



**T.C.  
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ  
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ  
TİYATRO ANASANAT DALI  
TİYATRO PROGRAMI**

**PETER BROOK TİYATROSU'NDA OYUNCU - SEYİRCİ  
İLİŞKİSİ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Hazırlayan  
Ekin AKSU KAVRAAL**

**Danışman  
Dr. Öğretim Üyesi Ayla KAPAN EZİCİ**

**Haziran 2019**

**T.C.  
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ  
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ  
TİYATRO ANASANAT DALI  
TİYATRO PROGRAMI**

**PETER BROOK TİYATROSU'NDA OYUNCU - SEYİRCİ  
İLİŞKİSİ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Hazırlayan  
Ekin AKSU KAVRAAL**

## LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Tiyatro Anasanat Dalı Yüksek Lisans Programı Öğrencisi Ekin AKSU KAVRAAL tarafından hazırlanan **“Peter Brook Tiyatrosu’nda Oyuncu-Seyirci İlişkisi”** konulu çalışması jürimizce Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Tez Savunma Tarihi: 01.07.2019

(Jüri Üyesinin Ünvanı, Adı, Soyadı ve Kurumu):

İmzası

Jüri Üyesi : Dr.Öğr.Üyesi Ayla KAPAN EZİCİ  
: Haliç Üniversitesi (Danışman)

Jüri Üyesi : Dr.Öğr.Üyesi Güldeniz EKMEK  
: Haliç Üniversitesi

Jüri Üyesi : Dr. Öğretim Üyesi Zerrin YANIKKAYA  
: Maltepe Üniversitesi

Bu tez Enstitü Yönetim Kurulunca belirlenen yukarıdaki jüri üyeleri tarafından uygun görülmüş ve Enstitü Yönetim Kurulunun kararıyla kabul edilmiştir.

Prof.Dr. Nur TUNALI  
Vekil Müdür

Ekin A.K. Tez

Dr. Öğr. Üyesi Ayta Kapan Ezeri



ORIJINALLIK RAPORU

% **19**

BENZERLİK ENDEKSİ

% **15**

İNTERNET  
KAYNAKLARI

% **1**

YAYINLAR

% **8**

ÖĞRENCİ ÖDEVLERİ

BİRİNCİL KAYNAKLAR

**1**

oyuncuonline.8m.com

İnternet Kaynağı

% **4**

**2**

issuu.com

İnternet Kaynağı

% **3**

**3**

Submitted to Istanbul Aydın University

Öğrenci Ödevi

% **1**

**4**

Submitted to Bahcesehir University

Öğrenci Ödevi

% **1**

**5**

Submitted to Anadolu University

Öğrenci Ödevi

% **1**

**6**

acikerisim.deu.edu.tr

İnternet Kaynağı

% **1**

**7**

serapzerener.blogspot.com

İnternet Kaynağı

% **1**

**8**

esgici.net

İnternet Kaynağı

% **1**

**9**

library.cu.edu.tr

İnternet Kaynağı

% **1**

05/08/2019

## TEZ ETİK BEYANI

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “PETER BROOK TİYATROSU’NDA OYUNCU-SEYİRCİ İLİŞKİSİ” başlıklı bu çalışmayı baştan sona kadar danışmanım Dr. Öğretim Üyesi Ayla KAPAN EZİCİ’nin sorumluluğunda tamamladığımı, verileri/örnekleri kendim topladığımı, deneyleri/analizleri ilgili laboratuvarlarda yaptığımı/yaptırdığımı, başka kaynaklardan aldığım bilgileri metinde ve kaynakçada eksiksiz olarak gösterdiğimi, çalışma sürecinde bilimsel araştırma ve etik kurallara uygun olarak davrandığımı ve aksinin ortaya çıkması durumunda her türlü yasal sonucu kabul ettiğimi beyan ederim.

(İmza)  
(Ad Soyad)

Ekin Aksu Kavraal

## ÖNSÖZ

Benim için çok kıymetli olan bu çalışmada, bana tüm bilgisini ve deneyimini sunan, bana bu alanda yol gösteren ve akademik bir çalışmanın tüm inceliklerini titizlikle öğreten değerli hocam ve tez danışmanım Dr. Öğretim Üyesi Ayla KAPAN EZİCİ'ye teşekkürlerimi sunuyorum.

Çalışmamı sunduğum jüri üyeleri hocalarım Dr. Öğretim Üyesi Zerrin YANIKKAYA ve Dr. Öğretim Üyesi Güldeniz EKMEN'e değerli katkılarından dolayı çok teşekkür ediyorum.

Çalışmalarım ve aldığım kararlarda tüm yüreğiyle yanımda olan, beni destekleyen, cesaretlendiren, varlıklarını her daim yanımda hissettiğim ve güç aldığım canım annem Dilşat AKSU'ya, canım babam Enver AKSU'ya ve canım eşim Dinçer KAVRAAL'a sonsuz teşekkürlerimi, minnetimi ve sevgimi sunuyorum. Bu tez çalışmasını onlara ithaf etmekten büyük mutluluk duyduğumu belirtmek isterim.

İstanbul 2019

Ekin AKSU KAVRAAL

## İÇİNDEKİLER

TEZ ETİK BEYANI .....	v
ÖNSÖZ .....	vi
İÇİNDEKİLER.....	I
ŞEKİLLER .....	II
ÇİZELGELER .....	III
ÖZET .....	IV
ABSTRACT .....	V
1. GİRİŞ.....	1
2. ÇAĞDAŞ TİYATRO VE SEYİRCİ.....	4
2.1. Çağdaş Tiyatroda Öncü Sanat Akımları .....	6
2.2. Çağdaş Tiyatroda Oyuncu - Seyirci İlişkisi.....	16
3. PETER BROOK TİYATROSU'NDA OYUNCU-SEYİRCİ İLİŞKİSİ.....	21
3.1. Peter Brook'un Hayatı.....	21
3.2. Tiyatro Anlayışı ve Çağdaş Tiyatro'daki Yeri .....	22
3.2.1. Çalışma Yöntemi.....	41
3.3. Oyuncu - Seyirci İlişkisi.....	46
4. SONUÇ.....	60
5. KAYNAKÇA.....	63
6. EKLER.....	67
7. ÖZGEÇMİŞ.....	74

## ŞEKİLLER

	Sayfa No
Şekil 2.1. Büyük Temizlik oyunu sahne düzeni .....	12
Şekil 2.2. Marat-Sade oyunu sahne düzeni .....	19
Şekil 3.1. El Principe Constante de Calderon oyunu sahne düzeni.....	25
Şekil 3.2. Ice - Yaa Benedicita oyunu sahne görüntüsü.....	27

## ÇİZELGELER

	Sayfa No
<b>Çizelge 3.1.</b> Peter Brook'un Geleneksel ve Modern Oyuncu tanımları.....	30

## ÖZET

### PETER BROOK TİYATROSU'NDA OYUNCU-SEYİRCİ İLİŞKİSİ

Tiyatronun oluşumu ve gelişimi incelendiğinde, anlatım aracı olarak seyircinin sahneyle ve oyuncuyla olan ilişkisinin temel alındığı görülmektedir. Çağdaş Tiyatro'nun gelişimiyle ele alınan farklı yaklaşımlar, oyuncu ve seyircinin konumunu yeniden belirlemiştir. Tiyatronun doğduğu günden bu güne vazgeçilmez öğelerini oluşturan oyuncu ve seyirci kavramları sahnenin temel dinamiğini oluşturmuş ve derinlikli etkiyi bu kavramlar yoluyla sağlamayı amaçlamıştır. Tarihsel süreç incelendiğinde bu kavramların misyonunun yenilendiği ve işlevselliğinin yön değiştirdiği görülmektedir. Oyuncu ve seyirci ilişkisi tiyatronun biçimselliğine daima yön vermiş ve doğrudan etki etmiştir.

Çağdaş Tiyatroda yeni biçimler ortaya koyan farklı çalışmalar yapılmaktadır ve bu alanda araştırmalar devam etmektedir. Peter Brook'un ortaya koyduğu *Boş Alan* ve *Dolaysız Tiyatro* kavramları da Çağdaş Tiyatro'nun gelişmesinde temel yapı taşlarından birini oluşturmuştur. Bu çalışmada Çağdaş Tiyatronun evrimi ve Peter Brook'un ortaya koyduğu modern tiyatro biçimi, oyuncu-seyirci eksenini çerçevesinde incelenmektedir.

Bu çalışmada 'Literatür Tarama' yöntemi kullanılmıştır. Araştırma için Çağdaş Tiyatro üzerine yazılmış yayınlardan, Peter Brook'un kendisinin kaleme aldığı kitaplardan, dergilerde yazılmış makalelerden ve yayınlanmış tezlerden yararlanılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Peter Brook, Oyuncu, Seyirci, Çağdaş Tiyatro

## **ABSTRACT**

### **ACTOR - ATTENDANCE RELATIONSHIP AT PETER BROOK THEATER**

When the formation and development of the theater is examined, it is seen that theater, that is a means of expression, is based on the relation of the audience with the stage and the actor. With the development of the Contemporary Theater, the different approaches are re-determined the position of the actor and the audience. The concepts of the actor and the audience, which constitute the indispensable elements of the theater since of its birth, formed the basic dynamics of the stage. When the historical process is examined, it is seen that the mission of these concepts has been renewed and its functionality has changed direction. The relationship of the actor and the spectator has always been a steering and a direct impact to theater's formality.

Different studies have been carried out in Contemporary Theater and new researches are underway. The concepts of "Empty Space" and "Immediate Theater", which Peter Brook put forward, have formed one of the building blocks of the Contemporary Theater. In this research, the evolution of the Contemporary Theater and Peter Brook's Modern Theater are examined within the framework of the player-spectator axis.

In this study, "Literature Search" method was used. This research benefits from publications written on Contemporary Theater, books written by Peter Brook himself, articles written in journals and published theses.

**Key Words:** Peter Brook, Actor, Spectator, Cotemporary Theater

## 1. GİRİŞ

Tiyatro kuramcısı Anne Ubersfeld, “tiyatro uzamı” denilen kavramın kapsadığı alanı, “bir tiyatro gösterisinin uzam içinde yerleştirilmiş göstergelerinin bütünü kapsar.” şeklinde ifade etmektedir. Ubersfeld’e göre, tiyatro uzamının karmaşık yapısı incelendiğinde ortaya şöyle bir ayırım çıkmaktadır:

- Somut, fiziksel yer: Seyirciyle ilişki halindeki oyuncuların bulunduğu alan.
- Soyut bir bütün: Gösterinin, gerçek ya da olası göstergelerinin oluşturduğu bütün. (Ubersfeld, Aktaran: Çamurdan, 2011: 48) .

Tiyatro uzamının tanımlanması bir kesinlik ve dogmatik bir gerçeklik içerememektedir. Genel bir tanımla, oyuncunun alanı olan sahneyle, seyircinin alanı olan salonu ve gösteride yer alan tüm göstergeleri kapsadığı ifade edilmektedir. Geniş ölçekli bir yaklaşımla; tiyatro uzamı, sahne uzamıyla seyirci uzamının birleşiminden oluşmaktadır. Tiyatronun kendisi, tüm göstergeleriyle, uzamın bir parçasını ifade etmektedir ve bu sebeple “bir uzam düzenleme biçimi” olarak da tanımlanabilmektedir. “Uzam, der Artaud, düzene sokulan bir anarşiden doğar” (Artaud, aktaran Çamurdan, 2011: 48).

Tiyatro uzamı, “En öz biçimde, *bakan* ile *bakılanın* ve çoğunlukla da *dinlenen* ile *dinleyenin* birlikte buldukları, paylaştıkları alan” olarak tanımlanmaktadır (Çamurdan, 2011:49). Doğal yapısı gereği, insanların birbirleriyle etkileşim içinde oldukları bir etkinlik yerini temsil etme amacı taşımaktadır. Bilindiği üzere, kuramlar, yöntemler ve anlayışlar ne olursa olsun, Çağdaş Tiyatroda önemli olan en önemli nokta; oyuncunun seyirciyle kurduğu ya da kurmayı amaçladığı ilişki biçimidir. Bir topluluk, kendi tiyatro uzamını oluştururken seyircinin bakış açısını, değer yargılarını ve oyun için belirlenen konumunu göz önünde bulundurmaktadır.

Bilindiği üzere, yönetmenin bir oyun sahneye koyarken ilk gözeticeği faktör, seyircinin ilgisini çekmek ve bu ilgiyi sürekli ve canlı tutmayı başarabilmektir. Seyirci, bir tiyatro gösterisinin anahtar kişisidir. Sahne olgusu ve oyuncunun kendini var edebilmesi seyirciye bağlı olarak gelişim göstermekte ve ancak bu şekilde anlam üretebilmektedir. Çağdaş tiyatroyla birlikte, seyirci konumunu sağlamlaştırmış ve tiyatronun vazgeçilmez ögesi konumuna taşınmıştır.

Sahnede gerçekleştirilen her bir ögenin işlevini değerlendirip yorumlamak seyircinin sorumluluğundadır. Ancak, seyircinin çaba gösterebilmesi ve zihninde yaratılması amaçlanan algı sahne çalışmasının verimliliğiyle doğru orantılıdır. Seyircinin yaratıcı imgelemi, oyuncunun sahnede sunduklarına bağlı olarak harekete geçmektedir. Oyunda, tüm sahne öğeleri verimli bir bütün olarak sahneye konulmamış ve göstergeler anlamlı kılınmamışsa seyircinin etkin olduğu bir tiyatro biçiminden söz etmek mümkün görünmemektedir. Sahnede kullanılan tüm göstergeler, seyircinin tepkisini açığa çıkarmayı ve gösterinin ana akışı üzerindeki etkiyi sağlamak üzerine kurgulanmalıdır.

Bu tez çalışmasında, Peter Brook Tiyatrosu'nda oyuncu ve seyirci ilişkisinin nasıl bir çerçevede geliştiği ve Çağdaş Tiyatroya sağladığı katkı incelenmektedir. Modern sanat akımlarının oluşması, tiyatrodaki etkisini yoğun bir biçimde göstermektedir. Bu sebeple, Çağdaş Tiyatroyu oluşturan öğelerin biçimsel değişimleri ve gelişimlerine de bu çalışmada yer verilmektedir. Peter Brook'un tiyatro anlayışından, geliştirdiği doğaçlama tekniklerinden ve çağdaş tiyatrodaki konumundan yola çıkarak; oyuncu ve seyirciye kazandırdığı misyon bu araştırmanın temel konusunu oluşturmaktadır. Brook, geliştirdiği oyuncu ve seyirci tanımlamalarıyla, evrensel bir tiyatro dili oluşturmayı amaçlamış ve tiyatro anlayışını uluslararası bir boyuta taşımıştır. Günümüzde de bu araştırmaların devamı niteliğinde çalışmalar gerçekleştirilmektedir.

Üç ana bölümden oluşan bu tez çalışmasında, Giriş'ten sonraki İkinci Bölüm'de Çağdaş Tiyatro'da oyuncu ve seyirci ilişkisini doğrudan etkileyen öncü sanat akımlarından ve bu ilişkinin değişen yapısından söz edilmektedir. Tezin ana konusu olan *Peter Brook Tiyatrosu'nda Oyuncu ve Seyirci İlişkisi*, Üçüncü Bölüm'de

incelenmekte; Peter Brook'un Çağdaş Tiyatro uygulamalarına getirdiği yaklaşım ve değişen oyuncu ve seyirci ilişkisinin etkileşimine bakılmaktadır.

Bu tez çalışması alandaki yazılı ve görsel kaynaklardan, ilgili internet verilerinden yararlanılarak oluşturulmuştur. Çalışmanın tiyatro alanında üretim gerçekleştiren kişiler için, kaynak oluşturması hedeflenmektedir.

## 2. ÇAĞDAŞ TİYATRO VE SEYİRCİ

Çalışmanın anlaşılabilirliğini sağlaması ve Peter Brook'un oyuncu ve seyirci temeli üzerine oluşturduğu tiyatronun temelini kavranması amacıyla, öncelikle Çağdaş Tiyatro'da oyuncu ve seyirci konusuna değinmek yerinde olacaktır.

Bilindiği üzere, sahnede yansıtılan durum, gerçekliğin kurmaca bir kurgusudur ve gerçeğin kopyası olma durumunu reddetmektedir. Bu yaratılan dünya içindeki her öge, aslında kendini değil, kendi dışındaki bir gerçekliği yansıtmaktadır. Anlatılan öykü, oyunun ayrılmaz bir parçası konumuna gelmekte ve tıpkı diğer sanatsal öğeler gibi estetik bir kaygı taşımaktadır. Sahnede kullanılan nesnelerin, bir tiyatral simge ya da gösterge olarak kullanılması, nesnelerin değişmesinden değil, işlevlerinin farklılaşmasından kaynaklanmaktadır. Buradan hareketle, sahnede olup bitenin bir oyun olarak görülmesi, o sahneye tiyatro gözüyle bakılmasına bağlıdır. İşte bu bakış, seyirci bakışını oluşturmaktadır (Kleber, Aktaran: Çamurdan, 2011:50).

Bir tiyatro uzamında seyirci için ayrılan yer, kendisine oyun öncesi, sırası ve sonrasında yüklenen misyonu belirlemektedir. Sahneye olan mesafesi, nasıl bir mekanda karşılandığı, oyuncu ile ilişkisi ve diğer seyircilerle etkileşimi önem kazanmaktadır. Seyirci, kendisine sunulan konum gereği, gerek bütünü etken bir parçasını oluşturup varlığını ortaya koymakta; gerekse de edilgen bir öge olarak pasif duruma düşmekte ve yalnızca *seyreden kişi* olarak varlığını sürdürmektedir. Çağdaş Tiyatro, seyircinin içinde olduğu bu *pasif* anlayışı yıkmış ve geleneksel bakış açısını ortadan kaldırmayı amaçlamıştır.

Tiyatro araştırmacısı Patrice Pavis'e göre; Çağdaş Tiyatro anlayışıyla birlikte seyirci gerek sahnede gerekse oturduğu yerde zihinsel ve düşünsel olarak gezinmeye zorlanmaktadır. Çağdaş Tiyatro düşüncesi, kutu sahnenin hakim olduğu yapıyı terketmiş; her türlü yapıya ve alana uyarlanabilen, mekansal sınırlılığın yok edildiği bir yaklaşımı benimsemiştir. Seyircinin mekansal özgürlükle birlikte kendi sınırlarını

aşması ve tek yönlü bir bakış açısının ortaya konması amaçlanmıştır. Buradaki tek yönlü bakış açısı, oyuncu ve seyircinin sosyal, psikolojik ve ideolojik düzlemde birbirini anlayabilmesi ve tamamlayabilmesi anlamında kullanılmaktadır.

Tiyatro kuramcısı Baz Kershaw, Pavis'in aktardığı üzere, *The Politics of Performance* adlı kitabında sahneyi, psikolojik ve tarihsel çatışmaların, ideolojik uzlaşma biçiminde düzenlendikleri bağ olarak tanımlamakta ve açılımını şu şekilde ifade etmektedir:

Bir temsil en iyi, bir oyuncu topluluğu ile izleyici topluluğu arasındaki bir ideolojik uzlaşma olarak betimlenebilir. İdeoloji, oyuncuların ve izleyicilerin toplu olarak temsilde kullanılan göstergelere ortak bir anlam verebilme gücünün kaynağıdır, bu göstergeler aracılığıyla tiyatro topluluklarının amaçları ve yönelimleri izleyicilerinin tepkileri ve yorumlarıyla birleşir. Böylece ideoloji, içerisinde tiyatro topluluklarının temsilin gösterenlerini kodladığı ve izleyicilerin de bu kodları çözdüğü bir çerçeve sağlar (Kershaw, Aktaran: Pavis, 2000:299).

Pavis, *Gösterimlerin Çözümlemesi* kitabında, seyirci ve oyuncu arasında yaratılması amaçlanan ideolojik düzlem oluşumunun ve ortak bir amaç doğrultusunda buluşabilme hedefinin, gösterinin gerçekleştiği mekanı öne çıkardığını belirtmektedir. Gösterinin sergilendiği tiyatro salonu, seyirci-oyuncu bütünlüğünü korumak ve geliştirmek adına önem taşımaktadır. Seyirci bedeninin konumu, onu çevreleyen diğer seyircilere ve oyunculara karşı geliştirmesi planlanan tutumun simgesi haline gelmektedir. Bu tutum, mekanın şekillenmesine bağlı olarak, olumlu ya da olumsuz bir yol izleyebilmektedir (Pavis, 2000:274).

Pavis'e göre; konfor, yerin rahatsızlığı, derinlik ve bakış açısı gibi durumlar izleyici bedeninin salonda karşılanma biçimini ve tiyatro uzamındaki yerini ifade etmektedir. Seyircinin özel bir tiyatrodaki karşılaştığı pelüş koltuk ile İtalyan sahneye ait loca ya da herhangi bir yer bulabildikleri için kendini şanslı sayan ya da anlam veremediği bir sebepten rahatsız koltuklarda sıkışarak oturan seyirci konumu arasında büyük bir anlayış farkı bulunmaktadır. Seyirci bedeni çevresel koşullar ve dışsal faktörlerle çevrilmektedir. Pavis, tiyatro kuramcısı Elie Konigson'un, seyirci bedeninin mekansal düzlemle olan ilişkisini şu şekilde aktarmaktadır:

Salonun mimarisi, ölçeği, süslemeleri ya da çıplaklığı, koltukların biçimi, çeşitliliği ya da tek biçimliliği, salonun sahneye göre eğimi, girişler ve tabii ki görme ve işitme koşulları, koltuklar ve sahne arasındaki uzaklıklar ve daha genel olarak çeşitli proxemik ilişkiler, bütün bunlar bedenini doğrudan devreye sokulduğu öğelerdir (Konigson, Aktaran: Pavis, 2000: 274).

Çağdaş Tiyatro'nun gelişimiyle ve oyundaki yeni konumunun şekillenmesiyle yeni bir bilinç düzeyine ulaşan seyircinin, edilgen bir konumdan etken ve üreten bir konumla varlığını ortaya koyduğu varsayılabılır. Bu durumda, seyircinin nitelik ve nicelik olarak harekete geçirildiği, üretime dahil edildiği; yönetmen ve oyuncunun yarattığı koşullandırılmışlıktan arındırıldığı sonucu çıkarılabilir.

## 2.1. Çağdaş Tiyatroda Öncü Sanat Akımları

Tez çalışmasının konusu olan *Peter Brook Tiyatrosu'nda Oyuncu ve Seyirci İlişkisi* incelendiğinde, Peter Brook'u ve onun tiyatro anlayışını kavramak açısından, Çağdaş Tiyatro'dan ve öncü sanat akımlarından söz etmek yerinde olacaktır. Çağdaş Tiyatro'nun oyuncu ve seyirci ilişkisinde ortaya koyduğu biçimsel değişimler, Brook'u etkilemiş ve kurduğu tiyatrodaki bir sentez yaratmasını sağlamıştır.

Sevda Şener, yirminci yüzyıl tiyatro tarihini, yeni arayışların var olduğu, özgün ve farklı olanın cesaretle denendiği bir dönem olarak tanımlamaktadır. Tiyatro düşüncesi *iyi vakit geçirmek* olgusundan sıyrılmakta; *daha iyi ve yaşanabilir bir dünya* misyonunu üstlenmeye başlamaktadır. Bu dönemde tiyatrodaki salt gerçekçiliğe karşı çıkılmakta; görünen gerçeğin ardındaki araştırılmaktadır. Arayışlardaki temel çıkış noktasını ise bilinçaltı oluşturmaktadır. Şener (1982: 199), tiyatrodaki yirminci yüzyılın ayırt edici özelliklerini şu şekilde sıralamaktadır;

- Sahne - seyirci ilişkisinin ele alınması
- Sözü öneminin azalması
- Görsel iletişimin ön plana geçmesi

- Sahnenin plastik olanaklarının bir anlatım aracı olarak değerlendirilmesi
- Sahne mekanının ustalıklarla kullanılması
- Görüntüde hareket ve çarpıcılık sağlanması
- Oyun yapısının parçalanması
- Oyuncunun fiziksel yapısı ile değerlendirilmesi

Modern tiyatrunun oluşumuyla ortaya çıkan tüm bu yenilikler; yönetmen, oyuncu, seyirci ve sahne mekanı olgusunu yeniden sorgulatmış, aralarında güçlü bir ilişki yaratmış ve tüm bu değişkenlere yeni bir misyon yüklenmesini sağlamıştır. Şener'in ifade ettiği bu değişimler, sonrasında ortaya çıkacak olan *Politik Tiyatro*, *Epik Tiyatro*, *Absurd Tiyatro* ve *Yoksul Tiyatro* biçiminin temel yapısını oluşturmaktadırlar.

