

**T.C
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TİYATRO ANASANAT DALI
TİYATRO YÜKSEK LİSANS PROGRAMI**

**JERZY GROTOWSKI'NİN FİZİKSEL EYLEMLERİ VE
TÜRK TİYATROSUNA ETKİSİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Hazırlayan
Murat USTA**

**Danışman
Prof. Alev Meral TOKGÖZ**

İSTANBUL/2018

**T.C
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TİYATRO ANASANAT DALI
TİYATRO YÜKSEK LİSANS PROGRAMI**

**JERZY GROTOWSKI'NİN FİZİKSEL EYLEMLERİ VE
TÜRK TİYATROSUNA ETKİSİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Hazırlayan
Murat USTA**

**Danışman
Prof. Alev Meral TOKGÖZ**

İSTANBUL/2018

T.C.

HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

.....Tiyatro.....~~Anabilim~~/Anasanat DalıTiyatro..... Programı Tezli Yüksek Lisans
öğrencisi 16976809202 12/10 Murat D.S.TA tarafından hazırlanan
“.....Jerry GRATOWSKI'nin.....Fiziksel Eylemleri.....ve.....
.....Türk Tiyatrosuna Etkisi.....”
adlı bu çalışma jürimizce Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Sınav Tarihi : 13/06/2018

(Jüri Üyesinin Ünvanı, Adı, Soyadı ve Kurumu) :

İmzası :

Jüri Üyesi: Prof. Dr. Murat Tokgöçer.....

Danışman: T.C. Halic Ünv. Tiyatro ASD/ABD Öğr. Üyesi

Jüri Üyesi: Dr. Öğr. Üyesi Tolga İslim.....

Değer..... Ünv. STB ASD/ ABD Öğr. Üyesi

Jüri Üyesi: Prof. Leyla Pınar Taşcı.....

HALIÇ..... Ünv. Tiyatro ASD/ ABD Öğr. Üyesi

Jüri Üyesi:

..... Ünv. ASD/ ABD Öğr. Üyesi (Yedek)

Jüri Üyesi:

..... Ünv. ASD/ ABD Öğr. Üyesi (Yedek)

ÖNSÖZ

Jerzy Grotowski'nin ismini ilk olarak konservatuara hazırlandığım yıllarda bana çok yardımcı olan çok sevdiğim hocam Sayın Prof. Dr. Ayşin Candan'dan duydum. Hocamın bana söylemiş olduğu bilmem gereken yönetmenler listesinin ilk sırasında Grotowski yer alıyordu. Grotowski'ye merakımı gidermek için hemen bir araştırma yaparak karşıma çıkan ve arşivlerde yer alan oyunlarından kesitler seyrettim. Sahneleme anlayışı ve oyuncuların seyircilerle olan bağı beni fazlasıyla etkiledi. İleride bu sahneleme anlayışıyla ilgili çalışmalar yapmak ve belki oyunlar oynamak istediğim için ise yüksek lisans tezimi Grotowski ile ilgili yazmaya karar verdim. Stanislawski'den etkilenmesi nedeniyle Grotowski, benim için bu çalışmada hiç de yabancı olmadığım bir tiyatro insanıydı.

Tiyatro sanatında Grotowski'nin durduğu yeri zihnimde iyice oturtuktan sonra yönetmenin yaşam öyküsü ve metotları üzerine çalışmaya başladım. Tüm bu çalışmalarımı yaparken fiziksel eylemlerin Türk tiyatrosuna etkisinin olup olmadığı ve varsa nasıl bir değişimle adapte edildiği ile ilgili merak ettiğim konular ortaya çıktı. 'Eğer Türk tiyatrosunda bu denli çalışmalar yapılsaydı şu an nasıl bir durumda olurdu?' sorusunu sormak beni daha da heyecanlandırdı. Bu yüzden Polonyalı yönetmen Grotowski üzerine çalışmak, beni tiyatroyu anlama konusunda farklı bir boyuta taşıdı.

Hayatımın geri kalan kısmında da son derece verimli olacağına inandığım bu tez çalışmasında beni Grotowski ile tanıştıran Prof. Dr. Ayşin Candan ile bana emek veren tüm hocalarım ve aileme teşekkür ediyorum.

İstanbul, 2018

Murat USTA

İÇİNDEKİLER

Sayfa No:

İÇİNDEKİLER.....	I
KISALTMALAR LİSTESİ.....	IV
FOTOĞRAFLAR LİSTESİ.....	V
ÖZET.....	VI
ABSTRACT.....	VII
1.GİRİŞ.....	1
2.POLONYA TİYATROSU.....	4
2.1.Absürd Tiyatro.....	6
2.2.Polonya Tiyatrosu ve Türkiye Tiyatrosu İlişkisi.....	8
3.JERZY GROTOWSKİ.....	11
3.1.Jerzy Grotowski'nin Yaşam Öyküsü.....	11
3.2.Jerzy Grotowski'nin Etkilendiği Sanatçılar.....	12
3.2.1. Konstantin Sergeyeviç Stanislavski.....	12
3.2.2. Jerzy Grotowski ve Konstantin Stanislavski.....	17
3.3. Grotowski ve Thomas Richards İlişkisi.....	18
3.4.Jerzy Grotowski Tiyatrosu.....	21
3.4.1. Tiyatro Laboratuvarı.....	23

3.4.1.1. Tiyatro Laboratuvarı Oyun Alanının Tanzim Edilişi.....	27
3.4.1.2. Grotowski'nin Oluşturduğu Oyunculuk Teknikler.....	28
3.4.2. Yoksul Tiyatro.....	38
3.5. Grotowski'nin Tiyatro Dönemleri.....	43
3.5.1. Prodüksiyon Tiyatro Dönemi.....	43
3.5.2. Para Tiyatro Dönemi.....	45
3.5.3. Kaynaklar Tiyatrosu Dönemi.....	47
3.5.4. Nesnel Oyun Dönemi.....	48
3.5.5. Araç Olarak Sanat Dönemi.....	49
3.6. Jerzy Grotowski ve Bütüncül Eylem.....	51
4. FİZİKSEL EYLEMLERİN TÜRK TİYATROSUNA ETKİSİ.....	53
4.1. Fiziksel Eylemler.....	53
4.1.1. Fiziksel Eylemin Öğeleri.....	58
4.1.1.1. Sihirli Eğer.....	58
4.1.1.2. Verili Durumlar.....	58
4.1.1.3. Hayal Gücü.....	58
4.1.1.4. Konsantrasyon.....	58
4.1.1.5. Realite ve İnanma.....	59
4.1.1.6. Duygu Alışverişi.....	59
4.1.1.7. Uyum Sağlama.....	60
4.1.1.8. Ritim.....	60
4.1.1.9. Coşku Belleği \ Duygusal Bellek.....	60

4.2. Grotowski'nin Fiziksel Eylemler Kuramı.....	60
4.3. Fiziksel Eylemlerin Türkiye Üzerindeki Etkisi.....	62
5. SONUÇ.....	70
6. KAYNAKLAR.....	73
7. ÖZGEÇMİŞ.....	76



KISALTMALAR LİSTESİ

Çev.	: Çeviri
Diğ.	: Diğerleri
No.	: Numara
S.	: Sayfa
S.y.	: Sayfa Yok
V.b.	: Ve Benzeri
Y.y.	: Yüzyıl
Say.	: Sayı

FOTOĞRAFLAR LİSTESİ

Sayfa No.

Fotoğraf 1.1: 1962 yılında çekilmiş Grotowski'nin 'Akropolis' oyunundan bir gösterim....	2
Fotoğraf 3.1 : Grotowski ve Thomas Richard çalışma merkezinden bir fotoğraf.....	19
Fotoğraf 3.2 : Akropolis, Grotowski Enstitüsü arşivinden Laboratuvar Tiyat.....	24
Fotoğraf 3.3 : 1969 yılında Piotr Baracz tarafından çekilmiş Grotowski'nin Tiyatro Enstitüsünden <i>Apo Calypsis Cum Figuris</i> adlı eseri.....	26
Fotoğraf 3.4 : 1972 yılında Wroclaw'da çekilmiş <i>Laboratorium</i> adlı eseri.....	27
Fotoğraf 3.5 : Grotowski'nin uyguladığı oyunculuk tekniklerinden bir kare.....	33
Fotoğraf 3.6 : 1965 yılında Zygmunt tarafından çekilmiş Maja Kamorawska'nın oyun....	38
Fotoğraf 3.7 : 1965 yılında Marek Czudowski tarafından çekilmiş <i>Constant Prince</i>	44
Fotoğraf 4.1 : Jerzy Grotowski'nin Tiyatro Laboratuvarındaki Fiziksel Eylemler.....	53

GENEL BİLGİLER

Adı ve Soyadı : Murat USTA
Anasanat Dalı : Tiyatro
Programı : Tiyatro
Tez Danışmanı : Prof. Alev Meral TOKGÖZ
Tez Türü ve Tarihi : Yüksek lisans - Mayıs/2018

J.GROTOWSKI'NİN FİZİKSEL EYLEMLERİ VE TÜRK TİYATROSUNA ETKİSİ

ÖZET

Bu tez çalışmasında, tiyatro sanatının önemli yönetmenlerinden Jerzy Grotowski'nin fiziksel eylemleri ve yöntemiyle birlikte Türk tiyatrosuna olan etkisi incelenmiştir.

Çalışmamızın birinci bölümünde, Grotowski'yi daha iyi anlayabilmek açısından Polonya Tiyatrosu'ndan kısaca bahsedilmiştir.

Çalışmanın ikinci bölümünde, Fiziksel Eylemleri anlamak için öncelikle Jerzy Grotowski'nin yaşam öyküsü ve tiyatro anlayışı irdelenerek bir oyunu sahneleme üslubu ortaya konulmuştur. Ayrıca, Jerzy Grotowski'nin etkilendiği sanatçılar arasında önemli bir konumu olan Stanislavski ve tiyatro anlayışından bahsedilmiştir. İkinci bölümün devamında J. Grotowski'nin kendi kurduğu Tiyatro Laboratuvarı ve Yoksul Tiyatro ve Bütünsel Edim ile ilgili detaylı bir araştırma yapılmıştır.

Tezin son bölümünde, Grotowski'nin Fiziksel Eylemlerinin Türk Tiyatrosu üzerine etkisi ile ilgili bir inceleme yapılmış, Fiziksel Eylemler hakkında yazılan bilimsel araştırmalara başvurarak, bilimsel bakış açısıyla Fiziksel Eylemlerin Türk tiyatrosuna etkisi irdelenip, çözümlenmiştir.

Anahtar kelimeler: J. Grotowski, Fiziksel Eylemler, Tiyatro, Oyunculuk

GENERAL KNOWLEDGE

Name and Surname	: MURAT USTA
Field	: Theater
Program	: Theater
Theater Supervisor	: Prof. Alev Meral TOKGÖZ
Degree Awarded and Date	: Master – May/2018

GROTOWSKI'S PHYSICAL ACTIONS AND THE INFLUENCE OF THE TURKISH THEATER

ABSTRACT

In this thesis study, the influence of Jerzy Grotowski, one of the important directors of theater art, on the Turkish theater with its physical actions and methods were examined.

In the first part of our work, the Polish Theater was briefly mentioned in order to better understand Grotowski.

In the second part of the work, in order to understand Physical Actions, Jerzy Grotowski's life story and understanding of the theater were examined and a style of staging a play was put forward. He also talked about Stanislavski and his theater understanding, an important position among artists influenced by Jerzy Grotowski. In the second episode, a detailed research was carried out on J. Grotowski's own Theatrical Laboratory and Poor Theater and Holistic Editing.

In the last part of the thesis, an examination of the effect of Grotowski's Physical Actions on the Turkish Theater was made, applying scientific researches on physical actions, the effect of physical actions on Turkish theater was examined and analyzed in terms of scientific view.

Key Words: J. Grotowski, Physical Action, Theatre, Acting

1. GİRİŞ

Tiyatro sanatı, eski Yunanistan'da doğmuştur. O da başka sanatlar gibi dinsel törenlerden çıkmış ve daha sonra sanatlaşmıştır. Kökeninde ilkel insanın doğa olaylarını kendi bedeniyle taklit etme çabaları vardır.

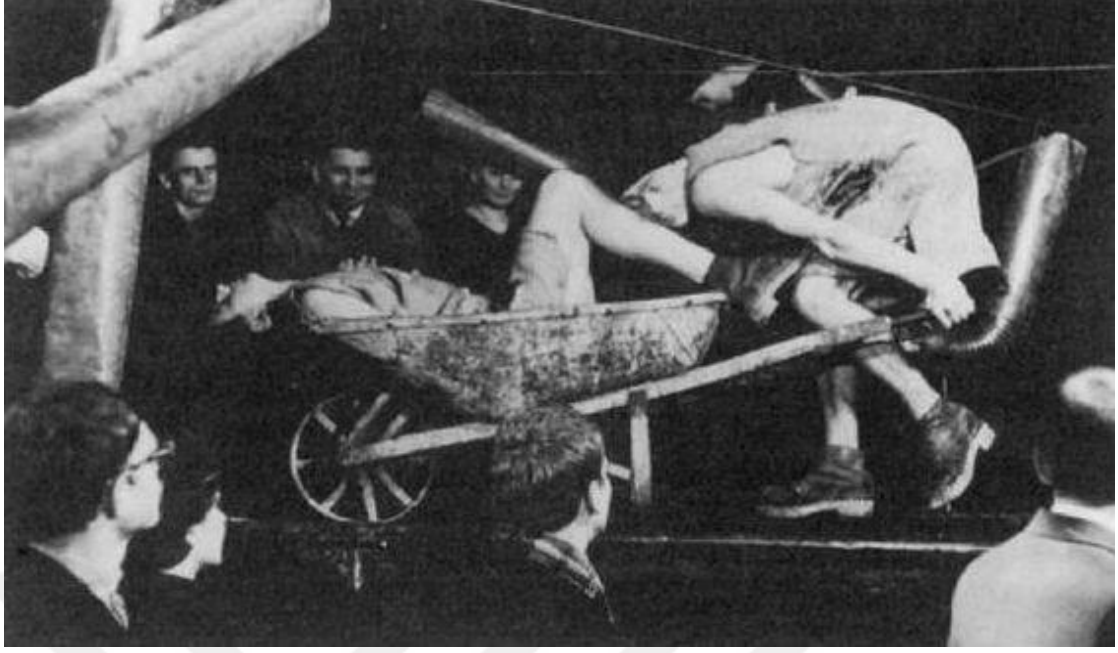
Kelime etimolojisine göre tiyatro, Yunancada seyir yeri anlamına gelen 'theatron' kelimesinden üretilmiş, Latince aynı anlama gelen *theatrum* kelimesinden evirilmiştir (Özcan, 2014: 55).

Tiyatronun erken dönemini oluşturan eserleri, sosyal itibarı etkilemekteydi. Dinsel törenlerle tiyatronun bağdaştırıldığı bu dönemde, en iyi oyunu sergileyenin itibarı yükselirdi. Aristoteles'in üç birlik ilkesine bu dönemde bağlı kalınmıştır.

Tiyatronun orta döneminde dinsel işlevi önemini kaybederken, daha çok popüler bir eğlence türü olarak algılanmaya başlamıştır. Bu dönemin ön tasarısı Shakespeare tarafından bulunmuştur ve Aristoteles'in üç birlik ilkesinden vazgeçilmeye başlanmıştır (Yücel, 1990).

Orta dönem tiyatronun bitmesi ve yavaş yavaş modern tiyatroya geçiş ile Stanislavski etkileri artık görülmeye başlanmış, metot ve yöntemleriyle de tüm dünyaya hızlıca yayılmıştır. Grotowski de fazlasıyla Stanislavski'den etkilenmiş ve Fiziksel Eylemleriyle onun devamını getirmiştir.

Fiziksel eylemler aracılığıyla duygu ve düşünceleri anlatan tiyatrodaki oyuncu en önemli anlatım öğelerinden biri olarak kabul edilir. Bir tiyatro oyuncusunun seyirci ile kurduğu ilişki, tiyatrodaki anlamın oluşmasını sağlar. Bundan dolayı tiyatro oyunculuğu yüzyıllardır değişik metot ve yöntemlerle kendini geliştirmiş ve gelişime devam etmiştir. Tiyatro var olduğundan beri aslında fiziksel bir eylemden faydalanmaktadır. Tiyatro sanatının gelişmesiyle birlikte tiyatro oyunculuğuna dair birçok yöntem de gelişmektedir (Özcan, 2014: 58).



Fotoğraf 1.1: 1962 yılında çekilmiş Grotowski'nin 'Akropolis' oyunundan bir gösterim. (Erişim Tarihi ve Linki: 25 Eylül 2017 (<https://tr.pinterest.com/pin/79727855877511800/>))

İnsan var olduğu günden bugüne dek 'oyun oynama' eylemi içinde olan bir varlık olmuştur. Yaşamını sürdürmek için taklit yoluyla iletişim kuran ilkel insan için, yaşadığı çevre bir sahnedir (Nutku, 2017:6). Oyuncu, tiyatrodaki bir oyun kişisini seyirci önünde canlandıran sanatçı olduğundan ayrı bir öneme sahiptir.

Grotowski'ye göre, bir oyuncu seyirciyle iç içeyken onlara duygu ve düşüncelerini daha rahat geçirebilmektedir. Gerçekçilik duygusu Stanislavski'nin yöntemleriyle son noktaya ulaşmışken, yarıda kalan ve tamamlanmayan Fiziksel Eylemler Grotowski'nin çalışmalarıyla daha da gelişim göstermiştir (Ergün, 2012: 68).

Kendine özgü anlatımıyla ve oluşturduğu tiyatro anlayışıyla dünya tiyatro tarihindeki yerini alan Jerzy Grotowski, bir oyunun başarıya ulaşmasındaki en önemli faktörün yalın bir anlatım biçiminden geçtiğini düşünmektedir (Ergün, 2012: 69). Bütün bunlardan yola çıkarak bu çalışmanın amacı, bir yöntem olan 'Fiziksel eylemler' ile oyunculukların nasıl bir süreç geçirdiğini irdelerken, Türk tiyatrosu üzerindeki izlerini de derleyip bir araya getirmektir.

Bu çalışmanın sınırlarını belirleyen en önemli öge, 'oyunculuk' kavramıdır. Grotowski'nin oyunculuğu hangi yönetime dayanarak biçimlendirdiği ve karakterlerini tiyatrosunun bir parçası haline dönüştürdüğü meselesini

açıklayabilmek için öncelikle Grotowski'nin kendi sanat anlayışı ile ilgili ifade ettiklerinin açılımı yapılmaya çalışılmıştır.

Grotowski'nin oyunlarının temelini oluşturan öğelerin, Stanislavski'nin düşünsel yapısı ve sanat anlayışı olduğu söylenebilir. Bu nedenle, ilk bölümde belge analizi yapılarak yönetmenin sanat anlayışının oluşumunda etkisi olan Polonya Tiyatrosu da incelenmiştir. Polonya tiyatrosunun yanı sıra etkilendiği sanatçıların tiyatro, oyunculuk ve metot anlayışlarına da yer verilmiş ve detaylı bir araştırma yapılmıştır. Grotowski'nin Fiziksel Eylemlerinin oluşturulmasında kaynak teşkil eden öz yaşam öyküsü ve tiyatro birikimi çalışmanın üçüncü bölümünde yer almaktadır. Bu bölümün kaynakçası yerli ve yabancı yazarların kitaplarından ve internette yayımlanmış makalelerinden oluşmaktadır. Bunun yanı sıra, Grotowski'nin oyuncu yönetimi konusundaki çalışma sistemini anlayabilmek için, bütün eserleri araştırılmış, tiyatrosundaki oyunların yer aldığı kısa videolar izlenmiş ve atölyesindeki oyuncularıyla olan çalışmaları incelenmiştir. Tezin dördüncü araştırma bölümünde Grotowski'nin 'Fiziksel Eylemler' ile ilgili çalışmaları ve Türk tiyatrosunda hangi sıklıkta kullanıldığı ya da hak ettiği değeri görüp görmediği konusunda detaylı bir araştırma yapılmıştır. Genel olarak 'Fiziksel Eylemler' tanımlandıktan sonra, oyuncu – yönetmen ilişkisinden yola çıkılarak Grotowski'nin oyunculuğa bakış açısının üzerine bir inceleme yapılmıştır. Bunun yanı sıra, başka yöntemleri ve çalışmaları varsa bunlar üzerine de yoğunlaşmıştır. Oyuncu seçimlerinde nelere dikkat ettiği ve bir oyuncuda olması gereken özellikleri ile ilgili görüşlerine değinilmiştir. Tezin bu bölümü için yönetmenin kendi oyunlarına, kurduğu yoksul tiyatro anlayışına ve tiyatro laboratuvarına öncelik tanınmış, oyunları seyredilmiş ve 'Fiziksel Eylemler ve Türk Tiyatrosu'ndaki Etkisi' ile ilgili yazılan yerli ve yabancı kaynaklara başvurulmuştur (Ergün, 2012: 71).

2. POLONYA Tİ YATROSU

Tiyatro tarihi, ülkelerin ekonomik ve politik durumları ile doğru orantılıdır. Bir ülkenin tiyatro tarihini doğru bir şekilde kavrayabilmek için, öncelikle o ülkenin siyasi ve ekonomik durumundan bahsetmek gerekir. Bu nedenle Polonya'nın siyasi durumundan kısaca söz edip, tiyatro tarihini anlatıyor olacağız.

Polonya, Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra Versailles Barış Antlaşması imzalamış ve 123 yıllık işgal dönemini sona erdirerek, nihayet bağımsızlığını kazanmıştır. Bu antlaşma ile dış mihraklar tarafından devamlı suretle engellenen sanatsal etkinlikler de nihayet bağımsız ve özgür bir hale gelmiştir. Polonya'da işgal dönemi boyunca tüm sanatsal etkinliklerin tek bir amacı vardı. Bu amaç, ulusal değerleri korumak, egemenliğin yeniden kazanılacağına dair halkı inandırmak toplumu özgürlük ve bağımsızlık savaşına yönlendirmek olup, antlaşma sonrası Polonya'daki sanatsal etkinliğin amacı değişmiştir. Dünya Savaşı esnasında, savaşlar nedeni ile harap olmuş ve yorgun düşmüş Polonya'da ekonomik, kültürel ve toplumsal alanda değişimler başlamıştır. Bu değişim süreci elbette ki sanata da yansımıştır. Birinci Dünya savaşının ardından acı, çaresizlik ve tutsaklık duygularının yerini daha mutlu ve daha umutlu duygular almıştır (Körpe, 2012: 19).

Tüm bu gelişmeler göz önünde bulundurulduğunda, tarihçiler tarafından 1918-1939 yılları arası "İki Dünya Savaşı Arası Dönem" adlandırılan süreçte, Polonya için ayrıcalıklı dönem olarak kabul edilir. Uzun süreli işgalden uyanan devlet, çok yönlü bir uyanış halindedir. Bahsi geçen bu dönem içerisinde Polonya, kültür ve sanat bakımından sadece gelişmekle yetinmeyip, Global kültürün merkezlerinden biri haline gelmeyi başarmıştır. İlerici kültür hareketleri Polonya'da başlama olanağı bulmuştur. Polonya'nın sanata dair geleneklerinin farklı olması, bahsi geçen bu sürecin farklı bir biçimde yansımaya sebep olmuştur (Körpe, 2012: 20). Örnek vermek gerekirse; Polonya şiirinde yenilikçi olarak adlandırılan akım, akılcı geleneğine karşı gelerek isyan etmiştir. Birinci Dünya Savaşı'nda imzalanan antlaşmadan itibaren, sanata da gelen umutlu bakış açısı 1930'lu yıllardan sonra İkinci Dünya Savaşı'na yaklaşıldıkça yerini yine umutsuzluk ve karamsarlık almıştır. İki Dünya Savaşı arası dönem modernizm doğrultusunda gelişmiştir. Genç Polonya döneminde, sanat için sanat anlayışı savunulmuş olup, büyük kitleleri düşünceleri

altında toplamışlardır. Bu düşüncenin ardından gelen kuşak ise, sanat yapısının özerkliği, öğretme ve örnek olma sorumluluğu düşüncesinden arınması gerektiğini savunarak 20.yy Avangart akımları kullanmışlardır. İki Savaş Arası Döneminde ortaya çıkan tüm edebi eserler ve tiyatro oyunları çok az sayıda alıcıya ulaşmış olup, bu dönem eserlerinin değeri ancak 1950'li yılların sonunda anlaşılmıştır (Körpe, 2012: 20-21).

İkinci Dünya Savaşı sırasında diğer Doğu Avrupa ülkelerinde de olduğu gibi, Polonya da Sovyet egemenliği altına girmiştir. Ancak, Polonya 1956 yılında Sovyet egemenliğinden kurtulan ilk ülke olmuştur. 1960'lı yılların ortasına kadar devlet, tiyatro üzerinde doğrudan baskı uygulamadığı için gelişmeye devam etmiştir. 1956 yılından itibaren egemen olan dramatik biçim alaycı ve öğretici bir biçime dönmüş olan Absürdizm'dir. Anne ile Kötü Adam, Su Tavuğu ve Rahibe gibi oyunları ile 1956 yılı sonrasının en iyi Avangart oyunları olarak görülen ve savaş yıllarının gerçeküstü yazarı Stanislav Ignacy Witkiewicz'in oyunları ile bir moda akımı başlamıştır. Ayrıca buna ek olarak, Beckett'in Godot'yu Beklerken oyunu da absürd tiyatronun önemli oyunlarından biri olmuştur. Polonya'da kısa bir süre içerisinde oyun yazarları okulu açılmıştır. Bunların en önemlisi, Rosewicz 1960 yıllarda oyun yazmaya başlamıştır. Dönemin en yaygın teması olarak, mutlaklık kavramına karşı çıkarak ve kaybolmuş bir düzen arayışını kullanarak bir motif oluşturmuştur(Brockett, 1999: 618). Polonya, yazarlardan daha çok yenilikçi yapımlarla bilinmektedir. Ayrıca Polonya, birçok önemli yönetmene sahiptir. Bunlardan biri ise, 1960 yılında Varşova'da ki Ulusal Tiyatro'da yönetici olmadan önce, birçok tiyatrodada görev almış Kazimierz Dejmek'tir. Dejmek, Polonya'nın Rönesans oyunlarını yeniden ortaya çıkararak ve Shakespeare yapımları ile bilinen bir yönetmendir. 1968 yılında yapımını yaptığı eserin büyük bir kargaşa çıkarmasının ardından, yöneticiliği zorla bırakılmış ancak yine de Polonya'nın en iyi yönetmeni olarak görülmüştür. Absürd Tiyatroya ilgi çekilmesini sağlayan asıl kişi, Tadeusz Kantor'dur. Kantor'un en çok bilinen sahnelemeleri, kitle katliamları ve savaşa dayanan kilise ve ordu arasında kalan Polonya halkının acısını yansıtan, Wiepol ile zalim bir güldürü anlayışı olan ve yaşanan karakterlerin çocukluk halleri ile yüzleşmesini konu alan, Ölü Sınıf oyunlarıdır. Kantor, sahnede aksiyonun canlı bir hali olarak görülmektedir. Henry Tomaszewski, kendi yazdığı senaryoları ile uluslararası bir üne sahip olmuştur.

