

Konservatoryum Conservatorium

Başvuru | Submitted 22.02.2025
Revizyon Talebi | Revision Requested 22.04.2025
Son Revizyon | Last Revision Received 03.05.2025
Kabul | Accepted 07.05.2025
Online Yayın | Published Online 02.06.2025

Araştırma Makalesi | Research Article

 Açık Erişim | Open Access

Edward Gordon Craig'in 'Kukla Üstü'nden Robert Bresson'un 'Model'ine Oyuncunun Temsili

The Representation of the Actor from Edward Gordon Craig's Uber-Marionette to Robert Bresson's 'Model'

Sercan Özınan¹  

¹ Bahçeşehir Üniversitesi Konservatuvarı, Sahne Sanatları Bölümü, İstanbul, Türkiye

Öz

Bu makale, 20. yüzyıl başlarında şekillenen oyunculuk teorisi ve metodoloji bağlamında İngiliz oyuncu, yönetmen ve tasarımcı Edward Gordon Craig'in oyunculukta romantik özneliğin ve realizmin bir karşıtı olarak sunduğu "Kukla Üstü" (Uber-Marionette) kavramı ile Fransız sinema yönetmeni Robert Bresson'un "Model" oyuncu yaklaşımını ele almaktadır. Her iki sanatçı da oyunculukta 'gerçekçilik' anlayışının sınırlarını aşip yeniden tanımlayarak, performansın biçimsel ve estetik düzeyde yeniden tanımlandığı yeni bir temsil anlayışı ortaya koymuştur. Bu temsil anlayışından yola çıkarak, Craig'in hareket ve jestlerin anlatım aracı olarak kullanılmasına yönelik sunduğu 'Kukla Üstü' önermesi ile Bresson'un sinemada bilinçli ifadeden arındırılmış 'Model' oyuncu anlayışı hem içerik hem biçim açısından karşılaştırmalı olarak analiz edilmektedir. Çalışma, bu iki yaklaşımın dönemin sanatsal bağlamlarıyla birlikte oyunculukta temsil meselesine nasıl yaklaştığını ve hangi estetik yönelimleri barındırdığını tartışmaktadır. Sonuç olarak hem Craig hem de Bresson, oyuncunun sahne ya da perde üzerindeki işlevini salt ifade aracı olmanın ötesine taşıyarak, yeni bir temsiliyet anlayışı inşa etmişlerdir. Bu bağlamda her iki sanatçının da önerileri, oyunculuk sanatında 'gerçeklik' normlarına karşı biçimsel ve düşünsel bir itiraz olarak değerlendirilmektedir.

Abstract

This article examines the concept of the "Uber-Marionette," proposed by British actor, director, and designer Edward Gordon Craig as an opposition to romantic subjectivity and realism in acting, alongside the "Model" actor concept introduced by French filmmaker Robert Bresson, within the context of early 20th-century acting theories and methodologies. Both artists transcend and redefine traditional realism, advocating a new mode of representation that emphasizes formal and aesthetic qualities. Craig's "Uber-Marionette," which relies on movement and gestures as primary expressive tools, and Bresson's "Model," characterized by the absence of overt emotional expression in cinema, are comparatively analyzed in both form and content. The study discusses these approaches in relation to the artistic contexts of their era, highlighting their aesthetic directions. Ultimately, Craig and Bresson reposition the actor's function beyond mere emotional expression, establishing a new representational paradigm. Thus, their proposals are interpreted as a formal and conceptual critique against conventional norms of 'realism' in acting.

Anahtar Kelimeler Oyunculuk • Kukla Üstü • Model

Keywords Acting • Uber-Marionette • Model



“ Atıf | Citation: Özınan, S. (2025). The representation of the actor from Edward Gordon craig's uber-marionette to Robert Bresson's 'Model'. *Konservatoryum–Conservatorium*, 12(1), 371–381. <https://doi.org/10.26650/CONS2025-1645112>

© This work is licensed under Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License. 

© 2025. Özınan, S.

✉ Sorumlu Yazar | Corresponding author: Sercan Özınan sercan.ozinan@bau.edu.tr



Extended Summary

In the early 20th century, the art of theater and cinema, the understanding of acting and theories of performance underwent significant transformations. Within these transformations, Edward Gordon Craig and Robert Bresson's ideas on the art of acting came to the fore with their ways of reconsidering the actor's position on stage and screen. Craig's concept of the 'Uber-marionette' and Bresson's understanding of the 'Model' actor offered a radical alternative to the traditional perception of acting and brought aesthetic approaches beyond realistic representation. This study aims to present a comparative analysis by examining Craig and Bresson's understanding of acting within a theoretical framework.

In this context, the influence of Romanticism on the art of acting and the rise of realism will also be discussed. Romanticism; as an understanding of art that emphasizes individuality and the intense expression of emotions, opened the door to a process that allowed for an emphasis on the inner world in acting. While the formal structure pioneered by Victor Hugo established a more lyrical relationship with the reader, the melodrama tradition that became widespread in Europe aimed to evoke empathy in the audience through emotional intensity on stage. However, with the rise of realism, the understanding of art turned to a different perspective based on observation and reflecting the outside world as it is. During this change process, Craig defended the idea that a realistic perspective could be reached through metaphorical definitions through symbolism.

Craig argued that there was no place for the individual interpretation of the actor in stage art, on the contrary, it was essential to reflect the vision of a director on the stage as a whole. His 'Puppet Master' metaphor expressed that the actor should stay away from emotionally uncontrolled and random movements and perform the movement design in question with an aesthetic understanding determined entirely by the director. Craig's approach, by taking a stance against the narrative of the realistic acting approach that focuses on individual emotions and the inner world, emphasizes a more disciplined and symbolic acting approach.

In Bresson's 'Model' approach, he argued that the exaggerated performances of professional actors in cinema harm authenticity and advocated that actors give simple, mechanical and natural reactions. 'Model' actors; They perform their lines without any emotion, with minimal gestures, and the emotional bond the audience establishes with the film is provided through the integrity of visual and auditory elements. In this sense, Bresson's understanding of aesthetics is similar to Craig's concept of 'Puppet Master'.

