

Düşünsel Paradigmanın Değişimi ve Tiyatronun Evrimi Ekseninde Peter Brook'un Kültürlerarası Tiyatrosu

Emre YALÇIN*

Özet

Batıda İkinci Dünya Savaşı sonrasında sosyal bilimlerin ve entelektüel yaşamın ağırlıklı olarak “kültür” başlığına kaymasını sağlayan düşünsel paradigma değişikliği ile tiyatrodaki 20.yy'ın ilk çeyreğinden itibaren avangardlarla tetiklenen yeni arayışların kesişimi, 1960'lı, 70'li yıllarda kültürlerarası çalışmaların yükselmesi ile gerçekleşir. Peter Brook'un kültürlerarası tiyatro düşüncesi ve pratikleri, hem bu paradigma değişimini mikro bir çerçevede kavramak, hem de tiyatrodaki metin-merkezlilikten, sahneleme merkezli bir tiyatralığe doğru evriminde kültürlerarası çalışmaların rolü üzerine düşünmek için ikili bir olanak sunmaktadır. Diğer taraftan, özellikle Mahabharata prodüksiyonunun getirdiği tartışmalar, değişen düşünsel paradigmanın bünyesinde barındırdığı paradokslara ışık tutmaktadır.

Anahtar Sözcükler: Peter Brook, Kültürlerarasılık, Kültürlerarası Tiyatro, Tiyatro Göstergebilimi

The Cross-Cultural Theatre Of Peter Brook In The Context Of Changing Intellectual Paradigm And Evolvement Of Theatre

Abstract

Change of paradigm that lead to a transition of topic mainly towards “culture” in social studies and intellectual life after World War II and intersection of new searches in theater triggered by avangards in the beginning of 20th century occur with the increase in intercultural studies during 60s and 70s. The cross-cultural theater theory and practices of Peter Brook offer a binary possibility to both comprehend the change of intellectual paradigm in the micro framework and to think about the role of cross-cultural theater in evolvement of theatre from text-based to stage-based theatricality. On the other hand, especially discussions following Mahabharata production enlightens paradoxes of changing intellectual paradigm.

Keywords: Peter Brook, Interculturality, Cross-cultural Theater, The Semiotic of Theater

GİRİŞ

Batıda İkinci Dünya Savaşı ve sonrasında yaşanan tarihsel-toplumsal gelişmeler insanı ve dünyayı anlamak için kabul gören temel doktrinleri yerinden etmiş ve fikir dünyasının yeni paradigması ağırlıklı olarak “kültür” başlığı altında yapılmıştır. Sosyal bilimlerin her alanında kendisini gösteren kültürel araştırmalar, kısa sürede tiyatro sanatında da karşılığını bulmuş ve birçok tiyatro insanı birbirinden farklı amaçlarla da olsa farklı kültürler arasında mekik dokumaya başlamışlardır. Aslında tiyatro sanatı için kültürlerarasılık daha eskiye dayanır ve daha henüz “çokkültürcülük” (multiculturalism), kültürlerarasılık (interculturalism), “kültürlerarası” (cross-cultural), “globalizm” gibi temel kavramlar ve dünyanın küresel bir köye dönmesi, “medeniyetler çatışması”, “tarihin sonu” gibi uzunca bir süre entelektüel yaşamı domine edecek başlıklar tedavüle girmemişken tiyatrocular batılı ve diğer kültürler arasında önemli çalışmalar yaratmışlardır. Artaud, Meyerhold, Copeau, Brecht gibi isimlerin batılı olmayan sanatlar ve kültürler ile girdikleri ilişki, hem tiyatro sanatının gelişiminde yeni olanaklar ortaya çıkarmış hem de kendilerinden sonra gelen tiyatro kuşağı için yeni modeller oluşturmuştur. Onların batılı olmayan toplumlarla kurdukları sanatsal ve düşünsel ilişkinin batı tiyatrosundaki temel izdüşümü, tiyatronun odağının metin merkezli bir yerden “sahnelemeye” doğru kaymasına koydukları katkılarda görülmektedir. Tiyatroda “sahnelemenin” ön plana geçişi ve gelişimiyle kültürlerarası çalışmalar arasında belirgin bir paralellik vardır. Ve bu paralelliğin en net olarak görülebileceği dönemeçlerden birisi Peter Brook’un tiyatro çalışmalarıdır.

Peter Brook dünya genelinde kültürlerarası tiyatro denilince ilk akla gelen isimlerden biridir ve hem sosyal bilimlerin genelinde hem de tiyatro sanatında kültürlerarası çalışmaların en revaçta olduğu konjonktürde ses getiren pratiklere imza atmıştır. Bu çalışmada, Peter Brook’un tiyatrosu inceleme altına alınacak; bu yolla, hem söz konusu paradigma değişikliği ile tiyatro sanatı arasındaki kesişim mikro bir mercekle görülmeye, hem de tiyatronun kendine içkin tarihinde sahnelemenin yükselişiyle birlikte gelişen kültürlerarası çalışmalara odaklanılmaya çalışılacaktır.

Görüleceği üzere Peter Brook’un tiyatro pratiklerine yoğunlaşmak, yalnızca değişen düşünsel paradigma ve tiyatronun gelişimi arasındaki tarihsel kesişimi belirginleştirmeyip aynı zamanda bu “yeni düşünsel paradigmanın” kendisini de tartışmaya açacaktır. Özellikle, Brook’un Mahabharata prodüksiyonundan sonra başlayan tartışmalar ve Brook’a yöneltilen suçlamalar, bir modernizm ve aydınlanma eleştirisi olarak yapılarak antropoloji bilimi üzerinde yükselen “yeni paradigmanın” açmazlarına işaret etmektedir. Otantik olanın yüceltildiği yerde, modern topluma, seküler yaşama ve batıda biriken diğer toplumsal değerlere karşı (başka niyetlerle de olsa) gerçekleştirilen bu topyekün saldırı, siyasal düzlemde tiyatro sanatında da muhafazakarlığa yedek güç oluşturmuştur.

Batıda Düşünsel Paradigma Değişirken Tiyatroda Kültürlerarasılık

İkinci dünya savaşı ve sonrasında gerçekleşen toplumsal olaylar ile paralel olarak, yapısalcılar ile post-yapısalcıların insanı anlama ve açıklama noktasında yaptıkları çalışmalar batının düşün dünyasında bütünsel bir paradigma değişikliği yaratmıştır. Levi-Strauss, Lacan, Derrida, Deleuze, Lyotard ve Foucault gibi isimlerin başını çektiği bu düşünürlerin ortaklaştıkları ana düzlem, aydınlanma ve modernist düşüncenin merkezinde duran “özne” ya da “bireyin” eleştirisidir. Bu eleştirinin felsefi köklerini Nietzsche’nin düşünceleri üzerinden belirgin olarak görebilmek mümkündür.

Nietzsche modernizmin teknoloji ve aydınlanmacı aklın getireceği yıkımları önceden görmüş ve bu açıdan felaketin habercisi olmuştur. Nietzsche’ye göre Batı kültürü aydınlanma ve modernizm süreçlerinde hastalanmıştır. Bu hastalığı sağlayan temellerden birisi yeryüzüne egemen olma tutkusu, özgür bireyin geleceği biçimlendirmede tek egemen olarak kendisini düşünmesidir. Özne tarihin merkezine kendisini koyar ve kendisini tanrısallaştırır. Kendisini tanrısalştırdığı yerde, artık Tanrıya gereksinimi yoktur ve bu durum Nietzsche’ye göre yanlış bir tanrısalştırımadır. Onun “Tanrı öldü” diye ifade ettiği temelde bu gibidir: insan imgesinin piskopatça tanrılaştırılması (Turan, 2002:164). Batılı düşünce

insanın doğayla bütünleşen diyonizyak, özgür doğasını yok etmiş, bununla beraber evrensel bir akıl ve özne tasavvuru etrafında dünyayı koca bir laboratuvar nesnesine dönüştürmüştür. Teknoloji, bu noktada insanlığın doğayı tahakkümü altına almak için kullandığı bir araç olarak görev alırken, sonrasında bu işlevin ötesine geçmiş, artık bir araç değil, insan yaşamını belirleyen en önemli fenomenlerden biri haline gelmiştir. Heidegger daha sonra bu durumu “teknolojinin özü hiç de teknolojik bir şey değildir.” (Heidegger, 1977:4) diye açıklayacaktır. Özde olan Descartes’in “düşünüyorum, öyleyse varım” kartezyen felsefi düşüncesi ile özetlenebilecek metafiziksel sistemin varlığıdır.

