

# SİNEMADA OYUNCULUK

EDWARD DMYTRYK
JEAN PORTER DMYTRYK

AFASİNEMA

EDWARD DMYTRYK J. PORTER DMYTRYK SİNEMADA OYUNCULUK
AFA

Edward Dmytryk 1908'de Kanada'da dünyaya geldi. 1923'de Paramount'ta kurgucu olarak görev aldı. 1940'da ilk ciddi yönetmenlik denemelerine başlayarak dört yılda on altı film çekti. *Crossfire* (1947) ve McCarthy döneminin kurbanlarından biri olarak İngiltere'de çektiği *Give Us This Day* (1949) filmleriyle meslek yaşamının zirvesine çıkan Dmytryk'in diğer önemli filmleri arasında *The Caine Mutiny* (1953), *The Young Lions* (1957), *The Carpetbaggers* (1963), *Anzio* (1967), *Shalako* (1968) ve *Bluebeard* (1972) sayılabilir. Edward Dmytryk'in dört ciltlik *Sinemacılık Üzerine* adlı eserinin ilk iki kitabı *Sinemada Yönetmenlik* ve *Sinemada Kurgu* daha önce AFA Yayınları arasında çıkmıştır.

İlk kez *Song and Dance Man*'deki rolüyle dikkat çeken Jean Porter Dmytryk çevirdiği otuz filmin ardından 1955'de Edward Dmytryk'le tanışıp evlendi. Yönetmenin *The Left Hand of God* adlı filmindeki rolüyle sinemalara veda etti.

AFA - Sinema: 30
AFA - Yayınları: 319

**ISBN 975-414-291-2**

Ağustos, 1995

© Edward ve Jean Porter Dmytryk; 1984
ONK Ajans

*On Screen Acting*
adlı İngilizce orijinalinden çevrilen bu kitabın
Türkçe çeviri hakları
AFA Yayıncılık A.Ş.'ye aittir.

Dizgi: AFA Yayıncılık A.Ş.
Baskı: Özener Matbaası
Cilt: Güven Mücellithanesi

AFA Yayıncılık A.Ş.,
İstiklal Cad. Bekar Sok No 17 80080 Taksim - İSTANBUL
Tel: (212) 245 39 67

EDWARD DMYTRYK
JEAN PORTER DMYTRYK

# Sinemada
# Oyunculuk

Çeviren:
**Levent Cinemre**

AFA
YAYINLARI

# İçindekiler


| | | |
|---|---|---|
| | Giriş | 7 |
| 1 | Mülakat | 9 |
| 2 | Okuma | 20 |
| 3 | Prova | 29 |
| 4 | Herkes Nereye Gitti? | 36 |
| 5 | Yüz İfadesi | 43 |
| 6 | Ne Dedi? | 50 |
| 7 | Kim Olduğunu Sanıyorsun? | 70 |
| 8 | Sihirli Formül | 80 |
| 9 | Yardım Geliyor! | 90 |
| 10 | Canlı Olun! | 115 |
| 11 | *Zamane* Olmayın | 121 |
| | Postscript: İlgilisine | 128 |
| | Yazarların Filmografileri | 130 |

# Giriş

Oyunculuk, sanatların en eskilerindendir. İlkel insan, mağarasının duvarına resimler çizmeden çok uzun zaman önce, Amerikan yerlisinin 19. yüzyıla kadar yaptığı türden topluluğa kabul törenleri düzenliyordu. Ayrıca savaş ya da avda savaşçının gösterdiği yiğitlik ve cesareti topluluk karşısında oynayarak anlatması, genellikle ağır (bugün olsaydı abartılı derdik) bir oyunculuk içeriyordu.

Masalcı, yazılı hayat başlamadan önce muhtemelen kabilenin en değerli varlığıydı; kabilenin tarihini ve soyunu araştıran da oydu, insanları eğlendiren de... Masalcı, topluluktaki diğer insanlara göre bazı ayrıcalıklara ve özel bir korumaya sahipti. Her şeyden önce, yerini almak için fırsat bekleyen bir sürü hırslı vatandaş karşısında kabilenin şefi bile gözden çıkarılabilirdi ama iyi bir masalcı bulmak, o zamanlarda (şimdi de öyle) hayli zordu. Şurası açıktır ki, sunuş ne kadar iyiyse masal da o kadar iyi oluyordu ve oyunculuk ne kadar güçlüyse, sunuş da o kadar iyi olurdu. Masalcının bu sözel sanatı, göreli olarak çağdaş denebilecek bazı karmaşık toplumlarda bile varlığını sürdürerek zamanımıza kadar gelmiştir.

Alfabenin bulunması, hepsi de bir sürü eleştirmen, tarihçi ve sanatçı tarafından binlerce kitapta anlatılıp tanımlanmış, burada detayına girme gereği duymadığım daha formel, daha sanatsal başka tekniklerin ortaya çıkmasına yol açmıştır.

Yakın zamana kadar, kendi kahramanlık şarkısını söyleyen savaşçıdan, başkalarının şarkılarını söyleyen ozana ve oyun yazarının gerilim, aksiyon ya da dramlarına hayat veren çağdaş aktöre kadar bütün oyunculuk gösterilerinin iki ortak noktası vardı: bir hikaye anlatırlardı ve karşılarında bir izleyici topluluğu olurdu.

Sonra ortaya, sinema ve gösterileri sonradan izlemek üzere kaydetme teknolojisi çıktı. Drama sanatının uzun tarihi boyunca ilk kez oyuncu, izleyicisinden ayrılmıştı. İzleyicilerden vazgeçilmemişti elbette, ama artık izleyiciler başka bir yerde biraraya geliyorlardı. Oyuncu da kendisini izleyenler arasında yer alabilirdi. Ama artık işini, izleyicileriyle kurduğu sıcak ilişkinin yol açtığı kişisel tatmin duygusundan ve onlardan aldığı cesaretten uzakta, yalnız başına yapmak zorundaydı.

Kısacası bu durum, sinema oyunculuğu için özel bir çalışma yapılması zorunluğunun nedenidir. Sinema oyunculuğunu kendi öncülleri ve teknikleri olan daha değişik ve dürüst bir sanat haline getiren, izleyici ile arada kurulamayan yakınlık ve bunun sonuçlarıdır – oyuncuyla izleyici arasına keyfi bir mesafe koyma özgürlüğü. Önümüzdeki sayfalarda bu öncüllerin neler olduğunu tanımlayarak bunlardan kaynaklanan teknikleri tahlil edeceğiz. Bu işi, bir öğretmen gibi değil, yönetmenin ve oyuncunun konumlarından yola çıkarak gerçekleştireceğiz.

# 1
# *Mülakat*

Ah şu mülakatlar! Yeni sanatçılar mülakatlardan nasıl kaçınabilir? Mesleki deneyimi de olsa hiçbir yönetmen, şahsen denemediği bir oyuncuyu* hiç görüşme yapmaksızın kullanma riskine girmek istemez. Hatta izlenebilecek materyal –deneme filmi ya da daha önce çekilmiş bir film– bile olsa, karşılıklı görüşme tercih edilen, hatta zorunlu bir şeydir.

Mülakat, yönetmenle oyuncu arasındaki ilk ilişkidir ve ilk izlenimler önemlidir. Yönetmen "verici", oyuncu "alıcı" olduğu için, açıktır ki, önemli olan oyuncunun yönetmen üzerinde bıraktığı izlenimdir; tersi değil.

Her yönetmenin kendi önyargıları ve hüküm verme yöntemleri vardır. Ancak neredeyse evrensel uygulama alanı olan bir dizi de faktör mevcuttur. Bu faktörleri ihmal eden bir genç oyuncu kendine şans tanımıyor demektir. Örneğin oyuncu mümkünse (genellikle mümkündür), yönetmen hakkında elinden geldiğince çok bilgi toplamalıdır. Ancak böyle yaparsa yönetmenle kırıştırmadan ya da çizmelerini yalamadan kişiliğinin karşısındakini en olumlu etkileyecek yanlarını gösterebilir. İnsanın kendisi gibi olması iyidir ama kendinizi kısa bir mülakatta tamamen açığa vurmayın. Ortaya koyduğunuz "kişilik", yönetmenin perdede görmek ya da sette birlikte

* Yüz yıldır her türlü cinsiyet ayrımcılığının uzağında, bu tür önyargılardan bağımsız yaşayan sinemada hem erkek hem de kadın oyuncu için "oyuncu" kelimesini kullanmak adet haline gelmiştir; biz de bu kitapta bu uygulamayı sürdürüyoruz.

çalışmak istediği "kişilik" olmayabilir. Ve sakın egonuzu tatmin etmek için genel olarak filmlerdeki düşük kalite hakkında atıp tutmayın. Yönetmen bu tür sözleri mesleği üzerine yapılmış olgun ve geçerli yorumlardan ziyade, gençlik küstahlığı olarak görecektir.

Şimdi konuyu biraz somutlaştıralım. Varsayalım ki genç bir kadın oyuncu, benimle ilk kez mülakat yapmak için ofisime geldi. Dizlerinin titrediğini, ellerinin terlediğini bilirim ve rahatlaması için elimden gelen her şeyi yaparım. Bunun bana da yararı vardır. Çünkü onunla ilgili kararımı, dayanılmaz bir stres altında olmama karşın doğal davranmaya çalışarak değil, mümkün olduğunca normale en yakın koşullarda vermem gerekir.

Tekrarlayacak olursak, ilk izlenim önemlidir. Örneğin güneş gözlüğünü takarak gelmiş, üstelik bunu çıkarmaya da niyeti olmayan bir kadın oyuncuyla ben vakit harcamam. Gözleri uykusuz bir gecenin izlerini taşıyorsa, bu onun şanssızlığıdır. Kesin yargıya varmak için her zaman onun gözlerini görebilmeliyim. Belki de bir oyuncunun oyunculuğu ve kişiliğiyle ilgili en önemli tekil özelliği gözleridir (hiç duygusuz gözleri olan bir film yıldızı gördünüz mü?) ve konuşurken gözlerini göremezsem, oyuncunun perdede karakteri canlandırıp canlandıramayacağına kesin olarak karar veremem.

Benim önyargılarım vardır. Bunlardan biri de özensiz giyimdir. Özensiz giyim, belki sizin çevrenizde şık olabilir ama benim çevremde öyle değildir. Bir kadın oyuncunun giyim tarzı, bana onun başkalarına yüklediği anlama ve kadının zarafetine ilişkin ipuçları verir. Görüşme için aşırı biçimde giyinmek de özensizlik kadar kötüdür. Giyimdeki zarafet, karakteri canlandırırken de zarif olmayı garantilememesine karşın, genellikle iyi bir izlenim bırakmakta yardımcı olur.

Aynı şeyler makyaj ve saçlar için de söylenebilir. "Punk" saçlar, belki sizin setinizde "in"dir. Bense bundan hazzetmem. Çekici ve fazla şaşırtıcı olmayan bir saç, tartışmasız daha güvenli, muhtemelen de daha iyidir. Unutmayın, bu noktada henüz yetenekten değil, izlenimden bahsediyoruz. İlk izlenimlerim kişiliğiniz hakkında

olumlu bir yargıya varmama izin vermezse, yeteneklerinizi gösterme fırsatı bulamayabilirsiniz.

Ancak, her zaman bunun istisnası vardır. Bir kaynak (büyük olasılıkla size aracılık yapan kişi), kapmaya çalıştığınız rol hakkında size iyi bir tüyo vermişse, o role bürünün. Aksan gerekiyorsa ve siz iyi aksan verebiliyorsanız, kullanın. Ancak dikkatli olun, bu her şeyi değiştirebilir. Edindiğiniz bilgi yetersizse ve yönetmen, Bryn Mawr'ın karşısında oynayacak birini ararken siz sokaktan geçen herhangi biri gibi giyinmişseniz, her şeyi mahvedebilirsiniz. Bunun için ya yaptığınızdan tamamen emin olun ya da kendiniz gibi davranın.

İlk izlenimim olumluysa, genellikle herhangi bir şeyden söz açıp birkaç dakika karşılıklı konuşurum. Burada amacım, mülakata hazırlanmaktır. İşin ilk kuralı gerilimi azaltmaktır. Üstelik bu durum bana oyuncunun kişiliği hakkında küçük de olsa bir izlenim elde etme fırsatı verir. Karşımdaki kişilik, perdedeki karaktere ulaşmaya çalışırken uğraşacağım kişiliktir. Ayrıca sette iyi bir iş ilişkisi kurup kuramayacağımı kestirmek için onun hakkında bazı bilgiler edinmem gerekir.

Oyuncunun çok zeki bir ajansı yoksa, hangi rol için düşünüldüğü hakkında da hiçbir fikri yok demektir. Artık işi konuşmak zamanı geldiğinde kafamdaki rolü, amacını ve karakterini açıklarım. Bu noktaya kadar izlenimlerim olumluysa, büyük olasılıkla okuması için (kendi kendine) ona senaryodan bir sahne uzatırım. Bu aşamada asla okuma çalışması yapmam. Bazı oyuncular okuma çalışmasını zor bulurken bazı oyuncular da bu işin uzmanıdırlar. Herkesin önünde okuma yeteneği, oyun yeteneğini ölçmek için yeterli bir ölçüt değildir. Montgomery Clift kara cahil biri gibi okur ama onun canlandırdığı karakterlerin başarısını çok az kişi sorgulayabilir.

Mülakat sona erip de ben oyuncudan umutluysam yeteneğini en iyi şekilde sergilediğini düşündüğü bir filmi olup olmadığını sorarım. Film her zaman en kolay ve en iyi bilgi kaynağıdır. Filmi varsa, nihai kararıma temel oluşturmak için izlemek üzere gerekli düzenle-

meleri yaparım. Ama oyuncunun filmi yoksa ya da olanları yetersiz veya uygunsuz buluyorsa, canlı okuma için bir sahne hazırlamasını isterim.

Bazı oyuncuların repertuarlarında, genellikle oyunculuk dersi alırken çalıştıkları ve kendilerini güvende hissettikleri bu tip sahneler zaten vardır. Ama kural olarak bu sahneler, canlandırılacak karakterle ve beklenen performansla herhangi bir ilgileri olmadığı için her zaman yönetmenin amaçlarına hizmet etmezler. Tecrübelerimden öğrendiğim kadarıyla bunların pek bir faydası yoktur ve yönetmen, 1980'lerin uyanık veledi tipini görmek isterken Ophelia'yı oynamak, yarardan çok zarar verir. Deneme için en iyi malzeme olarak adaylardan senaryomdan bir sahneyi okumalarını istememin nedeni budur.

Sahne ikinci bir oyuncu gerektiriyorsa (genellikle gerektirir), diğer okuyucuyu kendisinin getirmesini adaydan isterim. Bu kişi, oyuncuyu çalıştıran kişi (eğer oyunculuk dersleri almışsa) ya da oyuncu arkadaşları arasından uygun biri olabilir.

Duyarlı bir yönetmen böyle bir deneme okumasına hiçbir zaman aktif olarak katılmaz. Çünkü aynı zamanda hem tam bir katılımcı hem de dürüst bir gözlemci olunamaz. Burada yapılaması gereken en önemli şey ise gözlemdir.

Böyle bir okuma çalışmasında birkaç şey ararım: Oyuncu kendisine verilen zamanda rolünü öğrenmiş mi? Arkadaşı okurken, onunla "birlikte" olmasına yetecek kadar rolünü biliyor mu? Arkadaşını dinliyor mu? İşaretlerini anlamak için arkadaşına bakıyor mu? Rasgele bir cümleyi "öylesine söylerken" canlılığını koruyabiliyor mu? Diri mi? Tepkileri kendiliğinden mi, yoksa hesaplanmış tepkiler mi? Sahne gülmesini gerektiriyorsa, kolay ve iyi gülebiliyor mu? Sahne ağlamasını gerektiriyorsa, gözyaşı dökebiliyor mu? Sahnede sinirlenmesi gerekiyorsa, sesini kontrol edebiliyor mu? Beyninde "oyun çarklarının" döndüğü görülebiliyor mu?

Bu saydıklarımın herhangi birinde mükemmel olmasını beklemiyorum. Oyuncu, bunların çoğundan B+ alırsa, büyük olasılıkla rolü

alacaktır. Ama asıl iş bundan sonra başlar. Yukarıdaki bir dizi soru, sinema oyunculuğunu ilgilendiren sorulardır. Gelecek bölümlerde, bu soruları ayrıntılarıyla göreceğiz.

***Kadın oyuncu anlatıyor:***

*Bir mülakata çağrıldığımda yaptığım ilk şey, ajansıma şunu sormaktır: "Rol ne? Hikaye nasıl?" Ama ya çok az bilgi edinebilirim ya da hiçbir şey öğrenemem. Ne biliyorsa onu söyler. "Bir fahişe arıyorlar" da olabilir, "John Travolta'nın sevgilisini oynayacak bir kız arıyorlar" da. En büyük umudum, "Farklı birini arıyorlar," demesidir. Aklınızdan çıkarmamanız gereken şey bu. Günümüzde herkes birbirini taklit ediyor; aynı şekilde görünen, aynı şekilde konuşan, aynı şekilde oynayan çok fazla kişi var. Birey olun. Bana inanın, rolü alacak olan, yansıtacak yeni bir şeyleri olan farklı kişidir.*

*Görüşmeye gittiğiniz rolün türü hakkında elinizde bir ipucu varsa, onu aklınıza iyice yerleştirin ve tamamen öyle olmaya çalışın. Role göre giyinin, role göre makyaj yapın (rol öyle gerektiriyorsa, yapmayın). Karakteri iyice çalışın. Hikayenin nasıl bir hikaye olduğunu öğrenecek kadar şanslıysanız, bu daha da kolaydır. Bu durumda karakterinizin neden ve nasıl "orada olduğunu" ve ona ne olacağını bilirsiniz.*

*Bu aşamada, bir oyuncunun kendisine uymayacak bir rol için çağrılmasına pek rastlanmadığına söylemeliyim. Casting şirketi ve/veya yönetmen, fotoğraflarınızı veya oyununuzu görmüşlerdir ve gördükleri, akıllarındakine uyuyordur. Her şeyden önce, size uymayacağını düşündüğünüz bir rolün peşinden koşmayın. Ama o rolü gerçekten istiyorsanız ve size neler yapabileceğinizi gösterme fırsatı verilmişse, gidin ve rolü alın.*

*Çağrıldığınız andan itibaren başka hiçbir şey düşünmeyin. Dışarı çıkmayın; kendinizi rolünüzdeki gibi düşünün ve mülakata gidene*

*dek rolü mümkün olduğu kadar çok yaşayın. Sonra da mümkün olduğunca kendinize güvenerek yönetmenin odasına girin.*

*Sizi yönetmene sekreteri tanıştıracaktır. Odada, genellikle birkaç kişinin daha olduğunu görürsünüz: muhtemelen yapımcı, yazar ve bazen de teksti sizinle birlikte okuyacak olan diyalog yönetmeni. Birinci sınıf bir yönetmen, asla sizinle birlikte okumaz. Sizin yaptığınız her hareketi, her ifadeyi ve gösterdiğiniz her tepkiyi izlemek isteyecektir. Siz diyalogun konuşulduğunu duyarken, yönetmen de sanki bunları daha önce hiç görmemiş ve duymamışsınız gibi sizi izlemelidir. Genellikle satır arasından okunan, en önemli şeydir.*

*Yönetmen içtendir ve biraz sohbet ederek sizi rahatlatmaya çalışır. Rahat olduğunuza onu inandırmak için elinizden geleni yapın ki uyuşasınız.*

*Sonra sıra okumaya gelir. Senaryo size önceden gönderilmişse, onu öğrenin. Ezberleyin. Tüm replikleri bilin; sizinkini, onunkini ve ötekininkini. Sahneyi öylesine iyi bilin ki, sizin hayatınızın bir parçasıymış da siz insanlara kendinizi açıyormuşsunuz gibi olsun. Ama senaryo, yönetmenin odasının dışında, mülakattan yarım saat önce elinize tutuşturulmuşsa durum farklıdır. O zaman rolü iyi anladığınızı ve hissettiğinizi göstermek üzere, özellikle kritik noktaları öğrenmek için mümkün olan en kısa sürede sayfaları tarayın ve elinizden geleni yapın.*

*Okuma çalışması bittiği zaman sizi beğenip beğenmediklerinden asla emin olamazsınız. İyi bir sunuş yaptığınızı hissetmişseniz, yönetmen de size, "Çok iyi," demiş olsa bile sakın ona inanmayın. Orada, ışıkların altında size genellikle, "Rol senindir," demezler.*

*Çekici ve sakin bir tavırla oradakilerin hepsine teşekkür edin. İsimlerini hatırlayabiliyorsanız (özellikle de yönetmeninkini), herbirine özel olarak, "Hoşçakal," demeniz, lehinize bir puandır.*

*Odadan çıkıp kapıyı kapadığınızda elleriniz titriyordur. Ama bunu kimse anlamaz. Sekretere neşeyle veda ettikten sonra, orada bekleyen diğer kadın oyuncuları (eğer varsa) çabucak şöyle bir sayıp dışarı çıkın.*

*O andan sonra bütün gün mülakattan başka hiçbir şey düşünemezsiniz. Acıkmazsınız bile. Eve varır varmaz, mülakatın nasıl geçtiği hakkında düşüncelerinizi rapor etmek için ajansınızı ararsınız. Yatmadan önce yönetmenin cevabını öğrenemezseniz bir şeyler yemeye ve uyumaya çalışırsınız ama nafile. Bir sürü şey düşünürsünüz. Saçınız kötüydü... otaracağınıza ayakta durmalıydınız... sizi beğenmediler. Sonra da her şeyi sorgularsınız: Rol için uygun musunuz? Daha iyi biri yok mu? Yatakta bir o tarafa, bir bu tarafa dönüp durursunuz ve sonunda, kalkmanız gereken saatten biraz önce uykuya dalarsınız. Oyuncuların günleri doludur. Açılır açılmaz ajansınızı arayıp gün içinde nerelerde olacağınızı bildirirsiniz.*

*Aerobiğinizi zar zor bitirir, bir şeyler atıştırmak için bir yerlere gidersiniz. Telesekreteriniz varsa, habire not bırakılıp bırakılmadığını öğrenmek için ararsınız. Bir şey yoktur. Şan dersinize gidersiniz. Daha önce hiç hissetmediğiniz ölçüde şarkı söylemeye uzak hissedersiniz kendinizi. Ama söylersiniz. Gösteri devam etmelidir; hepsi bu. Ne de olsa bu rolü alamasanız bile deneyecek başka roller olacaktır ve iyi olmak için çalışmaya devam etmelisiniz. İşin sırrı buradadır. Eğer rolü alırsanız, onu gerçekten içinizde, derinlerde hissedeceksiniz. En büyük hayal kırıklıklarının bazıları da burada ortaya çıkar. Oyuncu, iyi bir deneme geçirdiğinden ve rolü aldığından emindir. Ama mülakat ile karar arasındaki o geçmek bilmez süre içinde neler olacaktır? Bu süre, rolün daha ünlü birine ya da görünüş itibariyle kasta daha iyi uyum sağlayabilecek birine, veya -Tanrı korusun, bunu hazmetmek daha da zordur- hatırı sayılır kişilerden birinin sevgilisine verilmesiyle de son bulabilir.*

*Günün sonunda evdesinizdir. Hâlâ yaşamsal işlevlerinizi yerine getirebiliyorsunuzdur ama büyük zorlukla. Kendinize bir bardak bitki çayı yaptığınız anda telefon çalar.*

*Rol sizindir.*

*Daha önce de birçok kez büyük heyecanlar yaşadığınızı düşünmüşsünüzdür ama bu sefer yer yerinden oynar. Neşeyle çığlıklar atarsınız; köpeğiniz de sizinle birlikte havlamaya başlar. Hemen telefonun başına geçip önce bütün arkadaşlarınızı, sonra da annenizi ararsınız.*

*Ajansınız, senaryonun özel kuryeyle evinize bırakılacağını, dışarı çıkmamanız gerektiğini söylemiştir. Yatma zamanına kadar ısmarladığınız pizza gelmiş ama senaryo gelmemiştir. Ajansınızı ararsınız. Size çıkışırlar ama sizi sevdiklerini biliyorsunuzdur. Çünkü onlara para kazandırmışsınızdır. Ertesi gün stüdyoyu arayıp olanları öğreneceklerine söz verirler.*

*Ziliniz çalar. Senaryo gelmiştir. "Merhaba senaryo! Seni harika şey, seni!" Gece boyunca senaryoyu yutarsınız. Mükemmel. Mükemmel. Rolünüz başrol olmasa da siz onu önemli bir rol haline getireceksinizdir. Sabaha doğru telefonun fişini çeker ve uyursunuz.*

*Telefonun fişini taktığınız anda çalmaya başlar. Ajansınızdakiler deliye dönmüşlerdir. Senaryonun gönderildiğini ve kostüm seçimleri için bir saate kadar stüdyoda olmanız gerektiğini haber vermek için size ulaşmaya çalışıyorlardır.*

*Tam zamanında orada olursunuz elbette. Kostüm tasarımcısının canlandıracağınız karaktere ilişkin önerilerini yönetmenin onaylamış olduğunu görürsünüz. Kostüm tasarımcısının bundan sonra yapması gereken tek şey, hem size hem de rol arkadaşlarınızın kostümlerinin renklerine uyan bir renk seçmektir. Kostüm bölümündekiler, filmin bütünü için hazırlıklarını herkesten önce bitirmekle iyi bir iş yapmış olurlar. Böylece çekimler başladığında her sahnede ne giyeceğinizi bilirsiniz.*

*O anda gerekiyorsa, sizi makyöz ve kuaföre gönderirler. Makyöz, önemli rolleri oynayacak kişileri önceden görmekten memnun olur. Senaryoyu okumuştur, sahneleri ve karakterleri biliyordur ve kafasında bu karakterlerin nasıl görünmeleri gerektiğine ilişkin bir fikir vardır. Saçınızın şekline de hep birlikte karar verilip yönetmenin onayına sunulur.*

*Son derece dolu ve heyecanlı bir günün ardından eve döner, telefonda arkadaşlarınızla dedikodu yapar, annenize her şeyin mükemmel olduğuna dair yeminler eder, köpeğinizle oynar ve (ihmal etmiş olduğunuz) birkaç egzersiz yaparsınız. Sonra da senaryoyu alıp üzerinde ciddi biçimde çalışmaya başlarsınız.*

*Pazartesi günü sabah saat 9'da sette hazır bulunmanız istenir. Bu demektir ki, saat 7'de makyözün önünde olmanız gerekiyor. Bu da demektir ki, saat 6'da kalkacaksınız. Yani, hafta sonu dışarı çıkmayacak, dengeli ve iyi beslenecek, yeteri kadar uyuyacaksınız. Gözleriniz net, zihniniz açık olmalı.*

*Hafta sonu boyunca işlerin nasıl gideceğini düşünür durursunuz. Senaryoyu okuyarak kafanızda canlandırırsınız. Hatta kendinizi oynarken görürsünüz. Film çekilmeye başladıktan sonra çalışacağınız diğer setleri de görmeye gidebilirsiniz. Bu, ilgili sahnelere hazırlanmanızda size yardımcı olur. Yatakta yatıp Pazartesi günkü sahneyi kafanızda canlandırırken, bir yandan da o sahneyi yönetmenin nasıl gördüğünü merak edersiniz. Yönetmen nasıl biridir? Hakkında ne biliyorsunuz? O sizin hakkınızda ne biliyor? Onun zor biri olduğunu mu duydunuz? Hayır. Aslında pek bir şey bilmiyorsunuzdur. Ama patronun o olduğunu anlayacak kadar bilgilisinizdir. Senaryoda yazılı olmasa bile bazı şeyleri yapmaya çalışmaktan korkmamalısınız. Hatta özellikle senaryoda yazmıyorsa denemelisiniz. Yönetmene sormak için fikirlerinizi not etmelisiniz.*

*Diğer oyuncuların nasıl olduğunu da merak edersiniz. Her türden insanla birlikte çalışma yeteneğinizle gurur duyarsınız. Bu yüzden de diğer oyuncularla başa çıkabilirsiniz. Düşünceleriniz döner dolaşır yine yönetmene gelir. Ajansınızı arayıp yönetmen hakkında daha fazla bilgi istersiniz. Buna biraz kızar ama yönetmenle ve çalışma tarzıyla ilgili tüm bildiklerini de anlatırlar. Kendinizi daha iyi hissedersiniz. Hem sonra siz de yönetmenin istediklerini istiyorsunuzdur. Tekrar yavaş yavaş bürünmekte olduğunuz karaktere dönüp onun hikayesini oluşturursunuz. Nerede doğmuştur? Ailesi nasıldır? Çocukluğu nasıl geçmiştir? En sevdiği yemekler, renkler hangileridir? Hayvanları sever mi, yoksa kedilerden korkar mı? Senaryodaki diğer karakterlerle olan ilişkilerine bakıp onu nasıl canlandıracağınızı düşünürsünüz. Sonra da yönetmenin neden sizi seçtiğini anlarsınız; siz, bu rol için mükemmelsinizdir. Artık rahat rahat uyuyabilirsiniz.*

*Saatiniz, sabahın 6'sında çalar. Yataktan ok gibi fırlarsınız. Bir*

*yemek kaşığı bal, bir bardak sıcak limonata, yüze sıcak su ve krem, sonra da gözenekleri kapatmak için soğuk su. Ayağınıza bir kot, üzerinize de bir şeyler çekip çıkarsınız. Tam mutluluk. Stüdyoya giderken yol boyunca rolünüzü ezber geçersiniz.*

*Hollywood dünyada tektir ve harika bir yerdir. Yolda diğer arabaları geçerken, dört arabadan üçünün sürücülerinin kendi kendilerine konuştuklarını görürsünüz. Bunlar, kayıt yapmaya veya reklam ya da sinema filmi çekimine giderken yolda prova yapan oyunculardır. Hollywood'da sık sık başvurduğumuz bir numaradır; başka bir şeye konsantre olmak için bilinçsiz bir biçimde araba süreriz.*

*Makyaj sıranız için tam vaktinde yerinizdesinizdir. Bir stüdyonun makyaj bölümü, benim en çok sevdiğim yerlerden biridir. Sıcak, heyecanlı ve oldukça eğlenceli bir yerdir. Her zaman kahve, çörek veya açma bulunur. Bu harika uzmanlar grubu, ilk gününüzde sizi hemen rahatlatırlar. Stüdyolar, bu alanda sadece en iyi elemanları işe alırlar. Bu elemanların her biri, yaşadıkları onca tecrübeyle sizi bir anda tartıp ne olup olmadığınızı anlarlar. Bazıları sizi küçük şakalarla denerler. Birbirleriyle şakalaşırlarken onları izlersiniz. Bir tanesiyle yalnız kaldığınız zaman, diğerleri hakkında hemen bir sürü şey anlatır size. Saçınız şampuanlanıp yapılana ve makyajınız tamamlanana kadar onları yıllardır tanıyormuşsunuz gibi hissedersiniz kendinizi.*

*Bu arada yönetmen yardımcılarından biri, sizin ve bütün diğer oyuncuların tam vaktinde sette bulunacaklarından emin olmak için sürekli sizin nerede olduğunuzu kontrol etmektedir.*

*"Vaktinde" bir yerde olmak, sizin en önemli sorumluluğunuzdur. Bir film çekilirken, dakikalar bile çok önemlidir. Her dakika, kelimenin tam anlamıyla binlerce dolara malolur. Prodüksiyon departmanı, tüm ilgililer için maddi anlamda en verimli programı yapabilmek amacıyla bütün gayretini gösterir. Şirket sizinle sözleşme imzaladığında, tam size söylenen zamanda söylenen yerde olmanızı bekler. Bu konuda özür ve hata kabul edilmez.*

*Filmdeki rolünüz yeteri kadar önemliyse, size stüdyoda bir soyun-*

*ma odası ile sette taşınabilir bir soyunma odası tahsis edilir. Bu kadar şanslıysanız, prodüksiyonun ilk gününde gardrop yardımcınız makyaj bölümünde sizi bulur, soyunma odanıza götürür ve kostümünüzü giymenize yardım eder. Soyunma odanız, sizin sığınağınızdır; saygıyla yaklaşılmasıgerekir. Burada dinlenebilir, çalışabilir, düşünebilir ve tamamen yalnız kalabilirsiniz. Bir kadın oyuncu* stüdyodaki *soyunma odasına asla bir erkeği davet etmemelidir. Çünkü sürekli gözleniyordur ve davet etmek mi, çok ayıp... Size ne kadar aptalca gelirse gelsin, bu kuralı hatırlayacağınızı ve titizlikle uyacağınızı umarım. Film işi ciddi bir iştir; sette birileriyle oynaştığınıza ilişkin nam salmak istemezsiniz.*

*Gardrop yardımcınız giysilerinizi kontrol ettikten sonra makyajınıza ve saçınıza son rötuşlarınızı yapar ve ilk sahnenize şöyle bir göz atarsınız. Artık hazırsınızdır. Sete doğru yönelirsiniz.*

# 2
# *Okuma*

Zeki bir oyuncunun arka planını, içeriğini veya karakterlerini anlamakta güçlük çekeceği ölçüde derin senaryolar azdır. Bu cümle abartılıdır elbette çünkü hiçbir senaryo bu kadar anlaşılmaz değildir. Çünkü anlaşılmaz senaryolar az izleyici çeker. Bir film senaryosu, ortalama izleyiciye yönelik olarak hazırlanır. Bunun anlamı da senaryonun izleyici tarafından anlaşılmasıdır, yani ortalama bir oyuncunun kavrayışını aşacak bir karmaşıklık taşımayacağını tahmin etmek hiç de zor değildir.