One of the fundamental differences in the approaches of Craig and Bresson is their approaches to artistic disciplines. While Craig's disciplined system on theatre requires that every element of stage aesthetics be under the control of the director and reduces acting to the aesthetics of gesture and movement, Bresson's cinematographic approach adopts a kind of minimalism and neutral narrative approach in acting practice. In Bresson's understanding of cinema, the language of montage and image is more prominent than the actor's performance. In this context, in his films, the actors' presence in front of the camera and the roles assigned to them by the director are important, not their individual talents.

These approaches of Craig and Bresson caused radical changes in 20th century art and led to the emergence of different aesthetic understandings in the world of theatre and cinema. Craig's ideas in particular contributed to the development of theatrical aesthetics based on symbolism, while Bresson's approach inspired today's minimalist cinema movements. In contrast to the acting approach of the naturalist realist approach, which centers on the individual emotional world, both artists proposed an acting approach that was disciplined, director-centered, and limited individual expression.

Craig and Bresson's acting approaches presented radical ideas on the representation of the actor on stage and screen. While Craig argued that the actor should be a controllable artistic tool in theater, Bresson argued that professional acting in cinema was fake and that models would present a reality on the screen that was free of emotional artificiality. A common point in both artists' acting approaches is that the actor is removed from the foreground as an individual and the artist is positioned as a part of a director's aesthetic vision.

In this comparative framework, it aims to offer new perspectives on the transformations in the art of acting, based on the relationship between Craig and Bresson's theories and the minimalist and avant-garde approaches in 20th century art. As a result, in contrast to the emotional intensity of Romanticism, acting in the modernist understanding

of art took on a more controlled, directorial and structural form. This situation radically changed the role of the actor and the nature of performance in both theatre and cinema.

Edward Gordon Craig'in 'Kukla Üstü'nden Robert Bresson'un 'Model'ine Oyuncunun Temsili

1908'de Edward Gordon Craig, insan aktörün sahneyi terk etmesini ve onun yerine insan olmayan bir 'araç' olan Kukla Üstü'nün (Uber-Marionette) olmasını talep ettiğinde avangard akımların ayak sesleri Avrupa'da duyulmaya başlanmıştır. Tıpkı dönemin çağdaşları gibi modern tiyatronun estetiğinden tatmin olmayan Craig; rejisör, tasarımcı ve eleştirmen olarak tiyatro sanatının dinamiklerini yeniden düşünmeye yönelmiştir. Ancak onun bazı fikirleri o kadar radikal bir yerde konumlanır ki, bunları sahneye koyma fırsatı sınırlı kalmıştır. Yine de bu fikirler, modern tiyatro üzerinde güçlü bir etki yaratmış, tiyatronun Craig'in taleplerine ne ölçüde yanıt verdiği hâlâ tartışmalı bir konu olmuştur. Gordon Craig, tiyatro sanatı dahil çok sayıda konu ile ilgilense de onun devrimci sayılabilecek kavramlarını Charles Lyons şu üç alanda özetlemektedir:

- 1 - "Teatral prodüksiyon birleşik hâle getirilmelidir- hareket, sahne, kostüm tek bir sanatsal hayal gücünün ürünü olmalıdır;
- 2 - Sahne, oyunun atmosferini veya fikrini yansıtacak şekilde oluşturulmalıdır;
- 3 - Sanatın özü, sembolik harekettir ve bunu müteakip olarak halihazırda var olduğu hâliyle insan aktörün yerini, daha mükemmel bir araç, yani mükemmel hareket kabiliyetine sahip olan bir araç almalıdır." (Lyons, 1964)

Buradan anlaşılacağı üzere sembolizm Craig'in estetik teorisinin özüdür. İlk formülde belirtilen teatral prodüksiyonun tek bir gözden (yönetmenden) çıkmasını isteme talebi birleşik bir sembolik tasarım yaratma isteğinden kaynaklanmaktadır. İkinci talebinde sahnenin bu tasarımın yaratımına yardımcı olması gerektiğini söylerken üçüncü talebinde ise tiyatronun yeni bir hareket dili, büyük oranda sembolik jestlerden oluşan yeni bir oyunculuk biçimi geliştirmesi gerektiği ve ilk iki talepte dolaylı olarak bahsedilen sembolizmin oyuncular için de uygulanma gerekliliğini savunduğu söylenebilir. Bu 'yeni oyunculuk önermesi' için yaptığı araştırma, Craig'i yalnızca Kukla Üstü'ne götürmekle kalmadı, aynı zamanda döneminde eleştirel tepkiye yol açmıştır. Kukla Üstü kavramı; yalnızca estetik bir önerme değil, gerçekçilik temelli oyunculuğa yönelik düşünsel bir itirazdır.

Diğer yandan 1930'lu yıllarda ilk sinema deneyimlerini gerçekleştirmeye başlayan Robert Bresson; avangard rüzgârın tam ortasında kendi sinema dilini minimalist bir temel üzerine inşa etmiş, oyunculukta derinlikli karakter tasarımı yerine iki boyutlu yalın gerçekliğin izini sürmüştür. Ona göre seyirci; ses, jest ve görüntüyle anlatımda üçüncü bir boyutu eklemleyerek yapıtla bütünleşme sağlayacaktır. Onun sinematografi anlayışı Keith Reader'a göre temelde şöyle özetlenmektedir:

- 1 - "Minimalizm ve Saflık: Sinemayı aşırı dramatizasyon ve geleneksel teatral unsurlardan arındırmaya çalışır. Görsellerin, seslerin ve oyunculuğun olabildiğince sade bir şekilde bir araya gelmesine önem verir.

