

# Yoksul Tiyatro ve Ötesi: Jerzy Grotowski'nin Tiyatrosuna Genel Bir Bakış

## Poor Theatre and Beyond: An Overview of Jerzy Grotowski's Theatre

Tuğba AYGAN<sup>1</sup> 

<sup>1</sup>Dr. Öğr. Üyesi, Atatürk Üniversitesi, İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü, Erzurum, Türkiye

Sorumlu yazar /

Corresponding author : Tuğba AYGAN

E-posta / E-mail : tugba.aygan@atauni.edu.tr

### ÖZ

Polonyalı tiyatro yönetmeni ve teorisyeni Jerzy Grotowski tiyatro tarihinde iz bırakan Yoksul Tiyatro ile tanınır. Bu sebeple Yoksul Tiyatro'nun dünya tiyatrosu ve Grotowski'nin kariyeri için önemi yadsınamaz. Ancak ünlü teorisyenin tiyatro kariyeri yalnızca Yoksul Tiyatro ile sınırlı kalmamış her ne kadar onun kadar başarılı ve uzun soluklu olmasa da farklı pratiklerle çeşitlenmiştir. 1950li yıllarda 13 Sıralı Tiyatro'da Yoksul Tiyatro'nun temellerini atan fakat daha sonra ne bu tiyatronun ne de bir başka bir tiyatro pratiğinin uzun süre üzerinde ısrar etmeyen Grotowski, daimi bir fikre ulaşmak yerine tiyatro anlayışını sürekli olarak geliştirip değiştirmeyi seçmiştir. Bu çalışmanın amacı Yoksul Tiyatro'nun yanı sıra diğer tiyatro fikirlerinden hareketle teorisyenin devamlı değişen tiyatro yolculuğunun izini sürmektir. Bu doğrultuda Grotowski'nin tiyatro yaşamının birbirinden farklı ancak birbiriyle bağlantılı beş aşaması olan 1957-1969 yılları arasındaki Üretim (Performans) Tiyatrosu, 1970-1976 yılları arasında Paratiyatro olarak da tanımlayacağı Katılım Tiyatrosu, 1976-1982 yılları arasında Kaynaklar Tiyatrosu, 1983-1989 tarihleri arasında Objektif Drama ve son dönem projesi Bir Araç olarak Tiyatro (Ritüel Sanatlar), yönettiği oyunlardan ve projelerden örneklerle açıklanmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Yoksul Tiyatro, Jerzy Grotowski, Tiyatro Laboratuvarı

### ABSTRACT

Polish theatre director and theorist Jerzy Grotowski is associated with and widely known for his noted Poor Theatre. Hence, the importance of the Poor Theatre for world theatre and Grotowski's career cannot be denied. Nevertheless, the theatre career of the famous theorist was not limited to Poor Theatre, but diversified with different practices, although they were not as successful and long-lasting. Laying the grounds of his Poor Theatre in the Theatre of 13 Rows in the 1950s, Grotowski never followed its or any other theatre principles for a long time. Instead, he chose to develop and discover without aiming at a constant destination. This paper traces this ever-changing theatre journey of Grotowski to contribute to a better understanding of his theatre that is beyond Poor Theatre. In this respect, five different but interconnected stages of Grotowski's theatrical life, namely Production Theatre, Paratheatre, Theatre of Sources, Objective Drama, and Theatre as a Tool, are explained with examples from the plays and projects produced by the famous director.

**Keywords:** Poor Theatre, Jerzy Grotowski, Laboratory Theatre

Başvuru/Submitted : 26.08.2023

Revizyon Talebi/  
Revision Requested : 19.09.2023

Son Revizyon/  
Last Revision Received : 25.09.2023

Kabul/Accepted : 17.10.2023

Online Yayın /  
Published Online : 18.10.2023



This article is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0)

## Extended Summary

One of the pioneers of the 20th-century avant-garde theatre is undoubtedly the Polish theatre director and theorist Jerzy Grotowski. The fame of the director, who started his theatre career in the Theatre of 13 Rows, a small theatre of the period, exceeded the borders of his country and time. Even though he is justifiably associated with and widely known for his Poor Theatre, attesting to a performance style aiming at purifying itself from unnecessary elements and all the excesses such as elaborate makeup, costume, language, or props, Grotowski had developed and changed paradigms of his theatre throughout his career, introducing new insights into the performative arts.

It is possible to examine Grotowski's understanding of theatre, which he developed by constantly changing it within the framework of new ideas during his theatre career of more than forty years, in five distinct phases. These phases are respectively Production (Performance) Theatre between 1957-1969 when Poor Theatre was conceptualized; Participation Theatre or Paratheatre between 1970-1976; Theatre of Sources between 1976-1982; Objective Drama between 1983-1989; and his latest project Theatre as a Tool or Ritual Arts. As the diversity of theatre practices shows, Grotowski did not remain indifferent to the dynamics of life and its demanding nature and instead of adopting an orthodox attitude, he chose to constantly update his understanding of theatre.

Grotowski achieved global fame after the publication of the book *Towards a Poor Theatre* which he published in collaboration with his fellow theatre practitioners such as Eugenio Barba and Ludwik Flazsen. In the book, while he conceptualizes his poor theatre, Grotowski also brings strong criticisms to the theatre of the time that he labels as 'rich theatre' which is rich in faults as he puts it. He also propagates the need for a theatre that is cleansed of other arts, fed by the very primitive roots of theatre itself. Between 1957-1969 Grotowski directed plays from Polish, Indian, and English Literature that were reworked in line with the tenets of Poor Theatre. Among others, an adaptation of the Indian tale *Shakuntala*, Stanislaw Wyspianski's *Akropolis*, and Christopher Marlowe's *Dr. Faustus* became the epitomes of his Poor Theatre.

In the second phase of his theatre career, Participation Theatre which is also labelled as Paratheatre, Grotowski completely removed the distinction between auditorium and stage that he had already blurred in the early stages of Poor Theatre. Bringing people from different cultures and backgrounds together, Grotowski aimed at creating an 'encounter' that he defined as the essence of theatre. Following Paratheatre activities, Grotowski shifted his focus to Theatre of Sources in which he worked with a multi-national group of 36 people from various countries. Using 'source techniques', he aimed at stripping away elements that various cultures imposed and reaching the source of life. Soon after the Theatre of Sources, Grotowski embarked on a new experiment under the title of Objective Drama by once again turning to ancient rituals of various cultures, this time, to reveal the objective impact of them on the participants of the projects. While his Objective Drama project was still in progress, as of 1985 Grotowski already planted the seeds of a new idea which was Art as a Vehicle. Marking the final stage of his theatre life, Art as a Vehicle, as the name suggests, enunciated the idea that art itself is not an aim or a product of a process but rather a means to discover during execution.

As the variety of his activities suggests, Grotowski never stuck to any idea for a long time. Instead, he kept updating himself and his theatre carrying it beyond Poor Theatre. This paper aims to trace five phases of Grotowski's theatre career by reflecting on examples from his projects and practices.

## Giriş

Tiyatro kendi sınırlarının farkında olmalıdır. Sinemadan daha zengin olamıyorsa, bırakın yoksul olarak kalsın.  
(Grotowski, 2016, s. 25)

1955'te Kraków Ulusal Tiyatro Akademisi'nden mezun olmasının ardından, 1956-57 yılları arasında Moskova Lunacharsky Tiyatro Sanat Enstitüsü'nde yönetmenlik eğitimi alan Jerzy Grotowski, kendi tiyatro öğretisi üzerinde derin etkileri bulunan Rus tiyatrosunun önemli isimlerinden Stanislavski, Vakhtangov, Meyerhold ve Tairov'u burada öğrenir. Moskova'dan ayrıldıktan sonra Doğu'yla ilk karşılaşmasını sağlayan iki aylık Orta Asya gezisi ise Grotowski'nin Asya felsefesi ile Asya geleneksel sahne sanatı pratiklerine olan ilgisini pekiştirir. 1957 yılında Kraków Tiyatro Okulu'nda çalışmaya başlayıp aynı zamanda Asya konulu seminerler düzenler. 1959 yılında fikirlerini uygulamaya döktüğü ve dünyaca ünlü Yoksul Tiyatro anlayışının ilkelerini belirlediği, ilerleyen yıllarda Tiyatro Laboratuvarı<sup>1</sup> ismini alacak olan küçük bir taşra tiyatrosu niteliğindeki 13 Sıralı Tiyatro (Teatr 13 Rzedow)'da yönetmenliğe başlar. Ünlü yönetmen, 14 Ocak 1999'da yirmi yılı aşkın bir süre neredeyse sır gibi çalışmasının ardından İtalya'nın Pontedera şehrinde hayata gözlerini yumar. Ölümünün ardından, fikirlerine ve tiyatro mirasına uluslararası çapta artan ilgi sebebiyle 2009 yılı UNESCO tarafından "Grotowski Yılı" ilan edilir.

<sup>1</sup> Lehçe *Teatr Laboratorium*. Kimi kaynaklarda Laboratuvar Tiyatrosu olarak da çevrilip kabul gördüğünden bu metinde her iki ismin de kullanılması uygun görülmüştür.

Nispeten kısa kariyeri boyunca, her ne kadar adı günümüz tiyatro türlerinde etkisi süren Yoksul Tiyatroyla anılsa dahi, Grotowski'nin tiyatro mirası çeşitli pratiklerle şekillenmiştir. Grotowski, 1985'te kaleme aldığı "You are Someone's Son" makalesinde bu çeşitliliği şöyle gerekçelendirir:

Önümüzde kocaman bir hayat var: Eskiler ölürken yeni sersemliklerin doğuyor; demek oluyor ki eskilerle değil yenilerle yüzleşmeliyiz. Sahnede yeni düşmanlar baş gösteriyor. Fakat yeni bir kılıkla. Her daim yeni bir maskeyle karşımıza çıkıyorlar. O hâlde biz de yeni bir maskeyle var olmalıyız. Ve düello böyle devam etmeli. (Grotowski, 1987, s. 32)<sup>2</sup>

Bu anlayış doğrultusunda Grotowski, yaşamın devinimi ve talepkâr doğasına kayıtsız kalmayıp, ortodoks bir tutum sergilemek yerine devamlı olarak tiyatro anlayışını güncellemeyi seçer. Lisa Wolford'un değimiyle, Grotowski hiçbir yerde kalıcı olmayan "sürekli bir misafir" (1996, s. 10) gibi tüm hayatını kesintisiz bir devinim hâlinde keşfederek, ihlâl ettiği sınırları yeniden belirleyerek ve daha sonra tekrar başvurmayacağı yeni manifestolar üreterek geçirir.