Tomaszewski, hareketin altında yer alan saklı güzelliği bulma arayışındadır (Brokett, 1999: 619-620).

Grotowski'nin çalışmaları, hem kendinin yazdığı kitaplarla hem de başkalarının yazdığı kitaplarla kitlelere duyurulmuştur. Polonya tiyatro tarihinde, Grotowski'nin yeri oldukça büyük bir alan kaplamakla birlikte, konu ile ilgili ayrıntılı bilgi ilerleyen bölümlerde verilmiştir. Bu nedenle, Grotowski ile ilgili açıklamaları geçerek, dönemin absürd tiyatrosu hakkında bilgi vermek uygun olacaktır.

2.1. Absürd Tiyatro

İkinci Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkan ve bilinen tüm sanat uyumlarını bozarak sahneye getiren tiyatro akımına, Absürd tiyatro yani uyumsuzluk tiyatrosu adı verilmektedir. Absürd tiyatro, mevcut gerçeği mantıklı, değişmez olarak değil, açıklanamayan ve anlaşılmayan bir karmaşa olarak görmektedir. Oyunun konuşmasında, yapısında ve görüntüsünde yeni düzenlemeler yapar. Absürd tiyatronun kuralları belirlenmemiştir. Bu akım içerisinde bahsi geçen tüm yazarların, kendine ait biçimleri vardır. Bu nedenle, Absürd tiyatro akımı Avangart akım olma özelliğini korumaktadır (Şener, 2010: 297).

Absürd tiyatro, seyirciyi şaşırtma, rahatsız etme ve hatta acıtmayı amaçlayan bir yönetime sahiptir. Absürd tiyatronun ortak bir ilke ve kuralı olmasa bile, belli toplumsal koşulların yarattığı ortak bilincin tiyatrodaki ifadesidir. İkinci Dünya Savaşını yaşamış olan toplumların ruh halini yansıtan bir tiyatro biçimidir. Buna göre dönemin tiyatro oyunları, milyonlarca insanın ölmesi, kitlesel kıyımlar, kentlerin yıkılması, değerlerin yitmesi, dehşet, korku, güvensizlik gibi duyguları yansıtarak oynanmaktadır (Şener, 2010: 299).

Absürd tiyatronun amacı, dünyanın uyumsuz olduğunu, toplumda bir düzen kurulamadığını, bireylere ilkel güdünün hakim olduğunu göstermek ve böylece insanın saçma olanın bilincine varmasını sağlamaktır. Absürd tiyatronun hayat görüşü, daha önceki akımların baskıya, sömürüye, savaşa, adaletsizliğe, yoksulluğa başkaldıran, düzmece bir uygarlık anlayışına karşı özgürlüğü ve insan haklarını savunan hayat görüşüne benzemez. Absürd tiyatro, kesinlikle kötümserdir. Bu akım

yazarlarını “nihilist” olmakla bile suçlayanlar mevcuttur (Şener, 2010: 299). Fakat Absürd tiyatrodaki, hiçe sayma yerine umarsızlık vardır. Dünyanın trajik olduğu kadar komik olduğu da onaylanmıştır. Bu nedenle Absürd tiyatro yazarları politik tiyatroya karşı gelmektedir. Tiyatrodaki absürd olanı sergilemek demek, kötümserliğin en derinlere işlendiği, umutsuzluğun kol gezdiği ortamda, saymanın tiyatroya özgü uyumu içinde tanınmasını sağlamak demektir. Bu da sanatın ileriye doğru atılmış bir adımı olarak görülebilmektedir. Bu açıdan bakıldığında Absürd tiyatro, boşuna yaşamaya, ölüme, tüm aldatmacalar, güvensizlik ve korku uyandıran gizli düzenlere karşı sanatın protesto çağıdır (Şener, 2010: 300).

Absürd tiyatronun birbirinden farklı amaçları, farklı üsluplarda yazıldığı halde ortak özellikler gösteren oyunlar incelendiğinde saptanan görüşler şunlardır: İnsan durumundaki saçmalık; İnsan öleceğini bilerek yaşamayı ve bir şeyler elde etmeye çalışması tamamen saçmalaktır. Bu saçmanın farkına varılması ise acı vericidir. İletişimsizlik, yabancılaşma ve insansızlaşma; İnsanlar arası iletişim yoktur. Konuşma kesinlikle bir anlaşma aracı değil, tamamen gevezeliktir. Konuşmalarda söz ile anlam birbiri ile çelişmektedir. İnsanlar birbirine yabancılaşmıştır. İnsanların topluca imha edildiği yeryüzünde toplumsal ilişkilerden bahsetmek söz konusu olamaz. Bu nedenle, insanlar birbirine güvenmemektedir. Çağımız, kuşku çağıdır. Toplumsal ilişkilerde geçerli olan ise, zorbalıktır. Bu korku ve yabancılaşmanın son aşaması ise insansızlaşmadır. İnsanın özünde mevcut olan değerler kaybolmuştur (Şener, 2010: 300). İşte Absürd tiyatro, insanın korkularını, kuşklarını, yabancılaşmışlık duygusunu, yalnızlığını, yeryüzünde sürgün oluşunu ve durumu fark ettikten sonraki iç dramı ifade etmektedir. Gerçeğin yerinden oynatılması; gerçek saydığımız her şey aldatmacadır. Düşünme tembeli olduğumuz için ise bu aldatmayı fark etmiyoruz.

Absürd tiyatro, aldatmaca gerçeğe isyandır. Absürd tiyatro, gerçeği yansıtmaya adına benimsenmiş olan tüm klişe kuralları temizlemek amacıyla. Bu amaca ise, oyun, oyunculuk, sahne sanatı adına yerleştirilmiş eski formülleri silip atarak başlar. Gerçeğe ayna değil, prizma tutmak; tiyatro doğru bir iş yapmak istiyorsa eğer, gerçeği yansıtmaktan vazgeçip onun uyumsuzluğunu göstermektedir (Koecher-Hensel, 130). Karşı tiyatro, Karşı Oyun, Karşı Kahraman; Absürd tiyatro yazarları, Avrupa tiyatro geleneğini eleştirdiği için kendi tiyatrosunu karşı tiyatro, kendi

oyunlarını karşı oyun olarak adlandırmışlardır. Absürd tiyatrosunun bu özelliği, amacı belli olmayan insan yaşamını anımsatır. İnsan nasıl kendi yaşamını, anlamını bilmeden sürdürüyorsa, seyirci de oyunu, alışılmış tiyatro mantığı olmadan oyunun kendi yaşamına ışık tutumunu hissederek seyrederek. Absürd tiyatrodaki oyunun bir olay gelişimini gösteren öyküsü yoktur. Absürd tiyatrodaki oyun karakterlerinde alışılmışın dışında abartmaya doğal olmayan oyunculuğa, karikatürleştirilmeye başvurulur (Şener, 2010: 300).

2.2. Polonya Tiyatrosu ve Türkiye Tiyatrosu İlişkileri

Polonya ve Türkiye tiyatro ilişkileri, tahmin edilenden daha az bir ilişkiye sahip iki medeniyet tiyatrosudur. Ancak, bu bölümde az kaynak ile iki ülkenin ilişkilerini aktarıyor olacağız.

Polonya toplumu, Türk tiyatrosunu yayınlanan makalelerden dolayı olarak tanıma şansına nail olmuşlardır. Bu makaleler; Şarkiyat Mecmuası, Diyalog, Tiyatro Hatıra Defteri ve Sahne'dir. Elzbieta Wysinska, Agnieszka Koecher-Hensel ve Malgorzata Labecka-Koecherowa ara sıra ziyaret ettikleri Türkiye'deki sanat hayatını Polonyalı okuyuculara aktarmaya çalışarak tanıtmış ve aynı zamanda Türk Tiyatro üstatlarının çalışmalarını takip ederek Türk tiyatrosunu tanımaya çalışmışlardır (Koecher-Hensel, 131).

Türk dram oyunlarının Polonya tiyatrolarında çok fazla yeri yoktur. Ancak, Nazım Hikmet'e ait eserler dünya tarafından tanındıktan hemen sonra kendi ülkesinde yasaklanmasına rağmen Polonya'da da tanınmaya başlamıştır. Nazım Hikmet'e ait Yusuf ile Menofis oyunu Fransızca ve Rusçaya çevrilmiş olmakla birlikte sahnelenmemiş, ancak Nazım Hikmet'e ait diğer eserler 1950'li yılların ortasında Polonya'da sahnelenmeye başlamıştır (Koecher-Hensel, 131).

Polonya'nın Lodz şehrinde Teatr Nowy'de Kültür Bakanlığının yönetimiyle çeşitli yazıların adaptasyonu amaçlı Türkiye'den bir hikaye sahnelenmiştir. Rusçadan çevrilen Nazım Hikmet'e ait Bir Aşk Masalı hikayesi, Varşova Teatr Rozmaitosci'de ve Nowa Huta şehrinde zamanın ünlü tiyatroları başta olmak üzere bir kaç tiyatrodaki sahnelenmiştir. Yine Nazım Hikmet'e ait olan Demokles'in Kılıcı adlı oyunu 1962 yılında Bielsko Biala Şehir Tiyatrosunda ve Varşova Klasik Tiyatrosunda

sahnelenmiştir. M. Labečka-Koecherowa'nın çeviri ve uyarlaması ile Nazım Hikmet'in oyunları çocuk kukla tiyatrolarının içeriğine girmiştir. Allem Kallem oyunu Varşova, Walbrzych ve Cieszyn şehirlerinde de çocuklar tarafından çok beğenildiği için uzun bir süre sahnelenerek oynanmıştır (Koecher-Hensel, 132).

Bialystok Devlet Yüksek Tiyatro Okulu Kukla Yönetmenlik Bölümü mezunları, mezuniyet oyunları olarak Nazım Hikmet'in Sevdalı Bulut oyununu uyarlayarak plastik sanatlar ile ilgili sahnelendirmelerinde oynamışlardır. Aynı zamanda bu oyun, Avusturya'da Almanca olarak gösterime girmiştir.

Yukarıda bahsedilen Diyalog Dergisinde Oben Güney'e ait Yük isimli mono dramı 1976 ve 1977 yıllarında Torun Tek Oyuncu Festivali'nde sahnelenmiştir. Oyunların konuları güncel olup, Polonyalı izleyicilerin dikkatini oldukça çekmesine rağmen, Lehçeye çevrilmiş olan ne Haldun Taner'e ait Keşanlı Ali Destanı, ne Melih Anday ile Necati Cumalı'ya ait oyunlar ne de Diyalog Dergisinde yayımlandığı halde Bilgesu Erenus'a ait İkili Oyun sahnelenmiştir (Koecher-Hensel, 132).

Türk Tiyatro eserlerinin Polonya tiyatrosunda sahnelenme zorluğunun sebebi düşündürücü olmuştur. Bu durum, Agnieszka Koecher-Hensel'e göre bilgisizlikten kaynaklı Türk Tiyatrosu ile eski ve enteresan olan tiyatro geleneklerini bilmemekten kaynaklanmaktadır. Ayrıca, çağdaş tiyatro ve dram alanındaki gelişmelerin her iki ülkede de farklı olması sebebiyle, Polonya tiyatrosunda Türk oyunlarının sahnelenmesi zorlaşmaktadır. Türkiye'de Avrupalı tiyatro temelleri atıldığında, Polonya reformcuları halk sanatından faydalanarak milli Polonya tiyatro sahnesi temellerini aramaktaydılar. Türk tiyatrosunun Avrupalı tiyatroya dönüşümünde yapılan en büyük hata, eski gelenekler ihmal edilerek Avrupa oyun örneklerinin olduğu gibi sahnelenmeye çalışılmasıdır (Koecher-Hensel, 132).

Türk tiyatro sanatçılarının Avrupa oyunlarını araştırma merakı ile birlikte Polonya'da meydana gelen yeni tiyatro gelişmeleri dikkat çekmiştir. 1970 ve 1980 yıllarında Türk Tiyatro dergilerinde Polonya tiyatrosu ile ilgili yazılar yayınlanmaya başlamıştır. Zeynep Oral ve Hayati Asıl yazıcı Polonya tiyatrosunu gözlemleyerek Türkiye'de tanıtılmasını sağlayan en önemli iki isimdir. Polonya tiyatrosu öncüleri ile Türk Tiyatrosu öncülerinin bir arada buldukları ilk yer Grotowski'nin Eserlerini Araştırma Merkezidir. Grotowski'nin araştırmaları sayesinde Laboratorium tiyatrosuna iki Türk oyuncu burslu gelmiştir. 1968 yılında Oben

Güney, 1974 yılında ise Devlet Tiyatrosu oyuncusu Tuğrul Çetiner Polonya kültür ve tiyatrosunu tanıyarak üniversitelerde Türk okutman olarak görev almışlardır. Polonya tiyatrosunu yaygınlaştırıp, hakkında yazılar yazmışlar ve Polonyalı oyunları Türkçeye çevirip uyarlamışlardır (Koecher-Hensel, 133). Oben Güney, Şehir Tiyatrolarında Polonyalı Kruczkowski'nin Almanlar isimli oyununu uyarlayarak yönetmiş ve Stanislawski ve Szajna'ya ait eserleri Türkçeye çevirmiştir. Polonya Türkiye tiyatrosu ilişkilerinin gelişmesini sağlayan bir diğer nedenler arasında festivaller de yer almaktadır. Bu festivallerde birçok Polonya oyunu sergilenmiş olup, Türk uyarlamaları da yapılmıştır.

Türk tiyatrolarında sahnelenen Polonya tiyatrolarına bakıldığında, Polonyalılar tarafından oldukça beğenilen popüler yazar olan ve anlaşılması kolay dramları bulunan L. Kruczkowski beğenilmemiş, ancak anlaşılması oldukça zor olan avangart oyunlar daha çok ilgi görmüştür. Sanatçı, oyunlarında olan olaylar dizisinde nedensel bütünlük, mekansal ve zamansal bütünlük, karakterin ifade etme araçları gibi geleneksel dramın esaslarını yıkar ve kendine ait bir vizyonda dram yaratır. Oyuncuların kuvvetli ifade gücünü ve oyunun mecazi anlamlarını kullanır. Gerçekçi benzetmelerden yararlanmaz, efsanelere kadar iner. Polonya sanatına kısaca bakıldığında duyumsal-duygulu algılama bakımından, anlamsızlık ile groteske eğilim gösteren sanat, Türk geleneksel halk sanatına oldukça benzemektedir (Koecher-Hensel, 134).

3. JERZY GROTOWSKI

3.1. Jerzy Grotowski'nin Yaşam Öyküsü

Jerzy Grotowski, 11 Ağustos 1933 yılında Polonya'nın Güneydoğusunda bulunan Rzeszow'da dünyaya gelmiştir. Babası ressam ve aynı zamanda heykeltıraşlık ile uğraşırken, annesi öğretmen olarak çalışmaktaydı. J. Grotowski, 20.yy tiyatrosunun reformcularından olarak kabul edilir. Jerzy Grotowski, 1955 yılında Gelişmiş Dramatik Sanat Okulu'ndan mezun olmuştur. Okulundan mezun olduktan sonra, yönetmenlik eğitimi almak için Moskova'da bulunan, Lunacharsky Tiyatro Sanat Enstitüsü (GITIS)okulunu tamamlamıştır. Bu okulda Stanislavski, Vakhtangov, Meyerhold ve Tairov gibi Rus tiyatrosunun önemli isimlerinden sanatsal yaklaşımlar ve oyunculuk teknikleri hakkında eğitim görmüştür. 1956 yılında Polonya'ya geri dönmüş ve 1956-1960 yılları arasında Krakow'da tiyatro okulunda hem öğretim üyeliği yapmaya hem de sahne yönetmenliği okumaya başlamıştır (Şener, 2010:309).

Grotowski 1957 yılında küçük bir rol ile sahne hayatına ilk adımını atarak başlamıştır. 1958 yılında Grotowski, Jerzy Krzyszton'a ait Tanrıların Yağmuru adlı yapıtı yönetmiştir. Aynı zamanda, Polonya Radyo Tiyatrosu için radyo oyunları yazmış ve hazırlamıştır. Grotowski, uzun soluklu çalışmalarına 1959 yılında 13 Dize adlı tiyatrosunu kurarak başlamıştır. Ayrıca, yine 1959 yılında Wrocław'da Laboratuvar Tiyatrosu'nda görev almıştır. Laboratuvar Tiyatrosu'nda yönetmenliğe başlayıp, topluluğu ile birlikte Avrupa ve Amerika turnelerine çıkmıştır. Grotowski, seyircinin oyunun bir parçası halinde olmasını savunmuş ve oyuncunun ise her şeyi öğrenip buna göre tiyatro oyuncusu olmasını savunmuş ve bu yolda birçok çalışma yapmıştır. Grotowski, birçok deneysel tiyatro üzerinde etkili olan bir isimdir. Amerika'daki Living Theatre, bu deneysel tiyatroların başında gelmektedir. Grotowski, 1964 yılına kadar "Yoksul Tiyatro" kavramı üzerinde çeşitli araştırmalar yapmıştır. 1969 yılında New York'ta sahnelediği Akropolis oyunu ve sahnedeki oyunculuğu ile oldukça büyük bir ilgi görmüştür. Appocalypsis Cum Figuris 20. Yy'a ait en iyi eserler arasında yer alıp, kabul görmüştür (Candan, 1994:190).

Grotowski bu çalışmalarında klasik, temelde ruhu açığa çıkartan sade ve yalın bir yönetimi savunmuştur. Opole kentinde temelini attığı tiyatro laboratuvarını 1965 yılında sansür nedeni ile Wrocław kentine taşımak durumunda kalmıştır. Tiyatro alanında önemli ve farklı bir sayfa açan J. Grotowski'nin en önemli yapıtları arasında; Akropolis, The Constant Prince ve Appocalypsis Cum Figuris yer almaktadır.

J. Grotowski, deneysel tiyatro için dünyanın birçok yerini gezerek bu alanda öncülük yapmıştır. Grotowski oyun ve yazılarında düşüncesini materyalist bir dil ile aktarmıştır. Çalışmalarında, Brecht'in aksi olarak, kent dışı yaşam ve doğa konularında yoğunlaşmıştır. J. Grotowski, 1984 yılında kurduğu laboratuvarı kapatmıştır. 1986 yılında devlet tarafından gönderildiği İtalya'da bir ekip kurarak tiyatro çalışmalarına devam etmiştir. Eugenio Barba, Peter Brook gibi isimlere öğretmenlik yapmıştır. 1999 yılında ise kanser nedeni ile hayatını kaybetmiştir (Candan, 1994:190).

3.2. Jerzy Grotowski'nin Etkilendiği Sanatçılar

Grotowski'nin etkilendiği sanatçılardan bahsederken, Stanislavski'den bahsetmek yerinde olacaktır. Zira, birbirinin devamı iki sanatçı olarak bilinmektedir. Stanislavski, yaşamının son dönemlerinde derinlikli fiziksel devinimi geliştirmiştir. Stanislavski'nin yürüttüğü bu çalışmayı, Grotowski geliştirerek devamını getirmiştir. Bu düzlemde, aşağıda öncelikle kısaca Stanislavski'den bahsedilecektir. İlerleyen bölümlerde, Stanislavski ile Grotowski'nin Fiziksel Eylemler ile ilgili benzerlik gösterdikleri ve ayrıldıkları alanlar aktarılacaktır (Moore, 2006:7).

Grotowski, "Beni yetiştiren Stanislavski" dir demiştir. Stanislavski'nin sürekliliğine dayanan araştırması, gözlem yöntemlerini sistemli bir şekilde yenilemesi ve daha önceki çalışmaları ile diyalektik ilişkisi, Stanislavski'yi Grotowski'nin kişisel ideali haline getirmiştir (Grotowski, 1965: 39).

3.2.1. Konstantin Sergeyeviç Stanislavski

Konstantin Sergeyeviç Stanislavski, 1863 ve 1938 yılları arasında yaşamış Rus tiyatro yönetmeni ve oyuncusudur. Moskova Sanat Tiyatrosunun kurucusu olmuş ve sahneye koyduğu oyunlar ve geliştirdiği gerçekçi oyunculuk yöntemi ile

tanınmıştır. 17 Ocak 1863 yılında Moskova'da doğan Stanislavski, 7 Ağustos 1938'de yine Moskova'da vefat etmiştir. Stanislavski, ailesinin dönem şartlarında zengin olması sebebi ile küçük yaşta sirke, operaya ve baleye gitme imkanı bulmuş ve aile çevresinin düzenlediği tiyatro etkinliklerine katılmıştır. Stanislavski'nin yetişmesinde Yermolova, Salvini, Rossi, Sadovski ve Lenski gibi ustaları incelemesinin büyük katkısı vardır. Ayrıca tiyatro okuluna giderek düzenli bir oyunculuk eğitimi almıştır (Moore, 2006:7).

Stanislavski tiyatrosunun estetiği, gerçekçilik akımının etkisinde biçimlenmiştir. Stanislavski'ye göre tiyatrodaki gerçekçilik, her şeyden önce insanın içsel yaşamının gerçeğe uygun bir şekilde yeniden yansıtılması anlayışına dayanmaktadır. Stanislavski'ye göre (Stanislavski; 1996: 29);

Sanatımızın biricik amacı, insan ruhunun bu iç yaşayışını yaratmak, bu yaşayışı sanatlı bir biçim içinde anlatıma kavuşturmadır. İlkın, bir rolün iç yönü üzerinde durup düşünmemizin, sonra da rolü yaşama yönteminin yardımı ile o rolün ruhsal yapısını yaratma yollarını arayışımızın nedeni işte budur.

Gerçekçi tiyatro anlayışının amacı, sahnede somut yaşam gerçeğini yansıtılabilmektir. Buna bağlı olarak da sahnede oyun değil, gerçek bir yaşam kesiti sunulmaktadır ve seyirciye tiyatro oyunu izlediğini unutturarak, gerçek bir olay izleniyormuş gibi hissettirilir. Gerçeklik hissini yaratabilmek amacı ile kostüm, dekor, makyaj, aksesuar ve ışıklandırma gibi görsel öğeler de gerçekçi olmalıdır. Stanislavski, gerçeklik algısını yaratabilmek için koku duyusunu da kullanmıştır. Stanislavski'ye göre, sahnedeki her şey seyirci ve oyuncu için inandırıcı olmalıdır (Stanislavski; 1992:404);

İnsan ruhunun sahne üzerindeki yaşamı inandırıcı olmalıdır. Yalan-dolanla, hilecilikle bağdaşmaz yaşamınböylesi. İnandırıcı olabilmek için de yalanın sahnede gerçek olması ya da gerçekmiş gibi görünmesi gerekir. Sahne üzerindeki gerçek, aktörün de, sahne ressamıyla seyircinin de içtenlikle ve kesinlikle inandığı bir şeydir. Bu nedenle, alışkanlık, böylesine inançla benimsenebilmek için, sahnede gerçeğin gölgesine sahip olmalı, yani gerçeğe benzemeli ki, aktör de, seyirci de inanabilsin.

Stanislavski tiyatro anlayışında, seyirci-sahne ayrımı kesin bir şekilde yapılmış olup sahne aydınlatılmış, seyircilerin bölümü karartılmıştır. Stanislavski'ye göre, tiyatronun temel unsuru oyuncudur. Oyuncunun rolünü yaşaması gerçekçilik için çok önemlidir. Stanislavski'ye göre, tiyatro sanatına ait diğer unsurlar ve biçimsel yapıların önemi yoktur (Stanislavski; 1992:470);

Tiyatrodaki bütün yaratıcı araçlarla yöntemleri inceledikten; yaratıcılığın tüm çizgileri boyunca sahneye getirilen, tarihe, gelenek-göreneğe ilişkin, simgesel, fantastik vb. türden yapıtlara karşı ilgi ve sevgi borcumu ödedikten; gerçekçi, doğalcı, izlenimci, fütüristik, heykelimsi, şematik, abartılı yalınlık, kumaşlar, perdeler, tüllerle, her türlü ışık efektleri ve yönetim biçimleriyle, kısaca bütün sanatsal eğilimlerin yapım biçimlerini öğrendikten sonra şu sonuca vardım ki, bunların hiçbirinin anlamı yoktur. Bunlar içsel, etkin bir dramatik sanat yaratamazlar. Sahnenin biricik kralı ve yöneticisi, aktördür.

Tiyatro oyuncusu kendini karakterin yerine koyarak doğal bir şekilde oynamalı, karakterin yaptığı eylemlere inanmalı ve rolünü yaptığı her dakika rolünü yaşaması gerekmektedir (Stanislavski; 1996b:90). Bu bilgilerin ışığında, Stanislavski'nin akıldan çok hislere yani duyguya, kurgu ve sahne tasarımıyla çok yaratıcılığa önem verdiği ortaya çıkmaktadır. Stanislavski, gerçek sanatın yaşanır olduğunu ve gerçek sanatın duygunun gereğince yerini aldığı noktada başladığını söylemektedir.

Stanislavski, psikolojik gerçekliğe dayalı bir tiyatro anlayışını savunmaktadır. Stanislavski'ye göre sanatın özü psikolojik özündedir. Sahne içerisinde yapılan her hareketin mutlaka psikolojik bir nedeni olmalıdır, aksi bir durumda yapılan hiçbir eylem ilgi çekmez (Stanislavski; 1996a:66). Sahnede amacı olmayan hiçbir eyleme yer verilmez.

Stanislavski'ye göre tiyatro sanatının asıl görevi, insan psikolojisinin derinliklerine inerek insanın ruhsal yaşamını sahnede yeniden yaratarak izleyiciyi duygulandırmak ve bu şekilde tiyatronun sanatsal hedefine hizmet etmektir (Stanislavski; 1996b:305). Bir oyunda oynanan duygunun karşı tarafa geçirilmesini istiyorsanız “-miş” gibi davranmayarak, o rolü yaşamanız gerekmektedir. Oyuncunun başarısının büyük bir bölümü, canlandırdığı duyguyu yaşamaktan geçmektedir. Stanislavski'ye göre (Stanislavski, 1996b:324);

İçinizin kaynaklarından alıp da dışsal anlatıma kavuşturduklarınızın yansımaları ne kadar doğruysa, kendiliğinden ve canlı olursa, seyircinin, sahnede canlandırdığınız karakterin içsel yaşamına ilişkin duygulanımı da o kadar iyi, geniş ve tam olur. Piyesler de işte bunun için yazılır, tiyatrolar da işte bunun için kurulur.

Stanislavski, dışsal görünümlere dayalı oyunculuk şeklini kabul etmemektedir. Ona göre, içten hız almadıkça tüm dışa dönük oyunlar soğuktuk ve anlamsızdır (Stanislavski, 1996a:222). Duygulara dayanmayıp sadece akla dayanan oyunculuk yaratıcılıktan uzaktır. Bu durumda Stanislavski'ye göre, akıl ve bilinç sadece duyguları harekete geçirdiği zaman faydalıdır. Stanislavski'ye göre (Stanislavski; 1999:8);

Sanatta yaratan duygudur, akıl değil; sanatta asıl rol ve inisiyatif duyguya aittir. Burada aklın rolü tümüyle yardımcıdır, tâbidir. Bir sanatçı tarafından yapılan analiz, bir bilim adamı yahut bir eleştirmen tarafından yapılandan çok farklıdır. Eğer bilimsel bir analizin sonucu düşünce ise, sanatsal bir analizin sonucu da duygudur. Bir oyuncunun analizi her şeyden önce bir duygu analizidir ve duygu yoluyla yapılır.