- 2 - Profesyonel Aktörlerin Reddi: Bresson aktörleri değil, "modelleri" kullanarak filmlerindeki yapay duygusal ifadeleri elimine eder ve doğal tepkilere odaklanır. Bu, daha saf ve otantik bir anlatım yaratmak içindir.
- 3 - Psikolojinin ve Karakter Derinliğinin Reddedilmesi: Filmlerinde karakterlerin geçmiş yaşamları veya psikolojik motivasyonlarına dair fazla bilgi verilmez. Böylece hikayelerin evrensel bir boyut kazanmasını sağlar.
- 4 - Jestlerin ve Seslerin Öne Çıkması: Onun sinemasında, anlam yaratma süreci büyük ölçüde görsel jestlere ve seslerin ritmine dayanır. Örneğin, ses ve görüntü arasındaki ilişkiyi öyle bir kurar ki, bir ses genellikle bir görüntüyü tamamlar ya da onun yerine geçer.
- 5 - Metafizik ve Maneviyat: Filmler genellikle manevi veya metafizik bir alt metin taşır. Özellikle insanın ruhsal arayışlarını ve varoluşsal mücadelelerini ele alır.
- 6 - Seyircinin Katılımı: Onun filmleri, seyirciyi pasif bir gözlemci olmaktan çıkarıp hikâyenin anlamını ve duygusal boyutlarını kendi iç dünyasında keşfetmeye davet eder." (Reader, 2000)

Bresson'un sinematografik bakış açısını yukarıdaki özetle ele aldığımızda özellikle oyunculukta öne sürdüğü iki boyutlu karakterleri; sinemada görsel-işitsel bileşenlerin ötesine geçerek seyircide düşünsel bir alan açmayı hedeflemekte, oyuncuyu ise yalnızca görüntü dizgesinin nötr bir aracı olarak konumlandırmaktadır. Bu yönüyle, çağdaş gerçekçi sinema alışkanlıklarının aksine, duygusal ve dramatik yoğunluğu değil, biçimsel bir yalınlığı önceleyen bir estetik ortaya koyar. Böylece hikâye yalnızca kameranın gösterdiği fotoğrafların bütünleşmesinden ortaya çıkacak, 'modeller' bu fotoğrafın birer nesnesi olarak yer alacaktır. Bu minimalist bakış açısı günümüzün gerçekçi sinema alışkanlıkları içerisindeki duygusal ve görsel yoğunluğun aksine bu eklentilerin çıkarıldığı bir anti-sinema anlayışı olarak okunabilir.

Bu çalışma, oyunculukta teatral olanın yeniden araştırılmasına ve ifade edilmesinde "Kukla Üstü" ve "Model" kavramlarına yönelik teorik bir araştırmayı kapsamakla birlikte, bu iki yaklaşımın biçimsel temsile yönelirken oyuncunun temsildeki konumunu nasıl dönüştürdüğünü karşılaştırmalı bir bakışla analiz etmeyi amaçlamaktadır.

Her iki sanatçının önerdiği oyunculuk biçimleri farklı disiplinlerde (tiyatro/sinema) gelişmiş olsa da ortak bir temsiliyet eleştirisi ve gerçekliğe biçimsel bir mesafe koyma yöneliminde buluşmaları, oyunculuk sanatında disiplinler üstü bir temsil sorunu gündeme getirmektedir. Bu bağlamda Craig ve Bresson'un önerileri, yalnızca tarihsel birer pozisyon değil; sahne ve perdede oyuncunun varlığını nasıl kurgulayacağıma dair süregiden düşünsel bir tartışmanın da bir parçası olarak değerlendirilmektedir. Dolayısıyla bu çalışma, bu önerileri sadece biçimsel tercihler olarak değil, aynı zamanda oyunculuk sanatına yönelik bir düşünsel itiraz ve alternatif bir temsiliyet anlayışı olarak ele almaktadır.

Romantizm'in reddinden Craig'in Uber-Marionette'sine Oyunculuk

Romantizm; 1789 Fransız devriminin ardından liberal düşüncenin uzantısıyla beraber şekillenmiş, Klasizm'in katı geleneğini reddederek özgürlük ve ilerici bağlama kendini oturtmuştur. Önceleri klasik geleneğe bağlı olan saray tiyatrolarında Moliere, Racine, Corneille gibi yazarların etkinliğinden söz ederken devrim sonrası ortaya çıkan melodram yapıtlar romantik türün gelişiminde önemli rol oynamıştır. Özellikle Victor Hugo ve onun dramatik yazın becerisi melodramın duygu geçişlerini ve bulvar komedilerinin canlı yapısını harmanlamış, onu romantik sanatçıların en önemlilerinden biri haline getirmiştir. "Hugo; tiyatroya olan aşırı düşkünlüğü, mizacının tiyatroya uygun olması, gösterişli ve coşkulu doğası, halka özgü, sıradan ve kaba etki yapan şeylere olan duyarlılığı nedeniyle, bu konum için verilen savaşta itici güç olmasa da onun en iyi temsilcisi haline getirmiştir." (Hauser, 1984, s. 179).

Arnold Hauser'e göre romantik akımın en önemli temsilcisi olan Victor Hugo'nun yapıtlarında karakterlerin iç dünyalarına, duygularına, zıtlıklarına ve bunların lirik bir yapı içerisindeki harmonisine rastlamak mümkündür. Örneğin; Sefiller'in Jean karakterinin adalet sistemiyle olan ilişkisi ve vicdani taraflarının ortaya çıkması neticesinde görünür olan 'gizli gerçekliği' en tipik çatışma örneklerinden biri olarak söylenebilir. Dolayısıyla romantik eserlerde gerçeklik, bu iç güdüsel durumları görünür kılmak ve karakterlerin toplumsal ağ içerisindeki durumlarını imgelerle zenginleştirerek derinlikli ve duyarlı bir özdeşleştirmeyi sağlayabilmektedir. Ancak natüralist ve realist gerçekliğin temsilcisi olan sanatçılar bu türden bir gerçekliğin yalnızca bireysel duyguların merkeze koyduğunu, idealize etme çabasının bulunduğunu ve toplumcu olandan uzaklaştığını savunur. Çünkü onlar gerçekliği sert, kasvetli, çağın koşullarına uygun bir şekilde ve toplumcu bakış açısıyla şekillendirir. Sanatçılar her ne kadar romantik akımı bu yönlerden eleştirse de biçimsel bağlamda romantizmin devrimini reddetmezler. Yalnızca konuların işleniş biçimine yön verirler.