Aynı cepheye farklı kulvardan diğer bir saldırı da Marx’tan gelmiştir. Terry Eagleton’a göre, marksizm bize klasik bir aç gözlülük hikayesi anlatmaktadır. Hikayede insan bedeni boyundan büyük işlere kalkışır, toplum, teknoloji vs. araçlarıyla dünyayı kendine ait parça haline getirmek ister. Ancak bunu başaramadığı gibi kendi duyusal servetini de yok eder (Eagleton, 2010:254).

Yeni düşünsel paradigmaya göre, modernizmin özneyi merkeze koyan bu aklının çıktığı yolculuk en somut şekilde “tarihsel ilerleme”dir.¹ İlerleme Avrupa merkezlidir ve ileri olmanın getirdiği kimlik çağdaşıdır. Çağdaş, batılı ve modern insan, modern yaşamın bu metafizik algısıyla birlikte yeryüzünü Avrupalılaştırmaya çabalar. Ekonomisini bütün dünyaya dayatır, köleleştirir, kendisi gibi olmayan toplumları değiştirip dönüştürmeye çalışır. Ayak diretenleri ise vahşi ya da ilkel olarak niteleyip onlara savaş açar. Söylem yüzyıllardır değişmemiştir, oralara medeniyet götürmek, yeryüzünü özgürleştirmek ve muhtaç ülkeleri demokratikleştirmek bu söylemin üretildiği temel siyasi düzlemlerdir.

Batılı modern insan tasavvurunun en temel özelliklerinden birisi, kendisini “öteki”² üzerinden yaratması, varoluşunu bir başkası üzerinden tarif etmesidir. Dış tehlikelere hazırlıklı olunması, sınırların korunması, yabancıların her an düşmanlık için fırsat kolladığının düşünülmesi yeni paradigmaya göre modern batının temel karakteristiğidir. Söz konusu egemen

bakışın yarattığı korkunç bilanço ortadadır. Sadece iki dünya savaşından sonra dünyada milyonlarca insan can vermiş, milyonlarcası şiddete, işkenceye maruz kalmış, kentler yıkılmış, insanlık kaosa sürüklenmiştir. Bu noktadan sonra batılı entelektüeller, tüm bu toplumsal yok oluşun temellerini sorgulamaya başlamış ve ortaya geniş gövdeli bir aydınlanma-modernizm eleştirisi çıkmıştır. Yeni küresel çağda ve modernizmin bu suç sicilinin kabarıklığının yanında, “birlikte yaşamak”, “öteki ile empati kurmak”, “farklılıkları yüceltmek”, “sınırları kaldırmak” gibi söylemlerde karşılığını bulan felsefi ve siyasi hareket noktaları, teorik açıdan sosyal bilimlerde en çok “kültürel araştırmalar” ile pratiğe dönüşmüştür. İnsanın ve toplumun artık ekonomiyle, pozitif bilimler ya da ilerlemeci tarihsel bakış ile açıklanmayıp kültürel araştırmalar yolu ile ortaya koyulması üzerinden yükselen sosyal bilim dalı ise “antropoloji” olmuştur.

Antropolojinin gelişimindeki en önemli dönemecin Levi-Strauss’un çalışmalarıyla geçildiği görülür (Ünlü, 2006:20). Levi-Strauss, Saussure, Jacobson gibi isimlerin yapısal dilbilim çalışmalarından etkilenmiş ve onların yapısalcı araştırma yöntemini antropoloji alanına uygulamıştır. Batıda varlığın merkezi olan özneyi, “felsefenin şımarık veleti” diye adlandıran (Aktaran Sarup, 2004:9) Levi-Strauss, eşsüremler bir yaklaşımla, kültürün parçaları arasındaki işlevsel ilişkileri inceler ve bu “şımarık veletin” düşündüğünün tersine, yabancı kültürlerde de kendi mantığıyla işleyen düşünce dizgelerinin varlığını açığa çıkartır. İlkellik ya da cahillik değil, batıdan farklı, kendi mantıklarıyla işleyen toplumsal mekanizmaların varlığı söz konusudur.

Batıda değişmeye başlayan bu düşünsel paradigma hiç kuşkusuz tiyatrocular için de geçerlidir. Batılı olmayan kültürlerle kurdukları ilişkide batının hegemonik söylemlerinden ve pratiklerinden uzak duran tiyatrocular yeni ve alternatif tiyatroyu böylesi bir düşünsel alt yapıyla üretmişlerdir. 1960’lı, 70’li yıllardan itibaren, Grotowski, Barba, Peter Brook, Robert Wilson ve Arienne Mnouckine gibi isimlerin, avangardların “tiyatronun kaynaklarına ya da kökenlerine inip oradan “yeniye üretme” mirasını olgunlaştırdıkları, doğuyla düşünsel açıdan, daha derinlikli

ve gelişkin bir şekilde ilişki kurdukları görülür. Yine 1960'lı yılların tiyatrosuna damgasını vurmuş, A.B.D'de doğup batının genelinde yankı uyandıran "alternatif" ya da "öteki" tiyatro olarak isimlendirilen tiyatro grupları, kültürlerarası tiyatroyu bu doğrultuda üretmeye çalışmışlardır. The Open Theatre, The Performance Group, Enviromental Theatre, Bread and Puppet gibi gruplar "sanatın ötesinde bir kolektif tiyatro yaratmalarının" yanında, doğulu kültürle geliştirdikleri yakın ilişkiyle yabancı-törenselleştirmeye yönelmişlerdir (Candan, 2013:143).

Tiyatro Göstergebilimi ve Peter Brook'un Kültürlerarası Tiyatrosu

Yirminci yüzyılın ilk çeyreğinde tarihsel avangardlarla başlayan, tiyatro ile ilgili tüm yerleşik kodlara, anlam birimlerine ve kalıplaşmış uygulamalara karşı gerçekleştirilen saldırıların metin/yazar merkezli tiyatro karşısında sahnelemeyi ön plana geçirecek kırılmalar yarattığına değinilmişti. Kırılmaların daha derin çatlaklara dönüşmesine düşünsel alt yapıların başkalaşmasının yanı sıra, dilbilimdeki çalışmaların bir uzantısı olarak şekillenen göstergebilim alanındaki gelişmeler de destekte bulunur ve sahnelemenin göstergebilimsel açıdan incelenmesi gündeme gelir. Bu durum "gösterim okumayı, başka bir ifadeyle, tiyatronun en iyi nasıl analiz edileceği ve nasıl yorumlanacağı sorunsalını doğurur. Günümüz tiyatro araştırmalarının önemli bir kısmı bu sorunsal üzerine odaklanmıştır ve "gösterim okuma" kavramının kökeni tiyatro göstergebilimine dayanır. Patris Pavis, Erika Fischer-Lichte, Marco De Marinis gibi göstergebilimciler, sahnelemenin okunması, yani sahne kuruluşu, diyalog, oyuncunun mimikleri, ışıklandırma işaretleri, kostüm, makyaj, dekorun kullanımı ve buna benzer şeyler de dahil olmak üzere sahnenin bir bütün olarak okunması anlamında kullandıkları "gösterim metninden" söz ederler. Bu, bir gösterimin anlam oluşturabilmesi için, belirli koşullarda üretilmiş göstergelere belirli koşullarda anlamlar yüklenmesi anlamına gelir (Kalkan Kocabay, 2008:73).