Stanislavski bu görüşü ile birlikte sanat ile bilim arasına bir çizgi çekmiştir. Stanislavski, göstermecî tiyatro anlayışının karşısına yanılısamacı tiyatro anlayışını koymuştur. Göstermecî tiyatro anlayışının amacı, sanatın hedefi olan insan ruhunun gerçek yaşamını yaratma kavramına ters düşmektedir. Tiyatroda, duygulardan gelmeyen eylemlere kesinlikle yer yoktur. Stanislavski kendi oyunculuk sistemini biçimlendirirken, ilk önce içten dışa bir yöntemi uygulamıştır. Tiyatro oyuncusu, karakterini kendi hayat deneyiminden elde ettiği duyguları kullanarak canlandırır. Buna bağlı olarak ilk önce iç eylem doğar, sonra dış eylem meydana gelir. Yaratılan duygular fiziksel aksiyonlara dönüşerek dışsallaşır, karakterin psikolojik analizi ile içselleşir (Stanislavski; 1999: 10).

Stanislavski, yaşamının son dönemlerinde fiziksel aksiyonlara dayalı, dıştan içe bir oyunculuk sistemi oluşturmuştur. Bu yaklaşım ile birlikte, oyuncunun duygularından yola çıkılarak karakterin fiziksel yaşantısını meydana getirmek yerine, rolün gerektirdiği birçok fiziksel etkinlikler sonucunda istenilen duyguların refleks olarak elde edilmesi öngörülmektedir (Stanislavski, 1999:159). Bu durumda ister içten dışa isterse tam tersi olsun, ulaşılması istenilen nokta, oyuncunun bulunduğu karakteri yaşayarak oynaması, insan ruhunun yaşamını yaratmasıdır. “Bir rolü yaşayamazsanız, o rolde sanat olmaz.” (Stanislavski, 1996b:315).

Stanislavski'nin temelini attığı fiziksel aksiyonlara dayalı oyunculuk, Grotowski tarafından geliştirilerek faydalanılmıştır.

Stanislavski'ye göre, yönetmen ve oyuncunun, oyun yazarı hizmetinde olması gerekmektedir. Stanislavski tiyatro anlayışında, metnin önemli bir yeri bulunmaktadır ve sözün önemi vurgulanmıştır (Stanislavski; 1996b: 137). Sonuçta, sergilenen oyunda seyirciye verilmek istenen tüm duygu ve düşünceler sözcükler yolu ile verilmektedir.

Stanislavski kendi tiyatro düşüncesini, “sanat sanat içindir” düşüncesi ile şekillendirmiştir. Buna göre, sanat içerisine konulacak her türlü siyasi düşünce sanatı tamamen öldürmektedir (Stanislavski; 1992:319). Bu nedenle, “sanat toplum içindir” düşüncesine karşı çıkmış ve politik tiyatrodan uzak durmuştur. Tüm bunlara bakıldığında tiyatro, oyun içerisinde seyirciye mesaj verme amacı gütmeyen ve belirli bir siyasal düşünceyi empoze etme amacı bulunmaz. Bu amaçlar, tamamen tiyatro sanatına aykırıdır. Tiyatro oyunu, düşüncelerin seyirciye benimsetilmesi gereken bir alan olmadığı kesindir. Seyirciyi düşünceler ile doğrudan etkilemek yerine, oyuncunun yaşayarak sergilediği duygu ve düşünceleri seyirciye geçirerek, seyircinin istenilen düşünceyi doğal bir süreç ile kendisi bulmalıdır.

Stanislavski'ye göre bu durum (Stanislavski, 1992:328);

Siyasal, yararçı eğilimlere, sanat dışı yollara yaklaşan gerçek sanatın, rengi solar. Sanatta eğilim, kendi düşüncelerini sanatın içinde eritmeli, coşkuya dönüşmeli, oyuncunun içtenlikli bir çabası ve ikinci doğası haline gelmelidir. Söz konusu eğilim ancak o zaman oyuncuda, rolde ve piyeste insanın ruhuna yerleşebilir. Yerleşebilir, ama o zaman da eğilim, eğilim olmaktan çıkar, kişisel bir inanç haline gelir. Seyirci tiyatrodan aldığı verilere göre kendince sonuçlar çıkarıp kendi eğilimini yaratabilir. Doğal sonuç, seyircinin ruhunda ve zihninde, oyuncunun yaratıcı çabalarıyla ortaya koyduğu verilerden kendiliğinden doğar.

3.2.2. Jerzy Grotowski ve Konstantin Stanislavski

Stanislavski için rol çözümlemesi ön planda yer alırken, Grotowski için önemli olan kişilik çözümlemesidir. Stanislavski çözümlemeyi, oyuncunun oynayacağı karakter üzerinden yaparken, Grotowski’de çözümleme, tiyatro oyuncusunun karakterinde saklı kalan, baskı altında tutulan güdüleriyle yüzleşmesi anlamında tiyatro dışı bir nitelik taşır. Stanislavski, doğal ve gündelik davranış şekli ile ilgilenmiştir, Grotowski ise, gündelik davranışların aşılması ile ilgilenir. Grotowski’nin asıl amacı, başkalarından gizli tuttuğumuz kendimizle ilgili gerçeklere ulaşmaktır (Özüaydın; 2006;116).

Thomas Richards’ın aktarımına göre (Richards; 2005; 111);

Stanislavski, araştırmasını öykü ve bir tiyatro metninde verilmiş koşullar içinde bir karakter yaratmaya odaklanmıştır. Oyuncu kendine şunu sorardı: Bu karakterin bulunduğu koşullarda ben olsam, yapacağım mantıksal fiziksel eylemler dizisi nedir? Ancak Grotowski’nin çalışmasında oyuncular karakterleri aramıyordu. Karakterler, kurgudan ötürü, daha çok seyircinin zihninde beliriyordu.

Stanislavski için fiziksel eylemler yöntemine dayalı tiyatro oyunculuğu, sahnede gerçek bir yaşam yaratılması ve tiyatro oyuncusunun rolünü yaşamasına yardımcı olmaktadır. Grotowski için ise fiziksel eylemler yöntemi, tiyatro oyuncusunun sergileyeceği rol ile bağlantılı olarak getireceği özel yaşantıya ulaşmak için bir araç niteliği taşınmaktadır.

Thomas Richards’ın aktarımına göre (Richards; 2005; 113);

Stanislavski’de fiziksel eylemler yöntemi, oyuncuların oyun esnasında gerçek bir yaşam, gerçekçi bir yaşam şekli yaratabilmesi için bir araçtır. Oysaki Grotowski için fiziksel eylemler yöntemi, bu yöntemi kullanacak oyuncu için kişisel buluş olan “bir şeyi” bulmak için bir gereçtir. Fiziksel eylemler, Stanislavski için de Grotowski için de bir gereç olup hedefleri ayrıdır.

Ancak Grotowski, Stanislavski tarafından oluşturulan bu fiziksel eylemler yöntemini kullanmakla kalmamış, yöntemi daha da geliştirmiştir.

Stanislavski için tiyatro oyuncusunun amacı, oynadığı karakter ile iç içe geçmekken, Grotowski sergilenecek karakteri, oyuncunun kendi kişiliğini yansıtmaya yarayan bir alan olarak görmektedir (Özüaydın; 2006:117).

3.3. Grotowski ve Thomas Richards İlişkisi

Grotowski 1999 yılında vefat ettiğinde, çok da önemsemediği ününün mirasını almak isteyen birçok kişi mevcuttur. Bu durum, Grotowski'nin çalışmalarını yürüttüğü yerlerin çeşitliliği ve öğrencilerinin Grotowski tekniğine hayran olmasından kaynaklanmaktadır. Çalışmalarını yürüttüğü yerler arasında Polonya'daki Tiyatro Laboratuvarı, Amerika'daki ve Fransa'daki çalışmalar ve son olarak ise Thomas Richards'la birlikte İtalya- Pontadera'da kurdukları Workcenter gösterilmektedir (Kutlu, 2007).

Jerzy Grotowski 1996 yılında, İtalya Pontedera'daki çalışma yerinin adını, 'Jerzy Grotowski ve Thomas Richards Çalışma Merkezi' olarak değiştirmiştir. Bu çalışma merkezi, Richards ve yardımcısı Mario Biagini'nin, Grotowski ile ölümüne kadar süren yakın ortaklıkları aracılığıyla meydana gelen aksiyonları ve eylemleri geliştirdikleri bir merkezdir. Dies Irae, ilk kez 2004 yılında sergilenmiştir. Kesişen Yolların İzinde ve 2007 yılında başlayan Açık Program , Richards ve Biagini tarafından sürdürülen araştırma projeleri arasında gösterilebilmektedir. Thomas Richards'ın yönettiği ve yakın zamanda tamamlanan bir çalışma olan Mektup (2008), üç temel aşama ve 2003 yılında başlayan iki farklı isimdeki Aksiyon'dan geçilerek meydana gelen uzun bir sürecin sonucudur (Shevstsova, 2008).



Fotoğraf 3.1.: Grotowski ve Thomas Richards Çalışma Merkezinden bir fotoğraf. (Erişim Tarihi ve Linki: 18.04.2008, <http://grotowski-institute.art.pl/projekty/workcenter-of-jerzy-grotowski-and-thomas-richards/>)

Grotowski'nin, bedenin fiziksel yapısına ilişkin düşüncesi; “İnsan değil ama, insan bedeni bir hayvandır” cümlesine dayanmaktadır. Grotowski, tiyatronun bir araç olarak kullanılarak bedeni hayvansallığına döndürmeyi amaçlamaktadır. Grotowski ve Thomas Richards'ın önemi ve kesiştiği nokta, beden üzerine dair düşünceleri ve bedene yaptıkları vurgulardır. Tiyatro, oyuncunun bedenine ilişkin yapılan ilk çalışma temel olarak Stanislavski'ye ait olması nedeniyle, bir kalkış noktasıdır. Ticari amaçlarla yapılmış tiyatro, bedeni doğadan kopartmaktadır. Bunun için, gerçek tiyatro, geleneksele dönüşü amaçlayan bir araç olmalıdır. Grotowski'nin yöntemi, doğrudan seyirciyi değil, tiyatro oyuncusunun fiziksel gelişimini konu edinen bir yöntemdir (Kutlu, 2007).

Thomas Richards, Grotowski'nin ölümüne kadar birlikte geçirdiği süreç için, sabit bir rutinin olmamasından bahsetmektedir. Her gün bir çalışmanın olduğundan ve bu çalışmaların çok uzun saatler sürdüğünden bahsetmektedir. Richards Thomas ve Grotowski'nin çalışmalarında hedeflenen bir çeşit çağrıdır. Bireyin kendini, şimdi buraya çağırması olarak tanımlanabilmektedir. Bu kısmen, insanın kendini görmeye çağırması olarak düşünülebilir. Başkalarıyla beraber olup onları görmemek çok kolaydır. Başkalarını algılama şeklinde, sıklıkla onları

nesnelere dönüştürmektedirler. Richards, ‘İnsanları algımızın bilinen nesnelere dönüştürürüz’ demektir (Shevstsova, 2008).

Thomas Richards, Grotowski ile tanışmasını ve Grotowski rehberliğinde anlamaya çalıştığı oyunculuk tekniğini anlattığı Grotowski İle Fiziksel Eylemler Üzerine Çalışmak kitabının bir bölümünde, bir misterium oyununun oluşturulmasındaki aşamadan bahsetmektedir. Bu süreçte, Grotowski'nin yardımcılarının kullandığı şarkı, Haiti şarkılarından oluşmaktadır ve misterium oyunu sorun yaşamadan başarıya ulaşmıştır. Thomas Richards, Grotowski ile ilk çalışmasında başarısız olduğu yerin, kendine ait olmayan bir şarkı ile çıkış yapmasından bahsetmektedir (Kutlu, 2007).

Thomas Richards, Grotowski'den devraldığı miras ile geleneksele dönüşü hedeflediği Dies Irae, Action ve Twin oyunlarında ortaçağ tiyatrosunun misterium oyunları, mass ayinleri, kilise şarkılarının haricinde, kimi Haiti ve Karayip ezgilerinden, Uzakdoğu felsefesinden ve Hindu geleneklerinden de yararlanmaktadır (Kutlu, 2007). Thomas Richards'ın Grotowski'den öğrendiği şeylerden biri de, oyunların içinde kullanmak istedikleri ve üzerinde çalıştıkları şarkılardır. Ezgiler, bireyin içinde bulunduğu anı fark etmesinde yardımcı olmaktadır. Ayrıca ezgiler, birey benliğinde, başka bir kişinin görüşünü kabul etme biçiminde, saklayacak hiçbir şeyi olmadığını fark etmesi için, bireyin başka bir kişinin yanında hiçbir korku duymamasına yardım etmektedir (Shevstsova, 2008). Bu durum, ses ve titreşimler ile ilgilidir. Şarkıların kesin bir melodisi ve ritmi vardır. Eski zamanlara dayanan bazı ezgiler şarkıyı söyleyen kişiye hissettirmeye başlayabilmektedir.

İçtepi, hareket öncesinde oluşan ve kişinin karşı koyamayacağı istek olarak tanımlanmaktadır. Sadece kişinin bedenine ait değildir, aynı zamanda bireyin bağlı olduğu toplumsal konum, dünya görüşü gibi öğelerden beslenen bir güç olmaktadır. Thomas Richards'ın da bahsettiği gibi, içtepi dışa vurulurken bir gerilim oluşmaktadır. Tiyatro oyuncusunun gerçekleştirmesi gereken içtepiyi gerilimden kurtarmak ve diğer tiyatro oyuncularına da aktarabilecek şekilde Main Action'a dahil etmektedir. (Shevstsova, 2008).

Thomas Richards'a göre, duyuşsal enerjimizle ilgili olan bir alan mevcuttur. Başka bir alan ise yaşam enerjisi ile ilgilidir, bir diğer alan ise duygusal yaşantımızla ve bir diğer zihinsel yaşantımızla ilgilidir. İçsel eylem, sanki birinin tüm bu yerleri

keşfetmesi gibidir. Bu keşfetmeden sonra, bireyin somut ağırlığının ötesine geçtiği, fiziksel sınırın üstünde görünen bir kaynağa eriştiği ve birey ile an arasında bir etkileşim başlamasıdır. Ve bu kaynaktan, çok incelikli bir yağmura benzeyen bir şey size doğru gelip içinize girebilir. Bu deneyim çok güçlü, çok canlı ve hayat verici olabilmektedir. Bu farkındalık, bireye mutluluk getirmekte ve tekrardan bu deneyimi yaşatmak istetmektedir (Shevstsova, 2008).

İçsel Eylem, bireyin bilinçli bir şekilde üstünde çalışabileceği bir olgudur. Kişinin yaşam üzerindeki algısı, belirli bir anda ne anladığı, içinde var olduğu şartların sonuçlarından, dışarıdan gelen engellemelerin sonucundan öte bir durum olabilir. Örneğin, çoğunlukla bir bireyin algısını etrafındaki şeylerden korkusu biçimlendirir. Başka biri ile konuşup şu şekilde yorumlayabilir, 'Bu kadın benim hakkımda ne düşünüyor?' Ve tamamen bu düşünceye dalabilir, sonuçta algısı buna indirgenmektedir. İçsel yaşantı, çoğunlukla var olan koşullar tarafından yönlendirilmektedir. Ne zaman birey kendini ele alır ve anın içinde bir bütüne erişir, o zaman şu şekilde hissedebilir; 'Ben varım. Algımın var olmasına yardım ediyorum.' Bu süreç kişiler arasında da fiili olarak akabilmektedir. Thomas Richars'ın Grotowski'den sonraki süreçte yaptığı çalışmalar bununla ilgilidir. Tabii bu çalışmaların ana kaynağı Grotowski'dir (Shevstsova, 2008).

3.4. Jerzy Grotowski Tiyatrosu

J. Grotowski yaşamını, tiyatro oyuncusunun olanaklarını araştırmaya adanmıştır. Bu araştırmanın sabır ve disipline dayalı olması yadsınamaz bir gerçektir. Grotowski'nin günümüzde güncel olmasının sebeplerinden biri de çalışmalarının bilinene dayalı olmamasıdır. Bu durumun en büyük kanıtı ise, Grotowski'nin Polonya'dan ayrılıp, İtalya'da kurduğu daha önce bahsi geçen Workcenter ve orada yaptığı çalışmaların bir oyunun nasıl örgütleneceğinden çok, oyuncuların olanakları hakkında yapılan çalışmalardır (Özüaydın; 2006:118). Grotowski, medyatik araçları kullanarak kendini ve tiyatroyu geliştirip tiyatroya yeni kazanımlar kazandırmış ve tiyatroyu oyuncunun olanaklarını dikkate alarak tiyatroyu yeniden üretmiş ve geliştirmiştir. Grotowski, Stanislavski'nin derinlikli fiziksel devinim kuramı konusunda izlediği çizgiyi derinleştirerek devam etmiştir. Örneğin; Grotowski, karakterlerin yaratılması konusunda doğrudan karakter ile uğraşmak yerine

oyuncunun rolü ile ilişkili olarak getireceği kişisel yaşantılar üzerine çalışmıştır. Bu kişisel yaşantılar daha sonra oyuncunun rolü ile bağlanmıştır. Grotowski tiyatro oyunu üzerinde yeni araştırmalar geliştirmiş ve bedene yönelik çalışmalar yürütmüştür. İşte tamda bu noktada Grotowski'nin Polonya'dan ayrıldıktan sonra tüm çalışmalarının bir tür atölye çalışması mantığı ile yürüttüğü aşikârdır (Osinski; 1986: 16).

Grotowski, Tiyatronun Düşü başlıklı yazısında bahsettiği gibi (Osinski; 1986: 16);

Bir oyun iyi bir şekilde oynanabilir ve yönetilebilir; ancak seyirci bir şeylerin eksik olduğunu hisseder. Bu durumda tiyatronun fikrini, stilini ve sanatsal etkisini baştan sona gözden geçirmemiz gerekir... Bize göre tiyatronun gücü aksiyonda yatar, yaşamın gözlerimizin önünde canlanışında... Bu sebepten özellikle duygusal bir etki uyandıracak araçlara ihtiyacımız var... Bir tiyatro eserinin dramatik metinden soyutlanmamış; aksine dramatik metinle yakın temas halinde olan şiirsel yapısından bahsediyorum: Shakespeare, Mickiewicz ve Slowacki'den Wyspianski, Vishnevsky ve Podogin'e uzanan o büyük romantik repertuara ihtiyaç duyan büyük duyguların tiyatrosunda.

Tiyatro, sadece bir oyunun iyi oynanmış ya da iyi yönetilmiş olması ile açıklanamayacak bir güce sahiptir. Grotowski, tiyatroya ait bu büyük gücün büyük duygulara harcanması gerektiğini savunmaktadır. Grotowski tiyatrosunda oyuncu rolünü, kişiliğini oluşturan katmanlardan ayrılarak ruhunun derinliğine ulaşma, maskelerden kurtulma, kendisiyle yüzleşme ve bu sayede kendini gösterme amacı ile kullanır. Bu bağlamda bakıldığında Grotowski tiyatrosu, hem seyirciler hem de oyuncular için bir tür ruhsal tedavi olma niteliğini taşımaktadır. Grotowski tiyatrosunda, izleyiciyi şaşırtarak ve bir şoka sokarak, izleyicinin kendi ruhsal derinliklerine indirir (Osinski; 1986: 19).

Grotowski'ye göre, tiyatrodaki hiçbir kural kutsal değildir, hatta gösterimi zorunlu tekil bir Arketipler bile zorunlu değildir. Genellikle bir metinde birçok Arketip¹ bulunmaktadır. Arketipler ayrılmakta ve birbirleri ile karışmaktadır. Bir Arketip oyunun eksenini olarak seçilmektedir. Ancak tabii ki de bunun başka

¹ Grotowski, Arketip sözcüğünü çok kesin ve açıklayıcı bir anlamda kullanmaktadır.

olasılıkları da mevcuttur. Örneğin, bir oyunda hepsi aynı değere sahip bir grup, Arketip sergileyebilmektedir.

Grotowski'nin beş yıllık çalışma ve denemeleri tiyatroya başarı getirmiştir. Bu süreçten itibaren Grotowski'nin hedefi, ikna edici karakterler sergilemek değil, metni seyircide şiddetli bir reaksiyonu ortaya çıkaracak bir katalizör olarak kullanmaktır. Dünyayı seyirciden ayırarak göstermek değil, tiyatronun sınırları dahilinde onunla birlikte yeni bir dünya yaratmaktır. Aşağıda ayrıntılı bir biçimde anlatılacak olan Tiyatro Laboratuvarının amacı, yeni bir ifade aracı bulmaktır(Barba, 1991:13).

3.4.1. Tiyatro Laboratuvarı

1949 yılında Opole kenti yönetimi, Grotowski'nin yönetiminde merkezde yer alan küçük bir tiyatroyu yeniden canlandırmasını istemiştir. Grotowski'nin Tiyatro Laboratuvarını oluşturmasının temeli buna dayanmaktadır. 13 Dize tiyatro adı ile tanınan bu küçük taşra tiyatrosu genç tiyatro oyuncularını ile birlikte Grotowski'nin yapacağı deneylere açık bir hale gelmiştir. Oyunculunun anlamını, doğasını ve fiziksel süreçlerini Grotowski kadar kimse araştırmamıştır. Grotowski, bu küçük taşra tiyatrosunda başlattığı çalışmalara Tiyatro Laboratuvarı adını vermiştir. Ancak ilerleyen zamanlarda bu isme artı olarak Oyunculuk Yönetimini Araştırma Enstitüsü adı da eklenmiştir. Polonya bu yıllarda oldukça yoksul bir ülke olmasına rağmen bu tiyatro araştırmalarını destekleyen tek ülke olmuştur. Ancak Polonya'nın vermiş olduğu bu destek, Tiyatro Laboratuvarı üyelerini geçindirmeyecek düzeyde bir destek olmasına rağmen, oyuncular araştırma yapmaya devam etmişlerdir. Topluluğun üyeleri, hem oyun hem de oyunculuk üzerinde yaptığı araştırmaların sonuçlarını konu ile ilgili hazırladıkları oyunda sergiler ve böylece aynı zamanda öğretmenlik de yaparlardı(Şener; 2010:313).

Grotowski, Tiyatro Laboratuvarını genç bir eleştirmen olan Ludwik Flaszen ile birlikte 1959 yılında kurmuştur. Bu tiyatronun kabaca özeti, oyuncular ve seyirciler ile deney yaptıkları bir laboratuvar olması şeklindedir. Grotowski, tiyatro için yeni bir estetik kurmaya ve bu şekilde tiyatro sanatını arıtmaya çalışmıştır (Barba, 1991: 10).

İlkel ritüellerin dramanın ilk biçimleri olduğunu bilen Grotowski, modern laik bir ritüel yaratmak istemiştir. Toplu katılımlar yolu ile ilkel insanlar, birikmiş bilinçdışı malzemeden kurtulmaktaydılar. Ritüeller, Arketip edimlerin yinelenmesi, kabile dayanışmasını pekiştiren kolektif itiraflardır. Çoğunlukla bir tabuyu yıkmamanın tek yolu ritüellerdir. Şamanlar, her kabile üyesinin oynayacak bir role sahip oldukları bu kutsal törenlerin efendileriydiler. İlkel ritüellerin bazı öğeleri şunlardır; büyüleme, telkin, ruhsal uyarım, sihirli sözcükler ve işaretler, vücudu doğal biyolojik sınırlarının ötesine geçmeye zorlayan akrobasi (Barba, 1991: 10).

İlkel törenleri günümüzde yaşatmak elbette zor bir durumdur. Seyirciyi etkin bir işbirliğine zorlayacak yeni araçların bulunması zorunludur. Grotowski, seyircinin katılımını sağlayarak, ilkel tiyatronun özünü korumakta ama dinsel öğeleri bir kenara bırakarak yerine laik uyarıcıları koymaktadır. Grotowski seyirciye hücumunu serbest kılmak için Arketip imgeler ve aksiyonlar kullanmaktadır. Seyircinin zihin savunmalarını yarıp geçer ve onu tiyatrodaki olaylara reaksiyon göstermeye zorlamaktadır (Barba, 1991: 10).



Fotoğraf 3.2: Akropolis, Grotowski Enstitüsü Arşivinden Laboratuvar Tiyatrosu. (Erişim Tarihi ve Linki: 26.11.2017, <http://culture.pl/en/work/stanislaw-wyspianskis-akropolis-jerzy-grotowski>)

1959 yılında Polonya tiyatrosu üzerinde İngiltere, Fransa gibi Avrupa ülkelerinde olduğu gibi, yönetmenler egemen olup, bu yönetmen egemenliği topluluk

üyelerinin tiyatro ve oyunculuk sanatı üzerinde derin araştırmalara girmesine sebep olmuştur. Grotowski'nin araştırmaları, Tiyatroyu tiyatro yapan bu sanatı diğer sanatlardan ayıran nedir? Oyuncu ve seyirci arasındaki ilişki nasıl bir ilişkidir? İki temel soru üzerine dayanmaktadır. Grotowski, yukarıda bahsi geçen soruları cevaplandırabilmek için yaptığı laboratuvar çalışmalarında oyuncuyu birinci sırada tutmuş ve tiyatro sanatını oyuncu sanatı olarak değerlendirmiştir. Grotowski, deneyleri ile birlikte geliştirdiği kuramsal görüşleri genellikle oyunculuk üzerine teknik bilgilerdir. Grotowski'nin geliştirdiği oyunculuk teknikleri ile ilgili kuramları ileriki bölümde aktarıyor olacağız. Grotowski'nin tiyatro laboratuvarının kuramsal temelini oluşturan yazılarını *Yoksul Tiyatroya Doğru* adı altında bir kitapta toplanmıştır (şener; 2010:312).

Tiyatro Laboratuvarı topluluğu üyeleri sergiledikleri oyunlar 1966 yılına kadar Polonya harici diğer ülkelere kapalı halde kalmıştır. Bu tarihten itibaren ise Tiyatro Laboratuvarı hızlı bir şekilde dünyaya açılmıştır. Ayrıca Tiyatro Laboratuvarı çok iyi bir belgeleme ve yöntemleri ile çalıştığını kanıtlamıştır. Bu nedenle, sadece Polonya'da değil dünya tiyatrosunda da bir iz bırakmıştır (şener; 2010:312-313).

