

**T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANABİLİM DALI
DRAMATİK SANATLAR ANASANAT DALI**

**ARTAUD’NUN “VAHŞET TİYATROSU” BAĞLAMINDA
KÖY SEYİRLİK OYUNLARININ İNCELENMESİ**

(YÜKSEK LİSANS TEZİ)

Birce SEMERCİOĞLU

KOCAELİ 2021

**T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANABİLİM DALI
DRAMATİK SANATLAR ANASANAT DALI**

**ARTAUD’NUN “VAHŞET TİYATROSU” BAĞLAMINDA
KÖY SEYİRLİK OYUNLARININ İNCELENMESİ**

(YÜKSEK LİSANS TEZİ)

Birce SEMERCİOĞLU

Danışman: Prof. Dr. Sema GÖKTAŞ

**Tezin Kabul Edildiği Enstitü Yönetim Kurulu Karar ve No:
10.2.2021/05**

KOCAELİ 2021

ÖNSÖZ

Tiyatronun yanı sıra sosyolojiye olan ilgimin etkisiyle, günümüz insanının tiyatro ihtiyacını sorgulayabilmek ve tiyatronun yönelimi üzerinden bir değerlendirme yapabilmek üzere başladığım bu çalışma, süreç içinde kendi içinde yeni sorular doğurarak farklı yollar açtı. Artaud'nun tiyatroyu ilkel ritüellerdeki etkisine kavuşturma eğiliminin günümüz tiyatrosu üzerindeki etkilerini araştırmaya yöneldim. Grotowski, Peter Brook, Eugenio Barba, Robert Wilson, Pina Bausch gibi önemli tiyatro insanlarının çalışmalarının etkisiyle, “Ben bu alanda ne tür bir yaklaşım geliştirebilirdim?” sorusu zihnimde belirlediğinde, okuduğum kaynaklardan da edindiğim fikirle, kendi öz; yerli kaynaklarımıza yönelmeye karar verdim. Köy seyirlik oyunlarına, Artaud üzerinden baktığımda daha önce görmediğim detaylar yakaladım. Köy seyirlik oyunlarına olan ilgimin sebebi olan, bu alandaki deneyimini ve birikimini paylaşmaktan bıkmayan; on yıl önce, bir oyunda birlikte çalışma fırsatı bulduğum çok kıymetli Prof. Dr. Nurhan Karadağ hocamı da bu vesileyle saygı, sevgi ve özlemle anıyorum.

Çalışmamın gelişmesi ve sonuca ulaşması yönünde desteğini ve ilgisini esirgemeyen; ilham veren, motive eden, yapıcı eleştirileriyle düşünmeye sevk eden, cevapları vermek yerine sorular sorarak bulmamı sağlayan, ne zaman arasam ulaşabildiğim, hafta içi-hafta sonu, sabah-akşam fark etmeksizin vakit ayıran ve her durumda anlayışla yaklaşan çok değerli tez danışmanım Prof. Dr. Sema Göktaş hocama saygı ve sevgilerimle birlikte teşekkür ederim. Yüksek lisans eğitimim boyunca derslerinde edindiğim bilgi birikimi ile bu çalışmaya katkılarından dolayı değerli hocalarım Prof. Dr. Süreyya Temel, Dr. Öğr. Üyesi Erbil Göktaş ve Dr. Öğr. Üyesi Üftade Muşkara'ya; Lisans eğitimim boyunca tiyatro ile bağımı güçlendiren, yeni ufuklar açan, aramıza zaman ve mesafe girmiş olsa da yüksek lisans eğitimim için de desteğini esirgemeyen değerli hocam Doç. Nazım Uğur Özüaydın'a teşekkürü borç bilirim. Bu süreçte desteğini esirgemeyen ve kriz anlarımda yanımda olan eşim Abdullah Semercioğlu'na; varlığıyla motive eden canımın yarısı kardeşim Soner Yörükil'e ve çocukluğumdan bu yana okumaya, araştırmaya ve öğrenmeye sevk eden anneannem ve teyzelerime; destekleriyle güçlendiren “Yörükil” ve “Semercioğlu” ailelerime; bu yolda omuz omuza yürüdüğüm değerli yol arkadaşlarım F. Su Özkarataş, Özge Öztürk, Murat Karahüseyinoğlu ve Ümit Deniz'e; 3 yıl süren yüksek lisans eğitimim boyunca kahrımı çeken çok sevgili mesai arkadaşlarıma çok teşekkür ederim. Minnet, şükran ve sevgiyle...

Birce Semercioğlu
İstanbul, 2021

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER.....	ii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
KISALTMALAR LİSTESİ.....	vi
FOTOĞRAFLAR LİSTESİ.....	vii
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

1. ANTONIN ARTAUD: HAYATI VE TİYATRO DÜŞÜNCESİ.....	10
1.1. HAYATI.....	11
1.1.1. Vahşet Tiyatrosu'na Uzanan Yol.....	11
1.1.2. Alfred Jarry Tiyatrosu.....	13
1.1.3. Vahşet Tiyatrosu Denemesi: Cenci	14
1.1.4. Sona Doğru.....	15
1.2. TİYATRO DÜŞÜNCESİ	18
1.2.1. Tiyatronun İşlevi Ne Olmalı?.....	18
1.2.2. Tiyatro ve Veba	21
1.2.3. Sahneleme ve Metafizik.....	26
1.2.4. Bali Tiyatrosu.....	27
1.2.5. Yeni Bir Dil.....	29
1.2.6. Vahşet Tiyatrosu	33
1.2.6.1. Tanrı Yargısının İşini Bitirmek İçin.....	38

İKİNCİ BÖLÜM

2. KÖY SEYİRLİK OYUNLARI	41
2.1. RİTÜEL VE MİT.....	41
2.2. DRAMATİK KÖY SEYİRLİK OYUNLARI	48
2.2.1. Oyunların Temel Dramatik Öğeleri.....	50
2.2.1.1. Ölüp-Dirilme.....	51
2.2.1.2. Kız Kaçırma.....	53

2.2.1.3. Ak-Kara Çatışması	54
2.2.2. Amaçlarına ve Konularına Göre Köy Seyirlik Oyunları.....	54
2.2.2.1. Törenselle, Büyüsel Nitelikli Oyunlar.....	55
2.2.2.1.1. Hayvancılıkla İlgili Oyunlar.....	56
2.2.2.1.2. Tarımla İlgili Oyunlar.....	59
2.2.2.1.3. Doğay Olaylarıyla İlgili Oyunlar.....	61
2.2.2.2. Eğlence Nitelikli Oyunlar.....	67
2.2.2.2.1. Büyü, Tören İzleri Taşıyan Oyunlar.....	68
2.2.2.2.2. Günlük Yaşamdand Beslenen Oyunlar.....	68

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. KÖY SEYİRLİK OYUNLARININ ARTAUD’NUN VAHŞET TİYATROSU BAĞLAMINDA DEĞERLENDİRİLMESİ.....	69
3.1. OYUN.....	70
3.1.1. İçerik.....	70
3.1.2. Söz ve Eylem.....	72
3.1.3. Oyun Yeri.....	77
3.1.4. Dekor, Kostüm, Aksesuar, Makyaj.....	78
3.1.5. Müzik ve Dans.....	83
3.2. OYUNCU VE SEYİRCİ.....	87
SONUÇ.....	91
KAYNAKÇA.....	94

ÖZET

“Performans”, “postmodern”, “ritüel” gibi sıkça karşılaşıyor olduğumuz kavramların, günümüz tiyatro düşüncesinde önemli bir odak noktası haline geldiği görülmektedir. Tiyatroda bu yönelime öncülük eden Antonin Artaud, tasarladığı “Vahşet Tiyatrosu” düşüncesiyle, Antik Yunan’da kurallaşarak günümüze dek süregelen tiyatro kalıplarını yadsıyarak, eylem odaklı bir deneyim ile tiyatroyu ilkel ritüellerdeki etkisine yeniden ulaştırmayı hedeflemiştir. İlkel ritüellerden evrilerek günümüze dek ulaşan köy seyirlik oyunları ise, değişen yaşam koşulları nedeniyle eski yaygınlığına sahip olmamakla birlikte, mevcut haliyle halen ilkel ritüellerdeki etkisini korumaktadır. Bu çalışmada, Antonin Artaud’nun “Vahşet Tiyatrosu” düşüncesinin, köy seyirlik oyunlarındaki karşılığı aranmakta, bu doğrultuda köy seyirlik oyunlarının, işlevi ve yöntemi bakımından, Artaud’nun savunduğu tiyatro düşüncesiyle olan paralelliği, dil ve seyirci-oyuncu ilişkisi önceliğiyle incelenmektedir. Bu incelemenin, Türk tiyatrosunun, çağın tiyatro yöneliminde, kendi kaynaklarından beslenmesi yönünde, tiyatro insanlarına, yeni yaklaşımlar geliştirme yolunda ilham vermesi amaçlanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Antonin Artaud, Vahşet Tiyatrosu, Ritüel, Köy Seyirlik Oyunları

ABSTRACT

It is seen that concepts we come across frequently such as "performance", "postmodern", "ritual" have become an important focal point in today's theater thought. Antonin Artaud, who pioneered this trend in theater, with the idea of the "Theater of Cruelty" he designed, aimed to re-establish the theater patterns that have been established in Ancient Greece until today, and to bring the theater to its effect in primitive rituals with an action-oriented experience. Dramatic village plays that evolved from primitive rituals to the present day still maintain their influence in primitive rituals in their current form, although they do not have their former prevalence due to changing living conditions. In this study, Antonin Artaud's idea of the "Theater of Cruelty" is sought in dramatic village plays, and in this direction, the parallelism of the dramatic village plays with the theatrical idea argued by Artaud, in terms of its function and method, is examined with the priority of language and audience-actor relationship. This study aims to inspire theater people to develop new approaches in the direction of the Turkish theater to be nourished by its own resources in the theater orientation of the age.

Key Words: Antonin Artaud, Theatre of Cruelty, Ritual, Dramatic Village Plays

KISALTMALAR LİSTESİ

Çev: Çeviren

Ed.: Editör

NRF: Nouvelle Revue Francaise (*Fransız Edebiyat Dergisi*)

s: Sayfa

TDK: Türk Dil Kurumu

pp.: Sayfa (ing.)

vb.: Ve benzeri

vd.: Ve diğerleri

FOTOĞRAFLAR LİSTESİ

Fotoğraf 1: Ölünün dirilmesiyle, etrafında dönülerek edilen toplu dans eylemi.....	61
Fotoğraf 2: Hazırlanmakta olan bir “Yağmur Gelin”.....	63
Fotoğraf 3: Karaman’da oynanan Dede Oyunu’nda çocuklar tarafından yapılan Dede heykeli.....	66
Fotoğraf 4: Trakya’da kullanılan dev öküz maskeleri.....	79
Fotoğraf 5: Ölü Oyunu için Ölü’nün hazırlanması sırasında burun ve göz deliklerinin açılması anı ve ağız için kullanılan soğan.....	81
Fotoğraf 6: Sivas’ın Gümüşçevre Köyü’nde Saya Gezme oyununda post giyilerek ve dal veya boynuz kullanarak yapılan hayvan kostümleri.....	81
Fotoğraf 7: Sivas’ın Gümüşçevre Köyü’nde Saya Gezme oyununda kullanılmak üzere hazırlanan deve başı.....	82
Fotoğraf 8: Ölü Oyunu’nda yufka ile mask yapılan Ölü.....	83
Fotoğraf 9: Dirilme sonucu kutlama amacıyla yapılan toplu dans-halay örneği.....	84
Fotoğraf 10: Diyarbakır Serapgüzeli Köyü’nde oynanan Kartal Oyunu’nda bir kartalı yansılayan köylü.....	86

GİRİŞ

Yüksek lisans eğitimime başladığımda performansa dayalı tiyatroya ilgili, ancak üzerinde çalışma konusunda deneyimsizdim. Bölüm hocalarımızın yönlendirmeleriyle çalışma olanağı bulduğum bu alanla ilgili okumalar yaptığımda karşılaştığım yegâne isim Artaud idi. Başlangıçta *Vahşet Tiyatrosu* düşüncesi hakkında, birçok kişiyle aynı yanılgıya kapılarak, fiziksel şiddet odaklı bir yapı olduğu düşüncesiyle üstünde durmadım ancak okumalarım sürdükçe bu konu ilgimi çekti ve araştırmaya yöneltti. Ne yazık ki çoğunlukla şiddet vurgusu üzerinden anlaşılan Artaud'nun, anlaşılma ihtiyacı olduğuna inanarak tezimi, onun tiyatro düşüncesi üzerinden hazırlamaya karar verdim. Bu doğrultuda, Artaud'dan etkilenecek günümüzde ilgi gören ve araştırılan tiyatro yönelimleri var eden tiyatro insanlarının çalışmalarından yola çıkarak ve köy seyirlik oyunları ile ilgili çalışma yapan tiyatro insanlarımızın bu yöndeki önerilerinden de etkilenecek, Artaud'nun öncülüğünü ettiği, performansa dayalı yaşamsal tiyatroyu kendi geleneğimizde aramaya karar verdim.

Günümüzde herhangi bir konuşmada veya yazında *performans*, *postmodern*, *postdramatik* gibi ifadelerle sıkça karşılaşmaktayız. Yirminci yüzyıl sonlarında yaygınlaşmaya başlayarak, içinde bulunduğumuz yirmi birinci yüzyılın ilk çeyreğinde tiyatro düşüncesinde performansa yönelik baskın bir görüşün hakim olduğu aşıkardır. Var oluşundan günümüze dek sürekli bir arayış yaşayan tiyatro düşüncesi, yolların tükenmesi ve şimdiye dek denenmiş yöntemlerin içinde bulunduğumuz çağ itibarıyla canlılığını yitirmesi nedeniyle bir çıkmaza düşmüş, bu çıkmazdan köklerine dönerek çıkmayı denemeye yönelmiştir. Teknolojik gelişmelerin negatif etkileri şeklinde hayatımıza yansıyan asosyallik ve iletişimsizliğin had safhada olması tiyatronun arayışını iletişim yöntemleri üzerinde değişiklik yapmaya yöneltmiştir.

Bu düşüncelerin kaynağına baktığımızda, tiyatronun kökenine dönme düşüncesinin filizlendiği, yirminci yüzyıl öncü akımlarıyla karşılaşırız. İlk kez tiyatronun hapsedildiği kalıplardan çıkarılması yönünde keskin adımların bu süreçte atıldığı görülür. Özellikle, gerçeküstücü (surrealist) tiyatronun öncülerinden biri olarak kabul edilen Antonin Artaud'nun, tiyatronun işlevi ve yöntemi konusundaki görüşleri günümüz tiyatrosuna yön veren öncü bir değer olma özelliğini taşımaktadır. Artaud, tiyatronun ilkel ritüellerdeki etkisini ve konumu yeniden kazanması gerektiği

düşüncesini ortaya atar. Bunu gerçekleştirmenin yolu olarak “Vahşet Tiyatrosu” adını verdiği biçimin uygulanması gerektiğini savunur.

Peter Brook, Jerzy Grotowski, Julian Beck ve Judith Malina (Living Theatre), Eugenio Barba, Richard Schechner, Robert Wilson gibi çağımızın öne çıkan tiyatro araştırmacıları ve uygulayıcıları Artaud’dan etkilenecek bu fikirleri geliştirmiş, kendi yorumlarını dahil ederek deneysel çalışmalar yapmışlardır (Fuchs, 2003: 97, 98). Avrupa’da gelişen bu düşünceler dünyada olduğu gibi ülkemizde de benimsenmiş ve geliştirilmeye çalışılmıştır. Peki, Türk Tiyatrosu bu sürecin neresinde kalmaktadır? Batılı tiyatro düşüncesinin sorgulanmaya başlandığı, kaynağa dönüşün vurgulandığı bu dönemde tiyatromuzu oluşturan ve besleyen temel kaynaklarımıza, Anadolu topraklarının geleneklerine bakmanın, bizi doğru yere ulaştıracak kanaatindeyim. Bu fikir, ülkemiz tiyatro insanları tarafından da benimsenmiş ve birçok kez dile getirilmiştir.

Bu fikri destekleyerek, bir bakıma sağlamasını yapmak adına köy seyirlik oyunlarımızı, Artaud’nun öncülüğünü yaptığı ritüel tiyatro düşüncesini -kısmen de olsa- teori olarak sunduğu “Vahşet Tiyatrosu” bağlamında incelemek ve ortak yanlarını saptamak amacıyla bu çalışmayı gerçekleştirdim. Ritüel ve köy seyirlik oyunları gibi eyleme dayalı bir alanda, içinde bulunduğumuz pandemi süreci nedeniyle alana aktif olarak girememenin eksikliğini hissetmekle birlikte, köy seyirlik oyunları hakkında yapılan literatür çalışmalarının oldukça fazla ve kapsamlı olmasının faydasını gördüm. Köy seyirlik oyunları ile ilgili literatür taramasının yanı sıra, görsel kaynak olarak 1988 yılında TRT’de 11 bölüm halinde yayınlanan, Şahika İzmen’in yapımcılığını ve yönetmenliğini üstlendiği, Nurhan Karadağ’ın metnini yazdığı ve sunduğu “Köyümüzde Şenlik Var” (Ş. İzmen, N. Karadağ, 1988) adlı belgeselden faydalanarak yazılı kaynaklardan edindiğim fikirleri görsel olarak sinema ve değerlendirme imkanı buldum.

Çalışmanın birinci bölümünde, Esslin’in, Artaud’yu sunmaya veya anlamaya yönelik herhangi bir girişimin, onun hayatını başlangıç noktası olarak alması gerektiği iddiasından yola çıkarak (Esslin, 1976: 13), Artaud’nun hayatı detaylıca ele alınmış ve “Vahşet Tiyatrosu”nun, yaygın algılandığı şiddet unsuru irdelenerek, ritüel düşüncesiyle bağdaştırılmak suretiyle değerlendirilmiştir.

İkinci bölümde ise, ritüel ve mit kavramlarına değinilerek, köy seyirlik oyunlarını oluşturan temeller ele alınmış, Artaud'nun tiyatro düşüncesi ile bağdaşması bakımından dramatik özellikler taşıyan ve ritüel özelliğini koruyan köy seyirlik oyunları üzerinde durulmuştur.

Çalışmanın asal bölümü olan üçüncü bölümde, Artaud'nun "Vahşet Tiyatrosu" ile köy seyirlik oyunları arasındaki benzerlikler vurgulanarak, *oyun* ve *seyirci-oyuncu* ana başlıkları altında değerlendirme yapılmıştır.

Tiyatronun, yaygın kanıya göre, doğanın sürekli değişimini anlamlandıramayan ilkel insanın, bu değişimin kendi elinde olduğu inancıyla, doğayı etkileyebilmek ve taklit yoluyla üstünlük sağlamak amacıyla gerçekleştirdiği ilkel ritüellerden doğduğu kabul edilmektedir (Brockett, 2000: 15). Başlangıçta el ve ayaklarla yapılan basit hareketlerle ritim tutarak, kendi içinde düzenli ancak biçim olarak düzensiz şekilde gerçekleştirilen bu ritüellere zamanla sesler ve ezgiler girmiştir. Doğa güçlerine duyulan saygıyla gelişen bu ritüeller, bolluk törenleri ve ölüm dirilme oyunlarını ortaya çıkarmıştır (Nutku, 1993: 15-17). Günümüzde algıladığımız anlamda bir oyuncu-seyirci ilişkisi olmaksızın, eylemi gerçekleştirenler ve seyredenler olarak ayrılrsa dahi, herkes aktif olarak sürece dâhildir ve sonuçtan etkilenir. Diğer yandan, henüz sözlü bir dil gelişmemiş olduğundan iletişim kurabilmek için de taklit yoluyla gerçekleştirdikleri dramatik eylemleri, birbirlerine bilgi aktarma yöntemi olarak da kullanmışlardır. Bu bir av hikâyesi olabileceği gibi, eğitime amacı taşıyan bilgi aktarımı da olabilmektedir (And, 1973: 19). Zamanla doğa olaylarını etkilemenin kendi elinde olmadığını fark eden ilkel insan, doğayı yöneten tanrısal güçleri var eder. Bu kez, tanrıları memnun etmek için ritüeller yapılmaya başlanmıştır.