Gösterimlerin artık iç işleyişlerini kavramak yeterli değildir. Metinler, gösterimler, bağlamlar ya da kültürler arasındaki ilişkilerin saptanması veya birbiri içerisine

taşınması elzem hale gelmiştir. Tiyatro vasıtasıyla kurulan bu kültürel etkileşim ve değişim, çoğunlukla sahneleme yoluyla, mitsel ve ritüelistik eksenlerin oluşturulmasıyla gerçekleşir. Mitlerin ve ritüellerin toplumdan topluma ortak özellikler göstermesi, birbirine yakın semboller ve işaretler taşıması kültürlerarası etkileşimi sahnelemede etkin kılar. Peter Brook'un sahnelemelerinde evrensel düzeyde benzeşen ya da ortaklaşan bu mitsel ve ritüelistik kodları görmek mümkündür. Brook hem batılı oyunlarında (Atinalı Timon 1974, Vişne Bahçesi 1981, Carmen Trajedisi 1981 vs.) hem de doğulu kaynaklardan yola çıkarak hazırladığı sahnelemelerde (İk'ler 1975, Kuşlar Kurultayı 1979, Mahabharata 1985) bu evrensel çıkış noktasını bulmuştur (Candan, 20013:154). Shakespeare'in eserlerini tarihler üstü ve evrensel kılan ne ise doğulu kaynaklarda da onu keşfetmeye çalışmıştır. Bu bakımdan Brook üretimleri ile tiyatro göstergebilimine, özellikle kültürlerarası sahneleme bağlamında önemli bir alan açmıştır.

Peter Brook'un kültürlerarası tiyatrosunun gelişiminde iki önemli ismin düşüncelerinin ve pratiklerinin etkili olduğunu görürüz: Artaud ve Grotowski. Bu iki ismin farklılıklarıyla beraber ortaklaştığı temel dürtü, yabancı – törenselleştirmeye yönelmeleridir. Philip Auslander, bu ortaklaşmayı Copeau ve Brook ile birleştirir ve hepsinin tiyatrosunun "kutsal" (holy) tiyatro anlayışına sahip olmasıyla genişletir. Bütün bu tiyatro insanları "evrensel doğruları ortaya çıkararak insan ruhunu onarmak" amacıyla kutsal olanı iki ana yönelimde aramışlardır. Birinci grup, Copeau ve Brook kutsal tiyatroyu seyircileri birbirleriyle duygusal bir harmoni içerisine sokmakta ve bunu insan varlığı olarak taşınan ortak kimliği kutlayarak oluşturmaktır. İkincisi ise (Artaud ve Grotowski) terapik bir yaklaşımla, bastırılmış psikik materyallerin maskelerini düşürerek ruhsal bir yenilenme yaratmaktır. (Auslander, 1997:13) Aslında Auslander'in dile getirdiği iki yönelimin de birbirine çok yakın ve terapik bir etki içerdiği görülür. Örneğin, Peter Brook'un kültürlerarası gösterimler sonrasında amaçladığı, seyircilerin birbirleri arasında ve kendi içlerinde "barışmasıdır (Pavis, 1999:234).

Bu terapik etki, saydığımız dört isimde de sahnede yaratılacak oyuncu merkezli, fiziksel ve bedensel bir

iletişim yoluyla gerçekleşmektedir. Bedensel iletişimden kastedilen, Derrida'nın logocentric (sözmerkezli) olarak tarif ettiği batı kültürünün ve sanatının dışına çıkararak, batı metafiziğini temellerinden birini oluşturan “kafa ile beden ayrımını” ortadan kaldıran jestik bir dilin gelişimiyle ilişkilidir. Tiyatronun aradığı kendisine ait özel dil, sözde (logos) değil, bedende (bios) saklıdır. Ve bu öz dili oluşturabilmek için öncelikle oyuncuyu sahnenin merkezine almak, sahneyle seyirci arasındaki iletişim engellerini ya da odak dağıtıcı unsurları elemek ve yeni iletişimi (Grotowski ve Brook'un da takip ettiği Artaud'nun deyişle, işaretlerle işaretleşmeyi) sağlayacak evrensel-ortak kültürel kodları oyuncunun bedeninde geliştirmek gerekmektedir.

Brook, kültürlerarası çalışmalarından önce yukarıdaki tiyatral dili araştırdığı ilk çalışmalarını yine Artaud'dan yola çıkarak isimlendirdikleri Vahşet Tiyatrosu Atölyesi'nde (Royal Shakespeare deneme topluluğu ile) Charles Marowitz ile gerçekleştirmiştir. Bu atölye çalışmalarının neyi amaçladığını, hangi sorulara cevap aradığını, Boş Alan (The Empty Space) isimli kitabında şu şekilde ifade etmesi, yukarıda söylenenleri destekler niteliktedir.:

“Tıpkı sözcüklerin dili olarak yazar için zorlayıcı (exacting) olduğu gibi, başka bir dil var mı? Eylemlerin bir dili, seslerin bir dili, hareketin bir parçası olarak kelimenin bir dili... Eğer biz edebi olandan daha fazla konuşuyorsak, eğer şiir daha derine nüfuz etmek ve tıkıştırılmak olan anlamına geliyorsa- nerede bu? Charles Marowitz ve ben, bu soruları araştırmak, kutsal tiyatronun ne olduğunu öğrenmek, denemek için Royal Shakespeare Tiyatrosu ile birlikte Vahşet tiyatrosu adıyla bir gurup kurduk” (Brook, 1968:58).

Brook'un tiyatro düşüncesine göre özsel olarak toplumda tiyatronun hangi ihtiyaçlara cevap verdiğinin titizlikle araştırılması gerekmektedir. Egemen olan ve onun “ölümcül” olarak tarif ettiği burjuva tiyatrosu artık hiç bir ihtiyaca cevap veremeyecek haldedir. Sıkıcı, klişelerden geçilmeyen bu tiyatro şekli, tiyatronun en basit görevi olarak görülen eğlendiriciliğin bile altından kalkmamaktadır. Bu noktada araştırılması gereken yeni

tiyatro, aslında tiyatronun özsel işlevini yerine getiren kutsal tiyatrodur. Peter Brook'a göre kutsal “başlangıçta kutsal olmayan, niteliksel anlamda bir dönüşümdür. Tiyatro insanlar arasındaki ilişkiye dayanır ki, insan da kutsal bir varlık değildir. İnsan yaşamı görünmez ortaya çıkmasıyla görünür olur”. (Aktaran Korad Birkiye, 2007:96) Kutsal bir görünmeyle, insanın evrensel kodlarıyla, tiyatro vasıtasıyla yüz yüze gelmek, hem tiyatronun içinde olduğu krize hem de onu koşullayan toplumsal krize yönelik bir müdahaledir. Artık toplum genel bir şekilde kabul gören ve hep beraber paylaşılan istek inanç, doğrulama ve tiyatro için kullanılabilecek modellere sahip değildir (Korad Birkiye, 2007:95). Bu noktada tiyatro, insanları hala toplumsal bütünlüğünü kaybetmemiş, tiyatronun kendi öz dilini koruyan ve ölümcül tiyatronun tam tersi özelliklerine sahip geleneksel formlardan, doğulu ritüellerden ve mitoslardan beslenmelidir. Hem toplumun hem de tiyatronun ihtiyaçlarına cevap verecek tiyatro, evrensel bir yapıda yeniden inşa edilmelidir.

