

T.C.
BAŞKENT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI
RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

“OYUNCULUĞUN DOĞASI” MODELİNE GÖRE BİR OYUNCULUK
ÇÖZÜMLEMESİ: ROBERT DE NIRO ÖRNEĞİ

HAZIRLAYAN
NUR YANKI KÖKSAL

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ANKARA - 2021

BAŞKENT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
YÜKSEK LİSANS / DOKTORA TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU

Tarih: 13 / 12 /2021

Öğrencinin Adı, Soyadı:Nur Yankı KÖKSAL

Öğrencinin Numarası: 21910032

Anabilim Dalı:Radyo, Televizyon ve Sinema.

Programı:Radyo, Televizyon ve Sinema

Danışmanın Unvanı/Adı, Soyadı:Prof. Dr. Hidayet Hale KÜNÜÇEN

Tez Başlığı:"Oyunculüğün Doğası" Modeline Göre Bir Oyunculuk Çözümlemesi: Robert De Niro Örneği.

Yukarıda başlığı belirtilen Yüksek Lisans/Doktora tez çalışmamın; Giriş, Ana Bölümler ve Sonuç Bölümünden oluşan, toplam 139 sayfalık kısmına ilişkin, 13 / 12 / 2021 tarihinde şahsım/tez danışmanım tarafından Turnitin adlı intihal tespit programından aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı % 1'dir. Uygulanan filtrelemeler:

1. Kaynakça hariç
2. Alıntılar hariç
3. Beş (5) kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

"Başkent Üniversitesi Enstitüleri Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Usul ve Esaslarını" inceledim ve bu uygulama esaslarında belirtilen azami benzerlik oranlarına tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Öğrenci İmzası:

ONAY

Tarih: 13 / 12 / 2021

Öğrenci Danışmanı Unvan, Ad, Soyad, İmza:

Prof. Dr. Hidayet Hale KÜNÜÇEN

TEŞEKKÜR

Lisans ve yüksek lisans dönemimde ve tez yazım aşamamda her daim yanımda olan, beni yüreklendiren, bilgi ve deneyimiyle yoluma ışık olan ve vaktini bana ayıran çok kıymetli hocam aynı zaamnda tez danışmanım olan Prof. Dr. H. Hale Künüçen'e, tanıdığım günden beri her daim yardım eden, bilgi ve deneyimiyle bana destek olan Doç. Dr. Nihan Gider Işıkmán'a, zamanını bana ayırıp her sorumu sabırla cevaplayan Dr. Öğr. Üyesi Deniz Tansel İliç'e ve İletişim Fakültesi'ndeki hocalarıma teşekkür ederim.

Tez sürecimde her daim yanımda olup beni destekleyen çok değerli Ümit Köksal, Arzu Köksal, Ada Köksal ve İlknur Özkan'a, aileme ve bu yolda sabırla yanımda olan ve motive eden sevgili Yağız Kaan Memiş'e teşekkürü bir borç bilirim.

ÖZET

Nur Yankı KÖKSAL

“Oyunculğun Doğası” Modeline Göre Bir Oyunculuk Çözümlemesi: Robert De Niro Örneği

Başkent Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo – Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, 2021

Sanatın varlığı, ilk insanlardan günümüze kadar sürmektedir. İlk insanlar, iletişim kurabilmek için mağara duvarlarına resimler çizmiştir. İlerleyen zamanda insanlığın gelişimiyle beraber sanatta da gelişmeler yaşanmıştır. Antik Yunan ve Roma döneminde sanata verilen önemin arttığı görülmektedir. Özellikle Antik Yunan ve Roma döneminde dram sanatı öne çıkmıştır. Diderot, Platon ve Aristoteles gibi isimler sanat, tiyatro ve oyunculukla ilgili çalışmalar yapmıştır. Bu dönemlerden başlayıp, Birinci Dünya Savaşı’na kadar tiyatrodaki kurgusal olaylar ve oyunculukta da abartılı, gerçeklikten uzak bir anlayış vardır. Birinci Dünya Savaşı’ndan sonra değişen ekonomik ve toplumsal yapının etkisiyle, Realizm akımı ortaya çıkmıştır. Bu akım, tiyatro ve oyunculuk üzerinde etkili olduğu kadar, diğer tüm sanat dallarında da etkili olmuştur. Realizm ile beraber sahnede gösterilen oyunların gerçekleri yansıtması gerektiği anlayışı öne çıkmıştır. Bu nedenle de abartılı ve taklitten ibaret olan oyunculuk anlayışı, yerini gerçekçi oyunculuk anlayışına bırakmaya başlamıştır. Gerçekçi oyunculuk anlayışı çerçevesinde, ilk oyunculuk sanatı ile ilgili kuramsal çalışma Konstantin Stanislavski tarafından yapılmıştır. Stanislavski’nin kuramsal çalışması daha sonra Lee Starsberg gibi isimleri etkilemiş ve farklı oyunculuk anlayışlarının ortaya çıkmasına neden olmuştur. Oyunculuk sadece tiyatrodaki önemli bir unsur değildir. Sinemanın başlangıcından beri de oyunculuk, sinema için oldukça önemli bir etken olmuştur. Sinemada, seyirciye verilmek istenen duygu ve düşüncelerin aktarılmasında oyuncu en önemli unsurdur. Yurt dışına bakıldığında oyunculuk çözümlemesinin üzerinde çalışıldığı ancak, oyunculuk çözümlemesinin ülkemizde sadece Türk Sineması ve Türk oyuncularla sınırlı kalmış olduğu görülmektedir. Bu nedenle bu tez

alışmasında, Robert De Niro'nun oyunculuğu, Stanislavski'nin "Sistem" ve Starsberg'in "Metot" oyunculuğu yöntemlerinden ŐekillenmiŐ olan "Oyunculuğun Doğası" modeline göre incelenecektir. Bu modelde yer alan beş alt başlığın, oyuncunun oyunculuğunda yer alıp almadığına bakılacaktır. Eğer bu beş alt baŐlık yer alıyorsa oyuncunun canlandırığı karakterlerin inanılırlığının ve gerçekliğini sağlamadaki yerinin ortaya konması amaçlanmıştır.

Bu tezde, ilk bölümde oyunculuk sanatının tarihsel süreçleri anlatılacaktır. İkinci bölümde 20. Yüzyılda oyunculuk yöntemleri açıklanacaktır. nc ve son bölümde ise "Oyunculuğun Doğası" modeline göre Robert De Niro'nun teze konu olan sekiz filmdeki oyunculuğunun, seilmiŐ sahneler zerinden Çözümlemesi yapılacaktır.

Anahtar Kelimeler: sinema, oyunculuk, karakter oyunculuğu, Oyunculuğun Doğası Modeli, Robert De Niro.

ABSTRACT

Nur Yankı KÖKSAL

An Analysis of Acting According to the “Nature of Acting” Model: The Example of Robert De Niro

Başkent University, Institute of Social Science, Department of Radio – Television and Cinema, 2021

The existence of art continues from the first people to the present day. Early humans had drew pictures on cave walls in order to communicate. In the future, along with the development of humanity, there have been developments in art. It is seen that the importance given to art increased in the Ancient Greek and Roman periods. The art of drama came to the fore especially in the Ancient Greek and Roman periods. Names such as Diderot, Plato and Aristotle had worked on art, theater and acting. Starting from these periods until the First World War, there had an exaggerated and unrealistic understanding of fictional events in theater and acting. Realism movement emerged with the effect of the changing economic and social structure after the First World War. This movement was influential on theater and acting as well as in all other arts. Along with realism, the understanding that the plays shown on the stage should reflect the facts has come to the fore. For this reason, the understanding of acting, which is exaggerated and consisting of imitation, had begun to leave its place to the understanding of realistic acting. The first theoretical study on the art of acting was made by Konstantin Stanislavski, with the idea of realistic acting. Stanislavski's theoretical work later influenced names such as Lee Starsberg and led to the emergence of different acting understandings. Acting is not just an important thing in theatre. Since the beginning of cinema, acting has been a very important factor for cinema. The actor is the most important thing in conveying the feelings and thoughts that are wanted to be given to the audience in the cinema. Especially if the actor is a character actor, this importance increases even more. When looking abroad, it is seen that the analysis of acting has been studied, but the analysis of acting has been limited only to Turkish Cinema and Turkish actors in our country. Therefore, in this thesis, the acting of foreign and character actor who is Robert De Niro will be examined according to the "Nature of Acting" model, which is

shaped by Konstantin Stanislavski's "System" and Lee Starsberg's "Method" acting methods. It will be checked whether the five items in this model are included or not in the actor's acting. If these items are included, it is aimed to revealed the role of the actor in ensuring the credibility and reality of the characters he plays.

In this thesis, the historical processes of the art of acting will be explained in the first part. In the second part, acting methods in the 20th century will be explained. In the third and the last part, Robert De Niro's acting in eight films, which are the subject of the thesis, will be analyzed through selected scenes according to the "Nature of Acting" model.

Keywords: cinema, acting, character acting, Nature of Acting Model, Robert De Niro.

İÇİNDEKİLER

TEŞEKKÜR.....	i
ÖZET.....	ii
ABSTRACT.....	iv
İÇİNDEKİLER.....	vi
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	ix
GİRİŞ.....	1
1. Araştırmanın Amacı.....	3
2. Araştırmanın Önemi.....	4
3. Araştırmanın Yöntemi.....	4
4. Kavramsal Çerçeve.....	7
5. Varsayımlar.....	8
6. Araştırmanın Kapsamı ve Sınırlılıkları.....	8
7. Veri Toplama Tekniği.....	9
1. BÖLÜM: OYUNCULUK SANATININ TARİHSEL SÜRECİ.....	10
1.1. Antik Yunan ve Roma Döneminde Oyunculuk Sanatı.....	11
1.2. Rönesans Döneminde Oyunculuk Sanatı.....	14
1.3. Aydınlanma Döneminde Oyunculuk Sanatı.....	15
1.4. Romantizm Döneminde Oyunculuk Sanatı.....	16
1.5. Realizm Döneminde Oyunculuk Sanatı.....	17
2. BÖLÜM: 20. YÜZYILDA OYUNCULUK YÖNTEMLERİ.....	19
2.1. Vsevolod Meyerhold.....	19

2.2. Bertolt Brecht.....	21
2.3. Jerzy Grotowski.....	22
2.4. Konstantin Sergeyeviç Alekseyev Stanislavski.....	24
2.4.1. Psikolojik Eylemler Yöntemi.....	27
2.4.1.1. İmgelem.....	28
2.4.1.2. Verili Koşullar.....	28
2.4.1.3. Verili Olmayan Koşullar.....	29
2.4.1.4. İç Monolog.....	30
2.4.1.5. Coşku Belleği ve Duyu Belleği.....	30
2.4.2. Fiziksel Eylemler Yöntemi.....	32
2.4.2.1. Sihirli Eğer.....	34
2.4.2.2. Amaç Ve Üstün Amaç.....	35
2.4.2.3. Doğaçlama.....	36
2.4.3. Karakter Yaratma Yaklaşımları.....	37
2.4.3.1. Oyuncunun Rolü kendi Kişiliği İçinde Yaratma Yaklaşımı.....	37
2.4.3.2. Biyografik İmgelem.....	38
2.5. Lee Starsberg.....	38
2.6. “Oyunculuğun Doğası” Modeli.....	40
3. BÖLÜM: “OYUNCULUĞUN DOĞASI” MODELİ AÇISINDAN ROBERT DE NIRO’NUN OYUNCULUĞUNUN ÇÖZÜMLENMESİ.....	42
3.1. “Oyunculuğun Doğası” Modeline Göre <i>Brazil</i> Filminde Oyunculuk Çözümlemesi.....	42
3.2. “Oyunculuğun Doğası” Modeline Göre <i>Şeytan Çıkmazı (Angel Heart)</i> Filminde Oyunculuk Çözümlemesi.....	46

3.3. “Oyunculugun Dogasi” Modeline G6re <i>Anlat Bakalım (Analyze This)</i> Filminde Oyunculuk 6z6mlemesi.....	51
3.4. “Oyunculugun Dogasi” Modeline G6re <i>Yıldız Tozu (Stardust)</i> Filminde Oyunculuk 6z6mlemesi.....	57
3.5. “Oyunculugun Dogasi” Modeline G6re <i>Ustura (Machete)</i> Filminde Oyunculuk 6z6mlemesi.....	63
3.6. “Oyunculugun Dogasi” Modeline G6re <i>Her Yerde Aşk (The Ages of Love)</i> Filminde Oyunculuk 6z6mlemesi.....	69
3.7. “Oyunculugun Dogasi” Modeline G6re <i>Stajyer (The Intern)</i> Filminde Oyunculuk 6z6mlemesi.....	75
3.8. “Oyunculugun Dogasi” Modeline G6re <i>İrlandalı (The Irishman)</i> Filminde Oyunculuk 6z6mlemesi.....	82
4. BÖLÜM: SONUÇ.....	87
KAYNAKÇA.....	90

EKLER

EK 1: *Brazil* Filminin K6nyesi ve Filmin 6zeti

EK 2: *Şeytan ıkmazı (Angel Heart)* Filminin K6nyesi ve Filmin 6zeti

EK 3: *Anlat Bakalım (Analyze This)* Filminin K6nyesi ve Filmin 6zeti

EK 4: *Yıldız Tozu (StarDust)* Filminin K6nyesi ve Filmin 6zeti

Ek 5: *Ustura (Machete)* Filminin K6nyesi ve Filmin 6zeti

EK 6: *Her Yerde Aşk (The Ages of Love)* Filminin K6nyesi ve Filmin 6zeti

EK 7: *Stajter (The Intern)* Filminin K6nyesi ve Filmin 6zeti

Ek 8: *İrlandalı (The Irishman)* Filminin K6nyesi ve Filmin 6zeti

ŞEKİLLER LİSTESİ

	Sayfa
Şekil 1: Harry'nin eve ilk girişi.....	42
Şekil 2: Harry'nin yardım etmesi.....	44
Şekil 3: Harry'nin yok oluşu.....	45
Şekil 4: Louis'in Harry ile tanışması.....	46
Şekil 5: Louis'in Harry ile konuşması.....	47
Şekil 6: Kilise konuşması.....	48
Şekil 7: Son sahne.....	49
Şekil 8: Paul Vitti'nin babasının arkadaşı ile konuşması.....	51
Şekil 9: : Paul Vitti'nin panik atak geçirmesi.....	52
Şekil 10: Paul Vitti'nin Dr. Ben ile Seans Yapması.....	53
Şekil 11: Paul Vitti ile Dr. Ben'in Miami'de konuşması.....	54
Şekil 12: Paul Vitti'nin ağlama sahnesi.....	56
Şekil 13: Kaptan Shakespeare'in ilk kez tanışması.....	57
Şekil 14: Gemi hapisanesi.	59
Şekil 15: Kamara sahnesi.....	60
Şekil 16: Kaptan Shakespeare'in gerçek kişiliğinin açığa çıkması.....	61
Şekil 17: Senatör John.....	63
Şekil 18: Senatör John'un destekçilerine konuşması.....	64
Şekil 19: Hastane konuşması.....	65
Şekil 20: Senatör'ün kaçması.....	66
Şekil 21: Senatör'n ölmesi.....	68
Şekil 22: Adrian'ın Augusto ile konuşması.....	69
Şekil 23: Yemek sahnesi.....	71
Şekil 24: Kavga sahnesi.....	72

Şekil 25: Striptiz sahnesi.....	73
Şekil 26: Ben'in başvuru kaydı.....	75
Şekil 27: Ben'in Jules ile ilk kez konuşması.....	76
Şekil 28: Ben ile Jules'un arkadaşlık kurması.....	78
Şekil 29: Ben'in Jules'un annesinin evine girişi.....	79
Şekil 30: Ben'in Jules ile dertleşmesi.....	81
Şekil 31: Frank Sheeran'ın Russell'dan hediye alması.....	82
Şekil 32: Frank ile Jimmy'nin konuşması.....	83
Şekil 33: Frank ve Jimmy'nin son konuşması.....	84
Şekil 34: Frank'in kızı ile konuşması.....	85

GİRİŞ

İnsanlar tarih boyunca sanatla hep iç içe olmuşlardır. İlk insanlar iletişim kurmak için mağaralara resimler çizmişlerdir. Mağaraya çizilen resimler sanatın başlangıcı olarak görülmektedir. İnsanlığın ilerlemesiyle beraber resim ve diğer sanat dallarında da gelişmeler yaşanmıştır. Antik Yunan ve Roma döneminden başlayarak sanata önem verildiği görülmektedir. Özellikle bu dönemlerde dram sanatı ön plana çıkmaktadır. Daha sonraki dönemlerde sanat alanında ilerlemeler devam etmiştir.

Sanat alanındaki gelişmelerde en büyük etkenlerden bir tanesi, zaman içerisinde gelişen teknoloji olmuştur. Teknolojik gelişmelerle ve teknolojik gelişmelerin getirmiş olduğu imkânlarla beraber insanlar sanat ile daha yakın olabilmıştır. Matbaanın bulunması, fotoğrafın- fotoğraf makinasının icadı, radyo ve televizyonun icadı, ilk kez yayın yapmaları sanatın daha geniş kitlelerce takip edilebilmesine neden olmuştur. Tüm bu gelişmelerle beraber toplumda da değişiklikler meydana gelmiştir. Bunun sonucunda da sanat alanında da değişiklikler ve yenilikler yaşanmıştır.

Gelişmeler çerçevesinde sanat alanında ilk olarak Hümanizm, Klasisizm, Romantizm akımları ortaya çıkmıştır. Birinci Dünya Savaşı sonrasında yaşanan toplumsal değişiklikler ve ekonomik krizin etkisiyle Klasisizm ve Romantizm karşı Pozitivizm ve Bilimselcilik akımları doğmuştur. Pozitivizm ve Bilimselciliğin etkisi ile de Gerçekçilik (Realizm) akımı ortaya çıkmıştır. Sanat alanında etkili olan Gerçekçilik akımı sayesinde hayat ve gerçekler topluma olduğu gibi aktarılmaya başlanmıştır. Gerçekçilik akımı, diğer akımlara göre daha uzun soluklu olmuştur ve etkisi daha uzun sürmüştür. Gerçekçilik akımının günümüze kadar bütün sanat dallarında örnekleri görülmektedir.

Gerçekçilik akımı özellikle edebiyat ve tiyatro alanlarında etkili olmuştur. Bunun nedeni, yaşanan olaylardan dolayı özellikle roman ve tiyatro oyunlarında yansıtılmayan gerçekler yansıtılmak istenmiştir. Bu yaklaşımdan dolayı, romanların konusu ve tiyatrodaki oyunculuğun konusu gerçek hayattan seçilmiştir. Gerçekler aktarılmak istendiği için tiyatrodaki oyunculuk anlayışı da büyük ölçüde etkilenmiş ve değişmeye başlamıştır. Sanat, oyunculuk sanatı ile ilgili ilk çalışmaları Diderot, Platon ve Aristoteles gibi isimlerin yapmış olduğu görülmektedir. Gerçekçi oyunculuk anlayışının temelini Aristoteles'e kadar ulaştığı görülmektedir. Aristoteles'in Antik çağda yazılan metinleri olduğu bilinmektedir. Ünlü

Yunan Filozof Aristoteles'in Poetika adlı eserinde, insanların taklit etmeye eğilimli olduğunu söylemektedir (Karaboğa, 2018: 20). İnsanlar taklit etmeye ilk olarak en yakın çevresinden başlamaktadır. Taklit etmek aslında bir iletişim kurma şeklidir. İnsanlar, taklit etmeye eğilimli olduklarından taklit yolu ile üretilen şeylere karşı da ilgi duyarlar. Aristoteles'in oyunculuğun temeli olarak gösterdiği ve kabul etmiş olduğu taklit yoluyla olan oyunculuk sanatı, taklit etmenin ötesine geçmeye başlamıştır. Değişen bu oyunculuk sanatını anlamak ve daha da ileri bir seviyeye taşımak için oyunculuk sanatı üzerine çeşitli araştırmalar ve çalışmalar yapılmıştır. Oyunculuk sanatı üzerine ortaya çıkan ilk kuram, Konstantin Sergeyevic Alekseyev Stanislavski tarafından yapılmıştır. Stanislavski'nin "Oyunculuğun Grameri" olarak bilenen "Sistem" adlı çalışması daha sonra başka kuramcıları da etkilemiştir. Bu sayede oyunculuk sanatı üzerine farklı çalışmalar ortaya çıkmıştır.

İlk başlarda oyunculuk sanatı ile ilgili çalışmalar sadece tiyatro alanında yapılmıştır. Daha sonra sinemanın keşfi ile beraber oyunculuk sanatı sinemada da önemli bir yer ve rol edinmiştir. Kuşkusuz ki sinemanın ayrılmaz parçası oyunculardır. Bunun nedeni ise, oyuncuların perdede seyirciye doğrudan olarak hitap etmeleridir. Künüçen'in (2015) belirttiği gibi mimetik aksiyonu gerçekleştiren oyuncu, oyunculuk sanatının tam ortasında yer almaktadır. Sinemada seyirci ilk olarak hikâyeyi ve karakteri oyuncular aracılığıyla öğrenmekte ve anlamaktadır. Dolayısıyla oyunculuk sinema dilinde birincil bir rol oynamaktadır. Oyuncu, öyküyü ve verilmek istenen duyguyu sinema dilinin anlatım öğeleri ile birlikte seyirciye aktarmasında önemli bir etkidir. Bu nedenle de sinemada da oyunculuğun nasıl olması gerektiği araştırılmış, geçmişte yapılmış çalışmalardan, kuramlardan yararlanılmıştır.

Oyunculukla ilgili uluslararası literatüre bakıldığında; Aktör Stüdyo, Londra Film Okulu, Berlin Film Akademisi, Lodz Film Okulu, New York Film Akademisi, Baden Württemberg Film Akademisi, Babelsberg Film Akademisi, Münih Televizyon ve Sinema Akademisi gibi sanat- eğitim kurumlarında oyunculuk eğitimlerinin verildiği görülmektedir. Bu kurumlarda oyunculuk eğitimlerinin yanı sıra, sinemada oyunculukla ilgili akademik çalışmalar yapılmaktadır. Ülkemize bakıldığında doğrudan sinemada oyunculuk eğitimi veren kurumların olmamasının yanı sıra, sinemada oyunculukla ilgili çalışmaların sadece Türk sineması ve Türk oyuncularla sınırlı kalmış olduğu tespit edilmiştir. Bu nedenle bu tezde, bir oyunculuk modeline göre oyunculuk performansı bakımından başarılı olarak tanınan ünlü bir yabancı oyuncunun, oyunculuğunun gerçekliğine ve modele göre

geçerliliğine bakılmak istenmiştir. Bu amaçla çalışma için seçilen oyuncunun, oyunculuğunun çözümlemesi yapılarak farklı türlerdeki filmlerde oyunculuk performansının bir oyunculuk modeline uyup uymadığı, modelin işleyip işlemeyeceğini ortaya koymak amaçlanmıştır. Farklı türlerdeki filmlerin bu tez için seçilmesinin nedeni ise farklı filmlerde oynamış olan oyuncunun birbirinden farklı karakterleri canlandırırken modelin işleyip işlemeyeceğini tespit etmektir. Bu çerçevede tezin ilk bölümünde oyunculuk sanatının tarihsel süreci ve gelişimleri hakkında bilgiler verilecektir. Tezin ikinci bölümünde 20. yüzyıldaki oyunculuk ile ilgili yapılan yöntemler açıklanacaktır. Türkiye’de ilk kez Stanislavski’nin “Sistem” ve Starsberg’in “Metot” oyunculuk kuramlarından Künüşen’in (2006) doktora tezinde üretirek uyguladığı “Oyunculuğun Doğası” isimli modeline göre Robert De Niro’nun rol aldığı farklı türlerdeki filmlerinde oyunculuk çözümlemesi yapılacaktır.

1. Araştırmanın Amacı

Bu tez çalışmasının amacı, “Oyunculuğun Doğası” modeline göre yabancı bir oyuncu olan Robert De Niro’nun oyunculuğunun çözümlenmesidir. Oyuncunun farklı türlerde olan ve tez çalışması için belirlenmiş *Brazil*, *Şeytan Çıkamazı (Angel Heart)*, *Anlat Bakalım (Analyze This)*, *Yıldız Tozu (StarDust)*, *Ustura (Machete)*, *Her Yerde Aşk (The Ages of Love)*, *Stajyer (The Intern)*, *İrlandalı (The Irishman)* filmlerindeki oyunculuğu çözümlenecektir. Çözümlemede “Oyunculuğun Doğası” modelinde yer alan beş başlığın olup olmadığına bakılacaktır. Eğer bu öğeler yer alıyorsa bu öğelerin oyuncunun canlandırmış olduğu karakterlerin/ tiplerin gerçekliğini ve inanılabilirliğini sağlamadaki yerinin ortaya konması da tez çalışmasının bir diğer amacıdır. “Oyunculuğun Doğası” modelinin ülkemizde Türk oyuncular dışında başka oyuncularda çalışılmamasından dolayı, modelin ülke sınırlarımız dışında yer alan bir oyuncuda işleyip işlemeyeceği de görülmek istenmiştir. Bu amaçlar doğrultusunda;

Farklı türlerde olan ve Robert De Niro’nun başrol/yan rol olarak oynadığı filmlerde oyunculuğun doğasına ilişkin öğelerin yer alıp almadığı, “Oyunculuğun Doğası” modelinin yabancı bir oyuncuda da işleyip işlemeyeceği sorgulanacaktır.

2. Araştırmanın Önemi

Oyunculuk, sinema dili bakımından önemli bir anlatım ögesi olmasına rağmen ülkemizde oyunculuk üzerine yapılan çalışmalar Türk Sineması ve Türk oyuncular ile sınırlı kalmıştır. Yapılan kaynak taramalarında dünyaca tanınan, önemli filmlerde yer almış yabancı bir oyuncunun “Oyunculuğun Doğası” modeline göre bir oyunculuk çözümlemesinin yapılmadığı görülmüştür.

Oyunculuğun duygu aktarımı ve anlatım açısından önemi düşünüldüğünde, bu çalışmayla dünya çapında tanınan, farklı türlerde, çok sayıda filmde rol almış, yabancı bir oyuncunun oyunculunun çözümlenmesi ilk kez yapılarak “Oyunculuğun Doğası” modeli ile bilimsel olarak ortaya konulacaktır. İlk kez bir doktora çalışmasında oluşturulan, daha sonra yüksek lisans tezinde ve çeşitli makalelerde Türk oyuncular üzerinde uygulanmış olan bu modelin ülkemizde ilk kez bir yabancı oyuncunun, oyunculunun çözümlenmesinde uygulanacak olmasının alana katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

3. Araştırmanın Yöntemi

Bu çalışmada oyuncunun oyunculuk analizi yapılırken Stanislavski'nin “Sistem” ve Starsberg'in “Metot” oyunculuk yöntemleri baz alınarak Prof. Dr. H. Hale Künüçen (2006: 9-12) tarafından geliştirilmiş olan “Oyunculuğun Doğası” isimli model kullanılacaktır. “Oyunculuğun Doğası” modeli ilk kez orijinal kaynaktan, çeşitli Türk filmlerinde ve Türk oyuncular üzerinde kullanılarak doğruluğu gerçekçi oyunculuk için kanıtlanmış bir modelidir. “Oyunculuğun Doğası” modeli beş başlıktan oluşmaktadır:

- **Fiziksel Özgürlük: Kaslar gergin mi, duruşlar amaçlı mı, jest-mimikler, ses tonu, beden dili coşku anlarında gergin mi?**

Oyuncu, fiziksel olarak özgür ve kontrollü olmalı, kendini rahat bırakmalı ve yeteneğini kontrol edebilmelidir. Kas gerginliğinin oyuncuların duygularının anlatımına zararlı etkisi olması nedeniyle, içsel coşku yaşantısını engelleyici sonuçlar doğmaktadır. Oyuncu, canlandıracağı rolün psikolojik yaşantısına girebilmek için kas denetimini sağlamalı ve kendisini uygun duruma getirmelidir.

Oyuncunun, genel olarak kasları gergin mi?

Duruşları amaçlı mı?

Jestler, mimikler – yüz anlatımı, ses tonu bütünüyle beden dili nasıl?

Coşku anlarında gergin mi?

Hem dıştan içe hem de içten dışa rolün gerektirdiği bir duygu, gövdesel anlatım yönünden sağlanabilmiş mi?

Oyuncunun kendi denetiminde olan sesini kullanımı, yüz ifadesi, jest ve hareketleri, oyunculukta anlam üretimini incelemede, bir eylemin gerçeğe uygun, doğal bir biçimde ve inanılır olup olmadığı konusunda taşıdığı anlamlarla önemli rol oynar.

- **Kalabalıkta Yalnızlık / Özel An: Nesne ile ilişki ve oyuna odaklanma**

Oyuncu, bütün dikkatini ve ilgisini oynayacağı sahneye vermek, dikkatini dağıtacak nesnelere ilgisini kesmek durumundadır. Yoğunlaşmış bir dikkat, fiziksel eylemin tam ve doğru uygulanmasını sağlamaktadır. Bunun için oyuncu, gerçekleştireceği fiziksel eylem ve yapacağı her şeye hayal gücünü kullanarak iyi odaklanabilir ya da konsantre olursa, düşüncelerini ifade edecek olan bedeni de dikkatini muhafaza edebilecektir. Her bir fiziksel eylem, gerilim olmadan tıpkı gerçek hayatta olduğu gibi gereken konsantrasyon ile uygulanmalıdır. Dikkat gerginliği, dolayısıyla psikolojik gerginlik ruhsal özgürlüğü sağlamada engelleyici olduğundan, yaratıcılığı da olumsuz yönde etkilemektedir. Bu bakımdan, oyuncunun hem sembolik/simgesel hem de gerçek, maddesel dünyaya ilişkin hatırlatıcılığı bakımından nesnelere üzerine dikkatini bütün varlığı ile yöneltmelidir.

- **Oyunculüğün Gerçekliği: Giysi, saç, yaş, takı, aksesuar ile uyumu, dönem, günün modası, kullandığı nesnelere, durumun gereği olan hareket ve davranışların gerçek yaşamda olabilirliği**

Oyuncunun kendisini rahat bırakıp, gerginlikten kurtulması ve sahnedeki tüm nesnelere, kişilere dikkatini vererek hem dinleyip hem gözlem yaparak ve sahne üzerinde yaptığı tüm eylemlerin gerçekliğine inanarak rolünü yaşadığı karakterin gerçekliğini yaşamayı kabul etmesi gerekmektedir. Oyuncu, oynadığı rolün ortamına uygun ve o ortamın bir parçası olmalıdır. Bunu başarmak için, oyuncunun “sihirli eğer”/güya/yerine geçme ile rolüne ilişkin her şeyi haklı göstermesi ve rolünün verilmiş şartlarını göz önüne alması gerekmektedir. Çünkü ancak bu yolla, yaptığı şeye inanacak ve gerçek hayatta olduğu gibi hissederek oynayacaktır. Zihin ve beden uyumu gerçekleşen oyuncu, inandığı bir eylemi

yerine getirirken duygusal bellek/coşku belleği devreye girerek rolü için gerekli duyguyu harekete geçirecektir. Böylece oyuncu, oynayacağı rolün ruhça ve gövdece yaşayışını sağlamış olacaktır. Oyuncunun inanarak oynadığı bir oyun, seyirci/izleyici için de inandırıcı olmaktadır. Bunun için oyuncuya yol gösterecek olan amacdır. Verilmiş şartlarla ilişkisi mantıklı biçimde kurulmuş doğru amaçlar, aynı zamanda oyuncuya sahnede bulunmakla haklı olduğuna yönelik inanç verecek, bu da oyuncuyu harekete geçirecektir. Gerçeğe uygun bir amaca, önce oyuncunun kendisi, sonra onunla birlikte oynayan diğer oyuncular ve daha sonra seyirciler de inanacaktır. Bunun yanı sıra, oyuncu canlandıracağı rol ile ilgili olarak verilmiş şartların yerine, kendi deneyimlerinden yararlanabilmektedir. Özellikle rolün şartları oyuncunun rolüne uygun duyguyu bulmasına olanak vermiyorsa, oyuncu oynayacağı karakteri kendisine indirgemek (“sihirli eğer”) yerine, kendisini karaktere yükseltme yoluyla oyunun verilmiş şartlarının dışına çıkarak etkin hafıza yöntemiyle duygu/coşku belleğinden rolün gerektirdiği benzer bir duyguyu uyarabilmektedir.

- **İmgelem / alt-metin**

İmgelem, oyun/senaryo yazarının metinde belirtmediklerini başka bir deyişle, alt-metni bulma işidir. Oyun metni/senaryoda, belirtilmeyen ifadeler ya da karakterin sözsüz ifade edebileceği bütün duygu ve düşünceler, alt-metindir. Oyuncunun imgelem dünyası, canlandıracağı karakterin hayatının görüntüsünü oluşturarak, rolünü sanatsal bir gerçekliğe dönüştürmede çok etkindir. Zengin bir hayal gücü, oyuncuya sözcüklerin arkasında yatanı bulup çıkarmasında yardımcı olur. Bu da oyuncuya rolünde bir perspektif ve hareket duygusu vererek canlandıracağı karakterin yaşantısına daha rahat girmesini sağlar. Çünkü karakteri doğru oluşturmanın önemli bir yönü alt-metinle olmaktadır. Alt-metnin neleri kapsadığına ilişkin çalışma sürecinde oyuncu, oyuna ve rolüne ait önemli detayları, imgelem yoluyla yapacağı analiz çalışmasıyla elde edecektir. Oyuncunun imgelem çalışmasında başarılı olmak için, hayal ettiğinin mantıklı olması koşulu önemlidir. Bu koşul var olduğunda süreci tamamlayabilir. Temel olarak oyuncunun amaç-yönelimlerinden oluşan alt-metin, oyuncunun rolü için gerekli eylemleri, iç yaşamı hazırlamasına ve rolünün gerçekliğini bulup çıkarmasına, bunun sonucunda da doğal ve doğaçlama oyunculuk sergilemesine yardım edecektir.

- **Duygu – Düşünce Paylaşımı**

Oyunculukta bir eylemin/davranışın anlam ve mantığını izleyenlerin anlayabilmesi, oyuncunun sahnede bulunan diğer oyuncularla duygu-düşünce paylaşımı sayesinde

olabilmektedir. Tıpkı gerçek yaşamda insanlar arası ilişkide olduğu gibi, oyunculukta da oyunda rol alan oyun kişilerinin karşılıklı ilişki halinde olmaları söz konusudur. Oyuncu, duygu-düşünce paylaşımını metin/senaryonun içeriğinden elde edebileceği gibi, kendi yaratıcılığıyla da elde edebilmektedir. Duygu-düşünce paylaşımında sürekli bir akışın sağlanması gerekmektedir. Oyuncuların birbirleriyle karşılıklı söz söyleyerek kurdukları iletişim dışında susmalar, bedensel hareketler ya da gözlerle de (sözsüz iletişim/beden dili) duygu-düşünce paylaşımını sürdürmeleri beklenmektedir. Bu anlamda, oyuncuların karşılıklı tepkileri hem fiziksel hem de psikolojik olmalı ve kesintiye hiç uğramamalıdır. Oyuncunun bir ilişkiyi ya da paylaşımı sürdürmesinde farklı ilişkiler söz konusu olabilmektedir; örneğin, bir kişi ya da bir nesne ile doğrudan bir ilişki, oyuncunun kendi kendisiyle ilişkisi, imgesel bir nesne ya da bir kişi ile ilişki gibi. Başkalarıyla kurulan ilişkiye temel olan özellikle psikolojik ilişkinin niteliği güçlü bir paylaşım hissini sağlamada önem taşımaktadır. Psikolojik ve içe yönelik olan ilişkide, oyuncunun hiç söz olmadan, sadece jest ve mimiklerle duygularını etkili bir biçimde kullanması gerekmektedir. Oyuncular arasında olup bitenleri, yaşanan duygu ve coşkuları anlayan, paylaşan seyirci de dolaylı olarak onlara katılır ve benzer duygulanımı yaşamaktadır.”

4. Kavramsal Çerçeve

Bu tez çalışmasının kavramsal çerçevesini sinemada oyunculuk, Stanislavski'nin “Sistem” ve Starsberg'in “Metot” oyunculuğu ile “Oyunculüğün Doğası” modeli kavramları oluşturmaktadır.

Oyunculüğün tarihi çok eskilere dayanmaktadır. Oyunculuk hem tiyatro da hem de sinemada oldukça önemli bir etkidir. Özön (2000: 513) “oyunlukta belirli bir kişiyi canlandıran, oynama işini gerçekleştiren kimse olarak tanımlarken; karakter oyuncusunu “belirli bir karakteri bütün ayrıntılarıyla yaratmakta usta olan, rolüne büyük bir gerçeklik boyutu kazandıran oyuncu” olarak tanımlamaktadır. Karakter oyunculuğunun öne çıktığı filmlerde oyunculüğün önemi daha da artmaktadır. Bu nedenle Robert De Niro'nun karakter oyuncusu olarak rol aldığı filmler çözümlenmeye dâhil edilmiştir.

Oyunculukla ilgili çalışmalar Antik Yunan'dan itibaren yapılmıştır. Ancak oyunculukla ilgili ilk kuramsal çalışma Stanislavski tarafından yapılmıştır. Stanislavski gerçekçi oyunculuğu savunmaktadır ve oyuncunun kişisel yaşamından elde ettikleri, tecrübelerini rolüne aktarmasını istemektedir (Çamurdan, 1996: 25-27). Stanislavski'nin

oyunculukla ilgili ilk kuramsal çalışması “Sistem”; Psikolojik Eylemler Yöntemi, Fizksel Eylemler Yöntemi olarak kendi içinde ayrılmaktadır. Starsberg ise “Metot” oyunculuk yöntemini oluştururken Stanislavski’nin “Sistem”inden yaralanmıştır. Starsberg’in “Metot” oyunculuk yönteminin “Sistem” den farkı, “Sistem” de olan Verili Koşullar’ın yerine Fantastik İmgelem ve Transfer Tekniklerini oluşturmasıdır.

Varsayımlar

- *Brazil, Şeytan Çıkmazı (Angel Heart), Anlat Bakalım (Analyze This), Yıldız Tozu (StarDust), Ustura (Machete), Her yerde Aşk (The Ages of love), Stajyer (The Intern), İrlandalı (The Irishman)* filmleri sinema dilinin yanı sıra oyunculuk bakımından öne çıkmış filmleridir.
- Robert De Niro, farklı türlerdeki filmlerde, farklı özellikteki karakterleri, farklı kimliklere girerek canlandırmaktadır.
- Robert De Niro, başrollerde olduğu/ yan rollerde de olduğu filmlerde bir karakter oyuncusu olarak oynadığı filmlere katkı sağlamaktadır.
- Robert De Niro, “Oyunculüğün Doğası” modeline uygun ve gerçekçi bir oyunculuk performansı sergilemektedir.

5. Araştırmanın Kapsam ve Sınırlılıkları

Bu çalışmanın kapsamını; “Oyunculüğün Doğası” modeline göre karakter oyuncularından olan Robert De Niro’nun oyunculüğünün oyunculüğün doğasını belirleyen ögeler çerçevesinde çözümlenmesi oluşturmaktadır. Bu kapsamda oyuncu Robert De Niro’nun filmografisine bakıldığında 1965- 2020 yılları arasında toplam 105 filmde yer almıştır. Oyuncu Robert De Niro 105 film içerisinde ağırlıklı olarak Suç/Dram türünde rol almıştır. Filmlerden bazılarında hem oyuncu hem de yönetmen olarak yer almıştır.

Bu çalışma sadece oyunculuk açısından incelenmiştir. Robert De Niro’nun farklı türlerde oynamış olduğu bu filmler ödüller almasının yanı sıra, dünyada çok sayıda seyirci ile buluşmuş filmlerdir. Bu çalışmada Robert De Niro’nun sadece oyuncu olarak rol aldığı, farklı yönetmenler tarafından çekilen farklı türdeki filmleri ile sınırlıdır. Bu nedenle Robert De Niro’nun yönetmenliğini yaptığı ve aynı zamandan rol aldığı *Günaha Davet (A Bronx Tale)*- 1993 ve *Kirli Sırlar (The Good Shepherd)*- 2006 filmleri tez çalışmasının kapsamı dışında bırakılmıştır. Oyuncunun müzikal türde olan tek film (*New York New York*- 1977) kaynak olarak ulaşılamadığından çözümlenmeye dâhil edilmemiştir.

Oyuncu Robert De Niro'nun: *Brazil*, *Şeytan Çıkmazı (Angel Heart)*, *Anlat Bakalım (Analyze This)*, *Yıldız Tozu (StarDust)*, *Ustura (Machete)*, *Her Yerde Aşk (The Ages of love)*, *Stajyer (The Intern)*, *İrlandalı (The Irishman)*, farklı türlerde olan toplam sekiz filmde yakın çekimde duygu yoğunluğunun olduğu sahnelere bakılmıştır. Çalışma kapsamına belirlenen sekiz filmde oyuncu, bazen başrollerin yanı sıra, yan rollerde de oynamıştır. Filmlerin tür olarak dağılımı ön plana alınmıştır. Oyuncunun filmografisine bakıldığında: Bilimkurgu, Korku, Fantastik, Polisiye türlerinde sadece birer film olduğu saptanmıştır. Bu filmler: *Brazil*- Bilimkurgu, 1985; *Şeytan Çıkmazı (Angel Heart)*- Korku, 1987; *Anlat Bakalım (Analyze This)*-Komedi, 1999; *Yıldız Tozu (StarDust)*- Fantastik, 2007; *Ustura (Machete)*- Polisiye, 2010 filmleridir.

6. Veri Toplama Tekniği

Tez kapsamında oyunculuk sanatının tarihsel süreci, oyunculuk sanatı, oyunculuk sanatı ile ilgili yapılmış olan çalışmalar ve kuramlar, ele alınan oyuncu ve filmlere ilişkin bilgilere ulaşılması sürecinde literatür taraması yapılmıştır. Bu süreçte oyunculuk sanatının tarihsel süreci, gelişimi, oyunculuk sanatıyla ilgili yapılan çalışmalar ve kuramlarla ilgili bilgilere konuyla ilgili kitaplardan, akademik çalışmalardan ve Başkent Üniversitesi kütüphanesinde yapılan tarama ve incelemeler sonucu elde edilen yerli ve yabancı kaynaklardan ulaşılmıştır. Çalışmanın kapsamına giren Robert De Niro'nun *Brazil*, *Şeytan Çıkmazı (Angel Heart)*, *Anlat Bakalım (Analyze This)*, *Yıldız Tozu (StarDust)*, *Ustura (Machete)*, *Her yerde Aşk (The Ages of love)*, *Stajyer (The Intern)*, *İrlandalı (The Irishman)* filmleri seçilmiş ve bu filmler DVD olarak temin edilmiştir.

Robert De Niro'nun çalışmaya konu olan filmleri iki kez kesintisiz olarak izlenmiş ve özetleri çıkartılmıştır. Daha sonra filmler tekrardan iki kez daha ayrıntılı bir şekilde izlenerek sahneler belirlenmiştir. Daha sonra belirlenen sahneler tekrar tekrar izlenip nesnel ve derinlemesine bir gözlem yoluyla "Oyunculuğun Doğası" isimli modeline göre çözümlenmesi yapılmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

OYUNCULUK SANATININ TARİHSEL SÜRECİ

Geçmişe bakıldığında oyunculuk en eski mesleklerden birisidir. Tiyatro oyunculuğunun başlangıcı, Batı'da Thespis'in¹ M.Ö. 532'de sahneye çıkmasıyla birlikte başladığı kabul edilmektedir. Doğu bölgelerinde ise düzenlenen ritüeller ve performanslar farklı zamanlarda olmaktadır. Bu nedenle doğu bölgelerinde oyunculuk farklı zamanlarda icra edilmeye başlanmıştır. Fakat bu bilgilerden yola çıkarak oyunculuğun daha önceki insanlarda var olup olmadığı tam olarak söylenememektedir (Schechner, 2013: 170-174).

Oyunculuğun tanımına bakılacak olunursa, oyunculuğun numara yapmak anlamına gelmektedir. Oyunculuk, canlandırmak, temsil etmek, taklit etmek olarak da tanımlanmaktadır (Kirby, 1972: 3). Oyunculuğun tarihi çok eski zamanlara dayanmaktadır. Oyunculuk sahne üzerindeki hakiki gerçeklerin yaratılması sanatıdır (Künüçen, 2006: 9-12). Bu tanımlardan yola çıkarak önceki insanlarda oyunculuğun var olup olmadığı sorgulanmaktadır. Çünkü önceki insanlarda bir şeyleri taklit etmektedir. Başka bir açıdan bakılacak olunursa oyunculuk oyunculuğu bir "performans alt kategorisi" olarak değerlendirmektedir ve performans, sahnede olmaktan çok farklı ve çeşitli koşullarda gerçekleşen günlük yaşam sürekliliğine kadar geniş bir yelpazeye sahiptir (Schechner, 2013: 174-175). Tiyatronun tam olarak nasıl başladığını söylemek çok zordur. Fakat tarih öncesi çalışmalara bakılacak olunursa, tiyatronun kökenlerinin doğaya tapınma ritüellerinden geldiğini göstermektedir (Hosein, 2016: 2). İlk insanlar duygu ve düşüncelerini mağara duvarlarına çizdikleri resimler ifade etmelerinin en güzel örneklerindedir. Mağaraya çizdikleri soyut desenler, hayvan çizimleri veya günlük yaşam temsilleri öne çıkmaktadır (Benedetti, 2007: 1). İlk insanlar kendilerini ifade etmek için sadece çizim ile sınırlı kalmamışlardır. Çeşitli ses ve mimik yoluyla iletişim kurmayı öğrenmeye başlamışlardır. İlk insanlar için iletişim temel bir ihtiyaç olmuştur. Av sırasında yaşananları göstermek, anlatmak ya da günlük olayları anlatmak için iletişim bir ihtiyaçtır. Ava çıkan kişi av sırasında yaşadığı korkuyu, gerilimi heyecanı anlatırken bu duygular hareketlerine de yansımaktadır. Teorisyenler bu davranışları dramatik eylem ve oyunculuğun erken formu olarak kabul etmektedir (Mcconachie, Sorgenfrei, William ve Zarilli, 2006: 5-6). Ayrıca,

¹ Şair ve ilk oyuncudur (<https://tr.wikipedia.org/wiki/Thespis>, Erişim Tarihi, 06.10.2021).

Öte yandan, bu eylemler bir ritüele dönüşmüş ve gelişen medeniyetlerde devam etmiştir. Oyunculuk, sağduyu ve ritüel ihtiyaçları ifade etme dürtüsü nedeniyle çeşitli şekillerde kendini şekillendirmiştir. Ritüellerin şekli, farklı kültürlerde, farklı coğrafyalarda günlük olarak değişkenlik göstermiştir. Sosyo-kültürel farklılıklar, kökenlerine göre farklı içeriklere sahip olan hikâyeler, efsaneler ve mitlerin de ritüellerin biçimlerini belirlemiştir. Yine de kuşkusuz her türlü temsili davranış, ifade etme ve anlaşılma ihtiyacını karşılayan biçimlerden biri olan eylemler oyunculuğun ilk örnekleri olarak kabul edilebilmektedir (Hosein, 2016: 7-8).

