

18. Artaud, Grotowski ve Brook: Ayinler ve Ritüel Törenlere Yaklaşımlar¹

Atakan ASLAN²

APA: Aslan, A. (2024). Artaud, Grotowski ve Brook: Ayinler ve Ritüel Törenlere Yaklaşımlar. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (43), 368-379. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.14065249>

Öz

Ritüel olgusu, tiyatro gösterilerinden hiçbir zaman ayrı düşünülemez, zira ritüel, özünde bir performanstır ve tiyatro gösterileri, ritüelin icra edilmesinin temel başlangıç noktasıdır. Tiyatronun kökenine dair en yaygın teori, tiyatronun ritüellerin kalbinden doğup dönüştüğü yönündedir. Bu makalede, 20. yüzyıl tiyatrosunda kendi tiyatro anlayışlarını şekillendirmek amacıyla ritüel araştırmalarına yönelen Antonin Artaud, Jerzy Grotowski ve Peter Brook'un tiyatro yaklaşımları ele alınacaktır. İncelenen üç ritüel tiyatro yönetmeni olan Artaud, Grotowski ve Brook'un tiyatrodaki ritüel ve ritüel törenlerine ilişkin yaklaşımları ve fikirleri şu şekildedir: İlk bölümde, tiyatronun en büyük teorisyenlerinden biri olan ve "Vahşet Tiyatrosu"nun kurucusu Antonin Artaud'un ritüellerin seyircinin duygularını derinden etkileme değerinin farkına vararak bir tür ritüele benzer tiyatro önerdiği incelenecektir. Artaud'un ritüele yakın tiyatrosunda, tanrıların değil, insanüstü olan ve insanlarla tanrılar arasındaki sınırdaki yaşayan insanların merkezi bir rolü vardır. İkinci bölümde, Jerzy Grotowski'nin yeni bir oyun sistemi ve ritüel yaratma çabaları ele alınacaktır. Grotowski, ritüel ve dinsel ağırlıklı oyunlara yönelmiş ve bu doğrultuda yeni bir tiyatro dili geliştirmeye çalışmıştır. Üçüncü bölümde ise Peter Brook'un sahne nesnelere üzerinde minimalizm ve dönüştürülebilirlik kazandıran yöntemlere yaklaşımı incelenecektir. Brook, sahne nesnelere kullanma konusunda çok seçici ve akıllı davranmış; basit olmakla birlikte performans sırasında izleyiciyi şaşırtmayı başarmıştır.

Anahtar kelimeler: Tiyatro; Ritüel; Grotowski; Artaud; Brook

¹ **Beyan (Tez/ Bildiri):** Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyulduğu ve yararlanılan tüm çalışmaların kaynakçada belirtildiği beyan olunur.

Çıkar Çatışması: Çıkar çatışması beyan edilmemiştir.

Finansman: Bu araştırmayı desteklemek için dış fon kullanılmamıştır.

Telif Hakkı & Lisans: Yazarlar dergide yayınlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler ve çalışmalarını CC BY-NC 4.0 lisansı altında yayımlanmaktadır.

Kaynak: Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyulduğu ve yararlanılan tüm çalışmaların kaynakçada belirtildiği beyan olunur.

Benzerlik Raporu: Alındı – Turnitin, Oran: 1

Etik Şikayeti: editor@rumelide.com

Makale Türü: Araştırma makalesi, **Makale Kayıt Tarihi:** 24.09.2024-**Kabul Tarihi:** 20.12.2024-**Yayın Tarihi:** 21.12.2024; DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.14065249>

Hakem Değerlendirmesi: İki Dış Hakem / Çift Taraflı Körleme

² Dr., Bağımsız Araştırmacı / Dr., Independent Researcher (Istanbul, Turkey), **eposta:** aslan.atakan2883@gmail.com, **ORCID ID:** <https://orcid.org/0000-0003-0297-192X>

Artaud, Grotowski and Brook: Their Approaches to Rituals and Ceremonies³

Abstract

The phenomenon of ritual can never be considered separate from theatrical performances, because ritual is essentially a performance and theatrical performances are the basic starting point for the performance of ritual. The most common theory about the origin of theatre is that it was born and transformed from the heart of rituals. This article will examine the theatre approaches of Antonin Artaud, Jerzy Grotowski and Peter Brook, who turned to ritual studies in order to shape their own understanding of theatre in the 20th century. The examined approaches and ideas of the three ritual theatre directors, Artaud, Grotowski and Brook, regarding rituals and ritual ceremonies in theatre are as follows: First part, will examine how Antonin Artaud, one of the greatest theorists of theatre and the founder of the "Theater of Cruelty", proposed a kind of ritual-like theatre by realizing the value of rituals in deeply affecting the emotions of the audience. In Artaud's near-ritual theatre, the central role is played not by gods but by super humans who live on the border between humans and gods. In the second part, Jerzy Grotowski's efforts to create a new game system and ritual will be discussed. Grotowski focused on ritual and religious plays and tried to develop a new theatrical language in this direction. In the third section, Peter Brook's approach to methods that provide minimalism and transformability on stage objects will be examined. Brook was very selective and intelligent in using stage objects; despite being simple, he managed to surprise the audience during the performance.

Keywords: Theatre, Ritual, Grotowski, Artaud, Brook.

³ **Statement (Thesis / Paper):** It is declared that scientific and ethical principles were followed during the preparation process of this study and all the studies utilised are indicated in the bibliography.
Conflict of Interest: No conflict of interest is declared.
Funding: No external funding was used to support this research.
Copyright & Licence: The authors own the copyright of their work published in the journal and their work is published under the CC BY-NC 4.0 licence.
Source: It is declared that scientific and ethical principles were followed during the preparation of this study and all the studies used are stated in the bibliography.
Similarity Report: Received - Turnitin, Rate: 1
Ethics Complaint: editor@rumelide.com
Article Type: Research article, **Article Registration Date:** 24.09.2024-**Acceptance Date:** 20.12.2024-**Publication Date:** 21.12.2024; **DOI:** <https://doi.org/10.5281/zenodo.14065249>
Peer Review: Two External Referees / Double Blind

