

PETER BROOK WORKING WITH ACTORS

Arzu TURAN*

Dr. Öğr. Üyesi, Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuarı Sahne Sanatları Anasanat Dalı

Abstract

In the second half of the 20th century, many directors turned to experimental pursuits in theater practices. These directors have put the actor and his body at the center of their work, using different spaces to establish a relationship with the spectators and turn them into an active part of the creation process. Peter Brook was one of the most important of these directors. This study aims to trace the way Peter Brook, one of the most significant names of contemporary theater, who passed away in July 2022, collaborated with actors. The most important reason for this follow-up is the idea of understanding this prominent director who is innovative in his own experience and questions all kinds of status quo, and in this sense makes pioneering experiments on the critical issues discussed today in contemporary theater will be useful in our practice

Keywords: Peter Brook, Actor, Theatre

PETER BROOK'UN OYUNCULARLA ÇALIŞMASI

Özet

20.yüzyılın ikinci yarısında tiyatro uygulamalarında deneysel arayışlara yönelen pek çok yönetmen olmuştur. Bu yönetmenler çalışmalarının merkezine oyuncu ve bedenini, farklı mekân kullanımlarını, seyirci ile ilişki kurma ve onu yaratım sürecinin etkin bir parçasına dönüştürmeyi amaçlayan çalışmalar yapmışlardır. Peter Brook bu yönetmenlerin en önemlilerinden biridir. Değişime, dönüşüme ve yeni sorular sormaya her zaman açık olan Peter Brook; yönetmen kimliğini yüceltmek yerine, seyirci ve oyuncu birlikteliğinin binlerce yıldır özel kıldığı tiyatro anını yeniden ortaya çıkarmak için kendinden ve kariyerinden vazgeçebilme becerisine sahip bir tiyatro insanıdır. Onun cesareti ve sorduğu sorular sanat yaşamının merkezine oyuncuyu yerleştirmiştir. Bu çalışmanın amacı 2022 yılının temmuz ayında kaybettiğimiz çağdaş tiyatronun en önemli isimlerinden biri olan Peter Brook'un oyuncularla çalışma biçiminin izini sürmektir. Bu takibin en önemli nedeni kendi deneyiminde yenilikçi ve her türlü statükoyu sorgulayan, bu anlamda da çağdaş tiyatronun bugün tartışılan önemli konularında öncü denemeler yapan bir yönetmenin pratik yaşantımızda faydalı olacağı düşüncesidir.

Anahtar Kelimeler: Peter Brook, Oyuncu, Tiyatro

1. Giriş

20.yüzyılın ikinci yarısı, tiyatro uygulamalarında deneysel arayışlara yönelen, bu anlamda çalışmalarının merkezine oyuncu ve bedenini, farklı mekân kullanımlarını, seyirci ile ilişki kurma ve onu yaratım sürecinin etkin bir parçasına dönüştürmeyi amaçlayan pek çok yönetmenin ortaya çıktığı bir dönemdir. Yüzyıl başında tarihsel avangartların konvansiyonel sanat biçimlerine getirdikleri yıkıcı eleştiriler ve sanat kurumuna karşı tavırları neo avangartlarla etkisini sürdürmeye devam etmiştir. Bu dönemde başlayan algısal değişiklik sanatın her alanında yeni biçimlerin aranması ve denenmesine yol açmış ve bu değişim etkisini günümüze kadar sürdürmüştür.

Bu yönetmenlerin en önemlilerinden biri yakın zamanda kaybettiğimiz isim Peter Brook'tur. Onun çalışmalarının başlangıcı, bu başlangıcın süreçte değişerek gelişimi önemlidir. Brook gittikçe tiyatro etkinliğinin en özünü bulmaya odaklanmış, bu özün arayış ve uygulanmasını çalışmalarının merkezine koymuştur. Yönetmen olarak da kendi çalışması, arayışı, değişimi ve gelişimiyle yüzyılın adı sıklıkla anılan önemli tiyatro uygulamacılarından biri olmuştur. Tiyatro pratiği ile ilgili çalışmaları incelediğimizde literatüre onun kavramlaştırmasıyla girmiş "Boş Alan" uygulamalarıyla Brook'un adının sıklıkla anıldığını görürüz. Ayrıca

* Sorumlu Yazar E-Mail: aturan@anadolu.edu.tr / Doi: 10.22252/ijca.1438409

kültürlerarası tiyatro uygulamalarında yönettiği ve tiyatro tarihine mal olmuş önemli sahnelemeleri adının sıklıkla ve öncelikle geçtiği araştırma konularıdır. Bu çalışma ise Peter Brook'un oyunculuk üzerine görüşlerinin izini sürmeyi amaçlar. Bu takibin en önemli nedeni kendi deneyiminde yenilikçi ve her türlü statükoyu sorgulayan, bu anlamda da çağdaş tiyatronun bugün tartışılan önemli konularında öncü denemeler yapan bir yönetmenin pratik yaşantımızda faydalı olacağı düşüncesidir.

