

Başvuru Tarihi : 27.11.2018 / Kabul Tarihi: 14.01.2019 / Derleme Makale

RİTÜELE DÖNÜŞTEN KÜLTÜRLERARASILIĞA: PETER BROOK'UN SAHNE UYGULAMALARINDAKİ İZDÜŞÜMLERİ VE "MAHABHARATA"

Burcu KAN*

ÖZ

20.yüzyılın ikinci yarısında, Çağdaş/Alternatif tiyatro uygulamalarıyla birlikte farklı arayış süreçleri içine girildiği ve ritüellere bir dönüş ihtiyacı doğduğu görülmektedir. Bu makalede, Peter Brook'un -kültürlerarası öncesi ve kültürlerarası dönem- çalışmalarında, ritüellere dönüşle birlikte; tiyatroya tekrar kazandırılmak istenen işlevselliğin hangi noktalarda belirdiği ortaya konmuştur.

Anahtar Kelimeler: Ritüel, Kültürlerarasılık, Peter Brook, Çağdaş/Alternatif Tiyatro, Mahabharata.

FROM "RETURN TO RITUAL" TO "INTERCULTURALISM" : PROJECTIONS IN PETER BROOK'S STAGE PERFORMANCES AND "MAHABHARATA"

ABSTRACT

In the second half of 20th century it has been observed that there is different processes of search with Contemporary/Alternative theatre performances, and that a need for the return to rituals has emerged. This article reveals at what point the functionality aimed to brought back again to theatre appears in Peter Brook's -pre-intercultural and intercultural period- works with a return to rituals.

Keywords: Ritual, Interculturalism, Peter Brook, Contemporary/Alternative Theatre, Mahabharata.

* H.Ü. Ankara Devlet Konservatuarı Sahne Sanatları Bölümü Tiyatro Anasanat Dalı Öğretim Görevlisi
e-mail: burcu_kan@yahoo.com

GİRİŞ

*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 o? Niçin
alkışlıyoruz, neyi alkışlıyoruz? Sahne gerçek bir
mekân mı hayatımızda? Ne gibi bir işlevci olabilir?
Neye hizmet edebilir? Neyi bulgulayabilir? Kendine
özgü özellikleri nelerdir? (Brook,1990, s. 49-50)*

Peter Brook

20. yüzyılın ikinci yarısında, Çağdaş/Alternatif tiyatro uygulamalarına baktığımızda, tiyatrodaki farklı arayışların ortaya çıktığına tanık oluyoruz. Bunun sebebi, tiyatronun kökenindeki işlevselliğine kavuşturulma çabasıdır. Ritüele dönüş ve insanlığın kolektif bilinçaltının araştırılması bağlamındaki çağdaş arayışların ortak noktası, köklerinin Antonin Artaud'a kadar uzanmasıdır. Öncü tiyatro akımlarının sonuçlarından oldukça etkilenen çağdaş araştırmacılar içinde; Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Richard Schechner gibi tiyatro adamlarının arasında Peter Brook'un özel bir yeri vardır. Ritüellere dönüşü ortak ilgi ve uygulama alanı olarak gösterebilsek de, ritüelle kurulan ilişki biçimlerinde; hem teoride hem de uygulama biçimlerinde bazı farklılıklar gözlemlenir. Ritüele dönüşün özünde barındırdığı işlevsellik ve eğlendiricilik ise vazgeçilmez unsurlar olarak öne çıkar. Ritüellerin, "sosyal bir regülatör" işlevi taşıdığını da belirtmemiz gerekir. 20. yüzyıl sonunda dünyada yaşanan olaylara baktığımızda, insanın bir çıkmaza girdiği görülür. "Kitlesele toplum birimleri içinde yaşam, insanca iletişim sıcaklığının yerini elektronik medyanın almasına ve bilinçlerde kopukluğa yol açıyor. Öte yandan politik-ekonomik sömürü düzeninin büyümesi, doğanın, insanın doymak bilmez hırsı karşısında yok olması, halklar arasında süren anlamsız savaşlar, yeryüzündeki tedirgin varoluşların göstergeleri."(Candan, 1994, s. 215). Colin Counsell'in ifadesiyle, "Maneviyatın hayatını sürdürecele bir ritüel olmadan, Batı sosyal bir dağılıma ile karşı karşıyadır. Burada 'ritüel' ile ne demek istenmiştir? Son yıllarda özellikle ritüelin tiyatro ile olan ilişkisine yoğunlaşarak bu konu üzerine çok şey yazılmıştır. Bununla birlikte biz burada bu terimi temelden en somut biçimde inceleyerek başlayacağız." (Counsell, 1996, s. 144)

Genellikle 'ritüel' kelimesini ilkel toplumlarda gerçekleştirilmiş bir olayın, eylemin belirli bir türüne ilişkin olarak kullanırız. Genel olarak bu eylemlerin amacı işlevsel değil fakat semboliktir. Dini kutlamaların, şaman törenlerinin, totem ayinlerinin ana amacı kutsalı yansıtmak ve seküler dünyada boşlukta bir an, kutsal bir zaman yaratmaktır. Brook 'ritüel' i

bu anlamda işlemiştir, amacı 'Kutsal Tiyatro' olarak adlandırdığı görünmeyeni görünen yapan bir tiyatro yaratmaktır. Aynı zamanda bu terim okuduğu antropoloji kitaplarından özellikle Fransız antropolog ve modern yapısalcılığın kurucusu Claude Levi-Strauss'dan gelmektedir. Levi-Strauss perspektifine göre ritüellerin en önemli işlevlerinden biri toplumun grup kimliği hissini ölümsüzleştirmektir. Bir ritüelin görünürdeki amacı manevi inançları kutlamak olabilir fakat asıl etkisi bu inançların ortak doğasını ortaya koymak ve bu inançları benimseyen toplumun içine yazmaktır.

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, görünmeyeni 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,1996, s.145).