Bu dönemden sonra tiyatro düşüncesinin geleneksel normlardan sıyrıldığı belirten Cevat Çapan; tiyatrunun edebiyat yönüyle değil, görsel bir sanat yönüyle önem kazandığını belirtmektedir. Sahne, oyuncu ve seyirci olanakları bu dönemde sınırlarını zorlamış ve yeni bir anlatım biçimiyle tiyatroya dair bir söylem oluşturulmuştur. Bu söylemin en temel noktasını, sahne dilindeki değişim oluşturmaktadır. Sahne gereksiz tüm sözcüklerden arındırılmakta, eylemsellik bir ifade biçimi olarak ortaya çıkmakta ve eylemin ifade ettiği gerçeklik temel alınmaktadır. Bu sayede, tiyatro diline hakim olan şiirselliğin ortadan kalktığı görülmektedir. Çapan modern tiyatro dilinin değişimini şu sözlerle ifade etmektedir:

Sürekli bir devrim içinde bulunan tiyatro, çağdaş bir sanat olarak yaşayabilmek, “dünyaya bir ayna tutabilmek” için nasıl bir seyirciye yöneleceğini olduğu kadar, o seyirciyi nasıl bir dünyaya yönelteceğini de bilmek zorundadır. Bu amacın gerçekleştirilmesinde unutulmaması gereken nokta, Aristoteles'in eyleme öncelik tanıyan tiyatro ilkesine yeni bir anlam kazandırmış olmalarıdır. Modern tiyatrunun ilk büyük ustalarında oyunun eylemini bütünlemeyen hiçbir söze yer vermeme kaygısı ağır basar. Böyle bir tiyatrodaki şiirsellik kavramı da konuşulan sözlerin kendisinde değil, o sözlerin gerisindeki anlamdadır. Çağdaş tiyatrodaki şiir kavramının dilden uzaklaşarak sahne tekniğine dayanma eğilimi böyle bir bilincin sonucudur (Çapan, 1972:107).

Bilindiği üzere, yirminci yüzyıl, kaosu ve belirsizliği beraberinde getirmiştir. Yaratılan savaş ortamına rağmen; buna bağlı olarak gelişen endüstrileşme, bilimsel çalışmalar ve felsefi görüşler yeni sanat akımlarının doğmasına öncülük etmektedir. Bu akımlardan, her sanat dalı olduğu gibi, tiyatro da etkilenmiş ve çağdaş tiyatronun yönü bu akımlar sayesinde şekillenmiştir. Tufan Karabulut (2014:86), bu bağlamda, temel sanat akımlarını şu şekilde sıralamaktadır:

- **Gelecekçilik (Fütürizm)**

Fütürizm sanat akımının ortaya çıkışı, 1. Dünya Savaşı sonrasında, 1900'lü yıllara dayanmaktadır. İtalyan şair Filippo Tommaso Marinetti'nin Paris'te 20 Şubat 1909 tarihli "Le Futurisme" başlıklı manifestosu, fütürizmin başlangıcı olarak kabul edilmektedir. Ressam Umberto Boccioni, Carlo Carra, Luigi Russolo, Giacomo Balla, Gino Severini, Enrico Prampolini ve Fortunato Depero bir araya gelerek fütürist akımın çekirdek kadrosunu oluşturmuşlardır. Kendilerine 'fütüristler' diyen bu akımın öncüleri, o güne kadar oluşturulmuş sanatsal kuramlara karşı çıkmışlardır. 20. yüzyıl sanatının çağın gereklerine uyum sağlaması; makine çağının getirdiği devingenlik ve estetik anlayışın oluşturulması gerektiğini savunmaktadırlar.

Yine Karabulut'un (2014: 86-90) ifade ettiği gibi, Fütürizm bir tiyatro akımı olarak ortaya çıkmasa da, tiyatro üzerinde derin etkiler ve yenilikler bırakmıştır. Tiyatrodaki en büyük etkisini, seyirci tepkiselliğini deneyimlemeyi amaçlayarak göstermektedir. Seyirci kışkırtılmakta ve seyirciden tepki yoluyla varlığını ortaya koymasına beklenmektedir. Avant-garde ve deneysel tiyatronun gelişimine yönelik önemli adımların atıldığı bu dönemdeki yenilikler şu şekilde sıralanmaktadır;

- Marinetti, 1909-1910 yıllarında *serate* adı verilen ve akşam saatlerinde salonlarda oynanan birçok gösteri düzenlenmektedir. İlk gösteri 12 Ocak 1909'da, Avusturya'nın işgali altında bulunan sınır kenti Trieste'de gerçekleştirilmiştir. Toplumsal duyarlılığı ortaya koymayı amaçlayan bu gösterilerin yerini, sokaklarda gerçekleştirilen ve *kitle etkinlikleri* olarak da nitelendirilebilecek protesto eylemlerine bırakmıştır. Bu etkinliklerde izleyicilere fütürist şiirler ve halkı eyleme

teşvik edecek manifestolar okunmaktadır. Seyirci bir karmaşaya sürüklenmekte ve günlük yaşamın tiyatroya dönmesi amaçlanmaktadır. Sonraki yıllarda Dadaistlerin de benimseyeceği bu biçim, 1960'lı yıllarda kendini var edecek olan sokak tiyatrosunun da temelini oluşturmaktadır.

- Fütüristlerin kazandırdığı bir diğer oluşum ise, varyete ve müzikhol tiyatrosudur. İzleyiciyi kışkırtmayı amaçlayan bu gösteriler, geleneksel tiyatrodaki oyuncu ve seyirci ilişkisine yeni bir boyut kazandırmaktadır. Bu gösteriler daima polemige açık ve eleştirel tavırların hakim olduğu bir anlayış içerisinde gerçekleştirilmektedir. Sahnede film ve projeksiyon gibi moden teknik araçlar kullanılmakla birlikte; akrobasi gibi seyircinin ilgisini çekecek sanatsal gösterilere de yer verilmektedir. Bu gösterilerin en dikkat çeken yanı ise, sahnede bir kavganın egemen olmasıdır. Gösteri esnasında nesnelere havaya fırlatılmakta ve polis kontrolü eşliğinde gerçekleştirilmektedir.

İzleyicinin zihinsel uyanıklığının ve farkındalığının ayakta tutulması amaçlanmaktadır. Oyuncu ve seyirci arasında birbirini tahrik etmeye yönelik bir tutum sergilenmektedir. Oyuncu seyirciyi aşağılarken; buna karşılık seyirci de alkış yerine yuhalamayı ve protesto etmeyi tercih etmektedir. Seyircinin oyunun bir parçası konumuna getirilmesinin sebebi; kent yaşamının hızlı değişen ve sorunlu yapısına adapte olmasının ve uyum sağlamanın amaçlanmasıdır. Marinetti, seyircideki potansiyel öfkeyi ortaya çıkarmak için şu yöntemi önermektedir:

Bazı koltuklara kuvvetli bir yapıştırıcı sürün, böylece yapıştırıcıya bulanık izleyici, kadın ya da erkek, kahkahalara boğulabilecektir. Aynı yeri on kişiye birden satın, işte engellemeler, tartışmalar ve kavgalar. Havailikleri, rahatsız edicilikleri ve tuhafliklarıyla dile düşmüş bay ve bayanlara ücretsiz yerler ayırın, açık seçik jestlerle, kadınları dürtmeyle ve diğer tuhafliklarla rahatsız edici davranışları kışkırtma hesapları yapın. Koltuklara kaşınmalara ve aksırmalara yol açacak pudra serpin (Marinetti, Aktaran: Karabulut, 2014: 89).

- Fütüristlerin, sahne tasarımcısı Enrico Prampoli önderliğinde gerçekleştirdikleri *Fütürist Sahne Tasarımı*, tiyatrodaki yeni bir anlayışın varlığının

doğmasına sebep olmuştur. 1913 yılında harekete katılan Prampolini, 1915 yılında yayınladığı *Fütürist Senografi* başlığı altında bir manifesto yayınlamıştır.

Bu manifestoya göre, *Fütürist Senografi*, geleneksel tiyatro ile bağlarını açık bir şekilde koparmıştır. Sahne, tümüyle parlak ve renkli florasan tüpler gibi teknik araçların egemen olduğu, oyuncuya bile ihtiyaç duyulmayan bir şekilde kurulmuştur. Amaç; deneysel bir yolla estetik bir form oluşturmak ve seyirciye görsel bir donanımla hitap edebilmektir.

- Fütürist akımla gelişen estetik olma anlayışının odak noktasını *eşzamanlılık ilkesi* oluşturmaktadır. Eşzamanlılık ilkesi, kronolojik olarak gelişen zaman akışını reddetmektedir. Oyuncu, sahnede çağrışıma ve düş gücüne dayalı *zamandışı* bir mekanda kendisini ifade etmeyi amaç edinmiştir. Sahnedeki oluşumu yorumlamak seyircinin algısına bırakılmış ve seyirci baskı altına alınmaktan uzaklaştırılmıştır. Bu anlayış, aynı zamanda, avant-garde sanat akımlarının da temel ilkesini oluşturmaktadır.

- Fütürist tiyatroyu öne çıkaran bir diğer özellik ise, *bireşim*'dir. Bireşim tiyatrosunda, sahnede bir olay anlatılırken, gerçek tüm ayrıntılarıyla sözel olarak ifade edilmemektedir. Bunun yerine daha az sözcük, jest, mimik ve simgelere odaklanılmaktadır. Dekor minimuma indirilmekte ve eylem oyuncu tarafından en kısa şekliyle ifade edilmektedir. Marinetti ve arkadaşları, *Fütürist Sentetik Tiyatro* manifestosunda bu konuya şu şekilde yer vermektedirler:

Sahnede sergilenen her şeyi detaylı mantıkla açıklamaya kalkışmak aptallıktır, gerçek yaşamda bile hiçbir zaman bir olayı bütünüyle, tüm neden ve sonuçlarıyla kavrayamayız, çünkü gerçeklik birbiriyle birleşmiş, iç içe geçmiş, karışık karman çorman, kaotik olay parçalarının yayılım ateşiyle saldırarak etrafımızda salınır (Marinetti, Aktaran: Karabulut, 2014: 91).

Fütürizm akımı ile birlikte tiyatrodaki görsel anlatıma ve harekete önem verildiği görülmektedir. Oyuncu - seyirci ilişkisi yeniden ele alınmakta ve aralarında organik bir bağ kurma deneyimi gerçekleştirilmektedir. Bu akım eşzamanlılık ve çok

odaklılık kavramlarını tiyatroya taşımış ve bu sayede Çağdaş Tiyatro'nun gelişimine temel oluşturmuştur.

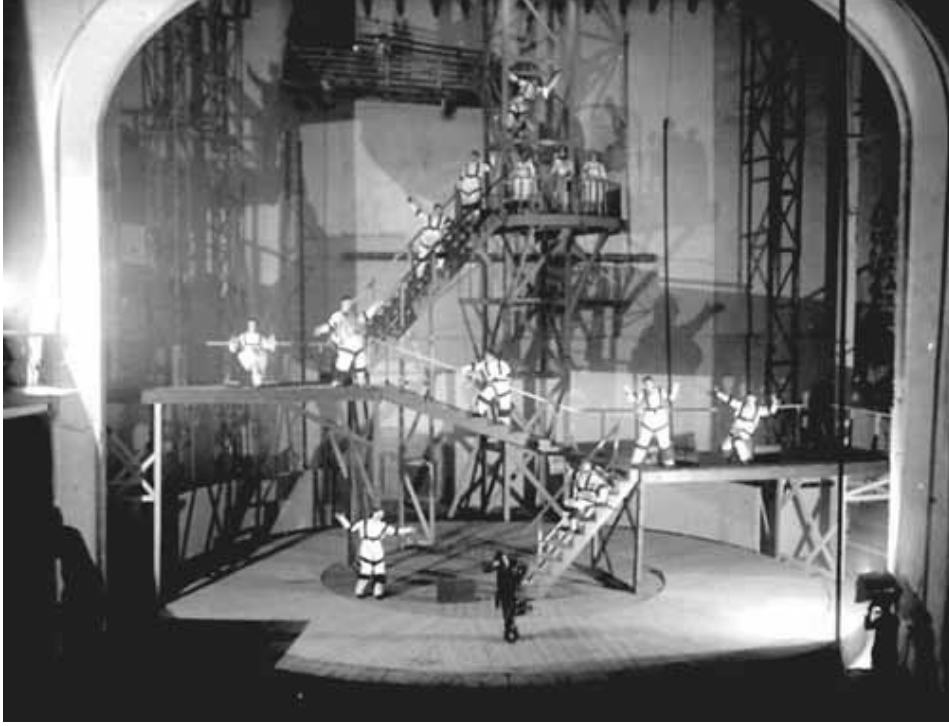
Rus ve İtalyan Fütürizmi olarak iki kısma ayrılan bu akımın İtalyan Fütürizmi örneğini Vsevolod Meyerhold gerçekleştirmiştir. Meyerhold'un (1874 - 1940) gerçekleştirdiği deneysel çalışmalarda Fütürizm akımının etkisi oldukça yoğun bir biçimde görülmektedir. Meyerhold ile birlikte oyuncu ve seyircinin konumu şekil değiştirmiştir; her ikisi de yenilikçi ve değişime yön verici bir misyon kazanmıştır. Bu dönem, oyuncunun anlatım olanakları üzerine çalışmalar yapıldığı bir dönemdir. Oyuncu üç boyutlu ve hareketli bir yontu olarak değerlendirilmiştir. Oyuncu dekor önünde bir kabartma değil; tüm bedeni ile mekan içinde devinim halinde olan bir varlığın temsilidir. Ön perde tamamen kaldırılmış; esas oyunun oynandığı ve derinliği olan bir ön sahne yapılmıştır. Sahne, seyirci ile aynı düzleme indirilmiştir. Tiyatro salonu karartılmamıştır; böylece tiyatronun seyirci üzerindeki etkisi oyuncu tarafından açık bir şekilde gözlemlenebilmiştir (Aliyazıcıoğlu, 2010:23).

Meyerhold'un geliştirdiği *biyomekanik oyunculuk* yönteminde, oyuncunun sahnedeki konumu farklılıklar göstermektedir. Oyuncu yeri geldiğinde sahne üzerinde bir atlet, akrobat ya da canlı bir makine olarak yerini almaktadır. Oyuncu, makine çağı toplumunun gerektirdiği mekanizmanın devingen bir parçası olarak yorumlanabilmektedir.

Meyerhold'un ortaya koyduğu tiyatro anlayışının en önemli yanı, sahne uzamını değerlendirilme biçimindeki farklılık olarak kendini göstermektedir. Oyuncu, kendisinde olduğu gibi, sahneyi de makinenin devingenliği içinde değerlendirmektedir. Bu sebeple, perde, rampa, prosenium portalı gibi devingenliği ve akışı bozacak tüm aygıtlar ortadan kaldırılmakta; bu sebeple sahne ve seyirci arasına girebilecek her türlü engel yıkılmaktadır. Bu ayırıcı etmen, Meyerhold'un geleneksel sahne anlayışının dışına çıktığını ve seyirci-oyuncu ilişkisinde yeni bir anlayış geliştirdiğinin göstergesi olarak yorumlanmaktadır (Karabulut, 2014:93).

Fütürizm'in, bu gelişmeler çerçevesinde incelendiğinde, güçlü bir tiyatro akımı olarak ortaya çıkmadığı görülmektedir. Ancak sahneye kazandırdığı devingenlik ve dinamizmle oyuncu-seyirci arasındaki bağı kuvvetlendirdiği, ortak bir

mekansal düzleme taşıdığı, oyuncuya erişilebilirliği mümkün kılarak seyirciyi gerek mekansal gerek tepkisel olarak oyunun içine dahil ettiği gerçeği gözardı edilmemektedir. Tiyatroda yaşanan bu yeniliklerin, 1930 yılına kadar etkisini sürdürdüğü görülmektedir.



Şekil 2.1: Büyük Temizlik oyunu sahne düzeni, 1930, Yönetmen: Vsevolod Meyerhold.  
Kaynak: <https://dergipark.org.tr/download/article-file/203684> (2019).

### • Gerçeküstücülük (Sürrealizm)

Birinci Dünya Savaşı sonrası ortaya çıkan Sürrealizm akımı, savaş sonrası yaşanan kaos ortamının yarattığı sanat arayışının bir ürünüdür. Savaş sonrası toplumda yaşanan güvensizliği, kırılmanlığı, korkuları ve şüpheleri temsil etmek için geliştirilen bir yenilik hareketini ifade etmektedir. Sürrealizm akımı bir başkaldırıyı temsil ettiği için, tiyatro sanatını doğrudan etkilemiştir. Duraklama dönemini yaşayan tiyatronun misyonunu yeniden kazanması için özde ve biçimde yeni arayışların temelini atılmasına olanak sağlamıştır. “Tiyatro sanatını, biçimsel denemeleri ile etkilemiş, özellikle sahnenin görüntü diline çarpıcı yenilikler getirmiştir” (Şener, 1982: 203).

Karabulut'un (2014: 102) da aktardığı gibi; Sürrealizm akımının ortaya çıkmasındaki kıvılcım, şair Tristan Tzara'nın, 1919 yılında, Dadaist hareketi Paris'e taşımak istemesiyle ortaya çıkmıştır. Aralarında Fransız yazar Andre Breton, Fransız şair Paul Eluard ve Fransız yazar ve şair Philippe Saupault'un da aralarında yer aldığı bir topluluk oluşturulmuştur. 1920'li yıllarda, Paris'teki çeşitli salonlarda kışkırtıcı gösteriler düzenlenmektedirler. Ancak zaman içinde, bu provokatör içerikli gösterilerin izleyici tarafından kanıksandığı ve etkisinin giderek azaldığı görülmektedir. Sanatçılar kendilerini tekrar etmenin ötesine geçememişlerdir. Bu durağanlık, zamanla aralarında artan fikir çatışmalarının yaşanmasına sebep olmaktadır. Sürrealistler, Dadaistlerle zaman zaman ortak bir noktada buluşsalar da, gerçek dünya olaylarına daha hakim ve daha bağlı bir anlayış ve yaklaşım sürdürmüşlerdir. Bu gelişmeler ışığında, Andre Breton, 1924 yılında ilk sürrealist manifestoyu yayınlarken, Dadaist akımın içine düştüğü çıkmazdan kurtulmasını sağlayarak, akımın öncüsü konumuna gelmektedir.

Sürrealizm akımının temel görüşü, kişinin iç dünyasıyla yüzleşmesini amaç edinmesidir. Bunun için, bilinçaltının karmaşık, aykırı, kopuk ve çelişkili imgelerinin ardına yönelmektedir. Bütün olay, bilincin ussal yapısıyla bilinçaltının düşsel yapısı arasında bir bağ kurularak, insanın bütünlüğe kavuşması ve kendini var edebilmesi etrafında şekillenmektedir. Seyircinin özgürleşmesi ve güç kazanabilmesi ancak bu yolla mümkün olabilmektedir. Bu akımla birlikte tiyatrodaki hakim olan akılcılık, yerini seyircinin düş gücüne ve hayal dünyasının gizemine bırakmaktadır.

Sürrealistler, 1925 yılında *La Revolution Surrealiste* (Gerçeküstücü Devrim) adında, kendilerini ifade edebildikleri bir dergi çıkarmaya başlamışlardır. Aynı zamanda, Paris'te, Antonin Artaud yönetiminde bulunan *Gerçeküstücü Araştırma Bürosu*'nu kurarak, Sürrealist bir arşivin oluşmasını hedeflemektedirler. *Gerçeküstücü Devrim* dergisinde yazılan bir yazıda, Büro: "Gerçeküstücü Araştırmalar Bürosu'nun amacı, zihnin bilinçaltı etkinliğini açığa çıkarabilecek her yolla ilgili olabilecek tüm bilgileri, elverişli tüm araçları kullanarak toplamaktır." olarak tanımlanmaktadır (Karabulut, 2014: 103). Büro sayesinde, oyuncuya değişen

misyonu hakkında geniş çaplı bir arşive sahip olma ve kendini geliştirebileceği bir alan yaratma imkanının olduğu görülmektedir.

Guillaume Apollinaire'in (1880-1918) *Les Mamelles de Tiresias* (Tiresias'ın Memeleri) oyunu *Un drame Surrealist* (Sürrealist Dram) alt başlığıyla oynanan, dolayısıyla "sürrealist" sözcüğünü ilk kullanan oyun olma özelliğini taşımaktadır. Oyunun yazarı, *surrealist* kelimesini tiyatrodaki realist anlayışa karşı olarak kullanmaktadır. Apollinaire, konvansiyonel gerçekliği reddederek; tragedya, komedy, burlesk, akrobasi, müzik, dans, renk ve ışığın yeni bir ifade biçimi yaratılmak üzere özgürce bir araya getirilmesini önermektedir (Karabulut, 2014: 105).

Sürrealizm akımının ilk sahne yapıtları arasında, Jean Cocteau'nun yönettiği *Le Boeuf Sur le Toit* (Damdaki Öküz) ve *Les Maries de la Tour Eiffel* (Eyfel Kulesi'nde Düğün) oyunları ile gerçekleşmiştir. "Damdaki Öküz" sirk palyaçolarından Fratellini Ailesi tarafından sahnelenen bir pantomim gösterisi olma özelliği taşıırken; *Eyfel Kulesi'nde Düğün* ise, İsveç Bale Topluluğu tarafından oynanan, pandomim, dans ve vodvil öğelerini içeren bir oyun olma özelliği taşımaktadır (Karabulut, 2014:105). Sürrealizm akımının ortaya koyduğu yapıtlar incelendiğinde, seyirciyi etkileyecek görsel ve devinimsel girişimlerin arttığı görülmektedir. Seyirci karşısında alternatif bir ifade biçimi yaratılmak istendiği ve seyircinin algısını genişletmek amacının taşındığı sonucu çıkarılabilir.

- **Dışavurumculuk (Ekspresyonizm)**

Gerçekçi sanat anlayışına karşı çıkan ve yeni bir biçim yaratma arayışında olan Dışavurumculuk, diğer akımlar arasında etkisini en uzun sürdüren ve tiyatroyu en derinden etkileyen akım olma özelliğini taşımaktadır. Bu sebeple, amaçları birbirinden farklı da olsa, öncü çalışmaların ve denemelerin birçoğu bu akımın kapsamına girmekte ve bu isimle anılmaktadır. Dışavurumculuk, Birinci Dünya Savaşı'ndan önce başladığı ve 1925 yılından sonra etkisini yavaş yavaş yitirdiği

görülmektedir. Özellikle Alman tiyatrosunda etkili olan bu akım, en başarılı ve yetkin örneklerini de Almanya'da vermektedir.

Şener, Dışavurumculuk akımının temel hedeflerini ve misyonunu şu şekilde sıralandırmaktadır:

- İç Gerçeğin Özgürce İfade Edilmesi
- Daha İyi Bir Dünya Ülküsü
- Düşünce Ögesi Üzerine Odaklanma
- Baş Oyun Kişisinin Daha İyi Bir Dünya Ülküsüne Kurban Edilmesi
- Asal Olanla Yetinme
- Anlatımda Kesin Karşıtlıklar
- Görüntüde Çarpıtma (Şener, 1982:211).