"Toplumlar karmaşıklaştıkça, doğaüstü güçler ve nedensel ilişkiler ile ilgili kavramları değişti. Bunun sonucunda bazı ritüeller terk edildi ya da değişime uğradı. Yine de ritüellerin çevresinde gelişmiş olan mitler, topluluğun sözlü geleneğinin bir bölümü olarak korunur ve bazı hallerde mite dayanan öyküler, tüm törensel bağınıtlarından soyutlanarak basit bir dram olarak oynanır. Böyle olduğunda, özel bir etkinlik olarak tiyatroya ilk adım atılmış olur. Bundan sonra giderek ritüelin dinsel ve yararcı amaçlarının yerine estetik geçmeye başlar. Bu, özetle ondokuzuncu yüzyılın sonlarında tiyatronun ritüelden geliştiğini açıklayan görüştür." (Brockett, 2000:17)

Tüm Yakın Doğu, Uzak Doğu ve Avrupa ülkelerinde aynı temelde ritüeller yapıldığı kabul edilmekle birlikte, tiyatronun Antik Yunan'da bereket tanrısı Dionisos için yapılan törenlerden geliştiği düşüncesi benimsenmiştir (Şener, 1975: 25). Öldürülen tanrı Dionisos'un yeniden yaşama döndüğüne inanan ilkel insan, ölüp dirilmesini, mevsimlerin döngüsüyle bağdaştırarak, onun çektiği acıların, ölümünün ve dirilişinin canlandırıldığı kutsandığı törenler düzenlemiştir (Frazer, 2004: 314-316). Bu törenlerle *“doğurganlığı canlandırmayı; baharın dönüşünü güvence altına almayı, hem insan varlıkların hem de toprağın ve büyük hasatların verimliliğini artırması”* (Brockett, 2000: 29) amaçlanmıştır. Bu törenlerde Dionisos'un kutsal hayvanı sayılan teke kılığına girilerek söylenen *ditriambos* şarkıları, zamanla şiirsellik kazanmaya başlamış, bu şarkılara yanıt veren bir kişi de eklenince ilk diyalog biçimi ortaya çıkmıştır (Şener, 2006: 16). Bu yolla gelişen tiyatro düşüncesi, dönemin düşünürleri tarafından birçok kez ele alınmış, bu dönemde tiyatroya, toplumu ahlaki yönden eğitime ve duyguları akıl ve sağduyu ile denetim altında tutma görevi yüklenmiştir. Antik Yunan düşünürü Aristoteles, günümüz tiyatrosunu etkilemesi bakımından, bir anlamda tiyatronun kılavuzu denebilecek *Poetika* adlı eserinde, tiyatronun taşıması gereken özellikleri detaylıca aktarır. Öyle ki, yirminci yüzyılda gelişen öncü akımlara dek, bazı esneklikler göstermekle birlikte bu eserdeki ifadeler, değişmez kurallar olarak kabul edilerek yüzyıllar boyu geçerliliğini korumuştur.

Antik Yunan ile aynı coğrafyada gelişen Roma'da ise tiyatronun saygınlığını kaybettiği görülür. Antik Yunan tiyatrosuna öykünme yoluyla tiyatroyu sürdürme çabaları, pratik yarar sağladığı ölçüde değer görmüş, günlük yaşamı kolaylaştırarak, insanı bu yaşama uyumlu hale getirebilmek için bir araç olarak kullanılmıştır (Şener, 2006: 55, 56). Savaşçı bir toplum olan Roma'da, gladyatör dövüşleri, araba yarışları gibi sert etkinlikler rağbet görmektedir. Bu doğrultuda kaba ve duygusuz bir topluluk olan Romalı seyirci, sert ve saldırgan olmayan hiçbir şeye ilgi göstermeyen bir konumdadır (Nutku, 1993: 81). Tiyatro, değer gören bir sanat olmaktan ziyade, yozlaşmış bir toplumun kaba eğlence malzemesi durumuna gelmiştir; toplumun savaşıma dürtüsünü besleyerek, öldürmeye yatkınlıkları ve öldürmeyi desteklemeleri sağlanmaktadır (Fuat, 1970: 65).

“Tiyatro küçük bir stadyum sanki. On beş bin kişi, belki daha fazla, durmadan bağırıyorlar. İkide bir yükselen heyecan

çıgıllıkları sahneye yöneltiyor. (...) Heyecanın nedeni sahnede dövüşen iki adam -ölümüne dövüşüyorlar. Hayır, gladyatör değil bunlar. Bu bir oyun. Tiyatro oyunu. Dövüşenler de oyuncular. Birinin ölmesi gerekiyor. Gerçekten ölecek. Gladyatör kavgalarına alışmış bir seyirci topluluğu taklit ölümlere katlanamaz. Ölecek olan oyuncu biliyor öleceğini. (...) (Ölecek oyuncular, çoğu zaman ölüm yargısına çarptırılmış kölelerden, tutsaklardan seçilirdi.) Seyirciler sevinçli, bağırıyorlar. (...) Ölümüne bir kavga daha olsa da biraz coşsak, eğlensek diye bekliyorlar, umutla bekliyorlar.” (Fuat, 1970: 64, 65)

Hristiyanlığın kabulüyle birlikte, susturulması gereken heyecanları uyandırması; kutsal ruha, ahlaka ve inanca aykırı olması; tanrı için yaşaması gereken insanı işinden alıkoymas gibi iddialarla tiyatro yasaklanır (Şener, 2006: 70, 71). Ortaçağ olarak ifade edilen bu dönemde tiyatro, okullarda Latince eğitimi sırasında, geçmişte yazılan oyunların okunması şeklinde değerlendirilir (Şener, 2006: 69). Bir yandan kilise, okuma bilmeyen halka dinsel öğretileri aktarabilmek için, canlı anlatımın kolay anlaşılır ve etkileyici olduğu düşüncesiyle, kutsal hikâyeleri canlandırarak insanları ilahi olan konularda etkilemek amacıyla tiyatroyu kullanmıştır (Şener, 1993: 71). Böylece dini otoriteler tarafından yasaklanan tiyatro, yine dini otoriteler tarafından hayata döndürülmüştür.

Rönesans ile başlayan aydınlanma ile birlikte akıl ve deney yoluyla bilme, arama, öğrenme düzeyi gelişir. İlgi, insana yönelir: Ortaçağ'ın 'öbür dünyaya bağlı olma' baskısı yerini 'bu dünyaya bağlı olan'a bırakır (Nutku, 1993: 132). Bu dönemde “düşüncelere egemen olan akıl, ritüellere şüpheyle yaklaşır. Akıl ve bilim elbirliğiyle, ritüellerin toplumsal yaşamdaki rolünü yok ederler” (Öztürk Çetindoğan, 2009: 140). Coğrafya, tarih, bilimsel alandaki gelişmeler tiyatroyu da etkiler. Bu dönemde seyirci, tüm bu yenilikler hakkında bilgi edinmek için okumaktansa tiyatroda izleyerek öğrenmeyi tercih etmektedir (And, 1973: 41).

Saray ve akademik çevrelerde de tiyatroya ilgi ve destek artmaktadır. Özellikle Antik Yunan oyunları ve uyarlamaları ilgi görmektedir. Bu beğeniye hizmet eden bir tiyatro ön plana çıkmaya başlar; Antik Yunan tiyatro kurallarına sıkı sıkıya bağlı olarak başarıya ulaşılacağı inancı ile doğan klasik tiyatro düşüncesi, akla ve sağduyuya, toplumsal kurallara, ahlak değerlerine, tiyatronun biçim kurallarına bağlılık ve uygunluk konusunda tutucudur (Şener, 2006: 90). Sarayın ve soyluların,

kurulu düzeni ve değer yargılarını koruduğu ölçüde desteklediği bu tiyatrodan, gerek biçim gerek üslup bakımından soylulara yaraşır bir zarafet beklenir (Şener, 2006: 94-96). Klasik dönem düşünürleri ve tiyatro insanları, düzenin korunabilmesi için, insanın sınırsızlığı ve coşkunluğunu denetim altına alma gerekliliğini savunarak, tutuculuk gösterirler. Yeniliklere kapalı ve katı kuralcı bir tutum sergilerler (Nutku, 2001: 90, 91).

Zamanla gelişen toplumun ekonomisi, inanç ve düşüncede meydana gelen gelişmelerden etkilenecek sanat anlayışında da değişime gider. Ticaretin gelişmesiyle güçlenen orta sınıf, saray beğenisine hizmet eden tiyatro yerine kendi değerlerine ve beğenisine hitap eden bir tiyatro anlayışı edinmeye başlar. Seyirci, “*Düşündürücü, yüceltici, arıttıcı tragedyalardan çok duygulandırıcı ve heyecan verici dramlardan hoşlanır*” (Şener, 2006: 117, 118). Böylece, insanı duygulandırma yoluyla acıma duygusu uyandırarak özündeki iyiliği çıkaracağını (Şener, 2006: 130) ifade eden romantik düşünce ortaya çıkar. Seyircinin akıl ve sağduyu ölçütleriyle düşündürerek etkilenmesi yadsınarak, duygusal olarak etkileme yolu tercih edilmektedir.

Endüstri devrimi ile birlikte, makine kullanımının yaygınlaşması ve insan gücüne duyulan ihtiyacın azalması nedeniyle iş imkânı için köylerden kentlere göç etmek zorunda kalan insanlar, zor koşullar altında çalışmakta ve yaşamaktadır. Romantik düşüncenin beslendiği bireysel sorunlar, aşk acıları vb. önemini yitirmiş, tiyatrodan da ağır koşullar altında çalışan işçi sınıfının dertlerine, sorunlarına aracı olabilecek bir arayışa girilmiştir (Şener, 166, 167). Bilimsel gelişmeler ışığında, böyle bir ortamda kendini var eden gerçekçi düşünce, romantizmin yaşamın güncel sorunlarına karşı ilgisizliğini eleştirir. Bilimsel gerçekliğe bağlı kalarak yaşam gerçeğinin olduğu gibi yansıtılması savunulur. Gerçekçilik, günümüz tiyatrosunda halen baskın bir düşünce biçimi olarak -görülen gerçeğin konfor alanından çıkma gereksinimi duyulmaksızın- yöntem olarak sıklıkla tercih edilmektedir.

Birinci Dünya Savaşı ile birlikte yaşanan korku ve insani değerlere duyulan inancın yitirilmesi, yeni ifade yolları aranmasına neden olur. Antik Yunan’dan bu yana süregelen ve sıkı sıkıya bağlı kalınan kurallar ilk kez bu dönemde neredeyse tamamen terk edilir. Savaş sonrası yaşanan buhranı sanat yoluyla yansıtmak ve bir ölçüde yatıştırmak için *öncü* (avangart) adıyla ifade edilen *dışavurumculuk* (ekspresyonizm),

dadacılık (dadaizm), *gelecekçilik* (fütürizm) ve *gerçeküstücülük* (sürrealizm) akımları, tiyatrodan da etkili olmuştur. Tiyatrodan tüm biçimsel kalıplar yıkılır ve ilk kez bilinçaltına yönelinir:

“Dışavurumculukta öznellik adına gerçekliğin çarpıtılmasına, gerçeküstücülükte bilinçaltı içeriğinin ‘kendiliğinden’ sanat yapısına dökülüşüne, fütürizmde doğa yerine makinanın yüceltilmesine tanık oluruz. Dadacılık ise gerçeklikle sanat yapısı arasındaki tüm bağları temelden olumsuzlayarak ortadan kaldırır. Modern sanatın öncü akımları, 19. Yüzyılın izlenimcilik-doğalcılık anlayışının güzellik ülküsüne karşı temelde çirkinliği yeğler.” (Candan, 2003: 61, 62)

Birinci Dünya Savaşı öncesinde başlayarak, savaş sürerken gücünü yitirmeye başlayan *gelecekçilik*, savaşın ve makinelerin devingenliği ve hızına hayranlık duyar. Öyle ki, fütürizmin ilk bildirgesini yayınlayan Philippe Marinetti (1876-1944), “*yarış arabasının güzelliğini, bir yontu banyapıtının güzelliğine yeğ tuttuğunu*” ifade eder (Şener, 2006: 238). Makinelerin devingenliğine duyulan hayranlık saldırganlığı getirmekte, bu hayranlık, en üst devingenlik olarak vurgulanan savaş isteğine kadar ulaşmaktadır. Fütürizm bildirgesinde savaş hayranlığı açıkça vurgulanır:

“Savaştan başka şeyde güzellik yoktur. Saldırgan nitelikte olmayan hiçbir eser banyapıt olamaz. Biz, dünyanın tek sağlığı olan savaşı, militarizmi, yurtseverliği, uğrunda ölünen güzel ülküleri ve kadının aşağılatılmasını yüceltiyoruz.” (Fütürizm Bildirgesi. 1909) (Aktaran: Şener, 2006: 239)

Fütürizmde seyirci aşağılanır. Alkışın ılımlı ve can sıkıcı işlere verilen onay olduğu iddiasıyla, seyircinin canlılığını gösteren yuhalama yeğlenmektedir. Bu etkiyi yaratabilmek için birden fazla kişiye aynı koltuğa bilet satmak veya koltuğa tutkal sürmek gibi yöntemler uygulanmaktadır (Candan, 2003: 64, 65). Bu yolla seyircinin de bir anlamda devingenlik kazanması, eyleme geçmesi amaçlanır.

Fütürizm ile aynı nedenlerle, eş zamanlı olarak ortaya çıkan bir başka akım olan *dışavurumculuk* ise, başlangıçta tüm sınırlamalara karşı çıkarak iç gerçeğin ifadesine yönelirken, zamanla daha iyi bir dünya ülküsü edinerek, bilinçaltının karmaşasını çözerek onarmak ve insanı topluma kazandırmak için siyasal ve toplumsal içerikli oyunlar ortaya çıkarmışlardır (Şener, 2006: 249, 250). Dışavurumcular, “yeni insan”

ve “değişim” vurgularıyla, düş ve gerçeği birbirine karıştırarak farklı gerçeklik düzlemlerinde ele alırlar (Çalışlar, 1993: 91, 92).

“Dünyanın en gerçek hali olan deliliği, akıl ve mantık yerine geçerli kılmayı amaç edinen hareket” (Candan, 2003: 77) olarak ifade edilen *dadacılık* ise, savaş halindeki dünyaya duyulan inançsızlığı ve kaygıları dile getirir:

Yöntemi, tasarlanmış çılgınlık, düzensizlik ve uyumsuzluk olarak tanımlanan gürültülü gösterilerde bütün yerleşik değer yargıları, akıl, sağduyu, sağbeğeni, edep ölçüleri hırpalanmıştır. (...) Madem ki dünya çığırından çıkmıştır, ona en uygun sanat uyumsuz ve birliksiz olacak, bir kaosu dile getirecektir (Şener, 2006: 241, 242).

Dadaizmden etkilenerek ortaya çıkan *gerçeküstücülük* de, savaşın getirdiği hayal kırıklıkları ve güvensizliğin ifadesi için yeni anlatım yolları aramaktadır (Şener, 2006: 241). Sürrealistler, yaşamın anlamsızlığı ve tüm ifade yollarının yetersizliği karşısında, görünen gerçeği yadsıyarak bilinçaltına yönelir.

“Sürrealist yazarlara göre, toplumun yüzeydeki uyumu düzmece bir uyumdur; iki yüzölçümü maskeleymektedir. Aslında dünya çıldırmıştır. Savaş bir saçmalaktır, yokluktur; gene de insan savaşa susamıştır. Bunun için insanın kendini alışılmış bağlardan kurtarması gerekir. Yaşama başka açıdan bakmalı, düşünceyi canlandırmalıdır. İnsan mutlak özünü bulabilmek için dış gerçeklerden kurtulmalıdır. (Şener, 2006: 242, 243)

Bu noktada, tiyatronun eski işlevselliğine kavuşturulması için bir arayış dönemine girilir. Seyirciyi edilgenliğinden kurtararak aktif katılımcı konumuna getiren, seyirciyi oyunla bütünleştirerek bir ortak yaşam deneyimi sunan, bir tür *tören* olan tiyatro düşüncesi ön plana çıkar (Şener, 2006: 316).

“Tiyatro bu aşamada (...) insanı kendine döndürecek kaynaklar aramaya başlamıştır. Bu kaynakları doğada, ilkel olanda bulmuş, oyunu seyirciyle birlikte yaşanan bir olaya, bir törene dönüştürerek yeni bir canlılık yaratmayı amaçlamıştır. Bu da ‘Dionysos kente giriyor’ İlkesini benimseyen postmodern anlayışa uygun bir gelişmedir.” (Şener, 1993: 87)

Bu doğrultuda en etkili düşünceyi ortaya koyan, gerçeküstücü düşüncenin öncüleri arasında sayılan Antonin Artaud, bu noktadan sonra düşünceleriyle günümüz tiyatrosuna ilham vermiştir. Öncelikle Fransa'da etkili olan bu düşünceyi şekillendirmede etkili olan Artaud'nun *Tiyatro ve İkizi* adlı kitabının, çevirisinin 1958'de Amerika Birleşik Devletleri'nde görünmesinden sonra yavaş yavaş tanınmaya başlar (Esslin, 1976: 90). Peter Brook ve Charles Marowitz, 1964 sezonundaki deneysel oyunculuk ve sahnelemelerini "Vahşet Tiyatrosu" şeklinde adlandırarak, Artaud'un düşüncelerini kamuoyuna tanıtmış olurlar (Esslin, 1976: 91). Fikirleri ve pratiği Artaud ile çok ortak olan parlak Polonyalı yönetmen Jerzy Grotowski ise, Artaud gibi, tiyatronun metafizik bir güç olduğuna, hem oyuncuların hem de seyircilerin hayatlarını gerçekten değiştirebilme gücü olduğuna inanır. (Esslin, 1976: 92). Amerikan avangart tiyatrosu da, özellikle Judith Malina'nın ve Julian Beck'in Yaşayan Tiyatrosu (*Living Theatre*), Joseph Chaikin'in *Açık Tiyatro* ve Richard Schechner'in *Performans* çalışmalarında, geleneksel teatral alanı reddetme ve söylenen söze karşı fiziksel ifadeye, izleyici üzerinde doğrudan etkiye, doğaçlama ve izleyicinin aktif katılımı gibi Artaud'nun tiyatro düşüncesinin etkileri açıkça görülür (Esslin, 1976: 92, 93).

Artaud'un, tiyatronun *o an gerçekleşen bir olay* yaratmak için gerçek hayatla birleşmesi gerektiği iddiası, yeni bir biçime; *happening*'e ilham vermede ve etkilemede rol oynamıştır. Artaud'nun tiyatro hakkındaki düşüncelerinin, günümüz tiyatrosuna yön verdiği şüphesiz. İnsan duyarlılığını ve bilincini, bu tiyatro düşüncesiyle, dönüşmüş bir topluma ve dünyaya götürecek bir dereceye kadar dönüştürebilecek mi, ancak zamanın cevaplayabileceği bir sorudur (Esslin, 1976: 93, 94). İlkel ritüellerden doğan tiyatro düşüncesinin, birçok yoldan geçerek yeniden kaynağına dönme çabası (ya da güdüsü), günümüz tiyatro düşüncesi üzerinde etkili bir rol oynamaktadır. Bu çalışmayla, bu yönde yeni sorular doğurarak yeni yollar keşfedilmesinde etkili olmak amaçlanmaktadır.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. ANTONIN ARTAUD

Tiyatronun başlangıcından itibaren süregelen tüm düşüncelere karşı çıkan Artaud'yu, tiyatro tarihinde önemli bir konuma yerleştiren görüşü, tiyatroyu yeniden ilkel ritüellerdeki yapısına ulaştırma düşüncesidir. Tiyatro hakkındaki düşünceleri, kendinden sonra gelenler için bir kilit taşı olmakla birlikte, düşüncelerini uygulamak noktasında başarısız olduğu görülür. Artaud'nun tiyatro düşüncesi, başlı başına bir teori olmamakla birlikte, kendinden sonra gelenlerin çalışmaları için ilham kaynağı olması bakımından önemlidir. Artaud, tiyatronun gerçek işlevini, ilk işlevine dönmesiyle gerçekleştireceğini savunur, böylece eskiden olduğu gibi toplumu iyileştirme etkisine yeniden kavuşacaktır (Şener, 2006: 245). Bu da ancak *bakan* ile *bakılan* (oyuncu ile seyirci) arasındaki ayrımı ortadan kaldırmasıyla mümkün olacaktır (Carlson, 2013: 194).

“Artaud'nun tiyatro anlayışını şöyle özetleyebiliriz: Yaşam anlamını yitirmiştir. Kültür, yaşamdan kopmuştur. Uygar insan denildi mi, akla belli sistemleri ezberlemiş, belli biçimler içinde düşünebilen, 'eylem ile düşünceyi özdeşleştireceği yerde eylemden düşünce çıkaran' bir hilkat garibesi gelmektedir. Oysa kültür eylemle gerçekleşmeli, içimizde yeni bir organ gibi, ikinci bir nefes gibi büyümelidir.

