WLODZIMIERZ STANIEWSKI TİYATRODA KÖKLERE DÖNÜŞ

Yüksek Lisans Tezi

Arzu TURAN

Eskişehir, 2017

WLODZIMIERZ STANIEWSKI TİYATRODA KÖKLERE DÖNÜŞ

Arzu TURAN

YÜKSEK LİSANS TEZİ
Sahne Sanatları Anasanat Dalı/Tiyatro Sanat Dalı
Danışman: Prof. Erol İPEKLİ

Eskişehir
Anadolu Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü
Mayıs 2017

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Arzu TURAN'ın **"Wlodzimierz Staniewski Tiyatroda Köklere Dönüş"** başlıklı tezi **22 Mayıs 2017** tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, **Sahne Sanatları Anasanat Dalı Tiyatro Sanat Dalı Yüksek Lisans** tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

		İmza
Üye (Tez Danışmanı)	**: Prof. Erol İPEKLİ**	.....
Üye	**: Doç. Dr. Dilek ZERENLER**	.....
Üye	**: Yrd. Doç. Ümit AYDOĞDU**	.....

Prof. Sıdıka Sibel SEVİM
Anadolu Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

ÖZET

WLODZIMIERZ STANIEWSKI TİYATRODA KÖKLERE DÖNÜŞ

Arzu Turan

Sahne Sanatları Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Mayıs, 2017

Danışman: Prof. Erol İPEKLİ

Wlodzimierz Staniewski tiyatroda yeni biçim ve öz arayışında olan ve bu doğrultuda çalışmalarını dramın köklerini oluşturan ritüelleri derinlemesine araştırarak geliştiren, yenilikçi uygulamacılardan biridir. Kurucusu olduğu Gardzienice Tiyatro Topluluğu ile birlikte önce Bahtin'in karnavala ilişkin görüşlerinden etkilenerek kendi geleneksel kültürünü oluşturan hikâyeleri, geleneksel halk şarkıları ve ritüelleri uzun yıllar boyu araştırmış daha sonra Antik Yunan dramının kökenini oluşturan kaynaklara ve ritüellere yönelmiştir. Topluluk geliştirdiği kendine has görsel ve işitsel uygulama biçimleriyle dünyada ilgi odağı olan önemli tiyatrolardan biridir.

Anahtar Sözcükler: Staniewski, Gardzienice, Bahtin, Ritüel, Tragedya

ABSTRACT

WLODZIMIERZ STANIEWSKI, RETURN TO THE ROOTS IN THEATRE

Arzu TURAN

Department of Performing Arts

Anadolu University, Graduate School of Fine Arts, May, 2017

Supervisor: Prof. Erol İPEKLİ

Wlodzimierz Staniewski is a reformist and innovator. He has been in search of new forms and entities in theatre and he directs his studies to the rituals, which establish the roots of drama. Staniewski, with the group Gardziencie Theatre Company which he himself founded, was affected from carnavalesc of Bakhtin's, and in the light this point of view, for long years he explored the stories, traditional folk songs and rituals which belong to his own tradition and culture and then he diverted his scope to the rituals and sources which established the roots of ancient Greece. The company becomes a focus of interest with their unique visual and audial practicing forms in the World.

Keywords: Staniewski, Gardzienice, Bakhtin, Ritual, Tragedy

22.05.2017

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tez/proje çalışmasının bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumunda bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilmeyen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan bilimsel intihal tespit programıyla tarandığını ve hiçbir şekilde intihal içermediğini beyan ederim.

Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara razı olduğumu bildiririm.

Arzu TURAN



İÇİNDEKİLER

BAŞLIK SAYFASI……..i

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI……..ii

ÖZET……..…iii

ABSTRACT ……..…iv

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ……...v

İÇİNDEKİLER……..vi

GÖRSELLER DİZİNİ ……..……ix

1. GİRİŞ ……..……1

1.1 Sorun ……..1

1.2 Amaç ……..3

1.3 Önem 4

1.4 Varsayımlar.....4

1.5 Sınırlılıklar.....5

2. YÖNTEM 6

3. BULGULAR ve YORUM 7

3.1.Gradzienice Tiyatrosunun Tarihsel ve Düşünsel Altyapısı……7

3.1.1.Polonya yakın tarihi 8

3.1.2.Romantizm etkisi ve Leh romantizmi 13

3.1.3.Grotowski ve paratiyatro çalışmaları 21

3.1.4.Bahtin ve karnavalesk görüş 31

3.1.5.Antik Yunan tragedyası 46

3.2.Gardzienice Köyü ve Tiyatronun Kuruluş Süreci 61

3.3.Staniewski'nin Tiyatro Düşüncesi ve Çalışma Teknikleri 66

3.3.1.Tiyatro düşüncesi 66

3.3.2.Uygulama 71

***3.3.2.1.Keşif, turneler, toplanmalar* 71**

***3.3.2.2.Teknik çalışma* 80**

***3.3.2.2.1. Müzikalite* 80**

***Müzikalite eğitimleri* 83**

***3.3.2.2.2.Karşılıklılık-ortaklık* 85**

***Ortaklık egzersizleri* 87**

***3.3.2.2.3.Akrobatik egzersizler* 90**

***3.3.2.2.4.Gece koşusu* 93**

***3.3.2.2.5.İkonografi* 95**

***3.3.2.2.6.Üçüncü aktör* 98**

3.4.Performanslar 100

3.4.1.Evening performances 101

3.4.2.Sorcery-Gusla 104

3.4.3. The life of Archpriest Avvakum 107

3.4.4.Carmina Burana 111

3.4.5.Metamorphoses 116

3.4.6.Elektra 122

3.4.7.Iphigenia at A… 125

3.4.8. Iphigenia in Tauris 128

3.4.9. Pythian oratorio 132

3.4.10.Tagore 136

4. SONUÇ 137

KAYNAKÇA 138

EKLER 144

ÖZGEÇMİŞ 149

GÖRSELLER DİZİNİ

Görsel 3.1. Gardzienice Köyü ……...……..……62

Görsel 3.2. Saray-eski hali…….....……64

Görsel 3.3. Saray –yeni hali…….……66

Görsel 3.4. Turneler sırasında müzik çalışmaları……72

Görsel 3.5. Turne yolunda……...……74

Görsel 3.6. Turneler sırasında egzersiz çalışmaları…….……75

Görsel 3.7. Toplanmalardan……...……79

Görsel 3.8. Müzikal buluşmalar…….……..82

Görsel 3.9. Ortaklık egzersizleri-1……..……89

Görsel 3.10. Ortaklık egzersizleri-2…….……90

Görsel 3.11. Akrobatik egzersizler-1……..91

Görsel 3.12. Akrobatik egzersizler-2……..……92

Görsel 3.13. Hasidik dönüş çalışması…….……....93

Görsel 3.14. Sorcery oyununda kullanılan ikonografi(Pieta sahnesi)……..……96

Görsel 3.15. Chieronomia……97

Görsel 3.16. Evening performance-1……102

Görsel 3.17. Evening performance-2…….……102

Görsel 3.18. Evening performance-3…….……103

Görsel 3.19. Sorcery-1……...……105

Görsel 3.20. Sorcery-2……...……107

Görsel 3.21. Avvakum-1……...……109

Görsel 3.22 Avvakum-2……110

Görsel 3.23. Carmina Burana-1…….……112

Görsel 3.24. Carmina Burana-2…….……115

Görsel 3.25. Metamorphoses-1……..……..117

Görsel 3.26. Metamorphoses-2……..……..119

Görsel 3.27. Metamorphoses-3……..……..120

Görsel 3.28. Elektra-1…….…….……...122

Görsel 3.29. Elektra-2…….…….……...124

Görsel 3.30. Iphigenia Aulis'te-1…….……..…….126

Görsel 3.31. Iphigenia Aulis'te-2…….……...127

Görsel 3.32. Iphigenia Tauris'te-1…….……..130

Görsel 3.33 Iphigenia Tauris'te-2…….……...131

Görsel 3.34. Pythian Oratorio-1…….……..133

Görsel 3.35. Pythian Oratorio-2…….……..135

Görsel 3.36. Tagore…….……136

1. GİRİŞ

1.1. Sorun

19. yüzyıl sonu ile 20. yüzyıl tiyatronun avangart dönemi olarak anılır. Avant- garde terimi tiyatroya askeri terminolojiden geçmiştir. "Öncü birlik" anlamında kullanılan terim, geleneksel olmayan her tür sanat biçimini karşılamak üzere kullanılmıştır. Tiyatroda yeni, öncü, deneysel, alternatif türleri tanımlayan terim, gerçekçi-doğalcı tiyatronun yaşamdan kopukluğuna, klasik dramatik yapının birlikli yapısına, aydınlanma felsefesinin akılcı yaklaşımına, endüstrileşme ve kapitalizmin yarattığı acımasız çıkar savaşına ve toplum yaşamında oluşan değişimlere karşı ortaya çıkmıştır

Köklerini Romantiklerin görüşlerinden alan avangartlar, burjuvanın gerçekliğe bakış açısını yansıtan konvansiyonel tiyatro biçimlerine karşı yeni anlatım olanakları arama yoluna girerler. Karacabey, farklı manifestolarla ortaya çıkan tarihsel avangartların dramatik yapıya karşı getirdikleri yeni bakış açılarını şöyle açıklar:

> Tarihsel avangartlarla birlikte Avrupa tiyatrosunda edebiyatın bir parçası olarak düşünülen dramatik yapıt, tiyatro metnine dönüşmüş, edebiyattan uzaklaşarak teatralleşmiştir. Tiyatronun teatralleştiği bu dönemde, kendi dışındaki ilişkileri tanımayan, bireyler arası bir dünya kuran ve bu dünyanın dilsel tek aracı diyalog olan dramatik yapıt, dilin ve bireysel edimin sorunsallaştığı bir dönemin algısına uygun olarak dönüşüme uğramış; işlevsel dil yerini şiirsel dile, bireyler arası ilişkiler imkânsızın parodisine, klasik mimesis anlayışı, bir başka hakikat arayışı çerçevesinde çarpıtılmış imgelere, diyalog monoloğa ve oradan da iletişimsizliğin bir göstergesi olarak anlamsız hecelere ve seslere; yapılaştırma fikri ise yerini montaja, fragmana bırakmıştır. Anılan dönüşümler avangart hareketlerin her birinde çeşitli biçimlerde görülebilir. Farklı manifestolara sahip akımların ortak özellikleri, dramatik metinlerin bütünselliklerini parçalamaları ve dramatik yapıt nosyonunda kalıcı değişimlere yol açmalarıdır.[1]

Tarihsel avangartlarla ortaya çıkan tiyatronun teatralleşmesi görüşü, beraberinde birçok avangart uygulamacıda bazı temel soruların sorulmasını gündeme getirmiştir. Gerçeklik/Kurmaca, Oyuncu/Rol kişisi, Şimdi ve Burada/ O zaman ve Orası, Oyuncu/Seyirci ilişkisi vb. gibi sorularla temsile yönelik problemler masaya yatırılır. Bu sorulara aranan cevaplar çerçevesinde uygulamaları ve yöntemleri değişen avangartların belli bir sınıfta, dönemde ve özellikte sınıflandırılmaları zorlaşır. Richard Schechner, bu zorluğu çözümlemek adına avangartları beş kategoride ele alır: Tarihsel Avangart, Güncel Avangart, İleriye Dönük Avangart, Gelenek Arayışındaki Avangart ve Kültürlerarası Avangart.

---

[1] S. Karacabey (2006*). Modern sonrası tiyatro ve Heiner Müller*. Ankara: De ki Basım Yayım, s. 23

Schechner'e göre, bu beş kategorinin farklı yaklaşım biçimleri olsa da her kategori birbiriyle örtüşüp, birbirinin içine geçerek sınırların belirlenmesini zorlaştırır ve tiyatroda artık yeni olarak yapılacak bir şey kalmamıştır. Schechner bu durumu ve içinde bulunduğumuz dönemi "Yeni Ortaçağ" olarak tanımlar ve bu çağın düşünsel ve sanatsal anlamda muhafazakâr bir çağ olacağını savunur. Ancak muhafazakârlığı gericilik ve merhametten yoksunluk olarak tanımlamaz. "Söz konusu muhafazakârlık, kaynakları korumak, geri dönüştürmek ve tutumlu bir şekilde kullanmak ihtiyacını temel alır (Schechner, 2015, s.33)".

> … kökleri aramak, dini deneyimleri, ifadeleri, uygulamaları ve ayinleri derinlemesine inceleyerek, hatta talan ederek sanat yapmak (Grotowski ve diğerlerinin yaptığı gibi), ritüelleştirmektir; yalnızca konusu ve teması itibarıyla değil, biçim olarak da.[2]

Schechner'in ritüelleştirme olarak tanımladığı köklere, kaynaklara geri dönüş fikriyle uygulamacılar, tiyatronun doğal yaşamdan kopuk, coşkusunu, enerjisini, gizemli gücünü, paylaşımını yitirmiş yapılarını yıkmak, ilkel insanların büyü törenlerinde olduğu gibi tiyatronun bütünleyici, güç yaratıcı özüne kavuşmak adına ritüelleri arayış sürecine girerler.

1960-70'li yıllarda Grotowski'nin bu tanımlamalar doğrultusunda tiyatroda yeni arayışlar ve teatralleşme amacıyla yaptığı çalışmalar, onu deneysel uygulamaların öncüsü konumuna getirir. Ülkemizde ve dünyada, yaptığı konuşmalar ve çalışmalar kaleme alınmış ve pek çok dile çevrilerek bu doğrultuda çalışan sanatçılar için esin kaynağı olmuştur. Kendi çalışma disiplinini oluşturma doğrultusunda arayış içinde olan pek çok uygulamacının, yönetmenin, sanatçının, kuramcının yolu Grotowski ile kesişmiştir.

Bu uygulamacılardan biri Gardzienice Tiyatrosunun kurucusu Wlodzimierz Staniewski'dir. Staniewski, 1970-1975 yılları arasında Grotowski'nin paratiyatro evresinde onunla birlikte çalışmış, daha sonra kendi tiyatrosunu kurmak üzere gruptan ayrılmıştır. Staniewski'nin çalışmaları gelenek arayışındaki avangartlar ile kültürlerarası avangartların uygulamaları içinde değerlendirilebilir. Onun köken arayışı, Grotowski ve Barba'nın yaptığı gibi Asya ve Uzak Doğu'ya yönelik değil, kendi ülkesinin güney doğu bölgesindeki farklı kültürler, inanışlar, geleneksel uygulamaların, ritüellerin arayışı içinde olmuştur. Bu bölge Polonya'nın farklı etnik kökenden grupların yaşadığı ve kültürel ve dinsel olarak dejenere olmamış bölgelerdir. Staniewski, ekibiyle birlikte küçük ve yoksul bir köy olan Gardzienice'de tiyatrosunu kurar ve performanslarının

[2] R. Schchner (2015).*Ritüelin geleceği*, (Çev: Zeynep Ertan). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, s. 34

temelini yerel halkla buluşmalardan, keşiflerden ve turnelerden oluşturur. Süreçte topluluğun çalışmaları daha eski kökenlere ulaşmak adına Antik Yunan tiyatrosunun temellerini oluşturan ritüelleri arayış sürecine evrilir.

Bu tez, Gardzienice Tiyatro Topluluğu ve Tiyatro Araştırmaları Merkezi üzerine yapılan bir araştırma çalışmasıdır. Polonya Tiyatrosu, tarihsel olarak avangart uygulamalarda pek çok uygulamacısı bulunan önemli bir yerde durmaktadır. Ancak ülkemizdeki çalışmaların ve çevirisi yapılan kitapların çoğu Grotowski ve çalışmaları üzerinedir. Elbette Grotowski'nin çalışmaları öncü ve çok değerli bir yerde durmaktadır. Sorun, farklı çalışma disiplinleriyle çalışan ve köken arayışıyla kendi tiyatro düşüncesini geliştiren uygulamacılar hakkında yeterli kaynağın olmayışıdır. Dünyada ve ülkesinde başarılı olmuş ve çalışma sistemiyle etkili başka tiyatro uygulamacıları var mıdır? Gardzienice Tiyatro Topluluğu bu doğrultuda yapılacak bir çalışma için örnek oluşturur mu? Diğer bir sorun, dünya tiyatrosunda geçtiğimiz yüzyıl içinde hızla ivmelenen ve giderek tiyatro sanatının çağdaş yüzünü temsil eden oyuncu odaklı performatif sahne uygulamaları ülkemizde benzer bir hız ve etkiyle kendini gösterememiştir. Türk tiyatrosunda oyunculuk asal olarak, Batılı anlamda tiyatro uygulamalarına geçişle yazarın sözlerini sahnede güzel söylemekle eşdeğer görülmüştür. Bütüncül tiyatro uygulamalarının örneklerini içeren çalışmalar, ülkemiz tiyatro yaşantısındaki uygulamacılar, eğitimciler için örnek oluşturabilir mi? Aynı zamanda ülkemizde Türk tiyatrosundaki geleneksel uygulamalar üzerine çok kapsamlı araştırmalar yapılmış, ancak bu araştırmalar sonucu yenilikçi biçem oluşturma çabaları verimli olamamıştır. Bu çalışmada inceleyeceğimiz Gardzienice Tiyatro Topluluğunun çalışmaları köken arayışında kendi geleneksel uygulamalarına yönelmiş ve dünyada ses getirecek performanslara ve buluşmalara imzalarını atmıştır. Gardzienice Tiyatro Topluluğunun çalışmaları, Geleneksel Türk Tiyatrosunun kaynaklarını araştıran uygulamacılar için örnek oluşturabilir mi?

1.2. Amaç

19. yüzyıl sonu ile 20. yüzyıl tiyatroda yeni arayışların yaşandığı dönemdir. Bu arayış doğrultusunda birçok uygulamacı tiyatronun kaynaklarına yönelmiş, tiyatronun yaşamla, toplumla olan bağını yeniden kuracak, ona enerjisini, coşkusunu geri getirecek, kolektif katılımı sağlayacak bütüncül tiyatro yapısını oluşturacak uygulamalar ve teoriler geliştirmişlerdir. Çalışma, şu sorulara yanıt aramayı amaçlamaktadır:

1- Grotowski dışında tiyatronun kaynağının arayışı içinde olan, kendi çalışma biçimi ve disiplinine sahip başka uygulamacılar var mıdır?

2- Gardzienice Tiyatro Topluluğu'nun çalışma prensipleri ve uygulamaları bu doğrultuda ele alınabilir mi?

3- Geleneksel değerlerin evrensel değerlerle kaynaştırılmasıyla özgün ve çağdaş bir tiyatro dili yaratılmasında Gardzienice Tiyatro Topluluğunun çalışmaları örnek çalışmalar olarak ele alınabilir mi?

1.3. Önem

Gardzienice Tiyatro Topluluğu, hem oyuncuların çalışma yöntemleri, hem seyircisiyle kurduğu ilişki biçimi hem de geleneksel kültürünü evrensel değerlerle birleştirip etkileyici, çağdaş sahneleme biçimleri oluşturmasıyla dünya çapında tanınan ve çalışmaları takip edilen bir topluluktur. 2013 yılından itibaren Avrupa Tiyatro Uygulamaları Merkezi adını alarak dünyanın farklı bölgelerinden oyuncularla, akademisyenlerle, sanatçılarla, işbirliği içinde çalışmalarına devam etmektedir. Tiyatronun çalışma disiplini, farklı tiyatro topluluklarına yol gösterici ve esinlendirici fikri aşılamıştır. Bu yönüyle, ülkemiz tiyatro uygulamalarında topluluğun çalışmalarının, yeni biçim, uygulama ve eğitim süreçlerinde kaynak olarak kullanılması faydalı olacağı düşünüldüğünden önemlidir.

1.4. Varsayımlar

Gardzienice Tiyatro Topluluğunun çalışmalarını seyircisiyle kurduğu ilişkisi belirler. Staniewski, bu ilişki biçimini, öznenin oluşumunda, varoluşunda "Öteki"'nin gerekliliği düşüncesi üzerinden kurar. Seyircinin izleyiş biçimi, katılımı, müdahalesi yenileyici, değiştirici, dönüştürücü bir şekilde varoluşsal amaca hizmet eder. Bu varoluşsal süreçte hiyerarşik bir yapılanmaya izin verilmez. Oyuncularla yapılan ortaklık çalışmaları da bu düşünceyle geliştirilir. Çalışmalarda grup enerjisini oluşturmak temel amaçtır. Müzik ve dansı anlatımın teatral biçimi olarak merkeze alan topluluğun çalışmalarının, tiyatro için gerekli enerji ve coşku ile dünyanın duygusal kavrayışını sağlayacak, çağdaş tiyatro uygulamalarında örnek olarak kullanılacak içerik ve biçimin uyumunu temsil ettiği düşüncesi çalışmanın temel varsayımıdır.

1.5. Sınırlılıklar

Çalışmada, Staniewski'nin tiyatro düşüncesinin gelişiminde ve topluluğun uygulamalarında etkili olan kaynaklar Polonya yakın tarihi, Romantizmin etkisi, Grotowski ve paratiyatro çalışmaları, Bahtin ve karnavalesk görüş ile Antik Yunan Tragedyası başlıklarıyla ele alınmıştır. Bu başlıklardan her biri ayrı bir tez çalışması kapsamında ayrıntılı olarak incelenebilecek konulardır. Bu nedenle çalışmada bu konular, Staniewski'nin yaklaşımını açıklayabilecek ölçüde genel hatlarıyla ele alınmış, çalışmanın yönelimini değiştirecek ayrıntılar etkileri kabul edilmekle beraber çalışma kapsamı dışında tutulmuştur.

2. YÖNTEM

Bu tezin çalışma konusunu, Wlodzimierz Staniewski'nin tiyatro düşüncesi ve Gardzienice Tiyatro Topluluğu ve Tiyatro Araştırmaları Merkezinin çalışmaları ve uygulamaları oluşturmaktadır. Çalışma, alan taraması yöntemine uygun olarak gerçekleştirilecektir.

Bu kapsamda çalışmanın birinci bölümünde, Staniewski'nin tiyatro düşüncesinin gelişiminde katkısı olan konular genel hatlarıyla ele alınacak,

İkinci bölümde Gardzienice köyünün genel özellikleri ile tiyatronun kuruluş sürecinden bahsedilecek,

Üçüncü bölümde Staniewski'nin tiyatro düşüncesi ile topluluğun çalışma teknikleri aktarılacak,

Dördüncü bölümde ise grubun performansları hakkında bilgi verilecektir.

3. BULGULAR VE YORUM

3.1 Gardzienice Tiyatrosunun Tarihsel ve Düşünsel Altyapısı

Gardizienice Tiyatro Topluluğu, 1977 yılından günümüze kadar sürecek çalışmalarını yürütecek olan Wlodzimierz Staniewski tarafından, kendisi gibi tiyatro eğitimi almamış ancak amatör olarak tiyatro ile uğraşan bir grupla birlikte, Polonya'nın güneydoğu bölgesindeki yoksul ve küçük bir köyde kurulur. Topluluk ismini bu köyden alır. Grubun çalışmalarında kullandığı müzik, doğal çevre, farklı etnik kökenlere sahip insanlarla etkileşimi ve buluşması yoluyla ürettiği performanslar dünya çapında büyük bir ün kazanmalarına neden olur. Bu ünün en önemli nedeni, topluluğun kurucusu Wlodzimierz Staniewski'nin çalışma prensipleri ve yapmak istediği tiyatro biçemini oluşturan görüşleridir.

Staniewski, 1950 yılında Polonya'nın güneydoğusunda, Bardo adındaki küçük bir kasabada doğar. Polonya'nın 1950'li yıllarını tarihçi Norman Davis " Komünist rejim ülkeyi savaşın yıkıntılarından kurtarıp, komünist barış yıkıntılarıyla yönetiyordu (Staniewski ve Hodge,2003, s.3)" şeklinde tanımlar. Staniewski'nin çocukluğu ve gençliği ülkenin bu siyasi ortamının baskıları altında geçer. Krakow Üniversitesinde Latin dili ve edebiyatı bölümünde eğitim aldığı sırada, öğrenci topluluğu olan Teatre STU'da oyunculuk yapmaya başlar, bu topluluğun üç oyununda oynar. Grubun Polonya'da oynadıkları Spadanie (Fallen) adlı oyunu bilinen ve ses getiren oyunlarından biri olur. Bu oyunda ülkenin içinde bulunduğu sosyo-politik durumun eleştirisini yaparlar. Oyunda kullandıkları müzikal prensip ve oyun metnini fragmanlardan oluşturma çalışmaları, Staniewski'nin daha sonraki tiyatro çalışmalarında etkili olur.

> STU tiyatrosu baştaki öğrenci tiyatrosu halinden, uluslararası tiyatro olmaya kadar ilerledi. Düşüş (Spadanie) oyunu ise şiirlerden, politik-filozofik söylemlerden beslenen bir oyundu. Grup, güçlü fiziksel ve görsel elementlere sahipti ve öğrenci tiyatrosu adı altındaki tüm kompozisyonları bünyesinde birleştiriyordu… STU tiyatrosu, müzik kullanımını önemseyen bir topluluktu. Fakat Gardzienice müziği duyguların aktarımı olarak görürken, STU müzik aracılığıyla görüş ve düşünce iletiyordu. Yine de, müzik kullanma düşüncesinin Staniewski'yi STU zamanına etkilediği savunulabilir.[3]

1971 yılında Staniewski, paratiyatro çalışmalarına başladığı dönemde Grotowski tarafından topluluğunda on iki kişilik çekirdek kadrosunda çalışmak üzere davet edilir, 1971-1976 yılları arasında Grotowski'nin çalışmalarında aktif rol oynar.

[3] P.Allain (2004).*Gardzienice: Polish Theatre in Transition*. Londra: Routledge, s.45

> Grotowski, homojen bir tiyatro topluluğu yaratma çabasında değildi; tersine gruba yeni kaynaklar veriyor, sürecin ortak anlayışını aşılıyordu. İşte bu kaide, yalnızca Grotowski'nin araştırmalarına farklı coğrafi bölgelerle zemin hazırlamakla kalmıyor, içinde Staniewski gibi üyelerin bulunduğu grubu da birleştiriyordu.[4]

Staniewski, 1976 yılında Paratiyatro çalışmaları doruk noktasındayken Grotowski'nin laboratuvar ekibinden ayrılır. Rus dilbilimci Michail Bahtin'in Gargantua ve Rabelais üzerine yaptığı tezinden ve görüşlerinden etkilenerek, Gargantua ve Pantagruel üzerine çalışmaya başlar. "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 (Yıldırım, 2008, s.2)". Ekipteki oyuncular da amatör oyunculardan oluşur ve çoğu Grotowski'nin paratiyatro döneminde Grotowski ile çalışma yapmış kişilerdir.

1977 yılında bir motor kazası sonucu Gardzienice Köyüne tesadüfen yolu düşen yönetmen, köye hayran kalır ve bu köyde bugün de varlığını sürdüren tiyatrosunu ekibiyle birlikte kurar.

Staniewski'nin tiyatro düşüncesinin oluşum ve gelişiminde ülkenin tarihsel koşulları, Polonya Romantizmi, Grotowski ile yaptığı çalışmalar, özellikle de Michail Bahtin'in görüşleri etkili olmuştur.

3.1.1. Polonya yakın tarihi

1950 yılında Kłodzko yakınlarındaki Bardo köyünde dünyaya gelen Staniewski'nin, diğer sanatçılar gibi ülkesinde yaşanan sosyal, politik, ekonomik olaylardan etkilenmemesi gerçekçi olmayacaktır. Bu açıdan yönetmenin yaşadığı dönemin koşullarına kısaca bakmakta fayda vardır.

Staniewski'nin doğumundan beş yıl öncesinde tüm dünyayı sarsan büyük bir savaştan çıkılmış, bu savaşın sonuçları özellikle Polonya'da ağır hissedilmiştir. Hitler Almanya'sının tüm dünyayı etkileyen yıkıcı politikaları nedeniyle savaş sonucu Polonya'da yaklaşık altı milyon insan ölmüş, pek çok insan işkenceye maruz kalmış, tutsak edilmiş ya da ülkesinden göç etmek zorunda kalmış, Aushwitz toplama kampındaki katliamlar Polonya tarihine kara bir sayfa olarak eklenmiştir.

[4] Allain, 2004, **a.g.k**, s.48

Ancak yıkım ve baskı politikaları sadece Almanya'nın uyguladığı bir program olmakla kalmayıp, tarihsel süreci boyunca işgal altında olan ülkenin doğu sınırları da Ruslar tarafından işgal edilmiştir. Ülke halkı her zaman Germen ve Ruslaştırma politikaları altında kimliksizleştirme, asimile etme yöntemlerine maruz kalmıştır. 1945 yılında Sovyet ordularının Polonya'yı işgali sonucu ülkede Alman tehlikesi bitmiş ancak bundan sonra da ülkede komünist politikaların ağır baskısı hüküm sürmeye başlamıştır. Stalin yönetimindeki Sovyet Rusya savaş sonrası Amerika ile birlikte büyük bir güç olarak ortaya çıkmış ve komünist rejimin tüm dünyada etkili olması için faaliyetlere başlamıştır. 1945 yılında Almanların yenilip Müttefik devletlerin başarısıyla sonlanan II. Dünya Savaşının ardından Şubat ayında Kırım'da yapılan Yalta Konferansıyla Amerika, İngiltere ve Sovyet liderleri arasında yapılan toplantı sonunda Kurtarılmış Avrupa Hakkında Demeç yayınlanır. Buna göre seçimler için gerekli tedbirler alınıncaya kadar, Sovyet işgalindeki ülkelerde geçici hükümetler kurulacak ve bu hükümetlerde bütün siyasi partilerin ve görüşlerin temsil edilmesi sağlanacaktır.

> …hükümetler bu ülkelerde genellikle koalisyon kabineleri şeklinde kuruldu. Fakat dikkati çeken nokta, bu kabinelerde komünistlerin hemen daima İçişleri, Adalet ve Enformasyon bakanlıklarını almaları idi. Bu suretle, İçişleri Bakanlığı ile ülkenin güvenlik kuvvetleri, Adalet Bakanlığı ile mahkemeler ve Enformasyon Bakanlığı ile basın ve Radyo gibi kitle haberleşme vasıtaları komünistlerin kontrolü altına girmiş oluyordu.[5]

Komünistler bu yapılanmalarıyla bir süre sonra hükümetleri tamamen ele geçirmeye başlarlar ve muhalefet partilerini tasfiye ederler. 1947 yılında Komünist Partinin baskısı altında yapılan seçimlerle ülke Polonya Halk Cumhuriyeti adını alır. Yapılan anayasalarla ekonomik, sosyal ve siyasal düzen Rus modeline göre kurulmaya başlanır.

> Devletleştirilen ekonomi uzun vadeli planlar çerçevesinde modern bir sanayi toplumu yaratmaya yöneldi. Bu, yeni metalürji merkezlerinin, yeni kentlerin ve büyük tersanelerin kurulması anlamına geliyordu. Tüketimin ciddi biçimde kısılması pahasına uygulanan ekonomik program, tüm toplumsal sınıflarda hoşnutsuzluğa neden oluyordu. [6]

Ancak Stalin yönetiminin ağır baskısı altındaki ülkede bu duruma muhalif olabilecek her hangi bir güç bulunmuyordu, ta ki 5 Mart 1953'te Stalin'in ölümüne kadar. Stalin öldüğünde Polonya Komünist Partisinin başında onun gibi diktatör olan Bierut vardı. Stalin'in ölümüyle parti içindeki ılımlılar 1954 deki parti kongresinde Bierut'un

---

5 F. Armanoğlu, (2005). *20. Yüzyıl siyasi tarihi*. İstanbul: Alkım Yayınevi, s. 433

6 S. A. Özcan (2012). *Rusya ve Polonya'da din, kimlik, siyaset*. İstanbul: Küre Yayınları, s. 208

diktatörlüğünü sonlandırarak kolektif liderliği başlatırlar. Ülkede yumuşama ve liberalleşme çalışmalarına girilir, gizli polis teşkilatı dağıtılır, ekonomik tedbirlerle endüstri gelirleri ve tüketici fiyatlarında indirimler yapılır.

Ülkedeki bu ılımlı ortamda, 20 Mart 1956'da Komünist Partisi Merkez Komitesi toplanarak parti liderliğine ılımlılardan Edouard Ochab'ı getirirler. Ochab'ın ilk faaliyeti 1948 yılında tutuklanan siyasi tutukluları bir af kararnamesiyle serbest bırakmak olur. Bu tutuklular arasında eski parti lideri Gomulka'da bulunur. Siyasi arenada bu olaylar olurken 28 Haziran 1956'da işçiler Poznan'da ayaklanırlar. Poznan Ayaklanması Polonya tarihinin demokratikleşme hareketlerinden biri olarak kabul edilir. Poznan'da bulunan Zispo otomobil, vagon ve askeri malzeme fabrikalarında çalışan 15.000 işçi çalışma koşullarının ağırlığı, ücretlerin yetersizliği konularındaki sıkıntılarını parti merkezine bildirmelerine rağmen cevap alamamışlardı. İşçilerin bu sıkıntılarını merkez partiye iletmek için giden heyetin tutuklandığı yönünde çıkan haberlerle işçiler toplanır ve şehir merkezinde ayaklanırlar. Onların direnişine halk ve öğrenciler de katılınca ayaklanma milli ve dini geleneklerine bağlı toplulukta özgürlük direnişine dönüşür.

Ayaklanma şiddetli bir şekilde bastırılır. Ancak bundan sonraki süreç yeni bir demokratikleşme dönemini beraberinde getirir. Bu ayaklanma sonrası 20 Ekim 1956'da Gomulka iktidara gelir. Gomulka bir komünist olmakla beraber milli komünizm öncülerindendir ve O'nun iktidara gelmesi "Polonya Ekimi" olarak adlandırılıp, rejimin liberalleştiği dönem olarak tanımlanır. 1956'dan 1967' ye kadar Gomulka iktidarındaki bu dönem Polonya'da küçük istikrar dönemi olarak adlandırılır. Bu dönemde Sovyetler Birliği ile olan ilişkiler ele alınmış, siyasal hareket alanı genişlemiş, kilise-devlet ilişkileri tanımlanmış, liberalleşme politikalarına gidilmiştir. Ancak ilk yıllara hâkim olan politikalar devam eden süreçte terk edilir ve bu durum toplumda huzursuzluğa yol açar. Ülkede özellikle üniversitelerin bulunduğu kentlerde protestolar hız kazanır.

> 13 Aralık 1970'de Gomulka Hükümetinin temel tüketim maddelerinin fiyatlarını önemli derecede artırması sonucu tüm ülke çapında gösteriler meydana geldi. Ülke genel grevin eşiğine gelince Polonya Birleşik İşçi Partisi (PZPR) 19-20 Aralık gecesi Gomulka'yı görevden alarak yerine Edward Gierek'i geçirdi.[7]

Yönetimin başına geçen Gierek, iktidarının ilk beş yılında düşük ücretleri arttırır, inanç özgürlüğü, toplumsal adalet ve doğru hakkına yönelik talepleri yerine getirir. Ancak beş yıllık geçici rahatlamanın sonunda ekonomik ve siyasi rahatsızlıklar yeniden oluşur.

---

[7] Özcan, 2012**, a.g.k**, s.210

1976'da Komünist Parti'nin siyasi gücünü artırıcı yasa tasarısının onaylanması ve Haziran 1976'da Ursus ve Random'da fiyat artışları sonucu yapılan işçi eylemlerine sert bir şekilde müdahale edilmesi ülkede yeni bir muhalif kesimin oluşmasına yol açar.

> 1976'dan önce, Polonya'da aydınlar devlet politikalarını zaman zaman protesto etmişlerdir. Fakat ülkede düzenli bir muhalefet hareketi oluşmamıştır. 1976'da, ani fiyat artışlarını protesto etmek için yapılan işçi gösterilerinin çok sert bir biçimde bastırılması karşısında sarsılan bir grup aydın, İşçileri Koruma Komitesini (KOR) kurdular. Bu ilk muhalif örgütün kuruluşundan kısa bir süre sonra, başkaları da ortaya çıktı: İnsan ve Vatandaş Haklarını Koruma Hareketi (ROPCIO), Genç Polonya Hareketi (RMP) ve Bağımsız Polonya Konfederasyonu (KPN). Bunların yanı sıra, geniş bir yeraltı basın örgütü faaliyet göstermeye başladı. Ayrıca, üniversitelerde okutulmayan ya da Marksist yaklaşımın çarpıttığı konularda, üniversite öğrencilerine yönelik seminerler düzenleyen bir yeraltı öğretim kuruluşu olan " Association for Scholarly Sciences kuruldu.[8]

Bu muhalif oluşumun yanında 16 Ekim 1978'de Krakow'un eski başpiskoposu Kardinal Karol Wojtyla, İkinci Jean Paul (Türkiye'de Ağca suikastıyla hatırlanacak) adıyla papa seçilip 1979'da Polonya'yı ziyarete gelmesi milyonlarca Polonyalının açık hava ayini için toplanmasına neden olur. 1976'da muhalif örgütler ve Katoliklerin toplu gösterileri Leh toplumunun komünist rejime itaat etmeyeceğini gösterir ve bu oluşumlar 1980 yılında Bağımsız Özerk İşçi Sendikası "Dayanışma" nın (Solidarnosc) alt yapısını oluşturur.

Temmuz 1980' de hükümetin et fiyatlarına uyguladığı % 60 zam ile pek çok gıda maddesine uyguladığı % 25'lik sübvansiyonu kaldırması üzerine, Gdansk ve Szczecin'de tersane işçileri ayaklanırlar. Ülkenin çoğu bölgesinde ayaklanmalar baş gösterir. Gdansk'taki tersane işçileri grevlerin öncüsü haline gelerek "Dayanışma Sendikası" adını alan hareketi oluştururlar. Lech Walesa isimli bir tersane işçisi direnişin lideri konumuna gelir.

> 31 Ağustos 1980, Sovyet Bloğu'nun ilk bağımsız siyasal hareketi Dayanışma'nın kurulmasıyla sonuçlanan Gdansk tersanelerindeki uzun grevlerin bitişini simgeler. Hareketin lideri Lech Walesa, Gdansk Grev Komitesi'nin 21 maddeden oluşan taleplerini hükümete sunduğunda, hükümet bu talepleri karşılayacağına dair uzlaşmayı kabul etmek zorunda kaldı. Bağımsız sendikaların kurulması hakkı, gösteri yapma özgürlüğü, sivil özgürlüklerin genişletilmesi ve hayat standardının yükseltilmesi taleplerini içeren paket, hükümet ve işçiler arasında 31 Ağustos 1980'de Gdansk Anlaşması adıyla imzalandı. Böylece komünist

[8] http://www.libertedownload.com/LD/arsiv/37/15-w.j.korab-karpowiez-nefretten-kurtulus.pdf (Erişim Tarihi: 8.12.2016)

> dünyanın ilk sendika girişimi olan Dayanışma Hareketi 35 sendikanın katılımıyla kuruldu. Hükümetin Grev Komitesiyle imzaladığı 21 maddelik bu anlaşma, Dayanışma Hareketinin doğuşunu simgeler. Bu hareketin ortaya çıkmasıyla Polonya'da ilk defa tüm toplumsal kesimler ortak hedefler etrafında birleşmiş, işçilerden aydınlara, siyasi muhaliflerden öğrencilere hemen hemen tüm toplumsal kesimler Dayanışmanın sosyal ve siyasal reform programını desteklemiştir.[9]

Ülkede 1980-1989 yılları arası yine birçok ayaklanma olur, sıkıyönetim ilan edilir, birçok siyasi tutuklanır. Komünist Parti Sovyetlerin baskısıyla ülkede tekrar rejimin ağırlığını kurmaya çalışsa da Dayanışmanın oluşturduğu yeni ve büyük muhalif grupla bunu başaramaz. 1989 Şubatında, Dayanışma ile hükümet arasında, Komünist Partinin tekeline son vermek amacıyla Yuvarlak Masa görüşmeleri başlar. Nisan 1989'da yeni anayasanın esasları üzerine anlaşma imzalanır, 1990 Ocak ayında Polonya Komünist Partisi kendi kendini fesheder ve 1990 Kasımında yapılan cumhurbaşkanlığı seçiminin ikinci turunda Lech Walesa oyların % 75 ini alarak cumhurbaşkanı olur.(Armanoğlu, 2005,s.921). Böylece ülkede komünist rejim yıkılarak demokratik sisteme geçiş sağlanır ve ülkenin adı Polonya Cumhuriyeti olur.

Özcan, 1990'dan günümüze Polonya'daki süreci sağ-sol ayrımı üzerinden tanımlar. 2004 yılında Avrupa Birliğine giren ülkede siyasi durum bu ayrıma göre şekillenmeye başlamıştır. Bu ayrımın birinci boyutu ekonomi politikalarına yaklaşım farkıdır; liberal ekonomi politikalarından yana olan, pazar ekonomisi çözümlerini tercih eden ve özel mülkiyeti destekleyenler sağ kanadı oluştururken, ekonomide devlet kontrolünden yana olanlar sol sosyalist kanadı oluştururlar. İkinci önemli boyut sosyal ve ahlaki duruştur. Bu farklılaşmada; kürtaj yasağını destekleyen, TV ve radyo yayınlarında dini değerlere saygı duyulmasını isteyen ve devlet okullarında din derslerinin zorunlu olmasını isteyenler sağ tarafı oluştururken, kürtaj hakkını savunan, din ve devletin kesin olarak ayrılmasını isteyenler sol kanadı oluşturur. Bu iki kesim arasındaki üçüncü ayrımda ise milliyetçi boyuta göre şekillenir; etnisite, ırk ve kan bağına dayanan vatandaşlık anlayışını savunanlar sağ, toprak esasına dayalı sivil vatandaşlık anlayışında olanlar sol partilere destek verirler (Özcan, 2012).

Polonya'da 2 Nisan 1997'de çıkarılan yeni anayasayla tipik yarı başkanlık sistemine geçiş yapılır, cumhurbaşkanının halk tarafından seçilmesine, yasama organı

[9] Özcan, 2012**, a.g.k**, s.221

içinden çıkan ve onun güvenine dayanan bir hükûmetin var olmasına dayanan bir yürütme yapılanmasına geçilir.

3.1.2. Romantizm etkisi ve Leh romantizmi

Romantizm akımı 18. yüzyılın sonlarında klasik akımın katı biçim kurallarına, gerçeği algılama biçimine, yararcı eğitim anlayışına karşı ortaya çıkmış bir akımdı. Fransız Devriminin özgürlük, eşitlik, adalet, ulusalcılık, dini inançlara bağlılık gibi temalarından ve Alman İdealizminden etkilenmişti.

Brockett, Romantik akımın temel öğretilerini şu şekilde özetler;

> İlk olarak romantiklere göre dünyasal her türlü görüngünün ardında günlük sosyal yaşantılar ve doğal görüngülerden daha yüce bir gerçek yatmaktadır, çünkü var olan her şey bir mutlak varlık (Tanrı, ruh, idea ve ego) tarafından yaratılmıştır. Yaratılmış olan her şey, sonsuz gerçekliğin içerisinde yer alır; her şey, hem bir bütünün hem de birbirinin birer parçasıdırlar. Dolayısıyla romantiklere göre gerçeklik kavramı, gözle görülür normlarla olan ilişkiler bağlamında değil, sonsuz varoluş bağlamında değerlendiriliyordu. İkinci olarak, dünya üzerinde yaratılmış olan her şeyin ortak bir kökeni olduğu varsayıldığından, herhangi tek bir parçanın baştanbaşa ve dikkatli bir şekilde incelenmesi, bütün hakkında fikir verebilmeliydi… Üçüncü olarak, insan varlığı ikilemler üzerine kurulmuştur: Beden ve ruh, maddi ve manevi, geçici ve kalıcı, sınırlı ve sınırsız. İnsan bu ikircikli doğası nedeniyle kendi içinde ve kendine karşı bölünmüş durumdadır, çünkü fiziksel dünyada yaşamasına karşın, ruh bu fiziksel sınırlamayı aşmak ister. Böylelikle insanın ideal bir varoluş ya da toplum özelinde olmasına karşın, birtakım şartlar ya da insanın kendi sınırlılığı onu engeller. Böylesi bir tablo içinde sanatın yeri son derece önemlidir… Dördüncü olarak, var olmanın sonsuz çeşitliliğinin ardında yatan bütünselliği kavramak çok özel bir hayal gücünü gerektirir ki, bu da ancak bir sanatçı-dâhinin ve bir düşünürün sahip olabileceği bir yetidir. Bu bağlamda, felsefe gibi sanat da yüce bir bilgi türüdür… Romantik kuram, tam anlamıyla mutluluğa ya da gerçeğe ulaşmanın manevi âlemde gerçekleşebileceğini ima eder ve bu yüzden dünyasal varlıkların gerçek mutluluğa erişmeleri ya da anlamaları olanaksızdır. İnsanın yetersizliği nedeniyle ideal toplum, ideal devlet olguları da ulaşılabilecek somut hedeflerden çok nerdeyse soyut kavramlara dönüşmüştür.[10]

Romantikler bu öğretilerden yola çıkarak hakikate ulaşma konusunda parçalardan bütüne ulaşmayı hedeflerler. Parçalı olma durumu Romantiklerin sanatsal biçimini oluşturan önemli görüşlerinden biridir.

> Romantik tiyatronun amacı, tanrısal gerçeğe ve insanın doğal özüne ışık tutmak; görevi, insan kişiliğini bu gerçek doğrultusunda yoğurmak, yetkinleştirmektir. Bunu başarmak için yazarın, gerçeği uzak açıdan görmesi, yaşamın çelişkisini tanıması, sonra da onu özüne en uygun bir biçim içinde ifade etmesi gerekir. Biçimlemede, klasikçilerin birlik ilkesine karşın bütünlük ilkesi benimsenmiştir. Son uyum, bu bütün içinde, karşıtların dengelenmesi ile sağlanır. Dengeli ve uyumlu karşıtlık, tiyatroda farklı biçemlerin, farklı türlerin yan yana kullanılabilmesine, iyi ile kötünün, güzel ile çirkinin bir araya getirilebilmesine olanak sağlamış, yüce olana karşı "grotesk" olan bir sanatsal değer olarak

[10] O.Brockett,(2000*). Tiyatro tarihi* (Çev: S.Sokullu, S. Dinçel, T. Sağlam, S. Öndül, B. Güçbilmez ve S. Çelenk). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, s.384-385

> benimsenmiştir. Seyircinin duygusal olarak etkilenmesi, mantık yoluyla inandırılmasına yeğ tutulduğundan, oyuna inandırıcılık sağlamak için illüzyon (yanılsama) yaratılması önem kazanmıştır. Yanılsama, yaratıcı düşlemeye katılma olarak değerlendirilmiştir.[11]

Bu kavramlar ve tanımlamalar doğrultusunda romantikler klasikçilerin katı birlik kurallarını (üç birlik kuralını yer-zaman-olay) tanımazlar, tiyatro sanatının türlere ayrılmasını reddeder ve tür karışımını uygularlar. İnsan doğasının ikiliklerden oluştuğu düşüncesi ve doğadaki bütünün bir parçası olması savıyla doğada iç içe olan iyi-kötü, güzel-çirkin, acıklı-gülünç kavramlarının birlikteliği groteskin tür olarak kullanımına neden olur. Romantik ironi, yaşamın tüm karşıtlarını uzaktan görebilme olanağı sağladığından sanatçıyı aşkın gerçeği görmesi yönünde üstün konuma sokar. Klasiklerin Antik Yunan kaynakları yerine Hristiyanlık, Ortaçağ, kahramanlık, ulusal hikâyeleri kullanılır. Akılcı bakış açısı ve didaktizmin yerine duyguları, heyecanları, tutkuları kullanırlar. Sanat bir içe doğmadır bu yüzden akıl ve mantığın baskısı altına alınmamalı, duygular kurallarla kısıtlanmamalı, sanatçı özgür bırakılmalıdır. İnsan coşkular yoluyla tanrısal gerçeğe yönelmeli, asal gerçeğin uyumunda bütünle uzlaşmalıdır.

Romantik akımın sıraladığımız düşünceleri ve uygulamaları Almanya, Fransa, İngiltere gibi ülkelerin yanında Doğu Avrupa ülkelerinde özellikle de Polonya'da sanatçılar üzerinde çok etkili olmuş ve bu sanatçıların o dönem içinde bulundukları koşulların etkisiyle ürettikleri eserler bugünün tiyatro uygulamacılarına esin kaynağı oluşturmuştur. Gerauld, Mickiewicz'in Slav kültürüne etkileri hakkındaki düşüncelerini şöyle açıklar:

> Modern Leh Tiyatrosunun ruhu, Mickiewicz'in çalışmaları sayesinde hayat bulmuştur. Onun makaleleri yaratıcı eserlere doğru adeta bir itici güç olmuştur. Kantor, Grotowski, Sekizinci Gün Tiyatrosu, Gardzienice gibi üst düzey sanatkârlar, Adam Mickiewicz'in bir gün doğacağını öngördüğü Slav tiyatrosu hayalinin gerçekleşmesine katkı sağladı.[12]

Polonya yakın tarihini incelediğimiz bölümde ülkenin her zaman istilalara maruz kaldığı, baskı rejimleri ve halkın bu baskılara karşı verdiği ulusal özgürlük mücadeleleri anlatılmıştı. Polonya romantizminin çıkış noktasını belirlemek adına bu tarihsel bakış açısını genişletme ve 1795 yılında ülkenin Prusya, Rusya ve Avusturya arasında bölündüğü dönemin koşullarını inceleme zorunluluğu doğar. Bu üç ülke arasında bölünme sonucu Polonyalılar umutlarını Fransız İmparatoru Napolyon'a bağlarlar. Polonyalı komutanların yönetiminde oluşturulan Polonya lejyonları Fransızlarla birlikte

---

[11] S. Şener (2000). *Dünden bugüne tiyatro düşüncesi*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, s. 132-133
[12] Allain, 2004**, a.g.k**, s. 12

Avusturya ve Rusya'ya karşı savaşmaya başlarlar. Napolyon, 1807'de yenilen Prusya'dan alınan illerle Varşova Grandüklüğünün kurulmasını kabul ettirir. Napolyon'un Rusya üzerine yürüme kararı sonrası Polonya Jozef Poniatowski kumandanlığında savaşa katılır.

Ancak Poniatowski'nin 1813'de Napolyon için Leipzig'de savaşırken ölmesi ve Napolyon'un yenilmesi ülkede tekrar Rusya'ya bağlı krallığın oluşmasına neden olur. Ülke bir polis devleti haline getirilir, bağımsızlık için savaşanlar öldürülür, takip edilir, tutuklanır ya da işkenceye maruz kalırlar. Ancak bu baskılar gençlerin özgürlük mücadelelerini engelleyemez. Dekabrisler olarak adlandırılan bu gençler, Çara karşı savaşan bir grup Rus subayı ile bağlantıya geçerler ve 29 Kasım 1830 yılında yaklaşık bir yıl sürecek ve Kasım Ayaklanması adı verilecek ayaklanmayı başlatırlar. Ayaklanma başarısız olur ve ülkeden batıya büyük bir göç hareketi başlar. Göç sırasında Adam Mitciewicz, Juliusz Slowacki, Cyprian Kamil Norwid gibi Polonya'da romantizm ateşini yakacak şairler Fransa'ya kaçarlar. "Bu şairler bir yandan eserlerinde yurt özlemini, halklarının şanlı geçmişlerini yansıtırken, diğer yandan Polonyalıların hatalarını yine bu eserlerde eleştirerek anlatırlar (Yüce, 2002, s.89)". "Polonyalı romantik şairler yapıtları aracılığıyla ulusal değerleri korumayı, toplumu yönlendirmeyi, halkı bağımsızlık savaşına inandırmayı ve yüreklerde coşku yaratmayı amaç edinmişlerdir (Körpe, 2016, s.132)".

> Romantizmde doğaötesi, ruhsal olaylar ve din önemliydi. Var olan gerçeklerden hoşnut olmama hali, sanatçıda kötümserliğe neden oluyordu. Ama bu kötümserlik inançla yıkılmaya, yok edilmeye çalışılıyordu aynı zamanda. Beklenmedik değişimlerin Tanrının iradesi olduğu düşüncesiyle, bireylerin toplumsal sınıfların hatta ulusların Tanrı tarafından çeşitli olaylar için seçilmiş olduğu düşüncesi romantizmde bulunmaktaydı. Bu düşünce "Mesihçiliğe" (mesyanizm) uzanıyordu. Polonya romantizminde Mesihçilik, Mickiewicz'in kimliği ile tümleşmiş olarak döneme damgasını vurmuştur.[13]

Hem Grotowski hem de Staniewski gösterimlerini oluştururken Mickiewicz'in "Diziady" (Atalar) eserinden bölümler kullanmışlardır. İki topluluğun çalışmalarında da doğayla bütünleşme, gerçeğin özüne ulaşma, bu öze ulaşma çabasında geçmişin köklerine inme ve ilk romantiklerin yaşadığı gibi Rus baskısı altında bir toplumda kendi sanatsal ve dünyasal görüşlerini oluşturma amacı ortaktır.

> "Her zaman dost bulabilirsiniz ve her zaman savaşmak için düşmanlar bulursunuz. Son derece katı bir toplumsal sistemle yüz yüzesiniz. Kendi yolunuzu çizmek zorundasınız. Kendi özgürlüğünüzü kendi içinizde bulmak zorundasınız. Dostlarınızı bulmak zorundasınız. Belki onları geçmişte

[13] N. T. Yüce (2002). *Polonya edebiyatında aydınlanma-romantizm- realizm*. Ankara: T.C Kültür Bakanlığı Yayınları, s. 94

> bulabilirsiniz. Mickiewicz'le konuşuyorum; ama bugünün sorunları üstüne. Neredeyse bütün yaşamımı geçirdiğim toplumsal sistemden söz ediyorum Benim tutumum şu: yaptığım bir incelemeyi sergilemeye çalışmam, daha çok taşıdığım özgürlük adasını genişletmek için çalışırım. İşim siyasal bildiriler hazırlamak değil, duvarda delikler açmak; bana yasaklanmış olan şeylere benden sonra izin verilmeli; kilitli kapılar açılmalı; özgürlük ve tiranlık sorununu pratik yollardan çözmek zorundayım, yani eylemim arkasında izler bırakmalı, özgürlüğün örneklerini.[14]

Bu nedenle romantik yazarlardan Adam Mickiewicz ve Diziady (Atalar) eseri üzerinde ayrıntılı olarak durulacaktır.

Adam Mickiewicz, 24 Aralık 1798 tarihinde Büyük Litvanya Krallığı'nda dünyaya gelir. 1815 yılında Wilno'da üniversite eğitimine başlar. Üniversitede arkadaşlarıyla birlikte "Filomatlar" (Bilim Aşığı) adında bir edebiyat grubu kurar. Grubun amacı, Polonya dilini ve kültürünü devam ettirerek halka vatan sevgisini aşılamaktır. Bu dönem çalışmaları toplumsal gerçeğe bakışının şekillenmesinde etkili olur. 1820 yılında Bilim Aşığı derneğinin durumu değişerek Aydınlar Çemberi adında açık bir örgüte dönüşür. Örgütün üyelerinin en büyük amacı, ahlaki kusursuzluğa erişmek ve gençlere yurt severlik ve bağımsızlık düşüncesi aşılamaktır. Yeni birliğin çarlık karşıtı eğilimlerinin yankıları kapatılma riski doğurur. Ancak örgüt adını Erdemli Dostlar Birliği (Filaretler) şeklinde değiştirerek çalışmalarına devam eder.

> Zamanla, Filomatlar ile Filaretler arasında ciddi uyuşmazlık ve çatışmalar yaşanmaya başlar. Romantik akım düşünce ve estetiğini benimseyen Genç Filaretler'in sloganları açık ve nettir: *Bağımsızlığın yeniden elde edilmesi yolunda savaşa girmek kaçınılmazdır*. Yaşanan bu çatışmalarda Filaretler'in yanında olan Mickiewicz Gençliğe Od ve Filaret Marşı adlı şiirleri ile Filomatlar' ı düşünce birliğine çağırır.[15]

Körpe, Mickiewicz'in yapıtlarını kronoloji ve içeriklerine göre şöyle sıralar: Gençliğe Od (1820), Mickiewicz'in bu eseri halka insanın bağımsızlığının gerekliği düşüncesini aşılama amacını güden en önemli yapıtı olarak tanımlanır.

Baladlar ve Romanslar (1822) eserini Kovna'da öğretmenlik yaptığı dönemde yazar. Derslerin yoğunluğu ve sıkıcılığı, bu dönem içinde annesini kaybetmesi ve âşık olduğu kadın Marylia Wereszczakówna' nın bir kont ile evlendirilmesi gibi duygusal olarak şairi yıpratan olaylar, yaratıcılığını tetikleyen unsurlar olarak eserlerinde kendini belli eder.

---

[14] J. Grotowski (1989). *Sen birinin oğlusun* (Çev: Sevilay Saral). Mimesis (2) İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Oyuncuları, s. 58

[15] S. Körpe (2005). *Leh edebiyatında romantizmden realizme geçiş Adam Mıckıewıcz'ın "Pan Tadeusz" Adlı Yapıtı*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi, s. 29-30

"Poezje" (Şiirler) adlı şiir cildinin içinde yer alacak olan "Ballady i Romanse", 14 balad ve romanstan oluşur. Grajina (1823) Mickiewicz' in "Poezje" adlı yapıtının ikinci cildinde Şair' in "Grajina" adlı şiirsel romanı ve "Dziady" (Atalar) dramasının 2. ve 4. bölümleri yer alır. Grajina'da epik, lirik ve dramatik unsurlar bir arada bulunur. Mickiewicz öykünün konusunu Litvanya geleneklerinden alır. Mickiewicz, Grajina ile aynı dönemde "Dziady" dramının başlangıç bölümünü yayımlar. (Bu eser hakkında bilgi çalışmamıza faydası olacağı düşünülerek ayrıntılı olarak verilecektir.)