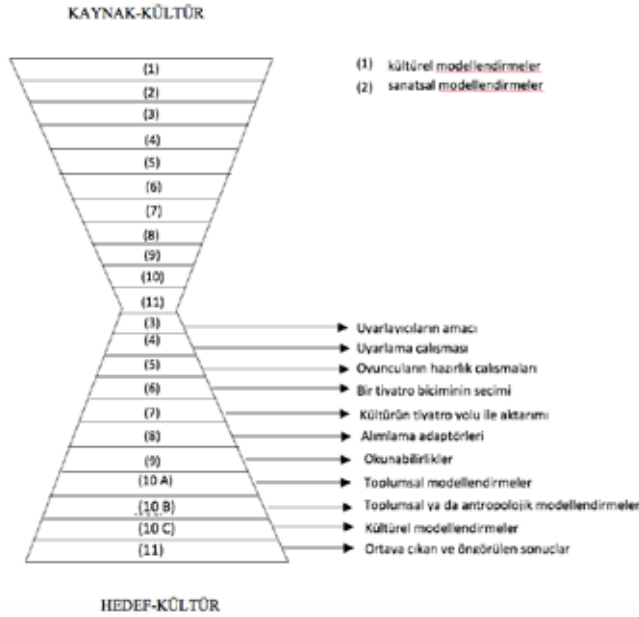
Peter Brook'un bu doğrultudaki düşüncelerini geliştirip ve kültürlerarası denemelerini çoğalttığı yer, onun 1971 yılında Paris'te kurduğu CIRT (Uluslararası Tiyatro Araştırmaları Merkezi) olacaktır. Bir çok ulustan sanatçılarla birlikte deneylere girişen Brook, bu deneylerin bir uzantısı olarak sağır ve dilsizler okulunda, ruh hastalarının önünde, Afrika, Avustralya ve Hindistan'da sahnelemeler gerçekleştirir. Bu denemeler aynı zamanda oyuncuların oyunculuk gelişimlerine ve bu doğrultuda gerçekleşen değişik performanslara yol açmıştır. Örneğin, CIRT üyelerinden ve Brook'un en ünlü oyuncularından biri olan Yoshi Oida, kendi adıyla gerçekleştirdiği “The Yoshi Show” (1975) da Budist bir keşişi, bir Shinto rahibini, bir dövüş sanatları uzmanını ve Tibetli bir keşişi canlandırarak unutulmaz bir performansa imza atmıştır. Richard Schechner'e göre, performans oldukça heyecan vericidir; çünkü tiyatro ve ritüelin arasında bir yerdedir. Oida, Peter Brook'un deneylerinde farklı kültürlerin ritüellerini gözlemlemiş ve uygulamış olmasının tecrübesiyle kendi oyunculuk yeteneklerini birleştirmiş, ortaya bambaşka bir prodüksiyon çıkarmıştır. Ve Schechner'e göre Oida, Turner'in “liminal ve liminoid” kavramlarını iç içe geçirmiş, daha doğrusu liminalin liminoide³ dönüşümünü

kanıtlamıştır (Schechner, 2003:138).

Pavis'in Kum Saati İçinden Mahabharata

Patris Pavis, "Sahneleme: Kültürler Kavşağında Tiyatro (1999)" adlı kitabında Kültürel Sahnelemenin Kuramını inceler. Pavis'in kitabı dokuz bölümden oluşur. Her bölüm kendi içinde alt bölümlere ayrılmıştır. Birinci bölümün başlığı "Kültür ve Sahnelemenin Bir Kuramına Doğru" altında Pavis bir kum saati metaforundan yola çıkarak, tiyatro vasıtasıyla gerçekleşen kültürlerarası aktarımı ele alıp şemalaştırır.

Kum saatinin üst küresinde "yabancı kültür", yani



çeşitli antropolojik, toplumsal-kültürel ya da sanatsal modellendirmeler durumunda az ya da çok düzenlenmiş ve kalıplaşmış olan "kaynak kültür" bulunur. Kaynak kültür bize ulaşmak için, dar bir boğazdan geçmek zorundadır. Kaynak kültür (kum) tanelerinin kendisi ya da bu tanelerin birlikteliği yeterince inceseyse, hedef kültüre yani kum saatinin alt küresine zorlanmadan akacaktır. Kültürel aktarım bir kültürden diğerine kendiliğinden gerçekleşen edilgen bir akış değildir. Bilakis, hedef kültürün alt küresinin koşullandığı, hedef kültürün bir çeşit mıknaatıslanma etkisindeyken kendi somut gereksinimlerini karşılamak için kaynak kültürde etkin bir arayış gerçekleştirmesidir.

Öte yandan yeniden düzenlenen filtrelerin sırası kısıtlayıcı ve çizgisel değildir. Bir etkileşim söz konusudur. Her bir evre diğerlerine yansiyabilir ya da kayabilir. Peter Brook'un Mahabharata'sının kaynak kültürü Hindistan mitolojisidir. Sanksiritçe'de vücut bulan bu dev epik şiir, yalnızca Hint toplumunun (tıpkı İlyada Odeysia ile günümüz batı toplumu arasındaki ilişkiye benzer bir şekilde) kökenlerine yönelik bir bilgi kaynağı değil aynı zamanda günümüzde Hindistan toplumunun, özellikle Hindu inancına sahip olanların toplumsal yaşantısının düzenleyen bir öğretisi ve inançlar bütününe işaret eder. Dahası, doğu kültürünün ya da felsefesinin bütününe yönelik olan temel düşüncenin, döngüsel bir tarih anlayışının, insanın dünya, evren ya da tabiat karşısındaki acizliğinin, yalnızca onun bir parçası olabildiğinin güçlü bir yansımasını oluşturur. Mahabharata bu bakımdan bütün bir insanlığın ve tekleşmiş bir insan imgesinin öyküsüdür. Bu kültürel ya da antropolojik özün, kuşaktan kuşağa geçişini sağlayan sanatsal modeller oldukça çeşitlidir. Anlatıya dayalı yapısı bozulmamak kaydıyla, şarkılarda, kathakali gösterilerinde, edebi eserlerde, şiirlerde folklorik gösterilerde anadan/babadan çocuklara geçen masallarda kendisini üretmiş, modern zamanlarda soap opera tarzında sinemaya ve televizyona adapte edilmiştir. (Dunn, 1996:28) Pavis'in sözünü ettiği "kaynak kültür" başlığında Mahabharata'nın üzerinde yükseldiği kültürel ve sanatsal modeller böyle özetlenebilir.

Kum saatine geri döndüğümüzde, kültürel aktarımda önemli bir aşama ya da faktör olarak duran, "uyarlayıcıların amacı" başlığı altında, ilk olarak, hem Brook'un hem de Mahabharata'yı metinleştiren yol arkadaşı Jean Claude Carriere'nin kültürlerarası tiyatro anlayışlarını görürüz. İki arkadaş bu anlayışla Mahabharata'nın sözlü aktarımını üç aylık bir sürede dinlemiş ve çok etkilenmişlerdir, onlara göre bu destan fazlasıyla Shakespeareyendir ve biçimsel olarak Hintli olmasına rağmen evrensel çatışmaları ve temelleri ele almaktadır. Brook bu durumu şöyle ifade eder:

"Mahabharata'nın olağanüstü bir yoğunluğu var, her ailede olabilecek psikolojik yanlış anlamalar üzerine katmanlanan son derece karmaşık bir çatışma. Bir başka katmanda, politikanın özünü oluşturan

hizipleşme, çekişme ve çatışma ile ilgili. Daha genel bir katmanda ise, savaşın neden olduğu ve daha da geniş katmanda da, yalnız toplumda değil, ama tüm insanlık içinde ve kozmik varoluşta bulunan çatışma üzerine.” (Aktaran Korad Birkiye, 2007:132).