1. Giriş

Tiyatro'nun temel kökenlerinden biri olan ritüel, ritüelik törenler ve oyunların ritüelden türemesi nedeniyle, Antik Yunan'dan bu yana tiyatroya yansımaktadır. Bu araştırma, ritüellerin, Grotowski, Artaud ve Brook gibi yönetmenlerin tiyatrolarında nasıl yansıdığını ele almaktadır. Araştırmanın varsayımları, tiyatronun ritüelden doğuşu, ritüel ve ritüelik tören arasındaki farklar, doğu ritüellerine ve oryantal gösterilere yönelimler ve tiyatronun ritüel niteliği üzerine kuruludur. Araştırmanın genel amacı, tiyatrodaki ritüellere yaklaşımın açıklanmasıdır. Bu bağlamda, ritüel ve ritüelik tören kavramlarının incelenmesi, ritüelin tiyatro ile bağlantısına ilişkin ortak teorilerin dile getirilmesi, ve adı geçen sanatçıların yönetmen olarak ritüel ve ritüelik törenlere yönelik tutumlarının incelenmesi ve bu tutumların teatral faaliyetlerine yansımalarının aydınlatılması spesifik araştırma hedefleridir. Bu araştırma, bir kütüphane çalışması olup, bulguları Grotowski, Artaud ve Brook'un teorilerini ve sahneleme yöntemlerini incelemeyi amaçlamaktadır.

Son 60 yılda ritüel çalışmaları, dramatik sanatın en önemli yönlerinden biri haline gelmiş ve tiyatronun ilgi alanlarından biri olmuştur. Antropoloji biliminin bir disiplin olarak ortaya çıkmasıyla birlikte, tiyatro sanatının uygulama alanında yeni ifade yolları arayan tiyatro icracılarının ilgisini çekmiştir. Yönetmenler, yazarlar ve düşünürler, Batılı geleneksel tiyatro geleneğinin artık kendini tekrar ettiği, toplumsal işlevini yerine getiremediği ve Avrupa'nın birinci ve özellikle ikinci dünya savaşı sonrası toplumsal ve kültürel bir enkaz yığını olduğu fikrini sıkça dile getirmişlerdir. Kültürel yozlaşma kaçınılmaz olmuş, kapitalist sürecin yarattığı sınıf ayrımları derinleşmiş, bazı ülkeler sınırlarını demir perdelerle çizerken, pozitivizmle özdeşleştirilen modernizm, sanatı geleneksel keskin sınırlar çerçevesine yerleştirmeye devam etmiştir. Diğer sanat alanlarında olduğu gibi, tiyatro gösterilerinde de bazı eylem ve görünüm ritüelik törenlere benzemektedir. Postmodern tiyatro, başta Artaud olmak üzere yukarıdaki teorisyenlerin düşünce ve teorilerinden etkilendiği gibi, modernizm sonrası akımlardan ve düşüncelerin ritüellere özel önem göstermelerinden de etkilenmiştir. Bu dönemde, Antonin Artaud'nun kınadığı merkezi sözcük ve metin eski konumunu kaybetmeye başlamıştır. Dil, asıl işlevi olan irtibat kurma görevinden uzaklaşarak daha çok uzam yaratmak için kullanılmıştır. Postmodern tiyatro döneminde ışık, ses, renk, sahne tasarımı, kostüm ve müzik gibi unsurlar ön plana çıkmış ve özel bir önem kazanmıştır.

2. Antonin Artaud

Fransız şair, ressam, oyun yazarı ve yönetmen Antonin Artaud, 4 Eylül 1896'da Marsilya'da doğmuş ve kısa sürede tiyatro faaliyetlerine ilgi duymaya başlamıştır. 1921 yılında tiyatroya olan ilgisi artmış ve 1926 yılında sürrealist oyun yazarı Roger Whittaker'ın yardımıyla Alfred Jarry Tiyatrosu'nu kurarak burada dört oyun sahnelemiştir. Ancak, faaliyetlerinin engellenmesi nedeniyle bu grup dağılmıştır. 1935 yılında, on yedi gece sahnelendikten sonra durdurulan "The Cenci" oyununu sahnelemiştir. Artaud, 1948 yılında, elli bir yaşında vefat etmiştir. Hayatının son iki yılında delilik damgası yiyerek 1945'ten itibaren bir akıl hastanesine yatırılmıştır. Artaud'nun deliliği ve ölümünün, August Strindberg'in deliliği ve ölümüyle benzer bir idealizmden kaynaklandığı ve bu ideallerin sert ve insanlık dışı gerçekliklerle zorunlu bir çelişki içinde olduğu söylenebilir.

Antonin Artaud, "iç dünya" olarak adlandırdığı şeye ulaşmak için gizem, sezgi ve mistisizme önem vermiş ve tiyatrosunda bunu entelektüel felsefi çerçevelerden uzaklaştırarak daha önemsiz bir meta haline getirmeye çalışmıştır. Ona göre tiyatroyu, gerçek kökeni olan ritüel ve ritüelik törenlere yaklaştırmıştır. Daha sonra, Jerzy Grotowski'nin de Artaud'nun etkisi altında benzer bir başarıyı hedeflediği görülmektedir (Innes, 1998, p. 87).

Artaud'nun ritüel, ritmik hareketler ve ritüelik performanslara yaklaşımı, dönemin bazı teorisyenlerine

göre, etkisini yitirmiş tiyatrodan sanatsal bir kaçış olarak değerlendirilmiştir. Meyerhold, bu değişimin gerekliliğini Artaud'dan önce fark etmiş, Brecht ise bu yaklaşımı kendi perspektifinden reddederek alternatif çözümler önermiştir. Artaud, dönemin materyalist, akılcı ve zaman zaman din karşıtı medeniyetine karşı, ritüellere yönelmeyi krizden çıkış yollarından biri olarak görmüştür (Brunel, 1982, p. 67).

Artaud, "Tiyatro ve İkizi" adlı eserinde, "*Her insanda, iç dünyaya ulaşarak keşfedilmesi ve onun tiyatrosundan faydalanılması gereken özel ve olağanüstü bir güç vardır*" ifadesini kullanmaktadır (Artaud, 1994, p. 23).