Bugüne kadar zeki olmayan iyi bir oyuncu tanımadım. Tam tersine, yetenekli oyuncuların zeka düzeyi, parlak ile çok parlak arasındadır. Sadece tesadüfen yazar veya yönetmen olmuş kişiler kamuoyu karşısında gösteriş yaparak ya da halka yaltaklanmak uğruna oyunculara hakaret yağdırarak senaryonun içeriği ve karakterleri hakkında oyuncuların kavrayamadığı özel bilgilere sahipmiş gibi görünmeye çalışırlar. Bazen bir yönetmenin basına, "Oyuncular kukladır!" şeklinde açıklama yaptığına tanık olursanız bilin ki bu yönetmen, kendisiyle röportaj yapanlarla dalga geçiyordur. Ama dalga geçse de geçmese de, bir sonraki filmini, satın alınabilecek en yaratıcı oyuncu kadrosuyla gerçekleştirerek bu sözlerini yalanlayacaktır.

Kostümleri, makyajı veya buna benzer şeyleri konuşmak için yönetmenin yanına giden oyuncuyla yönetmen arasında, bazı anlık bilgi aktarımları olabilir. Ama senaryonun ve karakterlerinin anlaşılmış olması, genelde varsayılan bir şeydir. Karakterler ve senaryonun içeriği konusunda tartışılacaksa, bu genellikle ilk provaya bırakılır. Tartışma, sadece konunun anlaşılmasıyla sınırlı kalmayıp da-

ha da derinleşir, nüansları da kapsar. Zaten senaryo ilk okunuşta anlaşılmıştır. Anlaşılmamışsa, oyuncular, film ve karakterleri hakkında karışık fikirler ileri sürüyorlarsa, elden geçirilmesi gereken sanatçılar değil, senaryodur.

Hiçbir yönetmen aynı şekilde çalışmazama benim edindiğim tecrübeye göre karakterin yorumlanmasına ve canlandırılmasına ilişkin ilk ciddi tartışma, genellikle çekilecek ilk sahnenin provalarından hemen önce yapılan okuma provasında olur. Birçok yönetmen bu okuma provasını çekimin ilk gününe koyar. Bense, mümkünse prodüksiyonun fiilen başladığı günün bir gün öncesine koyarım. Çünkü o gün kast da, ekip de, ben de herhangi bir baskı altında değilizdir. Henüz kelebekler oradan oraya uçuşmaya başlamamıştır; uçanlar da rahat rahat uçuyorlardır. Vücutlar gevşektir; zihinler açık ve egzersiz yapmaya daha isteklidir. Programın büyük bir bölümü boyunca sürecek olan bir keşif atmosferi, bu anda oluşturulabilir. Ben de bu rahat atmosferi koruyarak oyuncularının senaryoyu okumalarını ve henüz işin başındayken,işin içine fazla duygu katmadan, öylesine prova etmelerini isterim. Oyuncular duyguyu işin içine *katacaklarsa* bu doğrudan filme yansımalıdır.

İlk yapılacak şey, okuma provasıdır. Kamera sete getirilmeden ve tek bir spot bile yakılınadan önce herkes sahnenin nasıl çekileceğini bilmelidir. (Okumak, zorunlu olarak aynı şekilde oynamak değildir.) Bu safhada yönetmenin, sahnenin aşama aşama nasıl çekileceğine ve nasıl oynanacağına dair güzel fikirleri vardır zaten. Ama yönetmenin bu ilk görüşleri, oyuncuların katkılarını sunmalarına izin verilince açılacak yeni ve muhtemelen daha iyi yollara gözlerini kapamasım getirmemelidir.

Okunacak bölüm, çekilecek sahnedir. Bu sahne kısa da olabilir, üç ya da daha çok gün sürmesi planlanmış da olabilir. Okuma, uzunluğuna bakılmaksızın tüm sahneyi kapsamalıdır.

Okuma provası, deneme, dinleme, şekil verme ve gözden geçirme zamanı demektir. Kastın çoğu rollerini bildikleri için aslında okuma sayılmayan prova, yönetmenin oyuncuları, oyuncuların da

birbirlerini ilk kez dinlemelerini sağlar; yeni bir başlangıç deneyimi için iyi bir fırsattır. Oyuncular tüm yeteneklerini sergilemeseler de sahnenin gerektirdiği oyunculuk ve canlılık düzeyi hemen belli olur. Bir oyuncunun bir diyalogu okuması, başka bir oyuncunun o diyalogu yorumlayışından önemli ölçüde farklı olabilir. Bu da oyuncuların bir ya da birden fazlasının fiziksel ve sözel tepkilerinde farklılıklara yol açabilir.

Bir oyuncunun anlaması gereken en önemli şeylerden biri, oyunculuğun bireysel bir gösteri olmadığıdır. Çünkü başka oyuncular da vardır ve bir sahne en iyi biçimde oynanacaksa, o oyuncuların yorumu ve oyun biçimi, diğer oyuncununkini etkileyecektir – etkilemelidir de. Gerçekten sorumlu ve karşısındakine cevap veren bir oyuncu kendi yorumunun, karakterini ve diyaloglarını algılayışının, sahnedeki diğer oyuncularla kurduğu ilişki ve onların yaratıcı fikirleriyle girdiği karşılıklı etkileşimle genişleyeceğini görecektir.

Yaptığı hazırlıklar sırasında geliştirdiği fikir ne olursa olsun oyuncu, ilk okuma sırasında senaryoya sıkı sıkıya bağlı kalmalıdır. Nihai olarak sahnede birçok değişiklik yapılır ya da yapılmaz ama bu aşamada bu tür değişikliklerin kaçınılmaz ya da zorunlu olduğunu varsaymak, mantıklı değildir. Yazar bir şaheser yaratmış olabilir. Bu anda oyuncunun görevi bunun hakkını vermektir. Değişiklik yapılacaksa genellikle bunun yolunu yönetmen açar.

Bunu burada söylemekte yarar var çünkü senaryolar hemen hemen her zaman serbestçe yeniden yazılabilirler ama bunun çoğunlukla filme yararı olmaz. Bir zamanlar oyuncular, senaryoda gerçekten kusur buldukları için değil, kendilerini öne çıkarmak için değişiklik önerirlerdi. Dürüst öneriler, yönetmenlerin çoğu tarafından dikkate alınır (buna karşın kural olarak bunların çok azı perdeye yansır). Ancak bu öneriler, kendi egosunu ya da rolünü öne çıkarma arzusunun değil, sahnenin ve karakterin sahnedeki diğer karakterler üzerindeki olası etkilerinin iyi bir analizi üzerine oturmalıdır.

Okuma provası ilerledikçe, oyuncular sahneye ve birbirlerine alıştıkça, herhangi bir şoka neden olmadan, sadece biraz kuşku

uyandırarak öneriler yapılabilir. Herhangi bir oyuncu, "bana ne" ya da "bilmiyorum" anlamına gelen bir omuz silkmenin diyalogdan daha işlevli olduğunu düşünebilir. Bunu denemelidir. Yerine oturursa, karşısındaki oyuncular da söze değil de harekete doğal bir şekilde tepki verirlerse, muhtemelen o repliğin atılmış olduğunun farkına bile varmadan omuz silkmenin anlamını kabul etmiş olacaklardır. Yönetmen, bu değişikliğin kendisi değil de başka biri tarafından yapılmasına güvenmeden, sessiz bir onayla bunu not edecektir. Hatta kendi de böyle bir değişiklik düşünüyor olabilir. Yönetmen ayrıca, oyuncunun duyarlılığının belli bir düzeye geldiğini, artık oyuncunun değişiklikler önermeye ve kabul etmeye hazır halde olduğunu fark edecektir.

Okuma provaları başka fazlalıkları da ortaya çıkarabilir. Sadece hareketlerin ya da tavırların replikler yerine kullanıldığı durumlar değil, daha çok gereksiz repliklerin olduğu durumlardır bunlar. Bu aşamada diyaloglar aracılığıyla ek bilgi verilmesine pek rastlanmaz; günün eylemi, silmektir.

Oyunculuğun bu alanında önemli ama sıkça ihmal edilen bir yön vardır. Omuz silkme ya da tavırlarda belli belirsiz bir değişiklik gibi sessiz bir hareket, bazen izleyicinin boşlukları kendi sözleriyle donatarak sahneye (ve filme) dahil olmasını sağlar. Oyuncu omuz silker; izleyici, "Hah, aldırmıyor," diye düşünür. Doğrudan işin içindedir. Replik okunsaydı, izleyici sadece arkasına yaslanır ve dinlerdi, daha fazlasını yapmak için içinde istek duymazdı. İyi kotarılmış bir filmin ya da iyi ayarlanmış bir oyunculuğun amacı ise izleyiciyi filmin ortaya çıkma sürecine katmak, onu eylemin bir parçası haline getirmektir. Bir oyuncu bunu ne kadar çok yaparsa o kadar saygı görür. Bir zamanlar oyuncular rollerinin kaç satır olduğunu hesaplar ve kendi değerlerini bununla ölçerlerdi. Ancak Jane Wyman bir dilsizi canlandırarak Oscar kazandı. Douglas Fairbanks ise hep şöyle derdi: "Sözlerin çoğunu onlara verin, bana hareketler kalsın.

Okuma provası, ayrıca, sahnenin canlı olup olmadığını ortaya koyar. Bir sahne okumaya olumlu cevap verdiği halde canlandırılmayı

reddedebilir. Bu, hiç de az rastlanan bir durum değildir. Kavrayışlı bir yönetmen, hemen hatayı anlamaya ve iyileştirmeye çalışır. Oyuncunun içgüdüsünün değer kazındığı yer, işte burasıdır. Tüm sahnenin bozuk olduğuna pek rastlanmaz. Genellikle sorun, bir ya da iki bozuk replik, inandırıcı olmayan bir karakterizasyon bölümü ya da uygun olmayan atmosferdir. Bu durumların çoğu radikal bir operasyona gerek duyulmadan düzeltilebilir. Eskiden böyle durumlarda tüm sahne kesilirdi.

Oyuncu sallanan tekneden denize düşmemek için uyumlu olmalıdır. Replikler, hatta yorum değişse bile ("evrilme" daha olumlu bir sözcüktür) paniğe kapılmamalıdır. Elbette oyuncu bu tür değişikliklerin, kendi orijinal yorumunu ya da sahnenin orijinal halini iyileştirdiğine ikna olmazsa, sorun çıkabilir. Ancak genellikle bu alanda çatışma yaşanmaz.

Bütün bu süreç boyunca ayağını yere sağlaman basmak için oyuncu, dersine zamanın elverdiği ölçüde iyi çalışmalıdır. Çağdaş bir karakterle başa çıkmak kolaydır ama başka zaman ve mekanlarla ilgili hikayelerde en iyi bilgi kaynakları, genellikle kitaplardır. Gerekli bilgiler oyuncunun ikinci kişiliği olana kadar bu kitaplar çalışılmalı ve sindirilmelidir. Bilinen kişiliklerden esinlenen çağdaş karakterler ve durumlarda doğrudan ilişki ve iletişim kurmak, genellikle mümkündür. Oyuncu, kalabalık ailede büyümesine karşın bir ailenin tek kızını oynayabilir. Bu durumda bir ailenin tek kızı olan birini bulmalı (muhtemelen zaten böyle birini tamyordur), onunla konuşmalı, gerekirse sorguya çekmelidir. Kızın tüm hikayesini öğrenmeyecek, sadece duyguyu yakalayacaktır. Kadın polisi mi oynuyorsunuz? O zaman bir kadın polisle konuşun, mümkünse devriye gezerken ona eşlik edin.

Bazı uç oyunculuk örneklerinde zamanınızı ve zihinsel huzurunuzu feda etmeye hazır olun. Olivia DeHaviland, *The Snake Pit*'te psikolojik tedavi merkezinde kalmaya mecbur bırakılan bir kadını oynamıştı. Bu rol için DeHaviland, iki hafta boyunca kendini bu merkezlerden birine kapamıştı. En iyi koşullar altında bile bu tecrübe

onun hem fiziksel hem de zihinsel sağlığını olumsuz etkilemiş olmalı. Ama bu rolde kendisine Oscar kazandıran bir oyun sergiledi. Çok daha titiz bir oyuncu bundan iyisini yapamazdı.

Okuma provaları genellikle çok uzun ya da çok zor olmaz. Bazen değiştirilecek çok az şey çıkabilir, bazen hiçbir şey çıkmaz. Ama bir problem varsa başarılı bir çözüm, sahnenin sorun yaratabilecek çoğu unsurunu safdışı bırakabilir. Sahne artık oturmuştur ama hâlâ gerçekleştirilmemiştir. Bir sonraki adım, bunun provasıdır.

***Kadın oyuncu anlatıyor:***

*Herkes filmleri sever. Hollywood'a gelen hemen herkes bir "film stüdyosu" gezmek ister. Yani herkes gerçek bir film stüdyosuna girip film yapmanın nasıl bir şey olduğunu görmek ister.*

*Sesli çekim stüdyosu çok büyük bir mekandır. Normal yükseklikteki duvarlarla çevrili birkaç seti içine alırken, gerekli muazzam spotlar için de yukarıda yer kalmalıdır çünkü. Hayali duvarların üzerinde, elektrikçilerin spotlarını kontrol ederlerken üstünde yürüdükleri iskeleler vardır. Bazen, kameranın üzerinde hareket edeceği birkaç vinç gerekir. Sahne en az iki, çoğunlukla da üç yanında kapısı bulunan kare bir alandır. Büyük eşyaların girmesi için devasa bir kapısı vardır. Bunların dışında normal, depo tipi kapılar da vardır ama sözünü ettiğim kapılar, bunların iki mislidir. İlk kapıdan geçince sokaktan içeri girmiş olursunuz. İkinci kapının üzerinde bir ışık vardır ve bu ışık kırmızı yanıyorsa, içeride çekim yapılıyor, bu yüzden hiç ses çıkarılmaması gerekiyor demektir. Bu kapıdan içeri girebilmek için ışığın sönmesini beklemelisiniz. Tüm sahne ses geçirmeyecek biçimde döşenmiştir. Film, komedi, müzikal ya da müzikal komedi olmadığı takdirde çoğu sahne çok, ama çok sessizdir. Üstelik çok da karanlık.*

*6 Nolu Sahne'ye girdim ve orayı çok sessiz, çok karanlık buldum. Kabloların üzerinden dikkatle geçerek bir kenara çekildim. Gözlerim*

*karanlığa alıştıkça yukarıda ışıklar gördüm, kulağıma bazı sesler geldi. Duyduğum bir kahkahaya doğru yürüyerek henüz ışıkları açılmamış sahnenin arka tarafına doğru gittim. Yönetmenle set ekibinin bir kısmı, kahve içerek sohbet ediyorlardı. Yönetmen yardımcısı yanıma geldi ve setteki soyunma odama gitmek isteyip istemediğimi sordu. Yönetmen, hemen bana ismimle hitap ederek nazik bir biçimde, "Fazla gevşeme, herkes gelir gelmez okuma provası yapacağız," dedi.*

*Ciddi olmaya çalışarak portatif soyunma odama gittim ve odaya kendi damgamı vurabilmek için makyaj masasının üzerine bir şeyler koydum. Başka bir dünyanın tam ortasındayken, sığınabileceğiniz kendinize ait bir yerin olması çok önemlidir. Etrafındaki onca ışıkla, şu makyaj masası kendinizi yıldız gibi hissetmenizi sağlar ama hemen kendinize hatırlatırsınız ki –henüz– yıldız değilsinizdir. Senaryomu aldım ve sete döndüm. Diğer oyuncular da gelmişlerdi.*

*Yönetmen oldukça espriliydi. Gazetede okuduğu komik bir yazıdan bahsetti. Bunun üzerine baş erkek oyuncu da başından geçen bir olayı anlattı. Tanınmış bir oyuncuydu; filmlerini görmüştüm ama onunla tanışmamıştım. Bu da bana, ona bakma, şakalarına gülme, göz kontağı kurma ve onun arkadaşı olduğumu bilmesini sağlama fırsatı verdi. Diğer kadın oyuncu yapma gibiydi. Neden yapıldığını merak ettim; güzelliktendi. Onu kıskanmıyordum, bu duygudan uzaktım. Bir profesyonel gibi görünmek, bu yüzden de işler rayına oturana kadar biraz geri planda kalmak istiyordum.*

*Yönetmen inisiyatifi eline alarak nereye oturacağımızı söyledikten sonra hepimizi rahatça görebileceği şekilde yerleştirilmiş sandalyesine oturdu. Baş kadın oyuncu senaryosunun ilk sayfasını açtı. Ben de açtım. Baş erkek oyuncu, senaryosunun yanında olmadığını, başka birinin senaryosunu kullanıp kullanamayacağını sordu. Biri çabucak kendininkini verdi. (Acaba bu adam sorun yaratacak mıydı?) Hepimiz rollerimizi ezberlemiştik ama daha sonraki çalışmalar için senaryoda değişiklik yapılması durumunu göz önünde tutarak, hepimiz senaryolarımızı elimize almıştık. Set ekibi de sessizce oturuyordu. Yönetmen, "Hadi artık, başlayalım," dedi.*

*Baş erkek oyuncu sahneyi açtı. Bence korkunçtu. Diğer kadın*

*oyuncunun bir repliği vardı, iyi okudu. Güzel bir kadındı. Sıra benim repliklerime geliyordu. Sinirli olduğumu anlayamamışım, biraz geç okudum. Ben fark ettim ama yönetmen bir şey demedi. Sahnenin hiç duraksamadan bitmesini bekledi.*

*"Şimdi," dedi. "Birkaç önerim var." Tahmin ediyordum; dudağımı ısırdım. "Hepiniz tüm hikayeyi bildiğinize göre," diye devam etti. "Bu sahneden önce ne olduğunu, sonra da ne geldiğini biliyorsunuz. Şimdi karakterlerinize daha rahat yaklaşıp onları birbirleriyle tanıştırıp tanıştıramayacağımıza bakalım.*

*Daha sonra yönetmen, kadın oyuncu için yazılmış bazı es'leri atıp sahneyi güçlendirmek amacıyla onun bir yerde baş erkek oyuncunun sözünü kesmesini sağladı. Ve elbette benim biraz daha canlı -ölü gibi olmayan şekilde mi deseydik?- olmamı istedi. Konuşması yumuşak ve kibardı ama hepimiz, söylediklerinin öneminin farkındaydık. Her birimizden özel bir şeyler istiyordu.*

*Sette yapılan okuma provası, her yönetmenle birlikte farklı olabilir. Kısa süre önce, daha az önemli bir filmde küçük bir rol almıştım. Okuma provası için, ancak hepimizin rollerimizi bildiğini gösterecek kadar zaman tanınıp prova için hemen sete geçmiştik. Yarım saat içinde de "kutuya" ilk adımımızı atmıştık (bu terimi bilmeyenler için ekleyeyim: bitirilmiş film ruloları düz ve yuvarlak bir teneke kutuya konur). Tabii ki bu yöntem istenen kaliteyi getirmez ama vakit nakittir ve bazen bir yönetmenin, tam olarak istediğini yapacak vakti ya da nakti olmayabilir. Bu yüzden de yapabileceğinin en iyisini yapar. Oyuncuların da rollerini mükemmelen ezberlemelerini ve yazıldığı şekliyle senaryoya sıkı sıkıya bağlı kalmalarını bekler.*

*Canlı TV programları için okuma, en önemli şeydir. Bir keresinde iki hafta süreyle günde bir saat canlı programa katılmıştım. Bütün kast büyük bir masanın etrafına oturup bütün senaryoyu tekrar tekrar okuyordu. Yönetmen kendi alanında iyiydi ama yaptığı işin baskısıyla kendine güvenini kaybetmiş, rahatsız edici biri olmuştu. Seyirci karşısında canlı çekime hazır olduğumuz zaman, Agnes Moorehead bile bir daha canlı TV programlarına çıkmayacağını haykırmıştı. Çık-*

*madı da. Canlı program, oyuncunun kamera karşısındaki en zor anıdır. Çünkü aceleyle kostümünüzü değiştirip, kabloların üzerinden nasıl geçeceğinizi düşünüp, bir yandan da sahneye sakin bir biçimde çıkmayı umarken doğal olamıyorsunuz. Program bittikten sonra hakkında bir sürü şaka yapılır ama, korkunçtur aslında. Okuma provasının neden bu kadar önemli olduğunu görüyorsunuz.*

*Kaldığımız yere dönelim: Yönetmen, sahnenin tekrar okunmasını istedi. Oldukça rahatlamıştık, zamanlama da daha iyiydi. İstediğine yakın bir duruma gelinceye kadar bizi birkaç kez durdurdu. Tüm duygumuzu vermememizi, duygularımızı kameraya saklamamızı istiyordu. Dediği gibi yapmaya çalışıyordum.*

*Çekimine hazırlandığımız sahne, filmin ortasındaydı. Yani, benim canlandırdığım karakter, diğer iki karakterle önceden tanışmış, baş kadın oyuncuyla kavga etmiş, baş erkek oyuncuyu elde etmeye çalışmış, reddedilmiş ve onun başını belaya sokmak için, bölgenin güçlü kişilerinden olan babasına yalan söylemişti.*

*Yönetmen, kameramanı çağırdı ve prova için sete geçeceğimizi söyledi. Yönetmen konuştuğu zaman herkes onu dinliyor ve düşündüklerini tahmin etmeye çalışıyordu. Aniden birkaç büyük spot yandı ve set aydınlandı. Artık Batı'da bir yerlerde, bir çiftlik evindeydik ve gündüzdü.*

# 3
# *Prova*

Sahne tahlil edilmiş, replikler oturmuş ve karakterler geliştirilerek birbirleriyle ilişkilendirilmişlerdir ama daha yapılacak çok şey vardır: Sahnede rolü olanlar nerede ve nasıl hareket edecekler? Hareket edecekler mi? Elbette çoğu sahnede hareket vardır ama hareketi zorunlu kılan bir yasa da yoktur. Genellikle avantajlı olmasına karşın fiziksel hareket, tüm sahneler için zorunlu değildir.

Günümüzde çoğu öğrenci ve genç yönetmen, fiziksel, mekanik (yani kamera hareketi) veya kurgusal hareketin (kesme), sahneyi ilginç kılmak için zorunlu olduğuna inanıyor. Bu yanlış bir anlayıştır ve ancak sahne kötü yazılmış ya da yeterince canlandırılamamışsa, iyileştirici bir yöntem olarak geçerlidir. Yönetmeni ilgilendirmesi gereken hareket, izleyicinin zihninde yer eden harekettir ve bu hareketi mümkün kılmak için gereken sürecin en önemli parçası oyunculuktur. Bir sahne, iyi yazılmış, iyi oynanmış ve gerçek bir sonuç doğurmuşsa, tek bir hareket olmadan bile işlevsel olabilir.

Orson Welles'in filmlerinden birindeki bir sahnede bazı kişilerin önemli bir aile sorununu derinlemesine tartişmaları gösteriliyordu. Oyuncular gevşek bir grup halinde ve birkaç dakika boyunca az çok hareketsiz bir durumda oturuyorlardı ama sahne canlı, hareketli ve yaşayan bir sahneydi. Oyuncuların nispeten hareketsiz durduğu bir sahnenin yaklaşık on dakika boyunca kesilmeden sürmesine birkaç kez izin vermişimdir. Bunun nedeni, fazladan bir hareket ya da kesintinin sahnenin sadeliğini süslemekten başka bir anlam taşımayacağım hissetmemdir.

Ancak çoğu sahnelerde hareket olduğu doğrudur. Bu hareketin

amacı, "iş"i ortaya koymak, duyguları açığa çıkarmak ya da gizlemek veya fiziksel siniri ya da iç gerilimi ifade etmektir. Örneğin bir karakter olayla ilgili bir kağıdı almak için masaya doğru yürüyebilir; bir duyguyu veya ipucu verecek bir tepkiyi gizlemek için sahnedeki diğer karakterlere sırtını dönüp birkaç adım atabilir; veya sadece konuşmaya devam etmek için kafasını toparlamak amacıyla geri dönmeden önce biraz yürüyebilir. Bedeninde ya da zihninde oluşan gerilimi açığa çıkarmak için ayağa kalkabilir veya yürüyebilir veya dış mekanda, yanındaki arkadaşıyla konuşurken park ettiği arabasına ya da evine doğru yürüyebilir.

Hareket, dramatik zamanlamayı vurgulamak için de kullanılır. Otururken verilen bir es, sadece bir duraksama olarak görülebilir. Ama sözle anlatılamayan bir iç çelişkiyi ya da konuya yaklaşımındaki bir değişimi oyuncunun hareketle ifade etmesine izin verilmişse, bir konuşma sırasında verilen bir es ya da uzunca bir ara, çok daha önemli bir anlam taşıyabilir. Aynı şekilde tepki veren kişinin uzaklara baktığı ve düşüncelerinin etkisiyle başını sertçe konuşan kişiye çevirmek zorunda kaldığı durumda önemli bir tepki, güçlendirilmiş olur.* Tüm iyi yazılmış ve iyi kotarılmış sahnelerin candamarı olan bu tür geçişleri vurgulamak için benzer hareketler kullanılabilir.

Bir oyuncu, bu tür herhangi bir hareketin belli bir nedenle ve kesin olarak yapılması gerektiğini bilmelidir. Bir sahneyi zayıf, deneme kabilinden yapılmış bir hareket kadar çabuk bozan başka bir şey yoktur. Oyuncu, mesela bir sarılma veya sözlü tartışmadan kaçınmak ya da karşısındakiyle yüzyüze gelmemek için diğer oyuncudan uzaklaşıyorsa, hareket, bu amaca uygun olarak yapılmalıdır. Böyle bir anda yavaş ve amaçsızca yapılan bir yürüyüş, istenilen etkinin gerçekleşmesini engelleyecektir. Belli dramatik amaçlar taşımıyorsa, öylesine ve uyuşukça yapılmış bir hareketin yararlı olduğu bir durum olduğunu düşünmek, pek mümkün değildir. Kısacası

*Ancak bu oyunculuk trükü, bilinen nedenler yüzünden fazla kullanılarak harcanmamalıdır.*

oyuncular, replikleri üzerinde nasıl çalışıyorlarsa hareketleri üzerinde de çalışmalı, sonra da bu hareketleri beceriyle oyunlarına dahil etmelidirler.

(Aklımda tüm canlılığıyla bir sahne kalmış: *Hayat Ağacı* (Raintree Country) filminin bir sahnesinde yatakta huzursuz ve rahatsız bir şekilde yatmakta olan hamile Elizabeth Taylor'ın odasına giren Monty Clift'i çekiyordum. Odaya girerken Clift, sol eliyle kapıyı arkasından çarpacak şekilde hızla çekiyor ama arkasındaki sağ eliyle kapıyı çarpmadan yakalıyor ve bir adım geri atarak yavaşça kapıyordu. Bundan sonra da yatağa, karısının yanına gidiyordu.

Provadan sonra kameraman setin ışıklandırılmasıyla uğraşırken Clift de en az 20 dakika yapacağı hareketi çalıştı. Eşikten geçiyor, kapıyı arkasından çekiyor, yakalıyor ve sonra da hareketine dikkat gösterdiği belli olmayacak şekilde yavaşça kapatıyordu. Hareketin, kendi evinde, kendi yatak odasının kapısındaymış ve o kapıdan binlerce kez geçmiş gibi, kesinlikle düşünülmeden yapılmışçasına görünmesini istiyordu. Nihayet sahneyi çektiğimizde de aynen böyle göründü.)

Prova, hareketin bütün boyutlarını dikkate alır. Zaten provanın asıl amacı da budur. Hareket provası her zaman yönetmen tarafından yönetilir. Büyük olasılıkla yönetmenin kafasında temel kamera pozisyonları oluşmuştur ve hareket provasını da, en azından ilk provalarda, buna göre belirler. Ama yaratıcı bir yönetmen, provalar ilerledikçe yorumun ve hareketin daha da gelişmesi için her zaman açık kapı bırakacaktır. Kural olarak yönetmenin yorumu geçerlidir, gerekirse birkaç değişiklik yapılır. Ama oyuncular sahneye kendilerini de katar ve tüm boyutlarıyla orayı kendilerinin bilirlerse, sahnenin akışını veya etkinliğini geliştirme olanağı önemli ölçüde artar. Bu bakımdan genellikle oyuncunun önerileri hemen geri çevrilmez.

Bununla beraber oyuncu da bir şeyin farkında olmalıdır. Bazı öneriler yönetmenin filmcilik ve montaj anlayışına uymadığı için hayata geçirilmez. Örneğin, bir hareket kameranın işlevsel bir pozisyonu tarafından bile alınamayacak kadar büyük olabilir. Ya da öneri

sahnedeki diğer oyuncuların hareketleri ve pozisyonları dikkate alınmadan getirilmiştir. Çoğu yönetmen bu tür önerileri hemen, herhangi bir açıklama getirmeden reddedecektir. Öte yandan sahneyi zenginleştirecek ya da etkinliğini arttıracak bir öneriyi dikkate almayı, ancak panik halindeki bir yönetmen reddedebilir. Oyuncu açısından iyi bir öneri, reddedilme riskine değer. Yirmi öneriden birinin kabul edilmesi bile, yeterlidir.