Brook için köklere kaynaklara yakınlaşmaya çalışmak her zaman için önemlidir. Onun için kaynak ya da köken her zaman aynıdır. Bir ağacın dalları farklı yönlere uzanırlar ama hepsi aynı gövdeden çıkmak zorundadır. Bu anlayışla, önce Kuşlar'ın Konferansı'nda İranlı kaynaklara, sonra tekrar Shakespeare'e ve Hintli Mahabharata'ya yönelir. Doğal olarak Mahabharata'da Hintli biçimlerden ve estetikten etkilenme söz konusudur; fakat bu etkilenme temelinde söz konusu “kaynaklara-kökenlere inme” amacıyla bütünleşir.

Kum saatinin “uyarlama çalışması” aşamasında ağırlıklı olarak Carriere olmak üzere iki isim o güne kadar yayınlanmış tüm çevirileri titizlikle okur ve karşılaştırırlar. Bu süreç iki yıl kadar sürer ve sonrasında her ikisi için de uzunca sürecek bir Hindistan yolculuğu başlar. Yolculuk boyunca dans, film, kukla tiyatrosu, köy kutlamaları ve oyunlardan edindikleri izlenimleri ve imgeleri bir araya toplarlar (Carriere, 1987:vi). Metni düzenlerken çeşitli akademisyenlerden, Sanksiritçe uzmanlarından tavsiyeler ve yardımlar alırlar. Doğu ve Hint kültürünü deforme etmemek için Carriere büyük bir çaba ortaya koymaktadır. Bir çok kelimeyi Fransızca'da karşılığını koyunca, anlamı zayıflatıyor diye olduğu gibi bırakır. Böylesi bir yaklaşım onun için, Fransızca'nın Sanksiritçe'den daha üstün bir dil olmadığına dair olan inancının bir sağlamasıdır.

“Oyuncuların çalışma” sürecinde Brook oldukça karışık etnik kökenli oyuncularla çalışır. Oyuncular araştırma ve eleme yöntemi ile seçer, bu seçim için birçok deneme gösterisi gerçekleştirip farklı ülkelere gider. Konuşulan ortak dilin Fransızca olması bu elemeyi kolaylaştıran bir unsur olur (Korad Birkiye, 2007:145). Son kertede, dünyanın dört bir tarafından yirmi oyuncu ve beş müzisyen seçilir. Oyuncularla çalışırken Brook, Mahabharata'yı tanıtmak mantığıyla otoriter bir tavır sergilemiş, sonrasında ise oyuncuları yaratıcılıklarını

sergileyecek bir şekilde serbest bırakmayı tercih etmiştir. Oyuncuların bu serbest çalışmalarıyla oyun için ortaya koydukları olanakları görebilmek için olabildiğince sahneye geç geçilmiştir.

Mahabharata'ya özgün bir biçim oluştururken, Brook'un temel yaklaşımı soyut bir Doğu imgelemi seçmemek, evrensel olsa da hiç bir şekilde Hindistan'dan ayırlamayacak bir öykü anlatımına yönelmektir. Brook bu durumu, “bu kültüre yaşam soluğu veren neyse onu arıyoruz. Kültürel biçimleri oldukları gibi almak yerine, o biçime can veren neyse onu bulmaya çalışıyoruz” şeklinde ifade etmiştir (Schechner, 1997:14). Böylesi bir yaklaşımla Brook ve ekibi Mahabharata'yı dokuz saatlik bir gösteriye dönüştürür.

Peter Brook'a göre Mahabharata'nın kalbinde yıkım yatar (Schechner, 1997:17). Görünüşte sadece tanrılar hakkında, insanların genelini çok ilgilendirmeyen büyümlü bir masal yapısına sahip olsa da öykü ilerledikçe yavaş yavaş mitsel karakterlerin ayakları toprağa basar ve tutku, ihtiras, aşk, kıskançlık ve gururla dolu çatışmaların içine girerler. Bunlar her tarihte insana özgü çatışmalardır ve bu noktada mit tiyatroya dönüşmeye başlar. Prodüksiyonun sunduğu yüzeysel bir tinsellik değil, güncel insani etkileşimlerin doğunun fikriyatı ile ortaya konuludur. Doğunun fikriyatı demek, tabiatıyla, yapıtın özüne yönelik bir ifadedir. Bu özün biçime dönüştüğü yerde Brook ve ekibi batılı insanların da alımlayabileceği biçimsel kodlamalar ve göstergelerden faydalanır. Ancak bu kodlamalar ya da biçimsel özelliklerin Hindistan'dan uzaklaşmaması gözetilir. Ritüeller, danslar, kostümler, müzikler sahne üzeri her bir öge Hindistan ile bağlantısını yitirmez. Bu biçimsel yönelimde şiirdeki 16 temel karakteri elerler ve tanrısal karakterlerden biri olan Vyasa'yı merkeze alıp anlatıcı konumuna yerleştirirler. Vyasa masalı bir delikanlıya anlatırken, diğer taraftan gerekli yerlerde sahne üzerinde oyuncu olarak yer almakta ve anlatılanları diğer bir mitsel karakter, Fil kafalı Ganesha kaydetmektedir. Anlatı, Mahabharata'nın zaten orijinalinde varolan bir unsurdur, fakat Brook bu anlatı yapısını Brechtien tekniklerle geliştirir ve bu yolla (kendi deyimiyle) “birçok perspektif ve farklı bakış açısına ulaşır”(Schechner, 1997:18).

Mahabharata'nın batıda sergilenişi esnasında aynı kodlamalar ve göstergeler prodüksiyonun diğer bileşenlerinde de uygulanır. Örneğin, Avignon'daki sergilemede mekan olarak Brook, taş ocaklarını seçmiştir. Taş ocakları Avignon diyince akla gelen başat unsurlardan biridir ve ayrıca taşsal yapının eskiliği, griliği, varoluşsal varlığı Hint efsanesiyle imgesel bir ilişki kurmaktadır. Hedeflenen sahnelemeyle mekan (Avignon-Fransa) arasında bir köprü oluşturacak şekilde bir dekor kullanımıdır ve taş ocakları bu hedefe yöneliktir. Diğer taraftan, Brook'da döneminin diğer önemli tiyatro insanları gibi dekorun oyuncunun önüne geçmemesi fikrini taşımaktadır ve buna istinaden taş ocakları olabildiğine stilize ve işlevsel olarak düzenlenmiştir. Pavis'e göre Mahabharata ile Peter Brook, "Kültürün Tiyatro Yoluyla Betimlenmesi" başlığı altında başka hiç bir iletişim aracının aktarmayacağı şeyleri aktarmanın yolunu görmüştür (Pavis, 1999:227). Brook çevrilemeyecek olanı, hiçbir düşünür tarafından açıklanamayacak olanı jestsel ve simgesel olarak tiyatro yoluyla batıya göstermiştir. Bu gösterim Hindu dinin törenselliğini anımsatan bir yolla gerçekleşir.

Kültürel aktarımda kum tanelerinin hedef kültüre sorunsuzca akması için yönetmen hedef kültürü iyice tanımalı, seyirci kitlesinin vereceği tepkiyi önceden kestirebilmelidir. Kaynak kültürün alımlanmasını sağlayacak ve iki kültürel dünya arasında iletişimi etkin kılacak düzenlemeler yapmalıdır. Bu bakımdan daha önce değindiğimiz uyarlayıcıların amaçları doğrultusunda (kum saatinde 3 numara) yetkilendirilmiş kimi uyarlayıcılar (no:8, alımlama adaptörleri), okunabilirliği (no:9, okunabilirlikler) ve alımlamayı (no:10) güvence altına alır (Pavis, 1999:228). Mahabharata'yı batılı seyirciye yaklaştırma derdiyle Peter Brook "alımlama adaptörleri" olarak iki Fransız oyuncuya anlatıcı ve aracı görevleri verir. Kendi dilini konuşan ve kültürel özelliklerini taşıyan anlatıcılar yoluyla seyirci destana daha da yaklaşır ve öyküyü kendi tarihine uyarlamaya yönelir.