Brook kendi tiyatrosunda, bu özellikleri barındıran Kaba Tiyatro, Kutsal tiyatro ve Dolaysız tiyatro kavramlarından söz eder. Bunu Prof. Dr. Sevda Şener'in deyimiyle şöyle açıklayabiliriz:

Peter Brook modern tiyatro eğilimlerini ve çalışmalarını iki kümede toplamıştır. Bu kümelerden birinde canlı, renkli, eğlenceli oyunlar bulunur. Sirk gösterileri, müzikhol gösterileri bu kümeye girer. Seyirci çoğunluğu bu oyunları tutmaktadır. Peter Brook bu tiyatroya "Kaba tiyatro" demiştir. İkinci kümeye giren çalışmalarda genellikle mistik anlam taşıyan ve törensel özellikleri olan oyunlar üretilmektedir. Antonin Artaud'nun, Jerzy Grotowski'nin tiyatrosu bu kümeye girer. Bu kümedeki çalışmalarda seyircinin oyuna katılması da söz konusudur. Peter Brook bu tiyatroyu Kutsal tiyatro olarak adlandırmıştır. Peter Brook'a göre günümüzün tiyatrosu, bu iki kümeye giren oyunların özelliklerini bir araya getirmelidir... Bu tiyatro büyüdü olduğu kadar, canlı ve neşeli olmalı, seyirci ile doğrudan ilişki kurmalıdır. Yazar bu tiyatroya dolaysız tiyatro adını vermektedir (Şener, 2000, s.315).

20.yüzyılın ikinci yarısından itibaren, rasyonel düşünce ve materyalist yaşam biçiminin etkileri, maneviyattan uzaklaşan toplum insanını mutsuzlaştırmıştır. "Bir yandan ilkel yoğun yaşantı özlemi öte yandan yaşam ile sanatın iç içe geçmesiyle yaşamın sanattan, sanatın da yaşamdan 'medet' umması, çağdaş sanatın günümüzde ulaştığı son dönemeci belirliyor. (Candan, 1994, s. 215) İlkel-törenselleşen olana yönelişte; ritüellerin toplumu bir arada tutan, kolektif bilinçaltını besleyen ve toplum içinde dayanışmayı sağlayan güçlü bir bağ niteliği taşıması en önemli unsurdur. Sosyal bir işlevi olan, seyirciyi de içine alan bir törensiliktir bu. Sanat ile yaşamı bütünleştirmeye yönelik olan arayışların sürdüğü bu dönemde, Brook'un ritüellere dönüş ve sahnelemelerindeki izdüşümlerini inceleyelim.

1.RİTÜELLERE DÖNÜŞ

Ritüellere bir dönüş ihtiyacı neden duyuluyor? Brook'a göre, modern toplumlar, yaşamın getirdiği koşullar gereği, zamanla materyal dünyanın egemenliği altına girerek manevi yönden yozlaşmaya başlamıştır. "Ritüel tiyatro Brook'a göre modern dünyanın karşılaştığı ana probleme ve manevi çürüme durumuna çöküşe verdiği cevaptı. Brook modern batı kültürünün rasyonalizm ile kuşatıldığını ve sadece materyal, somut dünyayı kavramaya çalıştığını düşünmüştür. Sonuç olarak hayatın diğer tüm materyal olmayan boyutları göz ardı edilmiştir." (Counsell, 1996, s. 143) İnsanoğlunun varoluşundan beri süregelen ritüeller, gerçekleştirilme amaçlarının içeriklerine göre farklılıklar gösterse de, insanı manevi yönden iyileştiren bir özelliğe sahiptir.

Önceki dönemlerde özel olaylar, ritüeller maneviyatın ortaya konulması adına sahnelenmiştir. Dini ve kutsal, mistik ve efsanevi şeyleri (Brook bunları görünmeyenler olarak adlandırmıştır) toplu olarak kutlayarak toplumlar inanç sistemlerini devam ettirmişlerdir. Aslında daha rasyonalizmin ve modernizasyonun daha tamamlanmadığı modern dünyada ritüeller halen bu rolü yerine getirmektedir ve görünmeyenler hayatın önemli bir parçası olmaya devam etmektedir (Counsell, 1996, s. 143).

Brook çağının tiyatrosunu, cansız, renksiz ve heyecan vermekten uzak bulur. Konvansiyonel tiyatronun, törensizlik özelliğini kaybetmiş olmasını ve tekdüzeliğini eleştirir. Bu ona göre ölümcül bir tiyatrodur. Çünkü seyirci artık, sıradan bir alışkanlıkla tiyatroya gitmektedir; bunu bir ihtiyaç olarak hissetmemektedir.

Brook Batı dünyasında tüm ritüel duyguların ve törenlerin kaybedildiğini savunmuş ve manevi ve sosyal çöküşün eşiğine geldiğini düşünmüştür. The Ik (Colin Turnbull'un antropolojik çalışması Dağ İnsanları'nın (The Mountain People) oyunlaştırılmış hali) adlı eseri görünürde zorla atalarının topraklarından başka yere sürülmüş bir Uganda Kabilesinin sosyal düzeninin ve aile düzeninin tümden çöküşünü ve kabilenin yıkımını ele almaktadır. Bununla birlikte Brook açık bir biçimde Batı dünyası ile bir karşılaştırma yapmıştır:

Aynı şekilde bizim dünyamızda... Biz aile bağlarımızın doğal olduğuna inanmaya çalışmakta ve bu bağların manevi enerjilerle beslendiği ve devam ettirildiği gerçeğine gözlerimizi yumuyuz. Yaşayan törenlerin yok oluşuyla, boş ya da ölü ritüellerle bireyden bireye bir akış olmaz ve hasta sosyal yapı iyileştirilemez. Bu suretle, çok özel bir durumu var gibi görünen bilinmeyen, uzak, küçük bir Afrika kabilesinin hikâyesi aslında çöküşteki Batı şehirleri ile ilgilidir (Brook 1987, s.136) (Counsell, 1996, s.143-144).

Brook, sürekli olarak tiyatro ile ilgili sorular sorar. Onun deneyimselliğinde, bu sorulara aradığı cevapları bulma yolundaki arayışları, dünyaca tanınan sahnelemeler yapmasına yol açacaktır. Tiyatro nedir? Neden tiyatro yapıyoruz? Bu sorular arayışlarının görünen boyutudur, bu soruların ardındaki görünmeyen ise aslında “Tiyatronun işlevselliğinin sorgulanmasıdır.”