Romantizm'in reddi, kişinin iç dünyasını yansıtmaya anlayışına bir karşı çıkışla başlamış gibi gözükse de kimi açılardan işlenen konuların ideolojik olarak yeniden tanımla ile başladığı da söylenebilir. Özellikle Marksist görüşün egemen olmaya başladığı Rus coğrafyasında gerçekçi anlayışın uzantıları kendini büyük ölçüde göstermeye başlamaktadır. Macar filozof György Lukacs'ın 'kapitalizmin sunduğu sınıfsal yarılmanın içerisinde boğulmakta olan yazarları' psikopatolojik yönden eleştirir ve iç dünyayı karamsar bir üslupla yansıtmının gerçekçi bir taraftan ziyade toplumcu gerçekçi yönden uygun olmadığını altını çizer. (Lukacs, 1969) Kafka, Dostoyevski, Beckett gibi yazarların (Beckett yalnız içerik değil biçimsel yönden de farklı bir konumdadır) mutsuz yaşamdan kaçışını sert bir dille eleştirir. Oysaki ona göre karakterler bulanık bir yaşamın temsilcileri değil, kapitalist dünyaya karşı durmaya çalışan ve belirgin bir perspektif sunan araçlar haline dönüşmeli ve toplumsal olgulara alt sınıfı gözeterek ışık tutmalıdır. Bu ışığın aydınlatdığı yer ise kuşkusuz sosyalizmdir. Kısacası bu keskin bakış açısı romantizmin ereğinden çok uzak olmamakla beraber iç dünyaya farklı bir aynanın tutulması gerektiğini savunur.

Bu ideolojik karşı çıkışın yanında biçimsel olarak özellikle sembolistlerin denemeleri sanat tarihinde dikkat çekici bir yerde durmaktadır. Gerçekliği dolaylı yoldan imge ve çağrışımlarla destekleyen bu anlatım şekli kuşkusuz *avangart* akımların eşliğindeki Avrupa sanatı için bir kırılma anını temsil eder. Bugüne kadar sanat üretimlerinin katmanlı hale gelmesi adına duyguları yansıtmaya şekilleri genelde içerikle ilintili ilerlerken sembolizm ile kolektif bilinçaltı, sezgi gibi terimlerin varlığına rastlarız. Gerçekliğin hiçbir zaman tam anlamıyla ulaşılamaz bir paradoks haline gelmesi fikri kuşkusuz romantizm ve realizmin katı gerçekliğine bir karşı duruş olarak nitelendirilebilir. Bu paradoksal bakışın oyunculuk sanatındaki ilk yansımasını Diderot 'Aktörlük Üzerine Aykırı Düşünceler' kitabında yer vermektedir:

"Tiyatroda hakiki olmak denilen şey ne demektir, düşünün bir an. Acaba bu, hayatta olup bitenleri sahnede göstermek midir? Hiçbir zaman. Hakikat, bu anlamda aleladelikten başka bir şey olamaz. O halde, sahne hakikati ne demektir? Bu, aksiyonların, konuşmaların, figürün, sesin, hareketin, jestin, yazar tarafından tasarlanan ve komedyen tarafından çoğu kez abartılan bir ideal modele uyması demektir. İşte harikuladeli budur." (Diderot, 2007, s. 17)

Diderot'nun 18. yüzyılın sonlarında belirttiği gibi oyuncunun 'gerçeklik' ile 'sahne gerçekliği' arasında bir sınır çekmesi gerektiği söylenebilir. Sahne gerçekliğinin kendine ait biçimsel bir estetiğinin olması gerektiği hususu oyuncunun da temsilin estetik bir göstergesi olduğu düşüncesini doğurduğu söylenebilir. Bu noktada 20. yüzyılın başlarında Edward Gordon Craig'in düşünceleri kuşkusuz önemli bir tartışmaya mahal verecektir.

Edward Gordon Craig, oyunculuk teorisiyle ilgili ilk büyük açıklamasını 1905'te yayınlanan *On The Art of The Theatre* (Tiyatro Sanatı Hakkında) adlı küçük kitabında yapar. Craig'in oyunculuk görüşünün dayanağı olan temel kavramlar bu kitapta ifade edilir. Ona göre tiyatro sanatını ortaya çıkaran şey; sahne

yönetmenin eylemi, kelimeleri, çizgiyi, renkleri ve ritmi birlikte yaratıcı bir şekilde kullanmasıdır. Sahne yönetmenin kullandığı en önemli araç ise oyuncunun fiziksel bedeni ve sesidir, yani yönetmen oyuncunun yaratıcı gücünü kontrol etmeli ve onun bedenini yönlendirebilmelidir. Craig özellikle eyleme vurgu yapmakta ve yönetmenin dans ile mim sanatından faydalanarak, anlatımı görsel olarak merkeze almasını önermektedir. Christopher Innes, Craig'ın bu önermesinde kuşkusuz dönemin sembolist yazarlarından Maeterlinck'in jest ve hareket plastiğine dayalı oyunlarının önemli mim sanatçıları olan Marceau, Decroux ve Barrault tarafından geliştirilmesinin etkisi olduğunu söyler. (Innes, 2004, s. 39). Ayrıca Craige'e göre oyuncu; duygusal kişiliğini tüm bu hareket tasarımıyla yaratım sürecinde dışarıda tutmalı, yönetmenin estetiğine uyması gerekmektedir.

"Mükemmel aktör, metin içerisindeki bütün imgeleri toplayıp bize gösterebilen kimse olabilir. O, Othello'yu oynarken bize kıskançlığını ifade etmek için gözlerini devirip, ellerini kenetleyerek beş aşağı beş yukarı şahlanıp köpürmez. Yaratılmak istenen düşünceyi derinliklerine kadar araştırıp, orada gizlenen yalın ve yavan öfkeyi anlaşılabilir bir şekle sokar." (Craig, 1946, s. 12)

Hareket vurgusuyla tutarlı olarak Craig, oyuncunun başat görevinin en üstün unsur olan hareketi sağlaması olduğunu iddia eder. Bu noktada Craig'ın realist tavra bir karşı çıkış olarak hareketin temin ettiği simgesel bütünlüğü anlatımda merkeze aldığı söylenebilir.

Konstantin Stanislavski, realist tiyatronun en güçlü figürlerinden birisi olarak henüz oyunculuk alanında metodoloji geliştirmeden önce ve Çehov'un ölümünden hemen sonra yükselişte olan sembolist eserleri sergilemeye yönelmiş, kendi tabiriyle 'fantastik - masalımsı' bir çizgiye kapıldığını söylemiştir. (Stanislavski, 2011, s. 345) Kendisinin Isadora Duncan aracılığı ile davet ettiği Craig ile 1912 yılında sahneye koydukları Hamlet'te onun sembolist bakış açısını realizm'e giden bir yol olarak kullanmış olsa da dönem itibarıyla çok önemli bir yapıt olarak tarihte yerini almıştır. Özellikle Craig'ın Stanislavski'nin rahatsızlığından dolayı sahne modellerini gerçekleştirdiği İtalya'da oyuncuların hareket ve jestlerine yönelik karakter tasarımı da yapmış, döndüğünde ise oyunculardan kendisinin biçimlendirdiği şekliyle oynamasını istemiştir.