Brook'un oyuncu ve tiyatro üzerine görüşlerinin gelişimini ve vardığı yeri anlayabilmek için sanatsal yaşamında oluşan değişimleri ele alarak ilerlemek ve bu değişimleri üç farklı dönemde incelemek faydalı olacaktır.

2. Brook'un Sanatsal Dönemleri

2.1. İlk Dönem Çalışmaları

Brook'un 1945-1963 yılları arasına tarihleyebileceğimiz bu dönem çalışmaları farklı tür ve biçimlerde rejiler yaptığı, illüzyon yaratmaya odaklı, seyircide görsel etki üretmeye yönelik ışık, dekor, kostüm uygulamalarını sıklıkla kullandığı prodüksiyon tiyatrosu yaptığı dönem olarak adlandırılabilir. Christopher Innes Brook'un avangart arayışlarına çağdaşlarından farklı olarak "mesleki yaşamının çok geç bir döneminde, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonraki yirmi yıl boyunca başarılı ancak konvansiyonel" sahnelemelerin, hafif komedilerin ünlü yönetmeni olduktan sonra başladığını aktarır (Innes,2004:171). Bu dönemde Shakespeare, Genet, Weiss, Tennessee Williams, Arthur Miller gibi pek çok yazarın oyunlarını sahnelemiş, sahnelemeleriyle dikkat çeken ve başarılı bir yönetmen olarak anılmıştır. İlginçtir ki Brook tiyatrodaki çalışmaya gönüllü olarak başlamamıştır. Asıl amacı iyi bir sinema yönetmeni olmak olan Brook genç yaşından dolayı önce tiyatrodaki deneyim kazanması için yönlendirilmiş ancak süreçte tiyatro onun için yaşamsal bir varoluş, kendini bulma yönünde bir araca dönüşmüştür. Yirmi yıla yakın bir süreci kapsayan bu ilk dönem çalışmalarından sonra Brook, tiyatroyu laboratuvar olarak kullanacağı araştırma evresine girer.

2.2. 1964-1970 Arası İkinci Dönemi

Bu süreçte Brook Royal Shakespeare Company'de Charles Marowitz ile birlikte Artaud'un tiyatro hakkındaki görüşlerinden etkilenerek adını Vahşet Tiyatrosu koydukları sezonda, on iki kişilik çalışma grubuyla araştırmalarını yapmaya başlar. Bu yıllar içinde elde ettiği bulgular *Boş Alan* kitabında ele aldığı başlıklarda kendini belli eder. Dört başlıkta ele aldığı tiyatro görüşlerinden ilki Ölümcül tiyatrodur. Bu tiyatro seyirci ile canlı ilişkisi olmayan ticari tiyatrodur. Tiyatrodaki ölümcüllük kötüdür, içinde değişim potansiyeli taşımaz ve bu tiyatro ile mücadele etmek gereklidir. Diğer başlık Kutsal tiyatrodur. Bu tiyatro biçimini görünmez olanın görünür kılındığı tiyatro olarak tanımlar. Bu görüşü onun çalışmalarını derinden etkilemiştir. Sahnede görünmez olanı görünür kılma amacına ulaşmak için tiyatroyu kökenlerine döndürecek törensel arayışların peşine düşer. Üçüncü başlıkta Kaba tiyatroyu ele alır. Kaba tiyatro halk tiyatrosudur, farklı biçimleri olan halk geleneğinin ortak ögesi ise kalabalıktır. Halk tiyatrosu tiyatro binalarının dışına çıkmış ve anlatımda malzeme olarak eline geçen her şeyi kullanmaya başlamıştır. Bu tiyatronun seyircisi üslup birliğinden ve mantık, tutarlılık arama ihtiyacından kurtularak bütün geçişleri kabul etmiştir. Dördüncü başlıkta ele aldığı tiyatroyu ise Ansal tiyatro olarak tanımlar. Tiyatro sanatı kendisini şimdi ve burada var eden bir sanattır ve etkinliği ancak seyircisi ile buluşma anında tamamlanır. Brook bu bölümde seyirci ile kurulacak dolaysız ilişki ve canlı bir etkinliği elde etme amacıyla farklı enerjilere sahip olan kutsal ve kaba tiyatro biçimlerinin karıştırılması gerektiğini savunur. Ona göre ulaşılması gereken temel amaç yaşayan, canlı ve yoğun buluşma anını oluşturmak olmalıdır. Bu amaca ulaşmak için de tek ve belirli bir yöntemle çalışmaktan kaçınılmalı, bütün biçimler yan yana kullanılmalıdır. Bu araştırmaları sonucunda oyuncunun yaratıcılığının Shakespeare'inki gibi çok yönlü ve iç içe geçmiş formlarla artırılacağı görüşünü savunur ve kendi çalışmalarının yönünü Shakespeare dramaturjisine doğru çevirir. Bu görüşlerini Grotowski ile çalışmalarının ardından kendi çalışmalarının farkını belirtmek adına *Yoksul Tiyatroya Giriş* kitabının önsözünde şu sözleriyle tanımlar:

"Grotowski'nin çalışmalarıyla bizimkiler arasında bazı paralellikler olduğu gibi, bunların birbirine değdiği yerler de vardır. Biz bu çalışmalar sayesinde, birbirimize sempati ve saygı duyarak bir araya geldik. Ancak bizim tiyatromuzdaki hayat, her bakımdan onun tiyatrosundaki hayattan farklı. O bir laboratuvar idare ediyor. Yer yer sayıları az da olsa kendini izleyecek kişilere ihtiyaç duyuyor. Grotowski Katolik geleneğinden – ya da anti-Katolik; bu örnekte iki uç birbiriyle buluşuyor. Bizse başka bir ülkede, başka bir dil ve başka bir gelenekle çalışmalarımızı sürdürüyoruz. Bizim amacımız yeni bir tasdik ayini değil, yeni bir Elizabethvari ilişki kurmak – özel olan ile kamusal olanı, mahrem olan ile kalabalık olanı, gizli olan ile açık olanı, kaba olan ile büyümlü olanı birbirine bağlamak. Bu açıdan bizim hem sahnede kalabalığa ihtiyacımız var hem de seyreden bir kalabalığa – işte sahnedeki kalabalık kişiler en mahrem gerçeklerini, onlarla kolektif bir deneyim paylaşmak suretiyle kalabalık seyircileri oluşturan bireylere takdim ediyorlar" (Grotowski vd., 2016: 11).

Bu dönemi Brook için oyuncuların yaratıcı önceliğini fark etmesi açısından çok önemlidir. Brook oyuncularıyla çalışırken onların farklı enerji türlerini kullanabilecekleri doğaçlama teknikleri kullanır. Çağdaş gerçekliği daha doğru yansıtacak tiyatro dili arayışına girer ve var olan tüm teatral statükoyu sorgulamaya başlar. Ölümcül olan yapıları, kuralları, öğretileri reddederek tiyatrodaki temel olan soruları sorarak çalışmaya ve araştırma yapmaya devam eder:

“Tiyatrolar, oyuncular, eleştiriciler ve halk gıcırdayan ama asla durmayan bir makinada kenetlenmiş durumdadır. Her zaman için önümüzde yeni bir mevsim var biz bütün yapıyı gözden geçirecek olan o tek önemli soruyu soramayacak kadar meşgulüz. Neden tiyatro? Ne için? Eski bir anıt ya da tuhaf bir görenek gibi yaşayan tarihe aykırı bir şey, yaş haddinden emekliye ayrılmış bir garabet mi? Niçin alkışlıyoruz, neyi alkışlıyoruz? Sahne gerçek bir mekân mı hayatımızda? Ne gibi bir işlevi olabilir? Neye hizmet edebilir? Neyi bulgulayabilir? Kendine özgü özellikleri nelerdir?” (Brook, 1990: 49-50).

Brook yukarıda aktardığımız alıntısında da belirttiği gibi tiyatro sezonu için oyun yapma zorunluluğu olmadan derinlemesine araştırma yapabileceği bir alan yaratmak amacıyla çalışmalarına Paris’te devam eder.

2.3. Üçüncü Dönem Çalışmaları

Brook’un bu dönemi 1970 ve sonrası Kültürlerarası Tiyatro çalışmaları olarak adlandırılır. Paris’te, Uluslararası Tiyatro Araştırmaları Merkezi’nde (CIRT) yaptığı çalışmalarının odağını, merkezde ve oyuncularla yaptığı kapalı çalışmalar, İran, Afrika ve Amerika gibi farklı yerlerde yapılan saha çalışmaları ve The Man Who’nun sahnelenmesi için nörolojik bozuklukların araştırılması oluşturur. Farklı ülkelerden gelen, farklı yetişme tarzları, farklı gelenekler ve performans tekniklerini birbirleri ile paylaşan bir oyuncu grubuyla çalışır. Burada amacı ortak dil, kültür ve üsluba sahip olmayan kişilerle bunların ötesine geçerek evrensel bir anlatım diline ulaşmaktır. Lorna Marshall ve David Williams, “*Peter Brook: Transparency and The Invisible Network*” adlı makalelerinde Brook’un CIRT’te yaptığı çalışmalarda sürekli dikkat gösterdiği hususları şöyle sıralarlar:

- 1- “İçsel dürtülerin yörüngelerini ifade etme kapasitesine sahip aktörlerin gelişimi, bu dürtüleri dışsal biçimlerde açıklık ve dolaysızlıkla iletme 'şeffaflık' ve bu biçimlerde yüklü bir basitlik ve ekonomi arayışı, bir 'damıtma'.
- 2- 'Birçok kafası olan bir hikâye anlatıcısı' olarak tasarlanan bir toplulukta birincil yaratıcı kaynak olarak oyuncu- bir oyuncular takımı. Bu nedenle, oyuncuların açık, Brook’un "hafiflik" olarak adlandırdığı somutlaştırılmış dönüştürülebilirliğin gereksinimlerine duyarlı suç ortakları olması gerekir.
- 3-İcracıların hazırlığının anahtarı olarak doğaçlamanın aşırı pragmatizmi. Buna bağlı olarak, değişen performans koşullarının doğrudan deneyiminin ve seyircilerin önemi. Devam eden çalışmalar genellikle alışılmadık alanlarda (okullarda, hastanelerde, hapishanelerde vb.) alışılmadık izleyicilere sunulur. Bu tür deneyimler, aktörlerin alışılmış tepkilerini bozmayı ve onları farklı enerjilere ve değişim niteliklerine açmayı amaçlar.
- 4-Yapının mutlak gerekliliği ve biçimlerin aktörler için özgürlük doğurabileceği inancı. Yapı ve oyun, birbirini dengeleyen ve destekleyen iç içe geçmiş unsurlar olarak görülür.
- 5-'Kendi kendini araştırma' olarak araştırma; tiyatronun etkili bir alan ve araç olarak hizmet ettiği, ancak nadiren özel bir sonuca ulaşan, bir evrim ve bireysel gelişim süreci. Başka bir deyişle, tiyatronun ötesine geçmenin bir yolu olarak tiyatro. (...)
- 6-Şimdi ve burada mitsel bir anlatının ya da bir fablın gerçekleştiği, olumlu bir yeniden-üyeleştirme olarak tiyatro eylemi. ‘Toplumu aynı ortak deneyim içinde, tüm çeşitliliğiyle yeniden birleştirmek’” (Hodge, 2010: 187).

Marshall ve Williams’ın yukarıda sıraladığı maddeler Brook’un oyuncularıyla çalışmasının temel yapı taşlarıdır. Çalışmalar sırasında gözetilen bu yaklaşımları Brook’un oyuncularla çalışma biçimini aktarabileceğimiz bir şablon olarak ele almak faydalı olacaktır.

3. Brook’un Oyuncularla Çalışması

Brook oyuncularından üçlü bir farkındalıkla çalışmalarını talep eder. Bunlardan ilki oyuncunun kendi malzemesine yönelik farkındalığı, ikincisi sahnedeki partnerine yönelik farkındalığı, üçüncüsü ise seyircinin varlığına yönelik farkındalığıdır. Bu farkındalıkları oluşturmak için çalışmalarını hazırlık ve doğum fazları olarak iki şekilde gerçekleştirir.

Hazırlık fazını oyuncuların kendilerine ve partnerlerine yönelik çalışmalar oluşturur. Kendine dönük çalışmalarda oyuncu bedeni üzerine odaklanır. Oyuncunun enstrümanı bedenidir. “Oyuncunun enstrümanı yani vücudu eğitimle akort edildiğinde, israfa yol açan gerilimler ve alışkanlıklar yok olur. Boşluğun sınırsız olanaklarına kendini açmaya hazırdır artık” (Brook, 2004: 23). Bu anlamda oyuncu bedensel farkındalığı üzerine ayrıntılı bir çalışma yapılmalıdır. Bu çalışmalar genellikle merkezde (CIRT) kapalı çalışmalar şeklinde yapılır. Oyuncunun kendi bedenine yönelik araştırma yapabilmesi için Tai Chi, Feldenkrais, Yoga vb. pratikler kullanılır.