Bu noktada Peter Brook’un, ritüellere dönüşün ardından çağdaş tiyatroya neler taşıdığını açıklamaya çalışalım. Onun “Kutsal tiyatro” kavramından söz etmemiz gerekir ki; bu da onun kendi deyişiyle, “Görünür kılınan görünmez tiyatrosu’ dur.” (Brook, 1990, s. 51). Brook’un “Kutsal Tiyatro” da ritüellere dönüş ile anlatmak istediği, ritüellerin içindeki mistik anlamlı ve törensi özelliklerdir. “Onu yönlendiren şey insan deneyiminin uç noktasını teatral anlatımın uç noktası aracılığıyla keşfetme yollarını araştırma ihtiyacıdır.” (Hunt, 1975, s. 81). Bu, onu tıpkı Artaud ve Grotowski’nin yüzdüğü sulara sürükler; kolektif bilinçaltı. Kolektif bilinçaltından, insanlığın var olduğundan beri, yaşadığı deneyimlerin ve bu deneyimlerden edindiği birikimin, ilk örneklerini/arketipleri barındıran ritleri ve mitleri anlayabiliriz. Bunların simgesel eylem(canlandırma) ve söz düzleminde belli bir sistem içinde ifadesi; zaten canlandırma yoluyla ritüelleri ve anlatım boyutuyla mitolojik öyküleri ortaya koyar. “Peter Brook, Grotowski ve Artaud gibi, tiyatronun ilkel köklerine geri dönmesi gerektiği kanısındadır. Geleneksel tiyatronun kalıplaşmış tüm öğeleri, köklere dönüş yalınlaştırması sayesinde ayıklanmış olur.” (Özüaydın, 2006, s. 125).

Onu bu noktaya getiren, dönemin sahnelemelerinin etkisinin azalmış olduğunu düşünmesidir. Dolayısıyla tiyatro gerçek bir gereksinme halinden uzaklaşmış ve işlevselliğini yitirmiştir. “Oysa Peter Brook’a göre, tiyatro, yaşamsal bir ihtiyaç, seyirciyi de içeren bütüncül bir eylem olmalıdır. Bu yüzden sahne ile yaşam arasındaki ayrım kaldırılmalıdır. Tiyatro, işlevselliğiyle, hem seyirci için, hem de oyuncu için, nedenselliği olan gerçek bir gereksinme haline gelmelidir (Özüaydın, 2006, s. 124). İşte onu araştırmalarında yeni anlatım biçimlerine yönlendiren, bu durumun sağlanıp sağlanamayacağıdır. Onun kendi sözleriyle ifade etmek gerekirse; “Tiyatroyu nasıl yemek yemek ve seks yapmak kadar tamamen ve esasen ihtiyaç yapacağız? Sulandırılmış bir ek ya da hayata kültürel bir dekorasyon olmayan bir tiyatrodan bahsediyorum. Sadece basit organik bir ihtiyaçtan bahsediyorum. Hayal bir ihtiyaçtır. Bu niteliklidir. Bu endüstriyel Batı toplumlarında kaybolmuştur. Ben bunu arıyorum.” (Heilpern 1989, s. 22) (Counsell, 1996, s. 145). Peki, Peter Brook’un oyunlarında bunun yansımalarını nasıl görüyoruz?

2.BROOK'UN EVRENSEL DİL ARAYIŞLARI

Tiyatroya yaklaşımında, onun ilk olarak, “evrensel bir dilin yakalanıp yakalanamayacağı” konusunda incelemeler yaptığı görülür. Brook, çağının seyircisinin, tiyatroya bir ihtiyaç duyarak gelmeyişi, artık rutin bir alışkanlıkla gelip gidiyor olması üzerinde durur ve bu durumu değiştirebilmek amacıyla, evrensel bir dili yakalama çabası içine girer. Onun, “Tiyatro dili arayışına başlamasını sağlayan ilk itki, RSC ile yaptığı Lear’e, İngilizce bilmeyen Doğu Avrupa izleyicisinin verdiği tepkiyle ilgiliydi.” (Innes, 2004, s. 183). “Kültürel ve dilsel bağlamın aslında daha derin, daha evrensel düzeyde ilişki kurmanın önünde engel olduğunu belirten Brook, “Tiyatronun hangi koşullar altında doğrudan, dolaysız iletişimi sağlayabileceğini araştırmaya başladı. Hangi koşullar altında bir grup oyuncunun teatral deneyimi, ortak hiçbir kültürel işaret ve anlama sahip olmayan izleyiciler tarafından anlaşılabilir ve paylaşılabilir.” (Brook, 1973, s. 47) (Innes, 2004, s. 183). Seyirciyle kurulmak istenen şimdi ve burada’lık özelliği, tiyatronun göstergelerini etkilemiş ve konvansiyonel tiyatronun somut gerçekliği yerini soyut kullanım araçlarına bırakmıştır. Brook’un ulaşmayı hedeflediği bu yolda öncelikle, konvansiyonel tiyatronun, kalıplaşmış tiyatro öğelerinden uzaklaştığı görülür. “Klasik bir tiyatrocunun için yararlı olan sözcüklerin, günümüzde iletişimi sağlayamadığına, derdini iyi ifade edemediğine inanır. Dolayısıyla, izleyiciyle direkt bir etkileşime geçecek, ses, jestler, aktör ve objeler arasında görsel bir ilişki sağlayacak elementlerin birleşimini hedefler. (Birkiye, 2007, s. 98). Alışlagelmiş ses, söz, jest vb. araçlardan temizlenmiş; yeni biçimleri sahne üzerinde sınıyarak ve tekrar tekrar deneyerek, beden dilini ifade etmenin olanaklarını sözlü dilin ardına geçerek anlatabilme çabası içindedir. Brook’un kendi ifadeleriyle belirtirsek; “Bizim çalışmamız, kültürel ya da ırksal koşulları ne olursa olsun, insan deneyiminin en derin yanlarının bazılarının her izleyiciyi özdeş bir etkiyle sarsacak şekilde, insan bedeninin ses ve hareketleriyle açığa vurulabileceği gerçeğine dayanmaktadır. Beden, çalışan, işleyen bir kaynak olarak düşünüldüğünde, kökleri olmadan yaşayabilir insan” (Innes, 2004, s. 184) (Brook, 1973, s. 50). “Brook’un evrensel bir dil yaratmak için attığı ilk adım, tüm kültür bağlarının koparılması olmuştur. Bu bağlamdaki ana kavramıysa “boş alan”dır. Gerçek bir sessizlik potansiyel olarak her şeyi barındırır. Örneğin, tüm Japon düşüncesinin, tüm zen düşüncesinin sürekli olarak her şeyin gelebileceği kök olarak boşluğa geri dönmesi boşuna değildir. Bu yüzden benim için tiyatro, boş bir alan ve mükemmel bir sessizlik olan bir boşluk çanağının içinde