1.1. Antik Yunan ve Roma Döneminde Oyunculuk Sanatı

Antik Yunan'da Aristoteles, insanların doğası gereği etrafındaki şeyleri taklit ettiğini söylemiştir. İnsanlar ilk olarak aile daha sonrada çevresindeki diğer canlıları taklit ederek iletişim kurmaktadır. İnsanların taklitten hoşlanma durumu onları taklit yoluyla üretileni izlemeye sevk etmiştir. Platon ise bireyler ne kadar çok taklit ederse bunun bireye ve kişiliğinde yer edeceğini belirtmiştir. Bu nedenle de taklit edilecek bireylerin cesur, dindar ve namuslu bireyler olması gerektiğini vurgulamıştır. Aristoteles taklit'i Mimesis yaratıcı bir etkinlik olarak tanımlamıştır. Platon ise doğada bulunanların sanat eserlerinde taklit edildiğini söylemiştir. Aristoteles ve Platon'un sanat için birbirinden farklı düşünceleri vardır. Platon için sanat taklittir. Sadece gerçeğe ayna tutmaktadır. Bu nedenle de doğru gerçeği göstermediğini söylemektedir (Karadaş, 2010: 15-16). Taklitle dayalı tiyatrunun temelini oluşturan oyunculuğun ilk örnekleri Antik Yunan'a dayanmaktadır. Antik Yunan'daki yapılan ritüeller genellikle Dionysos adı verilen önemli Tanrı figürü ile ilişkili olmuştur. Yunan mitolojisinde Dionysos, Zeus ve Semele'nin oğludur. Öldürüldükten sonra tekrar yaşama dönmüştür. Dionysos, Şarap ve bereket tanrısı olarak anılmaktadır. Dionysos için heyecanlı kutlamalar yapılmıştır. Dionysos'un Atina'ya ilk gelişini onurlandırmak için festivaller düzenlenmiştir. Aristoteles'in (M.Ö. 335-323) ilahileri ve danslarla anılan Dionysos, Yunan tiyatrosunun ilk örnekleri olarak kabul edilmektedir (Brockett, 1965: 50-52). Antik Yunanda Tragedya önemli bir oyun türüdür. Tragedya'da bir kahramanın kendi çevresinde var olan koşullarla mücadele etmesi, savaşmasını ve sonunda da kaybetmesi anlatılmaktadır. Tragedya'nın oryaya çıkışı Dionysos şenlikleri ile olmuştur. Dionysos şenliklerinde tanrının köleleri olduklarını vurgulayan ve teke derileriyle beraber oyun alanına çıkan koroların şarkıları Tragedya'yı ortaya çıkartmıştır. Tragedya bilinen en eski oyunlardan bir tanesidir. Tragedya'nın ilk tanımları içerisinde Aristoteles'in Poetika'sında da rastlanmaktadır. Aristoteles Poetika'sında "Katharsis" kavramının

kullanmıştır. Burada “Katharsis” kavramıyla Tragedya’nın seyircide heyecan uyandırdığını vurgulamıştır. Bu heyecan ile beraber bir boşalma/rahatlamanın ve ardından da seyircinin ruhunun tutkularından temizlenmiş olduğunu belirtmiştir (Arıkan, 2002: 176-177\b). Antik Yunan tiyatroları büyük ve iyi tasarlanmış bir şekilde inşa edilmiştir. Buradaki amaç seyirciyi doğa ile bütünleşmiş hissettirmek ve katarsis’e ulaştırmaktır. Festivallerde gerçekleştirilen dini ritüeller önemli bir yere sahiptir. Ayrıca tiyatrodaki yer alan koro, seyircilerin dikkatini çekmenin bir yoludur. Oyuncular, karakterlerini daha tanınabilir kılmak için maskeler kullanmakta ve yüksek ayaklar giymektedir. Maskelerin ve kostümlerin şekli, oyunun türüne göre değişmektedir. Oyuncu, maskenin kullanımında canlandırdığı karakter ile seyirciyi karakterin gerçekliğine ikna etmek durumundadır. Bu nedenle, oyuncuda sadece vokal becerileri değil, aynı zamanda oyuncu tarafından nefes alma yetenekleri de gelişmiştir (Özkaya, 2020: 9).

Daha önceden de bahsedildiği gibi Thespis, sahnede senaryolu bir dramının ilk aktörü olarak kabul edilmektedir. Thespis'ten sonra sahnede ayrı bir oyuncu kullanmak için farklı maskeler üretilmiştir. Üretilen farklı maskeler ve onların çeşitli anlamları, seyircilerin sahnede karakterlerle daha fazla iletişim kurmasına yardımcı olmuştur (Cole ve Krich Chinoy, 1970: 2-3). MÖ 486 kışından sonra komediler, Lenaia festivallerinde² oynanmaya başlamıştır. Aristophanes, önemli bir komedi yazarıdır. Komedileri oldukça hicivlidir. Aristophanes’in oyunlarında 4 ya da 5 oyuncu yüz yüze aynı anda performans sergilemektedir. Bu komedi oyunlarında koro, genelde kuş, bulut, kurbağa vb. gibi insan olmayan karakterleri canlandırmaktadır. Maskeler abartılı olarak tasarlanmıştır. Kostümler gotik tarzda ve şehveti vurgulamaktadır (Hosein, 2016: 9). Aristoteles’in Poetic’te açıklamasına göre komedilerin fallus denilen şarkılara dayandığını ve trajedilerin tersine komedi karakterleri, ortalamanın altındaki insanlardan ilham alınmıştır (Şener 2019: 50). Antik Yunan tiyatrosunda komedi ve trajedi oyunlarında genellikle açılış sahnesinde seyirciye mekân ve karakterler hakkında bilgilendirmeler yapılmaktadır. Bir komedi oyuncusu için yüksek bir sese, iyi konuşma becerilerine, vücut esnekliğine ve gelişmiş bir mizah anlayışına sahip olmak önemlidir (Storey ve Allan, 2005: 52).

Büyük İskender’in ölümüyle başlayan Hellenistik Dönem’de (M.Ö. 323) tiyatro ve festival biçimi ve anlayışı değişmiştir. Bu dönemde bilim, felsefe ve sanatta önemli

² Atina’da yıllık bir festivaldir (<https://en.wikipedia.org/wiki/Lenaia>, Erişim Tarihi, 06.10.2021).

ilerlemeler meydana gelmiştir. Ayrıca İskenderiye şiiri, Stoacılık felsefeleri³, Öklid ve Arşimet'in ileri matematiği bu dönemde ortaya çıkmıştır. Önemli değişikliklerden biri tiyatrodaki mimari alanında olmuştur. Mimari araştırmalar sonucunda Cavea'nın⁴ daha da genişlediği ve yükseldiği görülmektedir. Genel olarak bakıldığında Antik Yunan tiyatrosu, oyuncuların ve yazarların kendilerini geliştirmeleri ve oyunlarını bir adım öteye taşımaları için fırsatlar sağlamıştır (Özkaya, 2020: 11). Roma imparatorluğu, M.Ö. 573'te kurulmuştur. Ancak Roma, M.Ö. 509'a kadar ise Etrüsklerin⁵ egemenliğinde yaşamıştır ve Etrüsklerin çeşitli ritüellerinden etkilenmiştir. Roma imparatorluk olduktan sonra bile birçok oyun Etrüsklerden uyarlanmıştır. Örneğin, insan ve hayvan dövüşleri, gladyatör dövüşleri, araba yarışları, at yarışları gibi şiddet içeren dövüşler Roma imparatorluğunun üzerinde devam eden Etrüsk medeniyetinin etkilerini göstermektedir (Brockett, 1965: 81). Roma Tiyatrosuna bakılacak olunursa daha çok öznel ve bireysel normatifliği vurguladığı görülmektedir (Şener 2019: 57). Başlangıçta, dramalar kamusal alanlarda ahşap sahnelerde gösterilmekte ve aktörler iş alanlarında eğitilmiş yasal veya dini hakları olmayan kölelerden oluşmaktadır (Cole ve Krich Chinoy, 1970: 19). Roma İmparatorluğu M.Ö. 30'dan sonra, düzenlenen festivaller ve profesyonel dramalar için dış duvarlarla çevrilmiş bir oturma alanı, sahne ve yarı dairesel bir orkestra kurmuştur (Brockett, 1965: 82). Livius Andronicus'un⁶ ,MÖ 240'da Yunan trajedilerini ve komedilerini Latince'ye çevirmiştir. Bu gelişme Romalı oyun yazarlarının çıkış noktası olarak kabul edilmektedir (Cole ve Krich Chinoy, 1970: 19). Roma tiyatrosunda trajedi popüler değildi, ancak bazı oyunlar iyi bir etki yaratmıştır. Örneğin, Seneca'nın 'si'⁷ gibi oyunlar popüler olmuştur (Özkaya, 2020: 14). Ayrıca oyunlarda seyirciyi eğlendirmek kadar eğitici olmak ve tavsiye vermekte oldukça önemlidir (Şener, 2019: 68-69). Roma'da komedi bir süreliğine oldukça popüler olmuştur. Komedi varlığını yıllarca sürdürmüştür. Fakat komedi, dram türünün popüler olmasıyla birlikte varlığını daha fazla sürdürememiştir (Moore, 2012: 155).

Bu dönemde tiyatro birçok farklı eğlence biçimiyle rekabet haline gelmiştir. Tiyatro, popülerliğin bazen şiddetli ve neredeyse erotik olan, ancak seyircinin isteklerini yerine

³ Helenistik felsefesinin önemli bir düşünce tarzıdır. Mutluluğa kavuşmak için doğaya uygun yaşam tarzını savunmaktadır (<https://tr.wikipedia.org/wiki/Stoac%C4%B1%C4%B1k>, Erişim Tarihi, 07.10.2021).

⁴ Antik dönem tiyatrolarında oturan bölümlerdir. Bu bölümler genelde seyircilerin sosyal sınıf tabakasına bakılarak bölümlere ayrılmıştır (<https://tr.wikipedia.org/wiki/Cavea>, Erişim Tarihi, 07.10.2021).

⁵ İtalya'da Etruria bölgesinde yaşamış bir halktır (<https://tr.wikipedia.org/wiki/Etr%C3%BCskler>, Erişim Tarihi, 07.10.2021).

⁶ Dramatist ve destan yazarıdır (https://tr.wikipedia.org/wiki/Livius_Andronicus, Erişim Tarihi, 08.10.2021).

⁷ Filozof ve oyun yazarı Lucius Annaeus Seneca tarafından yazılmış bir Roma trajedisidir ([https://en.wikipedia.org/wiki/Phaedra_\(mythology\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Phaedra_(mythology)), Erişim Tarihi, 08.10.2021).

getirmesi kolay olan değişken pandomimlere kaybetmeye başlamıştır (Cole ve Krich Chinoy, 1970: 22). Çoğu modern tiyatro veya film senaryosu, Yunan tekniklerini kullanmıştır. Romalı ve Yunan yazarlardan ilham alınmıştır. Ayrıca Filozofların tiyatro üzerine tartışmaları daha sonraki dönemlerde tiyatronun biçimlerini, gelişimini ve oyunculuğu etkilemiştir. Antik Yunan ve Roma'nın mirası, batı tiyatrosunda dönemler boyunca devam etmiştir (Özkaya, 2020: 16).

1.2. Rönesans Döneminde Oyunculuk Sanatı

Rönesans kelimesinin anlamı yeniden doğuş olarak tanımlanmaktadır. Yeniden doğuş dönemin başlamasındaki en önemli etkenlerden bir tanesi kilisenin hâkimiyetini kaybetmesidir. Rönesans ile beraber birçok alanda değişiklikler meydana gelmiştir. Bu değişiklerden sanat alanı da etkilenmiştir. Rönesans döneminde Ortaçağdan kalan dinsel tiyatroların yerini daha çok insan ile alakalı tiyatrolar almaya başlamıştır. Bu dönemde sahne dekorları ve gösterişli bir oyunculuk anlayışı görülmektedir (Erim, 2009: 324). Rönesans'ın ilk olarak İtalya'da ortaya çıkmıştır. Bu dönemde önemli mimarlar, heykeltıraşlar ve ressamlar ön plana çıkmaktadır. Tiyatro açısından bakılacak olunursa özellikle oyun yazarlığı konusunda antik gelenekten öteye geçilememiştir. Genel olarak ise komedi türü ön plana çıkmaktadır. Geleneklerine bağlı olduklarından dolayı halk ile bir bütün olamamışlardır. Bu nedenle de gösterileri saray mensuplarına sunmuşlardır (Brockett, 2000: 137-140). İtalya'da öne çıkan bir tiyatro türü ise Comedia dell'Arte, 16. Yüzyılda ortaya çıkmıştır. Bu tiyatro türü maskeli karakterleri ile ön plana çıkmıştır. Bu tiyatrodaki profesyonel oyuncular oynamaktadır. Comedia dell'Arte'nin kökenlerinin Ortaçağdaki cambazlara ve İtalya dramasına dayandığı düşünülmektedir. Burada iki özellik öne çıkmaktadır. Bunlardan ilki oyuncu senaryoda oynadığı kısmı geliştirebilme ve doğaçlama yapabilme şansına sahiptir. İkincisi ise oyuncunun oynadığı kalıp karakterlerin yer almasıdır (Fuat, 1961: 115-116). Comedia dell'Arte tiyatrosunda karakterler ciddi ve komik olarak ikiye ayrılmaktadır. Ciddi karakterler maske takmamakta ve modern kıyafetler giymektedir. Komik karakterler ise yüzlerini ya tamamen ya da kısmen örten maskeler takmaktadır (Brockett, 2000: 162-164).

Rönesans döneminin etkili olduğu bir diğer ülke ise İspanya'dır. İspanya, Antik Yunan ve Roma'nın eserlerini taklit etmek yerine kendilerine özgün eserler ortaya çıkarmıştır. Ülkede oyunculunun meslekten sayılması 1500 yıllarında olmuştur. Kilise baskısının

olmasına rağmen bu dönemde İspanya’da otuz bin oyun yazılıp sahnelenmiştir (Brockett, 2000: 211-212).

Fransa’ya bakılacak olunursa tiyatro Aristoteles’in Poetika eserinden sonra değerlendirilmeye başlamıştır. 1550 yılında ikinci Henry’nin evliliğinden sonra Pleiade isimli grup⁸, Fransız dilini geliştirebilmek ve literatüre uygun olmasını sağlamak için çalışmalar yapmıştır. Fransa’da yeni tiyatronun temelleri Catherine de’Mecidi rejiminde atılmıştır (Kuritz, 1988: 197-200).

Tiyatro İngiltere’de ise Kraliçe Elizabeth’in desteği ile sadece üst sınıfa mensup insanların ilgi alanı olmuştur. İngiltere’de okullarda Latin dillerinde oyunlar sahnelenmeye başlanmıştır. Roma benzeri tiyatro oyunları hem Latince hem de İngilizce yazılmaya başlanmıştır. Böylelikle tiyatro gelişmeye başlamıştır (Brockett, 2000: 115-116). Daha sonraki dönemlerde Elizabeth adı altında oyunlar sahnelenmeye başlanmıştır. Shakespeare, tüm zamanların en önde gelen oyun yazarlarından birisi olarak kabul edilmiştir. İngiltere tiyatrosu itibarının çoğunluğunu Shakespeare’in oyunlarına borçludur. Shakespeare’in, oyunlarının bu kadar ünlü olmasının nedeni karakterlerini insanlaştırmasıdır. Ayrıca oyunlarda İngiliz dili şiirsel ve dramatik bir şekilde kullanılmıştır. İngiltere’de tiyatroları haftalık on sekiz bin ile yirmi dört bin seyirciye ulaşmaktadır (Kuritz, 1988: 207). Rönesans dönemi başta İtalya olmak üzere birçok ülkeyi etkisi altına almıştır. Özellikle sanat, mimari gibi alanlarda etkisi oldukça fazla hissedilmektedir. Tiyatroda da Ortaçağ’dan kalma anlayışlar değişmeye başlamıştır. Oyuncular, oynadıkları karakterleri içselleştirerek performanslar sergilemeye başlamışlardır.

1.3. Aydınlanma Döneminde Oyunculuk Sanatı

Aydınlanma dönemi, burjuvazinin güç kazanmaya başladığı bir dönemdir. Bu dönemdeki tiyatro anlayışı ise daha farklı şekilde gelişmeye başlamıştır. Aydınlanma dönemindeki tiyatrodaki bilimsellik, humanizim ve akılcılık kendisini hissettirmeye başlamıştır (Çalışlar, 1995: 53). Almanya, Aydınlanma döneminde ön plana çıkan ülkelerden birisidir. Dönemin önemli kuramcılarında birisi olan Christoph Gottsched’in düşünceleri öne çıkmaktadır. Öne çıkan bir diğer isim ise modern tiyatro incelemeleriyle bilinen Gotthold Ephraim Lessing’dır (Fuat, 1961: 177). Aydınlanma döneminde, Almanya tiyatrosu olumlu yönde etkilenmiştir. Velten Topluluğu gezerek oyunlar sahnelemiştir. Bu

⁸ Fransız edebiyatında geleneksel tarzı yıkıp, Yunan ve Roma temelli yeni bir Fransız edebiyatı geliştirmeyi amaçlayan yedi şairden oluşan grup (<https://tr.wikipedia.org/wiki/Pleiade>, Erişim Tarihi, 08.10.2021).

oyunlar genelde kaba güldürülerden oluşmaktadır (Brockett, 2000: 363). Ülkede üç isim öne çıkmaktadır. İlk isim Ackermann'dır. Diğer isim Ekhof'dur. Son isim ise Schröder'dir. Bu dönemde İtalyan tiyatrosunun da etkisi görülmektedir. Carlo Goldin, Comedia dell'Arte'yi kendi tarzında sentezleyerek sahnelemeyi amaçlamıştır. Bu anlayışta maskesiz oynamak ve gerçek yaşama dayanan konuları sahnelemek vardır (Özdemir, 2002: 202-211).

Aydınlanma döneminde Fransa'da oyuncuların sahip olması gereken özellikler üzerinde durulmuştur. Bunun üzerine en çok çalışan isim Pierre Remond ve Sainte-Albine'dir. Oyunculuk yeteneğinin yanı sıra bu yetenek üzerinde çalışılması gerektiğini savunan isim ise Luigi Riccobini'dir. Luigi Riccobini, oyuncuların günlük yaşamdaki davranışlarının ötesinde geçen davranışlar sergilemesini ve bunun için de daha çok çabalanması gerektiğini belirtmiştir. Başka bir önemli isim, Francosco, oyunculuğun yapaycılıktan uzak olmasını ve doğayı taklit etmesini vurgulamıştır (Özdemir, 2002: 165-170). Bu isimlerden farklı olarak düşünülen isim ise Denis Diderot'tur. Diderot'a göre oyuncunun karakterdeki duyguyu hissetmesine gerek yoktur. Hissediormuş gibi yaparak karakteri canlandırabilmelidir (Gökdağ, 2005: 5-6).

1.4. Romantizm Döneminde Oyunculuk Sanatı

Aydınlanma döneminden sonra ortaya çıkan kültürel ve ekonomik değişimlerden dolayı insanlar psikolojik bir bunalım içine girmiştir (Özkaya, 2020: 23). Romantizm, genel olarak Klasisizm'e tepki olarak ortaya çıkmıştır. Romantizm, Klasisizm'e göre hayallere, duygulara yer vermektedir (Arıkan, 2006: 352). Romantizm ilk olarak İngiltere'de kendisini hissettirmiştir. Özellikle Shakespeare'in oyunları önemli örnekler arasında yer almaktadır. Shakespeare'nin oyunları, tiyatrodaki romantizm akımının öncü oyunları arasında yer almaktadır (McConachie ve diğerleri, 2006: 216). Almanya ise Romantizm akımında etkilenen bir diğer ülke olmuştur. İlk örnek olarak Gotthold Ephraim Lessing'in "Hamburg Dramaturgisi" denemeleri ulusal bir tiyatro ve diğer yazarlar için öncülük niteliğinde olmuştur. Almanya'da bir diğer önemli isim ise Johan Wolfan van Goethe'dir. Goethe ise oyunculuk ilkelerini saptamaya çalışmıştır (Karaboğa, 2010: 41). Tiyatro'da oyunculuk açısından farklı düşünceler ortaya çıkmıştır. Goethe'ye göre oyuncu güzel olmalıdır çünkü seyirci bundan haz duymaktadır. Schöder, gerçeğe daha yakın bir üslup benimsemiştir. Schiller ise doğallığa karşı bir üslup içinde yer almıştır (Özdemir, 2002: 222-225).

Romantizm döneminde tiyatro açısından çok gelişme gösterememiş olan ülke ise Fransa'dır. Bunun nedenleri arasında ülkede yaşanan siyasi karışıklık ve yazarların eski

geleneklerine bağılı kalmalarıdır. Fransız seyirciler daha çok melodram türünü sevmişlerdir. Bu türde öne çıkan isim ise Guilbert de Pixérécourt'tur. Pixérécourt'un oyunları kılavuz niteliği taşımaktadır. Victor Hugo ise oyuncuların sahne içerisindeki duruş ve pozisyonları ile ilgili çalışmalarda bulunmuştur. Oyunlarda detayların daha derinlemesine verilmesi gerektiğini, yer ve zaman bütünlüğünün kaldırılması gerektiğini savunmuştur (Brockett, 2000: 398-400). Fransa'da Comédie Française, klasik oyun tarzını sürdürmeye devam etmiştir. Bu tarzı sürdürmeye devam edilmesinin sebebi ise tiyatro anlayışlarının üstün olduğunu düşünmeleridir. Bu nedenle de bir yenilik yapılmamıştır (Özdemir, 2002: 250-252).

Romantizm etkisinin yoğun olarak görüldüğü Rusya ise Fransa, İngiltere ve Almanya tiyatrolarından etkilenmiştir. Rusya, bu ülkelerin tiyatro eserlerinden esinlenerek eserler ortaya koymuştur. Rusya'da öne çıkan oyuncular; Aleksey Yakovlev, Yakov Şuserin, Anton Krutitski Aristokrasiye oyunlar sergilemiştir. Ülkede tiyatro oyunculuğunda iki farklı tarz ortaya çıkmıştır. İlki önceden hazırlanan doğal-klasik oyunculuktur. İkincisi ise içsel ve sezgisel olan romantik oyunculuktur (Özdemir, 2002: 234-235).

1.5. Realizm Döneminde Oyunculuk Sanatı

Realizm, Fransa'da 1848 yılında Şubat Devrimi sırasında bir sanat hareketi olarak ortaya çıkmıştır. Savaşlar ve değişen toplumsal yapı insanları daha gerçekçi bakmaya yönlendirmiştir. Napolyon'un hâkimiyeti, savaşlar, sanayileşme göçlere ve kötü yaşam şartlarına neden olmuştur. 1800'lerin başında Avrupa'da 100.000 nüfus ile 17 şehir varken ulaşım sistemlerinin gelişmesi ile beraber 600.000 nüfus ile 100'den fazla şehir olmuştur. Bu da şehirleşme çağının gerçekleridir (McConachie ve diğerleri, 2006: 281). Realizmin ortaya çıkmasıyla beraber Romantizm eleştirilmeye başlanmıştır. Romantizmin gerçek dünyadan kopuk düşünce tarzı, duygusal yaklaşımı eleştiri nedenleri arasında olmuştur. Bu nedenle gerçek hayata odaklanılmıştır. Tiyatro da bu anlayış tarzından etkilenmiştir. Gerçek hayatı olduğu gibi temsil etmek amaçlanmıştır (Şener, 2019: 175). Edebiyat alanında gelişen Natüralizm, tiyatrodaki de etkili olmuştur. Natüralizm, bir bilim adamı gibi insanları izlemek ve hayatın kötü, olumsuz yanlarını olduğu gibi anlatmayı amaçlamıştır. Natüralizm'e göre "Sanat doğanın bir kopyasıdır. Sanat doğayı olduğu gibi taklit etmektedir" (Arıkan, 2002: 323).

Rusya'da gerçekçiliğin ilk temsilcilerinden sayılan isim Ivan Turgeneu'dur. Turgeneu, oyunlarında insanın iç karmaşıklığını yansıtmıştır. Rusya'da Turgeneu'dan önce

gerçekçiliğin yayılmasında büyük rol oynamış oyun yazarı Alexander Ostrouski'dir. Ostrouski, ünlü yazar Çehov'dan etkilenmiştir. Oyunculukta gerçekliği savunan bir diğer önemli isim ise Konstantin Sergeyeviç Stanislavski'dir. Stanislavski, Nemiroviç Dañenko ile Modern Sanat Tiyatrosunu kurmuştur. Modern Sanat Tiyatrosu ve "psiko-realist" ile oyunculuk üzerine çalışmalar yapmıştır. Bu çalışmalar sayesinde öncelikle Rus tiyatrosunun ve diğer ülkelerdeki tiyatroların üzerinde etkili olmuştur (Brockett, 2000: 479-480).

İKİNCİ BÖLÜM

20. YÜZYILDA OYUNCULUK YÖNTEMLERİ

20. yüzyılda yaşanan savaşlar, teknoloji ve bilimsel yeniliklerle beraber değişen yaşam şekli sadece ulusları değil tiyatroyu ve oyunculuğun tarzını da etkilemiştir. Değişmesine neden olmuştur. 20.yüzyılda gelişen iletişim araçları sayesinde sosyal hayat daha da hızlanmaya başlamıştır. 1830 yılında Henry Fox Talbot tarafında fotoğrafın icat edilmesiyle gerçeklik anlayışı da değişmeye başlamıştır. 1860 yılından sonra fotoğraf stüdyolarının sayısının çoğalmasıyla beraber basılabilen ve çoğaltılabilen fotoğrafların faydaları kullanılmaya başlanmıştır. Çoğaltılabilen ve basılabilen kraliyet resimleri, önemli olaylar hızla yayılmaya başlanmıştır. Bu sayede de dini inançlar daha fazla sorgulanmıştır. Ayrıca metaryalizm ön plana çıkmıştır. Bunun dışında telefon gibi birçok iletişim aracı gelişme göstermiştir (Mcconachie ve diğerleri, 2006: 282-283).

Ayrıca 20. Yüzyılda teknolojinin gelişmesine bağlı olarak manzara tasarımı ve oyun yazarlığı ortaya çıkan başka gelişmelerdendir. İki boyutlu illüzyonların yerini üç boyutlu illüzyonlar almıştır. Bu dönemde ortaya çıkan başka bir önemli gelişme ise Sigmund Freud'un bilinçdışı zihin çalışmaları ve psikanaliz teorileridir. Bu çalışmalar insan doğasının daha detaylı incelenmesine ve yeni bir bakış açısı kazandırmasına neden olmuştur. Bu çalışmalar oyunculuk açısından da yararlı olmuştur. Özellikle teorisyenler aktörleri gözlemleyip fikirlerini sunmuşlardır. Psikanaliz çalışmaların çerçevesinde oyunculuk üzerine yapılan çalışmalar daha bilimsel bir yaklaşımla yapılmıştır. Bu yaklaşımlar Stanislavski'nin sistemi gibi analitik yöntemlerin ortaya çıkmasına neden olmuştur (Mcconachie ve diğerleri, 2006: 288).

Tüm bu teknolojik gelişmeler her alanda etkili olduğu gibi tiyatro ve oyunculuk üzerinde de etkili olmuştur. Bu yeni gelişmeler sayesinde oyundaki karakterler daha derin bir şekilde analiz edilebilmektedir. Oyuncunun analiz edilmesinde Stanislavski ile başlayan yaklaşımların yanı sıra Stanislavski'nin düşünce ve yaklaşımlarını tam benimsemeyen ya da reddeden yaklaşımlar da vardır.

2.1. Vsevolod Meyerhold

Moskova'da başarılı bir tiyatro öğrencisi olan Meyerhold, 1898 yılında mezun olmuştur. Daha sonra Moskova Halk Tiyatrosunda çalışmıştır. Burada yönetmeni Stanislavski olmuştur. Meyerhold, burada çalıştığı zaman boyunca Stanislavski'nin

düşüncelerinden bazı yerlerde ayrılmaktadır (Whyman, 2021: 252). Meyerhold, kendi çalışmalarında Stanislavski'nin o dönemlerde üzerinde çalıştığı “içten dışa analiz” yöntemi yerine dışsal veya fiziksel kişilendirmeye öncelik vermiştir. Ayrıca bedensel ifadeler oldukça önemlidir. Sahnede bedensel hâkimiyetini güçlendirmek öncelikli amacı olmuştur. Sahnedeki fiziksel hareketler oyunculuğun en önemli unsurudur. Meyerhold, Stanislavski'nin savunduğu “bilinç yoluyla bilinçaltına ulaşmak” düşüncesi yerine sahnede bilinçli ve uyanık olmak şarttır” demektedir (Karaboğa, 2018: 128-129).

Bedensel hareketlerin önemli olmasının bir nedeni ise dönemin siyasi koşulları düşünüldüğünde endüstri ve işçiler dikkat çekmektedir. Meyerhold, bir oyuncunu işçi gibi olması gerektiğini düşünmektedir. İşçiler üretmektedir ve bu nedenle ritmikdir. İşçiler yaptıkları işi bedensel hareketlerle yapmaktadır. Uzun süre ayakta kaldıklarından vücutlarının ağırlık merkezi doğru bir şekilde kullanılmaktadır. Sağlam bir yapıya sahiptir. Oyuncularda sahnede bu şekilde olmak durumundadır. Bu nedenle Meyerhold, makine ve insan benzerliği arasında bir yöntem geliştirmiştir. Bu “biyomekanik” yöntemdir. Bu yöntemde ana ilke “Beden bir makinedir. Oyuncu da bir makinisttir” (Yıldırım, 2020: 44). Meyerhold, bu düşüncesini daha da ileri bir seviyeye taşımıştır. Sanat yerine bilim, tasarımcı yerine mühendis, performans yerine iş terimlerini kullanmıştır (Karaboğa, 2018: 154).

Meyerhold'un düşüncesine göre tiyatrodaki hayatın gerçekliği önemli değildir. Asıl önemli olan sahnenin gerçekliğidir. Oyuncu fabrikadaki makinanın dişlileri gibidir. Makinadaki dişliler görevlerini doğru bir şekilde ve pozisyonda yapmaktadır. Bu makinanın dişlilerini izleyenler bundan etkilenmektedir. Meyerhol'da göre oyuncu bir makine ve bedeni ise makinanın dişlileridir. Bu nedenle doğallık ve gerçeklik önemli değildir. Zaten seyirci gösterilenin gerçek olmadığını bilmektedir. Gerçek olduğuna inanmak için ikna olmayı beklemektedir. Meyerhol, seyirciye bu etkiyi mekanik bir ortam ile vermeyi istemektedir. Bir makinanın dişlilerinin çalışmasının kusursuzluğunun keyfini seyirciye vermek amacıdır (Yıldırım, 2020: 45).

Meyerhold, Stanislavski'den farklı olarak seyircinin hislerine değil hayal gücüne hitap etmesi gerektiğini düşünmektedir. Bu noktada Meyerhold'un Mikhail Çehov'dan etkilendiği görülmektedir. Çehov, bir sanat eserinin sadece hayal gücü ile etkili olabileceğini söylemektedir. Bundan dolayı da Meyerhold, seyircide hayal gücüne önem verilmesi gerektiğini söylemiştir (Whyman, 2012: 204). Biyomekanik oyunculukta oyuncu, sahneye çıktığı zamanlarda aynı performansı sergilemesi için aklında tutması gereken şey oynadığı

oyundaki duygu, durum, aşamaya denk gelen ritmik karşılıklar bulmaktır. Bu oyuncu için son derece önemli bir noktadır (Karaboğa, 2018: 169). Biyomekanik oyunculukta en çok bilinen formül $N = A1 + A2$ 'dir. Formülde N= oyuncu, A1= yapımcı, A2 ise A1'in isteklerini uygulayan yorumcudur. A1 ve A2 zihin ve beden olarak da tanımlanabilmektedir. Bu formülde herhangi bir ruhsal ya da duygusal durum mevcut değildir. Her şey tamamen bedenle ilgilidir (Karaboğa, 2018: 171-172). Rusya'daki devrim sırasında provalar Kızıl Ordu, işçiler, öğrenciler ve seyirciler içerisinde yani gürültülü ortamda gerçekleştirilmektedir. Oyuncular sadece profesyonel değil işçi oyuncular ve öğrencilerden oluşmaktadır. Bu Meyerhold'un halkla olmak istemesinin bir sonucudur. Çalışmalar tıpkı bir fabrikanın katı kuralları gibi gerçekleşmektedir. Ayrıca Meyerhold dönemin şartlarını da gözetmektedir. Bu nedenle de toplum sorunlarından ve ihtiyaçlarından yola çıkmaktadır. Sanat düşüncesini de buna göre bir oyuncululuğu hedeflemektedir (Karaboğa, 2018: 2173-174).

Meyerhold için sahnede oyuncunun bedensel hareketleri oldukça önemlidir. Hareket son derece kusursuz olmalıdır. Bu nedenle de Oyuncu işçiyi örnek almalıdır. Meyerhold'un Stanislavski'den ayrıldığı önemli noktalardan bir tanesi ve en önemli ayrım olan 'bilinç yoluyla bilinçdışına ulaşmak' değildir. Önemli olan sahnede "bilinçli ve uyanık" olmaktır.

2.2. Bertolt Brecht

Brecht, Alman bir şair, oyuncu, dramaturg ve oyun yazarıdır. Oyun yazarlığından dolayı oyunculukla ilgilenmiştir. Brecht, İlk olarak oyuncunun ne yapması gerektiğini sorgulamıştır. İkincisi ise kendi oyun yazım tarzına göre bir oyunculuk arayışı içine girmiştir (Karaboğa, 2018: 179-180). Brecht farklı tarzlarda oyun yazmıştır. Fakat Shakespeare'den, sessiz filmlerden etkilenmesi tarzını yönlendirmesine oldukça yardımcı olmuştur. Brecht, Dışavurumcu olarak da tanımlanmaktadır. Dışavurumcu anlayıştan etkilenmesinin en önemli nedeni Almanya'nın Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra ekonomik ve siyasi olarak çöküşe girmesidir. Bu nedenle de Positivizm ve Natüralizm'e karşı Dışavurumculuk hareketi ortaya çıkmıştır (Brockett, 1965: 297-298). Brecht'e göre toplumsal sorunlar sahnede gösterilmelidir. Bu şekilde bir farkındalık yaratılmalıdır. Tiyatronun üstlenmesi gereken asıl görev budur. Oyunu izleyen seyirci sadece eğlenmemeli, düşünmeli ve uyanık olmalıdır. Seyirci tamamen duygusal olmamalıdır. Oyuna odaklanıp onu gerçek sanmamalıdır. Brecht bunu önlemek için 'yabancılaştırma' ile seyirciyi oyunun içinden uzaklaştırmaktadır. Yabancılaştırma ile oyuncu oyun içinden çıkartılır. Oyuncu seyirci ile konuşabilir ve

seyircilerin arasında gezinebilir. Amaç seyircinin oyuna dalıp gitmesini önlemektir (Yıldırım, 2020: 49-50). Brecht'in 'yabancılaştırma' biçimini Marx ve Engels'in yabancılaştırmasından etkilenecek şekilde ortaya çıkarttığı söylenebilir (Karaboğa, 2018: 205).

Metin analizi de oldukça önemlidir. Metin analizinde, bütün kadro ile tartışılmakta ve kâğıt üzerinde sahneleme modeli oluşturulmaktadır. Bu süreç altı aya kadar uzayabilmektedir. Daha sonra oyunun sahne üzerinde taslak halinde şekillendirilmektedir. Bu noktada neyin nerede söyleneceği, oyuncuların jestleri ve nasıl olacağı belirlenmektedir. Sonra da genel sahneleme taslağı meydana gelmektedir. Tüm bu aşamalardan sonra oyunculukla ilgili aşamaya geçilmektedir. Oyuncuların herhangi bir jesti üzerinde saatlerce çalışılabilmektedir. İşaretleme provasında ise oyuncular kostümsüz bir şekilde sahneye çıkmaktadır. Repliklerini söyleyip jestlerini bozmadan provalar yapılmaktadır. Bu şekilde oyuncular sahnede tam bir hâkimiyet kurmaktadır. İşaretleme provasında seyirciler de olmaktadır. Seyircilerin verdikleri tepkilere göre oyunda bazı bölümler değiştirilebilmektedir (Karaboğa, 2018: 210-213). Tiyatroda oyuncuya düşen en önemli görev toplumsal bir bakış açısı ile hareket etmektir. Oynadığı karakterde benimsediği ya da sevmediği yönleri bu şekilde fark etmektedir. Ayrıca seyirciye öğretici olabilecek şeyler bu şekilde başarılabilir. Yani oyuncu Gestus'tan yola çıkmaktadır (Karaboğa, 2018: 215). Brecht için oyuncu sanatsal kolektifin ayrılmaz bir parçasıdır. Oyuncu mutlaka gözlem yapmalıdır. Bu sayede oynayacağı rolü toplumsal yaşamın bir parçası olarak tanıma fırsatını yakalamış olmaktadır (Karaboğa, 2018: 231).

Brecht, seyircinin düşünmesine neden olarak oyun içinde uyanık olmasını sağlayacak yeni bir tiyatro yaklaşımını ortaya çıkartmıştır. Oyuncular seyirciler ile doğrudan bir bağlantı kurmaya başlamıştır.

2.3. Jerzy Grotowski

Jerzy Grotowski, 1933 yılında Polonya'da doğmuştur. İkinci Dünya Savaşı zamanında tiyatro kariyerine başlamıştır. Grotowski, 13 sıralı tiyatrodaki en genç yönetmen olmuştur. Burada genellikle aktör ve seyirciler arasındaki ilişkiler üzerinde çalışmalar yapılmıştır. Tiyatronun özünü gereksiz unsurlar olmadan tanımlamak için girişimlerde bulunmuştur. "Yoksul Tiyatro" anlayışı ortaya çıkartmıştır. Bu anlayışa göre oyuncu; dekor, kostüm, makyaj gibi unsurlardan olabildiğince yoksun olmalıdır. Bu sayede geriye sadece arınmış bir oyunculuk kalmaktadır (Cole ve Krich Chinoy, 1970: 529). Grotowski'ye göre kendisini yetiştiren Stanislavski'dir. Stanislavski'yi ustası olarak görmektedir. Grotowski

her ne kadar Stanislavski'yi ustası olarak görse de Stanislavski'den ayrıldığı bazı noktalar olmuştur. Grotowski “fiziksel özgürleşme” ve “biçimsel disiplin” üzerinde çalışmalar yapmıştır (Yıldırım, 2020: 34-35). Grotowski ilk olarak gündelik davranışların kırılması gerektiğini düşünmektedir. Bu düşünce tarzı doğal ve gündelik davranışlarla ilgilenen Stanislavski'den farklıdır (Karaboğa, 2018: 83). İkinci olarak ise Stanislavski oyuncunun ne hissettiği ile ilgilenmiştir. Grotowski ise beden hareketlerine önem vermiştir. Bu nedenle de jest ve sesler üzerinde çalışmalar yapmıştır. Biçimsel disiplin oldukça önemlidir. Grotowski, Stanislavski'nin fiziksel yöntemler çalışmasını ileri bir seviyeye taşımıştır. Bunun nedeni ise insan bedeninin oyunculuk için önemli ve verimli olarak görmesidir (Yıldırım,2020: 35).

Tiyatro bir yaşam türü ve varoluş biçimidir. Grotowski'nin bu düşünce tarzı, Orta Asya seyahati sırasında Zen ve Tao öğretilerine ilgi duymasıyla ortaya çıkmıştır. Kracow'da öğrenci kulübünde yapılan haftalık konuşmaların konuları, Budizm, Yoga, Konfüçyüs, Zen-Budizmi, Taoizm'dir. Böylece Doğu Tiyatrosunda öğrenmiş olduğu en önemli ders tiyatronun bir varoluş biçimi ve yaşam türü olduğudur (Karaboğa, 2018: 85). Stanislavski'nin psikoloji ile ilgilenmesi gibi Grotowski de psikoloji ile ilgilenmiştir. Grotowski; Carl Gustav Jung'dan ve Wilhelm Reich'dan etkilenmiştir. Jung, “kolektif “arketipler” ve “kolektif bilinçdışı” konusunda çalışmalar yapmıştır. Reich ise bedenin farklı bir hafıza sisteminin var olduğuna dair bir düşünceyi savunmuştur. Grotowski'nin çalışmalarında bu iki bilim adamının etkisi görülmektedir (Karaboğa,2018: 86).

Grotowski oyuncunun rahat olmasını istemektedir. Rahat olan oyuncu böylece özgür de olacaktır. Özgür ve rahat olan oyuncu fiziksel ve zihinsel olarak yaratıcı hale gelecektir (Yıldırım, 2020: 35-36). Stanislavski ve Grotowski için bir oyuncunun yaratıcı ruh durumuna girmesi için zihninin serbest olması, yaratıcılığın doğabileceği bir ortamın sağlanması ve yoğunlaşma son derece önemli ve şarttır. Oyuncunun fiziksel ve ruhsal olarak engelleri gündelik hayat, aile ve iş arkadaşlar yüzünden olmaktadır. Bu ortamlarda olan insanlar roller ve edindikleri çeşitli maskeler aracılığı ile birbirleriyle iletişim halindedir. Bu iletişimler yapay bir iletişimdir. İnsanlar duygularını, düşüncelerini, oldukları kişileri karşı taraftan gizlemektedir. Bu da fiziksel ve ruhsal bir engeldir (Karaboğa, 2018: 89-90). Bu noktada “Kutsal Oyuncu” kavramından söz etmek gerekmektedir. Oyuncu kendi gücünün farkına varmalı ve özüne dönmelidir. Yani “Kutsal Oyuncu” olmalıdır. Oyuncu bedenindeki gerginliği durdurmalı, zihnini temizlemeli ve öze inmelidir. Bunları yapan oyuncuya arınmış bir vücut kalmaktadır. Grotowski'nin tiyatro anlayışında rol yapmak olmayan bir kavramdır

(Yıldırım, 2020: 37-38). Grotowski için oyuncunun benliğinde saklı olan kısım önemlidir. Bu düşüncenin temelinde Jung'un Persona ve Self kavramları yer almaktadır. İlk kavram yani Persona Ego kavramına paraleldir. Persona, insanların toplum içinde yaşayabilmeleri için şekillendirmiş oldukları bir maskedir. İnsanlar toplum içinde dışlanmadan yaşayabilmek için Personasını geliştirmek durumundadır. Grotowski, Personadan yani maskelerden kurtulmak gerektiğini savunmaktadır. Personadan kurtulmak bir tür kaosa yol açabileceğinden insanlara varoluşları için farklı bir kişilik merkezi tanımlanmalıdır. Bu da yine Jung üzerinde çalışılmış olan Self ile mümkün olabilmektedir. Grotowski bu düşüncesi ile yeni bir insan yaratmaktadır. Personasından kurtulmuş ve Self kişiliğe bürünmüş bir oyuncu asıl ulaşmak istediği yere ulaşabilmektedir (Karaboğa,2018: 97-101).

2.4. Konstantin Sergeyevic Alekseyev Stanislavski

20. yüzyıldan önce yöntemleştirilmiş bir oyunculuktan söz etmek mümkün değildir. İlk defa 20. Yüzyılda oyunculukla ilgili teorilerden söz edilmeye başlanmıştır. Bunun arkasında bazı nedenler vardır. Bu nedenlerden ilki başka ülkelere yönelik ilginin artması ve antropolojiyle ilgili gelişmelerin artmasıyla beraber Doğu'nun yeniden keşfidir. Bu keşif sayesinde tiyatro sanatçıların geleneklerini, eğitim stratejilerini belirleme doğrultusunda teşvik etmiştir. İkinci olarak nesnel bilimsel çalışmaların öneminin artmıştır. Bundan dolayı edebiyatta etkilenmiş ve sanat hızla bilimselleşmeye başlamıştır. İnsan varlığı ve insan psikolojisi ile ilgili yeni bilimsel fikirler ortaya çıkmıştır. Bu sayede sahnedeki insanları yeniden tanımaya, yeni iletişim biçimleri aramaya neden olmuştur. Son olarak ise sanat yenilenmeye başlamıştır. Klasik, kalıplaşmış ve muhafazakâr kimliklerden kurtulma çabaları başlamıştır. Sanatçı toplumda öncü bir rol üstlenmeye başlamıştır. Sürekli kendini yenileme gibi bir amaç edinmiştir. Sanatçılar yaşadıkları dönemden etkilenmiştir (Karaboğa, 2018: 53-55). Oyunculuk sanatı üzerine yapılan ilk kuram Stanislavski tarafından ortaya konmuştur. Stanislavski'nin çalışmalarında hiç şüphesiz ki gerçekçilik akımı önemli bir etkiye sahiptir. Gerçekçilik akımı 19. Yüzyılın yarısında Fransa'da ortaya çıkmıştır. Bu dönemde bilimsel alanda gelişmeler yaşanmıştır. Pozitivizm yani Bilimselcilik akımı doğmuştur. Bu akıma göre gerçek sadece objektif bir yolla kavranabilmektedir. Auguste Comte'un Pozitivizm akımının etkisiyle Gerçekçilik akımı doğmuştur. Gerçekçilik akımı sanatı da etkisi altına almıştır. Bu akıma göre sanatçı bilim adamı ve sanat eseri ise bir laboratuvardır. Tiyatroda da gerçekçilik anlayışı hâkim olmaya başlamıştır. Gerçekçilik anlayışına göre tiyatrodaki seyirciye sahnede oyun değil yaşamdan gerçek bir kesit sunulmalıdır. Sahnedeki oyunun gerçek olması kadar oyunculuğun da gerçekçi olması

gerektiği savunulmaktadır. Stanislavski, yaşanan tüm bu gelişmelerden etkilenerek 20. Yüzyılın başında bilimsel temellere dayanan bir oyunculuk yöntemi oluşturma çabasına girmiştir (Özüaydın, 2011: 21-23).

Stanislavski, 17 Ocak 1863 yılında dünyaya gelmiştir. İlk kez 1877 yılında tiyatrodaki oyunculuk yapmıştır. Stanislavski, ailesinin de üyesi olduğu amatör bir tiyatro topluluğu kurmuştur. Bu topluluğun hemen hemen tüm üyeleri aile bireyleri olduğu için “Aile Tiyatrosu” adını almıştır (Cevher, 2015: 15-16). Stanislavski için iki soru oldukça önemlidir. İlk soru, “oyuncu rolünü nasıl içselleştirmelidir ve role duyguyu nasıl aktarmalıdır?”. İkinci soru ise “performans nasıl sıradanlıktan kurtulur?”. Bu soruları kendisine sorarak oyunculuk sanatı için araştırmalarına başlamıştır (Whyman, 2012: 23-24). 1906-1912 yılları arasında oyunculuk sanatını tüm yönleriyle araştırmaya başlamıştır. Kendisine sorduğu soruların dışında oyunculuk sanatı ile ilgili yaptığı çalışmaları etkileyen iki faktör daha vardır. İlk Chaliapin, Lenski, Duse, Salvini, Ermolova gibi büyük oyuncuların gözlemlemiş ve kendi oyunculuk performansları hakkında analizler yapmıştır. İkincisi ise bir karakterin içsel davranışlarını ve bu içsel davranışların fiziksel yansımalarıdır. Bu iki etken Stanislavski’yi etkilemiştir (Yıldırım, 2020: 29). Stanislavski için tiyatro insanların kültür seviyesini yükseltmelidir. Tiyatrodaki amaç sadece eğlence olmamalıdır. Seyirci bir oyunu izlerken bilgilenmelidir. Bu nedenle oyuncu da tiyatrodaki kültür seviyesini yükseltmedeki en önemli rolü üstlenmektedir. Bundan dolayı oyunculuk çalışmaları önem taşımaktadır (Moore, 2016: 27). Bu düşünceler çerçevesinde 1906 yılında Stanislavski tarafından “Oyuncululuğun Grameri” olarak bilinen ilk oyunculuk çalışmaları başlamıştır. Yapılan bu çalışmalar Stanislavski sistemi ya da sistem olarak adlandırılmaktadır (Özüaydın, 2011: 15). Sistem temel olarak doğa kanunlarına dayanmaktadır. Sistemi öğrenmek için doğanın yolunu takip etmek önemlidir (Stanislavski, 1984: 16). Stanislavski sistemin doğa yasaları üzerine kurulduğunu belirtmiştir. Sistem için, “Hem ruh hem vücut yönünden doğamızın bir parçasıdır bu yöntem.” demiştir. Ayrıca, “Biz, insanın varlığının ruhsal ve fiziksel tüm yanlarını aynı anda yansıtmakla yükümlüyük. Bunda ustalaşmak zamana bıkıp usanmadan yöntemli çalışmaya bağlıdır. Yöntem, yaratıcı eyleme, başarıya uzanan yol boyunca oyuncuya arkadaşlık eder, fakat kendisi için amaç olamaz. ‘Yöntem’ i oynayamazsınız... ‘Yöntem’ bir başvuru kitabıdır. Bir felsefe değil.” demiştir (Stanislavski, 1981: 321). Sistem için doğanın önemlinin fazla olması kadar oyuncuların kendilerine ve rollerine yönelik olan çalışmaları da bir o kadar önem taşımaktadır (Whyman, 2012: 14). Stanislavski’nin yöntemi, temel olarak 19. Yüzyılda var olan aşırı duygusal ve abartılı

oyunculuk anlayışının yerine, 20. Yüzyılda etkili olan gerçekçilik anlayışına göre bir oyunculuk tarzının oluşturulması olarak değerlendirilmektedir (Künüçen, 2006: 133).

