

Kültürler Arası Tiyatro ve Grotowski

Selen KORAD BİRKİYE

İstanbul Devlet Tiyatroları

Özet

Kültürler arası tiyatro son otuz yıla damgasını vuran bir tiyatro olgusu olmakla birlikte, ülkemizde üzerinde fazla düşünülmemiş bir alandır. Son yıllarda festivaller ve kimi tiyatrolarca üzerinde durulmaya başlanan kültürler arası tiyatronun, tanımı konusunda bile ülkemizde gerçek bir uzlaşmaya varılmamıştır. İncelemenin ilk bölümü, varolan kavram karmaşasını gidermeye ve dünyada kültürler arası tiyatronun izlerini sürmeye ayrılmıştır. İkinci bölümde ise, tiyatro anlayışı ve dehasıyla yalnız bu alanı değil, 20. yüzyıl tiyatrosunu derinden etkilemiş olan Polonyalı tiyatro adamı Jerzy Grotowski üzerine yoğunlaşmıştır. Prodüksiyon tiyatrosu döneminden, paratiyatro ve kaynaklar tiyatrosuna, nesnel oyun döneminden araç olarak sanata uzanan sanat yaşamı boyunca, Grotowski'nin tiyatro alanında ortaya çıkardığı ürünlerin, bakış açısının, düşünce sisteminin, yöntem ve deneylerinin bir dökümü sunulacak ve kültürler arası tiyatro üzerindeki etkisinden söz edilecektir.

Anahtar sözcükler: *Kültürler arası tiyatro, ritüel, mit, araç olarak sanat*

Abstract

Although intercultural theatre is a very well known phenomena in the world for 30 years, it has not widely known in Turkey until last years. In the first section of my article, it is tried to be cleared the meaning of intercultural theatre, and then, traces of intercultural theatre in the world history is followed. The second part is an evaluation on the works of Jerzy Grotowski who has a very important impact not only in intercultural theatre, but 20th century theatre as a whole. So beginning from productions period up to the art as a vehicle period, Grotowski's works, philosophy, methods and experiments will be analysed and their impact on intercultural theatre will be stressed.

Keywords: *Intercultural Theatre, ritual, myth, art as a vehicle*

Giriş

20. yüzyılın son otuz yılına damgasını vurmuş olan Kültürler arası Tiyatro, dünyada globalizm ve postmodernizm tartışmalarından ayrı düşünülemeyecek bir olgu olarak değerlendirilmektedir. Her kültürler arası tiyatro oyunu da kendi içinde bu tartışmaya artı ve eksiler katmaya devam etmektedir. 1980'lerdeki devasa yapımlar günümüzde hızını kaybetmiş olsa da, bu eğilim çok daha yaygın bir biçimde sürmektedir. Dünya tiyatrosunda klasiklerden, avant-garde'lara kadar uzanan geniş bir yelpazede, kültürler arası yorum eğilimi kendisini göstermektedir. Öte yandan bu durum Türkiye'de hala uzaktan takip edilmektedir. Üstelik, uluslararası ortak yapımlarla, kültürler arası tiyatro arasındaki farkın altını çizemeyen bir kavram karmaşasının içinden de bir türlü çıkılamamaktadır.

Kültürler arası tiyatro olgusunu netleştirebilmek için ünlü Fransız tiyatro bilimcisi Patrice Pavis'in sözlerine kulak vermemiz gerekmektedir:

"İnsanlık şimdiye dek dünya kültürlerini hiç böylesine izlememiş ve onlarla bu denli oynamamış, ancak buna karşın, tükenmek bilmeyen bu cıvıldaşmaları, patlayıcı karışımları, dillerinin birbirinden ayırt edilemeyen kolajıyla ne yapacağını hiç bu denli az bilememiştir. Böyle bir kesişmenin en son sığınağı ve en sıkı laboratuvarı bugün belki de tiyatrodaki sahnelemedir: sahneleme tüm bu kültürel betimlemeleri sorgular, onları duyulmaya ve görülmeye sunar, sahne ve salon aracılığıyla tasarlar ve kendine mal eder." (Pavis, 1999, s. 31)

1970'lerde patlamalar yaşamaya başlayan kültürlerarası tiyatro'nun temeli 20. yüzyılın ilk çeyreğinde Antonin Artaud ile atılmıştır. Artaud yazılarında her ne kadar sistematik bir yöntem önermemişse de, ritüele, saf tiyatro arayışına dönmede büyük ipuçları sunmuştur. Coşkusallığa

verdiği önem, tiyatronun sağlayacağı kendinden geçmenin neden olacağı arınma ve iyileşme, bireyin kendisi ve toplumla barışmasını ve birbirine uyum sağlamasını kolaylaştırması, tiyatronun özünün ne olduğunun araştırılması, yalnız kültürler arası tiyatro için değil, çağdaş tiyatro için büyük önem taşıyan arayışlar olmuştur. Artaud'nun çalışmaları Grotowski, Barba, Brook, Wilson gibi önemli tiyatro adamlarını derinden etkilemiştir. Yukarıda sayılan tüm tiyatro adamları içinde –prodüksiyon yapmaktan vazgeçmesiyle- belki de en aykırı duruşu gösteren kişi, Jerzy Grotowski'dir.

Bu incelemenin iki temel amacı vardır: Birincisi, kültürler arası tiyatronun olduğu kadar, çağdaş tiyatronun da en önemli vak'alarından biri haline gelen Grotowski'nin çalışmalarına göz atarak, kültürlerarası tiyatroya bir giriş yapmaktır. İkincisi ise, bu önemli tiyatro adamının gerçekleştirdiği aşkın teatral deneyler, sanatı bir araç olarak değerlendirme yöntemi vasıtasıyla tiyatro ile ilgilenenlere yeni bakışlar sunmaktır. Bunu gerçekleştirebilmek için Grotowski'nin sanatsal geçmişi kronolojik bir sıralamayla incelenecektir.

Kültürler arası Tiyatro Kavramı

Kültürler arası bir çalışmanın ne olması gerektiği üzerine çeşitli görüşler vardır. Öncelikle kavram üzerinde bile birçok seçenek bulunmaktadır: Çokkültürlü, kültürler arası, karışık kültür, kültürel kolaj, sinkretik tiyatro gibi tanımlar uçuşup durmaktadır. Bu kavram karmaşasına son noktayı koymak adına, Patrice Pavis (1999, s.25) ve Ian Watson'ın (2002, s.4,5) tanımlarından yola çıkarak kültürler arası tiyatronun özellikleri şöyle saptanabilir: "Yeni ifade biçimleri olarak, farklı kültürlerin oyunculuk üsluplarına yer verme, geleneksel dramatik biçimlerle deneysel formları birarada

kullanma, ussal kontrolün çekilerek, kopuk, nasıl biraraya geldiği ilk bakışta anlaşılmayan olaylar, belirsiz ve karmaşayı içeren dil kullanımı, enstallasyon ya da söz diline alternatif ışıkla, sesle, hareketle tasarlanmış teatral alanlar ya da boş uzam ve zaman kodları oluşturma gibi pek çok tekniğin yer aldığı, en az iki kültürün birbirinin içinde eriyerek kaynaştığı melez bir tiyatro biçimidir.” Verma, (1999) bu özelliklere “farklı, başka” kavramlarının da eklenmesi gerektiğini iddia etmektedir. Yukarıdaki tanımlardan yola çıkarak bir değerlendirme yaptığımızda, kültürler arası tiyatro uygulamalarının 1960’lardan sonra son derece güçlü bir çıkış yaptığını söyleyebiliriz.

Kültürlerarası Tiyatronun Ortaya Çıkışı

Tiyatroda kültürler arası eğilim, aslında, yeni bir olgu değildir. 20. yüzyıl başından itibaren, farklı kültürlerin tiyatro geleneklerinin kullanılması ya da birbirine sızması söz konusudur.