Tiyatro Laboratuvarı'nın 1959-1961 dönemleri arasında sergiledikleri oyunlar; Cocteau'nun *Orfe'si*, Byron'un *Kabil'i*, Goethe'nin *Faust'u*, Mayakovski'nin *Misterio Buffo'su*, Kalidasa'nın *şakuntala'sı* ve Mickieviz'in *Ölüm Töreni* adlı oyunlardır. Yine Tiyatro Laboratuvarı'nın 1962-1968 dönemleri arasında sergiledikleri oyunlar ise; Slovacki'nin *Kordian'ı*, Vişpanski'nin *Akropolis'i*, Marlowe'nin *Dr. Fausts'u*, Shakespeare'in *Hamlet'i*, Calderon'un *Sadık Prens'i* ve ayrıca Tiyatro Laboratuvarı topluluğun kendi oluşturdukları oyun olan *Appocalypsis Cum Figuris* adlı oyunlardır (Candan; 1994:190).



Fotoğraf 3.3: 1969 yılında Piotr Baracz tarafından çekilmiş Grotowski'nin Tiyatro enstitüsünden Apocalypsis adlı eseri. (Erişim tarihi ve Linki: 26.11.2017:http://culture.pl/pl/dzielo/apocalypsis-cum-figuris-jerzego-grotowskiego)

Tiyatro Laboratuvarı topluluğu 1966 yılında İskandinav ülkelerinde, 1967'de Hollanda, Belçika ve Yugoslavya'da, 1968 yılında İngiltere, Meksika ve Fransa'da, 1969'da Amerika'da oyunlarını sergilemişlerdir. 1970 yılında ise Grotowski tek başına Doğu ülkeleri turnesini gerçekleştirmiştir. Topluluğun 1970 Berlin turnesinden sonra, Grotowski çeşitli ülkelerde seminerler vermiştir. 1970 yılından 1978 yılına kadar Grotowski'nin tiyatro kuramının tamamını aydınlatmasını, verdiği seminerler, etkinlikler, konferanslar ve atölye çalışmaları desteklemektedir. Grotowski'nin tek başına seminerler verdiği dönemlerde Tiyatro Laboratuvarı topluluğu üyeleri çeşitli ülkelerde eğitsel-deneysel işler yaparak, her bir üye kendi alanlarında ustalaşmış ve ünlenmişlerdi. Bu nedenle, 1984 yılında ortak bir bildirme yayımlayarak 25 yıllık Tiyatro Laboratuvarı'nın sona erdiğini bildirmiş bulunmaktadır. Grotowski, zaten 1970 yılının sonlarında tiyatro etkinliklerine son vereceğini ilan etmişti. Bu süreçten itibaren Grotowski arayışlarına “ Yaşamda en gerekli olana doğru” anlayışına göre yönelmiştir. Grotowski'nin sanatın ötesinde sürdürmek istediği bu yöneliş için daha öncede bahsedilen Para tiyatro evresi denmiştir (Candan; 1994:191-192).

Tiyatro oyuncusunun ortaöğrenimi, Tiyatro Laboratuvarında çırak oyuncu olarak dört yıllık bir çalışma ile tamamlanacaktır. Bu dört yıllık çalışma süresi içinde yalnızca önemli düzeyde bir oyunculuk düzeyi kazanmayacak, aynı zamanda

edebiyat, resim, felsefe vb. alanlardaki çalışmalarını züppe sosyete de parlamak için değil, mesleğinin gerektirdiği ölçüde bilgilendirmek için sürdürecektir. Oyuncu, Tiyatro Laboratuvarında dört yıllık pratik çalışmasını tamamladığında öğrenci olan oyuncu bir çeşit diploma ile ödüllendirilmektedir. Bu şekilde oyuncu bu türden sekiz yıllık bir çalışma sonrasında ilerisi için nispeten donanımlı olacaktır. Her oyuncuyu tehdit eden tehlikelerden kaçamayacaktır ama kapasitesi daha büyük ve karakteri daha sağlam olacaktır. İdeal çözüm yoksulluğa ve katı otoriteye bağlı olan araştırma enstitüleri kurmaktır. Bu şekilde bir enstitü kurmanın maliyeti devlet yardımı gören bir taşra tiyatrosunun yutacağı miktarın yarısı olacaktır. Bu enstitünün kadrosu tiyatro ile bağlantılı sorunlarda uzmanlaşmış küçük bir uzman grubundan oluşmalıdır. Bu enstitüde normal bir tiyatro laboratuvarından bir oyuncu grubu, orta dereceli bir tiyatro okulundan bir grup pedagog ve bunlara ek olarak benzeri diğer merkezler ile değiş tokuş edecek ve komşu alanlarda araştırma yapan ilgili insanlara gönderilecek, pratikte ulaşılmış yöntemlere dair sonuçların basıldığı küçük bir matbaa bulunmalıdır. Bu türden her araştırmanın, yargılarını yer aldıkları tiyatronunki ile özdeş estetik ilkelere dayandırarak, bu tiyatronun zayıflıklarını ve hazırlanmış gösterilerdeki alarm veren öğeleri dışarıdan analiz eden bir ya da daha fazla tiyatro eleştirmeni tarafından gözetime alınması mutlak olarak esastır (Barba, 1964: 37).



Fotoğraf 3.4: 1972 yılında Wroclaw'da çekilmiş Laboratorium adlı eser. (Erişim Tarihi ve erişim linki: 19.10.2017.<http://www.wywrota.pl/teatr/24339-15-rocznica-smierci-gerzego-grotowskiego.html>)

3.4.1.1.Tiyatro Laboratuvarı Oyun Alanının Tanzim EdiliŖi

Grotowski'nin sergiledikleri her oyun için farklı bir oyun alanı tanzim ettiği görülmektedir. Tabi bu durumun oyun alanı düzenlemesi açısından giriŖtiđi ilk denemelerde olduğunu söylemekte yarar vardır. Tiyatro Laboratuvarı yelerinin sergiledikleri ilk oyunlarda yerleŖtirme düzeni, sergilenen oyunu seyirciye yaklaŖtırma doğrultusundadır. Ancak buradan sahneyi seyirciye yaklaŖtırma gibi çıkarım yapılmamalıdır. Grotowski'nin oyunu seyirciye yaklaŖtırması, Kabil oyununun seyircinin oturduğu koltukların arasında oynanması Ŗeklinindedir. Diğer oyunlarda da buna benzer bir tiyatro oyunu alanı yaratılmıŖ olup, ileriki dnemelerde sergilenen oyunlarda seyircilerin koltukları salonun deđiŖik alanlarına konularak oyunu orta alanda oynatmıŖtır. Diğer önemli denemeler ise seyircinin oyuna birebir katılmasıdır. Bu denemenin örneğini 1962 yılında oynanan Kordian'da görmekteyiz. Bu oyunda Kordian, Polonya'nın bir halk kahramanı olmasına rağmen akıl hastanesine kapatılmıŖtır. İŖte bu noktada seyirci, akıl hastanesinin tutsakları rolindedir. Grotowski, daha sonraki dnemelerde bu kadar somut oyun ve seyirci iliŖkisine yer vermemiŖtir. Bu durumun yerine, halk kahramanın insanların geleceği için onların adına acılara katlanması seyirci üzerinde bir benzetme etkisi oluŖturur ve seyirci oyuna katılarak çekilen acıların kendisi için olduğunu algılar. Tiyatro Laboratuvarı bu soyut seyirci oyun iliŖkisini tercih etmeye baŖlamıŖtır. Bu durumda seyircinin oyunun ortasına mı, yanına mı yerleŖtirilmesi önem arz etmemeye baŖlamıŖtır. Ancak, dolaysız ve gerçek bir oyun sergileyebilmek için az sayıda seyircinin olması tercih sebebidir. İkinci ncelik ise oyun meknının seçimidir (Thomas Richards; 1996: 83).

Tiyatro Laboratuvarı seyircisi oyuna kendisini keŖfetmeye gelmelidir ve insanın kendini keŖfetmesi törensel olarak addedilecek düzeyde bir eylemdir. Grotowski, kendi özünü araŖtıran, seçkin ve elit bir seyirci istemektedir. Grotowski' ye göre dekor, bir olay ile çevresindeki insanların iliŖkilerini ve diyaloglarını bağlamak amacıyla kullanılmaktadır. Grotowski' ye göre ıŖıklandırma, sadece aydınlatma amacı ile kullanılmalıdır. Grotowski' ye göre, eğer oyuncu yüz kaslarını denetleyebiliyorsa makyaja gerek yoktur ki zaten makyajı gereksiz kılar.

Grotowski'ye göre, oyuncu müziği kendi gırtlığı ile yaratmalıdır. Yukarıda anlatılanların ışığında, dekorun, ışıklandırmanın, makyajın ve müziğin en aza indirgenmesi veya hiç kullanılmaması, oyuncunun anlatım zenginliğini artırır. Zira dekorsuz, giysisiz, makyajsız ve ışıksız bir tiyatro, anlatımın tüm gücünü oyuncuya bırakacaktır(Candan; 1994:193).

3.4.1.2. Grotowski'nin Oluşturduğu Oyunculuk Teknikleri

Grotowski, “ Sanat olan her şey yapaydır” demiş ve bu ifadeden yola çıkarak tiyatrosunu oluşturmuştur. Grotowski'ye göre, hiçbir teknik kutsal değildir. Bazı koşulları yerine getiren her ifade aracı kabul edilmektedir. Teknikler işlevseldir, prodüksiyonun mantığı tarafından doğrulanmıştır. Kişinin ayakları üzerinde yürümesi de elleri üzerinde yürümesi kadar doğrulanmaya ihtiyaç duymaktadır. Grotowski'ye göre, yaşamın mantığı sanatın mantığı yerine geçirilemez. Teknikler ihtiyatla seçilmişlerdir. Sınırlı doğaçlamalara izin verilen bazı sahneler dışında bir daha değiştirilememektedir. Teknikler inşa edilmiş ve düzenlenmiştir. Tiyatro teknikleri parçaları değiştirilmeyen bir yapıyı biçimlendirmektedir. Grotowski özellikle, oyunculğun üzerinde pek az çalışılmış bir görünümü ile ilgilenmektedir. Örneğin; oyuncu bir akışın ortasında durur ve tüfeğini ateşlemeye hazırlanan bir süvari askerinin duruşunu almaktadır.

Bu yöntem çağrışım yolu ile kolektif imgelemde derinlemesine kök salmış imgeleri uyandırmaktadır (Barba, 1991: 13-14).

Grotowski tiyatrodaki tekniği aşağıdaki cümlesi ile açıklamıştır(Thomas Richards; 1996: 84);

Profesyonel tiyatrodaki aradığım şey, tekniktir. Bu, benim şimdi nerede olduğumu gösterdi. Teknik, hayatın bir parçasıdır. Havayı teneffüs ediyorum, ayaklarımı yere basıyorum. Bunlar, yaşamın şartlarıdır... Benim hayatımda dualistik bir moment vardır. Bu, arkamda duran tiyatro, teknik ve metodolojidir. Ben profesyonel tiyatroya gitmedim, fakat profesyonel tiyatrodan tekniği öğrendim.

Grotowski'ye göre üç tür oyuncu vardır. İlk olarak akademik tiyatrolardaki gibi "ilkel oyuncu" vardır. İkinci tür olarak "yapay oyuncu" vardır. Yapay oyuncu, vokal ve fiziksel sahne etkilerinden oluşan yapıyı düzenleyen ve inşa eden oyuncudur. Son olarak ise "Arketip oyuncu" vardır. Arketip oyuncu, kolektif bilinçaltından aldığı imgeleri ayrıntılı bir biçimde ele alıp geliştiren bir oyuncu türüdür. Grotowski, bu üçüncü tipteki oyuncuyu yetiştirmektedir. Grotowski oyuncularını yetiştirirken onlara Tiyatro Laboratuvarının karakteristikleri olan bazı ilkeleri aşlamaktadır (Barba, 1991: 14).

Grotowski'ye göre, oyuncunun kusurları kullanılır, gizlenmez. Bir oyuncunun handikapları, nitelikleri kadar önemlidir. Yaşlı bir oyuncu eğer sınırlanmalarını vurgularsa Romeo'yu oynayabilmektedir. Yani oyuncu, kendi parçalarını belirli bir düzenlemenin içerisine yerleştirmesi gerekmektedir. O zaman bu parça, Juliet ile geçirdiği günleri anan Romeo'nun parçasına dönüşmektedir (Barba, 1991: 14).

Grotowski'ye göre, kostümler ya da sahne donatımı oyuncunun partneri ya da yapay uzanımdır. Tiyatro oyuncusu bir sahne donatımını, canlıymış gibi ele alarak ona yaşam vermekte, ona arkadaşça ya da düşmanca yaklaşmaktadır. Partner bir kostüm olabilir, bu durumda bir atışma oluşur, oyuncu genç ve yakışıklıdır, kostümse çirkindir. Tiyatro oyuncusunun uzanımı olarak kullandıkları zaman, kostümler ve donatımlar jestleri sınırlayarak vurgulamaktadır. Örneğin kolsuz bir kostüm oyuncuyu, kollarını kullanmaktan alıkoymaktadır. Hiçbir durumda aksesuarlar süs olarak kullanılmamalı, tek işlevleri oyuncunun ifade gücünü arttırmak olmalıdır (Barba, 1991: 14).

Her karakter vokal ve fiziksel etkiler ile en saf biçimde çizilmektedirler. Tiyatro oyuncusu, arzularına, tutkularına, düşüncelerine, fiziksel bir aksiyon (jimnastik, akrobasi ya da pantomim) ya da vokal bir aksiyon (büyülü sözler, çağrışımsal seslerin üretimi) yolu ile somut bir anlam kazandırmaktadır. Etki, tam anlamı ile telkin haline getirmek için, bir trans için de üretilmelidir. İletişimi sağlamak için seyircinin bilinçdışında gömülü çağrışımları uyandıran bir işaret olmalıdır. İşaret, bir reaksiyonlar zincirini başlatan ve bireysel ya da kolektif deneyimlere bağlı örtük duyguları bilince taşıyan bir açığa çıkartış olmalıdır. Bu deneyimler ülkenin kültürü, tarihi ve gelenekleri ile ilişkilidir (Barba, 1991: 15).

Jerzy Grotowski'ye göre, oyuncular ile seyirciler arasında doğrudan bir temas olması gerekmektedir. Bu durumda sahne olmaz ve oyuncu doğrudan seyirciye hitap eder, seyirciye dokunur, oyuncu her zaman oyun etrafındadır, sık sık oluşturduğu sürpriz etkiler ile seyirciyi şaşırtmalıdır. Bir oyuncu ile bütün seyirci arasında bireysel temas ve bir grup oyuncuyla seyirci arasında kolektif bir temas bulunmaktadır. Kolektif temasın birçok biçimi mevcuttur. Byron'un Kabil'inde seyirciler Kabil'in torunlarıdır. Kalidasa'nın Shakuntala'sında seyirci yalnızca bir keşiş ve saraylı kalabalığıdır. Mickiewicz'in Atalar'ında seyircinin ekin ve hasat ritüellerine katılması sağlanmaktadır. Tiyatro oyuncusu koro şefi, seyirciler ise koro olmaktadır. Kordion'da seyirciler akıl hastanesindeki hastalardır. Tiyatro oyuncuları seyircilerin arasında konuşur ancak herhangi bir temas olmamaktadır (Barba, 1991: 15).

Teatral büyü olanaksız kabul edileni bir topluluk önünde yapmayı kapsamaktadır. Örneğin, tiyatro oyuncusu herkesin önünde kendisini başka birine dönüştürmekte ya da bir hayvan veya bir nesne halinde gelmektedir. Grotowski'ye göre, makyaj gereksizdir. Makyaj, oyuncunun fiziksel karakterlerini vurgulamamaktadır. Tiyatro oyuncusu yüzündeki ifadeyi yüz kaslarının kontrolü yolu ile değiştirebilmektedir. Işık, ter ve solunum kaslarını bir maskeye dönüştürmektedir. (Barba, 1991: 15).

Tiyatro oyununda seyircinin bilinçaltına kasıtlı olarak saldırılmaktadır. Tiyatro oyuncusu, Arketipin görsel bir temsilini vermemektedir. Oyuncu tekniği sayesinde kolektif bir imgeyi canlandırmakta ve ona saldırılmaktadır. Grotowski'nin erişmeye çalıştığı yapaylık gerçeklikten, hareketin ya da niyetlerin organik gerekliliğinden kaynaklanmaktadır. Biçim bozulması biçim olarak bir değere sahip olmalıdır, başka türlü her şey anlamsız bir bilmeceye, hatta daha kötüsü patolojiye dönüşür. Yapaylık, yaşama kopmaz bir bağ ile bağlıdır (Barba, 1991: 16).

Oyunda yapılan her jest düzenlenmiş olmak durumundadır. Kısa devinimler dizisi karakteri anlatması gereken bir mikro pantomimdir. Hiçbir komplikasyon kendisi için olmamalıdır. Tiyatro oyuncusu seyircinin dikkatini görselden işitsele, işitselden görsele vücudunun bir bölümünden başka bir bölümüne kaydırabilmelidir. Oyunda teatral çatışma olmalıdır. Bu, herhangi iki öge arasında olabilir; müzik ve oyuncu, oyuncu ve metin, oyuncu ve kostüm, vücudun iki ya da daha çok bölümü vb.

Gösteri sırasında roller değişebilmektedir. Sözcük entelektüel iletişim aracından daha fazladır. Tiyatro seyircisinin zihninde kendiliğinden çağrışımlar uyandırmak için sözcüğün saf sesi kullanılmaktadır (Barba, 1991: 16).

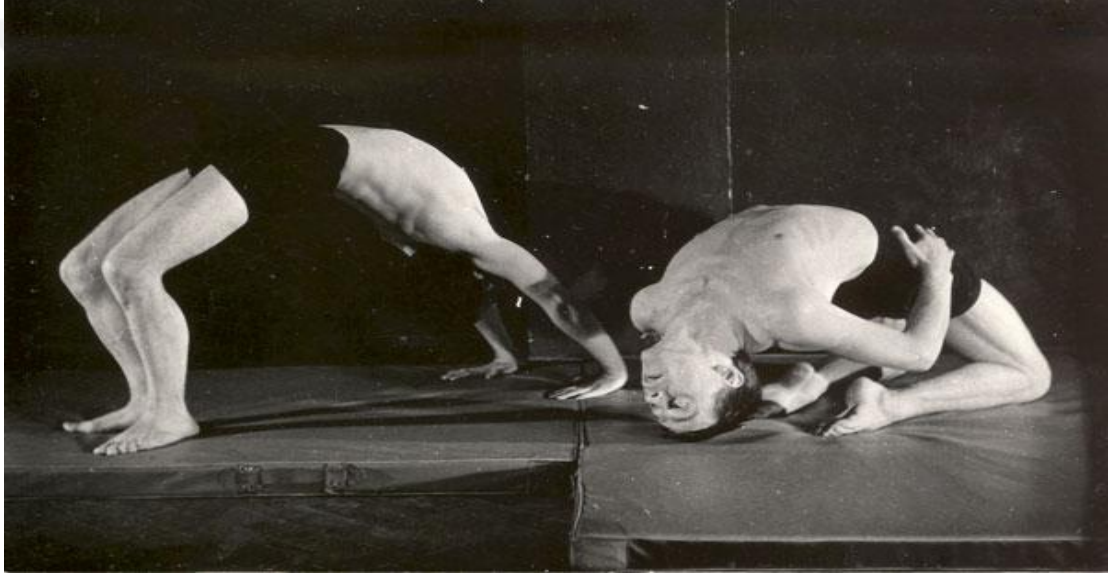
Grotowski'nin eğitiminde, tiyatro oyuncuları her güne bir dizi alıştırmaya yaparak başlamaktadırlar. Bu alıştırmalar diksiyon, vokal çalışma, yapay boğumlama (büyülü sözler söyleme) gibi alıştırmalardır (Barba, 1991: 17);

- Tiyatro oyuncuları, bir ses renginden diğerine, şarkı söylemeye, fısıldamaya atlamaktadırlar. Bu gibi alıştırmalara her zaman solunum alıştırmaya teknikleri de eşlik etmektedir. Çünkü, iyi bir diksiyonun püf noktası solunumdur. Tiyatro Laboratuvarında yapılan deneylerde sesin biçimlendirilmesinde beynin oynadığı rol, larenksin gerektiği gibi açılmasında boğaz kaslarının önemi, özgül bir rolün uygun duraklarının nasıl belirleneceği, solunum ile bir tümcenin ritmi arasındaki uyum, dramatik bir etki olarak solunum, karından ve göğüsten tam bir solunum, kafatası ve göğüs tınlaticılarının eş zamanlı kullanımı, psikolojik sorunların ya da yanlış solunumun sonucu olarak ses yitimi üstüne incelemeler yapmıştır.
- Delsarte'nin ve diğer yöntemlerin izinde plastik devinim, vücudun farklı bölümlerinin aynı anda ayrı ritimde etkinlik göstermesi, kas kontrolü, devinim ile bağlantısız kasların anlık gevşetilmesidir.
- Hem yapay hem doğal mim çalışmasıdır.

Jerzy Grotowski, her gün oyuncular tarafından yapılan bir tür alıştırmaya geliştirmiştir. Devinim olarak adlandırılan bu alıştırmaya, Grotowski'nin Polonya'da yaptığı çalışmalara dayanmaktadır. İtalya'da kurulan Workcenter da bu alıştırmaların, oyuncuların yapılacak çalışmalarda bedensel olarak hazır olmasını hedeflemekteydi (Thomas Richards; 1996: 85). Grotowski, devinim olarak tanımlanan araştırmasını temel duruş olarak nitelemiştir. Grotowski tarafından geliştirilen bu alıştırmaların oyuncu tarafından yapılmasının iki önemli nedeni vardır. Birincisi, oyuncu hiç ses çıkarmadan tüm bedenini hareket ettirmesidir. İkincisi ise, herhangi bir nesneye yoğunlaşmadan çevreyi görmesi yani çevreye büyük bir pencereden bakarmış gibi algılamasıdır. Thomas Richards'ın aktarımı ile (Richards; 1996: 87);

Bunun yanında alıştırmayı yapan kendi bedeninin bilincinde olmalı, gördüğünü görmeli, duyduğunu duymalıdır. Oyuncu açısından yaşanan anın algılanması ve oyunculuğun bu bağlamda kendiliğinden oturması son derecede önemlidir.

Grotowski ve ekibi devinim adını verdikleri alıştırma geliştirmeye devam etmişlerdir. Aktarılan bu alıştırma haricinde oyuncunun etkileşim gücünü ve oyuncunun yoğunlaşma gücünü arttıran bir alıştırma daha geliştirmişlerdir. Bu alıştırma ise, oyuncular oyunu organize eden kişinin verdiği komutlarla anlık ve yapabildikleri kadar hızlı bir şekilde tepki vermeleri gerekmektedir. Anlatılan bu iki alıştırma oyuncunun algısına, ritim duygusuna, bedenine ve bedensel ifade gücüne pozitif katkıda bulunacak alışımlardır(Richards; 1996: 87-88);



Fotoğraf 3.5: Grotowski'nin uyguladığı oyunculuk tekniklerinden bir kare. (Erişim Tarihi ve Linki: 17.10.2017. <http://anexperimentaltheatre.blogspot.com.tr/2016/02/grotowski-practice.html>)

'Man Action', Grotowski'nin derinlikli fiziksel devinim üstüne çalışırken kullandığı ve geliştirdiği bir tekniktir. Bu teknik, Thomas Richards'ın da tanımladığı gibi bir montaj tekniğidir. Man Action tekniğinde, her oyuncunun bireysel oluşturduğu parçaları doğal bir şekilde birbiriyle bağlamaktadır. Bu teknikte her hikâye kendi kurgu ve hareketleriyle diğerlerinden bağımsız olarak akarken diğer hikâyelerle ilişkilendirilip, bağlantılı bir hale getiriliyor. Alıştırma yapan oyuncu yaptığı her hareketi gerçekten yapmak zorundadır. Hisleri devinimin dışında tutan bir yaklaşım vardır. Derinlikli devinim tam olarak yapıldıktan sonra hislere yer verilmektedir (Richards; 1996:106). Bu tekniği Thomas Richards şu şekilde aktarıyor (Richards; 1996:106);

Ben babamla ilişkilendirdiğim kendi derinlikli fiziksel devinimimi sürdürürken yanımdaki oyuncu arkadaşım tamamen kendine ait bir başka devinim çizgisi ile kendi öyküsünü aktarıyordu. Ancak çok ince hesaplanan koordinasyon, zamanlama, ritim gibi unsurlar sayesinde ve mekânın seyirciye yakın olması nedeniyle seyirci bizim devinimlerimizi birbiriyle ilişkili olarak algılıyordu. Seyirci, ben ve arkadaşım ile ilgili bir tek öykü seyretmesine rağmen gerçekte birbirine bağlı iki farklı çağrışım ve hareket çizgisi söz konusudur.

Oyuncu oynadığı oyunu sahnede yaşamak zorundadır. Oyuncunun sahnelediği oyun boyunca hem kendi rolü, hem diğer oyuncuların rolleri arasındaki ilişkiyi hem de rolün sahnedeki ritmini aynı düzeyde tutmak zorundadır. Bahsi geçen konu oyuncunun sahnede yapması gereken en temel işittir. Bunun nasıl yapılacağı ise oyuncu için bir sorun oluşturmaktadır. Grotowski oyuncunun bu sorununu, derinlikli fiziksel devinim tekniği ile çözmeyi hedeflemektedir. Grotowski neyin derinlikli fiziksel devinim olduğunu neyin ise derinlikli fiziksel devinim olmadığını şöyle açıklamaktadır (Richards; 1996: 18);

Derinlikli fiziksel devinim olarak anlaşılması gerekenlerin başında çeşitli aktiviteler gelmektedir. Aktiviteler kesinlikle derinlikli fiziksel devinim değildir. Yani yer temizleme, bulaşık yıkama, pipo içme vb. aktiviteler derinlikli fiziksel devinim değildir. Derinlikli fiziksel devinim üstüne çalıştığını düşünen birçok yönetmen oyunculara yer sildirirler bulaşık yıkatırlar. Ama bir aktivite derinlikli fiziksel devinime dönüştürülebilir. Örneğin: Siz bana rahatsız edici bir soru soruyorsunuz - ki bu hemen hemen her zaman gerçekleşir - ben zaman kazanmak için pipomu içmeye hazırlamak amacıyla uğraşmaya başlıyorum. Şimdi benim aktivitem derinlikli fiziksel devinim olmaya başlıyor, çünkü siz sorduğunuz soruyla birlikte benim için bir silah haline dönüştünüz: Evet ben şu anda pipomla uğraşmaktayım, pipomu temizlemek ve onu içilebilir duruma getirmek zorundayım ve daha sonra da size bir yanıt vereceğim.

Grotowski, oyuncudan her devinimi içselleştirmesini ister. Yani sahnedeki oyuna bağlı olarak jestlerin ve mimiklerin ve her devinimin derinlik kazanması gerekmektedir.