Grotowski'nin kırk yılı aşkın tiyatro kariyeri boyunca yeni fikirler çerçevesinde sürekli değiştirerek geliştirdiği tiyatro anlayışını beş ayrı evrede incelemek mümkündür. Bu evreler sırasıyla Yoksul Tiyatro'nun kavramsallaştırıldığı 1957-1969 yılları arasındaki Üretim (Performans) Tiyatrosu, 1970-1976 yılları arasında Paratiyatro olarak da tanımlayacağı Katılım Tiyatrosu, 1976-1982 yılları arasında Kaynaklar Tiyatrosu, 1983-1989 tarihleri arasında Objektif Drama ve son dönem projesi Bir Araç olarak Tiyatro'dur (Ritüel Sanatlar).

### Performans Tiyatrosu

Tiyatronun özü bir karşılaşmadır.  
(Kattan, 2016, s. 39)

1959 baharında Opole sanat otoritesi, dönemin en ünlü tiyatro ve edebi eleştirmenlerinden Slowacki Tiyatrosunun sanat yönetmeni Ludwik Flazsen'e durumu pek iyiye gitmeyen 13 Sıralı Tiyatro'yu devralmasını teklif eder. Polonya tiyatrosunun mevcut durumundan hoşnut olmayan ve yeni bir soluk arayışındaki Flazsen, tiyatronun yönetmenliğine ülkede henüz tanınmakta olan Grotowski'yi uygun görür. Hayat görüşleri ve tiyatro düşünceleri yakın bu iki yönetmen birlikte çalışmaya başlamalarının ardından ilerleyen yıllarda tiyatrolarına Opole'un ilk profesyonel deneysel tiyatrosu unvanını kazandırır. 13 Sıralı Tiyatro tekrar açılışını 8 Ekim 1959'da ünlü Fransız yönetmen Jean Cocteau'nun yazdığı *Orfe'nin (Orphée)* sahne uyarlamasıyla yapar. Orijinal metninden özerk, yenilikçi, seyirciyi kıskırtan ve kullandığı tekniklerin yanı sıra sahneleme yöntemleriyle tiyatrosunun özgürlükçü ruhunu yansıtan oyun, birçok eleştirmenin hedefine otururken birçoğunun övgü ve desteğini kazanır. Kimi eleştirmenler Grotowski tiyatrosunun deneyselliği üzerine olumlu yorumlarda ve sahnede dünya devrimi yapacağına dair öngörülerde bulunur, kimileri ise yönetmeni "sorumsuz, şarlatan, sahtekâr, şantajcı, yetersiz, orantısız ve dengesiz" (Osiński, 1986, s. 37) olmakla suçlar. Echo Krakowa ile bir söyleşide Grotowski'nin tiyatrosunu tanıtırken onun diğer tiyatrolardan farkını, sahnede ve seyirciyle yeni iletişim arayışını ifade eden şu sözleri, aynı zamanda eserlere yenilikçi yaklaşımından dolayı maruz kaldığı saldırılara da bir nevi cevap niteliğindedir:

Polonya'daki en küçük tiyatro grubuyuz: İki kadın dokuz kişi. Büyük bir mutlulukla söylüyorum ki oyuncular müthiş bir ciddiyet ve bireysel adanmışlıkla çalışıyor. [...] "Hayatın saçmalığına" odaklanmıyoruz. Biraz umut görüyor ve umut bulmak istiyoruz. Tiyatro dilinde umut gerçekliğin iki aşırı noktası -trajik ve grotesk- arasında bir yeredir. Böyle bir bakış, bahsi geçen metinlerin uyarlanmalarını talep eder. (Osiński, 1986, s. 38)

Bu sözlerle dramatik metinden özerkliğin gerekliliğini savunan Grotowski, grotesk ve trajik elementlerle metinleri sahnede yeniden kurar. Görsel ve teatral öğelerin ve teknik klişelerin fazlaca kullanıldığı, daha sonra 'zengin tiyatro' olarak adlandırıp reddedeceği tiyatro anlayışıyla koşullanan *Orfe* oyununun ardından, ilerleyen yıllarda zengin tiyatroya karşı tutumu olumsuz yönde değişse de orijinal metne sadık kalmama eğilimini sürdürür.

Sezonun ikinci oyunu, İngiliz romantik şair Lord Gordon Byron'ın *Kabil'i (Cain, 1822)* ise perdesiz, sabit bir sunağın olduğu yine görsel öğeler bakımından zengin ve oyun yazarına bağlılığın çözüldüğü bir sahnede gösterilir. Maskeler, vücut boyları ve tuhaf kostümlerle aktörlerin yer yer opera tarzında sundukları diyaloglar, İncil'den hikâye ve karakterler absürd birer parodiye indirgenir.<sup>3</sup> Geleneksel manâda seyircinin oyun dışında kalan pasif pozisyonu oyunun kahramanı Kabil'in torunları olarak güncellenirken seyirci oyunun bir parçası haline getirilir. Böylelikle, Yoksul Tiyatro'da geliştirilip merkezleşecek sahne-seyirci birlikteliği üzerine deneysel girişimler başlatılmış olur.

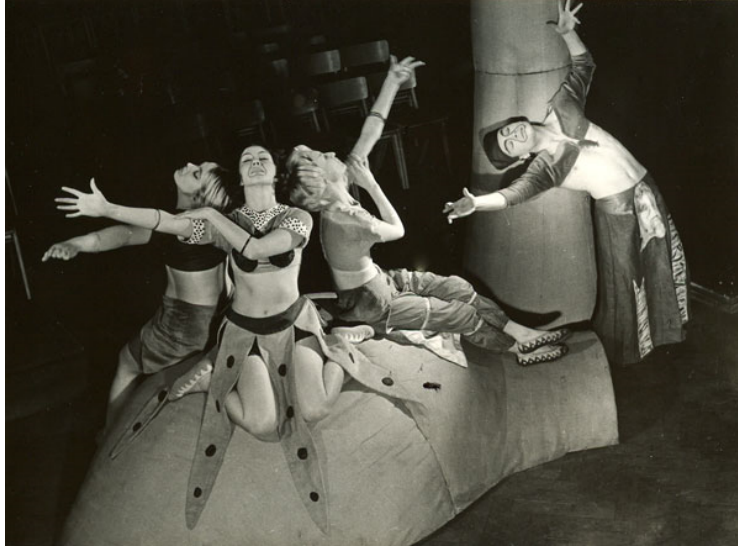
13 Sıralı Tiyatro'nun bir başka dikkate değer yapımı Hint şair Kalidasa'nın eski bir Hint masalından uyarladığı *Sakuntala*'dır. Tıpkı diğer eserlerde olduğu gibi orijinaline sadık kalınmayan Grotowski'nin *Sakuntala*'sı ne Hint felsefesiyle ne de Hint tiyatrosunun prensipleriyle şekillenir. Amacı oyunu yeniden inşa etmek olmayan Grotowski

<sup>2</sup> Aksi belirtilmedikçe İngilizce metinlerden çeviriler tarafımca yapılmıştır.

<sup>3</sup> 1960 yılı *Kain* performansından sahneler için bkz. <https://grotowski.net/en/media/video/kain-cain>

“metni acımasızca ikiye bölüp ona süslemelerle birlikte *The Book of Manu ve Kamasutra*’dan alıntılar ekler” (Bharucha, 1993 s. 23). Ayrıca oyunda doğulu stereotipini parodileştirir. Kostümlerin renkliliği geleneksel Hint dansı *kathakaliden* esinlenmiş izlenimi verse de oyunun afişinde sahne estetiğinin yardımcı yaratıcılarının Opole Tiyatro Okulu’ndaki çocuklar olduğu ve elbiselere onların karar verdiği belirtilir (The Grotowski Institute, “Shakuntala”).

*Sakuntala*, Grotowski’nin mimar ve sahne tasarımcısı Jerzy Gurawski ile çalışmaya başlaması bakımından kariyerindeki mihenk taşlarından biridir. Zira *Kain* ile temelleri atılan, yalnızca dördüncü duvarın değil geleneksel sahnenin tamamen yıkımı bu iş birliğiyle başlar. *Sakuntala*’nın sahne ve seyircinin iç içe geçtiği düzeninde, seyirciler performans alanının iki yanında karşılıklı olarak oturur ve arkalarında performansı yorumlayan iki yoginin koltuğu bulunur. Ayrıca performans alanının ortasında fallusu andıran etrafı kumaşla sarılmış, eylemlerin büyük oranda çevresi, üstü ya da yanında döndüğü bir direk ve bitişiğinde yarımküre şeklinde bir platform bulunur. Oyundan önce bir görevli seyircileri yorumları sadece dinlemesi gerektiği ve dönüp arkalarına bakmamaları konusunda uyarır. Oyun süresince düzenli aralıklarla seyircilerin bulunduğu alanlar aydınlatılır ve saray mensuplarını temsil eden seyirciler eyleme dâhil edilir. Khalidasa’nın orijinal metninde saraylılar, keşişler, öğrenciler ve krala eşlik edenlerin yanı sıra otuz dört kişi bulunmasına rağmen, Grotowski sahnedeki aktör sayısını altıyla sınırlar. Grotowski’nin *Sakuntala*’sında kullandığı, ilerde Yoksul Tiyatro’nun ilkelerinden biri olacak, diğer özellik ise herhangi bir kayıttan veya mekanik müziğin yerine vücuda ritmik vuruşlar ve ayak seslerini kullanarak üretilen ‘aktör-müziği’ nin kullanılmasıdır. (Osiński, 1986, s. 50)



Şekil 1. 1959, 13 Sıralı Tiyatro *Sakuntala* performansından. (Telif: Grotowski Enstitüsü)

*Sakuntala*’nın gösterimleri ve ikinci yılı itibarıyla 13 Sıralı Tiyatro’nun kaydettiği gelişim üzerine verdiği bir röportajda Grotowski şu yorumu yapar:

Bir sıcak bir soğuk su çarpmak vücudu güçlendirir denir. Eleştirilenlerin devamlı olarak bizi maruz bıraktığı da bu tür bir duş niteliğinde. . . Tiyatroyu etkileyip baskısı altına alacak züppe bir kafe kalabalığına sahip olmayan [tiyatromuz] laboratuvar çalışması için iyi bir mekân. Başladığımızda performans başına ortalama sekiz seyircimiz vardı, şimdi daha iyi ve daha da iyileşiyor gibi gözüküyor. (Osiński, 1986, s. 51, 52)

Seyirci sayısındaki sınırlılık ve yalnızca belli bir kitleye hitap etmesi sebebiyle ‘elitist’ (Osiński, 1986, s. 52) olarak etiketlenen ve eleştirilen tiyatrosunun amacının kültürel ihtiyaçları karşılamak yahut eğlendirmek olmadığını belirten Grotowski, tiyatrosunun seyircisini “gerçek tinsel ihtiyaçları olan ve -temsilde yüzleşerek- kendini çözümlenmeyi gerçekten isteyen seyirci” (Barba, 2016, s. 24) olarak tanımlar. Elitist olduğu iddialarını ise toplumsal arka planı, mali ya da eğitim durumuna bakılmaksızın “sıradan bir seyirciye değil, özel bir seyirciye ilgi duyuyoruz” (25) sözleriyle kabullenir.