Provada hareketler ve konumlar saptandıktan, oyuncuların da birbirlerine karşı rahat davranmaları sağlandıktan sonra sıra, set ekibine gelir. Film makineleri içeri getirilip kameraman setin ışıklarıyla ilgilenirken oyuncular da soyunma odalarına çekilip kendi başlarına kalırlar. Repliklerini prova eder, kostümlerini giyer ya da makyajlarını tazelerler. Herhangi bir şüphe veya belirsizlik, bu aşamada yönetmenle tartışılmalıdır çünkü bir sonraki adımda, asıl iş başlayacaktır. Tüm hazırlıkların, senaryo üzerindeki çalışmaların, okuma ve hareket provalarının sonuçları, artık filme ve ses kayıt cihazlarına kaydedilecek, sette söylendiği gibi, "gelecek nesillere aktarılacaktır"

***Kadın oyuncu anlatıyor:***

*Set, bir girişi ile arkada bir merdiveni olan büyük bir oturma odasıydı. Kameranın pozisyonuna göre duvarların ikisi hareket ettirilebiliyordu. Sahnede benim canlandırdığım karakter merdivenlerden iniyor, iki kişiyi odada konuşurken görüyor ve yanlarına gidiyordu. Onların konuşmaları, benim girişimle kesiliyordu.*

*Benim eğilimim, çok hızlı hareket etmektir. Daha önceki filmlerde birden fazla kere bu konuda uyarılmıştım, o yüzden de bu kez dikkat edecektim. Öte yandan oynadığım genç kız da gençliği nedeniyle kendinden fazlasıyla emin, hareketli, parlak bir kızdı.*

*Ekip bizi izlerken yönetmen prova istedi. Kameraman yönetmenin*

*yanında duruyordu. Diğer iki oyuncuyla ben birkaç kelime bir şeyler konuştuktan sonra mobilyalara dokunarak sette dolaşmaya başladık. Kendimizi sete alıştırıyorduk.*

*Burası benim evimdi. Baş kadın oyuncu benim ablam, baş erkek oyuncu da onun sevgilisiydi. Adam, üniversite okumak için kentte ayrılmış, okulu bitirmiş, şimdi de kuzeyde bir yerlerde işe girmeden önce kente geri dönmüştü. O okurken ablam başka bir adamla birlikte olmuş, küçük kardeş (bendim o!) ise büyümüştü. (Tüm hikayeyi artık bildiğinizi sanıyorsunuz, değil mi?)*

*Merdivene, 18 yıl boyunca her gün inip çıktığım merdivenler gibi muamele etmem gerektiği duygusuyla yukarı çıktım. Merdivenleri saydım, ayağıma göre genişliklerini ölçtüm. Oyunculuk okulunda merdiveni inmenin, çıkmanın, hızla inip çıkmanın bir düzine yöntemini öğrenmiştim. Kız, ayağına çabuk olmalıydı ama en önemlisi, hareketi dikkat etmeden yapıyor olmalıydı.*

*Yönetmen, "Başlayalım," dedi. İki yıldız oyuncuyu, durmasını istedikleri yerde durdurttu, bana da hareketimi nerede bitirmem gerektiğini söyledi. "Kesmeyeceğiz," dedi.*

*Merdivenin tepesine koştum. Sonra da koşmamam gerektiğini kendi kendime hatırlattım. Yavaşla! Aklımda tutmam gereken şey buydu.*

*Yönetmen, "Hareket!" dediği anda fırladım. Merdivenden aşağı, tamamen kayıtsız bir biçimde koştum, merdivenin bitimine yakın bir yerde o ikisini, birbirlerine yakın durmuş, sakince konuşurlarken gördüğüm anda biraz duraksadım. Sonra da yönetmenin durmamı istediği yere varıncaya kadaronlara doğra hareketime devam ettim.*

*Baş erkek oyuncunun –adı Ben olsun– sırtı merdivene dönüktü ve beni görmemişti. Ablamın benim girişime tepkisi ona uzanıp dokunmak ve kı[illegible]masını kesmekti. Ablam bana bakınca Ben'in de ilgisi bana yön[illegible]u. Sahnenin bu bölümü benimdi.*

*Burada farkında olunması ve hatırlanması gereken çok önemli bir şey var. Sahnenin film için ne kadar önemli olduğunu, sizin de sahne için ne kadar önemli olduğunuzu, bu noktada fark etmeye baş-*

*lıyorsunuz. Sahne, tamamen sizin söz ve/veya hareketinizle izleyiciye verdiğiniz bilgiye dayanıyorsa, müthiş bir gurur duyuyorsunuz. Yaptıklarınızın kesilmeyeceğinden, sahnenin sonradan çıkarılmayacağından eminsiniz artık. Sahne sizindir. Aman dikkat! Bu, Yıldız Sendromu adı verilen bir hastalıktır. Yıldız olsanız da olmasanız da fark etmez. Aniden bir tür kendini müthiş hissetme hali geliyor üzerinize: Yanlış bir şey yapamazsınız. Her türlü mükemmel fikir sizdedir.*

*İşte bu an, iyi insanların bu kızın yardımına koşmalarının zamanıdır; kızın başı beladadır. Bu an, yönetmeni dikkatle dinlemenizin ve duyduklarınıza inanmanızın zamanıdır. Bir pilot gibi elinizdeki aletlere güvenseniz daha iyi olur.*

*Coşkunuza engel olmak ya da aklınıza gelen yeni düşünceleri uygulama isteğinizi bastırmak anlamına gelmez bu. Ama dikkat etmezseniz yönetmenle ve diğer oyuncularla olan ilişkilerinizi zedeleyebilirsiniz. Her şey sizin elinizdeyken nazik olun.*

*Yönetmen nazikçe beni bir köşeye çekerek sakin sakin konuştu. Merdivenden aşağı çok hızlı inmiş ve kimseye bir şey yapacak zaman bırakmadan yanlarına gitmiştim. Özür diledim ve daha yavaş hareket edeceğimi söyledim. Tekrar yukarı çıktım, yönetmen tekrar, "Hareket!" dedi. Bu kez dizginleri iyice sıktım. Daha iyi olduğumu hissettim. Bir önceki provanın da iyi olduğunu düşünmüştüm ama her şey tamamsa bunu bilirsiniz. Merdivenden yavaşça indim, onları görür görmez biraz durdum ve ağır ağır onlara doğru yürüdüm. Zamanlama iyiydi; onların da tepki gösterecek zamanları oldu.*

*Ben yanlarına varınca ilk sözü ablam söylüyordu. Bu durumda yönetmen, ablamın yanından geçerek kanepeye çöker gibi oturmamı önerdi. Ablam, konuşurken gözleriyle de beni izliyordu; kamera da onu. Artık kamera, hepimizi iyi bir açıyla alabiliyordu.*

*Ablam, yaptığım şey için hemen beni azarlamaya başladı. Provalar devam ettikçe ben de güzel bir dinleme oyunculuğu geliştirmiştim. Sonra da sıra bana geldi ve ayağa kalkarak onların etrafında yavaşça dolaştım. Sonra, vurgulanacak sözleri söylerken birden durdum. Ablamın gözlerinin içine bakarak sakin sakin konuştum. Göz*

*yaşlarım yanaklarımdan süzülmeye başladı. Bu ana kadar bütün izleyiciler canlandırdığım karakterin haylaz ve ukala bir genç kız olduğunu düşünüyor, bir an önce dersimi almamı istiyorlardı. Ama artık zavallı küçük adına üzülmeleri gerekiyordu.*

*İşte hepsi bu.*

*Bir duyguyu canlandırmak için teknik olarak yetenekli olmanız gerekir. Ama bu durumda bile inandırıcı olamayabilirsiniz. İnandırıcı olmak için, duyguya kendiniz inanmalısınız.*

*Hareket de söz gibi sahnenin bir parçasıdır. Prova yaparken, ikisini birlikte yapıyorduk. Yönetmenin rehberliğinde hareketler öyle doğal hale geldi ki her hareket bir söze hayat veriyor veya birinin cümlesini yarıda kesiyordu. İlk sahneyi çekmeye hazır hale geldiğimizde tüm sahnenin nasıl çekileceğini öğrenmiş, birbirimizin yanında da iyice rahat davranır olmuştuk.*

*Makyajlarımızı tazelememizi ve çekime hazırlanmamızı söyledikten sonra yönetmen yanıma geldi ve soyunma odasına kadar yanımda yürüdü.*

*"Gerçekten iyi iş çıkartıyorsun," dedi. "Ama sana provalarda duygunu –gözyaşlarını– bastırmanı söylemiştim. Gözyaşlarını bitirmeni istemiyorum."*

*"Önemli değil, yine ağlayabilirim," diye cevap verdim.*

*"Bunlar gerçek gözyaşlarıydı. Bu kadar kolay nasıl ağlıyorsun?" diye sordu.*

*"Dünyanın bu halinde asıl zor olan gözyaşlarını tutmak. Ağlamak için açık bir çağrı da varken kolayca ağlanıyor."*

*Rolüm iyi yazılmıştı. Ben de karakterime benzeyen kişileri zaten tanıdığım için onları anlayabiliyordum. Hayatın her alanında, her durumda insanları anlamak, bu işin anahtarıdır. Elbette bu kırıcı da olabilir. O zaman da, ağlarsınız.*

# 4
# *Herkes Nereye Gitti?*

Set aydınlatılmıştır. Ses ve kamera için son dakika provaları yapılmıştır. Işıklandırmaya ilişkin düzeltmeler de tamamdır. Çekim zamanı gelmiştir. Yönetmen, sahnenin çekimine başlamak için neye dikkat eder?

Öncelikle oyuncuların dikkatleri birbirine mi yoksa dışarıya mı yöneliktir? Bir yandan sahne üzerinde yoğunlaşmak gerekirken, öte yandan oyun mekamnın dışında başka insanların ve nesnelerin olduğunu bilmek, oyuncuları çelişik algılarla yüzyüze bırakır.

Bu konuda her zaman kullanılan iki tane oyunculuk dışı yöntem vardır, ancak bu yöntemler üretkenliği de engelleyebilir. Bunlardan biri, tam olarak "sınırları çizmek"tir (ana spotların çizdiği bölgede kalmak). Yönetmen, oyuncuların tepkilerini ve sahnenin atmosferini en iyi yansıtacak, hareketleri en iyi yakalayacak pozisyon ve şekilde kamerasını kurmuştur. Kameraman da bu pozisyonlara göre ışıklandırmasını yapmıştır. Bu konumda oyuncuların hareketleri iyice kısıtlanmıştır. Işıklandırmanın ve kaydedilen görüntülerin tatminkâr olması isteniyorsa, oyuncular da sınırlarını kesin şekilde belirlemelidirler. Ama sınırlarını aradıklarını veya sınırlarına ulaştıklarını, herhangi bir tepki, tavır ya da bilinçli bir bedensel hareketle asla belli etmemelidirler.

Deneyimli oyuncular, kafalarını çok fazla meşgul etmeden bu yöntemleri kullanmayı öğrenmişlerdir. Bu oyuncular, ışığa duyarlı füzeler gibi, bir tek ana spotu "hissederler" Spotun içindeyseler, zaten büyük olasılıkla sınırlarının da içindedirler. Bunun dışında hareketlerini setteki diğer oyuncu ve nesnelere –masa,sandalye veya koltuk veya herhangi bir dekor– göre ayarlayarak sorunu çözebilirler.

Elbette düşünceli bir yönetmen oyuncunun işini biraz kolaylaştırmak için kameramanın daha geniş ışıklandırma (bir tür "düz" ışıklandırma) yapmasını isteyebilir. Bu durumda oyuncuya, hareketleri için bir alan kazandırılmış olur. Oyuncunun kesin pozisyon almasının çok önem taşıdığı çekimler, sadece yakın çekimlerdir. Bu çekimlerde oyuncunun çok küçük hareketlerde bulunması gerekir.

Bir sinema oyuncusunun kazanması gereken özelliklerin en zorlarından biri budur. Ama oyuncu bir kez içgüdüsel olarak bu yöntemi kullanmaya başlarsa, kendini tamamen ve serbestçe sahneye verebilir – yani hemen hemen.

İkinci yöntem daha da zor sayılır. Oyuncu ilgi alanını sınırlamayı öğrenmelidir. Kameramanı, yönetmeni ve set ekibini görmemelidir. Bu, set ışıkları dışındaki tüm ışıkların söndürülerek set haricindeki her yerin karanlıkta bırakılması durumunda oyuncu için oldukça kolaylaşır ve neredeyse zorunlu hale gelir. Set ekibi sahne gerisine veya kamera arkasına çekilir. Oyuncuların "göz hizalarında", yani sahnenin herhangi bir yerine baktıkları doğrultuda, dikkatlerini çekecek ya da kafalarını dağıtacak bir insan ya da nesne bulunmaması sağlanır. Yönetmen de kameraya yakın ve göz hizasının altında durur. Böylece sahneyi kameranın bakış açısından görmesi ve ortada daha az şeyin görülmesi mümkün olur.

Bütün bunlar oyuncunun ve rol arkadaşlarının sahneyi "yaşama" çabalarını kolaylaştırmak için yapılır. Oyuncu, kamerayla, yönetmenle, set ekibiyle değil, diğer oyuncularla konuşmalı, onları dinlemeli, onlara tepki vermelidir. İyi bir sinema oyuncusu için izleyici yoktur; varolan, bir olaya karışmış diğer insanlardır. Bir sahnenin hayat kazanmasının ve izleyicinin sadece bir izleyici olarak kalmayarak olaya katılmasının tek yöntemi budur.

Bir oyuncunun zihnini gerçek dünyaya kapamasının en iyi yolu, kendi oluşturduğu dünyayı dinlemesidir.

Bu dünyayı dinlemeye yoğunlaşmak, dikkati dağıtan görsel ve işitsel unsurları devre dışı bırakır. Gürültülü bir kalabalığın ortasında sakin bir konuşma yapan herkes bunu bilir. Yani oyuncu ne ka-

dar iyi dinlerse, çekim sırasında sette yer alan rahatsız edici diğer unsurları o kadar devre dışı bırakabilir.

Tabii ki oyuncu diğer oyuncuyu değil, karakteri dinleyecektir. Oyuncu dikkatini kendini dinlemeye de yöneltmemelidir. *Aşk ve İntikam* (One-eyed Jacks) filminin çekiminde kamera önünde olan bir oyuncu, kamera arkasında durmuş, dışarıdan repliklerini söyleyen Marlon Brando'yu dinliyordu. Oyuncunun sırası geldi ve geçti; büyülenmiş gibi kalakalmıştı. Aynı zamanda filmi yöneten Brando, "Kes," diye bağırarak oyuncunun yanına gitti. "Tanrı aşkına, neredeydin?" diye sordu.

Oyuncu, "Mar," dedi. "O kadar harikaydın, o kadar etkileyiciydin ki, hayranlıkla kendimden geçmişim.

Buarada gün ışığı zayıflamıştı. Brando çekimi başka bir güne erteledi.

Bir idol karşısında kendinden geçme halini (belki de zekice bir mazeretti) bir yana bırakırsak, oyuncunun geliştirmesi gereken en önemli beceri, evrensel sayılamayacak bir yetenek olan dinleme yeteneğidir. Dinlemek, ama dinler gibi görünmek değil, gerçekten dinlemek, sinema oyunculuğunun diğer bütün alanları için de olmazsa olmaz bir koşuldur. Çoğu oyuncunun diğer becerileri -konuşma, oyuna tepki verme, hatta hareket etme- duyduklarından esinlenir.

Bir oyuncunun diğerine yapabileceği en büyük iltifat, "Bana bir şeyler verdi, demektir. Burada değer verilen şey, diğer oyuncunun onun sözlerine önem vermesi, davranışlarını gözlemlemesi, kısacası kelimenin tam anlamıyla ona dikkat etmesidir. Ve Kutsal Kitap'ın talimatları gereğince veren, alana göre verdiğinden daha çok yararlanır.

Kamera güçlü bir teleskoptur. Geniş perdedeki yakın çekimin göreli boyutlarını tahmin etmeye çalışın. Oyuncu, konuşan oyuncuyu dinlemek yerine bir sonraki kendi sözüne konsantre olmuşsa, bu, yakın çekimlerde hemen anlaşılır, orta plan çekimlerde ise daha az etki yaratacak şekilde belli olur. Ortalama bir filmin büyük bir bölümü yakın ve orta plan çekimlerden oluşur. Sadece uzak planda oyuncunun karşısındakini dinlemediğini izleyici göremez. İz-

leyici, burada bile belli bir dinleme tavrı olmamasına bilinçsizce tepki gösterir.

İyi bir dinleyici olmanın zorunlu ögesi, keskin bir gözlemci olmaktır. İyi bir oyuncu, repliklerin tam olarak söylenmesi dışında, sözlerle birlikte gelen fiziksel gösterimlere de dikkat eder. Uzak plan çekimlerde bu fiziksel gösterimler arasında nispeten büyük jestler ve beden hareketleri vardır. Bu tür jest ve hareketlerin pek istenmediği yakın çekimlerde ise genel olarak konuşmaya eşlik eden küçük yüz hareketleri kullam. ("Donuk" bir yüz, alay ya da acıma konusu olur.) İster büyük, ister küçük olsun bu tür hareketler, gerçek hayatta da, perdede de iletişimin ayrılmaz parçalarıdırlar. Bu hareketler söylenen sözlerin doğruluğunun altını çizmekte –ya da yalanlamakta– kullanılırlar ve ne olursa olsun, sözü güçlendirmek için kaçınılmazdırlar. Nüansları hissettirir ve genellikle bir diyalogda ifade edilen mesajın çerçevesini çizerler.

Oyuncu bütün bunları aklında tutarak diğer oyuncuları dikkatle izlemeli (tabii ki sahnenin, dikkatsizce ya da istemeyerek kurulmuş bir görsel iletişimi gerektirdiği durumlar hariç) ve dinlemelidir. Böyle yaptığı zaman hareketli ve sözlü cevapları, senaryodan hatırladıklarından değil, konuşan oyuncudan aldığı etkiden üreyecektir. Bu durumda tepkilerinin yapay değil, doğal tepkiler olarak görünmesi çok kolaylaşacaktır. En iyi durumda bu tepkiler gerçekten doğal tepkiler olacaktır. Tüm iyi oynanmış sahnelerin hedefi, gerçek hayatın doğallığını yakalamaktır.*

Burada, doğallığa ulaşmak için, üçüncü bir yöntem gerektiğini hatırlatırım. Bu, çekim sırasında bir sahneyi ya da bir "anı" tekrarlamaktır. Bazı oyuncular (Spencer Tracy, Humphrey Bogart ve

Oyunculuk dersi alan herkes, Jack Lemmon'ın *Kayıp* (The Missing) filmindeki oyunculuğunu incelemelidir. Onu bir kez dikkatle izlemek, bir aylık derse bedeldir. Burada dikkat, en üst düzeyindedir. Lemmon dinlerken ve izlerken müthişbir yoğunluk sergilemektedir. Beden hareketleri ve tavırlarının da ayrıca üzerinde durulması gerekir ama, oyunculuğun bu boyutları başka bir bölümde ele alınacaktır.

Monty Clift ilk anda aklıma gelenler) optimum performanslarını sergilemek için tekrara pek ihtiyaç hissetmezler. Bu oyuncuların doğallığı yakalama konusunda çok az sorunlarının olduğu bellidir. Ancak çoğu oyuncunun "mükemmele" ulaşması için birkaç tekrar gerekir (birkaç oyuncuda bu sayı, kırka, elliye ve daha fazlasına çıkar). Aslında bu tekrarlar hem diyalogu konuşan hem de onu dinleyen oyuncu açısından, doğallığı yakalamayı çok zorlaştırır.

Belki de birbirini izleyen her tekrardan sonra yeni bir yoruma ulaşmanın en iyi yolu, yeniden dinlemek, okumalarda dikkati çekmeyen nüanslara ve diğer oyuncu veya oyuncuların fiziksel tavırlarına bakmaktır. Aşırı derecede mekanik bir oyuncu değilse (ki bu durumda zaten filmlerde oynamamalıdır), oyuncu, her tekrarda küçük de olsa bir farklılık gösterecektir. Dinleyen oyuncunun aradığı şey de bu farklılıktır.

Willie Wyler, oyunculara aradığı nüansın ne olduğunu genellikle söylemeden sayısız tekrar çekimler yapmasıyla ünlüdür. Aslında Wyler, oyuncuların her tekrarda içgüdüsel olarak "farklı bir şeyler" yaptıklarını bilirdi. O "farklı" şey, "doğru" bir şeyse, Wyler istediği çekimi yapmış olurdu.

Elbette farklı şeyler farklı bir tepkiye neden olacaktır. Ama konuşan oyuncu daha önceki performansını tekrarlasa bile yeni bir şeyler arama çabası oyuncunun dikkatini tekrarlama sorunundan uzaklaştırarak, rutinlikten, farklılığın yarattığı olasılıklara yönlendirecektir.

***Kadın oyuncu anlatıyor:***

*Filmimiz bitip gösterime girdiğinde sahnem izleyiciye şöyle ulaştı: Ablam bana karşı tiradına başladığında ben kanepede oturuyordum (grup çekim). İzleyici ablamın yüzünü görüyordu. Ben ayağa kalkıp ablamın çevresinde yürümeye başladığımda, izleyici benim hareketle-*

*rimi de gördü. Bir noktada ablama dönüp onun sözünü kestim. O sırada ben konuşurken beni yakından çektiler. Sözümün yarısından sonra da, benim yakın çekimimi karşılayacak biçimde ablama yakın çekim yaptılar. Cevabına başlarken, izleyicinin sözlerini anlaması için bir süre onu çekmeye devam ettiler, sonra tekrar kesip ben dinlerken beni yakından çektiler. Ablamın sözleri, sergilediğim çocukluğu ortaya serdiği ve yaptığımın ne kadar kötü bir şey olduğu gerçeğini yüzüme vurup beni çökerttiği anda izleyici benimle birlikte onu dinliyor, bir yandan da beni izliyordu. Gözlerim doldu, gözyaşlarım yanaklarımdan aşağı süzülmeye başladı. Son sözüme başladım ama bitirmem gerekmiyordu - arkamı dönüp koşarak çıkmalıydım. İyi sahneydi. Çok iyi yönetilmiş ve tam yerinde kesilmişti.*

*Bu filmde ve bu yönetmenle, dinlemenin, izleyicinin duygularınızı her zaman hissetmesini sağlamanın ne kadar önemli olduğunu daha önce fark etmediğim biçimde fark ettim. "Sahne çalan oyuncu", sahnede olduğu her an, yapılan şey ne olursa olsun ve başka kim yaparsa yapsın, izleyicinin dikkatini kendi üzerinde tutan oyuncudur. Sahne çalma konusunda uzman oyuncu ise, bunu, diğer oyuncuları kendine düşman etmeden yapar. Bunun için doğal olmak dışında bir şey yapmaya gerek yoktur.*

*Mesele şu: yönetmen sahnenin büyük bir bölümünde aynı diyalogu birkaç farklı kamera pozisyonuyla -grup çekim, omuz üstü çekim, yakın çekim- çeker. Bir oyuncu hangi çekimin kullanılacağını bilemez; yönetmen bile bu aşamada bunu bilmiyor olabilir. Hepsini gördükten sonra bu konuda karar verecektir. Ancak yönetmen, "Hareket!" diye bağırdığı andan itibaren duygudan asla çıkmamalısınız. Bir profesyonel, gerçekten iyi bir oyuncu, her zaman oynar ve diğer oyunculara karşısında oynayacakları bir karakter sunar.*

*Bir film, tüm kastın ve ekibin ortak çabasıyla oluşur. Bir kişi işini iyi yapmazsa film tehlikede demektir. Set ekibi -elektrikçiler, dekorcular, makyöz, kuaför ve kostümcüler- sizin sahnede iyi görünmenizi sağlamak için oradadırlar. Bu, sizi daha önemli biri yapmaz. Onlar işleriyle övünebilmek için sizin işinizi iyi yapmanızı beklerler. Siz de*

*profesyonelce davranırsanız (sete zamanında gelir, diyaloglarınızı bilir, hazır olur ve kimseye engel olmazsanız) sizi sever, sizinle şakalaşır ve kendilerinden biri gibi davranırlar. Böylece kastın ve ekibin her gün birlikte çalışmaktan zevk aldıkları neşeli bir grup oluşur.*

*Sınırlara ve işaretlere bağlı olmak, başlangıçta bazı oyuncuları rahatsız edeyama provalar sırasında buna alışabilirsiniz. Durma noktalarınız yakınındaki mobilya ve insanların konumlarını belirleyerek, hiç bakmadan da kendi sınırlarınızı çizebilirsiniz. Provalar sırasında kendi spotunuzu hissederek ve gölgeleri izleyerek kameramana yardımcı olabilirsiniz. Böylece diğer oyuncular da onların ışıklarına dikkat ettiğinizi bilecek ve sizi takdir edeceklerdir.*

*Bu işte iki önemli şeyden biri, rolünüzde rahat olmak, karakterinizi rahatça canlandırabilmektir. İkincisi ise sette, ekiple birlikte kendinizi evinizde gibi hissetmektir. Bu size ihtiyacınız olan güveni ve desteği verir. Böylece tüm sahne ışıkları sönüp sahne için tek başınıza spotların karşısına çıktığınızda, rolünüze geçiş yumuşak olur; kaygılanmanıza hiç gerek kalmaz.*

# 5
# *Yüz İfadesi*

Bazen en temel noktaya dönüp terimlerimizi tanımlamakta yarar vardır:

**Tepki:** Bir etkiye ya da özel bir uyarıya cevaben harekete geçmek
**Uyarı:** Hareket etmeyi ya da başka bir çaba sarf etmeyi uyaran herhangi bir şey.

Dünyanın önde gelen iki oyuncusu, Laurence Olivier ile Alec Guinness'in, ya sözlerinin yanlış anlaşılınasına izin vermiş olmaları ya da sözlerinin başkalarınca çarpıtılmış olması gerekir. Çünkü, iddia edildiğine göre, ikisi de sinema oyunculuğunun, aslında, "hiçbir şey yapmamak" olduğunu söylemişler. Bu tür bir açıklama, sadece aşırı ılımlılığın, "oyunculuğa" veya abartılı oyunculuğa yönelik bir uyarının dışavurumu olabilir. Belki de tiyatro oyunculuğu ile sinema oyunculuğunun göreli yoğunlukları arasında bir karşılaştırma anlamına geliyordur. Ben bu sözlerin, tam olarak insanların anladığı şeyi ifade etmek niyetiyle söylendiğine inanmak istemiyorum. Dinlemek ve gözlemlemek, kesinlikle "hiçbir şey yapmamak" değildir. Uygun tepki vermek de öyle.

Tepkinin sinema oyunculuğunun temeli olduğu sık sık söylenir. Tanımı gereği tepki vermek, belli bir uyarıya cevap vermektir. İster bir düşünce, bir duygu (güven, korku, acı gibi) olsun, ister açlık, susuzluk veya kaşıntı gibi fiziksel duyumların beyne ulaşması olsun, uyarı, oyuncunun içinden gelebilir. Ama muhtemelen daha büyük

oranda dışarıdan, sahnedeki diğer bir karakterden veya oyuncunun kontrolü dışındaki bir ortam ya da ortamlar bileşiminden gelir. Hatta çelişkili tepkilere ve nihai olarak hareketsizliğe yol açan birden fazla uyarılar da gelebilir. Belirsiz ya da olumsuz bir cevaba bile neden olsa, uyarı, her zaman olumlu bir güçtür.

Bunu, zorunlu olarak, uyarılara tepki vermenin, devamlı ve akıcı bir süreç olması izler. Bilinçlilik hali sürüyorsa bu faaliyet durmaz. Sahnede de durmasına asla izin verilmemelidir.

Bir yönetmenin bakış açısından bir uyarıya verilen cevap (genel olarak tepki diye adlandırılır), belki de filmin en önemli unsurudur.* Bütün işinin ehli yönetmenler, filmde hareketi sağlayan anları senaryolarında ararlar. Fiziksel veya zihinsel bir değişim olmadan, hareket olmaz. Her değişim ve geçiş, karakterin bir sonraki hareketinin rotasını değiştirerek düğümü zenginleştirir ve filmi canlı tutar.

İzleyici bir geçişi ancak oyuncunun tepkisi sayesinde görebilir. Fiziksel bir harekete verilen tepki kolayca anlaşılabilir. Bir replikte ifade edilen yeni bir düşünce veya niyete gösterilen tepkiyi fark etmek, çok daha zordur. Genellikle konuşanın zihninde gerçekleşen bir değişimin ilanı olduğu için repliğin kendisi de bu geçişi pek göstermez, sadece bir pozisyonu anlatır; bu yüzden de statiktir. Replikte içerilen ifade edilmiş düşünceye dinleyenin tepkisi, bize değişimi süreç içinde gösterir; bu yüzden de dinamiktir.

Vurgulamam gerekir ki, ne kadar önemli olursa olsun, bir tepkinin fiziksel gösterimi abartılmamalıdır. "Büyük" tepkiler istenebilir. Ama sinemada, komedide bile ince bir tepki, genellikle en iyi tepkidir. Chaplin, Keaton, Langdon gibi en büyük komedyenlerimiz büyük, hatta bazen vahşi durumlar kurgulamışlardır ama tepkileri, önemli ölçüde ince tepkilerdir.

Birçok senaryo yazarı bunu anlayamadığı için batmıştır. Uyarıyı oluşturan diyalogları yazan yazarlar, tepkinin nasıl olsa geleceğini düşünmüşlerdir. Aslında tepki, kendisini uyaran replikten çok daha önemlidir.

Diyalog sahnelerinde hemen hemen her zaman oyuncu dinliyorken tepkinin fitili ateşleniyor demektir. Tepkiyi uyaran fitil –mesela anahtar sözcük– cümlenin sonuna pek bırakılmaz. Uyarı repliğin duygusu ortaya çıktığında tamamlanır. Genellikle duygu erkenden yeterince ortaya çıkarsa, uyarıyı ateşleyen replik tamamlanmadan tepki gösterilir. Böylesi bir tepki genellikle görsel bir tepkidir. Bunun yanında bir de sesli tepki varsa sonuç, konuşanın sözünün doğal biçimde kesilmesidir.

Kısa bir özet. Bir süre önce yazarlar bir oyuncunun diğerinin üzerine konuşabileceğini fark ettiler. Aslında bu, hem daha dürüst ve daha gerçekçi hem de genellikle daha dramatik bir tepkiydi. Bu algılayış ilginç bir senaryo yazım düzenine yol açtı: diyalogların çoğu, birbirinin üzerine konuşma anlamına gelen açık uçlu cümleler şeklinde düzenleniyordu. Yazar, cümlesindeki bütünlüğü korumak için cümleyi tamamlıyor, arkasına da fazladan söylenebilecek birkaç sözcük –tamamlanmamış bir cümle– yazıyordu. Böylece, tepki veren oyuncu, asıl cümlenin anlamını bozmadan karşısındakinin sözünü kesebiliyordu. Ama uygun tepki uygun uyarı sonucu oluştuğu için (asıl cümle içinde bir yerde), tepki veren oyuncu tepkisini mantıksız bir süre boyunca yapay olarak ertelemek zorunda kalıyordu. Böylece de dürüstlükten uzaklaşılıyor, sahnenin gerçekliği, hızı ve ritmi zedeleniyordu. Bu düzen halen kullanılıyorsa, sadece ihtiyaten kullanıldığına inanıyorum. Diğerinin üzerine konuşma ihtiyacı duyan bir oyuncunun zamanlamayı kendisinin yapması, çok daha iyidir.

En iyi tepkiler, verilen dikkatin doğal ürünü olan tepkilerdir. Tepki içten gelmeli ve basit olmalıdır. Kaba komedide veya bir hile kurgularken kullanılması dışında, belirsiz bir zamandan kalan yüz fotoğraflarında gördüğümüz gibi "korku", "arzu", "şehvet", "acı" ve benzeri bir görsel tepki üretmeye –"bir yüz yapmak"– hiç gerek yoktur. Perdede kamera, kaynağı büyüterek tepkiyi vurgular. Çekim ne kadar yakından yapılıyorsa, tepkinin de o oranda gözlerde sınırlanması gerekir. Gerçek hayattaki dürüst tepki, genellikle kontrollü bir tepkidir. Büyük tepkiler, aşama aşama ulaşılmadıkça, tepki

verenin aşırı sinirli veya sahtekâr biri olarak damgalanmasına neden olur. Bir ölüm haberi veya aniden giren sancı gibi şiddetli tepkiler –aslında aşırı uyarılar karşısında gösterilen belli tepkiler demeliyim– de dikkatle düşünülmelidir.

"O öldü" şeklindeki bir bildirime hemen verilen büyük bir tepki, kural olarak çok yapaydır ve izleyici tarafından da böyle görülür. İnsan beyni ve bedeni genellikle böyle bir krize, durumu anlamasını ve kabul etmesini geçici olarak engelleyen ve herhangi bir ani duygusal tepkiyi yok eden ya da sınırlayan travmatik bir şokla cevap verir. Aynı durum, şiddetli bir kaza geçiren herkesin görebildiği gibi, aşırı acılarda da geçerlidir. Bir travmanın şoku, kurbanın yaralanıp yaralanmadığını fark etmesini bile engeller.

Elbette tüm tepkiler ani ve oyuncunun üzerine konuşulmasını gerektiren tepkiler değildir. Konuşulan bir cümlenin duygusu kasten karmaşık veya (böylesine pek rastlanmaz) çok kapsamlıysa tepki genişletilmeli, bu tepkinin ardından gelecek sesli tepki de geciktirilmelidir. Cümlenin anlamının izleyici tarafından anlaşılması isteniyorsa, izleyiciye onu çözümleyecek zaman verilmelidir. İzleyici, bu zamanı ancak oyuncunun görsel tepkisi özellikle uzatılmışsa bulabilir. Bu durum önemli bir oyunculuk sorununa da neden olabilir.

Uzun bir senaryo çalışmasından ve provadan geçen oyuncu, cümlenin anlamını bilmektedir. Bu yüzden cümleyi ilk kez duyan izleyicinin o cümlenin önemini anlamasına fırsat bırakmayacak şekilde tepkisini kısa kesip sesli olarak cevap verir. Bir filmde hafıza tazelemek ve cümleler üzerinde tekrar durmak için sık sık geriye dönülmediği akılda tutulmalıdır. İfade edilen şeyin anlaşılması isteniyorsa, ilk kez ifade edildiğinde anlaşılır olmalı ve izleyiciye verilen bilgiyi sindirip tahlil etmesi için gereken süre verilmelidir. Açıktır ki, izleyicinin algılaması için gereken süreyi tahmin ederek genişlettiği tepkiyle bu süreyi izleyiciye oyuncunun vermesi (yönetmenin de yardımıyla) tercih edilir.*

Kurguda bir dizi olayda çok hızlı gösterilen tepkileri özel teknikler kullanarak uzatmak zorunda kalmışımdır. (bkz. Dmytryk, *Sinemada Kurgu*, AFA Yayınları, 1993, Bölüm 10)

Ancak oyuncu bilinçli olarak bu zamanlama ihtiyacının farkında olduğunu izleyiciye gösteriyorsa, tepki tasarlanmış bir tepki gibi görülür. Nasıl ki oyuncu tekrarlama meselesini, doğallık kazanmak için çözmeliyse, keyfi olarak empoze edilen zamanlama meselesini de izleyicilerin algılayabilmesi için çözmek zorundadır. Bu bilinçli farkında olma halini izleyiciye göstermeyi engellemenin en iyi yolu, söz konusu cümleyi beklediğinden çok daha karışık anlamlar taşıyan bir bilmece gibi dinlemektir. Karışıklık yoksa bile dinleyicinin karışıklık arayışı tepki doğurmak için bir darbenin daha eklenmesini gerektirir. Bu darbe de izleyicinin oyuncuyu yakalamasını sağlar.