"Dramatik durumları çok geniş bir şekilde kabaca belirledikten sonra, sahneler minyatür olarak inşa edilecek ve her bir oyuncunun pozisyonu kesilmiş figürlerle çizilecekti. Yönetmen daha sonra tüm performansı maket sahne üzerinde oyuncular için gözden geçirir, oyuncular tartışarak 'modeli detaylandırır' ve 'aksiyonu güçlendirecek öneriler' yazılır. Sadece bu noktada prodüksiyon tam boyutlu sahneye aktarılır ve oyuncular stenograflar tarafından dikkatle not edilen doğaçlamalara oyun boyunca çalışırlar." (Innes, 1998, s. 150)

Yukarıda bahsedilen stenografi şeklinde yapılan hareket ve jestlerin tasarımsal ilerleyişi yönetmene karşı tam itaatin ve Uber-Marionette'nin kapısını aralayan bir yaklaşım olarak değerlendirilebilir. Hamlet prodüksiyonu, doğalcı-gerçekçi oyunculuk sistemini yeni oluşturmaya başlayan Moskova Sanat Tiyatrosu için sancılı bir süreç olduğunu Stanislavski'nin yardımcısı Leopold Sulerzhitsky kendisine şöyle aktarmaktadır: "Craig repliklerden, tasarımdan, kompozisyonundan hatta ışıklandırmadan söz ettiğinde kendime dedim ki, işte bu Craig. Ama iş yönetmenliğe geldiğinde ona güvenmiyorum. Mutlak haklı olsa bile oyunculukla hiç ilgilenmiyor." (Braun, 2013, s. 107)

Craig'ın bu anlayışı, tıpkı Sulerzhitsky gibi özellikle dönemin Rus gerçekçi çevreleri tarafından yoğun biçimde eleştirilmiştir. Bu çevreler, sembolizmin sahne üzerindeki yaşamdan kopuk estetiğini ve oyuncunun bireysel yaratımının bastırılmasını, tiyatro sanatının doğasına aykırı olarak değerlendirmiştir. Craig'ın yönet-

menliğı insani olanı sahneden silmeye yönelik bir anlayış olarak görülmüş; duyguların simgesel ifadeyle temsil edilmesini gerçekçi tiyatro savunucuları tartışmalı bulmuştur.

Craig; realist bakış açısının karşısında durmasının altında, oyuncunun yönetmenin tasarımında hesaplayabileceğı bir malzeme olmadığı düşüncesinin yattığı da söylenebilir. Bu bakış açısı; oyuncuların duygularıyla eyleme geçme eğilimi gösterdiğinde rastlantısal veya spontan olacağından zihnin beden kontrolünü sağlayamayacağını hatta engelleyeceğini düşüncesini içermektedir.

“Aktörü ortadan kaldırın, bozuk sahne realizminin vücut bulup açığa çıkmasına yarayan araçları da yok etmiş olursunuz. Artık günlük hayatla sanatı birbirine bağlayarak bizim aklımızı karıştıran canlı bir yüz kalmayacaktır, üzerinde etin vücudun zaafılarıyla titremeleri görülen hiçbir canlı yüz kalmayacaktır. Aktör gitmeli, o gidince yerine cansız bir yüz gelir. Kendine daha iyi bir isim bulana kadar ona kukla üstü diyebiliriz.” (Craig, 1946, s. 85)

Craig'e göre sanatta gereken eylem doğayı taklit etmeye çalışan eylemler-jestler değil simgesel harekettir. Craig'in konvansiyonel oyuncuyu ortadan kaldırma isteğı aslında mimesisi yasaklayan bir estetik anlayışla tutarlıdır. Çünkü Craig'in anlayışına göre, gerçekliğı ve sembolizmi bozan oyuncunun yerini alacak olan şey de yine bir sembol olan 'Kukla Üstü'dür. Aslında kukla onun için mükemmel, disiplinli, egoları olmayan, zaafsız bir oyuncunun sembolüdür. Yönetmenin kendisine addettiğı şeyler dışında ne bir eylemi ne de bir karakteri bulunan bir figür olan kukla, tasarımın dışına çıkmadan, tasarım için esnek ve hesaplanabilir bir malzemedir.

Diğer yandan Craig, kukla üstü oyuncuda talep ettiğı bu disiplin ve itaat işlevini genele yayarak bir sanatçı düsturu olarak tanımlar ve antik dönemdeki zanaatkârı yeniden gündemine alır. Ona göre Mısırlı zanaatkâr yüzyıllarca aynı hiyeroglifleri yaparken kendi hislerini tamamen bertaraf etmemiştir ancak belirli bir disiplin içerisinde yapması gereken ölçüde kendini sınırlandırmayı da bilmiştir. 'Asıl incelik burada yatmaktadır.' (Craig, 1946, s. 91)

“Görünüşe göre Craig, (kukla üstü için) dengeli bir özellikler karışımı arzu etmektedir ve bunun için karışımın bileşenlerden biri olan duygunun, diğer bileşenler tarafından evcilleştirilmesi gerekmektedir. Diğer bileşenler, sanatçının eserine kontrollü plan katma yeteneğinden sorumlu olan güçlerdir.” (Herstand, 1966, s. 9)

Craig'in idealize edilmiş bir oyuncu olarak tanımlanabilecek olan kukla üstü metaforu radikal bir öneriyi getirir de en başından beri tutarlı olarak savunduğı şey ölçülü olma bilincinin oyuncularda yerleşik olması gerektiğı ile ilgilidir. Kukla üstü, özetle adından da anlaşılacağı üzere sadece ipleri kontrol edilen ifadesiz bir kukla betimlemesi değil kontrollü bir ifade aracını göstermek üzerine kendini geliştirmiş üstün oyuncunun simgesidir. Elbette hareketin, sesin ve jestlerin kusursuz bir şekilde icra edilmesi oyuncunun tüm teatral bileşenlerin de bir parçası olduğu gerçeğini değiştirmemektedir. Oyuncunun bu arındırılmış ve Craig ile yeniden tanımlanmış sembolik imgesi Josette Feral'in de bahsettiğı teatralite tanımları ile özdeşleşmektedir.