Avrupa’da Edward Gordon Craig Japon maskalarını daha yüzyıl başındayken kullanmaya başlamıştır. Gordon Craig, Vsevolod Meyerhold, Alexander Tairov ve Antonin Artaud Japon, Çin ve Bali tiyatrosundan etkilenmişlerdir. William Butler Yeats ve Bertolt Brecht, Japon no tiyatrosundan yola çıkarak yeni bir dramaturji yöntemi önermişlerdir. Meyerhold yeni bir oyunculuk tarzı olarak no tiyatrosunun savunuculuğunu üstlenmiştir ve kendi oyuncularına gesture sanatını öğretmesi için Japon bir sanatçı ile anlaşmıştır. Jacques Copeau bu sanatı *Kantan* adlı oyunu ile oyuncularına öğretmek istemiştir. 1935’te Brecht Çin operasını model alarak “yabancılaştırma efekti” teorisini ileri sürmüştür. Japon tiyatrosu ve uzam konsepti Georg Fuchs, Max Reinhard, Vachtangov ve Charles Dullin tarafından tanıtılmış ve yeni bir tiyatro modeli

oluşturulmuştur: yani kutu sahne anlayışı. Meyerhold, Brecht ve Artaud izleyici ve sahne arasındaki yeni ilişki biçimini Uzakdoğu tiyatrosunun çeşitli tarzlarından yola çıkarak önermişlerdir (Fischer-Lichte, 1990, s.11-13).

Paradoksal olarak, tam da Batı tiyatrosunda bu gelişmeler yaşanırken, Japonya ve Çin’de de gerçekçi Batı tiyatrosuna dayanan yeni bir tiyatro üslubu ortaya çıkmıştır. 1868’de Japonya’nın Batıya açılmasıyla birlikte Batı tiyatrosunun klasikleri Japon sahnelerinde sergilenmeye başlamıştır. Bu bağlamda 1911’de Osanai Kaoru’nun yönettiği *Hamlet* tam anlamıyla Batı anlayışında bir prodüksiyondur. Japon tiyatrosu, Japonya’da yaşayan Çinli öğrenci ve mültecileri de etkilemiş ve benzer bir dönüşüm 1906’dan itibaren Çin’de de yaşanmıştır.

Türkiye’de de Çin ve Japonya örneğinde olduğu gibi yaklaşık 150 yıl önce Batılı anlamda tiyatro anlayışı ürünleri verilmeye başlanmıştır. Ermeni topluluklarının tekelinin kırılmasından sonra, 20. yüzyılın ilk çeyreği içinde Batılı klasiklerin birçoğu oynanmıştır. Muhsin Ertuğrul’un öncülüğünde hız kazanan Türk “shingeki”¹ si birçok eksikliğine rağmen Türk tiyatrosunun temel anlayışına dönüşmüştür.

Hindistan ve Afrika’da ise durum oldukça farklı olmuştur. Bu ülkelerde sanatçının bilinçli bir tercihten çok, sömürgecilik nedeniyle empoze edilen Batılı tiyatro biçimlerinin ortaya çıktığı görülmüştür. Hindistan’da 1821’den itibaren düzenli İngiliz tiyatrosu temsilleri yapılmıştır. 19. yüzyılın ikinci yarısında kurulan Parsi Tiyatroları turneler yapmaya ve melodramlar oynamaya başlamışlardır. Ancak bu yapımların öğelerinin bir bölümü İngiliz tiyatrosundan alınırken - teknik özelliklerin

¹Shingeki, Japonya’da Batı tiyatrosu formlarının kullanıldığı, Batılı yazarların metinlerinin aktarıldığı tiyatro hareketidir. Shingeki ötesi ise , Batı tiyatrosunu ulaşılması gereken bir ideal konumundan indirip, geçmişte görmezden gelinen Japon geleneğinin ve hayal gücünün kaynaklarını arayarak, modern dramının klişelerini kırmaktır (D. Goodman, 1988, s.7).

birçoğu, kostüm, makyaj, fırtına ve savaş sahneleri, perde, tablolar, oyun finali gibi- dans ve müzik bölümleri tamamen Hint kültürüne aittir. Oyunların konuları da genellikle Parsiler tarafından yazılıp oynanan, orta sınıf değerlerine dayalı Parsi romansları ve Hint mitolojisinden alınır (Fischer-Lichte, 1990, s.15). Dolayısıyla tam bir kültürler arası eğilim söz konusudur.

Afrika'da ise misyonierler tarafından kurulan okullarda Batı tiyatrosu model olarak öğretilirken, bir taraftan da öğrencilere kendi kültürlerine ait öyküleri, efsaneleri, gelenekleri toplayıp, bunlar üzerine Batılı formlarda oyun yazmaları özendirilir. Bundaki amaç, geleneksel değerlere karşı, Batılı bakış açısını ve tavrı aşılaktır. Afrika'da ortaya çıkan bir diğer kültürler arası tiyatro yönelimi ise, Konser Parti adını almaktadır. Bu kendine özgü tür, revü tarzında, müzik, dans, seyirci ile diyalog, kaba komedi unsurlarının karışımıyla oluşur. Konular genellikle kent yaşamı ve sorunlarından alınır. Bu eleştirel esneklik ve açık biçim, Konser Parti'lerin anti-sömürgeci hareket içinde etkili bir araç olarak kullanılmasına neden olmuştur (Fischer-Lichte, 1990, s.16).

Kısaca, yabancı kültüre ait öğelerin Doğu ve Batı tiyatrolarında kullanılması, hem estetik-sanatsal yöntemlerin uygulanması, hem de sosyo-kültürel gelişmelerle paralel gitmiştir. Ancak 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, kültürler arası tiyatrodaki farklı bir yön ortaya çıkmıştır: Başka kültürleri tanımak için duyulan etnolojik ve antropolojik isteğin yanı sıra, Batı tiyatrosunun yaşadığı bunalım, yeni arayışlar için gerekli ortamı hazırlamıştır. Özellikle 1960'ların sonunda Batı tiyatrosu bir durgunluk dönemine girer. Stanislavski sistemi, epik tiyatro, biyomekanik oyunculuk gibi sarsıcı tiyatro kuram ve görüşleri ilk uyandırdığı heyecanı yitirir, ideolojik ve sanatsal bir kilitleme yaşanmaya başlar. Bir de İngiltere gibi farklı

etnik kökenden insanları içinde barındıran çokkültürlü ülkelerde, pratikten kaynaklanan bir gereksinim ortaya çıkar: Farklı etnik ve ırksal kökenden oyuncular ile çalışmak. Farklılığın getirdiği zenginliğin yanı sıra, biraz da koşulların itmesiyle kültürler arası tiyatro kendini dayatmaya başlamıştır. Bu noktada, tiyatroya yitirdiği gücü kazandıracak tiyatro adamları ortaya çıkmıştır: Antonin Artaud'nun mirasından Peter Brook'a, Heiner Müller ve Robert Wilson'a, Jerzy Grotowski'den Eugenio Barba'ya tüm tiyatro adamları ilkel ritüelleri, Asya Tiyatrosu'nun eğitim ve gösterim yöntemlerini uygulayıp, antropoloji, mitoloji ve göstergebilimden yararlanarak yeni bir tiyatro anlayışı içinde oyunlarını yorumlamışlardır.

Jerzy Grotowski kültürler arası tiyatronun en önemli eksenlerinden olan mitle özdeşleşmek yerine yüzleşmeyi tercih ederek diğer yönetmenlerden ayrılmıştır. Tiyatroyu metnin boyunduruğundan kurtararak, teknolojiden sıyrarak oyuncunun temel ifade araçlarını ve biçimlerini aramıştır. Yaşamının son 30 yılını ise tiyatro yapmayı reddederek ve yerine bambaşka çalışma yöntemleri önererek geçirmiştir. Tüm bu çalışmaları ise kültürler arası tiyatroyu derinden sarsan etkilere neden olmuştur.