Stansilavski'nin (1981: 341-315) oyunculuk anlayışını, geliştirdiği "sistem" ini ve amacını şu sözleri tam bir şekilde anlatmaktadır:

"Bizim oyunculuk anlayışımız, yürürlükte olan öteki oyunculuk 'ilkeleri' ne bütün gücü ile başkaldırmakta, karşı koymaktadır. Biz şu karşıt ilkeyi savunuyor ve diyoruz ki, hangi biçimde olursa olsun, yaratıcılıkla baş etmen, insan ruhunun yaşamıdır, oyuncu ile rolünün ortaklaşa duyguları ve bilinçaltı yaratmadır. (...) oyuncuya, rolünü doğal bir insan olarak oynamak yerine, kendi doğasından sapmak çok daha kolay gelir. Bu yüzdendir ki, biz bu sapma eğilimine karşın savaşmanın yollarını aramak zorunda kaldık. Yöntemimizin amacı, bu tür sapsmaları yok etmek, içsel güçlerimizin etkinliğini, inatçı çalışma, doğru uygulama ve alışkanlıkların çizdiği yolda sürdürmektir."

Stanislavski sistemi beş temel prensibe dayanmaktadır. Bunlar sırasıyla; gerçek yaşam, üstün amaç, oyunculuk sanatında hareketin önemi, yaratıcılıktaki doğallık, doğal olarak ötekileşmedir (Mürseloğlu, 2014: 38). Stanislavski için sahnede yaratıcılığın nasıl olabileceği oldukça önemlidir. Bu duruma "Yaratıcı Ruh Durumu" adını vermiştir. Bu sistem için oldukça önemli bir noktadır. Eğer bir aktör yaratıcı ruh durumunda değilse sadece rolünü yapmaktadır. Eğer yaratıcı ruh durumunda ise rol yapmasına gerek kalmayacak oynadığı rol gerçek olacaktır (Magarshack, 1992: 223). Sistem oyuncuya bedeni üzerinde kontrol sağlama olanağı sunmaktadır. Oyuncu bunu bilincini yönlendirerek gerçekleştirmektedir (Roach, 1993: 206). Ayrıca Stanislavski aşırı olan bir oyunculuga karşı çıkmıştır. Sistem oyunculara kişisel olarak gelişmelerinin önünü açmıştır. Oyuncu kendi kendine çalışmayı öğrenmektedir. Böylece ondan istenilenlerin üstesinden gelmeyi başarabilmektedir (Moore, 2016: 40-41). Stanislavski sistemi geliştirirken psikoloji ve psikolojideki gelişmelerden de yararlanmıştır. Ivan Pavlov'un "Koşullanmış Refleks" kuramından etkilenmiştir. Davranışlar uyarılara verilen bir çeşit reflekslerdir. Bu refleksler ise psiko-fiziksel bir zincir gibi birbirini açığa çıkartmaktadır (Blair, 2008: 46). Stanislavski Koşullanmış Refleks kuramını temel olarak bilinç yoluyla bilinçaltına ulaşma yöntemini oluştururken temel almıştır (Manyukov, Prokofyev, Toporkov, 1966: 68).

Sistem sayesinde oyuncular doğa yasalarını nasıl kullanacaklarını öğrenmişlerdir. Sistem kesin bir çizgi içerisinde değildir. Gelişmeye ve belirli sapsmalara açıktır. Yani esnektir. Sistem Psikolojik Eylemler Yöntemi (yöntemin iç mekanizması) ve Fiziksel

Eylemler Yöntemi (yöntemin dış mekanizması) üzerine kurulmuştur. Bir oyuncu sistemdeki sadece Psikolojik Eylemler Yöntemi ya da Fiziksel Eylemler Yöntemi ile tam bir başarı elde edemez. Bu iki yöntemi de kullanmalıdır.

2.4.1. Psikolojik Eylemler Yöntemi

Psikolojik eylemler yönteminde içten dışa bir oyunculuk söz konusudur. Bu yöntemde amaç, oyuncunun oynadığı karakterin duygularına uygun duyguları uyandırmaktır. Oyuncu oynadığı karakteri içselleştirmelidir. Karakterin hissettiği gibi hissetmelidir. Oyuncu karaktere tamamen bürünebilmek için içsel mekanizmasını aktif hale getirmek durumundadır. İçsel mekanizması aktif olan bir oyuncunun psikolojik yani içsel eylemi açığa çıkmaktadır. İçsel eylem ise fiziksel eylemi ortaya çıkartmaktadır. Psikolojik eylemler yönteminde doğrudan ulaşılamayan duygulara dolaylı yoldan ulaşmak diğer bir amaçtır. Bu noktada etki tepkiden bahsetmek gerekmektedir. Burada etki bir koşuldur. Tepki ise bir duygu ve eylemdir. Duygu ve eylem birlikte psiko-fiziksel eylemi oluşturmaktadır (Özüaydın, 2011: 38). Bireyi harekete geçiren ve etkileyen her şey etkidir. Dışsal etkiler bireyin içinde bulunduğu koşullardır. İçsel etkiler ise bireyin zihninde olanlardır (Özüaydın, 2015: 16). Bir oyuncu oynadığı zaman sadece fiziksel bir eylem yapmamaktadır. Aslında psikolojik bir eylem de yapmaktadır. Oyuncu oynadığı karakterin yerine kendisini koymalıdır. Duyguları içselleştirmelidir. Bunları yaptığı zaman fiziksel eylemler kendiliğinden ortaya çıkmış olacaktır (Stansberg, 1998: 165). Bir oyuncunun oynadığı rolün inandırıcı olması için duygularını harekete geçirmek durumundadır. Duygular direkt olarak uyarılmadığından duyguların açığa çıkmasını sağlayacak koşullar oluşturulmalıdır. Gerekli koşullar oluşturulduğu takdirde duygular kendiliğinden açığa çıkacaktır. Stanislavski, psikolojik eylemler yönteminde eylemi ruhsal bir etkinlik olarak tanımlamaktadır (Özüaydın, 2011: 39). Psikolojik eylemler yönteminde rolü yaşamak önemli bir noktadır. Rolü yaşamak için rolü oynayan oyuncunun kendi özelliklerini ve psikolojisini oynadığı karaktere uygulaması gerekmektedir (Stanislavski, 1996: 29). Empati önemli bir etkeni oluşturmaktadır. Oyuncu oynadığı rolü çok yoğun duygularla yaşayabilmektedir. Bu duygular oynanan karakterle bütünleşir ve oyuncu karaktere tam anlamıyla bütünleşmektedir (Stanislavski, 2015: 45).

Psikolojik eylemler yönteminde oyuncunun başvurabileceği teknikler vardır. Bu teknikler aşağıda anlatılacaktır (Özüaydın, 2011: 43).

2.4.1.1. İmgelem

Bir oyun yazarının yazdıklarının alt metinlerini ortaya çıkartmak, var olan eksikleri tamamlamak ve metni tamamlamak için oyuncu oyunu içselleştirmelidir (Stanislavski, 1996: 180). Duyguları açığa çıkartmak için imgelem iyi bir tekniktir. İmgelemede canlandırılan duygular sayesinde verilen tepkiler daha da artabilmektedir. İmgelem sayesinde gerçeklik değişebilmektedir. Oyun içinde bu gerçeklik gerçek yaşamdan daha gerçek olabilmektedir (Boleslavsky, 2003: 234). Asıl var olan gerçeklik oyuncunun kontrolünde değildir. Fakat oyuncu imgelemindeki gerçekliği kontrol edebilmektedir (Starsberg, 1998: 70). Oyuncu imgelem sayesinde o anda var olmayan duyguları tetikleyebilmektedir. Oyuncunun akli bir harddisk'e benzemektedir. İmgelem ise harddiskten gerekli duyguların ortaya çıkmasına aracı olan bir anahtardır (Özüaydın, 2011: 46). İmgeler ile düşünceler arasında bir bağlantı bulunmaktadır. Birey imgelerle bağlantı kurduğunda bu düşüncelerin açığa çıkmasına neden olmaktadır. Oyuncu imgelem sayesinde dikkatinin dağılmasını önlemektedir (Hagen, 1976: 66). Oyuncu duygularını açığa çıkartmak için sınırlarını zorlamamalıdır. Bunun yerine imgelemine başvurmalıdır. Doğru yerde ve doğru zamanda başvuru olan imgeler sayesinde duygular açığa çıkmaktadır. Hangi imgelemin daha doğru ve kışkırtıcı olabileceğini oyuncu kendisi bulmalıdır. Yanlış seçilen imgelemler oyuncu için yararlı olmayacaktır. Bu duygunun ortaya çıkmasına engel olabilmektedir. Oyuncunun imgelemi ne kadar güçlü olursa oynadığı rol bir o kadar gerçekçi olacaktır (Özüaydın, 2011: 47-48).

Bir oyuncunun sahnede rolünü gerçeğe dönüştürebilmesindeki en güçlü araç imgelemdir. Bunun için oyuncu temalar üzerinde düşünmelidir. Etrafını gözlemlemelidir. Farkındalığını arttırmalıdır. En önemlisi ise hayal kurmayı öğrenmelidir. Karakteri daha iyi tanımak ve içselleştirebilmek için karakter çok iyi tanınmalıdır. Bu oyuncuya belirli bir bakış açısı kazandıracaktır. Bu sayede ise doğru imgelemi kullanmış olacaktır (Moore, 2016: 57-58).

2.4.1.2. Verili Koşullar

Verili koşullar; giysi, dekor, aydınlatma, ses, düzen ve sahne donanımları gibi yani oyunculara rolünü oluşturması için verilen bütün koşullardır (Stanislavski, 1996: 76). Oyuncunun verili tüm koşulları kullanması gerekmektedir. Bu sayede imgeleminde canlandırdıkları daha sahici olacaktır. Ayrıca oyuncunun karakterin dünyasını tam olarak zihninde canlandırması gerekmektedir. Bu sayede karakterle bütün olacak, kendisini karaktere daha yakın hissedecektir. Verili koşullar sayesinde oluşturulan imgelemler

duyguları ortaya çıkartmaktadır. Ortaya çıkmış olan duygular ise eylemleri oluşturacaktır (Carnicke, 2006: 20). Gerçek yaşamda etraftaki nesnelere bireyin duyu organlarını etkileyerek tepkinin oluşmasına neden olmaktadır. Bu duyguları oluşturmaktadır. Buna bağlı olarak eylemler meydana gelmektedir. Sahnede gerçek yaşamdaki gibi nesnelere olmadığından oyuncu gerçek yaşamdaki nesnelere etkilenebilmek için bu nesnelere imgeleminde oluşturmalarıdır (Papoport, 1995: 61). Oyuncu sahnede olanların ve koşulların sadece gerçeğin bir taklidi olduğunu bilmektedir. Sahnedeki bu yapaylığı gerçekmiş gibi düşünmektedir. Bu sayede sahnede oluşturulan gerçek imgesel bir düzene oturturulmuş olur. Bir oyuncu sahnedeki yapaylığı gerçekten gerçekmiş gibi görmeye zorlamamalıdır. Oyuncunun kendisini bir kuşu simgeleyen bir vazanın gerçekten bir kuş olduğuna inandırması ve zorlaması yanlıştır. Bu noktada yapılması gereken vazoya kuş gibi davranılmasıdır. Oyuncu verili koşulları dikkatli bir şekilde gözlemlemelidir. İmgelemi aracılığıyla verili koşulları kendisi için kişiselleştirmelidir. Bu şekilde oyuncu için her şey daha kolay olacaktır. Seyirci oyuncunun oynadığı karakterin gerçekliğini hissetmiş olacaktır. Eğer oyuncu verili koşulları tam olarak incelemese sadece rol yapmış olacaktır. Bu sahnedeki inandırıcılığın ve gerçekliğin önündeki bir engeldir (Özüaydın, 2011: 53-55).

2.4.1.3. Verili Olmayan Koşullar

Oyuncu oyunla ilgili her şeyi bilmek durumundadır. Oyun yazarı karakterlerle ilgili her detayı vermemektedir. Sahne öncesi, sonrası her detay oyun metninde yazılı verilmemektedir. Oyuncunun görevi verilmeyen detayları imgelemi yardımı ile tamamlamaktır. Oyuncu karakterin yaşantısı ile ilgili kesintisiz bir çizgi oluşturulmalıdır. Bu çizgi tamamlanmadığı zaman karakter tam olarak seyirciye sunulamayacaktır (Stanislavski, 1996: 82). Oyuncunun görevi sadece sahnede olduğu zaman değildir. Sahne arkası da oldukça önemlidir. Oyuncu sahneye girdiği zaman boş ve hazırlıksız olmamalıdır. Bu nedenle sahne arkasındayken hazırlıklarını yapmalıdır. Bu noktada verili olmayan koşulları saptamak gerekmektedir. Verili olmayan koşullar oyuncu tarafından imgelendiğinde oyuncu sahneye boş bir şekilde çıkmaktan kurtulmuş olacaktır (Adler, 2006: 132).

Oyuncunun sahneye girmeden önce olayları imgelemesinin bir diğer önemi ise oyuncu için hem duygusal hem de fiziksel bir zemin hazırlamasıdır. Bu şekilde oyuncunun düşünceleri ve davranışları sahneye yönelmiş olacaktır (Yule, 2003: 195). Oyuncu karakter ile ilgili kendisine neler hissettiği ve ne istediği gibi sorular sormalıdır. Karakter ile ilgili

tüm detayları mantıksal bir çizgi üzerine oturtmalıdır. Oyuncu tüm bunları yaptığı zaman davranışları ve hareketleri içgüdüsel ve gerçek olacaktır (Özüaydın, 2011: 61).

2.4.1.4. İç Monolog

İnsanlar gerçek hayatta yaşadıklarını gizleme eğilimi içerisindedir. Oyunculukta ise sahnede gerçek deneyimler gösterilmelidir. Oyuncu, sahnede sözcüklerin olmadığı yerde iç monoloğunu ve diğer zihinsel süreçleri yansıtmalıdır. Böylece oyuncu bedenini konuşmuş olacaktır ve sahnede kesintisiz bir eylem yaratacaktır (Künüçen, 2006: 140). Stanislavski, sözün, eylemin fiziksel tarafında olduğunu söylemektedir. Konuşmak ise bir eylemdir. Konuşma eyleminin bir psikolojik tarafı vardır. Bu da alt-metindir. Alt-metin ruhun içe dönük kısmını temsil etmektedir. Bireyle bazen hissettiklerini ve düşüncelerini söyleyememektedir. Bu söylenemeyenler alt-metinlerdir. Oyuncu oynadığı karakterin söyledikleri ile davranışları arasındaki tutarsızlıkları fark etmelidir. Karakterin zihninden geçen ve dışa vurulmamış düşünceleri yani alt-metinleri belirlemelidir. İç monolog tekniği oyuncunun, karakterin sözcüklerinin alt-metnini zihninde devam ettirmesine dayanmaktadır. Oyuncu karakterin düşüncesini tamamlamalıdır. Düşünceleri iç monolog olarak zihninde devam ettirmelidir. Oyuncu iç monolog sayesinde karakter gibi düşünmeye çabalamaktadır (Merlin, 2007: 238). Oyuncu sahnede konuşurken asıl bakması gereken sözcüklerin asıl anlamlarıdır. Bu şekilde oyuncu karaktere göre şekil almış olacaktır. Bir oyuncunun alt-metni ve metni birlikte ele alması oldukça önemlidir. Oyuncunun seslendiremediği, söyleyemediği cümlelerin ve düşüncelerin arasına iç monolog yerleştirmesi, oynadığı karakter gibi hareket edip düşünmesine neden olacaktır. İç monolog oyuncunun her davranışına yansımaktadır (Chubbuck, 2005: 237).

2.4.1.5. Coşku Belleği ve Duyu Belleği

Stanislavski, oyuncunun oynadığı karakteri daha inandırıcı gösterebilmesi için daha öncesinde yaşamış olduğu bir olayı yeniden hatırlayarak o duygulara yeniden ulaşabileceğini söylemiştir. Bu şekilde de oynadığı karakter daha gerçekçi olacaktır (Yıldırım, 2020: 30). Stanislavski bu düşüncesini oluştururken Fransız psikolog Theodule Ribot'un 1896 yılında La Psychologie Des Sentiments çalışmasından ve 1910 yılındaki Problems De Psychologie Affective çalışmasından geliştirmiş olduğu " Duygusal Bellek" kavramından etkilenmiştir. Daha sonra bunu "Coşku Belleği" olarak isimlendirmiştir. Ribot, bir insanın geçmişte yaşamış olduğu bir olayı hatırlayıp tekrar o olayla ilgili duyguları hissedebileceğini söylemiştir. İnsanın sinir sisteminde geçmişin kaydedildiği bir duygusal bellek olduğu

belirtilmiştir. Bu bellek uyarıldığı zaman geçmişte bir olayla ilgili olan duygular yeniden aktif hale getirilebilmektedir (Whyman, 2012: 56).

Kişinin geçmişte yaşamış olduğu bir anıyı, olayı yeniden hatırlaması o olayın kişi üzerinde yarattığı hissiyatı yeniden yaratmaktadır. Kişi geçmişte etkilendiği gibi yeniden etkilenmektedir. O andaki duyguları yeniden açığa çıkarmaktadır. Stanislavski tüm bunlardan yola çıkarak bilinçaltı ile ilgili süreçleri daha iyi anlamaya başlamıştır. Coşku belleği, bilinç yoluyla bilinçaltına ulaşma yöntemlerinden bir tanesidir. Coşku belleği ile oyuncu bilinçli bir şekilde geçmişte yaşamış olduğu duyguları yeniden hissedebilmektedir (Özüaydın, 2011: 81-82). Oyuncunun geçmişte yaşadığı olayları yeniden canlandırabilmesi için duygularını ve belleğini köreltmemelidir. Coşku belleği, belirli egzersizlerle eğitilebilmektedir. Hissiyatı artırılabilir (Yıldırım, 2020: 31). Fakat duygular doğrudan uyarılamamakta ve doğrudan hatırlanamamaktadır. Bu nedenle oyuncu direk olarak geçmişte hissettiği bir duyguyu hatırlamaya çalışmamalıdır. Bunun yerine o duyguyu hatırlatacak olan olayı, durumu hatırlamaya çalışmalıdır. Oyuncunun direk olayı hatırlamaya çalışması duygunun ortaya çıkmasını engellemektedir (Easty, 1989: 48).

Coşku belleğinde amaç, duygular üzerinde kontrol sağlamaktır çünkü duygular kontrol edilemez. Coşku belleği, koşullanmış refleks kuramına örnek gösterilmektedir. Oyuncu coşku belleğini ne kadar çok kullanırsa o kadar fazla yeni bir koşullanma olacaktır. Oyuncu coşku belleğini harekete geçirdiğinde o duygu kendiliğinden ortaya çıkacaktır. Oyuncu provaları esnasında coşku belleğini kullandıkça oyunda koşullanmış bir refleks gelişmektedir. Bu noktada önemli olan oyuncunun ortaya çıkarttığı duyguyu gerçekten gerçek bir duygu sanmamasıdır. Oyuncu duyguyu ortaya çıkartacak olayları uzak geçmişten seçmelidir. Uzak geçmişte olan olaylar oyuncu için daha kullanışlıdır. Bunun nedeni ise yakın geçmişteki duyguların kontrol altına alınmasının daha zor olmasıdır. Dikkat edilmesi gereken başka bir nokta ise insanların psikolojik olarak zorlandığı, yüzleşmek istemediği olaylar beyin tarafından bilinçaltına itilmektedir. Oyuncu da böyle bir durum söz konusu ise coşku belleğini kullanmamalıdır. Bilinçaltını zorlamamalıdır (Özüaydın, 2011: 86-87). Stanislavski, coşku belleği tekniğinin sadece prova zamanlarında kullanılması gerektiğini söylemektedir. Sahnede zaten duygu kendiliğinden açığa çıkmaktadır. Oyuncu için istediği duyguyu açığa çıkarttığı sürece duyguyu açığa çıkartmak için ne hatırladığı önemli değildir. Amaç, duygunun ortaya çıkmasıdır. Yani önemli olan nokta duygudur (Özüaydın, 2011: 91). Fakat Stanislavski, coşku belleği tekniğini otuz yıl sonra kullanmayı bırakmıştır. Bunun nedeni ise coşku belleği tekniğinin oyuncular üzerinde bazı olumsuz etkilerinin olmasıdır.

Bazı oyunculara içsel histeri ve zihinsel rahatsızlıklar ortaya çıkmıştır (Moore, 2016: 75-78).

Duyu belleği ise; dokunma, tat, görme, işitme, koklama gibi duyuların uyarılması ile bu duyulara bağlı duyguların yeniden açığa çıkmasının sağlanmasıdır. İnsanlardaki bu beş duyu coşku belleği için yardımcı unsurlardır. Beş duyudan herhangi birisinin uyarılması ile duyu belleği harekete geçmektedir (Stansilavski, 1996: 229). Oyuncu duyu belleğini kullanmak istediği zaman kişisel bir deneyimini seçmelidir. Sonra olayın geçtiği yer, ışık, kıyafet, kıyafetin tende bıraktığı his, tat, koku, ses gibi etmenleri duyusal olarak hatırlamalıdır. Oyuncu bu şekilde duyuları yeniden yaşamaya başlayacaktır. Ayrıca oyuncu duyusal ayrıntıları bilgi olarak değil birer deneyim olarak hatırlamaya çalışmalıdır (Özüaydın, 2011: 104-105).

2.4.2. Fiziksel Eylemler Yöntemi

Stanislavski, 1917 yılından sonra yaptığı çalışmalardan sonra fiziksel eylemlerin önemini görmüştür. Bunun asıl nedeninden birisi psikolojik eylemlerin kontrolünün fiziksel eylemlere göre daha zor olduğudur. Bu nedenle de fiziksel eylemler ön plana çıkmıştır. Stanislavski'ye göre, fiziksel eylemler bir oyuncunun ulaşabileceği son noktadır (Stanislavski, 1996: 57). Sisteme göre oyunculuğun temeli eylemdir. Fiziksel eylemler yöntemi "bilinç yoluyla bilinçaltına ulaşma" hedefine uygundur. İnsanlarda fiziksel ve psikolojik olan sinir yolları birbirine bağlıdır. Ribot, duyguların fiziksel sonuçları olduğunu söylemiştir (Carnicke, 2006: 24). Fiziksel eylemler yönteminde etki koşuldur. Tepki ise eylemdir. Eylemle beraber duygular ortaya çıkmaktadır. Eylem ve duyu birlikte psiko-fiziksel eylemi oluşturmaktadır. Stanislavski, fiziksel eylemler yöntemini oluştururken Ribot'un çalışmalarından etkilenmiştir. Ribot, duyguların temelinde hareketin olduğunu söylemiştir. Stanislavski'ye göre her psikolojik eylemde fiziksel eylem ve her fiziksel eylemde de psikolojik bir eylem vardır. Bu nedenle de insanların davranışları psiko-fiziksel bir süreçtir (Özüaydın, 2011: 118). Stanislavski için psiko- teknik yolunda, oyuncunun oynadığı rolü, yaşayarak canlandırmasındaki doğal yaratıcı süreci belirleyen yasalara ulaşabilmenin yolları önemlidir. Stanislavski için bu bir süreçtir ve bu sürecin sağlıklı bir şekilde tamamlanabilmesi için ne gerekiyorsa yapılması gerektiğini söylemiştir. Stanislavski, sürecin tamamlanabilmesi için: "Eğer onu birden ve bütünüyle elde etmek olanaksızsa, o zaman oluşması için çeşitli öğelere başvurup bu öğeleri parça parça birleştirerek elde etmenin çaresine bakılmalıdır." demiştir (Stanislavski, 1992: 364).

Eylemler belirli bir istek sonucu ortaya çıkmaktadır. Duygular ise isteme bağılı olmadan açığa çıkmaktadır. Bir fiziksel eylemin gerçekleşmesi, bağılı oldukları duyguları uyarmaktadır. Fiziksel eylemler, duyguları uyarmada bir uyaran görevi görmektedir (Toporkov, Manyukov, Prokofyev, 1966: 68). Psikolojik eylem ve fiziksel eylem birbirinden ayrılmaz iki unsurdur. Bu iki unsur birbirini etkilemektedir. Hangi duygu hissedilirse hissedilsin hemen fiziksel bir eylem meydana gelmektedir. Fiziksel eylemler yönteminin önemi, oyuncuyu fiziksel yani dışsal bir yoldan psikolojik yani içsel bir yöne doğru etkilemesidir. Bu sayede duygular açığa çıkmaktadır. Oyuncu bu yöntemde eylemi oluşturacak duyguyu açığa çıkartmak yerine duyguya yol açacak eylemi kullanmaktadır (Stanislavski, 1992: 372). Oyuncu duyguları üzerinde çok fazla düşünmemelidir. Oyuncu fiziksel eylemler yöntemini kullandığında istenilen duygular eylemle beraber kendiliğinde ortaya çıkmaktadır. Oyuncu sadece ne yapmak zorunda olduğunu düşünmelidir (Merlin, 2001: 24). Aslında duygular soyut değildir. Organik olarak somut olgulardır. Duyguları fiziksel yollarla açığa çıkartmayı sağlayan bir kas sistemi mevcuttur. Duygulara bedensel bir yolla ulaşmayı bilmek, duygulara dıştan içe bir yolla ulaşmayı sağlamaktadır. Oyuncunun sahnede yaptığı her şey birer eylemdir. Yapılan her eylemin bir önemi olmalıdır. Oyunculuk hissetmekle alakalı değil temelde yapmak, eylemekle ilgilidir. Bu nedenle oyuncu eyleme odaklanmalıdır. Eyleme odaklanıldığında duygular açığa çıkmış olacaktır (Adler, 2006: 74).

Kas hafızası gelişmiş bir bellektir. Oyuncu duyguları hemen ezberleyemezken jest ve mimikleri daha kolay ezberlemektedir. Bu jest ve mimikler kas hafızasından depolanmaktadır. Bu nedenle de eylemin fiziksel olan yanı oyuncu için daha güvenilirdir. Duygular fiziksel olarak uyarıldığında, oyuncu duygular üzerinde daha rahat kontrol sağlamış olacaktır (Artaud, 1993: 119). Oyuncu için önemli olan bir nokta vardır. Bu nokta oyuncunun gerçekleştirmiş olduğu eylemleri mantıklı ve kesintisiz bir eylem çizgisine yerleştirmektir. Bu eylem çizgisi tekrar yoluyla sabitlenmelidir. Böylece eylemler kesinlik kazanacak ve duygusal tepkiler daha da güçlenmiş olacaktır. Fiziksel eylemler oyuncuda inanç ve gerçeklik duygusunun açığa çıkmasını sağlamaktadır. Oyuncu bu çizgi sayesinde rolü ile bütünleşecektir. Oyuncu yaratıcı bilinçaltını açığa çıkartmaktadır. Kesintisiz eylem çizgisiyle oyuncunun tavrının mantıklı ve doğru olmasını sağlamaktadır. Eylem çizgisi takip edildiğinde duygular oyuncunun istemi dışında açığa çıkmaktadır (Özüaydın, 2011: 127-128).

Fiziksel eylemlere yardımcı olan iki unsur vardır. Birisi tempo diğeri ise ritimdir. Tempo ve ritim duyguların daha kolay harekete geçmesine yardımcı olmaktadır. Burada

tempo eylemdeki hızdır. Ritim ise eylemdeki yoğunluktur. Bir rolde doğru olarak saptanmış tempo ve ritim sayesinde duygular harekete geçmektedir. Tempo ve ritim eylemin psikolojik ve fiziksel unsurlarını bütünleştirmektedir. Eğer bir tempo ve ritim doğruysa oyuncu dikkatinin dağılmasına neden olabilecek dış unsurlardan kendisini koruyabilmektedir. Kaslar ritmik bir şekilde hareket ettiğinde duygular dıştan içe olarak uyarılmaktadır. Bir oyuncu oyunundaki her duruma, düşünceye ve ana karşılık bir ritim oluşturmaktadır. Ritim sayesinde oyuncular her seferinde aynı performansı sergileyebilmektedir (Merlin, 2007: 140). Duygular için inanç ve gerçeklik duygusu oldukça önemlidir. Oyuncunun eyleme olan inancı ve eylemlerin gerçekliği hem oyuncu hem de sahne açısından büyük önem taşımaktadır. Doğru bir şekilde yapılan fiziksel eylem ve oyuncunun inancı önemli bir uyarıcı olmaktadır. Eylemlerin gerçeğe paralel bir şekilde yapılması oyuncunun psiko-fizik sistemini ve içsel mekanizmasını tetiklemektedir. Bu sayede oyuncu karakterin iç dünyasına hâkim olmaktadır. İnanç ve gerçeklik oyuncunun duygularını harekete geçirmektedir. Bir oyuncu, oynadığı ve yaptığı eylemin gerçekliğine ikna olduğu zaman oyun ve oynamış olduğu karakter gerçek ve içten olmaktadır (Stanislavski, 1996: 160). Fiziksel eylemler yönteminde oyuncunun başvurabileceği bazı teknikler vardır. Bu teknikler sayesinde oyuncu fiziksel eylemler yöntemini kullanırken tam bir kontrol elde etmektedir (Özüaydın, 2011: 132).

2.4.2.1. Sihirli Eğer

Oyuncular sahnede olayların gerçekliğine tam olarak inanmamaktadır. Sahne üzerindeki bu olayların olabilirliğine inanmaktadır. Oyuncu bir olayın gerçek olduğuna kendisini inandırmaya zorlamamalıdır. Oyuncu kendisini zorlamak yerine “eğer karakterin yerinde olsaydım ne yapardım?” sorusunu sormalıdır. Bu soru oyuncunun imgelemine harekete geçiren önemli bir etkidir. Sihirli eğerdeki önemli nokta oyuncunun kendisini karakterin yerine koymasıdır. Bu sayede de eylem belirlenmektedir. Oyuncuda duygular eğer sorusu ile harekete geçmektedir. Eğer sorusu ile harekete geçmiş olan duygular da kolaylıkla kontrol altına alınabilmektedir (Moore, 2016: 55; Yıldırım, 2020: 31).

Oyuncu sihirli eğer sayesinde dikkatini doğru nesne üzerinde toplayabilmektedir. Sihirli eğer sayesinde gerçeklik ve inanç duyguları da harekete geçmektedir. Bu sayede de iç mekanizma harekete geçmekte ve bilinçli teknik yoluyla bilinçaltı yaratılmaktadır. Sihirli eğer ile beraber oyuncunun amacı karakterin amacına dönüşmektedir. Bu şekilde oyuncu karakteri anlamaya ve ona yaklaşmaya başlamaktadır. Oyuncu karakteri anlamaya çaba

harcarken fiziksel eylemler açığa çıkmaktadır. Sihirli eğer, fiziksel eylemler için uyarıcı bir etkidir (Özüaydın, 2011: 133-135).

2.4.2.2. Amaç ve Üstün Amaç

Amaç tekniği, “istek, yönelim” olarak da adlandırılan bir tekniktir. Oyuncu amaç ile uyum içerisinde olmalıdır. Stanislavski, yapılan her eylemin sadece fiziksel bir aktivite olmadığını, bir amaca ulaşmak için gerçekleştirilen bir etkinlik olduğunu belirtmektedir. Her fiziksel amacın içerisinde bir psikolojik amaç bulunmaktadır. Bu ikisi daimi olarak birbirleri ile iletişim içerisinde (Stanislavski, 2015: 5). Amacı olmayan hiçbir hareket fiziksel bir eylem değildir. Bu nedenle de sahnede amaçsız bir hareket olmamalıdır. Oyuncu bir eylemi belirli bir amaç doğrultusunda gerçekleştirmelidir. Bu sayede oyuncu eylemin gerçekliğine inanmaktadır. Oyuncunun görevi oynadığı karakterin amacını bulmaktır. Bu amacın bulunabilmesi için oyuncu “ne istiyorum” sorusunu kendisine sormalıdır. Bu soru sayesinde karakterdeki eylemin mantığı anlaşılmış olunacak ve karakterin iç dünyasına ulaşılabilecektir. Gerçek hayatta amaçsız bir eylem olmadığı için oyuncunun da sahnede mutlaka bir amacının olması gerekmektedir (Bilgrave ve Deluty, 2004: 33). Oyuncu oynadığı karakter ile aynı amaca sahip olmalıdır. Bunun için yapılan eylemin nasıl olması gerektiğiyle ilgili düşünmek yerine eylemin neden yapıldığına odaklanmak gerekmektedir. Oyuncu bir eylemin neden yapıldığını bilmek durumundadır. Eylemin neden yapıldığı biliniyorsa duygular kendiliğinden harekete geçmiş olacaktır. Karakter gözlemlenmeli ve eylemleri zihinde imgelemelidir. İmgesel gözlem sayesinde karakterin eylemlerinin altında yatan amaçlar tahmin edilebilir duruma gelmektedir. Bir eylemin harekete geçmesi için psikolojik olarak ilginç bir temel olması gerekmektedir. Amaç eylemin psikolojik olarak alt yapısını oluşturmaktadır. Bir oyuncu kendisini bir amaca odakladığı an ve amaca ulaşmak için çabaladığı zaman bilinçaltından gelen ilham ile hareket etmeye başlamış olacaktır (Chekhov, 2002: 152). Doğru seçilmiş bir amaç sayesinde oyuncuda eyleme geçme isteği uyanmaktadır. Bu nedenle seçilecek olan amaçlar doğru bir şekilde seçilmelidir. Gereksiz amaçları kullanmak yararlı olmayacaktır. Seçilen amaçlar oyuncunun rolü ile uyumlu olmalıdır. Bu sayede oyuncunun rolü ve karakteri daha ileri bir seviyeye taşınmış olacaktır (Stanislavski, 2015: 6).

Üstün amaç, oyun yazarının eserini yazmasını sağlayan motiv ya da güçtür. Yazarın üstün amacı, oyuncunun yaratıcı yetilerini kendisine çekme rolünün ve oyunun tüm küçük ayrıntılarını kendisinde toplama gücüne sahiptir (Künüçen, 2006: 207). Üstün amaç, yaratıcı

sürecin temelini oluşturmaktadır. Eylemin mantığını kontrol etmektedir. Her bir eylem temelde amaç ve üstün amaç ile etkileşim halindedir. Stanislavski, tiyatronun asıl amacının oyun yazarının oyunu yazmasına neden olan ana fikrin seyirciye ulaştırmak olduğunu söylemektedir. Bu fikir üstün amaçtır ve sistemin önemli bir parçasını oluşturmaktadır. Üstün amaca ulaşma çabaları sonucunda ortaya çıkan eylemler oyuncunun bilinçaltının aktif hale gelmesine yardımcı olmaktadır. Üstün amaç, oyuncunun içsel mekanizmasını harekete geçirecek kadar önemli olmalıdır. Oyuncunun bilinçaltının harekete geçmesindeki önemli unsurlar amaç ve üstün amaçtır. Temelde üstün amaçlar amaçların birer yansımaları oluşturmaktadır. Oyuncu üstün amacı takip ettiğinde eylemi izlemekte ve bu şekilde bütün alt amaçlar kendiliğinden çözümlenmektedir (Moore, 1998: 116). Stanislavski (1981: 185), “sanatımızın yüce ereği, bir piteste ya da rolde insan ruhunun yaşamını yaratmaktır. Temel olarak bir rolü yaşayarak oynamak ya da yaşamak, oyuncunun kişisel yaşantısı ile rolünün yaşantısı arasındaki özdeşlik durumudur” demiştir.

2.4.2.3. Doğaçlama

Doğaçlama bir oyuncunun en önemli üretim aracıdır. Commedia dell’Arte’den günümüze kadar doğaçlamanın varlığı görülmektedir. Stanislavski, doğaçlama tekniğine “Aktif Analiz” ismini vermiştir. Oyuncu bir oyundaki repliklerinden önce oyunun temelini kavramalıdır. Oyuncu her durumu, eylemi, çatılmayı, karakteri iyi bir şekilde içselleştirmelidir. Daha sonra oyuncu kendi sözcükleri, cümleleri ile sahnede doğaçlama yapmalıdır. Oyunda oyun yazarının sözcükleri bir oyuncu için kendisine yabancıdır. Bu nedenle ilk olarak oyuncu kendi sözcüklerini kullanmalıdır. Doğaçlama tekniği, oyuncuyu kalıplaşmış repliklerden kurtarmaktadır (Schechner ve Hoffman, 1966: 202). Sahneye çıkılmadan önce içsel olarak hazırlanmalıdır. Bu sayede sahneye daha dolu ve duygusal bir şekilde girilebilmektedir. Daha sonra, oyuncu doğaçlamayı kendi cümleleri ile yapmalıdır. Doğaçlama yapılırken “eğer sahne yazılı olmasaydı ben ne yapıyor olurdum” sorusu sorulmalıdır. Bu soruyla birlikte oyuncu oyun yazarının cümleleri ile değil kendi cümleleri ile düşünmeye başlamaktadır. Böyle bir doğaçlama ile oyuncu kendisini duruma, karaktere ve karakterin hissettiklerine daha iyi bir şekilde odaklamalıdır. Doğaçlama ile oyuncu, karakterin mantığını kavramakta ve karakteri için gerekli duyguları ifade edebilmektedir (Hull, 1985: 115).

2.4.3. Karakter Yaratma Yaklaşımları

Oyuncu, canlandıracağı karakteri yaratırken başvuracağı bazı yaklaşımlar vardır. Stanislavski'nin sisteminde yer alan bu yaklaşımlar, oyuncunun rolü kendi kişiliği içinde yaratması ve biyografik imgelemdir.

2.4.3.1. Oyuncunun Rolü Kendi Kişiliği İçinde Yaratması Yaklaşımı

Oyuncu rolünü canlandırırken kesinlikle kendisi olmaktan çıkmamalı, kendi kişiliğinden vazgeçmemelidir. Sahnede rolünü canlandırırken kendi kişiliği içinde oynamalıdır. Stanislavski'ye göre oyuncu rolünü canlandırırken kendi duygularını kullanmalı, kendisini oynamalıdır. Oyuncu oynadığı role kendi kişiliği dışında yaklaşırsa rolünü tam olarak canlandırmış sayılmamaktadır (Stanislavski, 1996: 222). Oyuncu için en iyi yöntem tasarlanmış bir imgelemden ziyade kendisinden yola çıkması ve kendisini karakterin yerine koymasındır. İnsan doğası gereği tüm özelliklerini kendi içinde barındırmaktadır. Bu nedenle oyuncu oynayacağı karakteri oluştururken kendisinden yola çıkmalıdır. Oyuncu oyunun yazılı metninde kendisine ait özellikleri bulmalıdır. Sahneye çıktığı zaman karakteri canlandırırken kendisini de karakterle sentezleyip bu şekilde oynamalıdır (Sudakov, 1995: 107). Karakter ile tam bir bağ kurulabilmesi için karakterden "o" diye değil "ben" diye yani birinci tekil şahıs olarak bahsedilmelidir. Bu şekilde karakterin yaşamı sanki oyuncunun kendi yaşamıymış gibi ele alınabilecektir. Oyuncunun rolü ve karakteri ile kurmuş olduğu yakınlık sayesinde bilinçaltı ve duygular kendiliğinden tetiklenecektir. Ayrıca karakterin eylemlerinin mantığı kavranırken oyuncu kendi mantığı ile de ortak bir nokta aramalıdır (Hagen, 1976: 156).

Oyuncu karakteri yazılı metnin olay dizgesinin dışına çıkartmalıdır. Karakteri yazılı metinde yer alan olay dizgesinin yerine gündelik bir olay dizgesinin içerisinde yerleştirmelidir. Bunun amacı, karakteri gerçek bir kişi haline getirmek ve oyuncunun karakterine inanmasını sağlamaktır. Karakteri gerçek olaylar dizgesine yerleştirerek, ona gündelik hayattaki gibi eylemler vererek (yürümek, yemek yemek gibi) onu gerçek bir kişi haline getirmektedir. Ayrıca, oyuncu oyunun yazılı metninde yer almayan fakat karakterinde olması gerektiğini düşündüğü davranışlar ve durumlar için doğaçlama yapabilmektedir (Moore, 2016: 93-97). Oyuncu sahnede tavır ve davranışların kendi kişiliği içinden çıkmasına izin vermelidir. Oyuncu kendi kişiliğinin karaktere ve oyuna yansımaya izin

verdiği zaman hangi karakteri oynarsa oynasın kendisi olmuş olacaktır. Bundan dolayı sahnede yeni bir karakter kişiliklerden yola çıkılmalıdır (Blair, 2008: 82).

2.4.3.2. Biyografik İmgelem

Biyografik imgelem, oyuncunun karakterinin geçmiş yaşantısını imgeleminde oluşturmasıdır. Oyuncunun karakterinin biyografisini imgelemesi, karakterin eylemlerinin, davranışlarının nedenlerini, nelerden etkilendiğini anlamaya çalışması önemlidir. Bunun nedeni ise rolü ile yaklaşarak karakterini ve rolünü kendi imgeleminde tanımasına ve rolünü en iyi şekilde icra etmesine olanak sağlamasıdır. Biyografik imgelem tekniği ile oyuncu inanç ve gerçeklik duygusu kazanmaktadır. Bu sayede karakterini canlı ve gerçek bir kişi olarak algılayıp rolü gerçekçi bir şekilde oynamaktadır. Bu nedenle de oyuncu karakterinin tüm yaşamını en iyi şekilde imgeleminde oluşturmalıdır. Biyografik imgelem sayesinde oyuncu oynadığı karaktere derinlik katmaktadır ve karakteri ile birlikte hareket etmesini sağlamaktadır. Oyuncu karakterini biyografik olarak imgelerken karakterin geçmişi için “kim, ne, ne zaman, neden” sorularını sormalıdır. Bu sorular sayesinde karakterin geçmişi oyuncunun mantığında tam oturmuştur (Hagen, 1976: 142). Karakterin biyografisi oluşturulurken günlük ya da hatıra defteri tutulabilmektedir. Oyuncunun imgeleminin yansımaları olan bu günlük- hatıra defteri karakter hakkında somut veriler oluşturmaktadır. Karakteri günlük- hatıra defteri tutarak somutlaştırmak oyuncunun karakteri ile özdeşleşmesini sağlamaktadır (Chubbuck, 2005: 198).

2.5. Lee Starsberg

Lee Starsberg, aktör stüdyoda geliştirmiş olduğu yöntemin temellerini Stanislavski'nin sistemine dayanmaktadır. Stanislavski'den etkilenmiş olan Starsberg 1931 yılında “coşku belleği” kavramının çerçevesinde geliştirmiş olduğu “gerçek coşkular” ilkesi üzerine bir oyunculuk anlayışı geliştirmiştir (Karadaş, 2010: 63). Metot oyunculuk olarak adlandırılan bu oyunculuk anlayışının bir diğer temeli ise Amerika'da Richard Boleslavski ve Maria Ouspenskaya'nın American Laboratory Theatre'da vermiş oldukları oyunculuk derslerinde atılmıştır. Starsberg, Stanislavski'nin sisteminin geliştirilmesi gerektiğini söylemiştir. Metot oyunculuğu geliştirilirken, Stanislavski'nin temel ilke ve yöntemleri örnek alınmıştır. Ayrıca Stanislavski'nin öğrencisi olan Vakhtangov'un yapmış olduğu çalışmaları da temel almıştır (Krasner, 2006: 129). Prof. Dr. H. Hale Künüçen, metot oyunculuğunun temelini “coşku belleği”, “özel an”, “yerine geçme”, “güya” kavramları içinde yer alan ve ara aşamaları olan “duygusal bellek”, “kalabalıkta yalnızlık/dikkat

odaklanması” ve “sihirli eğer” kavramlarının sağlamaları olduğunu belirtmiştir (Künüçen: 2006: 188). Starsberg, Stanislavski'nin sistemini temel almış olsa da en çok sistemin “çoşku belleği” kısmında yoğunlaşmıştır. Metot oyunculuğunun temel problemlerinden birisi, oyunculukta yaratıcılık ve ilham sorunları olmuştur. Metot oyunculuğuna bakıldığında, sistemin bazı tekniklerini aynen kullandığı bazı tekniklerde ise değişiklikler yapıldığı görülmektedir. Starsberg de Stanislavski gibi kalıplaşmış bir oyunculuk anlayışını reddetmektedir. Sahnedeki davranışların gerçekçi olduğunu belirtmiştir (Starsberg, 1998: 63). Bu nedenle Starsberg için duygular oldukça önemlidir. Künüçen'in (2006: 190) belirtmiş olduğu gibi Starsberg için önemli olan duyguların hatırlanan duygular olmasıdır. O an yaratılmış duygular önemli değildir. Bunun en önemli nedeni hatırlanan duyguların o anda oluşan duygulara göre daha kontrol edilebilir olmasıdır.

Lee Starsberg, oyuncunun kendi ruhunu kullanarak duygularının üzerinde çalışmasının önemli olduğunu vurgulamıştır. Stanislavski'nin sisteminde yer alan psikolojik eylemler yöntemi ile Starsberg'in metot oyunculuğu arasındaki en önemli ayrımlardan bir tanesi, oyuncunun teknikleri kullanırken oyunun verili koşullarına bağlı kalıp kalmamasıdır. Metot oyunculuğuna göre verili olan koşulların dışına çıkmak ve uyaranları koşulların dışında bırakmak gerekmektedir. Metot oyunculuğunda verili koşullar reddedildiği için verili koşulların yerine fantastik imgelem ve transfer teknikleri geliştirilmiştir (Starsberg, 1998: 70). Metot oyunculuğunda oyuncu, metinde yer almaya, oyunun verili koşullarında yer almayanların, imgelem aracılığıyla duygularını tetikleyebilmektedir. Oyuncunun sahne arkasında yapması gereken hazırlık çalışmalarına fantastik imgelem denmektedir. Fantastik imgelemede, verili koşulların dışında oyuncu duygularını kendi kendine uyarılmaktadır (Özüaydın, 2011: 67): fantastik imgelem sayesinde oyuncu sahneye duyguları tam bir şekilde çıkmaktadır. Bu teknik oyuncunun sahneye ilk çıktığı an için yapılmaktadır. Oyuncu, gerekli duyguları uyarabilmek için kendisine ait olan özel bir uyarıcı bulmalıdır. Fantastik imgelem Stanislavski'nin sisteminde yer almamaktadır. Metot oyunculuğu, oyuncunun karakterini anlayabilmesi için karakteri gibi düşünmek zorunda olduğu anlayışına karşı çıkmaktadır. Bunun yerine oyuncu tamamen karakterden ve verili koşullardan bağımsız imgesel uyaranlar kullanabilmektedir (Starsberg, 1998: 80).