Grotowski'nin bahsettiği ve bir oyuncunun zorlu beden antrenmanları aracılığıyla tanınması gerektiğine inandığı iç dünyası, Artaud'nun da vurguladığı kavramla örtüşmektedir. Bu düşünce, daha sonra sürrealizmin sanatsal akışı üzerinde yadsınamaz bir etki bırakmıştır. "Tiyatro ve İkizi," tiyatroya dair bir söylemin ötesinde, hayata ve insana dair derin ve felsefi bir bakış açısı sunmaktadır. Antonin Artaud, tiyatro dünyasının Nietzsche'si olarak anılmaktadır. Çevresinin ve toplumunun zehirli ve kirli sanat atmosferinden muzdarip olan, temiz ve yeni sanat talebinde deliliğin sınırlarına giden Arthur Rimbaud ve Vincent Van Gogh gibi asi sanatçıların soyundan gelmektedir. Artaud, kitabında, seyircinin yalnızca zevk ve eğlence kaynağı olan tiyatroyu kınayarak, sahnenin tüm olanaklarından yararlanan ve dil dışı müzik, ışık, hareketler ve jestler aracılığıyla izleyiciye bir yol bulmaya, bilinçsizce şaşırtıcı iç güçlerini ortaya çıkarmaya, ruhunda bir isyan uyandırmaya ve sonunda onu bir tür özgürlüğe ve inceliğe götürmeye yönelik saf bir gösteri arayışına girmiştir (Barber, 2013, p. 77).

Aynı doğrultuda, Artaud, gösteriyi yazarın metnine ve konuşma diline esir eden Batı'nın psikolojik tiyatrosuna güçlü bir eleştiri yöneltmiş ve böylelikle yönetmenin rolünün önemini artırmıştır. Tiyatronun saf yüzünü arayan Artaud, Antik Yunan trajedisine, orta çağ dini gösterilerine ve Doğu tiyatrosuna yönelmiştir. Artaud, bu tür inançlarla tarihi tiyatrodaki kendisini her türlü politik düşünceden tamamen arındırmıştır. Bu bağlamda, "*Tiyatro, tıpkı Afrika kavimlerinin dengeli duaları ve dervişlerin gösterileri gibi, insanlarda coşku, manevi ve mistik düşünceler yaratabilen bir ideal olmalıdır*" demektedir (Artaud, 1994, p. 48).

Dolayısıyla, Artaud yalnızca günün siyasi düşüncelerine ve mücadelesine önem vermemekle kalmamış, aynı zamanda materyalist ve maddi çıkarlar yerine ritüel ve dini topluluklara, özellikle de Brahminizm ve Budizm topluluklarına yönelme eğilimi göstermiştir. Bu yaklaşımıyla, tiyatronun yeni ve ritüelistik görünümünü yaratma çabasında olmuştur. Artaud, seyircinin bunalımını, boşluğunu ve psikolojik gerilimini tiyatro aracılığıyla bertaraf etmeyi amaçlamıştır (Özüaydın, 2006, p. 74).

Ritüelistik düşünceyle hareket eden Artaud'nun tiyatrosunun, döneminin genel tiyatrosundan birçok açıdan farklı olduğu aşikârdır. Artaud, iç dünyaya ulaşma düşüncesine dayanarak, izleyicide doğru ve gerçek etkiyi bırakabilecek olanın dil unsuru değil, sinirsel unsurlar ve ruhsal-psikolojik konular olduğunu savunur. Bu durum, Artaud'nun anlatı ve ifade rolünü üstlenecek bir dil arayışında olduğunu göstermektedir. Artaud, çeşitli gramer ve endüstriyel unsurlardan arınmış bir dil yaratmayı amaçlamaktadır. Yapay işlevlerini yitirip saf tiyatronun hizmetine giren bir dil arayışındadır. Bu özellikleri ve idealist bakış açısıyla Artaud, tiyatrosunu, başlangıçtan itibaren Batı tiyatrosuyla karşıtlığını başlatan "Vahşet Tiyatrosu" adıyla kurmuştur (Brunel, 1982, p. 81).

Artaud'a göre, geleneksel ve geçmişin tiyatrosu insanı nefretten, öfkeden ve trajediden kurtaramaz. Onun inancına göre, Vahşet Tiyatrosu, insanı vahşetin esaretinden kurtararak mutlulukla dolu bir

yaşam sürmesini sağlayan gerçek tiyatro deneyimidir. Artaud, tiyatronun, tüm ritüeller gibi, yıkıcı şekillerde tezahür eden duyguları serbest bırakabileceğini savunur. Dolayısıyla tiyatro, çirkinliği ve pisliliği ortadan kaldırma gücüne sahiptir.

Artaud, bu amaca ulaşmak için tiyatronun "Vahşet" veya şiddetli olması gerektiğini öne sürer ve bu yolla izleyiciyi kendiyile yüzleşmeye zorlayabileceğine inanır. Burada bahsedilen şiddet, fiziksel anlamda değil, zihinsel bir şiddet olmalıdır. Deneysel tiyatronun öncüsü ve manevi babası olarak anılan Artaud, vahşet tiyatrosuyla ilgili açıklamasında şu ifadeyi kullanır: "*Bu tiyatro, modern yaşamın mütlerini yayınlama ve yayma görevini sinemaya bırakmayı düşünmüyor, ancak bu görevi kendi yöntemiyle yerine getirmeyi amaçlıyor*" (Brockett, 2007, p. 542).

Artaud'nun açıklaması önemli bir noktaya işaret etmektedir; sinema medyasının varlığı, tiyatro medyasını bir tür tepkiye zorlamış ve bu tepki sonucunda tiyatro, sinemanın varlığının mümkün olmadığı ya da sinemanın ruh hali ile bağdaşmayan estetik alanlara yönelmek zorunda kalmıştır. Artaud'nun yüzyılın başlarında tiyatrodaki dil ve diyalogun ölümünden, tiyatro ve sinemaya dair bu hayalin başlangıcından söz etmesi belki de sebepsiz değildir. "Vahşet Tiyatrosu," şiddet konusunu hayranlarına ve izleyicilerine anlatmaya ve yanlış anlaşılmalara önlemeye çalışmıştır. Artaud bu konu hakkında:

"Ben acımasız tiyatroyu öneriyorum ama acımasız kelimesini söylediğim için herkes kanı kastettiğimi sandı. Ancak Vahşet tiyatrosu, her şeyden önce oyuncunun kendisi için zor ve çetin bir tiyatro anlamına gelir. Temsil açısından bakıldığında her birimizin birbirimizin vücudunu parçalayarak uyguladığımız vahşet ve acımasızlıktan bahsetmiyoruz. Aksine, dışarıdan bize karşı uygulanabilecek olanlardan çok daha korkunç ve gerekli olan şiddetten bahsediyorum" ifadesini kullanmıştır (Artaud, 1994, p. 72).

