

GARDZIENCE: BAHTİN'DEN ANTİK YUNAN'A

İmge Yıldırım*

Włodzimirz Staniewski tarafından 1977'de kurulan Gardzience Tiyatro Topluluğu, bugün kuruluşundan çok farklı bir anlayışla da olsa halen yoluna devam ediyor. Gardzience'nin tiyatro anlayışını belirleyen etmenler ve ilkeler üzerinde duracağımız bu yazıda topluluğun geçirdiği değişimin izlerini sürmeye ve olası nedenlerini açıklamaya çalışacağız.

Kuruluşundan bu yana Gardzience'nin sanat yönetmenliğini yürüten Staniewski'nin tiyatro anlayışını ve oyunculuğa bakışını şekillendiren etmenler arasında Polonya'daki romantizm geleneği, Grotowski'nin Tiyatro Laboratuvarı deneyimi ve Bahtin'in felsefi düşünceleri yer alır.

Romantizm, yabancı işgalinin sık yaşandığı Polonya'da ulus bilincin oluşmasında rol oynayan temel etmenlerden biridir. Özgür iradeyi, sanatçının yaratma özgürlüğünü, sanatın toplumsal değişiklikler için araç olduğunu gündeme getiren Romantizm Polonyalı yazar ve sanatçılar tarafından büyük ölçüde benimsenir. Tiyatroda Romantizmin öncüsü 19. Yüzyıldan bu yana Polonya'da oyunları en fazla sahnelenen oyun yazarlarından biri olan Adam Mickiewicz'dir. Polonya'da ulusal tiyatronun kimlik kazanmasına önemli katkılarda bulunan Adam Mickiewicz, Polonyalılık kimliğinin yaratılmasında geleneklere ve halk kültürüne dönülmesi gerektiğini savunmuştur. Adam Mickiewicz ve onun yolunu açtığı geleneksel olanın arayışıyla kırsala ya da taşraya dönüş, Polonya'da deneysel tiyatroyu belirleyen en önemli motiflerden birisi olmuştur. Slav tiyatrosu üzerine çalışmalar yapan Daniel Gerould, Mickiewicz'in Polonya tiyatrosu üzerindeki etkisinden şöyle bahsediyor: "Modern Polonya tiyatrosunun ruhu, Polonya'da tiyatro sanatına ilişkin en değerli belgelerden biri ve yaratıcı çalışmanın değişmez itici gücü olan Mickiewicz'in bu kâhince yazısında yaşıyor... Kantor, Grotowski, Sekizinci Gün Tiyatrosu, Gardzience ve modern Polonya tiyatrosunun en iyileri Mickiewicz'in bir gün gerçekleşeceğini bildiği geleceğin Slav tiyatrosu düşünün hayata geçmesine katkıda bulunmuştur."¹ Polonya tiyatro

* İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Anabilim Dalı Yüksek Lisans öğrencisi

¹ Aktaran Allain, Paul, *Gardzience: Polish Theater in Transition*, Routledge, 1997, s: 9.

tarihinde Mickiewicz'in dışında deneysel toplulukları etkileyen bir diğerk kişi, tiyatronun birlikte yaşayan ve uyumlu çalışan bir topluluğun üretimi olduğunu düşünerek kendi kumpanyasını kurmuş ve kumpanyasıyla birlikte Polonya'yı baştan sona gezmiş olan Juliusz Osterwa'dır. Osterwa'nın kumpanyası Reduta, Grotowski'nin Laboratuvarı için örnek model teşkil ederken Staniewski de daha önce Reduta tarafından da ziyaret edilmiş Ukrayna'ya gezisi sırasında sık sık Osterwa'dan bahseder.