Dışavurumculuk akımı, yirminci yüzyılın gerçekçi tiyatro anlayışına ve piyasa oyunlarına karşı duruşunu, daha yaşanabilir bir dünya üzerine kurmaktadır. Bu sebeple biçimle değil, öz'le ilgilenmeyi tercih etmektedir. Oyuncu, kalıplaşmış değer yargılarından sıyrılıp, *daha yaşanabilir bir dünya kurma arzusunu*, seyirciyle kolektif bir çaba içine girerek gerçekleştirmeyi amaçlamaktadır (Şener, 1982: 209).

Dışavurumculuk akımı hakkında yazılanlara bakıldığında, Dışavurumcu tiyatro uygulamasında oyuncunun ezber bozan değişimlerinin gerçekleştiği görülmektedir. Olay, durum, sahne ve dialogların mantıksal bağlantısı ve normal akışı parçalanmakta; sahne görüntüsünde biçimler şekil değiştirmekte ve çarpıtılmaktadır. Oyuncu simgesel bir tip konumuna indirgenmekte ve oyunun seyirciye aktarmak istediği mesaj ön plana çıkarılmaktadır. Yazar ya da yönetmen oyuncunun yüceltilmesine değil, seyirciye aktarılan mesaja ve yaratılması istenen algıya odaklanmaktadır.

Tiyatro araştırmacısı Christopher Innes, *Avant-Garde Tiyatro* adlı kitabında oyuncunun seyirci üzerindeki misyonunu şu şekilde ifade etmektedir:

Kısaca dışavurumcu oyun ideal olarak sanatçının öznel bakışını, seyircinin zihnine, aklın ve toplumun belirlediği bakış açısının filtresinden geçirmeden gönderen

saydam bir iletken olmalı ve böylece 'yaşanmış hakikat' haline gelmelidir. Sanatsal süreç hiçbir anlamda seyircinin gözlemci olarak eleştirel biçimde izleyebileceği ya da bireysel olarak tepki göstereceği nesnel bir gerçeklik yaratma amacıyla değildir (Innes, 2010: 65).

Yirminci yüzyılın öncü sanat akımları incelendiğinde, deneysel uygulamaların kendini gösterdiği, oyuncu ve seyirci ilişkisinin yeniden ele alındığı bir dönem olma niteliği taşıdığı görülmektedir. Bu dönemle birlikte seyirci, yalnız kendine verilenle yetinmemekte; varlığını oluşturabilen, tepki gösterebilen etkin bir güç konumuna yükseldiği görülmemektedir.

## 2.2. Çağdaş Tiyatroda Oyuncu - Seyirci İlişkisi

Geleneksel Tiyatro düşüncesinde, sahnede yazılı metin ve bunun taşıdığı edebi değer egemenliğini sürdürmektedir. Kişiler genelde sosyo-ekonomik ortamlarından soyutlanmakta ve sahnede gerçekleştirilen eylemle fikrîsel bir birliktelik oluşturamamaktadır. Çağdaş tiyatrodaki amaç, seyirciyi yalnızca oyunu seyreden bir figür olmaktan kurtarmak ve etkin bir biçimde oyuna katılımını sağlamaktır. Çağdaş Tiyatro anlayışında, seyirci rahat bırakılmaz.

Çağdaş tiyatrodaki sahne-seyirci ilişkisini yönlendiren farklı mekansal biçimler kendini göstermektedir. Kimi zaman çerçeve sahnenin kurulduğu ve oyuncu-seyirci ilişkisini bağımsız kılan bir düzen; kimi zaman ise oyuncu-seyirci alanını bir araya taşıyan alanların oluşturulduğu görülmektedir (Yıldız, 2005: 440).

Çamurdan (2011: 46), Çağdaş Tiyatro'nun artık sahnenin mekansal sınırlarını aşmakta olduğunu, seyirciyi içine alan bir bütünlükle tüm gösteri yerini kapsadığını ve etkisi altına aldığını söylemektedir. Modern tiyatroya yapılanmaya başlamasıyla birlikte, her oyun için ayrı bir tiyatro uzamı oluşturulmaya başlanmaktadır. Örneğin, Grotowski, çalışmalarını hep aynı yerde gerçekleştirmesine rağmen, her sahneleme öncesinde yaptığı ilk iş, oyun alanıyla seyircinin alanını belirlemektir. *Le Prince Constant* (Sadık Prens) oyununda, sahne uzamıyla seyirci uzamını tahta bir perde

yardımla keskin bir biçimde ayırmaktadır. Seyirci, adeta, *ringdeki bir hayvanı seyredemişcesine* ya da *ameliyat izleyen bir tıp öğrencisi* gibi üstten bakacak şekilde konumlandırılmıştır. *Akropolis* oyununda ise, seyirci ile oyuncu tek bir uzamda bir bütün halinde değerlendirilmekte ve konum olarak da iç içe geçmeleri sağlanmaktadır.

Şener de Çağdaş Tiyatro'da seyircinin etkin olma halini ve yeniden şekillenen yapısını şu sözlerle vurgulamaktadır:

Çağdaş tiyatro bir deney tiyatrosu olma özelliğini korumakta, bu bakımdan çağdaş tiyatro düşüncesi, bu deneylerin amacını ve yöntemini saptayan görüşler olarak değer taşımaktadır. Bu arayış döneminde üzerinde en çok durulan öge seyirci ögesidir. Seyirciyi oyuna katan, seyirci ile bütünleşen, bir olay, bir yaşantı, bir tören olan tiyatro yeğlenmekte ve savunulmaktadır (Şener, 1982: 267).

Çağdaş Tiyatro'da seyirciden tüketici olması değil; üretken ve katılımcı olması beklenmektedir. Anne Ubersfeld'in (Aktaran: Çamurdan, 2011: 51) yaptığı, *sünger durumundan eleştirel tanık durumuna* geçiş benzetmesi buna uygun bir örnek teşkil etmektedir.

Seyirci ve oyuncu arasındaki ilişkiyi irdelemek ve alternatif yapılar ortaya koymak amacıyla, tiyatro toplulukları tarafından farklı mekansal denemeler gerçekleştirilmektedir. Kimi topluluklar, oyunun apartman dairesinde geçtiği, mekansal olarak daha sınırlı alanları tercih etmişlerdir. Kimi topluluklar ise, gösterim yeri olarak bir fabrikayı ya da bir stadyumu deneyimlemeyi tercih etmektedirler. Bunun örneği, 1977 yılında *Klaus Michael Grüber*, Hölderlin'den uyarladığı *Hyperion* adlı oyunda görülmektedir. Oyun, Berlin Olimpiyat Stadı'nda sahnelenmiştir. Bu sahnemeler sinema, diskotek, hangar ve hatta *Ariane Mnouchkine* yönetiminde gerçekleşen *Theatre du Soleil* örneğinde olduğu gibi terkedilmiş bir fişek fabrikasında dahi gerçekleştirilebilmektedir. Peter Brook ise, yarı yıkık durumda olan İtalyan sahneli Bouffes du Nord adlı tiyatro binasında çalışmalarını sürdürmüştür. Alternatif olarak verilebilecek bir diğer örnek ise; *Macar Squat Tiyatrosu*'nun, 1977 Nancy Festivali'nde, *Pig, Child, Fire!* (Domuz, Çocuk, Ateş!) adlı oyunun

sahnelenmesinde görülmektedir. Topluluk, sokağa bakan kısmı vitrine dönüştürülmüş bir odada oyunu sergilemektedir. İçerdeki seyircinin katılımının yanı sıra, o esnada sokaktan geçen ve ilgiyle vitrine bakan insanların da tiyatro uzamına katılmaları amaçlanmaktadır (Çamurdan, 2011: 47).

Çağdaş Tiyatro'nun gelişimiyle oyundaki yerinin bilincine varan seyirci, tiyatrodaki etkin bir misyon (görev) üstlenmekte ve varlığını devingen bir varoluşla ortaya koymayı başarmaktadır. Buradaki önemli nokta; seyircinin yalnızca bakış açısındaki değişim değil, niteliksel olarak çok yönlü donatılması ve modern öncesi tiyatro anlayışındaki koşullandırılmışlıktan kurtarılmış olmasıdır.

Çağdaş Tiyatroyla birlikte, oyuncunun anlatmak istediği ile seyircinin algıladığı nokta arasında kuvvetli bir bağ oluşturulmuştur. Bu sebeple, oyuncu ve seyirci bir eylem bütünlüğü içerisinde değerlendirilmelidir. Seyircinin etkin ve *farkında olma* halini Jacques Ranciere şu sözlerle ifade etmektedir:

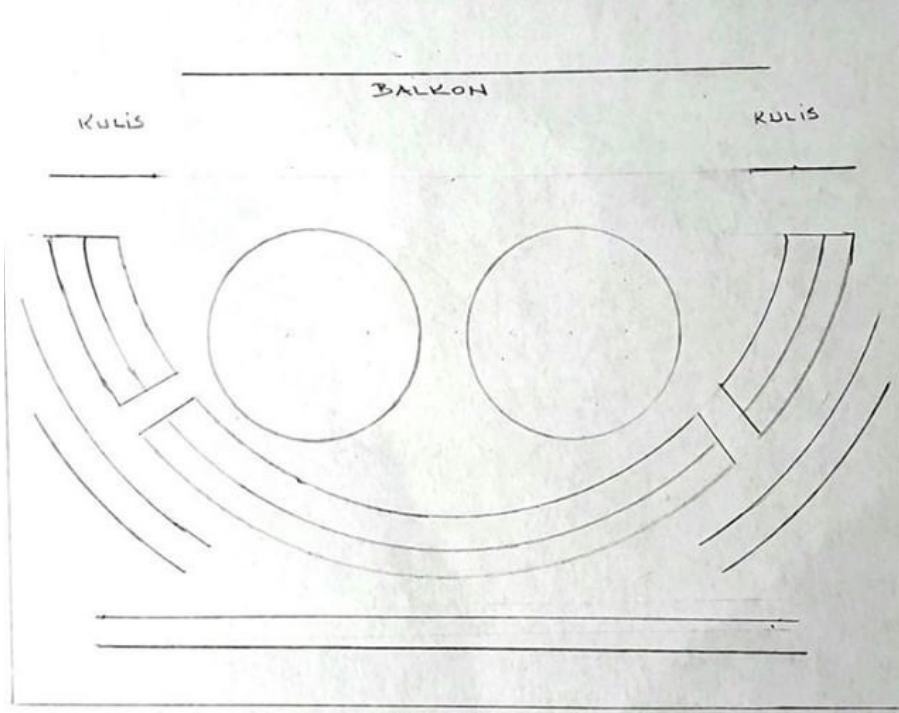
Seyirci de eylemde bulunur. Gözlemler, seçer, karşılaştırır, yorumlar. Gördüğünü, diğer sahnelerde, başka yerlerde gördüğü başka şeylerle ilişkilendirir. Karşısında duran şiirin öğeleriyle kendi şiirini oluşturur. Seyirci, icrayı kendi usulünce yeniden oluşturarak katılır icraya. O halde seyirciler, hem mesafeli seyirci hem de kendilerine sunulan gösterinin etkin yorumcularıdır (Ranciere, 2015: 18-19).

Tiyatronun gelişim çizgisi, seyircinin çizgisiyle tarih boyunca daima eş değer düzeyde ilerlemektedir. *Bernard Cort*, yirminci yüzyılın ikinci yarısında, Avrupa'da gelişen tiyatro düşüncesinin yükselişini, seyircinin nitelik ve nicelik olarak gelişmesine bağlamaktadır (Çamurdan, 2011: 50). Çağdaş Tiyatro'yu var eden yapısal sahne değişiminin oluşumu, seyircinin bakış açısının ve algısının dikkate alınmasıyla gerçekleşmeye başlamıştır. Tiyatro, artık, seyirciden daha bilinçli olmasını ve oluşuma katkıda bulunmasını talep etmektedir.

Modern anlamda oyuncu ve seyirci ilişkisine Türkiye örneği oluşturabilecek sahneleme ise; Peter Brook'un da 1985 yılında yönettiği, *Marat-Sade* adlı oyundur. Bu tarihten 17 yıl önce, 1968 yılında, aynı oyun L.C.C. (Language Culture Center) Tiyatrosu'nda ve L.C.C. Tiyatro Okulu öğrencileriyle, *Beklan Algan* yönetiminde

sahneye konur. Oyun, seyirci-oyuncu ilişkisi bakımından döneminin başarılı bir örneğini oluşturmaktadır (Aktaran Taner Barlas: 2019).

Barlas'ın aktardığı üzere, Marat-Sade oyununun sahne düzeneği ve oyuncu-seyirci yerleşimi şu şekilde gerçekleşmiştir:



Şekil 2.2: Marat-Sade oyunu sahne düzeni, 1968, Yönetmen: Beklan Algan.  
Kaynak: Taner Barlas kişisel arşivi (2019).

Bu oyunda, üzerinde iki döner sahnenin yer aldığı yarım daire şeklindeki sahne geniş bir alanı kapsamaktadır. Oturma birimlerinin, sahnenin çevresinde amfi şeklinde dört sıradan oluştuğu bu sahne düzeninde, ilk sıralar sahne ile aynı düzlemde yerini almaktadırlar. Oyunun yoğun biçimde interaktif bir tiyatro anlayışıyla sahnelendiği söylenemez. Ancak mekansal olarak seyirci ve oyuncular iç içe yer almakta ve seyirci oyunun içerisinde düşünsel olarak var olmaya zorlanmaktadır. Özellikle Marat ve Sade'ı oynayan oyuncular tiradlarını seyircilerin gözlerinin içine bakarak söylemektedirler. Bu iç içelik seyirciyi çok etkilemiş ve oyunun daha disiplinli ve dikkatli izlenmesini sağlamıştır. Mimari kimliğinden

dolayı, seyircinin yalnızca oyuncuyu ve metini değil; aynı zamanda mekansal yapının özellikleriyle de değerlendirilmeye zorlandığı görülmektedir (Aktaran: Taner Barlas: 2019).

Türkiye örneğinde de görüldüğü gibi, Çağdaş Tiyatro en büyük ayrıcalığını, deneysel olma özelliğinden dolayı yaşamaktadır. Geleneksel olana, gerekçelere dayanarak karşı çıkmakta, özgün olanı keşfetmek için araştırma yapmakta ve kendini var ettiği yöntem ya da biçimlerle ortaya koymaktadır. Her dönem yenilenen toplumsal dinamizm ve gelişim, yeni beğenileri, yeni kaygıları ve yeni değişimleri beraberinde getirmekte; dolayısıyla tiyatrodaki var olan biçimsel yapıyı her seferinde bir adım daha zorlamaktadır. Yeni oluşturulan her biçim estetik kaygı taşıyarak, yeni dengeler oluşturma yoluna gitmektedir.

Bu sebeple Çağdaş Tiyatro yöntemlerinde tek bir kuram, tanım ve sonuç elde edilememektedir. Ancak, sürekli geliştirilen yeni uygulamalarla, farklı nitelikler kazanarak gelişimini ve öğrenme sürecini devam ettirmektedir. Çağdaş tiyatroyu, belirli kesitler alınarak kendi koşulları ve gerçekliği içinde değerlendirmek en sağlıklı biçim olarak görülmektedir.

### 3. PETER BROOK TİYATROSU'NDA OYUNCU-SEYİRCİ İLİŞKİSİ

Çalışmanın sonraki bölümlerinin anlaşılabilirliği açısından, bu aşamada, Peter Brook'un hayatı, tiyatro anlayışı, Çağdaş Tiyatro'daki yeri, çalışma yöntemi, oyuncu-seyirci ilişkisi konularına değinilmesinin önemli olduğu düşünülmektedir.

#### 3.1. Peter Brook'un Hayatı

1925'de Rusya'dan İngiltere'ye göç eden, Rus ve Yahudi bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. Eğitim-öğretimini *Oxford Maglen Koleji*'nde yapmıştır. 1943'te, 19 yaşındayken ilk (amatör) tiyatrosu *The Touch*'ı kurmuş ve ilk oyunu Dr. *Faustus*'u sergilemiştir. 1945'te Londra'da *Chanticleer Tiyatrosu*'nda yönettiği *Jean Cocteau*'nun *Cehennem Makinesi* ile dikkatleri üzerine çeker. 1962'de *Royal Shakespeare Company*'de (R.S.C./ Shakespeare Kraliyet Tiyatrosu) çalışmaya başlamış ve burada yöneticilik yapmıştır. R.S.C.'de yönettiği önemli oyunlarından bazıları; *Love's Labour's Lost* (Kaybolmuş Aşk Acıları), *Romeo Juliet*, *Measure for Measure* (Kısasa Kısas), *Titus Andronicus*, *Hamlet*, *The Tempest* (Fırtına), *King Lear* (Kral Lear), *A Midsum-mer Night's Dream* (Bir Yaz Dönümü Gecesi Rüyası), *Antony and Cleopatra*'dır.

Brook, 1970 yılında gerçekleştirdiği Paris seyahatinde, sahne ve film yapımcısı Micheline Rozan ile birlikte, çok uluslu bir topluluk olan *Centre for International Theatre Research* (C.I.R.T/ Uluslararası Tiyatro Araştırma Merkezi)'ü kurarak; kendine ait oluşturduğu bu toplulukla birlikte, deneysel ve alternatif çalışmalarını hayata geçirme olanağı bulmuştur. Topluluğun temel amacı; dil, hareket, ses ve uzam gibi dramatik öğeleri ortaya çıkarmaktır. Kırk dokuz yıllık bir

geçmişe sahip olan topluluk, halen oyunlarını Paris'te, *Theatre Les Bouffes du Nord*'da sergilemeye devam etmektedir (Ergün, 2013: 79).

Brook aynı zamanda; Boş Alan, Açık Kapı, The Shifting Point Point (Değişen Nokta), Between Two Silences (İki Sessizlik Arasında), There Are No Secrets (Sır Yok), Threads of Time (Zamanın Tehditleri), Evoking Shakespeare (Shakespeare'i Çağrıştırmak) gibi düşüncelerini ve deneyimlerini anlattığı kitapları kaleme almıştır. Ayrıca, İngiltere'de her yıl düzenlenen, tiyatro uzamının farklı olanaklarını değerlendiren tiyatro insanları için verilen ve kendi yönteminin adını taşıyan *Boş Alan* ödülüne değer görülmüştür (Birkiye, 2007: 94).

### 3.2. Tiyatro Anlayışı ve Çağdaş Tiyatro'daki Yeri

Peter Brook'un çok kültürlü tiyatrosunun oluşumunda ve gelişiminde, Antonin Artaud ve Jerzy Grotowski'nin yöntem ve pratiklerinin oldukça etkili olduğu görülmektedir. Bilindiği üzere, Brook, Grotowski'nin ve Antonin Artaud'un çalışmalarından ve geliştirdiği tekniklerden oldukça etkilenmiş; bu çalışmaları çağdaş tiyatronun evrimleşmesinde önemli bir yapı taşı olarak değerlendirmiştir. Kültürlerarası iletişim gereksinimi Brook'un çalışmalarını Artaud ve Grotowski ile yakınlaştırmaktadır.

Brook çağdaş tiyatro araştırmalarında etkilendiği bu yaklaşımlar neticesinde, deneysel çalışmalar gerçekleştirmiş ve arayışlarına devam etmiştir. Samuel Leiter, Peter Brook'un arayışını şu şekilde ifade etmektedir:

Brook, Artaud ve Grotowski'nin izinde sorularını sormaya hep devam eder: Oyun nedir, ya oyuncu? Aralarındaki ilişki nedir? Hangi şartlar bu ilişkinin verimli olması için gereklidir? İzleyici ve oyuncu arasındaki ilişkinin nitelikleri nelerdir? Evrensel bir tiyatro dilinden söz edilebilir mi? (Leiter, Aktaran: Birkiye, 2007:91).

1964 yılında LAMDA (The London Academy of Music and Dramatic Art)'da (Levent, 1990:23) grup çalışmalarını sürdürdüğü sırada Brook, Grotowski ile tanışır ve birbirlerinin yöntemlerinden oldukça etkilendikleri bir sürece girerler. Öyle ki; Brook, *Yoksul Tiyatroya Doğru* adlı kitabının önsözünde Grotowski için şu ifadeleri kullanmaktadır:

Grotowski'nin eşi benzeri yoktur. Neden mi? Çünkü bildiğim kadarıyla, Stanislavski'den beri dünyada hiç kimse oyunculuğun doğasını, olgusunu, anlamını, zihinsel-bedensel-duygusal sürecinin doğasını ve bilimini Grotowski kadar derin ve eksiksiz bir şekilde incelememiştir (Grotowski, 2002: 11).

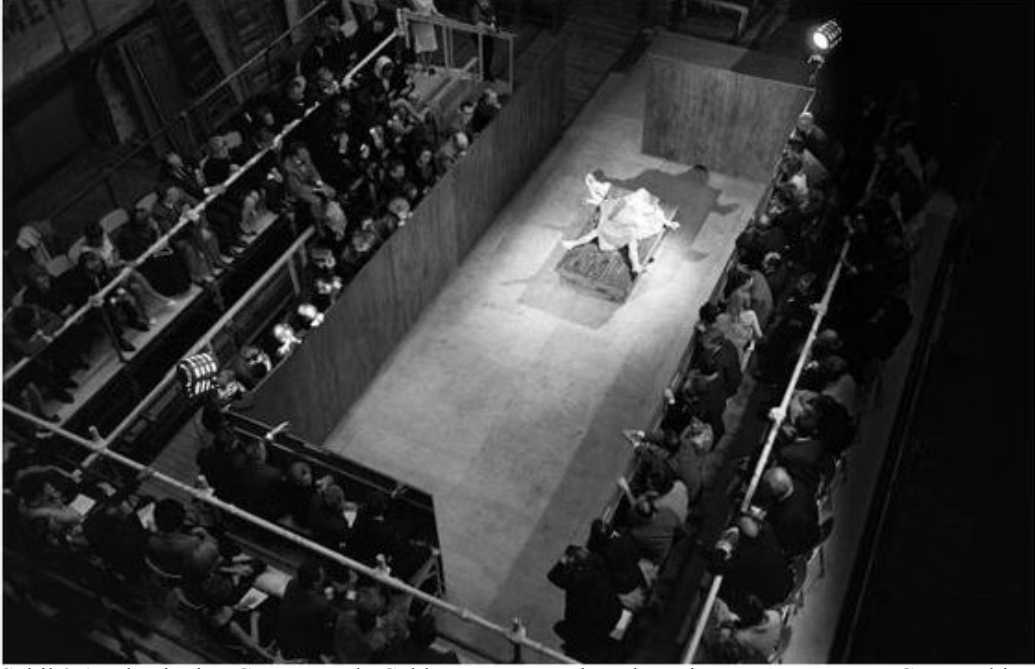
Grotowski'nin biçim olarak geliştirdiği *Yoksul Tiyatro*'da, oyuncu-seyirci arasında oluşan ilişki dışında kalan tüm öğeler, tiyatronun ikincil öğelerini oluşturmaktadır. Grotowski, geriye kalan tüm gereksiz öğeleri *çalıntı* olarak nitelendirmekte ve dışlamaktadır (Arın, 1980: 5).