### Yoksul Tiyatro ve Laboratuvar Tiyatrosu

Bahsi geçen oyunların sahnelenmesinden yola çıkarak Grotowski’nin sahne estetiği, tekniği ya da belli başlı bir teoriden bahsetmek mümkün değildir. Çünkü devamlı olarak sahneye yeni bir boyut getirmekten hiç geri durmayan yönetmen için nihâi bir sonuç yoktur. Her bir ürün sürece yeni bir katkıdır. Ancak, 13 Sıralı Tiyatro’nun 1962’ye

dek sergilenen tüm oyunları yeni bir tiyatro anlayışını şekillendirilmesinde büyük rol oynar. Performans Tiyatrosu döneminin de içeriğini oluşturan bu safhada Grotowski, tiyatronun özellikle sinema ve televizyondan çok şey aldığı ve onlarla beyhude bir yarışa girdiği tezini savunur. Tiyatronun, oyuncu ve seyirci dışında hayati öneme sahip olmayan her şeyden arınması ve özüne dönmesi gerektiğinin altını çizer. Bu açıdan dönemin tüm sanat dallarından –mimari, resim, müzik, dans, edebiyat, vb.- yararlanarak her birinden elementlerin kullanıldığı ‘bütüncül tiyatro’ ve kostüm, makyaj, dekor, müzik, ışık gibi sahne araçlarına çok fazla dayanan ‘zengin tiyatro’ anlayışına karşı çıkar. Kusurlu bulunduğu zengin tiyatronun karşısına ise onun antitezi olarak ‘Yoksul Tiyatro’yu koyar.

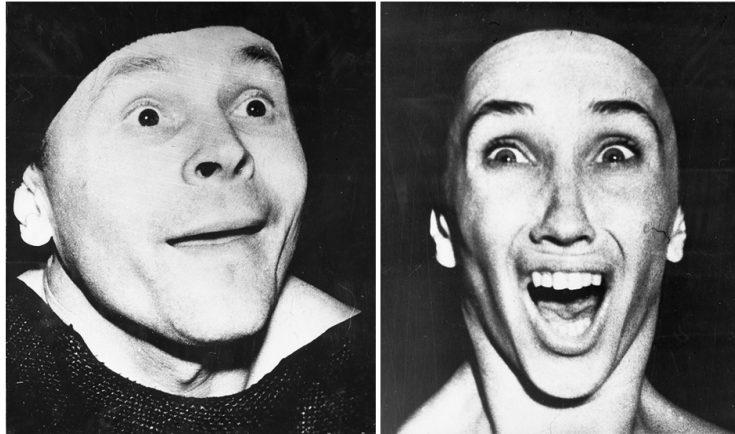
Yoksul Tiyatro ilk kez Flazsen’in *Akropolis* üzerine metin incelemesinde, “[e]n başında oyunda olmayan bir şeyi sonradan sokmanın kesinlikle yasak” olduğu, “sözcüğün alışılmış anlamıyla ‘dekorlar’ın olmadığı”, “her nesnenin çeşitli kullanımlarının” söz konusu olduğu ve “sıradan nesnelere dünyalar” (Flazsen, 2016a, ss. 56-7) yaratılan, olabildiğince sade bir sahne düzenini tanımlamak için kullanılır. Daha sonra Grotowski tarafından tekrar gündeme getirilip kendisi ve aktörlerinin sanat anlayışının adı ve sloganı hâlini alan Yoksul Tiyatro, 1965-1968 yılları arası 13 Sıralı Tiyatro’nun yapımları üzerine Ludwik Flazsen, Eugenio Barba ve kendisi tarafından yazılan denemelerden oluşan *Yoksul Bir Tiyatroya Doğru* (1968) eserinde teorize edilir.

Oyunculuk ve tiyatro üzerine bu yeni ve metodolojik çalışmanın başlangıcına tiyatro isminin değişimi eşlik eder. 1 Mart 1962’de *Kordian*’ın prömiyeri ve *Akropolis*’in çalışmaları esnasında 13 Sıralı Tiyatro, kısaca Tiyatro Laboratuvarı olarak anılacak, 13 Sıralı Tiyatro Laboratuvarı (Teatr-Laboratorium 13 Rzedow) adını resmen alır. Ayrıca, Grotowski ve Flazsen’in Tiyatro Laboratuvarı’nda yeni bir tiyatro estetiği oluşturacakları, seyirci ve aktörlerle yapacağı deneysel pratiklerde en yakın çalışma arkadaşlarından biri olacak, Bohdan Korzeniowski Tiyatro Akademisi’nden Eugenio Barba’nın gruba dâhil olması da aynı yıla rastlar. Bir süreliğine Tiyatro Laboratuvarı’nda Grotowski’nin asistanlığına başlayan Barba, *Yoksul Bir Tiyatroya Doğru* kitabına katkılarının yanı sıra Grotowski üzerine yazılan ilk kitap *Alla Ricerca del Teatro Perduto (Kayıp Bir Tiyatro Arayışında)*’nin yazarı ve Grotowski’yi Batı’ya tanıtan kişi olur.

Grotowski, Yoksul Tiyatro’yu çağdaşlarından şöyle ayırır:

Yüzeysel kaldıkları anlaşılacak şeyleri kademe kademe ortadan kaldırarak, tiyatronun makyajsız, özgül kostüm ve sahne düzenlemesiz, ayrı bir performans alanı (sahne) olmadan, ışıklandırmaya ve ses efektlerine gerek duymadan da var olabileceğini saptadık. Tiyatro algısal, dolaysız, ‘canlı’ katılımlı bir oyuncu-seyirci ilişkisi kurulmadan var olamaz. Bu, şüphesiz kökü eskiye dayanan bir teorik doğrudur, ancak pratikte sıkı bir denemeden geçirildiğinde tiyatro hakkında alışlagelmiş fikirlerimizin çoğunu eskitir. Bu teorik doğru, tiyatronun ayrı yaratıcı disiplinlerin (edebiyat, heykel, resim, mimari, ışıklandırma, -bir yönetmen kılavuzluğundaki- oyunculuk) bir sentezi olması anlayışına karşı durur. Bu sentetik tiyatro hemen ‘Zengin Tiyatro’ diye adlandırdığımız (çatlaklarıyla zengin olan) günümüz tiyatrosudur. (Grotowski, 2016a, s. 5)

Bu doğrultuda sahne ve oditoryum ikiliğini ortadan kaldırarak laboratuvar havasında bir alan yaratan Grotowski, yapay aydınlanma efektleri yerine gölgeler ve sabit ışık kaynakları koyar; canlı ya da kayıtlı müziği ise nesnelere ve oyuncuların ürettiği seslerin müzikalitesiyle değiştirir. Bunların yanı sıra abartılı makyaj, takma aksesuarlar ve maskelerin yerine ise sadece oyuncunun bedenini koyarken, oyuncularının kasları ve içsel itkilerini kullanarak sabit yüz maskeleri ve sayısız teatral başkalaşım yaratmalarına olanak tanır. Böylece oyuncu ‘yoksul bir tarzda’ yalnızca bedenini ve “jestlerini kontrollü bir şekilde kullanarak döşemeyi bir denize, bir masayı günah çıkarma hücreğine, bir demir parçasını canlı bir partnere vb. dönüştürebilir” (Grotowski, 2016a, s. 7).



Şekil 2. *Akropolis* performansından Zygunt Molik ve Rena Mirecka’nın yüz maskeleri. (Telif: Grotowski Enstitüsü)

Tiyatro Laboratuvarı üzerine bir tanıtım makalesinde Barba, Yoksul Tiyatro'nun yirminci yüzyılın sanatta keşfedilmemiş olasılıkların farkındalığının ve haklı gerekliliğinin bir sonucu olduğunu vurgular. Çünkü "sanatın yapısı ve hatta işlevinin değişmesi yönünde güçlü bir inanç hâkimdir. Tüm sanatlar, diğer sanatların müdahalelerinden arınmış; amaçları için gerekli ve elzem olmayan her şeyi reddetmiştir. Yalnızca tiyatro bunu yapamamıştır" (Barba ve Sanzenbach, 1965, s. 153). Ta ki Flazsen ve Grotowski tiyatroyu arındırmak için yeni bir estetik geliştirene kadar (s. 154). Grotowski, bu arınmanın gerçekleşebilmesi için tiyatronun kökenine iner ve ilk dramatik performansların primitif ritüeller olduğu bilinciyle tiyatrodaki modern seküler bir ritüel yaratmayı amaçlar. Çünkü Barba'ya göre;

Herkesin katılımıyla primitif insanlar birikmiş bilinç dışı unsurlardan kurtuluyorlardı. Ritüeller arketip eylemlerin tekrarı, bir tür dayanışmalarını mühürleyen kolektif bir beyandı. Çoğunlukla, ritüel bir tabuyu yıkmamanın tek yoluuydu. (1965, s. 154)

Grotowski'nin Yoksul Tiyatrosunun ilksel amacı da oyuncunun yalnızca bedenini kullandığı bir tür ritüel yaratıp hem tiyatroyu hem de oyuncuyu sonradan eklenen her türlü etmeden arındırmaktır.