Oyuncuların seyirciye yönelik şiddet performansı, terapötik tiyatrodaki yapısal özdeşleşmeye benzer şekilde değerlendirilmiştir. Vahşet Tiyatrosu'nda oyuncu, seyircinin hastalığını görerek iyileşmesi için hastaya dönüşür. Artaud'a göre, izleyicinin yönetmenlerin mantıklı bir akılla ne demek istediğini anlaması pek mümkün değildir; bu nedenle yöntemlerinin duyular veya sinir sistemi aracılığıyla kullanılmasını ve izleyicinin savunmasını kırmasını önermiştir. Artaud, izleyiciye saldırarak direncini kırmaya ve onu ahlaki ve manevi açıdan arındırmaya çalışmıştır. Böylelikle izleyicinin düşüncelerine değil, duygularına nüfuz etmeyi amaçlamıştır, çünkü izleyici öncelikle duyularının etkisi altına girer ve bu şekilde düşünmeye başlar. Artaud, altmış ve yetmişli yıllarda tiyatroyu deneyimleyenlere değerli bir miras bırakmıştır. Bu mirasın bazı unsurları şunlardır: Metnin literatürünü azaltmak, Avrupalı olmayan ritüellere atıfta bulunmak, Aristotelesçi hikâye anlatımından kaçınmak ve en önemlisi, deneysel tiyatronun tüm eserlerinde hissedilebilecek bir tür anarşist strateji benimsemek olmuştur.

Artaud'dan etkilenenler arasında Julian Beck ve Judith Malina (Living Theatre grubunun kurucuları), Cantor, Foreman, Wilson, Schachner, Grotowski, Barba ve Brook yer almaktadır. Grotowski ve bazılarının göre Artaud, sistematik ve organize teoriler ortaya koymuş olmanın ötesinde, bir ilham kaynağıdır ve teorilerini sonradan uygulayan biri olmuştur. Örneğin, Artaud, tiyatronun temel işlev ve amaçlarından birinin, oyuncu – izleyiciyi duygu ve şiddet dolu bir tür coşku, tutku ve heyecana ulaştırmak olduğunu savunmaktadır ve bu, katarsisin nihai anlamı olarak değerlendirilebilir. Grotowski, Artaud'nun teori biçiminde sunduklarını uygulamıştır. Grotowski, geniş bir izleyici kitlesini başlı başına bir değer olarak görmemektedir. Tiyatrosuna aşırı rasyonalizm ve akılcılık katmamış; tiyatronun değerini ve kimliğini sinema ve televizyonla rekabet ederek değil, çevresel olanaklarda aramış, dekor, makyaj ve ışık gibi unsurları gerekli görmemiştir. Bu yaklaşımıyla tiyatronun gerçek değerini anlamıştır (Karabulut, 2014, p. 106).

Artaud'a göre, "oyuncu" yalnızca sahneyi değil, aynı zamanda tiyatroyu da yaratmaktadır. Karşılaşma, Aristotelesçi unsurlar gibi oyunun dünyasına anlam kazandıran iki temel unsura (oyuncu ve seyirci) dayanır; böylece tiyatro anlam bulabilir ve oyunun metni nesnel bir biçim olarak sahne dünyası yaratılır. Teolojik ilhamlarının kaynağına ulaşmak ve onu sahneye taşımak için bir davranıştan geçen oyuncuların varlığıyla izleyicinin büyülediği bir performans ortaya çıkar. Artaud, drama ve tiyatro edebiyatı kategorisinde yeni bir kapı açmaya başlamıştır. Tiyatroyu, Orta Çağ'da Avrupa'yı kasıp kavuran bir vebaya benzetmiştir. Artaud, zihinsel sorunlardan doğan tüm teorilerinde alışkanlıkları bir kenara bırakmaya çalışmıştır. Kurallardan vazgeçmenin tiyatronun temellerini terk etmek anlamına gelmediğini düşünmektedir. Bu nedenle "veba" terimini kullanmaktadır; çünkü tüm biçimleri yok etmek ve tiyatro sahnesinde yeni yaratımların ve yeni hareketlerin ortaya çıkmasına izin vermek istemektedir. Kendi performanslarında kullandığı unsurlar arasında, sahne üzerinde ışıklar uçuşan kuklalar veya metinle ilgili her türlü engelden arınmış, kıyafetleri havada uçuşan dengeli oyuncular yer almaktadır. Klasik dönemde, trajik kahraman ve deli, birbirinden tamamen ayrı iki karakter olarak değerlendirilmekteydi. Trajedinin kahramanı, kendi varoluşunun derinliklerinde ilerleyerek rasyonelliğe doğru bir yolculuk yaparken, deli ise karanlığın ve yanılsamanın esiri olup hiçlikle özdeşleştiriliyordu. Ancak Antonin Artaud ile birlikte, deliliğin trajik kavramlarla yeniden nasıl bağlantı kurduğu ve bir delinin nasıl kahraman olabileceği ortaya konmuştur. Artaud'nun eserlerinde, rasyonelitenin yol açtığı kardeşlik diyalektiği yerine, çılgın trajik kahramanların özellikleri ön plana çıkar. "The Cenci" oyunundaki karakter, tam anlamıyla bir delidir ve bu, Artaud'nun "Vahşet Tiyatrosu"nun ilkel ve doğal vahşeti tiyatroya geri getirme çabasının bir yansımasıdır. Aynı barbarlık, tiyatronun ilk biçimlerinde avlanma, gömme ve kurban törenlerinde de görülmüştür (Brunel, 1982, pp. 94-96).

"Artaud hayatının hiçbir alanında normal değildi, konuşmasında bile teatraldı. Paris'teki Sorbonne Üniversitesi'ndeki Veba Tiyatrosu'nu anlatacağı törende Artaud'nun yüzü son derece sıkıntılı ve ağrılydı, gözleri tamamen çarpıktı, kasları gergindi ve parmakları zorlukla açılıp kapanıyordu. Sanki içten yanıyormuş gibi yüzünde ve tüm vücudunda acı ve korku görülmüyordu. Mücadele ediyordu, acı çekiyordu, çılgına dönmüştür ve işkencesini, ölümlünü ve gerilmesini herkese gösteriyordu. Seyirciler önce fısıldadılar, sonra kahkahalar atmaya başladılar ve birer birer yüksek sesle ve protesto ederek salonu terk ettiler ve ayrılırken de kapıları çarparak tepkilerini gösterdiler. Sonra Artaud sakinleşti ve şöyle dedi: Her zaman sıradan şeyler duymak isterler. Tiyatro ve veba üzerine bir konuşma. Ama vebayı ve felaketi deneysel ve pratik bir şekilde göstermek istiyorum. Korkacaklar, uyanacaklar. Onları uyandırmak istiyorum, öldüklerini bilmiyorlar ve anlamıyorlar. Onlar kesinlikle ölü, kör ve sağırdırlar. Ben bu ölümlü hayatın temsilcisiyim" (Artaud, 1994, p. 80).