Arın'ın (1980: 5) aktardığına göre; “Tiyatro, insanın insanla canlı ilişkiler kurduğu, insanın kendisiyle karşılaştığı canlı bir organizmadır”, Grotowski'ye göre. Bu nedenle de, oyuncu ve seyircinin birbirini ve kendisini anlamasını zorlayacak tüm eklentilerin yok edilmesi gerektiğini savunmaktadır. Bu yaklaşım O'nu, mitlere yönelmeye itmektedir. O'na göre yalnızca mitler, insanın gerçekliğini keşfetmesini ve kendini anlamlandırmasını kolaylaştırabilir. Grotowski oyuncu ve seyirci arasındaki ilişkinin daha etkili bir oluşuma dönüşebilmesi için mitlerin önemini şu şekilde ifade etmektedir:

Oyuncuyla karşı karşıya geldiği zaman seyircinin kendini çözümlenmeye yönelik olarak uyarılabilmesi için, her iki tarafta da önceden var olan ortak bir zemin, bir jestle reddedebilecekleri ya da birlikte tapınacakları bir şey olmalıdır. Öyleyse tiyatro toplumun kolektif kompleksleri diyebileceğimiz şeye, kolektif bilinçaltının ya da süper bilincin (ne ad vereceğimiz önemli değildir) çekirdeğine, zihnin bir icadı olmayıp, deyim yerindeyse kan, din, kültür ve iklim yoluyla miras kalan mitlere saldırmalıdır (Grotowski, 2002: 14).

Bu yaklaşımdan hareketle, dekor yalnızca sürmekte olan olayın çevresindeki insanlar arasında ilişkiler örgütlemek anlamında kullanılmaktadır. Sandalyenin bir anda tutuk evinin demir parmaklıklarına dönüşmesi, tabanın deniz, masanın vapur olarak kullanılması, oyuncunun yaratıcı imgelemine ve anlatım özgürlüğünün çeşitliliğine bırakılmıştır. Işıklandırma, bir etkileme ve estetik amacıyla değil; aydınlatma amacı ile olan bir zorunluluk ögesi durumuna gelmektedir. Oyuncunun yüz kaslarını olağanüstü bir biçimde denetleyebilmesi, makyajı ve yüze eklenen yapay maskı anlamsız kılmaktadır. Müzik, yetkinleştirilmiş bir gırtlığın yaratıcı kullanımı ile elde edilmelidir. Yazılı metin ise, *kendi kurallarına göre yaşayan sahne yapısına, atlama tahtası (trampelen)* olarak hizmet etmelidir. Bu anlamda klasik yapıtlar, *tipik temel insansal durumların yazıya geçirilmiş kaynakları* olarak değerlendirilmelidirler (Arın, 1980: 5).

Arın'ın (1980: 5) da ifade ettiği gibi, bu tür bir yoksullaştırma ve geleneksel hale gelmiş biçimlerin yerle bir edilmesi; dekorsuz, kostümsüz, makyajsız, ışıklandırmasız bir tiyatro anlatımının tüm gücünün oyuncuya kalmasını sağlayacaktır. Bu durum ise, yepyeni bir tiyatro anlayışını beraberinde getirmektedir. Seyirci ile yalın ve doğrudan ilişki kurulmasını amaçlayan bu anlayış, oyuncu ve seyirciyi kısıtlayan tüm şekilsel yapıları ortadan kaldırmayı amaç edinmiştir.



Şekil 3.1: El Principe Constante de Calderon oyunu sahne düzeni, Yönetmen: Jerzy Grotowski.  
Kaynak: <https://www.gettyimages.com.au/detail/news-photo/spectators-surround-scene-of-the-constant-prince-by-the-news-photo/98281179> (2019).

Grotowski (2002: 12), tiyatrosunu laboratuvar olarak adlandırır. Brook bu laboratuvarın çalışmalarını bilimsel olarak değerlendirir; sebebi ise temel ve gerçek koşulların gözlenmesidir. Bu laboratuvar çalışmalarını deneyimlemek için *Straford Stüdyosu*'nda yönetmenlik yaptığı sırada, kendisi ve oyuncularının deneyimlemesi adına Grotowski'yi davet eder. Bu çalışmalar ışığında Brook oyuncularındaki değişimi *sarsıntı* olarak tanımlar ve sarsıntının biçimlerini şu şekilde sıralar:

- Basit, karşı konulmaz meydan okumalar karşısında oyuncunun kendisiyle yüzleşmesinin yarattığı sarsıntı.
- Kişinin kendi kaçışlarını, hilelerini ve basmakalıplıklarını fark etmenin yarattığı sarsıntı.
- Kişinin kendi engin ve kullanılmamış kaynaklarına ilişkin bir şeyler hissetmenin yarattığı sarsıntı.
- Kişinin neden oyuncu olduğunu sorgulamaya zorlanmasının yarattığı sarsıntı.

- Kişinin, böyle soruların gerçekte var olduğunu anlamaya zorlanmasının ve zamanı gelince bu sorularla yüzleşmek zorunda kalmasının yarattığı sarsıntı. Ve aslında kişinin bunlarla yüzleşmek istediğini anlamasının yarattığı sarsıntı.

- Dünyanın bir yerlerinde oyunculuğun inziva ve bütünlük gerektiren mutlak bir kendini adama sanatı olduğunu; Artaud'nun *kendime karşı zalimim* tümcesinin bir yerlerde bir avuç insan için bir yaşam biçimi olduğunu görmenin yarattığı sarsıntı.

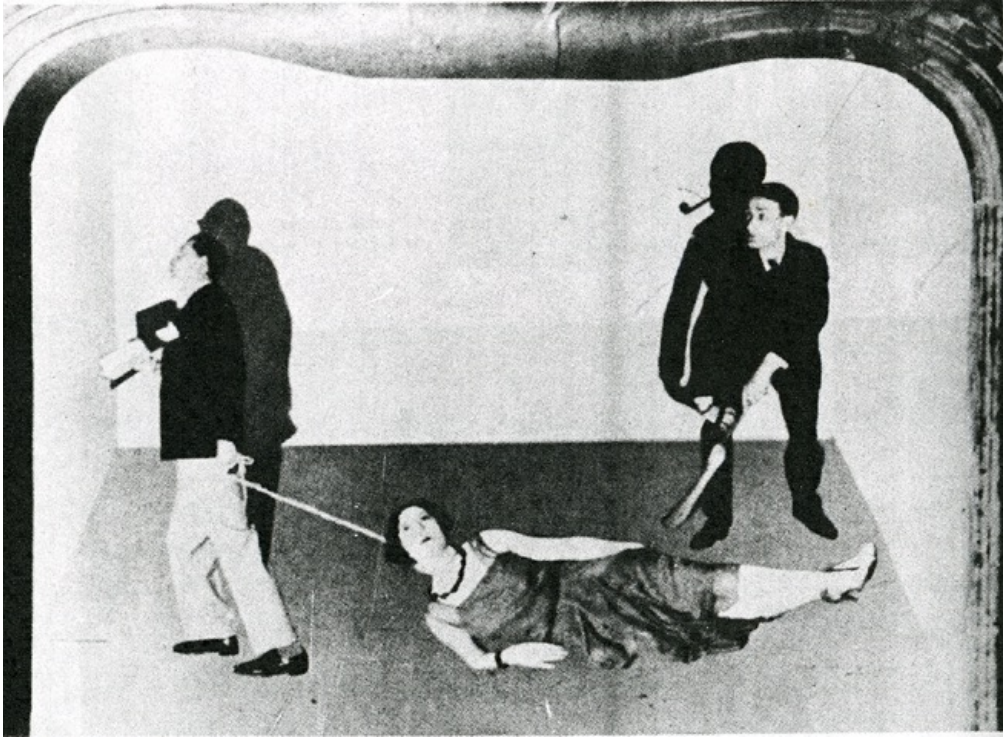
Brook'a (2002: 12) göre, Grotowski, oyuncuda meydana gelen bu sarsıntıların bir adanmışlık hali ortaya çıkardığını savunmaktadır. Ancak bu kendini adama durumu, oyunculuğu kendi içinde bir amaç haline getirmez. Grotowski için oyunculuk bir amaç değil, içsel ve ruhani dönüşümü tamamlayan için araçtır.

Brook'un oldukça etkilendiği bir diğer isim olan Artaud'un, teknik düzeyde ortaya koyduğu sahne dilini; simgesel bir jeste, kalıplı hareketlere ve sese vurgu yapacak biçimde ortaya koymuştur. Bu yapı, Peter Brook tarafından benimsenmiş ve zaman içinde geliştirilmiştir. Sahneye kazandırmış olduğu bu törenselleştirme, zaman içinde Batı tiyatrosunun ideali konumuna gelmektedir (Innes, 1993: 132).

Artaud'un (1993: 83) Vahşet Tiyatrosu'ndaki en önemli hedeflerinden birini de sahne ve seyircinin konumu oluşturmaktadır. Seyircinin misyonu yalnızca koltuğuna kurulup oyun izlemek değil; oyuna dahil olabildiği bir anlatım biçiminin içinde var olmaktır. Seyircinin kendisiyle yüzleşmesi temel amaç olarak varsayılmaktadır. "Eğer bugün rahatlatıcı tiyatrosunda, sinirler yani belli bir psikolojik duyarlılık bile bile bir kenara atılmış, seyircinin bireysel anarşisine teslim edilmişse, Vahşet Tiyatrosu duyarlılığı kazanmak için önceden denenmiş büyülü yolların hepsini yeniden kullanmak niyetindedir" şeklinde ifade eden Artaud (1993: 85), seyircinin konfor alanını ortadan kaldırmayı amaçlamış; bunun sonucu olarak da oyuncu ve seyirci arasında kışkırtıcı ve harekete geçirici bir ilişki kurulmasına önemli bir katkı sağlamıştır.

Artaud, Çağdaş Tiyatro'nun yapılanmasında biçim değiştiren sahne-oyuncu-seyirci ilişkisini bütünlüklü olarak ele almış ve aralarındaki ilişkiyi şu sözlerle dile getirmiştir:

Biz sahne ve salonu ortadan kaldırıyoruz, onun yerine bölümlere ayrılamayan ve hiçbir geçiti olmayan; ayrıca olayın tiyatrosu da olacak tek bir alan olsun istiyoruz. Seyirci ile gösteri, oyuncu ile seyirci arasında dolaysız bir iletişim kurulmalı; seyirci gösterimdeki olayın ortasında kalmalı ve oyun kendisini her taraftan bir ağ gibi sarmalıdır. Bu sarış salonun yapılış biçimine bağlıdır. İşte bunun için günümüzdeki tiyatro salonlarını bir yana bırakıp, bir hangar ya da bir tahıl deposunu alarak, onu bazı kiliselerin ya da kutsal yerlerin mimarisine göre yeniden düzenleyeceğiz (Artaud, 1993:85).



Şekil 3.2: Ice - Yaa Benedicita oyunu sahne görüntüsü, Yönetmen: Antonin Artaud.  
Kaynak: <https://tr.pinterest.com/pin/415527503111682051/> (2019).

Innes'in (2010: 132) de ifade ettiği gibi, Artaud'un geliştirdiği kuramlar, gerçekleştirilmesi zor olaylar bütünü ve kendine özgü bir psikoterapi olarak algılanmaktadır. Bunun yanı sıra, çağının getirdiği kültürel birikimden derlediği yaklaşımlar, Çağdaş Tiyatro'nun en yaratıcı itkileri olma özelliği taşımaktadır. Sahnenin yaşamdan uzak ve kopuk olduğu anlayışını ustalıkla kurgulanmış bir yapaylıkla sergilemektedir. Artaud'un bu yaklaşımı, karşılığını, Modern Tiyatro'nun teatralliğinde yakalamıştır.

Artaud, uzlaşmacı varsayımları yıkmakta ve aynı zamanda dünya görüşlerini sunarak seyircinin imgelemine genişletmeyi hedeflemektedir. Bu etkiyi de seyircinin ruhunu sarsarak ve beyne duygusal imgeler yükleyerek gerçekleştirmektedir. Innes, Artaud'un seyirci odaklı yaklaşımını ve seyircinin Çağdaş Tiyatro'ya katkısını şu şekilde ifade etmektedir:

O, mitten alınan arketiplerin ya da ırksal bellekten alınan düşsel durumların klasik kahraman figürünün yerine geçtiği; kötü bir uygarlık acımasız dünya bağlamında köklerini kanda bulan ve bir dramatik aksiyon içinde seyircinin bütüncül katılımının katharsise bağlandığı ve dolayısıyla güdüsel, bilinçaltı, ve vahşi yönleriyle doğal insanı toplumsal baskılardan kurtararak açığa çıkartma gibi bir sağaltım amacını taşıyan modern tiyatronun en temel kabullerine çok önemli bir katkı yaptı (Innes, 1993: 132).

Innes'in ifade ettiği bu bilgi çerçevesinde, Artaud'un Çağdaş Tiyatro'da bilinç ve akılla gelen kısıtlamayı ortadan kaldırmayı amaçladığı sonucu çıkarılabilir. İfade edilen *vahşet* fiziksel bir üstünlüğü değil; ahlaki ve ruhsal bir tavır ele almaktadır. Bu tavır, bilinçaltı yoluyla ilkel ve bastırılmış duyguları açığa çıkarmakta ve seyircinin bu ritüele dahil olmasını amaçlamaktadır.

Brook'un; Grotowski ve Artaud'dan etkilendiği en temel özellik, törenselleştirme ve seyirciyi bu törene dahil etme aşamasıdır. Bilindiği üzere, oyuncunun ruhani bir doyuma ulaşması ve bunun seyirciye ulaşabilmekte bir iletişim aracı olarak kullanılması, Brook'u oldukça etkilemiştir. Çünkü yaşanan bu ruhani dönüşümde, daima kendini yenileyen ve her defasında yeniden başlayan bir oyuncu-seyirci birlikteliği yer almaktadır.

Brook, herhangi bir unsurun öne çıktığı bir tiyatro anlayışına karşı çıkmaktadır. Alptekin'in aktardığı gibi (2006: 14), Brook, yalnızca oyuncunun, yönetmenin, yazarın ve seyircinin ortaklaşa geliştirdiği bir tiyatronun kendini var edebileceği görüşünü savunmaktadır. O'na göre, bu öğelerden herhangi birinin merkeze taşındığı ya da öne çıkarıldığı bir tiyatrodan söz etmek mümkün değildir. Buna uyulmadığı takdirde, çatışmaların engellenemeyeceğini belirten Brook, gerçeği

ve sahiciliği yakalamanın ancak kolektif bir ruhla gerçekleştirilebileceğini savunmaktadır.

Brook, sağlıklı ve var olması gereken tiyatroyu üç bölümde ele almaktadır:

1. Eski ve modern klasikleri sürekli yeniden ele alarak canlı tutan bir ulusal tiyatro.
2. Canlılığıyla hoş a giden, müzikle eğlendiren, komik olanın doğasına uygun olarak güldüren, renkli müzikal tiyatro.
3. Deneysel tiyatro (Brook, Aktaran Ergün, 2013: 80).

Brook, tiyatroda yapılanın bir anlam kazanabilmesi için gerçek, somut ve belirgin olması gerektiğini belirtmektedir. Bir durum ya da bir *an*'ın anlam kazanabilmesinin, ancak bu birliktelikle mümkün olduğunu savunmaktadır (Aktaran: Alptekin, 2006: 16). Tiyatronun amacını belirlemek ve gerçeğe ulaşmak yaşamla paralellik göstermektir. Tiyatro ve yaşam arasındaki ilişkiyi Brook şu şekilde açıklamaktadır; “Tiyatronun kategorileri yoktur, yaşamı işler tiyatro. Bu onun tek çıkış noktasıdır, başka hiçbir şey gerçekten belirleyici değildir. Tiyatro yaşamdır. Ama aynı zamanda tiyatro ile yaşam arasında hiçbir fark yoktur da denemez” (Brook, aktaran Onay, 1995: 42).

Brook geliştirdiği tiyatro anlayışında, *öteki* olarak nitelendirdiği seyirciyi yalnızca memnun etmenin yeterli olamayacağını vurgulamaktadır. Seyirciye anlatılacak bir derdin olması gerektiğini, gösterinin seyirciye ne kazandıracağıının ve hangi amaca hizmet edeceğinin analizinin sağlıklı bir şekilde yapılması gerektiğini savunmaktadır. Oyuncu seyirciye yalnızca yeniliğe dair birşeyler söylememeli; aynı zamanda seyirciyi zehrinden arındırmalı ve arkasında bıraktığı sorumluluğun bilinciyle hareket etmelidir. Bu bilinci oluşturmak için ise, seyircinin varlığını hayati bulmaktadır. Oyuncu yaşamsal devamlılığını, ancak seyircinin beklentilerini sahnede yaşama girişimiyle sürdürülebilmektedir (Birkiye, 2007: 119).

Seyirciyle ilişkinin belirlenmesinde oyuncunun tavrı büyük önem taşımaktadır. Brook, oyuncularını *geleneksel* ve *modern* olarak kategorize etmektedir. Bu iki oyunculuk yaklaşımının, anlayış ve çerçevesi birbiriyle büyük farklılıklar

göstermektedir (Ergün, 2013: 88-89). Brook, her iki oyuncu biçimindeki yaklaşım farklılığını şu şekilde sınıflandırmıştır;

Çizelge 3.1: Peter Brook'un Geleneksel ve Modern Oyuncu tanımları.

<b>GELENEKSEL OYUNCU</b>	<b>MODERN OYUNCU</b>
Oyunu kesin olarak belirlemek	Oyunu sürekli olarak incelemede tutmak
Saptanmış kesin değişimler ve okumalar	Anlamak için oynamak ve değişimleri kendi içinde özgür bırakmak
En kısa zamanda saptamak	Olabildiğince özgür ilerlemek
Kendisi için oynamak	İletişim için oyun oynamak
En kısa zamanda son karara ulaşmak	Son kararı olabildiğince geciktirmek ve daima her görüşe açık olmak
Hataları binanın elverişsizliğine yüklemek	Hataları yapılan işte aramak
Sadece söylenenleri yerine getirmek	Provalara önerilerle gelmek
Kendinden başka biri olmak	Oyunda her an neyin ön planda olduğunu bilmek
İşitilebilme kaygısı	Yönelişlerin açık olması
Partnerini suçlamak, vermek yerine almak	Umduğunu elde etmenin yolunun uyum sağlamak olduğunu bilmek
Provada yapılanı mutlak kabul etmek	Gösterinin getirdiği doğrultuyu izlemek
Uyum sağlama ve entellektüel yaklaşmamak	Sorunların nedenlerini ortaya çıkarmaya çalışmak
Daha fazla duygu	Yönelişlerde daha netlikle duygu üretmek
Saptanmış koruma ile yetinmek	Saptanmış anların içini doldurmak
Her şeyi sözlerden beklemek	Her şeyi alt metinde aramak
Rolü sembolik olarak oynamak	Bağlamlar yerine hareketleri oynamak
Kötü adam oynanıyorsa kötü adam olmak	Karaktere ahlaki yargılar getirmeyi reddetmek
Deneyimin verdiği katılık	Hiçbir şeyin aynı olamayacağını kabul etme

Kaynak: Ergün, 2013: 88-89.

Tablo incelendiğinde, Brook'un her iki oyunculuk biçimini keskin çizgilerle ayırdığı görülmektedir. Geleneksel Oyuncu'yu basmakalıp değerlerle ve klişelerle oyununu çıkarmaya çalışan, yaratıcılıktan uzak, yeni arayışlarda bulunmayan, denemeyen ve cesaret edemeyen bir çerçevede çizmiştir. Brook'a göre, Modern Oyuncu ise, yeniliğe açık, iletişimi kuvvetli, metin içinde sıkışıp kalmayan, doğaçlamalardan yararlanan, kendini arayan, esnek, sıradanlığa karşı çıkan ve toplumsal duyarlılığı olan bir yapıya sahiptir.

Brook için, bu iki oyunculuk yaklaşımı arasındaki farkı anlamak önemli ve gereklidir. Çağdaş Tiyatro'nun en temel değeri olan seyirci ile ilişkide gerekli olan, oyuncunun modern bir yaklaşıma sahip olmasıdır. Yalnızca Modern Oyuncu seyirci ile organik bir ilişki kurabilir, seyirciyi oyuna dahil edebilir ve seyircinin konumunu dönüştürebilir. Bu sebeple, Brook, seyirci ile sağlıklı bir ilişki kurabilmek için, oyuncunun geleneksel kalıplardan kendisini kurtarması gerektiğini savunmaktadır.

Ergün'e (2013: 342) göre; Brook'un, yönetmenlik anlayışındaki temel özellik, stabil ve gelişime kapalı bir anlayışı reddetmesi ve farklı anlayışların bileşkesi olan bir çalışma yöntemini benimsemiş olmasıdır. Ortaya koyduğu her projede Çağdaş Tiyatro'nun biçemi üzerine farklı arayışlar içerisine girmiş ve bunu deneysel çalışmalarla hayata geçirmiştir. Sahneye koyduğu *Orghast* oyunundan *Kuşlar Meclisi*'ne uzanan tiyatro serüvenini şu sözlerle dile getirmektedir:

Bu mümkün oldu, çünkü yol boyunca birçok ders öğrendik. Paris'teki gecekondu mahallesinden Afrika'nın köyelerine, sağır çocuklar ve akıl hastalarından, psikiyatristlere, çocuk suçlulara; yarıların tepelerinden çukurlara, deve pazarından sokak köşelerine, halk evlerine ve organize mekanlara dek hep bir soruyu sorduk: Tiyatro nedir? Bu hemen yüzleşmemiz ve cevabını bulmamız gereken cümle oldu. İzleyiciye saygı göstermek sürekli öğretildi ve onlardan da öğrenildi. Seyirci her zaman *öteki* idi. O, konuşma ve sevgideki *öteki* kadar hayatiydi. (Brook, Aktaran: Birkiye, 2007: 119)

Görüldüğü üzere, Brook burada *öteki* kavramını, seyirciyi dışlama ve yok sayma ifadesi olarak kullanmamıştır. Buradaki amaç, seyircinin anlaşılması,

tanımlanması ve farkına varılması gereken bir unsur olduğu gerçeğidir. Bu ifadeye bakıldığında seyircinin, kendisine özel bir duyarlılık gösterilecek kadar farklı; ancak yaşam kadar gerçek ve tiyatrodan bağımsız değerlendirilemeyecek kadar vazgeçilmez olduğu söylenebilir.

Brook'un tiyatroya başladığı dönemde en büyük sıkıntısı zihninde oluşan tiyatro anlayışının karşılığını bulamaması ve devamını getirebileceği bir yöntem ya da ekolün bulunmamasıdır. Ancak Brook, bu durumu lehine çevirmiş ve kendi tiyatro anlayışını ortaya koymuştur. Kendi deyimiyle, *sıradan ve tek düze olmayışını* bu duruma bağlamaktadır. Ancak içinde yaşanılan dönemin de gereği olarak Grotowski, Chaikin, Spolin ve Barba'nın yaptığı çalışmaların gerekliliğine, önemine ve gücüne inanmaktadır (Ergün, 2013: 79).

Brook'a göre, modern tiyatro bir açmazdadır ve bu açmazdan kurtulabilmesi için şu soruları kendisine sorması gerekir:

- Neden tiyatro?
- Niçin alkışlıyoruz, neyi alkışlıyoruz?
- Sahne gerçek bir mekan mı yaşamımızda?
- Sahnenin ne gibi bir işlevi olabilir? Neye hizmet edebilir? Neyi bulgulayabilir?
- Sahnenin ve oyunun kendine özgü özellikleri nelerdir? (Ergün, 2013: 79)

Bu sorular her oyuncu ve yönetmen tarafından titizlikle sorulmalı ve güçlü bir araştırmacılıkla bu sorunların üzerine gidilmelidir. Brook'a göre sağlıklı ve işlevsel bir tiyatro bu soruların cevaplarında aranmalıdır. Her ne kadar geleneksel ve modern oyunculuğu kendi içinde sınıflandırsa da, doğru oyunculuk yöntemi olarak net bir tanımda bulunmamaktadır. Brook, oyuncunun, *doğru olanı arayarak, araştırarak, gözlemleyerek ve deneyimleyerek ulaşabileceği* düşüncesinden yola çıkarak şunları söylemektedir:

Tiyatronun gerçeği, doğru anda doğru olanı bulmakta yatar. Bütün aktörlerin işi de budur. İzleyici oyuncunun sahnede yaptıklarının gerçek olup olmadığını anlar. Hissediyorsanız oradadır. Hissetmiyorsanız yoktur. Bu bağlamda oyunculuk metotları ile söyleyebileceğim tek şey sizin de tahmin edebileceğiniz gibi

sağduyudur. Milyonlarca metot var. En önemlisi sizin metodunuz. Ve bu metodun temeli sadelik ve kendini keşfetme sürecinin iyi değerlendirilmesi. Bedenin geliştirilmesi için egzersiz yapılması. Oyuncu gözlemciliğinden dolayı hep kendinde olmayı arıyor ve farklı olana saygı duyuyor (Brook, aktaran Alptekin: 17).