Jerzy Grotowski

Artaud'nun açtığı yoldan ilerleyen en önemli tiyatro adamlarının başında kuşkusuz Jerzy Grotowski gelir. Grotowski, 1955'te Krakow Tiyatro Okulu'ndan mezun olduktan sonra Moskova'daki Devlet Tiyatro Sanatları Enstitüsü'nde (GITIS) bir yıllık bir kursa katılmış ve Stanislavski, Vakhtangov, Meyerhold ve Tairov üzerine çalışmıştır. Özellikle Stanislavski'nin oyunculuk süreci üzerine görüşleri, Grotowski'nin tüm yaşamı boyunca etkisini sürdürmüştür.

Grotowski, tiyatro yaşamını temel olarak beş evreye ayırır (Richards, 2005, s.155-164): Bunlardan ilki 1970'e kadar süren ve temel olarak Tiyatro Laboratuvarı'nda gerçekleştirilen oyunları ve Grotowski'nin Yoksul Tiyatro kuramının ortaya çıkıp olgunlaştığı Prodüksiyon Tiyatrosu dönemidir. İkinci dönem olarak adlandırılan Paratiyatro ve ardından gelen Kaynak Tiyatro dönemleri ise 1980'lerin başına kadar sürmüş ve yerini Nesnel Oyun (Drama) Araştırmaları dönemine bırakmıştır. 1980'lerin ortalarında ise Araç Olarak Sanat Dönemi devreye girmiştir. Kısacası, Grotowski sürekli tiyatrodaki yeni arayışlara yönelmiştir. Grotowski'nin dünya tiyatrosu üzerindeki en köklü etkisini Yoksul Tiyatro düşüncesinin pratiğe dönüştüğü Prodüksiyon Tiyatrosu döneminde gerçekleştirdiği genel bir kabul görür. Ancak, daha sonraki dönemlerinde sorguladığı farklı tiyatro anlayışı, arayışı ve kültürlerarasılığı ile dünya tiyatrosu üzerindeki etkisini de ölene dek sürdürmüştür.

Prodüksiyon Tiyatrosu Dönemi

Grotowski 1957'de profesyonel kariyerine Krakow'da Ionesco'nun *Sandalyeler* adlı oyunuyla başlamış, özellikle 1958'de yönettiği Çehov'un *Vanya Dayı* adlı oyunuyla dikkatleri üstüne çekmiştir. 1959'da Opole'deki Theatre of 13 Rows'a (13 Sıralı Tiyatro) yönetmen olarak davet edilmiştir. 1961'de sahnelediği Adam Mickiewicz'in *Forefather's Eve* (Ceddin Gecesi) adlı oyunu ise bir dönüm noktası olmuştur (Schechner, 1997, s.22). Bu oyun, Grotowski'nin sahnelediği ilk Polonya klasiği olmasının yanı sıra, çevresel bir sahneleme anlayışını ilk uygulayışıdır. Oyuncuların izleyicilerin etrafında oynadıkları oyunu Grotowski bir ritüel drama olarak tanımlamıştır. Çünkü oyuncu, izleyici ayrımını ortadan kaldırarak, topluluğu birinci ve ikinci dereceden katılımcılar olarak tasarlamış ve

böylece bir kollektiviteye ulaşmıştır. Mart 1962'de 13 Sıralı Tiyatro'nun adı 13 Sıralı Tiyatro Laboratuvarı olarak değiştirilmiştir. *Kordian, Akropolis, Dr. Faustus, Constant Prince (Sadık Prens), Apocalypsis cum figuris* bu dönemde sahnelediği son derece önemli prodüksiyonlardır (Schechner, 1997, s.23-25). 1965'te Tiyatro Laboratuvarı Wrocław'a taşınmıştır.

Prodüksiyonlarında kaynak tiyatro döneminin habercisi olan arketip ve ritüeller üzerinde yoğunlaşan Grotowski, oyuncu eğitimi, mizansen ve metinsel montaj üzerinde büyük bir yetkinliğe sahiptir. Grotowski en uzun süren dönemi olan Prodüksiyon Tiyatrosu döneminde, Stanislavski'nin "benlik çalışması" (work on self), Meyerhold'un bio mekaniği, Fransız ve Polonya mimi, yoga, tai chi chuan ve özgün hareket çalışmalarının bir sentezine gitmiş ve Asya, Hindistan ve Çin seyahatlerindeki çalışmalarından derlenen ses teknikleri üzerinde durmuştur. Uzama çevresel bir tiyatro yaklaşımıyla bakmış, izleyici ve oyuncu arasında yakın bir temas sağlamıştır. Farklı edebi ya da dramatik metinlerden montajlar yapmış, bütün bir yapı içinde anlam kazanabilen belirli temaları ortaya çıkartmış ve bunun etkili olabilmesi için son derece iyi eğitilmiş oyuncular kullanmıştır (Schechner, 1997, s. 23-27).

Aslında Grotowski'nin tiyatro anlayışı iki soru üzerine kuruludur. Birincisi, "Tiyatro farklı disiplinlerin bir bileşkesi değilse nedir? Yani tiyatroya özgü olan nedir?" sorusudur. Teknik olarak her ne yapılsa yapılsın tiyatronun sinemanın yanında yetersiz kalacağını savunan yönetmen, çözüm olarak da yoksul tiyatroyu önerir. Oyuncuyu bu sorunun cevabının merkezine oturtur. Tiyatronun özünde bulunmayan tüm araçlardan sıyrıldıktan sonra ortaya çıkan oyuncu, tiyatro için elzem olandır. İkinci soru ise şudur: "Oyuncu ve izleyici ilişkisi nasıl olmalıdır?". Bunun yanıtı sınırsız sayıda

alternatifi içermektedir. Önemli olan, her gösteri için uygun olan izleyici/oyuncu ilişkisini bulmak ve uzamın fiziksel düzenlemelerini buna göre yapmaktır (Grotowski, 1991, s.18-22).

Masakuni Kitazawa'ya (1992) göre, Artaud moderniteye isyan etmiş ve beden her şeyden önce geldiğini, başlı başına toplumu arındırmaya yarayan büyü bir gücü olduğunu iddia etmiştir. Doğaüstünün aracı olarak bedeni kabul etmeyen bir kültürde bunu iddia etmek son derece tehlikelidir. Bu nedenle Artaud'nun, bu kadar radikal bir tutum benimsemek yerine, çağının tarihsel ve toplumsal yapısını hesaba katarak işe başlamayı tercih etmiş olmasının, daha doğru bir tavır olacağını savunmuştur. Grotowski bu durumu anlayıp kabul eden ilk tiyatro adamıdır. Oluşturduğu yöntemi sayesinde, mitsellik ve tarihsellik, uyum ve uyumsuzluk, maneviyat ve fiziksellik gibi zıtlıkları birleştirmeye çalışmıştır. Karakteri psikolojik bir bütün olarak göstermek ya da ifade edebilmek için oyuncunun bedenini eğitmek yerine, kendi bedenini söz konusu duygu ya da düşünceye dönüştürmenin yollarını aramıştır. Dolayısıyla Grotowski oyuncusu sahnede ıstırap çekmeyi oynamaz, birebir ıstırapın kendisi olur² ve nesnellik ile özneliği birleştirerek hem izleyici hem de kendisi için evrensel olur (Kitazawa, 1992, s.169-170). Oyuncu izleyiciye kendini sunarken aracı sadece bedenidir. Öze inmek için tüm maskelerinden sıyrılmış olan bu oyuncu, ruhsal itilimlerini çözer, kendini teşhir ederek, aşağılayarak, yok ederek kutsallığa erişir. Buna ulaşabilmek için oyuncu yıllar süren, ağır ve disiplinli bir eğitimden geçer.