başlar ve biter.” (Counsell, 1996, s. 147). Brook’un sahne üzerindeki deneysel arayışlarının amacı, iletişimin belirli mantık dizgelerini aşarak evrensel olanı ifade eden araçları keşfedebilmektir. Oyunculığa yaklaşımlarında farklılıklar görülse de, Brook gibi belli başlı bazı tiyatro adamlarının tiyatro sanatına getirdikleri yenilikler, bu sanatın canlılığına tekrar kavuşmasını sağlamıştır. Guy Dumur bunu şu şekilde ifade eder;

Peter Brook’un aktör hakkında söyledikleri... bu asrın başından beri kullanılan belli başlı metodları sürdürme ve onları aşma anlamında özellikle kıymetlidir: “Actor’s Studio” tarafından yeniden ele alınan Stanislavski ekolü, Brechtliyen yabancılaşma, Grotowski’nin çileciliği... vs. Bunların hepsi sanatı tehdit eden kireçlenmeye karşı mücadele etmek üzere ortaya konmuş araçlardır... Aktöre gereken, kendisini özden koparan öğrenilmiş jestleri ve düşük kaliteli psikolojiyi yok etme araçlarıdır. Ve neyse ki Peter Brook gibi bu sanata can veren insanlar var (Dumur, 1995, s. 137).

3.BROOK’UN KÜLTÜRLERARASI ÖNCESİ DÖNEMİ

Brook’un sahnelemelerinde, kültürlerarası öncesi dönem ve kültürlerarası dönem olarak tarif edilen gelişim süreci göz önüne alındığında; ritüellere dönüşün ve tiyatrodaki tekrar canlandırılmak istenen işlevselliğin hangi noktalarda belirdiğine bir göz atalım:

İlk dönem sahnelemeleri, daha çok Shakespeare ağırlıklıdır. Royal Shakespeare Company’de, Shakespeare yapıtlarını çağdaşlaştırarak sahnelediğini görüyoruz. Daha sonraki dönemde, farklı kültürlerin metinleri üzerinde çalışarak onları Batıya sunma biçiminde olan deneysel çalışmalarına devam ettiğini izliyoruz. İşlevsellik, özünde zaten yaşamı yoğun olarak barındıran oyun metinlerinin yeniden okunmasıyla ortaya çıkabilir. “Zaten ona göre tiyatro tarihinin üç zirvesi vardır: Yunanlılar, Shakespeare, Çehov...” (Dumur, 1995, s. 136) Bu tür metinlerin oyuncuya ve rejisöre sağladığı esneklik, yaşamın birebir psikolojik taklidi olmaktan çok, yaşamla içiçeliği özelliğine uygundur. Bu esneklik, oyuncuyu da özgür kılar. “Peter Brook’un ortaya döküp saçmak istediği şey neydi? Bunun yanıtını ilk anda vermek pek de zor değildi: Aktörü mesafelerle ve hesaplarla çerçevesiz o sahneden kurtarmak...” (Zeyinoğlu, 2006, s. 82) Brook’a göre, oyuncu özgür olmalıdır. Geleneksel tiyatronun kalıplaşmış araçlarından sıyrılmalıdır. Tabii yönetmen de... Açık sahne anlayışı, bunun bir göstergesidir.

Onun 1960’larda yönettiği oyunlardan; Kral Lear (1962), Marat/Sade (1964), Fırtına (1968) ve Bir Yaz Dönümü Gecesi Rüyası (1970) en bilinen ve ünlenen sahnelemelerindedir. Peter Brook’un sahnelemelerinin, yeni denemelere açık, farklı yaklaşımlar içinde olduğu

görülür. “Sahnenin her anlamda tamamını kullanan, oyuncularından şarkı söylemek, enstrüman çalmak, akrobasi gibi farklı yetenekler de gerektiren performanslar vermelerini talep eden enerjik sahne yapıtlarıyla üne kavuştu.” (Milliyet Sanat Dergisi, 2006, s. 17) Weiss’ın oyunu Marat/Sade ile Londra’yı ve on yıl aranın ardından İkleri konu edinen Dağlılar ile Paris tiyatrosunu sarstığını belirten Hunt, şöyle devam eder: “On yıl arayla sahnelenen bu iki oyun Brook’un... gerçek bir çağdaş tiyatro icat etme girişiminin temel aldığı kültürel varsayımları da yansıtıyorlar... Bunlar toplumumuzda yeni sanatsal biçimler yaratmak için bilinçli olarak mücadele eden herhangi bir bireyin yüz yüze kaldığı sorunları gösteriyor.” (Hunt, 1975, s. 81). “...Londra’da sahnelediği Shakespeare’in Fırtına adlı oyununda Meyerhold’un bio-mekanik sahneleyişini çağrıştıran, birçok katmanlı iskelelerden oluşan dekor...” (Dumur, 1995, s. 137) kullanmıştır. Onun rejileri içinde, farklı kaynaklardan beslenerek yeni biçim denemelerine bir başka örnek olan, Bir Yaz Dönümü Gecesi Rüyası oyununda “...Meyerhold’u, dell’Arte’yi, sirki ve 1960’ların radikal tiyatro gruplarını kullandı ama sonuçlar tamamen kendisine aitti... Bütün bu ayırıcı özelliklere rağmen, metin şiirsel değerinden hiçbirşey kaybetmemişti...”(Brockett, 2000, s. 603-604). “Brook, yönettiği oyunlar üzerinde büyük ölçüde kesme, kısaltma, yer değiştirme ve sıkıştırma yollarına gider ve oyuncularını durumları ve karakterlerin güçlü duygularını aktarmaya yönlendirir.” (Birkiye, 2007, s. 94) Seyirciyi rahatsız ederek onu uyandırmaya yönelik olan deneysel çalışmalarında, onu derinden sarsmanın yollarını aradı. Onun tüm bu arayış ve uygulamaları, Brook’un işlevsel tiyatroya ulaşma çabasında ilk ve önemli adımlardır. Brook, geleneksel tiyatronun sahneleme kalıplardan arınmış, seyirciyi de içeren bir eylemden, bütüncül(total) bir tiyatroyu hedeflemektedir. Burada, “sunum” için yapılan tiyatro değil de “araç” olan bir tiyatro söz konusudur.