Brook'un, tiyatro gerçeğini oyuncunun gözleminde, kendini arayışında ve sonunda seyirciyle buluştuğu noktada aradığı söylenebilir. Ergün'ün (2013: 79) de aktardığı üzere, çağımızın tiyatrosunu eleştiren Brook, tiyatroyu dört farklı şekilde sınıflandırmaktadır: *Ölümcül Tiyatro*, *Kutsal Tiyatro*, *Kaba Tiyatro* ve *İvedi Tiyatro*.

### A. Ölümcül Tiyatro

Peter Brook günümüz tiyatrosunun yapısını, cansız, kurumuş ve heyecansız bularak eleştirmekte ve bu tiyatroya *Ölümcül Tiyatro* adını vermektedir (Şener, 1982: 267). Brook bu tiyatronun çerçevesini şu şekilde çizmektedir:

Ölümcül Tiyatro ilk bakışta bilinen bir şey olarak alınabilir. Çünkü kötü tiyatro anlamına gelir. En çok saldırılan, aşağılanan tecimsel tiyatro ile göbek bağı olan ve en sık karşılaştığımız bir tiyatro olduğu için onu eleştirmek zaman kaybetmekmiş gibi görünebilir. Oysa bu ölümlüğün aldatıcı olduğunu, her yerde karşımıza çıkabileceğini bilirsek ancak o zaman sorunun boyutlarını anlarız (Brook, Aktaran: Ergün, 2013: 79).

Brook'a göre Ölümcül Tiyatro bir tehlikedir ve tiyatronun karşılaşabileceği en büyük tuzaktır. Tiyatroyu işlevinden uzaklaştırdığı gibi; oyuncuyu değersizleştirmekte ve seyirci olan ilişkisine mesafe koymaktadır. İngiliz Tiyatrosu'nun sansür kurallarına bakıldığında, oyuncuların oyun esnasında uyarılma ve doğaçlama yapmasının yasak olduğu görülür. Brook, bu durumu, Ölü Tiyatro'ya geçişin başlangıcı olarak kabul etmektedir. Çünkü Ergün'ün (2013: 80) de aktardığı gibi; oyuncunun seyirci ve konu ile ilişkilerindeki doğallığı azaldıkça canlılığını ve gücünü yitirdiği görülmektedir.

## B. Kutsal Tiyatro

Peter Brook bir hastalık olarak gördüğü Ölümçül Tiyatro'nun hapsediği klişelerden kurtulmayı ve Kutsal Tiyatro'nun yaratıcılığa, özgünlüğe ve ritüele dayalı öğelerini bulmayı amaçlamaktadır (Birkiye, 2007: 97). Counsell, Brook'un Kutsal Tiyatro arayışını şu sözlerle yorumlamaktadır:

Böylece modern dünyanın ritüelleri göz ardı etmesi ve maneviyatın yok olması Brook'un sosyal çöküş olarak algıladığı olguya neden olmuştur. Bu minvalde Brook bir ritüel tiyatro, görünmeyi kutlayan bir tiyatro ve izleyicilerine eşit bir toplum deneyimi yaşatan bir tiyatro aramıştır. Böylece tiyatro ile sadece bir temsil aracı olarak alakadar olmamış tiyatronun edimsel güçleriyle ve *hasta sosyal yapıyı* iyileştirebilecek bir toplum bilinci uyandıran becerisi ile de ilgilenmiştir. Böylece Brook için asıl soru toplumsal bütünlüğün devamını sağlayan antik ritüellerin nasıl tiyatro içine sokulacağı ve kendinin *gerekli tiyatro* olarak adlandırdığı tiyatronun nasıl oluşturulacağıdır (Counsell, Aktaran: Kan, 2019: 3).

Brook, çağdaş sahnede kaybolan dilin ve gücün, keşfedilmekte olan yeni görsel araçlarla geri getirilip getirilemeyeceğini sorgulayarak işe başlamaktadır. Tiyatronun oluşum sürecinde keşfedilecek görsel imgelerin, hareketin ve sesin sözcüklerin yerini alması gerektiği konusunda çalışmalar gerçekleştirmeye başlamış ve *Hareketin bir dili olabilir mi, ya da seslerin?* gibi soruların cevabını bulmaya yönelmiştir (Birkiye, 2007: 97).

Brook'a göre (1990: 90), Kutsal Tiyatro'da görünür hale getirilmesi gereken, görünmeyen bir dünyanın varlığıdır. Tiyatro insana ve insanlar arasındaki ilişkiye dayandığı için kutsal olamaz. Görünen insan yaşamının yansıtılması yoluyla, görünmeyen elde edilmelidir. İnsanın gizli itkilerine, ancak bu yolla ulaşılabilir.

## C. Kaba Tiyatro

Brook, Kaba Tiyatro'yu *yalnızca halkın beğenisini gözetken bir tiyatro* olarak tanımlamaktadır. Ağzı bozukluk ve müstehcenlik tavrıyla, toplumu özgürleştirme rolüne bürünen Kaba Tiyatro; otorite, gelenek ve ihtişama karşı çıkmaktadır. Brook'a

göre; aynı zamanda, bir *gürültü tiyatrosu* olma niteliği de taşımaktadır. Önemli olan tek gerçek sahneleme esnasında yaratılan kaostur, seyirciden beklenen tek reaksiyon ise alkıştır. (Brook, 2004: 86). Ancak; Brook, Kaba Tiyatro'yu tamamen dışlamamakta ve gizli gücünü şu şekilde ifade etmektedir:

Kutsal Tiyatro'nun bir enerjisi vardır, Kaba'nın başka enerjileri. Kaygısızlık ve neşe onu besler, ayaklanma ve muhalefet yaratan aynı enerji de öyle yapar. Militan bir enerjidir bu: Öfkeden kaynaklanan enerji, bazen de nefretten (Brook, 2004: 89).

Kaba Tiyatro'nun, yani popüler tiyatro, her tür kullanılabilir aracın kullanılması ve estetiğe ilişkin tüm teatral öğenin yıkılmasını ifade ettiği söylenebilir. Halka yakındır ve genellikle bir biçimden yoksundur. Kutsal tiyatronun aksine, insanın görünen yaptıklarıyla uğraşmaktadır. Bu sebeple gerçekçi ve dolaysız olma özelliği taşıdığı sonucuna varılabilir.

#### **D. Ansal Tiyatro**

Ansal Tiyatro, konu ne olursa olsun, üretmek için, orada mevcut olan en iyi araçların kullanılmasını önermektedir. Bu nedenle Ansal Tiyatro, *Ne Gerekliyse O Tiyatrosu* olarak da tanımlanabilmektedir (Brook, Aktaran: Ergün, 2013: 80). Brook, sihirli *eğer* sözcüğünü, bu tiyatro biçiminin çerçevesini çizmek amacıyla şu şekilde kullanmaktadır:

Gündelik hayatta *eğer* bir varsayımdır, tiyatrodaki *eğer* bir denemedir.  
Gündelik hayatta *eğer* bir kaçamaktır, tiyatrodaki *eğer* doğrunun kendisidir.  
Bu doğruya inandırılırsak o zaman tiyatro ve hayat aynı şey olur.  
Bu yüksek bir amaçtır. Zor bir işmiş gibi görünür (Brook, 1990: 181).

Brook'un, Ansal Tiyatro biçiminde geliştirdiği üç temel öge bulunmaktadır: Tekrar, Temsil, Yardım. (Brook, 1990: 181). Ancak bu öğelerin doğru tanımı hiçbir

zaman yapılamamaktadır. Tiyatrodaki, doğru denilen gerçeklik, daima bir devinin halindedir. Ansal Tiyatro, kendini yenileyebilme yapısından ötürü, Brook'un kendini en yakın hissettiği biçim olma özelliğini taşımaktadır.

Brook'a göre 1968'de pek çok kuramcı, *ölü tiyatronun* sıkıntısını çektikleri için, çok da geçerli nedenlerle *tüm yaşam tiyatrodur* savında ısrarcı olmuşlardır. Bu anlayışa göre sanat, sanatsal ustalık ve biçimler bir anlam ifade etmemektedir. *Tiyatro her yerde bulunuyor, çevremiz tiyatro yaklaşımı*, tiyatroyu estetik biçimden ve taşıdığı misyondan uzak bir anlayışa itmiştir (Onay, 1995: 42).

*Herkes bir oyuncudur, herkes herkesin önünde her şeyi yapabilir ve her şey tiyatrodur* düşüncesinin antitezini Brook, basit bir temrinle şu şekilde açıklamaktadır:

Gönüllü birine mekanın bir yanından öbür yanına yürü, deyin. Bunu herkes yapabilir. Şimdi gönüllüden, yürürken elinde çok değerli bir dolu kase tuttuğunu ve tek damlanın bile yere dökülmemesi için dikkatli yürümesi gerektiğini tasavvur ederek aynı şeyi yapmasını isteyin. Bu tasavvur gücünün gerektirdiği eylemi de herkes yapabilir ve az ya da çok inandırıcı olabilir. Şimdi de ondan, yürürken kaseinin elinden kayıp düştüğünü ve içindekinin yere döküldüğünü tasavvur etmesini isteyin. Burada ter basacaktır onu. Oynamaya çalışacak; en acemisinden yapmacık bir amatör oynayış, bedenini saracak ve yüz ifadesinden 'oyun ıkınması' akacaktır, bir başka deyişle; felaket bir gerçekdışılık (Brook, Aktaran: Onay, 1995: 42).

Onay'ın (1995: 42) aktardığına göre, Brook, bu basit gibi görünen eylemi, doğal ve inandırıcı bir yaklaşımla gerçekleştirmenin, profesyonel bir oyuncunun ustalığını sergilemesiyle mümkün olduğunu düşünmektedir. Tasvir edilen hareket ve duygu etle, canla ve duygusal gerçekliğin var olduğu bir yaklaşımla sunulmalıdır. Oyuncu, salt bir taklidin ötesindeki gerçekliği aramalıdır. Oyuncunun sahnede var ettiği yaşam, gerçek yaşantıdan ve deneyimden ayrılamayacak bir paralellikte gerçekleşmelidir. Drama eleştirmeni John Heilpern, Brook'un tiyatro biçiminin özünü şu şekilde tanımlamaktadır:

Brook'un tiyatro biçimine yönetmen tiyatrosu denir. Ama değildir. Oyuncu tiyatrosudur, çünkü büyüseli oluşturan oyuncudan başkası değildir. Ama aynı zamanda bu seyirci tiyatrosudur. Seyirciden biri gösteriden ipek eşarbi alırken, diğeri yeni doğmuş bir çocuğu düşünür (Heilpern, Aktaran: Ergün, 2013: 101).

Evrensel bir tiyatro dili ortaya koymak ve sahici olmak, Brook'un arayışının temel sebebini oluşturmaktadır. Bu sebeple bütün çalışmalarında daima yeni, canlı ve zengin bir anlatım içerisinde çalışmalarını devam ettirmektedir. Bu arayış içerisinde Shakespeare Tiyatrosu'nu kendine rehber edinmiştir. Brook'a göre Shakespeare tiyatrosu, gerçek dünyanın farklı açılarla zenginleştirilmiş bir vizyona sahip olma özelliği taşımaktadır (Birkiye, 2007: 158).

Biçim ile özgürlük ve disiplin ile spontanlık arasındaki ilişki araştırmalarının önemli bir kaynağını oluşturmaktadır. Bu biçimin en yetkin örnekleri, *Hali Gösterileri* olarak adlandırılan ve Afrika'da gerçekleştirilen çalışmalarda görülmektedir. Brook, bu gösteriler sayesinde doğaçlamanın doğası ve kullanılış biçimi üzerine derinlemesine araştırma yapma olanağı bulmuştur. Halı gösterilerinde temel prensip, her olayın ya da durumun her defasında yeniden başlaması üzerine kurulu olmasıdır. Hiçbir verili bilgiye dayanmadan, her seferinde oyuncu-oyuncu ve oyuncu-seyirci arasındaki ilişkinin yeniden şekillendiği, her olgunun ve değişkenin tekrar tekrar sınındığı bu çalışmalarda amaç aynı saflıkla sıfır noktasına dönebilmektir. Çünkü oyuncu, her defasında sıfır noktasına geldiği zaman kendini yenileyebilmekte ve çağdaşlığa bir adım daha yaklaşabilmektedir (Birkiye, 2007: 158). Birkiye, Brook'un olması gereken tiyatroyu var etme çabasını şu sözlerle ifade etmektedir:

Bu noktada ölü dillerin araştırılmasından farklı kültürlerin, farklı mit ve öykülerine yönelişi de aynı çalışmanın farklı basamaklarıdır. Ölümçül tiyatronun kapanından kurtularak, kutsal tiyatroya ulaşma çabalarında kültürlerarası tiyatro çalışmaları -tüm eleştirilere rağmen- en verimli ürünlerini vermiştir. Onun için önemli olan *gerekli tiyatroya* ulaşmaktır. Bundan kastedilen toplumların, insanların yaşamında yemek, içmek kadar hayati, vazgeçilmez konuma gelen, kültürün sadece lüks bir dekorasyon ögesi olmaktan kurtulduğu tiyatrodur. Brook, evrensel bir tiyatro dili yakalamayı, tiyatronun kaynağına ulaşmayı hedeflediği için, insanın ve toplumun varlığı için temel bir formun peşindedir. Böylece insanlar, ırklar, sınıflar, kültürler arasındaki farklılıkları minimuma indirgemeyi ve Batı'nın kaybettiği *görünmez* derin

anlamlarla iletişim kurmayı amaçlamaktadır. Gerekli tiyatro olan kutsal tiyatro işte bu görünmeyeni görünür kılan tiyatrodur (Birkiye, 2007: 158).

Brook'un amacı, Elizabeth tiyatrosu geleneğini de içinde barından bir tiyatro anlayışına ve söylemine ulaşabilmeyi başarmaktır. Çağdaş Tiyatro bu homojen yapıyı sağlayamadığı için, başarısız olmaya ve yerinde saymaya mahkum bırakılmıştır. Brook, evrensel bir yaratma arzusuyla çıktığı Doğu yolculuğu esnasında, kendisince önemli gördüğü bir detayı farketmiştir. Bu detay, tiyatrodaki sadeliğin ve basitliğin kutsallığıdır. Buradaki basitlik, özensizlik demek değildir. Brook kastettiği basitliği verdiği çember örneğiyle şu şekilde ifade etmektedir:

Bir kedi de, çocuk da, bilge de çemberle kendine göre oynayabilir. Bunun gibi tiyatrodaki bir saflığa ulaşılacak isteniliyorsa biçimlerin son derece basit olması gerekir. Oysa bu son derece zordur, yani hem basit, hem de izleyici tarafından kolaylıkla alımlanabilecek anlama sahip olmak (Aktaran: Birkiye, 2007: 118).

Birkiye'nin (2007: 113) ifade ettiği gibi, Brook'a göre, oyuncu ve seyirci ilişkisini sınırlayan en önemli etken; dilsel, coğrafi, kültürel ve sistemsel ayrılıklardır. Bu sebeple, oyuncu, daima bu bağlamların üzerine çıkabilecek evrensel bir dil yaratma arayışı içerisinde yer almalıdır. Buradaki *dil* kavramı biçimsel bir anlamda değil; oyuncu ve seyircinin aynı düzlemde buluşabildiği bir zemin olarak kullanılmalıdır. Aynı lisanı konuşuyor olmak, bu ilişkiyi güçlendirici bir etki yaratmamaktadır. Öyle ki; Brook'un en çok başarı kazanmış oyunlarından biri olan Kral Lear, İngilizce konuşulan ülkelerde tepkisizlikle karşılanmışken, Rusya gibi ortak bir dil bağlamının olmadığı bir ülkede oldukça ses getirmeyi başarabilmiştir. Burada etkili olan seyirci ve oyuncu arasındaki iletişim katmanlarının yoğunluğudur. Bu durum Brook'u, kültürlerin oluşturduğu yerellikten uzaklaşması gerektiğine inandırmış ve kültürlerarası bir arayışın varlığını bulmaya itmiştir.

Alptekin'in aktardığına göre (2006: 17), Brook, hayal dünyası ve gerçeklik arasında bir dünya yaratarak, seyirci ve sahne ayrımını yok etmekte ve oyuncu ile bir

buluşma zemini oluşturmayı amaçlamaktadır. Afrika seyahati, bu doğal zeminin oluşumunu sağlayabilmek adına çıktığı bir yolculuk olmuştur. Oradaki insanların verdiği ilkel ve doğal tepkilerin kendisine rehberlik edebileceğini düşünmektedir. Bir tiyatro gösterisinde kendilerinden ne beklendiği konusunda bir fikri olmayan ve önyargısız yaklaşabilen Afrika halkında aradığı sadeliği ve basitliği bulabilmeyi hedeflemiş ve tüm yolculuklarını yaşamın özünü bulmak adına gerçekleştirmiştir. Ancak bu şekilde tiyatronun misyonunun devam edebileceğine inanmaktadır. Bu arayışı sırasında, keşfettiği detay, yaşamda ve tiyatroda var olması gereken *minimalizm* olgusudur. Bu kavramı özümsemeyi, tiyatroda işlemeyi değer bulan ve kalıcı bir öğe haline getirmeyi amaçlayan Brook, keşfettiği bu değer hakkında şu ifadeleri kullanmaktadır:

Özellikle yirminci yüzyılın başından beri tiyatro her alanda olduğu gibi hızla bir değişim ve gelişim gösterdi ve bu gelişim devam etmeli. Ben geçmişte yapılanlardan etkilenerek bir şeyler yapmaya çalıştım, bundan sonra da benim yaptıklarımın etkilenilerek başkaları yeni metotlar geliştirecek. Hızla değişen dünyada genç tiyatrocuların yapması gereken tek şey bu değişime dair sorular sormalı ve farkında olmalı. Bütün sanatlarda olduğu gibi tiyatroyu da ayakta tutacak tek bir olgu vardır o da yaşam. Ben yaşamı aradığım için fazlalıklardan uzaklaştım ve minimalizmi tercih ettim. Benim için minimalizm bir moda değildi ve bundan sonra da öyle olmamalı. Yerine göre kullanılmalı. Her şeyi deneyerek minimalizme ulaşalım (Brook, Aktaran: Alptekin, 2006:17).

Görüldüğü üzere, Brook, yaşamın ve tiyatronun özünü minimalizmde bulmaktadır. Yaşamı tiyatronun gerçekliğinden ayırmayan Brook, bu sebeple, yaşamın içinde var olan seyircinin spontane tepkisine güvenmekte ve seyircinin ilgisini kaybettiği anda ne yapabileceğinin deneyimini yaşamayı amaçlamaktadır. Bu sayede, tiyatroda neyin önceden hazırlanması ve neyin özgür bırakılması gerektiği sorularının cevabını araştırmıştır. Oyuncunun yarattığı karakterin ve bunun gerçekle olan ilişkisinin hangi boyutta olması gerektiğini, gerçeğin ne derece taklit edilebileceğinin arayışı içerisinde. Bir oyun ancak bu şekilde inandırıcılığını koruyabilmekte ve herkes tarafından kabul edilir ve anlaşılır bir hale getirilebilmektedir (Birkiye: 2007: 113).

Brook,'un Çağdaş Tiyatro'yu farklı bir boyuta taşıyan ve yeni değerler kazandıran bu çalışmaları sayesinde aykırı bir tiyatro insanı olarak değerlendirildiği söylenebilir. Tiyatro yazarı ve yönetmen Samuel Leiter, Brook'u yüzyılın en önemli tiyatro insanlarından biri olarak tanımlamakta ve *deneysel yönetmen ve sanatçı-bilim adamı olarak* değerlendirmektedir. Leiter'a göre Brook, deneysel çalışmalarının nasıl bir kimyasal etki bırakacağı üzerinde araştırma yapmaktadır. Yorulmadan ve sıkılmadan sürekli araştırma yapmakta, sorgulamakta ve keşfedilmeyeni keşfetmeye çalışmaktadır. Tiyatronun en öz ve basit sorusu olan, *Tiyatro nedir?*'i, her seferinde kendisine yeniden sormakta ve cevap aramaktadır (Birkiye, 2007: 91).

Brook, bunların yanıtlarını arayan Artaud ve Grotowski'nin sorduğu soruların izinde kendi sorularını üretmeye ve keşfetmeye hep devam etmektedir. Birkiye'nin (2007: 91) aktardığına göre, "Oyun nedir, ya oyuncu? Aralarındaki ilişki nedir? Hangi şartlar bu ilişkinin verimli olması için gereklidir? İzleyici ve oyuncu arasındaki ilişkinin nitelikleri nelerdir? Evrensel bir tiyatro dilinden söz edilebilir mi?" gibi sorular arayışın temel soruları olma niteliği taşımaktadır. Bu sorular listesi Brook'un sanat yaşamı boyunca arayışının temelini oluşturmaktadır. Albert Hunt, Brook'un gerçek bir sanatçı olmasının nedenini, düşünceleri tarafından yönlendirilen bir kişi olmasında bulur ve düşüncesini şu sözlerle desteklemektedir:

Onu yönlendiren şey, insan deneyiminin uç noktasını, teatral anlatımın uç noktası aracılığıyla keşfetme yollarını araştırma ihtiyacıdır. Bu arayış onu Artaud'ya, Vahşet Tiyatrosu'na, Grotowski'ye, Japon no oyunlarına götürdü; ve şimdi de ilkel kabilelerin ritüellerine götürmekte (Hunt, Aktaran: Birkiye, 2007: 92).

1930'lu yıllardan sonra yaşanan savaş, soykırım, devrim, karşı devrim, düş kırıklığı, eski düşünce tarzlarının reddi, yeni itkilere duyulan açlık, *yeni olsun da ne olursa olsun*'a yönelik hipnotize bir hayranlık büyük toplumsal dönüşümler yaşanmasına sebep olmuştur. Bu durum yaşamda olduğu gibi tiyatrodaki da bir baskı unsuru olarak kendini göstermektedir.

Onay'a göre (1995: 44), Brook, 1920'li ve 1930'lu yılların Avrupa tiyatrosunun beklentinin ötesine geçtiğini ve alışılmışın dışında canlı ve verimli bir süreç yaşadığını savunmaktadır. Tiyatro sanatındaki en verimli teknik yenilikler bu dönemde ortaya çıkmaktadır. Döner sahne, açık sahne, ışık teknikleri, projeksiyon, soyut dekor, işlevsel yapılar bu dönemin getirdiği yeniliklerdir. Bu dönemle birlikte ortaya çıkan en önemli özellik ise; belirli oyunculuk üsluplarının gelişmesi ve seyirciyle ilişkide hiyerarşik bir yapının kurulmasıdır.

Brook'a göre bu hiyerarşik yapı, kendi çağının gerektirdiği bir zorunluluğu oluşturmaktadır. Brook (Aktaran: Onay, 1995: 42), bu zorunluluğu; "Bu baskı bugün artık ortada yok, ama tiyatro, eski yapılarında inatla ayak direyerek, hiç değişmedi. Artık çağın bir parçası değil tiyatro. Dünyanın her yanında tiyatro, bir bunalım yaşıyor çok değişik nedenlerle. İyidir, zorunlu bu" sözleriyle ifade etmiştir.