***Kadın oyuncu anlatıyor:***

*Yıldız oyuncuları inceleyin.*

*Evet, yardım için onları bile inceleyin. Büyük sinema oyuncularının çoğu artık yok. Onların yaptıkları işlerin çoğunu saklayan ve koruyan filmcilere müteşekkiriz. TV'de yayınlanan eski filmleri izleyin. Film müzelerindeki özel programları izleyin. Birçok şehirde, birçok insanın eski filmleri, büyük yıldızları sevdiğini fark eden en azından bir tane sinema salonu yöneticisi bulursunuz.*

*Bayanlar, Marlene Dietrich'i, Joan Crawford'u, Bette Davis'i, Ingrid Bergman'ı inceleyin. Çok daha fazlası var ama ilk anda akla gelenler bunlar. Çünkü onlar, kendilerini yıldız yapan bir stil geliştirmişlerdir. Bu kadınların herhangi birini taklit etmek kolaydır. Onları taklit ederek zirvede nasıl bu kadar uzun süre kaldıklarını görebilirsiniz.*

*Örneğin Marlene Dietrich olduğunuzu ve bir mahkemede bulunduğunuzu düşünün. Kameranın sağındasınız. Kameranın solunda dabiri konuşmaktadır. Başını veya vücudunu hareket ettirmeden önce gözlerinin döneceği yöne doğru nasıl hareket ettiğine hiç dikkat ettiniz mi? Bu, perdede önemli bir efekttir. Dietrich'in bu efekti nasıl*

*bulduğunu hep merak etmişimdir. Gerçekten de enfes bir efekt. Bunu hep yapar. Bu efekt, sözüne başlamadan önce ona zaman kazandırır. Bu efekt sayesinde izleyiciyi yakalar ve sahne boyunca elinde tutar. Gözlerini dönebildiği kadar sola döndürür, sonra da bakışlarını rakibine ya da sevgilisine kilitleyene kadar yavaş yavaş başını çevirir. Anladınız mı? Bunu deneyin. Başınızı çevirirken genellikle ağzınızın hafifçe aralandığını göreceksiniz. Dietrich'inki gibi.*

*Ya Joan Crawford? Genellikle tepki verirken başını hızla hareket ettirir. Crawford, sert ve hızlı tepkileriyle ünlüdür. Crawford olduğunuz ve bir mahkemede bulunduğunuzu düşünün. Kameranın sağındasınız ve kameranın solundaki biri size konuşmaktadır. Cümle bittiği anda Crawford kafasını hızla çevirip konuşan kişinin gözlerinin içine bakarak repliğine başlar. Bu da izleyiciyi yakalayan bir harekettir. Parıldayan gözler ateş gibi yanmaktadır ve izleyici onun yanındadır. Bette Davis, aşk sahnelerinde bile saldırılarıyla ünlüdür.*

*Bergman –sevgilisinin gözlerine bakışını inceleyin– ise, gözlerini yerden kaldırır. Onun metanetini ve tutkusunu inceleyin. Hiç, bir aşk sahnesinde Bergman'ın burun deliklerine dikkat ettiniz mi? Evet, ihtirası arttıkça burun delikleri açılıp kapanır, açılıp kapanır. Oyunculuk mu? Evet. Ve sadece perdede. Sadece kamera burun deliklerinin hareketini görebilir. İnanın bana bu hareket, duygusal bir sarsıntı demektir.*

*Erkekler, Bogie'yi, Gable'i, Bill Powell'i, Spencer Tracy'yi ve Jack Lemmon'ı inceleyin. Burada da başka isimler var ama bunların hepsinin kendi stilleri, kendi kişilikleri ve elbette birkaç tane de trükleri vardır. Bogie her zaman karşısındakinin yüzünü inceliyormuş gibi görünür. Sevgilisi de düşmanı da olsa gözleri, karşısındaki oyuncunun yüzünde dolaşarak bilgi arar. O'nun duygu yoğunluğunu fark eder ve harekete geçmeden önce (bir yumruk ya da bir öpücük) ne yapacağını anlarsınız. Sizi şaşırtarak, biraz önce güzel şeyler söylediği bir kadına sırtını dönüp çekip gittiğinde ne kadar harikadır, değil mi?*

*Gable. Yıldız olduktan sonra iyi bir oyuncu olan Kral hakkında ne*

*söylenebilir ki? Görünüşü ve kişiliği sayesinde yıldız olduktan sonra yıldız olarak kalabilmek için oyunculuğu gerçekten öğrenmesi gerektiğini anlamıştır. Bir mülakatta Spencer Tracy'yi rahatlık ve doğallığa örnek olarak göstermişti.*

*Tracy, rahatlık ve doğallık konusunda ustaydı. Sahnede ne kadar mükemmel olduğunu kendisinin fark ettiğine inanmıyorum. Tracy, her yazarın rüyasıdır. Spencer bir cümleyi alır, kimi zaman yazıldığı biçimiyle, kimi zaman da ufak bir değişiklikle, aynı cümlenin zihinde canlandırıldığı şekliyle okurdu. Kamera karşısında düşünerek, es vererek izleyiciyi her şeye inandırabilirdi.*

*Bill Powell kötü adamı oynayarak başlamış, kendisini yıldız yapan komediye sonradan dönmüştür. Onun anahtarı, görmüş geçirmiş bakışlarıdır (bakışları, sarhoşu oynarken bile nettir). Karakterin zamanlamasını bakışları sayesinde yapar.*

*Jack Lemmon, incelenecek mükemmel bir oyuncudur. Bence Lemmon, ayak parmağından saçının teline kadar tam bir sinema oyuncusudur. Arkası dönük uzaklaşırken bile sizi üzebilir; omuzları düşmüş, yürüyüşü yavaşlamıştır. Size bakması için kolundan tutarsınız, bir an durur ve devam eder. Jack Lemmon'ı özellikle* Kayıp *(Missing) ile* Çin Sendromu'*nda (The China Syndrome) inceleyin. Kamera karşısında, gördüğüm herkesten daha iyi dinler.*

*Bütün bunları sinema oyunculuğunun ne gerektirdiğini, nasıl bir sinema oyuncusu, nasıl bir yıldız olunacağını kavramanız için anlattım.*

*Kendi stilinizi geliştirmenize yardım edecek bir şeyler görürseniz, biraz oradan, biraz buradan çalmanın zararı yoktur. İyi olun ama tek olun.*

# 6
# *Ne Dedi?*

Sinema, eklektik bir kitle iletişim aracıdır: filme benzeyen başka bir sanat yoktur. Bir oyunu, baleyi, senfoniyi, operayı, vaazı gösterebilir; şiirsel diyalogları, punk müziği, farklı tür ve tempolardaki hareketleri hatta resim sanatının ürünlerini sunabilir.* Klasik bir trajediyi ya da en kaba komediyi gösterebilir. Kısacası film, sanatın diğer alanlarının çalışmalarını tekrarlayabilir ve genellikle bütün alanların üzerine çıkar. Başka hangi medyum size *Nanook of the North*'u (Kuzeyli Nanook), *The Man of Aran*'ı (Aranlı Adam), *Kwai Köprüsü*'nü (The Bridge on the River Kwai), *The Year of Living Dangerously*'yi, *Ateş Arabaları*'nı (Chariots of Fire); *Bullitt* veya *The French Connection*'daki hareketi; *Potemkin Zırhlısı*'ndaki "merdivenler" sahnesinin sert dramını verebilir?

Bu küçük seçme, çoğu kişiye göre sinemanın en iyi boyutunun ne olduğunu da örnekliyor: filmler, diyaloglardan çok yüzün, tepkilerin, tavırların ve hareketin etkin kullanımıyla mesajlarını verirler.

Bunu söylüyorum çünkü bana göre (böyle düşünen başka birçok kişi de var) modern filmler, özellikle de TV ekranlarında gördüklerimiz, sıkıcı filmlerdir. En başta ekonomik nedenler olmak üzere bir dizi nedenden ötürü, günümüzde çoğu film, insanların sıkıcı bir biçimde birbirinin peşisıra konuşmalarından oluşuyor. Başka bir deyişle istisnalar dışında günümüz filmleri birer oyundur ve hiç de güzel değillerdir.

* Konusu ne olursa olsun iyi çekilmiş bir film, düzinelerce güzel "resim" sunar. Ama bu resimler sadece birkaç saniye görülür.

İyi bir oyunun filmini çekmek, muflaka kötü bir şey değildir. *Becket* ve *Her Devrin Adamı* (A Man For All Seasons), mükemmel ve izlenmesi gereken filmler olarak aklıma gelenler. Ama oyunların filmini çekmekte ısrar etmek, bir sanat ve eğlence aracı olarak sinemanın potansiyelinin sadece belli bir kısmını kullanmaya devam etmek demektir.

Konuşan insanlar üzerine yoğunlaşmak, oyunculuk öğrencileri için de zararlıdır; bundan önceki bölümlerde tartışıldığı biçimiyle dikkatleri, en iyi filmlerde olması gereken oyunculuk tarzından uzaklaştırır. Ortalama bir filmin en çok ilgilendiği şey konuşmalardır. Bunun için önceliği cümleleri okumaya verir. Ancak sinema oyunculuğunun en önemli yönü kesinlikle bir diyalogun okunması değildir. Bunun başlıca nedenleri şunlardır.

İlk olarak, gerçekten nesnel bir gözle okunduğunda görülür ki, iyi bir senaryoda belli bir dramatik bakış açısına göre hayati önem taşıyan birkaç konuşma vardır. Çok sayıda cümle öylesine konulmuştur, yani düğümün gelişmesine katkıda bulunmazlar; düğümle felsefi bir ilgileri ve genellikle de şiirsel bir güzellikleri yoktur. Kural olarak olması da gerekmez. İyi bir düğüm, en iyi şekilde karakterin tepkilerinin ve bunun sonucundaki eylemlerinin uygun biçimde inandırıcı krizlere (büyük ya da küçük) ve çelişkilere dönüşmesiyle oluşturulur. Entelektüel veya felsefi çerçeve de karakterlerin ortaya konmuş olan derinliklerine ve davranışsal tercihlerinin dramatik olarak sergilenmesine dayanır. Biraz sonra tartışacağımız nedenlerden ötürü de çoğu filmde sesli şiirin çok az yeri vardır. "Şiir", görsel güzellikte ve insanların davranışlarında olmalıdır.

Basit bir repliği sarsıcı biçimde konuşan oyuncu, aslında gösteriş yapıyordur. Sıradan bir "iyi akşamlar" lafını, sanki, "şimdi büyünün zamanıdır" dermiş gibi söyleyen ve iyi oyuncu olduğu iddia edilen oyuncular tanıyorum. Bu tür bir belagat eğilimi, oyuncunun yazılı söze haddinden fazla saygı göstermesinden kaynaklanır. Bu saygı, fazla oyunculuk tecrübesi olmayan insanların çoğu tarafından paylaşılan bir saygıdır. Bir oyuncu sözcükler ve cümlelerle, en azından iyi

ve kadim arkadaşlarıyla kurduğu ilişki gibi rahat ve sıradan bir ilişki kurmalıdır.

Yazılı sözün kutsallığına bir bakalım. Elbette böyle bir şey yoktur. *Kral James İncili*'nin bile her ay yeniden yazıldığı günlerde yaşıyoruz. Tanrı kelamını yeniden yazıyorsanız, herhangi bir yazarı da yeniden yazabilirsiniz, kuşkusuz.

Söylediklerim, her oyuncunun hemen elindeki senaryoyu yeniden yazmaya başlamasına yönelik bir tavsiye olarak algılanmasın. Aslında oyuncular senaryoları yeniden yazmamalıdırlar. Önerim, oyuncuların repliklerini dikkatle incelemeleri, göreli ağırlıklarını, bütünlüklerini ve dramatik tutarlılıklarını değerlendirmeleridir.

Bir replik, sıradan bir replik midir, yoksa bir ağırlığı var mıdır? Önemli bir replikse, çok mu gösterişlidir? Sıradan bir replikse, öylesine mi yazılmıştır? Sıradan bir replik çok sorun çıkartabilir. Aslında sahip olduğundan daha fazla bir anlam taşıyormuşçasına küstah bir replik olabilir; tantanalı veya fazla "edebi" bir tarzda yazılmış olabilir.

Sıradan bir replik hafife alınmamalı, filmdeki diğer replikler gibi üzerinde çalışılmalıdır. Replik orada bulunuyorsa belli bir amaca hizmet ediyordur. Bu amaç göreli olarak önemsiz olsa bile bütünün bir parçasıdır ve saygı gösterilmelidir. Bir amacı olan sıradan repliklerle başa çıkmak, gösterişli diyaloglarla başa çıkmaktan daha zordur. Bazı iyi oyuncular sıradan replikleri konuşurken zorlanmışlardır. (Bence Spencer Tracy'nin saygı duyulan oyunculuğunun temelinde, sıradan replikler konusundaki inanılmaz ustalığı yatmaktadır.)

Sıradanlık, anlaşılmazlık anlamına gelmez. Gariptir, anlaşılmayan bir replik önem kazanır. İzleyici bir şeyleri kaçırmaktan nefret eder. Anlaşılmaz repliğin sonucunun önemsiz olduğunu bilemeyeceği için, o repliğin duyması gereken bir şey olduğunu düşünür. Bunun sonucu, kaçınılmaz olarak izleyicinin sinirlenmesi ya da rahatsız olmasıdır. İstisnalar da vardır elbette. Bilinen bir vecize veya sık sık tekrarlanan bir replik, hemen anlaşıldığı için hasarsız biçimde dudaklardan dökülebilir. Aslında bu tür bir repliği kasten ağızda ge-

velemek, genellikle daha iyidir. Örneğin oyuncu, "Yağ yağ yağmur, la la lala la la, dediğinde, üç yaşından büyük izleyiciler onu yakalarlar. Ancak genellikle sıradan bir repliği diğerlerinden ayırdedecek şey, anlaşılması değil, konuşamn tarzı, tavrı ve konuşma şeklidir.

Sıradan replik üzerine yapılan çalışma genel olarak diyalogların önemli bir yönünü ortaya çıkarır: *sözlü* diyalog *yazılı* diyalogdan önemli ölçüde farklı olabilir, genellikle de farklı olur. Düşünsel olarak sindirilen bir replik son derece doğal görünebilir. Ama yüksek sesle okunduğunda aynı replik kulağa gerçekdışı ve biçimsiz gelebilir. Bu bir sürpriz olmamalıdır. Yakın zamana kadar yazılı sözlerin düzeni, o sözlerin konuşmada kullanılan halinden önemli ölçüde farklıydı.* Bugün bile birçok dilde konuşulduğu gibi yazmak, kabul edilmeyen bir durumdur.

Gerçekten konuşulan diyalog yazan çok az yazar tanıyorum. Bunu eleştiri olarak değil, saptama olarak söylüyorum. Ben de gayet doğal gördüğüm, ama konuşulduğunda kulakta soğuk bir şaka etkisi yapan birçok diyalog yazmışımdır. Toplumumuzda büyütülen ve eğitilen bir insan için pratikte bu tür zorluklar kaçınılmazdır. Bir cümlenin özgünlüğü okunurken değil, her zaman konuşurken belli olur.

Ama –bu çok önemli bir "ama"dır– bir repliğin geçerliliğine onu konuşan oyuncuyla değil, karakterle olan ilişkisine bakılarak karar verilir. Bir oyuncunun en temelsiz şikayetlerinden biri, "bunu bu şekilde söyleyemezdim"dir. Tabii ki söyleyemezdin. Kendini rolüne iyice kaptıran bir oyuncunun kaptırdığı şey aslında farklı bir geçmişi olan, farklı bir eğitim almış, farklı insanlarla farklı ortamlarda bulunmuş "kendisi"dir, repliği okuyan, farklı geçmişi ve farklı koşullarıyla karakterin kendisidir, oyuncu değil. Geçerli eleştiri, "Karakterin bunu bu şekilde söyleyeceğini sanmıyorum, olabilir. Elbette bu

* Bu nedenle, örneğin, 18. yüzyılda dilin nasıl konuşulduğunu ve dönemin edebiyatında basmakalıptantanalı konuşmaların egemen olmasından sonraki diyalog kalıbının nasıl olduğunu tahmin etmek, oldukça zordur.

görüş de tartışmaya açıktır. Cümlenin son haline genellikle yönetmen karar verir.

Diyaloga dönelim. Yazılı diyalog, tamamlanmış bir üründür. Gerçek hayattaki konuşmalar ise irticalen yapılır. Senaryo yazarı yönetmenin sahneyi kendine göre çekeceğini bildiği için genellikle sahne tanımlamaları üzerinde fazla durmaz. Ama yazdığı her cümlenin az ya da çok yazıldığı gibi konuşulacağını umduğundan, her cümlenin üzerinde titizlikle çalışır. Diyalogların çoğunu gözden geçirir, tashih eder, süsler; böyle yapması da doğrudur. Çoğu sanatta olduğu gibi sahne olayın kendisi değil, özüdür. Balık avına gitmeyi düşünen iki arkadaş saatlerce bu konuda konuşabilirler. Yazarsa en fazla bir–iki sayfada konuyu kesmelidir.

Ancak diyalogların seçilmesi ve kısaltılması işlemi meyve ve sebzelerin suyunun çıkarılmasına benzer. Sonunda içi boşalmış bir posayla karşı karşıya kalırız. Oyuncu bu posaya can vermelidir. (Elbette bu bir abartma ama sanırım konuyu anlatıyor.) Senaryodaki diyalogun cümleleri genellikle uygun biçimde oluşturulmuş ve süslenmiştir; cümlede içerilen düşünce de tamamen oluşturulmuştur. Gerçek hayatta böyle mi olur?

Tasarladığı şeyleri söylerken bile iyi oluşturulup söylenmiş süslü cümlelerle konuşan çok az insan vardır. Oyuncunun görevi ise karakterleri canlandırmak, davramş biçimi ve konuşmasını inanılır kılmaktır. Bunun için oyuncunun yazılı sözden kurtulması gerekir. Biraz kekeleyebilir (biraz saf görünmek genellikle konuşmaları ve karakteri daha doğal gösterir)* veya insanın düşünceleri genellikle olumlu ya da tamamlanmamış olduğu için cümlenin bir bölümünü askıda bırakabilir; eksik kalmış bir düşünceyi seslendirirken çoğu

Bir keresinde Spencer Tracy'yi, bir sahneyi tekrarlarken durdurmuştum. "Ne oldu?" diye sordu. "Spencer," dedim. "Çok fazla mırın kırın ediyorsun." " Yönetmen bey," dedi şakayla karışık. "Mırın kırın etmem karşılığında oldukça iyi para alıyorum." İkimizin de o sahnede biraz abarttığını kabul etmekle beraber, kesinlikle haklıydı. Bir repliği kimse büyük Tracy kadar iyi işleyemezdi.

konuşmacının yaptığı gibi sözcükleri, hatta cümleyi, o belirsizliği yakalamak için tekrarlayabilir; argo bir söz ya da cümleyi daha kibarıyla değiştirmeye karar verebilir (yönetmenin onayı ya da önerisiyle). Bilgiçlik taslayan ya da kibirli birini oynamadığı sürece, oyuncu her zaman konuşma diline yaklaşmaya çalışılmalıdır.

Bir oyuncunun sadece uygun biçimde konuşmayı öğrenerek iyi oyuncu olabileceği düşünülemez. Diğer insanların konuşmalarını da dinleyen keskin bir kulağa sahip olmalıdır. Duyduğu konuşma biçimlerini, oral ya da fiziksel olarak tekrarlayabilmelidir (taklit ederek değil, doğal bir biçimde). İnsanların seslerini nasıl süslediklerini, ses tekniklerini öğrenmelidir. Kendi karakterinin konuşmasına katabilmek için doğruyu söyleyen sesle yalan söyleyen sesi ayırdedebilmelidir. Bunu da ancak öğrenme sürecinin önemli bir bölümünü insanları –hayatın her alanından insanları– dinlemek ve izlemekle geçirerek yapabilir. Nasıl ki usta bir empresyonist karikatürlerini iyi çizebilmek için ünlüleri incelerse, oyuncu da, gerçeğe uygun biçimde canlandırmak için pek o kadar ünlü olmayan insanları incelemelidir.

Bu tür bir inceleme ve öğrenme faaliyeti taklide değil üretmeye götürür. Örneğin bir karakter, ancak yakın akrabalarının ve en iyi arkadaşlarının tanıyabileceği şekilde dikkatsiz ve sarsakça konuşan bir kişiyi yansıtıyor olabilir. Bu konuşma alışkanlıklarına çok sadık kalınırsa, karakterin böyle bir konuşma biçimine alışık olmayan izleyiciler tarafından anlaşılmayacağı açıktır. Filmdeki diyaloglarının çoğu anlaşılmayacaktır. O halde yapılacak iş, bir uzlaşmaya gitmektir. Aslında bu bir uzlaşma değil, yeniden yaratmadır. Karakterin konuşma alışkanlıklarının özünü gösterecek bazı unsurlar seçilerek repliklerin anlaşılır kılınması sağlanacaktır.

Marlon Brando, *İhtiras Tramvayı*'nda (A Streetcar Named Desire) öyle etkili bir konuşma kalıbı yarattı ki onu tanıyan birçok insan bile Brando'nun normal bir rolü homurdanmadan oynayıp oynayamayacağını merak etti. Oynayabilirdi tabii ki, oynadı da. Homurdanmak, Brando'nun normal konuşma biçiminde yoktu, olmadı da. Rol, istisnai bir sanatçının istisnai bir yaratıcılık gösterisiydi.

Kısacası doğaya, sözlerin anlamlarına ve cümleleri bölme kolaylığına açık bir kulak, melodiden daha önemlidir. İyi bir oyuncu, "bunu becermelidir"

Oyuncunun sesinin kalitesi de aksanı kadar önemlidir. Genizden gelen bir zırıltı itici gelebilir. Ancak geçmişte aydınlar ve hatipler arasında çok değer verilen bir ses niteliği olan yankılı ses de itici gelebilir. Balkona doğru seslenirken gereken rezonans sesi, birkaç santim uzaklıktaki mikrofon için sorun oluşturabilir. Yankılı sese sahip oyuncu, perdede kibirli ve gösterişli görünür. Bu ses ancak Albay Blimp'i veya Senatör Claghorn'u oynayan bir oyuncu için işlevseldir.

Sesin niteliği ve kullanımı, pratik ve ucuz bir ses kayıt aygıtının yardımıyla geliştirilebilir. Bölgesel bir aksanyok edilebilir; edilmelidir de. Örneğin güçlü bir Brooklyn aksanı, belli bir karakteri canlandırırken yararlı olabilir ama kalıcı bir özellik haline gelirse oyuncunun alanını ve oyunculuk fırsatlarını ciddi biçimde sınırlar.

2. Dünya Savaşı'ndan kısa bir süre sonra İngiliz filmleri Amerikan piyasasını doldurduğunda, İngiliz aksanı konusunda Olivier ile John Mills ve bazı Britanyalı oyuncuların tartışmalarını duymuştum. İngiliz aksanı çoğu Amerikalı için anlaşılması zor bir şeydi. Güçlü etkilerin, estetik ve ticari nedenlerle istenmeyen bir şey olduğu konusunda anlaştılar. Kral'ın İngilizcesini ele alış şekillerinde İngilizlerle Amerikalılar mantıklı (ve hoş) bir uzlaşmaya vardılar; "Orta–Atlantik" adı verilen aksan işte böyle doğdu.

Şu anda Amerika'da televizyon kuşkusuz konuşma biçimlerini etkilemektedir. Yerel dilin saflığını savunanların "televizyon sunucusu" konuşma tarzını eleştirmelerine karşın bir oyuncu için tek çıkar yol, gerçekten bu tarzdır. Halen Ortabatının bazı bölgelerinde ve Pasifik kıyısının birçok yerinde geçerli olan nötr ve etkisiz aksanın kullanılması, oyuncunun istenen aksanı bu aksanın üzerine döşemesini kolaylaştıracaktır. Temel konuşma alışkanlıklarınız Batı Teksas kökenliyse, New Englandlı gibi konuşmanın ne kadar zor olacağını bir düşünün.

Oyuncuların pek azı hâlâ bağırır ya da fazla yüksek sesle konuşur. Modern oyuncuların çoğuysa, küçük bir iç çekişe kadar her şeyin mikrofonlarca kolaylıkla halledilebileceğini bilirler. Tiyatrodaki fısıltılar, komik bir olay için özellikle gerektirmiyorlarsa perdede yer almazlar. Ama modern oyuncuların hepsinin kiminle konuştuklarını bildikleri pek söylenemez. Bazıları mikrofona yalan söyler: İstedikleri kadar alçak sesle konuşabileceklerini bildikleri halde, izleyiciyi etkilemek için yüksek sesle konuşurlar. Bu da affedilmez bir şeydir çünkü hitabete girer. Hitabete ise, insanlar arasındaki konuşmalarda çok az rastlanır.

Bir oyuncu eğer rüzgara karşı bağırmıyorsa, söyleyeceklerini konuştuğu varsayılan insana ya da insanlara söylemelidir. Bağırıyor veya ölçülü bir tonda konuşuyor, onlara bakıyor ya da gözlerini kaçırıyor da olsa yine sözlerini perdedeki dinleyicilerine yöneltmelidir. Ancak bu durumda sergileyici değil, gerçek bir insan olur. Bu sözlerin izleyiciye ulaştırılması oyuncuya değil, yönetmene, resim seçiciye ve montajcıya düşer.

Bir deney yapın. Uzun bir monologu tiyatro sahnesinde konuşuyormuş gibi konuşun (mümkünse teybe kaydedin). Sonra da aynı sözleri, hemen yakınınızda oturan birine gizlice söylüyormuş gibi söyleyin. Aradaki fark sizi şaşırtacak ve umarım, izleyici yerine karşınızdaki oyunculara konuşmanın üstünlüğüne –en azından filmlerde– sizi inandıracaktır.

***Kadın oyuncu anlatıyor:***

*Film senaryolarında diyaloglar, genellikle konuşulması gerektiği gibi yazılmazlar. Bu şekilde yazmaya çalışan çok az yazar tanıyorum; onlar da başaramadılar. Sevdiğim yazarlardan Jimmy Clavel bir keresinde bir senaryoda bazı kişileri aksanlı konuşturmuş, ayrıca oyuncuların nasıl tepki vermeleri gerektiği konusunda bazı talimatlar eklemeyi de unutmamıştı. Hayatta okuduğum en komik şeydi. Onun ilk*

*denemesiydi sanırım. İkinci denemesinden elde ettiği geliri almaya bankaya gidene kadar yazarın kendisi de buna güldü. Ondan sonra da gülmeye, yazmaya ve para kazanmaya devam etti, ancak talimatlar ve aksanlı konuşmalar yazmaktan da tümüyle vazgeçti.*

*Size verilen senaryoyu alır almaz rolünüzü öğrenin. Senaryoyu okuyup öğrendikçe, canlandıracağınız karakterin yapısına uymasını sağlamak için repliklerinizi biraz da olsa değiştirmeniz gerektiğini hissedebilirsiniz. Yaptığınız değişiklikler rolünüzü geliştiriyorsa, yönetmen ve yazar bundan memnun olacaklardır. Ama fazla zorlamayın.*

*Örneğin aşağıda* The Left Hand of the God *filminin, Alfred Hayes tarafından yazılmış senaryosu aynen aktarılmıştır. Bu filmde ben, Humprey Bogart'ın Çinli sevgilisi Mary Yin'i oynadım. Bogie'nin karakterinin adı, Jim Carmody idi.*

11 İÇ. CARMODY'NİN ODASI ÇEKİM AKŞAMÜSTÜ

Büyük, kare şeklinde, eski, hoş ve sıcak görünecek biçimde aydınlatılmış bir oda. Taş şöminede büyük bir kütük yanıyor. Köşelerdeki isli duvar oyuklarında dört tane pirinç fener var Solda, üzerinde koyu yeşil gece lambası olan modern bir masa duruyor. Gaz lambasının ışığı, önde duran Carmody'nin yatağına işveli biçimde uzanmış olan Mary Yin'in üzerine düşüyor Ayak sesleri duyulur ama Mary Yin tavana bakmaya devam eder Toz içindeki Carmody, arkadaki kapıda görünür Kıza bakıp bekler Carmody'nin Mary Yin'i fark ettiği kadar Carmody'yi fark eden Mary Yin'in ona bakmaması, ayna karşısında poz verircesine abartılmış bir tavırdır

CARMODY
(nihayet, sırıtarak)
Pekâlâ Mary Yin, pozunu değiştir. Fotoğraf makinem yanımda değil

Kız düşünceli bir biçimde, yavaşça ona bakar ve gülümser

MARY YIN
At sırtında geçen onca günden sonra beni böyle görürsen dinlenirsin diye düşünmüştüm.

Tahrik edici bir hareketle uzandığı yerden kalkar. Ağır ağır odanın öbür tarafına yürürken, bu yavaş geçişinin izlendiğinin farkındadır Nefis bir melezdir. Yürürken küçuk altın sandaletleri parıldamakta, koyu mavi ipek pantolonu işveli işveli dalgalanmaktadır. Bara varır.

CARMODY
(bu arada)
Birçok şey olabilirsin. Ama dinlendirici değilsin.

Kız elinde viski şişesi ve bardakla surat asarak geri döner

MARY YIN
Sensiz yalnızdım Kah_ma_dee. Piyano çalacak kimse yoktu.

CARMODY
Radyoya ne oldu?

Mary Yin Carmody'ye içki getirir

MARY YIN
(omuz silkerek)
Yang'ı bilirsin. Burada kimse radyoyu kapatmaz. Bütün piller bitti.
(içkiyi verir)
Dağlarda ne yaptığını anlat bana.

12 YAKIN ÇEKİM _ CARMODY VE MARY YIN AKŞAMÜSTÜ

CARMODY
Yang'ın vergilerini toplamak için
6 gün harcadım.

Büyük bir yudum içki alır ve masaya doğru yürür. Şapkasını, İncil'i ve kırbacını masaya koyar. Mary Yin, arkada kalır.

MARY YIN
(biraz hevesli)
Savaştın mı?

CARMODY
Toz, böcekler dağlar...
(ona bakar)
Hayal kırıklığına mı uğradın?

MARY YIN
(onu geçer)
Biraz.

Masaya geldiğinde Mary Yin, rahibin İncil'ini görür. Tozla kaplıdır. Odaya tamamen yabancı bir nesneymiş gibi merakla İncil'i eline alır.

MARY YIN
Garip. Bir İncil. Bunu nerede buldun?

CARMODY
(hafifçe omuz silker)
Şikago'daki bir otel odasında.
(İncil'i alır ve
tekrar masanın
üzerine koyar)
Bırak şunu şimdi Yang kontrol için beni bekliyor

MARY YIN
Beni öpmedin.
(Yüzünü yaklaştırır)
Sen gittikten sonra burası çok sıkıcıydı.

Carmody sertçe kızı çeker ve sıkıca öper.

CARMODY
(Kızı bırakır.
Elinde boş bardakla
bara giderken)
Chungking'de kalmalıydın.

MARY YIN
Neden?

13 AMERİKAN BARDA ORTA PLAN ÇEKİM AKŞAMÜSTÜ

Şişeye uzanırken

CARMODY
Sıkıcı değil. Ve sahile 20 gün daha yakın.

Bardağı doldurur. Mary Yin kareye girer.

MARY YIN
Çin'den bu kadar mı sıkıldın?

CARMODY
(bardağına bakarak)
Üç yıldır Yang'ın para ordusunu yönetiyorum.
Üç yılda her şeyden sıkılabilirsin.

MARY YIN
(yumuşak bir
ses tonuyla
Zavallı Kah_ma_dee.

MARY YIN (devam)
(ona bakarak)
Diğer erkekler senin sahip olduklarını kıskanırlardı.

CARMODY
Bunu mu?
(özenle döşenmiş odayı göstererek)
Bunun gibi eşyaları açık arttırmada alırsın.

MARY YIN
(okşayarak)
Beni de açık arttırmaya çıkarırlar mı?

CARMODY
(çarpık bir gülümsemeyle)
Elbette, eğer takvim satıyorlarsa.

Kızdan kurtulur. Kız, onun kolunu yakalar.

MARY YIN
Madem bu kadar nefret ediyordun, neden Çin'e döndün?

CARMODY
(omuz silker)
Para.

MARY YIN
Yang sana iyi para veriyor Eğer istediğin paraysa...

CARMODY

Para ve...

(kız kaşlarını çatar)

Jan Teng nasıl diyordu? Özgürlük hayali. Burası...

(pencereden dışarıyı göstererek)

dünyanın en büyük hapishanesi Elde ettiklerin iyi Ama her gece kapıyı kilitlediklerini duyabiliyorum.

(bir dikişte içkisini bitirir)

Boşver şimdi. Yang adamlarının zamanında gelmelerini ister

Döner Kız tekrar kolunu yakalar.

MARY YIN

(yumuşak bir ses tonuyla)

Ben de öyle Kah_ma_dee.

Adam karenin dışına çıkarken kamera kızda kalır

*Kolay okunuyor değil mi? Yazarın aksanla uğraşmayıp bu konuyu oyuncuya bırakması gerektiğini söylemekle neyi kastettiğimi anladınız mı? Savaş zamanı Çin'de yaşayan Çinli bir kızı oynuyordum. Çinli arkadaşlarım vardı ama onlar modern Kaliforniyalıydılar. MGM için yapmış olduğum bir öncalışmayı hatırladım. Onlarla sözleşmeliyken* Dragon Seed *filmindeki bir rol için denenmiştim. Katherine Hepburn'ün ailesindeki "Küçük İnci" adlı genç bir kızı canlandıracaktım. Dickie Jones de kardeşimi oynayacaktı. Bill Tuttle'ın hoş makyajlarını denerken bir yandan da Metro'nun film kütüphanesine gidip bulabildiğim bütün Çin filmlerini izliyordum. Bir Çinli gibi düşünmeye, yürümeye ve konuşmaya başlamıştım. Rolü aldım ama oynadığım bö-*

*lüm montajda atıldı. Buna ne dersiniz? Bütün o hazırlık çalışmaları boşa gitti. Ama Fox'ta oynarken o çalışmalardan yararlandım.*

*Senoryayazarı Mary Yin'in, Carmody'nin ismini Kah-ma-dee olarak telaffuz etmesini gerekli görüyorsa, neden bütün repliklerini Çin aksanıyla yazmadı?*

*Benim bütün repliklerimde yaptığım şey, "satış"tı. Öyle ki Kah-ma-dee, diyalogumun tümüne tam olarak uyuyordu. Çinliler sözcüklerinin çoğunu kısaltırlar; İngilizce konuşurlarken her sözcük neredeyse onların çan-çon dili gibi kesilir (yanlış anlama, Chang. Bu hoşuma gidiyor). Oynadığım karakterde, erkeklerin Doğulu olduğunu düşündükleri tüm davranış biçimlerine bağlı kalarak, kızın açıkça anlaşılmasını sağlamalıydım. Oysa onların tek yaptıkları, gerçek Femininler (büyük F ile) gibi davranmak.*

*Bu yüzden diyaloglarda sesim tatlı ve yumuşak, bir kedi mırıltısına benzer biçimde olmalıydı.*

*Mırıltıdan bahsederken; sahne yazıldığı gibi başlamadı. Yönetmen, yatakta yatıp tavanı izleyeceğime, iki Siyam kedisi yavrusuyla oynamamı istedi. Bu çok daha iyi oldu.*

*Bogie, ben ve yönetmen birlikte çok iyi çalıştık ve aşağıdaki değişikliklere sette karar verildi.*

*İkici repliğimin yarısı kesildi ("Piyano çalacak kimse yoktu"). Bunu izleyen Bogie'nin repliği ve ondan sonraki repliğimin yarısı da gitti. Şöyle oldu:*

MARY YIN

Sensiz yalnızdım Kah_ma_dee. Dağlarda
ne yaptığını anlat bana.