Grotowski, oyunculara önerdiği alıştırımların temelinde Via Negativa yani ters yol diye adlandırılan bir kavram bulunduğunu söylemektedir. Bu kavramın oyuncuya belirli bir yetkinlik kazandırma hedefi bulunmamaktadır. Tam tersine, oyuncunun özgür ve bağımsız bir şekilde olaylara tepki verebilmesi için, oyuncunun üzerinden koşullandırmayı kaldırarak kasların var olan engellerinden kurtarmayı amaçlar. Bunu başaran oyuncu yaratıcı tepkiler vermeyi öğrenir. Ters Yol kavramının doğu kültüründen beslenen bir etnik yapısı bulunmaktadır. Yani Ters Yol kavramında sadece fiziksel ve bedensel uygulamalar bulunmaz. Bu kavramı yerine getiren Tiyatro Laboratuvarı oyuncusu sanat oyunculuğu derecesine yükselir. (Candan; 1994:197-198)

Grotowski, oyunculuk eğitiminde kullanılmış tüm beden ve ses tekniklerini kullanmaktadır. Özellikle oyunlarında, dünyanın çeşitli ülkelerin kültürlerinden öğrendiği tekniklere yer vermektedir. Ayşin Candan'ın *Yirminci Yüzyıl'da Öncü Tiyatro* kitabından alınan alıntıya göre (Candan; 1994:198);

Grotowski'nin yararlandığı teknikler, Doğudan aldığı Hatha-yoga, nefes ve beden hareketlerinden başka Hint Kathakali ve Japon geleneksel oyunculuk örnekleri, Charles Dullin'in euritmi alıştırımları, 19. Yüzyıl eğitimcisi Delsarte'nin yüz anlatımları üzerine kurulu hieroglif sistemi, Ortaçağ meditasyon teknikleri, Marceau'nun pantomimi ve Wilhelm Reich, William James gibi psikologların kuramlarıdır. Kimi tekniklerle bir süre denemeler ve araştırmalar yapan topluluk, daha sonra bunları bir yana bırakarak farklı yönlerle doğru ilerledi. Yöntem, sürekli denemenin el yordamıyla geliyordu.

Grotowski 'ye göre düzyazı ve lirizm arasındaki söyleyiş biçimde büyük bir fark yoktur. Düzyazı ve lirizm de problem ritim, mantıksal vurgu ve kelime hazinesindedir. Oyuncunun düz yazı yani nesir dediğimiz biçimde yazan yazıların içeriğini anlayıp hissederek vurgulamalıdır. Bu durum o kadar önemlidir ki, tiyatro oyuncusu basit bir telefon rehberini bile belirli bir ritim ve vurguda okuyabilir olmalıdır, tabi ki aynı durum lirikte de geçerlidir. İyi bir tiyatro oyuncusu kendi sesini öğrenip, keşfederek, nefes alıp vermeyi ve telaffuzu öğrenmelidir. Bu tekniği Grotowski bir öğrenci ile uygular: Öğrenci bildiği bir metni sesli olarak okur ve sesi giderek yükselir. Ancak bu arada öğrencinin kafası giderek geriye düşmemelidir.

Çünkü bu şekilde duruş, gırtlığı kapalı tutar. Bu tekniği deneme esnasında Grotowski, öğrenciyi odada dolaştırıyor. Dolayısıyla öğrenci ile oda duvarları arasında bir konuşma başlar. Yankı, odanın verdiği cevap olarak kabul görür. Burada ses göğüsten çıkar. Daha sonra ses karında yerleşmiştir. Ancak burada önemli olan, Grotowski, oyuncunun metni okurken metni düşünmesini veya okumasını kesmesini istemez. Bu nedenle alıştırma, olur olmaz Grotowski tarafından kesilmektedir. Grotowski'nin alıştırmalarını yaptığı bir diğer teknik ise King-King tekniğidir. Burada tekniği uygulayan oyuncunun 'King' sözcüğünü çok hızlı bir şekilde alçak tondan yüksek tona doğru söylemesinden ibarettir. La-La alıştırma tekniği ise, oyuncu dolaşarak la-la şeklinde şarkı söyler, Grotowski ise, öğrencinin karnına masaj yaparak, burada bulunan nefes yolunu gevşetir. Grotowski'nin bir diğer alıştırma tekniği ise, Art-Yoga kafa üstü duruşudur. Oyuncu, kafa üstü dururken bir metni okur ve bir şarkı söyler. Bu tekniğin sebebi ise, gırtlığın kullanım şeklini öğrenmektir (Candan; 1994:202);

Grotowski, ses alıştırması tekniğinde daha önce bu alıştırmayı yapmamış olan oyuncularını seçmeyi tercih etmiştir. Burada amaç, daha öncede bahsedildiği gibi duvar ile konuşarak yankı oluşturulmaya çalışılmıştır. Grotowski 'ye göre, 'duvar ile konuşurken yankı yani bir cevap beklenirse, tüm vücut bu cevabı beklerken reaksiyon gösterir. Ses alıştırmalarında basit bir konuşma mevcuttur. Bu teknik, oyuncuların karşısındakinin vücudunun hangi parçası (ayak, diz, göğüs kollar ve eller vb.) ile diyalog kurabileceğini bulması üzerinedir. Grotowski, ses alıştırma tekniğini yaparken, oyuncuya parmak ucu ile kısa vuruşlar yaparak, ilgili oyuncunun vücuduna dağılmış olan (kürek kemiklerinin arası, sırtın alt kısmı, kafanın üzeri, göğüs üzeri vb.) enerjiyi bulur. Grotowski'nin ses alıştırmaları tekniği esnasında öğrencilerin kendi aralarında konuşmaları kesinlikle yasaktır (Grotowski; 2002: 11).

Bu eğitim, kuşkusuz müziksel bir skorda olduğu gibi ritmin ve dinamizmin kesin bir biçimde sabitlendiği doğalcı-karşıtı bir stil ile sonuçlanmaktadır. Tiyatro oyuncusu her bir jestini, her bir solunumunu, her bir ses tonunu yöneten ve akrobasi jimnastiğini kullanan bir tekniği kontrol etmek için titizlikle eğitilmeli ve yüksek bir ustalık seviyesine ulaştırılmalıdır. Tiyatro oyuncusu izleyiciyi kışkırtmalı ve büyülemelidir. Bunu yapmak için, seyirciyi kısıtlı bir biçimde fetih etmeye çalışırken, skorunu doğru oynamalıdır. Bir şaman gibi sihirli bir aksiyon yaratmalı ve

seyirciyi katılıma itmeli. Seyirciyi toplumsal maskesini düşürmeye ve yerlerine hiçbir metafizik çözüm sunulmadan, eski değerlerin parçalandığı bir dünyayla yüzleşmeye zorlamalıdır (Barba, 1991: 17).

Öyleyse, tiyatro oyuncusu ve seyircisi arasında bir mücadele olmaktadır. Taraflardan biri diğerini büyülemeyi ve bütün savunmalarını ortadan kaldırmayı denemektedir; diğeri eski mantığa sığınarak ve toplumsal bir kabuğun ardında kendini korumaya çalışarak jestlerin ve sözcüklerin büyüsel gücüne karşı savaştır. Grotowski'ye göre, yönetmen oyuncu ve seyirci olmak üzere iki gruba biçim vermektedir. Her ikisi de ritüel bir gösterinin parçası olduklarının farkına varmalıdır. Tiyatro sinemadan farklılaştırılan işte bu farkındalık durumudur. Tiyatronun geleceği seyirci ile oyuncu arasında bir iç gözlem edinimini olanaklı hale getiren bu yakın teması bağıdır. Elbette, seyirciyi sahneye yerleştirme durumu yeni sorunları ortaya çıkartmaktadır. Bu durumda, yeni bir tiyatro mimarisine ihtiyaç vardır. Grotowski de sahneyi eleddikten sonra mimari sorunlar ile ilgilenmeye başlamıştır (Barba, 1991: 18).

Yukarıda anlatılan tekniklerin özeti olarak varılan çıkarımlar şu şekildedir; Grotowski, Avrupa ve diğeri belli başlı ülkelerdeki oyuncu tekniklerini araştırmıştır. Grotowski'nin amaçları için önemli olan yöntemler ise; Delsarte'nin dışa dönük ve içe dönük reaksiyonlar araştırmaları, Stanislavski'nin fiziksel eylemler kuramı, Mayerhold'un biyomekanik tekniği, Vakhtangov'un sentezi, Doğu tiyatrosu yöntemlerinden Pekin Operası, Hint Kathakali ve Japon No tiyatrosudur. Grotowski'nin tiyatrosu, bu eğitim tekniklerini kendi bünyesine alarak kendilerinin kullanacağı biçime uygun hale getirilmiş şeklidir. Grotowski'nin yöntemleri, oyuncuya bir dizi teknik öğretmekten geçmemektedir ya da derlenmiş olan yeteneklerin tümünden gelim yöntemine dayanmamaktadır. Grotowski'nin oyunculuk teknikleri, en küçük bir ego ya da kendine dönük haz izi olmaksızın en uç noktaya doğru bir gerilim ile tamamen soyunma ile bir kişinin kendi özelini sergilemesi ile ifade edilen oyuncunun olgunlaşması üzerinedir. Grotowski uyguladığı bu teknikler ile tiyatrosunda, asıl sorun oyuncuya bir şey öğretme değildir. Asıl amaç, oyuncunun organizmasının bu ruhsal sürece olan direncini ortadan kaldırmaya çalışmaktadır (Grotowski, 1965: 40).

3.4.2. Yoksul Tiyatro



Fotoğraf 3.6: 1965 yılında Zygmunt tarafından çekilmiş Maja Komorowska'nın oyunu. (Erişim tarihi ve linki: 26.11.2017. <https://tr.pinterest.com/pin/173107179406941853/>)

Jerzy Grotowski, tiyatroyu oluşturan temel öğenin sadece oyuncu ve seyirci olduğunu düşünmektedir. Polonya'nın Opole kentinde kurduğu ve Laboratuvar tiyatrosu adını verdiği tiyatro merkezinde, uyguladığı oyunculuk tekniklerinde ve tüm prodüksiyonlarında oyuncu-seyirci ilişkisi üzerinde çalışmalar yürütmektedir. Bu konu ile ilgili düşüncesi (Grotowski; 2002: 15);

Bizim yapımlarımız oyuncu-seyirci ilişkisinin ayrıntılı birer araştırmasıdır. Bir başka deyişle, bizler, oyuncunun kişisel tekniği ile sahne tekniğini tiyatro sanatının özü olarak değerlendiriyoruz.

Grotowski kendi tiyatrosunun özünü anlatırken iki öge üzerinde durmaktadır. Bunlardan biri, tiyatroyu sanat dallarının birleşimi olarak gören düşünceye karşı çıkmaktır. Bu düşünce, Grotowski'nin zengin bir tiyatrodan yoksul tiyatroya doğru gidişinin temelini oluşturan bir düşüncedir. Televizyon ve sinemanın yapamadığı fakat tiyatronun yapabildiği ve tiyatroyu benzersiz kılan durumun ne olduğu sorusu devreye girerek yoksul tiyatro düşüncesini oluşturmaya başlar (Grotowski; 2002:17).

Bakıldığında tiyatro ne kadar gelişirse gelişsin, sinema ve televizyonun imkânlarına ulaşamayacaktır. Dolayısı ile de böyle bir hedefi bulunmamaktadır.

Daha öncede bahsedildiği gibi, Grotowski tiyatrosunun temel unsuru oyuncudur. Tiyatro sanatı, edebiyat sanatı, yapı sanatı, resim sanatı ışıklandırmadan, makinelerden ve teknik donanımlardan ihtiyacı olduğu öğeleri alıp, yönetmenin yanında bir araya getirmektedir. Bu şekilde olan tiyatroya varsıl tiyatro denmektedir. Varsıl tiyatro ise, sinema ve televizyon ile yarış halindedir. Halbuki sahne hareketli olmadıkça, izleyicinin görüş açısı değişmedikçe bu şekilde bir yarış haline girilmesine gerek yoktur (Şener; 2010:313).

Yoksul tiyatro ise tiyatronun aslında bulunmayan tüm sanatlarından arınmıştır. İzleyici ile oyuncu yüz yüze bırakılmıştır. Oyuncular izleyicilerin arasında da oynayabilir. Ancak, bu durum mutlaka izleyicinin oyuna katılabileceği anlamına gelmemektedir. J. Grotowski'nin tiyatro uygulamalarında izleyiciler, kimi zaman oyunda aktif olarak yer alır kimi zaman da sadece gözlem yapmaktadır.

Yoksul tiyatro anlayışında ışıklandırmaya başvurulmaz. Sadece oyun oynanılan alan aydınlatılmaktadır. Yoksul tiyatrodaki dekor, kostüm ve makyajda kullanılmaz. Oyuncunun rolünü ifadediği biçimde sergilemesi kendi hünerine bağlıdır. Oyun alanında eşya veya dekor bulunmamaktadır (Şener; 2010:314). Tiyatro oyuncusu kendi oyunculuk becerisi ile sahne zeminini kimi zaman denize kimi zaman bir bahçeye, bir demir parçasını insana dönüştürebilir.

Yoksul tiyatrodaki plaktan müzik ya da canlı müzik bulunmaz. Bu tiyatro şeklinde müzik olarak, ya insan sesinden ya da birbirine vurulan insan seslerinden yararlanır. Özetle Yoksul tiyatro, kendini asal olmayan her şeyden ayırmıştır. Sadece kendi üzerinde durur ve tiyatronun belkemiğinin oyuncu olduğu düşüncesi mevcuttur (Şener; 2010:314).

Grotowski için tiyatrodaki önemli olan oyuncu olması nedeni ile ışık, dekor, kostüm hatta metin olmadan da tiyatro yapılabilir. Buradan çıkartılacak sonuç, tiyatronun oyuncu ve seyirci arasındaki birliktelik olduğudur. Bu durumda tiyatronun ekleme yapmaya değil eleme yapmaya ihtiyacı vardır.

Grotowski'nin aktarımına göre (Grotowski; 2002: 33);

Tiyatro tanımlarının sayısı sınırsızdır. Bu kısır döngüden kurtulabilmek için, kişi hiç şüphesiz bir şeyleri eklememeli aksine elemelidir. Kişi kendine, tiyatrodaki vazgeçilmez olan nedir, diye sormalıdır. Bir bakalım: Tiyatro kostümsüz ve dekorsuz var olabilir mi? Elbette. Ya metin olmadan? Evet; tiyatro tarihi bunu doğrulamaktadır. Teatral sanatın evriminde metin en son eklenen öğelerden biriydi. Ancak tiyatro oyuncular var olmadan olabilir mi? Bunun bir örneğine rastlamadım. Tiyatro seyircisiz var olabilir mi? Olayı gösteriye dönüştürmek için en azından bir seyirciye ihtiyacı vardır. Yani elimizde kalan seyirci ve oyuncudur. Dolayısıyla tiyatroyu, oyuncu ve seyirci arasında gerçekleşen şey olarak tanımlayabiliriz. Bütün diğer öğeler birer eklemelerdir. Belide gereklidir ama yine de eklemelerdir.

Jerzy Grotowski, yaptığı deneysel çalışmalar ile ortaya çıkardığı ve bir laboratuvar niteliğinde olan yoksul tiyatro için modern olandan ritüel olana dönüşmesi gerektiğini dile getirmiştir (Richards; 2005:93). Seyirci ve tiyatro oyuncusu arasında var olan canlı bağın haricinde olan tüm unsurlar yoksul tiyatro adına ikincil unsurlardır. Grotowski için bu ikincil unsurlar çalıntıdır ve bu nedenle bu unsurları dışlar. Tiyatro, insanın insan ile bir ilişki kurduğu ve insanın kendisi ile karşılaştığı canlı bir organizmadır. Bu nedenle tiyatronun anlatımını dolaylı bir hale getiren tüm eklemelerin yok edilmesi gerekmektedir (Grotowski; 2002:213).

Grotowski'nin amacı, oyuncunun kendisini aşarak seyirci ile doğrudan bir iletişime geçtiği bir tiyatro eylemi oluşturmaktır. Grotowski'nin yoksul tiyatrosunda rol yapmak gibi bir durum söz konusu dahi değildir. Grotowski, oynama şeklini değil tiyatrosal süreci ön plana çıkartan, geleneksel tiyatro oyunculuğu biçimlerini kıran, tiyatrodaki yaşamın taklidi olan hiçbir şeyi istemeyen ve metin yazarından, sahneden arındırılmış tiyatroya yoksul tiyatro adını vermiştir (Çalışlar; 1992:276).

Yoksul tiyatrodaki oyuncunun fizik gücünün ve olanaklarının üstesinden gelmesine, kendi bilinçaltının derinliklerine inerek, vecd haline geçmesine, tinsel ve fiziksel güçlerini birleştirerek bir anlam bütünlüğüne ulaşmasına gövdesini en ince ayrıntılarına kadar kullanarak iç varlığı görünür kılmasına, bu yolla izleyici ile kendisi arasında dolaysız bir iletişim kurarak tüm oyunculuğa, ermiş oyunculuğa yükselmesine çalışılır.

Grotowski, oyunculuk tekniğini ve tiyatro tekniğini bilimsel bir biçimde anlatmak ile birlikte bu çalışma yöntemini Niels Bohr'un kurduğu fizik enstitüsünün

çalışmalarına benzetir. Grotowski, oyuncunun tinsel devinimine, bilinçaltına ve bedenine bilimsel bir laboratuvarda çalışır gibi yaklaşılması gerektiğini savunmuştur.

Grotowski bir yönetmen olarak, sıcak ilişkilere ve içtenliğe dayalı bir anlayışı benimsemiştir. Oyunda anlatılmak istenen basit ve yalın olarak ortaya konması gerektiğini oyuncu ile yönetmen arasındaki güvene dayalı bağın asla kopartılmaması gerektiğini söylemektedir. Bu nedenle de yönetmenin kendisinin yapamadığını oyuncudan kesinlikle istememesi gerektiğini söylemektedir. Yönetmenin sanat görüşü güçlü olmalı ve bilgili olmalıdır. Ancak, yönetmenin bu bilgi birikimini ve sanat görüşünü oyuncuya aktarırken içtenliğini yitirmemesi gerektiğini söylemektedir (Richards; 2005: 140).

Grotowski alışlagelmiş geleneksel olan her şeyi reddetmektedir. Doğru bir iletişimin sağlanabilmesi için sahne ile seyircinin bulunduğu yerin kullanım şeklinde farklılıkların olması gerekmektedir. Her oyun için farklı tasarım ile seyirci ile dolaysız bir iletişimin kurulabileceği sahne ve çevre düzenlemesi yapılır. Seyircinin katılımın pasifte olsa algılaması önemli olup, seyirci kendini oyunun içerisinde sanacaktır. Grotowski, oyun ile seyirci yeri ayırımının ortadan kaldırılması gerektiğini şu şekilde açıklamaktadır (Richards; 2005:143):

Doğaya yönelmeli, doğa ile bütünlenilmelidir. Grotowski, profesyonel oyunculara ve onların belli yeteneklerine daima gereksinim olduğunun farkında olmasına rağmen, profesyonel olmayan tiyatro biçimine yönelir. İnsanları en basit ve Arketipsel kökleri ile bir araya getirmekle yeni bir tiyatro, yeni bir sanat doğabileceğine inanır.

Grotowski tiyatrosunda ışık efektlerini kullanmayı bırakmış ve bu doğrultuda özenle tasarlanmış gölge, parlak spot çalışmaları yolu ile oyuncunun sabit ışık kullanım olanaklarında çok geniş bir alanı açığa çıkarmıştır. Seyirci bir kez aydınlatılmış bir bölgeye yerleştirildiğinde, başka bir anlatım ile görünür olduğunda gösteri içinde o da bir rol oynamaya başlamaktadır. Bununla birlikte, El Greco'nun resimlerinde olduğu gibi, oyuncuların tinsel ışığın bir kaynağına dönüşerek kişisel teknik yoluyla aydınlatılabilecekleri açıktır. Grotowski, makyajı, takma burunları, şişirilmiş göbekleri oyuncunun oyun öncesi kendine eklediği her şeyi bırakmıştır.

Grotowski, tiyatro oyuncusunun yoksul bir tarzda, yalnızca kendi vücudunu ve zanaatını kullanarak, seyirci oyunu izlerken tipten tipe, karakterden karaktere dönüşmesini tamamen teatral olduğunu ortaya çıkartmıştır. Oyuncunun kendi kaslarını ve iç itkilerini kullanması yoluyla sabit bir yüz ifadesini oluşturması çarpıcı bir teatral dönüşüm başarısı sağlamaktadır. Tiyatroda yoksulluğun, ona Özsel olmayan her şeyin dışarı atılmasının kabulü bize yalnızca bu ortamın temel çatısını değil, aynı zamanda sanat biçiminin bizzat doğasında yatan derin zenginlikleri de göstermektedir (Grotowski, 1965: 44)

Oyuncu için bir rolü canlandırmak o karakter ile özdeşleşmek anlamına gelmemektedir. Tiyatro oyuncusu rolünü ne yaşar ne de dışarıdan resmeder. Karakteri kendi doğası ile boğuşma, kişiliğinin gizli katmanlarına ulaşma, en acı veren ve sır dolu kalbinin en derinliklerinde yatan şeylerden sıyrılma aracı olarak kullanmaktadır. Grotowski, onsuz hiçbir sanatsal yaratımın, hiçbir iletişimin olmayacağı, korkutucu sorunların açığa vurulmayacağı, acı verici, acımasız, kendini keşfetme süreci ile ilgilenmektedir. Tiyatro oyuncusu toplumsal kimliğin kabuğunu kasıtlı bir biçimde kırmaktadır. Sürekli acı veren derin yaralar bilinç dışı zihni devindirmekte, bu durum yeri geldiğinde tiyatro oyuncusuna soğuk ve kasıtlı düzenlemesi ile ya da karakter ile bütünleşerek elde edilen ile karşılaştırılmayacak ifade araçları sağlamaktadır (Barba, 1965: 50).

Grotowski sık sık teatral büyüden bahsetmektedir. Teatral büyüden kast ettiği, oyuncu sıfatı hak eden bir kişinin fiziksel ve vokal ustalıkları, mutlak olarak seyircinin yeteneğinin ötesinde sergileyebilmesi gerektiğidir. Tiyatro oyuncusu, seyirciyi gözleri ve zekâsı ile olduğu kadar bilinçdışı büyüleyen bir büyücüdür. Tiyatro oyuncusu, seyirciyi kendi dışına çıkmaya zorlamalı ve dramatik aksiyonun bir parçası haline getirmesi gerekmektedir. Grotowski sahne ve seyirci bölünmesini ortadan kaldırmaktadır. Seyirci, sahnenin üzerinde ve aksiyonun bir parçasıdır. Etkin oyuncular ve edilgen seyirciler bir araya getirilmekte ve bu ilkel tiyatronun kaynaklarına dönme anlamına gelmektedir (Barba, 1965: 50).

Tiyatro oyuncusu başka bir karaktere dönüşmekte, devamlı olarak gerçekliğin bir düzeyinden öbür düzeyine geçmektedir. Bir anda vücudu bir nesneye dönüşmekte, başka bir anda ayrışma aşamasına ulaşmaktadır. Tiyatro oyuncusunun elleri kararsız, ayakları paniğe kapılmışken yüzünde kahramanca bir ifade yer

almaktadır. Tiyatro oyuncusu yüz kaslarını sayısız maske gibi kullanmakta, istediği zaman terler ve solunum tarzını değiştirerek seyirciyi etkileyebilmektedir (Barba, 1965: 50).

Grotowski tiyatroyu kolektif bir iç gözlem olarak tanımlamaktadır. Biçimi ne olursa olsun sanatın tek bir amacı mevcuttur. Bu amaç, çok belirli bazı ruhsal reaksiyonları türetmektir. Eğer tiyatronun amacı seyircinin iç yaşamını uyarmak ya da canlandırmak ise, seyircinin bilinçdışı zihnine girmeyi engelleyen bütün direnmeleri, bütün zihinsel klişeleri kırmak zorundadır. Bu tipte bir tiyatro antropolojik bir yolculuk ile karşılaştırılabilmektedir (Barba, 1965: 51)

Grotowski'nin seyirciye saldırısı bu şekildedir. Seyirciyi burjuva sınıfının oluşturduğu güvenin dışına çıkartmakta ve çağdaş insanın gerçek yüzünün gizlendiği sahipsiz topraklara fırlatmaktadır.

3.5. Grotowski'nin Tiyatro Dönemleri

Grotowski tiyatro yaşamını beş evreye ayırır. Bu evrelerden ilk evre, 1970 yılına kadar devam eden ve Tiyatro Laboratuvarında gerçekleştirilen yoksul tiyatro kuramının ortaya çıktığı Prodüksiyon Tiyatro evresidir. İkinci evre ise, Para tiyatro olarak adlandırılan evre ve bunu takip eden üçüncü evre ise Kaynak Tiyatro evresidir. İkinci ve üçüncü evre 1980 yılına kadar sürmüştür. Dördüncü evre ise Nesnel Oyun Araştırmaları dönemidir. Beşinci evre ise 1980'lerin ortalarında ortaya çıkmış olup, evrenin adı Araç Olarak Sanat Dönemi'dir (Richards; 2005:155-164). Yukarıda bahsi geçen evrelere ve dönemlere bakıldığında Grotowski tiyatrodaki sürekli yeni arayışlara yönelmiştir. Bahsi geçen beş dönemden daha sonra kısaca bahsedilecektir.

3.5.1. Prodüksiyon Tiyatro Dönemi

Grotowski profesyonel hayatına 1957 yılında Sandalyeler isimli oyunu ile başlamış, 1958 yılında Çehov'a ait Vanya Dayı isimli oyunu ile özellikle dikkatleri üzerine toplamıştır. 1961 yılında sahnelediği Ceddin Gecesi adlı oyun ise profesyonel yaşamının dönüm noktası olmuştur. Grotowski, Ceddin Gecesi adlı oyun da ilk defa çevresel bir sahneleme anlayışı uygulaması ile birlikte, bu oyun

sahnelediği ilk Polonya klasiğidir. Grotowski, oyuncuların seyircilerin çevresinde oynadıkları oyunu bir ayinle ilgili drama olarak adlandırmıştır. Çünkü, Grotowski tiyatrosunda oyuncu, seyirci ayrımını ortadan kaldırarak, topluluğu birinci ve ikinci dereceden katılımcılar olarak tasarlamıştır. Bu dönemin en önemli prodüksiyonları, Kordian, Akropolis, Dr. Faustus, Constant Prince (Sadık Prens), Apocalypsis Cum Figuris'dir. Grotowski prodüksiyonlarında Arketip ve ritüeller üzerinde yoğunlaşarak mizansen, oyuncu eğitimi, metinsel montaj üzerine büyük bir beceriye sahiptir. Prodüksiyon dönemi, Grotowski'nin en uzun süren dönemidir. Bu dönemde, Meyerhold'un biyomekaniği, Stanislavski'nin "benlik çalışması", yoga, tai chi chuan, Fransız ve Polonya mimi ve özgün hareket çalışmalarının sentezi yapılmış ve Grotowski'nin Hindistan, Asya ve Çin seyahatlerindeki çalışmalarından derlenen ses teknikleri üzerinde durulmuştur. Çevresel bir tiyatro yaklaşımı ile oyuncu ile izleyici arasında yakın temas sağlanmıştır. Prodüksiyon döneminde, Farklı edebi metinlerden ya da dramatik metinlerden montajlar yapılarak yapı içerisinde anlam kazanabilen belirli temalar ortaya çıkartılmış ve bunların etkili olabilmesi için de son derece eğitilmiş, profesyonel oyuncular kullanılmıştır (Schechner; 1997: 23-27).