Bilindiği üzere, Brook'un Çağdaş Tiyatro literatüründe etkin bir şekilde yer almasının temel nedeni, günümüz tiyatrosunun gelecekle bağlantısını araştırması, sorgulaması, tek bir doğruya bağlı kalmaması, didaktik bir anlayışla ilerlememesi ve buna bağlı olarak cesur denemeler gerçekleştirmesinden kaynaklandığı söylenebilir.

### **3.2.1. Çalışma Yöntemi**

Peter Brook 1963 yılında, Peter Hall tarafından kurulan Royal Sahkespeare Company'de, Amerikalı eleştirmen Charles Marowitz ile birlikte, *Şiddet Tiyatrosu* adını verdikleri bir topluluk oluşturmuşlardır. Artaud'un düşünce ve yöntemlerinden yola çıkılarak oluşturulan bu topluluk, oyuncunun seyirci ile ilişkisini temel nokta olarak kabul etmektedir. Oyuncunun seyirci ile etkileşimini artırmak için uygulanması gereken temel aşama ise, oyuncunun kendinde gerçekleştirmesi gereken çalışmalardır. Oyuncu, gerçekçilikten kopmamak adına, yoğun bir çalışma sürecinden geçmelidir. Bu sebeple Brook, doğaçlama çalışmalarına gereken tüm önemi vermektedir. Brook topluluğu oluşturma ilkelerini ;

- Kültür oluşturmak
- Sonrasında geniş bir topluluğa dönüşebilecek bir çekirdek kadro yaratmak olarak belirtmektedir (Aktaran: Ergün, 2013: 92).

Ses ve ritm konusuna önem veren Brook, bu öğeleri seyirci ile iletişimde etkili bir araç olarak görmektedir. Amerikalı besteci Elisabeth Swados, müzikal ses doğalamalarında oyunculara eşlik etmektedir. Bunun sebebi ise, oyuncunun stres altına girdiğinde olanaklarını ne lde geliştirebildiğini ölçmek istemesidir. Brook, yönetmenlik anlayışı gereği, oyuncularına, oyundan birkaç dakika öncesine kadar ne üzerine doğaçlama yapacaklarını söylememektedir. Doğalamalar, evrensel insan ilişkilerinden yola çıkılarak oluşturulmaktadır. Çatışma, ilişkiler üzerinden olduğu kadar nesnelere üzerinden de yaratılabilmektedir (Birkiye, 2007: 114).

Ancak; Birkiye'nin (2007: 114) de aktardığına göre, Brook, doğalamalarda istediği başarıyı yakalayamamaktadır; istediği noktaya geldiği nadir anlarda ise, düşlediği tiyatroya en yakın olduğu anlardır. Brook bu süreci; "Her türden seyirci önünde yaptığımız zgr doğaçlamaların sadece bir tek amacı vardı: Biçimin doğruluğu ve izleyicinin alımlamasının kalitesi arasındaki bağlantıyı anlayabilmek" olarak ifade etmiştir.

Oyuncunun zgrleşmesi ve yaratıcı imgelemenin güçlenmesi Brook için büyük önem taşımaktadır. Bu sebeple *halı gösterileri* Colin Counsell'a (Aktaran: Birkiye, 2007: 115) göre, Brook'un fikirlerinin hayata geçmesindeki en pratik uygulamadır. Brook'un ortaya koyduğu *boş alan* kavramının sağladığı en aktarımsal, evrensel ve radikal değişimlerin deneyimlendiği bir alan olma özelliğini taşımaktadır. Bu gösteriler, en basit oyunun bile oyuncu ve seyirci arasındaki ilişkinin kültürel kodlara dayanarak ortaya çıktığını göstermektedir. Örneğin; bir nesnenin hayali olarak değişip başka nesnelere yerine kullanıldığı *ayakkabı oyunu*, Cezayir'de seyirciden büyük reaksiyon alırken, Nijerya'da seyircinin ilgisini çekmemiş ve anlaşılmaz bir gösteri olarak yerini almıştır. Bu noktadaki önemli olan unsur, en basit oyunun bile doğru algılanıp yorumlanabilmesinde saklıdır. Sağlıklı bir yorumun gerçekleşebilmesi için ise oyuncu ve seyirci arasında kültürel kodların varlığı büyük önem taşımaktadır.

Boş bir uzamın içkin ve kaçınılmaz yönlerinden biri de dekor olmamasıdır. Bunun daha iyi olduğunu söylemek istemiyorum, çünkü bir yargıda bulunmuyorum, sadece açık olanı söylüyorum: boş bir uzamda hiçbir dekor bulunamaz. Eğer dekor varsa uzam boş değildir ve izleyicinin aklı çoktan donatılmıştır. Çıplak bir alan bir yky anlatmaz, dolayısıyla her bir izleyicinin dış gücü, dikkati ve dışune süreci zgr ve sınırlandırılmamış olur (Brook, 1990: 26).

*Halı gösterileri* ile birlikte oyuncuların motivasyonunun, kırılğanlığının ve enerji yoğunluğunun sürekli bir değişkenlik içinde dışarı yansıdığı görülmektedir. Birkiye'nin (2007: 115) de ifade ettiği gibi, yapılan en ufak bir hata, izleyicinin ilėisinin yok olmasına, oyuncunun kontrolünü yitirmesine ve oyuncu-seyirci ilişkisinin kurulamamasına neden olmaktadır. Bu sebeple, her başarsız girişimin ardından, tekrar halı üzerine çıkıp sıfırdan ve aynı motivasyonla başlamak bir oyuncu çok zor bir durum oluşturmaktadır.

Oyuncu, birçok alternatif arasında aksiyonun ne noktada ykye dnrebileceğini ya da öykünün gelişmeye açık olup olamayacağını anlayabilecek öngörü ve tecrübeye sahip olmalıdır. Brook'un bu çalışmaları bilimsel bir titizlikle gerçekleştiği için; koşullar, seyirci, evre, oyun alanı gibi tüm değişkenlerin her defasında yeniden değiştirildiği ve bir deney olarak kabul edildiği söylenebilir. Oyuncu her ne kadar aynı adaptasyonu sağlamakta zorlansa da, Brook için başarsızlık olarak algılanabilen tüm halı gösterileri ilerlemenin ve kendini geliştirmenin kanıtı niteliğindedir. Bunun sebebi ise, başarsızlığın başarıdan çok daha öğretici ve geliştirici olmasından kaynaklanan inançtır denebilir. Her başarsızlık, yeniden ayağa kalkmak, cesaret etmek ve başlamak için oyuncuyu gereken gücü vermelidir.

Brook için hataları farketmek ve bu hataların üstüne gitmek önemli bir dönüm noktasıdır; çünkü, ancak bu Şekilde seyirciye bir adım daha yaklaşabilir ve seyirciyi yarattığı oluşuma dahil edebilir. Bu sebeple Brook (Aktaran: Birkiye, 2007: 115-116), tüm gösterilerden sonra, oyuncularla fikir alışverişinde bulunmak, yenilenmek ve hataları görmek adına ortaya bir dizi soru atmaktadır:

- Sadelik nedir?
- Ses, şarkı, hareket nedir?
- Fantezi nedir?
- Evrensel bir dil keşfedilebilir mi?
- Kültürel ve ırksal şartlanmaları aşmak mümkün mü?
- Açık hava gösterisinin gerçek muhtevası nedir?
- Oyunda izleyicinin rolü nedir?
- Çocuklardan bir şey öğrenebilir miyiz?
- Oyuncular yaratabilirler mi?
- Yoksa yaratım kendiliğinden mi olur?
- Soyut ve gerçek arasındaki ilişki nedir?
- Popüler ve elit tiyatro biçimlerinden bir bileşim elde edilebilir mi?
- Her ikisinin de aynı anda sahnede bulunması olası mı?

Brook'un oyuncuyu bitmek bilmeyen fiziksel ve zihinsel bir devinimin içine soktuğu görülmektedir. Öyle ki; topluluğunu oluştururken seçtiği kişilerin, kendini adanmış olması temel koşuldur. Seçmeler bu sebeple, büyük bir titizlikle yapılmaktadır. Brook ve Marowitz topluluğa katılmak için başvuruda bulunan adayları aşamalı bir sınavdan geçirmektedir. Elemelerde diğer tiyatro okullarında kullanılan yöntemlerden farklı bir yol izlemektedirler. Oyuncuları tek tek değerlendirmek yerine, sekiz-on kişilik gruplar oluşturmuşlar ve bir saat boyunca çalışma yapmışlardır. Brook (Aktaran: Ergün, 2013: 197-198) yaptıkları doğaçlama çalışmalarını *A Theatrical Casebook* kitabında şu şekilde sınıflandırmıştır:

- **Sahne Parçasına Müdahale:** Oyuncu, önceden hazırladığı, iki dakikalık parçasını oynar. Sonraki aşamada oyuncuya yeni bir karakter ve durum verilir; oyuncu hazırladığı tiradı, kendisine verilen bu yeni biçimle yeniden canlandırır. Doğaçlamanın ikinci aşamasında, oyuncuya bu sefer başka bir karakter ve durum verilerek, oyuncunun üçüncü yorumunu gerçekleştirmesi beklenir. Bu aşamada da

istenilen başarıya ulaşırsa, oyuncuya anahtar bir kelime verilir ve parçasını oynarken bu kelime bir komuta dönüşür ve oyuncunun bu komutla birinci, ikinci ya da üçüncü yoruma geçmesi istenir.

- **Metin ve Alt Metin:** Oyuncuya anlam bütünlüğü olmayan bir metin verilmektedir. Metinde açıkça ortaya çıkan bir durum ya da karakter bütünlüğü yoktur. Oyuncu metindeki sözleri de kullanarak, doğaçlama yoluyla karakteri ve durumu anlaşılır hale getirmelidir.

- **Nesne Çağrışımları:** Sahneye herhangi bir nesne fırlatılır. Oyuncunun, mim performansını kullanarak, bu nesneyle bir sahne oluşturması beklenir. Oyuncu bir durum ya da bir an yakaladığında ve karakterle bütünleştirdiğinde, sahneye ilk nesneden tamamen bağımsız ikinci bir nesne atılır. Oyuncunun iki seçeneği vardır: ya ikinci nesneyi ilk oluşturduğu sahneye ilişkilendirir ya da bu iki nesneyle tamamen yepyeni bir sahne yaratmalıdır.

- **Sürekliliği Olmayan Doğaçlama:** İngiliz yönetmen Joseph Chaikin'in *Durma ve Başlama* doğaçlamasından yola çıkılarak oluşturulan bu aşamada, oyuncu, ilk olarak, içinden gelen basit ve anlaşılır bir hareketle doğaçlamaya başlar. Bir başka oyuncu, bu hareketin devamı niteliğinde ve içinde diyalogu başlatan bir eylemle ve sözle sahneye çıkar. Sıra ile üçüncü ve dördüncü oyuncular da bu harekete ve diyaloga katılırlar. Beşinci oyuncu, sıra kendisine geldiğinde, bu oluşumdan tamamen bağımsız yeni bir hareket başlatır. Bu şekilde sahnede, birbirinden etkilenmeyen, ama aynı anda var olan üç ayrı oluşum doğaçlanır ve en az on iki ayrı durum sergilenir.

Bu dört aşamayı da geçebilen oyuncular, Şiddet Tiyatrosu Topluluğu'nun bir üyesi olma hakkını elde etmişlerdir. Oluşturulan topluluk, on iki hafta süren temel bir çalışma sürecine girmiştir. Ancak bu yöntemlerin hiçbirinin kendi başına fazla bir anlamı yoktur, her biri birer uyarıcıdır. Oyuncular bir çok farklı açılardan uyarılarak, çalışmaya motive edilirler ve oyun için gerekli zengin malzemeyi oluşturmaya

başlarlar. Amaç; oyuncuların bir metin üzerinde çalışırken yaptıkları hareketler ve doğaçlamalar ile tüm bedenlerini yaratıcılığa açık ve özgür hale getirmeleridir.

Ergün (2013: 92), C.I.R.T.'da yoğun olarak gerçekleştirilen doğaçlama çalışmalarını, bir gereksinim olarak dünyanın çeşitli yerlerine yapılan yolculuklar ve doğaçlamaların dünyanın her yerinde sergilenme gereksinimi, tamamen oyuncu malzemesinin geliştirilmesine yönelik bir çalışma olarak ifade etmektedir. Oyuncunun seyirciye karşı sorumluluğu, kendine ve diğer oyunculara karşı duyduğu sorumlulukla doğru orantılıdır. Oyuncu kendi kapasitesini üst noktada kullanabilmeli; bunun için denenmiş ya da denenmemiş tüm yöntemlerin cesurca üstüne gidebilmelidir. Oyuncunun gizemli malzemesini ortaya çıkarabilmesi, ancak bu şekilde mümkün olmaktadır.

Bilindiği üzere, Brook'un ortaya koyduğu eserlerde oyun metni anlamı ortaya çıkarmak için değil, ses ve ritm oluşturmak için bir araç olarak kullanılır. Bu sebeple oyuncular sözlerin anlamını kavramak yerine, ritmini dinleme konusunda eğitilir. Bütün bu doğaçlamaların temel sebebi, oyuncunun ulaşması gereken ritmi yakalama arzusudur. Oyuncu daima, kendindeki ve seyirci reaksiyonlarındaki tüm ayrıntıların üzerinde titizlikle durmayı başarabilmelidir. C.I.R.T.' da yapılan her gösteri aslında Brook'un topluluğu ile birlikte belli bir alanda yaptığı araştırmanın veya deneysel çalışmanın sonuçlarının seyirci ile paylaşımı ve ortak yapımıdır.

### **3.3. Oyuncu - Seyirci İlişkisi**

Modern yaklaşımların gelişimiyle tiyatrunun, binaların dışına taşıdığı, özgür bırakıldığı ve ilgili ya da ilgisiz her yerde gösterilerin gerçekleştiği bir oluşumun ortaya çıktığı görülmektedir. Bilindiği üzere, tiyatro, artık mekansal boyutu aşmakta; seyirciyle oyuncunun kaynaşabildiği, birbirine dokunabildiği ve ortak bir mücadele içine girdiği bir yapılanma sürecini yaşamaktadır. Bu anlayışa göre, artık her yer, her alan tiyatro sahnesi konumundadır. Buna, Peter Brook'un ortaya koyduğu boş bir uzamın da dahil olduğu da söylenebilir.

Brook (1990: 7), tiyatro sahnesi tanımını şu sözlerle ifade etmektedir; “Herhangi boş bir uzamı alıp işte bir sahnedir diyebilirim. Biri bu boş uzamın içinden geçerken başka biri de ona bakar, ve bu, bir tiyatro eyleminin başlaması için yeterlidir”. Böylece Brook, tiyatro yaklaşımını değiştirecek ve etkisini günümüze kadar sürdürecektir olan *boş alan* kavramını tiyatro literatürüne kazandırmış olmaktadır.

Bilindiği üzere, Brook’un çalışmalarında oyuncunun seyirciyle olan ilişkisinin biçimi, tiyatro anlayışının asal yapısını oluşturmuştur. Tiyatronun köklerini anlamak ve anlamlandırmak için, Doğu ve Batı’da uzun süreli seyahatler gerçekleştirmiş, ancak yalnızca tiyatronun ne ile ilişkilendirileceği konusunda net bir çerçeve çizebilmiştir. Brook, temelinde ve derininde var olan üç asal bağlantıyı şu sözlerle ifade etmektedir:

Tiyatro belki de sanatların en zorudur, çünkü üç bağlantı eş zamanlı olarak ve mükemmel bir uyum içinde gerçekleştirilmelidir: oyuncunun kendi iç dünyasıyla, rol arkadaşlarıyla ve seyirciyle olan bağlantıları. Dolayısıyla kişi bu üçlü ilişkiyi keşfetmek ve korumak için sürekli olarak mücadele etmek zorundadır. *Nasıl?* sorusunu sormak çok kolaydır. Verilebilecek rahatlatıcı bir reçete yoktur (Brook, 1990: 33).

Brook’a göre insan bağlantısı iyi tiyatronun özünü oluşturmaktadır. Yönetmen, oyuncu ve seyirci bu bağlantının temel yapı taşlarıdır. Yönetmen oyuncuyu; dürtülerini, içsel zenginliğini ve kendi doğasını ortaya çıkarma konusunda çalışma yapmaya teşvik etmelidir. Brook bu yöntemde, didaktik olmayan bir yönlendirmenin tanımını yapmaktadır. Oyuncu sahne üzerinde yaratacağı duyguları kendisi keşfetmeli; yönetmen ise oyuncunun keşfettiği duyguları ortaya çıkarmalıdır. Bu süreç başarılı bir şekilde yürütülürse oyuncu ve seyirci arasında doğal bir etkileşim gerçekleştirilir (Theriault, 2009:12). Bu uyum gerektiği gibi gerçekleşirse verimli ve olması gereken tiyatroya ulaşılabilir. Brook, bu gerçeği şu sözlerle açıklamıştır:

Tiyatro sıkıcı olmamalıdır. Gelenekçi olmamalıdır. Beklenmeyen olmalıdır. Tiyatro, şaşırtmaca, heyecan, neşe ve oyunlar aracılığıyla bizi gerçeğe götürür. Geçmiş ve geleceği şimdiki zamanın bir parçası yapar, bizi normal olarak sarıp sarmalayan şeylerle aramıza bir mesafe koyar ve normalde bizden çok uzakta olan şeylerle aramızdaki mesafeyi yok eder. Bugünün gazetesindeki bir öykü birdenbire başka bir zamana, başka bir ülkeye ait bir şeyden çok daha uzak, çok daha gerçek dışı görünebilir. Önemli olan şimdiki anın gerçekliğidir; yalnızca oyuncu ve seyirci birlik olduklarında ortaya çıkan mutlak kanaat duygusudur. Bu duygu, geçici biçimler işlevlerini yerine getirip bizi kapının açıldığı ve gördüklerimizin dönüştüğü o tek ve tekrarlanması olanaksız ana ulaştıklarında ortaya çıkar (Brook, 1990: 79).

Brook'un sahne ve seyirci ilişkisine bakıldığında, oyunlarında, mekansal olarak, aradaki mesafeyi koruduğu görülmektedir. Oyun oynanan alan ile izleyicinin oturduğu alan birbirinden ayrılmıştır. Birkiye (2007: 161), Brook'un yönettiği oyunlarından bazılarında görülen oyuncu ve seyirci ilişkisini şu şekilde ifade etmektedir:

- Brook, sahneye koyduğu *Orghast* oyununun ikinci bölümünde seyirci oyuncuyu takip etme konusunda özgür bırakılmaktadır. Dolayısıyla mekansal bir sınırlama getirilmemiştir. Ancak, yine de, seyirci ile doğrudan bir ilişkiden kaçınıldığı görülmektedir.

- *İkler* oyununda ise, İtalyan sahnenin hakim yapısını ve merkezîyetçiliğini yıkmak isteyen Brook, sahne-salon ayrımını ortadan kaldırmış ve her iki alanı tek bir düzlemde birleştirmeyi amaçlamıştır. Sahnenin bir bölümü oyunun oynandığı alan olarak düzenlenmiştir. Seyirci bu alanın etrafında ve oyuncuların tam karşısında, yarım daire olacak şekilde yerini almıştır.

- *Kuşlar Meclisi* oyununun finalinde oyuncular, izleyiciyi daire içine almaktadırlar. Oyuncular ışığa doğru yürürken, seyircinin de yerinden kalkması amaçlanmış ve nazikçe yerlerinden kalkıp oyunun içinde fiziksel olarak var olmaya davet edilmişlerdir. Fakat bu an dışında, seyirci ile interaktif bir ilişkinin sınırlı düzeyde tutulduğu görülmektedir.

- *Mahabbarata* oyununda ise, Vyasa'nın önce direkt seyirciyle ilişki kurması ve doğrudan ona hitap etmesi düşünülmektedir. Ancak daha sonra, bu fikirden vazgeçilmiştir. Destandaki Prens karakteri bir çocuğa dönüştürülmektedir.

Vyasa'nın, seyircinin kendini özdeşleştirebileceği ve kendisini temsil edebilecek dokunaklı bir figür olan bir çocuğa derdini anlatmasında karar kılınmıştır. Böylece, izleyici kendisini sembolize eden bu figüre yakınlık hissetmiş ve oyuncuyla bağ kurmasını sağlayan kolaylaştırıcı bir unsur olarak değerlendirmiştir. Bu şekilde destanın sonunda gerçekleşen değişim çocuk figürüyle sınırlı kalmamış, seyirciyi de içine almayı başaramıştır. Eleştirmelerin yaptığı tüm yorumlar, Mahabbarata'nın oyuncu-seyirci ilişkisinde başarılı örnek teşkil ettiği, (Brook'un deyişiyle daireyi tamamladığı) konusunda aynı fikri paylaşmışlardır.

- Brook'un, C.I.R.T'da kültürlerarası anlayışla sahneye koyduğu prodüksiyonlardan önce yönettiği *Fırtına* ve *U.S.*'de de, mekan ve izleyici arasındaki mesafenin ortadan kaldırılması amaçlanmıştır. Brook, burada oyuncu ve seyirciyi doğrudan yüzleştirmeyi hedeflemektedir. Ancak, bu yüzleşme yalnızca mekansal boyutla sınırlı kalmış; seyirciyle düşünsel ya da devinimsel bir katılım ya da paylaşım şekline dönüşmemiştir.

- *Bir Yaz Dönümü Gecesi Rüyası* oyununda ise, finalde oyuncular seyircinin arasına karışmakta ve *Şimdi size iyi geceler, Verin elinizi anlaştıysak eğer* repliğini tekrarlamaktadırlar. Bu repliği söylerken, oyuncular seyircinin ellerini tutarak, söyledikleri sözcüklerin mizansenini gerçekleştirmektedirler. Bu durum, seyircinin fiziksel olarak dolaysız katılımını sağladığı bir örnek olarak gösterilmektedir.

Bu örnekler ışığında, Brook'un çalışmalarını gerçekleştirdiği Merkez'de ve sahneye koyduğu oyunlarda şu üç temel işlevin gerçekleşmesini hedeflediği görülür:

1. Tiyatroya gelen seyirciye karşı sorumluluk: Seyircisiz hiçbir gösteri topluluğu yaşayamaz.
2. Tiyatroya gitme alışkanlığı olmayan seyirciye ulaşmak: Bunun için okullara, toplantı yerlerine ve açık hava merkezlerine gidilmeli; seyirciye ulaşabilmeyi sağlayacak her alan değerlendirilmelidir.
3. Oyuncu hazırlığına önem vermek: Değişik koşul ve çevrede seyirci ile iletişim kurabilecek oyuncu yetiştirmek temel amaç olmalıdır. Seyirciyi doğrudan, yalnızca oyuncu etkileyebilir. Bu sebeple oyuncu için daima yoğun bir çalışma sürdürülmesi gerekmektedir (Ergün, 2013: 92).

Ergün (2013: 93), Brook'un kurduğu *Tiyatro Araştırmaları Merkezi*'nin temel misyonunu, farklı kùltùrlerde yetişmiş oyuncuların birbirini anlama çabası ve birbirleriyle alışveriş olanaklarını keşfetmeyi amaçlaması, olarak tanımlamaktadır. Brook, doğrudan kùltürün kendisiyle değil, kùltürün altında yatan değerini araştırmayı prensip edinmektedir. Bu sebeple oyuncu, kendi kùltüründeki özü bulmak için geriye gitmeli, kùltürün son halini aldığı kalıplardan kendini uzaklaştırmalıdır. Amaç; farklı kùltür deneyimleri yoluyla değişimi sağlayabilmek ve her bir izleyiciye ulaşabilmektir. Oyuncularının farklı dil kullanıyor olmaları, bu hedefi araştırmada belirleyici bir faktör olmuştur.

Brook'un uluslararası bir topluluk kurmasındaki en temel sebep, oyuncu ve seyirciye, evrensel dilin kabul gördüğu bir kùltürel değerim deneyimi yaşatmaktır. Bu sebeple Brook, herhangi bir kavramsal anlama, dilin sempatik bağlamına ya da sözcük anlamına dayanmada, dilin tonlarını ve seslerini araştırmakla ilgilenmektedir (Roose-Evans, Aktaran: Birkiye, 2007: 99).