“Oyuncu aynı anda teatraliteğin üreticisi ve içinden geçtiğı kanaldır. Onu kodlar ve sahnede öznel dürtüleri ve arzuları tarafından bilgilendirilen sembolik yapılar içindeki işaretlerle yazar. Süreçteki bir özne olarak oyuncu, yarattığı "ötekini" keşfeder ve onu konuşur. Bu mükemmel şekilde kodlanmış sembolik yapılar, onları bir bilgi ve deneyim biçimi olarak benimseyen kişiler tarafından kolayca tanınır. Hepsisi, oyuncunun sahnede canlandırdığı anlatı kurgu biçimleridir (fantastik karakterler, akrobatlar, mekanik kuklalar, monologlar, diyaloglar, temsiller).” (Feral, 2002, s. 95)

Feral'in ifade ettiği gibi oyuncunun tüm teatral öğelerin bir parçası olduğu anlayışı, onu romantizm ve realizm'in insanın yalnızca duygularını merkeze alan rastlantısallığına bir karşı çıkış olarak okunabilmektedir. Craig'in Kukla Üstü oyuncusunun Feral'in teatralite tanımlamasına önemli bir esin kaynağı olduğu söylenebilir.

Sinema sanatının tarihsel gelişimine odaklandığımızda ise Robert Bresson'un tıpkı Gordon Craig gibi oyunculuk sanatında temsil tartışmasında yeni bir biçim ve estetik önermesi olan 'model' kavramı önemli bir yerde durmaktadır. Craig'in biçimsel ve estetik kaygılarla geliştirdiği 'Kukla Üstü' kavramı oyuncunun teatral ifadesini yeniden tanımlarken benzer biçimde Bresson'un sinemasındaki 'Model' oyuncu kavramıyla paralellik taşımaktadır.

Robert Bresson'un 'Model' Oyuncusu

II. Dünya Savaşı'nın ardından neredeyse tüm sanat dallarında olduğu gibi sinema alanında da kuşkusuz yeni arayışlar ve anlatım dilleri kendini göstermiştir. 1920'li ve 30'lu yılların sessiz sinema ve yeni sesli örnekleri yönetmenin yaratıcı gücünü ve kendi dilini oluşturmaya açısından henüz çok erken sayılabilecek bir dönem olduğu söylenebilir. Yalnızca stüdyoların içerisinde ve gerçekçi anlatının çevresinde devinen sinema sanatı 1950'lerde Fransız yeni dalga ile tanışmaya başlar. Geleneksel anlatının dışına çıkan bu yeni dalgada; doğaçlama, dış mekân tercihleri, sıçramalı anlatım teknikleri gibi kurgusal dinamiklerin yanına yönetmenin yaratıcılığını ve özgürlüğünü merkeze alan yeni bir anlatım tekniği gelişmiştir. Sinemada *auteur yönetmen* kavramı ve *auteurizm* tam da bu dönemde ortaya çıkmıştır.

"Auteurizmin savunucularına göre yeni bir kurgu anlayışı sinemayı geleneksel olarak filme alınmış epiklerden ve çoğu kez konvansiyonel Hollywood sinemasındaki doğrusal anlatıdan farklılaştıracaktı. Auteurs sonunda birçok beklenmedik dramatik etkiyi tetikleyecek olan, mantıkdışı bir düzende birleştirilmiş temel bir malzeme olarak oyuncuların varlığını yönlendirmek zorundaydılar. Bundan dolayı bu yeni anlayış kurgu sürecinin yerini, kameranın konumuna ve hareketine daha önemli bir işlevin verildiğini ima etti ve sonuç olarak hatasız, fark edilmeyen geçişlerin olduğu montaj estetiğinin ve duygusal istikrara yönelik Hollywood tarzı kaygının yok edilmesini önerdiler." (Lanzoni, 2015, s. 227)

Fransız yeni dalganın açtığı kapının kuşkusuz radikal önermelerde bulunduğu söylenebilir. Yeni dalganın öncüsü sayılabilecek olan Robert Bresson'un kavramsallaştırdığı *model* oyuncu bu önermelerin içerisinde kuşkusuz en radikallerden biri olarak karşımıza çıkar.

Bresson'un sinematografisinden yani sinema diline odaklanıldığında oyuncunun onun sinema anlayışında nasıl bir konumda olduğu kendiliğinden cevaplanabilecek bir soru haline gelmektedir. Sinematograf, Bresson için sade bir yoğunluğu barındıran sinemanın dışında bir dil anlayışıdır. Onun dili; duysal olanın yaratılması esasına bağlı kalmak adına müziği, görüntüyü, hikâyeyi ayrı ayrı ele alarak öylesine akışkan bir hale getirmektedir ki kamera ile olan ilişkisi empresyonist (izlenimci) bir ressamın tuvaliyle olan ilişkisi gibidir. Bresson bu doğal akışkanlığın içerisinde oyuncuyu rol yapmayan hatta rol yapmasından kaçınmasını sürekli tekrar eden bir konuma indirger. Böylece onun sinematografisinde oyuncunun konumu diğer öğelerle eşitlenir. Star oyunculuğunu, oyuncunun hikâyenin başat ögesi olmasını reddeder. Ona göre tiyatro ve konvansiyonel sinema zaten bunu yapmaktadırlar ve gerçekçilikten uzaktırlar. Bir filmin (yani sinemanın) tiyatro sanatında olduğu gibi doğayı taklit ederek gerçekliğe yaklaşma çabasına yönelik Bresson şunu söyler:

"Filmde, yaşamı kopya eden ve üstünde çalışılmış duyguları tıpa tıp örnek alan tiyatronun doğal havası kadar sahte bir şey olamaz. Bir hareketin, şu şekilde ya da bu şekilde yapılmış olmasını ya da bir cüm-

lenin, şu şekilde değil de bu şekilde söylenmiş olmasını daha doğal bulmak saçmadır, sinematografıta bir anlamı yoktur.” (Bresson, 2022, s.17)