1824 yılında gizlice tutuklanarak Rusya'ya sürgüne gönderilir. Sürgünlüğünün ilk aylarını Petersburg'da geçirir. Burada Dekabristler ve Puşkin ile tanışır. Daha sonra Odessa'ya gider. Zamanının büyük bölümünü günlük eğlencelerle tüketir. 1825 yılında Kırım'a yaptığı geziden sonra romantik bir doğa görüşü ile Kırım Soneleri'ni yazar. Bu yapıtla Mickiewicz sonelerinde aşk temasından çıkmış olur. Şair bu soneleri yazarken Leh Dili'nin tüm zenginliğinden yararlansa da, doğu kökenli sözcükler de kullanır.

Mickiewicz, Kırım'dan döndükten kısa bir süre sonra, Çar'ın kararı ile Odessa'dan ayrılır. 1826 yılında "Konrad Wallenrod" 'u yazar. Mickiewicz bu yapıtını Dekabristler'in ayaklanmalarını, ancak sonunda Çar'a boyun eğmek zorunda kaldıklarını görerek yazar. Bu gelişmeler şairi bir süre karamsarlığa sürükler. İdeallerini gerçekleştirmesi için gereksinim duyduğu motivasyonu azaltır. Bu ruh haliyle yazdığı "Konrad Wallenrod" adlı romantik yapıtı yine de Polonyalılar için açık bir ayaklanma çağrısıdır.

Polonya Halkının Ve Polonya Haccının Kitabı (1832), bu yapıtında ayrıntılı olarak Diziady (Atalar) III" 'de söz ettiği Mesihçilik düşüncesini işler. Şair, düz yazı ile yazılmış olan yapıtta göçmen yurttaşlarına bir kutsal kitap üslubu ile seslenir.

1832 - 1834 tarihleri arasında yazılmış olan Bay Tadeusz, ya da Litvanya'daki Son Akın, Polonya köy yaşamını içeren bir yapıttır. Sürgünde yaşanan yurt özleminden doğan bir Polonya destanı olarak bilinir. Mickiewicz, Pan Tadeusz 'u Paris'te birçok göçmenle birlikte olduğu bir ortamda yazar. Şair, on iki kitaptan oluşan bu yapıtta, soyluların yozlaşmış yaşamlarını anlatır. Anlatımlar oldukça gerçekçi olmasına karşın, olaylar masalımsıdır. Bunun nedeni anlatılan olayların henüz gerçekleşmemiş olmasıdır (Körpe, 2005, s30-38).

> Adam Mickiewicz, Leh Romantizminin en önemli temsilcisidir. Hayatı sürgünlerle, toplumsal yıkımlarla geçmiştir fakat bu durum onun düşüncelerinin ve sanatının gelişiminde fazlasıyla etkili olmuştur. O aynı etnik gruptan insanların bir araya gelerek oluşturacağı Panslavist bir sanat akımından

> bahsediyordu ve bu akımı gerçekleştirmek için bir sınır çizgisiyle birbirinden ayrılan bu ülkeleri vatan, aynı kökten gelme gibi fikirlerle etkiledi.[16]

Allain'ın belirttiği gibi Mickiewicz, Polonya Romantik sanatının en önde gelen temsilcilerinden biriydi. Uzun bir dönem Fransa'da bir kaçak olarak yaşamak zorunda kalsa da, ülkesi için yazın sanatı aracılığıyla mücadele etmeye devam etmiştir. A. Alvarez, Doğu Avrupa'da Yazar ve Toplum adlı eserinde bu mücadeleyi şöyle tarifler:

> Ülkenin Rusya, Prusya ve Avusturya arasında bölünmesinden en az yüz elli yıl öncesinden beri edebiyat siyasal hayatın merkezi idi. Zorla yapılan bu bölünme sonunda her üç parça da, yalnızca aynı dili kullanmaları nedeni ile bir arada kalmaya devam ettiler. Edebiyat böylece özel bir nitelik kazandı: Devletin kimliğini, milli hayatını, kültür ve tamlığını koruyan tek kamu yolu haline geldi… Yalnızca yazma eylemi yazarı ülkesinin siyasal ve ruhsal sağlığından sorumlu kılıyordu.[17]

Yazar 1855 yılına kadar Fransa'da çeşitli işlerde çalışarak ve birçok eser üreterek yaşadıktan sonra, 1855 yılında Rusya'ya karşı savaşacak bir lejyon oluşturmak için İstanbul'a geldi. Ancak bazı kaynaklara göre kolera salgınından bazı kaynaklara göre de zehirlenerek 26 Kasım 1855'de İstanbul'da öldü.

Diziady (Atalar)

Mickiewicz, Diziady (Atalar)'i 1823 yılında yazmaya başlar. Eserin II, IV ve I. bölümlerini Kovna ve Vilna'da, III. bölümü Dresden'de tamamlar. Diziady (Atalar)'nin tüm bölümleri ele alındığında, bölümlerin, Gustaw karakteri dışında birbiriyle bağlantılı olmadığı görülür. Gustaw, yapıtın II. III. ve IV. bölümünde çıkar okuyucu karşısına. II. bölümde, ayine gelen hayalet olarak yaralı haldedir. Çok gizemli bir biçimde ortaya çıkar ve tam olarak ne istediği kimse tarafından anlaşılmaz. Bu bölümde Polonyalıların çok eski dönemlerinden kalan bir dinsel tören anlatılır.

> Bu törende mezarlıkta toplanan halk, dinsel bir liderin (Guslarz) başkanlığında, ölmüş yakınlarına ekmek ve su sunar. Hristiyan dininin yasak ettiği bu tapınma, yüzyıllarca gizlice sürdürülmüştür. Tüm yasaklamalara karşın önlenemeyen bu törende Guslarz, çağırdığı ruhları doyurarak, halkın bu biçimde, bir anlamda güvenliğini sağlamış oluyordu… Guslarz, çağırdığı ruhlarla konuşarak ruh âleminde bir geziye çıkar. İyi kötü birçok ruhla konuşur. Onları huzura kavuşturmaya çalışır.[18]

IV. bölümde Gustaw, rahibin evine keşiş kılığında gelir. Yaşadığı mutsuz aşk, gördüğü eğitim sonucu uğradığı hayal kırıklığı ve akılla her şeyi algılamanın mümkün olmayışı hakkında rahiple konuşur.

---

16 Allain (2004), **a.g.k**, s. 10

17 A. Alvarez. (1966). *Doğu Avrupa'da yazar ve toplum*,(Çev: Esin Öncü ve Mehmet Harmancı). İstanbul: Köprü Yayınları, s.8

18 Yüce,2002**, a.g.k**, s. 113

Eserin III. bölümünü Dresden'de yazar. Bu bölüm geçmiş, şimdiki ve gelecek zamanın üç düzlemini aktarır. Yazar bu bölümü bir öndeyişle açar. Bu öndeyişte Filomatları ve kendi öyküsünü anlatacağını açıklar. Bir yandan Polonya'nın yarım yüzyıldır tiranlarla savaştığı anlatılırken, diğer yandan sistemli hareket etmediği için kurban olan Leh halkından bahseder. Polonya halkının çektiği acıları İsa'nın müritlerinin acılarına benzetir. Gustaw bu bölümde mahkûm olarak görülür. "Bu bölümün, hapishane hücresinin yansıtıldığı en önemli kısmını Gustaw'ın çok simgesel bir dönüşüme uğraması oluşturur. Gustaw romantik bir sevgiliden ülkesinin geleceği için savaşan bir kahramana dönüşmüştür. Mutsuz aşk macerası ülkesini kurtarma gerekliliği karşısında ikinci plana atılmıştır. Hapishane duvarına "Gustaw burada öldü, Konrad burada doğdu" cümlesini yazar (Gaznevi, 2016, s.4)" Bu sahnede mahkûmlara uygulanan işkenceler, sürgün ediliş ve genç filomatların çektikleri acılar ayrıntılı anlatılır. Hapishane sahnesi, Varşova salonu sahnesi ve senatörlerin balosu sahneleri 1822 yılını, geçmişte olanları ve toplumda farklı yönelimlerde yer alan kesimlerin durumunu anlatır. Bir yanda acı çeken yurtsever gençler, diğer yanda Vilna sosyetesi kimliğinde Varşova sosyetesi ve çıkarcılardan oluşan grup ayrıntılı olarak anlatılır.

III. bölümün ikinci sahnesi Doğaçlama Sahnesidir. Halkına verdiği acılardan dolayı Konrad Tanrı'ya çatar. Tanrı'ya dünyayı akıl ve mantıkla yönettiği için başkaldırır, buna karşın kendisinin hareketli şiirler mırıldanma, ulusunu canlı bir müzik gibi yaratma isteği gibi, coşumculuğu vurgulayan söylemlerde bulunur. Mickiewicz, Polonya halkını çarmıha gerilen İsa'ya benzeterek Polonya romantizminde hâkim olan mesihçilik anlayışını vurgular. Konrad Tanrıya dünyanın çarı diye bağırarak, onu Rus çarına benzettiğini açıkça söyler. Halkına verdiği acılardan dolayı tanrıyla giriştiği bu kavgayla ruhlar dünyasına girer ve şeytanla konuşur. Ancak daha sonra rahip Konrad'ın bedenine giren şeytanı çıkarır.

Diziady (Atalar)'nin kahramanı, Ruh, Keşiş Gustaw ve Konrad adlarıyla görülür. Bu isimlerin hepsi aynı kişiyi anlatır.

> Atalar örnek bir romantik dramadır. Üç birlik kuralı yoktur, gevşek bir kompozisyona sahiptir. Gerçekçi sahnelerin gerçeküstü sahnelerle birleşimi gözlenir. Yergi, alay ve grotesk motifleri egemendir. Lirik, epik türler birbirine karışır. Halk motifleri, stil ve dil farkına eşlik eder. Eserin kahramanı, duyarlı, aşk acısı çeken, aynı zamanda yurdu için savaşan, devrimci ruha sahip bir şairdir.[19]

[19] Yüce, 2002, **a.g.k**, s. 123

Şair, tiyatroyu romantizmin somutlaştırılabileceği bir alan olarak tanımlar. Polonya'nın ve tüm Slav ırklarının kırsal, asıl kimliklerinin önemini ve ortak amacını Mickiewicz şöyle belirtir:

> Böyle bir drama saf, lirik bir eserdir ve bizde hayranlık uyandıran yöresel ezgileri gelip bize tekrar hatırlatır. Tüm Slav ırkları bu hikâyeleri aynı kulaktan dinleyebilir ve tüm bu geleneksel değerler, basit bir melodiden epiğe kadar, slav ırkının ulusal ortak sanatı olarak kabul edilebilir.[20]

Staniewski ve Tiyatrosu Gardzienice'nin gerçeklik ve doğa hakkındaki görüşleri romantiklerin düşüncelerinden farklı değildir. Staniewski doğal fenomen terimini, sıradan varoluş için kullanır. Doğal fenomenin insanın doğasındakileri ele aldığını düşünür; bizi, duyularımızı ve algılarımızı uyaran şeyleri. Bu sıradan varoluşun izlerini (parçalarını) toplamak için de kendi ülkesindeki el değmemiş, bozulmamış, saklı ve korunmuş yerlerdeki insanları, ritüelleri, hikâyeleri, şarkıları toplayarak birleştirmeye ve şekillendirmeye çalışır. Bu onun gerçeğe ulaşma yoludur. Romantizmle ilgili düşüncelerini şöyle açıklar;

> Özellikle bazı insanlar Romantizmi kişinin iç dünyasına kapanışı olarak görüyorlar. Onlara şunu söylemek isterim: Kesinlikle değil. Eğer bir romantik değilsen, asla bir duvarı kafanı kullanarak yıkamazsın. Asla yıldızlara uzanan bir geziye çıkamazsın. Kim bu Romantikler? Onlar gerçek kâşiflerdir. Hayal edersin ve içinde dünyaya dokunmak için karşı konulmaz bir istek doğar, iradeni takip edersin; her şeyini riske atarak…[21]

Eserlerinin kaynağının romantizm olduğunu fakat oyunlarının yarısından fazlasının yeni bir gerçeklikte, yarı demokratik bir düzende ortaya çıktığını söyler. Gardzienice'nin oluşumundan bugününe kadar geçen sürecine baktığımızda ülkenin siyasi yapılanmasında iki ayrı dönemde çalışmalarda bulunduğu görülür. İlk dönem Rus komünist rejiminin baskısı altında, ikinci dönemse 1989 sonrası Polonya Cumhuriyeti kurulduktan sonraki dönem. Hatta 2004 yılında Avrupa Birliğine girmiş, liberal ekonominin kurallarının ve yaşam tarzının egemen olmaya başladığı dönemde Polonya bambaşka bir değişime girse de kendi tiyatrosunun bağlamı hala yabani ve kırsal olarak kalmıştır. Bu değişim diğer bölümlerde ele alınacaktır. Staniewski, bu değişim içinde kendini kalan son Mohikan olarak tanımlar. Kendisini, şu anki toplumsal gerçekliğe uygun olmayan değerleri savunan son kişi olarak görür. Eserlerinde kendisine konu seçme serbestliği tanıyan kişisel özgürlük fikrinin destekçisidir. Kişisel özgürlüğünü toplumun ihtiyaçlarına tezat olarak görür. Onun için kendi özgürlük fikri, halkın genel

---

[20] Allain, 2004, **a.g.k**, s.10

[21] W. Staniewski, ve A. Hodge (2004). *Hidden territories: The theatre of Gardzienice*. Londra: Routledge s. 35

ihtiyaçları olan para, sosis, votka ve başarı gibi şeylerle bertaraf edilemeyecek kadar önemlidir.

Staniewski'nin Mickiewicsz ya da Polonya romantikleriyle yüzleşmesi Grotowski'nin aktarımına benzer nitelik taşır. Kendi yolunu, kendi özgürlüğünü çizmiş, kendi hayallerinin peşine düşmüştür.

> Biz Lehiz! Bu dili konuşuyoruz ve Katolik kilise ve rahibimizi istiyoruz Rahip bize kim olduğumuzu söylüyor ve biz kim olduğumuzu öğreniyoruz, dualarımızı öğreniyoruz " bu bizim kimliğimiz" diyenlere karşı: "Tamam ama bu benim özgürlüğüm. Kendi zamanımda istediğim şeyi savunmaya hakkım var, kendi istediğim; sizin değil. Bu terk edilmiş yerde en azından kendi zamanımı korumak istiyorum.[22]

Staniewski ve grubu dayanak noktası olarak gördükleri doğaya yönelmişler, burada komünyon yaşamı kurmuşlar, gerçeğe ulaşmanın yollarını bu şekilde aramışlar ve bulduklarını toplayarak bütüne ulaşmak ve bunu kendi estetik biçimleriyle aktarmak yoluna gitmişlerdir.

> Şairler, Slav köylü hikâyecileri taklit etmelidir. Farkındasındır ki, hiç kimse bu insanlar kadar olağanüstü hikâyeler bilebilecek kadar sanatsal manada zengin değillerdir. Bu köylüler, en değerli hazinelerini tüm yalınlığı ve saflığıyla korumayı başarabiliyorlardır. Her şeyden öte, bu insanlar kelimelere hayranlık duyuyor, fikirlerini ifade etmede kullandıkları o kelimeler… Bu da Slavların şiirsel karakterini ortaya koyuyor.[23]

Staniewski, bir yandan kendi özgürlüğü peşinde koşarken bir yandan da Mickiewicsz'in bu sözlerine kulak vermiş ve kendi köylerinin hikâyelerini, şarkılarını, ritim ve danslarını dinlemek, bulmak için yollara düşmüştür. Gardzienice'nin çalışmaları incelendiğinde Mickiewicsz'in Diziady (Atalar) III de tanrıya söylediği şu sözlerin somutlaştırıldığı görülür:

> Eğer ruhlar üzerinde bir güç bahşedersen bana, yaratırım ulusumu canlı bir müzik gibi, bir mucize meydana getiririm Senden de yüce, mırıldanırım hareketli şiirler. Ver artık bana ruhların egemenliğini, yalancının tekidir sana aşk adını veren, yalnızca mantıktan ibaretsin sen[24]

3.1.3. Grotowski ve paratiyatro çalışmaları

Staniewski, Ekim 1971' den 1 Mayıs 1976' ya kadar Grotowski' nin paratiyatro evresi olarak adlandırılan döneminde onunla birlikte çalışmış ve kendi tiyatrosunun çalışma disiplininde onun çalışma ve görüşlerinden etkilenmiştir. Araştırmanın bu bölümünde Grotowski'nin Prodüksiyon Tiyatrosu çalışmaları ile Staniewski'nin de

---

22 Staniewski, ve Hodge,, 2004, **a.g.k**, s. 35
23 Alain, 2004**, a.g.k,** s. 10
24E. Gaznevi (2016). *Bir başyapıt olarak Dziady III (Atalar III).* Ankara: DTCF Dergisi(56. 1) sf: 1-14

içinde yer aldığı Para-tiyatro evrelerine kısa bir göz atmak Gardzienice 'nin yol haritasını çıkarmada faydalı olacaktır. Bu yüzden Grotowski'nin tiyatro çalışmalarının bu iki evresi ele alınacak diğer bölümleri çalışmaya dâhil edilmeyecektir.

Grotowski, çalışmalarının merkezine Tiyatro nedir? Tiyatronun eşsiz yönü neresidir? Tiyatro, sinema ve televizyonun yapamayacağı neyi yapabilir? sorularını oturtur. "Tiyatro algısal, dolaysız, canlı katılımlı bir oyuncu-seyirci ilişkisi kurulmadan var olamaz (Kolektif, 2016, s.5)". Çalışmalarında oyuncu ve seyirci birlikteliği, etkileşimi, karşılaşması ya da buluşması kelimeleriyle karşılayacağımız araçların dışında her öğeyi sahneden uzaklaştırmasıyla "Yoksul Tiyatro" adı verilen tiyatrosunun kuramını oluşturur. Ona göre sahnede gerekli olan tek şey oyuncudur. Bu yüzden metnin bağlayıcılığından kurtulup, onu kendi kullanımı için bir araca dönüştürür.

Tiyatronun ışık, makyaj, kostüm, dekor gibi plastik araçlarını kullanmaz. "Plastik öğelerin kaldırılması, oyuncunun en temel ve belirgin amaçları yaratmasının zeminini hazırlar… Oyuncuların icra etmediği bir müziğin ortadan kaldırılmasıyla, sesler ile çarpışan nesnelerin orkestrasyonu yoluyla temsilin kendisinin müziğe dönüşmesine imkân sağlayacağı (Kolektif, 2016, s.7)" düşüncesini savunur. Oyuncu ile çalışmasında kullanacağı egzersizleri oluşturmak için Batı ve Doğu Tiyatrosunda kullanılan birçok yöntemi inceler. Ancak kendi yöntemini bu kaynaklardan alınmış tekniklerin bir bileşimi olarak kullanmaz.

> Bizimki becerileri toplamaya dayalı tümdengelimsel bir yöntem değildir. Burada her şey oyuncunun (uca doğru bir gerilimle, tamamen soyunmayla, kendi içini ortaya koymayla ifade edilen) olgunlaşmasına odaklanır. Bunların hiçbirinde egoizmin ya da kendini övmenin en ufak bir izine rastlayamazsınız. Oyuncu kendisinden tam bir armağan çıkarır. Bu da trans tekniğidir, oyuncunun (kaynağı varlığının ve içgüdülerinin en mahrem katları olan, bir tür aydınlanmaya geçiş gibi fışkıran) bütün psişik ve bedensel yetilerinin birleştirilmesi tekniğidir.[25]

Grotowski' yi incelediği yöntemlerden farklı kılan, kendisinin "via negativa" olarak adlandırdığı, negatif yöntem olarak tanımlanan "bunu yapmamı engelleyen nedir? sorusunu oyuncularına sordurmasıdır. Becerilerin toplanmasından değil, engellerin kaldırılmasından meydana gelen negatif bir yolla çalışmalar yapılır.

> Grotowski, "herhangi bir şeyi yapmak" yönünde değil de "herhangi bir şeyi yapmaktan vazgeçmek" yönündeki edilgin hali, "iç edilginlik" olarak tanımlıyor. Taoculukta yeri olan wu-wei yani "eylem-sizlik" kavramı da hiçbir şey yapmamak, edilgin durmak anlamına gelmeyip, doğaya aykırı olanı yapmamak anlamına geliyor.[26]

---

[25] Kolektif (2016). *Yoksul bir tiyatroya doğru* (Çev: Osman Akınhay). İstanbul: Agora Kitaplığı, s. 3
[26] A. Candan (2013). *Öncü tiyatro ve dijital çağda gösterim*. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları, s.137

Grotowski'ye göre, fiziksel ve düşünsel engellerimiz, takındığımız toplumsal maskeler sonucu oluşur. Bu konudaki düşüncelerinin temelini, Jung'un kolektif arketipler ve kolektif bilinçaltı savları oluşturur.

> Grotowski'nin çıkış noktası Jung'un persona ve self kavramlarıdır. Persona, insanoğlunun medenileşmesi sürecinde herhangi bir insanın diğer insanlarla birlikte yaşayabilmek için, onlara nasıl görünmesi gerektiği konusunda, toplumsal uzlaşımlardan da faydalanarak şekillendirdiği maskesidir… Grotowski'nin maskelerden sıyrılmak derken kastettiği personadan sıyrılmaktır. Ego bütünlüğünden farklı bir bütünleşmeyi sağlayacak bu kişilik merkezi, yine Jung tarafından geliştirilmiş self kavramında mevcuttur.[27]

Oyuncusundan takındığı maskelerinden arınmasını, yüzeysel gerçeklerle değil derininde olan hakikatle yüzleşmesini, en derininde olana ulaşmasını sağlayacak, aşağılık sayılan ya da utanç duyduğu yönüyle (self) yüzleşmesini ister. Bu yüzleşme oyuncu için elbette acı verici ve zorlu olacaktır. Grotowski bu yüzden çalışmalarında ve oyunlarında gündelik gerçeklikleri, doğal olanı kullanmaz.

> Yapay bileşim tinsel olanı sınırlamaz, fiilen ona varmayı sağlar. (İçsel süreç ile biçim arasındaki mecazi gerilim her ikisini de kuvvetlendirir. Biçim, tinsel sürecin kendiliğinden karşılık verdiği ve ona karşı mücadele ettiği bir yemdir.) Ortak doğal davranışın biçimleri, hakikati perdeler; biz bir rolü, ortak görüş maskesinin ardında duranı gösteren işaretler sistemi olarak kurarız… Biçimsel teknik anlamında işaretleri çoğaltarak ya da biriktirerek çalışmayız biz. Tam tersine saf itkiyi perdeleyen doğal davranış öğelerini ortadan kaldırarak, işaretleri damıtmak suretiyle eksiltiriz. İşaretlerin gizli yapısını aydınlatan başka bir teknik ise (jest ile ses, ses ile sözcük, sözcük ile düşünce, irade ile eylem vb. arasındaki) çelişkidir. Burada da negatif yoldan gideriz.[28]

Oyuncu bu biçimsel işaretleri oluşturmak için günlük olarak uzun saatler çalışacağı birçok egzersiz yapar. Barba, Grotowski ile beraber çalıştığı süreçteki izlenimleriyle yazdığı Oyuncu Eğitimi (1959-1962) adlı makalesinde bu egzersizlerden ayrıntılı olarak bahseder. Barba'nın anlatımıyla bir günlük eğitimin ana hatları şunlardır:

A. Fiziksel Egzersizler
    1. Isınma
    2. Kasları gevşetme ve omurgayı yumuşatma egzersizleri
    3. Baş aşağı uygulanan hareketler
    4. Uçuş
    5. Sıçramalar ve taklalar
    6. Ayak egzersizleri

---

[27] K. Karaboğa (2011). *Oyunculuk sanatında yöntem ve paradoks*. İstanbul: Habitus Yayıncılık, s. 98-99
[28] Kolektif, 2016**, a.g.k**, s. 4

7. Asıl olarak ellere ve ayaklara yoğunlaşmak suretiyle mim egzersizleri
8. Yürürken ya da koşarken yerine getirilen, herhangi bir temayla oyunculuk çalışmaları

B. Plastik Egzersizler
   1. Temel egzersizler
   2. Kompozisyon egzersizleri

C. Yüz Maskı Egzersizleri

D. Ses Tekniği

İletme gücü-Nefes alıp verme-Gırtlağı açmak

Tınlatıcılar-Ses temeli-Sesi yerleştirme

Organik egzersizler-Sesin imgelemi-Ses kullanımı

Diksiyon-Duraklamalar-Hatalardan faydalanma-Telaffuz tekniği (Barba, 2016, s.111-147).

Eugenio Barba tarafından kayda geçirilen bu egzersizler, Grotowski ve eğitmenlerin yorumlarıyla tamamlanır. Süreçte, pozitif teknikle oluşturulan ve içinde "Bu nasıl yapılır?" sorusunu barındıran egzersizler çalışmalardan çıkarılır. Oyuncular, engellerini kaldıracak çözümler bulmak için bazı egzersizlerin amacını değiştirip, kendi kullanacakları biçime uyarlarlar. Nefes egzersizlerinde kişisel engeller saptanır, engelleri oluşturan sebepler çözülecek şekilde çalışma yapılır. Çalışmalar sırasında kendiliğindenliği oluşturacak, iç tepkileri geliştirecek yol olarak bedenin hafızası kavramına öncelik verilir.

> Eğer plastik alıştırmalarda ayrıntı titizliği gözetmeye başlar ve kendinize şimdi ritmimi değiştirmeliyim, şimdi ayrıntıların düzenini değiştirmeliyim vb. derseniz, beden belleğiniz özgür kalamaz, çünkü kendi kendinize komutlar vermektesinizdir. Ama eğer ayrıntı titizliğini koruyarak bedenin farklı ritimleri kendiliğinden dikte etmesini, sürekli olarak ritmi ve düzeni değiştirmesini, sanki havadan gelmişçesine bir başka ayrıntıyı üstlenmesini sağlarsanız, o anda komutu kim veriyordur? Düşünce değil, ama rastlantı da değildir, üstelik yaşamımızla da bağlantılıdır. Nasıl olduğunu anlamayız, ama kumanda, yaşamımızdaki belli bazı yaşantılarla, yaşantı devreleriyle olan beden belleğindedir.[29]

Fiziksel çalışmalar sırasında oyuncunun fiziksel özgürlüğe (kendiliğindenliğe) ulaşması hedeflenir. Bu amaçla oyuncunun gövde ve duyguları üzerindeki zihinsel denetim zayıflatılmaya çalışılır. Aksiyonun kendiliğinden doğabileceği yaratıcı durumun

[29] Candan, 2013**, a.g.k**, s. 138

gerçekleşebilmesi için, oyuncunun tüm algısı sahne üstüne, alma-verme ilişkisi içinde oyuncu partnerine ya da çalışma esnasında yapılan eyleme yönelik olacak biçimde yüksek konsantrasyonla çalışılır. Metin üzerine dramaturjik çalışma yapılır ancak, metin oyuncuyu çağrışımsal olarak kışkırtacak bir araç olarak kullanılır. Seyircide alışılmış seyretme kalıplarını kırmak adına oyuncudan sıradan insana imkânsızmış gibi görünen eylemleri yapması ve mevcut algı kalıplarını sarsması talep edilir. Bu nedenle gündelik, gerçeklik izlenimi yaratabilecek sıradan insan davranışlarının taklidinden kaçınılır (Karaboğa, 2010, s.87-90).

Oyuncunun skoru çağrışımlar ve bu çağrışımların metinle örtüştürülmesiyle oluşturulur. Eğer metin oyuncuya gerekli çağrışımı oluşturacak malzemeyi vermiyorsa oyunun o kısmı budanır ya da atılır. "Oyuncunun skorunu, seyirci tarafından doğrudan anlaşılması gerekmeyen, ancak oyunun bütünsel yapısı için gerekli izlenimi sağlaması beklenen, çağrışımlardan örülü psikofiziksel yapı oluşturur (Karaboğa, 2010, s.94)." Ekibin en ünlü oyuncularından Cieslak, oyuncunun skorunu şöyle tanımlar:

> Provalarda seyirciye iletmek istediğimiz imgeleri, hareketleri ve anlamları ileten ve bizim oyuncular olarak hissedebileceklerimizden farklı olarak anlaşılan bir dizi hareket ve ilişki buluruz… Sonunda tutarlı bir skor oluştururuz. Bu skor… seyircinin geceden geceye gördüğü bütün nesnel şeyleri içerir. (…) Skor, ilişkilerimi an be an düşündüklerimi bile içerir. Skor, içinde mum yanan bir bardak gibidir. Bardak somuttur, oradadır ve ona güvenebilirsin. Alevi taşır ve yönetir. Fakat o alev değildir. Alev benim her gece yaşadığım içsel süreçtir. Alev puanı (skor) aydınlatan, seyircinin puanın(skorun) ardında gördüğü şeydir.[30]

Grotowski, tiyatroyu "seyirci ile oyuncu arasında meydana gelen şey (Kolektif, 2016, s.17)" olarak tanımlar. Kendi çalışmaları doğrultusunda, kendini geliştirme serüvenine atılmış, huzursuzluğu genel olmayıp, kendisi hakkındaki hakikati ve hayattaki misyonunu aramaya yönelmiş seyircilere (sıradan seyirci değil özel seyirciye) ulaşılmaya çalışılır. Eğer sinema ve televizyonun tiyatrodan alamayacağı tek öğe canlı organizmanın yakınlığıysa ve oyuncunun meydan okuması, olağandışı bir şeye, kendinden geçip esrimeye yakın bir şeye dönüşüyorsa, sahneyi kaldırarak, bütün sınırları kaldırarak, oyuncu ile seyirci arasındaki mesafenin yok edilmesi için çalışılır. Bunun için her yeni yapımda oyuncu- seyirci ilişkisinde sonsuz çeşitlemeler yaratmak için, oyuncular ve seyirciler için yeni bir alan tasarımına gidilir. Bu tasarımlarda amaç seyirciyi etken ya da

[30] P.Pavis (1999). *Sahneleme: Kültürler Kavşağında Tiyatro* (Çev: Sibel Kamber). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, s.24

edilgen ya da ahlak kurallarını sarsmayı amaçlayacak şekilde röntgenci, somut olarak oyunun içine katma isteğidir. Hatta bazı durumlarda seyirci zorlanır, rahatsız edilir.

Sahne tasarımından başka sabit ışık kaynaklarının kullanılması, seyircinin görünür kılındığı oyun alanında yine onun gösterinin bir parçası olduğu düşüncesini oluşturmak içindir. Aynı şekilde oyuncunun kendi kasları ve iç itkileriyle oluşturdukları belli yüz ifadeleri seyircinin alışık olduğu izleme kalıplarını sarsacak ve gösterinin daha teatral olmasını sağlayacaktır.

> Tiyatro, kabul edilmiş görüş, duygu ve yargı kalıplarını kırarak, kendisine ve seyircisine meydan okuma gücüne sahiptir- daha sarsıcıdır çünkü insan organizmasının nefesinde, bedeninde ve iç itkilerinde imgesini bulur. Tabuya karşı bu meydan okuyuş, bu kural çiğneyiş maskeyi çıkartıp attıran şoku sağlar…[31]

Tiyatronun şok yaratıcı gücünü oluşturabilmek için Grotowski, din ve gelenek alanında tabu olan durumlardan, gelenek aracılığıyla kutsallaştırılmış arkaik durumlardan faydalanmak üzere mitleri kullanır. Ona göre mit, hem eski çağlara ait, hem de grup davranışına ve eğilimlerine ilham verecek şekilde sosyal grupların psikolojisinde bağımsız bir varlığı söz konusu olan karmaşık bir modeldir.

> Tiyatro hala dinin bir parçası olduğunda da tiyatroydu: Mit ile din dışı olan şeyleri birleştirerek, daha doğrusu onu aşarak cemaatin ya da kabilenin tinsel enerjisini özgürleştirmişti. Böylece seyirci, mitin hakikatinde kendi hakikatini yenilenmiş bir farkındalıkla görecek, korkuyla ve kutsallık duygusuyla katarsise varacaktı. … Ancak bugünkü durum çok farklıdır. Sosyal topluluklar gün geçtikçe daha az dinle tanımlanırken, geleneksel mit biçimleri erimekte, kaybolmakta ve yeni bir cisme bürünmektedir. Seyirciler ortak hakikat ya da grup modeli olarak mitle ilişkilerinde gün geçtikçe daha fazla bireyselleşirken, inanç genellikle bir ahlaksal kanaat meselesi haline gelmiştir. Demek istediğim, hayat maskesinin ardındaki psişik katlara ulaşmak için gerekli şoku yaratmak artık daha güçtür…[32]

Bu şoku yaratmak için mitle özdeşleşme yerine mitlere saldırmayı önerir. Tiyatro kolektif bilinçaltının özüne, zihnin icadı olmayıp insanın kanıyla, diniyle, kültürüyle ve iklimiyle miras aldığı mitlere saldırmalıdır.

> İnanmayan biri olarak kutsallıktan bahsediyor, seküler kutsallığı kastediyorum. Oyuncu kendini bir meydan okuma olarak görüp, herkesin önünde başkalarına meydan okursa ve aşırılığa, küfre ve öfkeyle kutsallığa saldırı yoluyla her giydiği maskesini yüzünden çıkarırsa, seyircinin benzer biçimde kendine nüfuz etme sürecine girmesini mümkün kılacaktır.[33]

Yoksul Tiyatro kuramının geliştiği, oyuncu çalışması ile seyirci ilişkisinin ayrıntılı ele alındığı bu süreçte tiyatro Prodüksiyon Tiyatrosu evresi olarak anılır. Kordian,

---

[31] J. Grotowski, (2002*). Yoksul tiyatroya doğru* (Çev: Hatice Yetişkin). İstanbul: Tavanarası Yayıncılık, s. 23
[32] Kolektif, 2016**, a.g.k**, s. 9
[33] Kolektif, 2016**, a.g.k**, s. 19

Akropolis, Dr. Faustus, Constant Prince (Sadık Prens), Apocalypsis cum figuris bu dönemde sahnelenen, oyuncu ve seyirci ilişkisine yönelik sıraladığımız görüşlerin uygulandığı son derece önemli prodüksiyonlardır.

Bu prodüksiyonlar sonucunda seyirciye etki etme yönünde önemli çıkarımlarda bulunulmuş, hatta bir eleştirmen tarafından Grotowski'nin oyuncularla birlikte seyirciyi de yönettiği yorumu yapılmıştır (Candan, 2013,s.146).

> Yıllarca önce seyircinin dolaysız katılımını sağlamayı denedik. Şimdi diğer grupların yaptığı gibi bunu ne pahasına olursa olsun ele geçirmeyi istedik. Seyircileri bizimle birlikte oynamaya, bizim aramızda ortaya çıkmaya, bizimle birlikte şarkı söylemeye, bizim telkin ettiğimiz hareket ve jestleri yapmaya zorladık. Bu türden davranışları reddettiğimiz bir noktaya geldik çünkü baskı uyguladığımız aşikârdı, zavallı bir tiranlık. Her şey bir yana bize gelen insanları yanlış bir yere koyuyorduk. Bu bizim sadakatsizliğimizdi: onlar hazır olmadığı halde biz bu türden bir karşılaşma için hazırlıklıydık. Öyle yapıyorduk çünkü öyle yapmak istiyorduk; öyle yapıyorlardı çünkü biz onları öyle yapmaya zorluyorduk. Ve sonunda kendimize şöyle diyorduk: hayır seyirciler basitçe oldukları gibi kalmalılar, yani tanık olarak, insani bir edimin tanıkları olarak.[34]

Bu yaklaşımla birlikte artık seyirci katılımcı olmaya zorlanmıyor, neyseler o tanık/seyirci olarak ele alınıyordu.

1959-1970 yılları arası Tiyatro Laboratuvarı adı altında oyuncunun çalışması ve oyuncu- seyirci ilişkisinin ayrıntılı arayışına girilen bir süreçtir. Bu süreci Innes'den alıntıyla özetlersek;

> Polonya Laboratuvar Tiyatrosunun sahnelemelerinde "via negativa" – Grotowski'nin teatral performansı bir tür rafine etme ve çelişki süreciyle özüne indirgemesi – ile öykü ve karakter dışarıda bırakılmıştır. Yanılsamacı bir aksiyon yaratmak yerine oyuncunun bedeni kurban edilerek insanın tinsel doğasını çıplaklaştırma deneyimine dönüşmüştür. Yaşanan, gerçek anlamda psikolojik bir diseksiyondu ve bu noktaya ancak oyuncuların daha önceki aşamalarda yeterli tinsel yoğunluğu sağlamalarıyla gelinebiliyordu. Geleneksel kişileştirme yerine roller doğaçlamalarla geliştiriliyordu. Bu doğaçlamalarda oyuncular, topluluğun içinde bulunduğu durumun taleplerine verdikleri tepki içinde, bireysel olarak temel dürtülerini arıyorlar, kendilerini kurgusal bir ötekini aydınlatan oyuncular olarak var etmek yerine, kişisel bir etki yaratmaya çalışıyorlardı. Kendini yok eden çelişkiler ilkesi; diyaloğu, fiziksel hareketi, sessel anlatımı ve jestleri birbirine karşıt olacak biçimde yaratıyordu… Sonuçta ortaya çıkan tinsel potansiyelle oyuncu ve izleyici arasında kathartik bir komünyon yaşanması amaçlanıyordu.[35]

---

[34] J.Grotowski (1994*). Kutlugün* (Çev: Cüneyt Yalaz). Mimesis (5) İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Oyuncuları, s.121
[35] C. Innes (2004). *Avant-garde tiyatro: 1892-1992* (Çev: B. Güçbilmez ve A.V. Kahraman). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, s.219

1970 yılında Grotowski tiyatro yapmayı bıraktığını açıklar. Bu dönem sonrası çalışmaları Para-tiyatro adıyla anılır. Eski prodüksiyonlar devam edecek ancak yeni gösterim yapılmayacaktır.

> Hala kullanıyor olsak da, bazı sözcükler ölüdür. Öyle sözcükler vardır ki yerlerine başkaları konulduğu için değil ifade ettikleri şey öldüğü için ölüdürler… Bu türden sözcükler arasında: gösteri, performans, tiyatro, seyirci, vb. sayılabilir. Peki, ama gerekli olan nedir? Nedir canlı olan? Macera ve buluşma: alelade türden değil, bizim başımıza gelmesini istediğimiz türden bir şey başımıza gelecektir, dahası bizimle olan başkalarının da başına gelecektir. Bunun için ihtiyacımız olan şey nedir? Her şeyden önce bir mekân ve kendi türdeşimiz; dahası tanımadığımız bu kendi türdeşimiz yanımıza gelmelidir… Peki, ama kendi türdeşimiz ne demektir? Bizimle aynı havayı soluyanlar ve deyim yerindeyse duyularımızı paylaşanlardır. Birlikte mümkün olan nedir? Kutlugün.[36]

Bu dönem gerçek bir paylaşımın, yaşantının, buluşmanın arayışı peşine düşülür. Bunun için de gösterim fikrinden vazgeçilip seyircinin olmadığı, bir komünyon deneyiminin yaşanacağı buluşmalara odaklanılır. Bu buluşmalarla bir varoluş sürecinin, yaşam biçiminin aranması hedeflenir. Artık tiyatronun nasıl kurtulacağı sorusuna değil insanın kendisini nasıl kurtaracağı sorusuna cevap bulmaya çalışılır.

Bu soruya cevap aranırken sıklıkla kullanılan kelime silahsızlandırmadır. Aslında bu kelime yoksul tiyatro çalışmalarında kullanılan maskelerden arınmanın ardılıdır. Ancak bu süreçte oyunculardaki silahlanmayı sağlayacak etkenlerden biri olarak gösterim, oynuyor olma durumu, beğenilme, takdir edilme ihtiyacı ve toplumda statü elde etme kaygısı, hatta profesyonelliğin kendisi bile silahlanma nedenleri olarak sayılır.

> Yıllar boyunca bir kimse daha çok şey bilmek ister ve bunun için çalışır, daha fazla hüner elde etmek için, ama sonunda bunu tamamıyla reddetmesi gerekir ve öğrenmesi değil öğrendiklerinden vazgeçmesi, nasıl yapılacağını bilmeye çalışmayıp nasıl yapılmayacağını bilmesi ve her zaman yapmakla yüz yüze gelmesi gerekir. Tamamen yenilme riskine atılmalıdır; başkalarının gözünde yenilmek değil- ki bu daha az önemlidir- kaçırılan bir hediyenin, birisiyle başarısız bir buluşmanın, yani kendisiyle başarısız bir buluşmanın yenilgisi.[37]

Grotowski, bu dönemde iki bin yıllık Batı Kültürü geleneğiyle bir hesaplaşma içindedir. Akıl ve bilgi çağında insan doğadan kopmuş, kendisine ve çevresine yabancılaşmış, içsel ve dışsal, vücut ve ruh olarak bir bölünmüşlük içine girmiştir. Ona göre bu durum her şeyin yarım yamalak yapıldığı ve her şeyin birbirinden ayrı davrandığı- düşüncelerin, kavramların, hareketin, duyguların parçalanmışlık durumudur, yaralı olma durumudur ve bu durum içinde bir insanın bütün olamayacağı inancındadır. Bütün olma

---

[36] J. Grotowski, 1994**, a.g.k**, s.99
[37] J. Grotowski, 1994**, a.g.k,** s. 105

durumunun ise kendini saklamamak olduğunu belirtir. Bunun içinde insan bilmediği kendisini keşfetmeli ve meydana çıkarmalıdır.

> … seyirci sözcüğünün ta kendisi teatraldir, ölüdür. Buluşmayı dışlar, ilişkiyi (adam adama) dışlar. Kendimizi keşfetme ve kendimizi meydana çıkarmaya yönelik cesaretimizin yenmesi gereken, bilinmeyenin gizlerinin neden olduğu, bir başka güçlük vardır. Bizi dışa vuran şeyi ele geçirmek yeterli değildir; daha fazlası yapılmalıdır: ona etki etmek, mümkün olduğu kadar fazla, sonsuz ışık içinde, gizlice değil açıkça. [38]

Grotowski ve ekibi uzun yıllar tiyatronun özünü araştırmışlar ve bu özün insanlar arasındaki doğrudan temas olduğu sonucuna varmışlardır. Bu temasın da gösteri yoluyla değil gerçek yaşamda var olacağı sonucuna ulaşmışlardır. Bu amaçla kendileri gibi düşünüp hisseden kişilerle karşılaşma adına ekiple beraber bir dizi buluşma organize edilmeye başlanır.1970'lerin ilk yılları parateatral projelere katılacak izleyici gruplarını bulmak için kullanılır. Staniewski, bu ilk dönemde Grotowski'nin çalışmalarına dâhil olmuş ve 1976 Mayısına kadar ekiple çalışmasını sürdürmüştür. İlk buluşma 1973 yılında "Özel Proje" adıyla Amerika'nın Philedelphia eyaletinde kırsal bir alanda yapılır. 1975 yılında "Araştırma Üniversitesi" adlı bir programla 26 ülkeden binlerce kişinin katılımıyla büyük çaplı bir buluşma gerçekleşir. Bu karşılaşmada bir araya gelen yönetmen, oyuncu ve araştırmacılarla bilgi alış verişinde bulunulur. Bu projelerin en gelişmiş biçimleri 1976-1977 yıllarında Dağ Projesi (Gece Nöbeti, Yol ve Ateş Dağı olmak üzere üç aşamadan oluşuyordu) ve Yeryüzü Projesi başlıklarıyla sunulur. "Buluşma biçimleri bu özel projelere hazırlık için kullanılan egzersizlerden ve oyunculuk terapisinden, yüksek sesle düşünme ve kendi şarkım olarak tanımlanan workshoplara kadar uzanıyordu (Innes, 1993, s.222)".

Innes, bu özel projelerden birinde, yetmiş beş ila iki yüz kişinin yalnızca oyuncuların ellerindeki kömürlü lambalar ve meşalelerle aydınlanan, loş ve sınırlandırılmış bir alanda bir araya getirildiğini aktarır. Katılımcıların, burada toplu doğaçlamalara katıldığını ya da temel dokunma denemeleri ile kendilerini ifade ettiklerini, doğaçlama olarak yapılan müziğin o anın duygusuna eşlik edip, herkesi bir arada tuttuğunu söyler. Diğer bir özel proje, bireysellik ve kültürün birikimlerini silip atacak, katılımcıları fiziksel köklerine döndürecek ve insanın doğal dünyayla arasındaki ilkel ilişkisine dönük, bireysel farkındalık yaratıcı temel gruplaşmalar oluşturması için uygulanır (Innes, 2004, s.222).

---

[38] J. Grotowski, 1994**, a.g.k**, s. 109

> Bu çalışma küçük bir grupla, gece kırda açık bir alanda gerçekleştirilmiştir. Deneyimin ilk bölümü herkesi birbirinden ayıran, karanlıkta bırakan ve çalılıklarda çıplak ayakla koşmalarını gerektiren eziyetli bir erginleşmeyi anımsatıyordu. Çevreyle böyle doğrudan ilişki kurmak modern uygarlığın azaltarak işlevsizleştirdiği dokunma ve koklama duygularına vurgu yapıyor ve nehirde gerçekleşen vaftizle devam ediyordu. Bundan sonra tamtamların sesi katılımcıları gece boyunca davulların eşliğinde çevresinde dans edecekleri ateşe doğru yönlendiriyordu. Deneyim keşiş kahvaltısı ve gün doğumunda gerçekleştirilen doğaçlama rahatlama oyunlarıyla tamamlanıyordu.[39]

Innes'in örneklediği bu çalışmalar Staniewski'nin ileride anlatacağımız çalışmalarının temel öğeleri arasında yer alır.

Kısaca göz attığımız para-tiyatro evresinin hedeflediklerini Grotowski'nin sözleriyle toparlayacak olursak;

> Vazgeçilmez olan tiyatro değil oldukça farklı bir şeydir. Sizinle benim aramdaki engelleri aşmak: sizinle buluşmak üzere ortaya çıkmak, böylece kalabalıkta kaybolmayız- ya da sözcükler arasında, ya da açıklamalarda, ya da güzel bir biçimde kesin düşünceler arasında… bu şimdiye kadar tiyatro olarak tanımladığımız şeyi yıkacaktır. Daha ziyade bir buluşma olacaktır. Nasıl söylesem ortak- kutlugün. Birbirini tanıyanları kapsayacak ama ardından… bir şekilde ve zaman geçtikçe… tanınmayanları, dışarıdan gelen ama aynı ihtiyacı duyan, aynı olan, deyim yerindeyse aynı türden olanları kapsayacak.. Orada tiyatro lağvedilecek, utanç ve korku da, kendini saklama ihtiyacı da ve aynı zamanda biz olmayan bir rolü sürekli olarak oynama ihtiyacı. Gerçekten de tiyatronun bir saklanma, sahtekârlık, görünümler ustalığı haline geldiğini düşünüyorum Bu hayatla bağlantılıydı, saklanmayı ve sahtekârlığı öğrenme anlamına gelen bir hayatla. Ama bugünün ihtiyacı tam ters yöndedir, bizim araştırdığımız şey gibi.[40]

Staniewski, 1976 yılında paratiyatro evresi en yüksek projeleri ortaya koyacağı sırada gruptan ayrılır. Ayrılma nedenini şu sözleriyle açıklar:

> Grotowski'nin paratiyatro 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 çalışanlar benden tiksindiler… 'Tiyatro uğruna harekete ihanet eden biri o'. Benim için kendi performatif yapısı içinde bir şeyler üretmek çok önemliydi; seramonileri ve ritüelleri değiştirmekten daha fazlasını içinde barındırıyordu.[41]

---

[39] Innes, 2004, **a.g.k**., s. 222-223
[40] [40] J. Grotowski, 1994**, a.g.k**., s.128
[41] İ. Yıldırım (2012). *Gardzienice: Bahtin'den Antik Yunan'a* s.47
http://dergipark.gov.tr/iutiyatro/issue/18481/194612 (Erişim Tarihi: 8.12.2016)

3.1.4. Bahtin ve karnavalesk görüş

Mihail Bahtin'in "Rabelais ve Dünyası" 1968 yılında İngilizceye çevrilinceye kadar Batı dünyasında tanınmıyordu. Basıldıktan sonra dünya çapında bir üne kavuşur. Staniewski, Grotowski ile çalıştığı dönemde Bahtin'in görüşlerinden etkilenerek kendi yolunu çizme amacıyla gruptan ayrılır. Kendisinin de belirttiği gibi "Gargantua ve Pantagruel" üzerine çalışmaya başlar. Bahtin'in eserlerinde vurguladığı pek çok düşünce Gardzienice Tiyatro Topluluğunun çalışma disiplininin teorik alt yapısını oluşturur.

Bahtin'e göre hayatın kendisi insanın davranış- bilişsel edimleriyle örgütlenmiş bir yapıdır ve değerler sistemiyle yüklüdür. "Sanat sadece bu örgütlü malzemeyi, ayırt edici özelliği yeni değerler ortaya çıkarmak olan yeni bir sisteme dönüştürür (Bahtin, 2005(a), s.10)". Sanatçı, kendinde bütünlükleri birleştirip yeni bütünü oluşturan tekil kişidir. Bütünlerin birleşimi içerikten yani hayatın sisteminden yoksun kalıp biçime yönelik olursa mekanik bir birleşim olacak ve bütünün parçaları birbirine yabancı kalacaktır. Bu kopukluğun ortadan kalkması sanatçının sorumluluğuna bağlıdır. Sanatçı, sanatta deneyimlediği ve anladığı şeyin sorumluluğunu, kendi hayatıyla birlikte üstlenmek zorundadır; deneyimlediği ve anladığı şeylerin hayatında etkili olmasının koşulu bu sorumluluktur. Ama Bahtin'e göre bu sorumluluk, bir kabahatin sorumluluğunu-suçu- ve suçlama sorumluluğunu da gerektirir. "Şair, hayatın bayağı nesrinden kendi şiirinin suçlu olduğunu unutmamalıdır; ama gündelik hayatın insanı da, sanatın yararsızlığının aslında kendisinin özensizliğe eğilimli olmasından ve hayatındaki dertlerin ciddi olmamasından kaynaklandığını bilmelidir (Bahtin, 2005(b), s.13)".

Bahtin, kişiliğimizin verili bütününü kendimizde algılayabilmemizin veya böyle bir beceriye sahip olabilmemizin bizim için mümkün olmadığını savunur. Karnavaldan Romana adlı kitabın önsözünde Sibel Irzık Bahtin'in bu görüşünü şöyle açıklar:

> Kişinin ancak bir başkası yoluyla kendini bir bütün olarak ortaya koyabildiği, öteki tarafından görülebileceğini bilmenin benliği tanımladığı, öznenin ancak özneler arası bir ilişki biçiminde var olabildiği… Kendini tanımlamak için gözlerini ötekine çevirmek, yabancı olanı anlamak için kendi konumuna sıkı sıkıya bağlı kalmak olarak özetleyebileceğimiz bu yaklaşım Bakhtin'in en erken yazılarında bile yalnızca insanlar arasındaki ilişkilere ya da mutlak öteki olarak tanrıyla insan arasındaki ilişkiye dair ahlaki bir ilke değildir. Her türlü bilmenin ön koşulu olarak ortaya koyulduğu için epistemolojik bir varsayımdır. Farklı kavramlar ve soyutlama düzeyleri, bilmenin bütün nesneleri, insanların farklı deneyim ve etkinlik alanları arasında da aynı karşılıklı dışsallık ve ötekilik ilişkileri geçerli olduğu için, bu anlayış aynı zamanda bir çözümleme yöntemidir.[42]

[42] M. Bahtin (2001). *Karnavaldan romana* (Çev: Cem Soydemir). İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s.8-9

Burada açıklanan Ben-Öteki ilişkisi, bir öznenin kendisini ancak başka bir özneyle tanımlayabileceği ve öznenin bir başka özne aracılığıyla kendisiyle ilişki kurmasının mümkün olacağı düşüncesidir. Bahtin, bir bilince karşı ikinci bir bilinç saptamasını yapar ve bu ikinci bilinci tanık ve yargıç kelimeleriyle karşılar.

> Tanık ve yargıç. Bilinç dünyada (varoluşta) ortaya çıktığında, belki de biyolojik yaşam ortaya çıktığında (belki yalnızca hayvanlar değil ağaçlar ve otlar da tanık olur ve yargılarlar) dünya (varoluş) köklü bir değişime uğramıştır. Taş hala taş gibi ve güneş güneşlidir, fakat bir bütün olarak varoluş olayı bambaşka olur, çünkü bu olayla birlikte ilk defa yeni, başat bir karakter dünyevi varoluşun sahnesine girer: tanık ve yargıç. Ve güneş fiziksel olarak aynı kalsa da değişmiştir, çünkü tanık ve yargıç tarafından bilinmiştir. Salt olmayı bırakıp kendinde ve kendisi-için- olmaya ve bir başkası-için- olmaya başlamıştır, çünkü başkasının (tanığın ve yargıcın) bilincine yansımıştır: kökünden değişmiş, zenginleşmiş ve görünüşü değişmiştir.[43]

Bahtin'e göre hayatta, bilişte ve gerçekleşmiş eylemlerde belirli bir nesne olarak adlandırdığımız şey, belirliliğini ancak onunla ilişkimiz sayesinde kazanır. Ona göre zorunlu bir ilkeye dayanan her ilişki, yaratıcı ve üretken bir nitelik taşır.

> Bir nesneyle olan ilişkimizin zorunlu bir ilkeye dayanmaktan çıktığı (adeta geçici bir istek haline geldiği) yerde, başka bir deyişle, şeylerle ve dünyayla zorunlu bir ilkeye dayalı ilişkimizi terk ettiğimiz noktada nesnenin belirliliğiyle yabancı ve bağımsız bir şey olarak karşılaşırız. Nesnenin belirliliği bizim için kaybolmaya başlar ve olumsal olanın hâkimiyetine gireriz, bunun sonucunda da, hem kendimizi hem de dünyanın değişmez belirliliğini kaybederiz.[44]

Romanda Söylem adlı denemesinde biçim bilimcileri bu ilişkiyi ele almadıkları, içeriğinden yoksun olarak yapıtın sadece biçim düzeyiyle ilgilendikleri için eleştirir. Ona göre, biçimsel yaklaşım ile soyut ideolojik yaklaşım arasındaki kopukluk giderilmeli, biçem ve içerik tek bir bütün olarak görülmelidir.

> Biçem ve dilin tür sorunundan koparılması, büyük ölçüde, bir biçemin yalnızca tekil ve dönem-sınırlı izleri ayrıcalıklı inceleme konuları olurken, temel toplumsal tınısının göz ardı edilmesine yol açmıştır. Türlerin büyük tarihsel yazgıları, sonuçta tek tek sanatçılara ve sanatsal akımlara bağlanan biçemsel değişikliklerin önemsiz iniş çıkışlarının gölgesinde kalır. Bu nedenle, biçembilim sorunlara yönelik sahici bir felsefi ve sosyolojik yaklaşımdan mahrum kalmakta; uyduruk biçemsel ayrıntılar bataklığına saplanıp kalmakta; tekil ve dönem-sınırlı değişikliklerin arkasındaki sanatsal söylemin büyük ve anonim yazgılarını duyumsayamamaktadır. Biçembilim çoğu zaman kendisini bir "özel zanaatkârlık" biçembilimi olarak tanımlamakta ve söylemin sanatçının çalışma odası dışındaki toplumsal yaşamını, kamusal alanların, sokakların, kentlerin ve köylerin, toplumsal grupların, nesillerin ve dönemlerin açık uzamlarında barınan söylemi göz ardı etmektedir. Biçembilim yaşayan söylemle ilgilenmek yerine bu söylemden yaratılan dokubilimsel (histological) bir numuneyle, bir sanatçının bireysel yaratıcı güçlerinin hizmetindeki soyut söylemle ilgilenir. Ama söylemin içinde yaşadığı asli toplumsal kiplerden kopartılmış olan biçemin bu bireysel ve taraflı tınıları, böylesi bir formülleştirimde

---

43 M. Bahtin (2016*). Söylem türleri ve başka yazılar* .(Çev: Okan N. Çiftci). İstanbul: Metis Yayınları, s.140
44 M Bahtin,(2005*).Sanat ve sorumluluk* (Çev: Cem Soydemir).İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s.17

> kaçınılmaz olarak yavan ve soyut bir görünüme bürünür ve bu nedenle, bir yapıtın anlamsal bileşenleriyle oluşturdukları organik bütünlükte incelenemez.[45]

Bahtin için ilişki kavramı çok önemlidir. Ama ilişkide sınırlı, bütünlüklü, merkezci ve değişmez olanı yadsır. Öznenin oluşumu için belirlediği yenilenen, değişen, dönüşen, ötekiyle oluşan bilinçli ilişkiyi, söylemde de diyalojizm ve çokseslilik terimleriyle karşılar. Bahtin, söylemi toplumsal yaşamla, kamusal alanla, tarihselliğiyle, yaşayan bir bütün olarak ele alır ve bu söylem karşılıklı diyalogla yani bir konuşma anında anlamlı hale gelir. Bu diyalog, içinde otoriter sözü, tekil özneyi barındırmaz. Anlama-anlamlandırma sürecine tabidir. Aslında Bahtin'in en temel savunusu, tüm otoriter, merkezi düşünceye karşı bir savunudur. Çünkü otoriter düşünce şekli farklılıkları ortadan kaldıracak, tek tipleştirecek ve çokseslilliği engelleyecektir. Diyalojizm teriminin ilksel görünüşünü de Sokratik diyalog ve Menippea Yergisinde bulur.