Fotoğraf 3.7: 1965 yılında Marek Czudowski tarafından çekilmiş Constant Prince oyunundan bir kare. (Erişim Tarihi ve Linki: 15.09.2017. https://culturehub.co/works/In_Jerzy_Grotowskis_Theatre)

Grotowski, tiyatrodaki teknik olarak ne yapılırsa yapılsın sinemanın yanında her zaman yetersiz kalacağını dile getirmiş, çözüm olarak da yoksul tiyatroyu önermiştir. Artaud beden her şeyden önce geldiğini, bedenin toplumu arındırmaya yarayan büyü bir gücü olduğunu iddia ederek modernizme isyan etmiştir. Artaud, yaşadığı çağın toplumsal ve tarihsel yapısını hesaba katmayı, radikal bir tutum benimsemeye tercih etmiştir. Grotowski ise Artaud'un bu tutumunu kabul edip benimseyen ve anlayan ilk kişidir. 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 olur ve nesnellik ile özneliği birleştirerek hem izleyici hem de kendisi için evrensel olur (Birkiye; 2006: 18).

Oyuncu, seyirciye kendini sergilerken aracı olarak sadece beden yer almaktadır. Oyuncu tüm maskelerden özüne dönebilmek adına sıyrılmıştır. Oyuncu bu duruma ulaşabilmek için disiplinli, ağır ve yıllarca süren bir eğitim almıştır. Grotowski, kültürel antropoloji ve psikoloji ile ilişki kurarak mitlere yüzleşme konusu üzerinde durmuştur. Grotowski, mitin hem grup davranışını belirleyen bağımsız bir model olduğunu hem de ilkel bir durum olduğunu belirtmiştir. Mitler sürekli değişerek dinden kopmaya başlamıştır. Bu durum mitlerin birey ile ilişkisini değiştirmekte ve ilişki toplumsaldan bireyselle doğru kaymakta ve ilişki zorlaşmaktadır. Bu durumun çözümü mit ile yüzleşmekten geçmektedir. İnsanoğlunun kültürünün özünde var olan mitlere ulaşmak ancak maskeleri düşürmekle olur (Birkiye; 2006: 20).

3.5.2. Para Tiyatro Dönemi

1970 yılında Grotowski, performans, tiyatro ve oyuncu gibi bazı kelimelerin öldüğünden bahsetmekte olup bu nedenle oyun sahnelemeyeceğini ilan etmiştir. Çünkü Grotowski kendini tekrar etmek istememektedir. Grotowski'nin tiyatroyu ve performansı reddetmesi onu para tiyatro dönemine geçirir. Para tiyatrosunun amacı, Prodüksiyon Tiyatrosunun biçimsel yapısının dışına çıkmaktır ve bu durum şu sözlerle anlatılır (Schechner; 1997:210):

Diğerleriyle uyum içinde olan insanın samimi bir şekilde ve tüm benliğiyle oynayabileceğinin şartlarının araştırılması ve böylece kişilik potansiyelini bağımsızlaştırması ve yaratıcı ihtiyaçlarını anlaması, para teatral gerçek denilen ve şu ana kadar bilinmez kalan, izleyen ve aktif kişi, insan ve ürünü, yaratıcı ve alıcı gibi geleneksel ayrımların ötesine geçen bir sanat biçiminin pratik arayışının araştırmasıdır.

Özetle, Para tiyatro dönemi seyirci ile oyuncu arasındaki ayrımın ortadan kalkmasını öngörmektedir. Grotowski'nin amacı ilişki üzerine yoğunlaşmaktır. Bu ilişki hem oyuncu ve yönetmen ilişkisini hem de seyirci ve oyuncu ilişkisini kapsamaktadır. Teknik ve sanatsal ölçütlerinden uzaklaşmış, dramatik oyunun geleneksel yapısı yerini dans, şarkı ve koşma gibi basit unsurlara bıraktığı bir doğaçlama faaliyetine dönüşmüştür. Birçok tiyatro araştırmacısı, Grotowski'nin bahsi geçen bu çalışmalarını Artaud'un devamı olarak nitelendirmişlerdir. Grotowski'nin Artaud'dan farklılaştığı nokta, Grotowski'nin tekrar edilen oyun ve zanaatın ifade edilişi üzerindeki çalışmalarıdır. Artaud'un mit ve oyunların öykünme fonksiyonunu, yazılı metnin resimleştirilmesi olduğunu dile getirmiştir. Zira Artaud, tekrarların çok kötü olduğunu ifade etmektedir. Ancak her iki sanatçının da ortak görüşü "Bu bir temsil etme değildir. Yaşamın kendisidir ki yaşamın kendisi de temsil edilemez." şeklindedir(Artaud; 1993: 76).

Grotowski yeni bir kavramın peşinde değildir, onun istediği unutulmuş olanı yeniden keşfetmektir. Grotowski yeni bir tarz arayışından çok, tiyatro oyununu amaca ulaşmak için bir araç olarak kullanmaya ve değerlendirmeye çalışmaktadır. Dolayısı ile tiyatro oyununda, seyirci ile oyuncu arasında paylaşımın bulunduğu bir yapı olarak değerlendirmektedir. Grotowski bu yapı içerisinde de oyuncunun kendi benliğini bulabilmesini öngörmüştür. Ancak aktarılan bu öngörüler, alışılmış tiyatro oyunlarında gerçekleştirilemeyeceği için stratejisini ve ilgili çalışmalarını bu doğrultuda değiştirmiştir. Bu şekilde Para tiyatro, çevresel unsurları mitsel bir oyun içerisinde simgeler olarak kullanan kutsal, törensel ve saf bir tiyatro dönemi olmuştur (Artaud; 1993: 79).

Grotowski 1974 yılında Para tiyatro döneminin tek lideri olmaktan vazgeçer. Bu nedenle, Tiyatro Laboratuvarı çalışanları bu işi devralırlar ve Para tiyatro

araştırması yaparak dev bir deneye döndürürler. Grotowski, bu dev deneyin sonucunda bir araştırma üniversitesi açar. Bu kurumda basın konferanslarından, Tiyatro Laboratuvarın tiyatro oyunlarına, Odin Tiyatrosunun ve Eugenio Barba'nın tiyatro tekniği üzerine dair eğitimler, Polonyalı oyuncuların atölye çalışmalarına kadar birçok etkinlik ve dersler verir. Ancak bu kurumun odak noktası, Grotowski'nin Para tiyatro çalışmalarıdır. Grotowski'nin yaptığı Para tiyatro üzerine çalışmalar bu kurum ile birlikte büyük kitlelere kadar ulaşmıştır. Ve her dönemde olduğu gibi 1970 yılında Para tiyatro dönemi Kaynaklar tiyatrosu dönemine geçişin sinyallerini vermeye başlamıştır. Para tiyatro dönemi, kökleri drama oyunlarına dayanan ama seyirci karşısında gösterim şartı olmayan bir dönemdir. Bu dönem içerisinde önceki evre olan Prodüksiyon tiyatrosundan, yoksul tiyatro kavramı oyuncunun ses ve beden eğitiminin geliştirilmesi sahne düzenlenmesi gibi kavramlar alınmıştır (Artaud; 1993: 81).

3.5.3. Kaynaklar Tiyatrosu Dönemi

Grup üyeleri para tiyatrosu döneminin son zamanlarını sürdürürken, Grotowski Kaynak Tiyatrosu çalışmalarına başlamıştır. Kaynaklar Tiyatrosu döneminde, Kolombiya, Hindistan, Afrika, Bangladeş, Japonya, Polonya, Almanya, Fransa ve ABD gibi ülkelerden gelen temsilciler ile çalışmaya başlamıştır. Grotowski 1978 yılında yapılan bir sempozyumda Kaynaklar Tiyatrosu dönemine dair olan amacını şu sözler ile ifade etmiştir (Schechner; 1997:214):

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.

Grotowski, birçok ülkenin ritüel ve oyun tekniklerini incelemiştir. Beden tekniklerinin ana unsurlarının birçok gelenek ve gösteri formunda değişmeden kalması amacına odaklanmıştır. Grotowski gündelik olmayan çalışma tekniklerinin uluslararası formlarının peşindedir. Grotowski'nin kültür öncesi, özgün bir başlangıç

noktası arayışı mevcuttur. Ancak, aranan bu kaynağın başlangıcı geçmişte kalan ilkel bir kültüre ait olmaması gerekmektedir. Zira buradaki amaç, kendisi ile çalışma için çıkış noktası olan, devam ettirilebilecek basit aksiyonlar bulmaktır. Yani bu süreç, bir tekniği alıp aynısını uygulamak yerine, bulunan kaynaktan alınan tekniği diğer oyuncular ile paylaşma olanağı bulunan yeni aksiyonlar yaratılması sürecini kapsayan bir dönemdir (Wolford; 1997:287).

3.5.4. Nesnel Oyun Dönemi

Grotowski'nin geleneksel performans tekniklerine odaklanması Nesnel Oyun Dönemini ortaya çıkarmıştır. 1984 yılında Polonya'yı terk eden Grotowski, Haiti ve İtalya'ya kısa bir süre sonra ise ABD'ye sürgüne gider. Nesnel Oyun Dönemine ait çalışmalarını California'da Irwin Üniversitesinde başlatmıştır. Grotowski bu döneme ait çalışmalarını dünyada bulunan tüm değişik kültürlerin eski ritüelleri hakkında yürütmektedir. Dillerin yapıları, şarkılar, danslar, uzamanın kullanışı, ritimler karmaşıktan basite giden ve her unsurun birbirinden ayrıldığı bir sadeleştirme sürecini araştırır. Bu dönemin ismini inceleyecek olursak; "Nesnel" in anlamı, yozlaşmamış bir ritüelin nesnel etkisine denk biçimde, katılımcının enerji durumunu etkileyen bir performans tekniği olarak ifade edilmektedir. "Oyun" un anlamı ise, metinsel bir içeriğin oynanmasından çok, tüm tarzları kapsayan gösterimlerdir. Nesnel Oyun dönemi, aynı Kaynaklar Tiyatrosu gibi farklı kültürlerin tekniklerini incelemektedir. Grotowski, Nesnel Oyun Dönemi'nin amacını şu şekilde açıklamaktadır (Wolford; 1997:288-289):

Şiirden ayrılmamış şarkı, şarkıdan ayrılmamış hareket, hareketten ayrılmamış dans ve danstan ayrılmamış bir oyunculuğun oluşturduğu gösterim tarzını keşfetmektir.

Grotowski, bu şekilde bir gösterim tarzı köklerinin henüz ritüel ve sanat, seyirci ile katılımcı, sanatsal yaratıcılığın ritüel fonksiyonundan farklılaşmadığı bir döneme ait olduğunu söylemiş ve buna "bilgi yönetimi olarak sanat" adını vermiştir. Ancak, gerçek manada bir ritüel yaratmanın çok çok uzun yıllar alacağını zira bunun birçok sosyokültürel şarta bağlı olduğunu ve uzun bir gelişme aşamasına ihtiyaç

duyduğunu anlatır (Birkiye, 2006:29). Tüm bunların ışığında, Nesnel Oyun dönemi, Kaynaklar Tiyatrosu ile Araç Olarak Sanat arasında çok kısa bir evre olduğunu ve bu geçiş dönemi ardından yeni dönemin başladığı aşikârdır (Wolford; 1997:290).

3.5.5. Araç Olarak Sanat Dönemi

Araç Olarak Sanat dönemi, İtalya’da 1986 yılından Grotowski’nin ölümüne kadar olan sürede yürüttüğü çalışmalar dönemidir. Grotowski ve daha sonra Thomas Richards isminin de katılacağı yine uluslararası bir katılımcı grubu ile geçmiş dönem ritüellerinde kullanılan şarkılar ile birlikte oyuncuların yürek, kafa ve bedenleri aracılığıyla yaşamsal bir enerjiden daha ayrıntılı bir şekle geçiş sürecine dair çalışmalar yürütmüştür (Brook; 1997:381). Araç Olarak Sanat döneminde, enerji dönüşümleri çalışmaları yapılmıştır. Bu şekilde çalışma yöntemi, en küçük ayrıntısına kadar hazırlanmış, başı, ortası ve hatta sonu belli, tekrar edilebilmeye sahip bir anlatımla olmaktadır. Peter Brook, Grotowski Prodüksiyonlar dönemini ardında bırakmasını doğru bulduğu için olumlu karşılamış ve Grotowski’yi ziyaret ettiğinde yazdığı bir makale sonucu bu dönemin adını belirlemiştir. Peter Brook, Grotowski’nin belirlediği tiyatro yaşamı evresine dair şu açıklamalarda bulunmuştur (Brook; 1997:383):

Bir başka çağda bu çalışma tinsel bir açılımın doğal evrimi olarak değerlendirilirdi. İnsanlık tarihindeki tüm tinsel biçimler kendi özel biçimlerini geliştirme ihtiyacı duymuşlardır, çünkü tinsellik için belirsizlik ve genellemeden daha kötü hiçbir şey olamaz. Bana öyle geliyor ki, Grotowski bize geçmişte var olan 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.

Grotowski, oyuncunun mükemmelliğe ulaşırken biryandan da insanlığın kendisini geliştirmesi gerektiğini söylemektedir. Buradan çıkan sonuç, amaç tiyatro yapmak değil tiyatro yaparken daha büyük bir amaca ulaşmak olduğu çıkmaktadır. Grotowski sanatı bir zincir olarak görmüştür. Sanatın temsili alışagelmış tiyatro olarak var olurken, araç olarak sanat ise var olan zincirin diğer tarafında yer almaktadır. Temsil olarak sanat ile Araç Olarak Sanat kavramları arasında geçiş

yapmak, teknik icatlar ve sanat bilinci ile mümkündür. Fakat bu iki kavram çalışma yöntemleri ve amaçları olarak birbirinden farklıdır. Bu iki kavramın arasındaki en temel fark ise montajın yeridir. Temsil olarak sanattaki amaç, seyircinin algısında bir etki yaratmaktır. Buradan çıkan sonuç, montajın yerinin seyircinin algısında olduğudur. Tabii ki gösterim esnasındaki montaj seyircilerin tümünde aynı olmak durumunda değildir. Ama Araç Olarak Sanata baktığımızda, sanatta seyircinin rolünün hiçbir şekilde olmadığını görmekteyiz. Bu nedenle Araç Olarak Sanatta montajı yapan, şarkılar ve sahneleme tekniklerinden etkilenen sanatçının ta kendisidir. Başlangıcı, gelişmesi ve sonucu ile tekrar edilebilir yapılandırılmış hareket anlatımları ortaya çıkmıştır. Ancak, montajın araya girmesiyle farklı farklı gelişmeler ve alternatifler meydana gelmiştir. Bu çalışma içerisinde ise şarkı ve müziğin ağırlığı yoğunlaşmıştır (Birkiye; 2006: 21).

Grotowski, Araç Olarak Sanat Kavramını törenin nesneliliği ya da törensel sanatlar olarak açıklamıştır. Törenden bahsettiği ise, bir doğaçlama, bir ayin değildir. Bu tören nesneliliği ile gösterim arasındaki ayırım ise, izleyicinin algısında değil, yapanların kendisinde olan bir kurgudur. Böylece, titreşimsel seslerden oluşan kadim törensel şarkılardan ve onların iniş çıkışlarından yola çıkarak, öze, şarkının anlamına, eylemlerin tempo ve ritmine ulaşılmaya çalışılır (Birkiye; 2006: 22). Grotowski, sanatın basamaklarını çıkabilmek için öncelikle sanatın basamaklarının sağlam olması gerektiğini söylemektedir. Sanatta hiçbir yapılan başarının tesadüflere bırakılmayacağını ve her şeyin bir zanaatkar titizliği ile yapılması gerektiğini, şarkıların da buna iyi bir zemin hazırladığını ifade etmektedir. Bu çalışmaların sonucunda ortaya çıkan ürün, aslında seyirci için hazırlanmamış, ama kimi zaman seyirciler tarafından da izlenmeyi reddetmeyen ve her daim gelişmeyi kendine görev edinen bir bütündür. Araç Olarak Sanat dönemi, Grotowski'nin ölümüne dek kendisi tarafından sürdürülen bir dönemdir. Grotowski, hayatının son zamanlarında tüm bilgi ve birikimlerini Thomas Richards'a aktarmış ve o da bu çalışmaları sürdürmüştür (Birkiye; 2006: 21).

Lisa Wolford'un aktarımı ile Grotowski'nin anlatılan tüm araştırma süreci performans kesinliğinden (Prodüksiyonlar Tiyatrosu dönemi) doğaçlamaya (Para tiyatro dönemi), kültürel köklerden (Kaynaklar Tiyatrosu ve Objektif Drama) ve yine

performans kesinliğine (Nesnel Oyun ve Araç Olarak Sanat evresi) doğru bir dairesel döngü oluşturmaktadır (Birkiye; 2006: 23).

3.6. Jerzy Grotowski ve Bütüncül Eylem

Bütünleşme, bir insanın toplumun yarattığı rollerden sıyrılarak kendi gerçek özüne dönmesi anlamına gelmektedir. Bütüncül eylem ya da bir diğer adı ile bütünsel edim ise, insanı kendi gerçek özünden ayıran engellerin ortadan kalkmasını ve bir insanın mevcut davranışlarının karşılıklarının görülmesini sağlayan bir eylemdir (Şener, 2010:312).

Grotowski, tiyatrosunda seyircilere bir şok durumu yaşatarak kendi özünün derinliklerine inmesini sağlamaktadır. Bu şekilde insanı kendi gerçek özünden ayıran tüm engeller yok edilir. İnsan bu süreç ile kendi özündeki diyalektik karşıtlıkların farkına varır ve bunları tanımlar. Grotowski'ye göre, oyuncu rolü için sadece bir malzeme değildir, bu şekilde olursa oyuncu özgür olamaz. Tiyatro bütünleşmeyi toplumun tamamında yapmak istiyorsa kolektif bilinçaltına inmelidir. Kolektif bilinçaltına inmek ise, geleneksel ve dinsel değerler ile karşı karşıya gelmek demektir ve bunların en altında ise söylenceler yatmaktadır. İnsanlığın özü ise işte bu söylenceler ile yoğunlaşmıştır. Tüm bu söylencelere varmak ise insanlığın maskesini indirmekten ibarettir (Şener, 2010:313).

Grotowski'nin bütüncül eylemden bahsettiği, toplumsal gelenekler ya da tecrübelerin insanın zihni ve ruhunu bedeninden uzaklaştıran bu şekilde kendi içinde bütün olmayan bir insanın oyunculuk aracılığı ile bütüne ulaşmasıdır. Aklın köleliğinden kurtulan insan kendini bir bütün olarak hissetmeye başlar ve tüm varlığı ile bir aksiyonda bulunur (Grotowski, 2002:192).

Grotowski bütüncül eyleme ulaşmak için bir teknik yol önermemektedir. Grotowski genelde sahip olduğu fazlalıklardan kurtulma çabasındadır. Bu nedenle bu yolun negatif yolu bir çözüm önerisi olarak kabul edilebilir. Bu ters yola da Via-Negativa yolu denir. Via-Negativa ile ilgili bilgileri 3.3.1.2. bölümünde açıkladığımız için tekrar aynı bilgiler aktarılmayacaktır.

Tiyatro oyuncusu, bütünsel olan bir edimin üstesinden gelme kabiliyetine ulaşmadan önce pratik uygulamada kelimeler ile anlatılamayacak kadar incelik ve kavrayışı güç bir takım zorunlulukları yerine getirmelidir. Bu durum ancak pratik

uygulama ile olmaktadır. Ancak bütünsel edimin üstesinden gelinemediği ve tiyatro oyuncularının aldığı aksiyonların bunu olanaksız kıldığı koşulları tanımlamak daha basittir (Grotowski, 1991:7).

Grotowski'ye göre bütünsel edim sadece bütün kaynakların devingen kılınması değildir. Çalışma açısından bakıldığında çok açık olmasına rağmen tanımlanması zor olan bir şeydir. Bütünsel edil kendini soyma, gündelik yaşamın maskesini bir kenara atma, kendini dışsallaştırma edimidir. Ama kendini beğendirmek için göstermek değildir aksi halde bu durum teşhircilik olmaktadır. Bütünsel edim, ciddi ve metanetli bir açığa çıkarma edimidir. Tiyatro oyuncusu mutlak bir biçimde içten olmaya hazırlanmış olmalıdır (Grotowski, 1967: 73).



4. FİZİKSEL EYLEMLERİN TÜRK TİYATROSUNA ETKİSİ

4.1. Fiziksel Eylemler

Stanislavski, tiyatro oyuncularının duygu ve hislerini harekete geçirmek adına kullanılmasının önemli olduğunu söylediği teknikler iki ana yöntemde toplanmıştır. İlki, hislerden yani duygudan harekete yani eyleme ulaşma yöntemi olan psikolojik eylemler yöntemi, ikincisi ise eylemden duyguya ulaşma yöntemi olan fiziksel eylemler yöntemidir (Özüaydın, 2016:307).

Fiziksel eylem, seyircinin de şahit olduğu tiyatro oyuncusunun sahne üzerindeki hareketleridir. Fakat bu eylemler psikolojik ve sosyolojik durumlara, ortamdaki mekâna bağlı olarak gerçekleştirilen, her zaman istekler ile bağlantılı olan seçilmiş eylemlerdir (Ergün, 2012: 68).



Fotoğraf 4.1.: J. Grotowski'nin tiyatro laboratuvarındaki fiziksel eylemler çalışması (Erişim Tarihi ve Linki:18.04.2018, <http://www.teatrodinessuno.it/grotowski-jerzy>)

Stanislavski ve Grotowski tiyatro oyunculuğu çalışmalarına farklı açılardan bakıyor olsalar bile fiziksel eylemler yöntemine hayatlarını adanmış olup geliştirdikleri bu yöntem, tiyatro oyuncusu yetiştirme açısından günümüze kadar gelmiştir. Stanislavski'nin Fiziksel Eylemler Yöntemi, dünyada kabul edilmiş ve dünyada uygulaması yapılan bir oyunculuk yöntemidir. Fiziksel Eylemler Yöntemi, Türkiye'de de tiyatro oyuncusu yetiştirmek için yaygın biçimde kullanılmaktadır. Fiziksel Eylemler Yöntemi, tiyatro oyunculuğu eğitimlerinde ders veren öğretmenlerin bireysel birikimleri ile azda olsa gelişse de, tiyatro oyunculuğu eğitimi ağırlıklı olarak Stanislavski'ye dayandırılmaktadır (Ergün, 2012: 68).

Stanislavski'nin 1917 yılı itibari ile yaptığı çalışmalar, tiyatro oyuncusunun yaratıcı ruh durumuna ulaşabilmesi için, yalnızca kuramsal ve duygusal, psikolojik bir çözümlemenin değil, fiziksel eylem ve amaçların da etkili olabileceğini bulmasını sağlamakta olup, denetlenmesinin güç psikolojik eylemler yerine, kontrolü daha basit olan fiziksel eylemleri ön plana getirmesine neden olmaktadır. Stanislavski, fiziksel eylemler yöntemini düzenlediği dönemde, tiyatro oyunculuğunun 'yapmak' olduğunu düşünmüş ve fiziksel eylemin tiyatro oyuncusunun sahnedeki varlığının varabileceği en son basamak olduğu sonucuna ulaşmıştır. Stanislavski'ye göre, tiyatro oyuncusu sahnede her daim bir hareket yani bir eylem gerçekleştirmelidir. Çünkü hareket, tiyatro sanatının temeli olmaktadır (Stanislavski, 1996a:57).

Stanislavski'ye göre fiziksel eylemler yöntemi, "Bilinç yolu ile bilinçaltına ulaşma" hedefine uygun bir yöntemdir. Fiziksel Eylemler Yöntemi, Stanislavski için tüm hayatı boyunca yaptığı çalışmaların sonucudur. Stanislavski'ye göre, "Bir rolün gövdesel yapısını yaratmada bilinçli yaratma tekniğini kullanırız, bu tekniğin yardımı ile de rolün ruhunun bilinçaltı yaşayışını yaratmayı başarırız," (Stanislavski, 1996a:201). İnsan davranışı, psiko-fiziksel bir süreç dâhilindedir. Duygular belirli fiziksel eylemler ile bağlantılı bir haldedir. Bütün psikolojik durumların bir sinirsel mekanik karşılığı vardır ve ayrılmaz biçimde birbirine bağlıdır. Bu, deneysel psikolojinin temelini oluşturmaktadır.

Stanislavski'ye göre, her eylemin hem psikolojik hem de fiziksel yanı vardır (Stanislavski, 1999:245). Stanislavski, insan davranışının psiko-fiziksel bir süreç olduğunu keşfetmiş ve bilim adamları da, bir insanda sinir yollarının fiziksel olanla psikolojik olanı binlerce iplikle bölünmez biçimde birbirine bağladığını

doğrulmaktadır. Buna göre, fiziksel bir eylem olarak bir bardağı yukarı kaldıran kişi, bunu bazı içsel ya da psikolojik nedenlerden dolayı yapmaktadır. Her içsel deneyim fiziksel bir eylemle ifade edilmektedir. Her fiziksel eylemin içinde psikolojik ve psikolojik olanın içinde de fiziksel bir unsur yatmaktadır (Moore, 2006: 73).

Stanislavski'nin fiziksel eylemler yöntemine dair deneyleri, Pavlov'un koşullanmış refleks kuramı ile benzetilmektedir. Fiziksel eylemlerin yapılması, onlara bağlı olan duyguları bir refleks olarak uyarmaktadır. Buna göre, fiziksel eylemler, duyguların uyarılmasını sağlayan bir uyarı zinciri oluşturmaktadır. Fiziksel eylemler yönteminin önemi, fiziksel eylemlerin tiyatro oyuncusunu dıştan içe bir yolla etkileyerek, tiyatro oyuncusunun içsel yaşamını kışkırtması ve duygularını ortaya dökmesidir. Fiziksel eylemler yöntemi, fiziksel eylemlerin doğru uygulanması, tiyatro oyuncusunun en derin, en karmaşık duyguların ve duygusal deneyimleri yaşayacağı düşüncesine dayanmaktadır (Stanislavski, 1999:266). Beden yumuşak başlı olmak ile birlikte, hisler kaprislidir. Bu nedenle, rolün fiziksel çizgisini yaratmak, psikolojik çizgisini yaratmaktan daha basit olarak ifade edilmektedir. Tiyatro oyuncusunun rolün psikolojik durumlarından değil, fiziksel eylemlerinden yola çıkması, hikâye sürecine içsel olandan değil, görünen eylemlerden başlaması düşüncesi, fiziksel eylemler yönteminin temelini oluşturmaktadır. Fiziksel eylemler yönteminde tiyatro oyuncusu, eylemi ortaya çıkartan duyguyu meydana getirmek yerine, duyguya yol açan eylemi tanımlamaktadır (Blair, 2008: 31).