Brook'a göre, oyuncu ve seyirci arasındaki organik ilişki ancak evrensel bir kùltür deneyimini sağlamakla gerçekteştirilebilir. Bu anlayıştan yola çıkarak, Merkez'deki eğitimin ilk yılında, ifade biçimi ve iletişim üzerine yoğun bir çalışma programı gerçekteştirilmiştir. Tek bir jest, hareket veya eylem üzerinde günler süren çalışmalar yapılmıştır. Brook, bu çalışmalarla birlikte, oyuncunun taklit yolunu kullanarak seyirciye iletişim kurmasını azaltmayı; onun yerine doğal dil gücü (imgesel, simgesel ve devinimsel) yoluyla etkileşim kurmayı hedeflemektedir. Brook, var olan tüm kùltùrlerde, her bir birey tarafından anlaşılabilmeyi temel hedef noktası olarak belirlemiştir (Ergün: 2013: 93). Bu nedenle Brook, söze dayalı tiyatroya ısrarla karşı durduğunu şu sözlerle ifade etmektedir:

Bir oyuncu bir düşünceyi iletacaktır. Başlangıç noktası her zaman için yansıtmak zorunda olduğu bir düşünce ya da dilek olacaktır; ama söz gelimi bir parmak, bir ses tonu, bir çığlık ya da ıslık çalma yetisinden başka kullanabileceği bir şey yoktur (Brook, 1990: 61).

Brook, belirli bir dile, bir sosyal sınıfa, bireye ya da halka endekslenmiş ve bu olguların içine hapsedilmiş yerel tüm ülke tiyatrolarına karşı çıkmaktadır. Bu sebeple, seslerin yapısı ve dinamiği üzerine çalışma yöntemleri belirlemekte; anlamsal bağları ve alt yapıları olmayan tonlar ve sesler geliştirmeyi amaçlamaktadır. Tiyatroda seyirci ile kurulan geleneksel iletişim biçimlerini reddetmektedir. Güçlü bir iletişim yolu oluşturmak için, ortak işaretler, simgeler, referanslar, argo sözcükler, kültür altyapıları, bastırılmış imgelere yönelmekte ve seyirci ile iletişimi bu imgeler üzerinden gerçekleştirmektedir.

Brook, sağlıklı bir tiyatronun varlığını, temel oyuncu ve seyirci ilişkisi dinamiğine bağlamaktadır. Oyuncu ve seyirci arasındaki dokuyu; “Gerekli bir tiyatrodan benim anladığım budur: oyuncu ile izleyici arasında, temel değil, kılıgısal bir ayırımın bulunduğu tiyatro” (Brook, 1990:173) olarak değerlendirmektedir. Şener, Brook’un sağlıklı ve gerçekçi bir tiyatro oluşturma düşüncesini şu temele dayandırmaktadır:

Peter Brook’a göre günümüz tiyatrosunun en zor sorunu seyirci sorunudur. Seyirci tiyatroya salt alışkanlıkla gidiyor, bu sanata karşı gerçek bir gereksinme duymuyorsa tiyatro yapmanın anlamı yoktur. Tiyatro yeniden eski işlevselliğine kavuşturulmalı, bunun için yeni biçimler, yeni deyişler bulunmalıdır. Önemli olan oyuncunun seyirciye ne söylediği değil, seyircinin onun söylediğinden ne anladığı, ne beklediğidir. Sahne, seyirciyi ilgilendirecek yeni biçimler bulmak zorundadır. Tiyatro seyirciyi de içeren bir bütüncül (total) yaşantı olmalıdır. Bütüncül yaşantıyı gerçekleştiren tiyatrodaki Kaba, Kutsal, Ölümcül tiyatro ayrımları ortadan kalkar. Bu tiyatro seyircisini hem rahatlatır hem de onda kalıcı izler bırakır (Şener, Aktaran: Sevdî: 36).

Yaratılması gereken tiyatro, toplumla uyumsuz olabilmelidir ve eleştirel misyonunu asla kaybetmemelidir. Kalıplaşmış değerleri övmekten sıyrılmalı; yeri geldiğinde meydan okumayı bilecek kadar cesur adımlar atabilmelidir. Ancak bu, oyuncunun sahneye çıkıp seyirciye bağırıp çağırması, onu suçlaması, aşağılaması ya da nutuk atması anlamına gelmemektedir. Bu, oyuncunun görevi değildir ve oyuncunun öğretmen olma gibi bir misyonu bulunmamaktadır.

Sanatçı *onların* bir parçasıdır. Kendi kendine meydan okumaya kararlı bir izleyicinin böğründeki diken olursa izleyiciye gerçekten meydan okur. Neşelenmek için nedeni olan bir izleyicinin sözcüsü olduğu zaman izleyici ile birlikte gerçekten düğün bayram eder. İzleyicinin önünde yeni olgular oluşacaksa, izleyici de onlara açıksa çok güçlü bir karşılaşma olacak demektir (Brook, 1990:173).

Brook (2007: 169), günümüzde seyirci konusunun göğüslenmesi gereken en önemli sorun olduğunu düşünmektedir. O'na göre, alışıldık tiyatro seyircisi canlı ve sadık bir kitle oluşturmamaktadır. Bu sebeple tiyatrolar, yeni bir seyirci arayışına girmekte ve gençleri bu ilişki içine dahil etmeye çalışmaktadır. Ancak tiyatronun günümüzde uygulanan biçimsel yapısında, gençleri yabancılaştıran ve tiyatrodan uzaklaştıran birçok öge bulunmaktadır. Tiyatronun genç seyirciyi kazanması, ancak, biçimsel olarak daima kendilerini yenilemeleri ve kendilerini her seferinde bir üst noktaya taşımaları sayesinde gerçekleşebilmektedir. Tiyatronun seyirci gözünde nasıl bir etkiye sahip olması gerektiğini şu sözlerle ifade eder:

İzleyici koşullarının değişmesini gerçekten ister mi? Kendisinde, yaşamında, toplumunda farklı bir şey olsun ister mi? İstemiyorsa, o zaman tiyatronun bir destek, bir büyüteç, bir projektör ya da yüzleşme yeri olmasına da gereksinimi yoktur. Öte yandan bunlardan birine ya da hepsine gereksinimi olabilir. O durumda yalnızca tiyatroya değil, orada bulabileceği her şeye gereksinimi vardır. İzlerin yakıcı, kalıcı olmasına fena halde gereksinimi vardır (Brook, 1990:177).

İşte bu sebeple, Brook'un oyuncularından her yeni doğaçlamada ve gösteride yeniden başlamalarını istemesinin nedeni, dünün doğru kabul edilen unsurlarının bugün bir anlam ifade etmeyeceği görüşünden kaynaklanmaktadır. Oyuncu her zaman değişen tempoya, duruma ve reaksiyona ayak uydurabilecek esneklikte olmalıdır. Böylelikle her an, kendisini besleyen koşullarla bir anlam üretebilmektedir. Buna bağlı olarak, doğaçlamaların sağladığı yaratıcı süreç, kesinlikle gözardı edilmemelidir. Örneğin bir oyuncunun, yaşlı bir insanı, belini bükerek ve öksürerek canlandırması seyirci için sırtında sorunu olan, hasta bir insan imgesini oluşturmaktan öteye gitmemektedir. Brook'un bahsettiği, tiyatrodaki evrensel dil sorununun özü burada yatar. Oyuncu klişelerle ve basmakalıp değer yargılarıyla

hareket edemeyeceğinin farkına varmalıdır. Her bir seyirciye ulaşmak için yeni anlamlar bulması ve daima yaratım sürecinin ortasında yer alması gerekmektedir. Seyircinin önemini, “Her seyirci ile değişim ve gelişim... Yoksa bizler kayboluruz” (Aktaran: Ergün, 2013: 96) şeklinde ifade eden Brook, seyirciyle ortak bir değer yaratılması gerektiğini şu sözlerle ifade etmektedir:

Değişik kültürler bir araya geldiğinde, önce bazı engeller olacaktır. Yoğun bir çalışmadan sonra ortak bir hedef bulunduğu da bu engeller bir bir ortadan kalkacaktır. Engellerin kalktığı an, seyircinin de içinde bulunduğu paylaşılan bir gerçeğin ifadesi olan jestler ve ses tonları aynı dilin parçası olacaktır: Bu tüm tiyatronun yönelişini belirleyen an olacaktır (Brook, Aktaran: Ergün, 2013: 98).

Onay'ın (1995: 43) da aktardığı gibi, tiyatronun belki de sanatlar içinde en zor olanı olduğunu belirten Brook, aynı anda ve mükemmel bir uyum içinde, üçlü bir bağlantının gerçekleştirilmesi gerektiğinin vurgusunu yapmaktadır. Bunlar, oyuncunun iç yaşamıyla, oynadığı diğer oyuncularla ve seyirciyle olan bağlantılarıdır. Öncelikle oyuncu, kendi içsel anlam kaynakları ile derin ve gizli bir ilişki içinde olmalıdır. Bunu yaparken diğer oyuncularla olan bağlantısını da koparmamalıdır. Oynadığı sırada, yaratıcı yaşamının bir bölümü içe dönmelidir. Bunu, karşısında duran kişiyle olan bağlantısını bir an bile koparmadan yapabilmesi son derece zordur ve bu nedenle hile yapmaya kışkırtan bir durum oluşsa da oyuncuyu sahiciliğinden uzaklaştırmamalıdır. Bu zor ilişki yapısına, bir de seyirciye yönelme eklenir. Oynayan iki oyuncu aynı zamanda hem birer karakter, hem de birer anlatıcı görevini üstlenmelidir. Seyirciye doğrudan yönelirken, kendi aralarındaki ilişkiyi de sürdürebilme pratikliğini kazanmaları gerekmektedir. Ancak, bu üçlü ilişkiyi sürdürebilmek için oyuncu kendini sürekli zorlamalıdır, daima pratik yapmalı ve kendini devamlı yenilemelidir.

Her yeni gösteride, oyunun gerektirdiği orjinaliteye, tazeliğe, yeniliğe ve dikkat yoğunluğuna ulaşılmalıdır. Brook, bunun her ne kadar zor olduğunu belirtse de, ancak bu şekilde seyircinin ilgisinin sürekli ayakta durabileceğini ileri sürmektedir. Brook'a göre, tüm dünyada, tiyatro sanatında, baş yapıtlara bu kadar az

rastlanmasının sebebini buna bağlamaktadır: “Her an yaşam kıvılcımının sönüvermesi tehlikesi var” (Brook, Aktaran: Onay, 1995: 43) sözleriyle, ne kadar kaygan oluşumun içinde var olduğunu ifade etmektedir.

İşte ancak bunları açığa çıkarıp sonra da sanatlıca gizleyebilmeyi başarmak sayesinde ki en basit sözler söylenebilir olur ve yaşamdan alınmış etkisi bırakır. Bu da aslında yaşamdan başka bir şey değildir, ama süzölmüş biçimde, zaman ve mekana yoğunlaştırılmış bir yaşam (Brook, Aktaran Onay, 1995: 43).

Tiyatronun canlı ve ayakta kalabilmesi ve günümüzün bir parçası olarak varlığını sürdürebilmesi için çağının nabzına ayak uydurabilmesi gerekmektedir. Brook, tiyatronun güncel yaşama gönderme yapması gerektiğini ileri sürmektedir. Öyküler, durumlar, konu bütünlüğü daima seyirci tarafından tanınabilmeli ve kendisiyle eşleştirebileceği bir kurgusal yapıda gerçekleşmelidir. Bunun temel sebebi ise, seyircinin, öncelikli olarak kendi tanıdığı ve bildiği yaşama ilgi duyacağı gerçeğinden kaynaklanmaktadır.

Açık bir ayrımı mutlaka yapmak gerek. *Tiyatro* başka şey, *tiyatrolar* bambaşka bir şey. *Tiyatrolar*, birtakım kaplardır. Bir kap, içinde taşıdığı şey değildir., nasıl ki mektup zarfı, içindeki mektupla özdeşleştirilemez. *Tiyatro*, temel bir insanın ihtiyacıdır, *tiyatrolar* ve bunların biçimleri, üslup yönelimleri ise, geçici ve değişebilir kaplardır. Böylece yine boş tiyatrolar meselesine gelmiş bulunuyoruz (Brook, Aktaran: Onay, 1995: 44).

Brook’a göre olması gereken; tiyatronun içindeki yaşamın, dışarıdaki yaşamdan daha görünür kılınması; uyarıcı ve farkındalığı sağlayacak düzeyde biçimlenmesi gerektiğidir. Oyuncu bu görünür hareketliliği sağlayabildiği takdirde, seyirci gözünde hem birbirinin aynı hem de birbirinden ne kadar farklı olduğunu gözlemleyebilir. Tiyatroda kurgulanan yaşam her zaman daha kolay içine girilebilir nitelikte olduğu ve daha yoğun bir çaba ve dikkat taşıdığı için yoğunluğu yüksektir. Bu yoğunluğun temel sebebi, olaylar dizisi, mekanın sınırlandırılması ve zamanın

sıkıştırılması olarak gösterilmektedir. Brook, tiyatrodaki olması gereken yoğunlaştırma için şu sözleri söyler:

Kaçınılmaz biçimde gerekli olmayan her şeyi ayıklamak kalanı da örneğin renksiz bir sıfat yerine etkileyici bir sıfatı seçerek ama bu arada içtenlik etkisini de bozmayarak güçlendirmek. Bu başarılırsa sonunda biz, örneğin normal yaşamda iki kişinin üç saat süresince ancak konuşabildiğini sahneden üç dakikada aktarabiliriz (Brook, Aktaran: Onay, 1995: 43).

Tiyatrodaki yoğunlaştırmayı gerçekleştirirken seyirci tepkilerinin göz ardı edilmemesi gerektiğini savunan Brook, oyuncuların gelecek tepkilere hazırlanmasını önemle vurgulamaktadır. Bunun için önerdiği yol; yapılan her çalışmanın diğer oyuncular tarafından izlenmesi ve verilen tepkilerin dikkate alınması gerektiğidir. Canlı tepkilerle karşılaşan oyuncu, oyununu buna göre kurmakta ve tepkiler konusunda ancak bu şekilde pratik yapma olanağı bulabilmektedir.

Pavis (1999: 234), Brook'un, seyircinin oyunu izlerken rahat bir koltukta oturmasını istemediğini belirtmektedir. Seyirci oyunu izlerken konfor alanının dışına çıkmalıdır; aksi takdirde bu rahatlık uyuma riski taşımaya ve odağının kaymasına sebep olacaktır. Oyuncu seyirciden bu yönde gelebilecek herhangi bir tepkiden çekinmemelidir. Oyuncu sahnede dinamik bir yaratım içerisinde olduğu sürece, seyirci, koltuğu rahatsız olsa da şikayet etmeyecek ve oyunu büyük bir ilgiyle izlemeyi sürdürecektir. Brook'un tüm gösterimler sırasında ve sonrasında amacı, temelde seyircinin birbiri arasında ve kendi içindeki barışmayı sağlamaktır.

Brook'a göre, izleyici hazzının yok olmasını sağlayan tek bir sınır vardır ve tüm düzen birincil olarak bu sınıra göre şekillenmektedir. Brook, bu hazzın sınırını *sıkıntı* olarak tanımlamaktadır. Bu sıkıcılık oyuncudan-izleyiciye olabildiği gibi; izleyiciden-oyuncuya da yayılabilmektedir. İzleyiciden oyuncuya geçen sıkıntıda, izleyici, *ölümcül seyirci* olarak tanımlanmaktadır (Innes, 1996: 276).

Brook, sessizliğin vurgusuna ısrarla değinmektedir ve seyircinin bir barometre görevi gördüğü kanısındadır. Oyun hakkındaki reaksiyonları anlayabilmek için, oyunun yarattığı sessizliğin dinlenmesi gerektiğini savunmaktadır. Sessizliğin

derecesi, en gerçekçi ölçme birimi olarak değerlendirilmelidir. Oyun sırasında bir duygu seyirciyi içsel olarak dalgalandırabilmekte ve sessizliğin niteliği bir anda dönüşebilmektedir. Aynı şekilde, birkaç saniye sonra, seyirci tamamen farklı bir sessizliğe bürünebilmekte ve sessizliğin zayıfladığı başka bir sürece geçerek sıkılma ve tepki gösterme hakkını kullanabilmektedir. Brook, oyuncularını şu şekilde uyarmaktadır:

Oyuncu kendine asla seyircinin kötü olduğunu söylememelidir. Bazı seyircilerin çok kötü olduğu doğrudur fakat insan bunu söylemeyi şiddetle reddetmelidir, çünkü insan bir seyircinin iyi olmasını hiçbir zaman bekleyemez. Sadece kolay ya da daha az kolay olan seyirci vardır ve bizim işimiz her seyirciyi iyi seyirci yapmaktır. Seyirci kolaysa bu bize ilahların bir armağanıdır fakat zor seyirci de düşman değildir (Brook, 1990: 35).

Brook, günümüzde tiyatro seyircisinin tiyatroya gitmesini alışkanlığa bağlamakta ve bu alışkanlığı merak ve ilgiye dönüştürmek için yeni biçimlere gereksinim duyulduğunu vurgulamaktadır. Tiyatro, oyuncu ve seyirciyi de içine alan bütüncül bir yaşantı olma misyonunu hiçbir zaman kaybetmemelidir. Bu nedenle, seyircinin, oyuncunun oyununa gösterdiği tepki ya da tepkisizlik yakından incelenmelidir. Seyircinin oyun izlerken, sessizlik içinde yaptığı hareket ya da hareketsizlik yoluyla, tepkisinin anlaşılabilirliğini ifade etmektedir. Brook, seyircinin sessizliği ya da sesliliği konusundaki fikirlerini şu sözlerle ifade eder:

Sessizlik göz göre göre zayıflıyorsa yoğun bir anın yerini daha sık bir ana bıraktığını hissedersiniz. Biri öksürür, diğeri yerinde kımlıdar ve sıkıntı çörelendi mi, kendini, ufak tefek gürültülerle, birinin bacak değiştirmesiyle, koltuk gıcirtısıyla, en kötüsü de bir elin program dergisini açmasıyla ifade eder (Brook, Aktaran: Ergün, 2013: 99).

Sahneye konan oyunlar, biçimsel olarak eski ya da yeni, gündelik ya da egzotik, yalın ya da kompleks, sofistike ya da naif biçimler olarak seyirci karşısına çıkabilmektedir. Yeri geldiğinde, en beklenmedik kaynaklardan beslenebilmekte,

çelişkili etkiler yaratabilmekte ve kendini tümüyle dışlayıp bambaşka bir söylem üzerine kendini var edebilmektedir. Üslup bütünlüğünü yok sayıp birbiriyle sürtüşen ve birbirini parçalayan biçimler oluşturulabilmektedir. Brook'a göre, tam da bu noktada, sağlıklı ve verimli bir tiyatro yaratılabilir. Bütün bu aykırılıkların ışığında, dikkat edilmesi gereken nokta, tiyatronun sıkıcı ve konvansiyonel olmaması gerektiğidir. Tiyatro daima beklenmedik olmalıdır. Tiyatro seyirciyi sürpriz yoluyla, heyecan yoluyla, oyunla ve zevkle gerçeğe götürebilmelidir. Geçmiş ve geleceği harmanlayıp, günümüzün bir parçası haline getirmeyi ve bunu sunmayı başarmalıdır (Onay, 1995: 44).

Seyircinin gözü bize yardımcı olacak ilk öğedir. Eğer, bu gözlemlenme halinin, her an her şeyin bir nedeni olmasını gerektiren gerçek bir beklenti olduğu ve gevşeklikten hiçbir şey elde edilemeyeceği, her şeyin uyanıklıktan kaynakacağı hissedilirse, seyircinin edilgen bir işlevi olmadığı görülecektir. Seyirci katılabilmek için müdahale etmek ya da kendini ortaya koymak zorunda değildir. Uyandırılmış varlığıyla sürekli bir katılımcıdır seyirci. Bu varlık, olumlu bir itici güç, bir mknatis olarak algılanmalıdır, öyle ki onun önünde insan kendini *gelişigüzel*'e kolaylıkla bırakıveremez. Tiyatroda *gelişigüzel* büyük ve temel bir düşmandır (Brook, 1990: 19).

Seyircinin kendini çevreleyen, baskı altına alan her türlü değerle barışabilmesi; onları, uzlaşma ve sağlıklı bir biçimde değerlendirebilme mesafesine erişmesi sağlanmalıdır. Önemli olan günümüzde şu *an*'ın taşıdığı gerçekliktir ve tiyatro için daima bu *an* geçerliliğini sürdürmektedir. Bu *an*'ı sahneye taşımak, oyuncu ve seyircinin güçlü ilişki bağlarıyla mümkün olabilmekte ve sahnede yakalanması istenen inandırıcılık duygusu, ancak bu şekilde sağlanabilmektedir. Geçici biçimler uygulansa dahi tiyatro amacını yerine getirebilir ve seyirciyi o yinelenemez *an*'a her şekilde ulaştırabilir. Tiyatro seyirci için bir kapının açılışına ve bakış açısının değişmesine yol açacak güçte bir sanat olma özelliği taşımaktadır (Onay, 1995: 44).

Brook'a göre, oyuncu ve yönetmen yaptığı çalışmanın ayrıcalıklı ve ulaşılamaz olduğu düşüncesine de kapılmamalıdır. Bir oyun anlaşılmalıysa bu, seyircinin suçu ya da yetersizliği demek değildir. Seyirci *zor* yada *kolay* olarak

adlandırılan oldukça değişken bir tanıma sahiptir. Oyuncu, seyircisini seçemez. Bu sebeple oyuncunun görevi, her bir seyircinin anlamasını kolaylaştırmak ve ilgisini daimi olarak ayakta tutmayı sağlamaktır. Seyirci oyuna dahil edildiği takdirde, *iyi seyirci* olabilir ve bu durum yalnızca oyuncunun dönüştürebileceği bir değişken olma özelliği taşımaktadır (Ergün, 2013: 99).

Seyirci doğası gereği tepkiseldir; oyuna ilgi duymak, heyecanlanmak istemektedir. Seyircinin içsel tepkisinin ortaya çıkması yalnızca oyuncunun sahiciliğiyle mümkün olabilmektedir ve oyuncu daima bunun için çaba göstermelidir. Burada dikkat edilmesi gereken nokta ise; seyircinin heyecanını elde tutmaya çalışırken düzeyi düşürüp, popülist olma yoluna gidilmesidir. Oyuncu kolaycılığa kaçmama gibi bir misyonu daima üzerinde taşımalı ve katılımı daima yüksek düzeyde tutabilmelidir. Brook, seyirci katılımının önemini şu şekilde vurgulamaktadır:

Seyirci katılımından söz ederken anlatmak istediğimiz nedir? Atmışlı yıllarda *katılan* seyircileri hayal ediyorduk. Katılmak demek, birinin bedeniyle gösteri yapması, sahneye fırlaması, etrafta koşuşturması ve oyuncu grubunun bir parçası olması demek diye düşünüyorduk safça. Katılım başka bir şeydir. Eylemin suç ortağı olmayı ve bir şişenin Pisa Kulesi ya da aya giden bir roket olduğunu kabullenmeyi içerir. Oyuncunun *hiçbir yer*'de olması koşuluyla düş gücü bu tür bir oyunu zevkle oynar (Brook: 1990: 28).

Brook (1990: 35), seyircinin tabiatı gereği tepkisel ve muhalif olduğu inancını taşımaktadır. Seyircinin ilgi düzeyini ayakta tutmak ve onu heyecandırmanın yollarını aramak tiyatronun daima birincil önceliğini oluşturmalıdır. Sağlıklı bir tiyatro biçimi ancak bu yolla oluşturulabilir.