Bahtin, yarı ciddi-yarı komik türde ele aldığı bu iki yapıyı Karnavallaşmış Edebiyat kategorisi içine sokar ve bu türlerin önemli özelliklerinden bahseder. Bu özelliklerden ilki türün gerçeklikle olan yeni ilişkisidir. Bu ilişkide çıkış noktaları, yaşayan şimdi, içinde bulunulan andır. Temsilin konusu herhangi bir epik veya trajik mesafe olmaksızın, mit ve efsanenin mutlak geçmişinde değil şimdiki zamanın düzleminde sunulur ve mitin kahramanları, geçmişin tarihsel kişilikleri kasıtlı olarak o günün koşullarında temsil edilir. Bu türlerin ikinci özelliği ilk özelliğine bağlıdır ve efsaneye dayanmazlar. Kendilerini efsane aracılığıyla kutsamazlar, bilinçli bir şekilde deneyim ve özgür yaratım üzerinde temellenirler; efsaneyle olan ilişkileri çoğu durumda son derece eleştireldir, hatta bazen kinik (alaycı) bir ifşayı andırır. "Dolayısıyla, burada ilk kez, efsaneden neredeyse tamamen kurtulmuş, efsane yerine deneyim ve özgür yaratıma dayanan bir imge boy gösterir (Bahtin, 2001, s.219)". Bu türlerin üçüncü özelliği çoksesli olmalarıdır. "Çok-perdeli bir anlatı, yüksek ve aşağı olanın, ciddi ve komik olanın harmanlanması bu türlerin tipik özelliğidir (Bahtin, 2001, s.219)".

Bahtin'e göre Sokratik diyalog retorik bir tür değildir ve folklorik ve karnavalesk bir temelden doğar. Bu tür başlangıçta Sokrates'in yürüttüğü gerçek karşılıklı konuşmaların anılarından, hatırlanan konuşmaların yazıya geçirilip kısa bir öyküyle çerçevelenmesinden oluşur. Zamanla Platon gibi yaratıcı ve özgür tutumda olanlar, türü, tarihin ve anı tarzının kısıtlamalarından kurtararak, hakikatin diyalojik olarak ortaya

[45] Bahtin, 2001**, a.g.k,** s:34

çıkabilmesi için, Sokratik yöntemle bir diyaloğun bir öyküyle çerçevelenmesinden oluşan bir biçime dönüştürür. Bahtin, türün önem taşıyan özelliklerini şöyle sıralar:

1. Bu türün temelinde Sokrates'e ait 'hakikatin diyalojik doğası' ve hakikate dair insan düşüncesinin diyalojik doğası düşüncesi yatar. Resmi monolojizmin ve hakikate tekil düşünceyle sahip olduğunu düşünen kişilerin karşısına hakikatin tek kişinin beyninin içinde doğmadığını, hakikati ortaklaşa arayan insanlar arasında, bu insanların diyalojik etkileşimleri sürecinde doğduğunu ortaya çıkarmak amaçlanmaktadır.
2. Sokratik diyaloğun iki temel aracı sinkrisis ve anakrisis'tir. Sinkrisis, bir konuya ilişkin çeşitli bakış açılarının yan yana getirilmesi, Anakrisis ise, kişinin muhatabının sözlerini meydana çıkarıp kışkırtmak için, onu fikrini açıklamaya ve adamakıllı ifade etmeye zorlamak için kullanılan bir araçtır.
3. Sokratik diyaloğun kahramanları ideologlardır. Baş ideolog Sokrates'in kendisidir, ama Sokrates'in konuşmaya girdiği herkes de -öğrencileri, Sofistler, Sokrates'in diyaloğa çekip, istemedikleri halde ideolog kıldığı basit insanlar- birer ideologdur.
4. Sokratik diyalogda diyalogun olay örgüsünün yaslandığı durum bazen, anakrisisle, yani sözün sözle kışkırtılmasıyla beraber, aynı amaca ulaşmak için kullanılır. Eşikte diyalog olarak tanımlanan bu durumla olağandışı bir durum yaratma eğilimi, sözü yaşamın tüm otomatikliği ve nesne olma halinden arındıracak, kişiyi kişiliğinin ve düşüncesinin en derin, en gizli saklı yönlerini, katmanlarını açıklamaya zorlayacak bir eğilim bulunmaktadır.
5. Sokratik diyalogda fikir organik olarak kişinin imgesiyle, fikrin taşıyıcısının imgesiyle bileşir (Sokrates ve diyaloğun diğer temel katılımcıları). Fikrin diyalojik sınanması eşzamanlı olarak fikri temsil eden kişinin sınanması anlamına da gelmektedir (Bahtin, 2001, s.222-223).

Bahtin'in incelediği ikinci yarı ciddi yarı komik tür Menippos Yergisidir. Gardzienice Topluluğu'nun gösterimlerinden biri olan ve onların dünyaca tanınmalarına neden olan Apulleus'un Metamorfozları (Altın Eşek) bu türün örneklerindendir. Bahtin, bu türün farklı biçim ve türlerle modern çağa kadar gelişimini sürdürdüğünü aktarır ve türün genel özelliklerini şöyle sıralar:

1. Sokratik diyaloğa nazaran komiklik öğesi daha baskındır.

2. Efsaneden bağımsızlaşmıştır ve hayatla dışsal bir benzerlik taşıma zorunluluğuyla kısıtlanmamaktadır.
3. Menippea'da, felsefi bir fikrin, bir söylemin, hakikatin peşindeki bilge bir insanın imgesinde cisimleşmiş bir hakikatin yolunun açılması ve sınanması için olağandışı (fantastik) durumlar yaratılır.
4. Kendisinde barındırdığı özgür fantastik, simgesel, hatta zaman zaman mistik-dinsel öğe, uç ve olgunlaşmamış sefalet doğalcılığıyla olan organiklik birleşmiştir. Yeryüzündeki hakikatin serüvenleri anayollarda, genelevlerde, hırsızların batakhanelerinde, meyhanelerde, pazar yerlerinde, hapishanelerde, gizli tarikatların erotik grup seks ayinlerinde vb. gerçekleşir. Böyle mekânların kullanımıyla, sefaletten korkmamak, yaşamın herhangi bir pisliğinden çekinmemek düşüncesi oluşturulmaya çalışılır.
5. Cesur yaratım ve fantastik öğeler menippeada, felsefi evrenselcilikle ve dünyayı olası en geniş ölçekte düşünme kapasitesi ile bileşir. Menippeada nihai sorular sorularak, nihai felsefi konumlar sınavdan geçirilir.
6. Menippea'nın felsefi evrenselciliğiyle bağlantılı olarak üçdüzlemli bir yapı oluşturulur. Eylem ve diyalojik bakış açıları yeryüzünden Olympos'a ve ölüler diyarına aktarılır.
7. Menippea'da, antik epik ve trajediye yabancı, özel tip bir deneysel fantastiklik kullanılır: alışılmadık bir bakış açısıyla yapılan ve yaşamın gözlemlenen fenomenlerinin ölçeğinde köklü bir değişiklikle sonuçlanan gözlem aktarılır.
8. Menippea'da ilk kez, ahlaki-psikolojik deney olarak adlandırılabilecek şey boy gösterir. Kullanılan rüyalar, hayaller, delilik bir kişinin ve yazgısının epik ve trajik bütünlüğünü parçalayarak, kişide başka bir kişinin ve başka bir yaşamın olanakları açığa vurulur, kişi son biçimini almış olma niteliğini yitirir ve sadece tek bir şeyi ifade etmekten çıkar.
9. Menippeada yerleşik davranış ve adabımuaşeret normlarının ihlal edilerek kullanımı tipiktir.
10. Menippea keskin tezatlar ve zıt kavramlardan oluşan kombinasyonlarla doludur.
11. Menippeada, düşler veya bilinmedik topraklara yapılan geziler biçiminde ele aldığı toplumsal ütopya öğelerine sık sık yer verilir.

12. Tür ayrımı yoktur. Uzun öykü, mektup, düzyazı, şiir vb. türler iç içe geçmiş bir şekilde kullanılır.
13. Son olarak menippea, güncel ve revaçta olan konuları işler (Bahtin, 2001, s.226-232).

Sıraladığımız bu özellikleriyle Menippos yergisi heterojen olan tüm yapıları içinde barındırarak organik bir bütünlüğe ulaşır ve antik ölçülülük, bütünlük, güzellik, uyum gibi normların sarsılmaya başladığı bir dönemde ortaya çıkar. Dünya görüşüne dair "nihai sorulara" ilişkin tartışmaların halkın tüm katmanları arasında gündelik kitlesel bir fenomene dönüşüp, insanların bir araya geldiği her zaman ve her yerde her kesimden insanın ilişkisiyle şekillenir.

Bahtin'in bu iki tür üzerinde önemle durmasının nedeni, çokseslilik'in ortaya çıkabilmesi için gerekli olan belirli tür koşullarını hazırlamış olmalarıdır.

> ... Yarı ciddi-yarı komik türler yalnızca içeriden değil, ciddi türlere yönelik müşterek muhalefetleri aracılığıyla dışarıdan da bütünleşir... Ciddi türler, Bakhtin'in deyimiyle monolojiktir, yani bütünlüklü ve değişmez bir söylem evreni varsayar (veya dayatır). Yarı ciddi-yarı komik türler ise, tersine, diyalojiktir; böyle bir bütünlüğün olanaklılığını ya da daha kesin bir ifadeyle deneyimlenmesini yadsırlar. Trajedi ve epik bir duvar örüp kapatıyorsa şayet, Menippos'a özgü biçimler, yeni olanakların önünü açar, teşhir eder. Ciddi türler, insanı kavrar; Menippos'a yaslanan türler ise, insanın yazgısını bilemeyişi ve ona hâkim olamayışını temel alır. Eksiksiz, bütünlüklü bir hakikat sistemi vizyonuna karşı Menippos yergisi bu sistemin dışında unsurlar önerir. Yarı ciddi-yarı komik türler, entelektüel ortodoksiye karşı üstü kapalı ya da açık bir meydan okumadır; öyle ki, yalnızca felsefi içeriğinde değil, yapısı ve dilinde de yansıyan bir meydan okuma.[46]

Bahtin'e göre bu türler karnaval duygusuyla yüklüdür ve dünyanın karnavalesk algılanışı kudretli bir yaşam-yaratıcı ve dönüştürücü güce, dayanıklı bir canlılığa sahiptir. Karnaval dünyasını her ne kadar edebi yazın tarihinde incelemiş olsa da, O'nun oluşla ilgili görüşlerinin kaynağını, karnavalın yapısı oluşturur. Bahtin, hem Karnavaldan Romana hem de Rabelais ve Dünyası adlı çalışmalarında karnaval dünyasını ayrıntılarıyla inceler. Ona göre karnaval:

> Karnaval, sahneye çıkılmaksızın ve icracılarla izleyiciler arasında bir ayrım yapılmaksızın gerçekleşen bir törendir. Karnavalda herkes etkin bir katılımcıdır, karnaval edimine herkes katılır. Karnaval izlenmez, hatta daha doğru bir dille icra bile edilmez; katılımcıları karnavalın içinde *yaşarlar,* karnavalın yasaları yürürlükte olduğu sürece bu yasalara göre yaşarlar; yani, *karnavalesk bir yaşam* sürerler. Karnavalesk yaşam *alışıldık* seyrinden çıkmış bir yaşam olduğu için de, bir ölçüde "ters yüz edilmiş bir yaşam"dır, "dünyanın tersine çevrilmiş tarafı"dır.[47]

---

[46] Bahtin, 2001**, a.g.k**, s: 217
[47] Bahtin, 2001**, a.g.k**, s: 238

Karnaval yaşamı gündelik dışı bir yaşamdır. Bu süre boyunca insanlar, sıradan yaşamın hiyerarşik, dinsel, sınıfsal, cinsel, yaşsal eşitsizliklerinden ve baskıların tahakkümünden kurtularak özgür, samimi sıcak bir ilişki biçimine geçerler. Karnaval zamanı, kişiler arasındaki mesafelerin kaldırıldığı bir zamandır. Bahtin, mesafelerin kalktığı bu dönemlerin temel kategorileri olduğunu vurgular. Bu kategorilerden ilki özgür, teklifsiz, sıcak temastır. Bu temasla otoritenin belirlediği konumlanmalar yıkılır ve bu konumların normlarına uymayan ikinci bir kategori türü tuhaflık ortaya çıkar.

Tuhaflıklar somut olarak bedensel zevkleri ortaya çıkararak, insan doğasının gizli yönlerinin görünür kılınmasına olanak tanır. Karnaval dünyasının üçüncü kategorisini uygunsuz birleşmeler oluşturur. Karnaval, kutsalı cismani olanla, yüceyi aşağı olanla, önemliyi önemsizle, bilgeliği aptallıkla bir araya getirir, bileştirir, ilişkilendirir ve bütünleştirir. Tüm bu kategorilerle ilişkili dördüncü kategori saygısızlıktır. Karnavalesk küfürler, küçük düşürme, karnavalesk müstehcenlikler, kutsal metinlere ve deyişlere ilişkin karnavalesk parodiler bu kategori içinde anılır. Bahtin'e göre "karnavala özgü kategoriler eşitlik ve özgürlüğe, her şeyin karşılıklı bağlantılı oluşuna veya karşıtların birliğine dair soyut düşünceler değildir. Bunlar, bizzat yaşam biçiminde deneyimlenen ve oynanan, somut olarak bedensel zevkleri çağrıştıran ritüel-törensel düşüncelerdir (Bahtin, 2001, s.239)".

Bahtin'e göre karnavalın birinci edimi, karnaval kralının gülünç bir şekilde tahta çıkarılması ve ardından tahttan indirilmesidir. Bu ritüel ediminin altında tamamen yenilenme, yeniden doğma, değişim ve bu yeniliğin doğumu için abartılı ölüm düşüncesi vardır.

> Tahta çıkarma/tahttan indirme, değişme-yenilenmenin kaçınılmazlığı ve aynı zamanda yaratıcı gücünü, tüm yapı ve düzenlerin, tüm otorite ve tüm (hiyerarşik) konumların neşeli göreliliğini ifade eden ikici bir çift anlamlı ritüeldir. Tahta çıkarma zaten içkin bir tahttan indirme fikrini kapsamaktadır: daha en baştan çift anlamlıdır. Sonuçta, tahta geçirilen kahraman da, gerçek bir kralın zıttı, bir köle veya bir soytarıdır; bu edim, adeta, karnavalın tersyüz edilmiş dünyasını açmakta ve kutsamaktadır.[48]

Karnaval gülüşü aynı şekilde ikircikli bir anlam taşıyan diğer önemli bir edimdir. Otoritelerin ve hakikatlerin, dünya düzeninin değişimine hizmet eder. Bahtin karnaval gülüşünün özelliklerini şöyle tanımlar:

> Karnaval gülüşü, her şeyden önce şenliğe özgü bir gülüştür, dolayısıyla da herhangi bir komik olaya verilen bireysel bir tepki değildir. Karnaval gülüşü, tüm halkın gülüşüdür. İkincisi, ufku evrenseldir; karnavala katılan katılmayan herkese yönelen bir gülüştür. Tüm dünya, gülünç yüzüyle, neşeli

[48] Bahtin, 2001**, a.g.k** s: 240

> göreceliği içinde görülür. Üçüncüsü, bu gülüş müphemdir; hem neşe ve zafer dolu hem alaycı ve taklitçidir. Söyler ve inkâr eder, gömer ve hayat verir. Karnaval gülüşünde insanlar kendilerini dünyanın bütünselliğinin dışına atmazlar. Onlar da tamamlanmamıştır, onlar da ölür ve yeniden hayat kazanır ve tazelenirler. Halkın şenliğe özgü gülüşünü, modern zamanların salt yergilerinden ayıran en önemli özelliği budur. Gülüşü olumsuz olan modern yergici kendini alay nesnesinin yukarısına bir yere yerleştirir, ona karşıdır. Hâlbuki halkın komik müphem gülüşü, tüm bir dünyanın bakış açısını ifade eder; ona gülen adam aynı zamanda onun bir parçası olur.[49]

Her türlü baskı, yaptırım, merkeziyetçi düşünceye karşı değişimi, dönüşümü, arındırıcılığı, yeniliği amaçlayan karnaval gülüşü, içinde bu amaçlarıyla ikircikli durumu barındırır. Dünyanın kalıcı olarak değişmez denen yapılarını bu gülüşle alaşağı eder.

Parodileştirme de ikircikli bir anlam taşıyan karnaval edimlerinden biridir. Var olan düzenin iç yüzünü göstermeyi amaçlar.

Bahtin, karnaval zaman ve mekânlarının da üzerinde ayrıntılı durur. Karnaval zamanları doğal döngüde tekrar eden olaylar, biyolojik ya da tarihsel süreçlerdir. Şenlikler, kriz anlarıyla ve doğa döngüsünün veya toplumsal ya da bireysel yaşamların kırılma noktalarıyla ilişkilidir. "Ölüm ve diriliş, değişim ve yeniden teşekkül anları her zaman dünyanın şenlikli bir algılanışına yol açmıştır… Halk bu zamanlarda cemaatin, özgürlüğün, eşitliğin ve bolluğun ütopik alanına girerdi (Bahtin, 2005, s.35)". Karnaval mekanları meydanlar, pazar yerleri, meydanlara bağlanan sokaklardır. Bu mekânlar teklifsiz ve samimi iletişimin üretildiği, toplumsal sınıfların ortadan kalktığı, kendine ait bir konuşma dilinin geçerli olduğu alanlardır. Buralarda tüm eşitsizlik durumlarını ortadan kaldıran, özgür ve yenileştirici karnaval gülüşünün egemen olduğu bir atmosfer yaratılmış olur.

Bahtin, halk şenlikleriyle ilgili olarak grotesk ve grotesk gerçekçilik kavramlarını da derinlemesine inceler ve bu iki kavramın kullanımındaki tarihsel değişimlerin üzerinde durur. Grotesk gerçekçilik kavramını bedenin maddi bedensel imgelerine koşut olarak kullanır. Bedensel hayata dair kullanılan imgelerin temaları, bolluk, doğum, büyümedir. Kozmik ve tüm halka aittirler. Bedensel olarak tecrit edilmiş olan birey bu imgelerle genişletilir, büyütülür, abartılır. Grotesk gerçekçiliğin temel ilkesi itibarsızlaştırmak, yukarıda ve ulaşılmaz normlarla belirlenen dünyaları aşağı indirmektir. Ona göre, Ortaçağ soytarısı ve palyaçosunun gülme, alay, aşağılama, yeme, içme, dışkılamayla yarattığı şey, yüce dünyevi jestleri maddi alana indirme amacı güder.

---

[49] M. Bahtin (2005-a). *Rabelais ve dünyası* (Çev: Çiçek Öztek). İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s: 38

> Grotesk gerçekçilikte, yukarıdakinin itibarsızlaştırılması ve aşağı indirilmesinin biçimsel ve göreceli bir karakteri yoktur. Burada yukarı ve aşağının mutlak ve tamamen topografik bir anlamı vardır. Aşağı dünyadır, yukarı ise sema. Dünya yiyip yutan bir öğedir (mezar, rahim); aynı zamanda da bir doğum ve yeniden doğum öğesi (anne memesi). Kozmik veçheleriyle yukarı ile aşağının anlamı işte budur. Öte yandan bunların saf bedensel veçhelerinde –ki kozmik alandan çok net bir şekilde ayrılamaz- yukarı bölge yüz ya da kafa, aşağı bölge ise üreme organları, karın ve kaba etlerdir. Bu mutlak anlamda topografik yan anlamlar, ortaçağ parodisi dâhil grotesk gerçekçiliğin çeşitli biçimleri tarafından kullanılırlar. Burada itibarsızlaştırma, dünyaya inmek, hem yiyip yutan hem doğuran öğe olarak dünyayla temasa geçmektir. İtibarsızlaştırmak, aynı anda hem gömmek hem tohum atmak hem de öldürmektir, fakat ortaya daha bol ve iyi bir şey çıkarmak için. İtibarsızlaştırmak aynı zamanda bedenin aşağı bölgeleriyle, karnın içindeki hayatla ve üreme organlarıyla meşgul olmaktır; dolayısıyla dışkılama, çiftleşme, ana rahmine düşme, gebelik ve doğum gibi edimlerle ilişkilidir… Bir nesneyi itibarsızlaştırmak onu sadece yokluğun uçurumlarına, mutlak yıkıma doğru değil, üremenin gerçekleştiği alt bölgelere, ana rahmine düşülen ve doğumun gerçekleştiği yöne doğru fırlatıp atmaktır. Grotesk gerçekçiliğin aşağı bölgeden anladığı sadece budur: Bereketli bir dünya ve ana rahmi.[50]

Bahtin'e göre, grotesk beden imgeleri olarak yüzde olan kısımların en önemlileri burun ve açıkağızdır. Kafa ve kulaklar ancak hayvani ya da cansız bir biçime büründüklerinde önem kazanır. Gözlerin normal görünümü grotesk imgede kullanılmaz, sadece büyüdüklerinde ve dışarı doğru fırladıklarında grotesk imge olarak önem kazanırlar. Vücudun alt kısımlarında ise vurgu bağırsaklar ve fallustadır. Bu iki bölge grotesk imgede öncüdür.

> Bedenin bu iki bölgesi, grotesk imgede öncü rol üstlenir; olumlu bir abartmaya, şişirmeye baskın şekilde maruz kalmalarının nedeni tam da budur; öyle ki bu kısımlar kendilerini bedenden koparıp bağımsız bir hayat dahi sürebilirler, zira bedenin geri kalan kısmını, ikincil bir şey gibi saklayabilirler. Bağırsaklarla cinsel organlardan sonra, dünyayı içine alarak yalayıp yutacak olan ağız gelir. Ondan sonra da anüs. Bütün bu dışbükeylikler ve deliklerin ortak bir özelliği vardır; bedenler arasındaki ve beden ile dünya arasındaki sınırların aşılması bu bölgelerin içinden olur: Buralarda karşılıklı bir alış veriş, bir yönelim olur.[51]

Bahtin sık sık grotesk halindeki bedenin oluş halindeki beden olduğunu vurgular. Bu beden, "asla bitmez, tamamlanmaz; sürekli inşa ve yaratılma halindedir, kendisi de sürekli başka bir beden inşa eder, yaratır. Dahası, beden dünyayı yer yutar, kendi de dünya tarafından yenir yutulur (Bahtin, 2005(a), s.347)". Bahtin, grotesk bedenin kendi boyutlarının ötesinde büyümesinin, kendi sınırlarını aşmasının, içinde yeni ikinci bir beden barındırdığı kısımlarının temel bir rol üstlenmesinin nedenini bu yaratıcı durumla açıklar.

---

[50] Bahtin, 2005(a)**, a.g.k**, s. 48-49
[51] Bahtin, 2005(a)**, a.g.k**, s:347

Bu imgeler, tamamlanmış bütünlükçü estetiği savunanlar için çirkindir, canavarsı ve korkutucudur. O yüzden süreçte grotesk beden imgesindeki çıkıntılar, fazlalıklar, tümsekler düzeltilmiş, beden kapalı sınırları içinde tamamlanmış değişmez bir bütün olarak sunulmaya başlanmıştır.

> …grotesk beden dünyanın geri kalanından ayrılmaz. O, ucu kapanmış, tamamlanmış bir birim değildir; o, henüz bitmemiş bir şeydir, kendine büyük gelir, kendi sınırlarını ihlal eder. Vurgu, bedenin dış dünyaya açılan, dış dünyanın bedene girdiği ve oradan yine dışarı fışkırdığı kısımlarınadır; yani bedenin dışarıyla bağlantı kuran yerleriyle. Başka bir deyişle, deliklerin veya tümseklerin ya da dallanıp budaklanan çeşitli uzantıların altı çizilir: Açık ağız, üreme organları, göğüsler, penis, göbek, burun. Beden özünü, bir büyüme ilkesi olarak ifşa eder; sadece çiftleşme, hamilelik, doğum, ölüm ıstırapları, yeme, içme, dışkılama sırasında sınırlarının ötesine geçer. Bu her daim tamamlanmamış, her daim yaratma halinde olan bir bedendir.[52]

Bahtin, Rabelais ve Dünyası adlı çalışmasında grotesk kelimesinin geçirdiği evrimi de tanımlar ve üç dönemde, gerçekçiliğin üç gelişim evresinde –arkaik, klasik ve geç dönemde- kelimenin nasıl kullanıldığını aktarır.

> Grotesk gerçekçilik, ortaçağ halk mizah kültürünün yarattığı bir imgeler sistemiyle yeşermiş ve Rönesans edebiyatıyla zirvesine ulaşmıştır. Grotesk terimi ilk kez XV. Yüzyılın sonunda, Roma süslemesini tanımlamak için kullanılmıştır. Bu süslemelere İtalyanca grotta kelimesinden gelen grottesca denmiştir. Bu süslemelerin özellikleri, bitki, hayvan ve insan biçimlerini son derece hayalci, özgür ve oyuncu bir tarzda ele almalarıydı. Biçimler sanki birbirlerini doğuruyormuş gibi örülüydüler. Bu süslemelerde doğanın krallıklarını ayıran sınırlar cesurca ihlal ediliyordu. Biçimlerde gerçekliğin alışılagelmiş durağan sunumları yoktu. Bu bir biçimden ötekine geçişlerle, varoluşun her daim yarım kalan karakteri ifadesini bulmuştu. Terimin başlangıçtaki anlamı dardı ve sadece Roma süsleme biçimini betimliyordu.[53]

Ancak bu biçimin gerçekte tüm antikite boyunca var olduğunu aktarır ve grotesk teriminin en iyi tanımını L.E. Pinsky'den alıntılar:

> Groteskte hayat, en aşağı, hareketsiz, ilkelden, en üst, en hareketli ve ruhanileşmişe kadar tüm derecelerden geçer; bu çeşitli biçimlerden geçen çelenk, kendi biricikliğine tanık olur, birbirinden ayrı düşen şeyleri bir araya getirir, birbirini dışlayan unsurları birleştirir, geçerli olan tüm kavrayışlarla çelişkiye düşer. Sanatta grotesk, mantıkta paradoks ile ilintilidir. İlk bakışta grotesk sadece nükteli ve eğlenceli gibi görünür, hâlbuki çok büyük potansiyeller barındırır. [54].

Bahtin'e göre, grotesk dünyanın özgül karakteri kuramsal anlamda açık bir şekilde yorumlanamamış, derin ve kapsamlı bir şekilde anlaşılması ancak 18. yüzyılın ikinci yarısında yapılmıştır. Klasik kanonun, 17. ve 18. yüzyılın ilk yarısının sanat ve edebiyatının tüm alanlarında sürdüğü egemenlik sırasında, halk mizah kültürüyle ilişkili

---

[52] Bahtin, 2005(a)**, a.g.k** s:53-54
[53] Bahtin, 2005(a)**, a.g.k** s:60
[54] Bahtin, 2005(a)**, a.g.k** s.60

görünen grotesk, büyük edebiyattan dışlanmış, aşağı komik düzeyine indirilmişti. "Bir yandan devlet, şenlikli hayata tecavüz edip onu bir resm-i geçite dönüştürmüştü; öte yandan bu şenlikler kapalı kapılar ardında yapılır olmuş, ailenin mahrem hayatının bir parçası haline gelmişti (Bahtin, 2005(a), s.61)." Bahtin, halk kültürüyle canlı bağını kaybeden ve bir edebi tür haline gelen groteskin, belli değişimler geçirdiğini aktarır. Grotesk- karnaval imgeleri biçimselleşir. Bu biçimselleşme sadece dışsal değildir. Grotesk- karnaval unsurun içeriği, sanatsal, anlamaya vesile olan ve birleştiren güçleri 17 ve 18. yüzyıllarda önemli tezahürlerini korur. Bunlar arasında commedia dell'arte, commedia dell'arte ile ilişkisi olan Moliere komedileri, 17. yüzyılın komik romanı ve gülünçleştiren taklitleri bulunur.

> Karakterleri ve eğilimleri ne kadar farklı olsa da bu eserlerde grotesk-karnaval biçim aynı işlevi üstlenir: Yaratıcı özgürlüğü takdis etmek, farklı unsurların kombinasyonlarına ve uzlaşmalarına izin vermek, dünyaya ait hâkim olan bakış açısının konvansiyonlardan ve sabitleşmiş hakikatlerden, klişelerden, yavanlıklardan ve evrensel olarak kabul gören şeylerden özgürleşmesini sağlamak. Bu karnaval ruhu, dünyaya yeni bir bakışla bakma, var olan her şeyin göreceli doğasını fark etme ve şeylere tamamen yeni olan bir düzene girme şansı verir.[55]

Aydınlanmacıların her şeyi akılla kavrayan, şekilci, soğuk mantığına karşı bu dönemde Shakespeare ve Cervantes'de kendi ifade yollarını bulmaya çalışmışlardır. Halk mizah geleneği öğelerini ve türleri iç içe kullanmaları, metinsel bütünlük oluşturma, birlik kuralını ihlal etme vb. gibi özelliklerden yola çıkarak kendi sanatsal karakterlerini oluşturmaya başlamışlardır.

> Romantizm öncesi ve romantizm, grotesk türünün yeniden canlanışına tanık oldu; ancak groteskin anlamı radikal bir şekilde dönüşmüştü artık. Grotesk, hala kimi karnaval unsurlarını barındırsa da, geçmiş çağların halk karnaval kavramından çok farklı olan öznel ve bireyselci bir dünya görüşünün ifadesi haline gelmişti. Romantik grotesk, dünya edebiyatının önemli bir tezahürüydü. Bir dereceye kadar klasisizmin, Aydınlanmanın kendine atfettiği önemi karakterize eden unsurlarına bir tepkiydi. Soğuk akılcılığa, resmi, şekilci ve mantığa dayalı otoriterliğe karşı bir tepkiydi; bitmiş olan, tamamlanmış olan şeylere, dar görüşlü yapay iyimserlikleriyle öne çıkan Aydınlanmacıların faydacı ruhuna karşı bir reddiyeydi.[56]

Romantizm öncesi ve romantizm döneminde grotesk kavramı tekrar canlanmaya başlar. Ancak kavramın yeni kullanımı hem arkaik hem de ortaçağ ve Rönesans'taki kullanımından farklıdır.

Romantik grotesk, Ortaçağ ve Rönesans groteskinin pazar yerinde, meydanlarda, açık alanlardaki sokak coşkusunun aksine tecrit duygusunun baskın olduğu bireysel bir

---

55 Bahtin, 2005(a)**, a.g.k** s.62
56 Bahtin, 2005(a)**, a.g.k** s:65

karnavala dönüşür ve öznel, idealist bir felsefeye aktarılır. Gülmenin yeniden hayat verici olumlu gücü azalır, soğuk bir mizah anlayışına, ironiye ve iğneleyici alaya dönüşür. Romantik groteskin yarattığı dünya dehşet dolu, insana yabancı bir dünyadır. Bildik, gündelik olaylar aniden şüpheli, düşmanca bir görünüşe bürünebilir. Birey için içinde yaşadığı dünya, tehlikeli yabancı bir dünyaya dönüşür. Dünya ile uzlaşma, öznel, lirik mistik bir alanda gerçekleştirilir. Oysa groteskin eski kullanım biçimlerinde halk kültürü, dünyayı insana yaklaştırmış, ona bedensel şekil vermiş, bedenle bedensel hayat arasında ilişki kurduğu için, bedensel hayatın yeme, içme, çiftleşme, dışkılama gibi imgeleri yeniden hayat verici güçler olarak kullanılmıştı. Romantik groteskte bu imgeler kabalıklara dönüşerek neredeyse yok olmuştur. Romantik grotesk, dünyaya karşı duyulan korkuyu yansıtabileceği imgeler kullanır. Halk kültürünün korkusuz yapısı burada okuruna korkuyu geçirmeyi hedefleyen bir kimliğe bürünmüştür. Halk groteskinde delilik, resmi aklın, resmi hakikatin dar kafalı ciddiyetini neşeli bir parodiye dönüştürüp dünyaya başka bir gözle bakmayı sağlarken, romantik groteskte, bireysel tecridin kasvetli ve trajik bir yönünü sergilemek için kullanılır. Romantik groteskte değişen bir diğer tema maske kullanımıdır. Halk groteskinde maske, değişim ve dirilişin sevincini temsil ediyordu. Bir örnekliğin, kendine benzeyişin neşeli bir şekilde reddini içeren anlam taşıyıcısıydı ve geçişle, metamorfozla, doğal sınırların ihlaliyle, alayla, bildik takma adlarla ilişki kuracak bir biçimde kullanılıyor, içinde hayatın oyunsu unsurlarını barındırıyordu. Gerçeklikle imgenin karşılıklı özgül ilişkisine dayanan oyunsal kullanım en eski ritüellerin temel unsurunu oluşturuyordu. Groteskin özünü açığa çıkaran maske, parodi, karikatür, yüz şekilleri, eksantrik duruşlar, komik jestlerin kendisinden oluşmasına neden oluyordu. Romantik biçimdeyse maske, bir şeyleri gizlemek, sır saklamak, aldatmak için kullanılan bir araca dönüşür. Romantik maske yeniden hayat veren, yenileyen unsurunu kaybedip, kasvetli bir tona bürünmüş, ardında boşluğu ve hiçliği barındırır olmuştur. Romantizmde kukla kullanımı, yabancı, insanlık dışı gücün kurbanı olarak vurgulanmış ve bu güç, insanları kuklalara çevirip onlara hükmeder biçimde tasarlanmış, yine bir tehlikenin, korkunun sembolüne dönüşmüştür. Şeytanı ele alma biçimi de halkın grotesk algısından bambaşkadır. Ortaçağın gizem oyunlarında şeytan (diabrieler), gayri resmi bakış açısını, maddi bedensel bölgeleri ifade etmek için kullanılan neşeli ve belirsiz bir figürken, romantiklerde dehşet verici, melankolik, trajik bir kullanıma dönüşür, şeytanın kahkahası karanlık ve alaycı bir tonda duyulur artık. Halk groteskinde ışığın kullanımı da karakteristik bir özelliktir. Baharı, gün doğumunu,

sabahın şenliğini, karanlığın alt edilişini, gecenin sabaha, kışın bahara dönüşünü temsil eder. Oysa romantik groteske gece hâkimdir. Karamsar bakış açısı, korkular, tehditler karanlıkla ifade edilir (Bahtin, 2005(a), s. 67-68-69).

Bahtin'e göre Romantikler, groteski farklı alımlamalarına rağmen kendilerine özgü önemli bir keşif yapmışlardır. Onlar tüm derinliği, karmaşıklığı ve tüketilemez kaynaklarıyla öznel insanın içselliğini keşfetmişlerdir. Bireyin içsel sonsuzluğu, Ortaçağ ve Rönesans groteski tarafından bilinmeyen bir sonsuzluktur. Ona göre Romantizm tarafından yapılan bu keşif, Romantiklerin grotesk yöntemini ve onun dogmatizmden, tamamlanmışlık ve sınırlılıktan özgürleştirici gücünü kullanmaları sayesinde mümkün olmuştur.

Bahtin, daha sonra grotesk teriminin 20. yüzyıldaki modern kullanımını inceler. Ona göre, 20. yüzyılda grotesk güçlü bir şekilde yeniden canlanır. Ancak türün geçirdiği en son gelişim oldukça karmaşık ve çelişkilidir. Grotesk, modernlerde iki türlü bir gelişim gösterir. Bahtin bu gelişimleri şöyle açıklar:

> Türün iki gelişim hattı vardır. Bunlardan birincisi modernist hattır (Alfred Jarry); bu hat, çeşitli düzeylerde romantik gelenekle ilişkilidir ve varoluşçuluk etkisi altında evrimleşmiştir. İkinci hat ise gerçekçi grotesktir (Thomas Mann, Bertold Brecht, Pablo Neruda ve diğerleri); bu hat, gerçekçilik geleneği ve kimi zaman karnaval biçimlerinin doğrudan etkisini yansıtan halk kültürüyle ilişkilidir.[57]

Bahtin, modernist eğilimlere göre grotesk kuramının gelişimini Wolfgang Kayser'in Resim ve Şiirde Grotesk kitabını baz alarak değerlendirir. Bahtin, Kayser' in bu kitabında grotesk kavramını sadece romantik ve modernist düzeyde ele almasını, romantik öncesi grotesk kavramıyla ilgili bir bilgiyi ele almamasını eleştirir. Modernist grotesk, karnaval tema ve sembol mirasını biçimselleştirip, hayat verici, dönüştürücü, neşeli özü yok eder. Kayser'in grotesk dünya tanımları kasvetli ve dehşet vericidir. "Kayser, yabancılaşma unsurunun altını özellikle çizer: Grotesk, yabancılaşmış bir dünyadır… grotesk dünyada, önceden bize aşina olan, dost olan her şey bir düşman kesilir (Bahtin, 2005(a), s.76)". Bahtin'e göre Kayser'in bu tanımı, groteskin sadece belli modernist görünüşlerine uygulanabilir, groteskin gelişiminin daha önceki evrelerine hiçbir şekilde uygulanamaz. Kayser'in tanımında maddi bedensellik ilkesine yer yoktur. Onun kuramında, herhangi bir zaman, değişim ve kriz kavramı da görülmez.

Kayser'in diğer tanımlarından biri, grotesk "idi" ifade eden bir biçimdir. O, idi Freud'cu anlamından çok varoluşçu anlamda ele alır. "Ona göre id, dünyayı, insanları,

---

[57] Bahtin, 2005(a)**, a.g.k** s. 74

yaşamlarını ve davranışlarını yöneten yabancı, insanlık dışı bir güçtür. Kayser, temel grotesk temalarının çoğunu bu gücün gerçekleşmesine indirger (Bahtin, 2005(a), s.77)". Örneğin kukla ve delilik temalarını. Kayser sık sık groteskin fantezi özelliğinin özgürlüğünden bahseder, ancak, idin yabancı gücünün egemenliğinde olan bir dünyayla ilişkisi düşündüğünde böyle bir özgürlükten bahsedilemez.

> Aslında grotesk insanı dünyaya ait egemen kavrayışı yöneten tüm insanlık dışı gereklilik biçimlerinden özgürleştirir. Bu kavrayışın tacı elinden grotesk tarafından alınır; bu kavrayış böylece görece ve sınırlı bir kavrayışa indirgenir. Herhangi bir zamanda egemen olan herhangi bir kavrayışa göre gereklilik, her zaman tek parçalı, ciddi, koşulsuz ve tartışılmaz bir şeydir. Hâlbuki gereklilik fikrinin kendisi tarihsel olarak göreceli ve değişkendir. Groteskin dayandığı gülme ilkesi ve karnaval ruhu, bu sınırlı ciddiyeti, zaman ötesi bir anlam ile gerekliliğin koşulsuz değerine yönelik bütün niyetleri alaşağı eder. İnsan bilincini, düşüncesini ve hayal gücünü yeni olanaklara açılmak üzere özgürleştirir.[58]

Buraya kadar Bahtin'in karnaval ve halk mizah geleneği üzerine düşünceleri tarihsel dönüşümleriyle aktarılmaya çalışıldı. Bahtin'in bir diğer önemli düşüncesi ve romanlarla açıklamaya çalıştığı kavram ise Kronotop kavramıdır.

Bahtin kronotop terimini, "edebiyatta sanatsal olarak ifade edilen zamansal ve uzamsal ilişkilerin içkin bağlantılılığına (harfiyyen anlamıyla zaman-uzam) (Bahtin, 2001, s.315)" verilen ad olarak tanımlar. Aslında terim (uzam-zaman), Einstein'ın Görelilik Teorisi'nin parçası olarak geliştirilip, matematikte kullanılan bir terimdir. Ancak Bahtin bu terimi edebiyat eleştirisinde bir eğretileme olarak kullanmak üzere ödünç alır.

> (Kronotop teriminin) Bizim açımızdan taşıdığı önem, uzam ve (uzamın dördüncü boyutu olarak) zamanın birbirinden ayrılmazlığını ifade ediyor olması. Kısacası, zaman-uzama edebiyatın biçimsel olarak kurucu kategorisi anlamını atfediyoruz…Bu nedenle, bir yapıttaki zaman-uzam, sanatsal zaman-uzamın bütününden yalnızca soyut analiz düzeyinde yalıtılabilecek bir değerlendirme boyutu içerir. Edebiyatta ve bizzat sanatta, zamansal ve uzamsal belirlenimler birbirinden ayırılamaz ve daima duyguların ve değerlerin izini taşır. Elbette, soyut düşünce, zaman ve uzamı ayrı kendilikler olarak kavrayıp onlara iliştirilen duygular ve değerlerden ayrı şeyler olarak algılayabilir. Ama (elbette düşünce içeren ama soyut düşünce içermeyen) *canlı* sanatsal algılama böylesi ayırmalar yapmaz ve bu tür bir parçalamaya müsamaha göstermez.[59]

Bahtin, sanat ve edebiyatın, çeşitli derece ve kapsamlarda zaman-uzamsal değerlerle dolu olduğunu söyler ve bazı kronotop türlerini örnekler. Bunlardan ilki karşılaşma kronotopudur.

---

[58] Bahtin, 2005(a)**, a.g.k** s:77
[59] Bahtin, 2001**, a.g.k** s:316

Karşılaşma Kronotopu'nda, zamansallık öğesi ağır basar ve ayırt edici özelliği duygu ve değerlerin yüksek yoğunluğudur. Zaman ve mekân kullanımına bağlı olan diğer bir kullanım Yol Kronotopudur. Yol kronotopunda, daha geniş bir kapsamla ama daha düşük dereceli bir duygu ve değerlendirme yoğunluğu olduğunu aktarır.

> Bir romanda karşılaşmalar genellikle "yolda" cereyan eder. Yol rastlantısal karşılaşmalar için özellikle iyi bir yerdir. Yolda ("anayol") -tüm toplumsal sınıfların, zümrelerin, dinlerin, milliyetlerin, çağların temsilcileri olan- çok değişik insanların izledikleri uzamsal ve zamansal patikalar, tek bir uzamsal ve zamansal noktada kesişir. Olağan koşullarda toplumsal ve uzamsal mesafeyle birbirinden ayrılan insanlar rastlantısal olarak bir araya gelebilir; herhangi bir zıtlık boy gösterebilir, en farklı yazgılar çarpışıp içiçe geçebilir. Yolda, insanların yazgılarını ve yaşamlarını tanımlayan uzamsal ve zamansal diziler, bir yandan *toplumsal mesafelerin* kaybolmasıyla giderek daha karmaşık ve daha somut bir hal alırken, aynı zamanda birbirleriyle farklı şekillerde bileşirler. Yol kronotopu hem yeni başlangıçların hareket noktası hem de olayların sonuçlandığı yerdir. Zaman adeta uzamla kaynaşarak uzamın içine akar (ve yolu şekillendirir); bu, bir seyir, bir akış olarak yol imgesindeki zengin eğretileme genişlemesinin kaynağıdır: "Bir yaşamın seyri, akışı", "yeni bir seyirde yola koyulmak", "tarihin seyri" vb. ana ekseninin zamanın akışı olarak kalması koşuluyla yolun bir eğretilemeye dönüşme şekilleri çeşitli ve çok katmanlıdır.[60]

Bahtin'e göre yol, tesadüfün egemenliğindeki olayların resmedilmesine olanak sağlar. Tesadüfün gerçekleştiği yollar bilinmedik egzotik alanlar değil, bilindik bir alandan geçen yollardır. Bu yollarda açığa çıkarılıp tasvir edilense, "kişinin kendi ülkesinin toplumsal- tarihsel heterojenliğidir. (bu nedenle, burada egzotiklikten söz edilebilirse, bu ancak "toplumsal egzotiklik" olabilir -yani, "gecekondular", "aşağı tabaka", hırsızların dünyası) (Bahtin. 2001, s.319)".

Bahtin'in romanlardan örneklediği diğer mekânlardan biri şatolardır. Şatolar, tarihsel geçmişin zamanıyla dolu olan, kökleri uzak geçmişte yatan, yönelimi geçmişe doğru olan mekânlardır. Örneklediği diğer mekânlar misafir odaları ve salonlardır. Ona göre bu mekânlarda, entrika ağları örülür, sonuçlar bağlanır, bu mekânlar diyalogların gerçekleştiği yerlerdir. Bu mekânlarda, tarihsel zamanın yanında biyografik ve gündelik zamanın da işaretleri toplanmış, yoğunlaşmış olur. "Aynı zamanda, birbirleriyle olası en sıkı şekilde içiçe geçip, dönemin bütünsel işaretleri olacak şekilde birleşmişlerdir. Dönem gözle görünür [uzam] olmakla kalmaz, anlatısal olarak da görünür [zaman] olur (Bahtin, 2001, s.321)".

Bahtin'in örneklediği diğer bir kronotop eşik kronotopudur. Bu zaman mekân kullanımı, dönüm ve kopuşla ilişkilendirilir. Eşik sözcüğü, "yaşamın bir kopuş

---

60 Bahtin, 2001**, a.g.k** s: 317

noktasıyla, krizle, dönüm anıyla, bir yaşamı değiştiren kararla (ya da bir yaşamı değiştirmede başarısızlığa uğrayan kararsızlıkla, eşiğin ötesine adım atma korkusuyla) bağlantılıdır (Bahtin, 2001, s.322)". Kullanımı eğretilemeli ve simgeseldir, zaman olarak da anlar anlatılır. Bu kronotopta kültürel ve edebi gelenekler korunmakta ve yaşatılmaktadır. Bu anlamıyla da özneler ve bireyler arasıdır, dolayısıyla toplumsaldır.

Bahtin edebiyatta kullanılan zaman-mekânların önemini şöyle açıklar: Zaman mekânlar anlatısal olayları örgütleyen merkezlerdir. Anlatıyı biçimlendiren anlamlar zaman ve mekânlarda oluşturulur. Diğer bir önemi, zaman-uzamın temsil etme bakımından taşıdığı önemdir. Zaman dokunulur ve görünür hale gelir, anlatıdaki olaylar somutlanır, cisimleşir, yaşam kazanır, olay iletilebilir hale gelir, bilgiye dönüşür. Olayların gösterilir, temsil edilebilir olması için gerekli zemini hazırlayan zaman-uzamdır (Bahtin, 2001, s.324).

> Böylece, uzamdaki zamanı maddileştirmek için birincil araç işlevini gören zaman-uzam, temsili somutlaştırma merkezi olarak, tüm romana vücut veren bir güç olarak ortaya çıkar. Romanın tüm soyut öğeleri -felsefi ve toplumsal genellemeler, fikirler, neden-sonuç analizleri- zaman-uzamın çekimine kapılır, zaman-uzam aracılığıyla kan ve can bulup sanatın imgeleme gücünün işini yapmasına izin verir. Zaman-uzamın temsil açısından önemi işte böyle bir şeydir.[61]

3.1.5. Antik Yunan tragedyası

Gardzienice Tiyatro Topluluğu çalışma biçimini, 1993 yılından itibaren Staniewski'nin tarihsel arkeoloji olarak tanımlayacağı antik eserlerin incelendiği sürece evriltir. Metamophoses adlı oyunlarıyla beraber ekip, M.Ö 5. yy ile M.S 2 yy arasındaki papirüsleri, taş oymaları, vazoları, antik Yunan müziğini, tragedyasını incelemeye başlar. Topluluğun eğitimlerinde önemli olan müzikalite ve karşılıklılık çalışmaları bu dönem araştırmalarıyla birlikte doğadan, insandan değil taşlardan, vazolardan, tarihi eserlerden elde edilmeye başlanır. Staniewski, Metamorfozlar oyunu ile ilgili "Bu çalışmada ilk kez felsefemizi değiştirdik ve canlılar değil taşlardan müzik öğrendik. Yaşayan taşlardan"[62] açıklamasında bulunur. Topluluk fiziksel çalışmalarına "cheironomeia" adını verdikleri Antik vazo ve heykellerdeki şekilleri canlandırdıkları ikonografi çalışmalarını ekler.

Topluluk, Metamorfozlar oyunundan sonra Euripides'in Elektra adlı oyununu gösterime koyar. Bu oyunla ilk defa bir metin tam olarak baştan sona sergilenir. Grubun bundan sonraki gösterimlerinde de Euripides'in oyunları sahneye koyulur. Staniewski

---

[61] Bahtin, 2001**, a.g.k** s:324-325

[62]http://gardzienice.org/en/METAMORPHOSES.html Erişim Tarihi:20 Mart 2017)

çalışmalarında "çirkinliğin rehabilitasyonu" olarak tanımladığı, ilkelliğin, sıradanlığın, kabalığın da sanatsal, estetik bir forma dönüştürülebileceği düşüncesini benimser. O'na göre "Euripides, yaşadığı toplumun sıradanlığı ve bayağılığını ele alarak yüksek düzeyde sanat eseri oluşturmuş ve realizmi aşkınlığa dönüştürmüştür (Staniewski ve Hodge, 2004, s.33)".

Staniewski'nin tiyatroya ilişkin görüşlerinden bir diğeri, tiyatronun dinle kurduğu bağın kopukluğu üzerinedir. Ona göre tiyatronun ölmesinin nedenlerinden biri dürtüsünü kaybetmiş olmasıdır. Antik Yunan tragedyalarının oluşumu, bilindiği gibi Dionysos kültüyle ilişkilidir ve köklerini bu kültün ritüellerinden ve halkın inanç sisteminden alır.

Bu bölümde, Antik Yunan Tragedyalarının kökeni ve Euripides'in diğer iki tragedya yazarı Aiskhylos ve Sophokles'ten farklı olarak tragedyaya getirdiği yeni biçim ana hatlarıyla anlatılmaya çalışılacaktır. Elbette ki diğer bölümlerde olduğu gibi tragedya konusu da başlı başına bir tez çalışması içine gireceğinden çalışmayla ilgili verimli olabileceği düşünülen kısımlarla sınırlı tutulacaktır.

Antik Yunan dramının kaynağını araştıran birçok araştırmacının üzerinde hem fikir olduğu görüş, dramın tanrı Dionysos için yapılan ritüellerden doğduğudur. İlkel kabilelerin yaşamı doğa ile uyum içindeydi. Onlara göre doğanın gizemli bir gücü vardı ve yaşamlarını tarımsal faaliyetlerle geçiren insanlar için doğadaki değişim hayati öneme sahipti. Doğadaki döngüsel değişimler, kış aylarından sonra yazın gelmesi, kuraklığı bolluğun izlemesi, yağmurun yağması üremeyle, bollukla, bereketle ilişkilendiriliyordu. Onlara göre yaşamsal döngü ölüp dirilme motifleriyle inançsal bir anlam kazanıyordu. İnsanın kendisi de bu bütünün uyumlu bir parçasıydı ve eğer doğayla uyum sağlanamazsa evrenin düzeninin bozulacağına, tehlikelerin doğacağına inanılıyordu.

İnsanın uyumu sağlayabilmesi için, toplumu düzen içinde tutması, bireyi düzenin uyumlu üyesi yapması için bu gücün paylaşılması gerekiyordu. Toplumsal düzeni sağlamak için yapılan en önemli törenler erginlenme törenleriydi.

> İlkel avcı kabilelerde topluluğun üyeleri cinselliğe bağlı iş bölümünün yanında, yaşa göre, çocuklar, yetişkinler ve yaşlılar olarak derecelendirilir. .Çocuklar yiyecek toplama işinde kadınlara yardım ederler; erkekler avlanır ve savaşırlar; yaşlılarsa kabilenin danışmanlarıdır. Bir aşamadan ötekine geçiş, erginleme törenleriyle gerçekleştirilir. Bunlardan en önemlisi, ergenlik çağına gelen erkek çocukların erginlenmesidir… Çocuk ergenlik çağına erişince, bir çocuk olarak ölür ve bir erkek ya da bir kadın olarak yeniden doğar. Yetişkin de aynı biçimde bir yaşlıya dönüşür; ölümdeyse, yaşlı en yüksek

> mertebeye yani totem atalar aşamasına girmiş olur, oradan da zamanı gelince bu çevrimin tümünden yeniden geçmek üzere yeniden doğar. Doğum ölümdür, ölümse doğum.[63]

Bu süreç, aynı zamanda dölleme ve doğurma gücünün gelişmesi ve çökmesiyle de ilişkilendirilir ve somut bir biçimde törensel olarak ifade edilir. Erginlenme törenlerinde aday yeni kimlik elde etmek için eski kimliğinden kurtulmak zorundadır. Artık değişmiş, başka bir sınıfın üyesi haline dönüşmüştür.

Bu törenler arasında arınma, sınama ve kurban törenleri de bulunur. Tüm bu törenlerle, topluluğun birliğini sağlama, gücünü koruma, kötü güçlerden arındırma, düzeni, birliği, bereketi arttırma amaçlanır. Bu törenler sonrasında erginlenen adaya kabilenin gelenekleri hakkında sözlü ya da dramatik danslar yapılarak bilgi verilir. Bu törenler gizlidir ve törene katılan adayın erginlenmemiş olanlara bir şey açıklaması kesinlikle yasaktır.

Kabile sisteminin dağılmaya başlamasıyla birlikte, bu törenlerin uygulanış biçimlerinde de zayıflama ve özensizlik görülmeye başlar. Toplumda oluşmaya başlayan eşitsizlikler sonucu eski klanın yeni ve değişik bir şekli olan büyüsel kardeşlik cemiyetleri ya da gizli cemiyetler oluşmaya başlar. Bu cemiyetlere katılım eski klanın yapısında olduğu gibi kan bağıyla değil erginlenme töreniyle gerçekleşir. Zorlu erginlenme sürecinin ardından aday, koruyucu ruhu ya da totemiyle erginlenmiş ve yeniden doğmuş biçimde eve geri döner.

Gizli cemiyetler güçlerini bazı büyü şenliklerini ellerinde bulundurmaktan alırlar. Bu cemiyetlerin evrensel özelliği, dinsel tören dramasının belli dönemlerde temsil edilmesidir.

> …bu törenlerde aktörler kabile atalarını çoğu kez totem biçiminde canlandırırlar… kardeşlik cemiyetleri, topluluğun hâlâ etkin üyeleri olarak bakılan ve kendilerine dans yoluyla, yağmur gönderme ve ürünü büyütme görevleri yükletilen atalarına ait bir maskeli dans yaparlar. Böyle bir dinsel tören, bir dinleyici topluluğu önünde yapılması ve bir eylemi temsil etmesi yönünden gelişmiş dramaya benzer, oysa onun ata ruhlarıyla ilişkisi ve ekonomik işlevi, ilkel avcı klanın yansılama töreniyle olan bağını da açık bir biçimde ortaya kor.[64]

Mitlerin, dinsel törenlerin açıklaması ya da eylemin sözel anlatım biçimi olduğu görüşü savunulur. Törene katılanların deneyiminin kolektif ifadesi olarak aktarılır. Daha sonraları mit, "törenden kendini ayırabilir ve kendine özgü bağımsız özellikler

---

[63] G.Thomson (1990). *Aiskhylos ve Atina* (çev: M.H. Doğan). İstanbul: Payel Yayıncılık, s: 123-124
[64] Thomson,1990**, a.g.k,** s.129

geliştirebilir (Thomson, 1990, s.130)". Bu cemiyetlerin törenleri gizli olduğu için mit, erginlenmemiş olanlara sadece dış görünüşüyle, erginlenenlere ise iç anlamını sadece onların anlayabileceği bir giz olarak kalır.

Dionysos'un doğum miti de bu cemiyetlerin törenlerinde yansılanır. Mite göre Dionysos:

> Zeus, Kadmos'un kızı Semele'ye âşık olur ve istediği her şeyi vaat eder ona. Hera'ca aklı çelinen Semele, Hera'ya kur yaptığı gibi kendisine de kur yapmasını ister ondan; bunun üzerine Zeus ateşten bir arabada görünerek şimşeklerini çakar, Semele de korkudan ölür. Zeus, onun doğmamış çocuğunu alevler içinden kaparak baldırına gizler, zamanı gelince de oradan Dionysos doğar. Thebai miti böyle. Zeus'un çocuğa bağışladığı onurlara çok kızan Hera, Titanları ayartır ve onları çocuğu ortadan kaldırmaya kandırır. Buna dayanarak, yanlarına çekici oyuncaklar alan Titanlar, çocuğu bakıcıları Kureta'ların elinden alırlar, parça parça ederler, kol ve bacaklarını bir kazana atarlar, kaynatıp yerler. Mitin bu bölümü Girit'te Zagreus töreninde ve Orfeci mystery'lerde canlandırılır. Zeus olan biteni öğrenince, şimşekleriyle Titanları yakar ve ölmüş çocuk her nasılsa yeniden yaşama kavuşur.[65]

Tanrı Dionysos'un doğumu, ölüp dirilme motifinin bir örneğidir. Tanrı, bağ, bahçe, tarım, bolluk, bereket, şarap tanrısı olarak anılır. Doğanın yapıcı ve yıkıcı gücünü temsil eder. Gizli cemiyetlerin dini törenlerinde dramatik olarak yansılanan ölüp dirilme motifi tiyatronun kökeni olarak kabul edildiğinden, tanrı tiyatronun tanrısı olarak da anılır.