Brook’un, dünyanın farklı ülkelerinde, farklı mekânlarda sahneleme çalışmaları söz konusudur. Uzam konusundaki fikirleri, onun yeni biçim arayışlarında en önemli çıkış noktası olmuştur. Brook’a göre, “Çehov’un bir iç mekânı ya da dış mekânı ayrıntılı olarak tarif ettiğinde aslında söylemek istediği şudur: ‘Gerçek gibi görünmesini istiyorum’, Ölümünden sonra, Çehov’un hiçbir zaman tanıyamadığı yeni bir tiyatro biçimi – Açık sahne – ortaya çıktı. O zamandan bu yana pek çok prodüksiyon gösterdi ki, boş bir sahnede oyuncuların en aza indirgenmiş aksesuarlar ve mobilyalarla kurduğu 3 boyutlu, sinemasal ilişki Çehovyen anlamda çerçeve sahenin tıklım tıkış fotoğraf gibi dekorlarından çok daha gerçek görünmektedir.” (Brook, 2007, s. 47). Brook, rejilerinde çerçeve sahneden kurtularak, gerçekçi dekorla tarif edilen bir mekânın, görünmez ortaya çıkışını

engellediğini savunarak, boş bir alandan işe başlamamız gerektiğini vurgular: “Herhangi boş bir alanı alıp işte sahnedir diyebilirim. Bir adam bu boş alanın ortasından yürür geçer, biri de onu gözleriyle izler, işte bir tiyatro ediminin oluşması için gereken şey bu kadardır” (Brook, 1990, s. 7). Brook’a göre uzamı dekor değil düş gücü doldurmalıdır. Bu anlamda Brook, seyirciyi de özgür kılmaktadır. Özgürlük, seyirci ve oyuncu açısından aynı paralellikte sağlanmış olur ki Peter Brook’un happening’lere olan sempatisi buna dayanır. Hatta happeningleri kutsal tiyatroya en yakın olan bir tür olarak görür. Seyirciyi koşullanmış düşünce tuzaklarına itmez aksine onu uyandırmak ister. Tıpkı anlık bir şekilde gelişen olay tiyatrosu gibi.

Brook’un ikinci dönemi, kültürlerarası çalışmalar yaptığı bir dönemdir. Patrice Pavis’e göre Kültürlerarası tiyatrodaki; “...yeni ifade biçimleri olarak, farklı kültürlerin oyunculuk üsluplarına yer verme, geleneksel dramatik biçimlerle deneysel formları bir arada kullanma, ussal kontrolün çekilerek, kopuk, nasıl bir araya geldiği ilk bakışta anlaşılmayan olaylar, belirsiz ve karmaşayı içeren dil kullanımı, yerleştirme (enstalasyon) ya da söz diline alternatif ışıkla, sesle, hareketle tasarlanmış teatral anlar ya da boş uzam ve zaman kodları oluşturma gibi birçok teknikle karşılaşırız.” (Pavis, 1999, s. 25). Brook’un kültür/tiyatro araştırmalarında, küreselleşmeyle birlikte giderek homojenleşen ve standartlaşan bir dünya kültüründe (popüler kültür); farklı kültürlerin biraradalığı, bunların özgünlüğü ve kolektif bilinçaltındaki ortak noktaları ifade edilmeye çalışılır. Yeni biçimlerin uzun deneylerle sınandığı çalışmalarında, sözlü dilin ardına yönelerek, imgesel yaklaşımların ağırlık kazandığı evrensel bir dil yaratma çabası söz konusudur.

Peter Brook için, oyunlarının farklı kültürlerde gösterilebilmesi büyük önem taşımaktadır. Brook her tiyatral geleneğin içinde farklı kültürlerde anlamlandırılma potansiyeline sahip öğelerin bulunduğu düşüncesinden yola çıkmaktadır. Brook, farklı gelenek ve kültürlerden gelen, ancak herhangi bir kültürde tiyatral bir öğe olarak işlev görebilen, alımlanabilen ve yorumlanabilen öğelerden oluşan bir tiyatro oluşturma çabasındadır. Brook’un yabancı tiyatro kültürlerine duyduğu ilgi onun “evrensel bir tiyatro dili” üzerine sürdürdüğü arayışının bir parçasıdır (Lichte, 1999, s. 111) (Kocabay, 2005, s. 31).

4.BROOK’UN KÜLTÜRLERARASI DÖNEMİ/MAHABHARATA

Brook’un ikinci dönemine denk gelen kültürlerarası çalışmaları, Brook’un kariyerinde dünya çapında ilgi çeken bir dönem olmuştur. Kültürlerarası eğilimleri, Arianne

Mnouschkine’de, Richard Schecner’de ve Eugenio Barba’nın bazı uygulamalarında da görebiliriz.

Peter Brook, 1970’lerde Paris’te kurduğu “Uluslararası Tiyatro Araştırmaları Merkezi”nde farklı uluslardan gelen oyuncularla, tiyatronun köklerindeki işlevine kavuşabilmesi ve evrensel dil arayışları yolunda araştırmalarına devam eder. Mahabharata, bu merkezin en önemli kültürlerarası çalışmalarından biridir.

Brook’un boş alanın pratik kullanılışılığını en iyi gösteren, insanoğlunun yaratılışını anlatan antik Hint efsanesi The Mahabharata’yı sahneye aktardığı oyundur. Savaş alanlarından saraylara, ormanlara, dağlara ve mütevazi köy evlerine; insanların sıradan dünyalarından efsanevi kahramanların diyarlarına ve yüce tanrıların görünmez alemlerine uzanan dokuz saatlik epik yolculuklar. Bunların hepsi çok çeşitli, farklı sahneler gerektirecektir. Gerçekçi, evsel bir zemin, herhangi bir efsanevi veya ilahi olayın betimlenmesini engelleyecektir. Brook ancak sahnelerden tamamen kaçınarak çok çeşitli mekanları, ve böylece gerçeğin farklı düzeylerini tasvir ederek, bu masalsı hikayeyi anlatabilmiştir. . Brook için sahnenin tam anlamıyla boş olmasından daha önemli olan, sahnenin “tür” anlamında boş olmasıdır...(Counsell, 1996, s. 147).