Psikoloji ve kültürel antropoloji ile ilişki kuran Grotowski, mitle yüzleşme üzerinde

durmuştur. Mitin hem ilkel bir durum, hem de grup davranışını esinleyen bağımsız bir model olduğunun altını çizmiştir. Dinden gittikçe kopan mitlerin sürekli değişmesi, bireyle ilişkisini de değiştirmekte ve bu ilişki gittikçe toplumsaldan bireyselle kaymakta ve zorlaşmaktadır. Bunun çözümü de mitle özdeşleşmekten değil, mitle yüzleşmekten geçer. İnsan kültürünün özünde yatan mitlere varmak, maskeleri düşürmekle olur. Kişisel gerçek, mitin genel gerçeği içinde yeniden keşfedilmelidir. Geçmiş yaratıcılığımızın kaynağıdır ve mitle arketipler bizi geçmişe bağlar. Çağdaş yaşamın, insanı böldüğü çağımızda, tiyatro, kullanılan maskelerin atılmasını ve öze kavuşmasına yardımcı olur. Böyle bir tiyatro ilkelerin törenleri gibi kutsal bir eylemdir (Grotowski, 1991, s.18-21).

Paratiyatro Dönemi

1970'te Grotowski, tiyatro, performans, izleyici ve oyuncu gibi sözcüklerin ölümünden bahseder. Ve artık sahneye oyun koymayacağını ilan eder. Kendini tekrar etmek istememektedir. Tiyatro ve performansın reddi, Grotowski'yi Paratiyatro³ evresine geçirir. Bu çalışmaya Tiyatro Laboratuvarı'nın on bir üyesi katılır. Tiyatro prodüksiyonlarının formal yapısının dışına çıkmayı hedefleyen bu çalışmanın amacı şu sözlerle tanımlanır:

“Diğerleriyle uyum içinde olan insanın samimi bir şekilde ve tüm benliğiyle oynayabileceğinin şartlarının araştırılması ve böylece kişilik potansiyelini bağımsızlaştırması ve yaratıcı ihtiyaçlarını anlaması, parateatral gerçek denilen ve şu ana kadar bilinmez kalan,

² Grotowski'nin ünlü oyuncusu, Richard Cieslak'ın özellikle *Sadık Prens*'teki oyunculuğu, aktörün, birebir duygunun kendisi ve evrensel olarak sahnede varolmasına en iyi örnektir.

KİŞ 2006 CİLT 1 SAYI 2

³ Paratiyatro'nun Türkçe karşılığı, öte tiyatro ya da tiyatro ötesi'dir. Ancak paratiyatro teknik bir terim olarak yerleşmiş olduğundan (parapsikoloji örneğinde olduğu gibi) olduğu gibi kullanılması tercih edilmektedir.

izleyen ve aktif kişi, insan ve ürünü, yaratıcı ve alıcı gibi geleneksel ayrımların ötesine geçen bir sanat biçiminin pratik arayışının araştırmasıdır.” (Schechner, 1997, s.210).

Kısacası, Paratiyatro oyuncu ile izleyici arasındaki ayrımın kalkmasını öngörür. Anahtar kavram ise “buluşma”dır. Parateatral deney içinde bir grup katılımcı dış dünyadan uzakta, izole bir şekilde, insanlar arasında özgün bir buluşma gerçekleştirmeye çalışır. Bu buluşmada insanların tamamen birbirine güvenmesi ve sözcüklerin ötesine geçen bir iletişimin, anlamının kurulmasının şartları araştırılır. Bu deney, öykü ya da aksiyon barındırmadığı için, yapılan iş bir tiyatro olarak değerlendirilemez. İzleyicinin izleyebileceği bir şey de mevcut değildir, çünkü izleyici yoktur. Grotowski’nin amacı ilişki üstüne yoğunlaşmıştır. Bu ilişki, hem yönetmen-oyuncu ilişkisini, hem de oyuncu-izleyici ilişkisini araştırmaktadır. Teknik ve sanatsal kriterler terkedilmiş, dramatik gösterimin geleneksel yapısı yerini şarkı, dans, koşma, oyun gibi basit öğelere bıraktığı bir doğaçlama etkinliğine dönüşmüştür. Maranca başta olmak üzere bir çok tiyatro bilimci, Grotowski’nin bu çalışmalarını Artaud’nun uzantısı olarak nitelendirir. Artaud’nun mit ve gösterimin mimetik fonksiyonunu, yazılı metnin resimlendirilmesi olarak değerlendirmesine odaklanmakla birlikte, Grotowski’nin zanaat ve tekrar edilebilen gösterim dizgesi üzerindeki çalışmaları, Artaud’dan farklılaşmasına neden olur. Çünkü Artaud, tekrarı kötücül olarak değerlendirmektedir. Ancak Artaud’nun Vahşet Tiyatrosu için yapılan tanımlaması ile paratiyatro birçok yönden çok örtüşmektedir. Her ikisi de Artaud’nun Tiyatro ve Vahşet’te üzerinde durduğu şu ilkede birleşirler. *“Bu bir temsil etme değildir. Yaşamın kendisidir, ki yaşamın kendisi de temsil edilemez.”*(Artaud, 1993, s. 76). Yine Artaud gibi Grotowski de yeni bir şeyin

peşinde değildir, onun peşinde olduğu, unutulmuş olanı tekrar keşfetmektir.

Grotowski yeni bir biçem arayışından çok, tiyatro gösterimini amaca ulaşmak için bir araç olarak değerlendirmeye çalışmaktadır. Dolayısıyla gösterimi, içinde oyuncu ve izleyici arasındaki paylaşımın arandığı bir yapı olarak değerlendirmekte ve bu yapı içinde de oyuncunun kendi içsel doğrusunu bulabilmesini öngörmektedir. Ancak bu amaçlar alışlagelmiş tiyatro formları için gerçekleştirilemeyeceğinden, stratejilerini ve çalışmasının yönünü değiştirmiştir (Wolford, 1996, s.10-13). Böylece paratiyatro, çevresel öğeleri mitsel bir oyun içinde semboller olarak kullanan, saf, törensel, kutsal bir tiyatro olarak ortaya çıkarmıştır.

1974’te Grotowski bu çalışmanın tek lideri olmaktan vazgeçer ve tiyatrosunun bazı elemanları bu işi devralırlar. Bir iki düzine katılımcıyla başlayan paratiyatro araştırması 1974’te Theatre des Nations’da 4500 katılımcının katıldığı dev bir deneye dönüşür. Tiyatro Laboratuvarı ilk defa kapılarını geniş kitlelere açar. Grotowski, bir “Araştırma Üniversitesi” oluşturur. Ve bu yapı içinde basın konferanslarından Labaratuvar’ın tiyatro filmlerine, Eugenio Barba’nın ve Odin Tiyatrosu’nun tiyatro tekniği üzerine verdiği derslere, Barba’nın İtalya’daki ve Peter Brook’un Afrika’daki çalışmalarının belgesellerinin dünya prömiyerlerinden Peter Brook ve Polonyalı oyuncuların atölye çalışmalarına dek pek çok farklı etkinlik gerçekleştirilir. Peter Brook ve Eugenio Barba’ya ek olarak Jean Louis Barrault, Joseph Chaikin gibi çağımızın önde gelen tiyatro adamları da bu etkinliğe katılan katılımcılardan bazılarıdır. Ancak odak noktası Grotowski’nin paratiyatro çalışmalarıdır. 1960’larda küçük kapalı mekanlarda son derece sınırlı bir izleyici kitlesine hitap eden Grotowski’nin çalışmaları, paratiyatro araştırmalarıyla birlikte açık havaya çıkmış ve büyük kitlelere ulaşmıştır. 1970’lerin

sonlarında ortaya çıkan paratiyatro olayları, Kaynaklar Tiyatrosu'na geçişin sinyallerini verir. Yüz yüze karşılaşmalar ve toplantılardan, gösterimin (performativity) arketipsel, eski kaynaklarına doğru bir yönelme söz konusudur. Paratiyatro, kısaca, kökleri dramaya dayanan, ancak izleyici karşısında oynanma aşamasına gelme şartı olmayan bir etkinliktir. İzleyici ve oyuncu ayrımının ortadan kalkmasıyla birlikte aksiyon ve yaratıcılık kolektif bir biçim kazanır. Bu çalışma içinde bir önceki evreden, yoksul tiyatro kavramı, mimari sahne düzenlemeleri üzerine deneyler ve oyuncunun beden ve ses eğitiminin geliştirilmesi başlıkları ödünç alınmıştır (Kumiega, 1997, s.232-236).