Şener, Jane Harrison'un Girit Adasında Zeus tapınağında bulunan Kouretes İlahisini incelediğini ve şu gerçekleri saptadığını aktarır:

> Kouretes İlahisi ile büyük "Kouros" denilen daimon,(doğal yaşam gücü, tanrısal güç) çağırılmaktadır. Kourosu çağırmak ve onu etkilemek için dans yapılır ve kurban verilir. Bu büyü dansı bir yeniden doğuş oyunudur. Dromenon denilen dansı esrikli dansçılar yaparlar. Dromenon aracılığıyla daimon yeniden doğar ve törene katılanların iç gücü olarak belirir. Topluca duyulur ve paylaşılır. Büyü dansı bu gücü duymaya ve özümlemeye yaramıştır.[66]

Şener, Kouretes İlahisi ile Tanrı Dionysos için yapılan törenler arasında benzerlikler bulunduğunu ve bu törenlerde yapılan taklitli danslarla ile söylenen şarkıların Antik Yunan dramının kökenini oluşturduğunu belirtir.

> Tanrı Dionysos için yapılan kutsal törenlerde de aynı özellikler bulunmaktadır. Dionysos için söylenen Dithirambos şarkıları ve dansları da dramenondur. Büyü ile daimonu paylaşma ve yeniden doğma eylemidir. Dram sanatı bu hareketlerden, dromenondan doğmuştur. Doğanın baharda yeniden canlanması için yapılan taklitli danslar ve kurban verme töreni dramın kökenini oluşturmuştur. Bu hareketlerin yapısal düzeni ile Antik Yunan dramının yapısı arasındaki benzerlik bu savı kanıtlamaktadır. Dramın agon denilen çatışma bölümü, tıpkı Olimpiyat oyunlarındaki yarışmalar gibi,

---

65 Thomson, 1990, **a.g.k**, s. 138-139

66 S. Şener,(2003). *İnsanı geçitlerde sınayan sanat dram sanatı*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, s. 15

> ritüelin temel yapısından gelmedir. Dromena'nın çatışma, yenilgi, yas, yeniden doğma, sevinç ve kutlama öğeleri drama geçmiştir.[67]

Bu gizli tapınımların gelişimi ve dönüşümü, Attika kent devletinin geçirdiği evrimle beraber ele alınır. Küçük ve ilkel bir kabile toplumunda yerel bir tapım olarak başladıktan sonra sırasıyla, tarımsal büyüye dayanan erken krallığın, aristokrasinin din tekelinin ve en sonunda demokratik devrimin zorlamasıyla devlet kontrolünün altına girmiştir.

Peisistratos, aristokrasinin politik ayrıcalıklarını yok etmek için, onların din üzerindeki kontrollerini zayıflatma uygulamasını başlatır ve bu sonuca da, halkın dini inançlarını, özellikle de Dionysos inancını resmileştirerek ulaşır.

> Tiranlık yönetimi altında Dionysos'a tapınma kente getirildi ve sonuçta onun tanrısal karakteri de değişmiş oldu. Kent Dionysia'nın yeni Athena festivali, kent devriminin bir ürünüydü, bu nedenle de onu Attika kırsal kesimindeki son kökenlerinden keskin bir biçimde ayıran birtakım özellikler kazandı.[68]

Atina'da Peisistratos'un kurduğu Kent Dionysiası ya da Büyük Dionysia festivali beş gün sürerdi ve tragedya yazarları bu festivalde oyunlarıyla yarışırlardı. Böylece kökenlerinin izi sürülerek tragedyanın biçimini aldığı son yapıya ulaşılır. Tragedyanın biçimi, özellikleriyle ilgili ilk ve tek bilgi Aristoteles'in Poetika adlı eserinde bulunur. Aristoteles Poetika'da, tragedyanın dithrambos korosundan doğduğunu belirtir ve tragedyayı şöyle tanımlar;

> Tragedya, ahlaksal bakımdan ağırbaşlı, başı ve sonu olan, belli bir uzunluğu bulunan bir eylemin taklididir. Sanatça güzelleştirilmiş bir dili vardır; içine aldığı her bölüm için özel araçlar kullanır; eylemde bulunan kişilerce temsil edilir. Bu bakımdan tragedya, salt bir öykü (mythos) değildir. *Tragedyanın ödevi, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkulardan temizlemektir*" (katharsis). "Sanatça güzelleştirilmiş dil" deyince, harmoniyi, yani şarkı ve mısra ölçüsünü içine alan bir dili anlıyorum. "Her bölüm için özel araçlar kullanır" deyince de, kimi bölümlerde yalnız ölçünün, kimi bölümlerde ise aynı zamanda müzik ile şarkının kullanılmasını anlıyorum <…>[69]

Jean Pierre Vernant, Eski Yunanda Mit ve Tragedya adlı eserinde tragedyada kullanılan iki öğe arasındaki kutuplaşmadan bahseder. Bunlardan biri korodur. Koro, tragedyalarda kolektif ve anonim bir varlık olarak kaygılarıyla, beklentileriyle, akıl yürütmeleriyle seyircinin duygularını ifade eden bir kimlik şeklinde kullanılır. Diğer öğe ise, "dramın merkezini oluşturan ve her zaman, sıradan yurttaşın olağan durumuna az çok

---

67 Şener, 2003**, a.g.k**, s.15
68 Thomson, 1990, **a.g.k**, s.181
69 Aristoteles (1987). *Poetika* (Çev: İsmail Tunalı). İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, s.22

yabancı, bir başka çağın kahramanı çehresini taşıyan bireyselleştirilmiş kişilik (Vernant ve Naquet, 2012, s.16)".

> Koro ve trajik kahramanın böyle bir ikili halinde sunulmasına, tragedyanın dilindeki bir ikilik denk düşer; bir yanda koronun lirik üslubu; öte yanda, dramın başkahramanlarında, düzyazıya daha yakın ölçüleriyle, diyaloglu üslup. Kullandıkları dille sıradan insana yakınlaştırılan kahraman kişilikleri, seyircilerin gözü önünde yalnızca sahnede var edilmekle kalmaz, kendilerini koro elemanlarıyla ya da birbirleriyle karşı karşıya getiren tartışmalarla da bir tartışma nesnesi olurlar; bir anlamda halkın huzurunda sorgulanırlar. Öte yandan koro da, kahramanın örnek alınan erdemlerini yüceltmekten çok, kahraman hakkında kaygı duyar ve sorular sorar. Dolayısıyla tragedyanın yeni çerçevesi içinde kahraman bir örnek olmaktan çıkmıştır; kahraman kendisi açısından da, başkaları açısından da sorun haline gelmiştir.[70]

Yine Vernant bu eserinde, tragedyanın çok açık ve net bir şekilde sınırlandırılmış ve tarihlendirilmiş bir tarihsel moment olarak ortaya çıktığını belirtir. Ona göre bu tarihsel moment;

> Trajik moment, toplumsal deneyimin içinde bir mesafenin: bir yanda kent devletsel siyasal ve hukuksal düşünce, öte yanda mitlere ve kahramanlara değin gelenekler arasında zıtlıkların açıkça ortaya çıkmasına yetecek kadar büyük, ama değerler çatışmasının hala acı verecek kadar yoğun hissedilmesine ve durmadan bir karşı karşıya gelişin gerçekleşmesine yetecek kadar kısa bir mesafenin açıldığı andır..[71]

Vernant'ın tarif ettiği tarihsel moment incelendiğinde, tragedyalarda, yukarıda anlatılmaya çalışıldığı ölçüde eski göreneklerin, dini inançların, geleneksel toplumsal kuralların, yeni kurulan kent devletin uygulamaya çalıştığı hukuk sistemiyle arasında bir uyumlaştırma, çatışma, içinde olduğu görülür. Eski değerlerle, yeni değerler arasındaki karşıtlıklar seyirci karşısında sorgulanır.

> Hukukun el yordamıyla kaydettiği aşamalar içinde ortaya çıktığı şekliyle, insanın sorumluluğuna ilişkin sorunlar konusunda da durum aynıdır. İnsansal ve Tanrısal düzeyler hem birbirinden ayrılmaz görünecek hem de birbiriyle zıtlaşacak kadar ayrıştıkları zaman, trajik bir bilinç söz konusudur. İnsanın eylemi bir fikrin, bir tartışmanın konusu olduğu, ama kendisine tam anlamıyla yeterli olabileceği özerk bir statü edinmediği zaman trajik sorumluluğun anlamı birden ortaya çıkar. Tragedyaya özgü alan, insan hareketlerinin, eylemlerinin Tanrısal güçlere eklemlendiği, bu eylemlerin insanı aşan ve insanın gözünden kaçan bir düzene katılarak onlara girişenlerin ve sorumluluğunu alanların bile bilmediği gerçek anlamlarını sergiledikleri sınır bölgesinde yer alır.[72]

Vernant'ın açıkladığı bu trajik alan, yani insan hareketlerinin, eylemlerinin Tanrısal güçlere eklemlendiği alan, Euripides'in oyunlarında yer değiştirir. Gardzienice'nin çalışmalarında Euripides'in tragedyalarının seçilmesinin nedenini açıklamak açısından

---

70 J. P. Vernant ve P. V. Naquet (2012). *Eski Yunanda mit ve tragedya* (çev: S.Tamgüç ve R.F. Çam). İstanbul: Kabalcı Yayınevi, s.17

71 Vernant ve Naquet ,2012 **a.g.k.,** s:17

72 Vernant ve Naquet ,2012 **a.g.k.,** s: 20

Euripides'in tragedyalarında uyguladığı farklı biçimleri ve yaptığı değişiklikleri incelemek faydalı olacaktır.

Euripides'in oyunlarındaki değişikliğin nedeni, demokrasi düşüncesi ve yönetiminde aranmalıdır. Yukarıda, kırsalda halk inanışı olarak düzenlenen Tanrı Dionysos kültünün, Atina'ya getirilişinden ve bu şenliklerdeki dirthramboss korolarının tragedyaya dönüşümünden bahsedilmişti. Tiranlar tarafından, Aristokrasinin politik ayrıcalıklarını yıkmak, onların egemenliklerinin bir aracı olarak kullandıkları din üzerindeki kontrollerini zayıflatmak ve gücü kendi ellerine geçirmek amacıyla, halkın dini inanışları ve uygulamaları, kent devletin yasaları doğrultusunda kurumlaşmaya başlar. Ancak bu inanışın kente getirilmesiyle tarımsal kökeni değişime uğrar.

M.Ö. 6. yy'da Orfecilik olarak adlandırılan ve kent devletinde gelişen, yeni bir Dionysos tapım şekli ortaya çıkar. İnanç adını, müziğiyle vahşi hayvanları bile evcilleştiren dillere destan bir ozan olan Orpheus'tan alır.

> Örfe ve Eurydike birbirlerine çok âşıktırlar, ancak evlendikten kısa bir süre sonra Eurydike bir yılan ısırması sonucunda ölür. Örfe kederden mahvolur ve onu hayata lirinin büyüleyici tınısından başka hiçbir şeyin bağlayamayacağını hisseder. Örfe cesurca Hades'e (ya da Romalılar'ın dediği gibi 'Aides'e) gider ve Plüton ile Proserpina'ya, eşini ölümlüler diyarına geri göndermeleri için baş döndürücü müziğiyle yalvarır. Müziği o kadar güzeldir ki bütün yeraltı dünyası bir anlığına duruverir. Proserpina, öylesine etkilenirler ki Örfe'yi reddedemez; ancak bir şartı vardır: Örfe, eşini ölümlüler dünyasına kadar ona bir kere bile bakmadan götürecektir ve ancak yeryüzüne ulaştıklarında bakabilecektir. Bir araya gelen çift, Örfe önde, topallayan Eurydike arkada, dar ve karanlık yokuşu çıkmaya koyulur. Hades in girişine yaklaştıkça karanlık azalır ve Örfe, Eurydike ıin eşiği atladığından emin olmak için arkasına bakar. Döner dönmez bakmakta acele ettiğini anlar ve Eurydike cılız bir 'hoşçakal' diyerek yeraltına düşer. Örfe ona dokunmak için üç kere elini uzatır, ancak üçünde de Eurydike nin az önce durduğu yerde koca bir hiçlik hisseder.[73]

Orpheus'un hikâyesi müziğin bilinen en eski hikâyelerinden biridir ve müziğin gücünü temsil eder. Orpheus, eşini ikinci kez kaybettikten sonra acı içinde lirini çalmaya ve şarkı söylemeye devam eder. Başka bir hikâyede içkiyle değil müzikle insanların sarhoş olmalarını istediği için Bakhalar tarafından parçalara ayrıldığı ve kafasının Midilli adasına geldiği, Apollon'un da O'nu alıp liriyle beraber takımyıldızları arasına "Lyra" adıyla yerleştirdiği anlatılır. Staniewski, bu hikâyeden esinlenerek, tiyatrosunun temelini oluşturan müziğin ve ritmin temsilcisi oyuncularını takımyıldızı olarak adlandırır. Orphesus, daha sonra mistik bir Dionysos inanç hareketinin liderine dönüşür. Acı çeken insanların ruhsal ihtiyacını karşılamak için gelişir.

---

[73] M.Daniels, *Bir Solukta Dünya Mitolojisi* (Çev: Pınar Üstel) Ankara: Maya Kitap s.181-182

Bu dönemde Yunanistan'ın ekonomisi tarım ekonomisinden, ticaret ekonomisine geçmiştir. Ticaret yoluyla zengin olan orta sınıf, toplumsal ve politik konularda söz sahibi olmak istiyordu. Aristokrasinin kan bağıyla ve soylu genlerle oluşturduğu yönetim şeklini yıkmak amacıyla, kendi madenlerinde, taşocaklarında ve taşımacılıkta kırsaldan kente göçen, emek gücünü kullandıkları halkın inanç sistemini kente taşımışlardı. Ancak, tiranların kendilerinin zenginliğine rağmen halk, ekonomik ve yaşam koşulları açısından çok kötü durumdaydı. Orfecilik, malından mülkünden edilmiş bu insanların arasında gelişti.

> Orphik dinin mythos'u şöyledir: Başlangıçta Khronos (Zaman) evreni yarattı. Evrenden tanrı Phanes (Aşk) doğdu. Hem erkek, hem dişi olan Phanes, Nyks (Gece)'i doğurdu; onunla birleşerek Gaia (Toprak), Uranos (gök) ve Khronos'u dünyaya getirdi. Khronos'un oğlu Zeus, Phanes'i yutarak dünya egemenliğini ele geçirdi. Zeus, kızı Persophone-Demeter'le birleşip Dionysos-Zagreus'u yarattı. Dionysos –Zagreus Titanlar tarafından parçalandı, yutuldu. Bunun üzerine Zeus, yıldırımlarının alevleriyle Titanları mahvetti. Ama Titanların külünden insan soyu vücuda geldi. İnsan soyunda Titanların kötü, yutulmuş Dionysos çocuğun tanrısal iyi huyları birleşti. Athene, parçalanan çocuğun yüreğini kurtarmıştı. Zeus bu yüreği yedi, sonra da Dionysos-Lyseus (Kurtarıcı)'u yarattı… İnsandaki tanrısal ruh, bedende (soma) bir mezarda (sema) gibi hapistir, öte dünyaya kavuşmaya çabalar. Bunun içinde ruh, günahından temizlenmek üzere, birçok vücutlarda dolaşır. Arınma, dürüst bir yaşayış, canlıların verdikleri besinlerden (et, yumurta) el çekiş sayesinde olacaktır. İyileri mutlu bir öte dünya bekler, kötülerse ölüler hâkiminin karşısına çıkacaklar, Tartoros bataklığına götürüleceklerdir.[74]

Orfizmin öğretileri filozof Phythagoras'ı çok etkiler ve bir gizem tarikatı kurar. Dini bir topluluk olmalarına rağmen Phythagorasçılar, bilim ve müzikle yakından ilgilenmişlerdir. Phythagoras, ses perdesi ile tel uzunluğu arasındaki ilişkiyi keşfederek "Harmonia Mundi" kavramını geliştirir. Phythagoros'ın bu keşfini, bir demirci dükkânından duyduğu çekicin örse vurma sesini duyup tek telli bir alet üzerinde buluşunu gerçekleştirdiği anlatılır. Staniewski, "Pythian Oratoria" adlı gösteriminde bu hikâyeden esinlenerek bir şarkı ve dans sahnesi kullanır. "Phythagoras'tan sonrakiler sayı oranlarında seslerin gizli bağlantılarını aramağa girişip bir sesin niteliği ile ses dizisindeki yerini bu sese karşılık olan sayının niteliği ve sayılar dizisindeki yeri ile bir tutmuşlar (Gökberk, 1993, s.31)". Müzikteki uyum yasalarının sayılarla anlatılabileceği düşüncesi onları varlığın ana maddesinin sayılar olduğu düşüncesine götürmüştür.

> Sayıların kendisi, tek ile çiftten ya da «sınırsız» ile «sınırlayan» dan kurulmuşlardır. Bu temel karşıtlığı Pythagorasçılar şu on karşıt çiftte bulduklarını sınırlar: Tek - çift, bir-çok, sağ-sol, erkek-dişi, duran- kımıldayan, doğru-eğri, aydınlık-karanlık, iyi-kötü, kare-dikdörtgen. Pythagorasçıların dünya görüşü dualist: sınırlının, tekin, yetkin ile iyinin karşısında sınırsız, çift, yetkin olmayan ile kötü var.

[74]A. Erhat(1997). *Mitoloji sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi, s.231

> Ama nasıl sayıların temel birimi olan «bir» hem tek, hem çift sayı ise, onda her iki ilke de nasıl bir araya gelip birleşmiş bulunuyorsa, bunun gibi karşıtlar da evrende bir uyuma varırlar: evren bir sayı uyumudur.[75]

Phythagoras'ın düşünceleriyle din entelektüel bir biçim almaya başlar. Dinin etkileri ve Phthagoras'ın görüşleri kendinden sonra gelecek Platon'un ve Euripides'in görüşlerinde etkili olur. Bu görüşten hareketle Platon İdeal evren, İdeal Aşk ve İdealar dünyasına ilişkin fikirlerini geliştirir.

Orfecilerin inanışı insanın eylemlerinin, yaşamının, günah ve hatalarının sorumluluğunu Tanrılarda değil insanların kendisinde görmeleridir. İnsanın varlığı içinde karşıtlarını barındıran düalist bir yapı içindedir. Ölümsüz olan ruhtur ve insan, bedeni içinde hapistir.

> Orfizm, aslında Dionistik düşüncenin reforme edilmiş halidir. Dionysos kültü, sade, ilkel, basit, spontane ve duygusal iken, Orfizm, gelişmiş, gözden geçirilmiş, ayrıntılı ve entelektüel yanı olan bir öğretidir. Ortak yönleri de çok fazladır. Her ikisi de aynı tanrıya, Dionysos'a odaklanmışlardır. Ölümsüzlüğü hedeflemişlerdir ve ayinlerle bu hedefe ulaşmaya çalışmışlardır. Tüm bunlarla birlikte Orfizm'i Dionysos kültünden ayıran en bariz fark, Orfizm'in hayatı çileli bir bakış açısıyla yorumlamasıdır.[76]

Thomson, Orfeci geleneklerin Hesiodos'çu gelenekler üzerine kurulduğunu aktarır (Thomson, 1990, s.185). Bunlardan ilki Dike sözcüğüdür. Hesiodos İşler ve Günler'de Dike'yi, Zeus'un sağında oturup, yanlış ve çarpık yargılar veren soyluların kötülüklerini Zeus'a bildiren tanrıça olarak tasvir eder. Kötü şartlar altındaki köylüler, adaletin, hakkın temsilcisi olan Dike'yi gereksinimleri doğrultusunda kullanmışlardır.

Yukarıda alıntıladığımız mitte de görüldüğü gibi Orfecilerde etkili olan bir diğer kavram Aşk kavramıydı. Aşk kavramıyla Orfeciler, aristokrat düşünceye meydan okurlar. Aristokrasinin ahlak yasasına göre Aşk tehlikeli bir kavramdı. Arzuları, tutkuları, yetinmezliği, ölçüsüzlüğü içinde barındırıyordu. "Umut tehlikelidir, sevgi tehlikelidir, çok fazla şey için çabalamak tehlikelidir, tanrılara özenmek tehlikeli; her şeyde ölçülü ol, elindekiyle yetin (Thomson, 1990, s.194)". Toplumsal ahlak yasalarını belirleyen soyluların düşünsel eğilimi bölmek, şeyleri birbirinden ayrı tutmak amacını güdüyordu. Orfeciler içinse bu kavram saygı duyulacak bir kavramdı, çünkü ayrılmış, yitirilmiş olan şeylerin birleştirilmesi anlamına geliyordu. "Batılı bir Orfeci olan Empedokles'in felsefesinde, dünyayı bir araya getiren Aşk, onu zorla ayıransa Çatışma'dır; dünya, Aşk

---

75 M. Gökberk(1993*). Felsefe tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi, s.32

76 F. M.Berk (2010*). Düalist Bir Öğreti Olarak Orfizm*. Tarihin Peşinde (3) s. 107-118.

Çatışmaya üstün geldiğinde en iyi durumdadır. Halk düşüncesinin eğilimi birleştirmekti (Thomson, 1990, s.186)".

> Yaşam, insanın, Titanların günahının kefaretini ödediği bir cezadır. İnsanın ölümsüz yanı, ölümlü yanı içine kapatılmıştır; ruh, beden içine hapsedilmiştir. Beden ruhun mezarıdır. Bizler, tanrıların, ne zaman isterlerse o zaman yaşam hapishanesinden kurtaracakları köleleriyiz. Tüm yaşam, ölüme bir hazırlanmadır, çünkü ruh ancak ölüm yoluyla mahpusundan kaçmayı ve bedenin kötülüklerinden kurtulmayı umabilir. Yaşam ölümdür, ölümse yaşam. Ölümden sonra ruh yargılanır. Eğer ruh, bedenle temas yoluyla kendini günahın geçmiş bir çare olacağı kadar derinden çürütmüşse, Tartarus'un hapishanesinde sonsuz ezaya terk edilir. Eğer günahı tedavi edilebilir gibiyse, içi temizlenir, arıtılır, sonra da cezasını yeniden çekmek üzere dünyaya geri gönderilir. Bedence lekelenmeden üç kez yaşadıktan sonra sonsuza kadar serbest bırakılır ve kutsanmışların göklerdeki birlikteliğine katılmaya gider.[77]

Bu Orfeci ruh öğretisi Ananke-Zorunluluk kavramıyla simgeleştiriliyordu. Zorunluluk Çemberiyle insan (yani ölüp dirilmeyle) günahlarından arınacak ve ölüm sonrası bedenin tutsaklığından kurtulup özgür kalacaktır. Madenlerde çalışan ve köklerinden sökülmüş insanlar arasındaki gizem dini, bu sınıfın etkin bir biçimde örgütlenmesini yansıtıyordu. İçinde bulundukları koşullara yönelik karşı çıkışı dile getiriyor, ancak dünyevi bir istek barındırmıyor, bir eylemde bulunmuyor, bu gereksinimlerini ölüm sonrası yaşayacakları huzurla elde edecekleri inancını taşıyorlardı.

Orfeciliğin Dionysos kültünden gelişmesi gibi, erken Hristiyanlık öğretilerinin de Orfecilerin gizem dininden geliştiği düşüncesi hâkimdir. Gardzienice'nin pek çok gösteriminde ve tiyatro düşüncesinde, Orfeci gizem dininin etkileri oldukça fazladır. Özellikle Metamorfozlar oyununda pagan dininden Hristiyanlığa geçiş dönemi gösterimin temasını oluşturur. Bir diğer benzerlik, hem orfecilerde, hem Katolik inancında, hem de Hasidik Yahudilerinde dinin en etkin olduğu zamanlar halkın baskı, zulüm, acıya karşı geliştirdikleri öteki dünya fikrinin, insanları bu dünyada huzura kavuşturacak düşünce olarak gelişmesidir. Topluluk hemen her oyununda dini simgeleri oldukça fazla kullanır. Bunun nedenlerinden biri, sanatın oluşumu ve gelişiminde dinsel dürtünün enerji yaratacak güce sahip olduğuna inanılmasıdır.

Orfecilerin düşünceleri daha sonra demokratik düşüncenin temelini oluşturacaktır. Antik Yunan kent-devletlerinin siyasi yapılanması incelendiğinde kabile yapılanmasından, monarşik yönetime, oradan da yine kan bağı, soylu aile yönetimi şeklinde ekonomik olarak güçlü olan Aristokratların egemenliğinde devletin yönetim

---

[77] Thomson, 1990, **a.g.k**, s. 187

şeklinin yapılandırıldığı görülür. Zamanla ticaretle zengin olan orta sınıfın, yönetimde söz sahibi olmak istemesi üzerine başa geçen tiranlar aristokrasinin değerlerini zayıflatmaya başlarlar ve süreçte başarılı olarak ülkede demokrasinin yasalarını belirlediği bir siyasi yapı oluşturulur. Ancak bu dönemdeki demokrasi kavramı, modern dünyada tanımlandığı şekilde uygulanan bir demokrasi sistemi değildir.

Antik Yunan sosyal yapılanmasına bakıldığında toplumun, Atinalı yurttaşlar, köleler, kadınlar ve meteikos denilen ve yönetimde söz sahibi olmayan yabancılardan oluşan sınıflara bölündüğü görünür. Yönetimde söz sahibi olan ve seçme-seçilme hakkına sahip olan tek sınıf, Atinalı erkeklerden oluşan özgür yurttaşlar sınıfıdır. Kent bu yurttaşların temsilcisi olduğu meclislerce yönetilir. Ancak bu meclislerde hala aristokratlar çoğunluktadır ve ülke yönetimi, ekonomisi, dini vb. birçok kurumda söz sahibi olan, yasaları belirleyen ve denetleyen onlardır. Bu anlamda özgürlük sadece bu sınıfa ait bir hak olarak görünür.

Özgür yurttaşların, halk meclislerinde söz sahibi olması, görüş ve düşüncelerini etkileyici bir biçimde ifade edebilmeleri için hitabet sanatında yetkin olmaları gerekliydi. Atinalı yurttaşların hem hitabet sanatında, hem de politik konularda eğitim alma gereksinimi sofistlerin ortaya çıkmasına neden olur. Sofist kelimesi bilen, bilgili kişi anlamlarına gelir. Demokrasinin gelişmesiyle bu bilginler aristokrasinin değerlerini sorgulamaya başlarlar.

> Aristokrat sınıfın doğuştan gelen ayrıcalıkları olarak genel kabul gören erdemin ve bilginin, kalıtımsal olmayıp, öğretilebilir, öğrenilebilir, sonradan kazanılması olanaklı olan şeyler olduklarını kanıtlamaya çalışmışlardır. Sofistlere göre, oluşan ya da oluşmayan, var olan ya da var olmayan her şeyi insan belirliyor, tüm değerlendirmeler ve tüm nitelemeler insanoğlunun ürünü olarak görülüyordu. Böylelikle, egemen olan dinin, devletin, yürürlükte olan hukukun sorgulanması, her türlü, uylaşımın (nomos) yerine doğanın (physis) konulması ve giderek tek tek insana değer verilmesi sofistlerin öğretilerinde temel düşünceyi oluşturmaktadır.[78]

İnsanı merkeze alan bu düşünüş biçimiyle aristokrasinin uyguladığı kölelik, kadının toplumdaki yeri, Yunan- Barbar ayrımı gibi konular eleştirilmiştir. Erdemin, ahlakın, bilginin eğitimle sağlanabileceği görüşüyle, yürürlükte olan din, devlet, hukuk, kültür sistemi sorgulanmış, her türlü uylaşımın yerine doğanın konulması fikri savunulmuştur.

---

[78] S. İnceefe (1995). *Euripides oyunlarında sofist felsefenin etkisi.* Yayımlanmaış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi, s. 12

Sofistlerin düşünce dünyasında sorguladığı bu fikirler kültür alanında etkisini Euripides'in oyunlarında gösterir. Euripides, tragedyalarında yaptığı teknik değişiklik ve getirdiği yeniliklerle hem kendi çağında hem de daha sonrasında eleştirilmiştir.

Euripides'in demokrasi düşüncesi modern demokrasi anlayışına daha yakındır. Oyunlarında aristokrasinin yasalarını ve düşüncelerini eleştirir. İçinde yaşadığı toplumu sorunsal bir nesne olarak ele alır.

Joachim Latacz, Antik Yunan Tragedyaları kitabında Euripides'in tragedyada getirdiği yenilikleri, Aristophanes'in Kurbağalar adlı komedyasında, Euripides'e yaptığı eleştirileri baz alarak maddelendirir. Buna göre (Latacz, 2006, s.252-257):

1.Yüksek dilin ve yüceltilmiş tonun yapı bozumcusu Euripides: Euripides, oyunlarında tanrıların dili yerine insanların diliyle seslenir, ağdalı, süslü, uzun konuşmalar yerine daha yalın, kısa ama etkili konuşma biçimini kullanır. Bu biçim sokratik diyalog özellikleri barındırır. Bu açıdan Nietzsche, hem sokratik felsefi konuşmayı hem de düşünce biçimini, modern aklın temsilini oyunlarında kullanması açısından Euripides'i eleştirir. O'na göre bu uygulamalarla tragedyanın ölümüne neden olmuştur. Güçbilmez ise Euripides'in konuşmalarının içindeki ironik biçimle, devlet yöneticilerini alaya alarak, kurumlardaki yozlaşmayı dile getirdiğini belirtir. Birbirine karşıt tümcelerini yan yana ve aynı ağırlıkla sunduğunu aktarır (Güçbilmez, 2005, s.53).

Euripides'in diğer tragedya yazarlarından (Aiskhylos- Sophokles) bu anlamda bir diğer farkı oyunlarında trajik unsurların yanında komik unsurları da barındırmasıdır. Bu anlamda yazar, türleri birbirine karıştırır. Aristoteles, Poetika adlı eserinde Euripides'in tekniğini zayıf olarak tanımlar ancak, trajik etki yaratmadaki başarısını da üstün bulur (Aristoteles, 1987, s.38). Koronun kullanımı diğer yazarlara göre değişmiştir. Koro Euripides'in oyunlarında aksiyonun bir parçası olmaktan çıkarılmıştır. Böylece koronun kullandığı lirik ritim azalmıştır. Tragedyalarda kullanılan ve kanlı sahneleri seyirciye aktarmak amacıyla bir araç olarak kullanılan haberci, Euripides'in oyunlarında koronun boşalttığı yeri doldurmak amacıyla kullanılır. Ama bunun dışında haberci, diğer tragedyalardaki kullanımı gibi işlevsiz değildir. Yazar, habercileri kendi düşüncelerini sahnede aktarması amacıyla kullanır. Bu haberciler gördüklerini aktardıktan sonra kendi yargılarını da belirtirler.

> Çünkü onun habercileri her şeyi görür; en kanlı olayları, gözlerini kırpmadan, başlarını bir an olsun çevirmeden izlerler. Gözleri bir kamera gibi her yerde dolaşır. Kanlı olayın merkezindeki oyun kişilerinin yaptıklarını anlatırken, aynı anda çevredeki herkesin, her şeyin durumunu da aktarırlar

> Görme açısı duygusal ve fiziksel anlamda inanılamayacak denli geniştir bu habercilerin. Sanki bu haberciler birer insan değil de, tanrıdır her şeyi yukarıdan soğukkanlılıkla izleyen…[79]

2.Kahramanlarda ve sorunlarda ciddiyetin yapı-bozumcusu Euripides: Euripides tragedyalarına köylü, rençber, köle, hizmetçi, haberci rollerini koyar. "Gündelik yaşamdaki insan, Euripides aracılığıyla seyirci sıralarından sahneye atlar (Nietzsche, 2010, s.69)". Aiskhlos ve Sophokles'te oyun kişileri ya tanrılar, ya da soylu olan mitolojik kahramanlardır. Euripides'te oyunlarında mitleri kullanır, ancak onları olduğu gibi değil toplum içindeki çarpıklığı aktarmak için kullanır. Grotowski'nin kullandığı şekliyle bir çeşit mitlerle yüzleşme durumu hâkimdir oyunlarında. Sofistlerin aristokrasinin erdem, değer, bilgiyi kan bağına ve soyluluğa bağlayarak, yönetim, ekonomi ve sosyal hayatta belirledikleri kuralları eleştirdikleri anlatılmıştı. Euripides'te bu düşünceleri savunur ve oyunlarında kullandığı alt sınıftan insanlarla, erdemin, ahlakın, bilginin sadece soyluların tekelinde olamayacağı, emek ve eğitimle bütün insanların bu özelliklere sahip olabileceği düşüncesini aktarır. Diğer bir eleştirisi toplum düzenindeki eşitsizlik üzerinedir. Bu doğrultuda kölelik kurumunu eleştirir. Kadınların toplumdaki statüsünü, söz hakkı olmayışını, özgür koşullarda var olamayışını eleştiren oyunlar yazar. Ülkenin yurttaş olmayan yabancıları barbar olarak nitelemesini ve bu doğrultudaki savaş politikalarını yeren, savaşın yıkıcı sonuçlarını anlatan savaş karşıtı oyunlar yazar. Yukarıda da söylendiği gibi kurallara bağlı, sınırlı bir demokrasi düşüncesini reddeder.

> Sofistler gibi Euripides'te, gerçekçi bir biçimde ele aldığı insanın varlıktaki konumunu ve eylemlerini belirleyen psikolojisi üzerine eğilirken, erdemin ve bilginin kalıtsal olduğu anlayışını yadsımış, erdemin eğitim ile terbiye ile elde edilebileceği düşüncesini benimsemiştir. Sofistlerin, dokunulmazlığı olan nomosun içerdiği gelenekleri, inançları, değerleri sorguladıkları ve eleştirdikleri gibi, Euripides'te aristokrasinin toplumu yönetirken uyguladığı kuralların kaynağı olan mitolojiyi, tanrılar düzenini, adalet düzenini sorgulamış, geleneksel değer yargılarını sarsmıştır.[80]

3-Dine ve eski değerlere inancın yapı-bozumcusu Euripides: Euripides, tragedyalarında mitolojiyi kullanır. Ama bu kullanımı, kendi düşüncelerini toplumsal gerçekleri yansıtabileceği şekilde değişmiştir. Aristoteles Poetikada, Sophokles'in oyun kişilerini olması gerektikleri gibi, Euripides'in ise oldukları gibi karakterize ettiğini aktarır (Aristoteles, 1987, s.77). Aishylos ve Sophokles'in tragedyalarında kent-devletin kuralları tartışmasız kabul edilmesi gereken kurallardır ve idealize edilirler. Oyun kişilerinin savunduğu değerlerle ile kent –devletin yasaları, değerleri arasındaki çatışma

[79] B. Güçbilmez (2005), *Sophokles'ten Stoppard'a ironi ve dram sanatı*. Ankara: Deniz Kitabevi, s. 54
[80] İnceefe, 1995, **a.g.k**, s.35

sonucu, devletin kurallarının savunulması ile sonuçlanacak bir ölçü, denge, uyum savunusu vardır. Karakter eylem ve isteklerinde aşırıya kaçmamalı, kuralların belirlediği bir yaşam sürmelidir yoksa sonu felaket olur. Tanrısal yazgı oyunlarda topluma kabul ettirilir. Euripides, bu kuralları aristokrasinin çıkarları doğrultusunda ele alır, miti ters yüz eder. Çünkü yaratılan tanrılar ve kahramanlar dünyası insanların kendi aralarındaki ilişkileri yansıtan bir dünyadır ve bir tarafın çıkarlarını savunur.

> Akla aykırı olan Euripides'e göre anlaşılmaz olandır. Bu nedenle akıldışı olanı değil gerçek olanı ele almak önemlidir. Gerçek olan ise kişileri, olayları ve sonuçları idealleştirmeden ortaya koymaktır. Bu nedenle Euripides aristokratik görüşlerin karşısına sofistik görüşleri çıkarmıştır. Böylece oyunlarında karşıt görüşleri çarpıştırarak her şeyin açıkça bilinmesi gerektiğini savunur. Kişisel çıkarların mitik düşünceyi yozlaştırdığını ve dahası insanların kendi aralarındaki ilişkileri yansıtan bir tanrılar dünyası yarattığını öne sürer. Mitolojik karakterleri ve öyküyü ele alsa da onları ters yüz eder. Örneğin, Orestes tragedyasını demokrasinin yozlaşması olarak ele alır. Söylencenin mitolojik temelinden uzaklaşarak, tanrıların aracılığına ihtiyaç duymaz ve oyunu mutlu sonla bitirmez. İnsanlığın bir çıkmaza sürüklendiğini göstererek trajik bir sonla bitirir.[81]

Bu nedenle tragedyalarının giriş ve sonuç bölümlerinde teknik açıdan farklılar bulunur. Prolog bölümünde oyunun açıklamasını vermez, daha önceki olaylar anlatılır. Öyküleri değiştirdiği, hatta bazı durumlarda mitoslarda anılan olayları tamamen başka bir düzleme oturttuğu için, seyirci de merak duygusunu arttırır. "İzleyicinin, Euripides'le birlikte tiyatro izleme biçimi değişmiştir, artık tümünü bildiğini düşündüğü bir oyunla değil, bir sonraki sahnede ne olacağını kestiremediği bir oyunla karşı karşıyadır izleyici. Artık öyküyü bilmenin gevşekliği değil, ne olacağını bilmemenin gergin uyanıklığı da eklenmiştir izleyicinin duygusuna (Güçbilmez, 2005, s.53)". Sonuç bölümünde ise Tanrı tüm düğümü çözen bir mekanizma -deus ex machina- olarak sahneye iner, ancak bu kullanım çözümün tanrılarda değil aksine çözümsüzlüğün göstergesi olarak kullanılır. Çünkü var olan toplumsal yapılanmada tanrıların hükmü aristokrasinin değerlerinin savunusundan başka bir şey değildir, bu nedenle tanrılar hükümsüzdür. Euripides, çelişkileri gösterir ama dinsel, ahlaki, siyasi açıdan her hangi bir önermede bulunmaz.

4.Halkı Berbat eden Euripides: Tragedyaya getirdiği bu yeniliklerle Euripides, halkın ve kent-devletin yasalarını bozmakla suçlanır. Onun seyircisini hem tiyatro hem de okuma yoluyla bilinçlendirmesi eleştirilir. Aslında toplumda var olan dejenerasyonun, yolsuzlukların, ikiyüzlülüklerin, ahlaki çöküntünün sahnede açıkça gösterilmesidir oyunlarda yaptığı.

---

[81] T. Y.AKGÜL (2014*). Bir ideoloji taşıyıcısı olarak mit ve tragedya*. Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi, s. 1-16

> Euripides'te-Herakles'in Deliliği'nde, lphigeneia Tauris'te'de, Bakkhalar'da- ne zaman kralın sarayı yıkılsa şairin bize, kişilerimin dramı buzdağının yalnızca görünür kısmıdır, burada belirlenmekte olan, bütün bir topluluğun yazgısıdır, dediğini duyar gibi oluruz. Herakles'in Deliliği'nde kahramanın ailesini kıyımdan geçirdiği an, koro bize şöyle seslenir: "İşte bakın, bakın, fırtına evi sallıyor, çatı yıkılıyor." Bu doğrudan belirtiler soruna işaret ediyor ama çözüm için yardımcı olmuyor.[82]

Euripides, Atina demokrasinin çökmeye başladığını görmüş, oyunlarında bu durumu anlatmış ancak her hangi bir çözüm önerisinde bulunmamıştır. Yazarın ölmeden önce yazdığı son oyunu Bakkhalar ile oyunlarındaki bu akılcı tutumdan vazgeçtiği, Dionysos gizli tapımına yöneldiği, sahnede Tanrısal yasalara hak ettiği yeri verdiği yönünde birçok yazar yorumda bulunur. Diğer yandan bu oyunuyla doğa tanrısı Dionysos'un, polis devletin yasaları ve değerleri ile bu değerleri benimseyip yozlaşan insanın, Dionysos (doğanın kendi yasaları) tarafından yıkıma uğratılacağı düşüncesiyle özellikle yazıldığı eleştirileri de bulunur.

Nietzsche, Tragedyanın Doğuşu adlı kitabında, Euripides'i akılcı yaklaşım biçimini oyunlarına koyarak, tragedyanın ritüelistik özelliklerini, koronun gizemli gücünü ve işlevini yok ettiği için eleştirir. Katılımcıların sezgileriyle kavrayabilecekleri belirsiz, gizemli, simgesel olarak kavranan gücü insanların dünyasına indirdiği için bozmuştur. Staniewski oyunlarında Nietzsche'nin kitabında belirlediği sorunları çözecek biçimde uygulamalarda bulunur. Performanslarda, simgesel anlatım biçimi, müzik ve şarkılarla kurulan ritmik ve danslarla sağlanan dinamik bir yapı oluşturulmaya çalışılır. Her ne kadar Nietzsche, Euripides'i tragedyanın ölümüne neden olan biri olarak görse de, Staniewski onun toplumunun içinde bulunduğu yozlaşmaları belirgin kılmak adına mitleri yıktığına inanır. Var olan çirkinlik ve sıradanlığı kullanarak sanatını aşkınlaştırmış, kendi döneminin avangart uygulamacılarından biri olmuştur. Euripides'in kendi toplumunun ve toplumunun yasal kurallarının bozukluğunu kullanması gibi, Staniewski'de onun oyunlarını kullanarak kendi içinde bulunduğu çağın bozuk yapısını, genel düşünceleri savunan kalabalıkların kendinden farklı düşünen, farklı olan kahramana uyguladığı şiddeti gözler önüne serer. Oyunlar için metin seçerken tarihsel bağlamı göz önünde bulundurur. Oyunların içinden seçtiği yer ve zamanlar spesifiktir. Bununla bireyin evrimsel sürecini geniş bir açıyla aktarmayı amaçlar. Staniewski, tarihin dönüşümlü olduğuna inanır ve geçmişi bilerek, bugünün sorunlarını saptamanın, gelecekle ilgili tahmin yürütmenin mümkün olduğunu savunur.

---

[82] R. Girard (2003). *Şiddet ve Kutsal* (Çev: Necmiye.Alpay). İstanbul: Pusula Yayıncılık, s.60

3.2. Gardzienice Köyü Ve Tiyatronun Kuruluş Süreci

1977 yılında Polonya'nın güneydoğu bölgesinde, küçük bir köyde kurulan tiyatronun çalışma evresi iki bölümde ele alınabilir. İlki, 1977-1993 yılları arasında geleneksel kültürden, inançlardan, ritüellerden, mitlerden, özelikle şarkı ve danslardan köken arayışı amacıyla bulgulananların, çalışma ve performans süreci içinde aşkınlaştırılması sürecidir. İkincisi ise 1993'ten günümüze Antik Yunan tragedyaları ile ritüellerinin ve müziklerinin araştırıldığı tarihsel arkeoloji sürecidir. Bu iki süreç düşünsel ve pratik anlamda bir kopukluğu içermez, tarihsel ve sosyal koşulların değişimi ekibin çalışmalarını dönüştürür.

Staniewski'ye göre tiyatronun özü, organik yaşam koşullarında bulunur. Tiyatro, insanların ihtiyaçları, arzuları, hayalleri, acıları, kederleri ve sevinçlerinin bir parçasıdır. En belirgin olarak tiyatro biçimi, insanın duygularını ifade etme ve paylaşma kabiliyetine atıfta bulunmaktadır. Bu nedenle tiyatronun kaynağı, insanların birbirlerine öyküler anlatmaları, ritüellerini gerçekleştirmeleri, şarkı söylemeleri, haber alışverişinde bulunmaları, yas tutmaları, kutlama yapmaları veya dans etmeleridir.

Staniewski, Grotowski'nin tiyatronun toplumsal bir fenomen olduğu görüşünü paylaşır, bununla birlikte, tiyatronun kaynağı olarak kabul ettiği toplumsal malzemeyle yeniden bağlantı kurmaya çalışır. Ona göre tiyatro, sosyal hayatımızın doğrudan bir ürünüdür ve kendi aralarında güçlü ve aktif bir bağ oluşturan insanlar arasında korunmaktadır. Maneviyatları, gelenekleri ve uzak kültürleri özellikle Polonya'nın güney doğu sınırı boyunca ziyaret ederek, halkın günlük yaşantısında gömülü olan doğal malzemeleri bir performans yapısına sokup, tiyatronun köklerine geri dönmek için Gardzienice'i kurar. O'na göre tiyatro "doğal çevre" dir.

Gardzienice Köyü, Polonya'nın güney-doğusunda Lublin kentinde küçük bir köydür. Ülkenin 1795-1918 yıllarında Prusya, Avusturya ve Rusya arasında bölünmesi sonucu doğu kısımları Rusya'nın hâkimiyetine girer. Rusya, elindeki topraklara tarımsal ve altyapı yatırımında bulunmadığı için bu bölgeler geri kalır.

Gardzienice, kırsal kesimin derinliklerinde, Ukrayna sınırına yaklaşık 160 km uzaklıkta bir köydür. Paul Allain, 1989-1993 yılları arasında yaptığı saha çalışmasında köyün özelliklerini şöyle sıralar: Köyde bakkaliye, kanalizasyon sistemi hemen hemen yoktur, köylüler sularını kuyudan çekerler. Köyün nüfusu yaklaşık 700 kişiden oluşur ve hepsi çiftçilikle uğraşır. Çiftçilikle beraber hayvancılık da yapıldığı için her evin tahıl

ambarının yanında ağılı da bulunur. Köy, küçük bir derenin ayırdığı yeşillikler arasında Gardzienice 1 ve Gardzienice 2 denilen iki bölümden oluşur. Köyde tam eğitim veren bir ilkokul bulunur, sağlık hizmetleri ise köyden 6 km uzaktaki Piaski kasabasından sağlanır. Bölgede ulaşım ve haberleşme kötü durumdadır. Köyün kendine has özelliklerinden biri 2. Dünya Savaşı öncesi köylünün adına çalıştığı bir barona ait olan 18. yy'dan kalan saray/konaktır. Bu saraya Komünist Rejim tarafından el konulmuş ve saray Halk Üniversitesi'ne dönüştürülmüştür. Ayrıca sarayın bazı bölümleri tarım kooperatifi olarak kullanılır. Bu geniş alanda iki büyük bina ve eski zenginliği yansıtan manzaralı bahçeler, kireçtaşı duvar kalıntıları bulunur. Köyün önemli noktalarından diğeri 25 yıllık değirmendir. Bu değirmen topluluk üyelerinin yoğun emeği ve finansal yatırımları sonucu tekrar faal hale getirilir (Allain, 2004, s.23-24).



Görsel 3.1. Gardzienice Köyü
Kaynak: http://gardzienice.org/en/WIES-GARDZIENICEThe-village-of-Gardzienice.html Erişim Tarihi: 15 Mart 2017

Gardzienice'deki köylülerin çoğunluğu zengin Yahudi geleneklerini barındırmasına rağmen, Roma Katolik Kilisesine mensuptur. 2 Dünya Savaşından önce bölgenin %85'i Hasidik Yahudi'siydi. Savaş öncesi ülkenin %60'ı Roma Katolik kilisesine mensupken, savaş sonrası yapılan Yahudi soykırımıyla bu oran %90'a çıkar. Hem savaşta uygulanan soykırım hem de Rusya himayesindeki Komünist rejimin ülkeyi tek ırka indirgeme planları doğrultusunda farklı etnik kökenden insanları göçe zorlamaları, hâkimiyeti altındaki milletlere zarar vermiştir.

Hasidizm 18. yy'da Polonya'nın üç ülke arasında bölündüğü dönemde ortaya çıkan ve gücünü halktan alan dini bir harekettir. Yahudiliğin akılcı, orta yolu izleyen, bilinenle yetinen kanadına karşı duyguları ve coşkuları merkeze alan, içinde Dionisyen unsurları

barındıran bir inanış biçimidir. İnançlarındaki Dionisyen unsurlarla beş duyunun dayattığı akılcı ve dünyasal varoluşun sınırlarını reddederek, bir tür mistik kendinden geçme içinde aşırı olanın peşinde koşan bir varoluş arayışına girilir. Aşırılık yoluyla, kişinin tanrıyla birlik olacağına ve bilgeliğe ulaşacağına inanılır. Bu amaçlarla uyguladıkları dini törenleri ritüelistik öğeler barındırır. İbadetleri sırasında, tanrıya ulaşmak için, sert bedensel hareketler, bağrışma ve titreme gibi davranışlarla bir esrime hali yakalanmaya çalışılır. Tanrı-insan ilişkisinde mistik coşkuyu yakalamak, hayat sevinci, yardımseverlik, merhamet, sevgi, kardeşlik gibi konuları duygular üzerinden tanımlarlar. Dini törenlerinin merkezinde dua bulunur. Dualarında tanrısal olana ulaşabilmek adına ritmik ve güçlü olarak kelimeleri telaffuz eder ve çok sesliliğe ulaşırlar. Dua sırasında ellerini çırpıp bir şarkı söyler ve dönerek dans ederler. Staniewski, performanslarında Hasidlerin bu dansını sıklıkla kullanır.

Polonya'nın bu bölümünde yaşayan insanların gelenekleri, dini uygulamaları, politik baskılar sonucu yalnızca eski sakinlerin hatıralarında ve bölgenin tarihi mitleri ile ritüellerinde, geleneksel şarkılarında yaşar.

Topluluk çalışmalarında, Polonya'nın milli bilincini ve tarihi-siyasi geçmişini oluşturan, farklı etnik grupların geleneklerini barındırdığı kırsal yerleşim yerlerinden ilham alır. Staniewski, kuracağı tiyatro için özel bir izleyici grubu ve mekân arayışı içinde olduğundan, topluluğun ismini aldığı Gardzienice köyü aradığı türden bir yerleşim yerinin özelliklerini içinde barındırır. Batı Avrupa ile karşılaştırıldığında bu bölge, teknolojik, demografik, sosyal gelişme bakımından geridedir. Bu özellikleriyle yerleşimciler geleneklerini ve kendilerine has adetleri korurlar.

Staniewski'nin aradığı, ağır ritimde bir yaşam tarzı, dünyasal ve ruhsal olanın birlikteliği, dünyanın fiziksel ve zihinsel algısı yerine manevi algısı ve olabildiğince sembolizme yakın doğal bir alandı. Staniewski bu köyü şöyle tanımlar:

> O köye giderek, tiyatro kelimesinin içinde hapsolmuş "sihri" yeniden canlandırabiliriz. Polonya'da hala keşfedilmemiş bir kültür bölgesi var ve bu kültür her gün biraz daha ölüyor. Bu el değmemiş, kendine has doğal kültür aklımdan çıkmıyor… Batı Avrupa'nın ve Amerika'nın yerel kültürleri, refah ve medeniyet adı altında yok edildi. İşte bu gelişmenin bedelidir. Artık Polonya'da da bu sebeplerden ötürü gelenekler yok oluyor…[83]

Staniewski danışmanlığını yaptığı Scene 6 Theatre'dan çalışmalarına katılan bir grupla Ağustos 1977'de Gardzienice'ye gelir ve devletten aldığı az miktarda maddi

[83] Allain, 2004, **a.g.k,** s: 22

destekle Gardzienice Tiyatro Topluluğu'nu kurar. Grupta uzun süre müzik direktörlüğü ve oyunculuk yapan Thomas Rodowicz 1977'de ekibe ilk katılanlardandır. 1979'da ekibe katılan Marius Golaj hala Staniewski ile birlikte çalışmalarına devam etmektedir.

1982-1983 yıllarında topluluğa, Henryk Andruszko, Jan Bernad, Piotr Borowski, Krzysztof Czyzewski, Jadwiga Rodowicz, Jan Tabaka, Wanda Wrobel ve Anna Zubrzycka.'da katılır ve çekirdek kadroyu oluşturur. Ekibin çoğu yirmili yaşların sonunda ya da otuzlarının başında üniversite öğrencilerinden oluşur. Felsefe, Doğu Asya Çalışmaları, kültürel antropoloji, Polonya dramı, müzik performansı ve mühendislik gibi farklı alanlardan mezun olan oyuncuların çoğu Grotowski'nin paratiyatro çalışma programlarına katılmış, oyunculuk eğitimi olmayan amatör oyunculardır. Topluluk üyelerinin çoğu ulaşım zorluğu ve hava şartlarının ağırlığı nedeniyle şehirlerde yaşıyor, eğitimler, provalar ve turneler için Gardzienice'ye gidiş geliş yapıyorlardı.

Grup, köyde Halk Üniversitesi olarak kullanılan sarayın üç odasını çalışmaları için devletten uzun süreliğine kiralar. Bu odalardan en büyüğü olan Arian Şapeli, performans-prova alanı olarak kullanılır. Topluluk üyeleri kötü durumda olan şapeli restore eder, yerler ahşap zemine dönüştürülür, bank ve iskeleler yerleştirilir. Diğer iki küçük oda giyinme odası, depo alanı ve mutfak olarak kullanılır. Sarayın karşısında bulunan çiftçi kooperatifinin kullandığı bina da yatakhane olarak kiralanır.

Ekip zor koşullar altında, var olan sistemin hiyerarşik yapısını eleştiren bir anlayışla, köklerinin doğada ve alt kültür olarak adlandırılan halk geleneğinin içinde olduğuna inandığı tiyatro düşüncesiyle çalışmalarına başlar.



Görsel 3.2. Saray-eski hali
Kaynak: https://www.flickr.com/photos/gardzienice/7395240558/in/album-72157630178984162/
Erişim Tarihi: 15 Mart 2017

Gardzienice tiyatrosunun çalışmalarını ve performanslarını izleyicisi ile olan ilişkisi belirler. Komünizm döneminde, halkın bir yerlerde toplanması, buluşması ancak hükümetin izin verdiği sınırlar içinde mümkün oluyordu. Bu, halk ile hükümet arasında karşılıklı güvensizlik ortamı doğurmuş, insanlar buluşmalarını gerçekleştirebilmek için yeraltı örgütlenmeleri oluşturmak zorunda kalmıştı. Öyle ki bir dönem kiliseler bile bu yapılanmalar için kullanılan mekânlar haline dönüştü. 1970-1980 yıllarında komünist baskılar yüzünden halk arasında pays reel (gerçek vatan)- pays legal (yasal vatan) ayrımı yapılmaya başlanmıştı. Halk, gerçek vatan dedikleri hayatlarında manevi ve geleneksel değerler üzerine konuştukları konferanslar ve seminerleri, gözden uzak, gizli bir şekilde gerçekleştirmekteydi. Yasal vatan dedikleri yaşam biçimlerinde ise devletin belirlediği, kısıtladığı, yasakladığı, kurallarını oluşturduğu biçimde hayatlarına devam etmek zorundaydılar.

Böyle bir ortam içinde Gardzienice tiyatrosunun toplanmaları baskı rejiminin kurallarını yıkıcı bir ortam oluşturuyordu. Bu toplanmalarda farklı etnik kökende ve inançta olan topluluklar, geleneksel şarkılarını söylüyor, sözlü hikâyelerini anlatıyor, dans ediyor, dahası politik ve sosyal konular üzerine düşüncelerini paylaşıyordu.

> Polonya'da büyük miktarlarda paralar halk sanatına harcanıyor ki bu sanat Leh kültürel politikasının en başında yer alır. İstemeyeceğiniz kadar eğitmen Polonya köylerine gelip, köylülere gelenekleri öğretiyorlar. Geleneksel sanat anlayışının, şehirde görülmek istenene uydurulmaya çalışılması boş yere değil…[84]

Polonya hükümetinin halk kültürünün oluşturulması ve geliştirilmesi için ayırdığı maddi kaynaklar, aynı zamanda halkın buluşmalarına olanak tanıyordu. Ancak bu yatırımı tek kültür oluşturma politikalarına uygun olacak şekilde yürütüyorlardı. Staniewski, Schechner'le yaptığı bir röportajında Polonya Hükümeti ile kurduğu ilişki biçimini şöyle açıklar;

> **SCHECNER:** Polonya hükümetiyle ilişkileriniz nasıl oldu?
>
> **STANIEWSKI:** En başından beri, grubumuzun var olabilmesi için gerekli olan kâğıtları alabilmek için büyük bir uğraş içinde girdik. Benim yükümlülüğüm parayı değil, insan haklarınızı garanti ettirmek, yalnızca işe alabilmek için. İstihdam edilmezseniz güvenliğiniz yoktur, bir hiç olursunuz. 1981'de biz kendimizi var eden bu sertifikayı aldık ve hiçbir şekilde de bunu kaybetmeyeceğiz. 1982'de durumumuz herkesinki gibiydi. 1981 Noelinde (sıkıyönetim ilan edildiği zaman) adet olduğu üzere yakınlarımızı ziyaret ediyorduk. Ne yapabileceğimiz hakkında konuştuk; kazandığımız hakları geri mi verecektik? İltica mı etmeliydik, çalışmalarımızı mı bırakmalıydık? Umutsuz bir eylem mi

[84] Allain, 2004**, a.g.k**, s: 33

yapmalıydık? Takip eden 2 yıl boyunca, arasında hükûmeti destekleyen insanların da bulunduğu insanlar bize "Sizin göreviniz yaptığınız şeyi yapmak" dediler.[85]

Ülkenin politik koşulları, Staniewski ve ekibini Bahtin'in görüşlerinin etkisiyle unutulmuş, yok edilmeye çalışılmış, göz ardı edilmiş saklı bölgelere yönlendirir. Bahtin'in belirttiği biçimde, tüm baskıları, yasakları kırıp onları alaşağı etmek, egemen sistemin yapılanmasını karnavalın kahkahalarıyla, halk geleneğinin pazar yeri kültürüyle, eskiyi öldürüp yeni bir doğuşu vadeden Dionysos'un yıkıcı ve yapıcı gücüyle elde etmek üzere yola çıkılır.