Tiyatronun bir tür ayin ve manevi yücelme olduğu fikri Grotowski'nin Antonin Artaud'la kesiştiği noktalardan biridir.<sup>4</sup> Ancak Artaud'un gerçeküstücü kıyııcı tiyatrosu Batı'nın çürümüş, içi boşaltılmış tiyatro anlayışı yerine mitler tiyatrosu kurmayı ve tıpkı primitif ayinlerde olduğu gibi kötülükleri kovmayı ve kolektif bir arınmayla bir tür katarsis yaratmayı amaçlar. Bunu yaparken de düşünceyi ve duyguları özgürce ifade etmekte yetersiz kaldığına kanaat getirdiği dile (sözcüklere) inancını yitirdiğinden, yeni bir sahne diline ve tiyatronun yeni iletişim araçlarına ihtiyaç duyduğunu savunur. Bunun için tiyatronun konuşma dilinin acizliğine karşın çığlıklar, soluk alış verişler, haykırışlar, ani susuşlar, mırıltılar ve fısıltılarla görsel ve işitsel ritimler geliştirmenin ve seyirciyi derinden sarsmanın gerekliliğine vurgu yapar. Öte yandan Grotowski'nin Yoksul Tiyatrosunun ilksel amacı da sahnede yeni bir dil geliştirmektir. Buna ek olarak Grotowski, inanılanın aksine tiyatronun metinden fazlası olduğunu, bir tür karşılaşma olduğunu savunur.

Tiyatronun özü bir karşılaşmadır. Kendini ifşa edimine kalkışan bir insan, deyiş yerindeyse, kendisiyle temasa geçen biridir. Demek istediğim, aşırı bir karşılaşma, samimi, disiplinli, kesin ve total bir karşılaşma söz konusudur –yalnızca kendi düşünceleriyle değil, aynı zamanda içgüdüleri ve -bilinçdışıdan en duru haline kadar, bütün varlığını kapsayan bir karşılaşma. (Kattan, 2016, s. 39)

Tiyatro sanatı bu karşılaşmayı grupların kolektif bilinçaltına inerek yani dini ve kültürel değerlerin en alt katmanlarında yatan mitlerle yüzleşerek gerçekleştirebilir. Böyle bir tiyatro tıpkı primitif ritüeller gibi kutsal bir eylem niteliğindedir. Ancak bu karşılaşmanın amacı Artaud gibi bir mitler tiyatrosu yaratmaktan ziyade mitlerle yüzleşmek hayat maskesini çatlatıp yere düşürmektir (Grotowski, 2016a, s. 9). Daha açık bir ifadeyle amaç yapay olan, özde bulunmayan sosyal maskelerin tümünden arınmaktır. Bu açıdan da tıpkı Artaud'un tiyatrosunda olduğu gibi Grotowski'nin tiyatrosunda da amaç bilinçdışı itkilerin serbest bırakıldığı bir ortam açarak katarsisi mümkün kılmaktır (Kurhan, 2000).

Bu süreçte oyunun merkezindeki oyuncuya bir dizi beceri kazandırmak ya da belli bir teknikle oyuncuyu eğitmek, Grotowski'nin deyimiyle "hileler torbası" vermek" (Grotowski, 2016a, s. 2) hedeflenmez. Aksine, oyuncuya bir şeyler öğretmekten ziyade oyuncunun geçirdiği psikik sürece karşı var olan direncini kırmak ve engelleri yok etmek arzulan sonuçtur. Bu süreç;

Oyuncunun (uca doğru bir gerilimle, tamamen soyunmayla, kendi içini ortaya koymayla ifade edilen) 'olgunlaşmasına' odaklanılır –bunların hiçbirinde egoizmin ya da kendini övmenin en ufak izine rastlayamazsınız. Oyuncu kendisinden tam bir armağan çıkarır. Bu da trans tekniğidir. Oyuncunun (kaynağı varlığının ve içgüdülerinin en mahrem katları olan, bir tür 'aydınlanmaya geçiş' gibi fişkıran) bütün psikik ve bedensel yetilerinin birleştirilmesi tekniğidir. (Grotowski, 2016a, s. 3)

Oyuncunun tüm dirençlerden arınıp bedenini âdeta kaybolduğu süreç sonucunda itki ile eylem eş zamanlı var olur. Becerilerin öğretilmesi yerine öğrenilen tüm engellerin kaldırılmasını Grotowski "negatif yol" (via negativa) (Grotowski, 2016a, s. 3) olarak tanımlar. Bu yol şimdiye dek edinilen, beden ve aklın üzerinde itkilerin eyleme dönüşmesi yolunda engel teşhis eden kısıtlamalar, blokajlar, teknikler ve benzeri sonradan edinilmiş her şeyin elenmesi sürecidir. Dolayısıyla Grotowski için egzersizler 'nasıl yapılır?'dan ziyade neyin yapılmayacağını ve engellediğini bulma girişimidir.

Bu süreç bir 'hileler torbası' sunulması ya da belli başlı tekniklerin öğrenilmesinden çok daha ciddi ve zorlu bir süreci de beraberinde getirir. Provalar dışında oyuncuların fiziksel, plastik, yüz maskesi, ses tekniği gibi çok yoğun egzersizleri devamlı olarak yapmaları beklenir.<sup>5</sup> Grotowski bu süreci şöyle tanımlar:

Bizim tiyatromuzda aktörün eğitimi özel bir ilgi gerektirir. Provalara ek olarak aktörler iki veya üç saat fiziksel egzersizler yaparlar. . . Bu yönden bilimsel bir araştırmaya benzer. [ . . . ] hiç abartısız şunu söylemem mümkün: Laboratuvar'ın her primiyeri neredeyse sekiz kişilik grubun köle işgücüsüyle hazırlanır. (Osiński, 1986, s. 70)

<sup>4</sup> Artaud ve Grotowski tiyatrosunda oyunculuk sanatı üzerine karşılaştırmalı bir çalışma için bkz. Şahintürk, 1998.

<sup>5</sup> Grotowski'nin teatral yaratım teknikleri ve oyuncuların bedensel alıştırmaları üzerine daha detaylı bilgi için bkz. Richards, 2005; Candan, 1994, ss. 156-160; Kandemir Şahin, 2021.

Tüm bu egzersizlerle ve psişik bir disiplinle çalışan, belirlenen sınırların ötesine geçmekten korkmayan ve maddi zenginliği değil ahlaki zenginliği önceleyen ve sanatı aracılığıyla kendini feda eden oyuncu Grotowski'nin Yoksul Tiyatrosunun olmazsa olmazıdır.<sup>6</sup> Zengin tiyatrodaki oyuncunun para karşılığında bedenini kullanmasının bir tür fahişelik olarak değerlendirilen Grotowski bu tür oyuncuları ise 'kahpe oyuncu' olarak nitelendirir (Barba, 2016, ss. 17-8). Öte yandan bedenini göstermek yerine onu yakan, ortadan kaldırıp her türlü dirençten kurtaran oyuncunun bedenini satmayı feda ettiğini ileri sürer ve bu oyuncuyu ise 'kutsal oyuncu' olarak isimlendirir (Barba, 2016, s. 19).

Negatif yolun ve kutsal oyuncunun Grotowski'nin tiyatrosundaki bir işlevi de 'bütünsel edim'i mümkün kılmasıdır. Bütünsel edim oyuncunun yalnızca kol ve bacakları, jest ve mimikleriyle değil "bütün benliğiyle" hareket etmesi, "tinsel ve fiziksel" (Grotowski, 2016b, s. 101) varlığını birbirinden ayırmaksızın kendini tamamıyla en savunmasız haliyle seyirciye sunmasıdır. Bu da daha önce belirtildiği üzere oyuncunun kendi organizmasının hem fiziksel hem de psişik düzlemde gösterdiği dirençleri aşmış, bilinçaltının olabildiğince derinlerine inerek oyuncunun varlığından tamamen soyunması kendini bir nevi kurban etmesidir. Bir eylem "bu şekilde yerine getirilirse, seyircinin nezdinde bir kışkırtma görevi görecektir" (Grotowski, 2016b, s. 108). Demek oluyor ki seyirci için değil seyirci yerine yapılan edim seyirciyi de engellerden arınma ve sosyal maskelerden kurtulmaya davet eder. Böylece yalnızca oyuncu değil seyirci de aktif konumda tutulur (s. 73) ve Kerem Karaboğa'nın belirttiği üzere bütünsel edime ev sahipliği yapan "Sahne, iki canlı organizmanın –oyuncu ve seyircinin-, gündelik hayatın bataklığında devinen iki insanın karşılıklı ilişkisine dayanan niteliği sayesinde, bu hayattan kurtuluş için bir fırsat verir" (Karaboğa, 2005, s. 120).

Sahnelenen metinlere gelince, performans tiyatrosu aşamasında çalışılan hiçbir eser -önceden de olduğu- gibi orijinal yapıtlar değildir. Her biri İngiliz ve Polonya klasiklerinin yeniden üretimi veya Polonya, Yunan ve İngiliz edebiyatının yanı sıra İncil'den alıntılarla elde edilen kolajlardır. Grotowski bu metinleri yeniden yazmaz; "yapı söküme uğratar, sorgular, yeniden düzenler ve onları bitmiş bir eserden ziyade ham malzeme gibi kullanır" (Wolford ve Schechner, 2013, s. 24). Şöyle ki Grotowski için metinler tarihsel bağlamıyla ve tartışmasız bir bütünlükle ele alınması gereken bir amaç değil, teatral yaratımı ateşleyecek bir neşter misali kendimizi açmamızı sağlayan bir araçtır. Bu sebeple günümüze ulaşan birçok metin bir karşılaşma sunar ve bu karşılaşma ile önceki kuşaklardan aldığımız metinler teatral bir yeniden yaratım dâhilinde "deneyimlerimizi yansıtan bir tür prizma"ya (Kattan, 2016, s. 38) dönüşebilir.