Çağın tiyatrosu ve sanat anlayışı da, tıpkı kültürü gibi yaşamdan, yaşamın öz gerçeğinden koparılmıştır. Bir tiyatro, konuşma dilinin kalıpları, deyimleri, sınırları ile koşullanmış yapay bir avuntu haline gelmiştir. Tiyatro yeniden temelindeki canlılığa kavuşturulmalıdır. Tiyatro bir oyun değil, hem oyuncu hem seyirci için gerçek bir yaşantı olmalıdır.” (Şener, 2006: 245)

Artaud'un tiyatro hakkındaki düşünceleri ve hayatı ayrılmaz bir şekilde iç içe geçmiş durumdadır. Çok sayıda fikir ve deneyimin cisimleşmiş hali olan Artaud, çağımızın arketipik, efsanevi kahramanlarından veya kurbanlık kurbanlarından biridir. Bu efsanenin ve onu somutlaştıran görüntünün yaratılması, hayatının başarısıdır. Ve - tüm mitlerin kahramanlarında olduğu gibi - onun neyi temsil ettiğini, imgenin ne anlama geldiğini anlamamanın tek yolu kahramanın hayat hikayesini takip etmektir

(Esslin, 1976: 14). Bu doğrultuda Artaud'nun fikirlerinin nasıl oluştuğunu anlayabilmek için hayatını detaylıca ele almak faydalı olacaktır.

1.1. HAYATI¹

'La tragédie sur la scène ne me suffit plus, je vais la transporter dans ma vie'

(Sahnedeki trajedi benim için yeterli değil, onu kendi hayatıma aktaracağım)''

(Aktaran: Esslin, 1976: 11)

1.1.1. Vahşet Tiyatrosuna Uzanan Yol

Antoine Marie Joseph Artaud (Bilinen adıyla Antonin Artaud), 4 Eylül 1896'da Marsilya'da doğar. Beş yaşındayken, hayatının geri kalanını etkileyecek olan ağır bir hastalık geçirir. On sekiz yaşına geldiğinde yaşadığı duygusal bir kriz döneminde tüm gençlik yazılarını yok eder. Birinci Dünya Savaşının üçüncü yılında, Artaud, yirmi yaşına yaklaşırken, askere çağrılır. Askerliğinin dokuzuncu ayında, tıbbi gerekçelerle ordudan ayrılır. Ailesinin de desteğiyle 1920 yılına kadar birkaç dinlenme evi ve sanatoryumda kalır. İsviçre'de kaldığı sanatoryumda uyuşturucu almaya başlar. (Esslin, 1976: 18) Uyuşturucu bağımlılığı da, hayatının geri kalanı için bir dönüm noktasıdır.

İsviçre'de kaldığı sanatoryumda kendisiyle ilgilenen Dr.Toulouse'un bağlantıları aracılığıyla Lugné-Poe ile tanışır, 17 Şubat 1921'de, Theatre de L'Oeuvre'de, sözsüz bir rol ile ilk kez oyunculuğu deneyimler.

Annesinin erkek kardeşi Louis Nalpas, dönemin Fransız sinemasında tanınan biridir. Artaud, dayısı aracılığı ile Charles Dullin ile tanışır. Dullin, Artaud'yu yarı okul yarı atölye olarak kurmakta olduğu Atelier'e davet eder. Artaud, Dullin ile birlikte

¹ Martin Esslin, Antonin Artaud – The Man And His Work, Richmond, Alder Publications, 1976, s.15-64'ten çevrilerek ve özetlenerek aktarılmıştır.

sadece oyuncu olarak çalışmakla kalmaz, aynı zamanda sahne ve kostüm tasarımı konusunda da yeteneğini gösterir. Mesleki çalışmaları sürerken, Atelier’de oyuncu olan Genica Athanasiou ile tanışır ve yedi yıl süren çatışmalı bir ilişkileri olur.

Dullin ile çalışmayı sürdüren Artaud, denemeleri ile Dullin’in onayını almakla birlikte, rollerinin giderek daha tuhaf yorumlamasından dolayı çatışmaya başlar. Bu çatışmaların sonucunda Atelier’den ayrılır. Bir süre farklı tiyatro ve sinema yapımlarında rol almaya devam eder.

Artaud, Fransa’nın önemli bir edebiyat dergisi olan Nouvelle Revue Francaise (NRF)’in editörü Jacques Rivière ile yazışmaya başlar. Rivière, 1 Mayıs 1923’te dergide yayımlanması için yazılarını gönderen Artaud’ya, *yazılarının anlaşılmazlığı ve biçimsizliği nedeniyle* bunları yayımlayamayacağını ancak yine de kendisi ile tanışmak istediğini iletir. Kısa bir süre sonra Rivière ile tanışmaya giden Artaud, aldığı eleştirilere cevap vermek için mektuplar yazar: *"Kafasında çok acı çeken bir adamım ve bu nedenle konuşma hakkına sahibim"* (Esslin,1976: 24). Artaud’nun yayımlanması için dergiye birkaç yazı daha göndermesi ve tamamının reddi ile sonuçlanan bu süreçte yazışan ikilinin mektupları, ileride Artaud’nun *Tiyatro ve İkizi* adlı eserinde yer bulacaktır. Rivière, Artaud’nun kendisine yayımlaması için gönderdiği yazıları yayımlamak yerine, yazarın adını da gizli tutarak, bu yazıların reddiyle ilgili yazışmaları yayımlamayı önerir. Ancak Artaud, hiçbir şeyin gizlenmemesi konusunda ısrar eder. Yazışmalar, derginin Eylül 1924 sayısında yayımlanır. Yazışmalarının yayımlanmasından birkaç hafta sonra, Ekim 1924’te Artaud, sürrealist harekete bağlılığını açıklar. Ocak 1925’te *Sürrealist Araştırma Bürosu*’nun (Fr: Surrealist Bureau de Recherches) yöneticiliğine getirilir. Nisan 1925’te *Sürrealist Devrim* (Fr: La Révolution Surréaliste) dergisinin editörlüğü için aday gösterilir. Eylül 1924’te babasını kaybeden Artaud, babasından gelen maddi yardımın kesilmesi sebebiyle, sürrealist hareket için çalışmalarını sürdürürken bir yandan maddi nedenlerle, filmlerde rol almaya devam eder. Ancak temel endişesi tiyatro olarak kalır, sürrealist çevreden tanıdığı ancak Aralık 1924’te sürrealistlerden ayrılan Roger Vitrac ile aynı fikirleri ve hırsları paylaştığını keşfeder ve birlikte bir tiyatro kurma fikrini geliştirirler. *Théâtre Alfred Jarry*’nin temeli böylelikle atılmış olur.

1.1.2. Alfred Jarry Tiyatrosu

NRF'nin Kasım 1926 tarihli sayısında Alfred Jarry Tiyatrosu'nun ilk manifestosu yayımlanır. Bu manifesto, ileride *Vahşet Tiyatrosu* olarak anılacak fikirlerin ilk halini yansıtmaktadır. Buna göre, tiyatro akla ve duylara değil, tüm varoluşa hitap etmelidir; böylece insanlar doktora ihtiyaç duydukları gibi tiyatroya da ihtiyaç duyacaklardır.

Alfred Jarry Tiyatrosu'na ağırlık vermesi ve sürrealistlerle tartışarak ayrılmış olan Vitrac ile ortak olması sebebiyle Artaud, sürrealistlerle çatışmaya başlar. Tamamen edebi bir duruşu varken sürrealist hareketin, politik bir harekete dönüşme yolunda Komünist Partiye bağlılıklarını açıklamasıyla birlikte, gerilen bağlar tamamen kopar. Artaud, siyasi hareketin faydası olmadığını, gerçek devrimin ancak bilinçaltının dönüşümü ile gerçekleşebileceğini savunmaktadır. Artaud 1926 Kasım'ında sürrealistler tarafından, hakkında sert ifadeler kullanılarak, hareketten resmen ihraç edilir. Tüm bu uyuşmazlıklara rağmen, sürrealist hareketin öncülerinden André Breton, hayatının sonuna kadar bağlı kaldığı ve değer verdiği insanlardan biri olarak kalacaktır.

Sürrealistler tarafından alaya alındığı film oyunculuğuna devam eden Artaud, 1927'de *La Passion de Jeanne d'Arc* (Jan Dark'ın Tutkusu) adlı filmde rahip rolü, *Verdun* adlı bir filmde, genç bir asker rolü üstlenir. Aynı zamanda Kasım 1927'de *La Coquille et le Clergyman* (Deniz Kabuğu ve Rahip) adlı filmin senaryosunu yazar. Ancak sonuçta ortaya çıkan yapımdan memnun olmayan Artaud, ilk kez 18 Şubat 1928'de gösterime giren filmde, yönetmene hakaret ederek gösterimi durdurmaya çalışır.

Bu sırada halen kalıcı bir yer edinemeyen Alfred Jarry Tiyatrosu için ilk çalışmalarına başlarlar. *Les Mystères de l'Amour* (Aşkın Gizemleri) adını verdikleri bir kolaj çalışması için Dullin'in Atelier sahnesinde, Mayıs 1927'de provalara başlanır. 1 ve 2 Haziran 1927'de olmak üzere yalnızca iki kez sahnelenebilir.

14 Ocak 1928'de ilk gösterimini yapan ikinci prodüksiyonlarında, gösterimin yarısında Gorki'nin eserinden sinemaya taşınan *The Mother* filminin sansürlenmemiş versiyonu gösterilir. Gösterimin diğer yarısında Fransa Büyükelçisi Paul Claudel ile

alay edilir. Seyircilerin çoğu tepki gösterirken, seyircilerin arasında bulunan sürrealistler, Artaud'nun bu duruşu karşısında mutlu olurlar ve kendisini affedip yeniden aralarına almaya neredeyse hazırlardır. Diğer yandan bu skandal, Artaud ve tiyatrosunun tanınmasını sağlar. Bunu fırsata çevirmek isteyen Artaud, İsveç elçiliğinden maddi destek alarak Strindberg'in *Düş Oyunu*'nu hazırlar. 2 ve 9 Haziran 1928'de iki gösterim yapılması planlanır. İlk gösterim, İsveç Büyükelçisinin de aralarında olduğu özel davetli protokolün de katılımıyla gerçekleşir. Ancak orada bulunan onlarca sürrealist, Artaud'nun yabancı bir hükümetten gelen desteği kabul etmesi ve özel ilgi göstermesine öfkelenerek duruma müdahale ederler. Planlanan ikinci gösterimde aynı karışıklıkların tekrar yaşanmaması için Artaud, sürrealistlerle sonsuza dek kopmasına neden olacak kararı verir ve polis desteği ister. Breton da dahil olmak üzere girişte tüm sürrealistler tutuklanır. Breton'un iddiasına göre ise, Artaud'un kendisi de kapıda eski arkadaşlarını polislere işaret ederek tutuklanmalarını sağlamıştır.

Alfred Jarry Tiyatrosu'nun dördüncü ve son yapımı, Vitrac'ın yazdığı *Victor ou Les Enfants au Pouvoir* (Victor ya da İktidardaki Çocuklar) oyunu, 24, 29 Aralık 1928 ve Ocak 1929 tarihlerinde üç kez sahnelenir. Önceki yapımlarına göre daha belirleyici olan bu oyundan sonra, maddi imkânsızlıklar nedeniyle yeni yapımlar gerçekleştirilemez. Artaud, sonraki altı yıl boyunca çabalarını sürdürür ancak 1935'te yeniden sinemaya döner. Film senaryoları yazar, küçük roller üstlenir, Almanya'ya giderek oradaki yapımlarda şansını dener ancak umut ettiği başarıyı yakalayamaz.

Temmuz 1931'de Fransa'da ziyaret ettiği bir Sömürge Sergisi'nde Bali Tiyatrosu performansında izlediği sözsüz, büyü etkisi yaratan sahne unsurları ve aksiyondan etkilenir. Yeniden tiyatrodaki devrim yapma fikri üzerinde yoğunlaşır ve Ekim 1932'de Vahşet Tiyatrosu'nun ilk manifestosunu yayımlar.

1.1.3. Vahşet Tiyatrosu Denemesi: Cenci

Artaud, fikirlerini ifade edebileceği yapımlar üzerine düşünmektedir, Seneca'nın *Atreus* ve *Thyestes* trajedisini uyarlamaya başlar. Ancak aklında başka bir öncelik belirir; Percy Bysshe Shelley'in *Les Cenci* adlı trajedisini. Şubat 1935'te *Les Cenci*'nin

uyarlamasını tamamlar. Dört perdelik oyunda kan, ensest ve cinayet ön plandadır. Konu, 16.yüzyılda yaşanmış bir olaya dayanır: Francesco Cenci, papalık mahkemeleri önünde bir dizi skandal davada yer almış bir aristokrattır. Öz kızı Beatrice'ye tecavüz etmiştir. Ancak kiliseye yaptığı maddi yardımların koruması altında olduğundan dolayı cezalandırılmaz. Cezasını, tecavüze uğrayan kızı ve ailesi, Cenci'yi vahşice öldürerek verir. Shelley, bu hikâyeyi uyarlayarak bir trajedi yazmıştır. Artaud da bu trajediyi yeniden uyarlayarak ele almıştır (Artaud, 1999: 119-153).

Artaud, tiyatrosunun ilk yapımı olacak olan *Cenci* oyununun başrolü için, yapıma maddi destek sağlayan aristokrat bir kadın olan Lady Abdy ile anlaşır. Ancak prova süreci hayal ettiği gibi gerçekleşmez. Oyuncular, Artaud'nun fikirlerini kavramakta zorlanırlar. Görüşlerinin titizliği ve zenginliğini takdir etmekle birlikte, gerçekte uygulanabilirliği hakkında sorun yaşarlar. 6 Mayıs 1935'te gerçekleşen ilk gösterim kimseyi memnun etmez. Özellikle başrol oyuncusu Lady Abdy, güzelliği ile beğenilirken, aksanı ve sesini duyuramayınca bağırarak konuşması sebebiyle eleştirilir. Oyun, on yedi gösterimden sonra, 22 Mayıs 1935'te son kez sahnelenir. Bu yapımda, fikirlerine tamamen aykırı bir tiyatro binası kullanmak zorunda kalmış ve kendisi yazmış olmasına rağmen, geleneksel bir metnin ötesine geçememiştir. Artaud, hayalini kurduğu tiyatro devrimini yapmak için son şansını da kaybettiğini düşünmektedir.

1.1.4. Sona Doğru

Yeni bir başlangıç için arayışa giren Artaud, Meksika'daki uyuşturucuya dayalı mistik bir kültürün varlığını keşfeder. Eğitim ve araştırma talebiyle, dostlarının bağlantıları sayesinde Fransız Eğitim Bakanlığı'nın da onayını alarak 7 Şubat 1936'da Meksika'ya gider. Daha yolculuğu sürerken, tiyatro hakkındaki yazılarının basılacağı kitabın adını bulur:

“Sanırım kitabım için uygun bir başlık buldum. Tiyatro ve İkizi olacak. Çünkü tiyatro hayatın ikizi ise, hayat da tiyatronun ikizidir... Tiyatronun ikizi, günümüz insanının kullanmadan bıraktığı gerçekliktir.” (Aktaran: Esslin, 1976: 44)

Meksika’da Paris kültürünün bir parçası olan tanınmış bir Fransız olarak iyi karşılanır, makaleler yazması istenir, çeşitli üniversitelere konferans vermek üzere davet edilir. Ancak o dönemde Meksika’da önemli bir güç olan Komünist Parti, sürrealistlerin siyasi bağlılığı hakkındaki aşağılayıcı yorumlarına öfkeli. Buna rağmen, Meksika Üniversitesi rektörünün desteğiyle, Hint kabilelerinin sanatlarını incelemek üzere maddi destek alır ve daha sonra kitaplaştıracığı hikayeleriyle, Tarahumara kabilesinin yaşadığı bölgeye gider. Köy rahiplerinin gerçekleştirdiği ritüelleri izleyen Artaud, bölgeye özgü ve uyuşturucu etkisi olan *peyotl* bitkisini de elde etmeyi başarır. Öyle ki, *peyotl* çiğneyerek geçirdiği üç günü, varlığının en mutlu üç günü olarak tanımlar:

“Varlığım için bir sebep aramaktan sıkıldım ve bedenimi taşımak zorunda kalmadım. Hayatı icat ettiğimi ve bunun benim işlevim ve varoluş sebebim olduğunu ve artık hayal gücüm kalmadığında sıkıldığımı ve peyotl’un bana hayal gücü verdiğini anladım”
(Aktaran: Esslin, 1976: 45)

Meksika seyahati sonrasında yıllardır çektiği baş ağrıları ve kullandığı uyuşturucular etkilerini fazlasıyla göstermeye başlamıştır. Kaderin kendisini kozmik bir olaya çağırdığına inanan Artaud, bu olayın gerçekleşeceğini düşündüğü yerde olması gerektiğini hisseder ve bu kez İrlanda’ya bir yolculuğa hazırlanır. Ağustos 1937’de İrlanda’ya gider. Yaklaşık bir buçuk ay sonra karıştığı bir kavga sebebiyle altı gün gözaltında tutulur ve 29 Eylül 1937’de Fransa’ya giden bir gemiye bindirilir. Ancak gemide metal araç gereçleri ile iki tamirci görünce, kendisine zarar vereceğine inanan Artaud, öfkeyle onlara saldırır. Gemi 30 Eylül 1937’de limana vardığında gemi yetkilileri Artaud’yu Fransız yetkililerine teslim ederler ve yetkililer onun tehlikeli bir akıl hastası olduğuna ikna olarak, bir akıl hastanesine kapatırlar. Artaud’nun akıl hastanelerinde geçireceği dokuz yılı böylece başlar.

İki yıl sonra 2. Dünya Savaşı patlak verir. Alman işgali altındaki Fransız topraklarında eski dostlarının dahi Artaud için yapabilecekleri kısıtlıdır. Ancak yaklaşık altı yıl sonra, 1943’te, ailesi ve dostlarının uzun uğraşları sonucu Artaud, Rodez’de, güvenilir bir doktora teslim etmek üzere bir başka akıl hastanesine nakledilir. Burada onu karşılayan Dr. Ferdière, Artaud ile aktif yıllarında daha önce birtakım etkinliklerle karşılaşmış, kendisine duyduğu hayranlık ile saygılı davranma

kararlılığındadır. Artaud'nun tüm çılgınlıklarına rağmen Ferdière ona bir arkadaş gibi davranır. Ancak Artaud'nun düşünceleri, bedeninin çektiği acılardan etkilenmiştir. Artaud, bedeninin, dünyanın tüm günahlarını ve pisliğini taşıdığını, yoğun fiziksel acılarının sebebinin bu olduğunu iddia etmektedir. Ruhu ise, Jean-Louis Barrault'ya Rodez'den yazdığı ilk mektuplarından birinde yazdığı üzere, M.S. 2. yüzyılda yeryüzünde yaşamış bir meleğin ruhudur. Artaud, diğer insanların kendi bedeninde sohbet ettiğini duymaktadır.

Dr. Ferdière, Artaud'yu yazmaya ve çizmeye teşvik eder. Kitap ödünç vererek çeviriler yapmasını ister. Ancak mesleki terapi, Ferdière'in tek tedavi yöntemi değildir. Artaud'nun giderek artan yabancılaşma, yanılsama ve ilgisizliğine karşı onu elektrik şoku tedavisine başlatır. Sonraları bu tedavi yöntemiyle çok sert suçlamalarla karşılaşmış olsa da, Ferdière gerçekten faydası olacağına inanmaktadır. Öyle ki, bu tedavinin Artaud'yu büyük ölçüde iyileştirdiğini, takıntılarını ve sanrılarını ortadan kaldırdığını iddia eder. Artaud'da gözle görülür bir iyileşme olduğu ortadadır ancak yine de tedavi sürecini dehşet, korku ve ıstırapla geçiren Artaud, varoluşsal acılar yaşamaktadır.

Artaud'nun eski dostları, onu akıl hastanesinden çıkarmak için uğraşırlar. 1946'nın başlarında Arthur Adamov, Artaud'nun serbest bırakılması hakkında Ferdière ile görüşmek için Rodez'e gelir. Ferdière, Artaud'nun maddi durumlarının iyileştirilmesi; geçim kaynağı edinmesi koşuluyla kabul eder. Bunun için aralarında Picasso, Eluard, Sartre, Tzara ve eski dostu Barrault'nun da olduğu birçok sanatçının desteğiyle bir gece düzenlenir ve bağış toplanır. Ferdière ikna olur ve Artaud ile birlikte 26 Mayıs 1946'da Paris'e gider. Artaud, neredeyse dokuz yıl sonra Paris'e dönmüştür fakat henüz elli yaşında bile olmadığı halde dişleri dökülmüş, buruşmuş, perişan olmuş, en az yetmiş yaşında görünmektedir.