Görsel 3.3. Saray-yeni hali
Kaynak: https://www.flickr.com/photos/gardzienice/7395196020/in/album-72157630178984162/ Erişim Tarihi: 15 Mart 2017

3.3. Staniewski'nin Tiyatro Düşüncesi ve Çalışma Teknikleri

3.3.1. Tiyatro Düşüncesi

Staniewski'nin, tiyatro düşüncesi ve pratiğini etkileyen görüşlerinden ilki, gerçekliğe bakış açısıdır. "John Milton'ın dediği gibi insanlık önceleri saf, basit, vazgeçilmez kural ve etiklere sahip tek bir parçaymış, fakat şimdi bin bir parçaya ayrılmış halde (Staniewski ve Hodge 2004, s.21)". Bir metafor olarak kullanılan bu söz, Staniewski'ye toplumu yeniden bir araya getirecek fikri aşılar. İnsanoğlunun sabit dayanak noktaları kaybolmuştur. Bu nokta Staniewski'ye göre doğadır ve günümüz dünyasında insan doğadan hızla uzaklaşmaktadır. Bugünün koşullarında her şey bir karmaşa halindedir ve bir şeyin anlamlı olabilmesi için müphemlik yaratması

[85] H. Filipowicz (1987). *Gardzienice: A Polish Expedition to Baltimore*. The Drama Review: TDR, Vol. 31, No. 1, published by : The MIT Press, pp. 137-163, s. 157

gerekmektedir. O'na göre gerçek müphemlik olmuştur. Binlerce parçanın içinde tek bir gerçek bulunmaz. Doğruya ulaşılmak isteniyorsa, parçalar birleştirilmelidir. Bu durum O'na göre oyunculuk için de böyledir. Küçük parçalar birleşir ve bir temeli oluşturur.

Tiyatroya bakış açısını da bu düşünce üzerinden açıklar. "Eğer dünya mükemmel bir yer olsaydı tiyatro hiç var olmazdı ve belki de tiyatro, eskiden mükemmel bir tablo olan fakat sonradan binlerce parçaya ayrılan dünyaya "Neden böyle oldu?" sorusunu sormak için ortaya çıktı (Staniewski ve Hodge, 2004, s.23)" der ve ekler:

> Geçmiş mittir, mit de geçmiş. Mitler karmaşık bir tablo gibidir: Agamemnon Iphigenia'nın ölümüne, Clytamnestra Agamemnon'nun ölümüne, Electra Clytamnestra'nın ölümüne sebep olmuştur. Adeta küçük parçaların bir mozaiği. Sonra bir yaratıcı gelir ve şu soruları sorar: Bunlar neden oldu? Drama nasıl ortaya çıktı? Ayshylos, Sophokles, Euripides tüm bu mitleri kendi bilgilerini katarak yorumlayıp, küçük parçalar halinde var olan gerçeği, jestler-mimikleri, sesleri ve peripeteaları birleştirip bir model oluşturmuşlardır. Bu noktada da tiyatro ortaya çıkmıştır.[86]

Gerçekliğe bakışı pek çok kişi tarafından nostaljik olarak tanımlansa da bu nostaljinin kaynağında doğaya duyduğu sevgi yatar. "Geçmişimizde tekerrür eden eylemleri, davranışları unutursak, dayanağımızı da kaybetmiş oluruz; çünkü bunlar bizi şimdiki hayatımızda düzende tutan şeylerdir, nostaljik elementler değil (Staniewski ve Hodge, 2004, s.24)". Ona göre doğa, tüm mitleri, hikâyeleri tarihiyle beraber kendisi konuşur.

Bu yüzdenden de gençlerin eğitiminde doğayla iç içe bir eğitim tarzı belirlenir. Öğrenciler bu sayede algı, duyu ve hislerini açacaklardır. Kişi kendisini başkalarından ayrı ve kopmuş görmeyecek, yaşayan bütünün önemli bir parçası olduğunu bilecektir.

Küçük parçalar halindeki doğruya ulaşmak, gerçekleri toplayabilmek için kendine has yerlere turnelere gidilir. Bu parçalar, bir ses tonu, bir mimik hatta nefes alış verişteki anlamlılıkta aranır. Başka bir insanla hissedilen özdeşleşme, utanmış yüz ifadesi, titreyen ses, anlaşılmaz sözcükler ve hayranlık yayan tamamen açıkgözler, bunlar aracılığıyla kendine ait bir tiyatro modeli yaratır.

Bu arayışla gerçekleştirdiği turnelerde amacı kendi içinde kapalı kalmış, dışarısı ile bağı hemen hemen kesilmiş, gelenek, kültür ve inançların korunduğu, Batı bölgelerde olduğu gibi yozlaşmamış, el değmemiş, saklı bölgelere ulaşmaktır. Doğu ve güney doğu bölgesindeki kırsal alanlar ekonomik olarak geri kalmış, farklı etnik kökenlerin (doğu bölgesi Yahudiler, Ukraynalılar, Belaruslar ve az sayıda Roman azınlıkların karışımından

[86] Staniewski ve Hodge, 2004**, a.g.k**. s:23

oluşur) bir potada kaynaştığı bir alandır. 1970 ve 80'lerde bu bölgelere değil teknoloji, ulaşım bile zorlu şartlarda gerçekleşir. Bu koşullar altındaki bölgelerin insanları topluluğun çalışmalarıyla karşılaştıklarında mimikleri, jestleri, tepkileri, duygusal ifadeleri Staniewski ve ekibinin kullanabileceği büyüklükte ve doğallıkta oluyordu.

İkinci görüşü, tiyatronun dürtüsünü kaybettiğidir. Bu dürtüyü tiyatro ve din arasındaki ilişki bağlamında ele alır. Her türden tiyatronun başlangıçta bir vahiye ihtiyaç duyduğunu savunur. Vahiy, mucize ve metamorfoz kelimeleri çalışmalarının ana üçgenini oluşturur. Ona göre bu üç kelime tiyatroda olması gereken bir denge yaratırlar.

"İçinde yaşadığımız dünya sağır bir dünyadır, eski mesajlar yanımızdan gelip geçerler ve biz bunun yerine bilgi alış-verişini yeğliyoruz. Hayatımızı bilgi temeline kurarsak, bu vahiye hiç yer kalmadığını görürüz."[87]

Vahiy kelimesi en basit anlamıyla seyirciye karşı bir açığa vuruş, seyirciyi sarsma ve onları canlandırma olarak tanımlanır. Bu vahiysel durumu Antik Yunan Tragedyalarıyla örnekler. Ona göre, Agamemnon'un Truva Savaşından dönüşü bir vahiydir. Hem toplum hem de Agamemnon savaş öncesi durumdan farklı durumdadır, değişmişler ve birbirlerine yabancılaşmışlardır. Bu değişim, metamorfoz bütün Yunan tragedyalarında bulunur. Bu noktada da yönetmen kendisine, oyunu nasıl vahiysel bir şekilde sahneye koyarım? sorusunu tüm oyunlarında sorar ve cevaplamaya çalışır.

Mucizeleriyse tragedyalardaki deus ex machinle örnekler. Tanrılar ortaya çıkar ve trajik eyleme müdahale ederler ya da eylemin nasıl sonlanacağına karar verirler. "Performans esnasında mucizeler beklenmeli mi? Evet. Malzemeleri nasıl hazırlayacağını, potanın altını nasıl ateşleyeceğini bilmelisin ve ondan sonra oyuncular kendi malzemelerini altına çevirebilirler (Staniewski ve Hodge, 2004, s.27)".

Staniewski, malzeme hazırlamayla ilgili olarak Avvakum, Carmina Brana ve Metamorfozes performanslarının metinlerini oluştururken bir deney yapar. Kullandığı textlerdeki "Tanrı, Kutsal Meryem, Kutsal Ruh ve İsa" kelimelerini çıkarır. Bu kelimeleri çıkardığında elinde çelişkili ve dini eleştiren bir eser kalır ve metin şiirsel, duygusal, insanca bir hale bürünerek temel öğretisinden kopar. "Tekrarlanan kutsal kelimeleri sil ve elinde insan kalbinden çıkan bir haykırış olsun (Staniewski ve Hodge, 2004, s.28)".

Kendisi için tiyatronun en heyecanlı kısmı bekleme salonunda oturulan bölümdür. Ona göre burası izleyicilerin gelirken yanlarında getirdikleri umut, güven ve inançlara

87 Staniewski ve Hodge, 2004**, a.g.k,** s. 29

henüz el değmemiş bölümdür. Eğer bekleme salonu olmazsa ve insanlar direk gelip sandalyelere otururlarsa, tiyatro ve toplum ruhsuzlaşacak, bu da insanların birbirlerine yabancılaşmasına sebep olacaktır. Bu yüzden bekleme salonlarını birlikteliği ve umudu arttıran alanlar olarak tanımlar. Bu kısımları bir doktorun bekleme odasıyla benzeştirir. Bu benzeşimi tiyatronun anlamı ve iyileştirme gücüne vurgu yapmak için kullanır. Umut kelimesinin insanlar için her zaman vahiy ve mucize gibi dini kelimelerle birlikte anıldığını, kendilerinin de tiyatronun bu iyileştirici yanından bahsettiklerinde dini bir şeyler söylüyorlarmış gibi algılandıklarını söyler. Topluluk için tiyatronun iyileştirici tarafı insanı yüceltmek, zihnini odaklamak ve güdülemektir. Katılımcıların istekleri, beklentileri, umutları önemsenmezse, tiyatronun iyileştirici tarafı da yok olur. Bu yüzden gösterimlerinden önce ve sonra 30 dakika seyirciyle toplanılır.

Staniewski'nin üzerinde ayrıntılı olarak durduğu, kendi tiyatrosunun oluşum ve gelişiminde, kökenlerde araştırdığı diğer bir konu doğal fenomen kavramıdır. Bu kavramı, çirkinliğin rehabilitasyonu, realizm ve aşkınlık düşünceleriyle açıklar.

Staniewski, doğal fenomen kavramını sıradan varoluş için kullanır. Bu kavramın insanın doğasındakileri, insanın kendisini, duyularını ve algılarını uyaran şeyleri ele aldığını belirtir. Bu kavram doğrultusunda kendisi için en ilham verici sanatçılardan biri hayatı, varoluşu, toprak ve sıradan insanlarla kurduğu bağlantısı bakımından Van Gogh'tur. Van Gogh'un eserlerinde simgeler yaratmadığını, yaptığı şeyin alegori olduğunu söyler. "O, mevcudiyetin bir parçasını alıyor- insan, bitki, nesne fark etmez- ve bizi onun özüyle yüzleştiriyor (Staniewski ve Hodge, 2004, s.31)". Van Gogh'un "Buğday Tarlası ve Kargalar" eserinde sonsuzluğu, kargalara ölümü atfetmesiyle ele aldığı gibi kendi çalışmalarında sıradanlığı, bayağılığı ve kabalığı temsil eden gerçekliklerin, sonsuzluğun alegorisine dönüşmelerini göstermeye çalışır.

Güzellik çirkinlikle iç içedir. Van Gogh'un kullandığı ve kendisinin çalışmalarında çok önemli bir rolü olan "Çirkinliğin Rehabilitasyonu" deyimi bir slogan ve haykırış olarak kullanılır. Bu görüşe göre sıradan insanların vücut dillerinden çok önemli iletiler alınabilecektir. Ölüm, ıstırap, kahkaha, tutku, şaşkınlık gibi birçok ileti varoluşun özüne yakındır. Böylece sıradan insan metamorfoze olacak, sıradanlığı başkalaşıp, sonsuzluğa dönüşecektir. Staniewski için, kitlesel medyanın yarattığı karakterden yoksun imgelerin aksine, çirkinliğin rehabilitasyonuna göre yaratılmış ya da var olan imgeler güzeldir, çünkü onlar içtendir.

Sıradan varoluş, bayağılık, ve kabalığın içinde ele aldığı doğal fenomen kavramıyla yüksek sanat anlayışı arasında sıkı bir ilişki olduğunu savunur. Bu ilişki içinde ilham aldığı sanatçılardan bir diğeri Euripides'tir. Her ne kadar Aristophanes Euripides'i sanat ile bayağı yaşamı birleştirmekle suçlasa da, Staniewski, Euripides'in sıradanlığı en yüksek mertebedeki gerçekliğe dönüştüren bir model yarattığını savunur. O'na göre Euripides, hayatın çirkinliğini rehabilite etmiş, iyileştirmiştir.

Adoration Of The Lamb adlı eserinde Van Eyck'in de realizm ve aşkınlığı birlikte kullandığını aktaran Staniewski, ressamın bu eserinde realizmi natüralist bir üslupla kullandığını, içinde yaşadığı dünyayı aktarırken mitolojik öğelerle realizmi desteklediğini belirtir. Tiyatro sanatında ise realizm ve aşkınlığın farklı kavramlar olarak görünüp yan yana kullanılmaması durumunu eleştirir.

> Metamorphoses adlı oyunumda, bir grup köylü işçi şöyle haykırdı: "Bizler ki Platon'un ailesi, neyin kutsal, manevi, asil ve yüksek olduğunu çok iyi biliriz." Bu nida, Apuleius'tan bir alıntıdır. Amacım köylüyle dalga geçmek değil; tam tersine söylemek istediğim asıl şey, ilkel olarak bilinenin boş olması gerekmediği, yüksek değerlerle dolu olabileceğidir. Yalnızca bakış açınızı değiştirin, bu yeterli olacaktır.[88]

Topluluğun eğitimleri bu realistik esinlenmeden beslenir. Bunun için yukarıda da belirtildiği gibi kendi içinde kapalı, geleneklerini koruyan, ilkel törenlerine devam eden topluluklarla temas için turnelere başlarlar. Topluluğun amacı, hükümetin yaptığı gibi bu gelenekleri alıp değiştirmek, yerel halkı eğitip, geliştirmek değildir. Aksine bu durumu eleştirirler. Onların amacı karşılıklı alış verişe geçmektir, değiştirmek değil aşkınlaştırıp köklerini koruyarak, kendi estetik formunu oluşturmaktır. Staniewski, bu karşılaşmalardan elde ettikleri en etkili hareketleri, dönüşleri, kıvrılmaları ve dinamikleri diğerleri arasından seçer, sonra oyuncularla bu seçtikleriyle bir ressam gibi tempo, ritim, dinamikler üzerine çalışmaya başlar. "Aynı jestleri kullanıyorum fakat bunu realizmin ötesine geçmeye çalışan alegorik bir üslupla yapıyorum (Staniewski ve Hodge, 2004, s.34)". Seçilen jestlerin temel niteliği korunur. Eğitimin kendisi ile performans arasında fark vardır. Performansta tamamen ayrı bir kompozisyon, tablo ve bağlam vardır. Bu bağlam, jesti etkiler ancak onun kökenini değiştirmez. Onu başka bir perspektiften ele alıp başka bir dünyaya götürülmüş hissi yaratılır.

[88] Staniewski ve Hodge, 2004**, a.g.k** s: 33

3.3.2. Uygulama

3.3.2.1. Keşif, Turneler, Toplanmalar

Staniewski için turneler bir ön performans sürecidir. Topluluk hemen hemen tüm kırsal bölgeyi gezer ve sahnesi doğal çevre olur. Yapılan turneler katılımcıların farkındalığını ve duyularını keskinleştirir. Hayatı daha iyi anlamak için kanalları açar ve kişiye ilham verir. Ekip yeni bir oyun çalışmaya başlayacağı zaman turnelere çıkar. Turne süreci, Staniewski'nin "doğallaşma" dediği sürece katkıda bulunur. Gidilecek köye genellikle yürüyerek gidilir ve yöre halkının şarkıları, müziği ve hikâyelerini paylaşırlar.

> Eşyalarını toparlayıp otobüse atlayarak hiç bilmedikleri, tiyatronun-sahnenin olmadığı gizlenmiş bölgelere yola çıkan bir tiyatro topluluğu hayal edin. Dağların sarp ve ıssız yerlerinde, yolun olmadığı yerlere kadar giden bir topluluk. Yolun bittiği yerde tüm eşyalarını el arabalarına yükleyip yola öyle devam eden bir topluluk. Bu arabayı bizzat kendileri çekerler; tabiatın içinde gece gündüz demeden ve doğayı sahne olarak kabul ederek. Prova yapmak için yol kenarında mola vermeyi tercih ederler. Bir akarsu kenarı bulunursa oraya kamp kurar ve çalışmaya devam ederler. Burada müziği prova eder, egzersiz yapar ve diyalogları ezberlerler.[89]

Grup üyeleri köye vardıklarında, kendilerini organize etmek zorundadırlar. Bunun yanında kendilerini köye iyi tanıtmaları gerekir. Bulundukları yerde yabancı muamelesi görmemek için yolculuklarının, "kutsal (hac) yolculuklarının" ne ile ilgili olduğunu açıkça belirtirler.

> Kendinizi nasıl tanımlayabilirsiniz? Şarkılarınız aracılığıyla kendinizi masum olarak tanıtabilirsiniz. Bu konserlerle, hayatınızın amacını onlara aktarabilirsiniz. Bir marangozsanız onlara marangoz işi yapmayı, ayakkabı tamircisiyseniz ayakkabılarını onarmayı ya da tüccarsanız takas yapmayı teklif edebilirsiniz; fakat siz biz aktör, müzisyen ve de mekân aranjörüsünüz. (tiyatronun mekânları değiştirme yönü sebebiyle) Sizin teklif edeceğiniz şeyse işte budur. Göreviniz bu yerleşim yerini nasıl harika bir sahneye dönüştüreceğinizi göstermek; kullanılmayan köhne itfaiye binasını bir kaleye, küçük yerel ırmaklarını da iki ayrı dünyayı birbirinden ayıran "Styx"e dönüştürmektir. [90]

[89] Staniewski ve Hodge, 2004**, a.g.k** s: 39
[90] Staniewski ve Hodge, 2004**, a.g.k** s: 40



Görsel 3.4. Turneler sırasında müzik çalışmaları
Kaynak: https://www.flickr.com/photos/gardzienice/7395084778/in/album-72157630178073686/Erişim Tarihi: 15 Mart 2017

Staniewski'ye göre, bu yolculuğun yalnızca kendisi bile, gerek sanatsal gerek yaşamsal birçok gerçekliği anlaşılır kılıp, bakış açısını zenginleştirerek bir hikâye oluşturulması için yeterlidir.

Tüm ekip turne yolculuğuna çıktığında, katılımcıların sorumluluğunu alan bir lider bulunur. Turne liderinin görevi 24 saatlik bir hayatı yönetmek olduğu için, kurumsal tiyatrolarda 6 saat prova yapan yönetmenin sorumluluğundan fazla sorumluluk taşır.

Turne yönetmeni, olaylara şairane bir incelikle, diplomasiyle ve insan ilişkileriyle alakalı bilgisiyle yaklaşmalıdır. Eğitim için ne zaman uyanmak gerektiğini, ne zamanın prova için en uygun zaman olduğunu, kahvaltı tertip etmeyi (ki bu da insanları bir araya getirip onlara konuşma imkânı veren bir toplanma olduğundan kendi başına bir prova olarak kabul edilir) bilmelidir. Bu gibi monoton ve rutin olan süreçleri, sanatsal faaliyetlere dönüştürmek, yönetmenin sorumluluğundadır. Bunun yanında, yönetmen gidilen yerlerdeki insanların gruba takındıkları tavrı da düzenler. Eğer köy, topluluğu kabul etmekte zorlanıyorsa, turne yönetmeni kabul edilmelerini sağlamak için elinden gelen her şeyi yapar, bunun için gerekirse köylülerle tarlada çalışır.

Staniewski'nin turne modelinde keşif, tiyatro topluluğunun köye gidişinden önce yapılır. Yolculuk yapılacak alanın 20 km'lik haritasını çıkarmak için iyi derecede iletişim ve empati becerisine sahip kişiler görevlendirilir. Bu kişiler, topluluğun geri kalanına coğrafi güce, güzelliğe sahip yerleri ve fiziksel olarak grubu zorlayacak yerleri

gösterirler. Neresi mola vermeye uygundur, neresi provalar için gerekli olan ilham verici doğal ortama sahiptir, bunlar keşif ekibince belirlenir.

Keşif grubu adeta bir yargıca anlatıyormuş gibi, bulduklarıyla belli sorulara cevap verir. Staniewski bu soruları şöyle sıralar: Rota ne kadar zorlu? Rüzgâr nasıl? Doğa sesleri nerelerde yoğun? Orman ne kadar sık? Sığınak var mı? Köy sosyolojik bağlamda nasıl? Kaç adet bina var? Köyün merkez meydanı nerede? Ana binalar neler? Köylüler kim? Ve en önemlisi, bizim aradığımız asıl adam kim? (Staniewski ve Hodge, 2004, s.42).

Staniewski'nin köyün Homeros'u olarak tanımladığı kültür insanı, genelde o köyün sanatçısı ya da sözde sanatçısıdır. Aktivist görevi görürler ve antropolojik açıdan şaman ya da büyücü olabilirler. Kültür insanları genelde alt sınıftan müzisyenler olur ve yerel etkinliklerde insanları eğlendirirler. Keşif ekibi gittikleri yerlerde özellikle köyün ozanını, müzisyenini bulup, iletişime geçerler.

"Onlar, 'yabancıların içinde yaşayan bizden insanlar'. Bu insanlarla, köyden bir reaksiyon alamasak bile, kolaylıkla iletişim kurabiliyoruz. Onlar da bize köyle olan ilişkilerini bozmak pahasına her türlü yardımı ve paylaşımı yaparlar."[91]

Keşif ekibi turne ve toplanmaların yapılacağı yerleşim yerlerini bulur, bu yerlerdeki kültür insanıyla temasa geçer ve yörenin kendine ait hikâyelerini, geleneksel şarkılarını, danslarını öğrenir. Daha sonra geri dönerek bu öğrendiklerini grubun geri kalanına öğretir. Topluluk, yörenin kendine has geleneklerini öğrendikten sonra bu bölgelere turnelere gider. Ekip, bu şarkılarla, hikâyelerle köye gittiğinde, gösterileri için kapı kapı gezip köylüleri davet ettiğinde yabancı olarak karşılanmayacak, karşılıklı alış veriş için uygun ortam bu ilişkilenme biçimiyle daha rahat sağlanacaktır. Ekip, geleneksel şarkılardan, hikâyelerden, şiirlerden, kutsal metinlerden parçalar halinde oluşturdukları gösterilerini hazırlayarak yola çıkar. Yol boyunca doğal ortam prova ve egzersiz yapmak için kullanılır. Yolculuk zorlu koşullarda yapılır, Bu zorluk, grubun çalışmasında doğayla kuracağı iletişimle ekipte dönüşümün ve farkında oluşun bir parçası olarak kullanılır.

[91] Staniewski ve Hodge,2004, **a.g.k**. ,s. 42



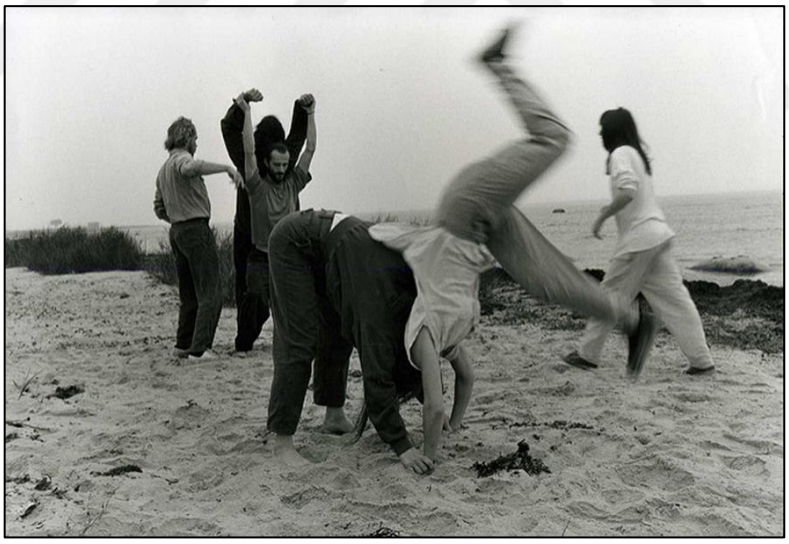
Görsel 3.5. Turne yolunda
Kaynak: https://www.flickr.com/photos/gardzienice/7395090152/in/album-72157630178073686/ Erişim Tarihi: 15 Mart 2017

> Turne deneyiminin sağaltıcı bir etkisi vardır; esnekliğin, dayanışmanın ve özgüvenin yapılanmasına hizmet eder. Aynı zamanda dış dünyayla bağlantıyı keser -bir keşif gezisi süresince medya ya da posta erişimi yoktur- sadece 'şimdi ve burada'nın önemli olduğu yeni bir gerçeklik yaratır. Zar zor uyanık kaldığınız ve çamur içinde çekçeği çekip itmekten kaynaklı ağrılarınız olduğunda bile hala toplanacak odun, pişirilecek yemek vardır. Bakış açınız değişir: olağan meşguliyetler, kaygılar yok olur. Kendi benliğinizin, diğerlerinin ve sizi çevreleyen alanın daha çok farkında olursunuz. Algınızın tüm kanallarını açtığınızda aynı zamanda enerjinizi korumayı öğrenirsiniz. Zaman daha yavaş akıyor ve her zamankinden daha yoğun gibidir.[92]

Turneler sırasında uyulması gereken kurallar vardır. Bu kurallar belli bir çerçeveye konulur. Buna göre, turneler 4-5 gün sürer ve biter. Turneye çıkılmadan önce, turnenin dramaturjisi oluşturulur. Bunun içinde keşifler sırasında yerel halktan öğrenilen şarkılar, ekibin buluşacağı insanlarla paylaşacağı kendi şarkıları, kullanılacak text vb. bulunur. Ama bu açık bir çalışmadır. İzleyiciden gelecek eklemeler ve katılımlarla değişime uğrayacak esnekliktedir. Turneler sırasında belli ve özel bir gün değilse alkol kullanımı kesinlikle yasaktır. Turneye katılanlar gittikleri bölgelerde maddi kazanç arayışına giremezler. Yakın tarihinde ellerindeki her şeyi kaybetmiş olan insanların arasında, mallarını gasp edecekleri duygusunu uyandırmayı engellemek zorundadırlar. Yöre halkında bu doğrultuda en küçük şüphe uyandırılacak hareketlerden kaçınılır. Kişisel sebeplerle turne baltalanamaz, yola devam etmek zorunda olunduğu için kişisel isteklerle programı aksatacak uzatmalardan kaçınılır. Aynı düşünce doğrultusunda yorgunluk nedeniyle de yola devam etmek reddedilemez. Turneler sırasında fiziksel çalışma

[92] H. Philipoviç (1983). Expedition into Culture: The Gardzienice (Poland). The Drama Review: TDR, Vol. 27, No.1, s.54-71

egzersizleri devam etmektedir. Bunun yanında ekibin güvenliğini ve hayatta kalmasını sağlayacak iş bölümünün yapılması ve herkesin görevini yerine getirmesi zorunludur. Bu işler de fiziksel çalışmayı gerektirecek işlerdir. Malzemelerin olduğu arabayı çekmek, ateş yakılması, ateşin yakılması için malzeme toplanması, yemeğin yapılması gerekir. Eğer yönetmen herhangi bir katılımcıya köyde iletişim kurma görevi vermişse, bu görev reddedilemez. Bu görev tiyatroda dağıtılan rol gibi ele alınır. Bu rol oyuncuya verilmiştir. Ve oyuncu rolünü en iyi şekilde yerine getirmek zorundadır. Turnelerin bitiminde kullanılan alanlar temiz ve düzenli bırakılır. Oyuncular, gittikleri bölgenin insanını kullanamazlar. Hatta yöre insanı kendisini her hangi bir iş için kullanmak isterse izin verirler. Çünkü oyuncular onlara neşe, enerji, yardım talep etmek amacıyla gitmiştir. Bu şekilde kurulacak bir ilişki, karşıdaki kişiye kendini açma olanağı verecek ve ekibin istediği kaynaklara ulaşmasını sağlayacaktır. Kendilerinin yabancı olmadıklarını ve niyetlerini açıkça belirtmek durumundadırlar. "Biz işgalci değil, Argonotlarız; o çok başka bir dünya. Onlardan tek ricamız kuyularındaki suyu bizimle paylaşmaları (Staniewski ve Hodge, 2004, s.54)".



Görsel 3.6. Turneler sırasında çalışmalar
Kaynak: https://www.flickr.com/photos/gardzienice/7394778814/in/album-72157630177993726/
Erişim Tarihi: 15 Mart 2017

Zorlu turne yolculuğundan sonra yerleşim alanına varıldığında, köy halkı ile toplanmaları sağlamak üzere çalışmalara başlanır. Staniewski için toplanmalar tiyatronun atasıdır. Halkın geleneksel toplanmaları, içinde dramanın ilkelerini barındırır. Staniewski'ye göre, geleneksel toplanmalarını yerine getiren ve burada şarkı söyleyen, enstrüman çalan, hikaye anlatan bir topluluk sahneye koyulan çoğu dramadan daha iyi ve

etkilidir. Bu yüzden gösterilerinde bu toplanmaların seviyesine, etkisine, coşkusuna ulaşmayı hedefler.

> Turneler, sanatsal uygulama ve araştırmanın temel biçimleridir. Bunlar bir senaryoya göre düzenlenmiş eylemler dizisidir; seyahat, insanlarla tanışma, egzersizler, prova, oyuncuların çalışmasının sunumu, gösterimler ve toplanmalar.
>
> … Turne, sanatsal bir uygulama; günler ve gecelerle ölçülen bir zamana ve kilometrelerle ölçülen bir alana yayılmış teatral bir uygulama olmalıdır. (…) bir ilk-senaryosu olmalıdır (…) ancak bu senaryonun uygulanmasında kişi herhangi bir duruma anında cevap verebilecek şekilde açık ve hazır olmalıdır. (…) Turneler yaratıcı bir doğaçlamadır ve bir sanat eseri olabilir.[93]

Turnelerin yapılacağı zamanlar önemlidir. Bu tarihler genellikle yörenin dini ya da özel günlerine denk gelecek şekilde planlanır. Böylece yerel halk onlarla beraber şarkı söylemeye daha çok teşvik edilir. Oyuncular ve köylülerin şarkıları, dansları ve diğer geleneksel uygulamaları değiş tokuş edebilmesi için dışarıda, köyün meydanında, halkın dini günlerde toplandığı özel alanlarda ya da mevcut en büyük odada buluşmalar yapılır. Coşkulu ve gece boyunca süren bu toplanmalar, köylüler için şarkı söyleyip yıllarca düşünmedikleri hikâyeleri anlatmaları için bir fırsattır. Oyuncular içinse toplantılar, grubun gösterileri için yeni malzeme toplamasına ve performans bölümlerini canlı bir kitleyle açık bir ortamda test etmesine izin verdiği için çok önemlidir. Gardzienice toplantıları, sosyal bir olay olmasının yanı sıra, performanslarının fiziksel, metinsel ve müzikal materyallerini hem topladığı, hem geliştirdiği, hem de rafine ettiği için etkin bir laboratuvar olarak kullanır.

> **SCHECHNER**: Toplanmalar nasıl ortaya çıktı?
>
> **STANİEWSKİ**: Performansımızı tamamladıktan sonra, insanlar sahnenin arkasında beklediler. Biz de onlar konuşurken, hareket ederken ve en önemlisi de şarkı söylerken gözledik. Şarkı söylemek, iletişimin en açık kanalıdır. Bazı biçimsel figürler ortaya çıktığını gördük buralarda. Kendimizi zaten var olan bir gelenekle yüzleşirken ve bu gelenekte kendimize yer ararken bulduk. Bundan sonra kendi toplanmalarımızı yaratma arzusunu duyduk. Oyunumuzdan sonra insanlarla bir arada olma gerekliliği, işte toplanma geleneği buradan doğdu.[94]

Topluluk köye vardığında ve gösterinin hazırlıkları için çalışmalara başladığında bu çalışma hengâmesi tüm köyce hissedilir ve sahne kurmak da dâhil ekibin hazırlığına birçok insan katılır. Sonra ekip üyeleri küçük gruplar halinde, evden eve ziyarette bulunurlar ve buralarda oynayacakları performanstan bölümler sergilerler. Bu bir çeşit grubun kendini tanıtma ve yerel halkı gösteriye davet etme sürecidir. Topluluk üyeleri,

---

93 http://gardzienice.org/en/Artistic-and-Research-Expeditions.html Erişim Tarihi:09.04.2017

94 Filipowicz, 1987**, a.g.k**, s. 141

yörenin müzisyeniyle prova yapar, köyün hikâyecileriyle sohbet ederler. Genel olarak hazırlıklar yerel halkı olabildiğince canlandırmayı hedefler.

Toplanmalar sırasında birçok olayla karşılaşılır. Staniewski, yönetmen olarak bu olaylardan olabildiğince beslendiğini ve toplanmalardaki yapıyı zenginleştirmek üzere çalıştığını aktarır. Yerel halkla kurulacak doğru iletişim sonucu, sahneyi halkın kurmak istemesi, bir sonraki köye gidilecek geziye eşlik etmek ve oradaki köylülere ekibi iyi karşılaştırmak gibi yardım teklifleri bile alınabilir.(Staniewski ve Hodge, 2004, s.52)

Staniewski için bu insanların arasına karışmak son derece ciddi bir sunum becerisi gerektirir. Topluluk üyeleri tüm maharetini mükemmele yakın bir şekilde göstermelidir. Halkı ciddiye almak çok önemlidir. Topluluk, yeteneklerini en üst düzeyde sunarsa, halk da en üst düzeyde geri dönüş yapacaktır. Bu insanlara cahil köylü muamelesi yapılmaz, onlara en saygın tiyatroların izleyicilerinden daha ciddi yaklaşılır. Bunların farkında olmak ve uygulamak grup elemanlarının iş etiği için hayatidir. Biletin, eleştirinin, sahnenin olmadığı yerde standartlar düşürülmez, yapılan iş en yüksek seviye ve kalitede yapılmaya çalışılır.

> **"SCHECNER**: …Performanslarında Yidişler ve çingeler de dâhil olmak üzere Polonya'nın yitik kültürlerinden elementler kullanıyorsunuz. Bunun hakkında biraz bilgi verebilir misiniz?
>
> **STANIEWSKI**: Üzerinde çalıştığımız kültürel yerleşim bölgeleri, zamanında yok olmaları hakkında hüküm verilmiş olanlardır. Çalışmalarımızda bu kültürlere değinmeyi seçtik. İlk performanslarımıza, artık eskimiş dünyadan son kalanları hatırlayan ve bu kültürlerin son temsilcileri olan bölgenin yaşlılarını davet ettik. Tıpkı çingene, Yahudi hatta orta doğudan etkisini bize hissettiren Bizans gibi dünyalardan. Bazıları çalışmalarımız için " eskiden bir arada yaşayan insanların cumhuriyeti" ifadesini kullanır. Peki neden yaşlı insanlar? Buna en başta yanıt veremezdim ama şimdi açık bir cevabım var. Amacım eskileri canlandırmaktan başka bir şey değil aslına bakarsanız; tiyatro için çok önemli bir kıvılcım olan eskiler… Grup olarak yaşlıların orta yaşlılara göre söyleyecek daha çok sözü olduğuna inanıyoruz.
>
> **SCHECNER**: Yaşlı insanlarla çalışıyorsun ama kendi grubun genç ve fiziksel olarak en üst düzeyde. Öyleyse burada zıtlıkların bağdaşmasından bahsedebiliriz: içine kendi çalışmanı yerleştirdiğin bu insanların zayıflıkları ile Avvakum, Gusla ve Toplanmalarda grubun sergilediği üst düzey fiziksel performans bir karşıtlık yaratıyor gibi.
>
> **STANIEWSKI**: Bu üst düzey fiziksellikte, "Dünyaya dönüşen beden" düşüncesi vardır. Fotoğraflara baktığınızda bu ihtiyarlar size zayıf gözükür fakat onlar yazgılarını ve fiziksel işlerini sırtlarında taşırlar. Bosch benzeri teatral imgeler üretsek de bunlar köylülerin gündelik hayattaki işleriyle yer değişebilir ancak çalışan köylüleri göstermek teatral olmaz.[95]

[95] Filipowicz, 1987**, a.g.k,** s: 144

Toplanmalar sırasında ekibin en büyük amacı halkı katılım için coşturmaktır. Bu coşku, süreçte bir yarış halini alacak şekilde cesaretlendirilmelidir. Bu sayede tempo ve kültürel yoğunluk hep zirvede kalır. Grubun amacı sadece bir performans seyrettirmek değildir. Ekip olarak bir oyuna hazırlanırken o oyunun bir parçası bu buluşmalarda sergilenir ve burada çalışılmaya devam edilir. Ancak buradaki asıl amaçları toplanmayı güdülemektir. Toplanmalar sırasında oluşacak etki, iletişim, icracı ile izleyici arasında kurulacak yüksek yoğunluktaki paylaşım, performansları için ulaşmak istedikleri seviyedir.

Toplanmalardan sonraki sohbetlerde herkes performansı kendi tecrübesiyle yorumlar ve bu yorumlar genelde birbirinden farklıdır. Toplanmalar oyuncular için yol göstericidir. Seyirci ile iç içe oynadığı durumda oyuncu, aldığı reaksiyonla izleyeni sıktığını ya da eğlendirdiğini değerlendirme olanağına sahiptir. Bu anlamda buradaki performanslar okul işlevi görür ve oyuncu ifadelerini doğallaştırma yönünde veri elde eder.

Staniewski'ye göre, "doğallaşma" süreci çok önemlidir ve bunun birçok yönü vardır. Bunlardan birincisi oyuncunun ifadelerini değerlendirmesi ve güçlendirmesi için veri sağlar. İkinci olarak yönetmene eserini test etmesi için imkân verir. Üçüncü süreç, seyircinin canlı katılımıdır. Diyalog olarak tanımlanan katılımlar, reaksiyonlar oyunun gelişimine katkıda bulunur.

> Bir itfaiye ahırında oynadığımız "Gusla" adlı oyunumuzda… Golaj şarkının nakaratını söylerken aniden sahneye bir adam atladı ve o çakır keyif haliyle şarkıyı söylemeye başladı. Adımları, yalpalaması, omuzlarını tutuşu, başını sallayışları… Bu, müzik ve dans aracılığıyla kaba, gündelik ve bayağı davranışlar bütününün, daha yukarı bir estetik seviyeye evrilmesiydi. Bu olaydan sanatın, sözde kaba gerçeklikle sözde ileri gerçekliği, nasıl karıştırabileceğini öğrendim.[96]

Doğallaşmanın dördüncü yönü, diyaloglara müdahalelerin sonucu olan textleri arayıştır. Örneğin, oyuncunun sahnedeki monoloğu sırasında kalabalık içinden biri bir şey ekleyebilir. Katılımın gerçekleştiği böylesi coşkulu bir an içinde rolleri birden tersine çevrilebilir. Doğallaşmak, katılımcıların bu tür müdahalelerini içerecek biçimde gerçekleşir. Bu durum, oyuncunun oyun biçimi gibi metnin içeriğinin de değişimine ve canlanıp tazelenmesine yol açar.

> Ataların Arifesi ile turnede bu şiirsel metini oynarken, katılımcılar da bize kendi şarkılarıyla cevap verdiler. Mickiewicz'in bu coşkulu şiirinin kendi hatırladıkları eski şarkılara benzediğini söylediler. Gezdiğimiz her köy başka bir şarkıyla- ezgiyle cevap veriyordu fakat bu hiç sorun değildi. Böyle olması

[96] Staniewski ve Hodge, 2004**, a.g.k,** s: 55

> eserin farklı etkiler yarattığını gösteriyordu ve benim görevim, performansa bir geçiş müziği olarak dâhil etmek üzere bu şarkılardan hangisinin daha uygun olduğunu seçmek. [97]

Staniewski'ye göre sanatçı bu müdahaleleri görmezden gelmemelidir, çünkü onun için bu müdahaleler tiyatronun enerjisini belirler.

> Enerji eksikliği bugünün tiyatrosunun en önemli ve trajik sorunudur. Tiyatrolar enerjiyi sızdırıyorlar ve yaşam enerjisini sızdıran her canlı gibi çürümeye başlıyorlar. İşte tam da bu nedenle doğallaşma elzemdir. Ayinler ve festivallerde insanların bir araya gelmelerinin sebebi enerjiyle alakalıdır. Antik Yunan'da tiyatro bu şekilde doğmuştur: Dionysos gizemleri hep enerji ve yeniden doğuşu ele almıştır.[98]

Doğallaşmanın beşinci yönünü ortam ve alan oluşturur. Staniewski, tiyatronun yozlaşmasının nedenlerinden birini içine hapsedildikleri binalar olarak görür. Kullanımı ortak olan binaların idari davranış kalıpları geliştirdiği düşüncesiyle topluluk gösterimleri için tiyatronun büyüsünü oluşturabilecekleri alanlar arar. Katılımcıları konuşmak, müdahale etmek için güdüleyecek, kolektif ruh oluşumunu sağlayacak, doğanın muhteşemliğini gösterecek alanların arayışına girilir. Sıklıkla bu yer yerleşim yerinin dışında ve köyün mitolojik hikâyeleriyle bağdaştırılan yerdir. Açık alan ya da oyunun gösterimini bu sebeplerle etkileyeceğini düşündükleri için seçtikleri mekânlar, sahneleme, izleyenlerin konumları, hatta oyunculuk üslubu üzerinde belirleyici etki yaratır.

> Mekân ile ritüeller, katı kurallarla kuvvetlendirilmiş bir başka "kapalı daireyi"/belirlenmiş çerçeveyi kastetmiyorum. Bir başka sahneyi kastetmiyorum. Mekân ile bir alanı kastediyorum, bir yer parçası ve bir gök parçasını birbirine bağlayan bir alan. Arka plan ile ya da doğanın şiirselliği üzerine işe yaramaz düşüncelerle ilgilenmiyorum. Ben bu ögelerin etkinliğin canlı katılımcıları olması ile ilgileniyorum.[99]



Görsel 3.7. Toplanmalardan
Kaynak: https://www.flickr.com/photos/gardzienice/7395074042/in/album-72157630178073686/ Erişim Tarihi: 15 Mart 2017

97 Staniewski ve Hodge, 2004**, a.g.k** s:56
98 Staniewski ve Hodge, 2004**, a.g.k** s.56
99 A. Hodge (2010). *Actor training second edition*. Oxon: Routledge, s: 269

3.3.2.2. Teknik çalışma

Staniewski, oyuncu kelimesinin yerine "sebep olan" kelimesini kullanır. Oyunculuğun özünde, bir şeye sebep olacak arayış olduğuna inanır. Sebep olunacak şeyin sonuçları bulunur ve oyuncunun görevi metinden bir şeyler okumak değil, gerçekleri yaratacak şeylere sebep olmaktır. İyi bir "sebep olan", cevaplanması güç sorular barındırır. Bu sorular sadece oyuncunun kendisine değil tüm gruba enerji ve canlılık katar. Oyuncu için temel olan şey partneri aydınlatmaktır. Bu açıdan çalışmalarda grup enerjisini oluşturacak egzersizler yapılır.

Topluluğun, kurallı sistemler bütünü şeklinde uyguladığı bir çalışma metodu yoktur. Staniewski formüllere dayalı bir eğitim yaklaşımından kaçınır, çünkü oyuncunun bir sorunu çözmek zorunda kaldığında, sıklıkla metodun dışına çıkmak zorunda kaldığını düşünür. Üstelik kuralları sıkı sıkıya belirlenmiş bir metotla çalışmanın zorlu bir durumla karşılaşıldığında klişe ürettiğine inanır. Ona göre oyuncu bir metodu takip ettiğinde çalışmanın kendisini yok eder ve sonra sadece göstermek amacıyla çalışır. Böyle bir durumda oyuncunun organik potansiyelinin elde edilemeyeceğini savunur. "Eğitim, anladığım kadarıyla, mutlaka iki canlı varlığın karşılıklılığını gerektirir. Enerji, sıcaklık paylaşılır… Bundan bir metot veya katalog çıkarmak nasıl mümkün olabilir? (Hodge, 2010**,** s**.**276)".

Bununla birlikte, çalışmaları iki aşamada ele alınabilir. Bunlar: Müzikalite ve algılamanın belirli bir yolu olarak Karşılıklılık kavramlarıdır.

3.3.2.2.1 Müzikalite

Staniewski, müzikalite terimini Pisagor'un Harmonia Mundi (Dünyanın Uyumu) kavramıyla ele alarak, dünyanın kendisinin bir müzikalite olduğunu savunur. Müzik çoğunlukla notalarla kodlanan bir çeşit estetik form olarak tanımlanırken, müzikalite ruhla daha yakın bir ilişki içindedir. Müzikalite her yerde var olabilir ki Staniewski dünyanın kendisinin bile bir müzikalite olduğu kanısındadır (Staniewski ve Hodge, 2004, s.63).

> Ben sezgi ve içgüdü kavramlarına inanıyorum. Yakında bunları unutacağız. Bunların doğamızın bir parçası olduğunu unutacağız. Daha şimdiden bunlar yerine "para-natürel" ve "para-fiziksel" gibi karmaşık terimler kullanılmaya başlandı bile. Ve biz de bunları kendi doğamıza yabancılaştırarak bizi kökenlerimize bağlayan göbek bağını kesiyoruz. İnanıyorum ki içgüdü ve sezgi gerçektir ve müzikalite

> olmadan var olamazlar. Yani dünyanın müzikal olduğuna, müzikalite taşıdığına ve doğanın her bir parçasının müzikal olabileceğine tümüyle inanıyorum.[100]

Staniewski, yeryüzü ve insanoğlunun tamamen müzikalite ile dolu olduğu düşüncesini savunur. Zaman zaman bu müzikalitenin akoru bozulabilir ama sonra tekrar uyumlanır. Eğer dünyada ve insanda müzikalite - Staniewski'nin tabiriyle ruh-içgüdü-sezgi yok olursa yeryüzü ve insan da yok olur.

> Müzik, sesi sınırlayan ve akord eden bir kod sistemidir ve müzik sayesinde sesler düzenlenir ve yönlendirilir. Orta çağdan itibaren kodlanarak süregelen batı müziği, indirgenmiş müzik olarak da adlandırılabilir. "Kiliseler de, Yunanlılar gibi müziği indirgemiştir. Neden? Çünkü indirgemek, kaynayan realitemizi düzende tutmak için tek yoldur.[101]

Müziğin ötesinde ses çıkaran her şey müzikaliteye dâhildir. Bu sesler tiyatronun performansları için ilham kaynağı oluşturur. Gösterilerde müzik ve müzikalite beraber kullanılır. Staniewski, sanatsal tasarısını müzikaliteden oluşturur ancak müzikalite müzikle sınırlandırılmalıdır. O'na göre müzikalite kaba bir mücevher, müzikse bu mücevherin etrafını saran altın bir çerçevedir. Müzikaliteye, bu doğal seslere fazla maruz kalındığında rahatsız edici olur. O yüzden bu sesler gösteriler için doğru dozda alınır ve müzikle şekillendirilerek bir bağlama oturtulur.

Uygulamalarda prensip müzikalitenin önemi üzerine kurulur ve müzikaliteyi tiyatro çalışmaları için canlandırmak genel amaçtır. Bu sayede algıların açılacağı ve olağan kalıpların ötesinin deneyimleneceği düşüncesi hâkimdir. Bu amaçla oluşturulan metodun üç yönü bulunur: İlki, algı sistemini açmakla ilgilidir. İkincisi müzikalitenin özümsenip tiyatroya tanıtılması ve üçüncüsü performanslara nasıl uydurulacağıdır.

Vokal eğitimler, geniş yelpazedeki müzikal fenomenler üzerine kurulur. Bunların içinde en sık kullanılanları nefes ve ağıt yakmadır. Ağıt yakma, müziğin müzikalite ile buluşmasına açık ve pratik bir örnek olarak gösterilir. Staniewski için müzikaliteyi tiyatronun yapısı içine sokmak zorlu bir süreçtir, performansı, müzikaliteden gelen birçok farklı sesi kullanarak doldurmak çok kolaydır. Bunun için en sembolik parçalar alınmalı ve bunlar tiyatronun müzikal yapısıyla birleştirilmelidir.

Bu doğrultuda oyuncuların enstrümanları da müzikalite doğrultusunda genişletilmeye çalışılır. Organik ve ritmik sesler ile vücut durumunu ifade eden jestler tekrar tekrar prova edilir. Bu çalışmalar sırasında oyuncular doğanın seslerini taklit etmeye değil, kendi seslerini bulmaya çalışırlar. Yalnızca bağırma ve yakarışlar olarak

---

[100] Staniewski ve Hodge, 2004**, a.g.k**. s: 63
[101] Staniewski ve Hodge, 2004**, a.g.k**, s. 64

değil içlerinde bulunan tüm olguları açığa çıkaracak şekilde çalışmalar yapılır. Bunun için çalışmada ağıt ritüelleri sıklıkla kullanılır. Örneğin, Metamorfoz gösterisinin Psyche'nin histerisine dayalı bir bölümü, kadının sınırlarda yaşadığı duygusal durumun oldukça bireysel bir biçimde ifade edildiği bir bölümdür (Staniewski ve Hodge, 2004, s.66). Bu rolü oynayan Mariana Sadowska, içinde yaşadığı hayattan gelen sesleri, kahkahaya dönüşen bağırışları ve nidaları kullanır. Oyuncu bu sesleri özel hayatından geleneklerle besler. Annesinin ağlayışı, ebeveynlerin tartışması, komşularını umutsuzluk içinde gördüğü anlar, oyuncunun referans noktaları olur. Oyuncunun kullandığı bu seslerden etkileyici olanları seçilir ve bir melodi ile çerçevelenerek düzenlenir.

Sesler, aktörün kişisel deneyimlerine ek olarak, tınlamanın ayinsel yollarıyla da ortaya çıkarılmaya çalışılır. Bunun için "Ses verme" tekniğiyle alakalı ağıt gelenekleri kullanılır. Avvakum oyununun ilk sahnesinde böyle bir ağıt ritüeli kullanılır.

Oyuncunun müzikalite çalışmasının bir diğer malzemesi şarkılardır. Şarkılar, yalnızca okunması gereken bir kompozisyon ya da melodi olarak ele alınmazlar. Oyuncunun yeteneğini göstereceği bir araç olarak da kullanılmazlar. Şarkılar, kendi başına içinde birçok hayatın barındığı gizli bir bölge, bir oluş olarak ele alınır. Şarkı iyi geliştirilmiş bir metafor olarak kullanılır ve bu doğrultuda farklı şekillerde okunup yorumlama çalışmaları yapılır.



Görsel 3.8. Müzikal buluşmalar
Kaynak: https://www.flickr.com/photos/gardzienice/7395080486/in/album-72157630178073686/ Erişim Tarihi: 15 Mart 2017

Topluluk, gezi ve buluşmalar sırasında yerel halktan sözlü olarak öğrendiği geleneksel şarkıları kullanır. Bu geleneksel şarkıların söz ve müziği bir kenara

bırakılarak, derininde yatan anlam çözümlenmeye çalışılır. Her hareketin müzikal bir karşılığı olduğu düşünüldüğünden şarkılar tekrarlarla öğrenilirken, fiziksellik ve nefes kullanımının karşılılıklığı ortaya çıkarılmaya çalışılır.

> Biriyle şarkı söylerken her zaman partnerinin sesiyle, ritmiyle, sesinin rengiyle uygunluk içinde olmalısın. Ortaklık içinde olmalısın. Şarkı söylemek, oyuncunun tekniğinin temelini oluşturur; Hareketi başlatır ve bu nedenle aktörlerin yeteneklerini geliştirmeleri için fırsat sağlar… Rüyalarınız yoluyla kendinizi kontrol edemezsiniz bunu müziğin içinde belirlenmiş koşullar, mekândaki pozisyonunuz, partnerinizle ilişkiniz ve enerjinizle yapabilirsiniz.[102]

Staniewski'ye göre şarkılar davranışları, sesleri ve müzikaliteyi içeren sandıklar gibidir ve şarkılar aracılığıyla başka bir dünya sunmak mümkündür.

> 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.[103]

Müzikalite Eğitimleri

Oyuncuların eğitimi sırasında temel müzikalite çalışmaları yapılır. Bunlardan ilki içsel müzikalite çalışmalarıdır. Bu çalışma sırasında kişinin içindeki müzikaliteye nüfuz etmesi sağlanır. Bu sesleri ortaya çıkarmada kişisel olarak zorluk çeken, blokajları olan oyuncularla yönetmen birebir çalışır. Bazen de flüt gibi provoke edici enstrümanlar kullanılarak, oyuncuların bu enstrümana yanıt verecek biçimde seslerinin özünü ortaya çıkarabileceği çalışmalar yapılır.

İkinci adım ortaya çıkarılan içsel müzikalite imgeleriyle nasıl bir kompozisyon yaratılabileceğine ilişkin çalışmalardır. Bu çalışmalar müzikal hayat çizgileri olarak tanımlanır.

Seslenme, müzikalite çalışmalarından biridir**.** Oyuncular, geleneksel kültürlerde hala var olan seslenmeyi öğrenmek zorundadır. Bu çalışmayla oyuncunun sesinin gücünü artırması amaçlanır. Oyuncular hem seslenmeyi kullandıkları halka ulaşacak hem de onun da ötesine geçerek mekânın içindeki sesle kontak kurabileceklerdir.

Bir diğer çalışma antifoni- karşılıklı okuma çalışmalarıdır. Oyuncular müzikal sesler ve seslenme yoluyla karşısındaki oyuncuya cevaplaması gereken sorular sorarlar ve bunu harmoni içinde nasıl yapacaklarını öğrenirler. Çalışma başta uyumsuz bir diyalog

---

102 Hodge, 2010**, a.g.k**, s. 275
103 Yıldırım, 2012**, a.g.k**, s:71

gibi görünse de süreçte bu egzersizle doğal yollarla partnerle uyum içine girilen bir ilişki yaratılır. Daha sonra iki ses arasında uyum ve karşılıklılığın nasıl kurulabileceği ile ilgili olarak harmonizasyon ve karşılıklılık çalışmalarına geçilir.İki ses arasındaki karşılıklılık ve uyum çalışmalarına üç sesle devam edilir. Üç ses çalışmaları daha fazla partner tanıtan harmonizyon sistemi olarak adlandırılır. Bu çalışmada önce iki partner dördüncü ya da beşinci ses aralığını kullanarak bir uyum yaratırlar. Bu uyuma üçüncü oyuncu katılır. Başlangıçta kanonun içine uyan tamamlayıcı bir ses bulmaya çalışır. Daha sonra başka bir ses aramak için sesini yukarı ve aşağı perdelerde kullanarak ikinci bir ses aramaya başlar. Bu çalışmayla farklı bir müzikal sistem yaratılmaya çalışılır.

Müziğin diğer formlarını keşfetmek için yerel müzikal form araştırmaları yapılır. Burada yine seslerin karşılıklılığı kullanılır ama bu karşılıklılık batı müziği kurallarına uygun olarak kullanılmaz. Lapland'deki Sami halkının Yoik'leri bu forma örnektir.

> Yoik şarkıcılarının sesle yaptıklarını ifade edişlerinin çok özgün bir yanı var. Hiçbir zaman şarkı söylediklerini söylemezler. Yoik yaptıklarını söylerler… Genellikle şarkı söylediğimizde bu bir şey hakkında olur. Onlarsa bir şeyi söylediklerini (bir şeyi yoikladıklarını) söylerler….karşımda oturuyorsunuz ve sizi söylemeyi deneyebilirim. Bu sizin hakkınızda doğaçlama bir şarkı söyleyeceğim ya da sizi tarif etmeyi deneyeceğim anlamına gelmez. Bana göre bu sizi okuduğum anlamına gelir. Fakat bu sizin özel bir okunuşunuzdur ki bunda sizin hakkınızda düşünmem; bir şekilde sizin biçimlerinize, ölçülerinize, yumuşaklığınız ya da sertliğinize dokunmaya çalışırım.[104]

Diğer bir çalışma tekniği müzikalite ile müzikal partisyonu iç içe geçirmedir. Bu teknik ilk olarak flüt çalışmalarıyla keşfedilmiştir. Flütten insan sesine insan sesinden flüte karşılıklı bir iletişim şeklinde. Bunda oyuncu örneğin Katolopyromai'den bir parça okumaya başlar ve sonra yanındaki partnerle fısıldayarak konuşmaya başlar.

Bir diğer teknik bireyselleşme tekniğidir. Bu teknikte oyuncunun görevi pratik olabilir. Oyuncu sahnedeki eylemi sırasında fiziksel eforun getirdiği duygusal düzeyi ifade eden fiziksel sesler çıkarır. Sonra koroya tekrar katılır. Soloların büyük çoğunluğu bu adımın uygulanmasıyla ortaya çıkarılır.