Üniversitede sosyal bilimler alanında eğitim gören Staniewski, 1970'te mezun olmasına yakın Krakow'da STU Tiyatrosu adlı bir öğrenci topluluğunda oyunculuk yapmaya başlar. STU'nun Wrocław turnesinde Grotowski'nin beğenisi kazanan Staniewski daha sonra Grotowski'nin davetini kabul ederek onun Laboratuvarına katılır. Staniewski kısa süre içinde Grotowski'nin para-tiyatro deneyimlerinin on iki kişilik çekirdek kadrosuna dâhil olur. Staniewski Grotowski'nin Laboratuvarında çalıştığı süre boyunca çeşitli projelerde yer almanın yanında birçok workshop yönetmiştir. 1976'da Laboratuvar'dan ayrılan Staniewski gerekçesini şöyle açıklar: *"Grotowski'nin paratiyatrosu çalışması zirvesindeyken kutsal olmayan tiyatro yapmak için laboratuvarından ayrıldım. Rabelais'in 'Gargantua ve Pantagruel'i ile işe başladım. Bu çalışmayı taşrada yaşayan insanlara gösterdim çünkü büyük şehirlerdekilere göstermekten utanıyordum. Bu çalışma Grotowski'nin Laboratuvarı'nın tam karşı kutbunda yer alıyordu. 1976'da Laboratuvarı terk eder etmez büyük bir tutkuyla bir tiyatro oyunu sahnelemek istedim. Laboratuvarın 'holiday' evresinde çalışan insanlar benden tiksindiler... 'Tiyatro uğruna harekete ihanet eden biri o.' Benim için kendi performatif yapısı içinde bir şeyler üretmek çok önemliydi; seremonileri ve ritüelleri değiştirmekten daha fazlasını içinde barındırıyordu."*² Staniewski, Laboratuvar'dan ayrılmasının ardından 1976-1977 boyunca Lublin'de Scena 6 Tiyatrosu adında deneysel bir tiyatro topluluğun danışmanlığını yapar ve amatör oyunculara yönelik workshoplar düzenler. Bu workshoplara katılanlar daha sonra Gardzienice'nin kurucu kadrosunu oluşturacaktır. Hiçbirisi, Staniewski gibi üniversitede tiyatro eğitimi almamış fakat her biri amatör tiyatro topluluklarında çalışmış ve birçoğu da Grotowski'nin paratiyatrosu projelerinde yer almıştır. Staniewski, aralarında topluluğun uzun yıllar boyunca müzik direktörlüğünü yapan Thomas Rodowicz'in de bulunduğu bu grupla 1977'de Polonya'nın güney doğusunda Ukrayna sınırına yakın Gardzienice köyünde Gardzienice Tiyatro Topluluğu / Tiyatro Çalışmaları Merkezi'ni kurar. 1978'de aralarına topluluğun bugüne kadar Staniewski'den sonra tek değişmeyen elemanı Mariusz Golaj

² A.g.e., s: 47.

katılır. Grotowski ile yollarını ayırırken istediğinin tiyatro yapmak olduğunu söyleyen Staniewski'nin yeni ekibiyle ilk yaptığı Polonya'nın az gelişmiş ve etnik azınlıkların yoğunlukta yaşadığı Doğu ve Güneydoğu bölgelerine geziler (expedition) düzenlemektir. Daha sonraları İtalya, Norveç, Güney Kore gibi ülkelere de yapılan bu gezilerde topluluk, yerli halkların mitlerini, ritüellerini, şarkılarını öğrenmek amacıyla onlarla iletişime geçmenin yollarını arar. Gezi yapılan yerlerde yerel halkla yapılan buluşmalarda (gathering) karşılıklı şarkılar söylenir, hikâyeler anlatılır ve bir “karnaval” ortamı yaratılmaya çalışılır. Buluşmaların temelinde Bahtin'in karnavala ilişkin görüşleri yatar.

Bahtin'e göre karnaval “*Sahne ışığı nedir bilmez; başka bir deyişle aktörler ile seyirciler arasında herhangi bir ayırım kabul etmez. (...) Karnaval insanlar tarafından seyredilen bir gösteri değildir; insanlar onun içinde yaşarlar, herkes ona katılır, zira karnaval fikrinin kendisi bütün insanları kucaklar.*”³ Gardzienice'nin bu buluşmalarla amaçladığı geleneksel oyuncu ve seyirci hiyerarşisini kırarak yerel halkla paylaşımın ve birlikte üretimin mümkün olduğu bir ortaklık yaratmaktır. Staniewski gezileri, “*Bir senaryoya göre düzenlenmiş açık hava etkinlikleri dizisi. Gezintiler, toplantılar, egzersizler, provalar, performanslar, buluşmalar. Performanslar için malzeme elde etmenin ve bunların ilk hallerini tetkik etmenin bir yolu*”⁴ şeklinde tarif ediyor. Gezi düzenlenmek istenen yere öncesinde bir grup yerli kültür üzerine bilgi toplamak, halkın topluluğu kabul edip edemeyeceğini öğrenmek, olanakları ve kısıtları değerlendirmek üzere keşif (reconnaissance) düzenliyor. Keşif sırasında öğrenilen yerel şarkılar ve diğer müzikal malzemeler topluluğun gezi ve buluşmaya hazırlanması için diğer üyelere aktarılıyor. Keşif – Gezi – Buluşma şeklinde birbirini takip eden bu etkinliklerle Gardzienice yerel halkla karşılıklı etkileşime geçmeye ve onları bir kısmı unutulmaya yüz tutmuş şarkıları yeniden dillendirmeleri için aktive etmeye çalışıyor. Topluluk üyeleri yerel ezgileri dinleyip eşlik etmeye çalışırken karşılığında kendi performanslarını, şarkılarını sunuyorlar. Staniewski bu etkinliklerin amacı günlük hayatı teatral bir forma sokmak olmadığını vurgular çünkü ona göre “*Hayat yeterince teatral*”dir.⁵

³ Bahtin, Mihail, *Rabelais ve Dünyası*, Ayrıntı Yayınları, 2005, s: 47-48.