Paris'e dönüşünden sonraki iki yıl içinde yazmaya ve yayımlamaya devam eder, eski dostları ve hayranları ile bir araya gelerek okuma etkinlikleri düzenler. Ancak artık beden de zihnen de eskisi gibi değildir, 4 Mart 1948'de rektum kanserinden ölür. Ailesi ve dostlarının katılımıyla, dini törenler olmaksızın Ivry mezarlığına gömülür.

“Bakın, bundan on yıl sonra, sizin işinizi yapacak insanlar beni anlayacak.

İşte o zaman keşfedecekler beni bir doğa gibi.

Gayzerlerim ve buzullarım keşfedilecek, ruhumdakiler açığa çıkacak.

Beynimdeki damarlar ve saçlarım fosilleştiğinde,

yaratık ansiklopedilerinde yerimi alacağım,

marifetlerim anlaşılacak.

Ardından inceleyecekler bu fosili,

aklın sınırları kitaplarda keşfedilecek.

(...)

Ardından bir gün bunların hepsi kabul görecektir,

işte o günden sonra daha fazla konuşmama gerek kalmayacak.”

(Artaud’dan aktaran: Hirschman, 2019: 236)

1.2. TİYATRO DÜŞÜNCESİ

1.2.1. Tiyatronun İşlevi Ne Olmalı?

“Duyarlılığımızın geldiği bu yıpranma noktasında, kesin olan şu ki, bizim, her şeyden önce, sinirlerimizi ve yüreğimizi uyandıracak bir tiyatroya gereksinimimiz var.” (Artaud, 1993: 75)

Sürrealizmin tiyatro alanındaki öncülerinden biri olarak değerlendirilen Artaud, komünizme bağlılığını açıklayan sürrealistlere tepki göstererek hareketten ayrılmıştır. Aykırı bir tutum içinde olması gerektiğini savunsa dahi Artaud’ya göre tiyatronun görevi, siyasi bir duruş sergilemek değildir:

“Güncel toplumsal durumun çok haksız ve yıkılmaya değer olduğunu söylüyorum. Bununla uğraşmak tiyatronun görevidir, ama bunun da ötesinde bir top mermisinin işidir.” (Artaud, 1993: 37)

Artaud, hiç kimsenin herhangi bir varsayımda bulunma hakkına sahip olmadığı, tüm değerlerin çöktüğü anda rutinleri ve bu gelenekleri bitirme zamanının geldiğine inanmaktadır (Artaud, vd. 1972: 95). Yaşadığı döneme dek önerilen ve uygulanan tüm tiyatro deneyimlerine karşı çıkar. *“Tiyatro, Artaud’ya göre, seyircinin yalnızca eğlendiği, bilgi edindiği, kışkırtıldığı ya da tahrik edildiği bir yer değildi”* (Şahintürk, 1998: 38). Batı tiyatrosunun sanat adı altında işlevsiz bir konumda olduğunu düşünen Artaud, ilkel ritüellere yönelir ve bunu kültür kavramıyla temellendirir (Artaud, 1993: 12).

“Artaud’ya göre Batı sanatı temelinde halktan kopmuş, uzaklaşmış ve insanları birbirinden ayırmış, dağıtmıştı ama kültür insanları bir araya getiriyor ve birbirlerine yaklaşıyordu. Sanat, cılız, işlevsiz ve fazlalıktı, kültür ise gürbüz, canlı ve işlevseldi. Sanat bir tek kişinin ifadesiydi, kültür ise yığınların, herkesin, tümünün ifadesiydi. (...) Artaud, kültür ideasını, primitif ritüelle temellendirmiş ve bu primitif ritüeli uygar yaşamın içine yeniden sunmaya çalışmıştır.” (Şahintürk, 1998: 38)

Artaud, kültür ifadesinden yola çıkarak, her şeyden önce yaşamamız gerektiğine, bizi yaşatan şeye ve bir şeyin bizi yaşattığına inanmaya (Artaud, 1993: 11) ihtiyacımız olduğunu vurgular. Bu ihtiyacın, sadece doymakla ilgili bir gereksinim gibi değil, *doyuma ulaşmak* olduğunu ifade eder:

“Demek istiyorum ki, hepimiz için hemen yemek önemli olsa bile, sıradan acıkma gücümüzü, yalnızca hemen yemek kaygısıyla boşa harcamamak daha önemlidir.” (Artaud, 1993: 11)

Artaud’ya göre, tiyatronun işlevi, yaşamdaki bu açlığın doyumluğa ulaşmasını sağlamak olmalıdır. Sadece izleyen organizmalar olarak kalmaktan istemiyorsak, yaşama müdahale etmemiz gereklidir. Tiyatro böyle bir istençten doğmuştur; yaşama boyun eğmek için değil, onunla boy ölçüşmek için (Artaud, 1993: 96). Bunu gerçekleştirebilme gücü olan tiyatro, bir oyun değil, yaşamın bir parçası; bir gerçeklik olması gerekir. Her performans bir tür olma (=olay=happening) haline getirilmelidir. Performansın içsel gücü, hayatın kaygıları ve meşguliyetleriyle doğrudan ilişkili olmalıdır. Yansılama artık eylemin olasılığına veya olanaksızlığına değil, iletişim kurma gücüne ve bu eylemin gerçekliğine bağlı olmalıdır. Böyle bir performans,

seyircinin zihnine veya duyularına değil, tüm varoluşlarına hitap edecektir (Esslin, 1976: 78). Böylece hem seyirci ile oyuncu arasında, hem seyirci-oyuncu ile yaşam arasında dolaysız bir etkileşim sağlanacaktır.

Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu* adlı eserinde, tiyatronun temelini Dionisos'un ruhu olduğunu, ancak karanlık, şiddetli, çalkantılı, müziksel coşkusunda anlaşılmaz, olduğunu, Apolloncu yaklaşımın ise netlik, ölçü ve mantıkla yumuşatılmış ve evcilleştirilen ruhu olduğunu ifade etmiş olsa da, Artaud, Apollon unsurunu tamamen reddederek ve tüm şiddet ve gizemleriyle Dionisos canlılığının güçlerine güvenir. (Esslin, 1976: 80). Bu güçler tiyatro aracılığıyla harekete geçirilebilirse, tiyatro tarafından yeniden canlandırılabilirse, insanlığın, canlılıklarının ölümü ve nihayetinde yok oluşu anlamına gelen içgüdülerinin giderek körelmesine yol açan felaket yollarından saptırılabilceğini umut etmektedir.

Apollon'u redderek Dionisosçu düşünceye yaklaşan Artaud, arınma temelli önerdiği tiyatroda, Aristotelesçi arınma (katharsis) yerine, "modern insan"ın akla ve mantığa bağlılığını terk ederek, bilinçaltını özgür bırakmasını; bunu gerçekleştirebilmek için, mantık öncesi ilkel varoluşa dönülmesi gerektiğini savunmuştur. Tiyatronun varlık nedenini sorgular, ilkel yapısına, kökenlerine yönelerek, ilk amacına yeniden ulaşılması gerektiğini vurgular. Tiyatronun ilkel ritüellerde olduğu gibi yaşam ile özdeşleşebilmesi için, "-mış gibi yapma" durumunun değişmesi gerekmektedir. Tiyatro, hayatın aynası değil; ta kendisi olmalıdır.

"Tiyatronun temel nitelikteki büyüünün işlevi, düş ile bilinçdışını belirginleştirip somutlaştırarak, temsilcilik görevini üstlenen bir eylemin ve acı çekmenin aracılığıyla, başka bir deyişle tiyatro oynayarak iyileştirmektir. Artaud, tiyatro araçlarını sınırsız özgür kılarak, büyüsel yapı taşıyan, çoktan unutulmuş dinsel geleneklerden kaynaklanma etki ve değerleri canlandırmaya çalışır; bununla amaçlanan, uygarlığımızın hastalığını iyileştirmek, başka deyişle anlam ve eylemin birbirinden ayrı düşmesinin önüne geçmektir." (Kesting, 1982: 122, 123)

Artaud'ya göre tiyatro, duygusal yaşamın tüm gücünü, tüm insan ıstırabını ve neşesini birçok insanda tekrar aktif hale getirerek, bilinçaltını ortaya çıkararak, hayata ve düşünce tarzlarına karşı temel tutumlarını değiştirebilir, böylece toplumu ve

dünyayı dönüştürebilir (Esslin, 1976: 83). Artaud, yaşam gücünün iyileştirici, dönüştürücü gücüne; insanın doğal içgüdüsünün gücüne inanır. Bu inanç, “Nietzsche’nin iyileştirici bir güç olarak Dionysosçu dürtüyü yeniden diriltme arzusu” (Sözer, 2011: 41) ile örtüşür. Tiyatronun bu dönüştürücü gücünü, “yeterince arıtılmamış ve olgunlaştırılmamış her biçimin, titizlikle ve didik didik dövülmesinden sonra yüce olan şeye yeniden erişmemizi” (Artaud, 1993: 45) sağlayan simya ile bağdaştırır:

“Maddenin felsefel durumları olarak adlandırabileceğimiz şeyi belirten bu simgeler, doğal molekülleri ısrarlı arıtmanın, birleştirmenin ve son derece yalınlaştırılarak iyice inceltmenin; katı cisimleri, sonunda altına dönüşmeleri için, tinsel bir denge çizgisine göre, inceleye inceleye yeniden oluşturmayı ve yeni bir gözle ele almayı sağlayacak uğraşın hangi yollardan geçtiğini bulmamıza yardımcı olur.” (Artaud, 1993: 44)

Simyanın yapısıyla ilgili yaptığı bu yorumun üzerine tiyatro ile ilişkisine şöyle değinir:

“Tiyatroda altın yapma işlemi, uyandırdığı çatışmaların sonsuzluğu, karşı karşıya getirdiği ve coşturduğu güçlerin inanılmaz fazlalığı, ayrıca sonuçları taşkın ve tinsellikle yüklü bir tür temel yükselişe çağrısıyla, sonunda, zihinde salt ve soyut bir anlık çağrıştırır, ondan sonra hiçbir şey yoktur artık ve bu arılık, tek bir nota, uçarken kapılmış bir tür sınır-nota gibi tasarlanabilecektir, betimlenemez bir titreşimin organik parçası gibi olacaktır.” (Artaud, 1993: 45, 46)

1.2.2. Tiyatro ve Veba

Artaud’nun, tiyatro ile bağdaştırdığı bir diğer olgu ise vebadır. Artaud, “Tiyatro ve Veba” başlığı ile 1934’te yayımlanan yazısında, tiyatro ile özdeşleştirdiği veba hastalığını oldukça detaylı bir şekilde ele alır:

“Çok belirgin her türlü fiziksel ya da ruhsal rahatsızlık başlamadan Önce, hastanın gövdesini yer yer kırmızı lekeler kaplar ve hasta bunu ancak kararmaya başladığı sırada birdenbire ayırmsar. Korkmaya bile zaman yoktur (...)

Sersemlemiş, altüst olmuş, düzeni bozulmuş doku sıvıları, bedeninin her yanında koşar gibidir. (...) Yüreği gibi hızlı hızlı, dolu dolu, küt küt atan, bu yoğun, dopdolu, gümbürtülü nabız; bu önce alev alev, kırmızı, sonra donuk gözler; bu önce beyaz, sonra kırmızı, daha sonra kömür gibi kapkara ve yarık yarık, kocaman ve şişkin, soluk soluğa kalmış dil, hepsi eşi görülmedik bir organik fırtınanın habercisidir. Yeraltı fırtınalarına uğramış bir yanardağı andıran ve yıldırım düşmüş bir toprak gibi yarık yarık olmuş doku sıvıları dışarıya çıkış noktası arar. Kırmızı lekelerin ortasında daha da yakıcı noktalar belirir ve derisi, bunların çevresinde bir lav tabakasının altındaki hava kabarcıklarını andıran kabarcıklar gibi kabarır. Ve bu kabarcıklar halkalarla çevrilir, bunların sonuncusu tam anlamıyla akkor durumuna gelmiş Satürn gezegeninin çevresindeki halka gibi bir hıyarcığın en uç sınır noktasıdır.

Gövdenin her yanına ağ gibi yayılır. Ama, yanardağların nasıl yeryüzünde yeğledikleri yerler varsa, yangılanan hıyarcıkların da gövdede gözde yerleri vardır. (...) organizmanın ya canlılığını yitirdiği ya da içindeki pisliği dışarı attığı duyarlı bölgelerde hıyarcıklar ortaya çıkar. Bir noktada belirginleşen şiddetli bir yangı, çoğu zaman, merkezi sistemin gücünden hiçbir şey yitirmediğini ve bir acının yatışmasının, hatta iyileşmenin olası olduğunu gösterir. Vebanın en şiddetli olanı, içte kalan öfkelenmeler gibi belirtilerini açığa vurmamıştır.

Vebalı bir hastanın kadavrası açılınca doku bozukluğu görülmez.(...) cüzzam ya da frengide olduğu gibi, maddenin ne yıkımı, ne yok olması söz konusudur. En kanlı düzensizliklerin olduğu, sindirilen maddelerin görülmemiş derecede çürüdüğü ve taşlaştığı bölge olan bağırsaklarsa, organik olarak bozulmamıştır. (...) yer yer kırılacak gibidir, ama olduğu gibi durur, bir zerreciği bile eksik değildir, üzerinde gözle görülür hiçbir doku bozulması yoktur, kendinden bir şey yitirmemiştir.

Bununla birlikte, bazı durumlarda, doku bozukluğuna uğramış akciğer ve beyin siyahlaşır ve kangrenleşir. Akciğer yumuşamış, gelişigüzel doğranmıştır, bilmem hangi siyah maddenin yongaları gibidir; beyin ise, erimiş, törpülenmiş ve bir tür kömür tozuna dönüşmüştür.” (Artaud, 1993: 20, 21)

Artaud’ya göre veba, insanlık tarihinde bir felakettir, ancak sonucu ya ölüm ya da arınmadır. Fiziksel olduğu kadar sosyal etkileri içinde barındıran koca bir çibana

dönüşür ve sonunda patlar. Veba temizler. Tiyatro da aynı şeyi yapabilmelidir. İnsanların bilinçaltında bastırdıklarını çibana dönüştürmeli ve patlatarak temizlenmeyi; arınmayı sağlamalıdır (Bermel, 1997: 10). Bu arınma, Aristoteles'in katharsisinden farklı olarak, tiyatronun hoşla gitme, zevk verme gibi naif yollarla arınma sağlaması düşüncelerinden uzaklaşarak, veba gibi derinlemesine etki ederek, yıkım olmadan arınmaya ulaşılamayacağını, tiyatronun toplumsal bir gereklilik haline gelmesi gerektiğini savunur (Bermel, 1997: 11). Tiyatro da veba gibi dışarıdan hiçbir belirti olmaksızın içeriden kalıcı değişikliklere neden olmalı, etkileri insandan insana geçmelidir. Ancak tiyatroyu vebaya benzetirken esas vurgusu bulaşıcılık değildir; tiyatro da veba gibi, insanların içinde bulunan -karanlık ya da gizli olarak tanımladığı- güçleri ortaya çıkararak eyleme geçirmelidir.

“Tiyatro da veba gibi, ölüm ya da iyileşmeyle çözümlenen bir krizdir. Ve veba, ardında, yalnızca ölüm ya da sınır bilmez bir arınma bırakan tam bir kriz olduğu için üstün bir iletir. (...) insanları, kendilerini oldukları gibi görmeye iterek maskelerini düşürür, yalanı, yakışsızlığı, alçaklığı, iğrençliği, ikiyüzlülüğü keşfeder; duyuların en ince noktalarına dek işleyen maddenin boğucu devinimsizliğini silkeler ve geniş topluluklara karanlık, gizli kalmış güçlerini göstererek, onların alinyazısı karşısında, o olmadan hiçbir zaman takınamayacakları yiğitçe ve üstün bir tutum takınmaya çağırır. (Artaud: 1993: 29)

Vebanın yıkıcılığına şahit olan Artaud, iyileşme ya da yok oluşla sonuçlanan bu hastalığı, idealindeki tiyatro düşüncesiyle özdeşleştirmiştir. Gerek bireysel gerek kitlesel boyutlarda fiziksel ve duygusal etkileri olan veba gibi tiyatro da bireyleri ve kitleleri sarsmalı, kalıcı etkiler bırakmalıdır. Acılı bir süreçle insan vücudundaki sıvıları boşaltarak ölüm ya da arınma ile sonuçlanan ve ardında iz bırakmayan veba gibi tiyatro da iz bırakmaksızın “*bu kanlı işlemi*” (Şener, 2006: 246) gerçekleştirmelidir.

“Veba gibi, tiyatro da önce insanın tüm benliğini saracak, onu acıtacak, onu kendisiyle karşı karşıya getirecek ve bir nevi iç hesaplaşmayı sağlayacak sonunda da bu acılardan hiçbir iz kalmayacaktır.” (Kılıç, 2008: 1257)

Tiyatronun, veba gibi tüm yıkıcı etkisiyle fiziksel, zihinsel ve ahlaki bir kargaşa yaratmasını ister. Tiyatronun, insanların (seyircilerin) vücutlarına gerçekten zarar

vermeden fiziksel olarak hareket etme yeteneğini veba ile paylaştığı ortak bir özellik olarak görür. Vebadan ölen kurbanın vücudunun, siyah bir sıvıyla dolu olmasına rağmen hiçbir organik bozulma göstermemesinden yola çıkarak, gerçekliği etkilemeden duyguları tamamen alt üst eden ve parçalayan tiyatro ile özdeşleştirir (Esslin, 1976: 82, 83). Artaud'ya göre, ancak bu şekilde; yıkım ve yeniden inşa yoluyla, yani dönüşüm yoluyla gerçek bir yeniden düzenleme mümkün olabilir. Bu düzenleme, fedakârlık gerektirmektedir. (Turner, 1982: 84). Artaud, vebanın fiziksel olarak zarar vermeden ölüme götürmesi ile ilgili saptamaları şöyledir:

“Bu olayla ilgili olarak iki önemli saptama yapmak gerekir: birincisi, akciğer ve beyin kangrensiz de olsa, veba belirtilerinin yeterli olduğu, vebalı kişinin herhangi bir organının çürümeden hesabının görüldüğüdür. (...)

İkinci saptama da, gerçek anlamda veba nedeniyle doku bozukluğuna uğrayan tek iki organın, beyin ve akciğerin her ikisinin de, doğrudan bilinç ve iradeye bağlı olmasıdır. İnsan, kendisini düşünmek ya da solumaktan alıkoyabilir, solunumunu hızlandırabilir, istediği gibi ayarlayabilir, onu dilediğince, bilinçli ya da bilinçsiz kılabilir, biri doğrudan sempatik sinir sistemine bağlı kalarak kendiliğinden, öbürü de beynin yeniden bilinçli duruma gelmiş tepilerine uyma biçiminde olmak üzere iki tür soluma arasında bir denge sağlayabilir.” (Artaud, 1993: 21)

Artaud, vebanın bireysel etkilerinin yanı sıra toplumsal etkilerinin de yıkıcılığını vurgular:

“Veba bir kente yerleşince düzenli kurumlar çöker, artık ortada ne yol hizmetleri, ne ordu, ne güvenlik, ne belediye kalır, ölülerin yakılması için rastgele eller yakmalıkları yakar. Her aile kendi yakmalığı olsun ister. Sonra, odun yer ve ateş azalınca, yakmalıkların çevresinde aile çekişmeleri başlar, ama bunu hemen sonra toplu bir kaçış izler, çünkü cesetler çok fazladır. Sokaklar daha başında, kıyısından köşesinden hayvanların kemirdiği cesetlerle dolmuştur, çökmek üzere olan piramitler oluşturlar. Kokuları havada bir alev gibi yükselir. Koca sokaklar, ceset yığınlarıyla kapanmıştır. İşte o zaman, evlerin kapıları açılır, kafaları korkunç imgelerle dolu sayıklayan vebalılar uluyarak sokaklara dağılır. İç organlarına dek işleyen ve tüm organizmalarını saran illet, ruhları yoluyla fişek gibi dışarıya fıskırır. Hıyarcığı, kırmızı boğumu, ağrısı, sayıklaması

olmayan öbür vebalılar gururla kendilerini aynada seyrederler, sağlıktan yorgun düşmüşçesine ve öteki vebalılara küçümsemeyle bakarak süs aletleri ellerinde ölürler.” (Artaud, 1993: 21)

Artaud’nun tiyatroyu veba ile özdeşleştirmesinin temelinde, dönemin önemli düşünürü St. Augustin’in *La Cité de Dieu* (Tanrı’nın Şehri) adlı kitabında, “organları yok etmeden öldüren veba ile yalnızca bir kişinin değil, bir halkın da ruhunda, onu öldürmeksizin en gizemli bozulmalara neden olan tiyatro arasındaki eylem benzerliğini” ifade etmesi vardır (Artaud, 1993: 25).