Bresson'un 'Model' oyuncusu yukarıda da belirtildiği gibi Craig'i Kukla Üstü'ne götüren sebeplere benzer bir karşı çıkışı barındırır ancak Bresson, oyuncuların nesneler ve kişilerle daha önceleri düşünülmemiş bir ilişki ağı kurmasını talep eder. Karakterlerin duygulanımlarının önüne geçmek adına gerçekçi üsluptaki eylemde nedensellik ilkesini mekanik bir sadeliğe indirgemeyi tercih etmektedir. Bresson bu sadeliğe ve minimalizme o kadar önem verir ki sahneleri neredeyse 50 kez tekrarladığı ve görsel ve işitsel öğelerin uyumlanması için oyuncularla defalarca çalıştığı bilinmektedir. (Reader, 2000, s. 4)

Bresson oyuncuları seçerken profesyonel kişilerden oluşmamasını tercih etmektedir. Çünkü oyuncular ona göre duygusal olanı önceden kurup yansıtmaya çabasına girerken deneyimsiz olanlar yani modeller anda kalmaya çalışarak rastlantısal bir durumu göstermeye çalışırlar. 'Modeller. Gösteriştten uzak. Kendine çekme, kendinde saklama, hiçbir şeyi dışarı taşırmama gücü. Hepsinde ortak olan bir iç yapının dışa vurması. Gözlerde.' (Bresson, 2022, s. 47) Özellikle *Une Femme Douce* (1969) filminde gözlerin anlatımda önemli bir yeri varken *Pickpocket* (1959) filminde ise gözlerin yanına el hareketlerine özellikle odaklanılır. Burada modellerin, Bresson'un göstermek istediği alanda kısıtlı ve sadık kalması gereken nesnelerden ibaret olduğu anlaşılabilir. Yalnızca yönetmenin almak istediği kadarını gösteren kişiler olan modeller tekrar sahneler neticesinde en işe yarar bölümü sunabilecek ve kurguda yer edinecektir.

“Modeller filmin akışı içine salıverildiklerinde mekanik olarak yirmi kez tekrarladıkları hareketler, onların kendi malı olur. Ağzlarının ucuyla ezberledikleri sözler, onlar düşünmeden gerçek doğalarına özgü müziğe ve vurguya kavuşur. Gerçek hayatın otomatizmine ulaşmanın yollarından biri. (Artık oyuncunun, oyuncuların ya da yıldızların yeteneği dikkate alınmaz. Önemli olan, senin modellerine nasıl yaklaştığın ve onlardan almayı başardığın bilinmeyen ve el değmemiş şeydir.)” (Bresson, 2022, s. 41)

Bresson'un sinematografisindeki tüm unsurların minimal bir dinginlik içinde olmasına rağmen güçlü anlatısının olması bu biçimsel bakışın altında yatan tinselliğin işlenişi olduğu söylenebilir. Ahlak, günah, kader, kefare, etik gibi kavramlar arasında insanın iç çatışmalarını ve çelişkilerini işlemedeki ustalığı aslında bu gizemde (modellerin göstermemesinde) yatmaktadır. Derinlikten yoksun, geçmişli olmayan karakterlerin (modellerin) varlığı bu çatışmaları göstermede eksik kaldığı söylenebilir ancak Bresson bu boşlukları seyir-ciye yüklemekten de geri kalmaz. Susan Sontag bu durumu şöyle açıklar:

“Karakterlerinin inanılmazlık taşımasını amaçladığına eminim; ama karakterlerinin mat olmasını ister, amaçlar. Bresson tinsel eylemin (ruhların psikolojisindeki halinden çok fizikteki) biçimleriyle ilgilenir. Kişilerin niye belli bir şekilde davrandıkları en son noktada anlaşılmalıdır. (Psikoloji ise tam anlamıyla anlaşılabilirliğini iddia eder) Her şeyin üstünde ikna etme-olma açıklanamaz, önceden tahmin edilemez bir şeydir.” (Sontag, 1991, s. 57)

Sontag'ın belirttiği gibi, Bresson oyuncularını (modellerini) psikolojik derinliğin ötesine taşıyarak Craig'in Kukla Üstü metaforundaki gibi duygusal ifadenin dışında bir estetik araç olarak kullanır. Bu yüzden Bresson'un modelleri bu tinsel alan içerisinde psikolojik olarak gidip gelme refleksini göstermemesi onları varoluşsal bir alanın içerisine itmektedir. Her ne kadar Katolik inancının bir uzantısı olarak konuları düşünsel olarak yakınlılaşsa da alışlagelmiş oyuncu edimselliği tercih edilmediğinden ötürü karakterler birer anti-kahraman gibidirler. Herhangi bir dogmatik tavır içerisinde bulunmazlar. Bu estetik bakış Bresson'un yeni bir 'gerçeklik' arayışı içerisinde olduğunu vurgular niteliktedir.

"Bresson klasik anlamda bir gerçekçi de değildir... Onun aradığı gerçeklik, ister edebi bir yapıttan esinlenmiş olsun (son filmleri iki Dostoyevski, bir de Tolstoy uyarlamasıdır), ister özgün bir senaryoya dayansın, insanın temel davranış biçimlerinin irdelemesini yapar ve insan ruhuna tutulmuş bir ayna olmayı amaçlar. Bu sanki ruhsal denetimin süzgecinden geçmiş tinsel ve mistiğe ulaşan bir gerçekliktir." (Dorsay, 2000, s. 27)

Dorsay'ın da belirttiği gibi Bresson'un sinematografisinde modellerin oyunculuk biçimi başka bir açıdan bütüncül bir amaca hizmet etmiş olur. Bu bütüncül amaç diğer yönüyle Bresson'un 'yeni gerçeklik' için tanımladığı estetik bir alanı tarif etmektedir. Yeni gerçeklikte oyuncu davranışları, tinsel alanın birer sembolik temsilidir. Tıpkı Craig'te olduğu gibi Bresson'un sinematografi sanatı oyuncunun temsilinde yeni bir biçim ve estetik perspektif sunduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Sonuç

Bu çalışma; Craig ve Bresson'un oyunculukta gerçekçiliği yeniden tanımlayıp, biçimsel ve estetik odaklı yeni bir oyuncu temsiline yönelik önermeleri incelemiştir. Edward Gordon Craig ve Robert Bresson'un oyunculuk anlayışlarının, 20. yüzyıl tiyatro ve sinemasında radikal bir dönüşüme yol açtığını söylemek yanlış olmayacaktır. Romantizmin uzantısı olan gerçeklik anlayışının psikolojik ve bireyselliği yerine, oyuncunun yalnızca yönetmenin kontrolü altında hareket eden birer araç haline gelmesi performansın doğasını ve oyuncunun rolünü yeniden tanımlamıştır. 'Kukla Üstü' ve 'Model' oyunculuk yaklaşımı, her ne kadar farklı sanat disiplinlerine ait olsa da temelde ortak bir düşünceyi beraberinde getirmektedir: Yönetmenin sanatı.