Kaynaklar Tiyatrosu Dönemi

1977-1980 arasında grup üyeleri paratiyatro evresinin son dönemini sürdürürken, Grotowski kaynaklar tiyatrosu çalışmalarına başlamıştır. Bu dönemde Hindistan, Kolombiya, Bangladeş, Haiti, Afrika, Japonya, Polonya, Fransa, Almanya ve A.B.D.'den gelen 36 kişilik bir grupla çalışmıştır. 1978'de Polonya'da yapılan bir sempozyumda Grotowski amacını şöyle anlatmıştır:

“Kaynaklar Tiyatrosunun katılımcıları farklı kültürler ve geçmişlerden, farklı kıtalardan gelen kişilerden oluşacaktır. Kaynaklar Tiyatrosu, yeni ya da eski kaynak teknikleri fenomeni ile uğraşacaktır. Bu da bizi tarih öncesi bir algılamadan, organik ilksel deneyime doğru yönelen yaşamın kaynaklarına geri götürecektir. Yaşam-varoluş. Bu tema özgün olacaktır, yani, ilksel dramatik fenomen, insan deneyimi vasıtasıyla görülecektir.” (Schechner, 1997, s.214).

Çeşitli ülkelerin ritüel ve gösterim tekniklerini inceleyen Grotowski, beden tekniklerinin temel öğelerinin birçok gelenek ve

gösteri formunda değişmeden kalması üzerine odaklanmıştır ve gündelik olmayan çalışma tekniklerinin evrensel formlarının peşindedir. Grotowski, özgün, kültür öncesi bir başlangıç noktası arayışındadır. Bu kaynağın başlangıcı, uzak, geçmişte kalan, ilkel bir kültüre değil, şimdi ve buraya ait olmalıdır. Dolayısıyla amaç eski, egzotik disiplinleri alıp, uygulamalarını yapmak değildir. Amaç “kendıyla çalışma”, yani “opus süreci” için çıkış noktası olan, devam ettirebilecek nitelikte basit aksiyonlar bulmak için bir araç arayışıdır. Bir başka deyişle bu süreç, bir tekniği alıp birebir uygulamayı değil, o teknikten yola çıkarak diğerleriyle paylaşma olanağı olan yeni aksiyonlar yaratılması amacını güder. Bu projeyi “Doğuya Yolculuk” (Grimes, 1997, s.272) olarak nitelendiren Grotowski, Doğu'yu Asyalı ya da ilkel olarak değil, güneşin doğuş yönü olarak tanımlamıştır. Ronald Grimes'in deyişiyle, sonuç olarak, ortaya çıkan *“biraz Vodoo, bir parça Polonya katolikliği, bir tutam karşılaştırmalı dinler, bir çimdik Jung ve bir çay kaşığı deneysel tiyatrodan oluşan bir sinkretizm”* değil, fakat seyahat, çalışma, kültürel değişim gibi olasılıklarla şekil alan modern biçimde bir ritüeldir. Bu bir ritüel geleneğini temsil etmez, olsa olsa ritüel denemesi olarak adlandırılabilir. Bu çalışmalarda ritüelin yeniden kaynaklandırılma tavrını Ronald Grimes, Haiti grubuyla yapılan çalışmadan yola çıkarak, kısaca şöyle maddeleştirmiştir: Birincisi, çevrenin ritüel katılımcılarının özgün çevresinden tamamen farklılaştırılması; ikincisi bakmadan görmeyi öğrenmek (ve böylece gözlerimizi dikip başkalarını rahatsız ederek gözlemlemeyi ortadan kaldırmak ve algılarımızı açmak); üçüncüsü, inanmak, açıklamak ve oynamak zorunda kalmamak, (çünkü deneyin amacı deney yapmaktır); dördüncüsü gestüel konsantrasyon; beşincisi, alımlamaya açık olma; kaynakları hem

bütünleştirici ve çoğul, hem de somut ve aşkın olarak algılamak (Grimes, 1997, s.275-279).

Nesnel Oyun Dönemi

Geleneksel performans tekniklerine odaklanmak, Grotowski'yi Nesnel Oyun⁴ evresine götürmüştür. Grotowski 1982'de Polonya'yı terk ederek İtalya ve Haiti'ye, kısa bir süre sonra da ABD'ye sürgüne gider. Californiya'da Irwin Üniversitesi'nde başlattığı Nesnel Oyun çalışmalarını, dünyadaki değişik kültürlerin eski ritüelleri üzerine yürütür. Danslar, şarkılar, dillerin yapıları, ritimler, uzamın kullanışı, karmaşıktan basite giden ve her ögenin birbirinden ayrıldığı bir damıtma sürecini araştırır. Wolford'a göre (1996), "nesnel" in anlamı, dejenere olmamış ritüelin nesnel etkisine paralel bir biçimde, katılımcının enerji durumunu etkileyen bir performans tekniği olarak tasarlanmıştır. "Oyun" ise metinsel bir malzemenin oynanmasından çok, bütün biçimleri kapsayan gösterimsel itkilere. Kaynaklar Tiyatrosu gibi Nesnel Oyun da farklı kültürlerin performans tekniklerini irdelemektedir. Grotowski bu programın amacını *"şiiirden ayrılmamış şarkı, şarkıdan ayrılmamış hareket, hareketten ayrılmamış dans ve danstan ayrılmamış bir oyunculuğun oluşturduğu bir gösterim tarzını keşfetmek"* olarak belirlemiştir. Ancak böylesine bir gösterim tarzının köklerinin henüz sanat ve ritüel, katılımcı ile izleyicinin ayrılmadığı, sanatsal yaratıcılığın ritüel işlevinden farklılaşmadığı bir döneme ait olduğunu belirtmiş ve buna *"bir bilgi yöntemi olarak sanat"* adını vermiştir (Wolford, 1997, s.9, 288-289). Ancak ne kadar hünerli geleneksel

uygulayıcılarla çalışılırsa çalışılsın, gerçek anlamda bir ritüel yaratmanın binlerce yıl süreceğini, çünkü bunun bir çok sosyokültürel koşula ve uzun bir demlenme aşamasına ihtiyaç duyduğunu anlatır. Osinski'ye göre, Nesnel Oyun, Araç Olarak Sanat'la, Kaynaklar Tiyatrosu arasında yer alan kısa ve geçici bir evredir (Osinski, 1997, s.385).