“Tanrılarınız, insanları öldüren vebayı yatıştırmak için, kendi onurlarına ısrarla sahne oyunları isterler, dinsel önderiniz ise, ruhları yozlaştıran bu vebadan kaçınmak isterken, sahnenin kurulmasına da karşı çıkar. Eğer içinizde, ruhu bedene yeğlemek için hâlâ zekâ parıltısı kaldıysa, tapınmanızı hakedeni seçin, çünkü salgının insan bedeninde son bulacağını öngören Kötü Ruhlar, daha çok tehlikeli bir yıkımı salıverme fırsatına sevinçle sarılırlar, çünkü bu yıkım insan bedenine değil, törelere saldırır.” (St. Augustin’den aktaran: Artaud, 1993: 25)

Vebanın, insanı boşluktan alarak bir kriz durumuna sokması ve sonucun ölüm ya da dirilme ile bitmesi durumunu, tiyatro ile bağdaştıran Artaud, duyuların dinginliğini sarsması gereken *gerçek tiyatronun*, bilinçaltında bastırılan düşünceleri özgür kılarak bir kriz yaratması ve arıtması gerektiğini vurgular. Böylece tiyatro, “seyircileri kahramanlara özgü, zor bir tutum takınmaya zorlar” (Artaud, 1993: 26). Veba gibi tiyatro da “çatışmaları çözümler, güçleri ortaya çıkarır, olabirlikleri eyleme geçirir” (Artaud, 1993: 29). Vebanın, hem bireysel hem toplumsal dev bir çıbanı ortaya çıkararak patlatması gibi, tiyatro da “yaraya ortaklaşa bir neşter vurmak için yaratılmıştır” (Artaud, 1993: 29).

“Tiyatro da veba gibi, Ölüm ya da iyileşmeyle çözümlenen bir krizdir. Ve veba, ardında, yalnızca ölüm ya da sınır bilmez bir arınma bırakan tam bir kriz olduğu için üstün bir iletir. Aynı biçimde, tiyatro da yıkım olmadıkça elde edilemeyen en yüce denge olduğu için bir iletir. O, ruhu enerjilerini yücelten bir sabuklamaya çağırır; ve sonuç olarak, insansal açıdan tiyatro eyleminin veba eylemi gibi ondurucu olduğu görülür, çünkü insanları, kendilerini oldukları gibi görmeye iterek maskelerini düşürür, yalanı, yakışsızlığı, alçaklığı, iğrençliği, ikiyüzlülüğü keşfeder; duyuların en ince noktalarına dek işleyen maddenin

boğucu devinimsizliğini silkeler; ve geniş topluluklara karanlık, gizli kalmış güçlerini göstererek, onları alinyazısı karşısında, o olmadan hiçbir zaman takınamayacakları yığıtçe ve üstün bir tutum takınmaya çağırır.” (Artaud, 1993: 29)

1.2.3. Sahneleme² ve Metafizik

Batı tiyatrosunun³ tiyatroyu, *sözün hükmettiği bir yapı* olarak kabul etmesini eleştiren Artaud, sözlü ya da yazılı olanın sahneye değil, kitaba ait olduğunu savunur (Artaud, 1993: 34). Ona göre, sahne fiziksel bir yerdir ve fiziksel bir dile ihtiyaç duymaktadır. Bu dil, sözlü dil gibi akla seslenmek yerine, duyularımıza seslenmelidir.

“Duyular için yaratılmış bu dil, öncelikle onları doyuma ulaştırmaya çalışmalıdır. Bu, onun, daha sonra, tüm düşünsel sonuçlarını olası tüm düzlemlerde ve her yönde geliştirmesini engellemez. Ayrıca, dilin şiirinin yerini uzamdaki bir şiirin, tam da, yalnızca sözcüklere özgü olmayan şeylerin alanında belirlenecek bir şiirin almasını sağlar.” (Artaud, 1993: 34, 35)

Artaud’ya göre, bu fiziksel dil, göstergeler üzerine kuruludur. Göstergelerle hiyeroglifler oluşturarak, eklemli dilden bağımsız olarak uzamda somut bir şiir yaratılmalıdır (Artaud, 1993: 36).

“Ruhbilime eğilimli Batı tiyatrosunun tersine, metafiziğe eğilimli Doğu tiyatrosunda, bu yoğun ardı kesilmez jestler, göstergeler, davranışlar, sesler yığını, sahnenin ve sahneye uygulamanın dilini oluşturur; bu dil, fiziksel ve şiirsel sonuçlarını bilincin tüm düzeylerinde ve tüm duyularda geliştirir, düşünceyi zorunlu bir biçimde, eylem durumunda metafizik diye adlandırabileceğimiz şeyden kaynaklanan derin tutumlar takınmaya sürükler.” (Artaud, 1993: 39, 40)

² Artaud, “Tiyatro ve İkizi” adlı kitabında dilimize *mizansen* şeklinde çevrilen *Mise-en-scène* kalıbını kullanmıştır. Kitabın Türkçe çevirisinde, çeviren Bahadır Gülmez, *sahneye koyma* ifadesini kullanmıştır. Ancak kullanım sıklığı ve daha anlaşılır olduğu düşüncesiyle bu çalışmada *sahneleme* ifadesi tercih edilmiştir.

³ Artaud, *Batı Tiyatrosu* ifadesini şöyle açıklar: “Batı diyorum, çünkü bereket versin Doğu tiyatrosu gibi, tiyatro düşüncesini tertemiz koruyabilmiş başka tiyatrolar da var, üstelik Batı’da, bu düşünce de -geride kalan her şey gibi- çıkarı için kendini satmıştır.” (Artaud, 1993: 34). Bu doğrultuda, bu çalışmada aynı ifade kullanılmıştır.

Bu doğrultuda, eklemliden tamamen vazgeçmez. Ancak bu dili, alışılmamış bir biçimde kullanarak metafiziksel bir özellik kazandırmak gereklidir.

“Onu uzamda etkili bir biçimde yaymak ve bölümlemek, tonlamaları salt somut yanlarıyla ele almak ve onlara bir şeyleri parçalamakta ve ortaya çıkarmakta sahip oldukları gücü yeniden kazandırmak, dile ve onun bayağı, yararlı, - gereksinim giderici de denilebilir- kaynaklarına karşı, izi sürülen hayvan kökenlerine karşı cephe almak ve son olarak da dili büyü biçimi altında ele almaktır.” (Artaud, 1993: 41)

Tiyatroda söze verdiği önem nedeniyle Batı tiyatrosunu, yalnızca metnin bir yansıması olarak değerlendiren Artaud, bu tiyatrodaki sözün dışında kalan her şeyin, ikinci planda önem verilen sahnelemenin alanına girdiğini ifade eder (Artaud, 1993: 61). Doğu tiyatrosunda ise, sözcüklerin yerine jestlerin, davranışların, göstergelerin dili vardır:

“Gösterge dili, Doğu’da konuşma dilinin üstünde tutulur ve büyü ivedi güce sahip olduğu kabul edilir. Onun yalnızca zihne değil, duylara da seslenmesi ve duylarla, tümüyle devinim durumundaki duyarlılığın en zengin ve en verimli bölgelerine ulaşması istenir.” (Artaud, 1993: 104, 105)

1.2.4. Bali Tiyatrosu

Temmuz 1931’de Fransa’da ziyaret ettiği bir Sömürge Sergisi’nde Balili dansçıların gösterisini izleyen Artaud, trans halindeki dansçıların, ellerindeki hançerleri kendilerine zarar vermeden göğüslerine bastırmaları gibi (Savarse, 2001: 52), gizini çözemediği ayin jestlerinden etkilenir. Bu gösteride devinimle ortaya çıkan bir dil öncesi durumla karşılaşır (Artaud, 1993: 54).

“Bu gösteri, arı tiyatro imgeleriyle oluşturulmuş doğüstü bir güzellik sunar bize, bu imgelerin anlaşılması için yepyeni bir dil yaratılmış gibidir, çünkü oyuncular kostümleriyle, yaşayan ve hareket eden gerçek hiyeroglifler yaratırlar. Üç boyutlu olan bu hiyeroglifler, daha sonra yeri geldiğinde bir takım jestlerle, gizemli göstergelerle üst üste nakışlanır, hani biz Batılıların kesinlikle baskı altına almış olduğu bilmem hangi masalsı ve

karanlık gerçeğin karşılığı olan göstergelerle.” (Artaud, 1993: 53)

Bali tiyatrosunda, jestler, duruşlar, gırtlaktan çıkan sesler ve dalgalanan cümleler, nesnelere vurularak çıkarılan sesler, boşluğa atılan çığlıklar, sahne uzamını doldurur. Artaud, bu etkiyi *“temel maddesi artık sözcükler değil de göstergeler olan fiziksel bir yeni dilin anlamının ortaya çıkması”* şeklinde tanımlar (Artaud, 1993: 47). Soyutun somuta dönüşümüyle zihinsel bir simyaya tanık olduğunu ifade eder (Artaud, 1993: 58).

“Asıl hayranlık uyandıran şey, şaşırtıcı bir titizlik ve bilinçle ölçülmüş bu gösteriden, bir bereket, bir değişik düşünüş ve verimli bir bolluk duyumu edinilmesidir. En zorlayıcı uyumlar ise, bir çalgının çığlığı arasında, işitme duyumuzdan görme duyumuza, düşünceden duyarlılığa, bir oyuncunun jestinden bir bitki deviniminin çağrıştırılmasına dek durmamacasına yayılır. Üflemeli bir çalgının içli ezgileri, ses tellerinin titreşimlerini uzaklara dek yayar, öyle ki, uzayıp giden sesin kendisi midir, yoksa daha başında duyular mı sesi içine sindirmiştir, bilinmez.” (Artaud, 1993: 49)

Artaud’yu böylesi etkileyen, sergi programlarda ve tanıtımlarda, organizatörler, eleştirmenler ve sergiyi ziyaret edenler için bir "dans" performansı olan Bali performansını Artaud, bir "tiyatro" biçimi olarak değerlendirir (Savarse, 2001: 53). Artaud’nun tiyatro düşüncesi, bu dansın yerini alırken, kelimelerin yerini canlı hiyeroglifler alır. Artaud’nun ilgisini çeken aslında Bali kültürü değildir, öyle ki Artaud, Bali dansı hakkındaki bilgisini artırmak için herhangi bir atılımda bulunmaz (Savarse, 2001: 71). Susan Sontag’a göre Artaud, kendi kültürüne yabancı olan bir uygarlık biçimi eğilimiyle, Dahomey’den kabile performanslarını veya Patagonya Kızılderililerinin şaman törenlerini görseydi, eşit derecede güçlü bir deneyim yaşayabilmesi mümkündür (Savarse, 2001: 71, 72). Onun ilgisini çeken, batılı; çağdaş olmayan bir kültürdür.

“Asıl hayranlık uyandıran şey, şaşırtıcı bir titizlik ve bilinçle ölçülmüş bu gösteriden, bir bereket, bir değişik düşünüş ve verimli bir bolluk duyumu edinilmesidir. En zorlayıcı uyumlar ise, bir çalgının çığlığı arasında, işitme duyumuzdan görme duyumuza, düşünceden duyarlılığa, bir oyuncunun jestinden bir bitki deviniminin çağrıştırılmasına dek durmamacasına yayılır.

Üflemeli bir çalgının içli ezgileri, ses tellerinin titreşimlerini uzaklara dek yayar, öyle ki, uzayıp giden sesin kendisi midir, yoksa daha başında duyular mı sesi İçine sindirmiştir, bilinmez.”
(Artaud, 1993: 49)

Artaud, eklemlili dilin sınırlarını aşarak, dans, müzik, pandomim, jest, ses, renk, plastik gibi somut ifade yöntemlerine başvuran Bali tiyatrosu izleniminden yola çıkarak, ilkel yapısını koruduğunu ifade eder ve tiyatronun bu yolla ilk amacına kavuşabileceğini öne sürer:

“Bunu yapmak, yani tiyatroyu biçimlerle ve jest, ses, renk, plastik gibi ne varsa onlarla anlatım olanaklarına dayandırmak, onu ilk yaratılış amacına yeniden kavuşturmadır, ona dinsel ve metafiziksel görünümünü yeniden kazandırmaktır, onu evrenle barıştırmaktır.” (Artaud, 1993: 62)

1.2.5. Yeni Bir Dil

“Kelimeler her kim için bir anlam ifade ediyorsa, işte o kişi de domuzdur. (...) fikirleri isimlendirmiş herkes domuzdur.”

(Artaud’dan aktaran: Hirschman, 2019: 234)

Artaud’nun, kendini sözcüklerle ifade etmekte zorluk çekmesi; sözcüklerin, düşüncelerini aktarmada yetersiz kaldığını düşünmesi, tiyatro için de aynı sorunun var olduğuna inanmasına yol açmıştır. Belki de düşüncelerini ifade etmek için sözcükleri kullanmakta başarısız olan kendisi değildir, onları gerektiği gibi ifade edemeyen, dilin kendisidir (Esslin: 1976: 64). Ona göre, sözcükler, bir hissi ifade etmek için sarf edilir ve tükenir.

“sözcük düşüncüyü açar, ama bitirir de; sonuç olarak sözcük, olsa olsa varılan bir noktadır. (...) Tiyatronun da söz gibi özgür bırakılmaya gereksinimi vardır.” (Artaud, 1993: 104)

Artaud, sözcüklerin dışında yeni bir ifade biçimi bulmak gerektiğini savunur. Ona göre tüm dilleri birleştirecek bir dil mümkündür (Hirschman, 2019: 256). Zira kendi de Fuchs’un ifadesiyle, *“konuşma ötesine geçmiştir, ya da belki konuşma öncesine”* (Fuchs, 2003: 97). Sessiz filminden sesli filme geçilmesini dahi saçma ve

gölünç olarak nitelendiren Artaud (Kesting, 1982: 118), sözlü dil ile düşüncelerin aktarılmasını yetersiz bularak duygulara yönelir. Duygular, kelimelerle tanımlanmış olsalar da hissettirdiklerini ifade edebilmek için kelimeler yetersizdir. Duygularımızı tetikleyen ne olursa olsun, beden duyuları olarak deneyimleriz; nabzın hızlanması, kasların gerilmesi, kan basıncının yükselmesi gibi. “Üşüyorum” ifadesi, üşüdüğümüzde hissettiğimiz duyumu yeterli ölçüde karşılamaz (Esslin: 1976: 69). Sözcüklerin bu yetersizliği karşısında Artaud, düşüncelerimizi ve duygularımızı doğrudan insanların zihinlerine ve bedenlerine aktarmanın yollarını arar. Bu dolaysız iletişim ile insanlar arasındaki engelleri yıkarak, birbirlerinin en sarsıcı duygularını hissetmeleri ve böylece varoluşun daha zengin haline ulaşmak mümkün olabilecektir (Esslin: 1976: 71). Peki, bu hangi yollarla ve yöntemlerle nasıl gerçekleştirilebilecektir? Tiyatronun ilkel kaynaklarına yönelmesiyle, ilkel iletişim şekli olarak fiziksel eylem ön plana çıkar. Buradaki ilkel ifadesi, “*henüz yazılı bir dil geliştirmemiş olan toplumu*” ifade etmektedir (Brockett, 2000: 16). İzlediği Bali tiyatrosundan etkilenen Artaud, tiyatronun öncelikle yazılı temele dayalı olmasına karşı çıkar. Tiyatro, metnin sergilenmesi olmamalı, sahnede oluşmalı; kendiliğinden gelişmelidir (Kesting, 1982: 120). Düşünce ve duygu, metinden bağımsız olarak, eklemli dil ile değil fiziksel eylemler aracılığıyla aktarılmalıdır.

“Eğer yaşamımız, kükürtten, bir başka deyişle kesintisiz bir büyüden yoksunsa, bunun nedeni, eylemlerimizi seyretmekten ve eyleme girmek yerine, eylem biçimlerimizi düşleyerek, düşünceler içinde yitip gitmekten zevk almamızdır.” (Artaud, 1993: 12)

Artaud, sözcüklerden oluşan dil son sınırına ulaştığı noktada, bilinçaltını özgür bırakarak, var olan düşünce ve duyguların doğrudan “fiziksel ve nesnel” aksiyon ile (Carlson, 2013: 142) aktarılması gerektiğini düşünmektedir. Böylece bilinçaltındaki düşünce ve duygular, sözlü ifade edilmeksizin görülerek ve hissedilerek anlaşılabilir. Bir anlamda, bilinçaltının bedenselleşmesi söz konusudur.

“(…) Artaud’nun ‘eklemli dilin metafiziği’ dediği unsurdan yola çıkarak düşünülebileceği üzere, sözü sözle dile getirilemeyecek olanı hissettirmekte aracı olarak kullanmak, trajik acıyı bedenselleştirmekte onun biçimsel olanaklarından yararlanmak ve ona fiziksel sarsma olanaklarını yeniden kazandırmakla alakalıdır.” (Karaboğa, 2008: 83)

Artaud, akla ve mantığa bağımlı olan yazılı, sözlü dilin yerine görüntü ve devinimden oluşan yeni bir dil önerir. Diyalog tiyatrosuna karşı çıkar (Kesting, 1982: 120). Bu dil, sözcüklere dayanmaksızın, göstergeler temelli fiziksel bir dil olmalı ve öncelikle duyularımızı doyurmalıdır (Artaud: 1993: 34). Ona göre, sahne fiziksel ve somut bir alandır, bu alanı doldurmak için, dokunduğu şeyleri sarsan somut ve uzamsal bir dil oluşturmalıdır.

“Artaud, ‘sözün’ değerini tiyatronun diğer etmenleri uğruna feda ederken başka bir tiyatro dili peşindeydi. Bu edebi olmayan, hayatla bağlantı kurabilmek için, tavırları, kelimeleri, sesleri, ışığı ve karanlığı kullanan yeni bir dil idi. (...) Tiyatronun iletişim araçları yeniden keşfedilmeliydi.” (Şahintürk, 1998: 42)

Müzik, dans, plastik sanatlar, pantomim, mimik, jest tonlama, mimari, ışıklandırma ve dekor bu dile hizmet etmeli hatta dilin kendisi olabilmelidir (Artaud: 1993: 35). İletişim, sözlü anlatı ile bilgi ileterek değil, fiziksel etkileşim yoluyla bedeni ve dolayısıyla ortak bilinçaltını hedefleyerek gerçekleşmelidir.

“Eğer müzik, yılanlar üzerinde etki yapıyorsa, bunun nedeni, müziğin onlara tinsel temel bilgileri vermesinden değil, onların uzun olmalarından, toprak üstünde uzun süre dolanarak kalmalarından, hemen hemen her yerlerinin toprağa değmesindendir; ve topraktan geçen müzikli titreşimler, çok etkili ve çok uzun bir masaj gibi onların her tarafını sarar; işte ben de, efsunlanmış yılanlarla olduğu gibi seyircilerle eyleme geçmeyi ve onları organizmaları yoluyla en ince kavramlara kavuşturmayı öneriyorum.” (Artaud: 1993: 72).

Nasıl ki, rüyalarımızda gördüğümüz her şey net olarak zihnimizde olsa dahi anlatmak istediğimizde kelimeler yetersiz kalıyorsa, tiyatrodaki da sözcüklere ağırlık verildiğinde, seyirci ile kurulmak istenen iletişim ve etkileşim yetersiz kalmaktadır. Sözcükler, büyü etkisi taşıdığı oranda değerlidir. Artaud, sözcüklere bağlı kalmamakla birlikte, onlardan tamamen vazgeçmez. Sözcükleri kullanırken, düşlerde olduğu gibi bir anlam kazanmaları gerektiğini öne sürer (Artaud: 1993: 83). Metin olmaksızın doğaçlama gelişen bir eylem dizisini kastetmeyen Artaud, yazdığı *Cenci* oyununda günlük konuşma dilini kullanmış ancak sahne yorumuyla istediği etkiyi yaratmayı denemiştir:

“Cenci prodüksiyonunun Roger Blin tarafından tutulmuş prova defterine bakmak, Artaud’nun ‘ana maddesi sözcükler değil de göstergeler olan gerçek fiziksel bir dil’den ne kastettiğini anlamayı sağlayabilir. Oyunun açılışındaki ziyafet sahnesinde Kont Cenci’nin gelişini bekleyen konukların dansı, Artaud’nun açıklamalarında kutsallığa saldırıyı da içeren kaotikliğin fazlasıyla düzenlenmiş olduğu görülür. (...) Innes’in belirttiği gibi prodüksiyon tamamında aksiyonlar matematiksel sekanslara bölünmüştür ve kitlesel hareketler seyircinin hemen anlayabileceği geometrik biçimler üzerine kurulmuştur.” (Karaboğa, 2008: 93, 94)

Aynı prova defterinde, sahnelemede jestin yazılı bir kelimeye eşit olduğu ve sembolik bir jest için bütün bir girişim içinde olduğunu belirtir. Bu jestin, sözlü dil kadar önemli olduğunu vurgular. Işıkların ve seslerin de jestler gibi bir dile eşit olmasını ve böylece benzersiz bir teatral dil yaratma çabası içinde olduğunu ifade eder (Artaud, vd. 1972: 106). Kavramların, dilin ve kelimelerin salt sözlü kullanımının ötesinde üstün bir iletişim aracı olan tiyatronun yeni dili, duygu bütünlüğünün bedenden bedene; oyuncudan izleyiciye serbestçe akabileceği bir bağlantı kuracaktır. Ve bu, insanlar arasındaki engelleri yıkmak, birbirlerinin en sarsıcı duygularına katılmalarını sağlayacaktır (Esslin, 1976: 71).