Mahabharata "okunabilirlikler" düzeyinde dinsel ya da siyasal arka planları düşünüldüğünde batılı seyirci için her hâlükârda çok rahat okunabilecek bir gösterim metni ortaya koymaz. Ancak Peter Brook evrenselleştirici

bakış açısı ile olayları, davranışları ya da ilişkileri bedensel, mitolojik ve evrensel kodlara dönüştürmeyi başarmıştır. Böylece gösterim metninin anlatısal, felsefi ya da siyasi okunamazlıkları, yaratılan bu atmosfer yardımı ile seyircinin imgelemine özgür bırakan bir avantaja dönüşmüştür.

Pavis'in kum saatinin sonuna doğru, "hedef kültürde alımlama" aşaması bulunur ve kültürlerarası sahneleme hedef kültüre ulaştığında son bir engel olarak seyirciyle karşılaşır (Pavis, 1999:232). Seyirci kitlesi, binlerce kilometreyi aşmış sahnelemeyi hiçbir laf etmeden kabul de edebilir; ya da tam tersi, bir kalemde iteleyip, onu tanımayı red de edebilir. Tepkileri ne olursa olsun seyircinin temel edimi izlediği şeyi kendi kültürüyle kıyaslaması olacaktır. Kendisine yabancı olan bu kaynak kültürü alımlamak için kendisini ona aktarması değil, iki kültür arasındaki zamansal, uzamsal ve de davranışsal uzaklığı kavraması gerekir. Bu bakımdan seyircinin kıyaslaması iyi oturtulmuş modellendirmeler ve kodlamalar (no:1,2,10A,10B ve 10C) ile kendisine hem yabancı hem de tanıdık olan imgeler arasında estetik bir yargıya varabildiği ölçüde kolaylaşacaktır. Pavis'e göre yapıt yoluna devam etmek, seyircinin bilincinde giderek değişmek, evrimleşmek sürecini kuşatmak durumundadır. Bu noktada Pavis'in kum saatinin son aşamasına ulaşılar "ortaya çıkan ve beklenen sonuçlar" noktasında kültürler arası bir tiyatronun kuramı tartışmaya açılır. Peter Brook oyun sonunda beklediği sonucu şöyle ifade etmiştir:

"Sondaki barışma, benim için, oyun kişileri arasında öyküsel bir barışmadan çok daha fazla, seyirci kitlesi üzerinde seken içsel bir barışmadır. Seyirci kitlesinin tiyatrodan tüm bunları yaşamış ve aynı anda, kendisiyle barışmış, özgürleşmiş olarak çıkması. Kendisiyle barışan seyirci, eğer temsil ona seyirciler ve sahnelemenin geçici bir biçimde bir araya getirip evrenselleştirdiği kültürel gelenekler arasında, yeni kültürel bağlar arayışına uygun ortak bir deneyim paylaşırabilmişse, diğerleriyle de barışır" (Aktaran: Pavis, 1999:234).

Bu yaklaşım bütünüyle Artaud'unun ve diğer

takipçilerinin performans sonrasında yaratmayı hedeflediği sağaltım ya da terapik etkiyle ilişkilidir. Brook'un Mahabharata'da hedeflediği daha önce değindiğimiz gibi insanı kendisine anlatmaktır. Bu yaklaşımı oyunun daha en başında net bir şekilde bulmak mümkündür

“VYASA: Yazı yazmayı biliyor musun?

DELİKANLI: Hayır, neden?

VYASA : Büyük bir şiiri toparladım. Hepsini toparladım ama hiç biri yazılı değil.

....

DELİKANLI: Şiirin neyi anlatıyor?

VYASA: Seni..

DELİKANLI: Beni mi?

VYASA: Evet, bu senin ırkının hikayesi... Bu insanlığın şiirsel tarihi” (Carriere, 1987:3)

Brook'un çizdiği çerçevede görülen, kendisiyle barışacak insanın öncelikli olarak batılı modern insan olduğudur, varoluşsal yalnızlığı, bitmek tükenmek bilmeyen iç çatışmaları ve kaygılarıyla, eleştiren, sorgulayan bireydir. Modernizmin ve aydınlanma düşüncesinin yarattığı kendi kaderini elinde bulunduran özne, doğanın döngüsellığı, yazgının önüne geçilemezliği ile tanışacaktır. Savaşlar, kıskançlıklar, kibir, tutku, ihtiras vd. her biri insana mahsus özelliklerdir ve her an bunu sorgulayan, değiştirmeye çalışan bireyler, belki de boş yere kendileri ile kavga içindedirler. Kendisine dışarıdan bakan, ötekileştiren, kendisini sürekli eleştiriye tutan modern insan için kendisine artık içeriden bakması söz konusudur. Kendisiyle, kendi insanlığıyla barışan seyirci, sahnelemenin bir araya getirdiği kültürler arasındaki kültürel bağları yakalayabildiği ölçüde diğerleriyle, diğer farklı insanlarla da yeni kültürel bağlantılar gerçekleştirecektir. Fakat sonraki bölümde görüleceği üzere bu bakış fazlasıyla iyimserdir.

Mahabharata ve Yeni Düşünsel Paradigmanın Paradoksları

Orgast'ta anlaşılmazlık, seçkincilik ve dar bakışlılıkla, İK'lerde toplumsal gerçeklikten kopmakla eleştirilen Brook, Mahabharata sonrasında “oryantalist bir kültür korsanlığıyla” suçlanmıştır. Mahabharata tartışması oldukça uzamış ve tartışmaya katılanların sayısı giderek artmıştır. Mahabharata tartışmasının temelinde “etik” bir sorunsal olarak kültürlerarası çalışmanın karşılıklı bir alışverişe dayanması gerektiği düşüncesi yatmaktadır. Phillip Zarilli'nin 1986'da TDR'da yayınladığı söyleyişi tartışmanın merkez üssüdür. Antropolog Deborah Neff ve Batı Bengal Living Theatre'in yönetmeni Probir Guha'nın da katıldığı söyleşide Brook ve ekibinin yalnızca almak istediğini aldığı; fakat karşılığında hiç bir şey vermediği düşüncesi egemendir. 16 yaşında bir dansçıyı dansını öğretmesi için Paris'e davet edip, onu heveslendirip, sonra da hiç bir şekilde haber vermemeleri, kendileri için hazırlanan törenlerden çekip gitmeleri, Fransa'ya dönerken bagaj fazlası eski kazaklarını Hintlilere vermeleri gibi yarı magazin, yarı dedikodu şeklinde yürüyen eleştirileri başka bir boyuta taşıyan isim Avathi Meduri olmuştur. Meduri'ye göre, Zarilli ve diğerlerinin yaptığı bu tartışma ufak tefek kişisel isteklerin tatmin edilmesi, yemeğe kalmak ya da galaya katılmak halinde kapanacak, asıl sorunu görmezden gelen bir tartışmadır. Olanlar, yani Brook'un “kültür yağması” şaşırtıcı olmamalıdır. Böylesi bir kültür alışverişi zaten daha başından olanaklı değildir. Ortadaki ilişki Batı ve Doğu'nun, Batı'nın sömürgeci, tek taraflı alıcı olduğu bir ilişkidir. Batı büyük balıktır ve eğer doğu bu tür bir ilişkiye girecekse daha başından küçük balık olduğunun bilincinde olmalıdır. Meduri, çokkültürlülük, oryantalizm ve otantiklik gibi kavramların popüler olduğu bu yeni düşünsel iklimde hemen destek bulur. Rustom Brucha aynı doğrultudaki düşüncelerini şu şekilde ifade eder:

“Mahabharata sadece prodüksiyon değil, kanımca, Hint kültürünün pervasızca dokuz saatin içine hapsedilerek önemsizleştirilmesi ve Hint felsefesini beylik kalıplara indirgemesi ve Avrupamerkezci bir yapıyla uluslararası bir seyirci için hazırlanması da... Brook en önemli metinlerimizden birini aldı ve onu tarihsel içeriğinden

kopardı... Mahabharata'nın Hintli ama evrensel olduğu görüşüne katılamam. Buradaki "ama" yanıltıcıdır. Mahabharata evrenselidir çünkü Hintlidir. Kültür metinden ayrılmaz..." (Aktaran: Korad Birkiye, 2007:151).