### Tiyatro Laboratuvarı'ndan Yoksul Tiyatro Örnekleri

Stanislaw Wyspianski'nin 1904 tarihli dramatik şiiri *Akropolis*'in sahneye uyarlanması Tiyatro Laboratuvarı'nın ilk eseri ve Yoksul Tiyatro'nun ilk resmi adıdır. Eylemin bir Paskalya Cumartesi gecesi, Krakow Wavel katedralinde geçtiği orijinal eserde katedraldeki heykeller ve duvar süslemelerindeki karakterler canlanır, Eski Ahitten ve Antik Çağ'dan bazı sahneleri sergilerler. Tıpkı önceki dönemlerinde olduğu gibi Grotowski bu eserin de orijinali üzerinde birçok müdahalede bulunur. Hatta Flazsen'e göre "Grotowski'nin yönettiği bütün oyunlar içerisinde *Akropolis*, özgün edebi metne en az sadık kalan oyunu"dur (Flazsen, 2016a, s. 43). Grotowski'nin *Akropolis*'i Auschwitz'de bir toplama kampıdır; figürler ve heykellerin yerini ise Auschwitz'in ölümleri alır. Oyun, orijinalinde bulunmayan, kendisi de Auschwitz ve Dachau toplama kamplarından sağ kurtulan, soykırım mağduru Polonyalı şair ve yazar Tadeusz Borowski'den bir epigrafla başlar: "Bizden sonra kalacak olan yalnızca hurda metaller ve kuşakların boş, alaycı gülüşleri olacak" (Osiński, 1986, s. 67).

Auschwitz'de toplama kampının şiirsel bir yeniden yaratımı olan eserde Yoksul Tiyatro'nun hedeflediği sahne oditoryum diyalektiğinin yıkılması tam manâda gerçekleştirilmez. Seyirciler boş bir salonun ortasında eylemin büyük bir kısmının gerçekleştiği merkezin dört bir yanına yerleştirilir. Oyuncular her ne kadar salonun her yerinde ve seyircilerin arasında dolaşsalar da aralarında herhangi bir iletişim veya temas olmaz; seyirci eyleme dâhil edilmez çünkü seyirciler canlı, oyuncular ise ölüdür. Yani Grotowski'nin *Akropolis*'i de orijinalinde olduğu gibi bir "kabileler mezarlığıdır" (Findlay, 1984, s. 6). Bu mezarlıkta yeniden canlanan kamp mahkûmları tıpkı bir kâbustaymışçasına "uyuyan seyircileri her taraftan kuşatırlar" (Flazsen, 2016a, s. 43). Her ne kadar görünürdeki fiziksel oyuncu seyirci ayrımı Yoksul Tiyatro'nun arzulanan hedeflerine uymuyor gibi görünse de seyirci tanık pozisyonuna yerleştirilerek oyunun bir parçası yapılır. Ayrıca oyuncuların mahkûmların acı, tükenmişlik ve umutsuzluğunu anlatmak için sözcüklerden ziyade kullandıkları tekrar eden fiziksel eylemlerinin, yarattıkları donuk yüz maskelerinin ve ürettikleri seslerin yoğunluğu ile sahnede kullanılan ve birçok amaca hizmet eden sıradan nesnelere Yoksul Tiyatro'nun doğasıyla birebir örtüşür. Mahkûmların kendi krematoryumlarını oyun süresince kurmalarını temsil eden sayısız paslı soba boruları, kampı çevreleyen dikenli teller, çivilerle dolu metal kutu, üst üste yığılmış siyah kutular, eski bir küvet ve bir el arabası gibi

<sup>6</sup> Yoksul Tiyatro'da oyuncu üzerine daha detaylı bilgi için bkz. Özsinan, 2020, ss. 116-137.

sıradan fakat birçok anlam ve sembol barındıran nesnelere performansın metaforik zenginliği ve derinliğini imler ve oyunu eşsiz bir Yoksul Tiyatro örneği yapar.



Şekil 3. 1962, Tiyatro Laboratuvarı, *Akropolis* performansından (Telif: Grotowski Enstitüsü)

Yoksul Tiyatro'nun esaslarını barındıran ve gösterimlerinin ardından Batı'da binden fazla çalışma, inceleme ve makaleye konu olan bir diğer önemli oyun Christopher Marlowe'un *Dr. Faustus* trajedisinin uyarlamasıdır. Orijinal oyunundan hiçbir kelimenin değiştirilmediği Tiyatro Laboratuvarı'nın *Dr. Faustus*'unda sahnelerin sırası yeniden düzenlenir, kimileri çıkarılırken kimi yeni sahneler eklenir ve bir montaj yaratılır. Geleneksel sahne anlayışından özerk bu performansta seyirciler Faustus'un veda yemeği misafirleri olarak odanın iki yanındaki iki uzun masada otururken Faustus ise üçüncü küçük bir masada yerini alır. Orta Çağ manastırını andıran salonda Faustus beyaz, hem kadın hem de bir erkeğin oynadığı Mephistopheles siyah, diğer karakterler ise Fransisken rahip kıyafetleri giyinmektedir. Orijinal oyunun beşinci ve son perdesinin ikinci sahnesinde ruhunu şeytana satan kahramanın itiraflarıyla açılan oyun geriye dönük sahnelerle ilerler. Oyun boyunca Faustus pişmanlık duymaz, yaptığını kabullenen bilinçli bir kahraman portresi çizer. Böylece oyun bir tür tanrıyla karşılaşma halini alır.

Polonyalı romantik şair Juliusz Slowacki'nin çevirisiyle Lehçe'ye kazandırılan İspanyol oyun yazarı Pedro Calderón de la Barca'nın *Sadık Prens* (1629) oyunu, sadık prens rolüyle oyuncu Ryszard Cieslak'ın bütünsel edimi büyük bir başarıyla sergilemesi bakımından Yoksul Tiyatro'nun en dikkate değer, Grotowski'nin ise en ünlü eserlerinden biridir.<sup>7</sup> Grotowski esas oyunun temelini oluşturan Portekizliler ve Mağripliler arasındaki çatışmayı daha evrensel bir boyuta taşır. Artık temsil kaba güç, baskı ve sabırlı bir boyun eğme arasındadır. İlk mahkûm işkencecilerce tahta bir yatağa sembolik olarak hadım edilir ve hemen ardından boyun eğmesiyle üstüne bir üniforma geçirilerek topluluktan birine dönüşür. Ancak ikinci mahkûm, sadık prens, işkencecilere itiraz etmez ve onlardan biri olmayı reddeder. Hem kötülüklerine karşı çıkmayıp hem de onlara teslim olmayan sadık prens ölümünün ardından adeta bir azize dönüştürülür. İşkenceciler bile onun ardından yas tutar ölü bedeni için kavg ederler.



Şekil 4. 1965, Tiyatro Laboratuvarı *Sadık Prens* performansından (Telif: Grotowski Enstitüsü)

<sup>7</sup> *Sadık Prens* oyununun bütünsel edim bağlamında daha detaylı bir incelemesi için bkz. Deniz, 2012, ss. 90-92.



Kostümler Yoksul Tiyatro'ya uygun bir şekilde oldukça sade ancak anlam yüklüdür. İşkenceciler güçlerinin ve yargılarının sorgulanamazlığının göstergesi olarak tören elbiseleri ve çizmeler giyerler. Sadık prens ise saflığın sembolü olarak beyaz bir tişört giyerken oyun sonunda "insan kimliğinden başka kendini savunacak hiçbir şeyi" (Flazsen, 2016b, s. 77) kalmadığının bir göstergesi olarak çıplaktır. Bir tek tahta yatağın dışında boş bir alanda gerçekleşen *Sadık Prens*'in sahne düzenlemesi de oldukça ilginçtir. Seyirciler performans alanına alınmaz, alanı çevreleyen dikdörtgen bir tahta perdenin üzerinden izlemelerine izin verilir. Bu da seyircilerin yasak bir eylemi dikizliyormuş hissi uyandırır. Böylece geleneksel seyirci tanımına bir kez daha karşı çıkan Grotowski tiyatrosunun deneysel doğasını da tekrar gösterir.

### Katılım Tiyatrosu (Paratiyatro)

Bazı kelimeler biz onları hala kullansak da ölüdür. Örneğin şov, tiyatro, seyirci vs. Canlı olan nedir? Macera ve buluşma. (Grotowski ve Taborski, 1973, s. 113)

Üretim Tiyatrosu ve Katılım Tiyatrosunun kesişiminde yer alarak bir nevi geçiş eseri olan *Apocalypsis cum figuris*, Laboratuvar Tiyatrosu'nun son oyunu, Grotowski'nin ise tiyatro sanatının tanımladığı sınırlar dâhilinde gerçekleştirdiği son yönetmenlik deneyimidir. Tiyatronun sınırlarının bulanıklaştırıldığı eser Eski ve Yeni Ahit'ten, Dostoyevski'nin *Karamazov Kardeşler*'inden, T.S Elliot ve Simone Weill'den alıntılarla yapılandırılır. Oyun için Grotowski şunları söyler:

*Apocalypsis*'te edebiyattan uzaklaştık. Oyun bir metinler montajı değildi. Provalarda aydınlanmalarla, doğaçlamalarla ulaştığımız bir şeydi. ... Tüm bunlardan bir akım misali kendi enerjisine sahip bir şey inşa etmeliydik. Ancak bunu başardıktan sonra metne ve konuşmaya döndük. (Kumiega, 1985, s. 90)

Bu dürtüyle biçimlenen oyun, 1968 yılındaki ilk gösteriminin ardından on iki yıllık gösterim süresi içinde sürekli bir değişim ve gelişim gösterir; 1980'deki son gösterim ise 1968'den oldukça farklıdır. *Apocalypsis* bir bakıma Grotowski'nin arzuladığı, sonuçtan ziyade sürece odaklanma ve tüm aktörlerin kolektif yaratım süreç aracılığıyla bireysel 'bütünsel edim'e ulaşma fikrinin somut bir örneğidir. Oluşum sürecine koşut olarak, oyun gösterimi yine yönetmenin oyuncu seyirci diyalektiğini kırma amacını bir adım öteye taşır. Oyuncu ve seyircilerin aynı anda girdikleri tamamen karanlık oyun alanında seyirciler sıralara ya da yerde diledikleri bir noktaya otururlar. Tek bir ışık kaynağı duvarlardan birine yansıtılır. Herhangi özel bir kostümün bulunmadığı oyunda minimal düzeyde tutulan sahne malzemeleri ekmek, su, mum ve bıçak gibi araçlar olabildiğince temel ve arketipseldir.