Fiziksel bir eylemin gerçeğe sadık bir biçimde uygulanması, tiyatro oyuncusunun psiko-fiziksel sistemini harekete geçirmekte ve böylece tiyatro oyuncusunun duygusal reaksiyonları etkinleşerek tiyatro oyuncusunun duygularını devreye sokmaktadır. Psikolojik olan fiziksel olan ile paralel bir biçimde birlikte yol alarak, tiyatro oyuncusunda doğrudan bir iç eylem ortaya çıkartmaktadır. Tiyatro oyuncusunun bedeni eylemleri gerçekleştirirken, aynı zamanda yaptığını yaşamakta ve bu doğru duygu için iyi bir temel sağlamaktadır.

Stanislavski'nin Fiziksel Eylemler Yöntemi üzerine yaptığı en kapsamlı çalışma Tartuffe'dir. Stanislavski'ye göre Fiziksel Eylemler Yöntemi bir oyuncuda var olan ruhsal ve fiziksel bütünlüğün üzerine kuruludur. Fiziksel Eylemler Yöntemi,

doğru fiziksel eylemlerin organize edilmesi ile birlikte karmaşık duyguların istenildiği zaman çağrılmasıdır (Toporkov, 1979: 15-16)

Fiziksel Eylemler Yöntemi kuramına göre, duygu ve hislerin nedeni psikolojik süreçler değil, sinirsel yani fizyolojik süreçlerdir. Dışsal bir uyarının – gerçek ya da imgesel – duygusal tepkiyi uyardığı, uyarılan duygusal tepkilerin de bedensel tepkiye dönüşeceği yaygın kanısının aksine; James-Lange kuramı, dışsal bir uyarının algılanmasını, bedensel bir tepkinin refleksif olarak takip edeceğini, bu refleksif bedensel tepkinin de duygusal tepkiyi harekete geçireceğini ileri sürer (Özüaydın, 2016:310). Stanislavski, bu kuramın ortaya koyduğu yaklaşımı, Ribot'nun yapmış olduğu çalışmalardan öğrenmiştir. Ribot, duyguların temelinin eylemde olduğunu vurgulamış, “İfadesiz düşünce yoktur, ifade ise, kassal bir hareketin başlangıcıdır,” demiştir (Whyman, 2008: 60).

Eylem, psikolojik fiziksel bir süreçtir. Eylemde içsel duygu ile dışsal ifade aynı anda oluşmaktadır. Birey, hangi duyguyu hissederse hissetsin, o duyguya vereceği fiziksel tepki anında olmaktadır. Aynı biçimde, birey hangi fiziksel eylemi gerçekleştirirse gerçekleştirsin, bu eylem derhal bir içsel duygunun oluşmasını sağlamaktadır (Özüaydın, 2016:313).

Fiziksel Eylemler Yönteminin önemi, fiziksel eylemlerin tiyatro oyuncusunu dıştan içe bir yolla etkileyerek, oyuncunun içsel yaşamını kışkırtması ve duygularını açığa çıkarmasıdır. Fiziksel eylemler yöntemi, bir tiyatro oyuncusunun “en derin, en karmaşık duyguların ve duygusal deneyimlerin içine gireceği” düşünce temeline dayanmaktadır. Fiziksel Yöntemlerin temeli, tiyatro oyuncusunun yapması gereken rolü ruhsal durumlarından değil, fiziksel eylemlerinden faydalanması ve icra etme sürecine içsel olandan değil, somut eylemlerden başlaması düşüncesine dayanmaktadır. Fiziksel eylemlerde tiyatro oyuncusu, psikolojik eylemler yöntemi yerine hislere neden olan hareketi tanımlamaktadır.

Fiziksel Eylemler Yönteminde tiyatro oyuncusu, hissettiklerini düşünmemeli ve bu hisleri kesinlikle baskı ile ortaya çıkarmamalıdır. Tiyatro oyuncusu, fiziksel eylemler yöntemini kullandığında hisler ve duygular bu eylemler ile birlikte tam bir uyum içinde meydana gelmektedir. Rolü yaşamak ancak o role inanmaktan geçmektedir ve en kolayı bir eyleme inanabilmektir. Bu nedenle, Fiziksel Eylemler Yöntemi kullanılırken tiyatro oyuncusu duygularını düşünmez, bir tek ne yapmak

mecburiyetinde olduğunu düşünmektedir. Tiyatro oyuncusu yalnızca fiziksel eylemleri kullanmayı düşünür, yeni ve farklı deneyimler yaşamaya zorlanmamaktadır. Tiyatro oyuncusunun konsantrasyonu hissettiği üzerine değil, ne yapmak zorunda olduğu üzerinedir (Özüaydın, 2016:317).

Stanislavski'ye göre, tiyatro oyuncusu için duyguları tek bir çizgide sabitlemesi ve sahnelenen oyunlarda aynı biçimde duyguları aktarabilmesi oldukça zordur. Duygular, ilk başta tiyatro oyuncularını farklı bir dünyaya götürecek tek çıkış kapısı gibi görünseler de çok çabuk ortadan kaybolurlar. Bu nedenle, Stanislavski daha somut bir alana ihtiyaç duyar ve bu da fiziksel yönelimlerdir. Sahnelenecek rolün fiziksel eylemleri, tiyatro oyuncusunun yere basmasını sağlayacak olan temeldir. Bu durumun dışında kendiliğinden var olacak duygular ise, rolün diğer düzlemini oluşturmaktadır.

Stanislavski'nin Fiziksel Eylemler Yöntemine göre, oyun provalarına metinsiz de başlanabilir. Bu yöntem ile birlikte, tiyatro oyunu ya da oyundaki karakter masa başında saatlerce analiz edilmesine gerek kalmayıp, direkt tiyatro sahnesi üzerinde fiziksel eylemler yolu ile analiz edilebilir hale gelmektedir. Tiyatro Yönetmeni oyunculara sahnelenecek olan oyunun fiziksel eylemlerini vererek, tiyatro oyuncusunun bu verilen eylemleri doğallaştırmaya yöneltmektedir. Fiziksel Eylemler Yöntemi tiyatro oyuncusunda, rol için gerekli olan duyguları ve tepkileri ortaya çıkartır (Ergün, 2012: 70). Fiziksel eylemler yönteminde pratik yapıldıkça, aslında tiyatro sahnesinin temel bir çatışma üzerine kurulu olduğu anlaşılmaktadır ve bu çatışmanın seviyeli olarak büyüdüğü görülmekte olup, sahnelenecek olan oyunculuklar da bu çatışmaya göre belirlenir.

Fiziksel Eylemler Yöntemi üç aşamadan oluşmaktadır. Birinci aşama, yönetmen tiyatro oyununun amacını belirlemektedir ve tiyatro oyununu bu amaca uygun bölümlere ayırarak her bölüm içerisindeki amaçları belirlemekte ve bu amaçlara uygun fiziksel eylemleri tanımlamaktadır. İkinci aşama ise, birinci aşamadaki amaçları belirlemek için mantıklı fikir ve yanılısama dizisi oluşturmakta ve oyuncu tiyatro metnini kendi seçtiği kelimeleri kullanarak doğaçlamaktadır. Üçüncü yani sonuncu aşama ise, daha önceden belirlenmiş fiziksel eylemleri tiyatro oyuncusu ile yönetmen, tiyatro oyuncusu tarafından oluşturulan imgeler ve içsel tiratlarla kaynaştırmakta ve aynı zamanda tiyatro oyuncuları çalışmalarını

derinleştirmek ve metindeki boşlukları doldurmak için alıştırma ve doğaçlamalara devam etmektedirler (Ergün, 2012: 70).

4.1.1. Fiziksel Eylemin Öğeleri

4.1.1.1.Sihirli Eğer

Tiyatro oyuncusu kendini sahneleyeceği roldeki karakterin yerine koymaktadır. Bu şekilde oyuncu, sahneleyeceği karakter olduğunu düşünür ve kendi duygularından yola çıkarak rol yapacağı karakterin eğilimlerini meydana getirir. Bu yöntemdeki en önemli nokta, tiyatro oyuncusunun oynayacağı roldeki karaktere sahiplenmesi değil, karakterin yerinde olsa nasıl tepki vereceği ile ilgilidir. Böylece oyuncunun, oyun içinde karşılaştığı sorunların üstesinden gelme biçimiyle karakterin hem içsel hem de fiziksel eylemleri açığa çıkar (Stanislavski, 1996b: 101).

4.1.1.2. Verili Durumlar

Tiyatro oyununun yazarı tarafından belirlenmiş oyunun geçtiği dönemi, konusu, yeri, oyundaki karakterlerin yaşamı ve içinde buldukları durumlar gibi her şey ile yönetmenin yorumları, aksesuar, dekor, ışık gibi şeyler verili durumları meydana getirmektedir. Tiyatro oyuncusu rol karakterini bu verili durumlara göre oluşturmak zorundadır (Stanislavski, 1996b: 105).

4.1.1.3. Hayal gücü

Tiyatro oyuncusunun roldeki karakterini yaratabilmesi için gerekli olan hayal gücü öğesidir. Tiyatro oyuncusu roldeki karakterin geçmişini, bugününü ve geleceğini hayal etmeli ve bu şekilde rolüne farklı bakış açısı katabilmelidir. Tiyatro oyuncusu hayal gücü özelliğini arttırabilmesi için gözlem gücü var olması gereken temel öğelerden biridir. Nitekim hayal gücü, tiyatro oyuncusunun oynadığı karakterin iyi yorumlanması için oldukça önemlidir. Çeşitli bir hayal gücü, tiyatro oyuncusunun oyundaki karakterinin eylemlerinin ve sözlerinin alt metnini inceleyebilmesi için gereklidir (Stanislavski, 1996b: 107).

4.1.1.4. Konsantrasyon

Tiyatro oyuncularının sahnede dikkat dağıtana engol olabilmesi için konsantre olması gerekmektedir. Fakat, bu konsantre durumu tümden seyirciyi yok saymak anlamına gelmemektedir. Zira tiyatro oyunu sadece seyircinin varlığı ile oluşmaktadır. Ancak, tiyatro oyuncusunun izleniyor olmaktan hissettiği endişeyi yok edip, sahnelediği karakterinin içsel durumuna ve karakterlerin fiziksel eylemlerine konsantre olmalıdır (Stanislavski, 1996b: 110).

4.1.1.5. Realite ve İnanma

Tiyatro oyuncusu sahne üzerinde canlandırđı oyunu hangi biçimde olursa olsun bunun bir oyun olduğunun yani gerçek olmadığını bilmektedir. Bu durumda seyirciler de bir oyun izleyecekleri farkındalığı ile tiyatroya gelir ve sahnelenen oyunu izlerler. Hem seyirci hem oyuncu sahnelenen oyunun bir kurgu olduğunun farkındadır fakat aralarında bir ittifak mevcuttur. Mühim olan da tiyatro oyuncusunun o ittifak içinde seyirciyi yaptığı harekete inandırabilmesidir. Ayrıca, tiyatro oyuncusunun hayata geçirdiği karaktere inanması da buna benzer bir şekilde gerçekleşmektedir. Tiyatro oyuncusunun rolünü yaptığı karakter olduğuna inanması olağan bir hal olmamaktadır. Tiyatro oyuncusu bir hipnotizma etkisinde rolü canlandırmaz fakat mümkün olduğunca canlandırđı karaktere yaklaşıp, kendi karakteri ile canlandırđı rolü kaynaştırmaktadır. Tiyatro oyuncusunda, realiteden ve inanmadan bahsedilmek istenen şey bu durumdur. İnanılan ya da tiyatro seyircisine inandırılan şey sadece insan olma zorunluluğu bulunmamaktadır. Bir tiyatro oyuncusu sahnede bir nesne ya da bir hayvan rolü canlandırabilir. Mühim olan, tiyatro oyuncusunun izleyiciyi buna inandırabilme gücünün var olmasıdır (Stanislavski, 1996b: 112).

4.1.1.6. Duygu Alışverişi

Tiyatro oyuncusunun sahnede rol arkadaşi ile kurduğu ilişi, tiyatro oyuncularının izleyici ile kurduğu ilişkiyi anlatmaktadır. Gerçekçi tiyatro oyunculuğu anlayışında seyirciyle direkt ilişiye girilmez. Sahnede rol arkadaşi ile

direkt ve yakın bir ilişki kurulmalı ve seyircinin de konsantrasyonun sahnede toplanması için uğraşılmalıdır (Stanislavski, 1996b: 113).

4.1.1.7. Uyum Sağlama

Uyum sağlama, tiyatro oyuncusunun hedefine giden yolda karşılaştığı engelin üstesinden gelmesi olarak tanımlanmaktadır. Uyum sağlama tiyatro oyuncusunun hareketlerini gerçekleştirme sürecindeki “Nasıl?” sorusunun cevabı olmaktadır. Adaptasyon, oyuncunun rol arkadaşı ile olan ilişkisinde oyuncuya yardım edebilecek en doğru araçtır (Stanislavski, 1996b: 114).

4.1.1.8. Ritim

Tiyatro oyuncusu, yaptığı fiziksel eylemin hızını yani temposunu bulması gerekmektedir. Örneğin, mutlu haber alan birinin rolünü yapması ritmi ile başına kötü ve üzücü bir şey gelen birinin rolünü oynamasının temposu ve ritmi birbirinden farklıdır. Rolü yapılan karakterin gerçekçi olabilmesi için doğru zamanlarda fiziksel ve içsel olarak doğru hız yani ritim ile sahnelenmelidir (Stanislavski, 1996b: 114).

4.1.1.9. Coşku Belleği \ Duygusal Bellek

Stanislavski 1930’lu yıllara kadar Ribot’nun “duygusal bellek” kavramını kullanmıştır. Fakat daha sonraki yıllarda duygusal bellek kavramının adını “coşku belleği” olarak değiştirmiştir. Stanislavski’nin coşku belleği kavramı, tiyatro oyuncusunun sahne üzerinde kendi karakteri ile canlandırdığı rol arasındaki mesafeyi açıklayan bir kavramdır. (Stanislavski, 1996b: 115).

4.2. Grotowski’nin Fiziksel Eylemler Kuramı

Grotowski, hareket ile eylem arasındaki farkın anlaşılması tiyatro oyuncusu için en temel şart olduğunu ifade etmektedir. Grotowski’nin anlatmaya dayalı yoksul tiyatrosunda tiyatro oyuncusu, bedeninin imkânlarını kullanarak, hayal, sembol ve benzetmelerle çeşitleme yapabilme serbestliği verilmektedir. Buradaki çeşitlemeler, ilk olarak hareket için hareket etme durumunun oluşması ve devamında bilinçli

fiziksel eylemin fark edilmesinin sonucu olarak oyuncuya bedeninin yapabilecekleri ile ilgili açılımlar vermektedir (Richards, 2005:143).

Thomas Richards, Eylem ile farkındalıklı fiziksel eylem arasındaki farkın bilinmesinin, tiyatro oyuncusunun çalışması gereken ilk basamak olduğunu söylemektedir. Grotowski, hareket ile eylemin ayrıldığı noktaya şu örnekle değinmiştir (Richards, 2005: 50);

Kapıyı açmak bir açmak harektir fakat odada bulunan herhangi birinin dışarı çıkmasını istediğimizi belirtmek için kapıyı açmak bilinçli fiziksel bir eylemdir.

Grotowski'ye göre, her daim fiziksel hareketler üzerinde antrenman yapmak tiyatro oyunculuğu sanatının anahtarıdır. Grotowski, fiziksel eylemin zorunluluğu olan itkiyi aşağıdaki cümle ile açıklamıştır (Richards, 2005: 52);

Küçük bir fiziksel eylemin öncesinde bir itki vardır. Burada kavraması çok güç bir şeyin gizi yatar, çünkü itki bedeninde başlayan ve yalnızca küçük bir eyleme dönüştüğünde görünür olan bir tepkidir. İtki o denli karmaşıktır ki kimse yalnızca bedensel olanla ilgili olduğunu söyleyemez.

Grotowski, bilinçli fiziksel eylemin tiyatro oyunundaki icrasında soyutlamalara yönelmiştir. Tiyatro sahnesinde sembolik anlatım dilinin imkânlarını araştırmıştır. Fakat anlatılmak istenen şey, bu sembolleri toplamak veya şark tiyatrosunda olduğu gibi onları tekrarlamak değil, tam aksine saf tepkiyi kapatan ezberlenmiş davranış unsurlarını yok ederek, sembolleri ortaya çıkarmaktır (Ergün, 2003; 47). Grotowski'ye göre, fiziksel hareketler yaşamın taklidi olarak incelenmemektedir. Grotowski, Yoksul Tiyatroya Doğru kitabında tiyatro oyuncusunun, basit yaşamın akışını bozan duygu durumlarını taklit ile ifade etmemesi gerektiğini şu şekilde açıklar (Grotowski,1998: 17-18);

Şok, dehşet ya da çok büyük bir sevinç anında insan doğal bir şekilde davranmaz. İnsanların bu tür duygusal ve ruhsal doruk anlarında tempolu bir biçimde dile getirilen göstergeler kullanılır. Örneğin dans etmeye, şarkı söylemeye başlar. Alışılmış bir el kol hareketi ya da sıradan doğallık değil de, gösterge bizim için anlatımın temel ögesidir. Biçimsel teknik açısından biz göstergelerin çoğaltılması ya da biriktirilmesi yoluyla çalışmayız Biz çalışmamızda sıradan davranışın itkiyi gölgeleyen öğelerini ortadan kaldırarak göstergeleri damıtma arayışındayız.

Ayrıca Grotowski'nin, tiyatro oyuncusunun gerçekçi eylemler dizisini yaparken kendisini gözleme konusundaki tehlikeye, Richards şu şekilde değinmiştir (Richards, 2005:145);

Günlük yaşamda kendi davranışımızı ve ötekilerin davranışını incelemek bile sahnedeyken içimizden bir iç gözlemci oluşturmamalıyız. Prova ya da gösterim sırasında kendini gözleme oyuncunun büyük bir düşmanıdır ve onun doğal tepkilerini engeller.

4.3. Fiziksel Eylemlerin Türkiye Üzerindeki Etkisi

Grotowski'nin Türkiye tiyatrosuna etkisinden bahsederken aslında temelde değinmemiz ve bilmemiz gereken bir kişi karşımıza çıkıyor.

Grotowski daha doğmadan önce Türkiye'de onun metodunu yazan farkında olmadığımız bir adam var. Grotowski'nin 'Yoksul Tiyatro' dediğine 'Öz Tiyatro' diyen İsmail Hakkı Baltacıoğlu. İsmail Hakkı Baltacıoğlu, asıl olanın seyirci ve oyuncu olduğunu düşünüyor. "Tiyatro denen şey seyirci ve oyuncu arasındaki bir süreçtir" diyerek aslında Grotowski'nin görüşünü ve düşünce yapısını oluşturan şeyi en başta söylüyor. Aynı şeyi Grotowski'nin 20 yıl sonra söylediğini görüyoruz (Mimesis,2010:146).

Ancak, Jerzy Grotowski etkisi daha sonra bizim yaptığımız çalışmalarda esin olarak adlandırılmıştır. Bu, onun söyledikleri ve yaptıkları üzerine düşünmek olarak da isimlendirilebilir. Çünkü Grotowski'den bir şeyi alıp başka yere monte etmemiz olanaksız ve imkânsızdır. İnsan kendisi bir şeyler üreterek onu uyarlamak

ihtiyacı hissetmektedir. Yani, Grotowski'nin cümlesine yaslanarak bir şeyler yapmak yerine belki de onun söylemediği ters bir yere gidiliyordur (Mimesis,2010:136).

Maalesef Grotowski'nin çalışmalarının tam bir aşamalandırılması gerçekleştirilememiştir. Fakat Yoksul Tiyatro dönemi, Kaynaklar Tiyatrosu dönemi, Para tiyatro dönemi ve Objektif Drama olarak evrelere ayrılması söz konusu olmakla birlikte bu evreleri daha önceki bölümlerimizde açıkladığımız için tekrar ayrıca burada değinilmeyecektir. Sonraları karşımıza 'Araç Olarak Tiyatro' çıkmıştır. Oysa Yoksul Tiyatro'da önemli olan eksiltmek; tiyatroya özgü olan 'olmazsa olmaz' şey araştırmaktır. Sonuçta oyuncu- seyirci ilişkisinin tiyatronun olmazsa olmazı olduğu ve diğer bütün elemanların ayıklanabileceğine değinilmektedir.

Yukarıda da söylenildiği gibi Grotowski'den önce aslında ortaya atılan bir kuramda zaten oyuncunun ne yapmaması gerektiği üzerinde duruluyor ve bu şekilde tiyatroya özgü biricik olan yakalanmaya çalışılıyordu (Mimesis,2010: 122).

Grotowski'den sonra bugüne baktığımızda bu kuramın geçerliliği ve önemi: genel olarak tiyatromuza baktığımız zaman kalabalıklaştırma, her şeyi yığma, müthiş bir görsel bombardıman, arkaya konan barkovizyon vs. görüyoruz. Zaten dünyada insanın insansızlaşmaya başladığı görüldüğünde insan zaten merkez olmaktan çıkmış durumda kalıyor. Sanatta da böyle bir kalabalıklaştırma söz konusu olunca insanı kenara atan bir anlayış hakim olmakla beraber Grotowski'nin yoksul tiyatro anlayışının hala önemli ve geçerli olmasının sebebi bu noktada önem taşıyor. Bu yüzden Türk tiyatrosunda da biricik olan şeyin 'oyuncu ve seyirci' ilişkisinin olması anlayışı buradan geliyor. Dolaysız yoldan bir seyirci ve oyuncu ilişkisinin peşine düşülürken maalesef bu da çok basit olmayan ciddi bir zanaat gerektiren bir şey oluyor. Bu noktada 'Fiziksel Eylemler' konusu düşünüldüğünde çok fazla bilinmeyenlerle karşılaşılıyor. Türk tiyatrosu ve oyuncularında da şöyle bir düşünce görülüyor: herkes herkese karşıdır. Brecht Stanislavski'ye, Grotowski Brecht'e karşıdır (Mimesis,2010: 123).

Grotowski'nin katkılarından en önemlisi, hiç şüphesiz diğer kuramcılarının yorumlanması üzerinde de olmuştur. Örneğin, Brecht'in Türkiye'de yanlış anlaşılmasının tartışılması bile Grotowski'nin tiyatro anlayışı ve düşüncelerinin kazandırdıkları sayesinde. Başka bir kuramcı olan Brecht'in altı ay süren dramaturji çalışmalarından sonra, bazen bir kaç ay süren tam da Stanislavski sistemi

doğrultusunda provalar yapıp, daha sonra buradan oyuncuların kendilerini yabancılaştırmaları için onlarla tekrar tekrar çalıştığını ve en son aşamada seyircili provalarda ‘Ne oldu? Ne gördünüz?’ diyerek tekrar gösterim metnine son görünümünü verdiği gözlemlenmektedir.

Brecht’in yaptığı işin de oyuncuyu ve rolü git-gel sırasında, bir rolü ve oyuncuyu görmemizi sağlamak değil de oyuncu ortada kalmak şartıyla bir adet gösteren ve bir adet gösterilen olarak iki farklı şey kurmak olduğunu görüyoruz (Mimesis,2010: 140).

Grotowski’nin terimleriyle ‘ekran’ veya ‘fiziksel eylemler dizgesi’ dediğimiz bir terime yardımcı bir şeyi, Brecht’in belki de düşünmeden, ismini koymadan fakat uygulamada yaptırmış olduğuna şahit oluyoruz. Bu sebeple kimi teknikler nasıl izleyeni soğutmak için kullanılabiliriyorsa bunun tam tersine izleyeni ısıtmak için de kullanılabileceğini ve büyülü bir ortamı paylaşmak, insanların ayağını yerden kesmek için de kullanılabilmesini yalnızca Grotowski okuyup birkaç gösterisini izledikten sonra anlayabilirsiniz (Mimesis,2010:141).

Bütün bunlardan anlamak gerekir ki; Brecht’in etkisi Türk tiyatrosunda yadsınamayacağı gibi esasında bu etkinin dahi anlaşılabilmesi Grotowski farkıyla gerçekleşebilir. Başka kuramcılar üzerinden bile Grotowski etkisi tüm kültür tiyatrolarında olduğu gibi, Türk tiyatrosunda da dolaylı yoldan etkisini bu şekilde göstermektedir.

Grotowski okunduktan sonra bir oyun hiç izlenmese dahi dramaturjinin, metinle ilişki kurulan ilk andan –edebi anlama seviyesindeki faaliyetten- gerçekleşen harekete kadar sürekli devam etmesi gereken bir eylem olması gerektiği gözlemlenmektedir. Bir dramaturgu tüm bunlardan geri bıraktığınız zaman o artık işini yapamıyor demektir (Mimesis,2010: 142).

Ayrıca Grotowski, çalışmalarında organiklik kavramını yeniden açıklar. Bu esasında Stanislavski’den gelen bir tanımdır. Stanislavski için organiklik; yapı ve kompozisyonun da yardımıyla, sahnede beliren ve sanata dönüşen normal hayatın doğal ilkeleri anlamı taşır. Oysa Grotowski için organiklik, bir itkiler bütünü, akım gücü bir şeyi, bedeninin içinden gelip kesin bir hareketin gerçekleştirilmesine giden ve neredeyse biyolojik bir akımı temsil eder.

Aslında Türk tiyatrosu, Grotowski pratiği olmasaydı, çok net olan bir ayrımı göremeyecekti. Adına rol ya da gösterim deyin, bir insanın tüm varlığında canlanmış olan bir şey görürüz. Stanislavski de bunun ardında bir oyuncu olduğunu söyler. Grotowski ise oyuncuyla rol arasında bir ara yüz gibi var olan bir modelin buna temel oluşturan ama artık oyuncudan uzaklaşmış ama temsil ettiği şeye de yapışmamış bir varoluşun hissedebileceği kanaatindedir.

Grotowski kayıtlarının defalarca izleniyor ve takip ediliyor olmasının nedeni, bir insanın adeta kendisinden kurtuluyor olabileceğinin, kendisinin ötesine geçebileceğinin izini görmek gibi bir duygu yaşamasıdır (Mimesis,2010: 137-138).

Fiziksel eylemlerden sonra Grotowski'nin Tiyatro Laboratuvarı ve etkisi düşünöldüğünde tabi ki bu 20. Yüzyılın en büyük kazanımlarından biridir. Çünkü bakıldığı zaman 20. Yüzyıldan önce tiyatrodaki böyle bir şeye hiç rastlanmaz. Tiyatronun kendi kendini, kendi kavramlarını yeniden üretmek üzere kendisine odaklanması yeni bir şeydir. Örneğin 19. Yüzyılda tiyatro bir işletme gibi görülürdü. İşleyen bir çark gibi düşünölen ve belli bir toplumun kendini yenilemesi olarak görölen bir eğlence aracı gibi kabul edilirdi.

İlk kez 20. Yüzyılda kendi üzerine düşünölen ve birçok kavram geliştiren, incelemelere yönelen bir anlayış tarzının geliştii göröldü. Bu asrın başında Stanislavski, Meyerhold'un geliştirdii stüdyolarda ve daha sonra Polonya'da Grotowski'nin tiyatro laboratuvarından sonra Avrupa'nın bazı yerlerinde mantar gibi birçok tiyatro laboratuvarı açılmaya ve kurulmaya başlandı. Fakat bunların pek fazla fiziksel ve somut sonuçları görölmemekle birlikte görölmek zorunda da değildi (Mimesis,2010:127).