*Bu beni rahatlattı çünkü Çin'de piyanonun, radyonun ve pillerin ne aradığını anlamamıştım.*

*Sonra kızın masada İncil'i buluşunu ve onunla ilgili iki repliği de kestik. Sahne, Mary Yin'in repliğiyle devam etti.*

MARY YIN

Biraz

(Ona doğru yürür

ve devam eder)

Beni öpmedin.

(yüzünü yaklaştırır)

Sen gittikten sonra burası çok sıkıcıydı.

Carmody kızı sertçe çeker ve sıkıca öper

*Bunu tekrar etmemin bir nedeni var.*

*Bayanlar, Humprey Bogart'ın sizi sertçe çekip sıkıca öpmesini hanginiz istemezsiniz?*

*Ben de sizlerden biriyim. Genç bir kızken Hollywood Boulevard Warner Bros. Sineması'nda Humprey Bogart'ı* Malta Şahini'*nde (The Maltese Falcon) izlerken, perdede onun kollarında olabilmeyi isteyerek neredeyse koltukları yiyecektim. Söylememe izin verin –bu bir şok oldu– Çinli kız olarak beni öptüğünde az daha eriyecektim.*

*Bu arada Bogie, karısı Betty Bacall ve ben arkadaştık ve filmi kocam yönetiyordu. Ama uzun bir an için (uzun bir andı gerçekten çünkü sevgili kocam, şaka olsun diye biz birbirimizden ayrılmadan bizi öyle kucak kucağa halimizden ayırmamaya karar vermiş), o bir tek an için, Bacall'ı da, Eddie'yi de, tüm dünyayı da unutabilirdim.*

*Görüyorsunuz, hayat ne komik. Bir rüya bir an için gerçek oluyor. Özellikle de Hollywood'da.*

*Yeniden yazılan sahne şöyle oldu (kesmeler ve sahne tanımlarını almadık çünkü sahnenin kesimlerinde senaryoya pek bağlı kalınmadı. Yönetmen Bogart'ın bazı repliklerini de değiştirdi):*

CARMODY

(nihayet, sırıtarak)

Pekâlâ Mary Yin, pozunu değiştir Fotoğraf

makinem yanımda değil

Kız düşünceli düşünceli ona bakar ve gülümser.

MARY YIN
At sırtında geçen onca günden sonra beni böyle görürsen dinlenirsin diye düşünmüştüm.

CARMODY
Birçok şey olabilirsin. Ama dinlendirici değilsin.

MARY YIN
Sensiz yalnızdım Kah_ma_dee. Dağlarda ne yaptığını anlat bana.

CARMODY
Yang'ın vergilerini toplamak için 6 gün harcadım. Çok ah aldım.

MARY YIN
(biraz hevesli)
Savaştın mı?

CARMODY
Toz, böcekler dağlar..
(ona bakar)
Hayal kırıklığına mı uğradın?

MARY YIN
Biraz.
(ona doğru yürür
ve devam eder)
Beni öpmedin.
(Yüzünü yaklaştırır)
Sen gittikten sonra burası çok sıkıcıydı

Carmody sertçe kızı çeker ve sıkıca öper

CARMODY
(Kızı bırakır)
Chungking'de kalmalıydın.

MARY YIN

Neden?

CARMODY

Sıkıcı değil. Ve sahile 20 gün daha yakın.

MARY YIN

Çin'den bu kadar mı sıkıldın?

CARMODY

Üç yıldır Yang'ın para ordusunu yönetiyorum. Üç yılda her şeyden sıkılabilirsin.

MARY YIN

(yumuşak biçimde)

Zavallı Kah_ma_dee.

(Carmody ona bakarken)

Diğer erkekler senin sahip olduklarını kıskanırlardı

CARMODY

Bunu mu?

(özenle döşenmiş odayı göstererek)

Bunun gibi eşyaları açık arttırmada alırsın.

MARY YIN

(okşayarak)

Beni de açık arttırmaya çıkarırlar mı?

CARMODY

(çarpık bir gülümsemeyle)

Elbette, eğer takvim satıyorlarsa.

MARY YIN

Madem bu kadar nefret ediyordun, neden Çin'e döndün?

CARMODY

(omuz silker)

Para.

MARY YIN

Yang sana iyi para veriyor Eğer istediğin paraysa...

CARMODY

Başka şeyler de var

(kız kaşlarını çatar)

Jan Teng nasıl diyordu? Özgürlük hayali. Burası

(pencereden dışarıyı göstererek)

dünyanın en büyük hapishanesi Elde ettiklerin iyi. Ama her gece kapıyı kilitlediklerini duyabiliyorum.

(bir dikişte içkisini bitirir)

Boşver şimdi. Yang adamlarının zamanında gelmelerini ister.

MARY YIN

(yumuşak bir biçimde )

Ben de öyle Kah_ma_dee.

Adam karenin dışına çıkarken kamera kızda kalır

*Bugün olsaydı, Çinli rolleri için Çinli oyuncular kullanılırdı; bence öyle de olmalı. MGM'nin* What Next Corporal Hargrove *filminde, Robert Walker'in Fransız sevgilisini oynamıştım. Haftalarca Fransızca çalışıp* The Big Parade *filmini tekrar tekrar izlemek zorunda kalmış-*

*tım. Metro'nun büyük bir film kütüphanesi vardı ve tüm sözleşmeli oyuncuların kütüphaneyi kullanmaları desteklenirdi. Çok şanslıydım.*

*Siz de şanslı olabilirsiniz. Sinema bugün çok popüler ve ulaştığı insan sayısı açısından bir numaralı sanat olarak görülüyor. Tüm büyük şehirlerde, ilgilenenler için eski filmleri inceleyebileceğiniz müzeler ve kütüphaneler var.*

# 7
# *Kim Olduğunu Sanıyorsun?*

*Murder My Sweet*'in (Cinayet, Tatlım) kastım yapıyorduk. New York'tan yeni gelmiş bir oyuncu sürekli büroma geliyordu. Israrla Moose Molloy'u oynamak için yalvarıyordu. Görüşmeler hep aynı biçimde yapılır ama o beni ikna edebileceğini düşünüyordu.

"Senin boyun 5.9 feet, Moose'inki 6.5," diyordum; "uzun boyluymuş*gibi* oynayabilirim," diye israr ediyordu. Rolü alamadı. Bulabildiğimiz en iri adam olan 6.45'lik güreşçi Mike Mazurki rolü aldı. Marlow'u oynayan Dick Powell, 6.2 feet boyundaydı. Bu yüzden Moose'u Mazurki oynarken bile dramatik açıdan önemli olan boy farkını perdede gösterebilmek için bildiğim tüm numaraları kullanmak zorunda kaldım.

Edward G. Robinson ile James Cagney'in çok inandırıcı biçimde gösterdikleri gibi iktidar, vücudun boyutlarına bakılmaksızın oynanabilir ama kısa boylu biri uzun boyluymuş gibi oynayamaz. Numaralar konusundaysa; bir çift pabuca göre uygulayabileceğimiz pozisyonların bir sınırı vardır.

Bir oyuncunun oynadığı karakterden kendini tam olarak sıyırabileceğini düşünmek yanlıştır. Bunun için bütün kişisel özelliklerimizi ve alışkanlıklarımızı değiştirmemiz gerekirdi. Ama alışkanlıklar hayat boyu süren bir koşullanmanın ürünüdür. Sürekli bilinçli bir çabayla bile ancak geçici olarak değiştirilebilir ya da yok olabilirler. Bir alışkanlığın esas özelliği, düşünülmeden veya iradedışı yapılan hareket ya da tepki olmasıdır. İnsan yemek masasında çatalı nasıl tuttuğunu, dişlerini nasıl fırçaladığını veya saçlarını nasıl taradığını düşünmez. Bir filmin hazırlıkları için geçen kısıtlı sürede insanın çevresinin günlük taleplerine karşılık vermesinin tüm içsel ve

dışsal biçimlerinin değişebileceğini düşünmek imkansızdır. Ama çaba gösterilmelidir.

Tekniği, kendi içinde bir bütün olarak gören az sayıda oyuncu kendini oynadığı karakterden sıyırmaya kalkışabilir (bu türden içe dönük hareketler, zaman zaman tüm sanat dallarında ortaya çıkarlar). Bu oyuncular çok az sayıda seyircinin dikkatini, ancak çok özel bir biçimde çekebilirler. Seyircilerin çoğu, bu oyuncuları, çekingen ve kendi isteklerine düşkün kişiler olarak algılar.

Yani, oyuncu için en iyisinin, kendisini, oynadığı karakterin kaldırabildiği kadar o karaktere taşıması ve kendi karakterinin tersi olan özellikler ve davranış biçimleri "yaratmaktan" kaçınması olduğu söylenebilir. Örneğin Robert Redford'ın Scoorage'ı, James Garner'ın Baba'yı veya Al Pacino'nun yumuşak yumuşak konuşan bir din öğrencisini oynaması, tam anlamıyla saçmalık olurdu. Komedyenlerin hep tragedya (tragedya oynayanların da komedya) oynamak istediği şeklindeki o eski tiyatro inanışı göz önüne alınırsa bu tür çabalar oyunculara hoş gelebilir. Ama gişe açısından hoş sonuçlar doğurduğuna, hiç demesek de, pek rastlanmamıştır. Oyuncunun kendi karakterinin tamamen tersi karakterdeki rollerde oynadığı birçok film yapılmıştır.* Bu filmlerin sonuçları ise, hep filmlerden daha acıklı olmuştur.

Bir örnek üzerinden gidelim. Örneğin Jack Nicholson, bir demirciyi oynasın. Karakterin ne kadarı "demirci", ne kadarı Jack Nicholson'dır?

Burada bazı okuyucuların, "İyi ama Nicholson demirciye benzemiyor ki, dediklerini duyabiliyorum. Olabilir de, olmayabilir de... Nicholson, atölyesi büyük kestane ağacının dibinde olan demirci değildir elbette; ama demirci nedir ki? Bütün demirciler iri yarı ve demir gibi adaleli kollara sahip değildir. İnce süsleme işlerinde uzmanlaşmış demirciler de diğer sanatçılar kadar, hatta Jack Nicholson

Örneğin, Llewellyn'in aynı adlı romanından Clifford Odets'in çektiği *Yalnız Bir Yürek* (None but the Lonely Heart) adlı filmde oynayan Cary Grant.

kadar estetik bir vücuda sahip olabilirler. Önemli olan nokta, bu demircinin, Jack Nicholson'ın oyuncu değil de demirci olsaydı olabileceği gibi görünmesi ve davranmasıdır. Üstelik en az Longfellow tipi demirci kadar da gerçektir. Nicholson, hikayenin gerektirdiği zaman ve ortam içine kendini yerleştirecekti. Diğer bütün karakterleri canlandırırken yaptığı gibi, o koşullar altında demircinin sosyal statüsüne, eğitim düzeyine, dini yapısına vs. göre davranacaktı.

Sürekli alıştırmalar yaparak fiziksel olarak da kendini o güne kadar kullanmadığı aletleri kullanmaya alıştıracak (Clift'in daha önce kapatmadığı yatak odası kapısı gibi), ama bunu O'na ait bir tarzda yapmaya kendini yönlendirerek başaracaktı. Aletlerini, varsayılan bir demirci gibi değil, kendi iskelet ve kas yapısına göre kullanacaktı. Örneğin Nicholson, ağır bir çekici kaldırırken sadece kol gücüyle değil, omzundan ve vücudundan destek alarak kaldıracaktı. Aradaki fark, Nicholson'ın demirci olmadığını değil, fazla kuvvetli olmayan bir demirci olduğunu gösterecekti.

Ama yine de yeni bir şey öğrenmek, bir alışkanlığı bırakıp yeni bir alışkanlık edinmekten çok daha kolaydır. Kişilikle daha yakından ilgili özellikler açısından da Nicholson'ın bütün tiplemelerinde kullandığı, o alaycı gözleri, nazikçe küçümseyen o sırıtışı, o sallapati yürüyüşü ve başını tutarken de, midesini okşarken de kullandığı o genel el hareketleri yine işe yarayacak ve demirciyi mantıklı bir biçimde canlandıracaktı. Demirci, bütün demirciler gibi gerçek ve tekil bir demirci olacaktı ama Jack Nicholson olduğu için de büyük olasılıkla hepsinden ilginç biri olacaktı. Görüldüğü gibi Jack Nicholson, burada da gayet güzel bir şekilde rolü doldurmaktadır.

Öte yandan, bütün bu saydıklarımızın dışında bir süreç daha işlemektedir. Esasında bütün insanlarda ksenefobi vardır – her yabancı bir tehdit olarak algılanır. Ama, yeni ve değişik bir karakter olsa da bizim demircimizin insanlara tanıdık gelen belli bazı özellikleri (Jack Nicolson, genel kabul görmüş bir oyuncudur) olduğu için izleyici tarafından daha kolay kabul edilecektir. Bu huzursuzluğun safdışı kalması, izleyicinin oyuncuyla daha kolay özdeşleşmesini ve filme daha iyi konsantre olmasını sağlayacaktır.

Rolün derinlemesine incelenmesi, bazen anlamsız bir çelişki ya da dramatik açıdan yararsız bir karakter yaratılmakta olduğunu ortaya koyar. Buna iyi bir örnek, *Genç Aslanlar* (Young Lions) filminde Marlon Brando'nun oynadığı Christian Diestl rolüdür. Film yapıldığı sırada karakterde yapılan değişiklik üzerine bir sürü tartışmalar yapılıyor, değişikliğin nedeni ve sonuçları üzerine konuşuluyordu. Bu tartışmalar genellikle söylentilere ya da kimin yaptığı belli olmayan açıklamalara dayanıyordu. Karakterde yapılan değişiklikten sadece senaryo yazarı Edward Anhalt, Marlon Brando ve ben sorumluyduk, ne yapıldığını ve neden yapıldığını tam olarak bir tek biz biliyorduk.

Irwin Shaw'un bu istisnai romanı, 2. Dünya Savaşı'nın hemen ardından yazılmıştı. O dönemde insanların soykırımla ilgili duyguları en yüksek düzeydeydi. Naziler vahşi düşmanlardı; bütün Almanlar Nazi idi; dolayısıyla da vahşiydiler. Romanın baş kahramanlarından biri olan Christian, döneminin havasını soluyarak büyümüş genç bir Almandı. Çoğu Alman gibi o da bu sürece, samimi bir vatansever olarak Almanlara uluslararası arenada saygı gösterilmesi talebiyle katılmıştı. Christian Hitler'e, bir Nazi olarak değil, siyasi bir Mesih bulduğunu düşünerek inanmıştı. Anlatılan mezalimi, kısa sürede vazgeçilecek bir tür delilik olarak görüyordu. Savaşın başlamasıyla birlikte Christian asker olmuş, savaş ilerledikçe vahşileşmiş, sonunda da ahlakla bir ilgisi kalmamış, tamamen yıkıcı bir insana dönüşmüştü. Kısacası Christian, Nazizmin insanları alçaltıcı bir düşünce olduğunu gösteriyordu.

Sorun şuydu: Film yapıldığı sırada aradan on yıl geçmişti ve herkes Nazizmin ne olduğunu biliyordu; film, yeni bir şey söylemiyordu. Bunun yanında Hitler'e muhalif olan milyonlarca iyi Almanın da olup bitenler nedeniyle suçlandığını biliyorduk.

Romanın diğer iki kahramanı olan Amerikalılarla ilgili herhangi bir sorun yaşamadık. Ama Christian karakterinin bizi herhangi bir yere götürmeyeceğini ve o dönemin (1957) insanlarına hakim yaklaşımlar ışığında Nazizmin ve savaşın etkileri üzerinde yeni yorumlar

yapmamıza fırsat vermeyeceğini hissettik. Ortak çalışmalarımız sonucunda, Almanların 1. Dünya Savaşı öncesindeki ulusal gururunu yeniden kazanması gerektiğine inanan, ama savaş ilerledikçe amaçların araçları haklı kılmayacağını (bu yeni bir fikir değildi elbette, ama sık sık tekrarlanmasında da bir sakınca yoktu) öğrenen bir vatanseverle başlarsak, bu tür yorumları yapabileceğimize karar verdik. Nazi liderliğinin kendilerini körü körüne izleyenleri nasıl vahşileştirdiğini, Christian'ın gözleriyle görüyorduk. Christian giderek olayların gerçek yüzlerini gördükçe ilk umutlarının suya düştüğünü fark ediyor ve Nazilikle ilgili her şeyden tiksinmeye başlıyordu. Sonunda da silahını paramparça ederek bir Amerikalı askerin silahından çıkan kurşunların üzerine yürüyordu.

Nazizmin kötülükleri gözardı edilmiyordu elbette. Christian'ın hayal kırıklığı ancak böyle bir arka plan çerçevesinde dramatize edilebilirdi. Ama eskiden inandığı düşüncenin yozlaşmışlığının farkına varmasını bir Almanın kendi gözünden göstermekle, bu düşüncenin zayıflığını düşmanlarının gözünden göstermekten daha iyi anlatılabileceğini hissettik. Böylece iddia, bir şekilde ispat edilmiş olacaktı.

Shaw, tabii ki değişikliği onaylamadı. Ama eleştirmenlerin ve izleyicilerin dörtte üçü bizim bakış açımızı onaylamıştı. Film, büyük başarı kazandı.

Değişikliğe karşı çıkanlar, değişikliğin sorumluluğunun, kötü bir karakteri canlandırmak istemeyen Brando'da olduğunu iddia ettiler. Bu, tamamen asılsız bir suçlamaydı. Brando, bu karara katkıda bulunmuştu; başka bir sorumluluğu yoktu. Bizim filmden önce de, film sırasında da Brando, "kötü" karakterleri canlandırmanın, kendisi için bir sorun oluşturmadığını kanıtlamıştı.

Burada vurgulamak istediğim şey, karakterlerin film yararına değiştirilebileceği ve sık sık da değiştirildiğidir. Ama karakterler gerçek olmalı ve özellikle de trajik dramada büyümeli ve gelişmelidir. Aksi takdirde karakter de hikaye de kelimenin tam anlamıyla düz kalır. Karakter "iyi" de olsa, "kötü" de olsa izleyici onu ilginç bul-

malı ve davranışlarının genel yaklaşımını kabul etse de etmese de anlamalıdır.

Topluma ne kadar ters düşerse düşsün hiç kimsenin kendisini kötü görmediğini bütün davranış bilimi öğrencileri bilirler. İnsan, örtülü düşüncelerini ve açık eylemlerini rasyonalize eder. Davranışları için "iyi" bir gerekçesi vardır. Örneğin bir keresinde uyuşturucu satan bir mahkuma, yaşadıklarından ders alıp almadığını sormuştum. Bütün saflığımla ona dışarı çıkınca böyle aşağılık bir işe devam etmeyeceğini umduğumu söylemiştim.

"Aşağılık mı?" diye cevap verdi şaşırarak. "Uyuşturucuya fena halde ihtiyacı olan bir müptela gördün mü hiç? Müthiş acı çeker. Ben onun iyiliğini düşünürüm; doktoruyum onun. Acılarını dindirir ve hayatını biraz daha çekilir kılarım.

Aynı şey, *The Godfather*'da (Baba), daha az dramatik bir biçimde ama daha geniş bir uygulama alanı içinde vurgulandı. Mafya üyelerinden biri (Baba'nın kendisi de olabilir), içki kaçakçılığına karışmasını şöyle meşru gösteriyordu: "Ben hizmet veriyorum. İnsanlar sattığım şeyi istemeselerdi ben de bu işi yapmazdım.

Yaratıcı bir oyuncu, bu kavramı aklına yerleştirmelidir. Karakterinin dürüst olmasını, bir canlandırmadan farklı olmasını istiyorsa, o karakterin bütün davranışlarını rasyonalize edebilmelidir. Ayrıca insanların çoğunda varolan bazı özellikleri göstererek karakterini daha anlaşılabilir ve daha çekici kılabilir. Yine *Baba*'ya bakarsak, baş karakter iyi bir aile babasıdır, karısını, çocuklarını, torunlarını sever. Arkadaşlarına sadıktır. Çiçeklere düşkündür; köpekleri sever. Hepimizin yaptığı gibi bazı yasalarını çiğnemeyi haklı görse de ülkesini bile sever. (Bir hapisane müdürü bana bütün vatandaşların yasa ihlalleri nedeniyle hapse atılmaları halinde, Amerika'da sokakta kimsenin kalmayacağını söylemişti.) Bunu anlayan bir oyuncunun, artık, "Ben bu adamı böyle oynayamam. Ben onun yaptığı gibi yapmazdım, demesine pek rastlanmaz. Elbette oynayabilir; yeter ki onu rasyonalize edebilsin. Rasyonalize edilecek bir nokta bulunamıyorsa, ya oyuncu seçimi hatalıdır ya da karakter dürüst değildir ki, her iki durumda da bir çaresine bakılmalıdır.

Bir oyuncu, sık sık kişisel olarak hoşlanmadığı davranışları rolünde yapmak zorunda kalabilir. Ama hemen hemen bütün davranış türlerinin temelleri çoğumuzda vardır ve bu temellerin biraz genişletilmesi, oyuncunun gerekli şeyleri yapmasım sağlar. Örneğin, bir oyuncu şöyle söyleyebilir: "Ben katili oynayamam. Kimseyi öldüremem ben. Saçmalık. Hiç sinek öldürmemiş mi, hiç örümcek ezmemiş mi, hiç karıncanın üzerine basmamış mı? Bunlar, hayatın çeşitli biçimleridir ve eğer oyuncu bu düzeyde can-alıyorsa, öldürebilir de – zaman meselesidir bu. Yapılacak şey basittir; oyuncu bahçıvansa, kurbanını sivrisinek, sincap veya salyangoz olarak görmelidir. Oyuncunun, kendini ve karşısındakini bir şeylerin yerine koyarak kendi eylemi için gerekli motivasyonu bulması, insanoğlunun genel özelliklerini taşıyan geçerli örnekleri olması koşuluyla, olası tüm karakterlerin üstesinden gelmesini sağlayacaktır.

***Kadın oyuncu anlatıyor:***

*Sizden beklenen şey, rolünüzü giymenizdir.* About Face *adlı filmin önemli karakterlerinden biri, zekası az gelişmiş, hoppa bir kızdı. Başrol oyuncusuna aşıktı, sürekli onun peşinden koşuyordu. Bu özellikler yetmezmiş gibi, kızın diline pelteklik verilmişti. Senaryoda kız şu şekilde konuşuyordu:*

KIZ
Hadi biy tanem, biyaz eylenelim
Yidib danzedelim.

*Bu laf aslında, "Hadi bir tanem, biraz eğlenelim. Gidip dans edelim"di tabii.*

*Rolü almak için deneme yapılırken bana sadece bir sahneyi oynatmışlardı. Ama ben kendimi ispatlamıştım. Bütün film boyunca süren*

*bu rolü aldıktan sonra, çok çalışmam gerekiyordu. Senaryodaki replikleri normal hale getirdikten sonra günlerce kendi dilimi peltekleştirerek çalıştım. Karakterimi tiksindirici değil, sevimli göstermek istiyordum. En olmadık yerlerde (mesela Bugs Bunny), hiç beklenmedik biçimlerde ortaya çıktığında, başoyuncu tarafından canlandırılan karakter hiç hoşlanmasa da izleyicinin ondan hoşlanmasını istiyordum. İzleyici, kızın adamla birlikte olma arzusuna ve onu elde etmek için gösterdiği çabalara sempati duymalıydı. Peltek konuşma konusunda öylesine uzmanlaştım ki artık peltek konuşmak için özel bir çaba sarf etmiyordum. Bütün konuşmalarım ve hareketlerim yerine oturmuştu. Sonunda karakterim gerçekten hoş ve sevimli bir karakter oldu ve yönetmen Kurt Neuman çok memnun kaldı. Bu roldeki başarım nedeniyle de Hal Roach stüdyoları, benimle uzun vadeli bir kontrat imzaladı.*

*MGM'in,* The Youngest Profession *filminde Virginia Weidler'in karşısında oynayacak genç bir komedyen aradığını duydum. Rolü istiyordum. Film, New York'ta yaşayan ve şehre gelen film yıldızlarının imzalarını alabilmek için her türlü çılgınlığı yapabilecek olan iki yıldız manyağı çocuk hakkındaydı.*

*Menajerim yönetmenle randevu ayarladığı gibi randevu öncesinde bana bir de senaryo bulmayı başardı. Senaryoda rol, "Sürekli bayılan tıknaz biri" olarak tanımlanıyordu. Şimdi ne yapacaktım? Çok iyi bir roldü, bütün film boyunca sürüyordu ve MGM ile anlaşmalı birçok yıldızla –William Powell, Greer Garson, Walter Pidgeon, Lana Turner, Hedy Lamarr– sahnesi vardı. Bu rolü almalıydım.*

*Senaryodaki her sahneyi defalarca çalıştıktan sonra karakteri benim daha iyi canlandıracağıma inanmış olarak randevuya gittim. Yönetmeni de ikna etmek istiyordum. Önerim karakterin, bir yıldızın yanına yaklaştığında ne yapacağını şaşıran, Güney aksanlı, hoş, küçük bir kız olarak oynanmasıydı. Yıldızla karşılaştığında bayılmak yerine huşu içinde kendinden geçerek hareketsiz kalması gerektiğini söylüyordum. Rolü oynadım, yönetmeni ikna ettim ve rolü aldım. Yönetmen Edward Buzzell sürekli bana cesaret veriyor ve benim hamim*

*olduğunu söylüyordu. Film bittikten sonra Metro ile uzun vadeli bir sözleşme yaparak ödüllendirildim.*

Cry Danger *filminde de yardımcı oyuncuydum. Karakterim, yankesici bir fahişeydi ve bu rolü çok sevmiştim. Rolü öyle sevimli bir hale getirdik ki, kız öldürüldüğünde izleyici çok üzüldü.*

*Müzikallerde şarkı söyleyip dansederken ve eğlenirken kendimi oynadığım çok olmuştur. Bu zor bir şey değil. Kendinize uygun bir rol üstlendiğinizde oyunculuk kolaydır. Ama böyle bir durumda bile sahnelere derinlik katmak üzere yapabileceğiniz her şeyi yapın. Önemli olan, izleyicinin dikkatini üzerinizde tutmak ve tek tek sizi izleyen herkesin canlandırdığınız karakter hakkında bir şeyler hissetmesini sağlamaktır.*

*Repliklere bakabilir, hikayeyi okuyabilir ve anlayabilirsiniz. Ama karakterinizi canlandırmak kelimenin tam anlamıyla can vermektir ve sizini izinizi taşımalıdır.*

*Bir karakterin merdivenin başında durduğunu, yukarı baktığını ve sonra merdivenden çıkmaya başladığını düşünün. Avına yaklaşan kötü kadın mı? Yukarıda olan şeyden korkan biri mi? Takip mi ediliyor? Eve kötü haber getirdiği için biraz sonra yaşayacağı anlara hazırlanan biri mi? İzleyicinin kendisini bekleyen kötü şeyden haberdar olduğu sevgilisinin eve bıraktığı neşe içindeki bir genç kız mı? Bakın oynayabileceğimiz ne kadar çok karakter var. Üstelik hepimiz bu karakterleri farklı biçimlerde oynayabiliriz. Oynamalıyız da...*

*Debra Winger'i* Missing *(Kayıp) filminde Sissy Spacek'in oynadığı rolde düşünebiliyor musunuz? Bu oyuncuların ikisi de "doğal oyuncular" olarak görülür ve kimi zaman her ikisi de biraz fazla doğal olur. Doğal oynamaya çalışırken çok da abartmamak lazım.*

*Dustin Hoffman'ın* Tootsie*'de oynadığı rolü Tom Courtney'in oynadığını hayal edebiliyor musunuz? Ya da Dustin Hoffman'ın* Verdict*'te Paul Newman'ın rolünü oynadığını? Saydıklarımızın hepsi iyi oyuncular dır ve hepsi de rollerine kendi karakterlerini ve kişiliklerini getirirler.*

*Tekrarlıyorum: Bir rol için uygun olmayacağınızı düşünüyorsa-*

*nız, rolü almak için uğraşmayın. Oyuncuların, "Gerçekten iyi bir oyuncu, herhangi bir rolü oynayabilir," dediklerini duymuşumdur ama bu doğru değildir. Özellikle de sinemada. Tiyatroda olabilir ama sinemada rolü mutlaka incelemelisiniz. Çıtı-pıtı, seksi bir kadın oyuncu, oyuncu olarak yeterli olsa da, Ingrid Bergman, Faye Dunaway ve Meryl Streep'e verilen roller için kimsenin aklına gelmez. Yönetmen de hiç bir zaman çıtı-pıtı, seksi bir rol için yukarıda saydıklarımızı düşünmez.*

*Belli bir tip olarak algılanmamaya çalışın. Bazı fiziksel özelliklerinizi değiştiremezsiniz ama onlara boyut ve anlam kazandırabilirsiniz. Sonunda rolleri almanızı sağlayacak bir özelliğinizi bulacaksınız. Bu özelliğinizin üzerine gidin ve onu kullanın.*

# 8
# *Sihirli Formül*

Öğrencilerle konuşan bütün yönetmenler şu soruyu duymuşlardır: "Bunu nasıl yapıyorsunuz? Bu işin formülü nedir?" Çalıştığınız alan sinema da olsa emlak komisyonculuğu da olsa soru, işin yaratıcılık boyutuna yönelik olduğu için, verilebilecek tek dürüst cevap, "Bilmiyorum"dur. Öğretilebilecek çok şey, öğrenilebilecek daha da çok şey vardır ama yeteneği öğrenemez ve öğretemezsiniz. Buna karşın işin bir formülü vardır.

Thomas A. Edison, dehanın yüzde 1 esin, yüzde 99 da gayretten oluştuğunu yazmıştı. Bu matematiksel yöntemi kullanalım ve "deha" kelimesinin yerine "yetenek" kelimesini koyalım. Yüzde 99 gayret artı yüzde 1 esin eşittir yetenek sonucuna ulaşırız. Ama bu sonuç da bize aradığımız cevabı veremez çünkü yüzde 1'lik bölüm genellikle yüzde 99'luk bölümden daha önemlidir. Yine de düz bir biçimde, yüzde 99 G + yüzde 1 E = x formülünü, yüzde 99 hazırlık artı yüzde 1 uygulama eşittir işin tamamlanması şeklinde söyleyebiliriz.

İyi oyunculukta, sadece tek tek tüm gösterilerde değil, bir bütün olarak meslekte ustalığa ulaşmak için ciddi bir hazırlık dönemi gerekir. Bu hazırlık döneminin binlerce saat, onlarca ay ve yıllarca süren egzersizler anlamına geldiğini bütün oyunculuk öğrencileri bilir. Ancak bir oyuncu için oyunculuk egzersizinin yararı, bir yazar için yazma egzersizi ya da bir ressam için fırça teknikleri egzersizinin yararından fazla değildir. Öyle olsaydı, binlerce büyük yazarımız, ressamımız, atletimiz ve Oliviers'miz olurdu. Egzersizler ve uygulama çalışmaları, özellikle de uygulama çalışmaları, sanatçının yeteneğini (eğer böyle bir yeteneği varsa; yetenek içten ve değişik biçimlerde gelir) keskinleştirmesini ve sanatını mükemmelleştirmesi-

ni sağlar. "Hediye" sözcüğü, "yetenek" sözcüğü ile benzer bir mantık taşır çünkü yetenek, Tanrı tarafından bahşedilmiş ya da kalıtımla geçmiş olsun, bir hediyedir. Yetenek olmadan dünyanın bütün egzersizleri ve uygulama çalışmaları da yapılsa, ortaya çıkan kişi bir teknisyendir; herhangi bir sanatta ustalık düzeyine ulaşmış (yaratıcı olmayan) bir uygulayıcıdır.

Genellikle ortaya çıkmasına şans tanınmadığı için, yetenekli insanlar yeteneklerinin farkında değillerdir. Ancak ortaya çıktığında da hemen anlaşılır. Örneğin matematik dehalarının küçük yaşlarda, gelişkin bir eğitime başlamadan uzun zaman önce kendilerini gösterdikleri uzun süredir bilinmektedir. Aynı şey, müzik, resim, dans gibi alanlardaki dehalar için de geçerlidir. Oyuncular için ise, dikkat çekilebilecek tek gösterge, çocukların doğru dürüst bir eğitim almadan oynadıkları küçük rondlardaki ilk başarılardır. Öte yanda da, karşı konulamaz bir istekle çalışan, egzersizler ve uygulama çalışmaları yaparak hayatlarını geçirdikleri halde sıradan oyunculuğun ötesine geçemeyen binlerce kadın ve erkek vardır. Bunların bir kısmı, teknik becerilerini, pek eleştirel yaklaşmayan bir izleyiciyi inandıracak kadar geliştirebilir. Ancak bunların oyunculukları bir doğuştan oyuncu ile karşılaştırıldığında, aradaki fark gerçek bir elmasla yapayının arasındaki fark kadar belirgin olacaktır.

Yeteneği bahşedilmiş ya da azmiyle bu noktaya gelmiş bir oyuncunun becerisini mükemmelleştirecek egzersizler nelerdir? Bence, en önemlisi, gözlemdir. Bir oyuncu, farklı algılama ve kişiliklere sahip birçok karakter yaratabilmelidir. Örneğin çağdaş oyuncuların en iyilerinden biri olan Maximillian Schell, bir filmde Nazi subayım, başka bir filmde ise bir Yahudiyi oynamıştır. Diğer filmlerinde de bir müzik dehasının hemen ardından zihinsel özürlü bir azizi canlandırmıştır. Her biri farklı kişiliklere ve değişik zeka düzeylerine sahip aşırı derecede aykırı bu dört karakter, tek bir zekanın ürünüydüler: Schell'in. Schell, kendi hayatında bu tipleri dikkatle gözlememiş olsaydı (muhtemelen azizi gözlemleyememiştir) sahnede bu kadar başarıyla canlandıramayacaktı.