Mahabharata, bir Hint destanıdır. Peter Brook ve Fransız yazar Jean-Claude Carriere Mahabharata’yı bir oyun metnine dönüştürdüler. Metin, 3 bölümdür. Oyun 3 akşamda ya da bir gün boyunca izlenebilir uzunluktadır Bir Sanskrit destanı olan Mahabharata’nın uyarlanarak oluşturulan metin, ilk defa 1985 yılında Avignon Festival’inde bir taş ocağında sahnelenmiştir.

...Mahabharata “Dünyanın Yüce Şiiri” anlamına gelir. 18 cilt ve 100.000 dizeden oluşan bu epik anlatı, iki büyük ailenin, kötü yürekli Kavrava ailesi ile sürgün ettikleri yeğenleri Pandava’ların öyküsünü anlatır. Söylenceye göre, tanrısal kökenli iki aile, sayısız olay ve öyküler içeren çok uzun bir serüvenin sonunda Kurukşetra vadisinde 18 gün süren bir savaşın sonunda birbirlerini yok ederler. Bu karmaşık anlatı pek çok insanlık durumu sergiler. Kişisel güç ve ahlak kavgası içinde toplum yazgısı, birey ve toplum ilişkileri, iyi ve kötü yargıları dışında gözler önüne serilir. İnsanoğlunun yaşantı olasılıkları kişisel ve evrensellik potasında erir... .Böyle bir içeriğin sergilenmesinde zaten temelde insanlığın tinsel değerlerine seslenen bir bildiri sunma amacı saklıdır (Candan, 1994, s. 226).

Farklı uluslardan gelen Afrikalı, Fransız, Türk, İtalyan vb. oyuncular bu büyük sahnelemede yer aldılar. “Dokuz saatlik oyun bir Sanskrit destanından uyarlanmıştır.” (Brockett, Ball, 2018: 256) On altı farklı ülkeden yirmi beş oyuncunun içinde devindiği bu gösterimde Türk oyuncu Tuncel Kurtiz ve Kudsi Erguner’in müziği de yer almıştır. Christopher Innes’e göre;

...teatral iletişimin temellerini araştırma anlamında – Brook’un laboratuvar çalışmalarının sürekli odağıdır bu- “köklere” e dönme; bütünüyle, etkileyici sahne imgeleri yaratan olağanüstü esnek bir oyunculuk tarzı üretmiştir. Bu durumda, örneğin sopalar yataklara, sığınaklara, ormanlara, karmaşık yapıli savaş makilerine dönüşmüştür. Yaklaşık altı metre uzunluğunda merdivenler, büyüü bir savunma silahının tekerleklerinin içinde, dış çemberle merkezi birleştiren çubukları temsil edecek biçimde çevrilirken, bu silahın ölümcül doğası merdivenlerin arasında

izleyenlerin nefeslerini kesecek hareketlerle kayan tek bir oyuncuyla gösterilmiştir. Okçuların duruşlarındaki enerji, kullandıkları okların uçsuz sopalardan oluşmasına rağmen bizi gerçekten okların uçtuğuna inandırarak, sahnedeki az'ın çok demek olduğu prensibini kanıtlar... (Innes, 2004, s. 201).

“Muhtemelen Brook’un buluşları içerisinde “bulunmuş eşyalar”ı (objets trouvés-found objects) oyun dünyasının unsurlarını aktarmak için kullanması en dâhiyane olanıdır. Mahabharata’da oklar ve yaylar basit bambu çubuklarla, savaş arabalarıysa uç uca eklenmiş ahşap paletlerle temsil edilmiştir.” (Counsell, 1996, s. 149) Brook’un tiyatro araçlarını kullanım farklılığı onları somut gerçeklikleri dışında kullanarak sınır tanımayan özgür bir düşünüş içinde anlamlandırmasıdır. Sahneleme sürecinde kullandığı anlatımlarda, sinemanın teknik özelliklerinden faydalanan Brook, bunu sahneleme pratiklerine bunu şu şekilde yansıtır:

Brook aynı zamanda deneyimli bir film yönetmenidir ve David Williams’ın belirttiği üzere Mahabharata’nın sahnesinde sinematografinin eşdeğerini kullanmıştır. (Williams 1991: 117-92) Oyun, masalın yazar Vyasa tarafından insanoğlunu temsil eden bir çocuğa anlatılan bir hikaye haline gelir. Çocuk yeni bir karakter olan yarı tanrı Karna’nın ortaya çıkışıyla şaşkınlığa uğrayınca Vyasa “Tüm hareketi durduruyorum”(I stop all motion) sözleriyle derhal her eylemi durdurarak sinemada kullanılan “görüntü dondurma” (freeze-frame) eşdeğerini uygular. Sonrasında dramatik, filmvari bir geriye dönüşle (flashback) Karna’nın ölümlü bir kadınla Güneş arasındaki birliktelikten ortaya çıktığını ve aslen onun mevcut düşmanlarının üvey kardeşi olduğunu açıklar. Benzer bir anlayışlar, yakın çekimler, panoramik çekimler, ağır çekimler, baş aşağı çekimler(reverse shot, sahne derinliğinde değişiklikler, “bölünmüş ekran”(split-screen) efektlerinin hepsi bu epik hikayeyi anlatmak için kullanılmıştır (Counsell, 1996, s. 149).