Her bir performansı ile izleyenlere yeni bir deneyimi mümkün kılan *Apocalypsis*, Grotowski ve grubunun yeni çalışmalarının bir nevi habercisi ve önsöz niteliğindedir. Zira yer yer Yoksul Tiyatro'nun en asal niteliklerini ortaya koyan eser diğer yandan bir kopuştur. Tiyatro Laboratuvarı'nın 1969 Amerika turnesinden döndükten sonra Grotowski ikinci kez Hindistan'ı ziyaret edip 1970'de Polonya'ya döndüğünde: "Yaşadığımız post-teatral çağdır. Devamında gelen yeni bir tiyatro dalgası değil daha ziyade onun yerini alacak bir şeydir. *Apocalypsis cum Figuris*'in araştırmamın yeni bir evresi olduğunu hissediyorum. Belli bir engeli aşmış bulunuyoruz" (Osiński, 1986, s. 120) der. Yukardaki epigrafta da belirttiği tiyatro ve seyircinin ölümü bu yeni evrenin doğuşunu imlerken *Apocalypsis* ise bu iki dönem arasında bir nevi köprü görevi üstlenir (Çivi, 1992, s. 243). 1969-1976 yılları arasında Grotowski'nin yalnızca kendi tiyatro anlayışının değil temel teatral ilkelerin de dışına çıktığı bu dönem çalışmalarına, tiyatro ötesi anlamına gelen Paratiyatro (Paratheatre) ya da Katılım Tiyatrosu adı verilir.

Grotowski'ye göre tiyatronun en temel diyalektiği olan seyirci ve sahne gibi geleneksel birçok terim artık ölü dolayısıyla yersizdir. Artistik ölçütlerin ve teknik bilgilerin bir kenara itildiği parateatral dönemde Grotowski bu diyalektiği tamamen ortadan kaldırırken konvansiyonel dramatik performansın yerine deneyimli çalışanlar ve bir grup dış katılımcı arasındaki doğal iletişimle gelişen doğaçlamaları ve deneyimleri koyar. Çünkü seyirciyi de tiyatroyla dönüştürmek için iki saatlik bir deneyimi yetersiz olarak görür (Gürkan, 2011, s. 82). Bu eksikliği gidermek için Grotowski'nin geliştirdiği "Paratiyatro, kısaca, kökleri dramaya dayanan ancak izleyici karşısında izlenme aşamasına gelme şartı olmayan bir etkinliktir" (Korad Birkiye, 2006, s. 24).

Daha önce de Grotowski tiyatrosunun en başlıca ereği olan seyirci oyuncu arasındaki diyalektiğin kırılması fikri, bu aşamada seyirci kalma olasılığının tamamen elimine edilmesiyle gerçekleştirilir. Grotowski'nin Paratiyatro deneyimlerinin katılımcılarından Renata Molinari bu süreci "artık seyirci değil yardımcı eyleyenler olan katılımcıların, daha fazla teatral bilgiye, tekniğe ve yeteneklere sahip olup tüm bunları gösteri düzeyinde kullanmayanlarla buluşması" (Wolford ve Schechner, 2013, s. 14) olarak tanımlar. Grotowski deneyimli aktörleri de bu karşılaşmalarda aktif bir şekilde kullanarak temsilin dolaylılığından vazgeçip, taklit yerine doğrudan gerçeklik deneyimini koyar. Amaç ise "çoğu insanın sıradan sosyal benlikleri olarak taktığı sahtekârlık maskelerini çözmek ve ruhsal olarak savunmasız bir durumda doğrudan yüz yüze iletişim kurmaktır" (Wolford ve Schechner, 2013, s. 209). Çoğunlukla kırlar, çayırlar, tepeler gibi toplumun aldatıcılığına karşı doğanın saflığını temsil eden pastoral mekanlarda gerçekleşen buluşmalar böylece

katılımcıların ve eski aktörlerin günlük yaşamdaki sahte maskelerinden kurtulması için bir tür terapi, meditasyon ve eğitim niteliğini taşır.

1970 yılında eski aktörleri ile Brzezinka'da bir çiftlikte bir nevi inzivaya çekilen Grotowski, ilk aşamalarında *Holiday (Tatil)* daha sonra *Special Project (Özel Proje)* olarak adlandırılan bu karşılaşmaya başkalarıyla bir araya gelme arzusu, hayatın kaynaklarını keşfetme cesareti, grupla ortak ihtiyaçları, istekleri ve amaçları olan katılımcıları seçer. Çünkü hedef, Grotowski'nin belirttiği üzere, "sıradan bir seyirci [katılımcı] değil, özel seyirci [katılımcı]" (Barba, 2016, s. 25) kitlesine hitap etmektir. Bu bakımdan ideal seyircisi ve katılımcıları "gerçek ruhsal ihtiyaçları olan, performans esnasında yüzleşme aracılığıyla kendini çözümlemeye gönüllü. . . , öz gelişim süreci sonsuz ve kaygıları genele değil kendisi ve hayattaki misyonu hakikatine yöneltmiş" (Kumiega, 1985, s. 170) bireylerdir. Flazsen bu seçilmiş katılımcıları şöyle tanımlar:

Eselden genç oyuncular aramıza katıldığında, bir oyuncunun arafından geçen, hakları olmayan 'çıraklar' olarak kabul edilirdi. Ancak [. . .] bu hiyerarşi yıkıldı ve herkes yeniden başlamak zorunda kaldı. . . Mesleki geçmiş olmayan, genç, tanınmayan bir adam artık Cieślak veya Rena ile eşitti. [. . .] Sanırım bu bize yeni bir hayat ve yeni bir dürtü verdi. (Kumiega, 1985, s. 166)

*Kordian*'da psikiyatri koğuşunun hastaları, *Dr. Faustus*'ta Faustus'un konukları, *Sadık Prens*'te sadistçe eziyetlerin dikizcileri olan seyirciler her ne kadar geleneksel seyirci kalıplarından çıkarılsa da eyleme seyirci olmak ve kendilerine verilenlerle yetinmek zorunda kalarak tiyatronun sınırlarına takılmaktaydılar. En nihayetinde yine tiyatro geleneğinin gerekliliği olarak sessiz tanıklığı sürdürmek zorunda kalan seyirci, Paratiyatro'da bu kalıplardan kurtarılır ve katılımcı olarak özgürleşmesi sağlanır. Grotowski'nin 'tiyatro bir karşılaşmadır' şiarının somut bir ifadesi olarak artık seyirci-aktör ayrımı yerinde katılımcıların bir araya gelmesi, buluşması vardır.

Tiyatrodan Paratiyatro'ya geçişin temellendiği bir diğer sorunsallaştırma aktör-yönetmen diyalektiği üzerinedir. Paratiyatro buluşmalarının önerdiği kolektif yaratımda yönetmenin yerini ise Grotowski şu sözlerle değerlendirir:

Bir grubun kolektif bir birey olması fikri, onlara ne yapmaları gerektiğini dikte eden, kendiliklerini ve böylece de kolektif yaratımı ellerinden alan yönetmenin veya benzeri birinin diktatörlüğüne bir tepki olmalıdır. Ancak, kolektif yaratım kolektif bir yönetmendir, yani diktatörlük grupça icra edilir. (Grotowski ve Taborski, 1973, s. 122)

Yani, aktör-seyircinin yerini alan katılımcı yönetmenin yerini de talep etmiş olur böylece yönetmenlik de katılımcıların kolektif bir eylemdir. Kısıtlı ve seçilmiş bir katılımcı kadrosuyla başlayan bu karşılaşmalar zamanla yüzlerce hatta binlerce insanın katıldığı çalışmalara dönüşür. Ayrıca grubun diğer üyeleri kendilerinin liderliğini yaptığı yeni çalışma grupları oluştururlar. Zygmunt Molik ve Antoni Jaholkowski'nin aktörlerin çeşitli blokajlardan kurtulması amacıyla yürüttüğü *Acting Therapy (Oyun Terapi)*si, günlük hayatın durağanlığından kurtulup daha samimi ve sessiz iç sesleri hatta sessizliği dinlemeyi amaçlayan Flazsen'in *Meditations Aloud (Sesli Meditasyonlar)*'ı bunlardan bazılarıdır.

1975 yılı Theatre of Nations Festivali on altı ülkeden elli, Polonya'dan ise yirmi tiyatro performansının sunulduğu, o güne dek yapılan en büyük teatral festival olarak Varşova'da gerçekleştirilir. Festival süresince Grotowski, Barba ile University of Project'i hayata geçirir. Dört binden fazla katılımcının yer aldığı, çok sayıda farklı etkinliği içeren bu geniş çaplı projede Brook ve Barba gibi ünlü isimlerin halka açık toplantıları ve atölye çalışmaları yapılır. Ayrıca programlarda Laboratuvar Tiyatrosu üyelerinin çeşitli sayılarda katılımcılarla parateatral buluşmaları yer alır. Ancak bu projede, bilindik toplantılara geceleri yapılan *Ul (Beehive/arı kovanı)*ler eklenir. Katılım için herhangi bir kriter gözetilmeyen katılımcı sayısı üç ila 220 arasında değişen 21 *Ul*'e 1842 kişi katılır (Kumiega, 1985, s. 178).

### Dağ Projesi<sup>8</sup>

Paratiyatro döneminin en etkili projelerinden bir diğeri, University Project'ten önce planlanan fakat 1976-77 tarihlerinde gerçekleştirilme imkânı bulunan ve yönetmenliğini Jacek Zmyslowski'in yaptığı Grotowski'nin sıkı denetiminde gerçekleşen Dağ Projesi'dir. Hem faaliyet kapsamı hem de Paratiyatro fikrinin derinliği bakımından en geniş proje olma özelliğine sahip olan proje, aynı zamanda Paratiyatro'nun doğa ile ilişkisinin bir yansıması olan metaforik ve gerçek anlamda 'dağ' olgusuna vurgusu bakımından dikkate değerdir.