İçsel tınlama çalışmaları zor çalışmalar olup, partnerlerin çalışmaları sonucu ortaya çıkan müzikalite tekniklerinden biridir. Oyuncu bireyselleşmede olduğu gibi bir durumdan dolayı korodan ayrıldığında aynı anda içinden şarkıyı söylemeye devam etmelidir. Oyuncunun zamanını, hareketlerini koronun şarkısı belirler. Diğer bir neden de oyuncunun sorumluluğu ve bunu bozmaması gerektiğidir.

---

104 Hodge , 2010**, a.g.k**, s: 275

> İçindeki şarkı bir şeytan ya da koruyucu bir melek olabilir. Tüm edim ve işlerin için bir partnerdir. Antifoni içinde olduğun zamanla aynıdır. Sana soru niteliğinde okunan şarkı dizeleri, partnerin bitirdiği anda kaybolmaz. Partnerin bu şarkıyla senin içsel dünyana nüfuz eder ve sen de bu sebepten dolayı cevap verirsin. Pinpondaki gibi değildir; cinsel birleşmedeki gibi bir penetrasyon sistemidir. İşte bu yüzden içsel dünyanda şarkı dizeleri var olur.[105]

Müzikaliteye ulaşmak için kullanılan bir diğer teknik, nefes alma teknikleridir. Bunun için yönetmen geçmişten, hayattan ya da var olan teknikler içinden referans noktaları kullanır. Oyuncular görünmeyen bu noktalara bağlanmak için üretim yeteneğine sahip olmalıdır. Solunumun ritmi oyuncuya bunu sağlayabilir. Iniut kabilesinin sevinç ve heyecanlarını eğlenceli bir şekilde var etmek için solunumun ritmini kullanmaları gibi oyuncular da bu tekniği kendi referans noktalarını bulmak için kullanabilirler.

> İlk harmoniye/harmonia primaya inanmak çok ülküseldir. Bu bazı seslerin arındırıcılığına, katharsis sağladığına ve bir şeylere neden olabilecek büyük bir kuvvet taşıdığına inanmaktır. Bir kere bu sese ulaştınız mı başka hiçbir şey yapmanıza gerek kalmaz! Bu daha çok daimi, ülküsel bir bütünlük düşüncesi gibidir. Bu benim için sadece soyut entelektüel bir düşünce midir? Hayır, tüm gösterimlerimde bunun peşindeyimdir. Tiyatroda mutluluğu ararım ve hayatım boyunca bunun bir süreç sonunda ortaya çıktığına inanmadım. Fakat tıkandığınız bir anda, mucizevi şekilde bir armoni ya da seslerin ortaklaşmasından kaynaklanan bir açığa çıkma şeklinde oluverir.[106]

3.3.2.2.2. Karşılıklılık-ortaklık

Gardzienice topluluğunun çalışmalarının ikinci önemli ilkesi karşılıklılıktır. Staniewski, her ne kadar çalışma programında bir metot oluşturmadığını söylese de eğitiminin bazı unsurları değişmez. Özellikle omurga ile yapılan çalışmalar önemlidir. Allison Hodge, Lehçe'de omurgaya 'haç denildiğini aktarır. Staniewski için vücudun en önemli kısımlarından biridir ve temel insan enerjisinin kaynağı olarak kabul edilir.

> Fiziksel gücün ve hayatın gücünün orada yerleşik olduğunu biliyoruz. Omurgayla çalışmanın fiziksel ve zihinsel enerji açığa çıkardığını biliyoruz. … Omurganın duruşu, solar pleksus 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.[107]

Eğitim, ısınmayla ve omurgaya yönelik egzersizlerle başlar. İlerleyen akrobatik çalışmaları kolaylaştırmak için omurganın bükülmeleri ve dönüşleri araştırılır. Ortaklık çalışması sırasında omurga tüm vücudun hareketinin kaynağı olur ve bu da oyunculardaki

---

105 Staniewski ve Hodge, 2004, **a.g.k.** s: 71
106 Staniewski ve Hodge, 2004**, a.g.k**, s: 72
107 Hodge, 2010**, a.g.k.,** s: 276

fiziksel güç gerektirir. Omurganın esnekliği, Gardzienice oyuncularının performans imgelerinin fiziksel özelliklerini keşfetmesini sağlayan ritmik ve akrobatik egzersizlerle sağlanır.

Karşılıklılık egzersizleri gerçek hayattan edinilen gözlemlere dayanır. Bu gözlemlerde en basit olan aranır. Staniewski'ye göre, en önemli ve en zor şeyler basit olanlardır. Bu yüzden doğruyu oldukça basit ama elde etmesi zor bir şey olarak görür ve bunu "basitliğin paradigması" olarak tanımlar (Staniewski ve Hodge, 2004, s.74).

Staniewski, güçlü bir enerjinin insanların birbirlerine yaklaştıkları anda ortaya çıktığını keşfeder ve bu gözlemini şöyle aktarır:

> Bu gözlem İtalya'da Aziz Francis mağarasına giderken yaşadığım şaşırtıcı bir anıyla ilgili. Sisli bir havada ilerlerken vadinin karşı kısmında bir figür fark ettim. Nedendir bilmiyorum ama oldukça utangaç bir insan olmama rağmen içimde çok büyük bir tanışma isteği uyandı, -o zamanlar 20 yaşındaydım-. Bu hiç rasyonel bir karar değildi çünkü belli bir sebebi yoktu karşıdaki adamın kim olduğuyla ilgili aklımda hiçbir düşünce yoktu, olamazdı da. Büyük ihtimalle oranın yerlisiydi ve ben de bu boşlukta kaybolmuş bir yabancıydım; nihayetinde tanışmaya karar verdim. O da aynısını hissetti; birbirimize doğru yaklaşırken her bir adımımızda bir şeyler oldu. İki insan arasındaki manyetizma devreye girdi ve daha yakına geldikçe kendini aksettirdi. Sonra tanıştık. Bu çok önemli bir buluşmaydı. Çok az İtalyanca biliyordum o ise kendi dili dışında herhangi bir dil bilmiyordu neredeyse ama işin garip tarafı, harikulade anlaştık. Beraber karate idmanı yaptık. İki yarı çıplak adam birbirlerinin jestlerini takip ediyordu. Harika bir çaba, ter ve nefes dansıydı. Nefes, aramızdaki dildi.[108]

İtalya'dan Gardzienice'ye döndüğünde yaşadığı bu etkileşim üzerine bir eğitim programı geliştirir. İki varlık arasındaki diyalog, bu tiyatronun başlangıcıdır. Partnerlerin birbirine yaklaşması ve ayrılması, tanışma ve ayrılma bu ilk eylemdir. "Hayatta her şey bu basit paradigmaya göre işler (Staniewski ve Hodge, 2004, s.75)". Bu ilk eylemin ortaya çıkışıyla- yani iki oyuncunun karşı karşıya gelmesiyle- oyuncu partnerini okumaya başlar. Staniewski, ortaklık egzersizlerini ilk dönem çalışmalarında bu düşünce doğrultusunda şekillendirir.

Metamorphoses oyunuyla beraber bu ortaklık anlayışı, antik zamanlarda yaratılan imgelerdeki karşılıklılığa bakarak şekillenir ve daha ileri götürülmeye çalışılır. Birbiriyle karşılıklı ilişkide bulunan varlıklarla alakalı resim ve heykeller incelenir ve analoji ve karşılaştırma yapılarak bunların ne kadarının antikiteden ne kadarının insandan geldiğiyle ilgili ayrıntılı çalışma yapılmaya başlanır.

---

[108] Staniewski ve Hodge, 2004**, a.g.k**, s: 74

Staniewski'nin karşılıklılık çalışmaları sırasında üzerinde durduğu diğer bir konu, utançtır. Utanmaz bir insanın asla karşısındakine nüfuz edemeyeceğini ve ortaklığı yaratamayacağını savunur.

> Utanç, çocuklara özgü alçakgönüllülük ve tereddüt etme olarak anlaşılabilir. İçsel hayatlarındaki gizliliklerine dokunacak bir şey olduğunda, utancı onların yüzlerinde görebilirsiniz. Bu, içinizdeki narin bir tüy gibidir. Platon gibi ben de bunun ruhla ilgili olduğuna inanıyorum. Utanmaz bir insansan asla bir karşılıklılık yaratamazsın. Platon bize etiğin utanç üzerine kurulu olduğundan bahseder. Buna saygı duymak zorundasın çünkü utanmaz-arsız bir insana dönüşürsen asla bir aktör olamazsın.[109]

Duyarlı bir oyuncu partneriyle karşılıklılık içinde olandır. Ancak Staniewski, Batının ticari tiyatrolarında duygunun, yalnızca sözcükler aracılığıyla aktarılmasını eleştirir ve kendi performanslarında duygusal nüfuz etmenin farklı gösterimlerinin arayışına girer.

> Eğitim, en çok karşılıklılık ile önemlidir. Size partnerleler arasındaki muhtemel en iyi kimyayı bulma olanağı verir. Eğer partnerler arasındaki iletişimi sadece sözcükler ile sağlarsanız bu Batı ticaretine benzer. Bu oldukça aseptiktir, tıpkı batı marketlerindeki gibi. Ama ticaretin sanat olduğu orta doğuya gidersek ticaret anlayışında da ilerlemiş oluruz. Orada insanlar birbirlerine nüfuz etme yönelimindedirler, her zaman karşıdakinin her şeyini keşfetme anlayışında ve yakınlığındadırlar. Jestler, alt metin, birbirine yaklaşan ve uzaklaşan hareketler… Burada, partnerinin çevresindeki alanla oynamalısın. Bu, iki insanın opera söylemesi gibi insanın karmaşık duygularına dokunan inanılmaz bir tiyatrodur. Batı süpermarketlerinde her şey elenmiştir; raftan alır sepete atar parayı öder ve gidersiniz. Bunu idari-yönetsel tiyatrolardaki dize alışverişine benzetirim. Fark buradadır ve karşılıklı oyunculukta da bu aynıdır: bu Asya ve Orta Doğuda hala hayatta olan arketipik ayinsel süreçtir. [110]

Topluluğun oyuncularının birbirleriyle ve seyircisiyle kuracağı iletişim ve ilişki bu düşünce doğrultusunda şekillendirilir. Diyalog, kelimelerle değil allegorik imgelerle, duyuların harekete geçirilmesini sağlayacak görsel ifadelerle oluşturulur. Ritüelistik gösterilerdeki coşku, heyecan, paylaşım ve katılıma ulaşılmaya çalışılır.

Ortaklık Egzersizleri

Staniewski, ortaklık egzersizlerinin amacını şöyle açıklar:

> 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.[111]

Egzersizlerin süreci farklı adımlardan oluşur. Bunlardan ilki, ilk karşılaşma anıdır. Oyuncular, genel bir ritimle tekrar edilen, birbiriyle ilgili herhangi bir tahmini olmayacak

---

109 Staniewski ve Hodge, 2004, **a.g.k** s: 75-76
110 Staniewski ve Hodge, 2004, **a.g.k** s. 77
111 Filipowicz, 1983, **a.g.k,** s. 61

bir şekilde karşı karşıya dururlar. Bu ilk karşılaşma için, odaya girer ve çıkarlar ve bu süreçte partnerlerine yönelik ilk izlenim oluşturulmuş olur. Bu ilk karşılaşma sürecinde her bir oyuncu yaşayan bir kitap olarak ele alınır. Bu yüzden oyuncular konsantre bir şekilde, beklenti içinde olmadan birbirlerini okuma sürecine girerler.

Sürecin bir sonraki adımında, oyuncular birbirlerinin karşısında kompakt (yoğun) bir enerji pozisyonunda dururlar. Bu pozisyonda oyuncuların dizleri, atılmaya hazır bir halde biraz eğik, eller ve kollar rahat, baş serbesttir. Algılar açıktır, partnerler birbirini yönlendirmez. Oyuncular, eylemsiz ancak oynamaya hazır halde dikkatli bir pozisyondadırlar. Yönetmen doğru ana kadar oyuncuların kollarını ve başını kullanmasına izin vermez. Çünkü bu organlar, klişe hareketler doğuran ve oyuncunun içinde olmayan şeyi söyleme ihtiyacı duyan organlar olarak kabul edilir. Dıştaki bu uzuvların vakitsiz kullanımının, oyuncunun içsel ifadesini oluşturmasını engelleyeceği düşünülür.

Partnerler ilk kez ne söyleyeceklerinin farkında olduğu anda, ellerin ilk hareketi büyük önem taşır ve bu hareket içsel durumlarıyla bir harmoni barındırır. Oyuncu, partnerinin karşısında göğüs göğüse, pelvis pelvise durur. Baş bu duruma gelindiğinde hafifçe eğilebilir. Ama başın bu pozisyonu yol gösterici, yönlendirici manada bir anlam taşımayacak biçimde olmalıdır. Başın pozisyonunu Staniewski "utancın paradigması" olarak tanımlar (Staniewski ve Hodge, 2004, s.80). Başın bu pozisyonu, ilk kez yeni bir çevreye girmiş bir çocuğun utancını, alçakgönüllüğünü yansıtır. Sonra ilk soru sorulur: "Acaba davet edildim mi?" Bazen partnerler arasında ikinci karşılaşmaya dönük dürtü olmaz. Bu iki insan arasında kimyanın olmadığı sonucunu doğurur ve bu durum ilerideki çalışmalarda negatif çatışmalara sebep olabilecektir.

Partnerler tekrardan sahneye girer, birbirlerine sırtlarını döner, sonra yüz yüze döner ve ayrılırlar. Bu tekrarlanan bir süreçtir ama birbirlerine sırtlarını döndüklerinde dikkatli ve nazik dokunuşlar başlar. Bu niyetin saflığına dayanan ilk tanıma anıdır. Bu an sırt sırta olduğunda ortaya çıkar çünkü partnerler yüz yüze döndüklerinde uygun olmayan cinsel eğilimler belirebilir. Staniewski için,erotizm tiyatro için gereklidir, Dionysos ve Eros'tan gelir ve eğer erotizm tiyatrodan çıkarılırsa bu yalnızca bir propaganda olur.

Oyuncular alanı tekrar terk ederler, yeniden girerler, bir kez daha sırt sırta verirler ve birbirlerine yaslanırlar; bu sefer biri diğerini sırt sırtayken kaldırırmaya başlar ve şu sözleri söyler: "Seni tutuyorum, şu anda benimsin. Güvende olacağına söz veriyorum,

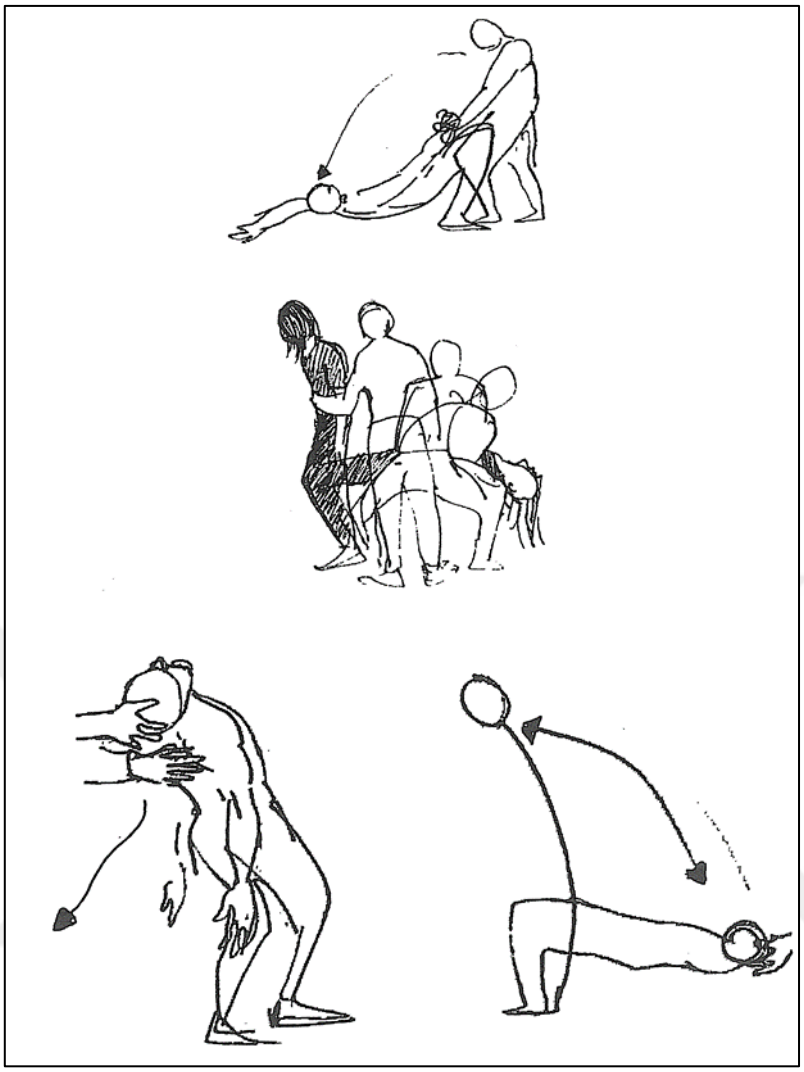
senin için her şeyi yapabileceğime en basit şekilde söz veriyorum (Staniewski ve Hodge, 2004, s.81)". Bu an, duygudaşlıkla tanışma bağlamında ilk andır.

Fiziksel bir kontak oluşturulup, kaldırılan kişi kendini güvende ve rahat hissettikten sonra, rahatlığın devamını sağlamak amacıyla hareket birkaç kez tekrarlanır. Sonra, partnerin gösterilen yerine dokunma anlamında ilk baş ve kol hareketleri yapılır. "Bu ilk jesttir tıpkı karanlıkta etrafı kollamak için kollarını uzatmak gibi (Staniewski ve Hodge, 2004, s.81)". Bu temas önyargıdan uzaktır ve partnerler arasında entelektüel ve duygusal süreçlerin oluşumuna hizmet eder.



Görsel 3.9. Ortaklık egzersizleri-1
Kaynak: https://www.flickr.com/photos/gardzienice/7394824894/in/album-72157630177993726/ Erişim Tarihi: 15 Mart 2017

Partnere bundan sonraki dokunuşlar onun nefes ritmini yansıtabileceği şekilde yapılır. Dokunuşu alan oyuncu tepki verir, böylece oyuncunun vücudunun potansiyeli yaratılmış olur. Bu temaslarla oyuncu partnerini biçimlendirmeye başlar. Böylece oyuncuların vücutları ağırlıksız, geçirgen, algıları açık ve en ince eyleme bile cevap verecek hale getirilmeye çalışılır. Her oyuncuda hareketin kaynağı olan dokunuş merkezleri vardır. Oyuncu, partnerinin bu hareket merkezlerini bulup, onun içsel aurasını parlatabilir. Karşılıklılık egzersizleri oyuncunun vücudunu cevap verici bir hale getirir, hareketlerin yapı ve kalitesi bu çalışmalarla oluşturulur.



Görsel 3.10. Ortaklık egzersizleri-2
Kaynak: Allain, 2004, s.81

3.3.2.2.3. Akrobatik egzersizler

Topluluk her performansı için ayrı bir çalışma çizgisi oluşturur. Başta da ifade edildiği gibi belirli bir çalışma metodu yoktur.

Akrobatik eğitim, sadece kas yapımı, esneklik veya dayanma gücü ile ilgili değildir. Belirli alıştırmaları tamamlamaktan duyulan mutluluğu da içermez. Önemli olan grup enerjisinin oluşturulmasıdır. Oyuncunun bedeni, diğerleriyle temas halindedir. Bu yüzden bu egzersizler sırasında oluşacak karşılıklılık, akrobatik egzersizlerden daha önemlidir. Egzersizler sabah, ikindi ve geç akşam provasına hazırlık yapmak için kullanılır. Bu çalışmalar sırasında performanslar için gerekli olan tepkiler bulunmaya çalışılır. Çalışmalar sırasında kullanılacak hareketler aynı olabilir ancak yeni ilişki, yeni omurga, vücut ağırlığı, günün saati, ya da oyuncunun içsel koşulları gibi nedenlerle her çalışmada

farklı bir deneyim ortaya çıkar. Alıştırmalar küçük bileşenlerine ayrılarak yapılır. Oyuncunun başlangıç hareketi, hareket geliştirilmeden önce birçok kez tekrarlanır. İlk önce önemli olan hareketin kalitesi ve niyettir, icra ve uygulama ikincil önem taşır.



Görsel 3.11. Akrobatik egzersizler-1
Kaynak: https://www.flickr.com/photos/gardzienice/7394790478/in/album-72157630177993726/
Erişim Tarihi: 15 Mart 2017

Akrobatik hareketler, üçüncü ve bazen dördüncü bir oyuncu tarafından desteklenir. Yardım, eğitimin vazgeçilmez bir unsurudur ve ortaklık duygusunu güçlendirir. Eylemi tetikler, partneri desteklemek amacıyla içgüdüsel olarak yanıt oluştur ve güvenliği sağlar. Bu çalışmalar gösteride kullanılmak üzere çalışılır. Bazen daha önce bir gösteride kullanılan bir sahne, egzersiz programına dâhil edilir.

Ses ve vücut egzersizleri oyuncuları hazır ve belli bir eşikte tutmak için yapılır. Bunun yanında fiziksel ve mental sağlık için gerekli görülür. Eğitim çoğu kez ısınmayla ve omurgayı çalıştırmaya yönelik bir dizi egzersizle başlar. İlerleyen akrobatik çalışmaları kolaylaştırmak için omurganın bükülmeleri ve dönüşleri araştırılır. Ortaklık çalışması sırasında omurga tüm vücudun hareketinin kaynağı olur ve bu da oyuncunun fiziksel olarak güçlü olmasını gerektirir. Omurganın esnekliği, ritmik ve akrobatik egzersizlerle sağlanır. Staniewski için omurganın kültürel çağrışımlarını analiz etmek çok önemlidir.

> Önce Alexander Tekniği olarak bilinen yöntemle başladık, ancak Avvakum üzerine çalışmamız sırasında İkonografi çalışırken gerçekten ilginç şeyler ortaya çıktı… Tüm Rus ikonografisi içinde, insan

profili bir haç çizimine indirgenmiştir. Eğer ikonlarda sunulan figürleri giysilerinden, bedenlerinden sıyırabilsek geriye bir haç işareti kalırdı.[112]

Akrobatik egzersizler sırasında da ortaklık gözetilir. Egzersizler sırasında kişi hem karşısındakini hem de onun vasıtasıyla kendi iç dünyasını çözümler. Bu egzersizler genellikle ikili, üçlü, dörtlü gruplar halinde yapılır. Oyuncular birbirlerine koşup ayrılmalarında, dönüş çalışmalarında, partneri kaldırmada, sıçrayışlarda belli bir düzeyde senkronizasyona erişmeye çalışır. Her oyuncunun partneri için daha güçlü olması amacıyla zor çalışmalar yapılır.



Görsel 3.12. Akrobatik egzersizler-2
Kaynak: https://www.flickr.com/photos/gardzienice/7394816170/in/album-72157630177993726/
Erişim Tarihi: 15 Mart 2017

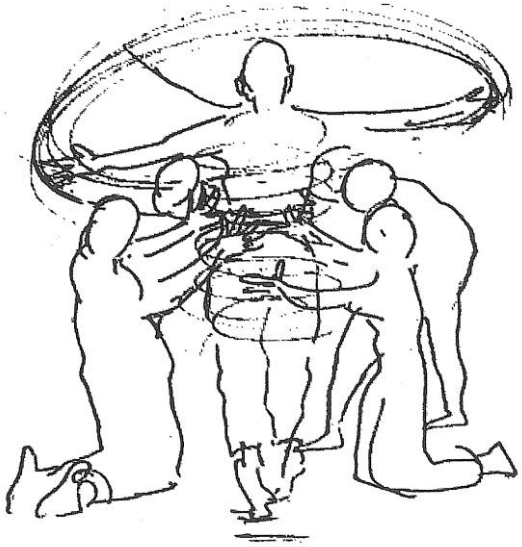
Egzersizler zor ve talep kârdır, oyuncuyu cesur olmaya sevk eder. Bunun içinde öncelikle güvenlik garanti altına alınır. Oyuncuların birbirini asiste etmesi çok önemlidir. Çalışmaya katılan herkes partnere odaklanacak şekilde çalışır, partner desteklenir, onu güvende hissettirecek kontak kurulmaya çalışılır. Bu çalışma oyuncuların yoğun bir konsantrasyon içinde çalışmalarını gerektirir. Bu yüzden o andaki çalışmada fiziksel olarak aktif rol oynamayan oyuncular da tamamen yoğunlaşmak zorundadır.

Egzersizler hava koşulları uygun olduğu müddetçe açık havada yapılır. Bu enerjiyle ilgilidir. Algıların kısmen manzaraya, kuş sesine, su sesine göre değişmesine neden olur ve doğası gereği içeride yapılan çalışmalardan farklılık gösterir. Her egzersiz yapılırken farklı bir deneyim yaşanır. Hareketler aynı olabilir, ancak yeni bir ilişki, yeni bir omurga, vücut ağırlığı, günün saati ve en azından bir aktörün getirdiği kişisel koşullar hareketin

[112] Hodge, 2010, **a.g.k**, s. 276

oluşumunda belirleyicidir. Alıştırmalar sıklıkla daha küçük bileşenlere ayrılarak yapılır. "Örneğin, bir oyuncunun destek veren partnerine amuda kalkmadan önce işaret ettiği ilk jest, hareket gerçekleştirilmeden önce pek çok defa çalışılabilir. Öncelikli olarak önemli olan eylemin kalitesi ve eylemin niyetidir, hareketin gerçekleştirilmesi ikincil önemdedir (Hodge, 2010, s.277)".

Çalışmalar müzikte olduğu gibi sürekli tekrar içerir. Prova ve tekrar çalışmanın olmazsa olmazıdır. Bazı performanslarda kullanılan sahneler daha sonra egzersiz çalışmalarına eklenir. Örneğin Elektra oyununda Klitamnestra'nın öldürülme sahnesinde kullanılan Kung Fu yelpaze sahnesi ve hemen hemen tüm gösterimlerde kullanılan Hasidik dönüşler daha sonraki çalışmalarda devamlı yapılan egzersizlere dönüşür.



Görsel 3.13. Hasidik dönüş çalışması
Kaynak: Allain, 2004, s.85

3.3.2.2.4. Gece koşusu

Gece koşuları, topluluğun ilk dönem çalışmalarından itibaren uyguladığı fiziksel ve duyularla yapılan çalışmalardan biridir. Gece koşacak gruplar 8 ila 20 kişilik gruplar şeklinde oluşturulur. Koşu bir saat veya daha fazla süreyle yapılır. Grup, koşunun konusunu, temasını, ses egzersizlerini hazırlamış bir liderin önderliğinde, ayaklar yere damgalanmış ve belirlenmiş bir ritimle karanlık orman içinde koşar. Koşulacak alan asla şehir ışıklarıyla aydınlanmış, asfalt yollar değildir. Zemin zorlu, engellerle dolu ve bilinmezdir. Gece koşuları ekibin, ortaklık, müzikalite çalışmaları ile doğallaşma sürecinin bir parçası olarak kullanılır.

Gece koşusunun uygulanabilir kuralları ve teknikleri vardır. Gözler karanlıkta kuvvetini yitireceği için oyuncuların diğer duyuları aktif hale gelir. Çalışma, vücut ısısını artırır, kasları gevşetir, zihni tüm dikkat dağıtıcı düşüncelerden temizleyerek oyuncuyu özgürleştirir, grup üyeleri arasında ve çevreyle kurulan ilişkide farkındalığı artırıcı etkiye sebep olur.

Grup gece koşusunda ağır tempoda ve nefesin yönlendirmesiyle yol alır. Koşu, başka egzersizler yapmak için durdurulabilir. Bunlar akrobatik egzersizler ya da güven egzersizleri olabilir. Hem gece koşusu hem de koşu sorasında yapılan egzersizler ortaklığı kuvvetlendirmeye, grup enerjisi yaratmaya yöneliktir.

> Grup geliştikçe hareket rutinden uzaklaşır-nefeslerle kısa bir doğaçlama anı gelişebilir ve bunun fiziksel yansımaları da olabilir- İki kişi hızla yokuş aşağı koşmak üzere gruptan kopabilir ve sonra ağır adımlarla ilerleyen gruba geri dönebilir… Koşu sırasında sözcükler kullanılmaz, ancak bazen grubun nefes alış-verişinden bir şarkı gelişebilir. Koşular sırasında sözel açıklama ya da gözlemci yoktur, katılımın tek yolu aktif katılımdır.[113]

Koşular, insanın doğanın bir parçası olduğu düşüncesinin somut olarak katılımcılarda etkisini yarattığı bir süreçtir.

> Doğayı duyularınızla deneyimlersiniz. Karanlıktır, yolu göremezsiniz… rüzgarı hissedebilir ve nefes alış verişi duyabilir, partnerlerinizin bedenine dokunabilirsiniz. Bu grubu bütünleştiren ve pek çok seviyede işleyen dopdolu bir deneyimdir. Doğanın bir parçası olduğunuz, doğayla uğraştığınız hissini yaşarsınız.[114]

Staniewski, aynı zamanda gece koşularını performansta kullanılacak malzemeyi test etme ve doğallaşmanın bir parçası olarak kullanır.

> Öncelikle koşunun yapısı içinde müzik parçaları tanıtıldı, beden jestleri ve sahneler bunu takip etti. Bu ögelerin birleştirmesi mümkün olmadığında ise duraklarla gerçekleştirildiler. Staniewski bunu çalışmayı ritimlendirmenin ve gösterimin doğal uyaranlar tarafından nasıl yönlendirildiğinin keşfedilmesinin bir yolu olarak kullandı. Oyuncuların bu prova biçiminde, kapalı bir prova alanında yapmalarının mümkün olmadığı keşifler yaptığına inanıyordu: ‘ koşu aniden belirlenmiş bir şarkının inanılmaz titreşimlerini yaratır, … diyaframınızı çalıştırıyorsunuz, gırtlağınızı açıyorsunuz- bu kendiliğinden gerçekleşiyor. Yapay yöntemler kullanmak zorunda değilsiniz. Kendinizi doğal olarak/kendiliğinden açıyorsunuz…[115]

Yavaş tempoyla koşulduğu için, kişi prova odasına gelene kadar harcadığı eforun farkında olmaz. Bu yüzden bütün gece koşabilecekmiş gibi hisseder. Koşunun ardından oluşabilecek kassal gerilimleri azaltmak için ekip üyeleri birbirine masaj yapar.

---

113 Allain, 2004**, a.g.k.** s.65-66
114 Hodge, 2010**, a.g.k**, s. 279
115 Hodge, 2010**, a.g.k**, s.279

Gece provalarından önce yapılan koşular, bedeni uyandırır, iki partner arasındaki solunum ve ortaklık bağlantısını kuvvetlendirir. Provalar sırasında eylemlerin, hareketlerin yoğun bir konsantrasyon ve enerji ile oluşmasını sağlar. Aynı zamanda süreç Staniewski için varoluşsal bir süreçtir.

3.3.2.2.5. İkonografi

Topluluk erken dönem çalışmalarındaki turnelerde, kendi kültürlerini oluşturan farklı etnik kökendeki insanların bedenlerini kullanış biçimini, jestlerini, ellerini-başlarını kullanış şekillerini, ifade biçimlerini araştırıyordu. Fiziksel çalışmalar sürecinde bulgulanan biçimler taklit edilmiyor, oyuncuların bedeninde hareketin kaynağını oluşturacak şekilde kullanılıyordu. Bulunan biçimler, oyuncunun bedeninde yeniden oluşturuluyor, yeni hareket dinamikleri öğrenmelerine ve bedenlerini şekillendirmelerine neden oluyordu.

Arketipsel beden formları araştırılmaya devam edildikçe ve çalışmalar ilerledikçe kendi çevrelerindeki referanslarla yetinmenin onları sınırlayacağı düşüncesi hâkim olmaya başlar.

> …Yani kendi kültürünüzü aşma becerisine sahip olmalısınız. Eğer biri kalkıp da 'Ben İsviçreliyim ve bu benim!' diyorsa, ben de bunun; yapabileceğiniz tek şeyin bugünün sınırları içinde olduğu anlamına geldiğini söylerim. Sadece bugünün bir replikası/tekrarı, klişesidir, başka bir şey değil. … Daha da ileri gidiyorum ve sadece kendi kültürünüzü değil cinsiyetinizi bile aşmanızı istiyorum. Gerçek oyunculuk bir erkek kendi erkekliğinin ve erkek önyargılarının sınırlarını bir kadın bedeninin gizemlerine ulaşmak için yıkmayı başarabildiğinde olur. Ancak elbette onu kadın ruhuyla tanımlamadan da bulamazsınız. Aynı şey tersi için de geçerlidir. Bu büyük bir keşif değildir çünkü doğu tiyatrosunun, antik yunan tiyatrosunun eski bilgisidir. Ancak şimdi ulaşılması son derece zordur.[116]

Oyuncuların ortaklık egzersizleri sırasında yaptıkları hareketlerin, şaşırtıcı bir şekilde sanat tarihi kitaplarındaki jestlere benzediği keşfedilir ve bu doğrultuda yoğun çalışmalara başlanır. İkonografi çalışmaları, ortaklık egzersizleri ve tarihsel araştırmalar sonucu evrimleşmiş; yaşayan, hareket eden, şarkı söyleyen tablolar olarak topluluğun fiziksel çalışma sürecine eklenmiş ve topluluğun performanslarında kullanılmıştır.

İkonogramların kuralları vardır. Bunlar;

1- İkonogramlar, belirli bir tarihsel dönemdeki sanatlar içinden var olan modelleri işaret etmelidir.

[116] Hodge, 2010**, a.g.k**, s. 282

2- Çalışma sırasında biri diğerini harekete başlatacak iki oyuncu bulunur. Daha sonra roller değiştirilir.

3- Müzik ve ritim çalışma yapısını etkiler. Örneğin, partnerlerden birine dört vuruşta diğerini biçimlendirme görevi verilebilir. (Heykel çalışması)

(Staniewski ve Hodge, 2004, s.86)



Görsel 3.14. Sorcery oyununda kullanılan ikonografi (Pieta sahnesi)
Kaynak: http://gardzienice.org/en/SORCERY.html Erişim Tarihi: 15 Mart 2017

İkonografik ortaklık çalışmaları, dört kültürel tarih dönemi incelenerek geliştirilir. Birinci dönem, Chagall'dan Brueghel'e uzanan yerel Avrupa kültürünün incelendiği dönemdir. İkinci dönem, Doğu Avrupa, Rusya ve Yunanistan'daki Ortodox ikonografinin araştırıldığı dönemdir. Üçüncü dönem, insan bedenini gravürlerde ve el yazmalarında sergileyen Ortaçağ. Ve dördüncü dönem, M.Ö 4-6. yy dönemlerinden kalma vazo resimlerimdeki referanslarla incelenen Antik Yunan kültürüdür. Bu son dönem çalışmaları "Chieronomia" olarak adlandırılır.

Tablolardaki, gravürlerdeki, vazolardaki resimler incelenir ve bunların donuk, statik hareketler olmadığı bulgulanır. Yaratıcısı bu hareketlerin anını dondurmuştur. Bu nedenle çalışmalarda, hareketler bedensel olarak ifade edildikten sonra ortaklık çalışmalarıyla dinamik halde kullanılır. Ortaklık egzersizleriyle vücut cevap verecek hale getirilir. Karşılıklık ve çeşitli resimleri ortaya koyma çalışmalarıyla oyuncular vücut kullanımında ustalaşmaya başlarlar. Bu ustalık oyunculara sürekliliği olan ritmik bir eylemde resimleri yaratmayı da öğretir. Hareketler partner tarafından şekillendirilir ve yönlendirilir. Bu çalışma oyuncuda farklı bir kimya, geçirgenlik, ustalık ve hafiflik yaratır.



Görsel 3.15. Chieronomia çalışması
Kaynak: http://gardzienice.org/en/Academy-for-Theatre-Practices.html Erişim Tarihi: 15 Mart 2017

Tüm çalışmalarda müzikalite ve ortaklık temeli oluşturur. İkonografi çalışmalarında ritim ve zamanlama disiplinli bir şekilde çalışılır. Müzikalite, sahnede nefeslerini kullanarak ilkel bir performans ortaya koyan oyuncular tarafından oluşturulur. Tüm süreç boyunca beden hareket halindedir yavaş ya da hızlı nefesin ritmini yansıtacak şekilde beden kendi şarkısını söyler. Nefesin zamanlamasıyla ortaya çıkan ritim ya da nefesin partisyonuyla oluşan sesler, ortaklık yöntemiyle oluşturulan enerji, müzikal hatlarla daha da zenginleştirilir. Karşılıklılıkla hareketin dinamik manevraları yaratılır.

Her performans için farklı ikonografi çalışmaları yapılır. Bazı performansların sahnelerinde kullanılan ikonografik uygulamalar eğitim sürecinde kullanılacak egzersizlere dönüşür.

Allison Hodge, oyuncuların ikonografi çalışmalarıyla Japon Noh Tiyatrosu arasında sitililize oyunculuk biçimi arasındaki benzerlikleri vurgular;

> Gardizenice oyuncusunun stilizasyon süreci pek çok yönden; performans içinde potansiyel olarak karşıt iki biçim üstüne temellenen Japon Noh Tiyatrosu ile benzerdir: şarkı ve müziğin lirizmi ile karakterin gerçekliği. Hareketin akıcılığı karakterin sert köşelerini tamamlar. Gradzienice'de karakter belirli ritimlerin tekrarı, ikonografi ve şarkıların 'yaşam çizgileri' yoluyla ortaya çıkar. Mariusz Golaj rolü ilk algılayışının çoğunlukla ritim yoluyla -jestleri genellikle müzikle yakından bağlı olan geleneksel kültürlerin yansımasıyla- gerçekleştiğini kabul eder. Golaj için karakterin duyguları hareketin kesinliğinden ortaya çıkar, buna rağmen hiçbir zaman kendini duygularda kaybetmediğini söyler: "kendimizi parçalara ayırabiliriz, bir parçam karakter olma ödevini üstlenebilir, ve bir parçam kontrol ve uzaklığı koruyarak 'şimdi ne yapıyorum?' diye sorabilir [117]

[117] Hodge, 2010, **a.g.k**, s. 85

Sonuç olarak topluluk, müzik, bedensel ifade biçimleri, çok katmanlı metin kullanımıyla parçaları birleştirip bir bütün elde etmeye çalışır. Amaç, anlatım aracı sadece dil olan sözel ya da düşünsel metnin hakimiyeti yerine, sahnenin teatral anlatım biçimlerini görsel ve işitsel olarak zenginleştirmeye çalışmaktır.

3.3.2.2.6. Üçüncü aktör

Staniewski, üçüncü aktör tanımını yönetmenin konumu için kullanır. O'na göre üçüncü aktör, iki partner yakın bir şekilde sahnedeyken üçüncü olup onlara yardım eden kişidir. Üçüncü aktör toplumun temsilcisi olarak kalmaz, toplumun içinde bulunduğu sosyal, tarihsel süreçleri de hesaba katar. Üçüncü kişi yalnızca bir izleyici olarak bulunmaz aynı zamanda olaylara karışan ve ivmelendiren bir saldırgan görevi görür. Bu saldırıyı oyunculara yaptırmaz çünkü ona göre oyuncular halkla ilgilenmeye başladıklarında onlara oynamaya başlarlar. Yönetmen, bir hizmetçidir, saldırgandır, oyundaki üçüncü sestir. Yıkıcı bir uyumsuzluk yaratır, toplumu gözetleyen gözdür. Oyuncuların yardımcısıdır, onların hata yapmalarını ister ve ama aynı zamanda işi oyunculara bırakır. Kadın için erkek, erkek için kadın olur Bir an kendisini bir partnerle özdeşleştirip, bir anda onu suçlayan ve yargılayan olur. Amaç, oyuncuların yaratım süreçlerini destekleyip, var olan potansiyellerini ortaya çıkarıcı uyaran olmaktır. Topluluğun oyuncularından Joanna Holcgreber, Staniewski'nin bu saldırgan tutumunu şöyle tanımlar;

> Oyuncuya yaratması için alan tanır (…) hiçbir zaman oyuncuya nasıl oynayacağını göstermez. Yine de bazı içinden çıkılmaz anlarda/umutsuzluk anlarında (çok nadiren olur) bazı eylemleri kendisi yapar ve gerçekten büyüleyicidir. Demek istediğim şu; pek çok şeyi yapmak konusunda oldukça beceriklidir ama oyuncuya kendi düşüncelerini gerçekleştirecek bir alet gibi davranmayı istemez. (…) Oyuncuya kılavuzluk eder, ona yön verir (…) kullanabileceği araçlar önerir ve bundan sonra çok talepkâr ve eleştirel olabilir. Oyuncuyu kendinde var olduğunu hiç fark etmediği potansiyeli kullanmak üzere[118]

Staniewski antifoniyi ses kullanımı yanında bedensel ifade biçimi için de kullanır. Oyunculardan partnerlerine cevap vermesini sağlayacak sorular sormasını ister. Bu sorular sesle, jestle, dokunuşla sorulur. Eğer ortada antifoni gelişmemişse, partneri cevap almaya zorlayacak soru sorulmamış olarak kabul eder. Karşılıklı antifoninin gelişebilmesi eğitimle kazanılır. Kendisinin bu süreç içindeki konumu, oyuncunun içinde organik olarak var olan potansiyeli çıkarmak ve onu okumak için keşfetmektir. Partnerler arasındaki ilişkilenme yüksek düzeylerde oluşursa, yönetmenin görevi sadece oyuncuları

[118] Hodge, 2010, **a.g.k**, s.281

izleyip, onların sınırlarını belirlemek olur. Yani onun cümleleriyle söylenecek olursa oyuncunun cevheri altınla çevrelenip değeri arttırılmış olur

Oyuncularının yaratım sürecini destekleyen ve ateşleyen üçüncü kişi olarak yönetmenin çalışmalar sırasında gözetmesi gereken durumlar vardır. Bunlardan biri grupların oluşturulmasında takınacağı tutumdur. Tiyatro bir enerji işi ve iki kişi arasındaki kimya olarak görüldüğünden gruplar ortaklık düşüncesine göre düzenlenir. Herkes herkesle iyi anlaşamaz, bu yüzden insanları bir araya getirmek ve onları düzgün bir şekilde gruplandırmak işin temelini oluşturmak açısından önemlidir. Bu açıdan kendi konumunu daha çok "toplayıcı" olarak görür. Oyuncuların farklılıklarını belirler ancak bu farklılıkları yok etmeyip, uyum yaratmak için doğru bir biçimde düzenler. Bunu martılarla örnekler;

> En zorlu iş bu ayrımı bulmaktır. Kolektif bir sahne yaratmak kolay bir iştir. Doğru çalışmayı gösterirsiniz, dansta ya da koroda olduğu gibi herkes aynı şeyi yapar ancak esas konu bu değildir. Bu kolektifin içinde bazen uçan martılar arasında görülebilecek bir çeşitlilik vardır. Martılar birliktedir ancak hiçbir zaman birlikte uçmazlar. Bireyselleşmeyi her zaman görürsünüz: ortak uçma güdülerini tüm ifade araçlarını kullanarak, farklı yollarla uygularlar.[119]

Topluluğun çalışmaları, hakikate ulaşacak parçaları toplama ve bu parçalardan doğa ile uyumlu bir bütün oluşturacak sanatsal çalışma ve gösterim oluşturma süreciyle evrilir. Bu evrim sürecinde hem grup oyuncularının hem de gençlerin eğitimi en önemli konudur. Gardzienice Tiyatro Topluluğu 1978 yılından itibaren hem yurt içinde hem de yurt dışında eğitim faaliyetleri yönetir.

1989-1995 yılları arasında Tiyatro ve Kültür Uygulayıcıları Eğitmenleri (Instructors of Theatre and Culture Practitioners) için uzun süreli bir proje gerçekleştirilir. Bu proje, Varşova Üniversitesi ve Wroclaw Üniversitesi dâhil olmak üzere Polonya'daki tüm öğrencilere bildirilir ve gençlerle çalışmalara başlanır. Eğitim alan öğrenciler ekibin uluslararası seminer ve sempozyumları ile turne ve buluşmalarında katılımcı olur. Tiyatro ve sinema yönetmenleri, müzisyenler, akademisyenler ve çeşitli ülkelerden sanatçılarla ile eğitim amaçlı işbirliği gerçekleştirilir.

> Şehrin gençlerinin; sadece basmakalıp okul yöntemleriyle değil, genç insanları manevi değerler ve yüksek uzman standartlarıyla sanat eserlerine ve organik çalışmalara yönlendirecek; hayal gücünü uyaran bir mekâna sahip olması gerekir. Bu tür bir yer her şeyin yüzeysel ve alelacele yapıldığı kent çevresinden uzak olmalıdır.

[119] Staniewski ve Hodge, 2004**, a.g.k**, s. 98

> Bu mekân çevresel değerini deneyimleme ve buna odaklanma fırsatı sağlamalıdır. 'yeni ve doğal bir sanat ve eğitim ortamı' olmalıdır. Varoluşun sıkıntısının yaratımın mayasına dönüşeceği bir ortam. Böyle bir yerde kalmak hayal gücü için bir eğitim olabilir. Bu yer bir iç-özgürlük hissi yaratabilir.
>
> Bu tür bir mekân entelektüel bir Argonautika atölyesi olabilir. Tiyatro Uygulamaları Evi ve Müzik Uygulamaları Evi. Ekibimiz ve tüm dünyadan ortak uzmanlar bu amaca hizmet edebilir[120]

Bu çalışmalarla Gardzienice Tiyatro Topluluğu 1999 yılında Tiyatro Uygulamaları Akademisi ismini resmen alır. Akademide eğitim alan gençler iki yıllık bir çalışma programının ardından kendi performanslarını sergilerler. Bu gençlerden bazıları ekibin performanslarında çalışmak üzere daha sonrasında ekibe katılabilir.

2013 yılında Avrupa Birliği desteğiyle büyük bir proje oluşturulur ve topluluk Gardzienice Avrupa Tiyatro Uygulamaları Merkezi adını alır. Eski saray, müştemilat, tarım kooperatifi binaları restore edilir. Çevre düzenlemesi yapılır, yeni çalışma ve konaklama binaları eklenir ve tiyatro çalışmalarını bu komplex içinde sürdürmeye devam eder. Dünyanın her yerinden gelen katılımcılar doğal ortamda eğitim programlarına katılarak, Staniewski'nin takımyıldızı olarak tanımladığı oyuncuların, sanatçıların ülkedeki ve dünyadaki yeni dönem temsilcileri olur ve yaratıcı faaliyetlerine devam ederler.

Staniewski'nin tanrının, tarihin, insanların unuttuğu saklı bölgeleri arayış amacıyla çıktığı yol, yeni takımyıldızlarının ışığıyla dönüşümün, yeni bir doğumun mümkün olabileceği inancına somut örnek teşkil eder.

3.4. Performanslar

Kırk yıllık bir geçmişe sahip olan topluluk, 1977 yılından günümüze toplamda on gösteri hazırlamıştır. Bu gösterilerle uzun yıllar boyunca hem Polonya'nın kırsal kesimlerinde, hem şehirlerde, hem de dünyanın birçok ülkesinde turnelere gitmişler, festivallere ve work-shoplara katılmışlardır. Turneler sırasında topluluğun çalışma disiplini, eğitimler, tiyatro düşüncesi, kırsal bölgelerde düzenledikleri keşif, turne ve buluşmaları hakkında bilgi vermişler bir yandan da gittikleri bölgelerin kültürel gelenekleri hakkında bilgi toplayıp, kültürler arası uygulamalarda bulunmak üzere malzeme toplamışlar, başka tiyatro gruplarıyla iletişim kurup, ortak projeler hazırlamışlardır. Son yıllardaki çalışmaları ağırlıklı olarak eğitimle ilgili olmuş, 1999 yılından sonra topluluğun Gardzienice Tiyatro Araştırmaları Merkezi adını almasıyla

[120] http://gardzienice.org/en/Didactics-assumptions.html_ Erişim Tarihi: 10.04.2017

dünyanın farklı bölgelerinden gelen gençlerle sıkı çalışma programı oluşturmaya başlamışlardır.

3.4.1. Evening performances (Akşam performansları)

Staniewski'nin, 1976 yılında Grotowski'nin paratiyatro evresindeki çalışmasından tiyatro yapmak için ayrıldıktan sonra Bahtin'in görüşlerinden etkilenerek 1977 yılında ekibiyle beraber, kırsal bölgelere yaptığı gezilerle ortaya çıkardığı ilk gösteridir. İlk gösterim Wola Gardzienicka'da yapılır. Bu gösterimde, Adam Mickiewicz'in "Dziady" (Atalar) eserinin bazı bölümleri, Rabelais'in "Pantagruel ile Gargantua" öykülerinin kimi bölümleri, Eski bir İngiliz şarkısı, Latince bir ilahi ile topluluğun geziler sırasında topladığı Slav pagan ayini ile geleneksel türkü, şarkı ve danslar kullanılır.

> Ritim, oyunu organize eden faktördür. Bileşenler ve elementlerin tümü bunun kurallarına tabiidir: müzik, dans, şarkı söyleme, esaslıca okunan tekstler, jestler ve oyunculuk. Performans dramatik olarak tam bir müphemlik ile imli çeşitli melodileri birbirine uyduruyor ve karşıt anlamları karşılaştırıyor. Oyunun tonu bazen saniyeden az bir sürede aniden değişebilmektedir; yücelik ve ciddiyetten maskaralığa geçmek gibi. Yapımda sürekliliği olan bir anlatım yapısı ile psikolojik devamlılık yoktur. Oyuncular birkaç karakteri oynarlar yada spesifik bir insanı göstermek yerine, insan tipini sunarlar. Bir sahneden diğerine sert geçişler, grotesk tarzda yeniden düzenlemeler, tiyatronun şiirselliği bakımından oyunun en karakteristik özelliklerindendir. Yani bu gösteriyi çağrıştırıcı ve içimizde yaşayıp çağrışımlar yaratan imgeler serisiyle süreksiz olarak niteleyebiliriz. Bu yapıt ancak imgeler ve çağrışımlar yoluyla anlaşılabilir; bu oyunun sembolik tarafını refere eder. Teatrallik, herkesi ve her şeyi kucaklamak için son derece hâkimdir. Oyun, akıl yerine duyu ve duygular üzerine yoğunlaşır; hayal gücünü aklın üstünde tutar.[121]

Gösteride organik bütünlüğü olan tam bir metin kullanılmaz, bunun yerine farklı metinlerden fragmanlar ile şarkıların montajıyla bir bütün elde edilmeye çalışılmıştır. Bu kullanım gösterime esneklik kazandırmak ve farklı mekân ve koşullarda oynanışında sahnelerin değişimine olanak sağlamak için tercih edilmiştir. Gösterimler 1986 yılına kadar devam eder, ancak her performans birbirinden farklıdır. Bunun nedeni, devam eden keşif-turne-geziler sonucu eklenen yeni malzemeler ile gösterim sırasında seyirciden alınan reaksiyonların, jestlerin, müdahalelerin oyunun içine eklenmesidir. Ayrıca gösterimler hava koşulları uygun olduğu ölçüde açık alanda yapıldığı için mekânın coğrafik özellikleri ile bölgenin mimari yapısı oyunların anlamsal olarak değişikliğe uğramasına yol açar.

[121] http://gardzienice.org/SPEKTAKL-WIECZORNY.html Erişim Tarihi:31.03.2017



Görsel 3.16. Evening performances-1
Kaynak: http://gardzienice.org/en/EVENING-PERFORMANCE.html Erişim Tarihi: 30 Mart 2017

Halina Filipowicz katıldığı turnelerden birinde, performansın uygulanışına yönelik gözlemlerini aktarır. Eğer gösterim dışarıda yapılıyorsa önce iki ağaç arasına ip bağlanıp, üzerine örtülen beyaz bir örtüyle oyun alanının ana hatları çizilir. Seyirci bu alanı çevreleyen meşaleler önünde yarı dairesel bir şekilde oturur. Yarı çıplak birkaç oyuncu üzerine bir tahta konulduğunda mobil bir platforma dönüşecek el arabasını çekerek gelirler ve yanan meşaleleri alıp, sallayarak akrobatik ve komik pantomim gösterilerine başlarlar. Oyuncular, davullarla vahşi ritimli bir müzik çalmaya başlarlar ve oyunculardan biri ip üstünde dengede yürür.



Görsel 3.17. Evening performances-2
Kaynak: http://gardzienice.org/en/EVENING-PERFORMANCE.html Erişim Tarihi: 30 Mart 2017

Kadın oyunculardan biri, kendinden geçmiş, vahşi, coşkulu bir dans eşliğinde samandan yapılmış, önünde uzun bir phallus bulunan dev bir kukla getirir. Oyuncular ellerindeki meşalelerle kuklanın phallusunu yakarlar ve ateş üzerinden atlayarak gösteriye devam ederler. Bazen oyuncular kalabalığın içine girip, sevinç çığlıkları atar ve heyecanla köylü kadınları sarılıp öperler (Filipowicz, 1983, s.62-63).

> Performans akıl ve mantıktan çok duyulara ve duygulara seslenir. Bir olay örgüsü/hikâye ya da psikolojik bir ilerleyiş yoktur. Sadece kısa ve dinamik bölümlerin seri şekilde sıralanması söz konusudur. Düzenleyici etmenler; hızlı tempoda bir ritim ve karşıtlıkların şaşırtıcı etkileşimidir: ağırbaşlı ve grotesk, maddi ve manevi, şehvetli ve saf. Gösterimin havası alaycıdan kutsal bir ciddiyete, kinik olandan yüce olana, ironikten şefkatliye yön değiştirir. [122]

Topluluğun bu performansı, teorik ve pratik olarak Bahtin'in düşüncelerine en yakın olan gösterisidir. İlk kısımda anlatılan Bahtin'in karnavalesk görüşlerinin pek çok öğesini içinde barındırır. Pazar yeri ya da köyün dinsel olarak önemli olan açık alanları, karnaval ruhu için en uygun alanlardır.



Görsel 3.18. Evening performances-3
Kaynak: http://gardzienice.org/en/EVENING-PERFORMANCE.html Erişim Tarihi: 30 Mart 2017

Seyir yerinin bu şekilde kullanımı oyuncu, seyirci ayrımını ortadan kaldırmış, istenilen iletişim biçimini sağlamış, katılımcılar arasında hiyerarşik yapılanmanın oluşmasını engellemiştir. Gösterimde kullanılan öğeler, kaba-saba espriler, argo dilin kullanımı, ateş, büyük phallus en tipik grotesk simgelerdir. Bu simgeler bolluk, bereket,

122 Filipoviç, 1983**, a.g.k**,, s.63

üremeyle ve ölüp-dirilme motifleriyle kullanılıyordu. Diğer imgeler oyunculuk biçimlerinde görülür. Oyuncuların beden kullanımında hünerli akrobatlar olmaları, şarkı söylemeleri esnasında grotesk maskı imleyecek biçimde açıkağızla şarkı söylemeleri bunlara örnektir. Bir diğer grotesk kullanım Bahtin'in Rabelais ve Dünyasında pek çok bölümde ele aldığı "Diablerie"lerdir. Diablerieler (şeytan), gayri resmi bakış açısını, maddi bedensel bölgeleri ifade etmekte kullanılan neşeli ve müphem figürlerdir. Oyuncuların kullandığı bu biçimsel oynayış, Polonya'nın o dönemki politik yapılanması göz önünde bulundurulduğunda mevcut otoriteyi sarsıcı, kahkahayla alaşağı edici, tazeliği, yeniliği simgeleyen bir anlam kazanır.

Mekânın kullanımı, seyirci katılımının sağlanması, meşale gibi doğal ışıklandırma araçlarının kullanılması, kullanılan grotesk oyunculuk biçimleri ile kaba ve argo dille Bahtin'in tanımladığı karnaval ortamını yaratılmaya çalışır. Bahtin' e göre karnaval;

> Aslında karnaval, sahne ışığı nedir bilmez; başka bir deyişle aktörler ile seyirci arasında herhangi bir ayrım kabul etmez. Sahne ışıkları bir karnavalı yok ederdi… Karnaval insanlar tarafından seyredilen bir gösteri değildir; İnsanlar onun içinde yaşarlar, herkes ona katılır, zira karnaval fikrinin kendisi bütün insanları kucaklar. Karnaval olduğu sürece, onun dışında başka bir hayat yoktur. Karnaval zamanında hayat sadece onun yasalarına tabidir, yani onun kendi özgürlüğünün yasalarına. Karnavalın evrensel bir ruhu vardır; o, tüm dünyanın, dünyanın yeniden hayat buluşunun, yenilenişinin, herkesin katıldığı özel bir durumudur. İşte karnavalın özü budur.[123]

Gösteri, aynı zamanda tiyatronun doğal çevre, ilkelliğe dönüş, gündelik olanın aşkınlaştırılması ve doğallaşma süreci olarak tarif ettiği görüşlerini uygulayıp geliştirdiği ilk alan çalışmasıdır.

3.4.2. Sorcery-Gusla (Büyücülük)

Eveninig performance'ın gösterileri hem kırsalda, hem şehirlerde hem de farklı ülkelerde devam ederken, topluluk bir yıl boyunca hazırlandığı Sorcery adlı oyununun ilk gösterimini 1981 yılında İtalya'da Floransa yakınlarındaki San Pietro Alle Stinche'de küçük bir keşiş kulübesinde yapar.