Antonin Artaud, tiyatro sahnesi üzerine de çeşitli görüşler ileri sürmüştür. "Vahşet Tiyatrosu" konseptinde, seyircinin sahnenin ortasında konumlanmasını ve oyuncuların onları çevrelemesini önermektedir. Geleneksel tiyatro salonlarını terk edilmiş depolar ve boş binalarla değiştirmiş, titreyen ve kırılan ışıklar kullanarak farklı bir atmosfer yaratmıştır. Artaud'nun aradığı sesler, ani değişimlerin yaşandığı ve insan sesinin etkileyici bir biçimde kullanıldığı çarpıcı seslerdir (Kelleher & Ridout, 2006, p. 17).

3. Jerzy Grotowski

20. yüzyılda ortaya çıkan tiyatro grupları arasında en ünlü ve özel gruplardan biri, Jerzy Grotowski'nin yönetiminde deneyimlenen ve kalıcı hale gelen Polonya Laboratuvar Tiyatro Grubu'dur. Grotowski ve grubunun şöhretinin ve özgünlüğünün nedenleri üzerine çeşitli sorular ortaya çıkmıştır. Disiplinin ilk nedeni, grup üyeleri arasında uzun yıllar boyunca büyük bir titizlikle sürdürülen prensiplere ve fiziksel güç egzersizlerine olan bağlılıklarıdır. Bu nedenle bazıları bu tiyatro için "Riyazet Tiyatrosu" tabirini kullanmıştır. Oyuncular için eğitim, zorluklar ve acılarla dolu bir süreç olmuştur. Grotowski'nin dikkat

çeken bir diğer yönü ise, geleneksel tiyatronun tüm olanak ve donanımlarını göz ardı etmesi ve oyuncuyu tiyatronun ana unsuru olarak görmesidir. Bu nedenle, görüşlerinin çoğu oyunculuk üzerine odaklanmış ve ideal oyuncuyu tanımlamıştır. Ancak bu çalışmada Grotowski'nin tiyatrosunun ritüel niteliği ve "ritüel ve dini törenlere" olan borcu önemli ve tartışmalı bir konu olarak öne çıkmaktadır (Schneider, 2013, p. 125).

Jerzy Grotowski, oyuncu ve figürünün yalnızca bir malzeme olarak kullanıldığı Riyazet Tiyatrosu programını genişletmiştir. Grotowski'nin ihtiyacı olan, oyuncular ve seyircilerden birkaçını yerleştireceği "en fazla 34 kişilik" boş bir salondur. Bu şekilde, Orta Çağ'ın ritüel gösterilerini, siyah elbise giyme törenlerini ve fanatiklerin kırbaçlı hareketlerini anımsatan, günümüze kadar en sıra dışı gösteri türünü yaratmıştır. Bu tanımlamasıyla eserin dini özüne pek fazla önem vermemektedir. Ancak bu, aslında dini törenlerle ilişkili olarak yüzyıllar boyunca gelişen ritüel tiyatroya ve onun çeşitli ritüel biçimlerine dayanmaktadır. Grotowski, dini ve dünyevi efsanelerin insan ruhu üzerinde derin etkileri olduğunun bilincinde olarak, bu tür özgün kalıpları yeniden canlandırmak ve modern insanı bunlarla karşı karşıya getirmek istemiştir. Tiyatronun temel kökenlerinden birinin "ritüel ve ritüel tören" olması ve tiyatronun tarihi boyunca ritüel ve törene ciddi bir yaklaşım oluşması nedeniyle eserlerinde ritüeller bulunmaktadır. Bu yönetmenlerden biri de tiyatrosunu temelde "ritüel törenler" üzerine inşa eden ve doğu ritüellerini her zaman göz önünde bulunduran Grotowski'dir (Özüaydın, 2006, p. 79).

Jerzy Grotowski, tiyatrosunda Avrupa, Kuzey ve Güney Afrika, Amerika ve Asya ritüellerinden yararlanarak bir dizi yarı-teatral deneyimler gerçekleştirmiştir. Grotowski, kaynağın ve yenilik eyleminin özgünlüğünü insanların karşılıklı tepkilerinde bulma arayışındadır. Hıristiyanlık, Yahudilik, Şamanizm, Budizm ve Voodoo ritüellerini gözlemleyip incelemiş ve nihayetinde hepsini aşarak kendi dinini yaratma amacıyla olduğu anlaşılmaktadır. Ayrıca, Grotowski'nin oyuncu eğitimi yönteminde Afrika ve Doğu ritüel performans tekniklerine büyük ölçüde borçlu olduğu görülmektedir. Grotowski'nin tiyatroya ritüel bakışında değinilen tüm unsurlar bir araya geldiğinde, onun tiyatrosunu bir ritüel tiyatrosu olarak değerlendirmek mümkündür (Kelleher & Ridout, 2006, p. 35).

Tiyatro pratiğinde ani bir dönüş yaşanmasının nedeni de bu olmuştur. Bir süre sonra Grotowski, geleneksel tiyatroya veda ederek yeni bir deneyime başlamıştır. Natüralist ya da Romantik tiyatro, gerçeklikten kaçınma davranışıyla izleyiciyi baştan çıkarmaya çalışırken, Grotowski seyirciyi derinlemesine kendi içine çekmek istemiştir. Bertolt Brecht izleyiciyi düşündürmeyi amaçlarken, Grotowski'nin amacı izleyiciyi derinden rahatsız etmek olmuştur. Bu kafa karışıklığını gidermek için kullandığı tekniklerden biri de kendisi dindar olmadığı halde dine dikkat çekmesidir. Grotowski'nin kullandığı terminolojinin büyük bir kısmı, açıkça "saygısızlık, büyülenme, tezahür, başkalaşma, kült veya mezhep" gibi dini terimlerden oluşmaktadır. Ancak, bu dini terimlere rağmen, onun gösterileri insan maneviyatının fiziksel bir form bulduğu dünyevi bir dinin tezahürü olarak değerlendirilmektedir. İnsan toplumlarında uzun zamandan beri var olan ve tarih boyunca insanın kültürel ve sosyal pek çok gelişiminin kökenini oluşturan kategorilerden biri de ritüellerdir (Schneider, 2013, p. 221).