Çıkış noktası her ne kadar magazin ve kişiselliklere dayanan bir merkezden kaynaklansa da, görüldüğü üzere Mahabharata tartışması politik ve ideolojik bir noktaya ulaşmıştır. Meduri'nin sözlerinde cisimleşen düşünce, batılı olan her kim olursa olsun, Peter Brook gibi kültürel bir araştırmacı olsa bile, batı gözüyle gördüğü için oryantalist ya da sömürgecidir. Bu durum kültürlerarasılık kavramıyla beraber, değişen düşünsel paradigmanın en temel paradokslarından birine örnek oluşturur. Bir taraftan batılı entellektüeller kendi kökleriyle hesaplaşıp ötekiyle barışmak, onu anlamak ya da onunla iletişime geçmek için kültür temelli yeni bir paradigma yaratmaya çabalarken, diğer taraftan doğuda aynı düşünsel zeminden yükselen argümanlar, onları kolonyalist olarak nitelendirmektedir.⁴ Dahası, bu argümanlar derhal batıdan da destek bulmaktadır. Bu noktada somut olarak ortaya çıkan, bir açıdan Peter Brook'un da peşinde olduğu, insanın evrensel olarak ürettiği, ortaklaştığı değerlerin, toplumsal ve kültürel kodların flulaşmasıdır. Batının hegemonyasının reddi, batının ürettiği tüm değerlerle birlikte topyekun reddine ulaşınca karşı karşıya kalınan muhafazakar ve alt kültürücü aşiret ya da kabile refleksleridir.

Menduri'nin ve Brucha'nın Mahabharata-Peter Brook karşıtı bu politik çıkışı eğer durum böyleyse batı ve doğu arasında yapılacak kültürlerarası bir tiyatronun mümkünatını tartışmaya açar. Brucha'ya göre spesifik bir kültürün, kültürel ürünü tekrar kendisine dönmelidir, aksi takdirde tercüme edilemez. Brook doğru soruyu "bu destan bana ne ifade ediyor" şeklinde sormamıştır, "eğer sormuş olsaydı Mahabharata değil, Odisea'yı seçmiş olurdu" (Aktaran Korad Birkiye, 2007:152). Tiyatro araştırmacısı Maria Shevtsova, bu yaklaşıma "Ardından Hamlet'in İngiltere kıyılarından (ya da Danimarka'dakilerden) ayrılmasını mı engelleyeceğiz. Ya da Chekhov'un Constantine'nini Rusya'dan..." (Shevtsova, 1997:100) diyerek ironik bir şekilde cevap vermiştir.

Brucha'nın yaklaşımı hem sanatın hem de kültürel dolaşımın doğasına aykırıdır. Sırf kendileri de Hintli diye Mahabharata'nın, Bollywood'taki içi boş müziklerine, devşirme pembe dizilerine her şekilde evet denilebilirken, batılı diye gerçekleştirilecek bütün sanat yapımlarının böylesi bir şekilde reddiyesi, en baştan bir özgürlük sorunsalını beraberinde getirir. Kendi sınırlarına hapsedilmiş bir sanatın özgürlüğünden artık bahsetmek mümkün olabilecek midir? Bu tartışmalar eskisi kadar popüler olmasa da hem entelektüel yaşamda bugün hala varlığını koruyan "kültür paradigmasının" içerdiği paradokslara ışık tutmakta, hem de tiyatrodaki kültürlerarası sahneleme olgusunun sınırlarına ya da belirsizliklerine işaret etmektedir.

Başka bir paradoks ise tiyatro sanatının kendisine ilişkin bir düzlemde cereyan etmektedir. Batılı yeni paradigma her ne kadar bir aydınlanma eleştirisi ve "dünyanın bir laboratuvar nesnesine" dönüşmesi üzerinden yükselse de Peter Brook'un tiyatrosunda da cisimleştiği üzere, bir laboratuvar yaklaşımı olmadan, deney ve gözleme dayanmadan yabancı bir kültürü tanımak, onunla ilişkiye geçmek zordur. Belki de esas mesele, biçimsel olarak nasıl yaklaştığımız ile ilgili değil, yaklaşımın içeriğini nasıl doldurduğumuz ile ilişkilidir. Mahabharata'nın prodüksiyon sürecinde de görüldüğü üzere, Peter Brook bir bilim insanı karakteriyle Hindistan kültürüne yaklaşırken, evrensel barış ve ortaklaşma duygularıyla hareket etmiş, tiyatro laboratuvarının temellerini ve çıktılarını böylesi bir düzlem üzerine inşa etmeye çabalamıştır.

SONUÇ

Çalışmanın sonlandığı yerde, evrensel ve kültürlerarası bir tiyatro içeriği ve biçimi yaratma amacıyla Peter Brook'un, tiyatronun oyunculuk, sahneleme, metin yazımı, sahne tasarımı gibi bir çok bileşenine yönelik deneyler ve sahnelemeler gerçekleştirdiğini görmekteyiz. Özellikle Mahabharata prodüksiyonuyla, konvansiyel, metnin egemenliğinden kurtulamayan, basmakalıp (ölü) tiyatro anlayışının egemenliğinden kurtulmuş sahnelemenin gelişimine katkı koyan Brook, Pavis'in kum saati şemasıyla analiz edilmeye çalışıldığı üzere, farklı iletişim sistemleri,

kültürel kodlar, ortak mitolojik simgeler yaratarak, tiyatrodaki gösteren-gösterilen ilişkisine antropolojik bir yön vermiş ve bu anlamda tiyatro göstergebilimine de farklı bir alan açmıştır. Yazardan, belirli bir tarih ve uzamdan kopan çok boyutlu, çoksesli ve açık kodlamalı yapıların analizinde işlevsel bir rol alan tiyatro göstergebilimi, günümüzün postdramatik sahnelemeleri için de vazgeçilmez bir alt yapı kurmuştur.

Brook'un insanın hem kendisiyle hem de diğerleriyle barışması üzerine cereyan eden kültürlerarası tiyatrosunda cisimleştiği üzerine, "düşünsel paradigma değişikliği" olarak ifade ettiğimiz, ikinci dünya savaşının sonrasında, batılı modernist düşünceyi ters düz eden genel düşünsel yaklaşım, 1960'lı, 70'li yıllardan itibaren tiyatro sanatında da karşılığını bulmuştur. Batılı öznenin ya da bireyin aydınlanma-modernizm süreçlerinde kendisini merkeze koymasıyla gerçekleşen, Nietzsche'nin hastalıklı olarak gördüğü karakteristik doğunun kaynakları ile yapı sökümü uğratılmıştır. Ve bu müdahale didaktik, sözel ya da yanılısamaya dayanan biçimsel özelliklerle değil, ritüelistik, bedensel iletişime dayalı kültürel ve tiyatral kodlarla sağaltıcı, terapik bir etki gözetilerek gerçekleştirilmiştir.