Sorcery oyununda yine Adam Mickiewicz'in Diziady (Atalar) oyunundan 2. ve 4. bölümler kullanılır. Ancak, Staniewski oyunun merkezine Diziady (Atalar)'nin 2. bölümündeki ritüeli koyar. Mickiewicz'in "Dziady" (Atalar) oyununun anlatıldığı Leh romantizmi bölümünde aktarıldığı gibi bu ritüelde mezarlıkta toplanan halk, dinsel liderleri başkanlığında, ölmüş yakınlarına ekmek ve su sunar, dualar okur. Lider,

[123] Bahtin, 2005(a)**, a.g.k**, s.33-34

çağırdığı ruhları doyurur, onlarla konuşur ve huzura kavuşturmaya çalışır. Bir çeşit şamanik büyü törenini andıran bu ritüel Hristiyan dini tarafından yasaklanmış ve halk, ritüellerini gizli yapmak zorunda kalmıştır. Bu Slav pagan tapınım ritüeliyle beraber Staniewski, oyunun başkahramanı Gusla'nın bazı monologlarını, turneler sırasında öğrenilen Belarusça, Ukraynaca, Łemko ve Hassidik kültürlerden gelen geleneksel şarkılar ile köylülerden bulguladığı jest ve hareketleri birleştirir. Müzikal skor, geleneksel halk şarkılarını, bir Yahudi ninnisini, Lehçe wizgi denilen ve doğadaki sesleri taklit edici yüksek rahatsız edici sesler ile iki flüt, bir piccolo flüt ve bir santurla oluşturulur. Polonya geleneksel halk dansı oberek ve Hassidik Yahudilerin dönüşlerinden oluşan esrik dans kullanılır.



Görsel 3.19. Sorcery-1
Kaynak: https://www.flickr.com/photos/gardzienice/7263758700/in/album 72157629881673448/ Erişim Tarihi: 15 Mart 2017

Oyun, küçük kapalı bir salonun ortasında oynanır. Odanın etrafı platformlarla çevrilidir. Oyuncu ve müzisyenler bu platformları kullanır. Oyun, köylüler gibi şallar, ceketler, ağır postallar giymiş kalabalığın, başlarının üstünde bir adamı tutup alanda çemberler çizip, şarkı söylemeleriyle başlar. Oyunculardan biri, içinde mum bulunan tencerenin üzerine doğru eğilir ve Dziady'deki Guslaw'ın giriş monoloğunu okumaya başlar. Oyunun bu yoğun durumu aniden saçlarında şeritler olan ve esrik şekilde dans eden bir kadın oyuncunun girmesiyle değişir. Bu oyuncu Slav halk geleneğinde bilinen

cadı figürünü simgeler. Kadın çığlıklar, kahkahalar atar, seyircilerden birinin kulağına fısıldayarak konuşur, ritimli nefesler kullanır. Kadının bu coşkulu dansına diğer oyunculardaplatformlardan inerek katılırlar. Daha sonra ritüeldeki gibi köylüleri canlandıran oyuncular huzursuzca ve korkuyla birbirlerine sarılarak mezarlıktaki atalarının ruhlarıyla buluşmaya giderler. Düşük ses tonuyla başlayıp, kademeli olarak artıp çılgınca, staccato çığlıklara dönüşecek bir büyü okumaya başlarlar. Oyunun doğrusal bir çizgisi yoktur. Oyuncuların birbirinin omuzlarına atlaması, meşaleleri kullanması, danslar, şarkılarla görüntüler ve simgeler hızlı bir akış içinde kullanılır. "Sorcery'deki belki de en güçlü bölümde köy papazı önce cemaatinin pagan alışkanlıklarına karşı savaşır, daha sonra kilisede yarı çıplak halde sevişirken inleyip kıvranır, hemen ardından gelen anda bir Pieta tablosunda Bakire Meryem'in sevgiyle kucakladığı İsa'ya dönüşecektir. (Filipoviç, 1983, s.67)"

> Oyunun içindeki tüm katmanlar zıtlıklar üzerine kurulmuştur; bunlar şarkı söyleyen ve müzik yapan aktörlerin hareketleri ve jestlerinden başlar… Oyunun teksti, yalnızca sahne içeriğinin nabzını oluşturacak taslağı çiziyor. Sorcery, esrik sahnelerin dinamizmi, oradan oraya sıçrayan canlı meşale ateşleriyle, gerilim ve uyumsuzlukla dolu; şarkı, dans, nida, ıslık, geçit, göğe(cennete) uçuş, cinsel arzu, büyü ve delirtici kendi etrafında dönüşlerle, gerçekdışı bir sunumla yoğun bir gerçeklik yaratıyor.[124]

Evening performance'da kullanılan karnaval imge ve simgelerinin yoğunluğuna nazaran, bu gösterimde dinsel simgeler yoğun bir şekilde kullanılmıştır. Hristiyan ve Yahudi dinleri ile gizem, ritüel ve büyü törenlerinin sembolleri içiçe kullanılmıştır. "Zbigniew Osinski "Sorcery" ile Grotowski'nin "Akropolis"i arasında Yahudi katliamına gönderme yapması ve grotesk üslubun kullanılması açısından kurulabilecek benzerliğe dikkat çekiyor (Allain'den aktaran Yıldırım, 2012, s.74)". Bununla beraber Bahtin'in teorilerinin izleri oyunda görülür. Allain bunları şöyle açıklar;

> Bahtin'in teorileri eserde hala pek çok açıdan belirgindi: düşüncelerin sert geçişlerle sıralanması (kilisede sevişen papaz bir sonraki anda Pieta'daki İsa'ya dönüşüyordu); seyirci ve oyuncular arasındaki esnek sınır. (Geçici olarak seyircinin kıyafetlerine benzer şekilde giyinmiş, şalları ve botlarıyla *soltys* ya da köy muhtarının liderlik ettiği koro); günlük kuralların tersyüz edilmesi (papaz aynı zamanda kötü niyetli büyücüdür); daha yakından bilinen argo ya da pazar yeri ağzının kullanılması…[125]

[124] http://gardzienice.org/en/SORCERY.html Erişim Tarihi: 31.03.2017
[125] Allain, 2004**, a.g.k**, s.83



Görsel 3.20. Sorcery-2
Kaynak: http://gardzienice.org/en/SORCERY.html Erişim Tarihi: 31 Mart 2017

Oyunun hareket dizgesini, omurganın kullanımı (sacrum) ile ortaklık egzersizlerinin gerginliği oluşturur. Oyuncular şarkılarını, açıkağızla ve büyümüş gözlerle yüzlerinde bir mask oluşturacak şekilde söylerler. Sahneleme sırasındaki ani değişimler, kullanılan komik, grotesk öğelerle izleyicinin gündelik izleme alışkanlıkları değiştirilmeye çalışılır. Bu oyunda da Staniewski'nin, köklere dönüş düşüncesinden hareketle, Polonya'nın etnik ve dinsel farklılıkları araştırılmış, romantik ve ritüelistik kaynaklardan yararlanılarak bunlar bir potada eritilmiş ve izleyicisiyle çağrışım oluşturacak iletişimi ve paylaşımı sağlayacak mekânsal kullanımlar oluşturulmaya çalışılmıştır. Yakın tarihte atalarını yıkıcı bir savaşta kaybetmiş, evlerinden sürgün edilmiş insanlar için sonuç etkileyici olmuştur. "İnsan kültürüne, formuna, değerlerine ve sınırlamalarına ilişkin sorular, o zamandan beri Gardzienice'in temalarından biri oldu."[126] Gösteri 20 dakika sürer. Bu performansın oluşmasıyla topluluğun bundan sonra eski ve yeni oyunlarını art arda oynaması gelenek olarak kullanılır. Eskinin ölüşü, yeninin dirilişi, doğanın tazelenmesi, kutsal döngü anlamlarını taşıyan ritüelistik bir düşünceyle bu uygulamaya başlanır.

[126] http://gardzienice.org/en/SORCERY.html Erişim Tarihi: 13 Nisan 2017

3.4.3. The life of Archpriest Avvakum (Başrahip Avvakum'un hayatı)

Topluluk bir sonraki performansı Avvakum'un ilk gösterimini 1983 yılında İtalya'da St. Antonio Fonte del Cerro kilisesinde yapar. Oyun yine parçalı bir yapıya sahiptir. Papaz Avvakum'un otobiyografisi, yine Mickiewicz'in "Dziady" (Atalar)' sinin 2. bölümü, Lemko halk şarkıları, Yahudi ninnileri kullanılır.

Gösterinin hazırlandığı dönem Polonya'da sıkıyönetimin ilan edildiği zamanlardır. Staniewski, Avvakum'un hayatını seçmesinin nedenini içinde bulunulan süreçle açıklar.

> Kimliğinizi nasıl ararsınız? Benliğimi arayışa çıktığımda, içinde bulunduğum kültürel ve manevi miras beni ve her Polonyalının yolunu Rusya ile Polonya arasındaki ilişkiye çıkarıyor. 1981'de 1983'te Komünizm zarar görmüştü; Dayanışma yıllarıydı ve ondan sonra da sıkıyönetim geldi. İşte o anda, bu coğrafyada insanın karşılaştığı üç güçlüğü buldum: "Tanrı, özgürlük ve Rusya." Rusya sanki dünyayı yöneten ve ideolojilerini ele geçiren 3. Roma imparatorluğu gibiydi. Bahsettiğim bu üç sorundan en önemlisi Rusya'ydı çünkü Moskova'nın eli uzundu. Bu yüzden Rus doğasını ve ruhunu anlamak için kaynak aramaya koyuldum. Başrahip Avvakum'un hayatı kadar temsil edici başka bir şey daha bulamadım.[127]

Avvakum, 17. yy'da yaşamış "Old Belivers" denilen tarikatin lideri bir papazdı. Avvakum, Rus Çarı tarafından çıkarılan dini reformlara uymadığı için tutuklanır, üç kez sürgüne gönderilir ve sonunda idam edilir. Tarikat üyeleri Rus Ortodoks baskısından kaçmak , benliklerini, geleneklerini, inançlarını korumak için gizlenmek zorunda kalır. Bir çoğu sürgün edilir. Sürgün edilenlerin bir bölümü Polonya'da Bialystok yakınlarındaki Gabode Grady köyüne yerleşip, öğretilerini burada yaymaya devam etmişlerdir. Bu nedenle bu köyün sakinleri dinsel, kültürel geleneklerini, şarkılarını ve dillerini korumayı başarmışlardır.

Staniewski için otobiyografinin üslubu renkli, dinamik ve şiirseldir ve içinde geniş bir müzikal skala barındırır. Bu eser aziz üslubunda yazılmış bir biyografi olduğu için içinde düşük ve yüksek kültürü birleştirir. Sibirya'ya sürgüne gidilirken yolda yazıldığı için, içinde farklı diyalektleri barındır.

Performans hazırlıkları için Lemko bölgesine turneler düzenlenir. Turneler sırasında tema, konu, felsefe, çevreyle ilgili bağıntılar kurulmaya çalışılır. Bunlar içinde, Avvakum'un hayatı, özgürlük, sistem içindeki toplumun görevleri ve bu görevlerin içerdiği bireysel çelişkiler ile Avrasya kültürüne yönelik soruları barındırır. Lemko bölgesi, Karpat dağları yöresinde bulunan ve içinde Leh, Ukrayna, Slovaklar ile Yahudi, Ermeni ve çingene kültürünün birleştiği bir bölgedir. Savaş sırasında bu etnik yapıda

[127] Staniewski ve Hodge, 2004**, a.g.k**, s.106

büyük kayıplar olmuştur. Bu bölgede yaşayan insanlar Rus Ortodoks ile Roma Katolik dinlerinin arasında kalmışlardı. Staniewski, bu bölgedeki insanları ruhları doğulu zihinleri batılı olarak tanımlar (Staniewski ve Hodge, 2004, s.108).

Lemko bölgesindeki bu turneler sırasında Regietow kilisesine rastlanır. Ekip burda bir ayine katılır. Kilise çok küçük olduğu için, kalabalık iç kısımdan kapılarla dışarı açılıyor ve ayine katılanlar biraz yürüdükten sonra tekrar içeri giriyorlardı. Bu olay Avvakum için mekanın tasarlanmasına neden oldu. Oyun sahnesi küçük ve doluydu fakat kapanmayan kapılar sayesinde genişleyebiliyordu. Oyuncular kapılardan çıkıp tekrar sahneye girebiliyordu. Bölgeye yapılan başka bir gezide, dağlarda küçük , izbe ahşap bir kiliseye gidilir. Bu kilise, Lehlerin 1947'de Lemko bölgesinden sınır dışı edilmesinden sonra kalan tek yapıdır, oyunun provaları Regietow kilisesinde saptadıkları bulgularla burada yapılır. Mekanın kullanımı, sahneleme, seyircilerin konumları ve oyunculuk biçimlerinde belirleyici etki oluşturur.

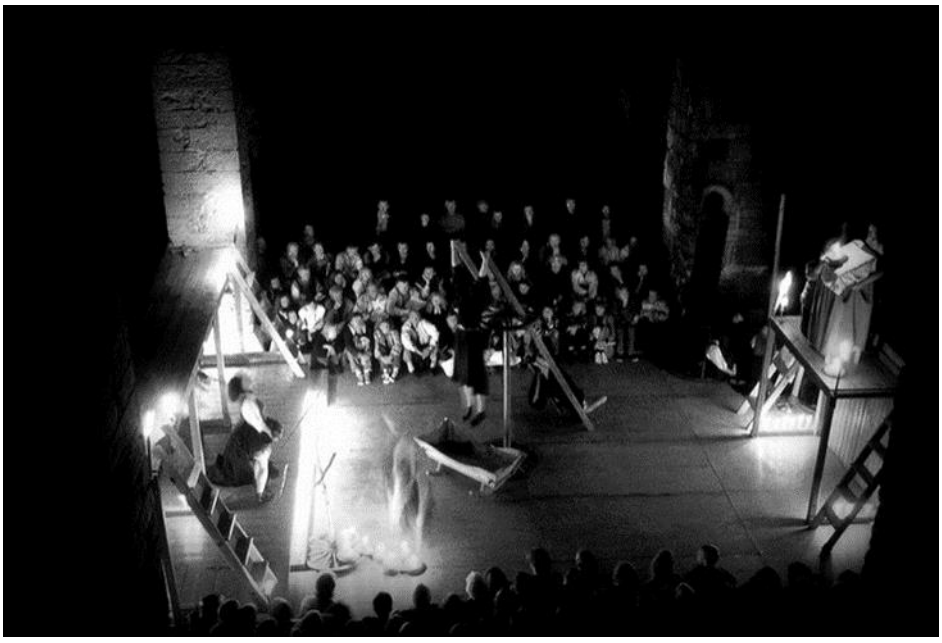
Yine bu turneler sırasında Grabarka Tepesindeki haç taşıma ritüeline katılınır. Bu bölgede her yıl, ortodoks kilisesine mensup olanlar Rabbin Dönüşü bayramı için Grabarka tepesine hacca gelirler. Bu ziyaret sırasında insanlar ellerine haçlar alır ve dizlerinin üstünde tepeye çıkarlar. Bu ibadetin kökeninde, 1710 yılında ortaya çıkan kolera salgınının bu ayinle aniden düzeldiği inancı vardır. Yine ayinler sırasında büyük somun ekmeklerle kutsama yapılır. Avvakum gösterisinde oyuncular ellerinde, üzerinde mumların yandığı büyük ekmek somunları taşırlar.



Görsel 3.21. Avvakum-1
Kaynak: https://www.flickr.com/photos/gardzienice/7286216750/in/album-72157629932988382/
Erişim Tarihi: 15 Mart 2017

Avvakum oyununun ilk şarkısı turneler sırasında yapılan bir gözleme dayanır. Bahar aylarında Rus kadınları, yanlarına atalarının ruhlarına bırakmak için aldıkları yiyeceklerle mezarlığa gidip ağıt yakarlar Bu ağıtlar sırasında duygular dışa vurulur, özlemi, acıyı, üzüntüyü, yalnızlığı haykırırlar. Ağıtlar esnasında kadınlar arasıra ağıdı kesip aralarında dedikodu yapmaya başlarlar ve sonra tekrar ağıta devam ederler. Bu form hem oyun içinde hem de müzikalite egzersizleri sırasında oyuncular tarafından kullanılır.

Staniewski, turnelerdeki bulgular dışında ikonografi üzerine çalışmalar yapar. Ortodoks kilisesi sembolleri incelenir. Bu ikonlardaki omurga pozisyonları araştırılır. Omurganın eğik pozisyonu, itaat, baskı, tanrıyı övmenin dışında kölelik, bağımlılık, kader anlamlarıyla ele alınır. Doğu kültürü ile batı kültürü arasındaki ayrımlar omurganın pozisyonu üzerinden açıklanır. Staniewski, tasvirleri inceledikten sonra onlardaki cansızlığı farkeder ve oyunu bu tasvirleri söyleme üzerine kurar. Avvakum'un temeline Doğu Ortodoks kilisesine özgü polifonik müziği koyar. Bu müzik, ilahi düzeni ve cennetin harmonisini sembolize eder. İnsanların görmeden tasvir ettiği bu cennet harmonisini kırmak için aralarına uyumsuz sesler yerleştirir. Oyun boyunca kullanılan polifonik müzik, harmoninin trajik yıkımını göstermesi amacıyla çelişkili sesler ve hareketlerle bozulur.



Görsel 3.22. Avvakum-2
Kaynak: https://www.flickr.com/photos/gardzienice/7286217124/in/album-72157629932988382/
Erişim Tarihi: 15 Mart 2017

Oyunda Avvakum'un hayatı mekanik sözel anlatımla değil teatral göstergelerle yapılır. Rahibin tutuklanıp cezaevine gönderildiği yolun ritmi, otobiyografinin parçalarıyla ve Ortodoks ikonografik çalışmalarıyla tespit edilen durumlarla (işkence ağlama, dua, öğretme, isyanın kışkırtılması, cenaze, annelik, küfür içeren sahneler, erotik karşıtlıklar) oluşturulur. Bu oyunda da Avvakum, toplum tarafından ötekileştirilen kahraman olarak ele alınır. Oyunda Sıkıyönetim zamanının yaygın düşüncenin temsilcisi kalabalıklar gösterilir. Staniewski, köleliğe devam etme kabiliyetindeki eylemsiz insanları küçük çıkarlar peşinde koşmaları nedeniyle eleştirir.

> Avvakum esasen ilüzzyonu dışlayan tamamen şiirsel bir ilkeyi temsil eder. Prodüksiyondaki gerçeklik, daimi bir yıkım ve yeniden inşa durumu ile tamamen şüphelidir. İnsan doğasını kontrol etmek ve dönüştürmek için son derece yumuşak bir şey olarak ele alan bu akıcı dramatik yapı böylece nedensel ve doğrusal dramaturjinin başarısız olacağı noktada başarılı olur. Bu akılda kalıcı görüntüler akışı, istikrar ve sonlanmayı ortadan kaldıran sürekli ve çok renkli bir dönüşüm süreci içindedir. Belirsizliğin hâkim olduğu bu sonsuz akış ve değişkenlik dünyasında, görüntüler ikiye ayrılır, her biri zıt ve bazen de birbiriyle bağdaşmayan çağrışımlarla kısmen farklı iki görüntü üretir. Ateş hem yaşam veren bir güç hem de yıkımın gücüdür. Dini haz bir anda şiddetli erotizme dönüşür. Kutsal kafile, kurban arayan azgın ve vahşi köy çetesi olur. Bedenler acı ve zevk nöbetleri içinde kıvranır. Karakterlerin dini ibadetleri sıklıkla esrarengiz pagan pratikleri ile harmanlanır. Avvakum karakteri mücadeleci bir savaşçı ve pasif bir şehit/kurban arasında gidip gelir. Şehitliğinin imgeleri tutkusunu işaret eder. Avvakum'un Sibirya'ya sürgün edildiği araba/çekçek (Rusça'da Kibitka) , en azından Polonyalı seyirciler için, yaklaşık iki yüzyıl sonra Polonyalı devrimcilerin siyasi sürgününün bir eğretilemesidir. [128]

3.4.4.Carmina Burana

Carmina Burana, 1990 yılında Gardzienice'de oynanmıştır. Oyunun teması aşktır. 1980'li yıllar Polonya'nın Sıkıyönetim yıllarıdır. 1990'daki yeni yönetim biçimi, toplumsal değişimlerin getirdiği iyi hisler, inançlar, umutlar oyunun yapım fikrini oluşturur.

Oyunun metni, Carmina Burana'nın şiirleri ile Tristan ve İseult'un aşkını anlatan Ortaçağ kelt masalına dayanır. Staniewski metne Ortaçağ Kral Arthur hikâyelerinden Merlin'i ve karısı büyücü Vivien karakterini de eklemiştir. Oyunda Carmina Burana kantatları dışında, Gürcü halk şarkıları ile Tomasz Rodowicz ve besteci Maciej Rychły tarafından düzenlenmiş şarkılar, İncil ve Macbeth'ten bölümler kullanılır.

Staniewski aşkı ideal olan olarak tanımlar. Aşk idealdir ve sadece kaybedildiği an aşkın idealleşmesi durumu da bir paradoxtur.

---

[128] Filipoviç, 1987**, a.g.k**. sf: 153

> Performans (…) mükemmel bir uyum içinde olan dünyanın bir yansıması olarak çark-ı felek imgesiyle başlıyor. Tüm varlıkların birbirleriyle kaçınılmaz olarak, uyum içinde bir ilişkisi vardır. Bu varlıklar iyi ya da kötü mü bilmemiz gerekmez, sadece uyumu kucaklarız. Ve aniden tüm bunlar bozulmaya, bölünmeye, yıkılmaya başlar. Sonunda da her şey birbirine karşı olur. Çatışma çatışmayı doğurur. İşte bu dağılma anında 'aşk'ın ne olabileceğini hissetmeye başlarız. Dua ederiz 'Tanrım bu şansı bana tekrar ver'. Pişmanlığımızı yücelttiğimiz an daha önce bilinçsizce dokunduklarımızla bir bağ olduğunu hissettiğimiz andır.[129]

Oyunda kullanılan "Wheel of Fortuna"(çark-ı felek) simgesel olarak oyunun temeline oturtulur. Bu, Carmina Burana'nın ilk şiiri "O Fortuna"dan gelir. Sembolik kullanım, yine oyunun tamamına hâkimdir. Çark-ı Felek simgesi, değişimi, dönüşümü, çatışmayı ve aşkı, ölümü ve doğumu ifade edecek şekilde kullanılmıştır. Aşk kavramı da bu sembollerden biri olarak kullanılır. Çünkü aşkta değiştirir, dönüştürür, insanları dünya dışı bir duruma taşır. Bu yüzden toplum kuralları aşkın en saf haline hep karşıdır, yasaklar, engeller, kurallar koyar. Staniewski'ye göre sistemler aşkı yok eder (Staniewski ve Hodge, 2004, s.116).



Görsel 3.23. Carmina Burana-1
Kaynak: https://www.flickr.com/photos/gardzienice/7286043762/in/album-72157629932565680/ Erişim Tarihi: 15 Mart 2017

Aşk kavramı soyut bir kavramdır, kendisi bilinmez ona atfedilenlerle tanınır. Staniewski bu görüşten hareketle aşk ve tanrı kavramlarının insanlar için ifade ediliş

[129] Staniewski ve Hodge, 2004**, a.g.k**, s.116

biçimlerinin aynılığını vurgular. Tragedyayı incelediğimiz birinci bölümde Orfecilerin aşk kavramı üzerine düşüncelerinden bahsedilmişti. Aşk, Orfeciler için bir meydan okumaydı. Aristokrasinin kendi çıkarları için belirlediği kuralları bozan, arzuları, yetinmezliği, ölçüsüzlüğü doğuran, dengeyi bozan bir kavramdı. Bu yüzden dünyanın birliğini oluşturan aşk, çatışma yoluyla bölünüyordu.

Benzer düşünceleri Staniewski bu oyunun yapısı içinde kullanır. Bu mükemmel imgelem Aşk, sonunda parçalanıp dağılacağı için, oyunun başlangıcı uyum sonu ise parçalanmayı anlatır. O yüzden Carmina Burana'nın sonu trajik biter. Uyumu ve uyumsuzluğu aynı anda gösterir, çünkü O'na göre çelişkide kalınan an ya da kaybedildiği an aşkı anlama anıdır ve kaybedilen şeyin tam anlamıyla idrak edilebilmesi için pişmanlığın yüceltilmesi gerekir.

Carmina Burana, genel insanlık durumunu, insanın aşk kavramına olan inancını, kaderi, hayatı açıklayan, inceleyen ve yeren şiirlerden oluşur. Mit, St. Francis'e ve gezgin soytarı geleneklerine dayanır.

> 1989-1990 arasında dünyanın öncesinden çok daha güzel bir yer olacağına inanıyorduk. Birileri bir tarihin bittiğini ilan etti ve bazı insanlar da daha insancıl daha barışçı bir dünyaya dönüşeceğimize inandıklarını açıkladılar. Yaşadığımız dünya lanetli bir yerdi; kötülüğün imparatorluğuydu. Nefretle dolu bir dünyanın karşıtı aşk dolu bir dünyadır. Derken, tarihte umut ve iyi dileklerin patlama noktasına ulaştığı bir referans noktası aramaya başladım. Orta çağın ilk zamanlarında böyle bir şey yaşanmıştı, en azından mite göre. O zamanlarda "Arthurian" hikâyeler denilen ideal aşk ve uyumdan meydana gelen eserler vardı.[130]

İdeal aşk kavramını, geleceğe yönelik uyumlu ve düzenli dünya hayallerini barındıran hikâyelerden biri olduğu düşüncesiyle Carmina Burana'ya Tristan ve Iseult miti eklenir. Mitin konusu aşktır. İrlanda Prensesi İseult sevmediği halde Kral Mark'la evlenmek zorundadır. Annesi, eşine âşık olup mutlu olabilmesi için bir aşk iksiri hazırlar. Evlendiği gece hem kral hem de Iseult bu iksiri içecek ve sonsuz aşk bağıyla birbirlerine bağlanacaklardır. Iseult'u Krala götürme görevi yeğeni Tristan'a aittir. Tristan daha önce Iseult'un babasını öldürmüş ve O'nun nefretini kazanmıştır. Aslında ilk kader çemberi burada kırılır. Birbirinin düşmanı olan çift Krala dönüş yolunda yanlışlıkla iksiri içmişler ve birbirlerine aşkla bağlanmışlardır. İlk döngü olmuş çatışmayı aşk kazanmıştır. Ama çiftin aşkı, yönetimde söz sahibi olanlarca engellenir. Aşkları cinsellikle tanımlanmaz. Ama Kral'ı Tristan'a karşı doldurmak istenenlerce iftiralara uğrarlar ve sonunda ikisi de ölür. Mitin kısaca konusu böyledir. Hikâye aşk üçgeni olarak ele alınmaz, var olan

130 Staniewski ve Hodge, 2004, **a.g.k**. s. 117-118

sistemin farklı yönleri temsil edilir. Staniewski'ye göre bu karakterler sembolik değer taşır ve geniş bir bakış açısı sunarlar. Bu bağlamda genel olarak oyunlarında insan alegorileri kullanır (Staniewski ve Hodge, 2004, s.119). Oyundaki kişiler alegorileştirilmiş kişiler olarak çizilir. Geçiş döneminde olan bir toplumun alegorik görüntüsü oluşturulmaya çalışılır. Ortaçağ hikâyeleriyle içinde bulunulan çağda insanın durumunun metaforu olarak kullanılır.

Ana karakterlerden olan Tristan'ın delirme sahnesinde delilik, bireyin içine sığınacağı bir korunma alanıdır. Dünyanın daha geniş bir perspektiften algılanmasını sağlar. Ancak bu haliyle idealize ettiği dünyanın zıttına, çözünmüş realite aşamasına geçtiği için Tiristan'ın çelişkisi bu şekilde anlatılır.

Merlin, oyunda yaratılışın alegorisi, Kral Mark ise devletin alegorisi olarak kullanır. Cüce, oyunda ideal aşkı bozmaya çalışan uyumsuzluk olarak ele alınır. Oyunda kullanılan kılıç, cinsel saflık, fallik güç ve bağlılık yeminini temsil eder. Kader kavramı ise oyunun temel sembolüdür, kader çarkı döner, değişir. Vivien uyumu bozan kişilik olarak alegorileştirilir.

Müzik olarak Ortaçağın düzeni, uyumu temsil eden polifonik müziği kullanılır. Carmina Burana'nın kantatları, Gürcü müziği ve Tomasz Rodowicz ve besteci Maciej Rychły tarafından düzenlenmiş şarkılarla birleştirilerek, karşıt güçler yan yana getirilir ve polifonik şarkı yoluyla performansa yerleştirilir. Koroyu oluşturan aktörler, doğanın yumuşak akıcı seslerini söyleyen şarkıcıdan yırtıcı kuş seslerine, çığlıklara uyumu bozacak ses kullanımlarına geçerler.

Varşova Üniversitesinden Bruce McConachie'nin gösterimle ilgili izlenimleri, topluluğun uygulamalarının nasıl olduğu konusunda da açıklayıcı bilgiler içerir. McCoachie ile birlikte 30 kişi gösteriyi izlemek üzere köye davet edilirler. Grup, her gösterimden önce toplanma düzenler. Bu toplanmalar sayesinde grup ile katılımcılar arasında olumlu bir hava ve teatral iletişim kurulması amaçlanır. Önce yoldan gelenlere çay ikram edilir ve kalacakları odalar gösterilir. Katılımcılardan bir gece köyde konaklaması istenir. Bunun sebebi hem köye ulaşımın zorluğu hem de katılımcıları izledikleri performans üzerine düşünmeye sevk etmektir. Ayrıca katılımcıların doğayla buluşması hedeflenir. Avvakum ve Carmina Burana oyunları birlikte sergilenir. İlk gösteriden 30 dakika önce daha resmi bir toplanma düzenlenir ve grup hakkındaki bilgiler okunur, Polonya köylerine yapılan keşiflerin kısa videoları izlenir. Carmina Burana'nın

gösterimi şapel benzeri bir mekânda yapılır. Mekânın bir yanında mihrap, diğer ucunda şarkıcıların performans alanı olarak kullandıkları bölüm vardır. Mekân mumlarla aydınlatılmıştır. Karşıda bir insanın üstünde durabileceği büyüklükte ve dönebilen bir çark vardır. Çarkın yanında iki kapılı bir dolap bulunur. Bütün altar üç parçalı bir tabloyu andırır. Oyun, koro tarafından önemli karakterlerin tanıtımıyla başlar. Sonra birden müziğin başlamasıyla, oyuncular meşaleler ve mumlarla sahneye girerler ve anlatımın tonu komediden ritüelistiğe dönüşür. Gösterim 45 dakika sürer ve bu süre içinde yoğun kinestetik bir deneyim yaşanır. Seyirci tutku, öfke, kıskançlık gibi duygular içinde gidip gelir. Performans birçok karşıtlığı içinde barındırır. Oyun çok katmanlı ve hızlı temposunu müzikten alır. Kullanılan müzikler basit harmoniler içeren kilise müziklerinden karmaşık seslere uzanan bir yelpaze barındırır. Oyunun iniş çıkışları, zirveleri müzikle aktarılır. Müziğin akışı, olay akışındaki duygu yoğunluğunun göstergesidir. Tristan'ın kederi, aşk dansı davulların ve panların şiddetli vuruşlarıyla zirveye çıkarılır. Oyundaki yaygın imge daireler ve dönen şekiller, objelerdir. Bu imgelere, tahta çark, tekrar eden dairesel danslar, aşk iksirini imleyen fıçı, Merlin'in dönerek yaptığı maskaralıklar ve Tristan ve Iseult'un sondaki çarmıha gerilmesi sahneleri örnek gösterilir. Performansta kullanılan diller İngilizce, Lehçe, Latince olsa da, topluluk vücut diliyle iletişimi kurar (McConachie, 1994, s.405-407).



Görsel 3.24. Carmina Burana-2
Kaynak: https://www.flickr.com/photos/gardzienice/7286043436/in/album-72157629932565680/
Erişim Tarihi: 15 Mart 2017

Oyuncular arasındaki ortaklık sahnedeki güçlü etkilerden biridir. Grzegorz Bral ve Anna Zubrzycki Tristan ve Iseult rollerini oynarken kurdukları ortaklıkla aşk, acı, yıkım, umut, sevinç karşılıklı olarak aktarılır.

> Karşı karşıya gelir ve dururlar. Birbirlerine bakışları ve dokunuşlarıyla damarlarında akan tutkuyu gösterirler. Kısa bir durak olur, yüksek sesle soluk alınır ve kabaran bir dalga gibi ezgi geri döner. Çark-ı felek döner… ve… yumuşak akrobatik hareketleri, donakalmış jestleri, aşıkların birbirine sarılıp ayrılışını görürüz. Tristan ve Isolde fındık ağacıyla hanımeli gibidir. Birbirlerine sokulurlar. Sanki yüzyıllarca öyle kalacakmış gibi kucaklaşıp sarılırlar. Bu sahne tiyatroda görülebilecek en güzel aşk sahnelerinden biridir. Hem gerçek hem de mecazi olarak saf lirizmle; Gürcü ezgisinin titreşimleriyle canlanan, hareketlerle, ifadeci jestlerle, uyumlu ritimle dopdoludur. Büyülenmiş kalabalığın önünde, sanki ilahi bir aşk odasında, *mysterium coniunctionis*(ilahi evlilik/gizemli birleşme)*:* iki bedenin bölünemez tek bir bütüne dönüştüğü antik gizem tamamlanır.[131]

Staniewski, oyunu doğal yaşamın gerçekliğinde ve yaşamdan gösterebilmek için sahneye, bir at, bir köpek ve bir köylü sokar. Tiyatro binası da dâhil olmak üzere performansta sergilenen, gerçek hayatın bir modelidir. Oyunun oynandığı köyler dâhil tüm performansların gündelik hayatta yansıması vardır.

3.4.5.Metamorphoses (Başkalaşımlar)

Metamorfozların ilk gösterimi 1997 yılında Gardzienice'de yapılır. Oyun Appuleus'un Metamorphoses –Golden Ass (Başkalaşımlar- Altın Eşek) adlı romanından esinlenilerek hazırlanır. Oyunda M.Ö 5 ve 6. yüzyıllara ait 16 Yunan şarkı ve ilahisiyle bir yapı oluşturulmuş ve hikâye bunun içine oturtulmuştur. Oyunda Pagan kültürün Hristiyanlık öncesi durumu anlatılır. Yeni bir din gelecek ve eski dinin bütün kurallarını, yapısını değiştirecektir. Bir değişim, dönüşüm süreci yaşanacaktır. Oyunla, ülkenin siyasi koşullarının değişimi arasında paralellikler vardır. 1990 yılında ülkenin siyasi rejiminin değişmesiyle liberal ekonominin, demokrasinin de kendi kuralları oluşmuştur.

"Bundan 2000 yıl önce antik tanrıların yeni gelen bir tanrı tarafından kovulmasındaki gibi, hatta bizimki daha zor olsa da, Polonyalılar olarak biz de bu milenyumun başında hala bir dönüşüm ve değişim içinde olduğumuzu biliyorduk."[132]

Appuleus M.S 2. yüzyılda yaşamış, Platoncu görüşleri olan Roma'lı bir yazardır. Oyunda Metamorphoses'lardaki hikâyeler kullanılsa da, tema Platon'un idealar kavramı

---

131 Anna Porubcansky *Social Performing Groups and the Building of Community:Odin Teatret, Gardzienice, and Song of the Goat Theatre Goldsmiths, University of LondonPhD Drama*. London, 2009. s.214

132 Staniewski ve Hodge, 2004, **a.g.k,** s.126-127

üzerine kuruludur; ruhun doğası, aşkın doğası ve değişimlerin gizemleri. Appuleus bu görüşleri eserinde alegorik olarak kullanır. Bahtin'in ve düşüncelerinin ele alındığı bölümde Appuleus'un bu eserinin Menippea yergisi içinde ele alındığı, Sokratik diyaloğa nazaran daha fazla komik öğe barındırdığı, karnaval ruhunu yansıttığı, heterojenik tüm yapıları içinde barındırıp, organik bütünlüğe bu şekilde ulaştığından bahsedilmişti.

Oyun, Carmina Burana'da olduğu gibi ideal aşk kavramı üzerine temellenir. Yaşam ve ölümün döngüsü. Bu gösterimle beraber tiyatronun çalışma prensibinin başka bir sürece evrilir. Metamorphoses'larla topluluk, tiyatronun kökenlerine doğru daha derin bir kazıya başlar. Antik dönem dramının kaynağını oluşturan gizem dininin, Dionysos kültünün izi sürülür.



Görsel 3.25. Metamorphoses-1
Kaynak: https://www.flickr.com/photos/gardzienice/7286369686/in/album-72157629933364876/ Erişim Tarihi: 15 Mart 2017

Staniewski, arkeoloji terimi yerine "çocukluk" kelimesini kullanır. "Bizden uzakta bize ait bir kültür vardır ve bunu elde etmek için kazmamız gerekir(Staniewski ve Hodge, 2004, s.125)". Yönetmen, çocukluk kelimesini küçük olma anlamıyla değil, ataların mirasını edinme karşılığıyla kullanır. İnsanda bu kültür, doğuştan, kalbin derinliklerinde, kalıtsal olarak mevcuttur. Ancak sonradan edinilen eğitim aracılığıyla bozulan, unutulan kültüre tekrar ulaşılmalıdır.

> Çocukken, antikite ile doğal bir ilişkimiz olur; onu bilemeyiz sadece hissederiz. Yine çocukken antikite ile istediğimiz çağa seyahat etme hayallerine sahip oluruz ama onları yeniden yaratma

> düşüncesine mazhar olamayız. Çünkü o zamanlar, ben ne kadar tersini düşünsem de, sanatçı olup olamayacağımızı bilemeyiz. Günümüzde eğitim bunu kaybetmiştir; eskilerde her şeyin içinde sanat vardı, din sanattı, ritüeller sanattı ve herkes katılırdı.[133]

Staniewski için geçmiş kültürün izi, modern insanın yabancılaştığı doğada aranmalıdır. İnsan doğadan uzaklaştıkça, benliği, kökleri, kimliği paramparça olmuştur, bu parçaların toplanması ve doğal uyumun sağlanması gerekmektedir. Antik Yunan tragedyasının yetişkinlik öncesi dönemi doğada gizlidir. Tarihi olayların ve kişilerin bugünün koşullarıyla, kolonileşmiş mantığa sahip bireylerce ele alınması yanlıştır. Staniewski'ye göre, Greklere nasıl yaşamaları, nasıl hissetmeleri, düşünmeleri gerektiğini söylemek bugünün insanının yanlış eğitiminin zehirlemesidir. "Aslında herkesin içinde arkaik bir kahraman yatar; fakat sistemlerle uyuşmaz bu içsel kahramanlar. Bu sebepten mitoloji ve tarihi içimizdekinin yansımasını görmek için keşfetmeliyiz (Staniewski ve Hodge, 2004, s.118)". Bugün tragedyalar okuduğunda, bunlar yapısı karışık, ağır eserler olarak değerlendirilir. Yanılgı, oyunların seyredilmeyip, kelimeler vasıtasıyla okunmasıdır. Müzik ve dansın kelimelerde var olmaması, doğayı ve müziği içinde barındıran bu geleneğin anlaşılmasını engeller. Bu nedenle Staniewski için antikite yalnızca yazılı metin değil, ritim, tempo, dinamikler, tema, görüntüler ve iletişimin yaratılmasıdır. İnsan nefes aldığı andan itibaren bir ritim duygusuna sahiptir, zamanla bu ritim duyguları bir araya gelerek ortaklığı oluşturur. Bu ortaklık tiyatronun kökenine inen fiziksel eğitime zemin hazırlar.

Geçmişin ritmine, kültürün kökenine ulaşmak için M.Ö 5 ile M.S 2. yüzyıl arasındaki papirüsler, taş oymalar, vazolar incelenmeye başlanır. "Bu vazolardaki figürler hiçbir zaman donuk ya da statik fügürler değildir, koşarlar, dönerler, dans ederler, uçarlar. Ressamlar ve heykeltıraşlar tarafından yapılan vazolar yakalanan anı gösterir. Antikite dans eder (Staniewski ve Hodge, 2004, s.129)". Topluluk vazolardaki bu figürlerin jestlerinden "Chieronimia" olarak adlandırdıkları jest alfabesini oluşturur. Aynı işlem yazılı metne de uygulanır. Aishylos, Sophokles ve Euripides'in yazdığı oyunların ritimleri araştırılır. Bu yazarların oyunları üzerine çalışılırken kimi zaman orijinal metin üzerinde çalışılır, kimi zaman da metin bir kenara bırakılır. Bu oyunların içindeki nidalar, ağıtlar, heceler üzerine çalışılarak metin söylenmek (sing) üzere araştırma konusu edilir. Ukrayna ve Karpatlara yapılan bir gezi sırasında, yöre halkının geleneksel şiirlerini şarkı

[133] Staniewski ve Hodge, 2004, **a.g.k,** s. 125

söyler gibi söyleyip dans etmelerini görmeleri, metne bu şekilde yaklaşmalarında esinleyici fikir olur. Bu yolla ilkel ses ve beden gestusları keşfedilmeye çalışılır.

Apulleus Metamorphoses adlı eserinde, büyüye meraklı Lucius'un büyü yoluyla baykuş olmak isterken yanlışlıkla bir eşeğe dönüşmesini ve bu süreçte başından geçenleri anlatır. Kitap hem o gününün toplumunu hicivsel bir dille anlatır hem de mitolojik birçok hikâyeyi aktarır. Eşek olarak çıktığı yolda başına gelmedik felaket kalmaz, sonunda Tanrı İsis'in yardımıyla bir inisiyasyon töreniyle insan bedenine tekrar dönüşür. Yazar kahramana kendi adını vermiştir. Kendi bakış açısı ve yazım biçimiyle dönemin toplumsal, siyasal olaylarını eleştirmiştir. Kullandığı öğeler Dionysos gizem dininin öğelerini taşır. Kitapta geçen Psyche ve Eros'un aşk hikâyesi, inancın ideal aşk kavramını aktarır, Tanrı İsis Mısır kültüründe Dionysos'la özdeş doğa tanrısıdır, yolculuğu bir erginlenme töreniyle tamamlanır. İnsan bedenindeyken sahip olduğu aşırı merak ve tutkuları nedeniyle, başka bir bedende acılar çekerek sınanmış ve sonunda yıkanarak kirlerinden, günahlarından arınmış, yeni bir dönüşüm yaşamıştır, yeniden doğmuş, eşik atlamıştır. Apulleus, kitabın sonunda törenin nasıl olduğunu aktarmaz. Hatırlanacağı gibi erginlenme törenlerinin anlatılması inanç gereği yasaktı.

Metamorphoses oyununda, on üç oyuncu ve şarkıcı bulunur. Performanstaki karakterler hikâyedeki eşeğe dönüşen Lucius, Psyche ve Eros ile Dionysos/ İsa ikili rolüdür. Lehçe, İngilizce ve Eski yunanca dilleriyle oynanır. Oyun, oyuncuların konuşma ve şarkıları için platform görevi gören, ince uzun bir masanın önünde ve arkasında oynanır. Loenardo Da Vinci'nin "Son Akşam Yemeği" tablosu, hem oyuncu/şarkıcıların sayısı hem de masanın kullanımıyla simgeleştirilir. İsa'nın dikenli telden tacı, hem dini hem phallusu simgeleyecek şekilde dönüştürülen haç kullanılan dini objelerdir.



Görsel 3.26. Metamorphoses-2
Kaynak: https://www.flickr.com/photos/gardzienice/7286369098/in/album-72157629933364876/
Erişim Tarihi: 15 Mart 2017

Oyun, Brugel'in tablolarındakine benzer karikatürleştirilmiş köylü grubunu oluşturan oyuncuların coşkun patlamasıyla başlar. Birkaç dakika sonra bu köylüler cylamdos giymiş antik Yunan korosuna dönüşürler. Oyuncuların içinden iki erkek, bir diyaloğu başlatmak için birbirlerine doğru yürürler. Bu iki erkek Platon'un Phaedrus adlı kitabınındaki Socrates ve Phaedrus'tur. Aşk hakkında derin bir tartışmaya başlarlar. Dorik bir sütunun üstünde, ideal aşk kavramını yansıtırcasına bedenleri birbirinin içine geçer (Hatırlanacağı gibi grotesk kelimesi de adını bitki, hayvan ve insan biçimlerinin birbirinin içinden doğduğu Roma süslemelerinden alıyordu). Koro şarkı söylemeye başlamadan önce onları ayırmak zorunda kalır. (Wildstain, cdroom). Lucius rolü Thomas Rodowicz ve Marius Golaj tarafından dönüşümlü oynanır. Oyunun en etkili sahnelerinden biri Marjana Sadowska tarafından oynanan Psyche sahnesidir. Dionysos'un Bakhalarla dansı gibi, oyunun genelinde kullanılan şarkılar ve danslar oyunun dinamik yapısını oluşturur.



Görsel 3.27. Metamorphoses-3
Kaynak: https://www.flickr.com/photos/gardzienice/7286369478/in/album-72157629933364876/ Erişim Tarihi: 15 Mart 2017

Gerginlik ve belirsizlik koreografik düzenlemeyle yaratılan resimlerle oluşturulduğu gibi her figürde ve aktörün performansında vardır. Çokseslilik oyunun tümüne hâkimdir. Gösteri içinde insanların alegorileri, tutkuları ve toplumsal varoluşlarıyla ilgili hikâyeler anlatılır. Canlılık, gerginlik, çatışma insan doğasının yapıları Dionysos tapımlarının coşkunluğu, yıkıcılığı ve yapıcılığıyla aktarılırken, Staniewski Nietzcshce'nin tragedya yaklaşımıyla Apollon ve Dionysos'un uyumlu birlikteliğini ve karşıtlığını sahneleme sürecine girer. Bu gerginlik, ritüelin yüceliği ve halk geleneği kökenli karnavalın mizahi karşıtlıklarıyla yaratılmaya çalışılır. Staniewski, Nietzsche'den alıntıladığı biçimiyle oyunun dinamiklerini oluşturur;

> Şimdi doğanın özü simgesel olarak dışa vurmaktadır kendini; yeni bir simgeler dünyası gereklidir; önce bütün bir beden simgeselliği, yalnızca ağzın, yüzün, sözcüğün simgeselliği değil, tüm organları ritmik bir biçimde devindiren tam bir dans dili. Sonra öteki simgesel güçler, müziğin güçleri, ritimde, dinamikte ve armonide, birdenbire deli dolu çoğalırlar, insanın tüm simgesel güçlerin hep birlikte dizginlerinden boşanışını kavraması için o güçlerde simgesel olarak dile gelmek isteyen, kendinden vazgeçme derecesine zaten ulaşmış olması gerekir.[134]

[134] F. Nietzsche (2015), Tragedyanın doğuşu(çev: M Tüzel). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, s.26

Staniewski, "Metamorfozlarda en önemli unsurun "müzikal jest" olduğunu ve Brecht'ın "gestus" teriminin kasıtlı bir travestisi olarak tasarladığını" (Wildstain CD-ROOM) ifade eder. Oyunun şarkıları, Antik Yunan müziğinin mevcut fragmanları ile M.Ö 5. yüzyıla ait 16 Yunan şarkı ve Kilise ilahisinin, Maciej Rychly tarafından yerli halk müziği, özellikle de Balkanlara ait halk müziği ile birleştirilmesiyle topluluk tarafından üretilir. Polifonik müzik, bu oyunda da müzikalite ile uyumsuzluk sağlanarak kullanılır.

> …seyirci için çok hızlı sona eren esrik bir gösterim. Gardzienice Tiyatrosunun ve gösterimlerinin yaratıcısı Wlodimerz Staniewski, Metamorphoses'da yarı şaka yarı ciddi sözcüklerin önemi olmadığını söyler. Elbette sözcükler kılavuzluk eder, gösterir ve açıklar. Ancak Metamorphoses'da sözcükler, sahne bölümleri, canlı resimler, oyunculuk, dans, şarkı ve müzikte eşdeğerlerini bulurlar. Bu gösterimin anlamının, sözcükleri anlamadan dahi kavranabileceği gerçeği Lehçe bilmedikleri halde yine de gösterimi anlayabilen ve ondan etkilenen yabancıların reaksiyonları ile kanıtlanmıştır.[135]

Metamorfozlar Hristiyanlık öncesi bir dünya yaratır, eski pagan dinlerden Hristiyanlığa geçiş dönemi anlatılır. Dionysos öldürülecek yerine sadece akıldan oluşan İsa doğacaktır. Oyun, Dionysos'a methiye ve Apollan'a bir ilahiyle son bulur. Oyunda yine Nietzsche'nin Tragedyanın Doğuşundaki yaklaşımı gibi Batı rasyonel aklının eleştirisi vardır.

Bu performans, Staniewski ve Gardzienice tiyatrosunun oluşum ve gelişim sürecinde tiyatro fikrinin oluşmasını sağlayan bütün öğeleri içinde barındıran bir oyundur. Hem Bahtin'in karnaval, halk geleneği ve grotesk üzerine düşüncelerini, hem Antik Yunanla kurulan kökensel, ritüelistik ilişkiyi, hem de Polonya'nın tarihsel süreci ile romantizminin etkileri içiçe geçmiştir. Topluluğun çalışma disiplinini, düşüncesini, yaklaşımını tümüyle açıklayan bir oyundur.

3.4.6. Elektra

Oyunun ilk gösterimi 18-25 Ocak 2004 'de Berlin'de Hebel Tiyatrosu tarafından düzenlenen "Polski Ekspres" festivalinde yapılır. Topluluk, ilk defa tam bir metni oynar ve oyunda maske kullanır. Her ne kadar bütünlüklü bir metin seçilmiş olsa da, oyun metni olduğu gibi kullanılmaz. Bölünür, mitte değişiklikler yapılır ve Oyuna "Yazar" rolü eklenir.

---

135 B. Wildstain, *'Theatrical Meditations and Dionysian Intoxication. On "Metamorphoses" by Gardzienice'*, trans. Agnieszka Ginko-Humphries and Carl Humphries CD-ROOM



Görsel 3.28. Elektra-1
Kaynak: https://www.flickr.com/photos/gardzienice/7286369478/in/album-72157629933364876/
Erişim Tarihi: 15 Mart 2017

Euripides'in Elektra oyununda, Elektra ve Orestes babaları Agamemnon'u sevgilisi Aigisthos'la bir olup öldüren Clitemneistra'dan intikam almak isteyen iki kardeştir. Aigisthos kan davasından korktuğu için öldürülmemek için Oretes kaçmış, Elektra ise soylu biri evlenip kendisinden intikam almasına neden olacak soylu bir eşi ya da çocukları olmasın diye fakir bir çiftçiyle evlendirilmiştir. Elektra, tüm soylu geçmişine rağmen, bir köyde perişan halde yaşamaktadır. Sonrasında Orestes gelir, iki kardeş birbirlerini tanırlar. Önce Aigisthos'u, daha sonra Cliteimnestra'yı öldürürler. Oyun tanrıların sahneye inmesiyle son bulur. Euripides miti böyle kullanıyor.

Staniewski'de O'nun yaptığı gibi mite müdahale eder ve tüm dünyada genel bir sorun olarak kabul ettiği şiddet kavramını merkeze koyar. Euripides'in Bakhalar'da tanrı Dionysos'u oyun kişisi olarak oyuna koyması gibi, Staniewski'de yazar olarak eklediği rol kişisini (Euripides olarak) sahneye koyar. Hatırlanacağı gibi Euripides oyunlarında haberci rolünün etkisini artırmış ve kendi görüşlerini onun ağzından söylemişti. Haberci, oyunlarda gösterilmeyen kanlı sahneleri, trajik olayları, yıkımları anlatan kişiydi. Burada Staniewski'nin yazarı bu görevleri üstlenir. Oyuncu grubunu yönetir, yanlış yapanları düzeltir, cinayet haberini vererek bir soruşturma başlatır. Oyun içinde oyun kurgusuyla Euripides'in metni oynanır, cinayetin suçlusu sorgulanır. Prova sorgulama, sorgulama provaya dönüşür. Bu kullanım, Staniewski'nin Brecht'ten gestus kavramını dönüştürmesi gibi yabancılaştırma öğesini de kendi uygulama biçiminde kullandığı izlenimini yaratır.

Topluluğun sitesinin oyunla ilgili yönetmenin notu bölümünde Brecht ve Euripides'in uygulamaları arasındaki benzerliklere dikkat çekilir. Her ikisi de hem yazıyor, hem yönetiyor, hem de toplumsal problemleri aynı cesur yöntemlerle gösteriyorlardı. Staniewski bu benzer durumlardan yararlanmış ve kendi anlatım biçimi içinde kullanmıştır.

Staniewski'nin mitte değiştirdiği bir başka bölüm ise Elektra'nın, annesinin sevgilisi tarafından tecavüze uğramış olmasıdır. Staniewski oyunu böyle yapılandırarak kadın doğasının özüne ulaşmayı, onu intikama yönelten toplumsal koşulları ve kalabalıkların "Öteki" karşısında takındıkları şiddet içeren tutumları masaya yatırmış, insan doğası ve yaşamının çelişkileri evrensel bir dille aktarılmaya çalışılmıştır.

Bugün varlığını sürdüren en eski müzikal belge, M.Ö 5. yüzyılda Euripides'in "Orestea" oyununda kullandığı ve birkaç ölçü çizgisinde olup "Katolophyromai" denilen papirüstür. Oyun, yazarın, projeksiyonla duvara yansıtılmış olan papirüsteki şarkıları oyunculara çalıştırmaya başlamasıyla açılır. "Chieronomia" denilen ve sözel ve bedensel jest alfabesine dönüştürülen çalışmayı yazarın direktifleriyle uygularlar. Her jestin kelimesi söylendiğinde oyuncular bu hareketleri yapar ve kelimeyi tekrarlarlar. Oyunun organik bir bütünlüğü yoktur. Hikâye yazarın direktifleriyle kesilir. Topluluğun tüm uygulamalarında olduğu gibi, şarkı ve dansların dinamik kullanımı oyuna hâkimdir. Hikâyenin korku ve merak uyandıran bölümleri, kelimelerle değil görsel-işitsel yolla seyircinin gözü önünde yapılarak, tragedya kuralı ihlal edilir.

Yazar, provalar sırasında yarattığı karakterlere müdahale eder ve bazı kısımları (Çiftçi, Koro, Orestes, Elektra) nasıl oynayacaklarını gösterir. Grup sahnelerinin hareketlerini, jestlerini, müziğini uygularlar, acemi aktörler eğitilir. Çalışmaları, sanatsal dünyanın yozlaşmış oyuncular dünyasında sekteye uğrar. Yazar cinayet haberini oyunculara verdiğinde, oyuncular eğlenmelerine devam ederler. Provalar soruşturmaya, soruşturma provaya dönüşür. Katılımcılar da suçun içine çekilirler. Oyunun sonunda yazar-Eurpides, yönetmen-Tanrı- yarattığı karakterlerin hayali yansımaları maskelerinin asılı olduğu bir kostüm giyer. Tüm karakterler yazarın eseridir, aynı zamanda ona acı veren iblislerdir. İblisler, yazar tarafından yaratılmış maskeleri koparıp atarlar. "Yazarı, ortada çırıl çıplak ve terk edilmiş şekilde bırakıp ortadan kaybolurlar. Yazar, karakterler tarafından haklarından soyulur ve sonunda intihar eder."[136] Oyunda, kriz ve doruk

[136] http://gardzienice.org/en/ELEKTRA.html. Erişim Tarihi: 15 Mart 2017

noktaları şarkı ve danslarla yapılır. Şarkılar ve danslar Dithrambik koronun coşkusuna sahiptir. Kullanılan jestüel alfabenin ritmi oyunun ritmini düzenler. Clitemnestra'nın ölümü, Kung Fu ustası Julia Bui-Ngoc'un koreografisiyle bir fan dansıyla temsil edilir.



Görsel 3.29. Elektra-2
Kaynak: https://www.flickr.com/photos/gardzienice/7286369478/in/album-72157629933364876/ Erişim Tarihi: 15 Mart 2017

Oyun, insan doğasının karanlık, vahşi, şiddet içeren yanlarını anlatır. Günümüz dünyasının şiddet içeren perspektifi, Elektra oyunuyla aktarılır. Her gün televizyonda, gazetelerde görülen, kontrol edilemeyen, insanları yok eden şeytanlar, yazarı öldüren şeytanlarla simgelenir. Yazar-Tanrı insanlar tarafından yok edilir, öldürülür.