Brook’un oyuncuları farklı kültür ve farklı disiplinlerle yetişmiş profesyonel oyunculardır. Bu anlamda Brook sıfırdan bir oyuncu eğitimiyle uğraşmaz. Ancak bu oyuncularından aldıkları eğitim ve geleneklerin ötesinde ve öğrendiklerini unutarak çalışmalarını ister. Bununla oyuncunun simgesel anlatım olanaklarının kısıtlayıcılığından kurtularak evrensel bir beden varlığına ulaşması amaçlanır. Bunun için araştırmalarını yalınlık, nitelik açısından güçlü ama fazlalıklardan arınmış minimalist bir yaklaşım üzerine kurar. Bu anlamda oyuncu ile çalışması Grotowski’nin via negativasıyla benzerlik gösterir. Oyuncularından mekân için talep ettiği boşluğu anlatım olanaklarını ve enerji akışını güçlendireceği düşüncesiyle vücutlarında da var etmelerini ister. Her şeyden önce oyuncu şeffaflığı ve açıklığı ile sahne mevcudiyetine yönelik egzersizler yapılmalıdır.

Hazırlık fazının diğer aşamasını partnerlere yönelik çalışmalar oluşturur. Oyuncunun kendi bedeni üzerine yapacağı araştırmalarla iç içe ilerleyen bu çalışmalarda disiplin ve kendiliğindenliğin yaratıcı süreçte kullanıldığı doğaçlamalar yapılır. Partnerle olan bağın ve farkındalığın merkeze alındığı bu doğaçlamalarda tepki alma verme, ortaklaşma, temas ve iş birliğini güçlendirmek için topluluğu iletişim halinde olan canlı bir gruba dönüştürmeyi amaçlayan egzersizler yapılır:

“aktörler arasında fiziksel ve/veya sesli alışverişi içeren liderli “konuşmalar”; hem işitsel hem de uzamsal türlerde ritim, çokluritim ve kontrpuanla ilgili toplu çalışmalar; bireysel eylemlerin kolektif imajları beslediği ve sürdürdüğü koro çalışması ve toplar, bezler, kapılar, kutular, sopalar gibi basit nesnelere etrafında odaklanmış doğaçlama oyunlar” (Hodge, 2010: 187).

Brook’un hazırlık fazı olarak tanımladığı bu süreç sırasında iki tür doğaçlama yapılır. Bunlardan ilki oyuncunun özgürlüğünden yararlanılarak yapılan doğaçlamalardır. Diğer ise verili durumlar oluşturularak yapılan doğaçlamalardır. Bu iki tür doğaçlamayı içten dışa ve dıştan içe yapılan doğaçlamalar olarak tanımlamak mümkündür. Brook’a göre ister içten dışa ister dıştan içe olsun bu yaklaşımlar birbirini dışlamaz aksine tamamlar. Bu çalışmalarla oyuncu içi ve dışı arasında bir köprü, enerjinin serbestçe dolaştığı bir açıklık alanı oluşturmuş olur.

“Varlığımız iki daire ile temsil edilebilir. İç çember dürtülerimizin çemberidir ne görülebilen ne de takip edilebilen gizli yaşamımız. Dış çember sosyal hayatı temsil eder: başkalarıyla olan ilişkilerimiz, iş, eğlence. Genel olarak tiyatro, dış çemberde olanları yansıtır. Tiyatro araştırmalarının bir ara daire oluşturduğunu söyleyebilirim. Bir yankı odası gibi işler, biçimsiz iç çemberden ipuçları yakalamaya çalışır. Tiyatro, görünür bilinen dünyanın bir ifadesi olma eğilimindedir -görünmeyen ve bilinmeyenin ortaya çıkmasına izin vermek için- ve özel becerilere ihtiyaç vardır. Anbean daha yoğun bir gerçek ortaya çıkar. Bu, sürekli olarak kendini aradığından kalıcı bir hakikat meselesi değildir; bu sadece bir dizi gerçek andır. Dekorlar, kostümler veya aydınlatma çok az şey yapabilir; sadece aktör insan yaşamının incelikli eğilimlerini yansıtabilir” (Brook, 2019: 38).

Brook bu doğaçlamalar sırasında çok talepkârdır. Amacı ölümcül tiyatrodan kurtulmak ve oyun alanında yaşayan gerçek bir anın oluşması için oyuncunun mevcudiyetinin etkili olarak var olduğu bir gerçekliğe ulaşmaktır. Bunun için doğaçlamalar sırasında devamlı sınırlamalar koyar. Böylece oyuncu fazla yaptığı her şeyi temizler ve anlatımın özüne ulaşır. Net ve etkili bir anlatım biçimi oluşturana kadar hareketlerinin ve eylemlerinin çapaklarını yok eder. Bu arada kendi alışkanlıklarının ve handikaplarının da farkına varır. Yoshi Oida, Brook’la yaptığı doğaçlama çalışmalarına dair anısını Oyuncunun Oyunları kitabında şöyle aktarır:

“International Center ekibine katıldığım dönemde her gün doğaçlama çalışmaları yapılırdı. Hiç doğaçlama deneyimim olmadığından, bu benim için sorun oluyordu; ben de klasik Japon tiyatrosundan öğrendiğim teknikleri kullanmaya çalışıyordum. Peter bir ay kadar sonra, Japon geçmişimden hiçbir şey kullanmamamı istedi. Bu unsurlar yasaklanınca doğaçlamada ne yapacağımı bilemedim, ama sonunda yönlendirme çok faydalı oldu. Başka bir yol bulmalıydım. Gereksiz her şeyi ortadan kaldırıp, ben “Japonum”, adım “Yoshi Oida”, “Falanca yaşımdayım”, gibi yüzeysel olarak aleni olan şeyleri sorgulatarak bana engellerimden ve kılıflarımdan kurtulmamda yardımcı oldu. Bana ne yapmam gerektiğini söylemedi; sadece gereksiz olanları çekip aldı. Böylece ben de özgürlüğü keşfetmeye başladım. Zamanla Peter’in çalışmaları radikal ve minimalist olmaya başladı, bu da aslında oyuncunun çalışmasını zorlaştıran bir durumdur” (Oida ve Marshall, 2016: 43-44).

Ekip içinde farklı geleneklerden gelen oyuncular kendi oyunculuk formlarını ekibin diğer üyelerine aktarır. Ek olarak saha çalışmalarında yine farklı kültürlerle sahip topluluklarla kültür takası yapılır. Bu çalışmaların dışında Brook ve oyuncuları, sağırlar, görme engelliler ve çocuklar gibi farklı algısal duyarlıklara sahip kişilerle doğaçlamalarını buluştururlar.

Brook'un çalışmalarının doğum fazını ise seyirci ile buluşma oluşturur. Hazırlık fazındaki tüm çalışma seyirci ile buluşma anının yaşamsallığını, canlılığını sağlamak amacıyla yapılır. Brook'un oyuncuları seyircinin devamlı farkında olmalı ve onu da uyarılmış varlığı ile yaratıcı sürecin bir parçası yapan hikâye anlatıcıları olmalıdır. "Oynayan iki oyuncu da aynı zamanda hem karakter hem de öykü anlatıcı olmalıdır. Sanki çok kafalı öykü anlatıcı ya da kopyalanmış öykü anlatıcıları gibi, çünkü kendi aralarında çok mahrem bir ilişkiyi oynarken aynı zamanda da doğrudan doğruya izleyicilere seslenmektedir" (Brook, 2004: 33).

Brook Boş Alan kitabında boş bir mekân, bu mekândan geçen bir oyuncu ve onu izleyen bir seyircinin varlığının bir tiyatro etkinliğinin oluşabilmesi için yeterli olduğunu savunmuştur. Yukarıda onun Açık Kapı kitabından aktardığımız alıntısında bu etkinliği geliştirmek adına oynayan ve hikâye anlatıcısı olan bir topluluk fikrine geçişi ve seyirci farkındalığını önerir. Eğer tiyatro artık seyircisi ile ilişkisinde ritüellerdeki gibi dini bir bütünleşme yaratamıyorsa uygulamacılar ellerinde büyü yeteneğinin olmadığını seyircilere göstermeli ve yapılanın bir teatral etkinlik olduğu gerçeğini onlara devamlı hatırlatmalıdır. Ancak bu şekilde seyirci yaratım sürecinde aktif olabilecektir. Çünkü hem mekânda hem de oyuncunun anlatım malzemesi olan bedeninde yaratılan boşlukları hayal gücü ve uyarılmış varlığı ile doldurma görevi seyirciye verilmiştir. Brook için "Hangi koşullar altında bir grup oyuncunun teatral deneyimi, ortak hiçbir kültürel işaret ve anlama sahip olmayan izleyiciler tarafından anlaşılabilir ve paylaşılabilir?" (Innes, 2004: 183) sorusu farklı ortamlarda ve Afrika'da yaptıkları saha çalışmalarında araştırmalarının temelini oluşturur. Afrika'da yaptığı gösteriler farklı çalışma biçimleri geliştirmesini sağlar. Bu geziler sırasında "Seyirciyi kendi sahasında karşılamaya, elinden tutup birlikte keşfe çıkmaya alışmıştık. Bu nedenle tiyatro imajımız bir hikâye anlatmaktı ve grubun kendisi çok kafalı bir hikâye anlatıcısını temsil ediyordu" (Brook, 2018: 83-84). Saha çalışmaları sonrasında Brook prova alanı olarak halı kullanmaya başlar.