Oyuncu bazen verili koşulları, nesnelere, imgeleri ve insanları anlamsız bulabilmektedir. Böyle durumlarda oyuncu, kendisi için kişisel olan şeylerle nesnelere, verili koşulları, imgeleri, insanları yer değiştirebilmektedir. Bu tekniğe “transfer” adı verilmektedir. Transfer tekniği, “yer değiştirme”, “kişiselleştirme” olarak da

adlandırılmaktadır. Oyuncunun oyunun verili olan koşullarına inandığı zaman transfer tekniğini kullanmasına gerek yoktur. Ancak verili koşullara inanılmadığında ya da yeterli gelmediğinde transfer tekniği kullanılmalıdır. Bu sayede gerekli uyarılar bulunabilmektedir (Hagen, 1976: 40). Oyuncu, oyundaki karakterlerin yerine kendi yaşantısından kişileri transfer edebilmektedir. Bu noktada önemli olan transfer edilen kişinin karakterle uyumlu olmasıdır (Hagen, 1991: 118). Ayrıca metot oyunculuğu transfer tekniğini oluştururken, Stanislavski'nin verili olmayan koşullar, amaç, üstün amaç, doğaçlama ve biyografik imgelemi teknikleriyle sentezleyip, geliştirmiştir (Özüaydın, 2011: 80). Stanislavski, coşku belleğinin tekniğini sadece provalarda kullanılması gerektiğini söylemiş ve bu şekilde uygulamıştır. Starsberg metot oyunculuğunda, coşku belleğini sadece provalarda kullanmamıştır. Starsberg'e göre coşku belleği zararsızdır. Sahnede, oyun sırasında coşku belleği alıştırması yapılabilmektedir. Metot oyunculuğu, coşku belleğinin kullanım alanının genişletmiştir (Blair, 2008: 75). Ayrıca Stanislavski'nin sisteminde olmayan ama metot oyunculuğunda olan bir teknik daha vardır. Bu teknik gerekçelendirme tekniğidir. Temel olarak gerekçelendirme tekniğinde, oyuncu gerçekleştirdiği her eylem için bir neden yaratmalıdır. Gerçek hayatta kişilerin eylem ve davranışları için mutlaka bir gerekçesi bulunmaktadır. Sahnede de oyuncu karakterinin tüm davranışlarını mantığa oturtmalı ve gerekçelendirmelidir (Dmytryk ve Dmytryk, 1984: 75).

Antik Yunandan günümüze kadar oyunculuk anlayışları farklı şekillerde yorumlanmıştır. Tezin ilk bölümünde oyunculuk sanatının tarihsel sürecinden bahsedilmiştir. Tezin ikinci bölümünde ise 20. Yüzyıldaki oyunculuk yöntemlerine değinilmiştir. Tezin üçüncü bölümünde Robert De Niro'nun teze konu olan filmlerindeki oyunculuğu "Oyunculuğun Doğası" modeline göre çözümlenecektir.

2.6. "Oyunculuğun Doğası" Modeli

"Oyunculuğun Doğası" modelinin temelleri Stanislavski'nin "Sistem" ve Starsberg'in "Metot" oyunculuk yöntemlerine dayanmaktadır. Stanislavski'nin "Sistem" ve Starsberg'in "Metot" oyunculuk yöntemleri gerçekçi oyunculuk anlayışı çerçevesinde oluşturulmuş yöntemlerdir.

"Oyunculuğun Doğası" modeli Künüçen'in (2006) doktora tezinde oluşturulmuştur. Model daha sonra bir tez çalışmasında Şener Şen'in oyunculuğunun çözümlenmesinde ve Künüçen'in bazı makalelerinde kullanılmıştır.

Künüçen'in (2006) doktora tezinde "Oyunculunun Doğası" modeli *Akasyalar Açarken* (1962), *Küçük Beyefendi* (1962), *Kızgın Delikanlı* (1964), *Yıldızların Altında* (1965) filmlerinde Filiz Akın, Göksel Arsoy, Fatma Girik, Türkan Soray, Hülya Koçyiğit'in modele göre oyunculuk çözümlmelerine bakılmıştır. Çözümlmeler sonucunda, Oyunculunun Doğası" modeline ve gerçekçi oyunculuk anlayışına uygun olan oyunculukların olduğu saptanmıştır. Bunun yanı sıra abartılı oyunculukların ve gerçekçi oyunculuk anlayışına uymayan unsurların da olduğu tespit edilmiştir. Çalışmanın sonucunda "Oyunculunun Doğası" modelinin uygulanabilir olduğu ve işlevselliği kanıtlanmıştır.

"Oyunculunun Doğası" modelinin temel amacı farklı filmlerde yer alan ve farklı karakterlere giren oyuncuların gerçekçi oyunculuk anlayışına göre bir oyunculuk sergileyip sergilemeyeceklerini ortaya koymaktır. Gerçekçi unsurlara bakılırken oyuncunun rolü içselleştirmesi, jest-mimikleri, bakışları, ses tonu, giydiği kıyafetler, kullandığı aksesuarlara dikkat edilmektedir. Tüm bu unsurlar oyuncunun rolünü seyirciye karşı gerçekçi bir şekilde canlandırmasında oldukça önemlidir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

“OYUNCULUĞUN DOĞASI” MODELİ AÇISINDAN ROBERT DE NIRO’NUN OYUNCULUĞUNUN ÇÖZÜMLENMESİ

Teze konu olan filmleri çözümlenmesinde, ilk olarak her filmin özeti, daha sonra belirlenmiş olan sahnelerin içeriği ile ilgili bilgi verilmiş ve sonra “Oyunculuğun Doğası” modelinin beş başlığına göre oyuncunun oyunculuğu çözümlenmeye çalışılmıştır. “Oyunculuğun Doğası” modelini oluşturan ögeler birbirlerini içeren organik bir yapıda olduklarından kesin çizgiler ile birbirlerinden ayrılmamıştır. Ayrıca çözümlene sırasında, ana karakter ve önemli karakterlerin kendi isimleri yerine, tekrardan kaçınmak ve isimlerinin tek başlarına kullanımının doğru olmadığı düşüncesi nedeniyle filmde canlandırdıkları karakterlerin isimleri kullanılmıştır.

3.1. “Oyunculuğun Doğası” Modeline Göre *Brazil* Filminde Oyunculuk Çözümlemesi



Şekil 1: Harry’nin eve ilk girişi.

1) Filmin 27.04 ile 34.31 dakikaları arasında Sam, uykusundan ter içinde uyanır. Uyandığında evindeki havalandırma sisteminin arızaya geçtiğini fark eder. Telefonla arıza için merkezi servisi arar ama saat geç olduğu için kimse cevap vermez. Sam uyuyakalır. Telefon çalar ve uyanıp telefona bakar. Telefonda bir adamla birbirlerine alo derler. Adam “Bay Lowry, telefonu yere bırakın ve ellerinizi kaldırın” der. Sam güler ve şaşırır. Sam arkasını döner. Arkasında maskeli ve silahlı bir adam vardır. Adam içeride yürümeye başlar ve havalandırma sisteminin olduğu kontrol paneline gider. Adam kendisinin ısı mühendisi Harry Tuttle olduğunu söyler. Harry konuşmalara girip bu arıza kaydını yakaladığını ve öyle

geldiğini söyler. Harry, havalandırma sistemini tamir etmeye başlar. Kapı çalar. Sam ve Harry telaşlanır. Sam kapıyı açmaya gider. Kapıda merkezi servisten iki tane adam vardır. Sam sorunun çözüldüğünü söyler ve adamları gönderir. Sam içeri döner ve Harry ona teşekkür eder. Sam, Harry'e aranan Tuttle'ın o olup olmadığını sorar. Harry cevap vermez. Harry, havalandırma sistemini tamir eder ve oradan ayrılır.

Harry Tuttle'ın Kişilik Özellikleri: Harry, kırk yaşlarında, bıyıklı, orta boylu, konuşkan ve dinamik bir adamdır. Harry, merkezi servisten ayrı kaçak olarak çalışan bir ısı mühendisidir.

Robert De Niro'nun oyunculuğu: Harry, Sam'in evindeki havalandırma sistemindeki arızayı onarmak için gizlice eve girer. Harry, havalandırma sisteminin kontrol panelinin olduğu yere gider. Harry'nin kontrol panelini açarken yüzünde ciddi bir ifade vardır. Fiziksel olarak rahattır. Harry, kontrol panelini açar ve kafasını panelin içine sokarak kabloları bakar. Kamera panelin içinden yakın çekim ile karakteri çekmektedir. Harry, kabloları kontrol ederken işine son derece odaklanmış görülmektedir. Kafasını panelden çıkartır ve sorunun kaynağını bulduğunu söyler. Tam o sırada kapı çalar. Harry aniden kafasını kapıya doğru çevirir. Yüzünde gergin bir ifade vardır. Yüz ifadesi içinde bulunduğu stresi ve içsel endişesini mimikleriyle uygun bir şekilde yansıtmaktadır. Sam kapıyı açar ve merkezi servisten gelen iki adamı geri gönderir. Harry teşekkür eder. Sam Harry'nin çıkması için koridoru kontrol eder ve Harry oradan ayrılır. Harry karakterini canlandıran oyuncu rolüne odaklanmış görünmektedir. Tıpkı bir teknisyen gibi kablolarla ilgilenmesi, bunu yaparken jest ve mimikleriyle işini ciddiye aldığını yansıtmaması, sahnede gerçeklik ve inandırıcılığı arttırmaktadır. Oyuncunun duygusal bellek/coşku belleğini devreye sokarak gerekli duyguları açığa çıkarttığı anlaşılmaktadır. Bu sayede karakterini hem ruhça hem de gövdece yaşamaktadır. Karakterin giysi ve aksesuarları da sahne açısından inandırıcılığı arttırmaktadır. Karakterin yüzünde bir maske vardır. İşçi tulumu ve siyah bot giymektedir. Gözünde işini yaparken taktığı gözlükleri vardır. Elinde ise büyük bir alet çantası vardır. Tüm bu giysi ve aksesuarlar seyircinin sahneye ve karaktere inanması açısından gerçekliği arttırmaktadır.



Şekil 2: Harry'nin yardım etmesi.

2) Filmin 1.48.23 ile 1.50.52 dakikaları arasında Sam, evine döndüğünde daha önceden evine gelmiş olan merkezi servisten iki adamı evini mahvetmiş bir şekilde bulur. Bu iki adam, havalandırma sistemini tamir ettiklerini ve ellerinde resmi belgelerin olduğunu söyler. Bu belgeler sayesinde havalandırma sistemi tamir olana kadar Sam'i evden atarlar. Sam sinirlenir ve koridora çıkar. Bu sırada Harry'i koridorda görür. Harry, Sam'e yardım etmek ve bu iki adamdan intikam almak için koridorda bulunan evin havalandırma sisteminin kontrol panelini açar. Harry, kontrol panelinde birkaç boru yardımıyla evdeki adamların giydikleri özel kıyafetlerin içine kanalizasyon suyu pompalar. Adamlar evden kaçarlar.

Robert De Niro'nun Oyunculluğu: Sam koridora çıktığında Harry ile karşılaşır. Harry, evin dışında olan havalandırmanın kontrol panelini açar. Bazı boruların yerlerini değiştirerek evdeki adamların borularla bağlı oldukları ve giydikleri özel kıyafete kanalizasyon suyunu gönderir. Harry'nin beden dili oldukça rahattır. Jest ve mimikleri gergin değildir. Adamlar evden bağırıp, kaçarlar. Harry o sırada ayağa kalkar ve duvara yaslanır. Ağzında puro vardır. Sam ile arasında sözlü bir diyalog olmaz. Fakat jest ve mimikleriyle duygu alışverişini kesintisiz olarak sürdürmektedir. O sırada Jill, Sam'i görmeye gelir. Harry oradaki işini tamamlar ve eliyle Sam'e doğru tamam işareti yapar, gülümser ve gider. Harry karakterini canlandıran oyuncunun kontrol panelinde boruların yerini değiştirirken kalabalıkta yalnızlık/özel an çalışması yaptığı görülmektedir. Oyuncu bu sayede dikkatini ve ilgisini sahnesine ve kontrol paneline vermektedir. Oyuncunun jest ve mimikleriyle de sahnenin gerçekliği desteklenmektedir.



Şekil 3: Harry'nin yok oluşu.

3) Filmin 2.08.17 ile 2.13.03 dakikaları arasında Sam tutuklanır ve bakanlıktaki işkence odasına götürülür. Burada Sam'e işkence yapan kişi arkadaşı Jack'tir. Jack tam işkenceye başlayacağı sırada kafasından vurulur ve ölür. Jack'i vuran bir grup adam cam tavandan iplerle aşağıya iner. Bu adamların içinde Harry de vardır. Harry Sam'i kurtarır ve oradan çıkarlar. Harry ve Sam bir sokakta saklanırlar. Harry Sam'e bir kumanda uzatır. Sam kumandaya bastığında bakanlık binası patlar. Harry ve Sam saklandıkları yerden çıkarlar. Harry üstündeki kıyafetlerden kurtulur. O sırada yerde uçan kağıtlar Harry'nin vücuduna yapışmaya başlar. Sam Harry'i kurtarmak için koşar ama kağıtlardan başka bir şey yoktur.

Robert De Niro'nun Oyuncululuğu: Harry ve Sam saklandıkları sokaktan çıkarlar. Harry yüzündeki maskeyi çıkarıp atana kadar sadece gözleri görünmektedir. Harry'nin yüzünün, jest ve mimiklerinin gözükmemesine rağmen gözleri ile iletişimi sürdürdüğü görülmektedir. Harry, saklandıkları sokaktan çıktıklarında yüzündeki maskeden kurtulur ve bir şapka takar. Bu esnada oyuncu rolüne son derece odaklanmıştır. Sahnedeki heyecan ve coşku anlarında beden dili rahat görünmektedir.

Harry, sokakta yürürken patlamanın etkisiyle etrafa saçılan kağıtlar vücuduna yapışmaya başlar. Harry'nin yüzündeki ifade birden değişir. Jest ve mimiklerinde duygu değişimi görülmektedir. Sahnenin bütününe bakıldığında oyuncunun, Harry karakterini içselleştirdiği ve bunu hem zihinsel hem de fiziksel olarak yansıttığı görülmektedir. Ayrıca sahnede çalan şarkı da sahnenin gerilimine ve heyecanına uygundur. Bu sayede seyirci için hem karakterin hem de sahnenin gerçekliği ve inanılabilirliği artmaktadır.

3.2. “Oyunculunun Doğası” Modeline Göre *Şeytan Çıkamaz (Angel Heart)* Filminde Oyunculuk Çözümlemesi



Şekil 4: Louis'in Harry ile tanışması.

1) Filmin 07.07 ile 11.34 dakikaları arasında, Harry, görüşmek için Louis'nin olduğu yere gider. Louis onu bir odada beklemektedir. Louis Harry'nin kimliğini görmek ister. Harry kimliğini uzatır. Louis kimliğine baktıktan sonra Harry'e teşekkür eder ve bunun sadece bir önlem olduğunu söyler. Louis Harry'e Johnny Favorite isminde birisini hatırlayıp hatırlamadığını sorar. Harry ise hatırlamadığını söyler. Bunun üzerine Louis, Johnny'nin asıl isminin Liebling olduğunu söyler ama Harry yine hatırlamaz. Louis, Harry'ye Johnny'nin yaşayıp yaşamadığını bilmek istediğini ve bunun için araştırma yapmasını söyler. Harry, kabul eder ve ayağa kalkar. Louis, elini uzatır ve el sıkışırken Harry'e sanki bir yerden onu tanıdığını söyler. Harry daha önce hiç karşılaşmadıklarını söyler ve odadan çıkar.

Louis Cyphre'nin Kişilik Özellikleri: Louis, kırklarında, ağır başlı, az ve öz konuşan ciddi bir adamdır.

Robert De Niro'nun Oyuncululuğu: Harry, Louis'nin elini sıkar ve karşısına oturur. Louis, önlem amaçlı Harry'nin kimliğini görmek ister. Harry, Louis'ye kimliğini gösterir. O sırada Harry, Louis'ye kendisini nereden bulduğunu sorar. Louis, buna cevap vermez ve direkt Johnny Favorite'ı hatırlayıp hatırlamadığını sorar. Harry, hatırlamadığını söyler. Louis, Johnny'nin ünlü bir şarkıcı olduğunu ve gerçek isminin Liebling olduğunu söyleyerek Johnny hakkında bildiklerini Harry'e anlatır. Bu sırada Louis'nin jest ve mimikleri sakindir. Beden dili ise rahat bir durumdadır. Ses tonu oldukça sakin ve yumuşaktır. Harry, kendisinin de Johnny gibi askere gittiğini anlatır. Louis, bunu dinlerken başını onaylar bir şekilde sallar. Louis'nin yakın plan çekimlerinde bakışlarının anlamlı ve amaçlı olduğu görülmektedir. Louis, konuşurken ellerini de kullanmaktadır. Louis karakterini canlandıran oyuncunun

zihinsel ve bedensel bütünlük içinde olduğu anlaşılmaktadır. Oyuncunun diyalogunun olmadığı yerlerde ise alt- metin çalışması yaparak gerekli duyguları bakışlarına, jest ve mimiklerine yansıttığı görülmektedir. Louis karakterini canlandıran oyuncu rolü hem içten dışa hem de dıştan içe bir şekilde yaşayarak sahne için gerekli uyumu yakalamıştır.

Sahne gerçeklik açısından ele alındığında, Louis'nin giysileri rolünün ciddiyeti açısından uygundur. Louis, siyah bir takım elbise ile kravat takmış ve kaşe bir kaban giymiştir. Saçları uzun ve geriye doğru sıkıca toplanmıştır. Tırnakları uzundur. Elinde siyah bir bastonu vardır ve yüzük parmağında kehribar renginde pentagram işareti olan bir yüzük takmaktadır. Louis karakterinin ciddiyetine uyan bir kıyafettir. Fakat filmin son sahnesinde öğrenileceği üzere Louis'nin şeytan olmasıyla alakalı sahnede daha fazla aksesuar olması gerektiği düşünülmektedir. Bundan dolayı sahnenin inandırıcılık açısından zayıf kaldığı gözlemlenmiştir.



Şekil 5: Louis'in Harry ile konuşması.

2) Filmin 25.55 ile 29.16 dakikaları arasında, Harry ve Louis bir restaurantta görüşürler. Louis, Harry'e Johnny'i bulup bulmadığını sorar. Harry ise birkaç araştırma yaptığını ama onu bulamadığını söyler. Harry, eskiden Johnny'nin doktoru olan Dr. Albert Fowler ile görüştüğünü ama onun da tam olarak bir şey bilmediğini anlatır. Harry, doktorun intihar ettiğini söyler. Bu nedenle bu işi artık yapmak istemediğini söyler. Louis ise Harry'e verdiği ücreti fazlasıyla arttırır. Harry, ücret artınca araştırmaya devam etmeyi kabul eder. Louis o sırada haşlanmış yumurta yer. Harry'e de haşlanmış yumurta isteyip istemediğini sorar ama Harry istemediğini söyler.

Robert De Niro'nun Oyuncululuğu: Harry, Louis'nin olduğu restouranta gelir. Louis içeridedir. Harry gelir ve masada Louis'nin karşısına oturur. Louis, Harry'e Johnny hakkında bir şey öğrenip öğrenemediğini sorar. Harry ise Doktor Fowler'ın söylediklerini anlatmaya başlar. Louis, Harry'i dinlerken oldukça dikkatli ve odaklanmış görünmektedir.

Jest ve mimiklerinin donuk- düz olması oyuncunun rolüne tam odaklı olduğunun göstergesidir.

Oturdukları masanın ortasında haşlanmış yumurtaların olduğu bir tabak vardır. Louis, ortadaki tabaktan bir yumurta alır ve soymaya başlar. O sırada Harry, Doktor Fowler'ın intihar ettiğini söyler. Louis'nin o ana kadar donuk- düz olan jest ve mimiklerinde değişim olmaktadır. Bu da oyuncunun karakteri için gerekli olan duygu değişimlerini fiziksel olarak iyi bir şekilde yansıttığının göstergesidir. Louis, yumurtanın kabuğunu tamamen soyar. Harry'e bakıp "Bazı dinler yumurtayı, ruhun sembolü olarak kabul eder." der. Yumurtaya tuz döker ve büyük bir dikkatle yumurtayı ısıtır. Lokmasını yuttuktan sonra Harry'e bakar ve yumurta isteyip istemediğini sorar. Harry ise tavukları sevmediğini ve istemediğini söyler. Louis, Harry'den bakışlarını çekmez. Oyuncu o sırada sözlü bir iletişimde olmasa bile bakışları ile eylemini kesintisiz olarak sürdürmektedir. Bu sayede de karşısındaki karakter ile duygu- düşünce alışverişi kesintisiz olarak devam etmektedir. Ayrıca Louis'nin yumurtayı yerken alınan aşırı yakın çekimi sayesinde seyirciye aktarılmak istenilen duygu iyi bir şekilde verilmiştir.



Şekil 6: Kilise konuşması.

3) Filmin 1.19.26 ile 1.23.12 dakikaları arasında, Louis, Harry'i kiliseye çağırır. Harry, kiliseye gider ve Louis'nin yanına oturur. El sıkışırlar. Louis, herhangi bir gelişme olup olmadığını sorar. Harry ise olanları anlatır. Harry, Johnny'i tanıyan kişilerle görüştüğünü ve o kişilerin öldüğünü anlatır. Harry, tüm bu ölümlerden korktuğunu ve sanki tuzağa çekildiğini hissettiğini söyler. Louis ise dikkatli olmasını söyleyip kiliseden ayrılır.

Robert De Niro'nun Oyunculığı: Harry, kiliseye gider. O sırada kilisede ayin yapılmaktadır. İleride oturan Louis'yi görür ve yanına giderek ön sırasına yan bir şekilde oturur. Louis ve Harry el sıkışırlar.

Louis, Johnny hakkında herhangi bir ilerleme olup olmadığını sorar. Harry durumun hiç iyi olmadığını söylediğinde ise Louis'nin yüzünde şaşırılmış bir ifade vardır. Harry, Johnny'nin tanıdığı kişilerle konuştuğunu ve bu kişilerden üçünün öldüğünü anlatır. Bunları anlatırken de küfürlü konuşur. O sırada Louis, buranın kilise olduğunu söyler ve eliyle 'sus' işareti yapar. Harry, Louis'ye bu cinayetleri Johnny'nin işlediğini söyler. Bu cinayetlerin kendisinin üzerine kalacağından korktuğunu ve Johnny'nin etrafta sevilmediğini anlatır. Louis dikkatlice dinler. Harry'e dikkatli olmasını söyleyip ayağa kalkar ve kiliseden ayrılır.

Louis'nin Harry'i dinlerken yüzündeki ifade, benden dili, oturuş biçimi, arada sırada başını sallayışı dikkatini verdiğini ve bu sayede de fiziksel eylemlerini doğru bir şekilde uyguladığını göstermektedir. Louis'nin bu sahnede duygu- düşünce paylaşımı tamdır. Louis, Harry'i dinlerken göz kontağını bırakmamaktadır. Göz kontağı sayesinde iletişimini sürdürmektedir. Bu kesintisiz iletişimin sahne açısından oyunculuğun gerçekliğine, inandırıcılığın katkıda bulunduğu düşünülmektedir. Louis'nin ayağa kalktığında Harry'e bakmasıyla hiç söz olmadan, duygularını sadece jest ve mimikleriyle de etkili bir şekilde aktarabildiği gözlemlenmektedir. Louis'nin, Harry ile konuşurken ellerini kullanması da zihinsel ve bedensel bütünlüğün tam olduğunun göstergesidir.



Şekil 7: Son sahne.

4) Filmin 1.42.02 ile 1.46.34 dakikaları arasında, Harry, Margaret'ın babasından öğrendiklerinden sonra koşarak Margaret'ın evine gider. İçeri girer ve etrafı aramaya başlar. Aradığı şey ruhunu aldığı genç asker Harry'nin asker künyesidir. Banyoya gider ve orada bir vazo görür. Vazoyu kırar ve içinden asker künyesi çıkar. Bağırır ve ağlamaya başlar. Banyodan çıktığında salonda karşısındaki koltukta Louis oturmaktadır. Louis, Harry'e Johnny diye seslenir. Harry aslında ruhu çalınan genç askerdir. Johnny Harry'nin yüzüne

bürünmüştür. Johnny, Louis'ye bakar ve şeytan olduğunu anlar. Louis ise anlaşma yaparak almış olduğu ruhu Johnny'den geri ister.

Robert De Niro'nun Oyunculığı: Johnny, gerçekten Harry olmadığını asker künyesini görünce anlar. Buna inanmak istemez ve bağırıp ağlamaya başlar. Banyodan çıktıktan sonra karşısındaki koltukta Louis'yi görür. Johnny Louis'nin karşısına geçer ve “ Ben kim olduğumu biliyorum” diye bağırmaya başlar. Louis, oturduğu yerden sakin bir şekilde Johnny'i izler. Yüzünde donuk- düz bir ifade vardır. Johnny Louis'ye tüm cinayetleri onun işlediğini söyler. Louis'nin donuk- düz olan ifadesi birden değişir.

Louis sinirlenir. Johnny'e cinayetleri kendisinin işlediğini söyler. Johnny cinayetleri nasıl işlediğini hatırlamaya başlar. Louis ise ölümün çok normal olduğunu anlatır. Bunu anlatırken tekrardan yüz ifadesi donuk- düzdür. Louis, ruhların ölümsüz olduğunu söyler. Johnny'e bakar ve sinirli bir şekilde işaret parmağını Johnny'ye uzatarak aldığı ruhu artık geri vermesini ister. Bu esnada Louis'nin yüz ifadesi değişir. Louis, oldukça sinirlidir ve sesi yükselmiştir. Gözleri ise kehribar rengine dönmüştür.

Louis'nin ani duygu değişimlerini yüzüne, ifadelerine ve beden diline oldukça başarılı bir şekilde yansıttığı gözlemlenmiştir. Louis sahne boyunca fiziksel olarak gergin değildir. Louis, Johnny'nin konuştuğu ve kendisinin konuşmadığı anlarda iletişimini hem fiziksel olarak hem de psikolojik olarak sürdürmektedir. Louis, bedensel hareketleri ve gözleriyle duygu- düşünce paylaşımını kesintisiz olarak sürdürmektedir. Louis, Johnny'den ruhunu istediğinde sinirlenir ve bağırır. Bağırırken yaptığı ağız hareketlerinin rolüne uygun olduğu ve aşırıya kaçmadığı düşünülmektedir.

Bu sahnenin tamamına bakıldığında Louis'nin kıyafetinin önceki sahnelerle aynı olduğu görülmektedir. Bu sahnede saçları toplu değil açıktır. Sinirlendiğinde gözleri renk değiştirir ve kehribar rengine döner. Louis'nin bu sahnede gözlerindeki renk değişiminin şeytan rolünün inandırıcılığını ve gerçekliğini arttırdığı gözlemlenmiştir.

3.3. “Oyunculugun Dogasi” Modeline G6re *Anlat Bakalım (Analyze This)* Filminde Oyunculuk 6z6mlemesi



Şekil 8: Paul Vitti'nin babasının arkadaşı ile konuşması.

1) Filmin 03.47 ile 05.18 dakikalari arasında, Paul Vitti ve babasının arkadaşı Dominic, bir kafede oturup konuŐular. KonuŐtuklari konu, en son 1957 yılında yapılması planlanmış olan mafyaların toplantısının, yeniden yapılacak olmasıdır. Paul Vitti bu toplantının yapılmasına çok sıcak bakmaz. Dominic ise bu toplantının yapılması gerektiğini söyler. Paul Vitti ve Dominic masadan kalkar, adamlarıyla beraber kapıya yönelirler. Paul Vitti kabanını almak için içeri geri döndüğü anda ateş açılır. Dominic vurulur ve ölür. Paul Vitti ise bir tezgahın arkasına saklanır.

Paul Vitti'nin Kişilik Özellikleri: Paul Vitti, elli yaşlarında, saçlarının yanları kırılmış, din ve güçlü görünen ama aslında yumuşak kalpli bir mafya babasıdır.

Robert De Niro'nun Oyunculugu: Bu sahnenin genelinde yakın çekim ile çekilmiş olan Paul Vitti, Dominic'in anlattığı ciddi konuyu dinlerken yüzündeki ifadeler konunun ciddiyetine uygundur. Sahnede Paul Vitti'yi canlandıran Robert De Niro, Dominic'i dinlerken kaşlarını atması, kafasını ciddiyetle sallamasıyla duyduğu endişe ve ciddiyetini gerçeğe uygun bir oyunculuk ile sergilemektedir.

Paul Vitti ve Dominic kapıya doğru yürürler. Paul Vitti, kabanını almak için geriye döndüğü anda ateş açılır. Paul Vitti kendisini yere atar ve sürünerek tezgahın arkasında kurşunlardan korunmaya çalışır. Yakın çekim olan bu sahnede Paul Vitti'nin mimikleri, içinde bulunduğu ruh halini seyirciye gerçekliğe uygun bir şekilde aktarmaktadır. Paul Vitti'nin babasının yakın dostunun öldüğünü anladığında takındığı jest ve mimiklerle seyirciye yansıtması, imgeleminde bunu canlandırarak rolünü hem içten dışa hem de dıştan içe yansıttığının göstergesidir. Sahne gerçeklik bakımından ele alındığında, Paul Vitti'nin

önemli bir konu hakkında konuşurken jest ve mimikleri, ses tonu, ateş açıldığında ise yüzündeki gerginlik ve üzüntünün yansıtılması gerçeğe uygundur. Oyuncunun sahnede gösterdiği performansın sözselsel ve fiziksel olarak doğru bir şekilde ifade edilmesi seyirci açısından da inandırıcı olmaktadır.

Bu sahnede, oyuncunun Paul Vitti karakterini canlandırırken giydiği kıyafet gerçeğe uygundur. Bir mafya babası gibi giyinerek karakterini içselleştirdiği, onun kimliğine büründüğü ve bu şekilde rolünü gerçeğe daha çok yaklaştırdığı görülmektedir. Ayrıca bu sahnede, ateş açıldığında çalan opera duygusal duruma ve gerginliğe katkı sağlamaktadır. Sahnede çalan opera ve oyuncunun yüzündeki ifade sahnedeki gerginliği anlatı bakımından desteklemektedir.



Şekil 9: Paul Vitti'nin panik atak geçirmesi.

2) Filmin 12.44 ile 14.08 dakikaları arasında, Paul Vitti, bir kafede kendisi gibi mafya olan iki arkadaşıyla, Dominic'in ölümü ve büyük toplantı hakkında konuşur. Bu sahne, seyircinin Paul Vitti'nin panik atak krizini ilk kez gördüğü sahnedir.

Robert De Niro'nun Oyuncululuğu: Paul Vitti, iki mafya arkadaşı ile hem Dominic'in ölümü hem de büyük toplantı hakkında konuşmaktadır. Paul Vitti, konuşma sırasında fiziksel olarak gergin görülmektedir. Fiziksel gerginliği ses tonuna da yansımıştır. Paul Vitti, konuşma sırasında panik atak krizi geçirir. Konuşurken elini kalbine götürür, geri çeker. Nefesi kesildiği için boğazına dokunur. Terlemeye başlar. Oyuncu tam olarak panik atak krizi geçiren birisi gibi davranmaktadır. Oyuncunun jest ve mimikleri gergindir. Bu noktada oyuncunun zihinsel ve fiziksel olarak uygun davrandığı görülmektedir. Oyuncu duygusal bellek/çoşku belleğini devreye sokarak rolü için gerekli duyguları harekete geçirmiştir.

Paul Vitti, kafede arkadaşlarıyla konuşmasını yarıda keser ve nefes almak için dışarı çıktığında yine elini kalbinin oraya götürür. Yüz hatları oldukça gergindir. Bir panik hali mevcuttur. Bu gerginlik ve panik hali sesine de yansımaktadır. Oyuncunun, karakterinin yaşadığı bu kriz anını abartılı bir oyunculuk olmadan seyirciye yansıtması, gerçekten panik atak krizi geçiren birisi gibi davranması rolünü benimsediğinin kanıtıdır. Oyuncu rolüne odaklanmıştır.

Sahnenin gerçekliğine bakıldığında, Paul Vitti'nin giysileri bir mafya babası karakterine uygundur. Boğazlı kazak, ceket, serçe parmakta altın bir yüzük, geriye doğru taranmış saçlar rolüne uygundur ve inandırıcılığı arttırmaktadır.



Şekil 10: Paul Vitti'nin Dr. Ben ile Seans Yapması.

3) Filmin 17.37 ile 22.52 dakikaları arasında, Dr. Ben hastasıyla seans yapmaktadır. O sırada Jelly odaya girer ve seansı böler. Dr. Ben'in seans yaptığı hastayı dışarı çıkartır. Ardından da Paul Vitti, odaya girer. Dr. Ben, Paul Vitti'nin tanınmış bir mafya babası olduğunu hatırlar ve korkar. Dr. Ben, Paul Vitti'nin geçen gece yaşanan trafik kazasından dolayı geldiğini düşünür. Paul Vitti, Dr. Ben'e bir arkadaşı için danışmak istediğini söyler. Bu arkadaşının nefesinin kesildiğini ve durup dururken ağladığını anlatır. Dr. Ben bu kişinin Paul Vitti olduğunu anlar. Tavsiyeler vermeye başlar. Paul Vitti, Dr. Ben'in tavsiyelerini sever ve kendisini tedavi etmesini ister. Dr. Ben evlenmek için Miami'ye gideceğini söyler ve dönünce tedavi etmek için aralarında anlaşırlar.

Robert De Niro'nun Oyuncululuğu: Paul Vitti, Dr. Ben'in ofisine gelir ve arkadaşı hakkında konuşmak istediğini söyler. Ofisteki koltuğa oturur. Künüçen'in (2008: 13) dediği gibi "(...) yakın çekim ölçeği ile elde edilen görüntülerle seyircinin dikkatinin istenilen noktalara çekilmesi, hatta istenildiğinde tekrarlanabilmesi, sinemanın doğasından kaynaklanan bir ayrıcalıktır". Kameranın oyuncuyu yakın çekim ile çekmesi, bu sahne için Paul Vitti ve Dr. Ben'in arkadaşlıklarının gelişmesi ve terapinin başlangıcı açısından önemli ve uygun bir kullanımdır.

Paul Vitti, koltuğa oturur ve anlatmaya başlar. İlk başta yüz hatları gergindir. Sorunlardan bahsetmeye devam ettikçe koltukta biraz öne doğru kayar ve yüz hatları biraz yumuşar. Anlatırken de arada boğazını temizleyerek konuşmaya devam eder. Oyuncu duruma uygun olarak gerçekçi davranmaktadır. Dr. Ben, Paul Vitti'nin bahsettiği arkadaşının aslında kendisi olduğunu söyler. Paul Vitti'nin yüz hatları birden değişir. Jest ve mimiklerindeki gerginlik ortadan kalkar. İşaret parmağını doktora doğru uzatarak içinde iyi olduğunu söyler. Oyuncunun duygu durumundaki değişikliği ustalıkla yönettiği görülmektedir. İlk başta sorunlarından bahsederken ki fiziksel ve zihinsel bütünlüğünün tam olduğu ve oyuncunun bir alt metin çalışması yaparak bu bütünlüğü sağladığı anlaşılmaktadır. Dr. Ben terapi önerdiğinde Paul Vitti'nin yüzünde onaylar bir ifade oluşmaktadır. Bu ifadeyi fiziksel olarak, onaylar şekilde bir kafa sallamasıyla desteklemektedir. Paul Vitti giderken, Dr. Ben'e iyi bir doktor olduğunu söyler. Bu esnada Paul Vitti, gülümser ve ciddi değildir. Ses tonu yumuşamıştır. Bütün bu sahne boyunca oyuncunun sözselsel ve bedensel olarak bir bütün olduğu görülmektedir. Sahne içinde değişen duygu durumları jest ve mimiklere yansımaktadır. Oyuncunun rolünün gerektirdiği eylemleri kesintisiz olarak sürdürdüğü görülmektedir.



Şekil 11: Paul Vitti ile Dr. Ben'in Miami'de konuşması.

4) Filmin 27. 43 ile 31.01 dakikaları arasında, Dr. Ben düğün için Miami'ye gider. Gece yatağında uyumaktadır. Jelly odaya gizlice girerek onu uyandırır. Dr. Ben'e, Paul Vitti'nin aşağıda olduğunu ve onu görmek istediğini söyler. Dr. Ben aşağıya iner. Paul Vitti, sevgilisiyle ilişki sırasında ereksiyon olamadığını söyler. Bunu konuşmak için gelmiştir. Dr. Ben, buna çok sinirlenir. Paul Vitti, bir anda ağlama başlar. Bunu gören Dr. Ben geri döner ve onunla konuşmayı kabul eder. Bu sahnede yakın çekimlerin yanı sıra amors çekim de kullanılmıştır.

Robert De Niro'nun Oyunculugu: Paul Vitti, otelin barında Dr. Ben'i beklemektedir. Dr. Ben gelir ve sorunun ne olduğunu sorar. Paul Vitti, sevgilisiyle ilişkiye girerken ereksiyon olamadığını ve bunun bu zamana kadar sekiz kez olduğunu anlatır. Bunları anlatırken jest ve mimikleri gergindir. Sesi sinirli ve yüksek çıkmaktadır. Fiziksel olarak da bu duygu durumunu desteklemektedir.

Paul Vitti, bardaki tabureye oturur. Konuşmaya devam eder. Dr. Ben bu nedenle onu gece rahatsız etmesinden dolayı sinirlenir. Bardan çıkarken Paul Vitti, bir anda ağlamaya başlar. Ses tonu çatallaşmıştır. Aynı zamanda sinirlidir de. Paul Vitti, ağladığı sırada istavroz çıkartır. Bunu gören Dr. Ben geri döner ve konuşmayı kabul eder. Paul Vitti, ağlamayı bırakır ve ciddi ifadesini takınır. Daha sonra Paul Vitti, babasının ölen arkadaşı Dominic'ten bahsederken yeniden ağlamaya başlar. Dr. Ben bu durumun stresten dolayı olduğunu söyler. Bunu duyan Paul Vitti yeniden gülümsemeye başlar. Paul Vitti'nin ağlama sahnesindeki üzüntüsünü jest ve mimiklerine, sesine doğal bir şekilde yansıtması rolünü içselleştirdiğinin ve rolüne odaklandığının göstergesidir. Ağlama sahnesinin arkasından yeniden ciddileşip sonra yeniden ağlaması da oyuncunun duygusal bellek/ coşku belleğini devreye sokmasıyla alakalıdır. Bu sayede oyuncu rolünü tam olarak yaşamaktadır. Oyuncu, Dr. Ben'i konuşurken bir şey söylemeden dinler. Burada Paul Vitti'nin Dr. Ben ile duygu alışverişi devam etmektedir. Sözselsel olarak bir iletişim olmasa da fiziksel olarak duygu alışverişi devam etmektedir. Künüçen'in (2006: 11) vurgulamış olduğu gibi oyuncunun alt-metin çalışması, rolü için gerekli eylemleri ortaya çıkartmaktadır. Bu sayede oyuncu rolü için gerekli duyguları açığa çıkartarak, doğal bir oyunculuk sergilemektedir. Bu sahnede de oyuncu, karakterinin ani duygu değişimleri ve sözselsel olarak duygu alışverişinin devam etmesi için yaptığı imgelem çalışmasının sonucunda, açığa çıkarttığı alt-metin sayesinde doğal bir oyunculuk sergilemektedir.

Bu sahnede Paul Vitti'nin giysileri de hem kendi kişiliğine hem de Miami'ye uygundur. Paul Vitti'nin üzerinde, kısa kollu desenli koyu renkte bir gömlek, açık renk keten bir pantolon, boynunda bir zincir ve serçe parmağında altın yüzüğü vardır. Bu giysiler ve aksesuarlar hem karaktere hem de sahneye olan inandırıcılığı arttırmaktadır.



Şekil 12: Paul Vitti'nin ağlama sahnesi.

5) Filmin 1.09.20 ile 1.12.35 dakikaları arasında, Dr. Ben ve Paul Vitti yemek yedikleri restauranttan ayrılırlar. O sırada onları başka bir araba da takip etmektedir. Dr. Ben ve Paul Vitti arabayla ıssız bir yerde dururlar. Paul Vitti, silahını çeker ve Dr. Ben'e doğru uzatır. Dr. Ben ve Paul Vitti ileri doğru yürürler. Paul Vitti Dr. Ben'e kendisine ihanet ettiğini bildiğini söyler. Dr. Ben dinleme cihazını çıkarttığını ve ona yardım etmek istediğini belirtir. Dr. Ben, Paul Vitti'ye babasının öldüğü akşam ne yediği sorar. Bu soruyla beraber Paul Vitti, babasının o restaurantta nasıl öldürüldüğünü anlatmaya başlar. Konuşmaya devam ettikçe ağlar ve Dr. Ben'e sarılır. O sırada takip eden arabadaki adamlar iner ve ateş açarlar. Paul Vitti, duygusal olarak yıkıldığı için ateş açamaz ama adamları onları kurtarır. Bu olaydan sonra Dr. Ben ve Paul Vitti terapiye devam etmeme kararı alırlar.

Robert De Niro'nun Oyuncululuğu: Paul Vitti, Dr. Ben'e doğru silahını doğrultur ve kendisine ihanet ettiğini söyler. Federallerle iş birliği yaptığını bildiğini anlatır. Paul Vitti'nin yüzü gergindir. Ses tonu serttir. Dr. Ben dinleme cihazını çıkarttığını çünkü yardım etmek istediği söyler. Dr. Ben son bir soru sormak ister. Bu soru, Paul Vitti'nin restaurantta ısmarladığı son yemeğin ne olduğudur. Paul Vitti, bu anısını hatırlamaya çalışır. O sırada jest ve mimikleri değişmektedir. Kafasını yana doğru eğer ve düşünür. Yüz ifadesinden anısını hatırlamanın zor ve acı verdiği anlaşılmaktadır. Anısını hatırlayıp konuşmaya başladıkça gözleri dolmakta ve ses tonu değişmektedir. Paul Vitti ağlamaya başladıkça bütün jest ve mimikleri de değişmektedir. Hıçkırmaya başladığında ise tüm bedeni hıçkırmanın etkisiyle sarsılmaya başlamaktadır.

Yakın çekim olan bu sahnede duygu yoğunluğu oldukça fazladır. Dr. Ben'in tarafından çekilen amors görüntüsü sayesinde sahnenin duygu yoğunluğu seyirciye tam olarak aktarılmaktadır. Yakın çekim ve amors çekimler sayesinde sahne hakkında psikolojik ve dramatik bilgiler verilmektedir. Paul Vitti'nin ani duygu değişimleri ve geçişleri son

derece kontrollüdür. Bu karakteri canlandıran oyuncunun, imgelem çalışması yaparak karakterin iç dünyasına girdiği anlaşılmaktadır. Bu sayede karakter, babasının kaybından dolayı kendisini sorumlu tutmasını ve acı çekmesini tam anlamıyla içselleştirmiştir. Hıçkırmaya başladığında ses tonunun değişmesiyle, bedeninin hıçkırığın etkisi ile sarsılmaya başlamasıyla, oyuncunun hem psikolojik hem de fiziksel olarak bir bütün içerisinde rolünü canlandığı görülmektedir. Ayrıca babasının öldürüldüğü günü hatırlamaya çalıştıkça değişen jest ve mimikleri, beden hareketleri de imgelem çalışması sayesinde ortaya çıkan bir alt metin olduğunun göstergedir. Bu sayede oyuncu karakterin yaşantısına daha rahat girmektedir. Paul Vitti, hıçkırmaya devam ederken Dr. Ben'e sarılır. Aralarında sözlü bir diyalog olmasa bile fiziksel olarak devam eden bir duygu- düşünce alışverişi olduğu görülmektedir.

3.4. “Oyunculukun Doğası” Modeline Göre *Yıldız Tozu (StarDust)* Filminde Oyunculuk Çözümlemesi



Şekil 13: Kaptan Shakespeare'in ilk kez tanışması.

1) Filmin 57.34 ile 58.05 dakikaları arasında, filmde Kaptan Shakespeare (Robert De Niro) ile seyircinin tanışma sahnesi olan bu sahne, yıldırımlı ve yağmurlu bir havada yıldırım yakalayan uçan bir gemide Tristran ve Yvaine'in Kaptan Shakespeare'in gemisine ağ ile yakalanmasıyla başlamaktadır. Tristran ve Yvaine yakalandıktan sonra Kaptan Shakespeare, yakalanan kişilerin kim olduklarını öğrenmek için mürettebatıyla Tristran ve Yvaine'in önünde dikilmektedir. Kaptan Shakespeare'in yüz ifadesini seyirciye tam olarak yansıtabilmek için bu sahnede çoğunlukla yakın çekim kullanılmıştır. Bu sahnenin tercih edilmesi ve çözümlenmesindeki neden Kaptan Shakespeare'in seyirciyle ilk kez tanıştığı sahne olması ve onun kaptan kişiliği hakkındaki ilk bilgi veren sahne olmasıdır.

Kaptan Shakespeare'in Kişilik Özelliği: Kaptan Shakespeare, orta yaşlarında, kır saçlı, bıyıklı ve kirli sakallı bir adamdır. Kaptan Shakespeare, mürettebatı karşısında sert ama yalnız olduğun da ise oldukça yumuşak ve uysak bir adamdır.

Robert De Niro'nun Oyunculugu: Kaptan Shakespeare'in seyirciyle tanışması olan bu ilk sahnede, Tristran ve Yvaine geminin hapisanesine götürülene kadar gösterdiği tavırlar, gerçekteki bir kaptanın tavırları gibidir. Tüm hareketlerin ve mimiklerin doğal ve gerçeğe uygun olduğu görülmektedir.

Kaptan Shakespeare, yakalanan Tristran ve Yvaine'nin kim olduklarını görmek için geminin arkasından mürettebatının olduğu ön tarafa doğru gelmektedir. Oyuncu bu sahnenin tamamında kas denetimini sağlamaktadır. Bir kaptanın takınacağı gibi sert bir tavır ve davranış sergilemektedir. Oyuncu sergilemesi gerektiği tavırları rahat ve gergin olmadan sergilemektedir. Oyuncunun kas denetimini sağladığı ve fiziksel olarak rahat olduğu, bu sayede de tüm dikkatiyle rolüne ve sahnesine odaklandığı görülmektedir. Gemisindeki yabancıların kim olduklarını merak eden bir jest ve mimik takınmaktadır. Mürettebatındaki kişinin dediklerini tekrar etmektedir. Bunu yaparken de yüzü alaycı bir ifade takınmaktadır. Oyuncunun jest ve mimikleri bir kaptanınki gibi serttir. Oyuncu sağanak yağmurda gözlerini kısarak etrafa bakınmaktadır. Bu da kendisini kameradan, set çalışanlarından soyutladığının göstergesidir. Yakalanan kişilerin kim olduklarına dair sorgu yapabilmek için, mürettebatına yakalananları geminin hapisanesine götürmeleri için emir verdiği ses tonu, oldukça sert ve otoriter bir ses tonudur. Ayrıca beden dili de bu otoriter ve sert yapısını desteklemektedir. Ses tonundaki ve beden dilindeki bu sertlik ve otoriterlik bir kaptan için oldukça inanılır, gerçek ve doğal gözükmektedir.