> Oyunlarımda her zaman tek bir kahraman ve belirli bir toplum arasındaki gerilimi gösteririm. Bir anlamda bu kahramanın özel bir çağrı aldığı tarihsel bir kalıptır. O, hayatı toplumdan farklı şekilde hissedip algılayan, kaderi önceden belirlenmiş bir varlıktır. Bunun bugün için bizim asal sorunumuz olduğuna inanıyorum. İç dünyamızda toplumdan yabancılaşıyoruz çünkü kendi iç yaşamımız toplumun düzgün olan diye saygı gösterdiği kalıba zıt. Bir şekilde hepimiz çaresizce topluma karşı savaşan bu kahramanlarız. Bu sadece totaliter toplumların değil demokratik toplumların da problemi.[137]

Staniewski, kahramanları toplum tarafından ötekileştirilen, kalabalığın kurallarına uymadıkları için yok edilen, ama buna rağmen eylemine devam kişilerle simgeler. Rene Girard "Şiddet ve Kutsal" kitabında şiddetin nedenini farklılıkların yitimiyle açıklar;

> İlkel dinlerde ve tragedyalarda aynı örtük ama temel ilke işleyiş halinde. Düzen, barış ve bereket, kültürel farklılıklara dayanıyor. Düşmanlığı çığırından çıkaran, farklılıklar değil, farklılıkların yitirilmesi; bu yitim, aynı aileye mensup ya da topluma mensup kişileri boğaz boğaza getiriyor. Modern

[137] Staniewski ve Hodge, 2004, **a.g.k,** s. 113

> dünya insanlar arası eşitliğe özeniyor ve içgüdüsel olarak, bireylerin iktisadi ya da toplumsal konumlarıyla ilgisi olmayan farklılıkları bile insanlar arası uyumun engelleri gibi görme eğilimi gösteriyor.[138]

Tragedya bölümünde açıklandığı gibi, Antik Yunan Tragedyalarında koro kolektif bir varlık olarak kaygılarıyla, değer yargılarıyla, beklentileriyle seyircinin durumunu ve duygularını ifade eden bir kişilik olarak kullanılıyordu. Kahraman ise her zaman sıradan yurttaşın olağan durumuna yabancı, başka çağın değerleriyle yüklü bireysel kişilik olarak çiziliyor ve ikisinin arasındaki değerler dünyasının farklılığı seyircinin önünde sorgulanıyordu. Staniewski bu yapıyı, kendi toplumunda, yaşadığı dünyada değişen değerler sisteminin eleştirisi olarak kullanmıştır.

3.4.7. Iphigenia at A… (Iphigenia Aulis'te)

Euripides'in İphigenia Aulis'te oyunu, 1997 yılında Newyork La Mama E.T.C Annex Teatre'da ilk gösterimini yapar. Müziklerini Zygmunt Konieczny bestelediği oyun Lehçe, İngilizce ve Antik Yunan dilleriyle oynanır.

Euripides'in, İphigenia Aulis'te oyununda, Yunanların orduları Menalaous'un karısı Helena'yı kaçıran Paris'in ülkesi Troa'ya savaş açmak için toplanmışlardır. Ancak gemilerin hareket edebilmesi için gerekli rüzgar yoktur. Kahinler, Yunan komutan Agamemnon'un kızı İphigenia'yı kurban ederse gerekli yolculuk koşullarının sağlanacağı kehanetinde bulunurlar. Agamemnon'un kızını Akhilleus'la evlendireceğini söyleyerek çağırttığı Klitemneistra ve İphigenia, onun bu kararını öğrenince önce yalvararak kararından cayması için ikna etmeye çalışırlar. Akhilleus'ta kendisinden habersiz yapılan bu düzene kızmış ancak Klitemneistra'nın yalvarmaları karşısında İphigenia'nın ölümüne engel olacağına söz vermiştir. Ancak tanrıların kararını duyan orduların karşı koyuşlarına engel olamamıştır. Bu arada İphigenia, kendi kararıyla kurban edilmek istediğini bildirir. Kendisini, Yunanların geleceği için feda edecektir.Kurban töreni için hazırlanılır, ancak tam İphigenia'nın boynu kesileceği sırada tanrılar onun yerine bir geyik göndermişler ve kız tanrılar katına çıkıp kurtulmuştur. Euripides'in oyunu kısaca böyledir.

---

[138] Girard, 2003**, a.g.k**, s. 68



Görsel 3.30. Iphigenia Aulis'te-1
Kaynak: https://www.flickr.com/photos/gardzienice/7286294024/in/album-72157629696521600/ Erişim Tarihi: 15 Mart 2017

Oyun, kurban sunumu üzerinedir. Staniewski, modern dünyada milliyetçilik, din gibi nedenlerle insanların birbirlerini katletmeleri ile bu oyun arasında koşutluk kurar. Toplumdaki kana susamış, şiddet yanlısı azmettirici kalabalıkları yansılaması bakımından koroyu ön plana çıkarmıştır. Oyunun anlatım dilinde yine konuşma dili ikinci plana atılarak, şarkı, dans ve "chiernomonia" dan oluşturulan bedensel jest dilinden oluşan görsel ve işitsel anlatım teknikleri kullanılır. Anlatım, dinamik, kollektif enerji yaratmaya dönük, hızlı ve çarpıcıdır. Bu sahnelerden biri, savaş için İphigenia'yı kurban etmek isteyen erkekler korosu ile savaşa ve kurban sunumuna karşı kadınlar korosunun, jestüel hareketlerden oluşan dans ve şarkıyla karşıtlığın anlatıldığı sahnedir.

> Iphigenia Auliste'de, olayları ve eylemleri gösteren Cheironomia kollektif beden ile canlandırılır. Bu jestler farklı enerjik ve ritmik niteliklerle gerçekleştirilebilir: bazen bağımsız bir karaktere karşı saldırgan, bazen de kışkırtıcı şekilde… Fonksiyonları olay örgüsü, duygular ve dönüm noktalarını pekiştirmek olabilir. Ancak karakter için bir ana motif olarak da işlev görebilirler. Cheironomia hem Iphigenia Auliste'de hem de Elektra'da yeni gösterim dilini destekleyen ve bağımsız karakter çalışmasının ortaya çıktığı bir temel haline gelmiştir.
>
> Holcgreber oyuncular için 'ikonografi ile çalışmanın, görüntülerle uzun süreli ilişki kurmanın bir bedenle düşünme yolu yarattığını' onaylar. Metin, ses ve bedenin bu jestüel dizilerde bir araya gelişi güçlü bir enerjik etki yaratır. [139]

Dekor blok parçalarından oluşur. Üç seviye oluşturacak şekilde, hareketli olarak kullanılan parçalar basit ancak etkili sahne platformuna dönüştürülür. Kostümler, Kabuki

[139] Hodge, 2010**, a.g.k,** s. 283-284

tarzı cüppe ve pantolonlardan oluşur. Oyunun çıktığı dönemde süregiden Irak Savaşına ait görüntülerin kullanıldığı anlar, oyunun dinamik anlatımın seyircide kırılacağı anlar olarak kullanılır.

> Koro üyeleri bacaklarının arasında davullarla uyum içinde ritim tutuyor ve şarkı söylüyorlar. Iphigenia, beyazlar içinde bir kurbanlık koyun, bir sandalyenin üstünde cenin gibi kıvrılmış. Agamemnon'un kolları yukarıda, zorlukla zapt ettiği şiddetle, bıçaklarını biliyor. Iphigenia hareketsiz, uzun kırmızı bir eşarp boynuna sarılmış… kurban töreni tamamlanmıştır… Bu prodüksiyonda Iphigenia'nın annesi Klytamnestra, bir ışık çemberiyle diğer koro üyelerinden ayrılmış, sorar: "Hiç kimse buna karşı bir şey söylemeyecek mi?". Bu etkili an sahne tekniği, text ve performansın anlamlı birlikteliğidir.[140]



Görsel 3.31. Iphigenia Aulis'te-2
Kaynak: http://gardzienice.org/en/IPHIGENIA-AT-A....html Erişim Tarihi: 15 Mart 2017

Oyundaki ana karakterler içsel olarak farklı karakterlerdir. Euripides oyun kişilerinin psikolojik durumunu belirgin olarak çizer. Duygusal durumları karakterlere aşk, aile bağları gibi en temel insani değerlerini savundururken, diğer taraftan onları, toplumun korkunç istekleri ve değerlerine boyun eğdiren, dönemin politik şartlarına uymaya zorlayan baskılar eleştirilir. Bu baskılar, günümüz dünyasının içinde bulunduğu durumun benzeri olarak ele alınır, Euripides'in savaş karşıtı tutumu, bugünün daha da çığırından çıkmış koşullarında kullanılarak, teatral olarak anlatılır.

[140] http://www.lamama.org/archives/2007/Iphigenia.html Erişim Tarihi: 04.04.2017

3.4.8. Iphigenia in Tauris (Iphigenia Tauris'te)

Bu gösteri 2010 yılında Varşova'da Polsky Teatre'da yapılır. Yine bir Euripides oyunu oynanır. İphigenia İn Tauris'te, diğer oyunları İphigenia Aulis'in devamı gibidir. Euripides'in, İphigenia Aulis'te oyununun finalinde Tanrıça Athena, İphigenia'nın yerine bir geyik kurban edilmesini sağlamış ve İphigenia'yı göğe çıkarmıştı.

Tauris, bugün güney Kırım'da bulunan ve Yunanlarca barbar olarak adlandırılan bir şehirdir. Bu oyun Euripides'in yabancıları barbar olarak adlandıran Yunan kent devleti yasalarını eleştirdiği oyunlardan biridir. Kendi yüksek kültürleriyle övünen Yunanlar, çıkarları için İphigenia'yı kurban ederlerken, barbar olarak tanımladıkları Tauris şehrinin kralı Thoas ile halkı tanrıçanın kurtardığı masum, bakire kızı Artemis tapınağının ve heykelinin koruyucu rahibesi ilan edip, saygı gösterirler. Euripides'in oyunu İphigenia'nın önceki olayları seyirciye hatırlatıp, gördüğü rüyayı anlatmasıyla başlar. Rüyasını erkek kardeşi Orestes'in ölümüne yorar ve O'nun cenazesi için sunular sunacağını kadınlar korosuna açıklar. Bu arada Orestes ve Elektra'nın kocası Plades tanrıça Athena'nın buyruğuyla Tauris'e gelmişlerdir. Erinysler annesini öldürdüğü için Orestes'i rahat bırakmamaktadır. Orestes'in kurtulması için Tauris'teki Artemis heykelini alıp, Atina'ya götürmesi gerekmektedir. Ancak, Tauris'te ülkeye gelen Yunanlar İphigenia'ya yaptıkları zulümden dolayı, Athena'ya kurban edilirler. Yakalanan Orestes ve Plades, İphigenia tarafından kurban sunulmak için hazırlanacakları sırada kardeş olduklarını anlarlar. Birlikte plan yaparak Artemis heykelini de çalıp ülkelerine kaçarlar. Oyun yine mucizevi bir şekilde Tanrıça Athena'nın görünüp her şeyi tatlıya bağlamasıyla sona erer.

Gardzienice'de oyun, İphigenia'nın çıplak bir şekilde Tauris topraklarına inmesiyle başlar. Dekor, Euripides'in tarifine benzer şekilde üzerinde kafataslarının ve insan kemiklerinin asılı olduğu, ahşaptan yapılmış, iki katlı tapınağı imleyecek şekildedir. Üst kat Tanrıça Artemis'in heykelinin bulunduğu bölümdür. Ancak Staniewski, Artemis heykelinin yerine Polonya Katoliklerinin önemli bir dini simgesi olan Our Lady of Czestochowa (Black Madonna)'nın projeksiyondan yansıtılan görüntüsünü kullanır. Black Madonna'nın maskesini indirdiği figür Tauris'te putlaştırılan İphigenia'dır.

Black Madonna, St. Luke Evangelist tarafından çizilen, Meryem ve İsa'yı tasvir eden bir tablodur. Dünyanın pek çok yerinde Meryem'in ve İsa'nın koyu tenle tasvir edildiği tablolara genel olarak bu ad verilir. Polonya'ya yaklaşık 600 yıl önce gelmiş ve

korunmuştur. Bu tablonun Polonya'ya geliş süreci ile oyunda anlatılan Artemis heykelinin Yunanistan'a gidişi arasında ortaklık kurulur.

Artemis heykeli yerine bu tablonun kullanılması çok katmanlı olarak ele alınmalıdır. İlki yukarıda belirtildiği gibi önemli bir dini simge olması. Din, ülke üzerindeki her baskı döneminde halkı birbirine bağlayıcı özellikte olmuştur. Sıkı bir dini inanca sahip olan toplum, Sovyet Komünist Hükümetin ülkeyi dinsizleştirme politikalarına rağmen gizli bir şekilde inançlarına sarılmış, en baskıcı dönemlerde bile çekilen acıların cennetle mükâfatlandırılacağı fikri halkın tek umudu ve dayanma gücü olmuştur. Black Madonna, Katolikler arasında özgürlüğü ve koruyuculuğu temsil eder. Bir soygun sırasında tablo çalınmış, soyguncular Meryem'in yüzünde hasara neden olmuş, bu hasarı kapatma çabalarıyla tablo iki kat boyanmış, ancak izi kapatmakta başarılı olunamadığı için öyle bırakılmış ve bu iz Meryem'in çektiği acıların izi olarak kabul edilmiştir. Dualar ve adaklar sırasında yanan mumların isinden dolayı siyah rengi aldığı görüşünü savunanlar vardır. Ağustos ayının 26'sı dini bayram günüdür ve dokuz gün boyunca inananlar bölgeye hac ziyaretlerini yapıp, ibadetlerini yerine getirirler.

Tasvirin kullanımının ikinci boyutu siyasidir. Dayanışmanın lideri olarak kabul edilen Leh Walesa, özgürlük mücadelesinin simgesi olarak bu tablodaki Meryem ve İsa figürlerinin olduğu bir broş takıyordu. Siyasi açıdan bunun anlamı, 600 yıldır Polonya'da bulunan ve her türlü zorluğa rağmen korunan ikon gibi, Leh halkının da yılmayacağı, özgürlük mücadelesini kazanacağı fikrini temsil etmesidir.

Tasvirin kullanımının diğer ve ana temasını oluşturacak boyutu, insanın gizli, karanlık, kötü yanlarının temsili olmasıdır. Hristiyanlığın, Hıristiyanlıktan önceki geleneklerden dine uyarladığı, büyük oranda bilinmeyen Karanlık Tanrıçadır. Bu kullanımın kaynağı, gizem dini Orfeciliğin yaradılış mitiyle benzerlikler gösterir. Mite göre insan, Titanların Zeus tarafından yıldırımlarla yakılması sonucu onların kan ve dumanından oluşuyordu. İyi yönlerini, Dionysos'u parçalayıp yiyen titanların içindeki Dionysos'un parçalarından, kötü yönlerini Titanlardan alıyordu. O yüzden insan eyleminin sorumlusu sadece insandı, tanrılar değil. İnsanlar içlerinde bu kötülüğe sahiptir ve bu kötülüklerden arınana kadar reankarne olarak yaşamaya devam edeceklerdir. İnsan korkularını ve kötülüklerini gizler. Black Madonna insanın bastırdığı gizli, karanlık, kötü yanlarını simgelemek için kullanılır. Bu simgesel kullanımla sahte inanç, sahte kimlik, sevilme, kabul edilme duygularıyla, bir yanılsama olarak gösterilen insanın maskeleri indirilir. Staniewski, bu simgesel anlatım yoluyla sözde aşağı ve yukarı kültür arasında

hangisinin daha barbar, ilkel olduğunu masaya yatırır. Modern dünyanın barbarları maskelerini takıp aşağı kültüre özgürlüklerini ve demokrasiyi getiren soyguncular olarak tasvir edilir.



Görsel 3.32. Iphigenia Tauris'te-1
Kaynak: https://www.flickr.com/photos/gardzienice/7354008862/in/album-72157629682580268/Erişim Tarihi: 15 Mart 2017

İphigenia, Tauris'te tıpkı Polonya'ya getirilen ve dinsel ve politik olarak önemli bir simge haline dönüşen Black Madonna tablosu gibi karşılanmış, şehrin dini gücü onun ellerine teslim edilmiştir. Oysa O, kendisini kutsal bir varlık olarak gören, ailesinin, ülkesinin göstermediği sevgi ve saygıyı gösteren topluma ihanet etmiş, kutsal emanetlerinin çalınmasında her türlü entrikayı düzenleyen kişi olmuştur. Bu doğrultuda Orestes ile Plades'te sözde uygar dünyadan, kutsal figürü çalmak için ülkeye gelen (Black Madonna'yı çalıp, yüzünde hasara neden olan) soyguncular olarak alegorileştirilir.

İphigenia oyununda bir başka benzeşim tarihsel olgular doğrultusunda İphigenia ile Çariçe II. Katherina arasında kurulur. Katherina, Almanya doğumlu ve adı Sophia olan bir prensestir. 16 yaşında Rus tahtının varisi Petro ile evlenerek dinini ve adını değiştirir. Rus dilini iyice öğrendikten sonra, kocası çarın arkasından entrikalar çevirir ve onu yok ederek ülkenin yönetimini ele geçirir. Oyunun geçtiği Kırım toprakları Katherina tarafından Rusların eline geçer. Oyunun finalinde Rus askerlerini oynayan bir grup erkek tapınağa girer ve kralı öldürür. Kırım'ın yeni koruyucu tanrıçası, Artemis figürünün yerine konan yeni Black Madonnası elinde çekiç ve orakla tasvir edilen Rus Çariçesi II. Katherina'nın simgesinde Rusya'dır.

Topluluk, ülkenin yakın dönem tarihsel sürecini de kullanarak yeni uygar dünyanın insanlarının vahşiliklerini, kendinden farklı olanı yok etmelerini, özgürlük ve adalet maskesi altında gerçekleştirdikleri kurban törenlerini ritüelistik bir anlatım yoluyla gösterir.

Dekor yukarı da bahsedildiği gibi, kabile törenlerinin uygulandığı ilkel bir yerleşim yerini andıracak şekilde yapılmıştır. İki katlı bir platform, yanlarda yukarı çıkan ahşap merdivenler, yukarı da tanrıçanın heykelinin bulunduğu bölüm, platformun alt kısmı da giriş çıkışı sağlayacak şekilde oyun alanı olarak kullanılır, farklı seviyelerde oyun alanı oluşturan sade fakat kullanışlı bir dekordur.



Görsel 3.33. Iphigenia Tauris'te-2
Kaynak: https://www.flickr.com/photos/gardzienice/7286263320/in/album-72157629682580268/ Erişim Tarihi: 15 Mart 2017

Oyuncuların kostümleri, ilkelliği gösterecek biçimde tasarlanmıştır. Oyunda uzun anlatılar, örneğin İphigenia'nın rüyası, sığırtmaçların Orestes ile Plades'in gelişi, yakalanışlarını anlattıkları sahneler ile Euripides'in oyunda kullandığı arınma, kurban hazırlığı, kumaşların dokunması, barbarların ve Yunanların ritüelleri gibi sahneler şarkılar ve danslarla görsel ve işitsel olarak canlandırılır. Orestes ve Plades'in gemileri, Antik Yunan vazolarındaki tasvirlerden örnek alınarak çizilen animasyon görüntüleriyle projeksiyondan yansıtılarak gösterilir.

Topluluk bu oyunlarında da, grup enerjisini oluşturup, müzikal ve jestüel koreografilerle, yaptıkları danslarla teatral anlatım araçlarını kullanarak etkileyici sahne dili yaratmayı başarır.

3.4.9. Pythian oratorio

Pythian Oratorio'nun ilk gösterimi 2013 yılında Gardzienice'de yapılır. Bu oyunda topluluk, Antik Yunan mitlerinde Apollon'un bilicisi olarak adlandırılan Phthianların hikâyeleri ile ritüellerini, tragedyalardaki kahinleri ve "Seven Sages Of Greece" olarak adlandırılan Yunanistan'ın yedi bilgininin sözlerini kullanır.

Topluluk çalışmanın merkezine adından da anlaşılacağı gibi Tanrı Apollon'un bilicileri olarak adlandırılan Pythia, Sybill ve Casandra'yı koyar. Apollon inancında, tanrıların insanlarla iletişim kurduğu kehanet yerleri bulunur. Bu yerlerden en önemlisi Delphoi Tapınağıdır. Tapınağının kuruluş efsanesini Erhat şöyle aktarır;

> Apollon doğar doğmaz, başının üstünde kuğu kuşları uçmaya başlarmış, tanrı Zeus da oğluna kuğuların çektiği bir araba, başına bir altın külah ve ellerine de bir rebap vermiş, gidip Yunanistan'da bir tapınak kurmasını buyurmuş… Korintos körfezinin kuzeyinde, Parnassos dağının eteğinde yer yer ormanlarla örtülü yemyeşil bir ovaya inmiş, burada tanrıça Themis'e adanmış bir sunak varmış, tanrıça kehanet verirmiş o sunakta. Ne varki bölgeyi bir ejder kasıp kavurmakta, Python denilen bir canavar ekinlerin hepsini yok etmekteymiş. Efsaneye göre bu ejderi Hera salmışmış Leto ile çocuklarının başına. Apollon Python'u öldürür ve büyük bilicilik merkezini de ejderi öldürdüğü yere kurar. Pytho diye anılan bu merkez sonradan Delphoi adını almıştır.[141]

Tapınağın rahibeleri Pythoness veya Pythia olarak adlandırılır, bunlar Delphoi tapınağında Omphalos- dünyanın göbeği olarak adlandıran çukurun üzerine yerleştirilmiş üçayağın üstüne oturur ve buradan yükselen gazları koklayarak dinsel bir kendinden geçme halinde Apollon'un kehanetlerini bildirirlerdi.

Sybilla'da Apollon'un bilicilerine verilen adlardan biridir. Ancak bu ad güney İtalya'daki Cumae şehrindeki kâhinler için kullanılır. Bu kâhin hakkında da farklı efsaneler vardır;

> Apollon ona ömür bağışlamış, elinde ne kadar kum tanesi taşıyabilirse, o kadar yıl yaşayabileceğini bildirmiş, ama yurduna bir daha dönmemesini de şart koşmuş, Erythreia'ya ayak bastığı gün ölecekmiş. Sybilla'da Cumae'ye göçmüş, ama günün birinde yurdundan kâhine bir mektup gelmiş, üstünde Erythreia toprağıyla yoğurulmuş bir mühür varmış, kâhin ona dokunur dokunmaz ölmüş. Ya da şu: Apollon kâhinine gönül vermiş, ağzından çıkacak ilk dileği gerçekleştirmeye söz vermiş, Sybilla'da uzun ömür istemiş, ama sonsuz gençlik istemeyi unutmuş. Tanrı kızlığını kendine verirse, gençliğini de bağışlayacak olmuş, ama kız buna yanaşmamış. Bu yüzden de ihtiyarladıkça ihtiyarlamış, buruşmuş, büzülmüş, sonunda bir ağustosböceği haline gelmiş, Cumae'deki Apollon tapınağında bir kafes içinde kalırmış. Çocuklar ona, "Sybilla ne istiyorsun?" diye sorarlar, o da, "Ölmek istiyorum" cevabını verirmiş.[142]

---

141 Erhat, 1997**, a.g.k,** s. 49
142 Erhat, 1997**, a.g.k,** s. 271



Görsel 3.34. Pythian oratorio-1
Kaynak: http://gardzienice.org/en/PYTHIAN-ORATORIO.html Erişim Tarihi: 15 Mart 2017

Apollon'un kehanetlerini bildiren ve birçok tragedyaya konu olan Kasandra da Pythia ve Sybilla gibi Apollon'un gücünü içine alan, geleceği gören ve uyarılarda bulanan kâhinler arasındadır. Troya kralı Priamos ile karısı Hekabe'nin kızıdır. Efsaneye göre, Apollon Kasandra'ya âşık olur, kendisi ile birlikte olursa O'na bilicilik yeteneğini vereceğini açıklar. Bunu önce kabul eden Kasandra tanrının yeteneğini aldıktan sonra onunla beraber olmayı reddeder. Bunun üzerine Tanrı Apollon kızın ağzına tükürür, böylece Kasandra geleceği görebilecek, insanları olacaklar hakkında uyaracak ama hiç kimse onun sözlerine inanmayacaktır. Kasandra, Troya Savaşı'nda olacakların hepsini önceden görmüş, uyarılarda bulunmuş ancak kimseyi inandıramamıştır. Savaş sonrası Agamemnon kızı ganimeti olarak almış, sonrasında O'na âşık olmuş ve ülkesine götürmüş, burada ise Klitemnestra tarafından öldürülmüştür. Bütün bunları da önceden bildiği halde hiçbir şey yapamamış, kâhinlik yeteneğine lanetler okumuştur.

Geçmiş, şimdi ve gelecek hakkında bilgi sahibi olmak isteyen insanlar Delphi Tapınağına gelir ve Tanrı Apollon'un ağzından konuştuğuna inanılan bu rahibelere sorularını sorarlardı. Yukarıda açıklandığı biçimde trans halindeki rahibeler sözlerini mırıldanarak görevli rahiplere aktarırlardı Onlar da bu sözleri Daktyl ya da hexameter vezin tarzında yazıp soru sorana iletirlerdi.

Kâhinlere soru soranlar arasında devlet adamları, krallar, bilgin ve filozoflar da bulunuyordu. Delphi tapınağında, bilginlerin kâhinlerden aldığı cevaplarla yorumladıkları bir sütun bulunduğuna inanılırdı. Bu sütundaki kısa ve özlü sözler

Yunanistan'ın Yedi Bilgini olarak adlandırılan kişilerce yazılmıştı ve yazılmış bu sözler uzun bir dönem eğitimde kullanıldı. Yedi Bilgenin adları değişmekle birlikte bunlar M.Ö 7. yüzyılın sonu M.Ö. 6. yüzyılın başında yaşamışlardır.

> … ilk düşünür, geometrici vs. olmak gibi hünerlerinin yanısıra kentin karalarına katkıda bulunmaktan geri kalmayan Thales; yargılarındaki hak gözetirlikle ünlü Prieneli Bias, Pers tehlikesi karşısında Paionion'da toplanan ion kentlerinin temsilcilerine bütün İonların toptan gemilere binip Sardunyaya yerleşmesini öneren Bias (Herod.1.170); Alkaios'un şiirlerinden de bildiğimiz Midilli tiranı Alkaios; Atina'lı Solon. Diğerleri ise, Korinthos'da 7.yy ortalarında iki ailenin egemenliğine son veren, kıstağa gemilerin halatla çekileceği yolu yaptıran tiran Periandros, Delphoi'deki tapınakta yazılı "kendini bil" sözünün sahibi Spartalı efor Khilon, Giritli Epimenides'tir.[143]

Yedi Bilgenin, tapınakta, sütuna kazınmış şekilde bulunan ve eğitimde kullanılan 147 özlü ve kısa sözü çeşitli konularla ilgili olmakla beraber ölçülü olma, uyumlu ve dengeli yaşamayla ilgili olan konularda ortaklıklar içerir.

> Pythian Oratoryosu'nda beni en çok etkileyen şey, Gardzienice oyuncularının antik bilgelik söylemini, sadece işitsel olarak net yankılanan sesleriyle değil, aynı zamanda sololarda kullandıkları ağız çeşitlemeleri ve birlikte yaptıkları danslarla hayata getirdikleri duygusal adanmışlıktır. Gösteri bir ritüel gibi, sanki seyirciler ve oyuncular; kehanet ve felsefe aracılığıyla insan varlığının, evrenin gizemlerini arayan kültürel atalarıyla birlikte, gizemli bir komünyon ayinine katılıyormuş gibi hissettiriyor.[144]

Staniewski, bu gösterimde Yedi Bilgenin 147 sözünü, Pythianların mitlerini görselleştirecek şekilde oratoryo biçiminde kullanır. Gösteri sırasında sahnede on oyuncu, Gardzienice Tiyatro Uygulamaları Akademisinden mezun gençlerden oluşan koro ve orkestra bulunur. Yedi Bilge'nin sözleri projeksiyondan çeşitli dillerde yansıtılır. Yedi Bilge'nin sözlerinin üstünde yazılı olduğu Omphalos sahne üstünde kullanılır. Bu sözler fiziksellik, ses ve müzikle ayrılmaz bir biçimde kullanılır. Şiirsellik ve şiddet iç içe aktarılır. Sahnede dinamik tempo ve grup enerjisinden oluşan anlatım kullanılır. Çalışma da yine parçalar kullanılarak bütünlüklü bir yapıya ulaşılmaya çalışılır.

> Daha az bilinen ve Staniewski'nin oratoryosuna özel bir ivme kazandıran şey ise bu deyişlerin olasılıkla panhelenik oyunların rakabetçi ortamında, Sophoi/Bilgelerin dinleyenleri bir araya getirip etkilediği sözel performanslar olmasıdır. Olasılıkla Yedi Bilge, Platon'a göre takipçilerini sesiyle büyüleyen Orpheus'a benzeyen Protagoras gibi sofistlerin felsefi cazibesini örneklemek için kullanılmıştır.[145]

---

143 T. Açık (1997). *Koro: Tragedyanın Yapısı İçindeki İşlevi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi, s. 32

144 Prof. Edith Hall, Oxford University, U.K**.** http://gardzienice.org/en/PYTHIAN-ORATORIO.html Erişim Tarihi:14.04.2017

145 Sistovari, Yani. Wisdom (Sophia), *Prophecy and Divine Inspiration__Scholia to Staniewski's Journey from Delphi to Lazienki and Gardzienice.* http://gardzienice.org/en/PYTHIAN-ORATORIO.html 05.04.2017

Dönemin bilginleri, tanrılardan geldiğine inandıkları kehanetler üzerine yorumda bulunup, varlığın özüne, ahlaka ilişkin çıkarsamalarda bulunurken, Staniewski için, günümüzün kâhinleri borsa brokerlerına dönmüş, bunların kendi aralarındaki tek rekabetleri maddi dünyanın sömürgeci düşüncesine hizmet etmekten başka bir amaç gütmez olmuştur.



Görsel 3.35. Pythian oratorio-2
Kaynak: http://gardzienice.org/en/PYTHIAN-ORATORIO.html Erişim Tarihi: 15 Mart 2017

3.4.10.Tagore

Topluluğun son performansı 2014 yılında Lublin Kültür Merkezinde yapılır. Hintli şair, yazar ve müzisyen Rabindranath Tagore'un şiirlerinden ve filmlerinden oluşan gösterim Gardzienice Tiyatro Topluluğu ile Hintli aktör ve dansçılarla ortak yapılır. Gösterim, Polonya ve Hindistan Cumhuriyeti arasındaki ilişkilerin kurulmasının 60. yıl dönümünü kutlamak üzere India, India… Festivali kapsamında hazırlanır.



Görsel 3.36. Tagore
Kaynak: http://gardzienice.org/en/TAGORE.html Erişim Tarihi: 15 Mart 2017

4. SONUÇ

Bugün tiyatronun en önemli sorunlarından biri seyircisiyle kurduğu ilişkinin niteliğidir. Tiyatro sanatının özünde var olan coşkulu, enerjik aşkın duygular içeren katılımcı birliktelik anlayışı kaybolmaya yüz tutmuştur. Bunun arayışı içinde olan uygulamacılar, gözlerini tiyatronun ritüelistik kaynaklarına çevirirler. Ritüelizm olarak adlandırılan arayış dramın köklerini oluşturan büyüsel dini ayinlerin aranmasına, derinlemesine incelenmesine, talan edilmesine neden olur. Bu uygulamacılardan biri Wlodzimierz Staniewski'dir.

Gardzienice Tiyatro Topluluğu, çalışmalarının merkezine, doğayla ve gelenekleriyle iç içe yaşayan insanlarla kuracağı ilişkiyi koymuş, tiyatronun içinde bulunduğu sorunların çözümü için kendi oyunculuk ve uygulama biçimini geliştirmiştir. Bu biçimi oluşturma yolunda tiyatronun kaynağındaki ritüelleri kullanmış, yerel değerlerle evrensel değerleri sentezlediği performanslarıyla dünya çapında tanınır, takip edilir konuma gelmiş, yenilikçi tiyatrolardan biridir. Farklı, kaba, cahil, sıradan denilen, hiyerarşik bakışın kategorize ettiği, yok saydığı, önemsemediği, dikkate almadığı halkı ve kültürüyle kurduğu ilişkiyle kendi sanatsal yaratımını birleştirip, uyumlu bütünü yakalamayı başarabilmiştir. Yola çıktığı düşünce ve uygulama biçimiyle yetinmeyip, daha derindeki köklere ulaşmak adına Antik Yunan tragedyası ve ritüellerini ayrıntılı olarak incelemiş ve bunları dünya edebiyatının önemli eserleriyle harmanlayarak evrensel bir tiyatro diline ulaşmıştır.

Bunun sonucunda ortaya çıkan görsel ve işitsel anlatım dili ritüeller yoluyla seyircisinin ortak hafızasına, şarkılar ve müzikler yoluyla duygularına ve eğlenceli karnaval atmosferiyle coşkularına hitap eden büyük bir güce sahiptir. Bütün tiyatroların seyircisiyle kurmayı hedeflediği ilişkinin temel nitelikleri olarak sayılabilecek bu özelliklere sahip olan Gardzienice Tiyatrosu ve çalışmaları, günümüz tiyatro sanatının tartışılan sorunlarına bir çözüm önerisi olarak dikkate değerdir.

KAYNAKÇA

Açık, T. (1997). *Koro: Tragedyanın Yapısı İçindeki İşlevi*.Yayımlanmamış Yüksek Lisans tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi.

Akgül, T.Y. (2014). Bir İdeoloji Taşıyıcısı Olarak Mit ve Tragedya. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, s. 1-16.

Allain, P. (1995).Coming Home: The New Ecology of the Gardzienice Theatre Association of Poland.*TDR*, s. 93-121.

Allain, P. (2004).*Gardzienice: Polish Theatre in Transiton.* Londra: Routledge.

Alvarez, Alfred (1966). *Doğu Avrupa'da Yazar ve Toplum.* Çeviren Esin Örücü, & Mehmet Harmancı. İstanbul: Köprü Yayınları.

Anonim. *Tristan ve Iseut.* Çeviren Sabiha Omay. İstanbul: Cumhuriyet Aydınlanma Kitaplığı, 2000.

Apuleius. *Metamorphoses.* Çeviren Çiğdem Dürüşkan. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2006.

Aristoteles. *Poetika.* Çeviren İsmail Tunalı. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 1987.

Armanoğlu, Fahir. *20. Yüzyıl Siyasi Tarihi.* İstanbul: Alkım Yayınevi, 2005.

Babb, R. (2001). Metamorphoses or The Golden Ass by Gardzienice. *Theatre Journal*, 657-659.

Bahtin, M. (2001). *Karnavaldan Romana.* Çeviren Cem Soydemir. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Bahtin, M. (2005(a)). *Rabelais ve Dünyası.* Çeviren Çiçek Öztek. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Bahtin, M. (2005(b)). *Sanat ve Sorumluluk.* Çeviren Cem Soydemir. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Bahtin, M. (2016). *Söylem Türleri ve Başka Yazılar.* Çeviren Okan N. Çiftci. İstanbul: Metis Yayınları.

Berk, F.M.(2010). Düalist Bir Öğreti Olarak Orfizm .*Tarihin Peşinde,* no. 3 s.107-118.

Birkiye, S.K. (2006). Kültürler Arası Tiyatro ve Grotowski. *Yaratıcı Drama Dergisi*, 1 (2), s. 13-25.

Brockett, O. (2000). *Tiyatro Tarihi.* Çeviren Sevinç Sokullu , S Dinçel, Tülin Sağlam, Selda Öndül, Beliz Güçbilmez, & S Çelenk. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Candan, A. (2010). *Oyun Tören Gösterim.* İstanbul: Norgunk Yayıncılık.

Candan, A. (2013).*Öncü Tiyatro ve Dijital Çağda Gösterim.* 2. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Cioffie, K. (1988). The Life of The Arch -priest Avvakum by; Carthage and Supper. Good Night by Akademia Ruchu. *Theatre Journal*, s.558-561.

Daniels, M. (2014). *Bir Solukta Dünya Mitolojisi.* Çeviren Pınar Üstel. Ankara: Maya Kitap.

Erhat, A.(1997). *Mitoloji Sözlüğü.* 7. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Euripides. (1945). *Iphigenia Aulis'te.* Çeviren Lamia Kerman. Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

Euripides. (1963). *Iphigenia Tauris'te.* Çeviren Prof. Suat Sinanoğlu. Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

Euripides. (2013). *Elektra.* 2. Çeviren Yılmaz Onay. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.

Filipovicz, H. (1983). Expedition Into Culture: The Gardzienice (Poland). *The Drama Review: TDR*, s.54-71.

Filipovicz, H. (1987). Gardzienice: A Polish Expedition to Baltimore. *The Drama Review: TDR*, s.137-163.

Gaznevi, E. (2016). Bir Başyapıt Olarak Diziady III (Atalar III). *DTCF Dergisi*, Haziran, s.1-14.

Girard, R. (2003). *Şiddet ve Kutsal.* Çeviren Necmiye Alpay. İstanbul: Pusula Yayıncılık.

Gökberk, M. (1993). *Felsefe Tarihi.* 2. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Grotowski, J. (1989). Sen Birinin Oğlusun. *Mimesis Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi* (Boğaziçi Üniversitesi Oyuncuları), no. 2 s.57-77.

Grotowski, J. (1994). Kutlugün. *Mimesis Tiyatro Çeviri-Araştırma Dergisi* (Boğaziçi Üniversitesi Oyuncuları), no. 5 s.99-130.

Grotowski, J. (1995). Tiyatro Kumpanyasından Vasıta Olarak Sanata. *Mimesis Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi* (Boğaziçi Üniversitesi Yayınları), no. 6 s.275-293.

Grotowski, J. (2002). *Yoksul Tiyatroya Doğru.* Çeviren Hatice Yetişkin. İstanbul: Tavanarası Yayıncılık.

Güçbilmez, B. (2005). *Sophokles'ten Stoppard'a İroni ve Dram Sanatı.* Ankara: Deniz Kitabevi.

Güçbilmez, B. (2006). Performans Sanatı: Nietzsche'nin Kehaneti. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, no. 21 s.27-44.

Gültekin, H.(2009). *Bir Yahudilik Yorumu Olarak Hasidizm.* Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Çanakkale: Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi.

Hodge, A. (2010). *Actor Training Second Edition.* Oxon: Routledge.

Hidden Territories: The Theatre of Gardzienice. (DVD) Hazırlayan Allison Hodge, & Peter Hulton. 2003.

http://gardzienice.org/en/home.html. tarih yok. http://gardzienice.org/en/home.html (Erişim Tarihi: Ocak 12, 2017).

http://lamama.org/. tarih yok. (Erişim Tarihi: Nisan 4, 2017).

http://www.thiasos.co.uk. tarih yok. http://www.thiasos.co.uk (Erişim Tarihi: Nisan 16, 2017).

https://www.flickr.com/. tarih yok. https://www.flickr.com/photos/78330582@N07 (Erişim Tarihi: Mart 30, 2017).

İnceefe, S.(1995). *Euripides Oyunlarında Sofist Felsefenin Etkisi.* Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi Ankara: Ankara Üniversitesi.

Innes, C. (2004). *Avant-garde Tiyatro: 1892-1992*. Çeviren Beliz Güçbilmez, & Aziz V. Kahraman. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Karaboğa, K. (2008). *Tragedya ile Sınırları Aşmak: Theodoros Terzopoulos'un Tiyatrosu.* İstanbul: E Yayınları.

Karaboğa, K. (2011). *Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks.* İstanbul: Habitus Yayıncılık.

Karacabey, S.(2007). *Modern Sonrası Tiyatro ve Heiner Müller.* Ankara: De Ki Basım Yayım.

Kolektif. (2016).*Yoksul Bir Tiyatroya Doğru.* Çeviren Osman Akınhay. İstanbul: Agora Kitaplığı.

Korab, W. J., ve Karpowiez. (2005). Nefretten Kurtuluş: Polonya'da Dayanışma ve Şiddetsiz Siyasi Mücadele. *Liberal Düşünce,* 10 (37), s.151-160.

Körpe,S. (2005).*Leh Edebiyatında Romantizmden Realizme Geçiş Adam Mickiewicz'in Pan Tedeuz Adlı Yapıtı.* Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi.

Körpe,S. (2016). 18 ve 19. YY Polonya'sında Soylu yaşantısı ve kültürü (Adam Mickiewicz' Pan Tedeusz'u bağlamında. *Karadeniz Araştırmaları,* (51-Güz), s.129-148.

Latacz, J.(2016). *Antik Yunan Tragedyaları.* Çeviren Yılmaz Onay. İstanbul: Mitos Boyut.

Lease,B. http://zizekstudies.org/index.php/IJZS/article/view/78/75 (Erişim Tarihi: Nisan 10, 2017).

Lease, B. How Badly Do You Want to Kill Your Father? *International Journal Of Zizek Studies*. (Erişim Tarihi: Nisan 10, 2017).

McConachie, B. (1994).Avvakum by: Carmina Burana by Gardzienice Theatre Association. *Theatre Journal*, s.405-407.

Metli, E.(2006). *Hasidizm'in Yahudi ve Öteki Anlayışı.* Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi Ankara: Ankara Üniversitesi.

Nietzsche, F. (2015). *Tragedyanın Doğuşu.* 4.b. Çeviren Mustafa Tüzel. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Özcan, S.A. (2012). *Rusya ve Polonya'da din kimlik siyaset.* İstanbul: Küre Yayınları.

Pavis, P. (1999). *Sahneleme: Kültürler Kavşağında Tiyatro.* Çeviren Sibel Kamber. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Porubcansky, A. (2009) *Social Performing Groups and Building of Community: Odin Teatret, Gardzienice and Song of the Goat Theatre.* PhD Drama. London: Goldsmiths University of London.

Schechner, R. (2015). *Ritüelin Geleceği.* Çeviren Zeynep Ertan. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Sistovari, Y. *http://gardzienice.org.* tarih yok. http://gardzienice.org/en/PYTHIAN-ORATORIO.html (Erişim Tarihi: 4 5, 2017).

Sözer, Ş. (2011). Oyunculuk Sanatında Dionysosçu Dürtünün Yeri Üzerine. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, s.37-55.

Staniewski, W. ve Hodge A. (2004). *Hidden Territories: The Theatre of Gardzienice.* Londra: Routledge.

Şener, S. (2000). *Dünden bugüne Tiyatro Düşüncesi.* 2. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Şener, S. (2003). *İnsanı Geçitlerde Sınayan Sanat Dram Sanatı.* İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.

Thopmson, G. (1990). *Aiskhylos ve Atina.* Çeviren Mehmet H. Doğan. İstanbul: Payel Yayınevi.

Vernant, J.P, ve Naquet P.V. (2012). *Eski Yunan'da mit ve tragedya.* Çeviren Sevgi Tamgüç, & Reşat Fuat Çam. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

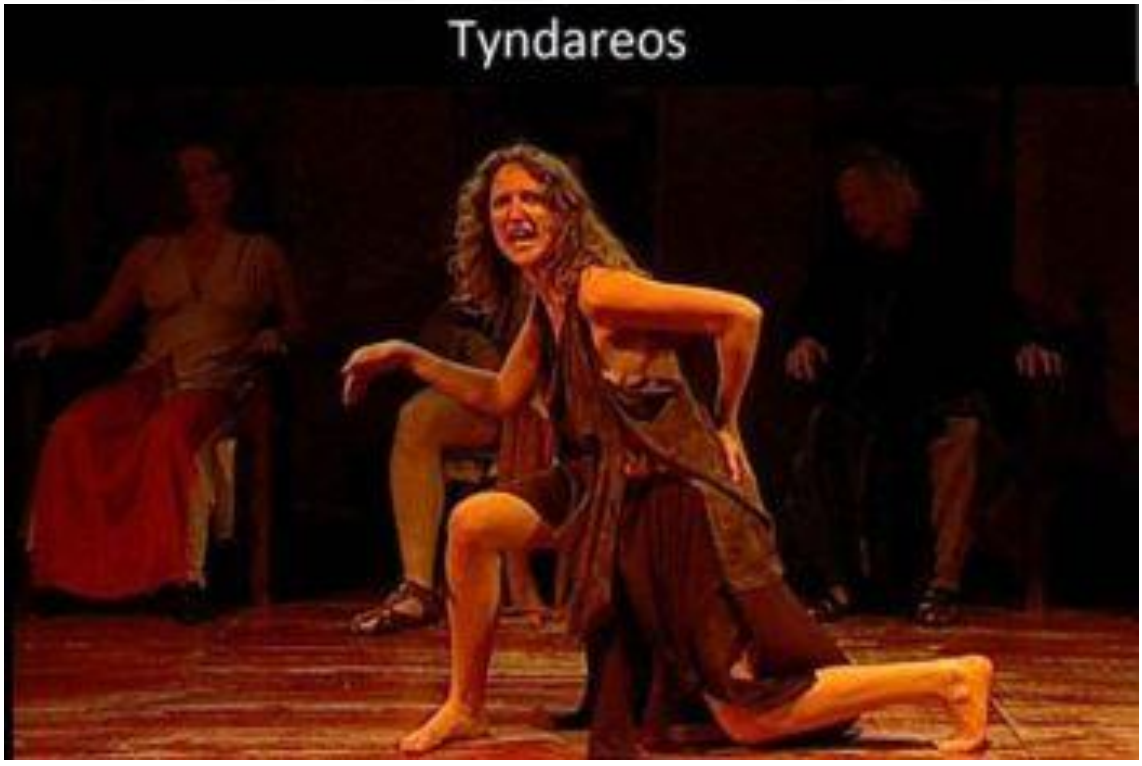
Wildstein, B. 'Theatrical Meditations and Dionysian Intoxication. On "Metamorphoses" by Gardzienice'.Çeviren Agnieszka Ginko-Humphries, & Carl Humphries. (DVD).

Yıldırım, İ. (2012) Gardzienice Bakhtin'den Antik Yunan'a. *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölüm Dergisi*, 13 (2) s. 67-78.

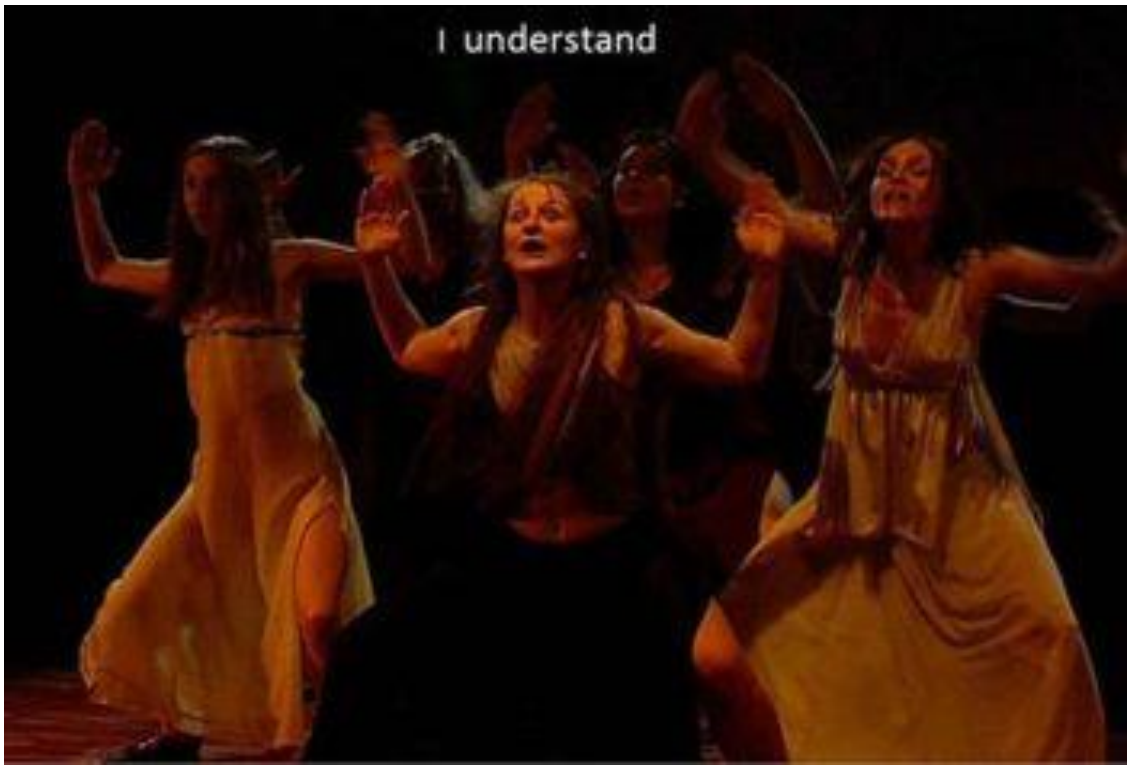
Yüce, N.T. (2002). *Polonya Edebiyatında Aydınlanma-Romantizm-Realizm.* Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

EK-1 STANIEWSKI CHIEROMANIA ALFABESİNDEN ÖRNEKLER





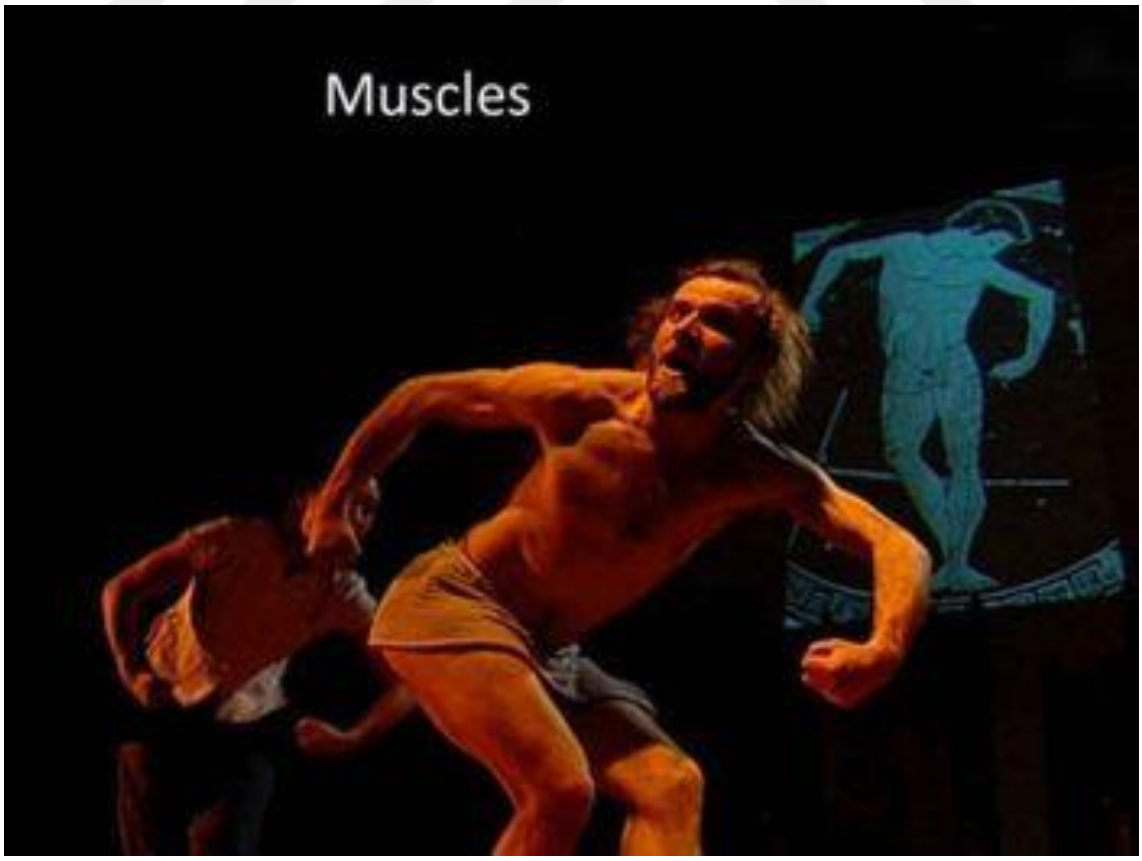

Palace


I understand

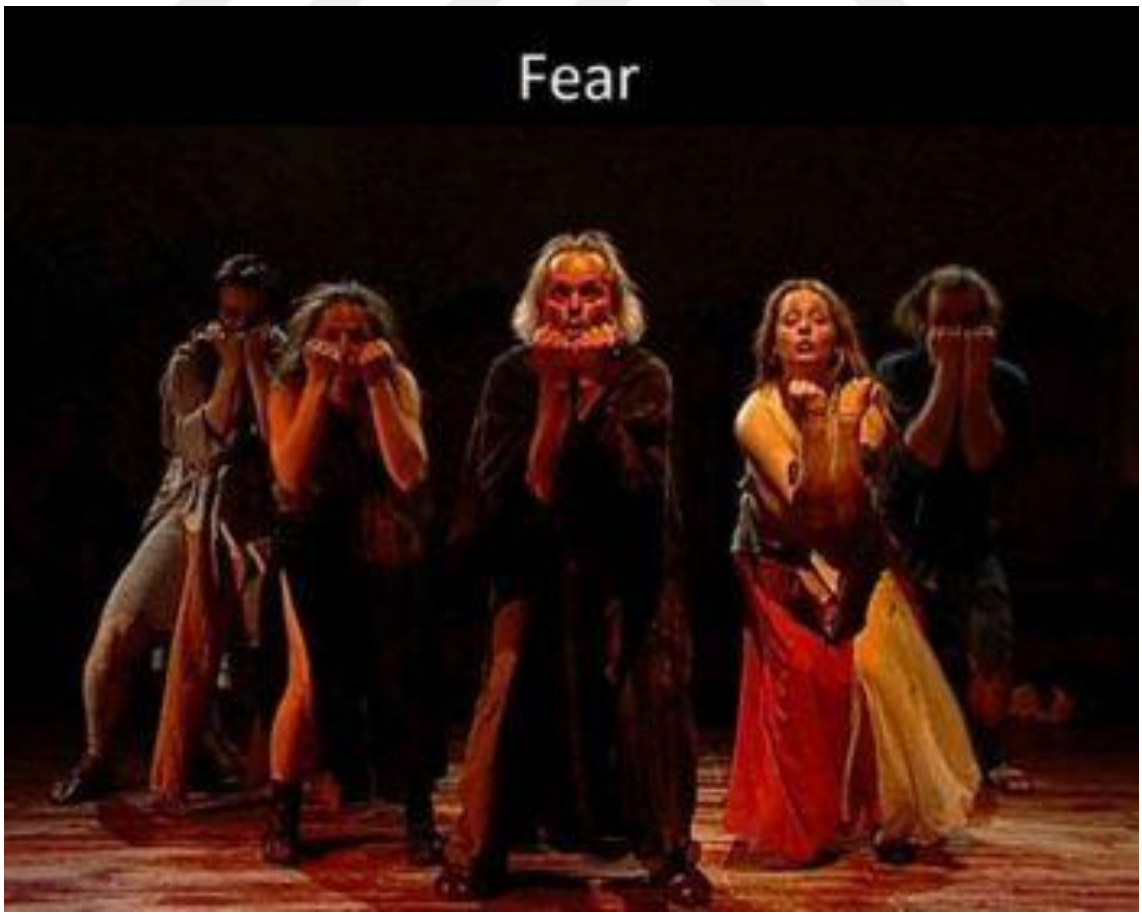

I do not understand


Temple


Palace


Muscles


Beautiful


Fear

ÖZGEÇMİŞ

Adı-Soyadı : Arzu Turan

Yabancı Dil : İngilizce

Doğum Yeri ve Yılı : Edirne/1975

E-Posta : aturan@anadolu.edu.tr

Eğitim Geçmişi:

- 2013 -, Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sahne Sanatları Anasanat Dalı, Tiyatro Sanat Dalı, Yüksek Lisans öğrencisi.
- 2000-2004, Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Sahne Sanatları Bölümü, Tiyatro Anasanat Dalı, Oyunculuk Sanat Dalı.
- 1994-1996 Osmangazi Üniversitesi Sağlık Hizmetleri Meslek Yüksek Okulu, Ön Lisans
- 1990-1994 Sakarya Sağlık Meslek Lisesi

Mesleki Geçmişi:

- 2005-, Okutman, Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Sahne Sanatları Bölümü.
- 2003-2015, Oyuncu, Tiyatro Anadolu, Anadolu Üniversitesi Tiyatro Topluluğu.
- 1994-2005, Ebe-Hemşire, Eskişehir Doğum ve Çocuk Bakımevi Hastanesi

Sanatsal Faaliyetleri:

- 2014-2015, Oyuncu, Medea, Yöneten ve Kurgulayan: Kerem Karaboğa, Tiyatro Anadolu.
- 2013-2014, Oyuncu, Evham, Yazan: Umut Uğur, Yöneten: Enis Yıldız, Tiyatro Anadolu.
- 2012-2013, Oyuncu, Sessiz Ev, Yazan: Süleyman Karaahmet, Yöneten: Ümit Aydoğdu, Tiyatro Anadolu.

- 2011, Oyuncu, Doyçland: dünyanın rengi, Yazan: Beliz Güçbilmez, Yöneten: Erol İpekli, Tiyatro Anadolu
- 2011, Oyuncu, Totlar, Yazan: Istvan Örkeny, Yöneten: İlham Yazar, Tiyatro Anadolu.
- 2009, Oyuncu, Beş Para Etmez Varyete, Uyarlayan ve Yöneten: Ümit Aydoğdu, Tiyatro Anadolu.
- 2008, Oyuncu, Ben Anadolu, Yazan: Güngör Dilmen, Yöneten: Harun Özer, Tiyatro Anadolu.
- 2008,Yönetmen ve Oyuncu, Deli Dumrul, Yazan: Güngör Dilmen, Tiyatro Anadolu.
- 2008, Oyuncu, Macbeth, Yazan: William Shakespeare, Yöneten: Gökhan Soylu, Tiyatro Anadolu.
- 2008, Oyuncu ve Yön. Yardımcısı, V. Frank, Yazan: Frederick Dürrenmatt, Yöneten: Enis Yıldız, Tiyatro Anadolu.
- 2006, Oyuncu, Kadınlar da Savaşı Yitirdi, Yazan: Curzio Malaparte, Yöneten: Şakir Gürzumar, Tiyatro Anadolu.
- 2005, Oyuncu, Hırsız, Yazan: Eric Chappell, Yöneten: Ümit Aydoğdu, Tiyatro Anadolu.