“Unutulmuş olan sözsel dile, eski büyüsel etkenliğini, büyüleyici, bütünsel etkenliğini yeniden kazandırmaya çalışıyorum. Yazılı oyun oynamayacağım dediğimde, yazıya ve söze dayalı oyun oynamayacağımı, kurgulayacağım oyunlarda sözcüklerin alışılmış diliyle sınırlanıp yazılamayacak ağırlıklı bir fiziksel pay olacağını ve sözlü ya da yazılı bir bölümün bile, yeni bir anlayışla söylenip yazılacağını söylemek istiyorum.” (Artaud, 1993: 98)

Artaud’un düşüncesi, Freud’un Batı medeniyetindeki rahatsızlığın, insanın içgüdüsel, bilinçaltı, dürtüsel yaşamının büyük kısmının baskılanmasından kaynaklandığına dair görüşüyle de paralellik göstermektedir. Sürrealist düşüncenin büyük bir kısmı Freudcu kavramlara dayanmaktadır ve Artaud açıkça Freud’dan, özellikle de *Düşlerin Yorumu* adlı eserinden etkilenmiştir. Freud, rüyadaki dilin resimlere nasıl aktarıldığını ve ardından resim-yazı, hiyeroglif gibi okunabileceğini belirtmektedir. Bu nedenle Artaud, bilinçaltını yeniden harekete geçirme ve ona doğrudan başvurma çabasında, bu düzeyde iletişime bir dönüşü savunur (Esslin, 1976:

80, 81). Sahnenin sözel olmayan dilinin çok sayıda ifade biçimini kaydetmek ve yazıya dökmek için bir teknik bulunmalıdır; her jest, her hareket, her tonlamanın, Çin ideogramları veya Mısır hiyeroglifleriyle karşılaştırılabilecek kesin bir ifade anlamı olmalıdır. Yine de, zahmetli bir şekilde öğrenilmesi gereken işaret sistemlerinin aksine, somut işaretlerin yeni sahne dili, her hiyeroglif işaretin veya sembolün tam anlamını izleyiciye anında iletme gücüne sahip olacaktır. Sahnede olup bitenlerin doğrudan fiziksel etkisinden doğan bu iletişimsel güç, tiyatronun gerçek büyüsunü oluşturur (Esslin, 1976: 84). Bu noktada, tiyatro dilinin eylem odaklı olmasını savunduğu gibi, yazıya aktarırken de kullanılan alfabenin farklı olması düşüncesi ortaya çıkar.

1.2.6. Vahşet Tiyatrosu

“Çaba bir vahşettir, çabayla varoluş bir vahşettir.”

(Artaud, 1993: 91)

Alfred Jarry Tiyatrosu’nu kurduğu dönemde sürrealist düşüncenin etkisinde yapımlar ortaya koyan Artaud’nun, Bali tiyatrosunu izledikten sonra ve akıl hastanesi deneyimlerinin de etkileriyle yaptığı gezilerden sonra tiyatro düşüncesinde köklü değişiklikler olduğu görülmektedir.

Artaud’nun ilk bildirgesini 1932’de yayımladığı “Vahşet Tiyatrosu”, yine sözcüklerle kendini ifade etmekte zorlanan Artaud için kendini açıklama gerekliliği doğurmuştur. Orijinal dili Fransızca ile *Théâtre de la Cruauté*, adını verdiği tiyatro biçiminin adı ve yöntemi tartışma konusu olmuştur. Fransızca kökenine bakıldığında *Cruauté* kelimesin karşılığı “acıya neden olma eğilimi” veya “acımasız eylem” olarak tanımlanırken, İngilizce çevirisi ile *Theatre of Cruelty* üzerinden Türkçe karşılığına ulaşmak istendiğinde “zulüm”, “acımasızlık”, “gaddarlık”, “vahşet” gibi anlatılmak isteneni tam olarak ifade edemeyerek Artaud’nun sözcüklerin yetersizliği iddiasını destekleyen bir durum ile karşı karşıya kalınmaktadır. Bu çalışmada, anlaşıldığı hali desteklenmemekle birlikte, yaygın kabul edilen hali ile “Vahşet Tiyatrosu” adı kullanılmaktadır.

Artaud, hayalindeki tiyatro düşüncesini ifade etmek için “vahşet” kelimesini seçerken, fiziksel şiddet odaklı bir tiyatroyu kastetmediğini birçok kez vurgular. Fiziksel acı içermeyen bir vahşetin de söz konusu olduğunu savunur. Kastettiği vahşeti “sertlik, amansız uygulama ve karar, dönüşü olmayan salt bir kararlılık” şeklinde tanımlar (Artaud, 1993: 89). Gerektiğinde kanlı olabileceğini de belirtir ama bunun salt kan dökücülük, fiziksel acı verme eylemi gibi algılanmasına tepki gösterir:

“‘Vahşet’ diyorum ya, herkes önce, hepimize özgü o her şeyi aşışılama alışkanlığıyla ‘kan’ anlamına geldiğini düşünüyor. Ama bence, ‘vahşet tiyatrosu’ zor tiyatro ve öncelikle yabanıl tiyatro demektir. Ayrıca, gösterim düzeyinde, öyle birbirimizin gövdesini parçalayarak, testereyle organlarımızı biçerek ya da bazı Asur imparatorlarının yaptığı gibi ulakla kutulardan insan kulağı, kıyılmış insan burnu ya da boğazı göndererek, birbirimize karşı girişeceğimiz bir vahşet söz konusu değil, bundan daha korkunç ve zorunlu, nesnelerin ve olayların bize karşı girişebileceği bir vahşet söz konusudur.” (Artaud, 1993: 71)

Artaud’ya göre vahşet, “zorunluluğa boyun eğmedir” (Artaud, 1993: 44). Vahşeti meydana getiren fiziksel eylem değil, bu eyleme neden olan zorunluluktur:

“Yerine getirilen vahşette, idam edecek cellatın da boyun eğdiği ve gerektiğinde, katlanmaya kararlı olmak zorunda kaldığı bir tür yüce gerekircilik vardır.” (Artaud, 1993: 90)

Artaud’ya göre vahşet, istenilen sonuca ulaşabilmek için ödün vermektir. Tiyatro da ancak bu vahşeti barındırdığı takdirde Artaud’nun beklediği değişimi sağlayacaktır. Seyircinin oyundan düşünerek değil, değişerek çıkmasını ister. Oyun kişisiyle kendini özdeşleştirerek değil, temsilin bir öznesi olarak arınması düşüncesiyle, arınma (katharsis) olgusunu farklı bir beklentiyle yorumlar.

İlkel ritüellere yönelik ilgisi düşünüldüğünde vahşet ifadesi, bir anlamda kurban/adak olgusuyla örtüşmektedir. TDK’nin ifadesiyle kurban, “Dinin bir buyruğunu veya bir adağı yerine getirmek için kesilen hayvan”, “Bir ülkü uğrunda feda edilen veya kendini feda eden kimse” (TDK, 1988b: 1409); adak (adamak) ise “Kutsal saydığı bir şey uğruna kendini feda etmek, ant niteliğinde söz vermek” (TDK, 1988a: 22) anlamlarına gelmektedir.

Halk bilimci Gürbüz Erginer ise *kurban* tanımını birkaç farklı şekilde şöyle aktarmıştır:

"Kurban: Dinsel ya da kutsal amaçlarla sembolik bir sununun yok edilmesini içeren, verme eylemidir. Kurban yiyecek ya da içecek türünden olan kurban objesini sunmak, teklif etmekten ibaret de olabilir. Açıklayıcı teorilere göre kurban, bugün ya da gelecekte Tanrının lütfunu kazanmak için O'na sunulan bir hediyedir. Kefaret teorisi (The substitutionary theory), kurbanı, işlenmiş bir suç ya da günah karşılığı olarak doğaüstü güce bu suç ya da günahın kefareti ödeme, onun gönlünü almak amacıyla kurbanın ölümünü sembolize edecek hayvanları kurban etmeye dayandırır. Kutsallaşma teorisi (The sacramental theory), kurbanı, kurbancılarının kurban hilesi ile bir tür kutsallığa ulaşması anlamında kabul eder." (Erginer, 1997: 18)

Bu tanımlamalardan yola çıkarak, Artaud'nun *vahşet* kelimesiyle ifade etmeye çalıştığı yapıyı, *kurban* olgusuyla değerlendirmek mümkündür. Kurban, fedakârlık gerektirmektedir. Bu anlamda fedakârlık ise, "efendinin hizmetinde bireyin kendi arzularından vazgeçmesi" anlamına gelir (Eagleton, 2012: 356). Daha kapsamlı bir ifadeyle kurban, sonuca ulaşabilmek için –belki kanla, belki değil– feda edilmesi *gerekendir*; oruç tutma, acı çekme, cefa çekme; istenen sonuç için acı çekmeyi göze alma ve fedakârlıkta bulunmaktır; *gerekliliktir*:

"(...) 'vahşet' dedim, 'yaşam' diyebileceğim gibi ya da 'gereklilik' diyebileceğim gibi." (Artaud, 1993: 100)

Artaud'nun tüm insanlığın günahlarının yükünü tam anlamıyla taşıdığına ikna olduğu zamanlar olmuştur; ona göre, uygarlığın koruyucuları tarafından bireyselliği ve yaşam tarzı nedeniyle zulüm gören ve mağdur edilen yalnız bir bireyin vücut bulmuş *kurbanı* haline gelmiştir (Esslin, 1976: 14).

Artaud'nun *Vahşet Tiyatrosu* adını verdiği ideal tiyatro düşüncesinin işlevi, "kötücül yanlarımızın, eski törenlerde olduğu gibi dualarla kovulması, suç işlemeye karşı duyduğumuz arzuların dualarla defedilerek, katharsis gibi eyleyerek, iyileştirerek, sağaltılması ve şiddete karşı duyduğumuz ilgilerin boşaltılarak kolektif olarak arındırılması"na yöneliktir (Şahintürk, 1998: 38, 39). Girard'ın ifadesiyle kurbanın işlevi ise, "iç şiddeti yatıştırmak, çatışmaları önlemek"tir (Girard, 2003: 19).

Kurban, bir topluluğu etkileyecek olan sonuç için kolektif eylemle gerçekleştirildiği takdirde etkilidir.

“Kolektif öldürme, her tür bereketin kaynağı gibi görünür; dölleme ilkesi ondan bilinir; insana yararlı bitkiler, tüm besin maddeleri bu ilksel kurbanın ölüsünden fışkırır.” (Girard, 2003: 132)

Kurban etme eylemi sonucu ortaya çıkan kan, “hem kirleten hem temizleyen, hem insanları öfkeye, çılgınlığa ve ölüme sevk eden, hem de yatıştırarak yaşama döndüren” (Girard, 2003, 49, 50). Bu ifadeye göre dökülen kan, Artaud’nun bilinçaltında bastırılmış tehlikeli duyguların Vahşet Tiyatrosu adıyla ifade ettiği tiyatro yoluyla vücuttan, bilinçten dışarı atılmasına karşılık gelmektedir.

“Ne gariptir ki, insanın damarlarında dolaşan ve “hayati” sıvı olan kan vücudumuzun dışına çıktığında tiksindirici, korkutucu, insanı ürküten bir özelliğe bürünmektedir. (...) Dışarı çıktığında ise gözlerimizde iğrendiğimizi gösteren bizi ürküten bir ifade olur. İnsan kendi bedenine bile bu denli yabancı, bize ait bu sıvıya bile bu denli uzaktır. Tıpkı bilinçaltımızda bastırdığımız duygularımızın orada öylece su yüzüne çıkmadığı zaman bizi rahatsız etmeyen tavrı gibi.” (Kılıç, 2008: 1265)

“Zekânın artık kanı yok.” (Artaud, 1995: 36) ifadesiyle Artaud da bu düşünceyi güçlendirmektedir. “Zekâ”nın “İnsanın düşünme, akıl yürütme, objektif gerçekleri algılama, yargılama ve sonuç çıkarma yeteneklerinin tamamı” (Türk Dil Kurumu, 1988b: 2503) tanımından yola çıkarak, Artaud’nun bu ifadesini, Girard’ın kan tanımı için kullandığı kelimelerin anlamlarını yerleştirerek tekrar oluşturmak istediğimizde ortaya çıkan “düşünme, akıl yürütme, objektif gerçekleri algılama, yargılama ve sonuç çıkarma yeteneklerinin tamamı; hem kirleten hem temizleyen, hem insanları öfkeye, çılgınlığa ve ölüme sevk eden, hem de yatıştırarak yaşama döndüren” ifadesiyle ele almak oldukça mümkündür. Artaud’nun şu ifadeleri de bu görüşü destekler niteliktedir:

“Bir dönem kafaları uğraştıran çatışmalar ne olursa olsun, ben, karşımda, şiddet sahnelerindeki kanın kendisine bulaşacağı, içinde bir olayın geçişini duyacak, olağanüstü olaylarda, düşüncesinin - çünkü, şiddet ve kan düşüncesinin şiddetinin hizmetindedir artık - olağanüstü ve temel devinimlerini şimşegin

parıltısı gibi görececek bir seyirci isterim, onun dışarıda, savaş, başkaldırı ve rasgele cinayet düşüncelerine teslim olmayacağına bahse girerim.” (Artaud, 1993: 73)

Ritüel yapıya dönmeyi savunmakla birlikte Artaud’nun vurgusu temelde dinî değildir. Vahşet Tiyatrosu’nda hedeflenen etkileşim ilahi bir varlıkla değil, bilinçaltıdır. Ritüeli dinî uygulama ile sınırlanmaktansa, “*insan faaliyetinin oluşturduğu geniş bir yelpazeye tatbik edilen bir süreç olarak anlaşılması*” (Schechner, 2015: 34) Artaud’nun savunduğu ritüel düşüncesini de desteklemektedir.

“Kurban ayini bir iletidir: Öteki’ne endişeli biçimde hâlâ orada olup olmadığını, birinin varlığını dikkate alıp almadığını sorar. Böyle bir tanıma güven altına alınamayacağından, eylem zorlayıcı biçimde yinelenmelidir.” (Eagleton, 2012: 357)

Artaud’nun Vahşet Tiyatrosu da, sonucu ölüm ya da arınma olan veba gibi, sonucun ne olacağını bilmeden girilen eylemin zorlayıcı olmasını gerektirir. Kurban ritüelinin “*gerçekte kayıp ve ziyanla ilişkili olmakla birlikte, çok daha zengin bir yaşam formu uğruna*” (Eagleton, 2019: 23) olması gibi Vahşet Tiyatrosu da bireyin, içinde saklı kalan gizil güce ulaşılabilmesi için göze alınması gereken bir uygulamayı işaret eder. Amaca ulaşmak için önce acı çekmek gerekir (Eagleton, 2012: 94). Ancak *acı çekmeyi göze alan insan sınırları aşabilecektir:*

“Ve insan için sınırı aşmak pathos’u (acı veren eylem’i) göze alabilmeyi, ölümün üzerine yürümeyi gerektirir.” (Karaboğa, 2008: 69)

Vahşet Tiyatrosu’nda acının kaynağı bilinçaltıdır. “*Orada bastırılmış istekler, heyecanlar, tutkular yaşamaktadır. Tiyatro büyüselsel işlemi ile bu gizli dürtüleri, içgüdüleri, heyecanları acıta acıta ortaya çıkaracaktır*” (Şener, 2006: 246).

Artaud, NRF.’de (No229, 1 Ekim 1932)’de yayınlanan I. Bildirge’de *Teknik ve İçerik* ana başlıkları olmak üzere, içerik hakkında *oyun, mizansen, sahne dili, enstrümanlar, ışık ve ışıklandırma, kostüm, sahne-salon, nesneler-maskeler-aksesuarlar, dekor, güncellik, yapıtlar, gösteri, oyuncu, yorumlama, sinema, vahşet, seyirci* alt başlıkları üzerinden kısa bilgilendirmeler yaparak, Vahşet Tiyatrosu biçimiyle sahneye koymayı planladıkları yapıtlara değinir: “*Bu yapıtları metni hesaba*

katmadan (...) sahneye koyacağız” (Artaud, 1993: 87). İlk bildirgenin karmaşıklığı ve ifade güçlüğü nedeniyle, II. Bildirge’yi yayınladı. Burada da öz ve biçim açısından açıklamalar yapar.

“Biz yazılı tiyatro oyununu sergilemeyeceğiz, ama, bilinen izlekler, olaylar ya da yapıtlar çerçevesinde, doğrudan sahneye koyma denemelerine girişeceğiz. Salonun doğası ve hatta düzeni bile gösteriyi gerektirir, ayrıca, ne denli engin olursa olsun, İşleyemeyeceğimiz bir izlek yoktur.” (Artaud, 1993: 86)

Bu açıklamaya göre Artaud, yazılı metne tamamen karşı çıkmamaktadır. Ancak yazılı metne bağlı kalmama gerekliliğini savunur. Cümleler ve kelimeler telaffuz edilse dahi, vurgu ve tonlama ile anlamı güçlendirilmeli, fiziksel etki sağlamaya yönelik olmalıdır. Bu doğrultuda, bir radyo programında yayınlanmak üzere yazdığı “Tanrı Yargısının İşini Bitirmek İçin” adlı radyo tiyatrosu metni ve metnin seslendirilmesi, Vahşet Tiyatrosu düşüncesinin eylem odaklı duruşunu temsil etmemekle birlikte, seslerin de dile dahil olması düşüncesiyle kısmen de olsa bir Vahşet Tiyatrosu örneği olarak karşımıza çıkar.

1.2.6.1. Tanrı Yargısının İşini Bitirmek İçin

Artaud, ölmeden kısa bir süre önce, radyo programında 2 Şubat 1948’de yayınlanmak üzere “Tanrı Yargısının İşini Bitirmek İçin” adını verdiği bir metin hazırlar, ancak 1 Şubat’ta *Radiodiffusion Francaise* Genel Müdürü, küfürlü ve müstehcen olduğu ve izleyicilere tahammül edilemeyecek kadar saldırgan olacağı gerekçesiyle yayını yasaklar (Esslin, 1976: 9). Uzun uğraşlar sonucu tamamladığı metnin yayına uygun bulunmayışı ile ilgili radyo müdürüne yazdığı mektupta Artaud, yapıtını şöyle açıklar:

*“hayatın bazı organik noktalarıyla çarpışan yeni bir yapıt istedim,
öyle bir yapıt ki
bütün sinir sistemi
titreşimleri ve
ahengiyle birlikte*

*bir fotoforla⁴ aydınlatılmışçasına açığa çıkacaktı,
göklerdeki o yepyeni, görülmemiş ve ıslıl ıslıl yortuyu izlesin diye
insanı
bedeniyle
BİRLİKTE
KENDİNDEN ÇIKMAYA
davet edecekti.” (Artaud, 2002: 54-55)*

Kaydı tamamlandığı halde yayınlanması yasaklanan programın kayıt aşamasında bulunanların, program hakkındaki yorumlarını Artaud’nun “Tanrı Yargısının İşini Bitirmek İçin” metnini çeviren Esra Özdoğan şöyle aktarır:

*“Hayvan seslerinden bir senfoniydi diyecekti biri; şair bu hayvansı çığlıklar için hiçbir efekt uzmanından yardım istememiş, yer yer hiçbir anlam ifade etmeyen bütün o olağandışı sesleri yalnızca kendi gırtlığını kullanarak üretmişti. Kimi tanıklıklar stüdyoda son derece korkutucu ve saldırgan bir hava estiğini, kimileyin Artaud ve dostlarının ellerinde ziller, davullar, bir anda ayağa fırlayıp ayin dansları yapmaya başladıklarını, bu çalışmanın yalnızca aletlere zarar vermekle kalmayıp stüdyo çalışanlarının maneviyatına da dokunduğunu söyleyecekti.”
(Artaud, 2002: 6, 7)*

Programın yayını yasaklanırken, niyet aynı zamanda bu skandal prodüksiyonun kayıtlarının imha edilmesidir. Ancak gizli kopyalar yapılır ve böylece hayatta kalır.⁵ Ve böylece Artaud’un tuhaf ve şiddetli sözlerini okurken ve vahşi, delici, anlaşılmasız çığlıklarını söylerken kendi sesi dinlenebilir - konuşmanın ötesinde o kadar derin bir ısırap patlaması ki kan dondurucudur; sanki tüm insanların acı çekiyormuş gibi insanoğlunun tüm bedeni yıkılmış, hayal kırıklığına uğramış öfke, işkence ve acı bu işkence görmüş, ilkel çığlıklara sıkıştırılmıştır.