Kaptan Shakespeare karakteri bu sahnede, sahnenin gerçekliği ile örtüşen ve ortama uygun koyu renkli bir yağmurluk giymektedir. Yağan yağmurdan dolayı yağmurluğunu kafasına geçirmiştir. Gemisini uçururken gözüne taktığı gözlükleri de alnında durmaktadır. Bu oyuncunun gerçekten yağmurdan ıslanmamak için korunan biri olduğuna dair inandırıcılığı desteklemektedir. Ayrıca oyuncunun, Kaptan Shakespeare'i canlandırırken mürettebatı önünde sert bir tavır takınması, bunu jest ve mimiklerine yansıtması, beden diliyle bunu desteklemesi, ileri sahnelerde görüleceği üzere gerçek kimliğini saklamadaki gerçekliği ve inandırıcılığı arttırmaktadır. Oyuncunun gemisinde olan bu ilk sahnede Tristran, Yvaine ve mürettebatı ile bir duygu, düşünce paylaşımı söz konusudur.



Şekil 14: Gemi hapishanesi.

2) Filmin 1.04.17 ile 1.06.10 dakikaları arasında, bu sahne geminin hapishanesinde geçmektedir. Tristran ve Yvaine sandalyelerde sırt sırta bağlanmış şekilde oturmaktadır. Genel çekim, yakın çekim, omuz amors çekimlerinin kullanılmış olduğu bu sahne, Kaptan Shakespeare ile Tristran ve Yvaine'in ilk kez diyalog kurdukları sahnedir.

Robert De Niro'nun Oyunculuğu: Bu sahnede Kaptan Shakespeare karakterini canlandıran oyuncu, sahnedeki diğer oyuncularla olan duygu ve düşünce paylaşımını ve bu paylaşım sırasında olan değişimleri doğru bir şekilde kontrol etmektedir. Sahnede Tristran ve Yvaine'i sorguya çeken oyuncu ortama uyum sağlamaktadır. Sorgu yaparken Tristran ve Yvaine'in etraflarında elleri arkada bir şekilde yürümektedir. Oyuncu sorgu yaparken bazen de Tristran ve Yvaine'in üstüne doğru eğilip sorular sormaktadır. Oyuncu bir kaptanın gibi olan sert ve sinirli mizacını jest ve mimikleriyle desteklemektedir. Kaptan Shakespeare, sorguyu mürettebatının kapı arkasından dinlediğini de bildiği için Tristran'a "adam asmak her zaman moral açısından iyi, bir darağacında dans ederken izlemek keyifli olacak ya da kenardan aşağı atarım" cümlelerini söylerken sert ve sinirli mizacı biraz daha yumuşamaktadır. Oyuncunun yüzünde hafif alaycı ve muzip bir gülümseme vardır. Ses tonu bile biraz daha yumuşamıştır. Oyuncunun kontrollü bir şekilde duygu değişimine girmesi, jest- mimikleri ve beden dili rolüne odaklanıp karakteri içselleştirdiğinin göstergesidir.

Tristran, Kaptan Shakespeare'e onları öldürmemesini, sadece duvarın öbür tarafında olan evlerine gitmek istediklerini söylediğinde, kaptan çok daha sert bir tavır takınır. Bir anda bıçağını çeker ve Tristran'ın boğazına dayar. Kaptan Shakespeare, hapishanenin camını açarak aşağıya bir beden atar. Daha sonrada Yvaine'yi saçından sürükleyerek kendi kamarasına mürettebatının önünde götürür. Oyuncu tüm bunları yaparken sahnesine odaklanmıştır. Yüz ifadesi ve beden dili oyuncunun canlandırdığı karakteri desteklemektedir. Oyuncu eylemlerinin tümünü kesintisiz bir şekilde yapmaktadır. Yani

oyuncu hem sözel hem de bedensel eylemlerini bir bütün halinde yapmaktadır. Bu da oyuncunun oynadığı karakterin inandırıcılığını arttırmaktadır.

Bu sahnede Robert De Niro'nun giysi ve aksesuarlarının sahnenin gerçekliğine uygun olduğu görülmektedir. Bir kaptan olan Shakespeare, siyah bir çizme, siyah pantolon, üstünde koyu bir gömlek ve gömleğin üzerine ise uzun bir yelek giymiştir. Yeleğinin üstüne ise çapraz bir şekilde kılıç kını takmıştır. Kılıç kınının içinde ise kılıç vardır. Tüm bu kıyafet ve aksesuarlar kaptanlarda yaygın olan bir giyinme şeklidir. Ayrıca sahnede kullanılan asılı ve yerde duran halatlar, tavandan asılı duran etler ve yerdeki sandıklar filmin anlatımındaki döneme uygun olmasından dolayı seyirciler için inandırıcılığı arttırmaktadır.

Oyuncunun sahne boyunca bedensel ve sözel olarak diğer oyuncularla kesintisiz duygu düşünce paylaşımı sayesinde, seyirci karakter hakkında daha çok bilgi sahibi olmaktadır.



Şekil 15: Kamara sahnesi.

3) Filmin 1.06.23 ile 1.09.08 dakikaları arasında, Kaptan Shakespeare, Yvaine'i sürükleyerek kamarasına getirmektedir. Kamaraya girince Tristran'ın da orada olduğu görülmektedir. Kaptan Shakespeare, camdan bir manken atmıştır. Tristran ona İngiltere'den söz edince onu kamarasına gizlice getirmiştir. Kaptan Shakespeare tam bir İngiltere hayranıdır. Sahne genel çekim, yakın çekim ve omuz amors ile çekilmiştir. Bu sahne kaptan Shakespeare'in gerçek kimliğini açığa çıkartmasından dolayı çözümlenmeye dâhil edilmiştir.

Robert De Niro'nun Oyunculluğu: Oyuncu Yvaine'i kamarasına getirip kapıyı kilitleyene kadar oldukça sert ve gergin görünmektedir. Kapıyı kilitledikten sonra ise fiziksel olarak rahatladığı, yüz ifadesindeki sert tavrın değiştiği görülmektedir.

Kaptan Shakespeare'in tüm sert yapısı değişmiş ve yumuşamıştır. Ses tonu yumuşamıştır. Tristran ve Yvaine'den kendisine İngiltere'yi anlatmalarını istemektedir. Oyuncu tamamen başka bir kişiliğe bürünmüştür. Pudovkin'in (2004: 106) dediği gibi

oyuncunun karakterini içselleştirme ve ona hâkim olmasını öğrendiği bu süreç başkalaşmadır. Kaptan Shakespeare'ın İngiltere'yi sorduğunda ve kendi anılarını anlattığında takındığı tavır, jest- mimikler ve beden dili oyuncunun rolüne fiziksel olarak tam anlamıyla hâkim olduğunu göstermektedir. Ayrıca oyuncu yeteneğini rolünün ve karakterinin amacı doğrultusunda şekillendirmektedir.

Kaptan Shakespeare, Tristran'ı mürettebatının tanımaması için değiştirmek istemektedir. Yvaine ve Tristran'a kendi kişisel dolabını açar. Buradaki elbiseleri gösterirken yaşadığı haz ve mutluluk yüz ifadesine ve beden diline yansımaktadır. Bu da oyuncunun duygularını ifadesindeki etkiyi arttırmaktadır. Kaptan Shakespeare, Tristran'ın tanınmaması için saçını kesmektedir. Sahnede kamera oyuncunun ellerini yakın çekim ile çekmektedir. Böylece oyuncunun ne yaptığı ayrıntılı olarak görülmektedir. Kaptan Shakespeare, Tristran'ın saçını bir kuaför gibi kesmektedir. Oyuncunun el hareketleri, makası kullanım tarzı tıpkı bir kuaför gibidir. Bunlar oyuncunun role ilişkin her detayı kendi imgeleminde canlandırdığının bir göstergesidir.

Sahnenin tamamına bakıldığında Robert De Niro'nun diğer oyuncular ile olan duygu düşünce paylaşımı sahnenin inanırlılığını desteklemektedir. Oyuncunun, Kaptan Shakespeare'in gerçek kendisinden bahsederken ve mürettebatının yanında olması gerektiği kişiden bahsederken ani jest-mimik değişimleri ve hareketleri rolünü gerçekten benimsediğinin ve bunu davranışlarına yansıttığının bir göstergesidir. Genel olarak oyuncunun sahnede gerilmeden ve rolünün gerektirdiği coşkuları yaşamakta olduğu ve bunu da seyircilere yansıtıp, yaşattığı görülmektedir.



Şekil 16: Kaptan Shakespeare'in gerçek kişiliğinin açığa çıkması.

4) Filmin 1.21.36 ile 1.25.04 dakikaları arasında, bu sahnede Kaptan Shakespeare, kendi kamarasında kendisiyle özel bir an geçirmektedir. Kamarasında kendisi gibi davranmaktadır. Kraliyetin varisi Septimus Yvaine'in yerini sormak için Kaptan

Shakespeare'in gemisine gelmektedir. Sahne Kaptan Shakespeare'in hem hayal kırıklığı, hem de mutluluğu aynı anda yaşadığı bir sahnedir.

Robert De Niro'nun Oyunculluğu: Sahne, Kaptan Shakespeare'in gramofon iğnesini plağı üstüne koyarken elinin yakın çekimi ile başlamaktadır. Daha sonra Kaptan Shakespeare, aynada gözünün alt yan tarafına küçük siyah bir kalp çizmektedir. Gramofondan çalan müziğin melodisine göre aynaya bakarak kaşlarını ve gözlerini ritme uydurarak hareket ettirmektedir. Bu esnada üstünde kadın elbisesi vardır ve kadın elbiseleriyle dolu süslü bir dolabı vardır. Septimus kaptanın kamarasına girmektedir. Bu sırada kaptan boynunda renkli, tüylü bir atkı ve elinde tüylü bir yelpazeyi sallayarak kadın gibi dans etmektedir. Dans ederken ayna önünde durur ve üstüne başka bir kadın elbisesi tutarak yüz ifadelerini değiştirir. Aynaya baktığında kendini beğendiği belli olmaktadır. Bu bakış Foss'un da (1994: 27) "yalnızca bir bakış aşırı bir jestten çok daha fazla şey anlatır" dediği gibi Kaptan Shakespeare'i canlandıran oyuncunun karakterin bu kişiliğini benimsediğini, rolünü kendi imgeleminde canlandırıldığını ve alt metinleri ortaya çıkarttığını göstermektedir. Oyuncunun kadın elbisesi ve aksesuarları ile dans ederken oyuna odaklandığı görülmektedir. Oyuncu kamera, set çalışanları ve diğer oyuncunun varlığından kendisini soyutlayarak kadın elbisesi ve aksesuarlara yani nesne ile ilişki içine girerek karakterini canlandırmıştır. Oyuncunun karakterini canlandırırken de beden bütünlüğü olduğu görülmektedir.

Kaptan Shakespeare dans ederken Prens Septimus onu görmektedir. Bunu fark eden kaptanın bir anda yüz ifadesi değişmektedir. Yürüyüşü erkeksi bir yürüyüşe geri dönmektedir. Daha sonra kamera üst açıdan kaptanın yüzünü çekmektedir. Kaptan, Septimus tarafından masaya yatırılmış ve hırpalanmıştır. Septimus, kaptandan Yvaine'nin yerini söylemesini ister ama kaptan söylememiştir. Septimus kaptanı öldürecekken mürettebat içeri girer ve Septimus denize atlar. Kaptan Shakespeare, masasına oturur. Oyuncu rolünün amacına uygun olarak fiziksel olarak gergin, hayal kırıklığına uğramış ve mutsuz görünmektedir. Kaptanın erkeklerden hoşlandığı ve sert biri olmadığı mürettebatının önünde açığa çıkmıştır. Oyuncu bu noktada rolünün amacına uygun oynamıştır. Yüz ifadesi, jest ve mimikleri, fiziksel eylemleri bu amaca yöneliktir. Mürettebatının kaptana, zaten onun böyle birisi olduğunu bildiklerini söylemesiyle Kaptan Shakespeare mürettebatına karşı tekrar sert bir tavır takınmaktadır. Yüzündeki sert ifadeye rağmen, mutlu ve muzip bir gülümseme de vardır. Oyuncunun duygularını, düşüncelerini mimiklerine ve bedensel hareketlerine başarılı bir şekilde yansıtması, rolünü ve karakterinin kişiliğini

içselleştirdiğinin göstergesidir. Ayrıca oyuncu sahneyi paylaştığı diğer oyuncularla kesintisiz bir duygu- düşünce alışverişi içerisinde.

3.5. “Oyunculunun Doğası” Modeline Göre *Ustura (Machete)* Filminde Oyunculuk Çözümlemesi



Şekil 17: Senatör John.

1) Filmin 11.46 ile 12.05 dakikaları arasında, bu sahnede, Senatör John, yasadışı polis olan Von ile sınırda devriye gezmektedir. Gece John ve Von üstü açık bir arazi arabasıyla sınırda gezerken bir minübüsün bıraktığı Meksikalı göçmenleri görürler. Göçmenlerden iki kişi hariç hepsi kaçmayı başarır. Kalan iki kişi hamile bir kadın ve adamdır. Von arabadan iner ve hamile kadını vurur. O sırada John arabada ayağa kalkar ve adamı vurur. Tüm bunları video ile kayıt ederler.

Senatör John McLaughlin’in Kişilik Özelliği: John, ellili yaşlarda, kır saçlı, hırslı ve kendinden emin bir adamdır. Teksas’ta senatör olarak görev yapmaktadır.

Rober De Niro’nun Oyuncululuğu: Bu sahnenin tamamında John karakteri yakın çekim ile çekilmiştir. Yakın çekimin gücü sayesinde eyirci John karakterinin duygu ve düşüncelerini tam olarak anlayabilmektedir.

Von, sınırdan kaçmaya çalışan iki kişiyi durdurur. Bu iki kişiden hamile olan kadını vurur, bu sırada arabadaki başka bir adam ise her şeyi kayıt eder. John ona hamile bir kadını neden vurduğunu sorar. Von ise, eğer kadın Amerika topraklarında doğursa doğan bebeğin vatandaşlık alabileceğini söyler. Von, diğer göçmene bakarak Teksas’ın yeniden Meksikalaşmasına izin vermemek gerektiğini söyler. Bu durumu kimin durduracağını sorar. John arabada ayağa kalkar ve tüfeğini eline alır. “Ben durduracağım” der ve adamı vurur. Bu sırada yanında kayıt yapmakta olan adama döner ve “Çektin mi? Bu görüntüleri zengin takipçilerim çok sevecek” der.

Bu sahnede, John'un göçmenleri gördüğünde yüzündeki tiksinti ifadesi, adamı vurduktan sonra kendinden emin bir ifade takınması ve kameraya dönüp emin ve gururlu bir şekilde bakması gerçeğe uygun ve doğal bir oyunculuk ile yapılmaktadır. Bu sahnede oyuncunun gerekli duyguları açığa çıkartması için duygusal bellek/ coşku belliğini devreye soktuğu düşünülmektedir. Oyuncunun yüzündeki tiksinti ve kendinden emin ifadeler ise, bir imgelem çalışmasının da yapıldığının göstergesidir. Oyuncunun bu duyguları sözsüz olarak imgelem çalışması sayesinde açığa çıkarttığı gözlemlenmiştir. Ayrıca Esslin'in (1996: 47)'de değindiği gibi "Sahnedeki ya da beyazperdedeki oyuncu, her şeyden önce, kendi fiziksel karakteristikleri, sesi ve doğası olan gerçek bir kişidir. Bundan ayrı olarak o, canlandıracağı hayali karakteri iyice inceleyip o karakterin bilinç durumuna girerek başkası olur, giysi ve makyajla görüntüsünü değiştirir, canlandıracağı karaktere uyacak ses niteliğini ve zihinsel davranışı saptar. Bu durumda oyuncu, bir karakterin fiziksel taklidi yani bir sahne figürüdür". Bu sahnede oyuncunun, John karakterini canlandırırken beyaz bir kovboy şapkası takması ve takım elbise giymesi, sesini kendinden emin bir tonda kullanması gerçeğe uygun ve doğaldır. Bundan dolayı oyuncu yeteneğini kontrol ederek, rolünün gerektirdiği kimliğe girmektedir. Böylece oyuncunun rolünü gerçeğe yaklaştırdığı düşünülmektedir.



Şekil 18: Senatör John'un destekçilerine konuşması.

2) Filmin 23.10 ile 24.55 dakikaları arasında, John kendisini destekleyen insanlara bir konuşma yapar. O konuşmasını yaparken, Machete ise konuşmanın yapıldığı yerin karşısındaki binada çatıya çıkar. John'un konuşması sırasında destekçileri de onu alkışlar. John göçmenlerin kendi ülkelerine gitmesi gerektiğini söyler. Göçmenlere "terörist" der.

Robert De Niro'nun Oyunculuğu: Bu sahnede Senatör John, açık havada kendini destekleyen insanlara, Teksas'ta olan göçmen sorunu ile ilgili konuşma yaparak seçilmek

için oy toplamaya çalışır. John konuşmasında ilk olarak gelen destekçilerine geldikleri için teşekkür eder. Burada yüzündeki ifade mutlu ve kendinden emin bir ifadedir. Daha sonra John, göçmen sorunu hakkında konuşmaya başlar. Göçmenler için “ Şehrimizi, tüm ulusumuzu ve kanımızı tüketene kadar emen asalaklar” der. Bunları söylerken John’un yüz ifadesi değişmiş ve ciddi bir ifade takınmıştır.

Bu sahnede John’un konuşmasının çoğunluğu yakın çekim ile çekilmiştir. Bu sayede John göçmenler hakkında konuşurken, duyguları ve ifadeleri seyirciye daha net bir şekilde aktarılmıştır. Oyuncunun, canladığı John karakterinin göçmenler hakkında konuşurken ki duygu durumundaki değişimi jest ve mimikleriyle ustaca ifade ettiği gözlemlenmiştir. Oyuncunun göçmenler hakkındaki konuşması sırasında sahnedeki ciddi tavrı, duruşu ve bakışı genel olarak rahat ve amaçlıdır. Bakışlarıyla göçmenler hakkındaki duygularını açıkça ifade edebilmektedir. Oyuncu yüz ifadesinde içsel coşkusu oldukça net bir şekilde anlatmaktadır. Oyuncu karakterinin konuşmasının ritmindeki duruma göre ses tonunu ayarlamaktadır. Oyuncunun bağırarak konuştuğu yerlerde ise jest ve mimiklerinin abartıya kaçmadan doğal bir oyunculukla sergilediği gözlemlenmiştir. Ayrıca bu sahnede kullanılan giysi ve aksesuarların sahnenin gerçekliğini ve inanılabilirliğini arttırdığı düşünülmektedir.



Şekil 19: Hastane konuşması.

3) Filmin 1.15.09 ile 1.18.26 dakikaları arasında, John, hastane odasında basın açıklaması yapmak için hazırlanır. O sırada odaya Michael girer. John, Michael’a Machete’nin ölmesi gerektiğini söyler. İki birlikte hastanenin lobisine inerler. John açıklama yaptığı sırada, Sartana’nın gazeteciye verdiği video gösterilir ve sorular sorulur. John’un göçmenleri vurduğu, Rogelio ile iş birliği yaptığı ortaya çıkar. John ordan uzaklaşmak için fenalaşmış numarası yapar ve Michael ile arabaya biner. John Michael’e kendisinden habersiz iş yaptığı için kızar ve onu silahla vurur.

Robert De Niro'nun Oyunculugu: John hastane odasında basın açıklaması için hazırlanır. O sırada televizyonda öldürülen peder Padre'nin haberini görür. Yüzünde gergin bir ifade vardır. Bu gergin ifade, role girme aşamasındaki bir gerginlik değildir. Bu gerginlik rolün amacı doğrultusunda yaşanan bilinçli bir gerginliktir. John odaya giren Michael ile, Machete hakkında konuşurken ciddi bir ifadesi vardır. Ses tonu oldukça gergindir.

John basın açıklaması için aşağıya iner. Yüz ifadesi ciddi ve gergindir. Machete hakkında konuşurken ses tonu yükselir. Gazetecilerden bir tanesi söz alıp süikastler ve iş birlikleri hakkında sorular sormaya başlar. John'un yüz ifadesinde ani bir değişiklik olur. Bakışları şaşkındır. Michael oradan gider. John arkasına dönüp çaresizlik içinde bakar. Ardından kalbini tutarak fenalaşmış gibi yapar. Koridorda Michael ile karşılaşır ve ikisi arabaya biner. Arabada John Michael'e, kendisine danışmadan bunları nasıl yapabildiğini sorar. Bunu sorarken ağzına bir ilaç atar ve şişedeki içkiyle ilacını yutar. John oldukça sinirli ve gergindir. Michael John'a bağırınca, John donuk bir ifade ile Michael'i vurur. John'un içine düştüğü durumdan dolayı şaşkın ve sinirli tavrı, rolüne uygun bir biçimde fiziksel olarak gergin olması ve bu durumun da beden diline uyumlu bir şekilde yansımaları, oyuncunun rolünün amacı doğrultusunda sergilemiş olduğu davranışlardır. Yakın çekim ve diyalogsuz olan John'un Michael'ı vurma anında, oyuncunun iyi yapılmış bir imgelem/ alt metin çalışması ile karakterinin yaşantısına girdiği anlaşılmaktadır. Bu sayede oyuncu karakterinin duygu ve düşüncelerini sözsüz olarak doğru jest ve mimiklerle ifade etmektedir.



Şekil 20: Senatör'ün kaçması.

4) Filmin 1.26.00 ile 1.31.39 dakikaları arasında, John, Michael'ı vurduktan sonra Von'un yanına gider. Von'dan bir tüfek ve yelek ister. Von ise John'a kendisinin bir vatan haini olduğunu söyler ve Meksikalı Rogelio ile yaptığı tüm iş birliklerini bildiğini anlatır. Von adamlarına John'u yakalamalarını söyler. John'u kapalı bir yerde sandalyeye oturturlar ve

ellerini bağlarlar. Von, John'u infaz edeceğini söyler. John'a vatan haini olduğunu kabul etmesini ve bunu kameraya bakarak söylemesini ister. John bunları söylerken Luz ve şebeke arabası John'un olduğu yere dalar. Luz John'a tarafını seçmesini söyler ve John Luz ile şebekenin yanında savaşa girer.

Robert De Niro'nun Oyuncululuğu: John Von'un olduğu mekana gider. John'u kapıda Von ve adamları karşılar. John Von'dan kendisine bir silah ve yelek vermesini ister. Von güler ve adamlarına silahlarını John'a doğru doğrultmalarını söyler. John olduça şaşırır ve kaşlarını çatır. Anlam veremez bir şekilde Von'a bakar. Von John'a yaptığı her şeyi bildiğini ve vatan haini olduğunu söyler. Von'un adamları John'u yakalarlar. Von John'u infaz etmek ister. Bu sırada iki grup arasında çatışma çıkar.

John bir kamera karşısında sandalyeye elleri ve ayakları bağlı bir şekilde oturtulur. Von son sözlerini söylemesi istenir. John kameraya doğru konuşurken yüzünde düz- donuk bir ifade vardır. Ses tonu sakindir. John birden "Lanet olası parazitler, lanet olası teröristler" der ve jest- mimikleri, ses tonu değişir. Oyuncunun, rolünün gerektirdiği ani duygu değişimini hem ruhen hem de bedenen aynı anda yapması, oyuncunun rolü için gerekli olan duyguyu hem içten dışa hem de dıştan içe bir şekilde yansıttığının göstergesidir. Von adamlarına nişan aldırır. Bir araba motorunun sesini duyan John zıplayarak duvarın öbür tarafına kaçar. John duvarın öbür tarafına kaçtığıında şaşkın bakışları, hızlı bir şekilde nefes alıp vermesi duruma uygun olarak yapılan bir imgelem çalışmasının göstergesidir. O sırada içeriye bir araba hızla girer. Arabanın içinden Luz ve birkaç adamı iner. Bunu gören John'un yüzünde şaşırılmış bir ifade vardır. Luz John'a doğru yakalaşarak tarafını yeniden seçmesini söyler. Adamlardan birisi John'a balta ile yaklaşır ve birden elindeki ipi keser. John korkmuş bir şekilde ellerine bakar. Meksikalıların yanında savaşmayı kabul eder. Bu sahnede John'un konuşmaları ve ifadeleri yakın çekim olarak çekilmiştir. Oyuncunun yakın çekimler boyunca ani jest ve mimik değişimleri, bakışları ve beden dili, oyuncunun kendisini çevreden soyutlayarak rolüne odaklandığının göstergesidir.



Şekil 21: Senatör'n ölmesi.

5) Filmin 1.38.08 ile 1.39.05 dakikaları arasında, John savaş sırasında April tarafından vurulur. Ancak John içine kurşungeçirmez yelek giydiği için ölmez. Gece olunca savaşın olduğu mekândan ayrılır. Amerika ve Meksika sınırında yürümeye başlar. O sırada yasadışı sınır polisleri devriye gezerken John'u görürler. John'u Meksikalı bir göçmen sanarak vururlar. John konuşmaya çalışsa da konuşamaz ve elektrikli tellere düşer. Orada ölür.

Robert De Niro'nun Oyunculluğu: John savaş alanından akşam olunca çıkar. Bacağından yaralıdır. Sınırdan topallayarak ilerler. O sırada yasadışı sınır polisleri John'u görür. Arabayı John'un üstüne doğru sürerler. John dengesini kaybederek elektrikli tellere doğru düşer. John'un yüzünde acı dolu bir ifade vardır. Acıyla inlemektedir. Yasadışı sınır polisi "Dilimizi bilmiyorsun değil mi serseri" diye sorar. John elektrikli tellerin vermiş olduğu acıyla tam olarak konuşamaz. Sadece el hareketleri ile durmalarını söyler. Yasadışı sınır polisi John'u "Amerika'ya hoş geldin" diyerek vurur. John gülümseyerek tellere doğru iyice yığılır ve ölür.

John karakterinin ölüm sahnesinde oyuncunun bu sahne için gerekli olan duyguları açığa çıkması için duygusal bellek / coşku belleği çalışması yaptığı görülmektedir. Bu sayede oyuncunun duruma uygun olan gerekli duyguları açığa çıkartarak rolünü gerçeğe en yakın şekilde oynadığı görülmektedir. Sinemada oyuncuların tıpkı gerçek hayattaki gibi, sözlere ve el kol hareketlerine yani beden diline birlikte ihtiyaçları vardır. Bazen sözler hareketleri, bazen de hareketler sözleri desteklemektedir. Bu iki unsur birlikte ve bir uyum içerisinde hareket ederler (Pudovkin 2004: 112). Bu sahnede de oyuncu, ölüm anında hem acıdan inleyerek hem de elleriyle yasadışı polisleri durmasını işaret ederek, eylem çizgisini beden dilinin de yardımıyla kesintisiz olarak sürdürmüştür.

3.6. “Oyunculugun Dogasi” Modeline G6re Her Yerde Aşk (The Ages of Love) Filminde Oyunculuk C6z6mlemesi



Şekil 22: Adrian'ın Augusto ile konuşması.

1) Filmin 1.22.54 ile 1.24.52 dakikaları arasında, Adrian, evden çıkmak üzeredir. İlk olarak bir bardak su ile ilaçlarını içer ve sonra 6p6 alarak evden çıkar. Evden ıktığında Sara ile karşılaşır. Sara'ya nasıl olduğunu sorar. Sara iyi olduğunu ve Roberto ile d6ė6n hazırlıklarına devam ettiklerini s6yler. Adrian aynı apartmanda yaşadığı ve yakın arkadaşı olan Augusto ile karşılaşır. Augusto apartmanda y6neticidir. Augusto, Adrian'ı odasına çağırır. Adrian'a eski aletler g6sterir. Adrian bunların Roma'lılara ait olan ameliyat aletleri olduğunu s6yler. Adrian tam odadan çıkarken Vipetta kardeşler gelir. Augusto, Adrian ve bu iki kardeşle akşam yemeği için s6zleşir.

Adrian'ın Kişilik 6zelliği: Adrian, altmışlı yaşlarında, saçları beyazlamış, Amerikalı bir profes6rd6r. Adrian, sakin ve biraz da çekingen bir adamdır

Robert De Niro'nun Oyunculug6: Adrian Amerika'dayken kalp ameliyatı olmuş ve emekli olarak Roma'ya yerleşmiştir. Adrian evden çıkmadan 6nce kalp ilaçlarını içer. İlaçlarını içerken y6z6nde huzursuz ve mutsuz bir ifade vardır. Bakışları da bu ifadesini desteklemektedir. Adrian'ın ruh halini destekleyen jest ve mimikleri rol6n6n amacına uygundur. Adrian evdeki 6p6n6 alarak evinden çıkar. Apartmanda y6netici ve yakın arkadaşı olan Augusto Adrian'ı g6r6r ve odasına çağırır. Augusto bir bezin içinden eski aletler çıkartır ve Adrian'a g6sterir. Adrian boynunda asılı olan g6z l6ė6n6 g6z6ne takar ve bu eski aletleri incelemeye başlar. Adrian dikkatli bir Şekilde aletlerin 6zerine eğilerek bakar. Augusta'ya bakar ve bunların Roma'lıların ameliyat aletleri olduğunu s6yler. Bu aletlerin ilk y6zyıldan kalma olduklarını anlatır. Augusto bunların ne kadar edeceğini sorar. Adrian ise bir tarihi olduğunu ve bunları satmanın yasadışı olduğunu s6yler. Adrian'ın Augusto ile

olan bu diyalogunu (yakın çekim ve amors çekim) cümlelerle ve jest-mimikleriyle beraber kesintisiz olarak ve gerçek hayattaki bir doğallıkla sürdürmesi oyuncunun rolüne odaklandığının göstergesidir. Ayrıca bu kesintisiz eylem sayesinde, seyircinin de sahneye olan inanırlılığının arttığı düşünülmektedir. Adrian'ın Roma'lılara ait olan ameliyat aletleri hakkında bilgi verirken ses tonu, bakışları ve jest-mimikleri oyuncunun rolünü hem içten dışı hem de dıştan içe bir şekilde yaşadığının ve bunu yansıttığının göstergesidir.

Adrian Augusto'nun yanından ayrılırken Vipetta kardeşler selam vermek için odanın önünde dururlar. Adrian'ın yüzünde alaycı bir ifade oluşur. Augusto bu akşam kaçta buluşacaklarını Adrian'a sorar. Adrian sekiz der ama kız kardeşler sekiz buçuk daha iyi olur derler. Kız kardeşler merdivenlere yönelir ve evlerine çıkarlar. Adrian yukarı çıkan kız kardeşlerin arkasından bakar ve Augusto'ya akşam seks konusunda konuşmamak gerektiğini yoksa kız kardeşlerin isteyeceğini söyler. Adrian bunları söylerken yüzünde yarı ciddi yarı endişeli bir ifade vardır. Bu sahnede oyuncunun jest ve mimiklerini duygu durumuna göre abartı olamayacak bir şekilde kullandığı görülmektedir. Ayrıca Adrian konuşurken, konuştuklarını el hareketlerini de kullanarak desteklemektedir. Oyuncu duygularını sözlü olarak ifade ederken bedensel olarak ta sözleri desteklemektedir. Bu da oyuncunun zihnen ve bedenen bir bütün olarak rolüne odaklandığının göstergesidir. Bu sayede sahnedeki diyalog daha doğal ve daha inandırıcı olmaktadır.

Bu sahnede Adrian'ın kullandığı aksesuarlar ve giysiler sahnenin gerçekliği ve inandırıcılığı açısından uygundur. Adrian, yaşına ve mesleğine uygun olarak kısa kollu keten bir gömlek ve aynı tonlarda bir kanvas pantolon giymektedir. Boynunda asılı olan yakın gözlükleri vardır. Siyah renkte bir sırt çantası taşımaktadır. Tüm bu giysi ve aksesuarlar Adrian karakterini gerçeğe daha da yaklaştırmaktadır. Ayrıca oyuncu bu filmde İtalyanca konuşmaktadır. “Oyuncunun kendi yaşamından doğan ve sahneye aktarılan duyguları oyuna can verir” (Stanislavski, 1996: 128). Adrian karakterini canlandıran oyuncu baba tarafından İtalyan kökenli bir oyuncudur. Oyuncu İtalyanca konuşurken kendi kökenlerinden dolayı zorlanmamaktadır. Oyuncu gerçek hayattaki duygularından beslenerek konuşmaktadır. Bu sayede de Adrian karakteri İtalyanca konuşurken daha doğal ve gerçek görülmektedir.



Şekil 23: Yemek sahnesi.

2) Filmin 1.25.06 ile 1.27.50 dakikaları arasında, yemek Adrian'ın evindedir. Yemekte Augusto, Vipetta kardeşlerle seks hakkında konuşur. O sırada Adrian gülümser, yemekte olduklarını söyler ve yemeğini yemeye devam eder. Augusto ayağıyla karşısında oturan kardeşlerden bir tanesine dokunmaya başlar. Augusto'nun telefonu çalar. Bunu duymayan Augusto'yu Adrian uyarır. Augusto sonunda kalkar ve telefona bakar. Adrian'ın karşısında oturan kardeşlerden birisi ayağıyla Adrian'a dokunmaya başlar. Bundan rahatsız olan Adrian, saatin geç olduğunu söyler ve misafirlerini uğurlar.

Robert De Niro'nun Oyunculluğu: Augusto'nun Vipetta kardeşlerle ayarladığı akşam yemeği Adrian'ın evinde yenir. Augusto Avrupa'nın anal seks konusunda birinci olduğundan bahseder. Adrian yemek yediklerini ve bu konuyu kapatmasını ister. Augusto seks hakkında konuşmaya devam eder. Adrian ise Vipetta kardeşlerden özür diler ve Augusto'nun sadece seks düşünebildiğini söyler. Augusto seks hakkında konuşmak yasaksa o zaman yapabileceklerini söyler. Adrian bu konuşmalar sırasında rahatsız olmuş bir tavır sergiler. Bunu da jest ve mimiklerle, beden diliyle ve bakışlarıyla yansıtmaktadır. Adrian'ın konuşmanın başında olan çekingen tavrı konuşma devam ettikçe yerini sinirli ve rahatsız olan bir tavra bırakır. Oyuncu bu ruh durumunu bedensel hareketleriyle de göstererek rolünün amacına uygun olarak davranmaktadır. Vipetta kardeşlerden biri Adrian'ın bacağına ayağıyla dokunmaya başlar. Adrian bundan rahatsız olur ama bir şey söylemez. Adrian'ın bu rahatsızlığı değişen jest ve mimikleri sayesinde görülmektedir. Ayrıca beden diliyle de huzursuz olduğunu belli eden hareketler yapmaktadır.

Konuşmalardan rahatsız olan Adrian, Augusto'nun telefon konuşması bitince saatin geç olduğunu söyleyerek misafirlerini kapıya kadar uğurlar. Vipetta kardeşlerden bir tanesi

kapıda Adrian'a Augusto'nun seks ile ilgili konuşmaları hakkında ne düşündüğünü sorar. Adrian anlayamaz ve şaşkın bir ifade ile bakar. Kadın Adrian'a içki içip içmek istemediğini sorar. Adrian kibar bir şekilde reddeder. Bu konuşma sırasında Adrian çok rahat değildir. Bir an önce konuşmanın bitmesi için konuşmayı kısa kesmektedir. Oyuncu bu rahatsızlığı yüz ifadesine yansıtmaktadır. Oyuncunun konuşma sırasında değişen jest ve mimikleri, oyuncunun rolünün amacına ve duruma uygun olarak segilediği, doğal ve gerçekçi oyunculuğun göstergesidir.



Şekil 24: Kavga sahnesi.

3) Filmin 1.40.42 ile 1.43.04 dakikaları arasında, babası ile kavga eden Viola gizlice Adrian'ın evinde kalır. Augusto kızının Fransa'da striptiz yapmasından dolayı oldukça sinirlidir. Arkadaşı Adrian ile konuşmak için Adrian'ın evine gider ve kapıyı çalar. Adrian panik halinde Viola'yı içeriye saklar. Adrian kapıyı açar ve Augusto içeri girer. Augusto Adrian'a Viola'nın striptiz yaptığını ve çok borcu olduğunu anlatır. Augusto çok sinirlidir. Viola hakkında çok ağır konuşur. Adrian Augusto'yu sakinleştirmeye çalışır, evine gitmesini ve sakinleşmesini söyler. Augusto'yu kapıya kadar uğurlar ve kapıyı kapatır.

Robert De Niro'nun Oyunculuğu: Augusto sinirli bir halde Adrian'ın evine girer. Bağırarak Viola hakkında konuşmaya başlar. Adrian Augusto'yu dinlerken telaşlı olsa da fiziksel olarak sakin görülmektedir.

Sahnenin tamamında Augusto Viola hakkında konuşur. Adrian Viola'nın dinlediğini de bildiği için, Augusto kötü konuştuğunda jest ve mimikleri aniden değişir. Adrian cevap verirken ses tonu endişelidir. Adrian'ın Augusto'nun sert konuşması karşısında endişeli ve panik halinde olmasını doğal ve gerçeğe uygun bir şekilde yüzüne yansıtması rolünü içselleştirdiğinin ve tam bir konsantrasyonla rolünü oynadığının göstergesidir. Adrian

Augusto'yu dinlerken Augusto sinirle Adrian'ın yüzüne hafif bir yumruk atar. Adrian, yumruğun acısıyla kafasını yana çevirir. Oyuncunun yumruğun acısını göstermek için yaptığı jesti ve mimikleri ve ağız hareketini aşırıya kaçmadan gerçekçi bir şekilde yaptığı düşünülmektedir.

Adrian Augusto'yu sakinleşmesi için evine gönderir. Kapıyı kapattığında sırtını kapıya yaslar. Bu sırada elleriyle boynundaki damarı ve bileğini tutarak nabzına bakar. Oyuncunun gerçek hayatta panikleyen ve endişelenen bir insan gibi gerçeğe uygun davranışlar sergilediği görülmektedir. Oyuncu coşku anında fiziksel olarak gergin değildir. Rolüne tam olarak odaklanmıştır. Kapıda duran Adrian, Viola'yı görür. Viola karşısında durmaktadır. Viola Adrian'a isterse gidebileceğini söyler. Adrian konuşmaz ve sadece bakar. Bu sahnede oyuncunun imgelem ve alt metin çalışması yaparak sahnedeki gergin duruma uygun duyguları açığa çıkarttığı görülmektedir. Bu sayede oyuncunun sahne ve karakteri için söz olmadan, bakışlarıyla ve jest-mimikleriyle durumu ve gerekli duyguları daha iyi bir şekilde aktardığı düşünülmektedir. Ayrıca oyuncunun jest, mimik ve bakışlarına uygun olarak beden dilini de kullandığı görülmektedir. Bu sayede sahnenin gerçekliğinin ve inandırılığının arttığı görülmektedir.



Şekil 25: Striptiz sahnesi.

4) Filmin 1.49.25 ile 1.54.11 dakikaları arasında, Adrian ile Viola İtalya'nın bağımsızlık gününde evde birlikte yemek yerler. Yemek yerken içki içerler. Adrian ve Viola sohbet edip eğlenirler. Viola içkinin de etkisiyle salonun ortasında masanın üstüne çıkıp kadeh kaldırmak ister. O sırada kapı çalar. Augusto bağımsızlık gününü kutlamak için Adrian'ın evine gelmiştir. Adrian ve Viola panikle susarlar. Augusto Adrian'ı cebinden arar. Adrian çalan telefonun sesini susturmak için telefonu minderin altına koyar. Augusto vazgeçer ve gider. Rahatlayan Viola koltuğa uzanır. Adrian da karşısındaki sehpanın üzerine oturur.

Adrian, striptizin nasıl olduğunu hep merak ettiğini söyler. Viola da anlatmaya başlar ve Adrian'a striptiz yapmayı öğreteceğini söyler. Adrian kabul eder. Işıkları söndürürler ve müzik açarlar. Viola Adrian'a yapması gereken hareketleri söyler. Adrian yapmaya başlar. Viola Adrian'a gömleğini çıkarmasını söylediğinde Adrian amaliyattan kalma yara izinden dolayı çekinir. Viola Adrian'a yaklaşır ve yara izine dokunur. Adrian ve Viola öpüşmeye başlarlar. O gece birlikte olurlar.

Rober De Niro'nun Oyunculluğu: Viola ve Adrian birlikte yemek yer ve içki içerler. Bu sırada oldukça eğlenirler. Sohbet edip gülerler. Adrian'ın yüzünde mutluluk ifadesi vardır. Fiziksel olarak oldukça rahattır. Viola içkinin de etkisiye masanın üstüne çıkar ve ayağıyla masanın üstündekileri yere atar. Yere düşen eşyalardan çok ses çıkmasından dolayı Adrian bir an için tedirgin olur. Sahnedeki bu anda Adrian'da ani bir jest ve mimik değişimi olur. Viola masanın üstüneyken kapı çalar. Adrian kapının çalmasıyla panikler ve yine ani bir jest ve mimik değişimi olur. Adrian çalan telefonunu susturmak için panikle telefonu eline alır. Oyuncunun bu coşku anında jest- mimikleri ve fiziksel olarak hareketleri gergin değildir. Bu oyuncunun rolüne tam olarak odaklandığının göstergesidir.

Augusto gittikten sonra Viola koltuğa uzanır. Adrian ise karşısındaki sehpanın üzerine oturur. Adrian Viola'ya striptiz ile ilgili sorular sorar. Viola anlatmaya başlar ve Adrian'a striptizi öğreteceğini söyler. Adrian çekingen bir tavırla kabul eder. Adrian bunu kabul ederken jest ve mimikleri çekingenliğini ve utangaçlığını yansıtmaktadır. Viola ışıkları kapatır ve müzik açar. Viola Adrian'ı ayağa kaldırır. Profilden bakmasını ister. Adrian profilden bakar. Viola gülümsemesini ister. Adrian gülümser. Adrian yavaş yavaş dans etmeye başlar. Viola ceketini çıkartmasını söyler. Adrian dans ederek ceketini çıkartır ve kafasının üstünde döndürüp atar. Kravatını çıkartır. Ayakkabılarını ve kravatını zıplayarak havaya atar. Pantolonunu çıkartır. Oyuncunun bu sahnede dugusal bellek/coşku belleği çalışması yaptığı görülmektedir. Oyuncu gerekli duyguları açığa çıkartmış ve bunu karakterine yansıtmıştır. Ayrıca oyuncu imgelem alt metin çalışması yaparak gerekli duygu ve düşünceleri diyolog olmadan jest ve mimiklerine yansıtmıştır. Oyuncu striptiz yaparken aynı zamanda kendiliğinden dans eder. Genel çekim ve yakın çekim olan bu sahnede oyuncunun beden dilini de oldukça etkili bir şekilde kullandığı gözlemlenmiştir. Bu da oyuncunun karakterini içselleştirip, karakterin iç dünyasına girdiğinin göstergesidir. Oyuncu içten dışa ve dıştan içe rolünü sergilemektedir. Oyuncu striptiz yaparken yüzündeki ifadelerin ani değişimi ve yüz hareketleri abartılı değildir. Rolünün durumuna uygundur. Viola Adrian'a gömleğini çıkartmasını söyler. Adrian'ın yüzündeki ifade değişir. Mutlu ve

eğlenceli olan ifade yerini çekingen bir ifadeye bırakır. Adrian elleriyle yara izini kapatır. Ellerini çekmek istemez. Oyuncunun sergilediği çekingen ve donuk tavrı karakterinin duygu ve durumuna uygundur. Bu tavır sahne ve karakter için gerçekliği ve inanılabilirliği arttıran bir davranıştır.

3.7. “Oyunculunun Doğası” Modeline Göre *Stajyer (The Intern)* Filminde Oyunculuk Çözümlemesi



Şekil 26: Ben'in başvuru kaydı.

1) Filmin 03. 00 ile 05.00 dakikaları arasında, Ben, marketten çıkar ve köşede duran ilan panosunda The About The Fit şirketinin kıdemli yaşlılar için olan staj ilanını görür. O sırada yanına Patty gelir. Patty, Ben ile ilan hakkında konuşur. Şirket internetten kıyafet satan bir şirkettir. Ben ve Patty teknolojidenden çok anlamadıklarını konuşurlar. Şirket ön başvuruyu video olarak istemektedir. Daha sonra Patty, Ben'e artık görüşmeleri gerektiğini söyler. Ben ise buna çok sıcak bakmadığı için Patty'i kırmadan geçiştirir.

Ben Whittaker'in Kişilik Özelliği: Ben, yetmiş yaşlarında, yaşına göre dinç gözükten, iş tecrübesi oldukça fazla olan, sakin bir adamdır.

Robert De Niro'nun Oyuncululuğu: Bu sahne Ben'in marketten çıkmasıyla ve köşede ilan panosunda The About The Fit şirketinin ilanını görmesiyle başlar. Ben'in marketten çıkışı uzak çekim ile başlar ve ilanı görmesinden sonra yakın çekim ile devam eder.

Ben, ilanda yaşlılar için staj ikmanı olduğunu görür. O sırada yanına Ben'den hoşlanan Patty gelir. İkisi ilan hakkında konuşurlar. Ben ilandan bahsederken yüzünde meraklı bir ifade vardır. Ben Patty'e ilandaki staj için başvurunun video ile yapılması gerektiğini okur. İlanı okurken kağıdı uzaklaştırır ve o şekilde okur. Ben karakterini

canlandıran oyuncunun bu noktada gözleri zor gören ileri yaştaki bir insan gibi kağıdı uzağa tutarak okuması, rolüne uygun davranış sergilediğinin göstergesidir.

Patty, Ben'e yemek hazırlayabileceğini söyler. Artık tekrardan görüşmeleri gerektiğini belirtir. Bu sırada Ben, elindeki market poşetine bakıp, gülümser ve poşeti kucağına alır. Oyuncunun hem zihinsel, hem de fiziksel olarak bir bütün halde olduğu anlaşılmaktadır. Patty, giderken Ben'i öper. Ben, bu harekette çok zorlanır ama belli etmez. Yüzündeki jest ve mimikler zorlanmasını tam olarak yansıtmaktadır. Beden dili de jest ve mimiklerini desteklemektedir. Patty gittikten sonra Ben, hissettiklerini jest ve mimiklerine daha net bir şekilde yansıtmaktadır. Robert De Niro'nun gerçek hayatta başka bir kadının dudaklarından öpmediği düşünüldüğünde bu duruma uygun ruh durumuna girebilmesi için imgelem çalışması ve "eğer" aracılığıyla rolü için gerekli duyguları açığa çıkarttığı düşünülmektedir. Bu sayede rolünü hem içten dışa hem de dıştan içe yaşayıp, doğal tepkiler vermektedir. Stanislavski'nin (Stanislavski, 1996: 80) dediği gibi "...Eğer'in gücü oyuncunun sadece kendi çabasına değil, belirli koşulların ana çizgilerinin açık seçik belirtilmiş olmasına da bağlıdır". Oyuncunun rolünün gerektirdiği duygu durumun girmesinde, başka bir kadın tarafından dudağından öpülmesinin vermiş olduğu rahatsızlık oldukça etkili olmuştur.

Bu sahnede Ben'in, yaşına uygun giysi ve aksesuar kullanımı karakterinin yaşına uygundur. Lacivert bir hırka, çizgili gömlek giymiştir, gözünde gözlükleri vardır. Tüm bu giysi ve aksesuarın kullanımı sahne ve karakter açısından inandırıcılığı ve gerçekliği arttırmada önemli etkenlerdir.



Şekil 27: Ben'in Jules ile ilk kez konuşması.

2) Filmin 16.43 ile 19.53 dakikaları arasında, Ben, iş yerinde mailini kontrol ettiğinde şirketin kurucusu olan Jules ile çalışacak olduğunu öğrenir. Jules'un asistanı Becky Ben'e

görüşme için saat ayarlar. Ben, Jules ile görüşmek için odasının önüne gelir. Ben, Becky'e içeride nasıl davranması gerektiğini sorar. Becky ise içeride hızlı konuşmasını ve konuşurken göz kırpmasını söyler. Ben içeride Jules ile konuşmaya başlar. Jules aslında yaşlılarla hiç anlaşamadığını söyler. Bu nedenle Ben'e onu başka bir yere transfer etmek istediğini söyler. Ben bunu kabul etmez. Jules Ben ile çalışmayı kabul eder ve ona ihtiyacı olduğu zaman mail atacağını söyler.