Proje, her biri kendi içinde bütünlüklü üç ayrı bölümden oluşur: Wrocław'da tiyatro binalarında başlayan ve isteyen herkesin katılımcı olabileceği ilk aşama Gece ibadetidir (*Vigil/Czuwanie*). Katılımcılardan ikinci aşamaya uygun olanları belirleyen büyük oranda sessiz ve uzun saatler süren parateatral alıştırılmaları içeren gece pratikleri 1976-77 yılları süresince düzenli aralıklarla sürdürülür. 1977 yaz aylarında sürdürülen Yol (*Way/Droga*) isimli ikinci aşama esasında üçüncü aşamaya giden seyahatin adıdır. İki deneyimli lider eşliğinde yaklaşık sekizli gruplar tiyatro binalarından ayrılıp araçlarla kırsala transfer edilir. Bırakıldığı noktadan itibaren üçüncü aşama noktasını yaya olarak bulmaları gereken

<sup>8</sup> Bu bölüm Jennifer Kumiega'nın *Theatre of Grotowski* kitabının "Mountain Project 1975-1978" başlıklı bölümünden faydalanılarak oluşturulmuştur.

gruplar bir ya da iki geceyi ormanda geçirmek durumunda kalabilir. Hava şartları ve seyahatin ne kadar süreceği önceden bilinmediğinden bu aşama fiziksel dayanıklılık gerektirir. Grotowski'nin de yer aldığı üçüncü ve son aşama Alev Dağı (Mountain of Flame/*Góra Plomieni*) adını alır. Wrocław'ın kuzeybatısında dağlık bir alanda bir kısmı harabe, bir kısmı ise proje için düzenlenmiş bir kale üçüncü aşamanın mekânıdır. Altı üstlü iki odanın üst katında grubun birlikte yemek yiyip toplandığı küçük bir alan bulunur ve bu kısım sürekli olarak yanan bir kütük ile aydınlatılır.

Yeme, içme, uyuma ya da egzersizlerin belirli bir zamanı yoktur; genellikle bir katılımcı tarafından başlatılır ve diğerleri de dâhil olur. Burada gerçekleştirilen aktivitelerin birçoğu Grotowski'nin geçmişteki teatral aktiviteleriyle örtüşür. Örneğin metodolojik fiziksel becerilerin kazanılması yerine yaratıcı reaksiyonları engelleyen kas blokajlarından kurtulmaya yönelik egzersizler, Grotowski'nin daha önce de vurguladığı yaşam maskesinden kurtulma ve silahsızlanma pratikleri yapılır. İç mekânda yapılan bu egzersizlerin dışında katılımcıların dışarı çıkıp kırsalda saatlerce çalışmalarına imkân verilir. Katılımcıların ne zaman ayrılacağı önceden bilinmez, her bir katılımcının ayrılış tarihi projenin liderince belirlenir. Ayrılma günü gelince katılımcı sabah erkenden uyanıp son kez kahvaltıya katılır ve ardından geldiği gibi yürüyerek dağdan aşağı iner.

Grotowski'ye göre Dağ Projesi'nin önemi kentsel çevrenin dışında gerçekleşip gerçekleşmemesinde değil katılımının bundan kazanımında yatar. Asıl amaç masum, primitif bir deneyimin yeniden yaratımından ziyade katılımcının çevreye ve diğer katılımcılara bireysel tepkisinin 'koşulsuzlaştırılmasıdır'. Diğer bir ifadeyle, bir şeye deneyim veya varsayımlarla koşullandırılmadan tepki vermek, tamamen şimdide ve tamamen kendiliğinden olmaktır. "Ormanla ilk defa karşılaşmış gibi karşılaşmanın gerçek anlamı budur" (Kumiega, 1985, s. 195). Bugün bir tür terapi, ve arınma ile engelleri aşip benliğini bulma yöntemi olarak nitelendirilebileceğimiz bu proje Grotowski'yi bir sonraki Kaynaklar Tiyatrosu'na yönlendirir.

### Kaynaklar Tiyatrosu

Parateatral aktivitelerini dünya çapında geniş kitlelere ulaştırmasını sağlayan University Project Grotowski için Paratiyatro'nun sonu yeni bir yöntem ve dönemin başlangıcıdır. Laboratuvar Tiyatrosu grubunun Paratiyatro çalışmalarını sürdürdüğü esnada Grotowski, Hindistan, Amerika, Haiti, Almanya, Meksika, Kolombiya, Bengal ve Polonya gibi çeşitli ülkeler ve kültürlerden Grotowski'nin "Babil Kulesi" (Kumiega, 1985, s. 231) olarak tanımladığı, kimisi performans alanında kimisi ise ritüel formlarda uzman olan otuz altı kişilik bir grupla yeni çalışmalara başlar. Grotowski'nin amacı "bu farklı kültürlerle ait ritüel ve sanatsal tekniklerin bir sentezi değil, somut, insan bedenine ait olan, insanın kendisi üzerine çalışmasını olanaklı kılan kültür-ötesi ya da kültür-öncesi aksiyonlardır" (Sözer Özdemir, 2021, s. 76). 1978 yılında Varşova'da bir konferansta daha sonra "Wandering towards a Theatre of Sources" (Kaynaklar Tiyatrosu'na Doğru) başlığıyla basılan konuşmasında ilk kez değindiği Kaynaklar Tiyatrosunu şu sözlerle açıklar:

Kaynaklar Tiyatrosu'nun katılımcıları farklı kıtalardan, kültürlerden ve geleneklerden insanlardır. Bu tiyatro, bizi yaşamın kaynaklarına, doğrudan, birincil algıya, hayatın, varoluşun, mevcudiyetin organik ve baharimsı deneyimine geri götüren etkinliklere yöneliktir. (Grotowski, 1978, s. 214)

Bu bağlamda grup, dramatik performanslara kaynaklık eden pratikleri kullanmayı sürdüren gelenekleri seyretmek için farklı ülkelere seyahatler düzenler ve bu formların uzmanlarıyla görüşmeler gerçekleştirirler. Kaynaklar Tiyatrosu'nun amacı bu farklı gelenekler ve kültürlerde gelişen tekniklerin bir sentezini oluşturmak değil, bu tekniklerin beslendiği ortak kaynağa ulaşmaktır. Bu kaynağa ulaşmanın yolu da 'kaynaklar tekniği'dir. Grotowski'ye göre kaynağa ulaşmanın yolu kültürle şartlanmış duvarları yıkmak, böylece dünyayı dolaylı yollardan değil birincil şekilde görmek ve deneyimlemektir. Bu da farklı kültürlerin dolaylı dayatmalarından arınarak asıl kaynağa ulaşmakla mümkündür. Örneğin bir konuşmasında Grotowski, Mevlevi dervişlerin danslarını tam anlamıyla psikofiziksel etkinin deneyimlendiği 'kaynak tekniği' olarak işaret eder (Kumiega, 1985, s. 231-32) ve farklı kültürlerdeki psikofiziksel etkinin deneyimlendiği bedensel teknikler üzerine çalışmalar, araştırmalar yapmayı sürdürür.

### Objektif Drama

Sıkıyönetimin uygulanmaya devam edildiği 1982 yılında Grotowski, Polonya'yı bir daha dönmek üzere terk eder ve Kaliforniya Üniversitesi'nde çalışmaya başlar. Grotowski'nin 1982 yılı Ocak ayında Polonya'dan ayrılıp Amerika'ya gitmesinden iki yıl sonra Wrocław'ın yerel gazetesi *Gazeta Robotnicza* "15 Yıl Sürdü. . ." başlığıyla grubun üyelerinden aldığı haberi paylaşarak Tiyatro Laboratuvarı'nın kapanışını şu sözlerle duyurur:

13 Sıralı Tiyatro, Aktör'ün Araştırma Enstitüsü, Aktör Enstitüsü bir diğer ismiyle Tiyatro Laboratuvarı grubu tam 25 yılın ardından 31 Ağustos 1984 yılında dağılma kararı almıştır. (Kumiega, 1985, s. 212-13)

Tiyatro Laboratuvarı'nın kapanışı bir diğer dönemin açılışı olur. Grotowski'nin Amerika'ya taşınmasıyla başlayan çalış-

malarını tanımlayan bu dönem onun değimiyle 'Objektif Drama' olarak adlandırılır. Kaynaklar Tiyatrosu döneminde geleneksel performans tekniklerine olan vurgunun ritüel unsurların bireyler üzerindeki objektif etkisine çevrildiği Objektif Drama'yı Robert Cohen şöyle tanımlar:

Objektif Drama, saf teolojik veya sembolik önemden ziyade, katılımcılar üzerinde kesin ve de nesnel bir etkiye sahip, çeşitli dünya kültürlerine ait eski ritüel unsurlarıyla ilgilenir. Grotowski'nin amacı performatif hareketler, danslar, şarkılar, büyüler, dil yapıları, ritimler ve mekân kullanımlarının bu tür unsurlarını ayırmak ve incelemektir. (Wolford, 1991, s. 165)

Farklı kültürlerin eski ritüellerine bir kez daha dönen Grotowski, "yeni bir şey değil, unutulmuş bir şey, estetik türler arasındaki ayrımların kullanılmadığı çok eski bir şey keşfetmek" (Wolford, 1996, s. 12) istediğini söyler. Bu şekilde ritüellerin farklı insanlar üzerindeki kişiye özel objektif etkilerini belirlemeyi hedefler.

### Araç Olarak Sanat

Osiński, Objektif Drama safhasını kendi içinde bütünlüklü tam bir dönem olmaktan ziyade Kaynaklar Tiyatrosu'ndan Araç Olarak Sanat dönemine "kısa bir geçiş" (1991, s. 95) olarak tanımlar. Araç Olarak Sanat, 1986'dan itibaren Grotowski'nin Pondetera Grotowski Workcenter'daki performans sanatı üzerine çalışmalarını tanımlamak üzere kullandığı bir terimdir. Peter Brook'un *Yoksul Bir Tiyatroya Doğru* için yazdığı Önsöz'de "Grotowski'ye göre oyunculuk bir araçtır" (2016, s. x) ifadesine karşılık olarak Grotowski "From the Theatre Company to Arts as a Vehicle" adlı konuşmasında sanatın varılacak bir amaç değil bir araç, spiritüel sürecin bir formu olduğunu belirtir. Önceki çalışmaların aksine bu proje bir seyirci ya da katılımcı topluluğuna hitap etmez. Workcenter'da Grotowski ve çalışma arkadaşları farklı tiyatro gruplarıyla bir araya gelerek performanslarını paylaşır ve fikir alışverişinde bulunurlar. Amaç "oyuncuların bu süreci bir keşifler alanı olarak deneyimlemesine olanak tanımak" (Ergün, 2012, s. 73) böylece tiyatroyu bir nevi araç olarak kullanmaktır. Grotowski projeyi tamamlayacak kadar yaşayamaz; ölümünün ardından proje Thomas Richards tarafından sürdürülür.