Jerzy Grotowski'nin Tiyatro Laboratuvarı etkisini biz bugün, İstanbul Şehir Tiyatrosu bünyesinde kurulmuş olan Tiyatro Araştırma Laboratuvarı'nda görüyoruz.

İstanbul Şehir Tiyatrosu TAL bünyesinde uygulanan yöntemler ya da bir oyunculuk sistemi bir şekilde sürdürölemedi ya da taşınamadı. Kendi içinde çok spesifik ya da çok değerli şeyler yapılmasına karşın bir şekilde sürdürölemedi. Çünkü seyirci hep dışarıda tutuluyordu ve gösterilebilecek şeyler stratejik olarak daha sonraya atılıyordu. Burada kaynaklanan sorun yapılan bir şeyin sadece on kişi arasında dönüp durmasıyla alakalıydı ve dışarıdan gelen seyirci ya da değerlendirme

çok azdı. Dolayısıyla o kapalılık bir süre sonra değerini kaybedebiliyordu (Mimesis,2010: 126).

Bütün bunlarla birlikte Türkiye’de amatör tiyatrolarda ‘tesis yokluğu’ sorunu vardı. Bu her türlü amatörce hataya karşı bir bahaneler zinciriydi. Yani kırmızı koltukların olmaması, spot sayılarının yeterli olmaması ve doğru dürüst prova yerlerinin olmaması gibi çok geniş bir sorunlar listesi ile boğuşulurdu. Ama Grotowski ile birlikte Türk tiyatrosu şunu görmüş oldu ki, bunlar asla bir bahane olamaz çünkü yapmak istediğimiz şey için oyuncu ve seyirci yeterlidir. Yani yoksulluk, zengin tiyatro veya resmi tiyatronun imkânlarından yoksun olmak, teatral etkinliği zedeleyecek bir şey değildir. Tam tersine Grotowski, bu öğeleri bir yana bırakarak aslında sağlam bir tiyatro çalışmasının unsurları olabilir diye düşünülmesine yardımcı olmuştur (Mimesis,2010: 119).

Grotowski’de bizi en çok etkileyen bir başka nokta ise; oyuncu etiğidir. Grotowski’nin silahsızlanma diye adlandırabileceğimiz anlayışı, oyuncuyu şapkadan tavşan çıkartan ve farklı duruşlar deneyen aynı zamanda bilmem ne tekniği ile şarkı söyleyen bir performans makinesi olarak görmez. Aksine tam da bunlardan vazgeçilmesi gerektiğini söyler.

Grotowski, özellikle yoksul tiyatro dönemi itibarıyla baktığımızda, oyuncu ve seyirci arasındaki ilişkiyi etkin kılacak bir şey yapar. Bu dönem de ise Türk tiyatrosu, yaptığı oyunlarda çok fazla şey kazanmıştır (Mimesis,2010: 120-121).

Türk tiyatrosunun yanı sıra Grotowski’nin yeniden canlandırdığı kavramlar düşünüldüğünde tekrar anlam kazandırılan bir kavram olan Aksiyon karşımıza çıkıyor. İlk olarak biz Aksiyon’u Aristoteles’in Poetika kitabında görüyoruz. Ancak orada Aksiyon olarak değil Praksis olarak karşımıza çıkıyor. Grotowski’nin de buna bir Aksiyon demesi rastlantı olarak düşünülmemelidir. Bu Aristoteles’i yeniden anlamlandırma cesareti gösterdiğinin bir kanıtıdır. Tüm tiyatrolarda olduğu gibi Türk Tiyatrosu’nda da Aksiyonun önemi düşünüldüğünde Grotowski’nin bu konuda da kazandırdıkları yadsınamaz (Mimesis,2010: 142).

Son olarak eklemek gerekirse, önemli olan bir diğer nokta, Stanislavski’de geçen itki kavramıdır. Grotowski ile fiziksel eylemler üzerine çalışmak adlı kitabın arka kapağında dediği gibi: ‘‘Küçük bir fiziksel eylemin öncesinde bir itki vardır. Burada kavraması çok güç bir şeyin gizi yatar.’’ Çünkü itki, bedeninde başlayan

ve yalnızca küçük bir eyleme dönüştüğünde görünür olan bir tepkidir. İtki o denli karmaşıktır ki kimse yalnızca bedensel alanla ilgili olduğunu söyleyemez (Mimesis,2010: 141).

Poetika'nın ilk cümlesi de mimesisin bir aksiyonun mimesisi olduğunu bildirir; mimesis kelimesi basitçe bir taklit olarak değil de büyük anlamıyla düşünmeyi gerektirir. Böylelikle, mimesisin metinde şifrelenmiş olan isteklerle sahnede canlanan fiziksel eylemler arasındaki canlı bağ olduğunu düşünebiliriz. İşte bütün bunların tiyatro için keşfinde Grotowski'nin itki kavramına yaptığı vurgunun rolü büyüktür. Öte yandan, Grotowski'nin aksiyon kavramına verdiği özel önem, onun en geniş anlamıyla bile olsa taklitten daha fazla bir şey, günümüzün yaygın terimini kullanmak gerekirse, bir performans olduğunu Türk tiyatrosu olarak keşfetmemizi sağladı (Mimesis,2010: 142).

Grotowski'nin son çalışma evresi olan Araç Olarak Sanat, yalnızca oyuncunun sanatına odaklanmış değil, oyuncunun daha yüce bir gerçekliğe ve daha yüce bir misyona ulaşması için yapılan çalışmalara odaklanmıştır. O evrenin en mühim ürünü Aksiyon adını verdiğimiz bir türdür. Buna seyircilere sunulmadığı için sadece tanıklara sunulduğu için gösterim denilmiyordu. Ancak tanıkların sayısının da çok fazla olmaması tercih ediliyordu. Bunun bir örneği 2009 yılında Aya İrini kilisesinde gösterilen Aksiyon'du. Gerçekleştirilen bu proje kapsamında Thomas Richards ve Mario Biagini Türkiye'ye gelip Aksiyon'u Aya İrini'de gerçekleştirmiştir. Aynı gösterim daha sonra Girit adasında gerçekleştirilmiş ve bu Grotowski'nin çalışmalarını bilfiil Türkiye'ye taşımayı hedefleyen uluslararası bir proje olmuştur (Mimesis,2010: 117).

Gerçekten bizim topraklarımız üzerinde yapılan deneysel bir çalışma olmuştur. Aksiyon, daha çok insan, beden ve ses üzerine odaklı bir çalışma olmasına karşı aynı zamanda mimari yapıyı ve doğal ortamı da ilgilendirmektedir. Aya İrini ve Kapadokya'daki mağaralar bu açıdan çok kıymetliyler.

Bu projede yalnız Aksiyon olmadı ve aynı zamanda bu projede yeni bir aksiyona başlandı ve bu aksiyon projenin sonunda başka bir şeye dönüştü. Bunun dışında Türkiye'de yapılan başka şeyler de vardı. Türkiye'den davet edilen genç tiyatro oyuncular ve Workcenter bir araya gelerek bir çalışma alışverişi yaptılar.

Birbirleriyle bir diyalog oluştururken genç öğrencilerin katıldığı uluslararası bir eğitim buluşması da gerçekleşti (Mimesis, 2010: 133).

Tüm bunlardan bahsederken bir başka önemli çalışma ise Boğaziçi Üniversitesi oyuncularının yaptıklarıdır. Onlar da küçük bir amatör topluluk olarak başladıkları işe Türkiye çapında ses getirmeye kadar ilerlemiştir. Grotowski'nin yoksul tiyatroya doğru eserini Türkçe'de okunabilir ve anlaşılabilir kıldılar (Mimesis, 2010: 118).

İlk olarak 2001 yılında Ankara Devlet Tiyatroları'nın davet ettiği bir oyun gelmişti. Workcenter of Jerzy Grotowski ve Thomas Richards bir dünya turuna çıkmıştı. Önce Singapur ve daha sonrada Polonya'da One Breath Left (Kalan Son Nefes) gösterimini gerçekleştirmişlerdi. Daha sonra bu gösteriyi Viyana'da seyreden Gül Gürses oyunu Türkiye'de gösterilmesi için davet etmiştir. Oyun çok sıra dışıydı; bizim kendi enstrümanlarımızla oyuncu olarak, rejisör olarak kavrayamayacağımız üst bir düzeyi ifade ediyordu. Burada aslında tüm tiyatro öğrencilerinin eğitim süresi boyunca cevap bulamadığı birçok sorunun cevabı vardı (Mimesis,2010:128).

Gerçekleştirilen tüm bu gösterimler *Kesişen Yolların İzinde* adıyla bir proje kapsamında gerçekleştirilmiştir. Bu proje çok geniş ve karmaşık bir projeydi. Yalnızca Türkiye'nin değil, Yunanistan, Bulgaristan, Fransa, İtalya, Avusturya, Tunus ve Kıbrıs'ında içinde olduğu bir projeydi. Daha çok eğitim olarak yani bir bilginin aktarıldığı bir mecra olarak tanımlanabilen bu proje Moskova'da gerçekleştirilmiştir. Türkiye'den de pek çok genç oyuncu Moskova'daki bu eğitime katılmışlardır.

Bu projede insanlar gerçekten hem düşünsel olarak hem de öğrencilerini mobilize etme anlamında en güçlü iradeyi göstermişlerdir. Pek çok sayıda profesör ve doktor bu çalışmaya katılmışlardır. Bu çalışmanın Türkiye'de gerçekleştiği yer ise yukarıda da belirttiğimiz üzere pek bilinmeyen ve bir insanın gelmeyi tercih etmeyeceği bir yer olan değişik bir sinerjiye sahip Kapadokya Aya İrini'dir. Aya İrini'nin tercih edilme sebebi ise Thomas Richards'ın sürekli altını çizdiği sonik vibrasyonunun güçlü olması bu seçimin yapılmasına neden olmuştur (Mimesis,2010: 130).

Bu çalışmalara ve eğitime Ankara Üniversitesi DTCE, Hacettepe Üniversitesi Konservatuarı'ndan, Bilkent'ten, Çukurova'dan, Diyarbakır Dicle

Üniversitesi'nden yaklaşık iki yüz elli öğrenci gelmiştir. İlginç olan şey, davet edilmesine rağmen İstanbul'dan bu çalışmaya katılım gerçekleşmemiştir. Bunun bir sebebi belki de Grotowski'yle bir ilişki kurulamaması olarak düşünülebilir. Fakat tüm bunlara rağmen çalışmalar, Grotowski'ye verilen bir önem duyma arzusu ile birlikte bunun ötesine geçen bir gizemlileştirme eğilimini de göstermiştir (Mimesis, 2010: 135).



5. SONUÇ

Bu çalışma, Grotowski'nin Fiziksel Eylemleri ve Türk Tiyatrosu'na etkisine dikkat çekmek ile Grotowski'nin Türk Tiyatrosu açısından önemini araştırmayı, Grotowski'den etkilenen sanatçıları ve uygulama alanında Grotowski yöntemlerinin sağladıklarını ve mevcut durumlarla birlikte analizini yapmayı amaçlamaktadır.

Bu hedef doğrultusunda öncelikle, Grotowski'nin hayatı ve yetiştiği ülke olan Polonya'nın tarihsel gelişimi, tarihsel Avangart akımları Fiziksel Eylemlere katkıları ve bu süreçte Grotowski'nin etkilendiği isimler ile birlikte tiyatro alanında kazandırdıkları ele alınmaktadır.

Grotowski'nin Fiziksel Eylemlerine değinirken geniş çaplı araştırmaların yanı sıra Türk tiyatrosundaki etkisi ve bu etkinin zaman zaman hak ettiği değeri görmemesine sebep olan koşullar ortaya konulmaktadır. Bu alanda ileride yapılacak olan araştırmalarda, Türkiye'deki Fiziksel eylemlerin etkisi spesifik olarak ele alınabilir. Bu tezde sadece Grotowski'nin Fiziksel eylemlerine değinilmekle beraber Türk tiyatrosunun da esasında bu yöntemlere pek de uzak olmadığı ve zamanında üzerinde duran tiyatro insanlarının olduğu ifade edilmektedir. Bu yöntem, daha ayrıntılı kavramsallaştırmalara ve incelemelere yönelik, potansiyeli geniş bir konudur.

Tezin odak konusu olan Fiziksel eylemlerin Türk tiyatrosuna etkisi alanında yerli kaynakların çok az sayıda ve sınırlı olmasından dolayı, yabancı kaynakların ise Türk tiyatrosuna yönelik araştırmalar yapmamalarından dolayı, bu konuda akademik anlamda bir boşluk olduğunu göstermektedir. Gerek Grotowski gerekse etkilendiği sanatçıların bu alanda yaptığı çalışma ve araştırmaların Türk tiyatrosuna doğrudan etkisi olmasına karşı bu konu üzerinde spesifik olarak durulmuş olmaması büyük bir eksikliklerdir. Kaynakça bölümünden de anlaşılacağı üzere, Fiziksel eylemler konusu tiyatro alanına yönelik akademik yayınlarda çoğu kez dolaylı biçimlerde bahsedilmektedir. Değişik akademik ve kültürlerde yapılan yöntem araştırmalarına rağmen, çok sınırlı sayıda kaynak bulunmaktadır. Bulunan kaynaklarda ise Fiziksel eylemlerin ortaya atıldığı ve incelendiği sanatçıların bulunduğu ülkeler ve kültürler doğrultusunda gelişme göstermiş ve fayda sağlanmış olduğu görülmekte, diğer kültürlerdeki etkisi üzerinde pek durulamamaktadır.

Aynı zamanda Fiziksel eylemlerin temelini oluşturan niteliklerin ve özelliklerinin esasında Türk tiyatrosunun da temelini oluşturan niteliklerin ve özelliklerin benzer olduğu görülmekte, yapılan çalışmalardaki tüm yöntemlerin ufak tefek farklılıklar dışında beslendiği kaynakların aynı olduğu saptanmaktadır.

Türk tiyatrosunda da oyunculara hayal gücü, ritim, konsantrasyon, realite ve inanma, duygu alışverişi, uyum sağlama ilkelerine inanılmış ve içten içe bu inanışlar doğrultusunda çalışmalar gerçekleştirilmiştir. Bu ilkeler, Fiziksel eylemlerin temelini oluşturan öğeler olmakla birlikte tüm kültürlerce de aynı zamanda oyunculuğun olmazsa olmaz kurallarındandır. Böylece, Grotowski'nin Fiziksel eylemleri ve Türk tiyatrosu arasında, ifade tarzı ve icra anlamında birtakım kesişim noktaları belirlemektedir. Fiziksel eylemlerin Aksiyon kavramı üzerinden incelenmesi ve yarattığı, ' İfadesiz düşünce yoktur, ifade ise, kassal bir hareketin başlangıcıdır.' algısı ile daha akademik incelemelere son derece açıktır.

Bu çalışmada, Grotowski'nin fiziksel eylemlerinin gerek Türk tiyatrosu gerek etkisi altında olduğu diğer tiyatrolarca yakından ilişkili olduğu ve fiziksel eylemler kavramının daha geniş bir kavramsal çerçeveye oturtulması bakımından geniş olanaklar sunduğu tartışıldı. İlgili bölümde de vurgulandığı gibi, fiziksel eylemler, birçok duyguyu, birçok aksiyonu, kendi içlerinde çelişen birçok eylemi tek bir gerçek yerde yani sahnede yan yana koyma gücüne sahiptir. Bu da bize nerde olursa olsun bir tiyatro oyuncusunun, fiziksel eylemler yöntemini kullandığında hisler ve duyguların bu eylemler ile birlikte tam bir uyum içinde meydana geldiğini gösterir. Bu eylemler ile oyuncu duygularını düşünmemeli, bir tek ne yapmak mecburiyetinde olduğunu bilmelidir.

Bu çalışmaların ikincil amaçlarından biri de, fiziksel eylemlerin ve dolayısıyla bu eylemleri benimsemiş oyuncuların nasıl bir donanıma sahip olmaları gerektiği ile ilgili noktalara değinip faydaları düşünüldüğünde bu yöneme daha fazla ilgi gösterilmesini sağlamaktır. Bu özellikle, Türk tiyatrosu ve oyuncuları düşünüldüğünde, dünya çapında yapılan işlerimiz olmasına rağmen fiziksel eylemlerin önemini yeterince kavrayamamış olmamızdan ötürü daha geniş çaplı kitlelere seslenemiyor olabilmemizi sorgulamak açısından önem taşımaktadır. Ancak son bölümde de vurgulandığı üzere ülkemizde maalesef bu konuya yeterli düzeyde önem verildiğini söylemek zordur.

Türk tiyatrosu adına dört yıllık tiyatro eğitimi veren okulların belli bir kuram ya da yöntem üzerine yoğunlaşmalarından ziyade tüm kuramlar için geçerliliği yadsınamaz olan fiziksel eylemler baz alınarak eğitim süreci tamamlandığında büyük bir gelişme ve ilerlemeden bahsedilebilir. Sadece eğitmenlerin inanmış olduğu kuramlar doğrultusunda oyunculuğu belli bir inanış ve kalıba sığdıran bu sistem ne yazık ki Türk tiyatrosu adına yalnızca bir gerilemedir.

Oysa bir görüşü direktmekten ziyade, tüm bu görüşler ve yöntemlerle çalışmalar sonucunda izlenecek yol öğrencinin tercihine bırakılsa, geleceğin oyuncularını kendini keşfederek yollarına daha sağlam ve emin adımlarla devam edeceklerdir.

Bu tez çalışmasında sunulan bilgilerin, Türk tiyatrosunun gelişimine yönelik atılan bir adım olduğu inancıyla, fiziksel eylemlerin hak ettiği algı ve değere ulaşmasının yine Türk tiyatrosunu büyük ölçüde ilerleteceği umut edilmektedir.

6. KAYNAKÇA

Kitaplar

- A., Artaud. (1993). Çev. B. Gülmez. *Tiyatro ve İkizi*. İstanbul. Yapı Kredi Yayınları
- Barba, E. (1964). *Tiyatronun Yeni Ahiti*. Çev. Hakan Gürel, A. Cüneyt Yalaz. Mimesis Tiyatro/Çeviri ve Araştırma Dergisi. Boğaziçi Üniversitesi. İstanbul: Özel Sayı
- Barba, E. (1965). *Ritüel Tiyatro*. Çev. Hakan Gürel, A. Cüneyt Yalaz. Mimesis Tiyatro / Çeviri ve Araştırma Dergisi. Boğaziçi Üniversitesi. İstanbul: Özel Sayı
- Barba, E. (1991). *Tiyatro Laboratuvarı*. Çev. Çiğdem Genç. Mimesis Tiyatro / Çeviri ve Araştırma Dergisi. Boğaziçi Üniversitesi. İstanbul: Özel Sayı.
- Blair, R. (2008). *The Actor, Image, And Action: Acting And Cognitive Neuroscience*, Routledge, Oxon.
- Brockett, Oscar. (1999). Çev. İnönü Bayramoğlu. *Tiyatro Tarihi*. Ankara. Dost Kitapevi.
- Candan, Ayşın. (1994). *Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro*. Yapı Kredi Yayınları. İstanbul.
- Çalışlar, Aziz. (1992). *Tiyatro Adamları Sözlüğü*. Mitos Boyut Yayınları. İstanbul.
- Ergün, Selda. (2012, Kasım). *Oyuncu Yetiştirmede Stanislavski ve Grotowski'nin Fiziksel Eylemler Yöntemi*. Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi. Say.1
- Ergün, Selda. (2003). *Çağdaş Doğaçlama*. Dokuz Eylül Yayınları. İzmir.
- Grotowski, J. (1965). *Yoksul Bir Tiyatroya Doğru*. Çev. Hülya Bahçeci, Handan Öz. Mimesis Tiyatro / Çeviri ve Araştırma Dergisi. Boğaziçi Üniversitesi. İstanbul: Özel Sayı

- Grotowski, J. (1967). *Oyuncunun Tekniği*. Çev. Cüneyt Yalaz. Mimesis Tiyatro / Çeviri ve Araştırma Dergisi. Boğaziçi Üniversitesi. İstanbul: Özel Sayı
- Grotowski, J. (1991). *İlkeler*. Çev. Çiğdem Genç. Mimesis Tiyatro / Çeviri ve Araştırma Dergisi. Boğaziçi Üniversitesi. İstanbul. Özel Sayı.
- Grotowski, J. (2002). *Yoksul Tiyatroya Doğru*. Çev. Hatice Yetişkin. Tavanarası Yayıncılık. İstanbul.
- Grotowski, Jerzy. (2002). Çev. Hatice Yetişkin. *Yoksul Tiyatroya Doğru*. İstanbul. Tavanarası Yayıncılık.
- K. Birkiye, Selen. (2006). *Kültürler Arası Tiyatro ve Grotowski*. Yaratıcı Drama Dergisi. Cilt 1. Say. 2.
- Körpe, Seyyal. (2012, Ocak). *Witkiewicz Sanatsal Özgürlüğünün Çağdaş Polonya Tiyatrosuna Yansıması*. Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji. Say. 20.
- Kutlu, Ö. (2007). *Jerzy Grotowski ve Thomas Richards: Kesilen Yolların İzinde*.
- L., Wolford. (1996). Çev. Devlet tarafından. *Grotowski's Objective Drama Research*. Jackson. Missisipi Üniversitesi.
- Moore, S. (2006). *Fiziksel Aksiyonlar Yönetimi*. Çev. Fırat Güllü. Boğaziçi Yayınları. İstanbul.
- Nutku, Özdemir. (2017). *Tiyatro Yönetmenin Çalışması*. İstanbul. Eksik Parça Yayınevi.
- Osinski, Zbigniew. (1986). *Grotowski ve Laboratuvarı*. New York. PAJ Publications.
- Özcan, Ceren. (2014). *Çağdaş Tiyatroda Anlatının Sahneye Çağrılması: Tiyatro Tem Üzerine*. İstanbul. Ayrıntı Yayınları.
- Özüaydın, N, Uğur. (2006). *20. Yüzyıl Tiyatrosunda Estetik Düşünce*. İstanbul. Mitos-Boyut Tiyatro Yayınları.
- Özüaydın, N.U., (2016 Kasım & Aralık). *Oyunculukta Fiziksel Eylemler Yönteminin Analizi*. Güzel Sanatlar Fakültesi, Sanat Dergisi. Cilt 9, Say. 18.

R. Schechner. (1997) *The Grotowski Sourcebook*. Routledge. London & New York.

Richard, Thomas. (1996). Çev. Kadir Çevik. *Theater Arbeit mit Grotowski an physischen Handlungen*. Alexander Verlag. Berlin.

Richard, Thomas. (2005). Çev. H. Yıldız, A. Candan..*Grotowski ile Fiziksel Eylemler Üzerine Çalışmak*. İstanbul.

Shevstsova, M. (Kasım 2008). *Grotowski ile Beraber ve Grotowski'den Sonra*. Thomas Richards ve Mario Biagini, Maria Shevstsova ile Söyleşi. Londra. Çev. Şebnem Sözer.

Stanislawski, S. Konstantin. (1992). Çev. Suat Taşer. *Sanat Yaşamım*. İstanbul. Can Yayınları.

Stanislawski, S. Konstantin. (1996a). Çev. Suat Taşer. *Bir Aktör Hazırlanıyor*. İstanbul. Papirüs Yayınları.

Stanislawski, S. Konstantin. (1996b). Çev. Suat Taşer. *Bir Karakter Yaratmak*. İstanbul Papirüs Yayınları.

Stanislawski, S. Konstantin. (1999). Çev. Çiğdem Genç, Fırat Güllü, Bora Tanyel. *Bir Rol Yaratmak*. İstanbul Boğaziçi Yayınları.

Sürelî Yayınlar

Toporkov, V.O. (1979). *Stanislavski in Rehearsal - The Final Years*. Çev. Christine Edwards. New York.

Whyman, R., (2008). *The Stanislavsky System Of Acting: Legacy And Influence In Modern Performance*. Cambridge University Press, New York.

Yücel, Okan. (1990, Mart). *Dionysos Ritüellerinden Tragedya ve Komedyaya*. Mimesis Dergisi. Say.3.

Makale ve Tezler

Koecher-Hensel, Agneieszka. *Tiyatro Alanında Polonya-Türkiye İlişkileri*. Makale.

7. ÖZGEÇMİŞ

26 Nisan 1990 yılında İstanbul'da doğdu. İlkokul ve Ortaokulu İmece İlkokulu'nda okudu. Lise öğrenimini Şişli Anadolu Lisesi'nde tamamladı. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Felsefe Bölümü'nden 2012 yılında mezun oldu. Aynı sene gittiği Amerika'da New York Actor Studio bünyesinde önemli isimlerden drama dersleri aldı. Döndükten sonra 2013 yılında Haliç Üniversitesi Konservatuvarı'na girerek Tiyatro Ana Sanat Dalı Tiyatro Yüksek Lisans programına başladı.

Profesyonel oyunculuk hayatına, 2008 yılında girdiği özel tiyatrodan çalışarak adım attı. 2012 - 2013 sezonunda İstanbul Devlet Tiyatrosu'nda çeşitli oyunlarda ve müzikallerde yer alarak Özel tiyatrolarda da oyunlarına devam ederken 2016 yılında kendi tiyatrosu olan Gong: İstanbul'u kurdu. O yıl sahnelediği ilk oyunu ile 3. Ekin Yazın Dostları Tiyatro Ödülleri'nde "Genç Yetenek" ödülü ile 4. Yeni Tiyatro Dergisi Ödülleri'nde "Umut Vaad Eden Erkek Oyuncu" ödülünü kazandı. Bunların dışında da televizyon mecralarında birçok projede oyuncu olarak çalıştı ve hala çalışmaktadır.

JERZY GROTOWSKI'NİN FİZİKSEL EYLEMLERİ VE TÜRK TİYATROSUNA ETKİSİ

ORJİNALLİK RAPORU

% **16**

BENZERLİK ENDEKSİ

% **11**

İNTERNET
KAYNAKLARI

% **3**

YAYINLAR

% **6**

ÖĞRENCİ ÖDEVLERİ

BİRİNCİL KAYNAKLAR

- | | | |
|----------|--|------------|
| 1 | Ö ZÜAYDIN, Nazım Uğur. "O Y U N C U L U K
TA FİZİKSEL EYLEMLER YÖNTEMİNİN ANA
LİZİ", Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel
Sanatlar Fakültesi, 2016.
Yayın | % 2 |
| 2 | library.cu.edu.tr
İnternet Kaynağı | % 2 |
| 3 | www.narteks.net
İnternet Kaynağı | % 2 |
| 4 | Submitted to Haliç Üniversitesi
Öğrenci Ödevi | % 2 |
| 5 | mimesis-dergi.org
İnternet Kaynağı | % 1 |
| 6 | Submitted to Ankara University
Öğrenci Ödevi | % 1 |
| 7 | kitap.global-led.net
İnternet Kaynağı | % 1 |