Konunun daha somutlaşması için bir anektod verelim: Schell, İngilizce konuşan izleyicinin karşısına ilk kez benim filmim *Genç Aslanlar*'da, Hitler ordusundaki bir yüzbaşıyı oynayarak çıktı. Bir sonraki filmi, *Nüremberg Mahkemesi*'nde (Judgement in Nuremberg) Nazi subaylarını savaş suçları iddialarına karşı savunan bir Alman avukatı canlandırarak Oscar kazandı. Vizyona çıkmadan önce *Gönülsüz Aziz*'in (The Reluctant Saint) gösterimini stüdyodaki sinema salonlarından birinde izlemeye giderken bizim yayın yönetmeni, eşine şöyle diyordu: "Bu filmi beğenmeyeceğim galiba. Schell tamamen yanlış bir seçim. O sadece kendini, yani küstah bir Töton'u oynayabilir." Daha önce de belirttiğimiz gibi filmde, "idiot" bir azizi oynayan Max'ı izledikten sonra ise kadın gelip benden özür diledi. "Schell sadece bir oyuncu değil, büyük bir oyuncuymuş, dedi. "Artık onun herhangi bir rolü oynayabileceğine tamamen inandım.

Elbette Schell bir azizi oynamıyordu. Özürlü olduğu açıkça görünen, saflığı ve iyiliği sayesinde mucizeler yaratan, bu nedenle de yüz yıldan fazla bir zaman sonra azizlik mertebesine yükseltilen genç bir adamı oynuyordu. Canlandırdığı karaktere benzer gerçek insanları kendi çevrelerinde gözlemleyerek böyle bir karakterin nasıl davranabileceğini öğrenmişti. Sahip olduğu büyük yetenek sayesinde de bu gözlemleri keskinleştirip dramatize etmişti.

Gözlem, hazırlıktır. İnsanları veya hayvanları kendi çevrelerinde bir saat gözlemlemek, bir aylık teknik egzersize bedeldir. Üretken gözlemin sırrı ise, ne kadar yabancı olursa olsun, içindekileri lüzumsuz yere rahatsız etmeden söz konusu çevrelere girebilmektir.

Yaklaşık elli yıl önce ünlü bir İngiliz biyolog tarafından yazılmış bir kitap okumuştum.* Kitap, Batı Afrika'daki bir ormanda yaşayan vahşi hayvanları anlatıyordu. Belirsizlik ilkesine uygun biçimde varlığının ortamı hemen değiştirmesi yüzünden gözlemcinin ortama girişi, böyle bir çalışmayı zorlaştırıyordu. Sanderson'ın sorunu, or-

*Animal Treasure*, Ivan T. Sanderson. New York, Viking Press. 1937.

tamı aşırı derecede rahatsız etmeden hayvanların arasına karışamamaktı. Sonunda Sanderson fark etti ki ormanda, "Her şey akıntıyla ve karşı akıntıyla yavaşça oradan oraya sürükleniyordu. Ayakta durmak, şüphe uyandırıyordu... Ben de hayvanlarla birlikte akıntıya kendimi bıraktım" Bir yabani su domuzu sürüsüne rastladı ve: "Akıntıyla onların arasına sürüklendim... Bir anda kendimi sürünün ortasında buldum. Beni fark etmişlerdi ama korkmamışlardı.

Akıntıyla birlikte hareket etmek her zaman kolay değildir. Bazı ortamlara girmek zordur; bazı ortamlara girmek ise yararsızdır. Üzerinizde üç parçalı giysilerle kamyoncuların mola verdiği bir cafeye girmek ya da punkçı kıyafetiyle bir DAR (Daughters of American Revolution [Amerikan Devriminin Kızları] Amerika'da milliyetçi ve tutucu bir kadın derneği) toplantısına gitmek, sorularınızın cevaplarını bulmanıza yetmez. Psikologlar, örneğin bir suçluyu ya da psikozlu bir kişiyi sorgulamanın, o kişinin sizin duymak veya görmek istediğinize inandığı cevapları ve davranışları sergilemesinden başka bir sonuç vermediğini uzun zamandır biliyorlar. Bir suçlunun gerçekten nasıl davrandığını anlamak için onun yaşam biçimini süzgecinizden geçirmeniz gerekir. Altı ay hapiste kalmak, bu konuda yapılacak önemli bir şeydir. Ancak suç psikologlarına göre bu durumda bile ancak minimum düzeyde başarılı olunabilir.

Suçluları ya da marjinal tipleri oldukları gibi anlamamak, kalıpçılığa yol açar. Canlandırılan birçok karakterin klişe olmasının nedeni, oyuncunun (ve yazarın) kalıplardan başka bir şey bilmemesidir. Kalıp olmayan bir karaktere çok az rastlanır. Bunu yapan oyuncu, karakterinin hayatına girebilmek için zamanını harcamış, kafasını bu işe vermiştir. Böyle bir canlandırma her zaman çok etkindir; gerçekliği hemen belli olur.

Gerçek olanla gerçek görünen arasında, dünya kadar fark vardır. İngiliz Kolombiyası'nda yaşayan altı yaşında bir çocuk olarak bir keşifte bulunmuştum. Vahşi ve dağlık bir bölgede –çıngıraklı yılanlar ülkesi– oturuyorduk. Bir gün arazide yürürken keskin bir sesle irkildim. Olduğum yerde kaldım ve dikkatle etrafı dinledim. Çın-

gıraklı yılan sesi duyduğumu sanmıştım ama tam emin değildim. (Sonradan duyduğum sesin terk edilmiş bir kuyuya sarkan bir zincirin hareket etmesinden kaynaklandığına karar verdim.) Sinirlerim iyice gerilmiş olarak yürümeye devam ettim. Birkaç dakika sonra tekrar keskin bir sesle irkildim ama bu sefer hiç şüphem yoktu; durup dinlemeye bile gerek duymadım. Boynumun arkasında dikilen saçlar bana bu sesin gerçekten de çıngıraklı yılanın sesi olduğunu söylüyorlardı.

Dürüst bir canlandırma işte böyledir; gerçeği içersiniz. Eleştirel bir değerlendirme için ihtiyaç da istek de olmaz insanda. Başkasının yerine gerçekleştirilen bu deneyimi, "yaşarsınız" sadece.

Sadede gelelim. Kamyon sürücülerini anlamak istiyorsanız, onların muhitine girin. Kamyon sürücüsü olmaya çalışmanıza gerek yok (bu hileyi ilk bakışta anlayacaklardır), sadece onlar tarafından kabul edilmeniz gerekir. Onlar gibi giyinebilir, onların jargonuyla konuşabilirsiniz. Daha da iyisi sadece dinleyin. Kamyoncuların mola verdiği cafelere yapacağınız birkaç ziyaret (kahvelerine dayanabilirseniz, tabii) kafanızdaki kalıpları yerle bir edecek ve karakterinizi daha dürüst canlandırmanıza olanak sağlayacaktır.

Bu tür çalışmaların kimi kolay, kimi zordur. Ama her fırsatı değerlendirmesini bilmelisiniz. Soğuk algınlığı, grip veya başka bir hastalık için doktora mı gidiyorsunuz, her gidişinizde doktorunuzu gözlemleyin. Bir gün bir doktoru oynamamız gerekebilir. Okulda okuyorsamz önce öğretmeninizi gözlemleyin, sonra derslerini'ze çalışın; notlarınız düşebilir ama daha çok şey öğrenirsiniz. Ve toplantılara gidin, her türden toplantılara. İnsanların kilisede, dini toplantılarda, siyasi mitinglerde veya spor karşılaşmalarında nasıl davrandıklarını izleyin.

2. Dünya Savaşı'ndan kısa bir süre sonra ilk kez bir yetişkin olarak İngiltere'ye gidip orada çalışma fırsatı bulmuştum. Tam bir spor delisiyimdir. Orada gidebileceğim bütün karşılaşmalara gittim. İlk anda hiç beklemediğim bir olguyla karşı karşıya kaldım: İngiliz hokey izleyicileri Amerikalı hokey izleyicilerine çok benziyor-

lardı. İngilizlerle Amerikalıların değişik spor alanlarındaki tepkileri birbirinin aynısıydı. Boksta da aynı şey geçerliydi; her iki ülkenin ringinde de aynı tarz şapka giyen, puroyu benzer türde çiğneyen, bahisleri aynı şekilde oynayan insanlar... Aynı şey, güreş, tenis, hatta bizde beyzbolun karşılığı olarak gördüğüm futbol için bile geçerliydi.* Ancak beni asıl sarsan şey, İngiliz hokey izleyicilerinin Amerikan hokey izleyicilerine, İngiliz boks izleyicilerinden daha çok benzemeleri oldu.**

Aynı gözlemi, Londra, Roma ya da Bombay'daki bir film stüdyosuna giden bütün yönetmenler yapmışlardır. Stüdyoda yönetmen evinde gibidir. İşçiler farklı bir dil konuşsalar da hareketleri, yaklaşımları, hatta görünüşleri bile çarpıcı ölçüde birbirlerine benzer.

Değişik ülkelerdeki aynı sınıfa mensup insanların aynı ülkedeki farklı sınıflara mensup insanlara göre birbirlerine daha yakın olduklarına ilişkin teori benim için yeni değildi. Ama buna ilginç bir biçimde tanık olmam, benim için yeni bir şeydi. İşte bir karakter yaratma kaynağı daha – sınıf ayrımı.

Tanımadığınız bir sınıfın neler hissedebileceğini öğrenmenin birçok yolu var. Bunlardan biri, hazırlık döneminde kendinizi bu sınıfın teçhizatıyla kuşatmaktır. J.K. Huysmans'ın, bir asır önceki romanın kahramanı, hırs derecesinde meraklı ama ruhsal olarak tükenmiş ve tanıdığı çevreden uzaklaşamayan bir Fransızdı. Kahraman, Dickens'in Londrası'na gitme arzusunu hiç duyulmamış bir şekilde tatmin eder.

Bavulunu toplayan kahraman, istasyona doğru yola çıkar. Ama önce bir kitapçıda İngiltere seyahat rehberi almak için durur. Bir sürü seyahat rehberini gözden geçirerek ünlü ressamların eserlerinin bulunduğu Londra Müzesi hakkındaki yazıları okuyan kahramanımız, *Paris* hakkındaki Baedecker rehber kitabından yararlanarak bir İngiliz şarap dükkanına gider. Burada bir yandan porto şarabını

* Benzerini bulamadığım tek spor krikettir. Kriket, dünyadaki hiçbir spora benzemez.

** Sonradan Fransa, İtalya ve diğer ülkelerde de bazı benzerlikler ve farklılıklar gördüm.

yudumlarken öte yandan neşe içinde oynayan İngilizleri gözlemler. Sonraki durak, bir İngiliz restoranıdır. Burada da kahramanımız bir sürü İngilizin arasında buluverir kendini. Burada *oxtail* çorbası, mezgit balığı, ızgara biftek ve haşlanmış patates ile Shilton peyniri ısmarlayarak afiyetle yer. Bunların üzerine de birkaç bardak ale (siyah İngiliz birası) içer. Restoranı terk eder ve Paris'ten ayrılmadan Londra'yı en iyi şekilde tanıdığı konusunda tatmin olmuş halde evine döner.

Belki biraz saçma, hatta tamamen çılgınca da olsa bu hikaye, bir düşüncenin tohumlarını taşımaktadır. Siz de kendinizi karakterinizin ait olduğu sınıfın eşyalarıyla çevreleyebilirsiniz. Küçük eşyalar, kitaplar, dergiler, bazı spor eşyaları gibi şeyleri edinmesi çok zor veya pahalı değildir herhalde. Özel mekanlarına gidin, özel yemeklerinden yiyin ve bunlardan hoşlanmaya çalışın. Yaşamına bu şekilde girmeniz, canlandırdığınız karaktere gerçeğin bir dokunuşundan çok daha fazla şey katacaktır.

Bir keresinde Maurice Chevalier kendini bir rolün yerine koyma konusunda gençken denediği değişik bir teknikten bahsetmişti. Aynanın karşısına geçerek toplumdan dışlanmış, evsiz ve aç biri, camın içinden kendisine bakan bir dilenci olduğunu düşünmüş. Bu şekilde Chevalier çok farklı birçok karakteri başarıyla canlandırmış ancak sonra bir sorun çıkmış karşısına – bir din adamını deniyormuş. Kendini Tanrı'ya tapınan, kutsal, benliği Tanrı ile bütünleşmiş, tevekkül ve merhamet sahibi biri olarak düşünmüş. Ancak aynadan kendisine bakan yüz tamamen yabancı bir yüzmüş. O zaman da Chevalier kişiyi değiştirerek hırslı, tamahkâr, kendini kayıran, açgözlü ve iktidar peşinde olan biri gibi düşünmüş. Voila! Ayna, klasik bir piskopos yüzünü yansıtıyormuş (bu hikaye benim değil, Chevalier'in hikayesi).

Ciddi biçimde yapılacak çalışmalara cevap verecek diğer bir alan da, istidat denemesi alanıdır. Bu deneme, insanın doğal becerileri veya IQ derecesinden çok eğilimleri, alışkanlıkları ile zevk ve tat aldığı şeylere bağlıdır. Örneğin bir cerrah rolünü üstlenmek du-

rumundaysanız istidat kriteri en iyi cerrahların hangi ortak eğilimlere sahip olduklarını gösterecektir. Mümkün oldukça bu tür bilgileri edinmek ve onlardan yararlanmak, istediğiniz karakteri canlandırma konusunda size yardımcı olacaktır.

Kitaplar, her zaman yanınızda olan bilgi kaynaklarıdır. Tüm karakterleri kendi hayat deneyimiyle tanımaya çalışan bir oyuncu, ömrünün sonuna gelse bile hâlâ kendini hazır hissetmeyecektir. Bildiklerimizin çoğu başkalarının edindiği bilgilerden öğrenilmedir. Kendi iç dünyalarını açma konusunda yetenekli olanların deneyimleri, insanlara ilişkin gözlemler konusunda en iyi ve en verimli kaynaktır. Bir fahişeyi canlandıracak olan kadın oyuncunun, mutlaka bu konuda bir deneyim yaşaması gerekmez. Kuprin'in *Yama* (Cehennem) adlı kitabını dikkatle okursa, fahişeler üzerine bir yıl genelevde yaşamışçasına bilgi sahibi olacaktır.

Ancak ikinci el deneyimlerden yararlanırken dikkatli olunması gereken bir nokta var. En tarafsız gözlemciler bile öznel yargılara vardıklarından, en azından ikinci bir görüşe baş vurmak doğru olacaktır. Bu görüşler de size en yakınınızdaki kütüphaneden daha uzak değillerdir.

İlk elden de edinilse, başkalarından da öğrenilse tüm bu kaynaklar mutlaka kontrol edilmeli, sınanmalı, birbirleriyle dengelenmeli ve son olarak da giderek gelişmekte olan kendi algılarınızın süzgecinden geçirilmelidir. Ancak bunu yaptığınızda kendinizi profesyonel sayabilirsiniz. Böylece de yeteneğinizin size izin verdiği düzey ne olursa olsun, eğer iyi bir sanat öğrencisiyseniz, geçen her gün daha iyi bir oyuncu olursunuz.

***Kadın oyuncu anlatıyor:***

*Sadece bakmaz da gözlem yaparsanız bir komedyen olursunuz. Daha iyisi ne olabilir? Komediyi nasıl oynayacağınızı bilmek sizi istediğiniz yere götürür.*

*Komedi, en popüler eğlencemizdir. Herkes gülmekten, daha da önemlisi özdeşleşmekten zevk alır. Bay ve Bayan Ortalama, başlarına gelen ve başkalarının kendilerine ya da kendi kendilerine gülmelerine neden olan veya akıllarına gelebildiği halde başlarına gelmemiş şeyleri sahnede görmekten hoşlanırlar.*

*Bir palyaço veya komik olmak zorunda değilsiniz. En iyi komedi doğal, günlük yaşamdan çıkar, herkesin kendini özdeşleştirebileceği, basit şeylerle ilgilidir.*

*Bir süpermarkette, hazır gıdalar bölümünde eve hangi yiyecekleri götüreceğine karar vermeye çalışan bir adamı uzaktan izleyen bir kadını gözlemleyin. İşte! Adamın bekar olduğu bellidir. Kadının sepetindekilere bakın, o da bekardır. Bu, bütün oyuncuların oynamaktan zevk alacağı bir durum komedisidir. Bugüne kadar hiç böyle bir şeyle karşılaşmadıysanız hemen en yakınınızdaki süpermarkete gidin, bir sepet alın içine bir şeyler koyduktan sonra donmuş gıdalar bölümünde park edin. Erkekleri izleyin, erkekleri izleyen kadınları izleyin. Ödülünüz büyük olacaktır.*

*Doğal durum komedilerine rastlayabileceğiniz başka yerler de vardır. Büyük ve hareketli eczanelerin hemen hepsinde tezgahın önünde yaşlıların oturup reçetelerinin yapılmalarını bekledikleri bir sandalye vardır. Burada izleyerek ve dinleyerek bol miktarda malzeme edinebilirsiniz. Ve elbette restoran ve barlarda da.*

*İnsan davranışlarını gözlemleyebileceğiniz bir başka yer, sosyal sigorta müdürlükleridir. Burada bekleme odasındaki insanların arasına oturup konuşmalarını dinleyebilir, memurlarla insanlar arasındaki konuşmaları dinlemek için içeri bölümlere geçebilirsiniz. Burası hayatın birçok alanına ilişkin size bilgi vererek traji-komik olarak niteleyebileceğiniz yanlarını gösterecektir. Los Angeles'teki Skid Row bölgesi gibi herhangi bir büyük şehirdeki yoksul mahalleler veya Motorlu Araç Bölümü'nün sinir hastalıkları merkezi de iyi gözlem yapabileceğiniz yerlerdir.*

*"Ama bunlar yazı materyali yaratmak için gereken şeyler," diyebilirsiniz. Evet, öyle olabilir. Ama yaptığınız şey, insanları doğal ortam-*

*larında incelemektir. İleride kullanmak üzere aklınıza veya kağıda notlar alın. Bir gün bu deneyimlerinize rolünüze yardımcı olması veya size bir öneride bulunması için başvurmanız gerekebilir. Farklı kategori ve çeşitlilikte roller aldığınızda bu notların hepsi sizin hazırlanmanıza yardım edecektir. Özellikte komedide yaratıcı olmak için, bütün bu ciddi şeylerin altındaki mizahı yaşamasanız bile görmeniz gerekir. Gerçek mizah genellikle ciddi bir durumu çözmeye çalışırken ortaya çıkar (herhangi bir Laurel–Hardy filmi mesela).*

*Durum komedisine çalışmak için Cary Grant ile Irene Dunn'ı* Korkunç Gerçek *(The Awful Truth) ve* Gözde Karım*'da (My Favorite Wife), William Powell ile Myrna Loy'u* Hayal Adam*'da (The Thin Man) izleyin. Elbette kendilerine materyal, yönetim ve montaj anlamında önemli yardımlar sağlanmıştır ama bu oyuncularda işlerini becermişlerdir. Bu filmler, filme çekilmiş en iyi komediler arasında sayılır.*

*Kaba ve aşırı komedi, bir an için iyi olabilir ama insanın içine işlemez. Bazen bu tür komedi, özellikle de argo kelimeler kullanılıyorsa, kaba ve vulger komedi olarak adlandırılır.*

*Oyuncuların zamanlama ve tepkiyi anladıkları hoş, doğal ve komik durumlar; meselenin esası budur.*

# 9
# *Yardım Geliyor!*

Sette bir oyuncu asla kendi evinde değildir. Hoşlansa da hoşlanmasa da "yardımcılar" tarafından etrafı sarılmış durumdadır. Bu yardımcılar kendisinin zaman zaman kızacağı bazı kontrolleri yerine getirirler. Aynı zamanda da oyuncunun kendi isteklerine fazla düşkün olmasına engel olarak herhangi bir kitle iletişim aracında gerçekleştireceğinden daha derin ve etkili bir performans sergilemesine olanak sağlamak için çeşitli fırsatları onun ayağına getirirler.

Bu kontroller, oyuncu için, elbette çorbasındaki sinekler gibidir. Zaman zaman çoğu oyuncu kurgu sürecine hakim olmaları nedeniyle kendi performansının asıl sorumlularının yönetmen ve kurgucu olduğu yönünde şikayetlerde bulunur. Bu şikayetin nedenlerinden biri, oyuncunun, "montaj odasımn tabanına döşeme olma" korkusudur. Ancak tanıdığım bütün yönetmen ve kurgucuların gerçek amacı, bütün oyuncuların çabalarım, filmin çıkarını koruyacak şekilde perdeye yansıtmaktır. Filmin çıkarı korunursa, oyuncunun da çıkarı korunur. Bu tür hedefler karar verme yetkisiyle ilgilidir ve hatalara neden olabilirler. Genellikle oyuncunun performansı kurgu süresince azaltılmaz, tersine arttırılır. Ancak prodüksiyon sonrası aşamadan önce de oyuncununyaptığı işin toplam etkisi birkaç yolla arttırılabilir.

Bir film setine giren oyuncu, kendisine kimin yardım ettiğini ve bu yardımın nasıl bir şey olduğunu mümkün olan en iyi biçimde anlamış olmalıdır. Ancak öncelikle kendilerini önemseme eğiliminde olan oyuncuların nasıl tuzağa düşürüleceğini inceleyelim.

"Kendi bildiğiniz gibi" mi oynamak istiyorsunuz?

Yıllarca önce yeni bir kadın oyuncu (sonradan beyazperdenin en büyük yeteneklerinden biri oldu), bir sahnenin nasıl oynanacağı konusunda yönetmeniyle (sonradan o da eşit ölçüde ünlendi) anlaşmazlığa düşmüştü. Aralarındaki tartışma fayda getirmemiş, oyuncu ikna edilememişti. Kadın, bildiği gibi oynamak için ısrar ediyordu. Daha fazla tartışmaya girmeyen yönetmen, kadının isteklerini kabul ederek aynı sahneyi saatler boyunca tekrar ettirmişti. Sonunda, geceyarısına doğru oyuncu yönetmenin istediği şekilde oynamayı kabul etti. Çekimden sonra yönetmen, "Kes," dedi. "Hemen şu sahneyi basın ve evlerinize gidin.

Herkesten "üstün" olma konusunda çok mu ısrarcısınız?

İki yetenekli ve ünlü komedi oyuncusunun sette atıştıkları herkes tarafından bilinirdi. Her biri diğerinin "üstüne çıkmak" isterdi ve her ikisi de gag yazarlarını sette bulundururlardı. Charlie Ruggles Mary Boland'ı ilk çekimde bir espriyle şaşırtırsa –ki sık sık şaşırtırdı– gag yazarıyla hemen bir toplantı yapan Roland da ikinci çekimde aynı şeyi Ruggles'e yapardı. Bu oyun böylece saatlerce sürebilir, sık sık da sürdüğü olurdu. Bu ikilinin filmlerinden birinde ben montajcı olarak çalışıyordum. Eğlenceli ama rahatsız edici bu durumu, sempati göstererek değil de bir çözüm bulması umuduyla yönetmen Leo McCarey'e hatırlattığımda, bana şöyle dedi: "Bu durumun sinirimi bozmasına izin vermiyorum. Üstelik atışmak, oyunculara iyi geliyor. Sende de keskin bir makas olduğunu biliyorum.

Sahneye egemen olma konusunda çok mu ısrarcısınız?

Makas, bir sürü bencilce numaramn çözümüdür. Filmlerimden birinde bir oyuncu, "içselleştirme" sahnesini ölümsüzleştiriyordu. Bir sandalyede sırtı kameraya dönük olarak oturan oyuncu, çekim başlar başlamaz ayağa kalkıyor, dönüyor ve sahnenin devamı için kendisine iki taraftan pan yapan kameraya doğru yürüyordu. Oyuncu, ayağa kalkıp sahnenin devamı için kameraya doğru yürümeden önce duygularını içselleştirmek amacıyla bitmek tükenmek bilmez

bir süre boyunca (bir dakikadan fazlaydı, herhalde) sandalyede oturdu. Bunun işe yarayacağını sanıyordu. Ben de herhangi bir tartışmaya girmeden çekimi yaptım. Kameraman, kontrolü kaybettiğimi sanmıştı. Biraz ürkmüş bir sesle, "Eddie, bu boşluğu kullanamazsın. Berbat bir şey," diye fısıldadı. Başımı salladım ve elimle makasla kesermiş gibi işaret ettim. Hemen gülümsedi. Bir an için, küçük bir makasla gerçekleştirilen en ciddi kontrolün, bende olduğunu unutmuştu.

Kamerayı kapabileceğiniz konusunda ısrarlı mısınız?

Yönetmenler, kameraların yerleştirilmesini de kontrol ederler. Oyuncular da insandır ve bazılar bencil olabilir. Bazı oyuncular bu tür girişimlerin işe yaramadığını öğrenene kadar birlikte oynadıkları oyuncuların rollerini çalmaya teşebbüs ederler; öğrenme süreçlerinde yavaş olanlara mutlaka bir ders verilmeli. Filmlerimden birinde oynayan parlak, yetenekli ama benmerkezci genç bir kadın oyuncuya böyle oldu. Düzgün yapılmış bir filmde rol çalmanın mümkün olmadığını, çünkü böyle bir filmde yerine oturmamış sahne bulunmayacağını anlayacak kadar film işinde tecrübe kazanmamıştı henüz. Bir hareketli kamera aracılığıyla izleyiciye 360 derecelik görüş açısı sunulur. Tecrübesiz olduğunu başvurusunda da dile getiren oyuncu, kamerayı kapma çabalarına devam edince, sahnedeki diğer oyuncuya yakın girerek kadını devre dışı bıraktım. Onu yakından çekmeyince, tüm rol çalarak kamerayı kapma girişimlerinin, diğer oyuncunun yakın çekime alınmasıyla sonuçlanacağını fark etti. Çabuk kavrayan biri olarak bu çabalarından hemen vazgeçti.

Kamera karşısında en avantajlı pozisyon olarak düşündüğü yere doğru manevra yapmaya çalışması, oyuncu açısından yanlış bir şeydir. Bu, yönetmenin görevlerinden biridir ve iyi bir yönetmen, kamerasını oyuncuyu cezalandırmak için değil, performansını arttırmak için kullanır. Kamerasım, sahnedeki diğer oyuncuların göreli önemleri çerçevesinde, sahnenin belli bir bölümünde oyuncunun tepki ve hareketlerini en işlevsel şekilde gösterecek biçimde yerleş-

tirir. Sahnede birden fazla oyuncunun olduğu durumlarda oyuncu, her zaman zorunlu ilgi odağı olamayacağını bilmelidir. Oyuncunun diğer oyuncuya tercih edilmesi, ancak sahnenin amacına en iyi şekilde hizmet edilmesi için olabilir. Filmin çıkarı neyi gerektiriyorsa, o yapılır. İyi bir filmde küçük bir rol oynamak, kötü bir filmde başrol oynamaktan dahi iyidir. Ve asla unutmayın, sürekli arkası kameraya dönük duran bir oyuncu, filmin kurgu aşamasında yakın çekimlerin çoğuyla birlikte uçabilir.

Oyuncuyu en iyi zaman ve en etkin çekimle izleyiciye sunmasının yanısıra yönetmen, bu çekimlerin hangi merceklerle yapılacağını da dikkatle seçer. Örneğin 50 mm'lik bir mercek, oyuncuyu çıplak gözle görüldüğü gibi (kullanılan makyajın miktar ve kalitesinin yapacağı iyileştirmeler dışında) gösterecektir. Karaktere daha tehditkâr bir ifade vermek istediğimde, oyuncuya daha tehditkâr biçimde "oynamasını" söylemem. Büyük olasılıkla bunu oynamak karakter açısından mantıksız, oyuncu açısından da abartılı olur. Sahneyi, fiziksel özellikleri bozan geniş açılı mercekle çekip kameramandan da biraz "tehditkâr ifade ışığı" yardımı aldım mı, sorun çözülür. Böylece oyuncuya, karakterin temel özelliklerini bozmadan, doğal ve dürüst bir oyun çıkarmasını sağlayacak özgürlüğü verirken ben de istediğim ifadeyi elde etmiş olurum. Diğer yandan başroldeki kadın oyuncuyu yakın çekimde daha güzel göstermek istiyorsam, yüzündeki istenmeyen bazı doğal bozuklukları (mesela, olması gerekenden biraz uzun bir burun) saklamak için dar açılı mercekle (75 veya 100 mm) çekim yaparım. Aym merceği kullanırken odağın derinliğini azalttığımda, gözlerine odaklanarak kulaklarını ve biraz kısalmış olan burnunu, hafifçe odağın dışına taşımış olurum.

Klasik bir filmde istisnai bir oyuncu, usta bir boksörü oynuyordu. Ama bir sorun vardı. Bu istisnai oyuncu, doğru dürüst bir yumruk atamıyordu. Uzak çekimlerde, dublör işe yarardı ve yaradı da. Ancak, özellikle de atmosferin en önemli unsurunu karşılaşmanın oluşturduğu durumda birçok yakın çekim gerekiyordu. Kadın gibi

yumruk atan bir oyuncunun şampiyon gibi görünmesini nasıl sağlarsınız? Hiç denemeyin, tahmin edemezsiniz. Aksiyonu ters çevirerek başardık. Yani oyuncu kolunu, omzunu ve vücudunu kameraya doğru uzatabildiği kadar uzattı. Sonra da kameramanın talimatıyla (alttan çeken bir kameranın da yardımıyla) kolunu ve omzunu bütün hızı ve enerjisiyle mümkün olduğu kadar geriye çekti. Film tersten basıldığında ortaya çıkan şey, hızla ve güçle atılmış güzel ve düz bir yumruktu. İşte, başka hiçbir kitle iletişim aracında bulamayacağınız bir başka önemli sahne "sihri" örneği daha...

Kavga sahnelerinin çekimini kolaylaştırmak için kullanılan sahne hızı ayarlaması, başka durumlarda da kullanılabilir. Ağır çekim (şimdilerde genellikle klişe olarak kullanılıyor ama yaratıcı biçimde uygulandığında yine de etkindir) kullanılarak bir dizi ilginç ve farklı etki üretilebilir. Ağır çekim oyuncunun hareketlerine nezaket ve kolaylık verir veya bu hareketleri güçlükle yapılıyormuş gibi gösterir. Geniş açılı bir mercek, normal yürüyen bir oyuncuyu devasa adımlar atıyormuş gibi gösterirken teleskopik mercek aynı hareketi ancak birkaç santim uzunluğunda adımlar atarken büyük mücadele veriyormuş gibi gösterir.

Işık ve filtrelerin yardımıyla kameraman oyuncunun görüntüsünü iyileştirebilir. (Bu tür teknikler sadece kadınlar için kullanılmaz.) Doğru gölgeleme, "normal" bir yüze güzellik ve karakter katar. Çapraz ışık, aşırı ölçüde makyaj yapmaya gerek kalmadan yüzdeki çizgileri ve kırışıkları belirginleştirerek oyuncuyu birkaç yaş yaşlı gösterirken düz ışık aynı çizgileri örterek yüzü olduğundan daha genç ve güzel gösterir. Doğru kullanılmış bir "göz ışığı", oyuncunun anlatımına, canlandırılan bütün karakterlerde en çok istenen özellik olan canlılığı getirecektir.

Kadın ya da erkek, birçok oyuncunun meslek hayatı, zamanın veya hastalıkların yüzde neden olduğu normal yaraları gizlemek veya yok etmek için kullanılan mercek filtreleri sayesinde önemli ölçüde uzatılmıştır. Yüzünde, çocukluğundan kalan çiçek bozukları olması-

na karşın, "portre" ışığı sayesinde, ünlü bir kadın oyuncu uzun süren meslek hayatı boyunca izleyicinin gözüne güzel görünmüştür.

Son yardım, çeşitli çekimlerdeki en iyi bölümlerin son hale getirilmek için seçildiği montaj odasında gelir. Sette yeterli zaman ve çekim fırsatı tanınan her oyuncu, her zaman en azından yeteneği izin verdiği ölçüde "mükemmel" bir oyun çıkarır. Burada, filmin hızı düzeltilebilir ya da istenen düzeye getirilebilir, yetersiz performanslar gizlenebilir ve dramatik etkiler veya tepkiler vurgulanabilir.*

Prodüksiyon sonrasının son aşamalarında, gerekiyorsa ses ayarlamalarıyla oyuncuların seslerinde harikalar yaratılır; döşenen müzikle oyuncuların performanslarına atmosfer kazandırılabilir, sahneye farklı bir vurgu getirilebilir. (Bu etkinin en etkin kullanıldığı sekanslar, şüphe sekanslarıdır.)