"Çalışırken, genellikle prova alanı olarak bir halıyı kullanırız, bunun da çok açık bir nedeni vardır: halının dışında oyuncu günlük yaşamdadır, istediği her şeyi yapar, enerjisini gereksiz yere harcayabilir, herhangi bir şeyi özellikle ifade etmeyen devinimlerde bulunabilir, kafasını kaşıyabilir, uyuyabilir... Fakat kendini halının üzerinde bulur bulmaz açık ve belirgin bir hedefe sahip olma, capcanlı olma zorunluluğu ile karşı karşıyadır, çünkü seyirci izlemektedir" (Brook, 2004: 18).

Sıkıştırılmış mekân ve zaman uygulamaları yaparak oyuncularından bu alanda sadece gerekli olan nesnelere doğaçlamalar yapmasını ister. Kullanılan bu nesnelere seyircilerin uzam ve zaman sınırlaması olmadan hayal güçlerinin aktifleştirilmesi, paylaşım ve katılım yönünde denemeler yapılır. Bu denemeler sırasında farklı oyunculuk yöntemleri iç içe ve aynı anda kullanılabilir.

Brook'a göre tiyatro yapabilmek için tek şeye ihtiyaç vardır o da insan unsurudur. Oyuncu oyun alanı içinde yoğunlaşmış bir zaman ve mekân paylaşımı, gündelik olmayan bir enerji ile seyircisinin temel problemlerine karşılık verecek bir temayla seyircisi ile bir yolculuğa birlikte çıkacaktır. Bu amaçla oyuncuları "ego güdümlü virtüözlüğün ötesine, onun 'şeffaflık' dediği bir tür psiko-somatik bütünleşmeye geçmiştir" (Hodge, 2010: 189).

4. Sonuç

Tiyatro sanatının hemen her döneminde insanla ve onun yaşamıyla dolaysız organik bir bağı vardı. Brook için bu bağı koptuğunu gördüğü uygulamalar onu ömrü boyunca seyircisiyle yaşamsal anı üretebileceği uygulamaları arayışa sürükler. Bu ilişki ve bağ kopuyorsa yerini ne alacaktı? Peter Brook'u diğer sanatçılardan ayıran en önemli özelliği belki de sorduğu pek çok soruyu içinde bulunduğu sanat yaşantısının hızlı, heyecanlı atmosferinde soğukkanlılıkla sorabilmesi, kendisine ve tiyatro sanatına dair ideallerini oluşturabilmesidir. Dahası bu ideallerini gerçekleştirebilmek için yirmi yıllık başarılı bir sanatsal kariyeri büyük bir cesaretle terk ederek yeni arayışlar için yola koyulma kararlılığına sahip olmasıdır. Üstelik her türlü başarısızlığı göze alarak ve bunu gelişim sürecinin bir parçası kabul ederek.

Sanatın yaratıcı unsurlarını tiyatro sahnesinde yönetmen kimliğini yüceltmek amacıyla kullanmak yerine, seyirci ve oyuncu birlikteliğinin binlerce yıldır özel kıldığı tiyatro anını yeniden ortaya çıkarmak için kendinden ve kariyerinden vazgeçebilme becerisine sahip bir tiyatro insanıdır. Ona göre, "Bir yönetmenin, arzu ettiği sonuca göre düşünmeyi bırakması ve bunun yerine oyuncuda gerçek dürtülerin ortaya çıkabileceği enerjinin kaynağını keşfetmeye konsantre olması uzun zaman alır" (Brook, 1998: 83). Ama bu muhakkak yapılmalıdır.

Bu nedenle oyuncunun sanatını zenginleştirme amacını çalışmalarının temeline yerleştirmiş, her oyuncunun kendine özel çalışma becerisini bulgulaması ve geliştirmesine çalışmış, bunun için farklı ve çeşitli yöntemleri iç içe kullanmıştır. Psikolojik temelli oyunculuk tekniklerinin ağırlıklı olarak geçerli olduğu bir dönemde oyuncunun bedensel varlığını vurgulamış, farklı kültürlerden gelen oyuncularla farklı ifade biçimlerinin evrensel bir dil arayışında kullanılması gibi karmaşık ve uzun soluklu çalışmalar yapmıştır.