⁴ Aktaran Allain, Paul, a.g.e., s: 31.

⁵ Halina, Filipowicz, “Expedition into Culture: The Gardzienice (Poland), *The Drama Review*, cilt 27, no. 1, 1983, s: 71.

Vokal ve Fiziksel Egzersizler

Yoğun fiziksel ve vokal egzersizlere başvuran Gardzienice'nin çalışma yönteminin temelinde yine Bahtin'in karnavala ilişkin görüşleri yatıyor. Metinlerin araştırılması, akrobatik ve fiziksel hareket repertuarının oluşturulması gibi süreçleri kapsayan alıştırmalar vokal ve fiziksel olmak üzere ikiye ayrılıyor. Her iki tür egzersizin temelindeyse "karşılıklılık" ve "müzikalite" ilkeleri yatıyor. Staniewski "tiyatroya pratiğimizde her şey müzikaliteden gelir ve müzikalitede biter"⁶ diyerek müzikalitenin tiyatrosunun vazgeçilmez unsuru olduğuna işaret ederken Gardzienice'nin her türlü etkinliğinde kendisini gösteren karşılıklılık da oyuncunun karşısındakiyle fiziksel bir ortaklık kurması, onunla birlikte algılaması ve üretmesi anlamına geliyor. Staniewski, hareket egzersizlerinin amacını şöyle açıklıyor:

Egzersizler bir jest ve hareket alfabesinin geliştirilmesine hizmet ediyor. Bir kere bu alfabe öğrenildiğinde kendi bedeninizde ve partnerinizin bedeninde içsel olan olasılıkları test etmeye geçiyorsunuz. Bu da karşınızdaki kişiye mutlak bir güven gerektiriyor. Ortak bir nefes ve kas hareketi ritmi tutturmanız ve karşınızdaki kişinin cevaplarına konsantre olmanız gerek.⁷

Egzersizler arasında, topluluğun gezi ve buluşmalar yoluyla yerel halktan öğrendiği şarkı, hikaye, ritüel gibi malzemelerden esinlenerek yerleştirilmiş olanlar bulunduğu gibi bir performans hazırlığı sürecinde keşfedilip performansta kullanıldıktan sonra egzersiz repertuarına dahil edilenler de bulunuyor.

Vokal egzersizlerin ana malzemesini farklı kültürlerin şarkıları oluştururken egzersizler fiziksel hareket ve nefes kullanımıyla ayrılmaz bir şekilde uygulanıyor. Her fiziksel hareketin müzikal bir karşılığı olduğu düşüncesinden yola çıkılırken müzik ve beden arasındaki bu iletişim de nefes yoluyla kurulmaya çalışılıyor. Bedenin her türlü etkinliğini mümkün kılan nefes, oyuncunun performansının anahtarı şeklinde düşünülüyor. Topluluğun düzenli fiziksel egzersizleri arasında yer alan gece koşusu ya da farklı tempoda

⁶ Aktaran Hodge, Alison, *Twentieth Century Actor Training*, Routledge, 2000, s: 232.

⁷ Halina, Filipowicz, a.g.e., s: 61.

ve beden kullanımıyla yürüme egzersizlerinde de düzenli nefes kullanımı önemli bir yer tutuyor.

Düzenledikleri workshoplarda katılımcılara birçoğu kendi performanslarında kullanılmış çeşitli şarkılar öğreten Gardzienice, çalışmalarında şarkıların dışında hayvan sesi ya da kahkaha gibi doğal sesleri farklı tonlarda çıkarma alıştırmaları yapıyor. Lehçeden, Yunancaya, Latinceye ve İbraniceye kadar çeşitli dillerdeki şarkıların kullanılmasıysa, oyuncunun tonlamasının bütün bu dillere uyum sağlamasını gerektirdiği için zorlayıcı bir unsur oluşturuyor.