Bütün bunlar, yeni bir oyuncunun şöyle bir soru sormasına neden olabilir: "İyi de bu işin zevki ve yaratıcılığı nerede? Benim için her şeyi zaten yapıyormuşsunuz." O kadar da değil. Deneyimli oyuncular, abartılı dramatik performans sergileme zorunluluğundan kurtulduklarında gerçek ve dürüst insanları canlandırmaya daha kolay konsantre olunduğunu bilirler. (Spencer Tracy, "Mr. Hyde"ı, geleneksel olarak kullanılan o dehşetli makyajın en azını kullanarak oynayabildi ve sonuçta Stevenson'ın masalının çok daha inandırıcı bir yorumunu ortala çıkardı.)**

Oyuncu bugün hâlâ gerektiğinde bağırmakta, duruma göre çeşitli jestler yapmakta veya rolünün icap ettirdiği yüz ifadelerini vermektedir. Ama bütün bunlarda canlandırdığı karakterin gerçek hayatta yapabileceğinden fazlasını yapmaması gerekir. Görüntü veya

* Bakınız Dymtryk. *Sinemada Kurgu*. AFA Yayınları. 1993

** Bu bölümde belirtilen tekniklerle ilgili daha detaylı açıklamalar. Dmytryk, *Sinemada Yönetmenlik* ve Dmytryk, *Sinemada Kurgu*. AFA Yayınları'nda bulunabilir

hareketteki dramatik vurguyu sağlamak için gereken fazlalıklar, oyuncunun yardımcıları (ama yine de kendi iyiliği için oyuncu bu insanları böyle çağırmamalı) tarafından yerine getirilmektedir.

***Kadın oyuncu anlatıyor:***

*Bir kez rolü aldınız mı, bütün şirket, bütün stüdyo sizin arkanızdadır, sizi destekler. Herkes sizin en iyi şekilde görünmeniz ve duyulmanız için oradadır. Yapacağınız tek şey, onların, sizin olduğunuza inandıkları kadar iyi olmaktır.*

*Sinema oyunculuğu çalışmaları yapıyor musunuz? Özel sinema oyunculuğu dersleri alıyor musunuz?*

*Austin Teksas'ta sinema oyunculuğu dersleri verirken, bazı oyuncularım için tek kişilik özel sahneler yazmıştım. Video ile onları filme aldık. Bu filmler egzersizleri analiz ederken bulunmaz bir malzeme oldular ve oyunları oynayanların iş bulmalarına yardım ettiler.*

*Bu oyunlardan birkaçını, isterseniz egzersiz olarak çalışmanız için burada verelim. Kamera hep sizin üzerinizdedir ve başka ses yoktur. Diğer kişinin sizin tam karşınızda kameranın yanında veya telefonun öteki ucunda olduğunu varsayın ve onun repliklerini dinleyin. Lütfen kamera önünde dinlemenin önemi üzerine anlatılanları hatırlayın. Kamera (izleyici), diğer kişinin tüm söylediklerini sizi ve sizin tepkilerinizi izleyerek almaktadır. Ritminizi koruyun ama çok da aceleci olmayın. Hadi, şimdi başlayın.*

SAHNE I

MÜSTEHCEN TELEFON KONUŞMASI

Sahne, bir telefon rehberine bakan yirmili yaşlarının başında genç bir kız olan Sandy ile açılır. Yatakta ya da kanepede uzanmaktadır. Sayfaları çevirirken hoşuna giden bir isim görür, parmağını bu ismin üzerine koyar ve karşısındaki numarayı görmek için parmağını kaydırır. Sonra da yanındaki tuşlu telefona dikkatle bakar yedi tane numara tuşlar ve karşısından gelecek cevabı bekler (Telefon çalarken yapacağınız şeyden pek hoşlanmadığınızı belli edin abartmadan). Karşıdan cevap gelince konuşur.

SANDY
Merhaba. Bu, müstehcen bir telefon konuşmasıdır.
(susar)
Hoşunuza gitti mi?

Adam konuşurken Sandy susar.

SANDY (devam)
Evet... yani... hoşunuza gider mi... Müstehcen telefonlardan hoşlanır mısınız?
(susar dinler)
Evet, daha iyi olacak.
(susar).
Ama.. eee, şey... kapatmayın. Ilginizi çekti mi?
(susar dinler)
Demek çekti. Ooo. nasıl olmasını istersiniz?
Yani, Yani... şey. ne kadar müstehcen olsun?
(susar dinler)
Demek çok müstehcen. Eee. daha önce hiç müstehcen telefon konuşması yapmış mıydınız?
(susar)

SANDY (devam)

Yapmadınız demek... Ama hep yapmak istediniz... Öyle mi? Evet..

(susar)

Evet. Hayır!.. Hayır hayır hayır. Hayır size ismimi söylemeyeceğim.

(ürker)

Tabii ki ismimi söylemeyeceğim. Bu müstehcen bir telefon konuşması... ismimi vereceğimi nasıl düşündünüz?

(susar)

Evet, doğru. Daha önce böyle bir şey yapmamıştım. Hayır, yapmamıştım.

(susar)

Hayır. İsmimi vermeyeceğim... Siz bana isminizi mi vermek istiyorsunuz? E, ben sizin isminizi biliyorum. Telefon rehberinden aldım.

(güler)

Sidney. Sidney, müstehcen konuşmaları seviyor.

(susar)

Hayır bilmiyorum... Hayır beni tanımıyorsunuz.

(susar)

Hayır. Buna biraz önce karar verdim.

(susar)

Evet... gerçekten de çok ilginç bir şey. Çünkü siz kiminle konuştuğunuzu bilmiyorsunuz... Beni hiç görmeyeceksiniz. Size istediğim her şeyi söyleyebilirim.

(susar)

Elbette... Size... istediğim her şeyi söyleyebilirim.

(susar)

Söyleyeceğim. Eee... Bir karar verdim.

Size... NE?

(susar)

Ne dediniz?

Uzun bir sessizlik olur. Bu arada Sandy'nin yüzü kızarmaktadır.

SANDY

NEEEEE?!... Bu ne cüret!

Şaşkınlık ve rahatsızlıktan öylece kalır.

SANDY

Sizin kim olduğunuzu biliyorum diye bana böyle bir şey söylemeye nasıl cüret edebilirsiniz? Siz, çok, çok kötü birisiniz. Benimle bir daha sakın bu şekilde konuşmayın. Bir daha sakın beni aramayın.

Sandy ahizeyi sertçe kapatır ve ne yaptığının farkına vararak kameraya bakar.

*Komedi olarak oynanırsa, bu sahne en az iki farklı şekilde bitebilir. Ben Sandy'yi öylece kalakalmış, biraz şaşırmış, kameraya, planladığı şeyin tamamen farklı sonuçlanmasını içine sindirmeye çalıştığını gösteren bir edayla bakarak bitirmiştim.*

*Eddie de bu sahneyi yönetmiş ve Sandy'den, duymak istediklerini adamın ağzından almış olmanın mutluluğunu yansıtan kurnaz bir gülümsemeyle kameraya bakarak sahneyi tamamlamasını istemiştir. (Kahkahaları arttırmak istiyorsanız, Sandy tekrar telefon rehberini eline alıp yeni bir numara arasın.)*

*Siz de kendi seçiminizi yapın, çocuklar.*

SAHNE II

ELVEDA SEVGİLİM

Sahne, yaşlıca (altmışlı yaşlarında), kır saçlı, iyi giyimli VIRGINIA ile açılır Hastanede, bir odanın hemen yanında duvara dayanmaktadır Bir mendile burnunu silmektedir Kendisine doğru gelen bir hemşireye bakarken gözlerindeki acıyı görürüz. Hemşire dış sesle konuşur

*(Not: Bu replik, dış sesin kullanıldığı tek replik olan açış repliğidir.)*

HEMŞIRENIN SESI (D.S.)
Bayan Kershaw, kocanızı kurtarmak için elimizden gelen her şeyi yaptık. Ama maalesef geceyi çıkaramaz. Doktor isterseniz birkaç dakika yanında kalabileceğinizi söyledi.

VIRGINIA
(hemşireye doğru konuşur)
Bilinci yerinde mi? Benim burada olduğumu biliyor mu?

Hemşirenin cevabına gerek yok. Virginia, anladığını belirten zayıf ve kibar bir baş hareketi yapar. Burnunu çekerek odaya girer.

*(Not: Videoya kolay çekilir. Odada Virginia'ya pan yapın ve yatak olarak varsayılan şeye yaklaşırken yakın bir mesafeden onu izleyin. Uzun bir masa ve insan şeklini verdiğiniz beyaz çarşaflar kullanabilirsiniz. Kamera, hafifçe çarşafın üzerini göstersin. Böylece oyuncunun ölmekte olan kocasıyla konuştuğuna inanılır.)*

Virginia odanın kapısını arkasından kapatarak yatağa doğru yürür. Doğrudan kocasının yüzüne bakıyor gibi görünür İzleyicinin Virginia'nın düşüncelerini merak etmesine izin verilir. Virginia yumuşak bir şekilde konuşur ve adama yaklaşarak dokunur

VIRGINIA
Howard...? Howard, beni duyuyor musun?

Bir ara. Sonra Virginia Howard'ın açılan gözlerine. ve kendisine bakışına tepki verir. Yumuşak ve tatlı bir biçimde konuşur

VIRGINIA
Evet... Evet, benim. Yıllardır sevdiğin karın... Oh, Howard... İlk birlikte olduğumuz zamanları düşünüyorum da. gençlik yıllarımızı. Neşe! Saygı! Sana duyduğum masum hayranlık... Saflık... Ne kadar da küçüktüm... Ama sonra büyüdüm, değil mi? Ama sen bana hep aynı çocukmuşum gibi davranmaya devam ettin... çok tatlıydı... Ama Howard bütün o yıllar boyunca ben akıllı ve meraklıydım.. Sen hep benim her zamanki gibi basit olduğumu sandın ya da önemsemediğimi düşündün... Yaptığın her şeyi izlediğimi hiç tahmin etmedin. Kurduğun iş, diğerlerinin iflası pahasına büyürken seni izliyordum... Diğerleri batarken sen güçlendiğin sırada seni izliyordum... Sana güvenmemesi gerekenlere hiç güvenmedin. Ve çocukların... Elisabeth ile Martin'e hiç hoşgörü göstermedin... O iki aptal şey senin çocukların! Ama Howard... Howard, beni duyuyor musun?

(dikkatle adamın gözlerinin içine bakar)

Evet..

(kısa bir ara)

Howard... oğlumuz Robert, parlak oğlumuz, senin hayranlık duyduğun oğlumuz Robert... senin oğlun değil.

(kısa bir ara)

A, evet, her şeyini ona bıraktın...

(kısa bir ara)

Benim çocuğum, ama senin çocuğun değil.

(kısa bir süre durur ve adamın yüzünü inceler)

Ne oldu Howard? Yıllardır gözlerini bu kadar çok açtığını görmemiştim...

(kısa bir ara)

Evet.

(sesinin tonu değişir ve sakin biçimde devam eder)

Oğlumuz Robert senin oğlun değil. Bu sırmezarına götür seni orospu çocuğu.

Durur Howard son nefesini verirken onu dikkatle izler.

VIRGINIA

Howard...?

Howard'ın nabız atışına bakmak için ona dokunur Hâlâ Howard'ın yüzünü dikkatle incelemektedir. Öldüğüne kesin olarak inandıktan sonra üzgün dul rolüne tekrar döner mendilini burnuna götürür ve kapıya doğru yürümeye başlarken, bağırır

VIRGINIA

Hemşire!

Virginia çıkar

SAHNE III

GEÇ KALMAK

Sahne açıldığında, yirmili yaşların ortalarında güzel bir kız olan PAM, nefes nefese bir kapıdan girerek kapıyı kapatır ve yaslanır Görünmeyen bir adama bakmaktadır (KAMERA SOLDAN). İzleyici, bu adamı PAM'in diyaloglarıyla tanıyacaktır. (Adam, sahneyi başlatan iki sözcüğü dış ses olarak konuşacaktır Başka repliği yoktur.) Daha PAM'in koşması bitmemişken ve nefes alışları düzene girmemişken, adam konuşur.)

ADAM (DIŞ SES)
Geç kaldın.

Hala nefes nefese olan PAM, sürekli olarak adama bakmaktadır. Birkaç santim ileri doğru hareket eder Kaçamak bir bakışla çantasını açar bir eşarp çıkarır ve içindekini gösterir. Bir silah vardır. Birkaç saniye sonra elindeki silahı adamın masasının üzerine koyar. (Bu masa PAM'in durduğu yerin tam önünde olmalıdır. Ancak kameranın masayı göstermesi zorunlu değildir.)

PAM
(hâlâ nefesi düzelmemiştir)
Beni gönderdiğin bu iş pek de kolay bir iş değildi. Daha da geç kalabilirdim. Lanet olsun, çok daha geç.

Susar ve dikkatle adamı dinler

PAM (devam)
Sorun mu? Yok canım, sadece konuyu ilginç kılacak kadar!!
(susar ve dinler)
Mike, silahın kaybolduğunu fark ettiği zaman onu benim aldığımı anlayacaktır

(susar ve dinler)

Hayır izlendiğimi sanmıyorum.

(susar ve dinler)

Sanmıyorum dedim çünkü bilmiyorum. Nasıl bilebilirim ki? Orası karanlıktı. İki kere taksi değiştirdim ve koştum.

(adamı dinler ve izler)

Elbette koştum. Söylediğin gibi buraya hemen gelmek istiyordum. Bana bak... kimsenin beni izlemediğinden eminim. Sen de silahı aldın. Peki ben ne alıyorum?

Kameranın dışından Mike bir anahtar atar. Pam yakalar. Anahtarın ucundaki metal fişe bakarak alaycı bir kahkaha atar

PAM

Bonanza King ha?.. Nedir bu? Gizli hazinenin anahtarı mı? Yoksa hamburgerci mi?.. Sen ne biçim dedektifsin?.. Paramı istiyorum!

(susar ve dinler)

Neyinin anahtarı? Mike, bu işe yeni başladım ama iyi bir dedektif olduğumu biliyorum. Bu işin parasının iyi olduğunu da biliyorum. Söz verildiği gibi, paramı şimdi istiyorum.

(susar)

Senin evine mi?.. Michael buraya ulaşabildiğim için yeterince şanslıyım zaten. Havaalanına giderken de şanslı olacağımı umarım.

Bu arada PAM çantasını açmış, küçük siyah eldivenlerini çıkarmış ve giymiştir Eldivenleri giydikten sonra susar

PAM

Bir daha soruyorum. Paramı şimdi ödüyor musun?

Sürekli Michael'a bakmaktadır. Sonra da Mike "Hayır" demiş gibi başını sallar.

PAM
Başkalarını da böyle kazıkladığını duymuştum. Peki buna ne dersin?

Hemen çantasını açar ve içinden bir başka silah çıkararak Michael'a tutar

PAM
Arkadaşının bir tomar parası vardı. İki tane de silahı Şimdi bu ikisi de senin...
(dikkatle Mike'a nişan alır ateş etmeye hazırdır)

PAM
Hayır hayır Mike... Çok geç kaldın.

Ateş eder Sonra silahı masaya bırakır soğukkanlı biçimde cesede bakar arkasını döner ve çıkar.

*Bu sahneyle ilgili olarak unutulmaması gereken bazı şeyler var. Bunların ilki, tempo. Pam koşmuştur ve sahne ilerledikçe nefes alışı düzenli hale gelebilirse de aslında hâlâ koşma modundadır. İkincisi, Michael'ın nerede oturacağına karar verilirken (buna, sahneyi yöneten kişi karar verecektir), bunun doğrudan gözlerinin içine bakacağınız bir yer olmasına dikkat edin. Mike'ı kimse oynamayacaksa, orada var olduğunu hayal edecekseniz, onu bir yere yerleştirin ve orada bırakın. İzleyici ve kamera (kamerayla çekim yapıyorsanız) sizin gözlerinizi görmelidir. Bu yüzden kamera alçak bir yere yerleştirilmeli ve hafifçe yukarıya doğru çekmelidir. Gözlerinizin doğrudan onu görmesi için de Michael'ın sandalyesi biraz yüksekte durmalıdır. İzleyici gözlerinizi, gözleriniz aracılığıyla da duygularınızı görmelidir.*

SAHNE IV

MASUM

Bu sahnedeki iki kamera dışı karakterin yerleşimi önemlidir Bu karakterlerden biri, sahnenin büyük bir bölümünün kendisine bakılarak oynanacak olan yargıçtır Yargıç, kameranın çok YAKININDA, ve SOLUNDA olmalı, bir kürsünün üzerinde oturuyormuş gibi göz hizasının biraz üzerinde durmalıdır Diğer görünmez karakter olana BARBARA'nın kocası ise yargıcın solunda, biraz uzakta oturmalı ve göz hizasının altında olmalıdır. BARBARA, kendisiyle konuşuyormuş gibi yargıca bakmalı, arada sırada da kocasına göz atmalıdır BARBARA, nörotik bir kadındır.

Sahne açıldığında BARBARA kürsüye yaklaşmaktadır (Kenardan bir adım atarak KAMERAYA girer. ORTA ve YAKIN ÇEKİM. Doğrudan yargıca bakmaktadır.)

BARBARA

Lütfen sayın Yargıç, izin verin de kocam adına ben konuşayım. Yemin ederim, size doğruyu söylemiyor. O, suçlu değil.

(susar ve dinler)

Hayır o sırada evde benimle birlikte değildi... Ama onun aradığınız kişi olmadığını biliyorum...

(durur)

O, dürüst bir insandır.

(kocası Jim'e bakar)

Ona bir bakın, görebilirsiniz..

(Yargıç'a döner)

Sicili tertemizdir

(susar ve dinler)

İfadesi mi?.. Suçunu itiraf ettiği ifade tamamen ve kesinlikle yanlıştır... Ben de bu yüzden buradayım.

(susar ve dinler)

Evet. birini koruduğunu sanıyorum.

(susar ve dinler)

Bunu size söyleyemem.

(susar ve dinler)

Söyleyemem ya da söylemeyeceğim... Ne fark eder ki? Eğer söyleyemezsem, söyleyemeyeceğim demektir.

(durur)

Bilmiyorum.

BARBARA, birkaç saniye kocasına bakar ve Yargıç'a döner. Temposu değişir

BARBARA (devam)

Evet, biliyorum... Adı Franceska Borro... adresi Oakridge Caddesi, iki bin iki yüz on bir numara.

Kocasına bir daha bakar ve Yargıç'a döner.

BARBARA (devam)

Kocamın bazı eşyalarını orada bulabilirsiniz. Aynı zamanda Bay Lockhart'ı onun öldürdüğüne ilişkin kanıtlar bulacağınızdan da emininim.

(durur)

Bunu size daha önce neden mi anlatmadım? Çünkü kocamın anlatmasını bekliyordum... ama elbette... o anlatmadı.

(kocasına bir an bakıp çirkin bir ifadeyle konuşur)

O bir kahramandır. Aşkını korumak için ölüme bile gidebilir.

Kocasına uzun uzun bakar Çözüldüğü görünür. Gözlerinden yaşlar boşanmaya başlar.

BARBARA (devam)
Aman Tanrım
(gözyaşları)
Ne yaptım ben, Jim?
Birdenbire Yargıç'a döner

BARBARA (devam)
Hayır! Size söylediklerim yalandı Katil benim... Lütfen bana inanın. Suçlu benim. Jim, beni koruyor

Tekrar kocasına bakar

BARBARA (devam)
Oh, Jim...
(soru sorar)
Biliyor muydun?
(Yargıç'a döner)
Görüyor musunuz? Beni seviyor Beni koruyor

Kocasına bakar sonra Yargıç'a döner.

BARBARA (devam)
(nefes nefesedir)
Aman Tanrım...

*Bana birçok kez nasıl gerçek gözyaşı çıkarabildiğimi sormuşlardır. Yaşayan –duyarlı– bir kalbe sahip olursanız, deneyiminiz de varsa, sorun yoktur. En iyi arkadaşınızın bir kaza sonucu öldüğünü haber aldığınız bir sahneyi oynuyorsanız, hemen ağlamazsınız. İlk önce, şoka girer, habere inanmazsınız. Sonra da düşünürsünüz. İşte kalbinizin devreye girdiği yer burasıdır. Arkadaşınızı en son gördüğünüz zamanı, onu bir daha göremeyeceğinizi, onu son gördüğünüzde bir daha göremeyeceğinizi bilmediğinizi ve ona söylemediğiniz şeyleri düşünürsünüz. Bunun gibi onlarca düşünce aklınızdan geçerken, siz, duyguya*

*gerçekten girmişseniz, daha siz fark etmeden gözyaşlarınızın gözlerinizden döküldüğünü görürsünüz.*

*Gözyaşı üretemezsiniz. Bir oyuncu ağlayamazsa yönetmen nazik bir biçimde başını çevirmesini ve ağlıyormuş gibi yapmasını, mesela omuzlarını titretmesini söyler. Ya da ellerinizi yüzünüze kapatarak ağlarsınız. Yönetmenlere ve kurguculara güvenmelisiniz! Onlar, ağlama sahnesi üretme konusunda uzmanlaşmışlardır. Makyöz, kadın kahramanın gözüne bir kristal tanesi koyarken, yönetmen bir anda "sahneyi kesip fırın detayı girer", sonra da çabucak oyuncunun yüzüne pan yapabilir. İşte, bitti! Üzüntülü bir sahnede gerçekten duygulanmışsanız sadece gözyaşları değil, her şey ona uygun gelişir. Kısa bir süre önce Oscar kazanan bir filmde yıldız oyunculardan birini ağlama sahnesinde izlemiştim. Ne gözyaşı gördüm ne de üzüntüyü hissettim. Repliğini bağırarak okudu ve acısını göstermek için suratını buruşturdu. Ama ben bir şey hissetmedim. O oyuncunun iyi bir oyunculuk sergilediği söylenir.*

*Ya, kahkaha? İnsan sahnede nasıl güler? Söylenecek tek şey, kesinlikle huysuz bir anınızda gülemezsiniz. Sahne, sizi güldürecek şekilde yazılmıştır ama sürekli tekrarlanarak bıktıran espriler gibi, büyük olasılıkla artık size komik gelmeyecektir (eğer senaryoyu tüm detaylarına kadar çalışmışsanız). Yani, öylesine gülersiniz. Şarkı söyleme ve nefesinizi kontrol etme konusunda çalışmışsanız, kahkaha üretebilirsiniz. Çalışmamışsanız, derin bir nefes alıp dışarı bırakırken kahkaha sesleri çıkartın (ha,ha,ha bile burada işe yarar). Kendinizi aptal hissedene kadar böyle yapmayı sürdürürseniz kendinize gerçekten güldüğünüzü göreceksiniz. Bunu yapabilirsiniz. Ama çalışın. Ses alıştırması yapar gibi bir şeydir bu. Yukarı, aşağı. Aşağıdan başlayıp yukarı çıkın. Sonra da yukarıdan başlayıp aşağı inin. Eğlencelidir. Bu çalışmaları yaparken, komşularınızı düşünmeyin; burası Hollywood.*

SAHNE V

ŞEHRİN EN İYİ KAHVESİ

Genç bir adam, yağmurdan kaçıyormuş gibi hızlı bir adım atarak, KAMERAYA GİRER. (ORTA, YAKIN.) Bir dükkanın kepenginin altında durur Kafasını yağmurdan koruduğu katlanmış gazetenin üzerindeki suları silkeler. Birden, birine bakar KAMERANIN SAĞINDA. Genç bir kadın ona bir şeyler söylemiştir. (GÖRÜNTÜ DIŞI) Biz bu sözleri duymayız.

JEFF
Evet... ıslandım...

Jeff, sokağı izlemek için başını çevirir ama yine kadının sesine döner.

JEFF (devam)
Los Angeles'e yeni mi geldim?.. Evet...
(merak eder)
Nasıl bildiniz?
(susar dinler)
Elbiselerim?.. Öylesine, sıradan elbiseler işte.
(susar dinler)
Yağmurluk! Oh... burada insanlar yağmurluk giymez mi?
(durur)
Paralarını başka şeylere harcarlar... bence de...
(dikkatle kadına bakar)
Üşüdünüz galiba.
(durur sonra konuşur)
Hayır değilsiniz.
(durur)
Ne? Bir fincan kahve mi?. Hayır teşekkürler.
(durur)
Siz mi ödeyeceksiniz?.. Benim için fark etmez. Demek siz ödeyeceksiniz! Aslında bu çok saçma.
(dinler)
Vermillon, Güney Dakotalıyım.

(susar)

Evet, gurur duyarım. Sevimli bir yerdir.

(bir düşünür)

Küçük ve sevimli.

(susar ve dinler)

Ne dediniz? Benim mi?.. Oh... siz de öyle.

(yukarıdan aşağı kadını süzer)

Siz de aynen öyle.

(susar)

Hayır. Kahve falan istemiyorum. Dinleyin genç bayan, benim geldiğim yerde erkekler kadınlara teklif eder

(dinler, kaşlarını çatar)

Modası geçmiş falan değil!.. Sadece... öyle olması daha doğru.

JEFF kadını dikkatle izler ve onu kırdığını düşünür.

JEFF (devam)

Titriyorsunuz. Üşümüşsünüz... Yağmurluğumu size vereceğim. Kahveyi de ben ısmarlayacağım.

(dinler)

Hayır mı?.. Neden?

(dinler)

Yani... kahveyi evinizde mi içeceğiz?

(dinlerken düşünür)

Şehrin en iyi kahvesi, ha...

(susar)

Biliyor musun... Böyle şeyler olduğunu duymuştum. Sen çılgının tekisin. Benim tehlikeli bir katil olmadığımı nereden biliyorsun?

(kadının kahkahasını izler)

Tamam, tamam, bu kadar gülme...

Kadına bakar *(buradan sonra farklı yaklaşımlar geliştirme ve sahneyi çeşitli yönlere çekme şansı sizin).*

JEFF (devam)

Hadi gidelim.

Çıkarlar.

SAHNE VI

SUÇÜSTÜ

Sahne açıldığında genç bir adam, arkası kameraya dönük (kamera açılı yerleştirilmeli) olarak ayakta durmaktadır. Ofis arşivindeki dosya dolabında bir şeyler aramaktadır. Hareketlerinden, endişeli olduğu anlaşılmaktadır. Kendini kaybetmiş bir şekilde aramaktadır Birden, bir kapı açılması SESİ duyulur. Adam irkilerek arkasına döner ve KAMERANIN SOLUNA bakar. (Bakarken bir noktaya odaklanın).

CHARLES

Mark!

Biraz rahatlamıştır ama hâlâ gergindir. Kapının kapanma SESI duyulur Mark kendisine yaklaştıkça, Charles da sabit bakışlarla sürekli olarak Mark'a bakar.

CHARLES

Bu saatte burada ne arıyorsun?.. Sanmıştım ki...

(susar)

Ha, evet... Clayborn dosyasını arıyordum.

(dinler)

Anahtar?

(sinirli bir kahkaha atar)

İşten çıktığımda anahtarımı vermemiştim.

(hemen ekler)

Kötü niyetle değil unuttum sadece...

(birden durur)

Mark, niye bana öyle bakıyorsun? Biz seninle iyi arkadaştık. Ben hırsız falan değilim.

(dinler)

Evet, biliyorum. Yanlış bir şey diye düşünülebilir. Ama iyi bir amacım var Göreceksin, aradığımı bulabilirsem..

Charles tekrar dosya dolabına dönerek en altlara doğru aramaya ve bir yandan da konuşmasına devam eder

CHARLES (devam)
Bu işte yanlış bir şeyler var...

Birden Charles bir dosya çeker ve ışığa yaklaştırmak istiyormuş gibi yapıp KAMERAYA döner. Giderek bulduğu şeyden daha fazla memnun olmaktadır

CHARLES (devam)
Evet! Evet!.. Işte bu...
(dosyaya bakar)
Osgood_Clayburn sözleşmeleri

Charles iyi haberlerle Mark'a döndüğünde, kendisine doğrultulmuş bir silah görür. Yüz ifadesi birdenbire sevinçten şaşkınlığa döner.

CHARLES (devam)
Mark...

Charles Mark'ın gözlerine, sonra silaha (bel hizasındadır), sonra tekrar Mark'ın gözlerine baktığında, yüzündeki şaşkınlık ifadesi, korkuya döner.

CHARLES (devam)
Mark... buna inanamıyorum... Bir silah, ha?.. Ne istiyorsun? Dosyayı mı? Seninle aynı taraftayız, değil mi? Öyle değil mi?
(panik büyür)
Bu bilgi... bizi bu hale getirecek kadar önemliyse... bu kadar tehlikeliyse...
(iyice paniklemiştir)
Dosyayı sana verip gördüklerimi de unuturum... Bana öyle bakma... Mark... Dosyayı yerine koyuyorum.

Charles dosyayı yerine koymak için döndüğünde, bir silah sesi duyulur

*Bu sahneyi aşağıdaki şekillerde bitirebilirsiniz:*

*1– Charles sırtından vurulur ve yere düşer.*

*2– Charles donakalır ve Mark'a doğru döner. Mark'ın arkasında başka birinin olduğunu ve Mark'ın vurulduğunu fark eder.*

*3– Siz bulun.*

# *10*
# *Canlı Olun!*

Çağdaş bir genç oyuncunun mesleğine ilişkin tartışmalarda "enerji" üzerine yorum yapmadığı durumlara az rastlanır. Bence bu söz, oyunculuk bağlamında ele alındığında, tatsız denemese de yanıltıcıdır. Genç oyuncuların çoğu, enerjinin bir güç sarfını içerdiğini varsayarlar ki kavramın doğru kullanılışında, öyledir de. Ancak sinema oyunculuğu için gereken şey hareket halindeki güç değil, bunun daha fazlasıdır – canlılık.

Benim sözlüğümde "canlılık" şöyle tanımlanır: "Hayatın özü; şevk; yaşama yeteneği veya kendini idame ettirme kapasitesi; süreklilik." Bu sayılanların hepsi –bunları "durumlar" diye adlandıralım– bahsettiğimiz oyunculuk türü için elzemdir.

Bir oyuncudan asla enerji dolu olmasını istememeyi öğrendim. Çünkü sonuç, tüketici olabiliyor. Acemiler gibi kelimeleri tükürürcesine konuşur, derin derin nefes alır, sert ve kesin hareket ve jestler (hemen hemen hepsi) yaparlar. Sık sık, "Hareket!" komutunu verdikten sonra, "Canlılık, canlılık!" diye tekrarlarım. Bu sayede oyuncu sahnede volkanik bir patlama değil, hayat istediğimi anlar.

Atmosferine, temposuna, hareket durumuna ya da başka şeylere bakılmaksızın canlılık, her türlü oyunculuğun temelidir. Camille ölürken uyuşuk uyuşuk yatsaydı, onun öldüğünü görmek bizi rahatlatırdı.

Ünlü bir piyanist, bir keresinde en fazla el kuvveti isteyen tonların, yumuşak tonlar olduğunu söylemişti. O yumuşak sesi çıkarmak için parmakları tuşlara yeterli kuvvetle basılı tutmak amacıyla elleri kontrol etmek gerekiyordu. Bu, ancak canlılıkla olur. Çelişkili görünse de sakin bir an, bir dinlenme ya da ölüm sahnesi bile canlı ol-

malıdır. Oysa açıkça karşıt olan bu iki kutbu uyumlu hale getirmek, gerçekten zordur.

Aşırı bir canlılık ortaya koyma yeteneği, muhtemelen kameranın varlığı ile ilgili bir sırdır. Herhangi bir hareket yapamayacak kadar uyuşukluk içinde olup da bir kere kamera karşısına geçti mi, gözlerinden ve bedenlerinden en saf haliyle hayat saçan oyuncular görmüşümdür.

Canlılığın vazgeçilmezliğini gördük. Peki canlılık nasıl elde edilecek ve en iyi biçimde nasıl sunulacaktır? Canlılığın genellikle içten gelen bir şey olduğu söylenebilir. Nefes almaya başladıkları andan itibaren hayat dolu olan insanları, hepimiz tanımışızdır. Hangi yaşta olursa olsunlar bu insanların içlerindeki enerji bizi etkiler. Üstelik bu tür bir enerjinin genellikle hayat hakkında net bir bakışla birlikte varolması bizi şaşırtır. Canlılık, kısmen bu tür bir zihin açıklığı ve esnekliğinin, kısmen de fiziksel sağlığın ifadesidir.

Kariyer yapmak isteyen oyuncuların birçoğu fiziksel durumlarına dikkat ederken, bazıları da buna hiç önem vermez. Oyuncunun bedenini, onun aleti olarak tanımlamak her ne kadar klişeleşmiş olsa da, çok uygun bir benzetmedir. Kişilerarası iletişim, ancak tüm bedenin kullanılmasıyla kurulabilir. İletişim ise, oyunculuğun temelidir.*

Hiçbir kemancı kemanını ihmal etmez; nemden, tozdan, aşırı kuru ortamlardan veya en iyi sesi vermesine engel olabilecek herhangi bir şeyden korur. Aynı şey, armonika çalan birisi için de, ocharina virtüözü için de geçerlidir.

Hayatın diğer alanlarındaki insanlar da aynıdır: avcı ve silahı, kayakçı ve kayakları, beyzbol oyuncusu ile eldiveni ve topu, bowling oyuncusu ile topu, vesaire, vesaire. Peki, neden bazı oyuncular

Köpekler, sesli komutlara göre vücut hareketlerinden ve tavırlarından daha fazla bilgi aldıkları için dikkatle sahiplerini izlerler. Oyuncuların da en az köpekler kadar iyi bir izleyici olmaları gerekir.

bedenlerine böyle kötü davranır? Tembellik, alkol ve uyuşturucu, aleti formda tutan yöntemlerden sayılmaz.

Kadın oyuncular, anlaşılır nedenlerle erkek meslektaşlarına oranla fiziksel görünümlerine daha çok dikkat ederler. Ama bu fark son zamanlarda ortadan kalkmaya başlamıştır. Artık erkek oyuncular da vücutlarını belli bir şekle sokmamn gerekliğini hissediyorlar. Ama bunun için Pazar günleri oynanan iki set tenis pek yeterli değildir. Dayanıklılık, kuvvet ve çeviklik egzersizlerini de içeren iyi planlanmış bir rejim, bütün genç oyuncuların öncelikler listesinin ilk sıralarında yer almalıdır.