Postmodernizmin tiyatrodaki varlığı, tiyatronun tüm unsurlarını etkileyerek farklı şekillere dönüştürmüştür. Bu yeni yaklaşımda, duyma ve görme unsurları genellikle anahtar ve merkezi unsurlar olarak öne çıkmaktadır. Dilsel unsurlar ise ya tamamen silinmiş ya da önemini yitirmiştir. Bu değişimler, postmodern tiyatronun iletişim kurmak ve içeriğini ifade etmek için yeni bir dile ihtiyaç duymasından kaynaklanmaktadır. Yeni tiyatroyu yaratmada gayret gösteren yönetmenler arasında Peter Brook, Richard Foreman, Robert Wilson, Ariane Mnouchkine ve Jerzy Grotowski bulunmaktadır. Ancak, Grotowski'nin tüm eserlerinin postmodern olarak nitelendirilemeyeceği de belirtilmelidir.

Bununla birlikte, Grotowski'nin bu alandaki çabaları, postmodern tiyatronun gelişimi açısından önemli bir adım olarak kabul edilmektedir. Postmodern tiyatrodaki dikkate alınan ve gözden geçirilen unsurlardan biri de seyircidir. Artık gösterinin icrasında seyirci, geçmişteki gibi sadece izleyici konumunda kalmamakta, gösteriyi etkilemeye ve katkıda bulunmaya başlamaktadır. Postmodern tiyatrodaki seyirci, gösterinin ilerleyişine aktif olarak katılmaktadır (Grotowski, 2002, p. 24).

Grotowski, izleyicinin heyecan, bilgi, entelektüel farkındalık ve manevi tatmin arayışında olduğunun bilincindedir. Grotowski'ye göre, yönetmenin en önemli görevlerinden biri, izleyiciyi bu düzeylerden birinde veya birkaçında meşgul eden bir eser yaratmaktır. Eğer eser, izleyiciyle estetik, duygusal veya zihinsel bir eksenle bağlantı kuramıyorsa, yorucu ve sıkıcı olacaktır. Performanslarında, seyircinin gösteriden tek ve ortak bir anlam çıkarmasına yönelik bir çaba bulunmamaktadır. Grotowski, dünyanın parçalanma ile karşı karşıya olduğuna ve herkesin bunu farklı şekillerde deneyimlediğine inanmaktadır. Bu nedenle, her izleyicinin performansa dair farklı bir yorumu olmasını savunmaktadır. Aslında, izleyici eseri okumasıyla tamamlamaktadır. Seyirciler eseri bir grup halinde izleseler de her seyircinin eseri okuması kendine özgüdür. Postmodern oyunlarda, seyirci ile oyun arasındaki mesafeler mümkün olduğunca azaltılmış ve tiyatro, bir sosyal buluşma mekânı haline gelmiştir (Karabulut, 2014, p. 143).

Grotowski'nin eserleri arasında "Yoksul Tiyatroya Doğru" kitabı önemli bir yer tutmaktadır. Bu kitapta, Artaud'nun teorilerine eleştirel bir düzeyde yaklaşan Grotowski, düşüncelerine pratik bir boyut kazandırmakta ve yıllar süren performans deneyimini kendisinden sonraki nesillerin hizmetine sunmaktadır. Ancak, bu etki okuyucunun önüne bir tuzak sermekte ve Grotowski'nin izlediği yola adım atma gerekliliğini açıkça işaret etmektedir. Aslında, bu kitap okuyucuya bir yöntem öğretmenin ötesinde, tiyatro çalışmasının metodolojisini öğretmeyi amaçlamaktadır (Roose-Evans, 1989, p. 147) .

4. Peter Brook

Peter Brook, sahnedeki nesnelere minimalist ve dönüştürülebilir olduğuna inanan yönetmenlerden biridir. Brook'un oyunlarında bir şişe, "Uranüs"e gidecek bir roketi, kırmızı bant ise kanın püskürmesinin işareti ve temsili olabilmektedir. Brook, sahne objelerinin kullanımı ve değerlendirilmesi konusunda oldukça seçici bir yönetmendir. Sadeliğiyle seyirciyi performans anında şaşırtabilmektedir. Brook, her türlü sınır ve tanımlamadan kaçınmış, çirkin ile güzel arasındaki sınırı ortadan kaldırarak elitizmle mücadele etmiştir.

Bu dönemde yapıbozum, tiyatro dâhil sanatın tüm alanlarına girmiş ve bu alanda büyük ve derin değerişimler yaratmıştır. Dil, asıl işlevi olan mesaj vermektense uzaklaşmış ve daha çok uzam yaratma amaçlı kullanılmaya başlanmıştır. Bu dönemde ışık, ses, renk, sahne tasarımı, kostüm ve müzik gibi unsurlar ön plana çıkmış ve özel bir önem kazanmıştır. Modernizm döneminin pasif izleyicileri, performansın ilerlemesinde aktif ve etkili bir role sahip olmuşlardır. Postmodern tiyatro çağında hikâyenin yok olması gözlemlenmektedir ve karakterin önemi ortadan kalkmıştır (Whitmore, 1994, p. 250).

Postmodern tiyatro teorisinin temel eğilimi, metne sadık bir bağımlılıktan kurtulmaktır. Postmodern dönem öncesindeki tiyatro performanslarında, yönetmenler metne sıkı sıkıya bağlı kalır. Oyunun varlığı, bir tiyatro gösterisinin temel gereklerinden biri ve çıkış noktası olarak kabul edilir. Bu dönemde, oyunun ana odağı metin olurken, oyuncu, yönetmen ve diğer unsurlar metnin etrafında şekillenir. Ancak postmodern tiyatro çağında, performansın ana odağı olan oyunun metnini cesurca sorgulayan ve metnin yüksek ve üstün konumunu ortadan kaldıran öncüler ortaya çıkmıştır. Artık bir performansın

bütün öğeleri eşit derecede önem kazanmıştır (Newman, April 1, 1985, p. 83).