Vokal egzersizlerde dikkatli dinleme, doğru sesleri çıkarma gibi noktalara da özen gösterilirken topluluk üyelerinin bireysel performansları değil grup performansı ön planda tutuluyor. Grup halinde şarkı söyleme, topluluk içinde uyumun pekiştirilmesinin ve atmosfer yaratılmasının bir yolu olarak görülüyor: *“Sesin hayatının bir dizesi olarak şarkı, performansın önde gelen unsurudur. Şarkı söylemek sadece sesi ısındırmakla kalmaz aynı zamanda grup içinde bir uyum, ortak bir titreşim yaratır.”*⁸

Beden egzersizlerinde, Bahtin’in yüce ve soyut imgelerin karşısında konumlandığı maddi etkinlikler ve aşırılıkla belirlenen “grotesk” beden ile yüksek kültüre karşı başkaldırının dışavurumu olarak gördüğü “kahkaha” ya da “karnaval gülüşü” üzerine düşüncelerinden yararlandığı görülüyor. Dünyanın ve insan hayatının ideal, ruhani ve resmi olan yüksek kültür ile maddi olan aşağı kültür arasındaki ikili özelliğinden bahseden Bahtin, bu ayrımı beden üzerinden şöyle tarif ediyor:

*“Aşağı” dünyadır, “yukarı” ise sema. Dünya yiyip yutan bir ögedir (mezar, rahim); aynı zamanda da bir doğum ve yeniden doğum ögesi (anne memesi). Kozmik veçheleriyle “yukarı” ile “aşağı”nın anlamı işte budur. Öte yandan bunların saf bedensel veçhelerinde –ki kozmik olandan çok net bir şekilde ayrılamaz- yukarı bölge yüz ya da kafa, aşağı bölgeyse üreme organları, karın ve kaba etlerdir.*⁹

Bahtin’den yola çıkan Gardzienice, bedenın yukarı ve aşağı bölgelerinin ayrı ayrı kullanıldığı egzersizleri uyguluyor. Ağırlığın bedenın aşağı bölgelerine; bel ve bacaklara

⁸ Aktaran Allain, Paul, “Coming Home: The New Ecology of the Gardzienice Theatre Association of Poland”, *The Drama Review*, cilt 39, no. 1, 1995, s: 101.

⁹ Bahtin, Mihail, a.g.e., s: 48.

yoğunlaştırıldığı egzersizler olduğu kadar yukarı bölgeleri; göğüsler ve kafaya kaydırıldığı egzersizler ve ayrıca ağırlığın bir bölgeden diğerine aktarılarak bedenın hem aşağı hem de yukarı bölgelerinin harekete geçirildiği egzersizler de uygulanıyor. Örneğin, nefesini içine çekmiş bir şekilde ayak parmaklarının ucunda yürüdükten sonra nefesini vererek kendini yere doğru bırakma egzersizi iki farklı bölgenin kullanımına olanak sağlıyor.

Staniewski, Bahtin'in yukarı ve aşağı ikiliğinden yola çıkarak "güç" ve "güçsüz" şeklinde iki pozisyon tarif ediyor: "*İnsan doğası iki pozisyon üzerine kuruludur –ilki yerden bele doğru uzanan güç; ikincisi belden yukarıya doğru olandır ve bu her zaman bir çeşit baş eğerek selamlamaktır.*"¹⁰ Güç, ağırlığın yere doğru yoğunlaştığı düz ve sabit bir pozisyonu; tersiyse bedenın rahat, yumuşak ve açık olduğu durumu ifade ediyor. Birinin güç diğerinse güçsüz pozisyonda olduğu iki oyuncunun birlikte uyguladığı egzersizlerde bu iki fiziksel pozisyon aynı anda var edilmiş oluyor.

Staniewski'nin bedenın en önemli bölgelerinden biri olarak gördüğü omurganın kullanımını Gardzienice'nin fiziksel egzersizlerinde bu iki farklı pozisyonla bağlantılı olarak büyük önem taşıyor. Alison Hodge, Lehçede "haç" anlamına gelen omurganın Staniewski için enerjinin temel kaynağını oluşturduğunu söyleyerek kendisinden şöyle aktarıyor:

*Fiziksel gücün ve hayatın gücünün orada yerleşik olduğunu biliyoruz. Omurgayla çalışmanın fiziksel ve zihinsel enerji açığa çıkardığını biliyoruz. ... Omurganın duruşu, solar plexus açık olduğunda bir sorgulama, davet, meydan okuma, hazır bulunuşluk, hareketin başlama ve sonlanma durumudur. Ortaklıktaki diyalog, bir oyuncunun diğeriyle işbirliği açısından omurganın önemi şüphe götürmez. Belirli bir durumu harekete geçirir. O olmadan bir oyuncunun diğeriyle çalışması mümkün olmaz; gerçek bir ortaklık kurulamaz sadece bir taklidi, kimi belirtileri vardır.*¹¹

Gardzienice'nin hareket çalışmalarında, yukarıdaki alıntıda vurgulanan karşılıklılık ilkesini yerine getirmek ve hareketi gerektiği şekilde yapmanın kendisi amaç olurken hareketlerin duygusal ya da zihinsel karşılıkları aranmıyor. Bu anlamıyla psikolojik temelde bir oyunculuk yaklaşımı benimsenmiyor. Oyuncunun görevi duygu ve düşüncelerini değil sadece bedenini harekete geçirmesi olarak tarif ediliyor. Topluluğun

¹⁰ Aktaran Allain, Paul, *Gardzienice: Polish Theater in Transition*, Routledge, 1997, s: 59.