Oyunculuk okulları, çeviklik ve zarafet geliştirmek için uzun süre eskrim dersleri de verdiler. Eskrim, mükemmel bir egzersizdir ama dansta ve diğer pek çok sporda olduğu gibi istenilen sonucu sağlamak için çok çalışmayı gerektirir. (Profesyonel atletlerin çoğu, artık spor çalışmalarına ek olarak ağırlık çalışması da yapmaktadırlar.)

Vücutta genel bir gelişme sağlama potansiyelinin tartışılmazlığı ve maksimum sonucu hızla sağlaması nedeniyle, her zaman ağırlık çalışmasının yararına inanmışımdır. (Elbette profesyonel haltercilerden ya da Bay En Güçlü'den bahsetmiyorum burada.) Yeterli zaman ayrıldığı takdirde günlük jimnastik hareketleri, aerobik ve yüzme programı da aynı sonucu doğuracaktır. Önemli olan, vücudunuzdaki tüm kasları geliştirecek bir egzersiz seçmenizdir. Ne zaman alışık olmadığınız hareketler yapmanız gerektiğini asla bilemezsiniz – böyle durumlarda faturayı daima dübl6r ödeyecek diye bir şey yoktur.

Aletinizi her zaman hazır durumda tutmak bir şeyse, onu beceriyle kullanmak başka bir şeydir. Amatör kemancının elindeki bir Stradivarius, melodi yerine başağrısı üretecektir. Nasıl ki virtüöz için asıl mesele keman çalmak ise, oyuncu için de sorun oynamaktır. Kabul edelim ki vücudunuz formunu buldu ve bu formu kullanacak enerjiniz var. Bunları oyununuza nasıl dahil edeceksiniz?

İlgi göstererek, konsantre olarak ve dikkat ederek. Olumlu çağrı-

şımlara yol açan bu sözler, oyunculukta canlılığın sırrını da içlerinde taşırlar. Dağınık güneş ışınlarını aynı parlak noktada birleştiren büyüteç gibi, konsantrasyon da çalışma ve belirleme sayesinde enerjinizi arttırarak belli bir noktaya getirir. O halde, sahneyi sizinle paylaşan bütün insanlara ilgi gösterin, konsantre olun ve dikkat edin. Hilesiz ve dürüst bir biçimde bunu yapabilirseniz, oyuncu olma yolunda önemli bir adım atmışsınız demektir.

***Kadın oyuncu anlatıyor:***

*Bir kadın oyuncu dayanıklı ve enerjiyle dolu olduğunu düşünerek günlük işlerine son sürat dalabilir. Bir sahnenin çekimi sırasında mekanik aksaklıklar meydana gelir ya da karşısındaki oyuncu hata yapar veya lafını unutursa gerekli sabrı gösteremeyebilir. Bu tür bir asabi enerji, hiç canlılık yokmuş kadar kötüdür. Kasttaki ve ekipteki herkesin sinirini bozabilir. Güne gayet iyi başlayarak neşeyle ortalıkta dolaşan bu insan, ilerleyen saatlerde giderek kötüleşir.*

*Canlılığınız doğalsa, bütün hareketlerinizde etkisi görülür; kontrollü ve disiplinlidir. İç enerjiniz, gözlerinizden anlaşılır.*

*Bir süre için de olsa başka bir karaktere bürünmek, başka bir insan olmak heyecan vericidir. Aynı zamanda da sizden çok şey götürür. Birkaç gün üstüste süren küçük bir rol bile, sizi kurutabilir. Sinema oyunculuğu, birçok nedenden ötürü tiyatro oyunculuğundan çok daha zordur. Beklemek, bu nedenlerden biridir. Bir sahne için hazırlanırsınız. Olabilecek her şeyi çalışmışsınızdır. Sonra da gidip diğer herkesin ve her şeyin hazır olması için beklersiniz. Genellikle bu durumda yapabileceğiniz en iyi şey, soyunma odanıza gidip çekilecek sahneye yoğunlaşarak sakin sakin beklemektir. Sahne kolay bir sahne ise, okuyarak, örgü örerek, dantel işleyerek veya bunun gibi dikkat gerektirmeyen zaman öldürücü şeyler yaparak kendinizi rahatlatabilirsiniz. Ne olursa olsun, bu noktada yalnız olmak, daha iyidir.*

*Bütün ışıklarınızı hissettiğiniz ilk an, son prova için kameranın önüne geçtiğiniz andır. Onları tanıyın. Anahtar ışığınız, hissettiğiniz en sıcak ışıktır. Detay çekimlerdeki yüz ışığınız ise küçük, yakın ve genellikle kameranın hemen altında olacaktır.*

*Bu son prova sırasında size sıcak basar ve büyük ihtimalle de terlersiniz. Çekimden hemen önce yönetmen provadan memnun kaldığını ve çekime geçeğini ekibe söyler; "Hadi, çekelim," der. O anda sete dalan makyöz (her hareketi dikkatle izlemektedir) dikkatli bir biçimde yüzünüzü fırçalar; kuaför, birkaç tel saçı düzeltilir. Bunun dikkatinizi dağıtmasına izin vermeyin. Onları çok fazla önemsemeyin ve orada size yardım etmek için bulunduklarını unutmayın. Ter, ışığı yansıtabilir; dağılmış birkaç tel saç ise yanlış gölgeye neden olabilir. Bir keresinde bu hareketin dikkatini dağıttığını ileri sürerek huysuzluk yapan bir kadın oyuncu görmüştüm. Onların da sizin gibi sanatçı olduklarını ve sizin güzel görünmenize yardım ederek işlerini yaptıklarını unutmayın. Sizin konsantre olduğunuzu onlar da biliyordur; sizinle konuşmazlar.*

*Geçen bölümlerden bazılarında, içinizi rahatlatmak için açıklanması gerektiğine inandığım nispeten aykırı bir cümle bulunuyor. "Kameranın burada olduğunu unutun," dedik. Bu söz, kendinizi canlandırdığınız karakterle ve etrafınızdaki küçük setle öylesine özdeşleştirmelisiniz ki, kamerayı düşünmenize gerek kalmasın anlamında söylenmiştir.*

*Elbette kameranın orada olduğunu bileceksiniz. Son prova sırasında, kameranın nerede olduğunu iyice öğrenin. Dolly kullanılıyorsa, özellikli bir şey söylerken ya da yaparken kameranın tam olarak nerede bulunduğunu iyice aklınızda tutun. Bu noktaları ezberlemenize yetecek kadar prova yapın. Ancak ondan sonra kamerayı unutabilirsiniz. Eğer unutabilirseniz.*

*Yakın çekim veya orta-yakın çekim yapılıyorsa ve kameranın arkasından geçen bir kişi ya da arabayı gözlerinizle izlemeniz gerekiyorsa (mesela, kameranın solundan başlayarak arkasından sağına doğru), kameranın farkında olun. Aksi takdirde bir inkıta olur. Sadece,*

izlediğiniz nesnenin düz bir çizgi halinde ilerlediğini hayal edip kamera görünmüyormuşçasına onun içinden bakın.

Doğrudan objektife bakmanızın istendiği anlar olabilir. Bu durum, genellikle TV programlarında yaşanır. Bu işte yeni iseniz, kameramana sakince objektifin kameranın neresinde bulunduğunu sormak, iyi bir fikir olabilir. Belki de objektif, sizin düşündüğünüz yerde değildir.

"Işık! Kamera! Hareket!" Ne güzel bir cümle. Herkes oyunculuğu benim kadar sevseydi, pek sorun yaşamazdık.

Sinema oyunculuğu bir gün miadını doldurabilir. Günümüzde TV'de yapılan ipe sapa gelmez, saçma, basmakalıp programlarla nereye varılacak, bilmiyorum. Ama yine de sinema oyunculuğu kendine bir yer bulur. Televizyonda bazı iyi işler de yapılıyor. Belki bir gün televizyon kuruluşları ile reklam ajansları biraraya gelerek daha uzun programlar için daha büyük bütçeler ayırır ve TV için daha fazla film çekebilirler. Şüphesiz, ne kadar fazla para ve zaman ayrılırsa, kalite de o kadar iyi olur. İzleyici de kaliteye prim verir.

Ama işler bugünkü halindeyken de elinizden gelenin en iyisini yapın. Sinemada ya da televizyonda alabildiğiniz rolleri alın ve onu dikkat çekici bir biçimde canlandırın. Belli bir rolde sizin neler yaptığınızı insanların hatırlamalarını sağlayın.

# *11*
# Zamane *Olmayın*

Oyunculuk biçimleri yıllar içinde değişir. Her çağın kendi "moda" oyunculuk teknikleri vardır. Yaklaşık otuz yıl önce moda olan natüralizm tekniği, hâlâ varlığını sürdürmektedir. Fazla derinine inmeden, natüralizmin oldukça basit ve gerçekçi bir teknik olduğu ileri sürülebilir. Ancak bazı oyuncular aynı fikirde değildir. Eğer "içselleştirilmemişse", abartılıyorsa, natüralist teknik, oyunculuk sayılmaz. Bazı örneklere bakıldığında natüralizmin, bir göz kırpma, burun çekme ve kıç kaşıma gösterisi haline geldiği görülür.

Benim hatam, terminolojiden çok sonuçlarla ilgilenmeye başladığımdan beri, beni hep rahatsız eden natüralizm ve realizm tanımlarının aynı şeyler olduğunu düşünmekti. Formel tanımlar göstermiştir ki, söz konusu olan şey sanatsa, bu iki kavram, aym şey olmaktan daha çok anlam taşır; natüralizm doğal ya da içgüdüsel olanı anlatırken realizm, çevremizdeki doğal dünyanın anlatımıdır. Kısaca söylemek gerekirse: Realizm bir insanı etrafta tahtakurularımn gezindiği bir ortamda gösterirken natüralizm o ortamın sonucu olan ısırıkları insanın deli gibi kaşımasını (önemli olan budur) gösterir.

Bu tür doğal ya da güdüsel bir eylem, karakterin çevresi ile uyumluysa, gerçektir. Ancak, çevre koşulları dikkate alınmadan ve abartılarak yapıldığında yapmacık olur, oyunculuğun samimiliğini ve gerçekliğini olumsuz yönde etkiler.

Biçimsel veya yapmacık oyunculuk diğer açıdan bir büyük gerileme yaşamaktadır. Zamanın diğer büyük modaları gibi, bu teknik de çok çabuk yıpranıyor. Örneğin belli bir dönemin abartılı giysileri, daha sonraki yıllarda gülünç veya acayip şeyler olarak görülür. Aynı şey, biçimsel oyunculuk için de geçerlidir.

1920'li yılların sonunda ve 1930'lu yılların başında Hollywood filmleri, o dönemlerde Broadway'de moda olan oyunculuk tekniklerini beraberlerinde getiren tiyatro oyuncularıyla doldu. Günümüzde bu oyuncuların çektiğifilmlerin çoğu, en açık biçimleri ile yapmacık oyunculuğun örnekleriyle doludur. Bu filmlerden birinde, biri ünlü bir Broadway yıldızı, diğeri ise Hollywood ürünü olan iki kadın oyuncu oynamış. Oyunculuk biçimleri arasında, gözle görülür bir fark var. Tiyatrodan gelen oyuncu, o zaman kendi ortamında geçerli olan kaba bir telaffuzla, üst sınıfa mensup Ortabatılı bir kadım canlandırmasına karşın, öyle eğitildiği için, William Wellman'ın "Kansas City İnglizcesi" olarak adlandırdığı bir aksanla konuşmuş. Bu aksan gerçek veya doğal değildi ama teknik o zaman "moda" idi.

Sinema oyuncusu ise bazı abartılarla birlikte temiz bir Ortabatı Amerikan İngilizcesi konuşmuş. Bugün bakıldığında, tiyatro oyuncusunun oyunculuğu yanlış sinema oyuncusununki ise doğru görülüyor ve muhtemelen bir süre daha böyle olmaya devam edecek. Bu iki oyuncunun sahneleri, onların varlıklarıyla şenleniyor; bir tanesi zekice kurulmuş, diğeri ise hâlâ bir gerçeklik duygusu taşıyor.

Oyuncuların çoğu, Marcus Antonius'un söylediğinin tersine, yaptıklarıiyişeylerin onların ardından yaşayacağına inanır. Resim, edebiyat ya da sinema gibi sanat dallarıyla uğraşanlar için bunun anlamı, insan düşünce ve davranışlarının özünün sergilenmesidir. Bütün tarih öğrencilerinin de bildiği gibi, bu durum yüzyıllardır çok az değişmiştir. *Oliver Twist* ve *Huckleberry Finn* bize hâlâ gerçekçi ve eğlenceli gelir.

Oyunculuk, insanoğlunun nesiller boyunca varlığını sürdüren temel etik ve moral değerleri üzerine (veya bu değerlerin olmaması üzerine) kuruludur. Bu, zaafların, giyim kuşam zevkinin ve belli bir döneme ait davranış biçimlerinin sahnede gösterilmemesi değil (genellikle de gösterilir), gerçek hayatta olduğu gibi, insanoğlunun doğasının üzerini kaplayan bir olgu olarak gösterilmeleri anlamına gelir.

Bu alandaki hatalar, en çok kalıpların ebedileştirilmesi ile ar-

kaik veya egzotik diller konusunda görülür. Daha önce de belirtildiği gibi geçmişin konuşma alışkanlıklarının edebi sunumu dışında, dile ilişkin ciddi bir bilgiye sahip değiliz. Chaucer veya Shakespeare'in şiirleri, zamanlarında sokaktaki adamın konuşma dillerini, Dylan Thomas'ın şiirlerinin günümüz konuşma dilini yansıtmasından daha iyi yansıtamazlar. Kral Arthur'un şövalyeleri, "Gadzooks!" veya, "Hey, içoğlanı!" diye bağırmış olabilir. Ancak Ortaçağ insanlarını karakterize ederken bu tür sözcüklerle konuşturmanız, aynı saygın bir büyükbabanın konuşmasını, "Hadi ordan it, defol git," veya, "Sen arının karısısın, gibi sözcüklerle doldurmanıza benzer ki, izleyicilerin kahkahalara boğulmalarını istemiyorsanız, böyle yapmamalısınız. Marco Polo'yu oynayan bir oyuncunun modern konuşma biçimlerini kullanmasını istemek, modern bir hippinin Winston Churchill retoriğiyle konuşmasını istemek kadar affedilmez bir hatadır (ancak bu hatalar yapılmaktadır).

Bir kamyon şoförünü oynarken de bir profesörü oynarken de bu konuda en emin yaklaşım, semantik aşırılıklardan kaçınmaktır (bazen şoför ve profesör birbirleri gibi konuşabilirler). Aynı yöntem, abartının doğal olduğu kaba komedi dışında, bir karakteri izleyiciye sunarken de geçerlidir. Doğru dürüst bir karakterizasyon için, Robert Burns'ün şu sözleri, mutlaka akılda tutulmalıdır: "İnsan, insan olduğu için insandır." Bir karakterin üzerindeki kültür örtüsü ne olursa olsun –bu örtü 18. yüzyıl kraliyet mahkemesi hakiminin aptal aptal sırıtması biçiminde de olsa, 19. yüzyıl sonları ahlakçısının huysuz tavırları da olsa– hepimiz derilerimizin altında kardeşizdir. Bunu hatırlamak, karakterizasyonlarınızın ayaklarını yere sağlam bastıracak ve onların var olmasını sağlayacaktır.

***Kadın oyuncu anlatıyor:***

*Oyunculuk, neden en çok istenen mesleklerden biridir? Kaçış mı? Oyunculuk, kendi kimliğinizin dışına çıkmanızı ve başka bir insana*

*dönüşmenizi sağlar. Güç mü? Oynarken bütün izleyicileri elinizde tutabilir, onları yönlendirebilirsiniz. Para mı? Umarım oyunculuğu para için istemiyorsunuzdur ama son zamanlarda sinema oyuncuları astronomik paralar kazanmaktadırlar. Sevilmek mi istiyorsunuz? Şu anda kimse sizi sevmiyorsa, oyunculuk bu açıdan işinize yaramaz.*

*Film yıldızı olmak isteyen tüm yeni oyunculara, bunun olabileceğini söylemek isterim. Ancak uzun bir zaman alır. Büyük bir sabır ister. Kararlılık gerektirir. Kararlılık ve çok çalışmak gerekir. Bütün bunları göze alabilecek bir kişiliğiniz yoksa, muhtemelen yıldız olamazsınız. Ama yeteneğiniz, yüreğiniz ve sebat edecek gücünüz olduğuna inanıyorsanız, devam edin. Sonunda kazanacağınız ödül buna değer.*

*Aynaya bakın. Güzel misiniz? Muhteşem mi? Yakışıklı mı? Sevimli mi? İdare eder mi? Çekici mi? Hangisi? Bunlardan biri olmalısınız.*

*Sinema oyuncusu olmak için fotojenik olmalısınız. Yüzünüzün güzel bir kemik yapısı olmalı. Gözleriniz, burnunuz ve ağzınız, çekici değilse bile ilginç olmalı. Zevk verici bir yüz mükemmel olurdu ama herkes böyle bir yüze sahip değildir. Çekici olduğunuzu biliyorsanız, bu işe yarar. Teniniz de lekesiz olmalı, ona iyi bakın ve diyetinizi ihmal etmeyin.*

*Sahnede kalıcı ve önemli bir kişi olmak için sağlıklı ve çekici bir vücuda sahip olmalısınız. Kamera, kilonuza on kilo daha ekler; bu yüzden bir kadın her zaman ince olmalıdır. Yaşınız gençken bu daha kolaydır; şimdiden kendinize bakmaya başlayın ve edindiğiniz iyi alışkanlıkları koruyun. Kilo vermenin en kolay yollarından birisi, her zaman yediğinizin yarısını yemektir. Öğünler arasında acıkırsanız, bir yemek kaşığı bal veya küçük bir parça peynir ile bir (sadece bir tane) tane kraker yiyin. Böyle yapmayı sürdürürseniz kendinizle gurur duyacak ve size, "Nasıl böyle ince kalabiliyorsun?" diye sorduklarında, mutlu olacaksınız.*

*Mutlaka kültür fizik egzersizleri yapmanız gerekir. Ama günümüzde herkes bu gerçeğin öylesine farkında ki, bu konuda bir şeyler*

*söylemeye gerek yok. Kadın vücudu için dansın en önemli egzersiz olduğunu söylemeliyim. Dans, size ritm duygusu, zarafet, çekicilik ve stil kazandırır; müzikli ya da müziksiz ortamlarda rahat, ince ve seksi davranmanızı sağlar.*

*Sinema veya televizyonda kariyer yapmak istediğinize karar verdinizse, hedeflerinizi mutlaka kağıda dökün; hemen, şimdi yazın. Çalışmanızı planlayın ve planınız üzerinde çalışın. Kullanabildiğiniz bütün yöntemlerle kendinizi hazırlayın ve işe girişin. Bir kere başlayınca, sakın durmayın. Eğitiminiz sırasında, yöntemlerinizi, amatörce çabalarınızı ve planlarınızı birkaç kez değiştirmeniz gerekebilir. Ama unutmayın ki, zaten olması gereken de budur. Komedi ile başlayabilir, diğer türleri de becerebildiğinizi keşfedebilirsiniz. Değişiklikler, büyüdüğünüzün göstergesidir. Ama bir değişiklik yaptınız ve bundan hoşlanmadıysanız, hoşunuza giden ne ise ona geri dönün. Ne olursa olsun, kendinizle barışık olun.*

*Çoğumuz okul oyunları ile oyunculuğa başlar, izleyicilerin tepkisinden cesaret alarak bu alanda başarılı olacağımızı düşünürüz. Bundan sonraki adım, oldukça kolaydır: çevrenizdeki küçük tiyatro gruplarına katılmak. Bu gruplardan her yerde vardır. Yine izleyicilerin olumlu tepkilerinden cesaret alarak ve kendinize güvenerek devam edersiniz. Bu aşamada, işin asıl döndüğü yere gelirsiniz. Tiyatroyu seçtiyseniz, ülkece tanınan iyi bir tiyatrosu olan en yakın şehre gidersiniz. Nihai hedefiniz, tabii ki Broadway'dir.*

*Seçiminiz sinema ise, hedefiniz Hollywood'dur. Hollywood, hala sinemanın merkezidir ve her zaman da öyle kalacaktır. New York'ta oldukça fazla televizyon yapımı vardır ama yine de her şey Hollywood'dadır. Elbette bütün ülkede film çekilmektedir ama merkez burasıdır. Burada bir şeyler yapmaya çalışıp da başarılı olamayanlar tüm suçu, bu Gösteriş Diyarı'na, film dünyasına atar, kendi başarısızlıklarından Hollywood'u sorumlu tutarlar. Buna hiç gerek yok. Hollywood yaşamaya devam edecektir. Siz de tekrar dönebilirsiniz.*

*Los Angeles'a geldiğinizde yapmanız gereken ilk şey, dikkat çekmektir (sakın banka soymaya kalkmayın!). Bu, biraz zaman alabilir.*

*Bu yüzden en az dört sezon sizi geçindirecek para ile gelmeli ya da kendinize bir iş ayarlamalısınız. Burada her zaman garsonluk işi bulabilirsiniz.*

*Her şeyden haberiniz olmalı. Hollywood'da neler olup bittiğini öğrenmek için gidip gazeteleri (*Hollywood Reporter *ve* Variety*) alın. Bu gazetelerde ayrıca hangi ajansların hangi oyuncular için ne tür işler bulduklarını da görebilirsiniz. Bunları dikkatle takip edin. Bu ajansların ve kasting yönetmenlerinin isimlerini öğrenin.*

*Oyuncuların nerelere takıldıklarını öğrenin ve oralara gidin. Konuşulanları dinleyin ve oradakilerle tanışın. Sizi arkadaşları gibi görmelerini, sizden çekinmemelerini sağlayın. Onlarla arkadaş olun.*

*Kendinize bir ajans bulun. Cesaretiniz varsa, ki cesaretiniz olmasaydı buraya gelmezdiniz, bir ajans bulursunuz. Tanınmayan biri olarak en ünlü ajansların telefonunuzu beklediklerini düşünemezsiniz elbette. Ama burada her türlü ajans vardır ve bir ajansla anlaşmanın da çeşitli yolları vardır. Oradan buradan edindiğiniz bütün bilgileri bir süzgeçten geçirdikten sonra kendiniz için en doğru yolu seçin.*

*Ajansınıza yeteneğinizi kanıtlayın. O güne kadar sadece okul oyunlarında veya adı duyulmamış tiyatrolarda rol aldıysanız, ajansınız size sinema oyunculuğu derslerine gitmenizi ve yönetmenlerin umut vaadeden oyuncu aramak için izledikleri özel oyunculuk gösterilerine katılmanızı tavsiye edecektir. Bu gösterilerin tanıtımlarına, gazetelerde ve Drama-Louge'da rastlayabilirsiniz. Ayrıca yerel üniversitelerin ve Amerika Sinema Enstitüsü'nün ilanlarını da takip etmelisiniz. Burada gelecek prodüksiyonlara ilişkin bilgiler ve önemli rollere seçilecek oyuncular hakkında bilgiler yer alır. Öğrenci filmleri de iyi bir deneyimdir. Üstelik daha sonra iş ararken elinizde yönetmenlere gösterebileceğiniz filmler olmasına yarar.*

Hollywood Reporter*'daki prodüksiyon şemasından, Gem-Stone Productions'ın* Do It My Way*'i hazırladığını görürseniz, tiyatroda oyununu izlemiş olduğunuz bu eserdeki Marcia Mae rolünü kendiniz için biçilmiş kaftan hissediyorsanız, kasting yönetmeninin kim olduğuna bakıp randevu almak için şirkete telefon edin. (Eğer ajansınız*

*yoksa). Utanmayın. Kaba da olmayın. Sadece bir kere deneyin. Kim bilir? Belki de bir randevu alabilirsiniz. Telefonla randevu alamazsanız şirkete gidin, bir özgeçmişiniz ve bir fotoğrafınızla birlikte yönetmenle görüşmek istediğinize ilişkin bir de not bırakın. Akıllı olun. Sizi görmek istemelerini sağlayın. Rolü başkası almışsa, zaten siz bir şey alamazsınız. Kendinizi buna hazırlayın.*

*Sürekli insanlarla tanıştığınızı ve giderek daha çok tanındığınızı asla aklınızdan çıkarmayın (işin en çok zaman alan yanı burasıdır). İnsanlar sizi severlerse, yardım da ederler. Bu kentte sevilmeden hiçbir şey yapamazsınız. Bırakın insanlar yardıma ihtiyacınız olduğunu ve yardım ettiklerinde kendilerine müteşekkir kalacağınızı bilsinler. Bu dünyanın insanları başkalarına yardım etmekten hoşlanırlar. Aynı zamanda yardımlarının karşılığında kendilerine itiraz edilmeyeceğini, saygılı ve sıcak bir arkadaşlıkla takdir göreceklerini bilmek isterler. İlk başarınızı elde ettiğinizde, bir parti vermek isteyeceksiniz!*

# *Postscript*
## *İlgilisine*

Norman Cousins, "Yetenekli ama entelektüel açıdan azgelişmiş insanlarla... uğraşıyoruz," diyor.* Mikhail Barışnikov da günümüzde gösteri dünyasındaki sanatçılar arasında güçlü kişiliklerin eksikliğini şöyle anlatıyor: "Bu, sadece dansçılar açısından değil, hepimiz açısından, oyuncular ve müzisyenler için de sosyolojik bir sorun. Biz, kayıp bir kuşağız; agresif ve ustayız ama içimiz boş. Bazıları, 'Et nerede?' diye sorar. Ben, 'Ruh nerede?' diye soruyorum.

Bugünün gösteri dünyasının genç insanları daha fazla kültürel lisan öğrenmeli, daha fazla eğitilmeli ve kendilerini daha çok açmalı. Gerçek duyguları nasıl göstereceklerini ve nasıl sahici bir insan olabileceklerini öğrenmeliler. Sanatçı olmak, son tahlilde mensch** olmaktır."***

Barışnikov'un reçetesi, aldatıcı ölçüde basit görünüyor. Aslında bu reçeteyi uygulamak, çok zordur. Gözlemlemek, dinlemek ve okumak gereklidir ama yeterli değildir. Burada anahtar, "gerçek duygular... gerçek insanlar" sözcükleridir. Bunun anlamı, insan teninin güzelliğinin (veya çirkinliğinin) altındaki insana ulaşmaktır. Yüzeysel tezahürler sanat değil, görünüş demektir. Bir anlık gerçeklik, bir saatlik ustalıktan çok daha derinlere dokunur. Jean'le birlikte, çok

* *Saturday Review*'da Editörün Köşesi. Mayıs/Haziran 1983.
** İnsan
*** *Los Angeles Times*, 22 Mart 1984. Donna Perlmutter ile söyleşisinden.

ünlü iki oyuncunun büyük bir ustalıkla karşılıklı atıp tutarak oynadığı bir film izledik. Ama sanki akrobatları izliyormuşuz gibi bir duyguya kapıldık. O ustaca hareketleri izlemek ilginçti ama kalbe akan bir şey yoktu. Bir süre önce, *Casablanca*'dan, Bogart ve Bergman'ın birbirlerine baktıkları üç yakın çekime yer veren bir klip izlemiştik. İşte bu. Söz yoktu, hareket yoktu, hiçbir trük yoktu; sadece birbirlerine bakıyorlardı. Ama Jean de ben de sahnenin saf güzelliği karşısında iç çekmekten kendimizi alıkoyamadık. Çünkü oyunculuk sanatında, mutlak sadelikle sunulan samimilik ve gerçeklikten daha güzel bir şey olamaz.

# *Yazarların Filmografileri*

## Edward Dmytryk

THE HAWK (Bağımsız) (1935)
TELEVISION SPY (Para) (1939)
EMERGENCY SQUAD (Para) (1939)
GOLDEN GLOVES (Para) (1939)
MYSTERY SEA RAIDER (Para) (1940)
HER FIRST ROMANCE (I.E. Chadwick) (1940)
THE DEVIL COMMANDS (Col) (1940)
UNDER AGE (Col) (1940)
SWEETHART OF THE CAMPUS (Col) (1941)
THE BLONDE FROM SINGAPORE (Col) (1941)
SECRETS OF THE LONE WOLF (Col) (1941)
CONFESSIONS OF BOSTON BLACKIE (Col) (1941)
COUNTER-ESPIONAGE (Col) (1942)
SEVEN MILES FROM ALCATRAZ (RKO) (1942)
HITLER'S CHILDREN (RKO) (1943)
THE FALCON STRIKES BACK (RKO) (1943)
CAPTIVE WILD WOMAN (Univ) (1943)
BEHIND THE RISING SUN (RKO) (1943)
TENDER COMRADE (RKO) (1943)
MURDER, MY SWEET (RKO) (1944)
BACK TO BATAAN (RKO) (1945)
CORNERED (RKO) (1945)
TILL THE END OF TIME (RKO) (1945)
SO WELL-REMEMBERED (RKO-RANK) (1946)
CROSSFIRE (RKO) (1947)
THE HIDDEN ROOM (İngiliz bağımsız) (1948)
GIVE US THIS DAY (Eagle-Lion) (1949)

MUTINY (King Bros. - U.A.) (1951)
THE SNIPER (Kramer - Col) (1951)
EIGHT IRON MEN (Kramer - Col) (1952)
THE JUGGLER (Kramer - Col) (1952)
THE CAINE MUTINY (Kramer - Col) (1953)
BROKEN LANCE (20th - Fox) (1954)
THE END OF AFFAIR (col) (1954)
SOLDIER OF FORTUNE (20th - Fox) (1955)
THE LEFT HAND OF GOD (20th - Fox) (1955)
THE MOUNTAIN (Col) (1956)
RAINTREE COUNTY (MGM) (1956)
THE YOUNG LIONS (20th - Fox) (1957)
WARLOCK (20th - Fox) (1958)
THE BLUE ANGEL (20th - Fox) (1959)
WALK ON THE WILD SIDE (Col) (1961)
THE RELUCTANT SAINT (Col) (1961)
THE CARPETBAGGERS (Para) (1963)
WHERE LOVE HAS GONE (Para) (1964)
MIRAGE (Univ) (1965)
ALVAREZ KELLY (Col) (1966)
ANZIO (Col) (1967)
SHALAKO (Cinerama) (1968)
BLEUBEARD (Cinerama) (1972)
THE HUMAN FACTOR (Bryanston) (1975)

## Jean Porter Dmytryk

**Film**

SONG AND DANCE MAN (20th C – Fox) (1935)
TOM SAWYER (David O. Selznick Prod.) (1936)
HEART OF THE RIO GRANDE (Republic) (1937)
HELLZAPOPPIN' (Univ) (1937)
SAN FERNANDO VALLEY (Republic) (1938)
THE UNDER PUP (Univ) (1938)
STRIKE UP THE BAND (MGM) 1938
HENRY ALDRICH FOR PRESIDENT (Para) (1939)
ONE MILLION B.C. (Hal Roach) (1939)
BABES ON BROADWAY (MGM) (1940)
KISS THE BOYS GOODBYE (Paramount) (1940)
ABOUT FACE (Hal Roach) (1940)
FALL IN (Hal Roach) (1940)
NASTY NUISANCE (Hal Noach) (1941)
CALABOOSE (Hal Noach) (1941)
THE YOUNGEST PROFESSION (MGM) (1942)
ANDY HARDY'S BLONDE TROUBLE (MGM) (1942)
YOUNG IDEAS (MGM) (1943)
BATHING BEAUTY (MGM) (1943) ABBOT AND COSTELLO IN HOLLYWOOD (MGM) (1944)
EASY TO WED (MGM) (1945)
WHAT NEXT, CORPORAL HARGROVE (MGM) (1945)
TILL THE END OF TIME (RKO) (1946)
BETTY CO – ED (Col) (1946)
SWEET GENEVIEVE (Col) (1947)
TWO BLONDES AND A REDHEAD (Col) (1947)
LITTLE MISS BROADWAY (Col) (1947)
THAT HAGEN GIRL (Warner Bros.) (1948)

CRY DANGER (RKO) (1949)
KENTUCKY JUBILEE (Lippert Prod.) (1950)
G.I. JANE (Lippert Prod.) (1950)
RACING BLOOD (Independent) (1950)
THE LEFT HAND OF GOD (RKO) (1955)

**Televizyon**

RED SKELTON COMEDY HOUR (1945 - 1955)
ABBOT AND COSTELLO FILMS made for TV (1945 - 1946)
Canlı, TV HALLMARK THEATER (CBS) (1955)
Canlı, TV NINETY MINUTES (CBS) (1956)
Canlı, TV ODYSSEY (CBS Special) (1957)
Haftalık pek çok TV şovunda misafir sanatçı

*Sinemada Yönetmenlik* ve *Sinemada Kurgu* adlı kitaplarıyla daha önce tanıştığımız ünlü yönetmen Edward Dmytryk, ***Sinemacılık Üzerine*** adlı eserinin üçüncü bölümü olan *Sinemada Oyunculuk*'ta bu kez de oyunculuk konusuna eğiliyor. Bir yönetmenin oyuncudan neler beklediğini bir bir anlatırken sinema oyuncusu eşi Jean Porter Dmytryk söze karışıp pratik öneriler getiriyor, oyuncuya hazırlanmasını kolaylaştıracak küçük senaryolar sunuyor.

Oyuncu olsun olmasın, herkesin keyifle okuyacağı bir kitap.

ISBN 975-414-291-2