Araç Olarak Sanat Dönemi

Grotowski'nin İtalya'da Pontedera'da 1986'dan ölümüne kadar yürüttüğü çalışmalar ise "araç olarak sanat" evresine tekabül eder. Workcenter of Jerzy Grotowski'de (daha sonra bu isme asistanı Thomas Richards'ın adı da eklenir) uluslararası bir katılımcı grubuyla haftanın 6 günü günde 8-10 saat süreyle devam eden çalışmalar, geçmişte ritüellerde kullanılan eski şarkılar ile, icracıların kafa, yürek ve bedenleri vasıtasıyla, yaşamsal bir enerjiden daha incelikli bir biçime geçiş üzerine odaklanır. Araç Olarak Sanat, Çalışma Merkezi'nin tüm etkinliklerini kapsamaktan çok, enerji transformasyonu çalışmalarını içermektedir. Böylesine bir çalışmanın yöntemi de en ince ayrıntısına kadar yapılandırılmış, başı sonu ortası belli, tekrar edilebilen dizgeler, aksiyonlar yaratmaktan geçmektedir. Aslında Araç Olarak Sanat ismi Peter Brook'un Grotowski'yi Pontedera'daki ziyaretinin ardından yazdığı bir makale nedeniyle ortaya çıkmıştır. Peter Brook, Grotowski'nin Prodüksiyonlar Evresi'ni bırakarak yeni arayışlara girmesini pek çok meslektaşının tersine eleştirmek bir yana, son derece olumlu karşılamış ve hem Grotowski'nin kişisel evrimini hem de çalışmalarını şu sözlerle değerlendirmiştir:

"Bir başka çağda bu çalışma tinsel bir açılımın doğal evrimi olarak değerlendirildi. İnsanlık tarihindeki tüm tinsel biçimler kendi özel biçimlerini geliştirme ihtiyacı duymuşlardır,

⁴ Zbigniew Osinski Nesnel Oyun çağrışımlarının asıl bağlantısının Gürcüye'ın nesnel ve öznel sanat ayrımında yattığını belirtmektedir. Buna göre öznel sanat kişisel kaprise dayanan, tesadüfi ve kişisel bir bakış açısyken, nesnel sanat, kişinin niteliklerinin üzerinde, insanın kaderine ilişkin kanunlardır. (Osinski, 1997, s. 380) .

çünkü tinsellik için belirsizlik ve genellemenin daha kötü hiçbir şey olama. Büyük geleneklerde, mesela rahipler içsel arayışları için maddi bir destek ararlar ve çömlek ya da likör yapmayı keşfettikleri görülebilir. Diğerleri ise araç olarak müziğe yönelirler. Bana öyle geliyor ki, Grotowski bize geçmişte varolan ve yüzyıllardır unutulmuş olan bir şeyi göstermeye çalışıyor. Bu da, insanın bir kavrama aşamasından diğerine geçebilmesi için gerekli olan araçların gösteri sanatlarında bulunması olgusudur. Ancak bu aşama için bir şart vardır: kişi yetenekli olmalıdır...” (Brook, 1997, s.383).

Yani Grotowski oyunculukta mükemmelliğe ulaşırken, oyuncunun bir yandan da insanlığın, kendini gerçekleştirmenin ya da töze ulaşmanın basamaklarını tırmanmasını öngörmektedir. Dolayısıyla amaç tiyatro yapmak değil, tiyatro yaparken daha yüce bir amaca ulaşmaktır.

Sanatı bir zincir olarak değerlendiren Grotowski'ye göre, temsil olarak sanat, normal sanatsal, alışlagelmiş tiyatro olarak var olurken, araç olarak sanat bu zincirin öteki başında yer almaktadır. Araç olarak sanat ile temsil olarak sanat arasında geçiş yapmak teknik buluşlar ve zanaatın bilinciyle mümkündür. Ancak amaçları ve çalışma yönüyle birbirlerinden farklıdır. Her ikisi arasındaki temel fark da montajın konumuyla ilgilidir. Amaç izleyeninin algısında bir imge, bir etki yaratmaktır. Yani gösterimde, montajın yeri izleyeninin görüşünde, algısındadır. Ancak gösterimdeki montaj, tüm izleyicilerin paylaştığı ortak bir montaj olmak zorunda değildir. Öte yandan, araç olarak sanatta, izleyicinin yeri yoktur, montajı yapan, şarkılar ve gösterim tekniklerinden etkilenen sanatçının kendisidir (Wolford, 1996, s.10-34). Sonuçta ortaya çıkan, başlangıcı, gelişmesi ve sonucuyla tekrar edilebilir, yapılandırılmış hareket dizgeleridir. Ancak bu hareket dizgeleri montajın devreye girmesiyle pek çok farklı gelişimi ve

alternatifi de içermektedir. Bu çalışma içinde şarkı ve müziğin ağırlığı, en az hareket dizgeleri ve metin kadar önem kazanmaktadır.

Grotowski araç olarak sanat kavramını “törenin nesnelliği” ya da “törenselle sanatlar” olarak açıklamıştır. Törenden kastettiği ise, bir ayin, bir doğaçlama ya da değişik törenselle biçimlerin bileşimi değildir. Törenden söz ederken, onun nesnelliğine göndermede bulunur. Yani, “eylemin öğeleri, dolaysız etkileri üzerinden onu yapanların beden, yürek ve başı üzerinde çalışılacak enstrümanlardır.” Bu tören nesnelliği ile gösterim arasındaki ayırım ise, izleyicinin algısında değil, yapanların kendisinde olan bir kurgudur. Böylece titreşimsel seslerden oluşan kadim törenselle şarkılardan ve onların iniş çıkışlarından yola çıkarak, öze, şarkının anlamına, eylemlerin tempo ve ritmine ulaşmaya çalışılır. Sanatı Yakup'un merdivenine benzeten Grotowski, basamakları çıkabilmek için önce bu basamakların sağlam olması gerektiğine işaret eder ve hiçbir şeyin tesadüfe bırakılamayacağını, her noktanın bir zanaatçı titizliğiyle çalışılması gerektiğini, titreşimsel şarkıların da buna iyi bir zemin sağlayacağını söyler. Şarkılara ek olarak merdivenin basamaklarına, metin, çeşitli hareket biçimleri ve bu eylemlerin mantığı da eklenir (Richards, 2005, s. 162-180). Sonuçta ortaya çıkan ürün doğası gereği izleyici için tasarlanmamış, ama kimi zaman tanıklar tarafından gözlemlenmeyi de reddetmeyen ve sürekli gelişmeyi kendine düstur edinen bir bütündür.

Pondetera'daki çalışmalar 1999'da Grotowski'nin ölümüne dek onun danışmanlığında devam eder. Yaşamının son yıllarında tüm bilgisini paylaştığı Thomas Richards Pontedera'daki Merkezde bu çalışmaları hala sürdürmekte, pek çok konuk

tiyatro topluluğuyla çalışmalarını paylaşmaktadır.

Lisa Wolford'un değişiyile, Grotowski'nin araştırma süreci performans kesinliğinden (Prodüksiyonlar Tiyatrosu dönemi) doğaçlama spontanlığına (Paratiyatro dönemi), kültürel/antropolojik köklerden (Kaynaklar Tiyatrosu ve Objektif Drama) ve yine performans kesinliğine (Nesnel Oyun ve Araç Olarak Sanat evresi) doğru bir daire çizmektedir (Wolford, 1996, s. xiii). Bu dairesellik içinde izleyici-oyuncu ilişkisi, tiyatronun ne olduğu sorusu ve ritüeller tekrar tekrar gündeme gelmiş ve bulunduğu evrenin yapısına göre farklı yanıtların peşinde koşulmuştur.