¹¹ Hodge, Alison, a.g.e., s: 234.

hareket çalışmalarının yürütücüsü Mariusz Golaj, “Gardzienice’nin eğitimi –bizim tabirimizle ‘hareket etme’- hiçbir zaman sadece teatral bir etki ya da şampiyon süper starlar yaratılması uğruna olmadı. Karşılıklılığı uygulamak içindi ve hâlâ öyle”¹² diyerek hareketin kendisinin önemine işaret ederken Gardzienice’nin temel belirleyenlerinden bireyselliğe değil topluluğun ortak çalışmasına ve uyumuna verilen önemi de yansıtıyor.

Gösteriler

Gardzienice’nin 31 yıllık tarihinde sadece yedi gösteri bulunuyor. Bunlardan ilki olan “*An Evening Performance*” topluluğun kuruluşun hemen ardından kırsal bölgelere yaptığı gezilerde ortaya çıkmıştır. Rabelais’in Pantagruel ile Gargantua öykülerinden esinlenilmiş, Adam Mickiewicz’in *Dziady* adlı eserinden kimi parçaların, Latince bir ilahinin ve İngilizce bir şarkının yer aldığı bu ilk gösterinin metni geziler sırasında oluşturulmuş, topluluğun geziler yoluyla yerel halklara ilişkin gözlemleri jestler ve ses kullanımına yansımıştır. Paul Allain, topluluğun “*An Evening Performance*”ı sergilendiği ilk yılları “sadece teorik açıdan değil pratik olarak da Bahtin’e en yakın”¹³ oldukları evre olarak tarif ederken Halina Filipowicz’in gösteriye ilişkin gözlemleri de aynı noktaya işaret ediyor:

*Performans akıl ya da düşünceden ziyade duyulara ve duygulara hitap ediyor. Olay dizisi ya da psikolojik gelişim değil kısa ve dinamik epizotların hızlı bir akışı var. Düzenleyici unsurlar hızlı yürüyüş ritmi ve zıtlıkların karşılıklı etkileşimi: ciddi ve grotesk, spiritüel ve iğrenç, canlı ve yalın. Atmosfer komiklik ile ciddiyet, siniklik ile yücelik, alaycılık ile sevecenlik arasında değişiyor.*¹⁴

Bahtin etkisi oyuncuların beden kullanımında da etkisini hissettirmiş, şarkılar Bahtin’in karnaval gülüşünü andırıcasına ağızları sonuna kadar açık vaziyette söylenmiştir. İlk kez 1977’de Wola Gardzienicka köyünde sergilenen gösteri 1986’ya

¹² Allain, Paul, “Coming Home: The New Ecology of the Gardzienice Theatre Association of Poland”, *The Drama Review*, cilt 39, no. 1, 1995, s: 105.

¹³ Allain, Paul, *Gardzienice: Polish Theater in Transition*, Routledge, 1997, s: 92.

¹⁴ Halina, Filipowicz, a.g.e., s: 63.

kadar birçok kere sergilenmiş olsa da hiçbir zaman aynı kalmamıştır. Topluluğun yeni geziler yoluyla öğrendikleri her zaman gösteriye yansıtılmaya çalışılmıştır.

İkinci gösteri, “*Sorcery*”, yine bir metne bütünüyle bağlı kalınmadan kimi metinlerin karıştırılması yoluyla oluşturulmuştur. İlkinde olduğu gibi “*Sorcery*”de de Adam Mickiewicz’in *Dziady* metninin kimi bölümleri kullanılmıştır. “*An Evening Performance*” sergilenmeye devam ederken ikinci gösterinin hazırlıkları başlamış ve bir yıl süren hazırlığın ardından 1981’de prömiyeri yapılmıştır. “*Sorcery*” ilk gösteride olduğundan çok daha fazla dinsel öğelerden beslenir. Dizeler dua okur gibi hızlı ve kimi zaman zor işitilir bir ses tonuyla söylenirken daha sonra topluluğun sürekli uyguladığı fiziksel egzersizlerden biri haline gelecek olan Hasik Yahudilerine özgü Mevlevi ayinini andıran dönme de ilk defa bu gösteri de kullanılmıştır. Paul Allain, “*Sorcery*” için “*Bahtin’in düşüncelerinin teatral forma geçirilmesi*”¹⁵ ifadesini kullanırken gündelik hayatın kurallarının ters yüz edilmesi, seyirci ve oyuncu arasındaki esnek ayırım, halk dilinin kullanılması, zıt düşünce ve imgelerin bir arada verilmesi, grotesk unsurlardan faydalanılması gibi noktaları Bahtin’in etkisine örnek olarak gösteriyor. Zbigniew Osiński ise “*Sorcery*” ile Grotowski’nin “*Acropolis*”i arasında Yahudi katliamına gönderme yapması ve grotesk bir üslubun kullanılması açısından kurulabilecek benzerliğe dikkat çekiyor:

*Oyuncu kız ilk önce fırın kablosuyla delirmişçesine koşarken üç kere ‘Arbeit macht frei’ diye bağırıyor; sonra bir saban tırmığı sallıyor ve Lublin bölgesinden yaşlı bir köylü kadının sözlerini söylüyor... Erkekler bir defa köylü ve işçi kıyafetlerinde diğer zamanlarda uzun siyah paltolar içinde Yahudi kalabalığı olarak görülüyor.*¹⁶

Gardzienice’nin hazırlıkları Polonya’da sosyalist rejim muhalifi Dayanışma Sendikası hareketine karşı sıkıyönetimin ilan edildiği 1981 ve sonrasında süren üçüncü gösterisi “*Awwakum*”, 1983 yılında İtalya’da bir kilisede prömiyerini yaparken topluluğun uluslararası ününün artmasını sağlamıştır. Ortodoks kilisesini reforme etmek isteyen gruplara karşı mücadele veren ve idam edilen “Old Believers” tarikatının lideri Papaz Awwakum’un otobiyografisine dayanan bu gösteriyi diğerlerinden ayıran, sıkı bir hareket

¹⁵ Allain, Paul, *Gardzienice: Polish Theater in Transition*, Routledge, 1997, s: 95.

¹⁶ Aktaran Allain, Paul, a.g.e., s: 94.

ve şarkı dizisini izleyen daha kapalı özelliği ve güncel göndermelerinin daha yoğun oluşu şeklinde tarif edilebilir. Öte yandan benzerlik yine Mickiewicz'in *Dziady*'sinden bir bölümün kullanılmasıdır. "Old Believers" tarikatının şarkıları tercih edilmezken, Polonya'nın güneyinde yaşayan Lemkolardan öğrenilen şarkılar kullanılmıştır.

Mickiewicz'in kahraman Awwakum'u Gardzienice'nin gösterisinde cesur olduğu kadar aptal ve tutkularına yenik düşebilen, çelişkileriyle var olan bir figür olarak işlenmiştir. Referanslarının neredeyse tamamını dini kültürden alan "*Awwakum*" bu nedenle Paul Allain tarafından Bahtin'in karnavala ilişkin görüşlerinden uzaklaşılması şeklinde değerlendirilirken Polonya'nın güçlü Ortodoks Kilisesi iktidarının eleştirisi olduğu kadar sıkıyönetim yıllarında hazırlanmış olduğu da düşünüldüğünde sosyalist rejime yöneltmiş bir eleştiri olarak da yorumlanabilir.

Gardzienice'nin uluslar arası boyutta geniş tanınırlık elde etmesini sağlayan ve 1990'da sergilenen "*Carmina Burana*"nın müzikal yapısını on üçüncü yüzyıl Carmina Burana şarkıları, Polonya, Gürcistan, Yunanistan, İngiltere gibi farklı kültürlerden gelen şarkılar oluştururken metin "Tristan ve Isolde" adlı Kelt öyküsüne dayanmaktadır. Temelde acıklı bir aşk öyküsü olan "Tristan ve Isolde" İncil'den ve *Macbeth*'ten parçalarla birleştirilmiş hem Ortodoks Kilisesi'nin resmi dili olan Latince hem de kaynak metnin dili olan Bavyera Almancasının kullanıldığı bir metin yaratılmıştır. "*Carmina Burana*", Paul Allain'e göre Gardzienice'nin tarihinde bir dönüm noktasını oluşturmakta, kırdan kente ve kültüre özgünlükten kültürler arasılığına geçişi ifade etmektedir. Gardzienice artık aşağı kültüre oranla yüksek kültürden daha fazla faydalanmaktadır.. "*Carmina Burana*"nın karakterleri, birbirlerine karşı fiziksel bir açlıktan ziyade bir aşk duyan saraylı soylulardır ve "*Slav kültürüne çok az referansı vardır; şarkılar büyük oranda Batı Avrupa'dan, metinlerse Kelt ve İngiliz edebiyatıyla İncil'den gelmektedir... Gardzienice'nin sunumları özgül ve politik olandan mitolojik ve evrensel olana, daha objektif olandan kişisel olana doğru kaymıştır.*"¹⁷