Brook’un evrensel olabilme çabası içinde ilk dönemlerinde ağırlıklı olarak Shakespeare’in yapıtlarını sahnelemeyi tercih ettiğini belirtmiştik. Brook, evrensel bir dile ulaşabilme çabasını; -seyirciyi oyuna katarak onunla bütünleşmeyi hedeflediği bir tören olan tiyatro arayışlarını- kültürlerarası dönemde de sürdürür. Toplumların en büyük sorununun yozlaşma olduğunu savunan Brook, “Batı toplumlarındaki manevi ve sosyal çöküntüyü ritüel ve tören duygusunun yitirilmesine bağlar... Diğer oyunlarla olduğu gibi Mahabharata ile de Brook, izleyicisine bir cemaate ait olma duygusunu vermeye çalışır, hatta onu bir ritüelin parçası haline getirmeyi amaçlar. Böylece Brook, Batı’nın hastalıklı sosyal yapısını iyileştirebileceğini umar.” (Kocabay, 2005, s. 33) Bu onu, insanların köklerine dönmelerini sağlayacak dinsel metinlerden Mahabharata’ya yönelten güçlü bir nedendir. Brook ’un araştırmalarında Shakespeare ‘den sonra böyle bir değişiklik olması, Mahabharata destanının da evrensel özellikleri barındırdığını düşünmesindedir. Metnin içeriğinin Shakespeare yapıtları ile koşutluk gösteren bazı noktalarını, Kocabay, şu şekilde ifade eder:

...Metafizik ve fantastik olandan, evrensel çatışmalardan, derin karakter yapılarına değin birçok şey bize Shakespeare'i anımsatmaktadır. Krallığı kendi çocukları ve kardeşinin çocukları arasında bölme kararının akrabalar arasında nasıl bir savaş nedeni haline geldiğini izlemek zorunda olan kör kral Dritaraschtra bize Kral Lear'i anımsatmaktadı... Macbeth'e modellik yapmış görünen Duryodhana, hırsı ve içsel yok etme güdüsüyle, Mahabharata'nın en yalnız kişisidir. Pandu kardeşlerinin en büyüğü Yudiştra, krallığın yarısını yönettiği sürece iyi bir kraldır... Krallığına yeniden kavuşmak için yapılması gerekenlere karar vermek için çok uzun süre düşünür Yudiştra ve bu düşünceli, kararsız haliyle bize Hamlet'i anımsatır (Kocabay, 2005, s. 35).

Mahabharata, Brook'un kültürlerarası bağlamda bir sahne yapıtına dönüştürdüğü dünya çapında bilinen bir uygulamasıdır. Burada sözü edilen kültürlerarasılıkta; metnin sahnelenme sürecine baktığımızda, metnin dönüştürülmesi, uluslararası oyuncularla oynanması, farklı ülkelerde oynanarak hedef kitlenin geniş tutulması ve alımlanma sınırlarının aşılma çabası söz konusudur. Alımlanma sınırlarının aşılmasında Brook, "Mahabharata'yı sahnelemesinde, en çok Hindistan'ı ve kültürünü Batılı seyirciye yaklaştırmayı, dolayısıyla da bu evrenle tanışık olmayan bir seyirci kitlesi için bu gerçekliğin anlaşılmasını kolaylaştıran göstergeler üretmeyi amaçlar." (Pavis, 1999, s. 219)

Çağdaş tiyatrodan, - sahnelemeye seyirci üzerindeki değiştirici işlevsellik özelliğini de kazandıran - Brook'un, sahne ile yaşamı birleştirmeyi hedefleyen ve farklı kültürlerde evrensel alımlanma boyutlarının sınırlarını keşfetme yolunda yaptığı, arayışlarının amacını yine onun kendi sözleriyle noktalayalım:

Yeni kültürel bağlar bulma olanağı, tiyatroyu farklı kişilerle yeni ilişkiler kurma gereksiniminden ayrılmaz kılmamla ortaya çıktı... Sondaki barışma, benim için, oyunun 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". (Brook, 1986) Kendisiyle barışan seyirci, eğer temsil ona bu seyirciler arasında sahnelemenin geçici bir biçimde bir araya getirip evrenselleştirdiği kültürel gelenekler arasında yeni kültürel bağlar arayışına uygun olarak ortak bir deneyim paylaşabilmişse, diğeriyle de barışır.

² Bu kişilerarası ve kültürlerarası arayışın anlamı da budur... (Pavis, 1999, s. 234).

² "Özel bir hazırlıktan geçmiş bir toplulukla hazır olmayan başka bir topluluk, seyirci kitlesi arasında bir karşılaşma" (Peter Brook, Le fait culturel, Gérard Montassier (yay.haz.), Paris, Fayard, 1980) olmalıdır.

SONUÇ

20. yüzyılın ikinci yarısı itibariyle, tiyatro sanatında farklı arayış süreçleri içine girilen Çağdaş/Alternatif tiyatro uygulamalarıyla birlikte, tiyatronun ilkel köklerine tekrar bir dönüş ihtiyacının doğduğu görülmektedir. Artaud'ya kadar uzanan söz konusu bu arayışlarda; Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Richard Schechner gibi önemli tiyatro adamlarının, oyuncunun olanaklarını keşfetmeye yönelik uygulamaya dayalı deneysel araştırmaları söz konusudur. Peter Brook'un araştırmaları bu önemli tiyatro adamları gibi; tiyatronun işlevselliğinin sorgulanmasından hareketle, tiyatronun eski canlılığına kavuşmasını sağlamaya yöneliktir. Brook'un sahne ile yaşamın birleştirilmesinin öngörüldüğü deneysel çalışmalarında; öncelikle canlılığı neşeyi ve törensiliği barındıran dolaysız tiyatrosunda seyirciyle doğrudan bir ilişkisinin kurulması söz konusudur. Seyirciyle kurulan bu ilişki nihayetinde sağlanan sağaltımın toplumu iyileştirme amacı gözetilmektedir. Brook, günümüz tiyatrosunun sorunları arasında seyirci sorununa dikkat çeker ve onun tiyatroya gereksinme duymadan gelmesi üzerinden yola çıkarak; tiyatronun seyirciyi de içeren bütüncül bir tiyatro olması gerektiğini savunur. Ona göre, konvansiyonel tiyatro, ölümcül tiyatrodur; geleneksel kalıpların yinelendiği, seyircinin görünen fakat gerçekte var olmayan ilgisini harekete geçiremeyen bir tiyatrodur. Dolayısıyla geleneksel tiyatronun kalıplaşmış araçları yeniden ele alınmalıdır. Dekorla doldurulmuş bir sahne yerine boş bir uzam yeğlenmekte, oyunculukta alışıl gelmiş ses, söz, jest vb. öğeler yerine sözlü dilin ardına geçmenin olanakları; sahne üzerinde yeni biçimlerin tekrar tekrar sınanmasıyla denenmektedir. Alternatif tiyatro hareketleri ile birlikte, yeniden ele alınan sanat ile yaşamın karşılıklı ilişkisinde; seyirciyle kurulan şimdi ve burada'lık özelliği, konvansiyonel tiyatronun göstergelerini etkilemiş, sahnede kullanılan dil, müzik, dans, oyuncunun beden kullanımı gibi tiyatro araçlarının soyut boyutlarda kullanıma yönelik bir oluşuma yol açmıştır.