Robert De Niro'nun Oyunculluğu: Jules ve Ben, iş için konuşmaya başlarlar. Jules aslında yaşlılarla arasının hiç iyi olmadığını ve kendisinin çok zor bir insan olduğunu anlatır. Bu nedenle başka bir bölüme transfer olmasının iyi olduğunu söyler. Ben ise bunu kabul etmez ve burada kendisiyle çalışmak istediğini belirtir. Jules ise bunu kabul eder.

Ben, Jules'u dikkatli bir şekilde dinlemektedir. Jules'u dinlerken ayakta ellerini önde birleştirmiş bir şekilde durmaktadır. Oyuncu bu duruşuyla tıpkı patronunun önünde duran bir çalışan gibidir. Oyuncunun bu duruşu ve davranışı rolüne ilişkin bir imgelem çalışması yaptığının göstergesidir.

Ben, Jules'a kendisiyle çalışmak istediğini söyler. Bunu söylerken de yüzünde heyecanlı bir ifade vardır. Bu heyecanlı ifadeyi de beden dili ile desteklemektedir. Jules, Ben'e takım elbise giymesine gerek olmadığını söyler. Ben ise bu şekilde daha rahat ettiğini belirtir. Bunları söylerken de Becky'nin dediği gibi göz kırpmaya başlar. Ben evine döndüğünde ise ayna karşısında göz kırpmaya alıştırmaları yapıp, Jules'a nasıl merhaba diyeceğinin pratiğini yapar. Bu sahnede oyuncunun alıştırmaları yaparken aniden değiştirdiği jest ve mimiklerini, ses tonunu ustaca kontrol ettiği gözlemlenmiştir. Oyuncunun, rolünün getirmiş olduğu davranışları içselleştirerek, karakterinin kimliğine girdiği görülmektedir.

Onaran'ın (1999: 51) belirttiği gibi "Sinema oyuncusunun amacı; yaratacağı karakterin seyirci üzerinde gerçekmiş duygusunu uyandırmasını, yaratılan bu karakterin performans süresince bütünlük göstermesini, kendi kendine benzemesini sağlamaktır". Bu sahnede oyuncu kendi yaşının da ileri olmasından dolayı, canlandığı karakterinin yetmiş yaşında işe başlarkenki stresi ve patronuyla nasıl konuşması gerektiğini düşünürken gösterdiği davranışları karakteri son derece inandırıcı kılmaktadır.



Şekil 28: Ben ile Jules'un arkadaşlık kurması.

3) Filmin 50.37 ile 56.03 dakikaları arasında, Jules çalışmak için geç saate kadar iş yerinde kalır. Ben ise onun çıkmasını bekler. Ben masasında bir şeylerle uğraşır. Bunu gören Jules, Ben'in yanına gelir. Ben'e bira ve pizza ikram eder. Ben Jules'a CEO görüşmelerinin nasıl gittiğini sorar. Jules son görüştüğü CEO'nun şirketi aşağıladığını söyler. Jules Ben'e önceden ne iş yaptığını sorar. Ben telefon defteri yapan bir firmada kırk yıl çalıştığını söyler. Jules şirketinin şu anda olduğu binanın Ben'in eskiden çalıştığı şirketin binası olduğunu anlar. Ben eski şirketini anlatır.

Jules, Ben'in bilgisayarına baktığında Facebook'a kayıt olmaya çalıştığını görür. Ona yardım etmek ister. Profil fotoğrafı için telefonla fotoğraf çekerler. Jules Ben'in Facebook hesabından kendisiyle arkadaş olabileceğini söyler. Birlikte Facebook için sevdiği ve ilgilendiği bölümlerdeki kısımları yazarlar. Jules Ben'e bir saat daha çalışması gerektiğini söyler ve yetişkin birisiyle iş dışında konuşmanın güzel olduğunu söyler. Ben de çok iyi anladığını söyler.

Robert De Niro'nun Oyunculluğu: Jules, mesai saatinin bitmesine rağmen hala çalışır. Ben ise artık hem stajyerliğini hem de şoförlüğünü yaptığı için Jules çıkana kadar bekler. Ben masasında bir şeylerle uğraşır. Bunu gören Jules, elinde pizza ve iki birayla Ben'in yanına gider. Bu sahnede iki oyuncu da yakın çekim ile çekilmiştir. Ortamın loşluğu ve arkada çalan müzik ise sahnenin anlamına uygundur. Bu uygunluklar seyirci açısından sahnenin inandırıcılığını ve gerçekliğini tamamlamaktadır.

Jules, Ben'in masasına gelir. Ben'e emekli olmadan önce ne yaptığını sorar. Ben, telefon defteri üreten bir şirkette çalıştığını anlatır. Jules, şirketin adını duyunca o şirketin eskiden şu anda oldukları binada olduğunu hatırlar. Bunu Ben'e söyler. Ben de başını onaylar şekilde sallar ve gülümser. Ben, şirketi anlatmaya başlar. Anlatırken yüzünde

gülümseme vardır. Arada bir başını kaldırıp yukarı bakar ve hatırlamaya çalışır. Jules, Ben'e burada çalışmanın garip gelip gelmediğini sorar. Ben ise buranın onu yuvasındaymış gibi hissettirdiğini söyler. Bunu söylerken de arada dönüp şirkete hüzünlü gözlerle bakar ve konuşmaya devam eder. Ben'in bunları anlatırken fiziksel olarak rahat tavrının rolünün gerçekliğine uygun olduğu düşünülmektedir. Oyuncunun eski anılarını anlatırken hüzünlü bir ifade takınması, ses tonunu buna göre ayarlaması, arada bir şirkete bakıp gülümsemesi rolünü içselleştirerek durumun amacına uygun duyguları yansıttığı gözlemlenmiştir.

Jules, Ben'in bilgisayarına baktığında Facebook'a kayıt olmaya çalıştığını görür ve Ben'e yardım etmek ister. Beraber Ben'in profil resmi için fotoğraf çekerler. Ben, Jules'un yardım etmesinden dolayı biraz mahcup olmuştur. Ben, yüzünde bilgisayardan anlamadığını belli eden bir ifadeyle bilgisayara bakar. Jules, Facebook'ta Ben için bazı kısımları doldurmaya başlar. Ben'e sorarak sevdiği kitapları, filmleri yazar. Jules, Ben'e medeni durumunu sorar. Ben, dul olduğunu söyler. Ben'in bu soruya kadar mutlu olan yüz ifadesi değişir. Oyuncu yakın çekimde yansıttığı bu duyguyu, ruh durumu değişimini oldukça doğal ve gerçekçi bir şekilde yapmaktadır. Bu da oyuncunun rolünü ruh ve beden uyumuyla bir bütün olarak sahnelediğinin göstergesidir. Jules, Ben'e bir saat daha çalışması gerektiğini söyler ve Ben'in elini sıkar. Ben'in hüzünlü olan yüz ifadesi yeniden değişir. Yüzünde mutlu bir ifade vardır. Sahnenin tamamına bakıldığında oyuncunun canlandığı rolün duygu durumuna bağlı olarak gerekli olan duyguları yaratma aşamasındaki amaçlı bakışları, beden dili, jest ve mimikleri, oyuncunun yeteneğini rolünün gerektirdiği şekilde yönlendirdiğinin göstergesidir.



Şekil 29: Ben'in Jules'un annesinin evine girişi.

4) Filmin 1.11.17 ile 1.14.25 dakikaları arasında, Jules, annesiyle telefon görüşmesinden sonra sinirlenir. Matt'e annesiyle ilgili mail atarken o maili yanlılıkla annesine gönderir. Jules, şirket çalışanlarından annesinin mail hesabından gönderdiği maili silmek için yardım ister. Şirketteki çalışanlar bunun uzaktan imkânsız olduğunu söyler. Ben, Jules'a annesinin

evine gizlice girip bilgisayardan maili silebileceğini söyler. Jules bunu kabul eder. Ben, David, Lewis ve Jason, Jules'un annesinin evine giderler. Eve girdikten sonra evdeki alarm çalmaya başlar. Ben ve arkadaşları maili aceleyle silerler ve evden çıkarlar.

Robert De Niro'nun Oyunculluğu: Jules, Ben'e annesinin evinin anahtarlarının saksının altında olduğunu söyler. Ben yanına Davis, Lewis ve Jason'ı alarak arabaya biner. Ben arabada oldukça gergindir. Bunu jest ve mimiklerine yansıtmaktadır. Jules'un annesinin evine giderler. Eve geldiklerinde saksının altında olan anahtarı bulurlar ve eve girerler. Eve girdiklerinde Ben'in telaşı beden diline ve yüzüne yansımaktadır. Ayrıca ses tonu da değişmektedir.

Eve girdikten sonra evde olan alarm aktif hale gelir. Ben, Jules'u arar ve alarm olduğunu söyler. Jules muhtemelen alarmın sahte olduğunu ve hırsızları korkutmak için takıldığını söyler. Ben oldukça telaşlı bir halde bilgisayarı aramak için üst kata çıkar. Bilgisayarı bulurlar. O sırada alarm çalmaya devam eder. Bilgisayarı açıp maile girerler. Bu sahnede oyuncunun rolüne oldukça konsantre olduğu görülmektedir. Oyuncu içinde bulunduğu gergin ve telaşlı durumu seyirciye aktarmada, beden dilini de amaca uygun olarak kullanmaktadır.

Daha sonra polislerin siren sesleri duyulmaya başlanır. Aceleyle bilgisayarı açarlar ve maili silerler. Koşarak evden çıkarlar arabaya gelirler. Jason arabada beklemektedir. O sırada Jason yüksek sesle müzik dinler. Ben ve arkadaşlarının arabayı çalıştırması için bağırma sesini duymaz. Ben, arabaya iyice yaklaşınca sağ yan cama yüzünü yaklaştırır cama iki eliyle vurarak Jason'a arabanın kilidini açması için bağırır. Oyuncunun içinde bulunduğu panik ve stresin tam olarak yansıtılabilmesi amacıyla bu sahnede yakın çekim yapılmıştır. Kameranın yakın çekim yaptığı bu anda oyuncunun çevresel tüm dikkat dağıtıcı etkenlerden kurtularak tamamen rolüne odaklandığı görülmektedir. Bu sayede yaşadığı coşkuyu gerilmeden tam odaklı bir şekilde rolüne yansıtmaktadır. Stanislavski'nin (1996: 131) "Bir aktör sahne üzerinde ya kendi içinde yaşar ya da kendi dışında. Yaşadığı ya gerçek ya da imgelemsel bir yaşamdır. ... Sahne üzerinde çevremizi saran maddesel şeyler iyi eğitilmiş bir dikkati gerektirir. İmgesel şeyler ise, çok daha güçlü bir odaklanma gücünü gerekli kılar" cümlelerine uygun olarak, oyuncu bu sahnede imgesel odaklanmayı tam olarak yapmaktadır.



Şekil 30: Ben'in Jules ile dertleşmesi.

5) Filmin 1.34.18 ile 1.42.45 dakikaları arasında, Jules ve Ben, şirket için CEO görüşmelerine San Francisco'ya giderler. Akşam otelde yangın alarmı çalar. Aşağıya indiklerinde ise oteldeki görevli yangın alarmının yanlışlıkla çaldığını söyler. Ben ve Jules yukarı çıkarlar. Jules Ben'i odaya çağırır. Ben içeri girer. Jules Ben'e yatağa uzanabileceğini söyler. Ben çekinerek yatağa uzanır. Jules da yanına uzanır. Jules Ben'e iş dışında bir şey hakkında konuşup konuşamayacaklarını sorar. Ben kabul eder. Jules Ben'in ölen eşini ve evliliklerini sorar. Ben kırk iki yıl evli kadıklarını ve çok güzel olduğunu anlatır. Jules Matt'in kendisini aldattığını söyler. Ben de dün onları gördüğünü anlatır. Jules ağlamaya başlar ve yalnız ölmekten korktuğunu söyler. Şirkete CEO alma nedeninin evliliklerini kurtarmak olduğunu anlatır. Ben bunun yanlış olduğunu söyler. Jules televizyonu açar ve siyah beyaz bir film izlemeye başlarlar. O sırada Jules uyuyakalır. Ben filme bakıp hüzünlendir ve ağlar.

Rober De Niro'nun Oyunculığı: Ben yatakta uzanırken yanına Jules gelir ve yatağın diğer ucuna uzanır. Jules Ben'den eşini anlatmasını ister. Ben eşini anlatırken hüzünlü ve dalgın gözükmektedir. Jules ile göz kontağı kurmadan eşini anlatmaya devam eder. Burada oyuncunun duygusal bellek/ coşku belleğini devreye sokarak gerekli duyguları açığa çıkarttığı görülmektedir. Bu sayede oyuncunun eşi ölen bir insan gibi hüzünlü ve dalgın durumunu seyirciye yansıtmakta oldukça başarılı olduğu görülmektedir.

Jules Ben'e Matt'in kendisini aldattığını söyler. Ben bunu duyunca oldukça şaşırır ve kendisinin de dün onları gördüğünü söyler. Jules bu durumu on sekiz gündür bildiğini ve artık dayanmanın zor olduğunu anlatır. Ben Jules'u dinlerken oldukça üzüntülüdür. Jules'un konuştuğu süre boyunca, üzgün ifadesini bozmadan koruması ingelem çalışmasının ve rolüne odaklanmasının göstergesidir. Jules yalnız ölmekten korktuğunu ve CEO'yu işe

almak istemesinin nedeninin evliliğini kurtarmak olduğunu söyler. Ben bunu duyunca oldukça ciddileşir ve sırf bunun için bir CEO'yu işe alıp hayallerinden vazgeçmesinin yanlış olduğunu anlatır. Oyuncunun sahne boyunca değişen duygu durumunu usta bir şekilde beden diline de yansıttığı görülmektedir.

Jules konuşma bittikten sonra televizyonu açar. Televizyonda siyah beyaz bir film vardır. Jules üstüne bir battaniye örter ve filmi izlerken uyuyakalır. Ben duygusal bir şekilde filmi seyretmeye devam eder. Hüzünlenir ve sessizce ağlamaya başlar. Gözlüklerini gözünden çıkartır ve gözyaşlarını siler. Ben karakterinin babacan ve duygusal bir karakter olması ve bu sahnede oyuncunun filmi görünce duygulanıp sessizce ağlaması rolünü içselleştirdiği ve karakterinin gerçeğini uygun sergilediğinin göstergesidir.

3.8. “Oyunculukun Doğası” Modeline Göre *İrlandalı (The Irishman)* Filminde Oyunculuk Çözümlemesi



Şekil 31: Frank Sheeran'ın Russell'dan hediye alması.

1) Filmin 02.16.30 ile 02.19.10 dakikaları arasında, bu sahnede Russell, Frank için verilen yemekte ona dünya üzerinde sadece üç kişide olan bir altın yüzük hediye eder. Frank bu hediye için duygulanır. Daha sonra Russell, Frank ile Jimmy Hoffa hakkında konuşur.

Frank Sheeran'ın Kişilik Özelliği: Frank altmış yaşlarında, kır, kısa saçlı, kendinden emin dik duruşlu bir sendika başkanı ve aynı zamanda bir tetikçidir.

Robert De Niro'nun Oyunculluğu: Oyunculukun gerçekliği açısından bakıldığında Frank rolünü canlandıran Robert De Niro'nun kullandığı giysi ve aksesuarlar (takım elbise giymesi, serçe parmağına altın yüzük takması) sendika başkanı kimliğine uygundur.

Russell, Frank için hazırlanan yemekte Frank'e altın bir yüzük hediye eder. Russell bu yüzüğü dünyada sadece üç kişinin taktığını söyler. Yüzüğü Frank'e uzatır ve ona bir şey olmasına asla izin vermeyeceğini söyler. Frank yüzüğe bakar ve çok güzel olduğunu söyler.

Teşekkür edip takar. Oyuncu bu sahnede yüzüğe bir süre bakar ve öyle takar. Oyuncu burada konuşmasa dahi bakışları ile duygu ve düşünce alışverişini sürdürmektedir. Oyuncunun gözlerinin dolması ve yüzündeki jest- mimikleri duygu durumuna göre kontrol etmesi oyuncunun duygusal bellek/coşku belleği çalışması yaparak gerekli olan duyguları açığa çıkarttığına göstergesidir. Ayrıca oyuncunun rolüne odaklanıp karakterini içselleştirdiği de görülmektedir.

Russell Frank'e Jimmy ile konuşmasını söyler. O sırada Frank Jimmy'e gülümseyerek uzaktan bakar. Bu bakış ve gülümseme aslında Frank'in Jimmy hakkındaki duygu ve düşüncelerinin sözsüz ifadesidir. Seyirci Frank'in aslında Jimmy'i sevdiğini bakışlarından ve gülümsemesinden anlamaktadır. Bu da oyuncunun rolüne odaklandığının ve bir imgelem çalışmasını yaptığının göstergesidir. Russell, Jimmy ile ilgili işlerin iyice karıştığını söyler. Frank'ten Jimmy'e 'buraya kadar' demesini ister. Frank, Jimmy ile daha önceden konuştuğunu ve kabul etmediğini anlatır. Russell başka çaresinin olmadığını söyler. Frank'in yüzünde çaresiz ve üzgün bir ifade vardır. Russell'a Jimmy ile tekrar konuşacağını ve bu sefer Jimmy'nin kendisini dinlemesi gerektiğini söyler. Frank bu sırada hem üzgündür hem de sinirlenmiştir. Frank, Jimmy hakkında konuşurken değişen duygu durumlarını ses tonuna ve yüz ifadesine yansıtmıştır. Duygu ve düşüncelerini yüz ifadeleriyle destekleyen oyuncu, aynı zamanda bu duygu ve düşüncelerini yansıtmada beden dilinden de yararlanmaktadır. Bu da oyuncunun rolünü hem içten dışa hem de dıştan içe bir şekilde yansıttığının göstergesidir. Oyuncunun sahnenin tamamında doğal bir oyunculuk ve duruma uygun amaçlı davranışlar sergilediği görülmektedir.



Şekil 32: Frank ile Jimmy'nin konuşması.

2) Filmin 02.19.17 ile 02.23.51 dakikaları arasında, Frank, Jimmy'nin yanına iner. Jimmy ile artık emekli olması hakkında konuşur. Jimmy bunu kimin istediğini sorar. Frank bunu

İtalyan Tony'nin istediğini söyler. Jimmy emekli olmayacağını çünkü sendikanın onun olduğunu söyler. Frank arada kalır. Ne yapacağını bilemez.

Robert De Niro'nun Oyunculuğu: Frank Jimmy ile konuşmak için Russell'ın yanından aşağıya iner. Frank Jimmy'e artık sendika işini bırakmasını söyler. Jimmy bunu kimin istediğini sorar. Frank İtalyan Tony'nin isteği olduğunu söyler.

Frank Jimmy'e 'buraya kadar' dediklerini söyler. Jimmy buna cürret edemeyeceklerini çünkü elinde dosyaların ve kayıtların olduğunu söyler. Frank kendisini dinlemesini ister ancak Jimmy emekli olmaya niyetli değildir. Frank korumayla gezmesi gerektiğini söyler. Jimmy buna gerek olmadığını çünkü kendisine bir şey olduğu an dosyaların açığa çıkacağını ve İtalyanların başının belaya gireceğini söyler. Oyuncu canlandırdığı Frank karakterinin endişesini ve kaygısını jest ve mimikleriyle ustaca ifade etmektedir. Oyuncu duygu durumuna uygun olarak ses tonunu da ayarlamaktadır. Oyuncu "yapma" anlamında olan bir el hareketiyle jest ve mimiklerini ve bakışlarını beden diliyle de desteklemektedir. Burada oyuncunun karakterini içselleştirdiği ve karakterinin dünyasına girerek gerekli duyguları açığa çıkarttığı görülmektedir. Daha sonra Jimmy "Bu benim sendikam" der ve Frank'in kızı Peggy ile dans etmeye gider. Frank uzaktan Jimmy'e endişeli ve üzgün bir şekilde bakar. Oyuncunun imgelem- alt metin çalışması yaparak rolünün gerektirdiği duyguları açığa çıkarttığı görülmektedir. Oyuncunun diyalogsuz olan bu anda bakışları ve jest- mimikleriyle duygu düşünce alışverişini kesintisiz olarak sürdürdüğü görülmektedir. Bu sayede oyuncu sahnede gerçekliği ve inandırıcılığı arttırmaktadır.



Şekil 33: Frank ve Jimmy'nin son konuşması.

3) Filmin 02.43.12 ile 02.47.36 dakikaları arasında, Frank, Jimmy'nin oğlu ve Tony'nin bir adamıyla Jimmy'i almaya gider. Jimmy buluşacakları mekandan ayrılmak üzereyken, oğlu arabayla yanaşır ve seslenir. Bunu gören Jimmy oldukça şaşırır. Ne olduğunu anlamaz ama

arabada Frank olduğu için arabaya biner. Jimmy arabada yol boyunca çeşitli şeylerden konuşur. Frank ile kendisini Russell ve Tony'nin beklelediğini sandıkları eve girer. Jimmy evde kimsenin olmadığını görür. Frank'e çikalım dediğinde, Frank Jimmy'i vurur.

Robert De Niro'nun Oyunculuğu: Frank arabada oldukça gergin bir şekilde oturur. Jimmy yolda önce oğlunun arabada taşıdığı balık hakkında konuşur. Frank arada bir Jimmy'e cevap verse de genel olarak sessiz ve gergin bir durumdadır. Oyuncunun Frank karakterinin bu durumunu, gergin yüz ifadesi, hüznü bakışları ve arabanın koltuğunda otururken duygu durumunu beden diline yansıtması, bedeniyle rolünün amacına uygun bir şekilde kendisini yönlendirdiğinin göstergesidir.

Jimmy Frank'e kendisini kırk dakika beklediğini söyler. Frank Russel ile işi olduğunu ve biter bitmez geldiğini anlatır. Jimmy Tony'nin kendisini alması gerektiğini söyler. Frank arabada Jimmy ile göz temasından kaçınır. Burada oyuncunun canlandığı Frank karakterinin suçluluk duygusunu, imgelem- alt metin çalışması yaparak açığa çıkarttığı ve bunu davranışlarına yansıttığı görülmektedir. Frank ve Jimmy evin önüne gelir ve içeri girerler. Jimmy evin boş olduğunu anladığında Frank'e gidelim der. Tam kapıdan çıkacakken Frank Jimmy'i vurur. Bu sahnede oyuncu fiziksel olarak gergin değildir. Duruşları rolünün amacına uygundur. Yüzünde donuk- düz bir ifade vardır. Bu oyuncunun rolüne odaklandığının ve tetikçi olan karakterini içselleştirerek bunu davranışlarına yansıttığının göstergesidir. Bu sayede arabadaki gergin ruh halinden, donuk bir ruh haline geçişteki ani değişimleri oldukça doğal ve gerçekçi bir şekilde yansıttığı düşünülmektedir. Bu sahnede oyuncu karakterini tam bir konsantrasyon ile canlandırmaktadır. Bu sayede sahenin gerçekliği ve inanılrlığı artmaktadır.



Şekil 34: Frank'in kızı ile konuşması.

4) Filmin 03.07.17 ile 03.08.53 dakikaları arasında, Frank kızı Dolores'in evine gider. Dolores ile kendisiyle konuşmayan diğer kızı Peggy hakkında konuşmak ister. Bu sırada Dolores'ten geçmiş için özür diler.

Robert De Niro'nun Oyunculugu: Frank kızı Dolores'in evine gider. Karşısına oturur. Dolores'e Peggy'nin kendisiyle konuşmadığını ancak, onunla konuşmak istediğini anlatır.

Dolores Frank'e neden konuşmak istediğini sorar. Frank özür dilemek istediğini söyler. Dolores neden özür dilemek istediğini sorunca Frank onlara iyi bir baba olamadığını söyler. Dolores ise küçükken korktuklarını anlatır. Frank onları korumak istediğini söyler. Dolores'e bunu telafi edebilmenin bir yolu olup olmadığını sorar. Dolores cevap vermez sadece Frank'e yaşlı gözlerle bakar. Bu sahnede Frank kızı ile konuşurken cümleleri tam akışkan bir şekilde kuramaz. Bu Frank'in kızı karşısındaki heyecanı ve suçluluk duygusuyla alakalıdır. Ses tonu da bu duyguları desteklemektedir. Bu sahnede oyuncunun, karakteri için gerekli duyguları açığa çıkartmak için duygusal bellek/coşku belleği çalışması yaptığı ve karakterinin iç dünyasına girerek onu içselleştirdiği gözlemlenmiştir. Bu sayede oyuncu karakterinin suçluluk duygusunu açığa çıkartmıştır. Bu suçluluk duygusunu da rolünün amacına uygun bir şekilde jest ve mimiklerine, bakışlarına, ses tonuna ve beden diline yansıtmıştır. Bu noktada oyuncunun "sihirli eğer/güya/yerine geçme" ile rolünü tam olarak içselleştirdiği görülmektedir.

Bu sahnede Frank karakteri yaşlanmıştır. Sahnenin gerçekliği açısından bakıldığında Frank'in saçları tamamen beyazlamış, yüzündeki kırışıklıklar artmıştır. Tekerlekli sandalyede oturmaktadır. Üstünde gömlek, hırka ve bir mont vardır. Tüm bu unsurlar karakterle ve sahneyle bir uyum içerisindedir. Bu unsurlar sayesinde ise seyircinin sahneye ve karaktere olan inanılabilirliğinin ve gerçekliğin arttığı düşünülmektedir.

SONUÇ

“Oyunculunun Doğası” Modeline Göre Bir Oyunculuk Çözümlemesi: Robert De Niro Örneği isimli bu çalışmada ilk bölümde, oyunculuk sanatının tarihsel süreci anlatılmıştır. Oyunculunun tarihsel süreci çerçevesinde, Antik Yunan ve Roma dönemi, Aydınlanma dönemi, Rönesans dönemi, Romantizm dönemi ve Realizm döneminde oyunculuk sanatı hakkında bilgiler verilmiştir.

Çalışmanın ikinci bölümünde, 20. Yüzyılda oyunculuk yöntemlerine değinilmiştir. Bu bölüm içinde Vsevolod Meyerhold, Bertolt Brecht, Jerzy Grotowski'nin oyunculuk sanatına ilişkin kuramlar açıklanmıştır. Daha sonra yine bu bölümde “Oyunculunun Doğası” isimli modelin temellerini oluşturan Stanislavski'nin “Sistem” ve Starsberg'in “Metot” oyunculunu yöntemleri anlatılmıştır.

Son bölümde ise “Oyunculunun Doğası” isimli model çerçevesinde, tez çalışmasının konusunu oluşturan, Robert De Niro'nun başrol ve yan rollerde oynadığı *Brazil*, *Şeytan Çıkmazı (Angel Heart)*, *Anlat Bakalım (Analyze This)*, *Yıldız Tozu (StarDust)*, *“Ustura (Machete)*, *Her Yerde Aşk (The Ages of Love)*, *Stajyer (The Intern)*, *İrlandalı (The Irishman)* filmlerinde bu tez çalışması için belirlenmiş sahneler, nesnel olarak ve derin gözlem yoluyla çözümlenmeye çalışılmıştır.

Sinemada canlandırılan her karakterin kendi içinde farklı yaşanmışlıkları, farklı dünyaları vardır. Canlandırılan her karakter farklı bir şekilde güler, farklı bir şekilde ağlar ve olaylara farklı şekilde tepkiler vermektedir. Her karakterin kişiliği birbirinden farklıdır. Oyuncunun yapması gereken ise, canlandığı karakterlerin arasındaki farkları en iyi şekilde ortaya çıkartıp sergilemektir. Bu çalışmada oyuncunun farklı türlerden oluşan filmlerinde yakın çekim ve duygu yoğunluğunun fazla olduğu sahneler çözümlenmeye dâhil edilmiştir.

Sonuç olarak oyuncunun farklı türlerde, farklı karakterlerde anlatının gerektirdiği şekilde, her kalıba girdiği ve “Oyunculunun Doğası” modeline uygun gerçekçi bir oyunculuk sergilediği saptanmıştır.

Bu çalışmada daha önce bir doktora çalışmasında oluşturulan, sonradan bir tezde ve çeşitli makalelerde Türk oyuncular üzerinde uygulanmış olan “Oyunculunun Doğası” modeli ülkemizde ilk kez bir yabancı oyuncunun oyunculunun çözümlenmesinde kullanılmıştır. Oyunculuk analizi sırasında yapılan derin gözlem ile bu çözümlenmelerde ele

alınan 34 sahnenin tamamında, oyuncunun “Oyunculunun Doğası” modeline uygun olduğu görülmektedir.

De Niro'nun oyunculusunda, “Oyunculunun Doğası” modelinde yer alan beş başlığın var olduğu görülmektedir. De Niro'nun, oyunculunun gerçekliğini ortaya koyduğu gözlemlenmiştir. Bu nedenle de De Niro'nun seçilen filmlerdeki gerçekliği ve inanılabilirliği arttırdığı tespit edilmiştir.

Tez çalışması için seçilmiş sekiz filmin ilk filmi olan *Brazil* filminde oyuncunun yan rolde olmasına rağmen filme bir başrol oyuncusu kadar katkı sağladığı görülmektedir. İkinci film olan *Şeytan Çıkamazı (Angel Heart)* filminde ise eksik aksesuar kullanımı olmasına rağmen oyuncunun gerçekçi bir oyunculuk sergilemesiyle bu eksiklik fark edilmemektedir. Üçüncü *Anlat Bakalım (Analyze This)* filminde oyuncu rolüne tam olarak girmekte ve bu şekilde gerçekçi bir oyunculuk sergilemektedir. Dördüncü ve Fantastik türde olan tek film *Yıldız tozu (StarDust)* ütopyik bir ortamda geçmesine rağmen gerek kullanılan aksesuarlar gerekse gerçekçi oyunculuk sayesinde seyirciye gerekli olan inanılabilirliği sağlamaktadır. Beşinci film olan *Ustura (Machete)* oyuncu canlandırmış olduğu senatör karakterini tam olarak içselleştirmiştir. Altıncı film *Her Yerde Aşk (The Ages of Love)*'da Adrian rolünü canlandıran oyuncu gerek karakterinin yaşına uygun gerekse karakterinin mesleği olan profesörlüğe uygun bir şekilde canlandırmaktadır. Yedinci *Stajyer (The Intern)* filminde ise oyuncu jest ve mimik kullanımı ile öne çıkmaktadır. Bu jest ve mimik kullanımı sayesinde ise seyirciye karakteri için gerekli olan gerçekliği vermektedir. Son film olan *İrlandalı (The Irishman)* filminde ise oyuncu genel olarak karakterine uygun şekilde donuk bir yüz ifadesi takınmıştır. Bu sayede de karakterine uygun davranarak filme gerçeklik ve katkı sağlamıştır.

De Niro'nun filmografisinde yer alan film türleri içinde ağırlıklı olarak Suç/Dram türünün yer aldığı bilinmektedir. Bu tür filmler sinemadaki geleneksel/klasik anlatıya göre çağdaş bir sinema anlatısı yapısı taşır ve gerçekçi bir anlatım tarzına hakimdir (Künüçen, 2019: 1). Buna göre, De Niro'nun oyunculununun gerçekliğinin yanı sıra ağırlıklı olarak oynadığı film türlerinden Suç/Dram türünde de hakim olan gerçekçi anlatım tarzını oyuncululuğuyla katkı sağladığı görülmektedir. Ayrıca De Niro'nun, farklı türlerdeki filmlerde farklı karakterlere girebildiği görülmüştür. Bundan yola çıkarak De Niro'nun bir karakter oyuncusu olduğu saptanmıştır. Bu sonuçla, De Niro'nun gerçekçi oyunculununun yanı sıra karakter oyuncusu olmasıyla da filmlere katkı sağladığı ortaya konularak tez çalışmasının varsayımları doğrulanmıştır.

Oyunculuğun gerçekliğini ve inanırlılığını saptamada “Oyunculuğun Doğası” modelinin başka filmlerde de oyunculuk çözümlemesinde kullanılmasının oyunculuk çalışmalarına katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

KAYNAKLAR

- Adler, S. (2006). *Aktörlük Sanatı*. (N. U. Özüaydın, çev.). İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- Arıkan, Y. (2002/b). *Uygulamalı Tiyatro Eğitimi*. İstanbul: Pozitif Yayınları.
- Arıkan, Y. (2006). *A'dan Z'ye Tiyatro Kılavuzu*. İstanbul: Pozitif Yayınları.
- Benedetti, J. (2007). *The Art of Actor: The Essential History of Acting, From Classical Times to The Present Day* (1.baskı). Routledge.
- Bilgrave, D. P., Delutiy, R. H. (2004). *Stanislavski's Acting Method and Control Theory: Commonalities Across Time, Place, and Field* (pp 330). Social Behavior and Personality, Vol. 32, No.4.
- Blair, R. (2008). *The Actor, Image, and Action: Acting and Cognitive Neuroscience*. Oxfordshire, England: Routledge.
- Boleslavsky, R. (2003). *Acting: The First Six Lessons* (pp. 234). New York: Routledge.
- Brockett, O. G. (1965). *The Theatre An Introduction*. Holt, Rinehart and Winston.
- Brockett, G. O. ve Hildy, F. J. (2000). *Tiyatro Tarihi*. (S. Sokullu, S. Dinçel, T, Sağlam, Carnicke, S. M. (2006). Stanislavsky's System: Pathways For The Actor. A. Hodge (Eds.). *Twentieth Century Actor Training* (pp. 20-24). London: Routledge.
- Cevher, s. (2015). *Oyuncululuğun Yolculuğu* içinde (s. 15-68). İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- Chekhov, M. (2002). *To The Actor* (pp. 152). London: Routledge.
- Chubbuck, I.(2005). *The Power of The Actor*. New York: Gotham Books.
- Cole, T. ve Krich Chinoy, H. (1970). *Actors On Acting*. Crown Publishers.
- Çalışlar, A. (1995). *Tiyatro Ansiklopedisi*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Türk Tarih Kurumu Basımevi.

- Çamurdan, E. (1996). *Çağdaş Tiyatro ve Dramaturgi*, Mitos Boyut Yayınları: İstanbul.
- Dmytryk, E., Dmytryk, J. (1984). *Sinemada Oyunculuk* (pp. 75). (L. Cinemre, çev.). İstanbul: Alfa Yayıncılık.
- Easty, E. D. (1989). *On Method Acting* (pp. 48). New York: Ivy Books.
- Erim, T. (2009). *Derleme Tiyatro Sözlüğü*. İstanbul: Mitos-Boyut Tiyatro Yayınları.
- Esslin, M. (1996). *Dram Sanatının Alanı* (s. 47). (Ö. İnce, çev.). İstanbul:
- Foss, B. (1994). *Film ve Televizyonda Anlatım Teknikleri ve Dramaturji*. (M. Gerçeker, çev.). Ankara: TRT Eğitim Dairesi Başkanlığı Yayınları.
- Fuat, M. (1961). *Başlangıcından Bugüne Türk ve Dünya Tiyatro Tarihi*. İstanbul: Varlık Yayınevi.
- Gökdağ, E. (2005). *Oyuncunun Akıl ve Duygu Çatışması*, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Hagen, U. (1976). *Respect For Acting*. New York: Wiley Publishing.
- Hagen, U. (1991). *A Challenge For The Actor*. New York: Scribner.
- Hosein, A. (2016). *The History of Theatre*. England: Britannica Digital Learning.
- Hull, S. L. (1985). *Starsberg's Method As Taught By Lorrie Hull*. (pp. 115). Connecticut: Ox Bow Publishing Inc.
- Karaboğa, K. (2018). *Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks* (3. Baskı). İstanbul: Habitus.
- Karadaş, N. (2010). *Türk Sinemasında Bir Oyunculuk analizi: Şener Şen Örneği* (Yayınlanmış yüksek lisans tezi). Gazi Üniversitesi, Ankara.
- Kirby, M. (1972). *On Acting and Not-Acting*. *The Drama Review: TDR*, 16 (1), 3.
- Krasner, D. (2006). *Twentieth Century Actor Training*. A. Hodge (Eds.). *Starsberg, Adler and Meisner: Method Acting* (pp. 129). Oxfordshire, England: Routledge.

- Kuritz, P. (1988). *The Making of Theatre History*. Hoboken, New Jersey, ABD: Rentice Hall.
- Künüçen, H. H. (2008). *Türk Sinemasının 'En İyi Aşk Filmi' "Selvi Boylum Al Yazmalı" Filminde Yakın Çekimin Gücü*. Bilig, Journal of Social Sciences of the Turkish World. sayı: 45.
- Künüçen, H. H. (2006). *Türk Sinemasında Oyunculuk* (Yayınlanmamış doktora tezi). Gazi Üniversitesi, Ankara.
- Künüçen, H. H. (2015). *Oyunculuk Dersinin Notları*. Başkent Üniversitesi: Ankara.
- Künüçen, H. H. (2019). *"Taxi Driver" Filmini Yeniden Okumak*, 10th International Conference of Strategy Research on Scientific Studies and Education: Rome, Italy.
- Magarshack, D. (1992). *The Theory of The Modern Stage*. E. Bentley (Eds.). Stanislavski (pp. 223). Penguin Books.
- Merlin, B. (2001). *Beyond Stanislavsky: The Psycho- Physical Approach To Actor Training* (pp 24). London: Nick Hern Books Limited.
- Merlin, B. (2007). *The Complete Stanislavsky Toolkit*. London: Nick Hern Bopkks Limited.
- Moore, S. (2016). *Stanislavski Sistemi*. (4.baskı). (Ö. Çiçek, B. Sezgin, C. Yalaz, çev.). İstanbul: Bgst Yayınları.
- Moore, T. (2012). *Roman Theatre*. England. Cambridge University Press.
- Nutku, Ö. (2002). *Oyunculuk Tarihi 1*. Ankara: Dost Kitapevi.
- Nutku, Ö. (2002). *Oyunculuk Tarihi 2*. Ankara: Dost Kitapevi.
- Onaran, A. Ş. (1999). *Sinemaya Giriş* (s. 51). İstanbul: Maltepe Üniversitesi
- Özkaya, N. B. (2020). *Acting In Turkish Cinema: An Analysis Of The Experience Of Yeşilçam' Female Actors* (Published master's thesis). Bahçeşehir University, Istanbul.

- Özön, N. (2000). *Sinema Televizyon Video, Bilgisayarlı Sinema Sözlüğü*. Kabalcı Yayınevi: İstanbul.
- Özüaydın, N. U. (2015). *Gerçekçi Oyunculuk* içinde (s. 16). İstanbul: Mitos-Boyut Yayıncılık.
- Özüaydın, N.U. (2011). *Stanislavski Sistemi ve Metot Oyuncululuğu* (1. Baskı). İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- Papoport, I. (1995). The Work of The Actor. T. Cole (Eds). *Acting: A Handbokk of The Stanislavski Method* (pp. 61). New York: Three Press.
- Pudovkin, V. İ. (2004). *Sinemada Oyuncu*. (O. Özügül, çev.). İstanbul: Pencere Yayınları.
- Roach, J. R. (1993). *The Players Passion: Studies In The Science of Acting* (pp 206). Michigan: The University of Michigane Press.
- Schechner, R. (2013). *Performance Studies: An Introduction*. Oxfordshire, England: Routledge.
- Stanislavski, K. (1981). *Bir Karakter Yaratmak*. (S. Taşer, çev.). İstanbul: Yazko Yayınları.
- Stanislavski, K. (1992). *Sanat Yaşamım*. (S. Taşer, çev.). İstanbul: Can Yayınları.
- Stanislavski, K. S. (1996). *Bir Aktör Hazırlanıyor*. (3. baskı).(S. Taşer, çev.). İstanbul: Papirüs Yayınları.
- Stanislavski, K. S. (2015). *Oyuncunun El Kitabı*. (3. Baskı). (O. Akınhay, çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Starsberg, L. (1998). *A Dream of Passion*. Penguins Books.
- Storey, I. ve Allan, A. (2005). *A Guide to Ancient Greek Drama*. Hoboken, New Jersey, ABD: Blackwell Publishing.

Sudakov, I. (1995). The Creative Process. T. Cole (Eds). *Acting : A Hnadbook of The Stanislavski Method* (pp 107). New York: Three Rivers Press.

Şener, S. (2019). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*. Ankara: Dost Kitabevi.

Toporkov, V., manyukov, V., Prokofyev, V. (1966). Stanislavski Preserved: And Mat Discussion. E. Munk (Eds.). *Stanislavski and America*. New York: Hill and Wang.

Whyman, R. (2012). *Oyunculukta Stanislavski Sistemi*. (H. Gür, çev.). Ankara: Dost Yayınevi.

Yıldırım, Ö. (2020). *Oyunculukta Yöntem ve Rol Çalışmaları* (1. Baskı). İstanbul: Hiper Yayın.

Yule, A. (2003). *Al Pacino: A Life On The Wire* (pp. 195). London: Time Warner Paperbacks.

Zarilli, P., Jay Williams, G., Sorgenfrei, C., ve McConachie, B. (2006). *Theatre Histories An Introduction*. Oxfordshire, England: Routledge.

İNTERNET KAYNAKLARI

<https://tr.wikipedia.org/wiki/Stoac%C4%B1%C4%B1k>, Erişim Tarihi, 07.10.2021.

https://tr.wikipedia.org/wiki/Livius_Andronicus, Erişim Tarihi, 08.10.2021.

[https://en.wikipedia.org/wiki/Phaedra_\(mythology\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Phaedra_(mythology)), Erişim Tarihi, 08.10.2021.

<https://tr.wikipedia.org/wiki/Etr%C3%BCskler>, Erişim Tarihi, 07.10.2021.

<https://tr.wikipedia.org/wiki/Thespis>, Erişim Tarihi, 06.10.2021.

<https://en.wikipedia.org/wiki/Lenaia>, Erişim Tarihi, 06.10.2021

<https://tr.wikipedia.org/wiki/Cavea>, Erişim Tarihi, 07.10.2021.

<https://tr.wikipedia.org/wiki/Pleiade>, Erişim Tarihi, 08.10.2021.

EKLER-FİLMLERİN KÜNYELERİ VE ÖZETLERİ

EK 1: *Brazil* Filminin Künyesi ve Özeti

***Brazil* Filminin Künyesi**

Yönetmen: Terry Gilliam

Görüntü Yönetmeni: Roger Pratt

Tür: Bilim Kurgu

Oyuncular: Jonathan Pryce, Kim Greist, Michael Palin, **Robert De Niro –Yan Rol**, Katherine Helmond, Bob Hoskins, Derrick O'Connor, Ian Holm, Jim Broadbent, Ian Richardson, Peter Vaughan, Brian Miller, Barbara Hicks, Charles McKeown, Kathryn Pogson, Bryan Pringle, Sheila Reid, Derek Deadman, Nigel Planer, Gorden Kaye, Jack Purvis, Elizabeth Spender, Myrtle Devenish, Holly Gilliam, Terry Gilliam

Senaryo: Terry Gilliam, Charles Mckeown, Tom Stoppard

Müzik: Michael Kamen

Yapımcı: Arnon Milchan, Joseph P. Grace

Yapım Yılı ve Süresi: 1985 – 144 dk. – Renkli

Yapım: Universal Pictures, Twentieth Century Fox

Filmin Özeti

Film, gökyüzünde bulutların içinde ilerlerken 1939 yılına ait Aquarela do Brasil adlı müzik ile başlar. Ekranda “20. Yüzyılda bir yerde” yazısı yazar. Filmin geçtiği evren, distopik ve Sam’in hayallerinden oluşan bir evrendir. Daha sonra televizyonda yeni boruları tanıtan bir reklam görülür. Borular bu yüzyılda oldukça önemlidir. Kamera televizyondan uzaklaşınca bir patlama olur. Yerde duran televizyonda başkanlığın yaptığı açıklamada çok sayıda terör saldırısı olduğu belirtilmektedir. Sonraki sahnede ise bir çalışan evrakları düzenlemektedir. Evraklar makinadan çoğaltılarak basılır. Çalışan ofiste bir sinek fark eder. Onu öldürmeye çalışır. Sineği kovalar ve öldürür. Sineğin ölüsü çalışan makinalardan bir tanesinin içine düşer. Sineğin düşen ölüsü yüzünden makinada basılan kâğıtların birinde bir yazım hatası olur.

Filmin sonraki sahnesinde ise Jill Layton (Kim Greist) küvette uzanmaktadır. Aşağıdaki komşusundan gürültü gelir. Aşağıda ise bir aile televizyon izlemektedir. İçeriye Bilgi Edinme Bakanlığı’ndan adamlar gelir. Evin babasını tutuklarlar. Bu tutuklama

makinadan yapılan yazım hatasından dolayı olmuştur. Tuttle soyadı yazım hatasından dolayı Buttle olmuştur. O sırada Jill'in evindeki yerin tabanı Bilgi Edinme Bakanlığı adamları tarafından delinir ve oradan da aşağıdaki komşunun evine adamlar iner. Bilgi Edinme Bakanlığı'ndaki işçiler gelir ve deliği kapatırlar. Bir sonraki sahnede ise Bilgi Edinme Bakanlığı'ndaki çalışanlar gözükür. Bu çalışanlar içinde önemli olan kişi Sam Lowry (Jonathan Pryce), başkan Mrs. Kurtzman (Ian Holm) tarafından odasına çağırılır. O sırada Sam hayalinde sarışın bir kadın görmektedir. Aynı kadına benzeyen bir kadını bakanlığa girerken de görmüştür. Sam arkadaşı Jack (Michael Palin) ile konuşur. Başkan Kurtzman'ın kendisini çağırdığını duyunca odasına gider. Başkan, Sam'e terfi ettiğini söyler ama Sam bunu kabul etmez. Başkan ile Sam yapılan yazım hatasını ve yanlışlıkla tutuklanan adamı konuşurlar. Ancak yapacak bir şey yoktur. Sam'in terfi almasının sebebi annesi Ida Lowry'dir (Katherine Helmond). Sam bakanlıktan çıktıktan sonra annesi ile yemeğe gider. Yemeğe gittikleri restaurantta borular her yerdedir. Yemekte annesinin iki arkadaşı ve kızı vardır. Sam annesine terfiyi kabul etmeyeceğini söyler. O sırada yine bir terör saldırısı olur. İnsanlar çok paniklemez. Buna alışmış gözükürler. Sam eve döner ve uyur. Sam rüyasında yine her zaman gördüğü sarışın kadına kavuşmak üzereyken toprak altından borular çıkar ve kavuşamaz. Sam korku içinde uyanır. Uyandığında ise evinin çok sıcak olduğunu anlar. Evinin havalandırma sistemi ve boruları arızaya geçmiştir. Sam arıza için Hizmet Bakanlığı'nı arar ama saat geç olduğu için kimseye ulaşamaz. Sam telefonda iken arkadan bir ayak sesi duyar. Elinde silahlı bir adam evine girmiştir. Adam kendisini Archibald Harry Tuttle (Robert De Niro) olarak tanıtır. Harry maskesini indirir ve havalandırma sisteminin olduğu yere doğru yürür. Sam tutuklanması gereken ve yazım yanlışından dolayı tutuklanan Buttle'in aslında evindeki Harry Tuttle olduğunu anlar. Harry elindeki silahın sadece önlem amaçlı olduğunu söyleyip havalandırma sistemini tamir etmeye başlar. O sırada kapı çalar. Sam panikler. Gelen kişiler arıza çağrısı alan ve Hizmet Bakanlığı'nda çalışan iki kişidir. Sam onları içeri almaz ama adamlar Sam'den şüphelenir ve geri geleceklerini söyler. Sam içeri gider ve Harry'e bu işi neden illegal yollardan yaptığını sorar. Harry, evrak işleriyle uğraşmayı sevmediğini ve bakanlıktan hoşlanmadığını söyler. Harry, havalandırmayı tamir eder ve gider.