Oyunculukta bir başka önemseddiği nokta olan bireysellik yerine topluluk bilinci ile var olma anlayışı tiyatro sanatının üretimindeki topluluk enerjisini ortaya koymak adına çok değerlidir. Bu yaklaşım sahnedeki birlikteliğin seyirci oyuncu birlikteliğine dönüşmesindeki ilk adımdır. Kolektif olarak üretilmeyen ve bireysel önceliklerin yer aldığı bir çalışmada seyirci ile istenen bağın kurulması mümkün olmayacak, oyuncunun kendini teşhir nesnesine dönüştürüp seyirciyi yaratım sürecinin dışında bıraktığı yaklaşımlar oyun alanından seyir alanına yansıtacaktır. Onun tiyatro sanatının yaşamsallığına verdiği önem seyirci oyuncu birlikteliğini oluşturacağı toplu katılım gücüne işaret etmektedir ki bu aslında tiyatro sanatının temel varlık sebebidir. Toplumsal bir varlık olan insanın bu yanını güçlendirmenin en önemli unsuru oyun oynamak ve bunu topluluk ruhunu ortaya çıkararak yapmaktır. Tiyatro sanatının elindeki en büyük güç budur. Bu gücü onun elinden almak, yönetmen, ortaklaşa olmayan oyun ve oyunculuk veya herhangi bir bileşeni öne çıkararak yapmak tiyatronun ruhuna ve varlık amacına aykırı olacaktır. Bireysel olanın karşısında birliktelik, ortaklık devamlı vurgulanmalıdır.

Özetleyecek olursak çağdaş tiyatronun en önemli isimleri arasında sayılan bir yönetmenin pek çok açıdan ele alınabilecek çalışmalarını incelerken onun tiyatronun merkezine koyduğu oyuncu çalışmasını ve varlığını anlamak ve yanı sıra bütün bu arayışlara girmesini zorunlu kılan bakış açısını kavramak asıl önemli noktayı oluşturmaktadır. Brook'un oyunculuk, kültürel yaklaşımlar ve yönetsel yaklaşımlarla ilgili bu çalışmada anlatılan arayışının özünde tiyatronun günümüze özgü varlığının ve işlevinin anlamlandırılması hedefi açıkça görülmektedir. Günümüz uygulamacılarının ister Brook'un çalışma pratiklerinden ister farklı uygulamacıların yöntemlerinden yararlanarak her ne yapacaklarsa, çalışmalarının yaşamla bağını kurmak için Brook'un tiyatroya dair sorduğu: "Neden tiyatro? Ne için? Niçin alkışlıyoruz, neyi alkışlıyoruz? Sahne gerçek bir mekân mı hayatımızda? Ne gibi bir işlevi olabilir? Neye hizmet edebilir? Neye bulgulayabilir? Kendine özgü özellikleri nelerdir?" bu soruları dikkatle incelemeleri çok yararlı olacaktır. Tüm bu arayışların, bu cesur denemelerin hangi zorunluluktan doğduğunu görmemiz, tiyatro sanatının yaşamla olan bağını bulgulamak yolunda aydınlatıcı olacaktır. Böylelikle Brook'un dediği gibi sanatsal üretimimizin amacı repertuar doldurma kaygısının ötesine geçecek ve tiyatro sanatının varlık gerekçesine biraz daha yaklaşabilecektir.

Kaynakça

- Bradby, D., & Williams, D. (1988). *Directors' Theater*. New York: Macmillan.
- Brook, P. (2014). *There Are No Secrets*. London: Bloomsbury Methuen Drama.
- Brook, B. (1986). Peter Brook ile Söyleşi. *Mimesis* 6, 3-29. (R. Schechner, Röportaj Yapan, Ç. Genç, & H. Gürel, Çevirmenler)
- Brook, P. (1990). *Boş Alan*. (Ü. İnce, Çev.) İstanbul: Afa Yayıncılık.
- Brook, P. (2004). *Açık Kapı Oyunculuk ve Tiyatro Üzerine Düşünceler*. (M. Balay, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Brook, P. (2018). *Threads of Time*. London: Bloomsbury Methuen Drama.
- Brook, P. (2019). *The Shifting Point*. London: Bloomsbury Academic.
- Brook, S. (Yöneten). (2013). *The Tighrope* [Sinema Filmi].
- Bürger, P. (2017). *Avangard Kuramı*. (E. Özbek, & Ş. Öztürk, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Hodge, A. (2010). *Actor Training*. London: Routledge.
- Innes, C. (2004). *Avant-Garde Tiyatro 1892-1992*. (B. Güçbilmez, & A. Kahraman, Çev.) Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Kolektif. (2016). *Yoksul Bir Tiyatroya Doğru*. (O. Akınhay, Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Kolektif. (Tarih yok). *Mimesis 6*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.

Oida, Y., & Marshall, L. (2013). *Görünmez Oyuncu*. (Ö. Turhal de Chiara, Çev.) İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Oida, Y., & Marshall, L. (2016). *Oyuncunun Oyunları*. (Ö. Turhal de Chiara, Çev.) İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.