Brook'un, imgesel yaklaşımlarının ağırlık kazandığı, uygulamaya dayalı deneysel çalışmalarının; kültürlerarası öncesi ve kültürlerarası dönemi incelendiğinde; evrensel bir tiyatro diline ulaşmaya yönelik olduğu görülür.

Brook, tiyatronun ilkel köklerinde bulunan işlevselliğini ona tekrar kazandırma yolunda sürdürdüğü araştırmalarında; farklı dillerin ve kültürlerin yarattığı engelleri -iletişimin belirli mantık dizgelerinin ardına geçerek- aşarak evrensel olana ulaşmaya çalışmış ve tiyatronun ihtiyacı olan canlılığını ona tekrar kazandırmada büyük rol oynamıştır.



3



4

³ <https://scroll.in/magazine/881133/mahabharata-doesnt-belong-to-one-country-or-race-peter-brooks-nine-hour-play-is-proof-of-that>

⁴ <https://scroll.in/magazine/881133/mahabharata-doesnt-belong-to-one-country-or-race-peter-brooks-nine-hour-play-is-proof-of-that>



5

⁵https://www.google.com.tr/search?q=peter+brook%27s+mahabharata&tbm=isch&tbs=rimg:CcTrZiflweivIjgZQY5ywuvuxhfI p3C5KR1fBGBQkd4a3usH2d_11uzVQYZbwAlJ9eTjcEJErPra2t-ZnyWYCqxRkCoSCRIBjnLC6-7GEc68NtA3sf9hKhIJF_1WncLkpHV8RHw1kfKszvlsqEgkEYFCR3hre6xGs9DPJMDYQ7yoSCQfZ3_1W7NVBhESNqImBnjqvKhJlIvPACUn15OMRFZJQTRgts5cqEglwQkSs9Fra3xEXmnBjktEaGyoSCZmfJZgKrFGQEZjw4w9Z9ee-&tbo=u&sa=X&ved=2ahUKEwj9376OrfPeAhXF-KQKH WX-Dw8Q9C96BAgBEBg&biw=1280&bih=507&dpr=1.5#imgdii=7Z-ppY8neUizVM:&imgcr=deQ2UV1JMPAvDM:

KAYNAKÇA

- BİRKİYE, Selen Korad.(2007), *Çağdaş Tiyatroda Kültürlerarası Eğilim: Peter Brook-Eugenio Barba-Robert Wilson*, Ankara: De Ki Yayınevi.
- BROCKETT, Oscar G. (2000), *Tiyatro Tarihi*, Ankara: Dost Kitabevi.
- BROCKETT, Oscar G.- BALL Oscar G. Brockett (2018), *Tiyatronun Temelleri*, İstanbul: Karakalem Kitabevi.
- BROOK Peter. (1987), *The Shifting Point, Forty Years of Theatrical Exploration 1946-1987*, London: AFA Yayıncılık.
- BROOK Peter. (1990), *Boş Alan*, İstanbul: AFA Yayıncılık.
- BROOK Peter. (2007), *Açık Kapı, Oyunculuk Ve Tiyatro Üzerine Düşünceler*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- BROOK Peter, (1973), *Brook'la Söyleşi, TDR, vol.17, no.3, s.47; Christopher Innes, (2004), Avant-Garde Tiyatro (1882-1992)*, Çev. Beliz Güçbilmez, Aziz V. Kahraman, Ankara: Dost Kitabevi.
- BROOK Peter.(1986), "Interview de Peter Brook", *Vogue. PAVIS, Patrice. (1999), Sahneleme-Kültürler Kavşağında Tiyatro*, Çev.Sibel Kamber, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- CANDAN Aysin, (1994), *Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- COUNSELL Colin. (1996), *Signs of Performance: An Introduction to Twentieth-Century Theatre*, London: Routledge.
- DUMUR Guy. (1995), *Peter Brook Ne İstiyor?*, Çev. Ali Berktay, Agon Tiyatro/Eleştiri İnceleme Tartışma Dergisi, Sayı:7, Ankara.
- EVANS-JAMES Roose,(1989), *Experimental Theatre: From Stanislavsky to Peter Brook*, London: Routledge.
- FISCHER-Lichte, Erika, *Das Eigene und das Fremde Theater*, Francke Verlag, Tübingen u.Basel 1999,s. 111 , KOCABAY Hasibe Kalkan, (2005), *Doğu Batı ekseninde Pater Brook'un Mahabharata'sı*. İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi, Sayı 6, 22-33, Erişim: 01.11.2015
<http://www.journals.istanbul.edu.tr/iutiyatro/article/viewFile/1023016155/10230153>
26
- HUNT Albert, (1975), *İkler Üzerine Bir Eleştiri*, Çev.F.Güllü, H.Gürel, Mimesis 6, Boğaziçi Yayınları

HUNT Albert and Geoffrey Reeves, *Peter Brook, Directors in Perspective*, 1995: Cambridge University Press.

INNES Christopher, (1994), *Avant-Garde Tiyatro (1892-1992)*, Çev: Beliz Güçbilmez, Aziz V.Kahraman, Ankara: Dost Yayınevi.

KOCABAY Hasibe Kalkan, (2005). *Doğu Batı ekseninde Peter Brook'un Mahabharata'sı*. İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi, Sayı 6, 22-33. Erişim: 01.11.2015, <http://www.journals.istanbul.edu.tr/iutiyatro/article/viewFile/1023016155/10230153> 26

ÖZÜAYDIN N.Uğur, (2006), *20.Yüzyıl Tiyatrosunda Estetik Düşünce*, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

PAVIS, Patrice. (1999), *Sahneleme-Kültürler Kavşağında Tiyatro*, Çev.Sibel Kamber, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

MITTER Shomit. (1992), *Systems of Rehearsal: Stanislavsky, Brecht, Grotowski and Brook*, London:Routledge.

ŞENER, Sevda, (2006), *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, Ankara: Dost Kitabevi.