Seyirci, yaşamı bulmak ve onu anlamlandırmak için tiyatroya gitme ihtiyacı duymaktadır. Ancak, bu, dışarıdaki yaşamın kopyasını görmek istemesi anlamına gelmemektedir. Gerçek yaşam ile tiyatrodaki kurgulanan yaşam arasında hiçbir fark kalmazsa, tiyatro anlamını yitirmiş olur. Brook olması gereken bu yapısal farklılığı şu sözlerle dile getirmektedir:

Kültür ya da herhangi bir sanat, hayatın üzerinde, hayattan koparılabilen, koparıldığı zaman da kuşkusuz gereksizleşen bir fazlalık olarak kaldığı sürece bunun gerçekten değişmesine asla olanak yok. Bu tür bir sanat için ancak sanatçı savaşılabılır, mizaç olarak sanat ona gereklidir çünkü onun hayatıdır. Tiyatroda hep aynı noktaya döneriz: Bu kaçınılmaz gerekliliği yazarların ve oyuncuların duyumsaması yetmez, izleyiciler de paylaşmalı. O yüzden bu anlamda sorun yalnızca izleyici kazanmak sorunu değildir. İzleyicilerde yadsınmaz bir açlık ve susuzluk yaratacak çalışmalar ortaya koymak gibi daha da güç bir sorundur (Brook, 1990: 171).

Tüm bu bilgiler, aktarımlar ve değerlendirmeler ışığında, Brook'un, yaşamı ve tiyatroyu aynı düzlemde değerlendirdiği; fakat biçimsel olarak tiyatronun kendine bir alan açması ve özel şartlar oluşturması gerekliliğini savunduğu söylenebilir. Aynı zamanda tiyatro, kendini kalıpların dışına çıkarabilecek özgürlüğü ve aykırılığı da kendi içerisinde barındırmalıdır. Brook'a göre tiyatronun var edebilme ve dönüştürebilme gibi güçleri vardır. Bu gücünü biçimler üstü bir anlayışla ve seyirciyle çıkacağı ortak yolculukla ortaya koyabilir.

Bilindiği üzere, Brook'un değişmez bir inançla vurguladığı oyuncu ve seyirci arasındaki bu sihirli ve karşı konulamaz ilişkinin yarattığı değer, Çağdaş Tiyatro'nun özünü ortaya koymaktadır. Bu sebeptendir ki, ne oyuncu ne de seyirci birbirinden bağımsız değerlendirilmemelidir.

#### 4. SONUÇ

Çağdaş Tiyatro'yla birlikte yaşanan en önemli yenilik, seyircinin ve oyuncunun konumu ve kurdukları ilişki biçimidir denebilir. Çağımız tiyatrosu, yalnızca oyuncunun sahneye çıkıp bir eseri sergilediği, karşılığında seyircinin alkışladığı ve iki tarafın da bir misyon edinmediği süreçten oldukça farklı bir boyuta taşınmıştır. Oyuncu ve seyirciyi birbirinden keskin çizgilerle ayıran geleneksel yapı, daha fazla ilerleyemediği için, kendini yenileme zorunluluğuna girmiştir.

Bu değişen yapıyla birlikte, kendine yeni bir duruş kazandıran oyuncu ve seyirci sosyal, toplumsal ve psikolojik duyarlılığı kendine kazandırma gereksinimi duymuştur. Çağdaş Tiyatro bu değişimle birlikte, oyuncu ve seyirci arasında ortak bir bilinci oluşturmak ve değişimin sanatla mümkün kılınabildiği ortak bir zeminde buluşabilme imkanı sağlamıştır. Çağdaş Tiyatro, oyuncuya ve seyirciye gerçeği arama, sorgulama ve ona ulaşabilme olanağı tanımıştır. Bu *bir olabilme* hali, oyuncu devininin seyirciyi davet eden bir niteliğe bürünmesiyle gerçekleşmiştir. Seyirci gerek fiziksel gerekse zihinsel bir harekete zorlanmış, ortak bir sahne gerçekliği oluşturma amacına gidilmiştir. Yenilenen yapıyla birlikte, oyuncu ve seyirci kendine yeni bir eylem oluşturabilme olanağı sağlamıştır. Oyuncu ve seyirci şimdiki zamandaki bu birlikteliği sayesinde artık daha özgür, üretken ve yaratıcı bir süreç içerisinde yer almaktadırlar.

Peter Brook'un araştırmalarının en önemli özelliği; tiyatronun işlevselliğini sorgulaması, tiyatronun eski canlılığına kavuşmasını sağlamaya yönelik çalışmalar üzerinde ivedilikle çalışması ve ortak değerler bütünü yaratabilmeyi amaçlamasıdır. Brook, yaşamı sahne üzerine taşımayı hedeflemiş, ancak bunu taklit yoluyla gerçekleştirmekten uzak durmuştur. O'na göre yaşam, sahnede ancak estetik, sorgulama ve yaratıcı imgelem kavramlarının gerçekleşmesiyle kendini var edebilmektedir. Brook'un dolaysız tiyatrosunda, canlılık ve törensellik ön plana

çıkılmaktadır. Bunu gerçekleştirirken seyirciyle doğrudan ve etkin biçimde iletişim kurabilmek daima birincil hedefi olmuştur. Seyirciyle kurulan bu ilişki nihayetinde toplumu iyileştirmeye kadar giden bir sürece kendini teslim etmektedir.

Brook'a göre, tiyatro seyirciyi de içine alan bütüncül bir yapı olma özelliği taşımaktadır. O'na göre kalıpları önceden belirlenmiş, yalnızca metine dayalı tiyatro ölümcül tiyatrodur. Geleneksel biçimlerin kendini tekrar ettiği, seyircinin görünen ama var olmayan ilgisini harekete geçiremeyen bir oluşumda tiyatronun varlığından söz edilemez.

Brook'un çalışmaları incelendiğinde yaratıcı imgelemin ön plana çıktığı görülmektedir. Bunun temel sebebi, dünyanın çeşitli yerlerinde yaptığı çalışmalar sonucu ulaştığı evrensel bir tiyatro diline ulaşma arzusudur. Bu sebeple Brook'un tiyatrosu *çokkültürlülük* olarak tanımlanmaktadır. Bu *çokkültürlülük* olgusu, seyirciden bağımsız yaratılamaz ve dolayısıyla tiyatro yaratması gereken sarsıntıyı gerçekleştiremez.

Tiyatro literatürüne kazandırdığı *boş alan* kavramı, Brook'un tiyatroyu şekil ve biçimin çok ötesine taşıdığı bir kanıtı niteliindedir. Ulaşılması gereken düşünsel güç; dekor, ses, jest ve mekan gibi sınırlayıcı faktörlerin ötesinde aranmalıdır; bu da oyuncu ve seyirci arasındaki organik ilişkiye bağlıdır. Oyuncu ve seyirci her karşılaşmasında sıfır noktasından başlamalıdır. Bu sebeple, *şimdi ve burada olma* hali, ilişkiyi sağlamlaştıran temel ilke olma özelliği taşımaktadır.

Brook, yaşamı boyunca yaptığı çalışmalarda gerçeğin taklidini değil; daima gerçeğe ulaşma hedefini taşımıştır. Bunu gerçekleştirmenin birincil yolu olarak seyircinin edilgen konumdan etken konuma geçişini sağlamak olacaktır. Oyuncu ve seyirci arasında yaratılan duygu alışverişi yoluyla samimi bir iletişim kurma hedefi amaçlanmıştır. Brook'a göre, tiyatronun yarattığı etki bu iki değer ortak üretiminden geçmektedir.

Brook, tiyatronun ilkel köklerine ve derinliğine inerek ona gücünü ve işlevselliğini yeniden kazandırma amacı taşımaktadır. Dil, kültür ve etnik yapıları engel olarak görmekte ve tiyatroyu şekilci bir yaklaşımın içine hapsetmeye şiddetle

karşı çıkmaktadır. Oysa ki; Brook'a göre, evrensel olana ulaşmak Çağdaş Tiyatro'nun ulaşması gereken gücü ona yeniden kazandıracaktır.

Hiç şüphesiz ki, Brook, oyuncuyu ve seyirciyi gerek zihinsel gerek fiziksel ve gerekse psikolojik olarak bir devinim içerisine sokmakta ve bunun gerekliliğine inanmaktadır. Oyuncu ve seyirciyi toplumsal gerçeklikten bağımsız düşünmemekte ve kazanılması gereken duyarlılığın bu birliktelik sayesinde gerçekleşebileceğine inanmaktadır. Brook, tiyatroyu bir değişim hareketi olarak değerlendirmekte; oyuncu ve seyircinin bu hareketin gerçekleşmesinde ortak bir misyon üstlenmektedir. Çağdaş Tiyatro'nun gücünü koruyabilmesi için, oyuncu ve seyirci yeniliklere açık olmalı, kendini teslim etmeli ve arayıştan korkmamalıdır. Tiyatro yaşamı boyunca kendine, oyuncularına ve seyircilere yönelttiği ve devamlı olarak yinelediği sorular, bu arayışın ve kendini gerçekleştirmenin kanıtı niteliğindedir.

Bu sebeptendir ki, Brook'a göre, tiyatrodaki tek bir gerçek ve kalıp yoktur. Bu görüş doğrultusundaki yaklaşımı, kendisine, Çağdaş Tiyatro'da etkin bir şekilde yer edinme imkanı sağlamıştır. Birçok yazar, oyuncu, yönetmen ve eleştirmenin birleştiği ortak nokta, Brook'un Çağdaş Tiyatro'nun en yenilikçi tiyatro insanı olduğu düşüncesidir. Brook'un evrensel olanı bulma arayışı ona sıradışı ve yenilikçi bir özellik kazandırmakta ve çağdaşlarından ayrı bir sınıfta değerlendirilmesini sağlamaktadır.

## 5. KAYNAKÇA

### Kitaplar

Artaud, A. (1993). *Tiyatro ve İkizi*. (1. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Baltacıoğlu, İ.H. (2006). *Tiyatro Nedir*. (1. Baskı). İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.

Barba, E.; Savarese, N. (2017). *Oyuncunun Gizli Sanatı - Tiyatro Antropolojisi Sözlüğü*. A. Candan (Çev). (1. Baskı). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Birkiye, S. (2007). *Çağdaş Tiyatroda Kültürlerarası Eğilim*. (1. Baskı). İstanbul: De Ki Yayınları.

Brockett, O. G. (2000). *Tiyatro Tarihi*. S. Sokullu, S. Dinçel, T. Sağlam, S. Çelenk, S. B. Öndül, B. Güçbilmez (Çev). (1. Baskı). İstanbul: Dost Yayınları.

Brook, P. (2007). *Açık Kapı*. M. Balay (Çev). (2. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Brook, P. (1990). *Boş Alan*. Ü. İnce (Çev). (1. Baskı). İstanbul: Afa Yayınları.

Çamurdan, E. (2011). *Çağdaş Tiyatro ve Dramaturgi*. (2. Baskı). İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.

Ergün, S. (2014). *Çağdaş Doğaçlama*. (1. Baskı). İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.

Goldman, E. (2013). *Modern Tiyatronun Toplumsal Önemi*. A. K. Yoviç (Çev). (1. Baskı). İstanbul: Agora Kitaplığı Yayınları.

Innes, C. (2010). *Avant-Garde Tiyatro*. (2. Baskı). Ankara: Dost Yayınları.

İprişoğlu, Z. (1992). *Tiyatroda Yeni Arayışlar*. (1. Baskı). İstanbul: Düzlem Yayınları.

Ranciere, J. (2015). *Özgürleşen Seyirci*. E. B. Şaman (Çev). (3. Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.

Karaboğa, K. (2018). *Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks*. (3. Baskı). İstanbul: Habitus Yayınları.

Karabulut, T. (2014). *Modern Tiyatro*. (1. Baskı). İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.

Karacabey, S. (2006). *Modern Sonrası Tiyatro ve Heiner Müller*. (1. Baskı). Ankara: De Ki Yayınları.

Korad Birkiye, S. (2007). *Çağdaş Tiyatroda Kültürlerarası Eğilim / Peter Brook - Eugenio Barba - Robert Wilson*. (1. Baskı). De Ki Yayınları.

Nutku, Ö. (1990). *Dram Sanatı (Tiyatroya Giriş)*. (1. Baskı). İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Özcan, C. (2018). *Çağdaş Tiyatroda Anlatı*. (1. Baskı). İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.

Pavis, P. (2000). *Gösterimlerin Çözümlemesi*. (1. Baskı) Ankara: Dost Yayınları.

Pekman, Y. (2010). *Çağdaş Tiyatroda Geleneksellik*. (2. Baskı). İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.

Sezgin, B. (2015). *Oyun-Tiyatro-Drama İlişkisi / Kuram ve Uygulama*. (1. Baskı). İstanbul: BGST Yayınları.

Şener, S. (2006). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*. (4. Baskı). Ankara: Dost Yayınları.

Şener, S. (2003). *İnsanı Geçitlerde Sınayan Sanat Dram Sanatı*. (1. Baskı). İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.

## Dergiler

Arın, B. (1980). Çağdaş Oyunculuk Anlayışı Işığında Grotowski Oyunculuk Tekniği.

*Devlet Tiyatroları İç Eğitim Dizisi*. İzmir, A-4.

Aliyazıcıoğlu, Ö. (2010). Fütürizm'in Sahne Tasarımına Getirdikleri. *Yedi, DEÜ GSF Dergisi*. İzmir, 23.

Çamurdan, E. (2013). Çağdaş Tiyatroda Eşzamanlılık, Eşdeğerlilik, Çokboyutluluk. *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi*. İstanbul, 57.

Ezici, T. (2010). Çağdaş Tiyatro Uygulamalarımızda Çokkültürlülük/ Kültürlerarasılık Kavramlarına Yaklaşım; Paradigmalar ve Paradokslar. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*. Ankara, 43.

Kan, B. (2019). Ritüele Dönüşen Kültürlerarasılığa: Peter Brook'un Sahne Uygulamalarındaki İzdüşümleri ve "Mahabbarata". *Sahne ve Müzik Eğitim - Araştırma e-Dergisi*, 8.

Korad Birkiye, S. (2006). Kültürler Arası Tiyatro ve Grotowski. *Yaratıcı Drama Dergisi*. İstanbul, 13.

Levent, T. (1990). Peter Brook'un 44 Yıllık Tiyatro Serüveni. *Milliyet Sanat Dergisi*. İstanbul, 232.

Yalçın, E. (2017). Düşünsel Paradigmanın Değişimi Tiyatronun Evrimi Ekseninde Peter Brook'un Kültürlerarası Tiyatrosu. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*. İstanbul, 19.

Yıldız, P. (2005). Sahne ve Seyirci Etkileşiminin Tarihsel Gelişiminde Göstergibilimsel Açından Bir Analiz. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. Konya, 425.

## Tezler

Gürkan, N. (2011). *Sahnenin Seyircide Açtığı Alan Sorunsalı: Meyerhold, Grotowski ve Studio Oyuncuları'nın Yöntemi Üzerinden Bir İnceleme*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Karabulut, T. (2010). *Modern Tiyatronun Analizi: Klasikten Postmoderne Oyun Yazılımı ve Sahnelemedeki Yönelişler*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Sevim, Y. (2010). *Modern ve Modern Sonrası Tiyatroda Karakterin Evrimi*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Şahin, E. (2018). *Augusto Boal ile Özgürleşen Seyircinin Konumunun İncelenmesi*. İstanbul: Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

## Elektronik Makale ve Yayınlar

Akıncı, S. (2017). Avangart'tan Çağdaş'a: Tiyatro ve Uzam. Sahne ve Müzik-Eğitim Araştırma e-Dergisi, Sayı:5. Erişim Tarihi: 2 Kasım 2019, [http://www.sahnevemuzik.hacettepe.edu.tr/sayilar/sayi5\\_1.pdf](http://www.sahnevemuzik.hacettepe.edu.tr/sayilar/sayi5_1.pdf)

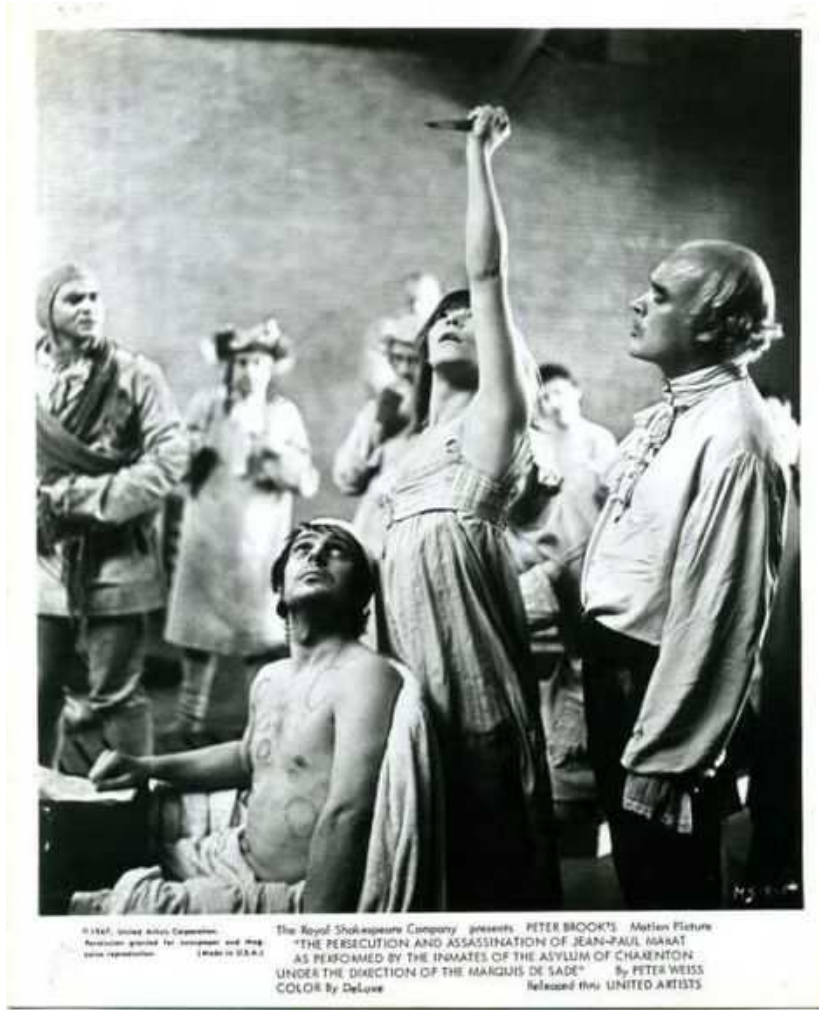
Yüksel, E. (2016). Peter Brook ve “Ölümcül Tiyatro” Üzerine Bir Deney. Erişim Tarihi: 3 Ocak 2019, <https://diegesismimesis.wordpress.com/2016/07/30/peter-brook-ve-olumcul-tiyatro-uzerine-bir-deney/>

Zerener, S. Z. (2017). Oyunculunun Yaratıcılığını Biçimleme: Peter Brook. Erişim Tarihi: 1 Mart 2019, <http://serapzerener.blogspot.com/2017/07/oyuncunun-yaratilgn-bicimleme-peter.html>

Therault, A. S. (2009). The Development of Theatre: Peter Brook and the Human Connection. Erişim: 7 Nisan 2019, <http://www.inquiriesjournal.com/articles/101/the-development-of-theatre-peter-brook-and-the-human-connection>

## **6. EKLER**

## EK 1: Peter Brook'un Oyunları, Marat-Sade



Kaynak: (<https://www.pinterest.ru/pin/471118810998982677/?lp=true>)

## EK 2: Peter Brook'un Oyunları, Mahabbarata



Kaynak: (<https://www.theguardian.com/stage/1985/jul/16/peter-brook-mahabharata-theatre>)

### EK 3: Peter Brook Doğaçlama Gösterileri, İnan



www.fouman.com Iranian Photographs Gallery

Kaynak : (<http://fouman.com/Y/Wiki.php?eterm=Peter%20Brook>)

#### EK 4: Peter Brook Doğaçlama alışmaları



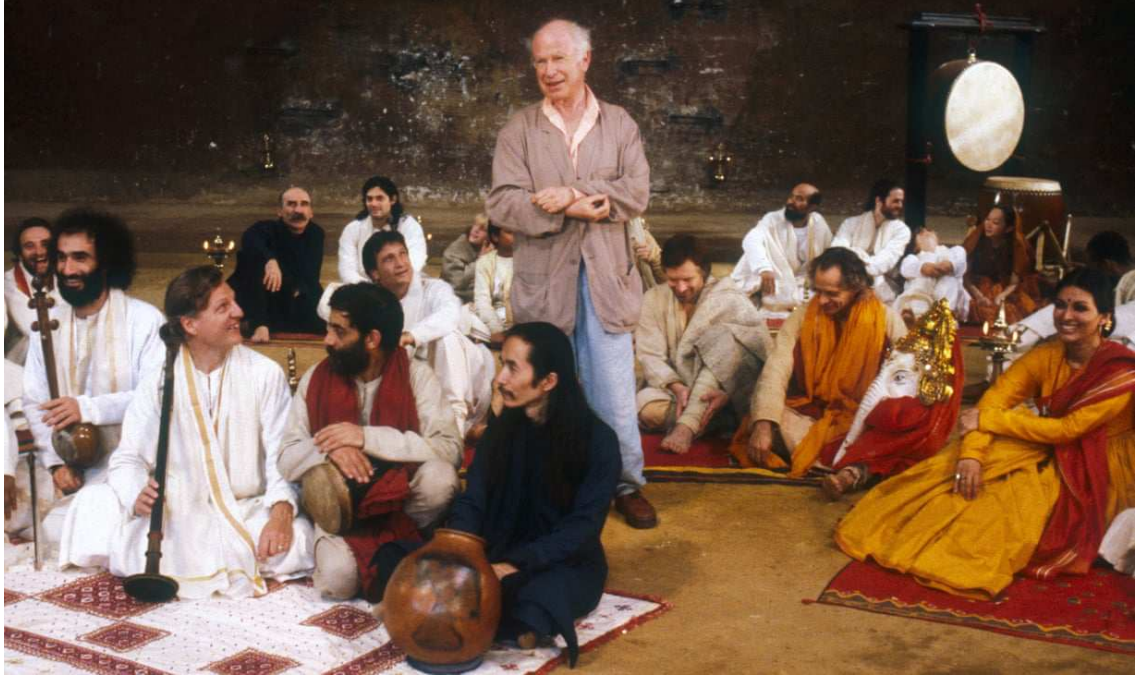
Kaynak: (<https://tr.pinterest.com/pin/14777504996786277/>)

## EK 5: Peter Brook Doğaçlama alışmaları



Kaynak: (<https://www.nytimes.com/2014/01/31/movies/peter-brook-the-tightrope-follows-the-theater-director.html>)

## EK 6: Peter Brook Doğaçlama Gösterileri



Kaynak: (<https://www.theguardian.com/stage/2017/oct/02/peter-brook-empty-space-tip-of-the-tongue>)

## 7. ÖZGEÇMİŞ

1983 yılında Antalya’da doğdu. İlk-orta-lise öğrenimini Antalya’da; üniversite öğrenimini de Muğla Üniversitesi-Kamu Yönetimi bölümünde tamamladı. Tiyatro eğitimine Muğla Şehir Tiyatrosu’nda başladı. Ardından Viyana Üniversitesi Tiyatro-Sinema ve Medya Bilimleri bölümünde tiyatro öğrenimine devam etti. Viyana’dan İstanbul’a dönerek, Haliç Üniversitesi’nde yüksek lisans programına kabul edildi. Şehir Tiyatrosu’nda ve özel tiyatro gruplarında oyuncu olarak yer aldı. 2016 yılında *Frida* oyunundaki rolüyle *Küçük Salon En İyi Kadın Oyuncu* ödülüne layık görüldü. Halen oyunculuğa devam etmekte ve yetişkinler tiyatro ve drama eğitimi vermektedir.