⁴ Fotofor: Topladığı ışığı bir doğrultuda gönderen bir cins optik sistem. (Kaynak: Türkiye Fotoğraf Sanatı Federasyonu)

⁵ Bu kayda günümüzde Youtube üzerinden ulaşmak mümkündür:

<https://www.youtube.com/watch?v=EXy7IsGNZ5A>

Aynı zamanda, Mehmet Kala’nın düzenlediği, İlker Savaşkurt ve Özgür Emre Yıldırım’ın seslendirdiği, Uğur Ateş’in ses ve efektlerini düzenlediği, Esra Özdoğan’ın Türkçe’ye çevirdiği metnin versiyonuna bu bağlantıdan ulaşılabilir: <https://www.youtube.com/watch?v=eQmSg1KWMdc>

Yayının yasaklanmasından sonra Artaud, yaratılışında kendisine çok yardımcı olan arkadaşı Paule Th  venin'e yazdığı mektupta derin bir hayal kırıklığına uğrayarak mekanik bir araçla çalışma fikrinden sonsuza dek vazgeçtiğini açıklar (Esslin, 1976: 89). Bu şiir, 24 Şubat 1948 tarihli, Artaud ise bu satırları yazdıktan 10 gün sonra, 4 Mart'ta ölür.

*“(...) ve bundan böyle kendimi
tamamen
tiyatroya
vereceğim,
kafamdaki gibi bir tiyatroya,
bir kan tiyatrosu
her gösteriminde
hem oynayanın hem de oynananı görmeye
gelenin
bedenine
bir Ő eyler kazandıracak bir tiyatro (...) ”*

(Artaud, 2002: 65-66)

Özetle Artaud, tiyatroyu i  ine düştüğü çıkmazdan kurtarmak, özüne yeniden kavuŐ turmak için, tiyatronun ilkel ritüellerden beslenmesi ve ilkel ritüellerdeki etkisini yeniden kazanması gerektiğini savunmuŐ tur. Özde deđiŐ imi sağlayabilmek için biçimde de deđiŐ ikliđe gidilmesi gerektiğini vurgular. Öncelikle kelimelerle sınırlandırılan dilin, yetersizliği üzerinde durarak, yeni bir dil yaratma arayıŐ ına girer. Bu dil, eklemli dilden bağımsız, göstergelerden oluŐ an ve ifadeyi doğrudan aktarabilen bir dil olmalıdır; böylece seyirci ile dolaysız yoldan iletiŐ im kurulabilecek, ulaŐ ılmak istenen organik bağa ulaŐ ılabilecektir. Artaud'ya göre tiyatro aracılığı ile gerçek arınma ve yenilenme mümkündür. Bu ancak acı, sıkıntı çekme yoluyla ger  ekleŐ tirilebilir. Fedakarlık gerektiren bu yol için ritüel etkisi bir aracı; bir anlamda acı ve sıkıntı çekmenin *ikizi* olacaktır.

İKİNCİ BÖLÜM

2. KÖY SEYİRLİK OYUNLARI

“Bir kültür olgusunu tanımlarken ve onun toplumsal işlevini belirlerken en sağlam yol, bu olgunun en ilkel, en eski kökenini incelemektir. Böyle bir çalışma ile de bu kökendeki işlevin bugün de var olduğunu gerektirmez; tersine çoğu kez bu işlev kalkmış, belki yerini başka bir işlev almış olabilir. Ancak gene de çağdaş bir toplumda bir dengesizlik, bir bozuluşta, kökendeki bu işleve dönmek gereksinmesi duyulabilir. Ya da bu işlevler bu uygulamayı sürdüren çevrelerde bilinçaltında yaşayabilir.” (And, 1985: 51)

Metin And’ın önermesinden yola çıkarak, köy seyirlik oyunlarını Artaud’nun Vahşet Tiyatrosu bağlamında değerlendirmeden önce bu oyunların kökenini incelemek adına ritüel ve mit kavramlarına değinilecektir.

2.1. RİTÜEL VE MİT

Doğanın döngüsünü anlamlandıramayan ilkel insan, yaşamının bu değişimle bağını keşfettiği noktada süreci etkileyebileceği inancı ile taklit yoluyla büyüleme yoluna gitmiştir. Bu yolla kurak mevsimlerin kovulmasını, verimli mevsimlerin gelmesini, hayvanların çoğalmasını, mahsulün bol ve bereketli olmasını sağlayacağına inanmıştır. Ritüelde, taklit önemli bir öğedir:

“Duygusal büyüün ilkelerinden biri, herhangi bir etki, onu taklit ederek elde edilebilir ilkesidir. Birkaç örnek verelim buna. Eğer birini öldürmek istiyorsanız onun bir imgesini yaratır ve yok edersiniz; insanın, kişiyle onun imgesi arasındaki yakınlık (sempati) yoluyla, imgeye yapılan zararı sanki kendi bedenine yapılmış gibi hissettiğine ve imge yok edilirse kendisinin de aynı zamanda yok olması gerektiğine inanılır.” (Frazer, 2004: 10)

Ritüelin, antropologlarca saptanan meydana gelme sürecini Brockett şöyle aktarır:

“Başlangıçta insanlar, yiyecek kaynaklarını ve varlığın diğer belirleyicilerini denetleyen güçlerin farkına adım adım varırlar. Doğal nedenleri açıkça anlayamadıklarından bunları doğaüstü ya da büyüsel güçlere bağlarlar. Daha sonra bu üstün güçlerin inayetini elde etme yollarını aramaya başlarlar. Bir süre sonra, kullandıkları araçlarla varmak istedikleri sonuç arasındaki açık bağlantıyı algırlar. Daha sonra bu araçlar yinelenir, arılaştırılır ve kalıplaştırılır ve sonuç olarak hepsi birer ritüel haline gelir.” (Brockett, 2000: 16)

Metin And’ın aktarmasıyla, toplumbilimci Durkheim’e göre ritüel, bireyi toplum koşullarına hazırlamakta; bireyleri bir araya getirerek toplumsal bağları kuvvetlendirmekte; gelenekleri sürdürerek toplumun köklerini canlı tutmakta ve bireyin, kendisini bir topluluğun üyesi olarak görmesini sağlayarak mutluluk vermektedir (And, 2019a: 308). Ritüel işlevseldir:

“İlkelerde sanat yaşamın süsü değil, kendidir. Yaşama ışık tutar, onu güçlendirir. (...) Başlangıçta sanatçı da, sanatın alıcısı da aynı kişidir. Yaratırken coşar, kendi gizel gücünün bilincine varır. Yaratı eyleminden sonra heyecanları dinginleşir, düşüncesi aydınlanır, bilgisi arılaşır, becerisi berkleşir. Toplum, topluca katıldığı yaratma eyleminden güçlenmiş olarak çıkar. Bu güçlenmeyi sağlayan bireyin kendine özgü sanat deneyi değildir. Birey, topluca katıldığı ortak yaratıdan o toplumun üyesi olarak pay alır. Başlangıçta sanat birey bakımından da, toplum bakımından da işlevseldir.” (Şener, 1975: 24)

Zamanla doğanın döngüsünün kendi elinde olmadığını fark eden ilkel insan, kendi gücünü aşan tanrısal bir gücün varlığına inanmaya, “bitkilerin büyüyip yok olması, canlıların doğup ölmesinin tıpkı insanlar gibi doğup ölen, evlenen, çocukları olan tanrı ve tanrıçaların büyüyip güçlenip veya azalıp güçten düşmesinin etkisinde oluşuna yormaya başlamıştır” (And, 2019b: 25). Böylece büyüyle doğayı etkileme düşüncesi yerini, doğanın iplerini elinde tutan tanrısal güçleri etkileme düşüncesi almıştır.

“(…) Böylece büyüsel kuramın yerini daha dinsel bir kuram almış oluyor. Gerçi süreli, döngüsel, yıllık değişimleri tanrılardan biliyorlardı ama gene de büyüsel bazı törenlerle tanrıya desteklik edebileceklerini, yaşamın ilkesi olan tanrıya, karşıtı olan ölümle savaşında yardımcı olmak istiyorlardı. Bu sonucu düzenledikleri

dramatik temsille kolaylaştırmak yoluna gidiyorlardı. Bunda istenen sonuca onu taklit etmekle varılacağı ilkesini uyguluyorlardı. Büyüme, bozulma, üreme, çoğalma gibi olguları tanrıların evlenme, ölüm, yeniden doğma veya dirilmeleriyle yorumladıkları için dinleri, daha doğrusu büyüsel dramaları da hep bu konuları işliyordu. Verimli sonuçları olan tanrıların bolluk getiren evlilikleri, bu tanrılardan birinin acı getiren ölümü ve dirilmesinin yarattığı sevinç başlıca konulardı.” (And, 2019b: 25)

Ritüellerin temel işlevi, *arzu edilen sonuca varabilmektir* (Brockett, 2000: 18). Arzu edilen genellikle doğa ile insan ilişkilerini belirleyen tanrılarla etkileşim ile temellendirilmiştir. Selen Korad Birkiye, ritüelin kullanım biçimlerini şöyle toparlar:

“Ritüel bir bilgi biçimidir. Mitosla birlikte dünyayı ve evreni anlayış biçimini yansıtır. Ritüel bilgi ve gelenekleri aktarma konusunda özellikle yazı öncesi dönemi yaşayan toplumlarda öğreticilik işlevini yüklenir. Ritüelin olayları etkilemesi ya da denetlemesi beklenebilir. Ritüel bir gücü, bir zaferi, herhangi önemli bir olayı övmek, yüceltmek için kullanılabilir.” (Birkie, 2007: 46)

Aynı zamanda istenilen sonuca varıldığında, tanrılarla kurulan olumlu ilişkinin sürekliliğini sağlamak amacıyla şükretmek için de yapılmaktadır. Doğa ile uyum, öncelikli olarak bireyi değil topluluğu ilgilendirir bu nedenle ritüeller toplu yapılan eylemlerdir. *“Pratik yarardan ülküsele geçiş mit yolu ile olur. (...). Mitin işlevi, ritüelin derindeki kalıcı anlamını sözle ifade etmek, ülküsel düzeni yansıtmaktır”* (Şener, 1975: 36, 37). Ritüel, toplum yararına, ülküsele hizmet ederken, uyandırdığı coşkun sonucunda bireysel arınma ve dinginlik sağlar. Ritüelleri anlamlandırmak, kuvvetlendirmek, sürekliliğini sağlamak ve ülküselleştirmek için söylenceler; mitler gelişmiştir (Brockett, 2000: 16). Mitler, toplumların değerlerini yansıtan söylencelerdir. Bir toplumun dünya görüşünü ve inançlarını temsil ederler (Rosenberg, 2006: 17). Mitler, toplumun tüm gerçeklerine yönelik olmayıp, toplumsal yapıyı etkileyen sıkıntı ve değişimlerle ilgilidir. Bireysel meselelerle ilgili mitler türemez, türese de yaşamazlar. Mitlerin amacı, *“ilişkini olduğu toplum üzerine kişiye bilgi vermek ve onun katılmasını denetlemektir”* (And, 1975: 3). Bu söylenceler dilden dile dolaşarak, gelişerek efsaneleşmiştir.

“Söylenceler özünde ciddi amaçlı ve eğlendirici hikâyeler olarak ortaya çıkmıştır. Konularının geniş kapsamlı olması yüzyıllar, bazen de binlerce yıl boyunca yaşamalarını sağlamıştır. Söylencelerin ciddi amaçları, ya evrenin doğasını açıklamak (yaratılış ve bereket söylenceleri) ya da toplum üyelerine ait oldukları kültüre göre başarılı olmak için gerekli davranış ve tavırları öğretmektir (kahramanlık söylenceleri ve destanlar).” (Rosenberg, 2006: 19)

İnceleyeceğimiz köy seyirlik oyunlarında sıkça karşılaştığımız motifler, temelde aynı kaynaktan beslenen bu mitlere dayanır. Mısır, Suriye, Babil, Frigya, Yunan mitlerinde Osiris, Adonis, Tammuz, Attis ve Dionisos adlarıyla anılan toprak ve doğa tanrı ve tanrıçaları adına şenlikler düzenlenmiş, ritüeller yapılmıştır.

“Çoğu kez iki hasım arasında bir savaş, bunlardan birinin ölmesi, sonra ölenin ya büyüyle ya da kendi kendine dirilmesi. Çoğu kez seyirciler ölen için yas tutar, ağıt söylenir, dirilince de bu sevinçle kutlanır. Bu konuyu hemen Anadolu’nun her yanında değişik adlar, ayrıntılar ve çeşitlemelerle buluyoruz. Ölüp dirilen Tanrılar gerek bitkisel, gerek hayvansal yaşamın doğup ölmesiyle ilintilidir. Bunların bellibaşlıları Dionisos, Adonis, Attis, Osiris’dir. “(And, 2019a: 187)

Bu törenlerde taklit yoluyla doğanın canlanması ve ölümü temsil edilmiştir. Bu ritüeller, kendinden sonra gelişen tüm uygarlıkları da etkilemiş, Avrupa ve Anadolu köylüsünün bahar ve yazdönümü törenleriyle koşutlukları saptanmıştır (Frazer, 2004: 268). Anadolu köy seyirlik oyunlarında sıkça karşılaştığımız ölüp-dirilme, kız kaçırma, ak-kara çatışması öğelerinin de kaynağını oluşturan bu mitlerden Mısır toprak tanrısı Osiris’in hikayesi şöyledir:

“Osiris, yeryüzü tanrısı Gebeb’in oğluydu (ya da başka abc’yle yazıldığında, Seb) Yeryüzünde egemenlik sürerken, Mısırlıları yabanılıktan kurtarmış, onlara yasalar vermiş ve tanrılara tapmayı öğretmişti. Onun zamanından önce, Mısırlılar yamyamış. Fakat Osiris’in kız kardeşi ve karısı İsis, yabani şekilde büyüyen buğdayı ve arpayı bulur, Osiris de halkına bu danelerin tarımını öğretir, o günden sonra yamyamlığı terk ederler ve tahıl besi düzenine geçerler. Bundan sonra Osiris bütün dünyayı gezer, nereye gittiyse uygarlığın nimetlerini yayar. Fakat yurda dönüşünde, kardeşi Set (Yunanlılar Typhon derler) yetmiş iki kişiyle birlikte bir komplo hazırlar ona, çok güzel

süslenmiş bir sandığa kapatır onu, sandığı çiviledikten ve eritilmiş kurşunla lehimledikten sonra Nil nehrine atar. Sandık yüzerek denize ulaşır. Bu olay Athyr ayının on yedinci günü olmuştur. İsis mateme girer, bir türlü teselli bulamayarak dolaşır, kocasının vücudunu arar, en sonunda onu Suriye sahilinde, Byblos kentinde bulur, dalgalarla oraya kadar sürüklenmiştir sandık. Bir erica ağacı bitmiş ve sandığı gövdesi içine almıştır; Byblos kenti Kralı ağaca hayran kalıp onu kestirmiş ve sarayına sütun olarak diktirmiştir. İsis kraldan ağacın gövdesini açma izni alır, içinden sandığı çıkararak yurduna getirir. Fakat Delta'da Butus kentindeki oğlu Horus'u ziyarete giderken sandığı geride bıraktığı için, dolunayda domuz avlarken Typhon tarafından bulunur. Typhon, Osiris'in vücudunu tanır ve on dört parçaya ayırarak etrafa serper. İsis, papirüs bir tekne içinde bataklıklarda dolaşarak parçaları arar, her parçayı buldukça gömer. İşte bu yüzden Mısır'da Osiris'in birçok mezarı bulunmaktadır. Başkaları, Osiris'e birçok yerde birden tapılabilsin ve bir de Typhon gerçek vücudu bulamasın diye, İsis'in her kentte Osiris'in vücuduymuş gibi bir tasvirini bıraktığını söylemektedir. Daha sonra oğlu Horus Typhon'a karşı dövüşür, onu yener ve sınıksız bağlar. Fakat İsis kendisine teslim edilmiş olan Typhon'u çözer ve serbest bırakır. Bu Horus'u kızdırır ve tacı anasının başından çekerek alır; fakat Kermes tacın yerine öküz başı şeklinde yapılmış bir miğfer koyar. Typhon daha sonra iki çarpışmada daha yenilir. Söylencenin bundan sonraki bölümünde Horus'un bedeninin parçalara ayrılması ve İsis'in başının kesilmesi anlatılıyor." (Frazer, 2004: 289, 290)

İnsanların yaşamının bir parçası olan bu törenler eleştiriye açık değildir ve ihmal edilme lüksü yoktur (Fischer-Lichte, 2005: 31). Tiyatroya yüklendiği gibi yaşamı yansıtmaya veya ifade etme amacı taşımaz, "ona etki etmeye ve sebebiyet vermeye yöneliktir." (Schechner, 2015: 36). İnsanların beslenme, barınma, korunma gibi birçok temel ihtiyacını karşılamak üzere sürdürdüğü tarım ve hayvancılığa olan etkisiyle de ilintili olarak mevsimlerin değişmesi ile ilgili yapılan ritüellerin oldukça önemli olduğu görülmektedir. Kışın sonra ermesi ve verimli mevsimlerin gelmesi için yapılan bu törenler, ilkel yapıda da güncel örneklerde de genellikle aynı çatıya sahiptir:

"Bu temele bağlı olarak mevsim ritüellerinin kanavasası şöyledir:
1- Ölüm: Yaşamın durması, yıl sonu, yeni yılın gelmesinden kuşku. Bu dönem oruç, ağlama, yas, yakınma dönemidir. 2- Duraklama: Bekleyiş dönemidir. 3- Arınma: Toplumu

kötülüklerden temizlemek için, ateş ile, su ile, eşya kırarak fiziksel ve moral bozukluklarının giderilmesi. Kurban da kesilir. 4- Canlandırma: Yaşamın sürmesini sağlamak için taklitli savaş yapılır. Bolluk ile kıtlık çatışır. 5- Kutlama: Yeni yılın başlaması, korkuların yok olması, rahatlama bir şölenle kutlanır.” (Şener, 1975: 36)

Topluca yeme eylemi, sadece insanlar ve tanrılar arasında bir paylaşım işlevi görmez, aynı zamanda ona katılan insanlardan oluşan bir topluluk oluşturur. Bu nedenle, kurbanlık yemeğin katılımcıları arasında ortaya çıkan topluluk, kurbanın (feda edilenin) ortak tüketilmesinden kaynaklanmaktadır. Onları birleştiren bağ, fiziksel yeme ve içme eyleminden kaynaklanır (Fischer-Lichte, 2005: 32). *Kurbanı* paylaşarak ortak bir yaşam deneyimi edinen bireyler, oluşturdukları toplulukta yeni bir statü ve yeni bir kimlik kazanırlar. Aynı zamanda keyif verici olma özelliği taşır:

“Bireysel ve kolektif endişeler; yineleme, ritmiklik, mübalağa, yoğunlaşma ve basitleştirme nitelikleri beyni doğrudan kan akışına endorfin salgılaması için uyaran ritüellerle dindirilerek ritüelin ikinci faydası olan acıyı rahatlatma, bir keyif kaynağı olma durumunu açığa çıkarır.” (Schechner, 2015: 263, 264)

Tek tanrılı dinler yerleştikçe bu ritüellerin işlevi değişikliğe uğramıştır. Büyü yaparak etkileme amacı yerini isteme ve şükretme gerekliliğine bırakmıştır. Bu doğrultuda yapıda da değişiklikler görülmektedir. En önemli değişiklik, *kurban* şeklinin değişmesinde görülür:

“Kurban şekil değiştirerek insanın kendi fırtınalı arzuları karşısında kazandığı içsel bir zafere, bir kendini disipline etme ve bastırma meselesine dönüşmüştür artık. Kurban, modern çağa has özegemenlik tutkusunun gölgesinde kalmaktadır. James George Frazer, “Medeniyet ve insanlığın kaydettiği tedrici ilerlemeyle birlikte, vahşi bir ritüelin acı gerçeklerinin mistik bir teolojinin belli belirsiz soyutlamalarıyla yumuşatılarak seyreltilmesi, yalnızca rahip için değil insanlık için de hayırlı olmuştur” diye yazar.” (Eagleton, 2019: 35)

Ritüel ile günümüz tiyatrosunun yaşadığı süreci karşılaştıran Fischer-Lichte, efsaneden ritüele geçişi, metinden performansa geçişle karşılar. Birlikte yeme içme fiziksel eylemini, oyuncuların fiziksel eylemlerinde ve izleyenlerde uyandırdıkları fiziksel hislerde bulur (Fischer-Lichte, 2005:32). Campbell ise “Zamanımızın

'Hezeyan Çağı' olarak nitelendirilmesine yol açan yaygın isteksizlik olayları uygarlığımızda mitoloji ve ritüelin etkin işlev sahibi olamamasıyla açıklanabilir."