Deneysel tarzda gerçekleştirilen bazı postmodern gösterilerde, performans alanı açık ve geniş bir alan haline gelir. Sahne, artık oyuncularını desteklemekten ziyade, performans uzamı sanatçılar ve seyirciler arasında ortak bir alana dönüşür. Bazen oyunun süresi oldukça uzun olabilir ve hatta birkaç gün sürebilir. Oyun alanı açıktır; kimse oradan çıkarılmaz ve yoldan geçenler bile oyuna bakıp gidebilirler. Bu durumlar, ritüelin doğal bir icrası olarak değerlendirilebilir. Bu anlamda, ambiyans tiyatrosunun bazı özellikleri postmodern tiyatronun özellikleriyle örtüşmektedir. Deneysel tiyatronun bir diğer özelliği ise, seyircinin performansla etkileşime girip oyuncularını görmeyi yanı sıra birbirlerini görebilmesi, duyabilmesi, dokunabilmesi ve hissedebilmesidir (Whitmore, 1994, p. 256).

Deneysel tiyatro deneyimine sahip olan ve "Orghast," "The Mahabharata," ve "Birds Conference" gibi performansları çalışma geçmişine dâhil eden Peter Brook, yıllar süren profesyonel çalışmanın ardından deneysel tiyatro işini bırakmış ve araştırmaları için düzenli bir program oluşturmaya başlamıştır. Brook, ortak ve evrensel bir dil elde edebilmek amacıyla Asya ve Afrika'yı ziyaret ederek yerli insanların geleneklerini ve ritüellerini keşfetmeye çalışmıştır. Her yerde ve herkes için anlaşılabilir ve uygulanabilecek bir dil yaratmayı hedeflemiştir. Brook ve onun gibi düşünürler, bir tür kutlama, ritüel ve sosyal gösteri yaratmanın yollarını aramışlar ve eskiden ilkel insanların yaptığı, şimdi ise modern insanlar için anlamsız ve tuhaf görünen gösteriler hazırlamaya çaba göstermişlerdir. Brook'un performanslarındaki hareket, müzik, anlaşılmaz sesler, jestler ve maskelerin varlığı bu iddianın kanıtı olmuştur (Brook, 1988, p. 169).

Tiyatro, eğlence ve ritüelin iç içe geçmiş bir sonucudur. Bir an ritüel kaynak ve köken gibi görünürken, bir an da eğlence kaynak ve köken gibi görünmektedir. Eğlence, Brook'un performanslarının önemli özelliklerinden biridir. Brook'un tüm çabası, performansın sıkıcı olmaması ve seyircinin performans sırasında yorulmaması üzerinedir. Örneğin, "The Mahabharata" performansında sahneleme çok basit olmasına rağmen, görsel çekicilikler seyirciler için büyüleyici ve heyecan verici olmuştur. Ateş ve su gibi unsurların kullanılması, çerçeveli sahne alanında performans sergilemeyi imkânsız hale getirmiştir. Gösteri, öğle saatlerinde başlayıp gece yarısına kadar dokuz saat sürmüştür. Brook, tiyatronun köklerini gelenekte ve ritüelde aramış ve tiyatronun bir ritüele ve duaya dönüştürülmesi, iyileştirici özelliklere sahip olması ve ritüel bir toplantı haline gelmesi gerektiğine inanmıştır. Oyuncular da seyirciler gibi etkilenirler. Yıllarca yazarın ve metnin köleliğinin boyunduruğunu taşımış, rolüne hapsedilmiş bir oyuncu, artık tüm bu bağları koparmış ve izleyiciyle birlikte ortak ve kutsal bir duygunun yaratılmasına özgürce katılmaya başlamıştır (Brook, 1988, p. 184).

Postmodern çağda sahne tasarımı, farklı bir şekilde değişmiş ve soyutlamaya doğru ilerlemiştir. Postmodern tiyatro yönetmenleri, bu unsura çeşitli yaklaşımlar sergilemiştir. Bazı yönetmenler, sahne tasarımını mümkün olduğunca basit bir şekilde uygularken, bazıları ise büyük bir lüksle ele almıştır. Postmodern tiyatro sahnesi, performansın görsel unsurlarının ayrılmaz bir parçası olarak kabul edilir ve hem açık hem de kapalı alanlarda uygulanabilir. Açık alanlar, deneysel, sokak ve meydan tiyatroları için kullanılırken, kapalı alanlar çoğunlukla geleneksel tiyatrolar için kullanılmaktadır. Ancak, performansları için teatral fotoğraf çerçeveli sahneleri seçen bazı postmodern yönetmenler, daha yeni ve yaratıcı yöntemler kullanmışlardır. Örneğin, Robert Wilson, görsel öğelere verdiği önem nedeniyle çerçeveli sahne kullanmaktadır. "*Çerçeveli sahnedeki mesafe ilgimi çekiyor. Çalışmalarım genellikle iki kutuplu alana göre anlaşılıyor. Bir tarafın varlığının göz ardı edildiği yer*" (Wilson, 1997, p. 93).

Peter Brook, boş alana büyük ilgi göstermektedir. Brook'a göre sahnede gereksiz ve lüzumsuz olan her

şey silinmelidir. Bu nedenle, sahne dekorunu mümkün olduğunca azaltmaya çalışmıştır. Performanslarında nesnelere dönüştürülebilir; örneğin, bir sandalye olağan işlevlerinin yanı sıra başka rollerle de karşımıza çıkabilir. Brook, oyuncuya vurgu yaparak, onu, jest ve hareketlerini ön plana çıkararak kullanmıştır. Ona göre, oyuncuların fiziksel olarak aktif ve eğitilmiş olmaları gerekmektedir. Brook, oyuncuların sürekli akrobatik ve hareket egzersizleri yapmaları gerektiğine inanır ve bu egzersizlerin, akrobatik becerilerin kazandırılması adına değil, oyuncuların hassasiyetinin artırılması için yapıldığını savunmaktadır (Roose-Evans, *Experimental Theatre*, 1989, s. 136)

Peter Brook, boş alana vurgu yaparak ve sahne sanatını reddederek hayal gücünü kullanmıştır. Sahne tasarımının olmadığı bir ortam, hayal gücü çalışması için bir ön koşuldur. Boş alan, herhangi bir hikâyeye ön başlık vermez ve izleyicinin zihnini çıplak bırakır; böylece hayal gücünün görüntüleri düzenlemek ve yaratmak için kullanılması ve boş alanın hayal gücüyle doldurulması sağlanır. Değeri olmayan küçük bir şişenin Eğik Pisa Kulesi'ne ya da annesinin kucağında yatan bir çocuğa dönüşmesi ancak hayal gücüyle mümkündür. Postmodern yönetmenler, dekorları ve sahne nesnelere çeşitli şekillerde kullanırlar; ancak hepsinin ortak bir yanı, nesnelere yerine geçebilir olmaları ve sahnedeki nesnelere hem gerçekçi hem de gerçekçi olmayan bir üslupla yaklaşımlarıdır (Schneider, 2013, p. 84).