"*Carmina Burana*"nın ardından, Gardzienice için mitoloji ve Antik Yunan tragedyalari dönemi başlar. 1997'de prömiyeri yapılan "*Metamorphoses*", Gardzienice için referans noktalarının yerli kültürden Batı'ya kaydığının ikinci göstergesidir. Lucius Apuleius'un gülünç hikâyelerden oluşan metninden yola çıkan topluluk, bu gösteri için bir ilki gerçekleştirmiştir, Staniweski bu değişikliği şöyle açıklar: "*İlk defa bu çalışmada*

¹⁷ Allain, Paul, a.g.e., s: 107-109.

felsefemizi değiştirdik; yaşayan insanlardan değil taşlardan öğrendik müziği.”¹⁸ Topluluk Antik Yunan döneminden kalma taşlardan yola çıkarak ritmiyle, temposuyla, dinamikleriyle taşların çağrıştırdığı bir müzik ortaya çıkarmıştır. Gardzienice’nin gezisi bu kez Polonya’nın etnik azınlıkların yoğunlukta yaşadığı bölgeleri değil Antik Yunan dönemindedir. Gösteride, topluluğun Royal Shakespeare Company ile işbirliğinden doğan İngilizce bir şarkı da yer alır. “*Metamorphoses*” kelimelerin anlamlarının öneminin olmadığı bir gösteridir. Anlam birimleri kullanılan imgelerin, dansın ve müziğin kendisidir.

2002’de ilk kez sahnelenmiş olan ve halen sahnelenmekte olan “*Elektra*” ise Gardzienice için bir başka değişikliği daha getirir. Topluluğun tarihinde ilk kez bir metin bütünüyle sahnelenmiştir. Topluluğun tiyatro anlayışında radikal bir değişikliğe işaret eden bu durum daha konvansiyonel olana dönüldüğü şeklinde yorumlanabilir. “*Metamorphoses*”in ardından Antik Yunan üzerine çalışmalarını yoğunlaştıran Staniewski jest sanatından (chieronomia) yararlanarak “*Elektra*” için bir jest alfabeti oluşturmuştur. Gardzienice için vazgeçilmez olan müzik jest ve hareketlerle eşgüdümlüdür. Bir diğer yenilik maske kullanımıyla jestlerin abartılmasıdır.

2007 yılında prömiyerini yapan topluluğun son gösterisi “*Iphigenia in Aulis*” bir önceki gösterinin paralelinde, jest sanatı üzerine kurulu bir oyundur. Metin yine bütün olarak ele alınmıştır. Son iki oyunları için topluluğun kullandığı “teatral kompozisyon” ifadesi de bu açıdan anlamlıdır. Her iki oyunda da dizeler anlam iletmek amacıyla ele alınmaz; Lehçe, İngilizce ve eski Yunanca söylenen kelimeler müzikalitenin bir unsurudur. Anlaşılmayacak bir ritimde ve tempoda okunan dizelerin kendi içinde bir müziği vardır.

Polonyalı eleştirmenler, Gardzienice’nin “*Elektra*” sahnelemesini topluluğun tarihinde bir dönüm noktası olarak görürken¹⁹ Antik Yunan tragedyalarına kayışın nedenlerinin ve sahnelemelerin kapsamlı şekilde incelendiği araştırmalar ne Batı Avrupalı ne de Polonyalı eleştirmen ya da araştırmacılar tarafından henüz yapılmamıştır.

1977’de yola koyulan Gardzienice bugüne gelindiğinde artık uluslar arası alanda ilgi çeken, birçok festivalin davetlisi olan, Royal Shapesepeare Company gibi ünlü toplulukların oyuncularının eğitimini üstlenen, devlet tarafından desteklenen ve finanse edilen bir topluluktur. Topluluğun ilk yıllarında temel çalışma yöntemini oluşturan ve

¹⁸ Bknz. <http://www.gardzienice.art.pl/en/spektakle2.html>, 12.05.2008.

¹⁹ Bknz. <http://www.gardzienice.art.pl/en/spektakle2.html>

kendisi performansla dönüştürülen kırsal bölgelere yapılan gezi ve buluşmalar bugün workshoplara katılanlarla birlikte yapılan turistik ve nostaljik etkinliklere dönüşmüş durumdadır. Yerel halkla etkileşim, yerel kültürleri keşfetme yerini mitolojik araştırmalara bırakmıştır. Topluluğun ilk yıllarında Polonya'nın etnik ve kültürel çeşitliliğinden beslenen gösterilerin temel besin kaynağı artık sınırlar dâhilinde değil, Antik Yunan'dadır. Gardzienice'nin geçirdiği bu değişimin nedenleri topluluğun tanınırlığının artmasında, ülkenin geçirdiği siyasi ve toplumsal değişimlerle tiyatro alanındaki değişen eğilimlerle açıklanabilir.