Daha sonra Sam bakanlığa çalışmaya gider. Başkan yanlışlıkla tutuklanan adam ile ilgili başlarının dertte olduğunu söyler. Tutuklanıp öldürülen adamın karısına para vermek gerekmektedir. Sam çeki götürmek için gönüllü olur. Sam kadının evine gittiğinde rüyalarında gördüğü kadına benzeyen ve üst komşu olan Jill'i görür. Sam, Jill'i takip eder

ama gözden kaçırır. Sokakta oynayan bir çocuğa sorar ve çocuk Jill'in nerede çalıştığını söyler.

Evine dönen Sam, evinde tamir için daha önce de gelen, Hizmet Bakanlığı'ndan olan iki adamı görür. Adamlar geçen gece tamir için evine kimin geldiğini sorarlar ve Sam'i tehdit ederler. Sam cevap vermeyince yeniden geleceklerini söyleyip giderler. Sam annesinin verdiği partiye gider. Annesine Mr. Helpmann ile konuşmak ve terfiyi kabul etmek istediğini söyler. Sam, Mr. Helpmann ile konuşur ve Bilgi Edinme Başkanlığı'ndaki işi kabul ettiğini belirtir. Sam'in terfiyi kabul etmesindeki amaç, Jill ile ilgili daha çok bilgi edinmektir. Sam teşkilattaki ilk gününde yan odadaki iş arkadaşının bilgisayarını kullanarak Jill hakkında daha çok bilgi edinir. Sam daha da fazla bilgi edinmek için arkadaşı Jack'in yanına çıkar. Jack, Jill'in Buttle'ların evindeki tutuklama olayına şahit olduğunu ve terörist olduğundan şüphelendiklerini söyler. Jill hakkında tutuklama emri vardır. Sam de Jack'e, Jill'i kendisinin tutuklayabileceğini söyler. Sam teşkilattan çıktığında Jill'i bir kamyonla park etmiş halde bulur. Sam hemen kamyonu biner. Jill arabayı çalıştırır ve Sam'i tanımadığı için ondan kurtulmaya çalışır. Sam konuşarak Jill'i ikna eder ve Jill de onu yanında götürür. İkisi birlikte bir yerden büyük bir paket alırlar ve alışveriş merkezine giderler. Alışveriş merkezinde büyük bir patlama olur. Sam patlamayı Jill'in yaptığını düşünür ancak patlamayı yapan Jill değildir. O kargaşada Sam tutuklanır. Sam teşkilatta müdür olan Mr. Warrenn (Ian Richardson) tarafından azarlanır. Bilgi Edinme Bakanlığı Jill'in Harry ile çalıştığını söyler.

Sam üzgün bir halde evine döner. Evine döndüğünde ise Hizmet Bakanlığı'ndan daha önce de gelmiş olan iki adamın evini mahvettiğini görür. Bu iki adam tamir yaptıkları gerekçesiyle Sam'i evinden atarlar. Sam sinirli bir şekilde koridora çıkar. Koridora çıktığında ise Harry oradadır. Harry, Sam'in evinde olan iki adamı kaçırmak için havalandırma sistemini kullanır. Havalandırma sistemi sayesinde adamların olduğu yere kanalizasyon suyunu verir. Adamlar evden kaçarlar. O sırada Jill, Sam'i bulmak için gelmiştir. Harry, Sam ve Jill'e bakar gülümser ve oradan gider. Sam ve Jill kaçmaya başlarlar. Sam Jill'i saklamak için onu annesinin evine götürür ve teşkilata geri döner. Amacı gizlice Mr. Helpmann'ın ofisine girerek Jill'i temize çıkartmak için dosyayı bulmaktır. Sam dosyayı bulamaz ama aşağıya inerek basılan belgelerde Jill'i öldü göstermeyi başarır.

Sam eve geri döner. Sam ve Jill birlikte olurlar. Sabah olduğunda ise teşkilattan adamlar gelir. Sam'i tutuklarlar ve Jill'i vururlar. Sam, teşkilatın nezarethanesinde beklerken yanına Mr. Helpmann gelir. Jill'in öldüğünü söyler ve iş birliği yapması gerektiğini vurgular.

Sonraki sahnede ise Sam, işkence odasına alınır. Bu sayede itiraf edeceği düşünülmektedir. İşkenceyi yapan kişi ise Sam'in arkadaşı Jack'tir. Jack tam işkence yapmaya başlayacakken kafasının arkasından vurulur. Sam kafasını kaldırıp baktığında odanın cam tavanından içeri bir sürü kişinin iplerle indiğini görür. Adamlar Sam'in yanına gelir. Bu adamlardan bir tanesi de Harry'dir. Harry, Sam'i kurtarır. Teşkilatın binasından çıkarken askerlerle çatışma yaşanır ama kaçarlar. Sam ve Harry bir sokağa saklanırlar. Harry bir uzaktan kumanda çıkartır ve Sam'e uzatır ve Sam düğmeye basar. O sırada teşkilat binası havaya uçar. Sam ve Harry gizlendikleri sokaktan çıkarlar. Harry üstündeki kıyafetlerden kurtulur ve yürümeye başlar. O sırada Harry'nin tüm vücuduna yere saçılan kağıtlar yapışmaya başlar. Sam bunu görünce Harry'i kurtarmak için koşar, kağıtları çekmeye çalışır. Bir süre sonra yerde sadece kağıtlar kalmıştır. Sam koşarak bir kilisenin içerisine girer. Kilisede annesinin cenazesi vardır ama annesi de orada oturuyordur. Sam anlam veremez ve tabutu açar. O sırada teşkilattan adamlar gelir. Sam kaçmak için tabutun içine girer ve oradan başka bir boyuta düşer. Sam kaçmaya başlar ve bir kapıdan girer. Kapının sonunda bir kamyonet duruyordur. Kamyonete biner ve kullananın Jill olduğunu görür. İkisi oradan uzaklaşırlar. Sahne tekrar Sam'in işkence odasında olduğu sahneye döner ve film biter.

EK 2: *Şeytan Çıkması (Angel Heart)* Filminin Künyesi ve Özeti

***Şeytan Çıkması (Angel Heart)* Filminin Künyesi**

Yönetmen: Alan Parker

Görüntü Yönetmeni: Michael Seresin

Tür: Korku

Oyuncular: Mickey Rourke, **Robert De Niro – Başrol**, Lisa Bonet, Charlotte Rampling, Stocker Fontelieu, Brownie McGhee, Michael Higgins, Elizabeth Whitcraft, Elliott Keener, Charles Gordone, Dann Florek, Kathleen Wilhoite, George Buck

Uyarlandığı Eser: Falling Angel

Senaryo: Alan Parker

Müzik: Trevor Jones

Yapımcı: Elliott Kastner, Alan Marshall

Yapım Yılı ve Süresi: 1987 – 133 dk. - Renkli

Yapım: TriStar Pictures

Filmin Özeti

Film, karanlık ve ıssız bir sokakta bastonla yürüyen bir adamın görüntüsü ile başlar. Daha sonra sokakta gezinen bir köpek, ölmüş bir adam cesedi görür ve koklamaya başlar. Köpek cesedi kokladıktan sonra sokakta yürümeye devam eder. Sonraki sahne de ise “New York, 1955” yazısı görünür. Sokakta yürüyen Harry Angel (Mickey Rourke) ofisine gelir ve telefon görüşmesi yapar. Harry, özel bir dedektiftir. Daha çok takip işleriyle ilgilenir ve tehlikeli işlerden uzak durur. Harry, Louis Cyphre (Robert De Niro) tarafından Harlem’e görüşmek için çağırılır. Harry, görüşmeyi kabul eder ve Harlem’e gider. Harry, Harlem’de görüşmek üzere çağırıldığı binaya girdiğinde orada siyahilerin bir tür kilise toplantısına benzeyen toplantılarını görür. Bir süre toplantıyı izledikten sonra yukarı çıkmaya devam eder. Yukarı çıkarken Louis’nin avukatı olan Herman Winesap (Dann Florek) ile karşılaşır ve Herman kendisini takip etmesini ister. Harry, yukarı çıkarken bir odada duvardaki kanları temizleyen kadını görür. Herman, aşağıdaki tarikattan bir adamın kafasına sıktığını söyler. Yukarı çıkmaya devam ederler. Bir odaya girerler. Louis, odada kendisini beklemektedir. Louis, Harry’den kimliğini göstermesini ister. Harry, kimliğini gösterir ve konuşmaya

başlarlar. Louis, Harry'e, Johnny Favorite ismini hatırlayıp hatırlamadığını sorar. Harry, hatırlamadığını söyler. Louis, Johnny Favorite'ın ünlü bir şarkıcı ve gerçek isminin Liebling olduğunu söyler. Louis, Johnny'e kariyerinin başında yardım ettiğini söyler. Johnny, Louis ile yaptıkları anlaşmaya uymamıştır ve bu nedenle de Louis, Johnny'in bulunmasını ister. Herman, Harry'e 1943 yılında Johnny'nin Kuzey Afrika'da özel eğlence servisine gönderildiğini ancak taarruzda yaralandığını anlatır. Taarruzda yaralandıktan sonra da Kuzey'de özel bir kliniğe alındığını söyler. Louis, Johnny'nin yaşayıp yaşamadığından emin olmak ister. Louis ve Harry anlaşır. Harry, Johnny'nin yatırıldığı kliniğe araştırmaya gider. Klinikte Johnny ile ilgili bir dosya bulur. Dosyada Johnny'i tedavi eden Dr. Albert Fowler'ın (Michael Higgins) kaldığı motele gider ve gizlice odasına girer. Harry, odayı araştırır. Çekmecede bir İncil ve silah bulur. Doktor Fowler içeri girdiğinde onu sorguya çeker. Johnny hakkında sorular sorar. Doktor zamanında o isimle bir hastasının olduğunu ama şimdi nerede olduğunu bilmediğini söyler. Doktor Johnny'nin ilk başlarda çok kötü durumda olduğunu ama sonradan toparlandığını anlatır. Johnny'i bir gece arkadaşları arabayla alıp gitmiştir. Doktor onu bir daha görmediğini söyler. Harry, yemek almak için gideceğini ve o sırada düşünmesi gerektiğini söyler. Harry, doktorun yanına geri geldiğinde doktoru kendisini vurmuş bir şekilde bulur. Harry, oradan hemen uzaklaşır. Ertesi sabah Harry, Louis ile görüşmeye bir restoranta gider. Louis, Harry'e Johnny'i bulup bulamadığını sorar. Harry ise doktorun kendisine anlattıklarını anlatır. Harry, doktorun öldüğünü söyler. Bu işin üstüne kalabileceğinde korkar. Louis ise ödemeyi kabul ettiği fiyatın çok daha üstünde bir fiyat söyler. Harry, araştırmaya devam etmeyi kabul eder. Louis, konuşurken yumurta yer ve Harry'e isteyip istemediğini sorar. Harry, tavuklarla arasının iyi olmadığını söyler.

Harry, Louis'nin yanından ayrılıp araştırmaya devam eder. Girdiği bir yerde kan, ölü maymun, değişik ritüeller için yapılmış objeler bulur. Harry, tuhaf hayaller görmeye başlar. O sırada daha önceden gördüğü tarikat, aşağıda bir yürüyüş yapar. Harry tarikatın toplantı yaptığı salonda gezinirken bir kadının tek başına orda oturduğunu görür. Tam dokunacakken tarikattan iki tane adam onu kovalamaya başlar. Harry kaçır ve bir bara girer. Barda gazeteci kız arkadaşıyla buluşur. Kız arkadaşına araştırdığı kişiyi ve olayı anlatır. Kız arkadaşı Harry'e Johnny ile ilgili yaptığı araştırmaları verir. Harry ertesi gün yeniden Harlem'e gider. Harlem'de Johnny'nin eski kız arkadaşı olan falcı Margaret Krusemark (Charlotte Rampling) ile görüşür. Harry, Margaret'a Johnny'i sorduğunda Margaret nerede olduğunu bilmediğini söyler. Harry, oradan çıkar ve bir dükkâna girer. Dükkânda bitkiler ve garip büyü malzemeleri satılmaktadır. Johnny, dükkândaki kadına bir isim sorar. Daha sonra

dükkkandan çıkar ve bir araba kiralar. Dükkkandaki kadına söylediği ismin öldüğünü öğrenir. Kadının mezarının başında Epiphany Proudfoot'u (Lisa Bonet) görür. Epiphany, ölen kadının kızıdır. Harry, Epiphany'e Johnny'i sorar ve annesinin arkadaşı olduğunu söyler. Epiphany tanımadığını söyler. Harry, eğer hatırlarsa kendisini araması için kartvizitini bırakır ve oradan ayrılır.

Harry, bir barda gitar çalan Toots Sweet'e (Brownie McGhee) Johnny'i sorar. Toots bir ara beraber çalıştıklarını ama daha fazlasını bilmediğini söyler. Harry, Toots'u tuvalette bulur. İkisi konuşurlarken Harry, tuvalette tavukayağı bulur. Bunun ne olduğunu sorduğunda bardaki görevliler gelip Harry'i bardan atarlar. Harry, Toots çıkana kadar arabada bekler ve onu takip eder. Toots, Epiphany'nin olduğu köye gider. Orada erotik danslarla tuhaf bir ritüel yaparlar. Epiphany, canlı bir tavuğu keser ve kanını üstüne sürer. Harry, köyden uzaklaşır ve Toots'un kaldığı yere gider. Toots geldiğinde Harry onu döver. Harry, yaptıkları ritüeli gördüğünü söyler ve Johnny'i sorar. Harry, Toots'a kaldığı otelin kartını verir ve hatırladığında aramasını ister.

Harry, uykusunda garip rüyalar görmeye başlar. Uyandığında odasında polisler vardır. Polisler, Harry'e Toots'un öldürüldüğünü söylerler. Polisler Harry'nin parmak izlerinin Toots'un evinde olduğunu ve bu nedenle şüpheli olduğunu anlatırlar. Polisler şimdilik gideler. Harry, bir bara gider. Barda telefonda birisini ararken askerlerin dönüşünün kutlanması, asansör gibi hayali görüntüler hatırlar. O sırada bardan birisinin seslenmesiyle kendisine gelir. Harry, bardan çıktıktan sonra yine falcı Margaret Krusemark'ın evine gider. Kapıdan girdiği anda Margaret'ın öldürüldüğünü görür. Bunun üzerine Harry evi aramaya başlar. Evin bir odasında masada bir kağıt üzerine falcı Margaret'ın çıkartılmış kalbini bulur. Koşarak evden uzaklaşır. Bir bara içmeye gider. Harry, arabasına binip yola çıkar. Bu sırada kırmızı bir kamyon onu takip eder. Harry, bir köyde durur ve arabadan iner. Orada duran adamlarla konuşurken adamların köpeği ona saldırır. Adamlardan biri, Harry'e oradan gitmesi gerektiğini söyler ve onu kovar. Harry, Epiphany'nin yanına döner. Toots'un ölümü hakkında konuşurlar. Epiphany, Johnny Favorite'ın babası olduğunu söyler. Babasının savaştan hiç dönemediğini anlatır. Harry, çok fazla ölüm olduğunu anlatır ve onu yanına çağırır. Harry, kaldığı otele döndüğünde Louis'nin onu kiliseye çağırdığı bir mesaj alır. İkisi kilisede buluşurlar. Johnny ve ölenler hakkında konuşmaya başlarlar. Harry, büyüler hakkında gördüklerini anlatır. Louis, sadece Johnny'nin yaşayıp yaşamadığını bilmek istediğini söyler. Harry, kaldığı oteldeki odasının

önüne gelince Epiphany'nin geldiğini görür. İkisi gece birlikte olurlar. Ertesi sabah, polisler yeniden Harry'nin yanına gelir. Polisler Margaret'ın ölümünü sorarlar ve giderler.

Harry, Epiphany'nin yanından ayrılır. Sokakta yürürken ona daha önceden saldıran köpekli adamları görür ve kaçmaya başlar. Bir ahırın içinden geçerek koşmaya devam eder. Harry, adamlardan kaçtıktan sonra Margaret'ın babasını bulur ve onunla Johnny hakkında konuşmaya başlar. İkisi birlikte içeri girip konuşmalarına devam ederler. Adam, Johnny ile ilgili bildiklerini anlatmaya başlar. Johnny'nin büyüyle ilgilendiğini söyler. Harry, adama bağırır ve gerçeği söylemesini ister. Adam, Johnny ile kızını kendisinin tanıştırdığını ve Johnny'nin güçlü bir büyücü olduğunu anlatır. Harry adama inanmaz ve bağırmaya başlar. Adam, Johnny'nin karanlıklar prensi ile bir ruh için anlaşma yaptığını söyler. Toots, Margaret ve Johnny, genç bir askeri ruhu için seçmiştir. Johnny, genç askeri kaldığı otele tören için getirmiştir. Genç askere büyü yapılmıştır. Johnny, genç askerin kalbini yer ve genç askerin yüzüne bürünür. Adam hikayeyi anlatmayı bitirdikten sonra Harry tuvalete koşar ve her şeyi hatırlamaya başlar. Aslında genç asker Harry'dir. Johnny, Harry'nin yüzüne bürünmüştür. Harry içeri geri döndüğünde adamı ölü halde bulur. Harry, oradan kaçır ve Margaret'ın evine gider. Etrafta yapılan büyü ile ilgili bir şeyler arar ve bulur. O sırada Louis, Margaret'ın evinde belirir. Johnny'nin anlaşma yaptığı karanlık prens yani şeytan Louis'dir. Johnny, öldürülen kişileri kendisinin öldürmediğini söyler. Louis ise öldürülen kişileri kendisinin yönlendirmesiyle öldürdüğünü ve artık genç asker Harry'nin ruhunu geri vermesi gerektiğini söyler. Louis, Johnny'nin şarkılarını kendisine dinletince Johnny her şeyi hatırlamaya başlar. Johnny, doktoru, Toots'u, Margaret'ı ve Epiphany'i öldürmüştür. Johnny kendisine geldiğinde Louis ortadan kaybolur. Johnny oradan koşarak uzaklaşır. Filmin son sahnesinde Johnny oteline gelir. Yatakta Epiphany'nin cansız bedeni ve başına polisler vardır. Epiphany'nin boynunda Harry'e ait olan asker künyesi vardır. Polislerden biri Johnny'e bunun için cehennemde yanacağını söyler. Johnny'de "Biliyorum" diye cevap verir.

EK 3: *Anlat Bakalım (Analyze This)* Filminin Özeti ve Künyesi

***Anlat Bakalım (Analyze This)* Filminin Künyesi**

Yönetmen: Harold Ramis

Görüntü Yönetmeni: Stuard Dryburg

Tür: Komedi

Oyuncular: **Robert De Niro- Başrol**, Billy Crystal, Lisa Kudrow, Chazz Palminteri, Kresh Novakovic, Bart Tangredi, Michael Straka, Joseph Rigano, Joe Viterelli, Richard C. Castellano, Molly Shannon, Max Casella, Tony Darrow

Senaryo: Harold Ramis , Kenneth Lonergan , Peter Tolan

Müzik: Howard Shore

Yapımcı: Jane Rosenthal , Paula Weinstein

Yapım yılı ve Süresi: 1999 - 103 dk. – Renkli.

Yapım: Baltimore Pictures, Face Productions, NPV Entertainment, Spring Creek Productions, Tribeca Productions, Village Roadshow Pictures

Filmin Özeti

Film, İtalyan bir mafya babasının oğlu olan ve kendisi de önde gelen bir mafya olan Paul Vitti'nin (Robert De Niro) babasının hikâyesini anlatmasıyla başlar. 1957 yılının yaz aylarında tüm mafyaların katılacağı bir toplantı yapılır. Kasabadaki polis memuru kalabalık arabaları fark edip federalleri arar. Mafyaların yaptığı toplantı basılır. Paul Vitti'nin babası ve arkadaşı kaçmayı başarır. Daha sonra film Paul Vitti ile babasının arkadaşının konuşma sahnesine döner. Konuştukları konu 1957 yılından sonra tekrar yapılacak olan mafyaların toplantısıdır. Paul Vitti, bu toplantının yapılmasından dolayı gergin ve isteksizdir. Ancak babasının arkadaşı ona ısrar eder ve Paul Vitti kabul eder. İki kalkanlar ve oturdukları kafeden dışarıya çıkacakken ateş açılır. Paul Vitti vurulmaz ancak babasının arkadaşı ölür. Sonraki sahne ise Dr. Ben Sobel'in (Billy Crystal) muayenehanesidir. Dr. Ben bir psikiyatristtir. Bu sahnede Dr. Ben, bir kadın hastasıyla ilgilenmektedir. O sırada Paul Vitti, babasının arkadaşını vuran kişiyi bulmak için genç bir adamı sorgular ama bir sonuç alamaz. Akşam olduğunda Dr. Ben ve oğlu Michael Sobel (Kyle Sabihy) arabayla, Dr. Ben gibi psikiyatrist olan babası Dr. Isaac Sobel'in (Bill Macy) yeni çıkan kitabı için yapılan partiye giderler. O sırada Dr. Ben önde duran arabaya çarpar. Araba Paul Vitti'nin arabasıdır.

Arabadan Paul Vitti'nin adamları olan Jelly (Joe Viterelli) ve Jimmy (Richard C. Castellano) iner. O sırada Jimmy, arabanın bagajında olan ve bağlanmış bir adamı kimse görmeden içeri geri sokar. Arabanın çarpmadan dolayı dağılan arka tamponunu koli bantıyla bantlamaya başlar. Dr. Ben önce polisi çağırmak ister ama Jelly kabul etmez. Ondan sonra Dr. Ben kartvizitini uzatır ve Jelly'e verir. Eğer hasarı karşılamak için aramak isterlerse arayabileceklerini söyler. Dr. Ben ve oğlu Michael, Dr. Isaac'ın partisine gider. Dr. Ben, annesi Dorothy'e (Rebecca Schull) düğününe gelip gelemeyeceklerini sorar. Onlar da gelemeyeceklerini söyler. Dr. Ben ve babası iş hakkında konuşur.

Sonraki sahnede Paul Vitti, büyük toplantı hakkında iki arkadaşıyla konuşur. Ancak Paul Vitti, konuşurken nefesi kesilir. Kendisini dışarı atar. Jelly ve Jimmy, Paul Vitti'yi hastaneye götürür. Paul Vitti'yi hastanede bir doktor muayene eder. Bulgularında psikolojik olarak endişenin ve paniğin olduğunu söyler. Paul Vitti kabul etmez ve hastaneden çıkarlar. O sırada Paul, Jelly'den bir psikolog bulmasını ve bunun bir arkadaşı için olduğunu söyler. O sırada Jelly, ona kartvizitini veren Dr. Ben'den bahseder. Sonraki sahnede Dr. Ben, bir seanstadır. O sırada kapı çalar ve Jelly içeri girer. Jelly, bunun acil bir durum olduğunu söyler ve seanstaki hastayı dışarı çıkarır. Kapıdan Paul Vitti girer. Dr. Ben, Paul Vitti'nin kim olduğunu anlar ve korkar. Paul Vitti, bir arkadaşı için bazı sorular sormak istediğini söyler. Dr. Ben bunun kendisi için olduğunu anlar. Paul Vitti, koltuğa oturur. Arkadaşının durup dururken ağladığını, nefesinin kesildiğini anlatır. Dr. Ben, ona panik atak teşhisi koyar. Aldığı cevaplardan sonra kendisini daha iyi hissettiğini söyler. Artık doktorunun Dr. Ben olduğunu söyler. Dr. Ben, Paul Vitti'yi şu anda tedavi edemeyeceğini çünkü düğünü olduğunu ancak, döndükten sonra tedavi edeceğini söyler ve aralarında anlaşılır. Sonra Dr. Ben oğlu ile birlikte evleneceği kişi olan Laura'nın (Lisa Kudrow) yanına gider. Dr. Ben ve Laura, düğün hakkında konuşurlar. Bu arada, Paul Vitti, sevgilisiyle birlikte olur ama ereksiyon sorunu yaşar. Dr. Ben, oğlu ve Laura düğün için Miami'ye giderler. Dr. Ben uyurken Jelly gelir ve onu uyandırır. Paul Vitti'nin acil bir durumu olduğunu söyler. Dr. Ben şaşırır ve Paul Vitti'nin yanına iner. Paul Vitti ve Dr. Ben konuşmaya başlar. Paul sevişirken ereksiyon olamadığını ve bunun bu zamana kadar toplamda sekiz kez olduğunu anlatır. Dr. Ben onu bu konu için rahatsız ettiğine çok sinirlenir ve sert çıkar. Arkasını döner ve gitmeye başlar. O sırada Paul Vitti ağlamaya başlar. Bunu gören Dr. Ben dayanamaz ve geri döner. Paul Vitti'yi bir süre dinledikten sonra, çocukluğunu sorar. Paul Vitti, babasının kalp krizinden öldüğünü anlatır. Dr. Ben, endişe ve paniğin babasıyla alakalı olduğunu söyler ancak Paul Vitti bunu kabul etmez. Paul Vitti, bunun iki hafta sonra olacak olan (mafyalardan

toplantısı) büyük bir olayla ilgili olduğunu söyler ama olayın ne olduğunu anlatmaz. Dr. Ben iki hafta içinde onu tedavi edeceğini ancak burada kendisini rahat bırakmasını ister. Paul Vitti bunu kabul eder. Dr. Ben yukarı çıkar ve tüm gerçekleri Laura'ya anlatır. Dr. Ben, Laura'nın ailesiyle yemeğe iner. O sırada Paul Vitti ve ailesi gelir. Paul Vitti, bir iki dakikalığına Dr. Ben ile konuşmak istediğini söyler. Dr. Ben'e kötü bir rüya gördüğünü anlatır. Dr. Ben geri yemeğe döner. Sonraki gün düğün günüdür. Yukarıda odasında olan Paul Vitti'ye suikast düzenlenir. Jelly son anda yetişir ve Paul Vitti'yi kurtarır. Suikast düzenleyen camdan aşağıya düğünün tam ortasına düşer. Buna çok sinirlenen Dr. Ben yukarı çıkar. Paul Vitti, bunu yapan kişinin diğer mafya babalarından olan Primo (Chazz Palminteri) olduğunu düşünür. Onu telefonlar arar. O sırada Dr. Ben sakin olmasını söyler ancak Paul bağırmağa başlar. Odaya gelinlik içindeki Laura gelir. Paul Vitti'ye düğünlerini mahvettiği için bağırır. Dr. Ben Laura'ya New York'ta evleneceklerini ve sıkıntı olmayacağını söyler. Laura kabul eder ve odadan çıkar.

Dr. Ben ve Laura, Miami'de evlerine döner. Evin bahçesinde Paul Vitti'den düğün hediyesi olarak gelen kocaman bir havuzlu fıskiye vardır. Laura, Dr. Ben'e artık bu mafyayla görüşmemesini söyler. O esnada eve iki ajan gelir. Dr. Ben'e Paul Vitti ile ilgili sorular sorarlar. Ajanlar, iki hafta sonra önemli bir mafya toplantısının olduğunu da söylerler. Dr. Ben'e iş birliği yapması için tehditte bulunurlar ve Dr. Ben mecburen kabul eder. Ertesi gün, Paul Vitti ve arkadaşları bir kafede oturur. Arkadaşları, Paul Vitti'ye bir deli doktoru ile görüşmenin iyi olmadığını ve onu öldürmesi gerektiğini söyler. Paul Vitti, Dr. Ben'i öldürmeyeceğini ve kimsenin de ona dokunamayacağını söyler. Daha sonra, Dr. Ben ve Paul Vitti bir cenazede buluşurlar. Dr. Ben, Paul Vitti'nin tüm semptomlarının babası ile ilgili olduğunu yine söyler ama Paul Vitti dalga geçer. Dr. Ben eve geldiğinde ajanlar evdedir. Ajanlar, Dr. Ben'e kendilerinin hazırladığı ve sahte olan bir ses kaydı dinletir. Ses kaydında Paul Vitti, Dr. Ben'i öldüreceğini söyler. Dr. Ben bunu duyunca ajanlarla iş birliği yapmayı kabul eder. Dr. Ben, Paul Vitti'ye acil dışarda görüşmek istediğini söyler. Bir İtalyan restaurantında buluşurlar. Masada Paul Vitti'nin başka bir arkadaşı da vardır. Dr. Ben'in üstünde dinleme cihazı vardır. Tam konuşurlarken Paul Vitti ve arkadaşı başka bir masaya birisine selam vermek için kalkarlar. Masada olan Jelly, Dr. Ben'e bu restaurantta Paul Vitti'nin babasının öldürüldüğünü ve o sırada tüm ailenin orda olduğunu anlatır. Dr. Ben tuvalete gider ve dinleme cihazını çıkartır. Masaya geri döndüğünde Paul Vitti'ye babası hakkında neden yalan söylediğini sorar. Paul Vitti de Dr. Ben'i alarak arabaya biner. O sırada arabaları başka bir araba tarafından takip ediliyordur. Paul Vitti ve Dr. Ben ıssız bir yere

gelirler. Paul Vitti silahını çeker ve Dr. Ben'e doğrultur ama onu vuramaz. Paul Vitti, babası hakkındaki tüm gerçekleri anlatır. Babasının ölümünden kendisini sorumlu tuttuğunu söyler ve Dr. Ben'e sarılarak ağlamaya başlar. Tam o anda takip eden araba gelir ve içindeki adamlar ateş etmeye başlar. Paul Vitti ağladığı için karşılık veremez ama Jelly ve Jimmy o adamları öldürür. Dr. Ben ve Paul Vitti bir daha seans yapmama kararı alırlar.

Dr. Ben kendi hastaları ile ilgilenmeye geri döner ama bu artık ona heyecan vermemektedir. Paul Vitti ise büyük mafya toplantısı için evinde hazırlanmaya başlar. Ancak televizyonda bir reklama denk gelir, ağlamaya başlar. Panik atak krizi geçirir. Aynı sırada Laura ve Dr. Ben evlenmek üzeredir. Tam evet demek üzereyken Jelly ortaya çıkar. Ona ihtiyacı olduğunu söyler. Dr. Ben ve Laura aceleyle evet der ve Dr. Ben, Jelly ile arabaya gider. Jelly, Paul Vitti'nin kriz geçirdiğini ve toplantıya gidemeyeceğini söyler. Dr. Ben'den Paul Vitti yerine toplantıya gitmesini ister. Dr. Ben kabul eder ve toplantıya giderler. O sırada Paul Vitti, yatakta karısının dizinde yatar ve oğlu da yanlarındadır. Oğlu Paul Vitti'ye kalkıp güçlü olmasını söyler. Paul kendisine gelir ve hazırlanmaya başlar. Toplantı da ise Dr. Ben sert olmaya çalışır ama başaramaz. Primo'nun psikolojik olarak üstüne gider. Primo sinirlenir. O anda Paul Vitti toplantıya katılır. Toplantıda artık bu işte olmayacağını söyler ve oradan çıkarlar. Tam kapının önünde Primo ve adamları Paul Vitti ve adamlarına saldırır. O sırada federaller gelir ve toplantıyı basarlar. Tüm mafya babaları tutuklanır. Sonraki sahnede Dr. Ben, Paul Vitti'yi hapisanede görmeye gider. İkisi seansları devam ettirme kararı alırlar. Son sahnede ise Paul Vitti, Dr. Ben ve Laura'ya bir düğün hediyesi göndermiştir. Bu düğün hediyesi bir şarkıcı ve orkestradır. Dr. Ben ve Laura evin bahçesinde dans ederler.

EK 4: Yıldız Tozu (StarDust) Filminin Künyesi ve Özeti

Yıldız Tozu (StarDust) Filminin Künyesi

Yönetmen: Matthew Vaughn

Görüntü Yönetmeni: Ben Davis

Uyarlandığı Eser: Yıldız Tozu

Tür: Fantastik/ Macera

Oyuncular: Claire Danes, Charlie Cox, Michelle Pfeiffer, Mark Strong, **Robert De Niro-Başrol**, Jason Flemyng, Rupert Everett, Ricky Gervais - Sienna Miller, Peter O'Toole, Ian McKellen, Kate Magowan , Joanna Scanlan, Sarah Alexander, Mark Heap

Müzik: Ilan Eshkeri

Yapımcı: Matthew Vaughn, Neil Gaiman, Lorenzo di Bonaventura

Yapım Yılı ve Süresi: 2007 – 130dk. – Renkli.

Yapım: Paramount Picture

Filmin Özeti

Film, gökyüzünde parlayan bir yıldızı göstererek ve bir dış sesin hikâyeyi anlatması ile başlar. Sahne gökyüzünde parlayan aya doğru kayar ve oradan teleskopun merceği içinden geçerek Kraliyet Bilim Akademisi'nin olduğu yere gelir. Dış ses hikâyenin burada başladığını söyler. Akademiye İngiltere'de sihirli duvarın diğer tarafından bir çocuğun mektup yazdığı görülür. Mektupta duvarın diğer tarafının sihirli olduğu yazar. Bilim Akademisi'ndekiler buna inanmazlar ve alaycı bir cevap verirler. Sonraki sahnede ise genç Dunstan (Ben Barnes) duvarı korumakla görevli olan görevliyle konuşur. Dunstan duvarın öbür tarafına geçmek ister ama görevli buna izin vermez. Dunstan görevliyi kandırır ve duvarı geçerek sihirli tarafa koşmaya başlar. Bir süre koşuktan sonra bir tepeye gelir ve sihirli kasabayı görür. Kasabaya iner ve orada dükkânı olan Ditchwater (Melaine Hill) ile karşılaşır. Ditchwater yanında çalıştırdığı köle kıza Dunstan ile ilgilenmesini söyler ve gider. Yanında çalışan köle kız sihirli kasabanın Kraliyet ailesinin kızıdır ve cadı tarafından tutsak edilmiştir. Bu köle kız Una (Kate Magowan), Dunstan'a beyaz bir kardelen verir. Bunun ona uğur getireceğini söyler. Dunstan ve Una birbirlerinden hoşlanır, o gün birlikte olurlar. Dunstan, Una'yı kurtarmaya çalışır ancak cadı Ditchwater onu sihirli bir zincir ile

bağlamıştır. Bu zincir ancak Ditchwater öldüğünde kırılır. Dunstan gece duvarın diğer tarafındaki evine döner. Dokuz ay sonra duvarın görevlisi Dunstan'a puset içinde bir bebek bırakır. Bu bebek Dunstan ile Una'nın oğlu Tristran'dır (Charlie Cox). Sonraki sahnede zamanın geçtiği görülür ve Tristran genç bir adam olmuştur.

Tristran kasabanın güzel ve ukala kızı Victoria'ya (Slenna Miller) âşıktır. Onunla evlenmek ister. Bir gece Victoria'yı bir ağacın altında hazırladığı romantik sürprize götürür. Filmin devamında sahne duvarın öbür tarafındaki kraliyeti (Stormhold) gösterir. Kral ölüm döşeginde yatmaktadır. Yanında dört oğlu Septimus (Mark Stong), Secundus (Rupert Everett), Primus (Jason Flemyna) ve Tertius (Mark Heap) vardır. Kral, Secundus'un camdan bakmasını söyler ve onu aşağıya ittirir. Secundus diğer öldürülen kardeşlerinin yanında hayalet olarak yerini alır. Bu hayaletler ise bir sonraki kral tahta geçene kadar gökyüzüne çıkamayacaktır. Kral kalan üç oğlundan kimin kral olacağını belirlemek için boynunda taşıdığı taşlı kolyeyi havaya kaldırır. Kolye ilk başta kırmızıdır ama rengi beyaza döner. Kral bu taşı kim bulursa onun kral olacağını söyler ve ölür. Havada duran taş camdan gökyüzüne doğru hızlı bir şekilde gözden kaybolur. Filmde sonraki sahne Tristran ve Victoria'nın ağacın altında oturduğu sahnedir. İkisi de kayan bir yıldız görür. Tristran, Victoria'yı evlenmeye ikna edebilmek için kayan yıldızı ona getireceğini söyler ve kız kabul eder. Tristran duvarı geçmek ister ancak görevli buna izin vermez. Babası Dunstan'a durumu anlatır. Babası da ona annesini, duvarı nasıl geçtiğini anlatır ve annesinin yazmış olduğu bir mektubu verir. Tristran mektubun içinden bir Babil mumu bulur. Bu mum yandığında düşündüğün yere ışınlanma özelliğine sahiptir. Tristran mumu yakar ve yıldızın düştüğü yeri düşünür. Yıldızın düştüğü yere gidince yerde yatan bir kızı görür. Bu kız Yvaine'dir (Claire Dane). Kayan yıldız Yvaine'dir. Kralın ölürken gökyüzüne bıraktığı taş yıldız Yvaine'ye çarpmış ve onu düşürmüştür. Yvaine taşı alır ve takar. O sırada Tristran ise kayan yıldızın Yvaine olduğunu anlar. Ona sihirli zincirle el koyar ve gerçek aşkı Victoria'ya onu götüreceğini söyler. Elinde kalan Babil mumunu Yvaine'e vereceğini ve Victoria onu gördükten sonra onu bırakacağını söyler. Yvaine ikna olur ve yürümeye başlarlar.

Yvaine gökyüzünden kayarken onu üç cadı kardeş Lamia (Michelle Pfeiffer), Empusa (Sarah Alexander) ve Mormo (Joanna Scanlan) görür. Lamia, Yvaine'yi bulmak için genç bir kadın kılığına bürünerek yola koyulur. Yvaine cadılar için önemlidir çünkü eğer Yvaine'nin kalbini çıkartıp yerlerse genç ve güzel kalabilirler. Tristran ve Yvaine yürürken, Yvaine dinlemek ister. Tristran, Yvaine'i bir ağaca bağlar ve yemek bulmak için oradan ayrılır. Bu sırada bir Unicorn Yvaine'in zincirini keser ve onu sırtına alarak oradan

uzaklaşır. Tristran geldiğinde Yvaine yoktur. Tristran ağacın altında uyuyakalır. Filmin devamında ise kralın cenazesinin başında varis üç oğul toplanır. Üç oğlan ve papaz kadeh kaldırır ve içkilerini içerler. Bu sırada papaz ve oğullardan Tertius zehirlenerek ölür. Ağacın altında uyuyakalan Tristran'a gökyüzündeki yıldızlar Yvaine'yi bir unicorn'un kurtardığını ancak kötü bir tuzağa doğru gittiğini, cadıların amacını fısıldarlar. Yoldan geçen arabaya binmesi söylenir. Tristran ise geçen arabaya atlar ve bu araba Primus'un arabasıdır. Birlikte Lamia'nın sihirle kurduğu hana gelirler. Yvaine çoktan tuzağa düşmüştür. Lamia onu hana almış ve kandırmıştır. Tam Yvaine'yi öldürecekken hana Tristran ve Primus gelir. Lamia onları karşılamak için aşağı iner fakat bir süre sonra kim olduğu anlaşılır. Lamia Primus'u öldürür. Tristran ve Yvaine Babil mumunu yakarak oradan kaçarlar.

Babil mumu sayesinde iki duvarın ortasında, gökyüzünde yıldırımli bir havada bulutun üstünde kalırlar. O sırada uçan bir gemi yıldırım toplamaktadır. Attıkları ağ Tristran ve Yvaine'e denk gelir, gemiye çekilirler. Bu gemi Kaptan Shakespeare'in (Robert De Niro) gemisidir. Kaptan Shakespeare kim olduklarını sorgulamak için onları geminin hapisanesine alır. Tristran hikâyeyi anlatırken İngiltere'den söz eder ve o anda kaptanın yüz ifadesi değişir. İkisini de kendi kamarasına götürür ve Tristran'ı kamaranın camından atmış gibi yapar. Böylece mürettebatı olayı anlamayacaktır. Kaptanın kamarasında otururken Tristran ve Yvaine kaptana neden bunu yaptığını sorarlar. O esnada aslında kaptanın sert birisi değil biraz daha yumuşak bir karakter ve kadınlara değil erkekleri ilgi duyulduğu anlaşılır. Tristran İngiltere'den bahsedince hep İngiltere'yi merak ettiğini ve o yüzden anlatmasını istediğini söyler. Kaptan kamarasında gizli dolabını açar ve bu dolapta oldukça süslü kıyafetler vardır. Buradan kendilerine birer kıyafet seçmelerini ister. Bu sırada Tristran nasıl mürettebat tarafından tanınmayacağını sorduğunda, kaptan onun kılığını değiştireceğini söyler. Filmin devamına ise Septimus kraliyet taşıını arar ve Lamia'da Yvaine'yi aramaktadır.

Kaptan Shakespeare, Tristran ve Yvaine'yi duvara yakın bir noktada indirir. Baş başa kalan Tristran ve Yvaine birbirlerini sevdiklerini anlarlar. Tristran, Yvaine uyurken Victoria'ya onu sevmeyi söylemek için yanına gider. Bunu yanlış anlayan Yvaine, duvarın öbür tarafına geçmeye çalışırken Ditchwater ile karşılaşır. O sırada Lamia'da Yvaine'i bulur. Lamia ile Ditchwater büyü yoluyla savaşır ve Ditchwater ölür. Ditchwater'ın kölesi olan Una serbest kalır ve Yvaine'i Lamia'dan korumaya çalışır. Lamia ikisini de esir alır ve diğer iki cadı kardeşinin olduğu eve götürür. Tristran bunu anlar ve peşlerine düşer. Septimus, Kaptan Shakespeare'in gemisine gider ve kaptan kamarasındayken yanına girer.

O sırada kaptan kadın elbisesi giymiş dans eder. Mürettebat, kaptanı kurtarmak için kamaraya girdiklerinde kaptanı kadın elbisesi içinde görürler. Shakespeare, Yvaine'le Tristan'ın yerini söylemez ama Septimus anlar. Taşın kayan bir yıldızın boynunda olduğunu öğrenir. Septimus ta Yvaine'nin peşine düşer çünkü onun kalbini yiyip sonsuza kadar kral olmak ister. Lamia Una ve Yvaine'yi diğer iki cadı kardeşinin yanına getirir. Tristan ve Septimus cadıların evinin önünde karşılaşırlar ve birlikte cadıları alt etmeye karar verirler. Septimus ve Tristan iki cadı ile savaşırken bu cadıları öldürürler. Lamia'da Septimus'u öldürür. Lamia, Tristan ve Yvaine'yi tuzağa düşürür. Yvaine, Tristan'a kendisine sarılmasını söyler ve parlamaya başlar. Parlaklığa dayanamayan Lamia yanar ve yok olur. Yvaine'nin boynundan düşen taş Tristan'ı görünce kırmızı olur. Una Tristan'a krallığın varisi olduğunu söyler. Filmin son sahnesinde ise Tristan ve Yvaine krallığın tahtına otururlar. Yanlarında Una ve Dunstan da vardır. Taç giyme törenine Kaptan Shakespeare, mürettebatı, Victoria ve eşi de gelmiştir. Dış ses hikâyenin sonunu anlatır. Hikâyenin sonunda Tristan ve Yvaine torunlarının büyüdüğünü görürler ve taç giyme töreninde Una'nın hediye ettiği Babil mumunu yakarak gökyüzünde yıldız olarak sonsuza kadar mutlu yaşarlar.

EK 5: *Ustura (Mchete)* Filminin Özeti ve Künyesi

***Ustura (Machete)* Filminin Künyesi**

Yönetmen: Robert Rodriguez, Ethan Maniquis

Görüntü Yönetmeni: Jimmy Lindsey

Tür: Polisiye

Oyuncular: Danny Trejo, **Robert De Niro - Başrol**, Jessica Alba, Michelle Rodriguez, Lindsay Lohan, Rose McGowan, Jeff Fahey, Cheech Marin, Steven Seagal, Don Johnson, Tom Savini, Cheryl Chin, Daryl Sabara, Shea Whigham, Alicia Rachel Marek

Senaryo: Robert Rodriguez, Álvaro Rodriguez

Müzik: Chingon

Yapımcı: Robert Rodriguez, Elizabeth Avellan, Rick Schwartz

Yapım Yılı ve Süresi: 2010 – 105 dk. - Renkli

Yapım: MGM, The Weinstein Company

Filmin Özeti

Film, Meksika’da araba kullanan polis Machete Cortez’in (Danny Trejo) görüntüsü ile başlar. Machete ve arkadaşı, Rogelio Torrez (Steven Seagal) tarafından kaçırılan bir kadını kurtamaya giderler. Machete, Rogelio’nun kaçırılan kadını tuttuğu mekâna gider. Orada çatışma çıkar. Machete, Rogelio’nun bir sürü adamını öldürür ve bir odada kaçırılan kadını bulur. Kadın Machete’ye ihanet eder ve Rogelio ile iş birliği yapar. Merkezdeki baş komiser de bu işin içindedir. Rogelio, Machete’nin eşini gözlerinin önünde öldürür. Adamları da evi yakarlar.

Bu olaylardan sonra, filmin sonraki sahnesinde, üç yıl sonra gündelik işçi bölgesi Teksas’da bir taco satan minibüsü gözetleyen ajan Sartana Rivera (Jessica Alba) gözükür. Sartana minibüsde taco satan Luz’un (Michelle Rodriguez) fotoğraflarını çeker. Bu sırada radyoda sınır güvenliği hakkında konuşulan bir programı dinlemektedir. Teksas’da olan göçmenlerle mücadele için girişimler konuşulur. Sartana, şebeke operasyonu için gözetleme görevindedir ve Luz’un elebaşı olduğunu düşünür. O sırada Machete de Sartana’nın dikkatini çeker. Daha sonra film, Birleşik Devletler/ Meksika sınırını gösterir. Sınırdaki bir minibüs genç bir adamı ve hamile kadını indirir. Sınırın diğer tarafından ise başka bir araç

yaklaşır. Aracın içinden Amerikalı yasadışı sınır polisi Von Jackson (Don Johnson) iner. O sırada başka bir adamda bunu videoya çeker. Von hamile kadını vurur. Bu sırada araçta senatör John McLaughlin (Robert De Niro) vardır. John tüfeğini alır ve diğer göçmeni vurur. John göçmenlerle mücadele eden bir senatördür.

Machete, yürürken sokak kavgasına katılır. Yoldan geçen bir araba durur ve Machete'yi dikkatli bir şekilde izler. Machete sokak dövüşünü kazanır. Kazandığı parayı Luz'a götürür. O sırada Sarnata Luz'un minibüsüne gider. Kahve ister. Luz Sartana'ya numara yapmaması gerektiğini söyler. Sartana Luz'a belgelerini sorar. Luz da belgelerini gösterir. Sartana o sırada Luz'un minübüsünde asılı olan bir "She" yazılı kadın silüeti şeklinde poster görür. Sartana kadının teşkilatın başında olduğunu ve onun aslında Luz olduğunu düşür. Machete dövüşteyken onu izleyen Michael Booth (Jeff Fahey) Machete'yi takip eder ve arabaya binmesini söyler. İki arabaya biner ve bir malikâneye gelirler. Michael, Machete'ye senatör John'un resminin olduğu bir dosya verir. John'un göçmen politikası için ölmesi gerektiğini söyler. Michael Machete'ye, John'u öldürdüğü takdirde yüksek miktarda para vereceğini söyler. Machete ilk başta istemez. Michael Machete'yi tehdit edince Machete kabul eder. Michael'ın telefonu çalar. Arayan kişi kızı April (Lindsay Lohan)'dır ve babasından yardım ister. Michael April'ı silahlı uyuşturucu imalatı yapanların yanından alır. O sırada Michael tüm adamları vurur. April'ı arabaya bindirir ve oradan uzaklaşır.