### Sonuç

1939'da Stalin rejiminin sanatsal tektürcülüğüne yani sosyalist gerçekçiliğe uymaması sebebiyle hapse atılan, 1956'da daha sonra Polonya Ekim'i (Polish October) olarak anılacak olan totaliter rejime karşı ilk kitlesel ayaklanmaların yaşandığı esnada Polonya'ya döndüğünde ise bir gençlik hareketinin liderliğini üstlenerek açıkça ve aktif bir şekilde politik bir forumun parçası olan Grotowski 1957'de bu aktiviteleri bir anda tamamen durdurur ve bir tiyatro sanatçısı olarak politikadan uzak durduğunu ve tiyatrosunun apolitik olduğunu belirtir. Nihayet 1981'de sıkıyönetimin ilan edilmesiyle Polonya'dan göç etmesinin ardından "politik olmak için politik olmadığımı söylemek zorundaydım" (Findlay ve Filipowicz, 1986, s. 209) sözleriyle esasen tiyatrosunun politik olduğunu beyan eder. "You are Someone's Son" adlı makalesinde politikasının altını şu sözlerle çizer:

Bir söylem geliştirmek için değil, taşıdığım özgürlük adasını geliştirmek için çalışıyorum. Benim yükümlülüğüm siyasi bildirimler üretmek değil, duvarda delikler açmaktır. Benden önce yasak olana benden sonra izin verilmelidir [...] demek oluyor ki benim eylemlerim ardında izler, özgürlük örnekleri bırakmalıdır. (Grotowski, 1987, s. 31)

Bu doğrultuda, manifestolar üretmek yerine, hayatı boyunca sahnede en ön saflarda aktif rol alıp 'ürün değil, süreç' sloganı ışığında bu amacını gerçekleştirir. Çünkü Grotowski'ye göre tiyatro gücünü bir ürünün sahneye konulmasından ziyade o noktaya kadar gerçekleştirilen, özgürce duygu düşünce ve inançlarını ifade edilip tartışıldığı çalışma ve provalardan alır. Bu provalar sonucunda orijinal metinden uzaklaşarak ortaya konan eser ise Grotowski'nin politik duruşu için bulunmaz bir fırsattır. Metinden ziyade içerik ve mizansenle dikkatleri üzerine çekmeden politik olmayı başarır. Zira dönem her ne kadar baskıcı da olsa sansür metne göre uygulanır, mizansen hala farklı içerimlere, yorumlara açıktır bu yüzden özgürdür. Böylece her bir eser duvarda yeni bir delik, bilinçte bir uyanış ve rejime karşı politik bir hamledir.

Kimileri 13 Sıralı Tiyatro'dan sonra Grotowski'nin tiyatroyu bıraktığını iddia eder, fakat Schechner'e göre "aslında o hiç 'tiyatroda' olmamıştır" (Schechner, 2013). Sürekli olarak kendi tiyatro pratiklerine de dışardan bir gözle bakarak onları zamanla değiştirip geliştirmeyi seçmiş hiçbir fikirde sabit kalmamıştır. Yaşamı boyunca ve ölümünün ardından adı haklı olarak Yoksul Tiyatroyla anılsa da o Yoksul Tiyatro'nun ötesine de geçmiş ve günümüzde adından hala söz ettirmeyi başarmıştır.

**Hakem Değerlendirmesi:** Dış bağımsız.

**Çıkar Çatışması:** Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

**Finansal Destek:** Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

**Peer Review:** Externally peer-reviewed.

**Conflict of Interest:** The author has no conflict of interest to declare.

**Grant Support:** The author declared that this study has received no financial support.

## Yazarın ORCID ID'si / ORCID ID of the author

Tuğba AYGAN 0000-0002-0514-8472

## KAYNAKLAR / REFERENCES

- Barba, E. ve Sanzenbach, S. (1965). Theatre Laboratory 13 Rzedow. *The Tulane Drama Review*, 9(3), 153-165.
- Barba, E. (2016). Tiyatronun Yeni Ahit'i. *Yoksul Bir Tiyatroya Doğru* içinde (ss. 12-36). Çev. Osman Akinhay. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Bharucha, R. (1993). *Theatre and the World: Performance and the Politics of Culture*. London: Routledge.
- Candan, A. (1994). *Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Çivi, H. (1992). Kısa Tarihçe: Tiyatro Laboratuvarı (1959-1970). *Mimesis Tiyatro/Çeviri-Arartırma Dergisi*, 4, 235-243.
- Deniz, D. Ü. (2021). *Grotowski Tiyatrosunda "Bütünsel Edim"*. Ankara Üniversitesi (Yüksek Lisans Tezi).
- Ergün, S. (2012). Oyuncu Yetiştirmede Stanislavki ve Grotowski'nin Fiziksel Eylemler Yöntemi. *Art-e Sanat Dergisi*, 5(10), 67-77.
- Findlay, R. (1984). Grotowski's *Akropolis*: A Retrospective View. *Modern Drama*, 27(1), 1-20.
- Findlay, R. ve Filipowicz, H. (1986). Grotowski's Laboratory Theatre: Dissolution and Diaspora. *The Drama Review: TDR*, 30(3), 201-225.
- Flazsen, L. (2016a). *Akropolis – Metin İncelemesi*. *Yoksul Bir Tiyatroya Doğru* içinde (ss. 42-58). Çev. Osman Akinhay. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Flazsen, L. (2016b). *Sadık Prens*. *Yoksul Bir Tiyatroya Doğru* içinde (ss. 77-96). Çev. Osman Akinhay. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Grotowski, J. (1978). The Art of the Beginner. *International Theatre Information*, 7-11.
- Grotowski, J. (1987). You are Someone's Son. Çev. Jacques Chwat ve Ronald Packham. *The Drama Review: TDR*, 31(3), 30-41.
- Grotowski, J. (2016a). *Yoksul bir Tiyatroya Doğru*. *Yoksul Bir Tiyatroya Doğru* içinde (ss. 1-11). Çev. Osman Akinhay. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Grotowski, J. (2016b). Yöntemsel İrdeleme. *Yoksul Bir Tiyatroya Doğru* içinde (ss. 106-110). Çev. Osman Akinhay. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Grotowski, J. ve Taborski, B. (1973). Holiday. *The Drama Review: TDR*, 17(2), 113-135.
- Gürkan, N. (2011). *Meyerhold, Grotowski ve Studio Oyuncuları'nın Yöntemi Üzerinden Bir İnceleme*. İstanbul Üniversitesi (Yüksek Lisans Tezi).
- Kandemir Şahin, F. (2021). Çağdaş Oyunculuk Yöntemlerinde "Stilizasyon ve Deformasyon". *Sahne ve Müzik*, 13, 40-66.
- Karaboğa, K. (2005). *Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks: Diderot, Stanislavski, Meyerhold, Brecht ve Grotowski Üzerine Bir İnceleme*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi
- Kattan, N. (2016). Tiyatro Bir Karşılaşmadır. *Yoksul Bir Tiyatroya Doğru* içinde (ss. 37-41). Çev. Osman Akinhay. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Korad Birkiye, S. (2006). Kültürlerarası Tiyatro ve Grotowski. *Yaratıcı Drama Dergisi*, 1(2), 17-32.
- Kumiega, J. (1985). *Theatre of Grotowski*, London: Methuen.
- Kurhan, Ö. F. (2000). Yoksul Tiyatro Üzerine. *Mimesis Tiyatro/Çeviri-Arartırma Dergisi*, 6. <https://www.mimesis-dergi.org/mimesis-dergi-kitap/mimesis-6/yoksul-tiyatro-uzerine/>
- Osiński, Z. (1986). *Grotowski and His Laboratory*. New York: PAJ Publications.
- Osiński, Z. (1991). Grotowski Blazes the Trails: From Objective Drama to Ritual Arts. *TDR*, 35(1), 95-112.
- Özsinan, E. (2020). *Jerzy Grotowski ve Eugenio Barba Bağlamında Oyunculukta Kültürel Çalışmalar*. İstanbul Üniversitesi (Doktora Tezi).
- Richards, T. (2005). *Grotowski ile Fiziksel Eylemler Üzerine Çalışma*. Çev. H. Yıldız ve A. Candan. İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Schechner, R. (2013). Exoduction: Shape Shifter Shaman Trickster Artist Adept Director Leader Grotowski. *Grotowski Sourcebook* içinde (ss. 462-495). London: Routledge.
- Slowiak, J. ve Cuasta, J. (2007). *Jerzy Grotowski*. New York: Routledge.
- Sözer Özdemir, Ş. (2021). Oyuncunun Sanatı Olarak Aksiyon Yaratmak: Stanislavski, Brecht, Grotowski. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, 25, 69-79.
- Şahintürk, H. (1998). *Postmodern Çağda Oyunculuk Sanatı: Artaud ve Grotowski*. Anadolu Üniversitesi (Yüksek Lisans Tezi).
- The Grotowski Institute. Shakuntala. <https://grotowski.net/en/encyclopedia/shakuntala>
- The Grotowski Institute. Kain (Cain). <https://grotowski.net/en/media/video/kain-cain>
- Wolford, L. (1991). Subjective Reflections on Objective Work. *The Drama Review: TDR*, 35(1), 165-180.

Wolford, L. (1996). *Grotowski's Objective Drama Research*. Jackson: University Press of Mississippi.

**Atıf Biçimi / How cite this article**

Aygan, T. (2023). Yoksul tiyatro ve ötesi: Jerzy Grotowski'nin tiyatrosuna genel bir bakış. *Konservatoryum – Conservatorium*, 10(2), 141-154. <https://doi.org/10.26650/CONS2023-1350593>