Gardzienice'nin tanınırlığı artıkça topluluk uluslararası festivallere ve yabancı seyirci kitlesine hitap etmeye başlarken ülkede sanayileşme ve kentleşmenin hızla artması da yerel kültürlerin yavaş yavaş kaybolmaya başlamasına yol açmıştır. Bahtin'in aşağı ve yukarı kültür ayrımıyla Polonya'da sosyalist rejim döneminde resmi olanla muhalif olan ya da yer altına itilen kültür arasında koşutluk yakalamak mümkünken sosyalizmin çözülüşü tek bir egemen kültürün kendisini dayatması ve bu zeminin ortadan kalkmasına yol açmıştır. Dolayısıyla Bahtin'in ikilikten ve karşıtlıktan beslenen ve Gardzienice'nin tiyatro anlayışına şekil veren düşüncelerinin bugünün Polonya'sı için geçerliliği yoktur. Ayrıca, 1960'lı yıllarda tiyatrodaki kendisini gösteren özellikle Doğu felsefesi ve tiyatrosu başta olmak üzere farklı kültürlerle yönelik ilgi, egemen ve merkezi kültür ve söylemlerin dışında kalan unsurlara yönelik eğilim 1970'li yılların sonlarına kadar etkisini hissettirdiyse de 1980'li yıllardan itibaren etkisizleşmiştir. 1990'lı yıllarda Antik Yunan tiyatrosuna yönelimin ağırlık kazanmaya başlaması da Gardzienice için değişimi zorunlu kılan etmenler arasında gösterilebilir.

1989 ile 1993 arasında Gardzienice üzerine toplulukla işbirliği halinde araştırmalar yapan ve doktora tezini topluluk üzerine yapan Paul Allain, 1995 tarihli bir yazısında Gardzienice'nin teorik belirsizliğinin yanında yüklü borçları, sık değişen oyuncu kadrosu, Staniewski'nin ardından onun yerini alabilecek artistik vizyona sahip herhangi bir topluluk üyesinin bulunmaması gibi pratik sorunlara da işaret ederek topluluğun geleceğinin pek parlak olmadığını ima ediyor.²⁰ 1989 ile 1991 arasında topluluğun yönetmen yardımcılığını üstlenmiş ve Staniewski ile birlikte Gardzienice'nin tiyatrosu üzerine bir kitap hazırlamış olan Alison Hodge ise Staniewski'nin çalışmalarının hiçbir zaman

²⁰ Allain, Paul, "Coming Home: The New Ecology of the Gardzienice Theatre Association of Poland", *The Drama Review*, cilt 39, no. 1, 1995.

olmadığı kadar ilgi gördüğünü ve Allain'ın görüşlerinin saçmalıklardan ibaret olduğunu söylüyor.²¹

Aradan geçen 13 yıllık zaman en azından şimdilik Paul Allain'i yanıltmış gözüküyor. Ancak komünal yaşama dayanan tiyatro topluluklarının uzun ömürlü olup olamayacağını sorgulandığı bir zamanda, topluluk üyelerinin çekirdek kadrosu dağılmışken ve devam edenlerin yaşı epeyce ilerlemişken Gardzienice'nin bir gazete ilanıyla feshedilmesi gerçekdışı bir senaryo gibi görünmüyor.

Kaynakça

- ALLAIN, Paul; “*Coming Home: The New Ecology of the Gardzienice Theatre Association of Poland*”, *The Drama Review*, cilt 39, no. 1, 1995.
- ALLAIN, Paul; *Gardzienice: Polish Theater in Transition*, Routledge, 1997.
- BAHTİN, Mihail; *Rabelais ve Dünyası*, Ayrıntı Yayınları, 2005.
- HALINA, Filipowicz; “*Expedition into Culture: The Gardzienice (Poland)*”, *The Drama Review*, cilt 27, no. 1, 1983,
- HODGE, Alison; “*Demythologizing or Betraying?*”, *The Drama Review*, Cilt 39, No. 4, 1995.
- HODGE, Alison; *Twentieth Century Actor Training*, ed., Routledge, 2000.
- ZARILLI, B. Phillip; *Acting (Re)Considered*, ed., Routledge, 2006.
- <http://www.gardzienice.art.pl>, 12.05.2008.

Abstract

Gardzienice Theater Association, which was founded in 1977, has staged seven performances up to now. The affect of Grotowski's para-theater, romanticism tradition of Poland and Bahtin's philosophical ideas are apparent in the establishment in the Association. However, the fact that the Association has focused on the reinterpretation of Ancient Greek tragedies and the change that it has undergone are remarkable.

²¹ Hodge, Alison, “Demythologizing or Betraying?”, *The Drama Review*, Cilt 39, No. 4, 1995, s: 10.