Dönemin konvansiyonel oyunculuk anlayışı kişinin bireysel yaratıcılığına dayanırken, Craig ve Bresson, bu süreci yönetmenin mutlak otoritesi altına sokmayı amaçlamışlardır. Bu amaç; *avangart* tiyatro ve *auteur* sinema anlayışlarının yükselişiyle beraber ortaya çıkan bir düşünce biçimi olarak değerlendirilebilir. Yönetmenler; sadece anlatıyı yönlendiren değil, aynı zamanda estetik ve performans biçimlerini de belirleyen yaratıcı güçler olarak öne çıkmışlardır. Craig ve Bresson'un teorileri, bu yönetmen merkezli anlayışın en önemli örneklerini temsil etmektedir. Dolayısıyla her iki yönetmen için de oyuncunun temel işlevi, karakterin duygusal ve psikolojik özelliklerini taşımaktan ziyade, yönetmenin estetik tasarımının fiziksel ve sembolik bir parçası olmaktır.

Craig ve Bresson'un oyunculuğa dair önerileri, sahne ve perde üzerindeki oyuncu temsiline yönelik radikal değişiklikler içermesine rağmen, dönemlerinde çeşitli eleştirilerle karşılaştığına değinmiştik. Ancak sanat tarihinde bu tür uç yaklaşımlar, çoğu zaman klasik anlatı gelenekleriyle iç içe geçerek yeni biçimlerin ortaya çıkmasına katkı sağlamış, mutlak bir kopuş yerine estetik çeşitliliği artırmıştır.

Bugünün sahne ve ekran oyunculuğunda ise biçimsel sadelik, oyuncunun 'varlık' olarak sahnedeki etkisi ve yönetmen merkezli anlatı kurguları yeniden tartışma konusu olmaktadır. Özellikle deneysel tiyatrodaki, post-dramatik temsillerde ve bağımsız sinemada, Bresson'un nötr model anlayışına ya da Craig'in jestin ve hareketin merkezde olduğu sembolik oyunculuğuna göndermede bulunan uygulamalara sıklıkla rastlanmaktadır. Bu bağlamda şu soru güncelliğini korumaktadır: Oyuncunun temsili yeniden düşünülürken, oyuncu bireyin içsel ifadesini yansıtan metodolojilerle mi ilerlemeli, yoksa yönetmenin estetik aracısı mı olmalıdır? Craig ve Bresson'un oyuncunun temsiline dair önerdikleri bu radikal dönüşüm, günümüzde hem teatral hem sinematografik pratikte etkisini sürdürmekte ve oyunculuk sanatında yeni estetik arayışların önünü açmaya devam etmektedir.



Hakem Değerlendirmesi	Dış bağımsız.
Çıkar Çatışması	Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek	Yazar bu çalışma için finansal destek almadıklarını beyan etmişlerdir.



Peer Review	Externally peer-reviewed.
Conflict of Interest	The author have no conflict of interest to declare.
Grant Support	The author declared that this study has received no financial support.

Yazar Bilgileri
Author Details

Sercan Özinan

¹ Bahçeşehir Üniversitesi Konservatuvarı, Sahne Sanatları Bölümü, İstanbul, Türkiye

 0000-0002-5139-1158  sercan.ozinan@bau.edu.tr

Kaynakça | References

- Braun, E. (2013). *Yönetmen ve Sahne*. (Bahadır Sina Şener, Çev.). Dost Kitabevi.
- Bresson, R. (2015). *Sinematograf Üzerine Notlar*. (Nilüfer Güngörmüş, Çev.). Küre Yayınları.
- Craig, G. (1946). *Tiyatro Sanatı Hakkında*. (Nureddin Sevin, Çev.). Milli Eğitim Basımevi.
- Diderot, D. (2007). *Aktörlük Üzerine Aykırı Düşünceler*. (Sabri Esat Siyavuşgil, Çev.). İş Bankası Yayınları.
- Dorsay, A. (2000, Ocak). Robert Bresson: Yalnız Bir Doruk. *Milliyet Sanat Dergisi*, 471, 26-27.
- Hauser, A. (1984). *Sanatın Toplumsal Tarihi*. (Yıldız Gölönü, Çev.). Remzi Kitabevi.
- Herstand, T. (1966). Edward Gordon Craig on the Nature of the Artist. *Educational Theatre Journal*, 18(1), 7-11.
- Innes, C. (1998). *Edward Gordon Craig: A Vision of Theatre*. Routledge Publishing.
- Innes, C. (2004). *Avangart Tiyatro*. (Beliz Güçbilmez, Çev.). Dost Kitabevi.
- Lanzoni, R. F. (2015). *Başlangıcından Günümüze Fransız Sineması*. (Ertan Yılmaz, Çev.). Küre Yayınları.
- Lukacs, G. (1969). *Çağdaş Gerçekliğin Anlamı*. (Cevat Çapan, Çev.). Pavel Yayınevi.
- Lyons, C. R. (1964). Gordon Craig's Concept of the Actor. *Educational Theatre Journal*, 16(3), 258-269.
- Reader, K. (2000). *French Film Directors: Robert Bresson*. Manchester: Manchester University Press.
- Sontag, S. (1991, Kasım). Robert Bresson'un Filmlerinde Tinsel Stil. (Alper Oysal, Çev.). *Nisan Kitap*, 10, 48-66.
- Stanislavski, K. (2011). *Sanat Yaşamım*. (Suat Taşer, Çev.). Agora Kitaplığı.