Grotowski ise sanatsal dönüşümünü şu sözlerle özetlemektedir:

“Yaşamımda farklı çalışma aşamalarından geçtim. Uzun süreli etkileriyle olağanüstü bir serüven olan çok önemli bir aşama saydığım sunum olarak sanattan, artık yeni gösterimler yapmanın bana ilginç gelmediği bir noktaya vardım. Gösterim yapma işini askıya aldım ve zincirin uzantısında, gösterim ile provadan sonra gelen bağlantı halkalarını keşfetmek üzerine yoğunlaştım. Böylece paratiyatro yani katılımcı tiyatro ortaya çıktı. Bu dışarıdan kimselerin etkin katılımı anlamına geliyordu (...) Paratiyatrodan bir sonraki bağlantı halkası olarak Kaynaklar Tiyatrosu doğdu. Burada söz konusu olan, değişik geleneksel tekniklerin kaynakları, neyin farklılıklardan önce geldiğiydi. Bu araştırmada yaklaşım oldukça bireyseldi. Çoğunlukla açık havada çalışıyorduk ve (...) yalnızlığın nasıl güce ve doğal çevre dediğimiz ortamla derinlemesine bir ilişkiye dönüştürülebileceğine bakıyorduk. “Duyular ve nesneleri”, “ilginin dolaşımı”, “hareket halindeyken anlık bakışla yakalanan akım”, “canlı dünyada canlı beden”- bütün bunlar herhangi bir yoldan çalışmanın yüreği oldu. Kaynaklar tiyatrosuyla her ne kadar deneysel araştırma aşamasının ötesine

geçemesek de çok güçlü ve canlı süreçlere vardık. Program kesintiye uğradığından çalışmayı sürdürmek için yeterli süremiz olmadı. (...) Kendim için son varış noktası olarak gördüğüm şimdiki çalışmam, araç olarak sanattır. Buraya varana kadar, uzun bir yol aldım. Bu çalışmanın ana sorunu (önceki çalışmaların “yataylığından farklı olarak) “dikeylik” oldu. Öte yandan “araç olarak sanat” güç, ayrıntılar ve kesin ölçülülük üzerine odaklanıyor, tıplı Theatr Laboratorium'daki gibi. Ama dikkat! Bu, sunum olarak sanata bir geri dönüş değil, bu, aynı zincirin öteki ucu.” (Richards, 2005, s.162-163).

Jan Kott (1997, s.306-307), Grotowski'nin bu süreç içinde kültürler arası tiyatronun en temel kavramlarından olan, ritüele yaklaşımını bir karşılaştırma içinde özetlemiştir. Ona göre Peter Brook, ritüeli tiyatroya dönüştürürken, Grotowski tiyatroyu ısrarla ritüele dönüştürmeye çalışmıştır. Ta'ki inananlar için bunun kutsala saygısızlık, inanmayanlar için ise aldatmaca olduğunu anlayıncaya kadar. Bu görüşe katılmak aslında çok da mümkün görünmemektedir. Çünkü Grotowski ritüelin farklı kültürel kaynaklardan alınan öğelerle dejenere edilen aptalca avant-garde bir deneyim olmasına karşı çıkmış, ancak ritüeli uygulayan kişinin (oyuncunun!) kavrayışında ve durumunda doğrudan etki yaratabilecek teknik öğelerin araştırılması amacıyla kullanmıştır. Bunun için, örneğin, Paratiyatro çalışmalarında günlük yaşam ritüelleri üzerine odaklanırken, Kaynaklar Tiyatrosu döneminde transkültürel deneylerin yanı sıra, arkaik ritüellerin hala yaşadığı Haiti, Bengal, Nijerya ve Meksika'ya araştırma gezileri yapmıştır. Nesnel Oyun evresinde daha çok dinsel ritüeller üzerinde odaklanmış, sosyal ritüeller ve törenler ile popüler kültür uygulamalarını çalışmasına katmamıştır. Araç Olarak Sanat evresinde ise Afro-Karaip kökenli

eski ritüel şarkılarından yola çıkılarak oyuncunun fiziksel dizgelerini yaratması ve enerji transformasyonunu sağlamasını öngörmüştür. Tam da bu nedenden ötürüdür ki, Grotowski'nin çalışmalarını, Pavis'in tanımı çerçevesinde, evrensel insanlık durumlarının arandığı ve kültür öncesi durumu içeren kültürel aktarımsal (transkültürel) tiyatro çalışmaları kategorisine sokmak daha anlamlı olmaktadır (Pavis, 1996, s.5-7).

Sonuç

Grotowski'nin amacı hiçbir zaman kültürler arası tiyatro oyunları yapmak olmasa da, ironik bir şekilde, çalışmaları kültürler arası tiyatro için tartışılmaz öneme sahiptir. Grotowski, kültürler arası tiyatro adamlarının bir çoğunun çağdaşıdır. Peter Brook ve Eugenio Barba gibi kültürler arası tiyatronun gurularıyla birebir çalışmalar yürütmüş, ölümüne dek bu kişilerle ilişkisini sürdürmüştür. Eugenio Barba'nın çalışmaları üzerindeki etkisi son derece doğrudanken, Peter Brook için daha dolaylı, karşılıklı bir görüş alışverişi olarak nitelendirilebilecek bir yol izlemiştir. Grotowski hiçbir zaman kültürler arası prodüksiyonlara imza atmasa da, çalışma yöntemleri, sürekli evrimleşen tiyatro anlayışı ve arayışı ile, kültürler arası tiyatro için hem pratik hem de düşünsel anlamda, ciddi bir temel oluşturmuştur.

Grotowski hiçbir zaman yeni, o zamana kadar bilinmeyen (tiyatral) keşiflerin peşinde koşmamıştır. O meslek yaşamının büyük bir bölümünü, unutulmuş olanları bulmaya adanmıştır. Tüm deneylerini amaca giden yoldaki araçlar olarak değerlendirmiştir. Bu da hem tiyatro, hem de drama açısından sayısız olanağı ve alternatifi de beraberinde taşıyan bir bakıştır. Dolayısıyla, Thomas Richards tarafından sürdürülen “araç olarak sanat” çalışmaları,

Grotowski'nin deneyini devam ettirmekle ve bunu tiyatro insanlarının paylaşımına sunmakla birlikte, “en büyük özelliği kendisini yenilemesi olan Grotowski, eğer hayata gözlerini yummasaydı, şu anda acaba tiyatro deneylerini başka bir aşamaya geçirmez miydi?” sorusu da sürekli aklımızı kurcalamaya devam edecektir.

Kaynaklar

- Artaud, A. (1993). *Tiyatro ve İkizi*. (Çeviren: B. Gülmez), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Brook, P. (1997). *Grotowski, Art As a Vehicle*. In R. Schechner & L. Wolford: *The Grotowski Sourcebook*. London & New York: Routledge.
- Fischer-Lichte, E. (1997). (Ed.) *Theatre, Own and Foreign: The Intercultural Trend in Contemporary Theatre*. Tübingen: Günter Warr Verlag Tübingen.
- Goodman, D.G. (1998). *Japanese Drama and Culture in 1960's*. London: East Gate Book.
- Grimes, R. (1997) (Ed.). *The Theatre of Sources*. In R. Schechner & L. Wolford: *The Grotowski Sourcebook*. London & New York: Routledge.
- Grotowski, J. (1991). *Towards a Poor Theatre*. London: Methuen.
- Kitazawa, M. (1992). Myth, performance and politics. *The Drama Review*, 36, 3 (T135), 160-173.
- Kott, J. (1997). Grotowski or the Limit. In R. Schechner & L. Wolford: *The Grotowski Sourcebook*. London & New York: Routledge.

- Kumiega, J. (1997) (Ed.). Laboratory Theatre/Grotowski/The Mountain Project. In R. Schechner & L. Welford: *The Grotowski Sourcebook*. London & New York: Routledge.
- Ossinski, Z. (1997). Grotowski Blazes The Trials. In R. Schechner & L. Welford: *The Grotowski Sourcebook*. London & New York: Routledge.
- Pavis, P. (1999). *Sahneleme: Kùltùrler Kavşagında Tiyatro*. (Çeviren: S. Kamber). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Pavis, P. (1996). *The Intercultural Performance Reader*. London & New York: Routledge.
- Richards, T. (2005). *Grotowski ile Fiziksel Eylemler Üzerine Çalışmak*. (Çeviren: H. Yıldız, A. Candan) İstanbul: Norgunk.
- Schechner, R. (1997) (ed.) *The Grotowski Sourcebook*. London & New York: Routledge.
- Watson, I. (2002). *Negotiating Cultures: Eugenio Barba and the Intercultural Debate*. Manchester: Manchester University Press.
- Welford, L. (1996). *Grotowski's Objective Drama Research*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Verma, J. (1999). *The challenge of binglish: Analysing multi-cultural productions. UK Theatre*, Retrieved May 1999, from <http://www.uktw.co.uk/articles>.