Diğer taraftan, Mahabharata prodüksiyonunun açtığı tartışmalar gerek 50 yıldır dünya genelinde düşünsel, felsefi ve politik yaşamı domine eden "kültür kuramı" ya da "kültürel çalışmaların" ekseninde ortaya çıkan bu yeni paradigmanın bünyesinde taşıdığı bir takım paradokslara da ışık tutmaktadır. Batının Avrupa merkezli metafiziksel düşünce sisteminin yapı sökümü uğratıldığı, ötekinin ve otantikliğin yüceltildiği, dünyanın ve artık herkesin farklılıklarıyla birlikte barışçıl bir şekilde yaşayacağına dair inancın üzerinde yükseldiği bu düzlem, beraberinde tüm ortak kimlikleri ve değerleri de flulaştırmaktadır. İnsan, güncel toplumsal gelişmelerle gözlemlenebileceği üzere, neredeyse diğerleriyle ortak bir tür, Homosapiens olduğunu bile reddetme noktasındadır.

Geleneğin, mitsel yapıların, ritüelistik toplumların ya da sekülerizm dışı yaşam formlarının batılı modernliğin panzehiri olarak görülmesi ya da en azından toplumun ihtiyaç duyduğu bütünleştirici olgular

olarak görülmesi konservatif, muhafazakar, milliyetçi ideolojilere yedeklenmiş ve Mahabharata tartışmalarında gözlemlenebileceği üzere, özlemi duyulan çokkültürcü dünya, herkesin kendi kültürünü yücelttiği, korumaya aldığı, altkültürcü diğer bir dünyayı paradoksal olarak beraberinde getirmiştir. Bugün "geleneğe, genel inançlara ve yaşam biçimlerine saygı kültürü" özellikle batılı olmayan toplumlarda, tam tersi bir şekilde "farklı olanın bastırılması" için bir araç görevi görmektedir.

Diğer bir paradoks, batılı düşünürlerin Nietzsche'den başlayarak aydınlanma eleştirisinin temel dayanaklarından biri olan ve neredeyse herkesin ortaklaştığı "dünyanın bir laboratuvar nesnesi haline gelmesi" düşüncesinin, pratikte yön değiştirmesi ile ilgilidir. Brook'un çalışmalarında da gözlemediğimiz ve neredeyse doğu kültürü ile ilişkiye giren her tiyatro insanında bulabileceğimiz üzere "deney ve gözleme" dayanan laboratuvar olgusu her daim kendisini üretmiş ve üretmeye devam etmektedir. Esas sorun bu bilimsel yaklaşımın içeriğinin nasıl doldurulduğu ile ilgili görünmektedir. Peter Brook'un tiyatrosunda da görüldüğü üzere, evrensel bir düzlemde insanın kendisiyle ve diğerleriyle barışmasını hedefleyen bir bilimselliğin artık batının ne hegemonik geleneğiyle, ne de kendisini tanırsallaştırmasıyla bir ilişkisi kalmayacaktır.

Notlar

1- Yeni düşünsel paradigmanın kaynaklarından birisi Nietzsche ise diğeri Marx'tır. Ancak, ne Marx'ın tarihsel bakışı ne de ekonomi-politik üzerine kurduğu düşünce sistematiği yeni paradigmaya kaynak oluşturmaz. Daha çok onun felsefi girdileri bu entellektüel akıla yansımasıdır. Bu bakımdan, hem marksizmden beslenmeleri hem de Marx'a içkin bir temel olarak tarihsel ilerleme fikrini reddetmeleri arasında bir çelişki yoktur.

2- Öteki, en genel haliyle doğudadır, kimi zaman müslümanlar, kimi zaman doğayla bütünleşik animistik toplumlar hatta soğuk savaş döneminde Sovyetler başta olmak üzere bütün sosyalist ülkelerin insanları, cahil, vahşi, kaba ve geri kafalı olarak yaftalanmışlardır.-

3- Liminal durum kabile ya da klan gibi küçük ölçekli,

geleneksel, döngüsel, tekrara dayanan ve görece olarak stabil karakterli toplulukların erginlenme ritüellerinde meydana gelen bir eşik, bir belirsizlik halini ifade eder. Bu eşığe gelen katılımcı, artık yeniye çok yakındır. Ritüel öncesi kimliğini eşikte bırakmış ve liminal durumda tamamıyla açık, Schechner'in deyişiyle tabula rasa halindedir. Ritüelin sonunda yeni kimliğini kazanacaktır. Bir kadın, bir savaşçı yahut bir din temsilcisi kimliği liminal durumun sonunda elde edilir. Eşik, her zaman yeninin potansiyelini barındırır yeni sembollere, modellere ve örneklere gebedir. Bu yüzden geleneksel toplumlarda ritüel katılımcısının, kuralları bozması ve yeniyi yakalaması için cesaretlendirilir. Liminoid ise modern, endüstriyel toplumlarla ilişkili bir liminal durumu ifade eder. Organik bir süreç olmadığı gibi katılımcı da bütünün parçası olmak zorunda değildir. Bir mezuniyet törenindeki eşik anını liminal olarak alırsak, aynı anın rock konserindeki hali liminoid örnek olarak verilebilir. Liminoid durumda yenilik bireysellikten gelirken, liminal olan ritüeli gerçekleştiren topluluğun toplumsal eşitlik, dayanışma ve beraberlik duygularını taşıyan toplumsal ruh, "Komünitas"ı gerektirir. Yoshi Oida, farklı dinsel törenlerden devşirdiği pasajları, savaş sanatları ve performansla birleştirerek ritüel ve tiyatro arası bir yerde liminal durumu yaratmış, daha sonra bireysel yetenekleri ve yaratıcılığıyla bu durumu modern, endüstriyel bir eğlenceye, bir şova, yani liminoid bir fenomene dönüştürmüştür.

4- Yeni düşünsel paradigma ile yerleşen farklı olana saygı ya da otantik olanı yüceltme düşüncesi ayrılığı doğurmaktadır ve günümüzün siyasi-kültürel atmosferinde bu durumun çıktıkları daha somut olarak görülmektedir. Evrensel bir insan bilincinin ya da kimliğinin korunamadığı yerde kültür savaşları, radikal milliyetçilik, mezhepçilik ve yanı başımızda Suriye'de görüldüğü gibi insanları birbirinden koparmaktadır. Bu durum "yeni" gibi görünen aslında çok eski olan sömürü ve katliam biçimlerini tekrar ortaya çıkarmaktadır.

KAYNAKÇA

Auslander, P. (1997). *From Acting To Performance: Essays in Modernism and Postmodernism*, London: Routledge.

- Birkiye, S.K. (2007). *Çağdaş Tiyatroda Kültürlerarası Eğilim*, Ankara: De-ki Basım Yayım.
- Brook, P. (1968). *The Empty Space*, New York: Touchstone.
- Candan, A. (2013). *Öncü Tiyatro ve Dijital Çağda Gösterim*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Carrieré, J.C. (1987). *The Mahabharata*, New York: Harper&Row Publishers.
- Dunn, S. (1996). "Peter Brook and The Mahabharata", Tony Day(ed) içinde, s. 26-39.
- Eagleton, T. (2010). *Estetiğin İdeolojisi*, çev. Bülent Gözkan vd, İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Heidegger, M. (1977). *The Question Concerning Technology and Other Essays*, New York: Garland Publishing.
- Kalkan Kocabay, H. (2008). *Tiyatroda Göstergebilim*, İstanbul: E Yayınları.
- Pavis, P. (1999). *Sahneleme: Kültürler Kavşağında Tiyatro*, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Turan, E.R. (2002). "Batı Metafiziği ve Savaş" Doğu Batı, içinde s.161-170.
- Sarup, M. (2004). *Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm*, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Schechner, R. (2003). *Performance Theory*. New York: Routledge.
- Schechner, R. (1997). "Peter Brook ile Söyleyişi", Mimesis 6, M.Göksel(ed) içinde, s.3-30.
- Shevtsova, M. (1997). "Interculturalism, Aestheticism, Orientalism: Starting from Peter Brook's Mahabharata", Eli Rozik(ed.) içinde, Theatre Research International 22, s. 98-104.
- Ünlü, A. (2006). *Türk Tiyatrosunun Antropolojisi*, Ankara: Aşına Kitaplar.