Postmodern tiyatrodaki kostümlerin kullanımı oldukça çeşitlidir. Bazı gösterilerde kostümler, bir işaret ve sembol olarak ön plana çıkarılırken, diğer gösterilerde kıyafetler tamamen tarafsız bir şekilde tasarlanmakta ve diğer unsurların ön plana çıkmasına olanak tanınmaktadır. Hatta bazı durumlarda, oyuncular sahneye çıplak çıkabilmektedir. Peter Brook, *Old Vic Tiyatrosu'nda Seneca'nın "Oedipus"*unu sergilerken, dilin şiirselliğini vurgulamak amacıyla oyuncularına sade bluz ve pantolon gibi kıyafetler giydirmiştir (Schneider, 2013, p. 93).

Peter Brook, eserlerinde doğrudan ve basit iletişim kurma arayışında bulunmuş ve bu nedenle lüksten kaçınmıştır. Brook, eserlerinde minimum renk kullanımı tercih ederken, Foreman, çalışmalarında tekdüzelik, birleşik ve paylaşılan bir duyguya ulaşmak için renklerden faydalanmıştır. Joanne Akalaitis ise performanslarında teatral aksiyonun değişimlerini son derece titiz ve takıntılı bir şekilde göstermek için keskin renkler kullanmıştır. Renkler, özenle seçilmesi gereken işaretlerdir; çünkü izleyicinin renklere ilişkin kendi yorumları vardır ve her rengin izleyici üzerinde özel bir bilişsel ve duygusal etkisi bulunmaktadır. Postmodern yönetmenler, renkler konusunda oldukça seçici davranmaktadırlar. Bazıları yumuşak ve tekdüze renkler kullanırken, bazıları keskin ve göz kamaştırıcı renkler tercih etmektedir. Renk gibi ışıklandırmanın da önemi, yönetmenlerin tarzına göre farklılık göstermektedir. Brook, performanslarında düz, monoton ve beyaz ışık kullanmıştır; çünkü Brook için eserin gerçek çekiciliği, oyuncularla seyirci arasındaki basit ve samimi bağın kurulduğu andadır (Schneider, 2013, p. 96).

5. Sonuç

Bahsi geçen üç yönetmenin de dönemlerinin kültürel ve toplumsal koşullarına karşı bir bakış açısı, ritüel araştırmalarının bir parçası olarak görülmüştür ve her üç yönetmen de yeni bir dil keşfetmeye çalışmıştır. "Ritüel performans" töreninin amacı, dünyayı tanımlamak ve ifade etmektir. Toplumun ve insanların dünya görüşü, ayin ve ritüele yansır. Aslında ayin ve ritüel, bir dünya gösterisidir. Ritüel performanslarda yer alan karakterler, tipik örneklerdir; sabit kimlikleri kozmik çatışmaya dayanmaktadır. Eski Mısır'dan alınan "İsis ve Osiris" efsanesinden İran Taziyesine kadar karakterlerin sınıflandırılması, cehennem ya da şeytani dünyaya bağımlılıklarına dayanmaktadır. Onlar, iyiliğin ve kötülüğün ebedi savaşının yansımasıdır; dolayısıyla onların gözünde hiçbir dönüşüm yoktur. Herkes,

güven yükünü ezelden beri taşıyan bir sorumlulukla doğmuştur. Bu dönemde ışık, ses, renk, sahne tasarımı, kostüm ve müzik gibi unsurlar öne çıkar ve özellikleri açısından önem taşır; hikâyenin anlatılmasına ve oyunun dramatik aksiyonunun yansıtılmasına gerçekten yardımcı olur. Bu eserlerdeki modernizm döneminin pasif izleyicileri, performansın ilerlemesinde aktif ve etkili bir role sahiptir.

Kaynakça

- Artaud, A. (1994). *The Theater and Its Double*. Grove Press.
- Barber, S. (2013). *The Anatomy Of Cruelty: Antonin Artaud: Life And Works*. Sun Vision Press.
- Brockett, O. (2007). *History of the Theatre: Pearson New International Edition*. Pearson Education Limited.
- Brook, P. (1988). *The Shifting Point: Forty Years of Theatrical Exploration, 1946-87*. New York: Methuen Publishing Ltd.
- Brunel, P. (1982). *Théâtre et cruauté*. Klincksieck.
- Grotowski, J. (2002). *Yoksul Tiyatroya Doğru*. İstanbul: Tavanarası Yayınevi.
- Innes, C. (1998). *Edward Gordon Craig: A Vision of Theatre*. Londra: Routledge.
- Joe Kelleher, N. R. (2006). *Contemporary Theatres in Europe: A Critical Companion*. New York: Routledge.
- Karabulut, T. (2014). *Modern Tiyatro*. İstanbul: Mitos Boyut Yayın Evi.
- Newman, C. (April 1, 1985). *The Post-Modern Aura: The Act of Fiction in an Age of Inflation*. Northwestern University Press.
- Özüaydın, N. U. (2006). *20. Yüzyıl Tiyatrosunda Estetik Düşünce*. İstanbul: Mitos Boyut Yayın Evi.
- Roose-Evans, J. (1989). *Experimental Theatre : From Stanislavsky to Peter Brook*. Londra: Taylor & Francis Ltd.
- Schneider, R. (2013). *The Explicit Body in Performance*. New York: Routledge.
- Whitmore, J. (1994). *Directing Postmodern Theater: Shaping Signification in Performance (Theater-Theory/Text/Performance)*. Michigan: University of Michigan Press.
- Wilson, R. (1997). *A Letter for Queen Victoria, in The Theatre Of Images*. Londra: Johns Hopkins University Press.