Intercultural Theatre and Grotowski

Selen KORAD BİRKiYE*

İstanbul Devlet Tiyatroları

Introduction

Intercultural theatre has been very popular phenomena in all over the world for 30 years. Although it's first explosion in the theatre has over, it has still an importance. Actually the basis of intercultural theatre has founded by Antonin Artaud at the first quarter of 20th century. Although his essays were not systematic, he gave very important clues about the search of a pure theatre and ritual. His stress on ecstasy, healing of individuals and society as a result of influence of theatre, facilitating the harmony between individual and society, searching for the essence of the theatre, are very important concepts not only for intercultural theatre, but also for the most of the avant-garde theatre movements as a whole. His theatre perspective has a big influence on very important directors such as Peter Brook, Eugenio Barba, Robert Wilson and Jerzy Grotowski. Among all, Grotowski has the most distinctive place –because of refusing to make theatre productions and concentrating on some transcendent theatre experiments.

There are two objectives of this essay: Firstly, by evaluating the works of Grotowski, giving a brief introduction to the intercultural theatre. Secondly, by explaining Grotowski's methodology about transcendent theatre experiments and art as a vehicle system, showing different perspectives on theatre.

Concept of Intercultural Theatre

There are different views about what kind of characteristics should intercultural theatre carry. My beginning point is the definitions of Patrice Pavis (1999, p.25), Ian Watson (2002, p. 4-5) and Jatinder Verma: So an intercultural theatre work has to use different techniques such as varying styles of acting as a different ways of expression, using traditional dramatic styles together with experimental ones, breaking of the control of reason, using broken plots, uncertain and chaotic language, installation or as an alternative of language, stressing on light, sound, and physical actions for designing teatrical moments, using of empty space and founding time codes. Intercultural theatre is a hybrid style in which at least two or more cultures has to melt in. Verma added to the list two concepts as well. For him an intercultural production has to be “different” and “other” in the way of being provocative (Verma, 1999).

History of Intercultural Theatre

Intercultural trend in theatre is not a new phenomenon. Especially beginning of 20th century there were several cases in which different theatre traditions of different cultures were oozing to the each other.

E.G. Craig began to use Japanese masks in the beginning of the 20th century. Besides, V. Meyerhold, A.Tairov, A. Artaud and B. Brecht influenced from Chinese and Balinese theatre. W.B. Yeats and B. Brecht suggested a new form of dramaturgy by starting from Japanese noh theatre. Japanese theatre and its usage of space

have effects on V. Meyerhold, J. Copeau, G. Fuchs, M. Reinhard, Vachtangov and C. Dullin's theatre (Fischer-Lichte, 1990, p.11-13). Paradoxically, a new theatre form has emerged from realistic western theatre in Japan and China in the very beginning of 20th century. Turkish "shingeki" movement has begun 150 years ago, and it is still the main stream of Turkish theatre. As a result of colonialism, western theatre forms emerged in India and Africa, too.

In 1960s, a new direction has emerged in the intercultural theatre: Besides the ethnological and anthropological desire of understanding the different cultures, a crisis of Western theatre facilitated the social setting for searching for new horizons. So following the heritage of Antonin Artaud, Peter Brook, Robert Wilson, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba and so on, began to interpret their plays by searching of primitive rituals, practicing pedagogical and theatrical methods of Asian theatre, using anthropology, mythology and semiotics.

Grotowski, is different from the others by suggesting not identifying, but to confront with myths that is one of the most important concepts of intercultural theatre. He freed theatre from the hegemony of written script and technology, and he has looked for main styles and vehicles of expression of actor. He refused to make productions in his last 30 years of life. Instead, he suggested new working methods. All these experiments have very big impact on intercultural theatre.

Jerzy Grotowski

Theatre life of Grotowski can be divided into 5 stages. The first one is called Theatre of Productions period that includes his productions in Theatre Laboratory and Poor Theatre method. Second stage is called Paratheatre and the next was Theatre of Sources, which continued until

the beginning of 1980's. In this decade, his focus passed to the Objective Drama Research, which was a very short period, and then Art as a Vehicle period has began. As it is seen clearly, Grotowski had always looked for new dimensions. Although his most important impact on world theatre was his Theatre of Productions period in which his methodology of poor theatre can be observed in his productions, influence of his later experiments and interculturality continued even after his death.

Theatre of Productions

In this period he directed plays such as *Kordian*, *Akropolis*, *Dr. Faustus*, *Constant Prince*, *Apocalypsis cum figures* in Theatre Laboratory in Poland. With the public relations campaign of Eugenio Barba, he was known by the world theatre and his book *Towards a Poor Theatre* has published in 1960's. In this stage he concentrated on archetypes and rituals, pedagogy of acting, mise-en-scene and textual montage. He also evaluated the space in terms of environmental theatre and he brought close the distance between audience and the actors (Schechner, 1997, p. 23-27).

Grotowski's theatre perspective was founded on two questions: Firstly, "what is theatre, if it is not a combination of different disciplines?" In other words, "what is peculiar to the theatre?" And the answer is the actor who is very peculiar and cannot be abandoned in the theatre. The second question was; "How should be the relationship between audience and actor?" The answer includes countless alternatives. Grotowski was also interested in the problem of myth. In order to reach the essence of the myths and archetypes, confrontation with myth is inevitable for the actor and the society (Grotowski, 1991, p.18-22).

Paratheatre stage

Grotowski announced the death of theatre, performance and actor in 1970. And he declared that he would not direct a play anymore. In paratheatre stage his objective was to erase difference between audience and actor. This experiment had not any story or action, so it was not called as a theatre (Schechner, 1997, p.210).

Theatre of Sources

While his group was working on paratheatre activities, Grotowski began to work on Theatre of Sources between 1977 and 1980. His objective was trying to find out the sources of traditional techniques and the essence before the differences, i.e. before culture. In this stage he worked with 36 people who were coming from different parts of the world (Schechner, 1997, p. 214).

Objective Drama

Grotowski exiled from Poland in 1982 and began to work on his new experiments in USA. This stage was also focused on performance techniques of different cultures. Grotowski declared that such a working method has not differentiated as theatre and ritual, as actor and audience, and the artistic creativity has not separated from functions of ritual and he called it art as a method of knowledge. This stage was a short transition period between Theatre of Sources and Art as a Vehicle (Ossinski, 1997, p. 385).

Art as a Vehicle: Grotowski began to work in Pontedera, Italy from 1986 until his death. The

aim is, actor's working for perfection, and this work is also a way for reaching for the self-actualization and substance. His method depended on performance precision, power and details once again like in Theatre of Productions period (Richards, 2005, p.162-180).

Conclusion

Ironically, Grotowski never had an aim to direct an intercultural theatre production, but his impact on this field has been amazing. He lived in the same period with the gurus of intercultural theatre. His impact on Eugenio Barba was quite a direct one, while his relationship with Peter Brook was indirect such as sharing of working styles and ideas. Although he never produced an intercultural play, his theatre perspective and searches that are focused on myth, ritual and precultural acting forms led to a strong basis for practical and theoretical works of intercultural theatre. So in this respect it is better to define his understanding of interculturality in his theatre as a trans-cultural perspective. He didn't want to discover a new thing, but tried to find out something forgotten. For Grotowski, theatrical experiments is a mean for an end. It is obvious that such a perspective opens a lot of alternatives for theatre and drama. But I can't help myself to wonder that, if Grotowski has not died, whether he would pass in another period in his experiments or not in the way of searching for the ultimate end.