Machete, Michael'ın verdiği parayı alır ve Luz'un yanına gider. Parayı insanlara yardım etmesi için Luz'a verir. Senatör John göçmen sorunu için konuşma yapar. Machete konuşmanın yapıldığı yerin karşısındaki binaya çıkar. Michael da konuşmayı dinleyenlerin arasındadır. Machete binanın çatısında tüfeğini hazır duruma getirir ve nişan alır. O sırada başka bir keskin nişancı ilk önce Machete'yi omzundan vurur. Daha sonra John'u bacağından vurur. Machete binadan iner ve kaçar. John ise hastaneye kaldırılır. Machete, tam kaçarken polisler tarafından bayıltılır. Polisler Machete'yi arabaya alırlar. Polisler aslında polis olmadıklarını söylerler. O sırada Machete palayla arkadan arabayı kullanan adamı yaralar. Araba kaza yapar ve Machete kaçar. Televizyonlar John'un vurulmasıyla ilgili haberleri gösterir. Rogelio ve Michael telefonda görüntülü konuşurlar. Rogelio John'un videosunu izlerken arkadan Machete'nin görüntüsünü görür. Michael Machete'nin öldüğünden emin olmak ister. Machete hastaneye kaldırılır. Hastane çalışanları Machete'ye yardım ederler. Hastanedeki herkes şebekenin üyesidir. O sırada Michael'in adamları hastaneye gelir. Machete hastaneden kaçar. Sartana televizyonda John'un vurulduğu

haberleri görür. Sartana'nın komiseri Machete'yi bulması için Sartana'yı arar. Luz, Machete'yi yaralı bir halde bulur ve onu minübüsüne alır ve evine götürür. Yaralarını temizler. Machete Luz'un evinde "she" ile ilgili posterler görür. Luz, "she" karakterinin efsane olduğunu ve şebekeyi kontrol etmesi için yardımcı olduğunu söyler. Sartana Machete'yi aramaya başlar.

Michael, eşi ve kızı April ile yemek yer. April babasına manken olmak istediğini söyler ama Michael bunu kabul etmez. O sırada Michael Machete'nin kaçtığına dair bir telefon alır. Michael'ın da adamları Machete'nin peşine düşer. Adamalar Luz'un evine giderler. Machete adamları öldürmeye başlar. Adamlardan biri eve bomba atar ama Machete kaçır. Sartana olan her şeyi görür ve Machete'yi yolda arabasına alır. Machete Sartana'nın elinden silahını alır ve arabayı sürmesini söyler. Rogelio Michael'i arar ve Machete'nin eski polis olduğunu anlatır. Rogelio Michael'e, Machete'yi öldürmeleri gerektiğini yoksa gelip kendisinin öldüreceğini söyler. Sartana ve Machete konuşurlar. Sartana Machete'ye yardımcı olacağını söyler. Ondan John'u vurdurmak isteyen adamı getirmesini ister. Luz şebekeden üyelerle buluşur. Sartana da onları takip eder. Luz şebekenin üyelerine, artık devrime başladıklarını söyler. Luz, Ustura'ya (Machete) ihtiyaçları olduğunu belirtir. Usturanın resmini gösterir. Ustura Machete'dir. O sırada Sartana cephaneliği basar. Luz şebekeyi anlatır. Sartana ise, Luz'a hiçbir şey yapmadan ordan ayrılır.

Machete, papaz kardeşi Padre'nin (Cheech Marin) yanına gider. Ondan kendisini kiralayan adamın Michael olduğunu öğrenir. Machete Michael'ın malikânesine gider. Malikânedeki görevlilere kendisini bahçıvan olarak tanıtır. Machete içeri girdikten sonra dönüp görevlileri yaralar ve havuz başına gider. April ve annesi havuzda video çekerler. Machete de onlara katılır. Machete bu video kaydını Michael'ın çalışma odasına bırakır. April ve annesini alarak malikânedeki ayrılır. Onları Padre'nin yanına götürür. Michael malikâneye geldiğinde Machete'nin notunu ve videoyu bulur. Hastanede olan John, telefon görüşmesi yapar. Telefondaki kişi Von'dur. Von, göçmenler için harekete geçmelerini söyler ama John daha zamanı olduğunu söyler. Von, şebekeyi bulmanın önemli olduğunu düşünür. Von, Rogelio için çalışmaktadır. Sınır için konuşurlar. Machete Sartana'ya Michael'ın günah çıkarmadaki videosunu izlettirir. Sartana işin arkasında John ve Michael'in olduğunu öğrenir. Ertesi sabah evde Sartana ve Machete silahlı saldırıya uğrarlar. İkisi de kaçarlar. O sırada Von, Luz'un yanına gider. Von şebekenin başında onun olduğunu bildiğini söyler ve Luz'u gözünde vurur. Michael'ın adamları kiliseye gider ve Padre'yi acımasızca öldürürler. Machete kardeşi Padre'yi ziyarete gider. Padre'nin öldüğünü görür. Machete yeniden

Michael'ın malikânesine gider. Sartana elindeki videoları, John'un basın açıklaması yapacağı yerde olan bir gazeteciye verir. John hastanede basın açıklaması için hazırlanırken televizyonda Padre'nin cinayet haberini görür. O esnada odaya Michael girer. Michael'e Machete'yi bulmasını söyler ve basın açıklaması yapmak için aşağıya iner. John basın açıklaması yaparken Sartana'nın vermiş olduğu video gösterilir. John fenalaşmış gibi yaparak Michael'la hastaneden ayrılır. İki arabada tartışmaya başlarlar. John Michael'ı vurur ve kaçmaya başlar. Machete arabada yaralı halde olan Michael'ı bulur. Michael ölür. Michael'ın kızı April ve annesi kilisede bir odada çıplak bir şekilde uyanır. April ve annesi Michael'ın öldüğünü öğrenirler.

John Von'u arar. Yanına geldiğini söyler. Machete yapılacak olan savaş için hazırlanmaya başlar. Sartana yaklaşan savaş için işçi bölgesinde olan Meksikalılarla konuşur. Teksas bölgesinde olan tüm Meksikalılara şebekeden mesaj gelir. Tüm Meksikalılar toplanır. Machete şebekeyle yola çıkar. John Von'un yanına gider ve yelek ile tüfek ister. Von John'un Rogelio ile iş yaptığını bildiğini söyler. Von John'u vatan haini olduğu için infaz etmek üzere yakalar. Machete ve şebeke Von ve adamlarının olduğu yere gelir. İki grup arasında çatışma başlar. John'un tutulduğu yere arabayla girerler. John Luz ve şebekeden tüfek, yelek ister. John şebekeyle beraber Von ve adamlarına karşı savaşır. April savaşın ortasına rahibe kıyafetiyle gelir. John'u, babasını öldürdüğü için vurur. Von kaçmaya çalışırken Luz Von'u vurur. April taramalıyla herkesin üstüne ateş eder. O sırada Rogelio gelir ve Machete ile karşılaşır. Rogelio ve Machete arasındaki savaş son bulur. Rogelio Machete'nin üstünlüğünü kabul eder. Savaş alanından herkes dağılınca yerde yatan John ayağa kalkar. İçinde kurşungeçirmez yelek olduğu için ölmemiştir. John oradan ayrılır ve gece yolda sınırın orada yürümeye başlar. Yasadışı polisler John'u göçmen sanıp vururlar. Filmin son sahnesinde, Machete motoruyla yolda giderken, Sartana polis arabasıyla yanına yaklaşır. Sartana Machete'ye yeni bir kimlik çıkartmıştır. Machete bu kimliği kabul etmez. Machete giderken Sartana'da onunla gider.

EK 6: *Her Yerde Aşk (The Ages of Love)* Filminin Özeti ve Künyesi

***Her Yerde Aşk (The Ages of Love)* Filminin Künyesi**

Yönetmen: Giovanni Veronesi

Görüntü Yönetmeni: Tani Canevari

Tür: Romantik

Oyuncular: Carlo Verdone, **Robert De Niro - Başrol**, Monica Bellucci, Riccardo Scamarcio, Michele Placido, Valeria Solarino, Laura Chiatti, Donatella Finocchiaro, Emanuele Propizio, Paolo Ferrari, Maura Leone, Lella Costa, Dario Ballantini, Guido Genovesi

Senaryo: Ugo Chiti, Giovanni Veronesi

Müzik: Massimiliano Lazzaretti

Yapımcı: Luigi De Laurentiis Jr., Aurelio De Laurentiis, Fabio Conversi, Maurizio Amati

Yapım Yılı ve Süresi: 2011 – 120 dk. - Renkli

Yapım: Filmauro, M3 Film

Filmin Özeti

Her Yerde Aşk filmi üç ayrı hikayeden oluşmaktadır. Bu üç hikaye birbiriyle bağlantılı bir şekilde anlatılmaktadır. Filmde hikayeleri anlatan kişi, insan kılığına girmiş Eros'tur. Her hikaye Eros'un ok atmasıyla başlar. İlk hikaye Roberto (Riccardo Scamarcio) ve evlenmeye hazırlandığı Sara'nın (Valeria Solarino) aşk hikayesidir. Roberto ve Sara taşınacakları ev için hazırlıklar yapar. Sara evlenmek için biraz endişelidir. Roberto ise Sara ile evlenmeye çok heveslidir. Roberto başarılı bir avukat olmak ister. Avukatlık için bir hukuk firması ile görüşür. Hukuk firması Roberto'yu işe alır. Bir kasabada yaşlı bir çifti, evlerini satması için ikna etmesi gerekmektedir. O yüzden kasabaya gider. Yaşlı çift ve oğlu evlerini satmaya yanaşmazlar. Roberto kasabada vakit geçirmeye başlar. Kasaba'nın halkı cana yakın ve eğlencelidir. Roberto, Sara ile görüntülü konuşur ve akşam yemeği için kasabada bir restavuranta gider. Orada kasabadan olan birkaç kişi oturup içki içerler. Restavuranta sarışın ve çok güzel bir kadın olan Micol (Laura Chiatti) spor arabasıyla gelir. Micol restavuranta kasaba halkının yanına oturur. Burda iddiaya girerler. Tüm bu iddiaları duyan Roberto katılmak ister. Roberto koşarak ve Micol ise arabasıyla kasabanın etrafında turlamak için anlaşılır. İlk bitiren iddiayı kazanacaktır. İlk bitiren saniye farkıyla Roberto

olur. Micol, Roberto'den etkilenir. Ertesi sabah Roberto yine yaşlı çiftin evine gider. Bu sefer daha fazla bir para teklif eder. Roberto kasabanın merkezine geri döner. Kasabadakilerle Micol'ü dinlemeye gider. Bundan sonra Micol ve Roberto daha sık vakit geçirmeye başlarlar. Birlikte olurlar ama hayatları hakkında konuşmazlar. Roberto odasında, Sara arar. Roberto kendisini çok suçlu hisseder, çünkü hem Sara'yı aldatmıştır, hem de kasabadan dönmek istememektedir. Sara görüntülü konuşmada Roberto'ya onu ne kadar çok sevdiğini söyler.

Roberto Micol ile konuşmak için Micol'ün evine gider. Roberto ile Micol evdeyken Micol'ün kocası gelir. Roberto saklanmak zorunda kalır. Ayrıca şaşırmıştır, çünkü Micol'ün evli olduğunu bilmiyordu. Micol'ün kocasının annesi fenalaşınca, kocası annesini hastaneye götürür. O sırada Roberto ve Micol konuşmaya başlarlar. Micol, Roberto'ya eşi ile mutlu olduğunu, eşinin çok anlayışlı olduğunu söyler. Roberto Micol'e kendisi ile gelmesini söyler. Micol bunu kabul etmez çünkü baştan başlamanın zor geldiğini söyler. Roberto odasında Sara görüntülü arar. Roberto telefonu açar. Sara ne zaman döneceğini sorar. Roberto da sabah yola çıkacağını söyler. Sara o zaman yalnız dönmek zorunda olmadığını söyler. Roberto Sara'nın geldiğini anlar ve kapıyı açar. Sara Roberto için kasabaya gelmiştir. Sabah olunca Roberto ve Sara yaşlı çiftin evine giderler. Roberto yaşlı çiftte ve oğluna ne kadar para verirlerse versinler, evlerini satmamalarını söyler ve arabasına biner. Sara ve Roberto kasabadan ayrılır.

Filmde ikinci hikaye yine Eros'un ok atmasıyla başlar. Bu hikaye ise ünlü bir haber spikeri olan ve kendisini beğenen Fabio (Carlo Verdone) ve yasak ilişki yaşadığı Eliana (Donatella Finocchiaro) ile alakalıdır. Bir gün Fabio ve kızı bir partiye katılırlar. Bu partide seçkin kesim vardır. Fabio'nun kızı eski sevgilisinden telefon alır ve onunla buluşmak için Fabio'nun arabasını alarak oradan ayrılır. Fabio havuz başında patronu ile konuşurken, Eliana topuklu ayakkabısı ile yürüyemez ve Fabio ile patronunu yanlışlıkla havuza düşürür. Fabio üstünü kurulamak için partinin olduğu oteldeki çamaşırhaneye iner. Orada Eliana da kendisini kurulamaktadır. Eliana kendisini psikolog olarak tanıtır ve yakında kitabının çıkacağını söyler. Hatta kitapta Fabio'dan bahsettiğini anlatır. Fabio'nun arabasını kızı aldığı için Eliana eve kadar Fabio'yu bırakır. O sırada Eliana Fabio'ya telefon numarasını verir. Ertesi gün Fabio ile Eliana bir kafede buluşur. Eliana eşinin şehirde olmadığını söyler ve Fabio'yu evine davet eder. Fabio çekirse de kabul eder çünkü Eliana bu kaçamağı kendilerini başka kişilerin yerine koyarak yapacaklarını söyler. Bu şekilde kendilerinin eşlerini aldatmamış olacaklarını anlatır. Fabio ve Eliana eve gittiklerinde birlikte olurlar.

Eliana Fabio'nun başında olan peruğu çıkartır ve bu şekilde daha kendi gibi gözüktüğünü söyler.

Fabio işe peruğu olmadan gider. Patronu Fabio'nun peruksuz haber sunmasını kabul etmek istemese bile bir şey demez. İş çıkışında Fabio ve Eliana arabada tekrar bir kaçamak yapmak isterler. Arabadayken arabanın freni tutmaz ve bir polis arabasına çarparlar. Fabio ve Eliana karakola götürülür. Karakolda komiser olan polis Fabio'yu bir kenara çeker ve Eliana hakkında konuşmaya başlar. Eliana'nın aslında bir psikolog olmadığını, akıl hastanesinde tedavi gördüğünü ve hakkında çok sayıda uzaklaştırma kararı olduğunu söyler. Komiser Fabio'ya, bir an önce Eliana'dan kurtulması gerektiğini söyler. Karakol çıkışı Fabio Eliana'ya artık görüşmek istemediğini söyler ve koşarak oradan uzaklaşır. Fabio iş çıkışında Eliana'yı arabasının yanında bulur. Eliana elinde birlikte oldukları bir video kaydının olduğunu söyler. Ertesi sabah Fabio evde dinlenirken kapı çalar. Kapıda olan kişi Eliana'dır. Eliana hamile kalmak istediğini söyler. Fabio bunu kabul etmez. Eliana evde tüm eşyaları kırar. Fabio eşine ve kızına yakalanmamak için eve hırsız girdiğini söyler. Karakoldaki komiser eve gelir ve Fabio'ya Eliana'nın psikiyatristinin numarasını verir. Fabio psikiyatrist ile konuşur. Psikiyatrist Fabio'ya dikkatli olmasını söyler. Fabio eşi ve kızına yaptığı hatayı anlatır. Eşi ve kızı Fabio'yu terk eder. Fabio iş yerinde emekli olmasına az kaldığı için Afrika'da bir ülkeye tayin edilir.

Fabio tam taksi ile havaalanına giderken Eliana'nın psikiyatristinden telefon alır. Psikiyatrist Fabio'ya hastaneye gelmesini söyler. Fabio hastaneye gider. Eliana tekrardan tedavi olmak için hastaneye yatmıştır. Eliana Fabio'dan özür diler ve evinin anahtarını uzatır. Kayda almış olduğu görüntülerin televizyonun yanında bir cd içinde olduğunu söyler. Fabio Eliana'nın evine gider. Cd'yi alır ve çıkar. Tam merdivenlerden incekken asansörden çıkan Adrian (Robert De Niro) ile çarpışır. Cd yere düşer. Adrian, Fabio'ya seslenir ve cd'yi verir. Fabio taksi ile bir nehrin kenarına gider ve cd yi atar. Ancak cd bir balıkçı teknesine düşer.

Üçüncü hikaye yine Eros'un ok atmasıyla başlar. Adrian evindedir. Çöpleri alır ve evden çıkar. Çöpleri çıkartırken Sara ile karşılaşır. Sara, Roberto ile düğün hazırlıkları yaptığını söyler. Adrian yakın arkadaşı ve binanın yöneticisi olan Augusto (Michele Placido) ile karşılaşır. Augusto eski bir alet takımı gösterir. Adrian bunların Roma'luların ameliyat aleti olduğunu söyler. Adrian, Amerikalı bir tarih akademisyenidir. O sırada apartmanda olan Vipetta kardeşler gelir ve akşam yemeği için anlaşılır. Adrian ve Augusto akşam

yemeğinde Vipetta kardeşler ile buluşurlar. Yemekte seksten fazlasıyla söz edilir. Adrian bu konudan rahatsız olur. Augusto'nun telefonu çalar. Arayan Fransa'daki kızı Viola (Monica Bellucci) babasını ziyarete geleceğini söyler. Adrian altı yıldır kimseyle olmadığını söyler. Adrian evinde çalışırken televizyonda Fabio'nun Afrika'da çetelerin eline düştüğü ile ilgili bir haber görür. Adrian Fabio'yu gördüğünü hatırlar.

Adrian yaşadığı binanın çatısında çamaşırlarını asarken Viola ile karşılaşır. Viola da hem çamaşır asar hem de telefonla konuşur. Adrian Augusto gibi bir adamdan nasıl bu kadar güzel bir kız olabileceğini düşünür. Adrian Viola'ya seslenir ve kendisini tanıtır. Akşam Augusto ve Viola yanlarına Adrian'ı da alarak yemeğe gitmek için anlaşırlar. Viola ve Augusto arabada Adrian'ı beklerken onun hakkında konuşurlar. Augusto Adrian'ın iki sene öncesine kadar Boston'da akademisyen olduğunu ve sonra emekli olup Roma'ya yerleştiğinden bahseder. Augusto sonra Adrian'ın zor bir kalp ameliyatı geçirdiğini söyler. Adrian'ın ilk başlarda yeni kalbinden korktuğunu ve uyuyamadığını anlatır. Adrian gelir ve birlikte yemek yemeğe giderler. Yemek sırasında restaurantta olan bir adam Viola'ya asılır ve Adrian ise buna kızar. Adam ile tartışmaya başlar ve adama yumruk atar. Oradan ayrılıp eve giderler. Viola Adrian'dan özür diler.

Sabah Adrian koşuya çıkar. Augusto ile karşılaşır. Viola da balkondan bakmaktadır. Augusto kalbini zorlamamasını söyler. Adrian'ın amacı Viola'ya aslında o kadar da yaşlı olmadığını kanıtlamaktır. Adrian köşeyi dönene kadar koşar ve gidip bir kafede oturur. Geri dönerken de apartmana koşarak girer. Apartmana girdiğinde Viola ile Augusto'nun kavga ettiğini ve Viola'nın evden ayrıldığını görür. Akşam Viola Adrian'ın evine gider ve kalmak için izin ister. Adrian kabul eder ve Viola'yı içeri alır. Viola Fransa'da striptiz yaptığını ve başının belada olduğunu söyler. O nedenle de Fransa'ya geri dönemeyeceğini söyler. Adrian Viola'ya istediği kadar kalabileceğini söyler.

Sabah kapı çalar. Gelen Augusto'dur. Viola panikle saklanır. Adrian kapıyı açar. Augusto'yu içeri alır. Augusto Viola hakkında ağır konuşur ve bağırır. Bunları duyan Viola çok üzülür. Adrian Augusto'ya eve gitmesini ve sakin olmasını söyler. Adrian Viola'ya kalabileceğini söyler. Beraber kahvaltı yaparlar. Viola Adrian'a Fransızca kelimeler öğretir. Gece Adrian Viola'nın ağladığını duyar ve gidip bakar. Viola hayatını değiştirmek istediğini ve bunun için ağladığını söyler. Adrian Viola'yı dinler ve teselli eder. Adrian da kalp ameliyatından bahseder. Viola gitmesi gerektiğini çünkü peşindeki adamların tehlikeli olduğunu anlatır. Adrian yarın için kalması gerektiğini çünkü bağımsızlık günü için atılan

havai fişeklerin balkondan güzel gözüktüğünü söyler. Sabah Adrian alışveriş yapar ve akşam yemeğini hazırlar. Adrian ve Viola birlikte yemek yerler. O sırada Augusto kapıyı çalar ama Adrian açmaz. Augusto vazgeçer ve gider. Viola striptiz yapmasını anlatır. Adrian striptiz ile ilgili sorular sorar. Viola Adrian'a öğretebileceğini söyler. Adrian kabul eder. Viola Adrian'ı ayağa kaldırır ve dediklerini yapmasını söyler. Adrian dediklerini yapar. O sırada yakınlaşırlar ve birlikte olurlar. Sabah Augusto Adrian'ı merak eder ve eve girer. Yanında ambulans ekibi ve çilingir vardır. Adrian'ın odasına giren Augusto Adrian ve Viola'yı görür. Augusto çok sinirlenir ve kalp krizi geçirerek hastaneye kaldırılır. Adrian kapıda bekler. Viola hastaneden çıkar ve babasının iyi olduğunu ve oradan gitmesi gerektiğini söyler. Adrian Viola'ya onu sevdiğini söyler. Beraber Roma'dan gitme kararı alırlar.

Filmin son sahnesinde Adrian ile Viola İtalya'da bir sahil kasabasına yerleşirler. Viola hamiledir. Adrian Augusto'ya mutluluklarını anlatan bir mektup yazar. Viola sancılanır ve Adrian onu hastaneye götürür. Adrian ve Viola'nın oğulları olur. O sırada Eros arkada hasta gibi sıra beklerken görülür. Adrian oğlunu kucağına alır ve onunla konuşur.

EK 7: *Stajyer (The Intern)* Filminin Özeti ve Künyesi

***Stajyer (The Intern)* Filminin Künyesi**

Yönetmen: Nancy Meyers

Görüntü Yönetmeni: Stephen Goldblatt

Tür: Komedi / Dram

Oyuncular: **Robert De Niro - Başrol**, Anne Hathaway, Rene Russo, Anders Holm, Andrew Rannells, Adam DeVine, Zack Pearlman, Jason Orley, Christina Scherer, JoJo Kushner, Nat Wolff, Linda Lavin, Celia Weston, Steve Vinovich, Molly Bernard, C.J. Wilson, Paulina Singer

Senaryo: Nancy Meyers

Müzik: Theodore Shapiro

Yapımcı: Suzanne Farwell, Nancy Meyers

Yapım Yılı ve Süresi: 2015 – 121 dk. - Renkli

Yapım: Warner Bros. Pictures, Paramount Pictures

Filmin Özeti

Film, New York'ta parkta Tai Chi hareketleri yapan bir grup insanın görüntüsü ile başlar. Bu insanların içinde Ben Whittaker da (Robert De Niro) vardır. Daha sonra Ben üç buçuk yıl önce eşini kaybettiğini ve onu çok özlediğini anlatır. Emekli olduktan sonra ilk başlarda keyif aldığını ancak sonradan boşluğa düştüğünü söyler. Dünyayı gezdiğini, oğlunun yanına gidip torunuyla vakit geçirdiğini anlatır. Sürekli aktif olduğundan bahseder. İçinde bulunduğu boşluktan kurtulmak için her şeyi denediğinden bahseder.

Ben, marketten çıkarken asılmış olan bir ilan görür. Bu ilanda bir giysi markasında yaşlılar için staj imkânı yazmaktadır. Ben, Patty (Linda Lavin) ile karşılaşır. İlan hakkında konuşurlar. İlanda ön görüşme için video çekilmesi yazmaktadır. Ben, evine döner. Yatağına girer. Uyku tutmaz ve kalkar. Ön görüşme için videoyu kaydetmeye başlar. Videoda yeteneklerinden ve kendisinden bahseder. Sonraki sahnede ise stajyer arayan About The Fit şirketi ve çalışanları görülür. Bu çalışanların içinde şirketin kurucusu olan Jules Ostin (Anne

Hathaway) telefonla bir müşteri ile konuşur. Jules, telefon konuşmasından sonra asistanı ile programının üstünden geçer. Jules, ofiste bisikletle gezmeyi sever. Jules, kendine vakit ayırmayan ve iş kolik olan bir kadındır. Ben, şirkete staj görüşmesi için gelir. Diğer gelenlerle beraber beklemeye başlar. Ben gelenleri görünce şaşırır, gelenler kendisine göre çok daha yaşlı durmaktadır. O sırada Jules şirkette toplantı yapar. Ben, şirketin farklı departmanlarında kıdemli staj işi için görüşmelere başlar. Herkes Ben'den çok etkilenir ve stajyer olarak işe alırlar. Jules, şirkette dolaşırken yanına şirkette iyi bir pozisyonda çalışan Cameron (Andrew Rannells) gelir. Cameron, Jules'a kıdemli stajyer alımlarını hatırlayıp hatırlamadığını sorar. Jules hatırlamadığını söyler. Cameron'da alımların bugün yapıldığını ve alınan stajyerler içinde bir kişinin çok sevildiğini söyler. Cameron, Jules'a o kişiyi kendisine stajyer olarak vereceğini söyler. Jules, yaşlılarla arasının iyi olmadığını söyler ve isteksiz de olsa kabul eder. Jules, altı hafta boyunca stajyerle çalışmaya başlayacaktır. Ertesi gün Ben iş yerine gelir. Diğer stajyerlerle tanışır. Jason (Adam DeVine) iş yerindeki düzeni anlatır. İlk tanıştığı kişi genç stajyer olan Davis (Zack Pearlman) ile yan yana otururlar. Ben, önündeki bilgisayarı açamaz ve yanındaki Lewis (Jason Orley) yardımcı olur. Ben çalışma hayatında da kullandığı evrak çantasını açar. İçinden tuşlu telefonunu, hesap makinasını ve saatini çıkartır. Ben, bilgisayarı açtıktan sonra gelen maile bakar. Mailde Jules'un özel stajyeri olduğunu görür. Jules'un asistanı Becky (Christina Scherer) Ben'e Jules ile tanışması için mail atar. Ben belirlenen saatte Jules'un odasının önüne gelir. Becky'e içeride ne yapması gerektiğini sorar. Becky Ben'e hızlı konuşmasını ve konuşurken göz kırpmayı unutmamasını söyler. Ben, Jules ile görüşmeye başlar. Jules Ben'e kendisiyle çalışmanın zor olduğunu söyler ve başka yere transfer olabileceğini belirtir. Ben bunu kabul etmez. İhtiyacı olduğunda Ben'e mail atıp çağıracağını söyler ve onu gönderir. Ertesi gün Ben, bilgisayarının başında Jules'tan mail gelmesini bekler. O sırada da yanındaki çalışma arkadaşlarından bilgisayarı öğrenmeye çalışır. Tüm çalışma arkadaşları işlerini bitirip çıkarken Ben Jules'un çıkmasını bekler.

Başka bir çalışma günü ise Ben herkese yardımcı olmaya çalışır. Jason'a Becky'i nasıl kazanacağı konusunda tavsiyeler verir. Jason ile konuşurken iş yerinin masörü Fiona'yı (Rene Russo) görür. Jules şirkette dolaşırken Ben'in herkese yardımcı olduğunu görür. Jules o sırada şirkette masanın ortasında yığılmış dosyaları görür ve sinirlenir. Ben, mailini kontrol ettiğinde Jules'un onu yanına çağırdığı yazar. Jules'un ceketi kirlenmiştir ve Becky, Ben'den ceketini kuru temizlemeye götürmesini ister. O sırada Jules, Cameron ile toplantı yapar. Cameron, şirkete yeni bir CEO alınması gerektiğini söyler. Cameron işlerin çok

yoğun olduğunu ve artık kimsenin buna yetişemeyeceğini anlatır. Jules bunu istemez. O sırada Ben tüm konuşmalara şahit olur. Jules'un ceketini alır ve odadan çıkar. Cameron Jules'tan potansiyel CEO adaylarına bakmayı ve görüşmeyi rica eder.

Ben masasında otururken Jules'un şirketten çıktığını görür. Ertesi sabah Jules ofise geldiğinde birisinin dağınık masayı temizlediğini görür. Çalışanlar masayı temizleyen Ben olduğunu söylerler. Ben masasında çalışırken şirketin masörü Fiona gelir ve dağınık masayı topladığı için masaj yapacağını söyler. Fiona, Ben'e uzak bir masaj yapar ve kartvizitini verir, gider. Ben, Jason, Lewis ve Davis iş yerinde masalarına yürürken Davis yeni bir ev aradığını söyler. Ben Davis'e tavsiyelerde bulunur. Ben camın kenarına gelir ve Jules'un özel şoförünün gizliden içki içtiğini görür. Ben Jules'tan önce aşağıya iner ve şoför ile konuşur. Jules aşağıya indiğinde ise Ben'i görür. Şoför Jules'a kendisini iyi hissetmediğini söyler ve izin alır. Ben Jules'a gideceği yere kendisinin götürebileceğini söyler. Ben Jules'u yeni CEO adayları ile görüşmeye götürür. Jules görüştüğü CEO adayını sevmediğini söyler. Ben, Jules'un CEO ile görüşmesinden sonra onu evine bırakır. Jules'un Paige (JoJo Kushner) adında bir kızı ve Matt (Anders Holm) adında bir eşi vardır. Jules'un evinde tüm ev işlerini Matt yapar. Jules ve Matt arasında bazı kopukluklar vardır. Ben evinde kendisine yemek ararken Fiona'yı arar. Gece Becky Ben'i arar. Sabah Jules'u evinden alması gerektiğini söyler. Ben kapıyı çalar. Matt kapıyı açar ve Ben'i içeri davet eder. Ben, Jules'un kızıyla da tanışır.

Ben, Jules'la arabada giderken eşinin fedakârlık yaptığını anlatır. Ben, Jules'u şirketin deposuna götürür. Jules, depoyu denetler. Ben ve Jules şirkete geri dönerler. Ben, şirkette Fiona'nın yanına çıkar. Akşam yemeği için anlaşılırlar. Fiona Ben'e masaj yapar. Ben masasına geri geldiğinde ise Davis ile konuşurlar. Daha sonra diğer çalışanlar gelir ve sohbet ederler. Akşam olduğunda Ben Jules'un işten çıkmasını bekler. Jules bunu görünce Ben'in yanına gelir. Birlikte Ben'e Facebook açarlar. O sırada Ben'in işinden konuşurlar. Ben, Jules'u evine bırakır. Jules arabada uyuyakalır. Jules arabada uyurken horlar. Uyanınca utanır ve evine girer. Sabah Jules'u almaya Ben gelmez. Başka bir kadın gelir. Jules, önceden Ben'in transfer edilmesini istediği için Ben sabah Jules'u almaya gelemez. Jules pişman olur ve Ben'i geri çağırır. Ben'den özür diler. Jules, Ben'i Becky'nin yanına alır. Bu sayede Ben daha çok iş yapabilecektir. Becky, Ben'in yardıma gelmesine çok üzülür. Ama Ben onu telkin eder. Ben, Jules'a iş konusunda yardım etmeye başlar. Davis, Ben'e hala ev bulamadığını söyler. Ben, Davis'e bir süre kendisinde kalabileceğini söyler. Davis geçici olarak Ben'in yanına taşınır.

Jules, çok iyi bir CEO bulunduğunu ve onunla tanışmak için San Francisco'ya gitmesi gerektiğini söyler. Jules Matt'i çağırır ama Matt kızlarıyla ilgilemeyeceği için gelemeyeceğini söyler. Matt kendisinin yerine Ben'in gitmesini söyler ve Ben kabul eder. Ben ve Jules arabada şirkete giderken Jules'un annesi arar. Aralarında gergin bir konuşma geçer. O sırada Jules, annesiyle ilgili Matt'e mail atarken o maili yanlışlıkla annesine gönderir. Jules iş yerine geldiğinde maili yanlışlıkla annesine attığını fark eder. Jules şirketten bu maili silmek için yardım ister. Ben, Jules'a annenin evine girip bilgisayarı çalma fikrini söyler. Jules kabul eder. Ben, Jules'un annesinin evine Lewis, Jason ve Davis ile gider. Eve girdiklerinde alarm çalar. Polisler gelmeden Jules'un annesinin bilgisayarını bulular ve maili silerler. Akşam Jules bunu kutlamak için Lewis, Ben, Davis ve Jason'la içmeye bara giderler. Jules sarhoş olur ve kusar. Ben Jules'u taksiye bindirir.

Ben ve Fiona buluşurlar. Ben'in arkadaşının ani ölümü yüzünden cenazeye Fiona ile gider. Cenazeden sonra sokakta yürümeye başlarlar. İkisi de birbirlerinden hoşlandıklarını söylerler. Ertesi sabah Ben, Jules'u evinden almaya gider ve Paige'i arkadaşının doğum günü partisine götürür. Ben, partiden dönüşte Paige'i eve bırakırken Matt'i başka bir kadınla öpüşürken görür. Ben, Paige'i evine bırakır. İş yerine döndüğünde kendisini iyi hissetmez ama işini yapmaya devam eder. İş çıkışından sonra Jules ve Ben San Francisco'ya gitmek için uçağa binerler. İkisi uçakta yol boyu konuşup gülerler. Akşam otelde yangın alarmı çalar. Otelde kalan herkes aşağı iner. Otelde ki görevli yangın alarmının yanlışlıkla çaldığı söyler. Herkes odalarına çıkar. O sırada Jules sabah yapacağı toplantı için gergin olduğunu söyler ve Ben'i odasına davet eder. Ben ve Jules yatağa uzanırlar. Konuşmaya başlarlar. Jules Matt'in kendisini aldattığını bildiğini söyler. Bu aldatmanın nedeninin ise işinin yoğunluğu olduğunu anlatır. Ben, Jules'a kendisini suçlamamasını söyler. Jules'ta CEO işini evliliğini kurtarmak için kabul edeceğini söyler. Jules o sırada televizyonu açar ve izlerken uyuyakalır. Sabah Ben tıraş olur ve Jules'u CEO ile görüşmeye götürür. Görüşme iyi geçer ve Jules adamı işe almaya karar verir. Jules evine döndüğünde Matt'e adamı işe alacağını söyler ve bunun evliliklerine iyi geleceğini düşündüğünü anlatır. Ertesi sabah Jules Ben'in evine gider. Kapıyı Fiona açar. Jules şaşırır. Jules CEO'yu işe alma konusunun iyi olduğunu söyler. Ben ise şirketinin başında kalması gerektiğini ve CEO'yu işe almasını sırf evliliğini kurtarmak için yapmaması gerektiğini anlatır. Jules, Ben'in dediklerinin doğru olduğunu anlar. Filmin son sahnesinde, Ben ve Jules ofise dönerler. Jules ofisinde işe almayı düşündüğü CEO'dan çiçek geldiğini görür. Tam CEO'yu arayacakken Matt ofise gelir. Matt, CEO'yu işe almaması gerektiğini söyler ve onu aldattığını itiraf eder. Jules bitip bitmediğini

sorar. Matt ise bittiğini söyler. Jules Matt'i affeder ve CEO'yu işe almaktan vazgeçer. Bu haberi Ben'e söylemek için ofisinden çıktığında Ben'i yerinde bulamaz. Fiona'nın yanına çıkar ve Ben'in yerini sorar. Ben, parkta spor grubu ile Tai Chi hareketlerini yapar. Jules Ben'in yanına gider. Ben Jules'u yanına çağırır ve ikisi de Tai Chi hareketlerini yaparlar.

EK 8: *İrlandalı (The Irishman)* Filminin Künyesi ve Özeti

***İrlandalı (The Irishman)* Filminin Künyesi**

Yönetmen: Martin Scorsese

Görüntü Yönetmeni: Rodrigo Prieto

Tür: Suç/ Dram

Oyuncular: **Robert De Niro - Başrol,** Al Pacino, Joe Pesci, Bobby Cannavale, Ray Romano, Harvey Keitel, Stephen Graham, Domenick Lombardozzi, Anna Paquin, Jeremy Luke, Joseph Russo, Kathrine Narducci, Craig Vincent, Gary Basaraba Welker White, Jesse Plemons, Marin Ireland

Senaryo: Steven Zaillian

Uyarlama: I Heard You Paint Houses- Charles Brandt

Müzik: Seann Sara Sella

Yapımcı: Martin Scorsese, Robert De Niro, Jane Rosenthal, Gaston Pavlovic

Yapım Yılı ve Süresi: 2019– 209 dk. - Renkli

Yapım: TriBeCa Productions, Netflix, Sikelia Productions

Filmin Özeti

Film, bir yaşlı bakım evinde kalan Frank Sheeran'ın (Robert De Niro) görüntüsü ile başlar. Frank kendi geçmişini anlatmaya başlar. Geçmişte tetikçilik yaptığından bahseder. Frank Russell Bufalino (Joe Pesci) ile ilgili olan hikayeyi anlatmaya başlar. Hikayenin başlangıç noktasının bir düğün olduğunu anlatır. Russell ve Frank eşleri ile birlikte Detroit'te olan düğüne yola çıkarlar. Yolda mola verirler. Frank durdukları yerde bir benzinciyi gösterir. Bundan sonra film flashbacklerle Frank'ın gençliğini göstermeye başlar.

Frank kamyon kullanan genç bir adamdır. Bir gün yolda giderken kamyonu bozulur ve yolun ilerisinde duran benzin istasyonuna yanaşır. Frank kamyonunu tamir etmeye çalışır. Frank'in yanına Joe gelir ve kamyonu tamir etmesine yardım eder. Joe Frank'e nerelerde takıldığını sorar ve yanından gider. Frank kamyonunda bulunan etleri teslim eder. Frank akşam barda içer ve işi için birileriyle konuşur. İşini arttırmak için bir mafya babasıyla konuşur ve işinde hile yapmaya başlar. Bu sayede daha fazla et taşır. Frank yaptığı hile yüzünden yakalanır. Kendini savunmak için şirketin avukatı ile konuşur. Frank mahkemeye

çıkır. Mahkemede aklanır. Mahkemeden onu bir Bufalino kurtarmıştır. Kutlama yapmak için dışarı çıktıklarında Frank tekrar Russell ile karşılaşır. Russell ve Frank birlikte yemek yerler. Frank savaş anılarını anlatır. Daha sonra Russell Frank'e iş teklif eder. Frank Russell'ın birçok işte parmağı olduğunu anlar. Frank Russell'ın bir işini yapmak için arabasıyla bir adamın evinin önüne gelir. Adam bir paket verir ve bunu iletmesini ister. Pakette silah vardır. Frank işi bitirmek için silahı para alması gereken adama gösterir. Adamı sorguya götürür.

Frank evine gider. Evde kızının canının sıkık olduğunu görür. Nedeni ise köşedeki market sahibinin kızını itmesidir. Frank kızını da yanına alarak market sahibinin yanına gider. Market sahibini sokağın ortasına çıkartarak döver. Frank akşam ailesiyle yemek yer. Sabah bebeklerini vaftiz için kiliseye götürür. Kilisede Russel ve adamları da vardır. Frank daha fazla para kazanmak için başka insanlarla da iş yapmaya başlar. Frank yapacağı iş için keşif turu atmaya başlar. Bu iş için bir çamaşırhaneyi patlatması gerekmektedir. Tam işini yapacakken Russel'ın bir arkadaşı Frank'ı yanına çağırır. Adam Frank'e neden bu civarlarda dolaştığını sorar. Frank her şeyi anlatır. Çamaşırhanenin ortaklarından birisi Russell'ın arkadaşıdır. Frank'ı bu işten kurtaran kişi Russell'dır. Russell'ın arkadaşı Frank'e çamaşırhanesini patlatmak isteyen adamı öldürtür. Bu işten sonra Frank daha çok adam öldürmeye başlar. Frank başka bir kadınla evlenir.

Frank ve Russell düğüne giderken yolda iş yapmaya ve haraçlarını toplamaya devam ederler. Film tekrardan geçmişi göstermeye başlar. Russell ve Frank aileleriyle beraber bowling oynarlar. Frank'ın çocukları hakkında konuşurlar. Russell sendikayı sorar. Frank işlerin iyi gittiğini söyler. Russell bir dostunun sorunu olduğunu ve birinin olnu öldürmeye kalktığını söyler. Russell ve Frank birlikteyken Russell, Jimmy Hoffa (Al Pacino) ile telefonda konuşur. Russell telefonu Frank'e verir. Jimmy Hoffa kamyoncular sendikasının başkanıdır. Jimmy Frank'ten yardım ister. Birlikte çalışmak için anlaşır. Ertesi gün Jimmy ve Frank buluşurlar ve o gece birlikte buluştukları otelde kalırlar. Frank Jimmy'i korumaktadır. O günden sonra Jimmy ve Frank iyi dost olurlar. Jimmy bir iş için kamyoncuların emeklilik paralarını işe yatırır. Mafya için Joe Kennedy seçilir. Jimmy Joe Kennedy'den nefret eder. Jimmy sendikanın parasını harcadığı için Kennedy'ler tarafından sorgulanmaya başlar. Kennedy'ler Jimmy'i iyice sıkıştırmaya başlar. Jimmy'i tutuklamaya çalışırlar. Jimmy odasında kendi adamlarına bağırır ve durumdan ötürü sinirini onlardan çıkartır. Frank Russell ile konuşur. Jimmy hakkında endişelendiğini söyler. Russell Frank'e bir kamyonu alarak beton santrale gitmesini söyler. Frank kamyonu alarak beton santrale

gider. Beton santralinde silah sevkiyatı yapılmaktadır. Frank yüklenen kamyonu alarak başka bir eyalete gider. Orada kamyonu teslim eder ve bir araba alarak yola çıkar.

Geri döndüğünde Russell ile buluşur. Daha sonra Frank Jimmy'nin yanına gider. Jimmy, Kennedy sorunu yüzünden hala endişeli ve sınırlıdır. Frank valizini hazırlar ve evden çıkar. Jimmy ile sendika toplantısının yapılacağı otele gider. Jimmy otelde destekçilerine konuşma yapar. Konuşmasında sendikadaki iki numaralı adamı över. Frank bunun yanlış olduğunu söyler. Jimmy asıl endişe ettiğinin Tony Provenzano (Stephen Graham) olduğunu söyler. Tony de bir sendikada başkandır. Jimmy Frank'ten sendikanın içinde E 326 için başkan olmasını ister. Frank kabul eder. Frank seçilir ve çalışmaya başlar. Jimmy hala mahkemede yargılanmaktadır. Mahkeme sırasında birisi Frank'ın bacağına ateş eder. Mahkemede büyük bir karmaşa çıkar. Jimmy Frank'i çağırır ve tekrar mahkemeye çıkar. Daha sonra mahkemeyi izlemeye gelenler hakkında konuşmaya başlarlar. Jimmy ve Frank televizyonda Kennedy'nin vurulduğu haberini görürler.

Herkes çok şaşırır. Jimmy biraz da olsa rahata çıktığını düşünür ama mahkeme hala devam eder. Mahkemede Jimmy kaybeder ve hapishaneye gönderilir. Jimmy'nin içerideki bir adamı ona ihanet eder. Bu sırada hala insanlar öldürülmektedir. Tony ise FBI tarafından tutuklanır. Jimmy ile aynı hapishaneye gönderilir. Hapishanede Jimmy ve Tony sendikanın emeklilik fonu hakkında konuşurlar. Aralarında kavga çıkar. Sendika başkanları vurulmaya başlar. Russell bunların arkasından İtalyan mafyasından birisinin olduğunu düşünür. Russell olan olaylardan oldukça tedirgin olur. Russell ve Frank gece stand up yapılan bir kulübe giderler. Burada İtalyan mafyası olan adam vardır. Russell Frank'ten İtalyan mafyasındaki o adamı öldürmesini ister. Frank gerekli hazırlıklarını yapar ve adamı İtalyan mahallesine vurmaya gider. Adamı öldürür. Frank evinde adamla ilgili haberleri izler. Kızı bunu görür ve babasına üzülerek bakar.

Jimmy başkan affıyla hapishaneden çıkar. Amacı sendikasının kontrolünü geri almaktır. Frank hemen Jimmy'i görmeye gider. Jimmy'nin sendikanın başına geçmek için oya ihtiyacı vardır. Bunun için de Tony'nin yardımına ihtiyacı vardır. Frank ve Jimmy Tony ile görüşmeye giderler. Konuşurlarken kavga çıkar. Frank Jimmy'i alarak oradan ayrılır. Jimmy Tony'den kurtulmak için yollar aramaktadır. Jimmy ve Tony karşılıklı gövde gösterileri yaparlar. Russell ve adamları Jimmy'nin artık çekilmesi gerektiğini söyler. Frank bu haberi vermek için Jimmy'nin yanına gider. Jimmy bunu kabul etmez. Frank ara bulmaya çalışır ama bundan da sıkılmaya başlar. Sendika Frank adına bir yemek düzenler. Frank

Jimmy'den ödülünü kendisinin vermesini ister. Jimmy bunu kabul eder. Frank, düzenlenen yemekte Jimmy'nin yanında oturur. Yemekte Jimmy ve yemeğe katılanlar arasında gerginlik vardır. Russel Jimmy'le konuşur. Yardım etmek istediğini söyler. Jimmy yardımı kabul etmez ve yemekte bir konuşma yapar. Jimmy konuşmasını yaptıktan sonra Frank'e ödülünü verir. Russell Frank'in yanına gider ve ona bir altın yüzük uzatır. Bu altın yüzüğü dünyada takanın üç kişi olduğunu söyler. Frank duygulanır ve yüzüğü takar. Russell Jimmy'le ilgili olayların çığırından çıktığını ve ona dur demesi gerektiğini söyler. Frank Jimmy'nin yanına iner ve onunla konuşur. Jimmy emekli olmayı kabul etmez.

Frank dış ses olarak aslında bu düğünün sadece düğün olmadığını bunun bir barış harekâtı da olduğunu söyler. Frank Jimmy'i arar ve Jimmy düğüne gelmeyeceğini söyler. Jimmy göle gelmelerini ve orada konuşmak istediğini ancak Tony ile görüşmeyeceğini söyler. Frank buna mecbur olduğunu anlatır. Jimmy telefonu kapatır. Russell ve Frank yol üstünde bir otele yerleşirler. Frank tekrar Jimmy'i arar. Jimmy Tony ile buluşmayı kabul ettiğini söyler. Russell Frank'e Jimmy'i aramaması gerektiğini söyler.

Russell Jimmy'nin işinin bittiğini ve onu kurtaramayacaklarını, bu işi bitirmenin de kendi üstlerine kaldığını söyler. Frank Jimmy'nin oğlu ve bir adamla Jimmy'i almaya gider. Birlikte bir eve giderler ve Frank Jimmy'i vurur. Jimmy'nin ölümü tüm televizyonlarda gösterilir. Russell, Frank ve adamları tutuklanır ve hapisaneye gönderilirler. Russell hapisanede hastalanır ve ölür. Frank hapisaneden tahliye olur ve o sırada eşi de ölür. Frank evinde tek kalmaya başlar. Yaşlılığı ve hastalığından dolayı tek kalamayan Frank yaşlı bakımevine yerleşir. Frank kızlarından Dolores Sheeran (Marin Ireland) ile konuşmaya gider. Kendisiyle konuşmayan diğer kızı Peggy Sheeran (Anna Paquin) hakkında konuşurlar. Daha sonra Frank kendisine tabut seçmeye gider. Yaşlı bakımevine geri dönen Frank FBI'dan gelen adamları görür. Frank ajanlara geçmişle ilgili hiçbir bilgi ve isim vermez. Frank son zamanlarını yaşlı bakım evinde geçirir ve burada ölür.