(Campbell, 1992: 99) ifadesiyle, bir anlamda Artaud'nun fikirlerini destekler.

"İlkel tiyatronun ayrı bir oyun alanı yok, herhangi bir alanda oynanıyor; oyun yazarları da yok, elbirliğiyle yaratılıyor; basit bir sahneye koyucusu, büyücüsü var yalnız. Çağdaş tiyatroyla karşılaştırılınca çok güçsüz görünüyor. Ama hiç de öyle değil gerçekte. İlkel tiyatro bir bakıma çağdaş tiyatrodan daha güçlü, daha önemli.

Bir topluluk düşünün, her şeyi tiyatrosuna bağlı. Oyuncu olarak, seyirci olarak tiyatrosunda bütünüyle yer alıyor. Tiyatroyla tapınıyor, tiyatroyla eğitim, öğrenim görüyor, tiyatroyla savaşa hazırlanıyor, doğayı değiştirme kavgasına bile tiyatrosuyla giriyor. O toplulukta tiyatro öylesine önemli bir şey ki saatlerce, belki de günlerce süren oyun boyunca yapılacak bir tek yanlış hareketin cezası "ölüm" olabiliyor.

Gelişmiş, çok yönlü, anlatma gücü yüksek bir sanat olan çağdaş tiyatro ise -bütün üstünlüklerine karşın- toplum yaşamında böylesine önemli bir yer tutamıyor." (Fuat, 1970: 26)

İlkel ritüellerin, bildiğimiz anlamda tiyatro düşüncesinin kaynağı olmakla birlikte, halen süren bir inanç eylemi olarak da kısmen büyüsel, törensel etkisini sürdürdüğü görülmektedir. Büyüsel törensel yapı zaman içinde ihtiyaçlar doğrultusunda evrilerek farklı işlevler ve amaçlar edinmiş, insan yaşamına doğrudan etkisini kaybetmiştir. Teknolojinin de gelişmesiyle sinema ve televizyonun gölgesinde, seyirci ile organik ilişkisinden koparılarak, eğlendirmeye ve belli kalıplara sıkıştırılmış bir beğeniye hizmet eder hale gelmiştir (Karadağ, 1978: 145). Ancak köylerde oynanan haliyle günümüz tiyatrosu için halen önemli bir kaynaktır. Köylü, inancı gereği salt söz ile dua etmesi ve dilemesi mümkün iken, taklit yolunu seçmiş ve dramatik yapıya sahip köy seyirlik oyunlarını var etmiştir.

2.2. DRAMATİK KÖY SEYİRLİK OYUNLARI

Öncelikle belirtmek gerekirse, bu oyunlar, farklı araştırmacılar tarafından birbirinden farklı isimlerle ele alınmıştır. Ahmet Kutsi Tecer, Köy Seyirlik Oyunları için tercih edilebilen Orta Oyunu tabirine karşı çıkarak, Orta Oyunu kavramının köylerin değil, şehir kültürünün mahsulü olduğunu ifade etmiştir (Tecer, 1940: 4) ve “Köylü Temsilleri” kavramını kullanmıştır. Ahmet Kutsi Tecer gibi, Orta Oyunu ifadesinin, köylerde oynanan dramatik oyunlar için yanıltıcı olabileceğini destekleyen Metin And ise, *Dionisos ve Anadolu Köylüsü* (1962) adlı kitabında “Seyirlik Köylü Oyunları”, *Oyun ve Bügü* (1974) adlı eserinde “Dramatik Köylü Oyunları”, *Geleneksel Türk Tiyatrosu* (1985) adlı eserinde ise “Dramatik Köylü Gösterileri” olmak üzere birçok farklı şekilde ifade etmiştir. Şükrü Elçin “Köy Orta Oyunları/Köy Tiyatrosu” (1991) ifadelerini kullanmayı tercih ederken, Mevlüt Özhan ise “Dramatik Köy Seyirlik Oyunları” şeklinde ifade eder (1997). Nurhan Karadağ’ın 1978’de yayımlanan kitabına verdiği *Köy Seyirlik Oyunları* adı ise günümüzde en sık tercih edilen ifade olarak karşımıza çıkar. Bu çalışmada ana başlık olarak, sık kullanılması ve anlaşılır olması bakımından *Köy Seyirlik Oyunları* ifadesiyle ele alınmıştır.

Köy Seyirlik Oyunları, kalıplaşmış bir düzen olmamakla birlikte, araştırmacılar tarafından çoğu kez işlevlerine, konularına veya biçimsel özelliklerine göre gruplandırılmıştır. Ahmet Kutsi Tecer, 1939’da Ankara Devlet Konservatuvarında konferans olarak verdiği konuşmasından derlediği, 1940’ta yayımlanan *Köylü Temsilleri* adlı kitabında dinî ve lâdinî temsiller olarak iki temel gruba ayırırken, Şükrü Elçin, *Anadolu Köy Orta Oyunları* adlı eserinde işlevleri bakımından ritüel ve ritüel olmayan oyunlar olarak iki ana başlık altında, konuları bakımından şöyle gruplandırmıştır: ritüel oyunlar konuları bakımından, 1- Yılın değişmesiyle ilgili oyunlar, 2- Mücerret fikirlerle ilgili oyunlar, 3- Hayvan kültürüne bağlı oyunlar, 4- Bitki Kültürüne Bağlı Oyunlar, 5- Mezhep merasimleri; ritüel dışında kalan oyunları 1- Günlük hayattan alınan oyunlar, 2- Masallara bağlı oyunlar, 3- Destanlara bağlı oyunlar, 4- Tarihi olaylara bağlı oyunlar, 5- Hayvanları taklit edici oyunlar, 6- Samit (Sessiz) ve Lal oyunlar, 7- Bebek (kukla) oyunları şeklinde gruplandırır. Mevlüt Özhan ise *Türkiye’deki Dramatik Köy Seyirlik Oyunları Üzerine Bir Atlas Denemesi* adlı bildirisinde (1997), oynanış amaçlarını göz önüne alarak 1- İnanç kaynaklı olup, günümüzde de bu amaçla oynananlar, 2- İnanç kaynaklı olup, günümüzde eğlence

amacıyla oynananlar, 3- Eğlence ürünü olarak oynananlar olmak üzere üç ana başlık altında toplamıştır. Nurhan Karadağ, *Köy Seyirlik Oyunları* adlı kitabında 1- Belirli günlerde oynanan töresel ya da büyüsel oyunlar, 2- Sadece eğlence için oynanan oyunlar, 3- Müzikli ve danslı sözsüz oyunlar, 4- Müzikli danslı ve türkölü oyunlar olmak üzere dört ana başlık altında ele alırken, Metin And, *Oyun ve Büğü* adlı eserinde Anadolu Dramatik Oyunları başlığı altında 1- Ölüp-dirilme, 2- Kız kaçıрма, 3- Ölüp-dirilme + kız kaçıрма, 4- Günlük yaşamdan sahneler, 5- Esnafılık benzekleri, 6- Tarımsal oyunlar, 7- Çoban oyunları, 8- Hayvan benzetmeceleri, 9- Efsane ve masallardan oyunlar, 10- Şakalar ve dilsiz oyunlar, 11- Kukla oyunları şeklinde ele almıştır ancak Türk Tiyatrosu Dergisi'nde yayımlanan yazısında başlıkları sadeleştirerek 1- Törenselle büyüsel nitelikli oyunlar 2- Eğlence nitelikli oyunlar olmak üzere iki ana başlık altında ele alarak, Törenselle büyüsel nitelikli oyunları, 1- Hayvancılıkla ilgili, 2- Tarımla ilgili, 3- Doğa olaylarıyla ilgili, 4- Doğum, ölüm, hastalık tedavisi için yapılan büyüler ve törenler olarak kendi içinde dört alt başlığa ayırmış, Eğlence nitelikli oyunları da 1- Büyü, tören izleri taşıyan oyunlar, 2- Günlük yaşamı konu alan oyunlar şeklinde sınıflandırmıştır (Karadağ, 1995: 18, 19).

Bu gruplandırmalar göz önünde bulundurularak, bu çalışmada aradığımız Artaud'nun Vahşet Tiyatrosu ile kıyaslanabilir, ilkel ritüel yapıyla örtüşen ve Metin And,'ın "*Dramatik nitelikte oyunlar olması için en azından kişilerin kendilerinden başka birini ya da bir varlığı canlandırmaları gerekir.*" (And, 1985: 55) ifadesinden yol çıkarak, *dramatik olmayan* oyunlar da araştırmacılar tarafından *seyirlik* oyunlar altında ele alınmış olsa da, *seyirlik* tanımını *dramatik olanın seyri* üzerinden değerlendirerek, *ritüel işlevini koruyan köy seyirlik oyunları* şeklinde tanımlanabilecek oyunlar temel alınacaktır. Dramatik olarak belirlediğimiz oyunlar ise "*kıyafet değiştirerek, makyaj yaparak kendisinden başka bir varlığı taklit ederek ya da canlandırarak seyirci önünde oynadıkları oyunları*" (Özhan, 1997: 292) kapsamaktadır. Ancak tanımın anlaşılabilir olması için Köy Seyirlik Oyunları'na kısaca değinilecektir. Başlıklar, çalışmanın vurgusunu en doğru şekilde ele almak bakımından Nurhan Karadağ'ın Türk Tiyatro Dergisi'nde (1995) ele aldığı şekliyle kullanılacaktır.

İlkelerde olduğu gibi köylerde gerçekleştirilen bu ritüeller de sanat kaygısı taşımaksızın, hayatın bir parçası olarak değer görür. Oyuncu da seyirci de alıcıdır.

“Birlikte güçlenme ve doğa güçlerini etkilemek amacıyla yapılan bu törenler, kolektif coşku doğurarak insanı çalışmaya yönlendirmiş, onu eğitmiş, işine tat katmış, verimini artırmıştır” (İzmen; Karadağ, 1988: 10. Bölüm).

“Yaratırken coşar, kendi gücünün bilincine varır, sonra heyecanları sakinleşir, becerisi gelişir. Toplum, topluca katılığı sanat olayından güçlenmiş olarak çıkar.” (İzmen; Karadağ, 1988: 10. Bölüm)

Köy seyirlik oyunları geleneği, günümüzde algıladığımız şekilde profesyonel bir tiyatro olayı değildir. Oyuncular para kazanmazken, seyirciler bilet almak, yer bulmak gibi tipik tiyatro seyircisinin temel uğraşlarıyla ilgilenmezler. Ritüel yapısı içinde evlerden yiyecek, erzak veya hediye toplama gibi bir gelenek olmakla birlikte bu bir kazanç olarak değerlendirilemez. Ortak faydaya yönelik eylemin bir unsurudur (And, 2014: 15). Dramatik eylem barındıran bu oyunlar sanat kaygısı taşımaksızın pratik yarara yönelik olsa da, inanç gereği özen gösterilen ve saygı duyulan bir süreçtir.

Anadolu kültüründe, İslam inancı sebebiyle oyuncular genellikle erkektir. Kadın kılığına girerek kadın rollerini de üstlenirler. Kadınlar ise ancak kendi aralarında oynadıkları oyunlarda rol almakta, erkeklerde olduğu gibi, erkek kılığına girerek gerekli rolleri üstlenirler. Seyirci ise istisnalar dışında her yaş ve cinsiyeti barındırır (Karadağ, 1978: 40). Bir yandan ise, ilksel işlevi olmamakla birlikte, genç kız ve erkeklere az da olsa yakınlaşma, bir arada olma olanağı sağlanmaktadır (Yurt Ansiklopedisi, 1984: 8897). Bu haliyle, doğayı etkileme amacının yanı sıra, sosyalleşme ve etkileşim imkanı da sağlamaktadır.

2.2.1. Oyunların Temel Dramatik Öğeleri

Bu oyunların önemli ortak öğeleri kız kaçırma, ölüp dirilme, ak-kara çatışması, yiyecek toplama ve topluca yemektir (Karadağ, 1978: 38). Bu unsurlar, ritüelin gereği olup belli amaçlara yöneliktir. Kız kaçırma eylemi, çiftleşme ve üremeyi yansıtmak amacıyla yapılır ve bereketi simgeler. Ölüp dirilme ile kışın, kuraklığın, sıkıntının sona ermesi ve yeniden canlanması, baharın gelmesi ve üretimin yeniden mümkün olması anlamına gelir ve dirilme coşku ile kutlanır (Karadağ, 1978: 39). Ak-kara çatışması ise

doğal güçlerin değişkenliğini vurgular. Toplu dans ve toplu yeme de ritüel yapısında asal olarak bulunmakla birlikte bu çalışmada, dramatik olan öğeler; ölüp dirilme, kız kaçırma ve ak kara çatışması üzerinde durulacaktır. Ritüel kaynağı, “*eylemi kalıcı yapmakta, onu ölmezleştirmektedir*” (And, 2014: 25). Bu nedenle bu öğeler, belli davranış kalıplarını koruyarak günümüze dek kalmış, eğlence amaçlı oynanan oyunlarda da görülmekle birlikte, törensel-büyüsel köy seyirlik oyunlarının vazgeçilmez unsurlarıdır.

2.2.1.1. Ölüp Dirilme

Ölüp dirilme motifi, inanç kaynaklı dramatik köylü oyunlarının tamamında bulunmaktadır. Tarım ve hayvancılıkla yaşamını sürdüren köylü için kışın sona ermesiyle doğanın yeniden canlanması için, oyunun en önemli motifi değerindedir (Karadağ, 1978: 41). Temel alınan bu ölme ve dirilme unsuru, ilkel mitlere dayandırılır. Mısır’da buğday tanrısı Osiris’in, kardeşi tarafından öldürülmesi, yeniden canlanarak bolluğu getirmesi; Yunan mitinde hasat tanrıçası Demeter’in kızı Persephone’nin yeraltı tanrısı tarafından kaçırılması ve Demeter’in kızını kurtarmak için Zeus’la yaptığı anlaşma sonucu Persephone’nin yılın yarısını toprağın üstünde, yarısını toprağın altında geçirmesi ve böylece Persephone’nin toprağın üstünde geçirdiği dönemde bolluk olması gibi mitlerin etkileri, köy seyirlik oyunlarında açıkça görülmektedir.

“Tıpkı Osiris gibi, Thammuz, Adonis, Attis mitlerinde de ölme ve dirilme olayı, kışın yazı, bolluğun darlığı izlemesinin simgesi olarak kabul edilmiş, yılın belli günlerinde yapılan bu törenlerde bu tanrıların ölüp dirilmeleri ve çileli yaşantıları canlandırılmıştır.” (Şener, 1975: 28)

Kaybedilenin birtakım uğraşlar sonucu bulunması; yaşamın sona ermesiyle, kışın gelmesi, toprakların çoraklaşması vb. sıkıntı yarattığından sıkıntı çekme, ölüm, oruç gibi durumlarla karşılaşılır ve yeniden dirilmesiyle kutlamalar yapılır. Bunlar, ilkel ritüeldeki çatısını koruyarak dört aşamada seyreder:

“Birincisi kendine sıkıntı, çile çektirme, canlılığa geçici bir dönem ara vermedir. Bu yoldan dönem sonunda yaşamın sona

erişiyile, gelecek dönem için güven sağlamadır: Oruç, perhiz, dövünme, ağlama, uluma, ağıt... (...) İkinci öge 'arınma'dır. Canlılığı tehlikeye düşürecek kötülüklerden, utanmazlıktan temizleyip kurtulmak. (...) Üçüncü öge 'güçlenme'dir. Bu dövüşme, Yarış gibi biçimlerde ya da çiftleşme yoluyla yapılır. (...) Dördüncü öge ise ürün iyi olunca, yeni döneme başarıyla girildiğinde bunu sevinçle kutlama, şenliktir.” (And, 2019b: 17,18)

İnanç kökenli bu oyunlarda hep bir gidiş ve geri dönüş olayı işlenir. Kışın gidişi, baharın gelişi; toprağa atılan tohumun, filizlenerek dönmesinin simgesel eylemi ölüp dirilme şeklinde görülür (Artun, 1994: 26). Ölüp dirilme, aynı kişinin temsil ettiği kış ve yazın; yokluk ve varlığın üzerinden gerçekleşir, her kış ölen ve baharda yeniden canlanan doğanın iki halini de temsil eder (Thomson, 1990: 164). Kışın sona ermesi ölme eylemiyle, baharın gelmesi dirilme eylemiyle temsil edilir ve dirilme sevinçle kutlanır.

Oyunlarda ölüm, mantıklı bir neden-sonuç ilişkisi aranmaksızın gerçekleşebilir. Dirilme ise genellikle ölünün ağzına yemiş veya hamur verilerek, ya da su içirilerek sağlanır. Kimi oyunlarda ise ölme eylemi önceden gerçekleşmiştir. Örneğin, Hasat sonu şükretmek için Kayseri’de oynanan Ölü Oyunu’nda, vücuduna bezler sarılarak, yüzü hamurla kapatılan Ölü, meydana getirilir. Ailesi başında yas tutarken köylü, doktor getirir. İğne yapılan Ölü dirilir. Önce herkes korksa da bu dirilme sevinçle karşılanır ve davul zurna eşliğinde hep birlikte dans edilir (Karadağ, 1978: 78). Kimi oyunlarda ise ölüm, bilinçli bir taklit olarak canlandırılır:

“Bazı oyunlarda bahşiş verilmezse yere yatılıp ölü taklidi yapılır. Bu uğursuzluk sayılır. Eğer ölü yerden kalkmazsa o evden ölü çıkacağına, ürünün kıt olacağına inanılır.” (Artun, 1994: 28)

Törenlerde görülen bu farklılıklar, bir ölçüde değişik yörelerde öncelik sırasının farklılığından kaynaklanır:

“Şenliklerin doğduğu tarihsel döneme, toplumsal yapıya özgü törenler, inançlar süreç içinde yenileriyle eklemlenmekte, anlam değişikliklerine uğramakta, yer yer de unutulmaktadır. Şenliklerin yöreden yöreye farklılık gösteren özellikleri, törenleri de bu değişim sürecinin boyutlarını ortaya koymaktadır.” (Yurt Ansiklopedisi, 1984: 8895)

2.2.1.2. Kız Kaçırma

Köy seyirlik oyunlarında sıkça karşılaşılan *kız kaçırma* ögesi de temelde ölme ve dirilme (gidiş ve geri dönüş) temasına hizmet etmekle birlikte, mitolojide gördüğümüz kaçırılma mitlerinde olduğu gibi, esas amacı üreme ve bolluktur (And, 2019b: 79). Çoğunlukla seyirci tarafından gerçekleştirilen kız kaçırma, sevinçle yapılan bir eylemdir. Üreme ve bolluk beklentisi ile yapılan bu eylemde kaçırılan kız, “*üremenin, çoğalmanın, bereketin simgesidir.*” (Karadağ, 1978: 39).

Ölüp dirilme başlığı altında örnek olarak ele aldığımız Ölü Oyunu’nda kız kaçırma ögesi de bulunmaktadır. Bu öğeler çoğu zaman bir arada görülür. Ölü Oyunu’nda ölünün canlanmasından sonra kutlama için topluca dans edilirken, *Ölü*’nün kız kardeşleri, seyirciler arasından iki genç tarafından kaçırlır. Düğün kâhyası, iki çocuğu köpek olarak kızları bulmaya yollar. Köpekler kızları koklayarak bulup getirirler. Tekrar davul zurna eşliğinde topluca dans edilir (Karadağ, 1978: 78, 79). Üreme ve bolluk temelli bu ögenin, ilkel ritüellerdeki örneğini ise Thomson şöyle aktarır:

“Baharın başlangıcında, topluluktan kızlar ve oğlanlar alaylar halinde ormana ve kırlara giderler. Gidişleri bir yas nedenidir, çünkü oğlan çocuklar erkek olarak dönecek, kızlarsa bir daha genç kız olamayacaklardır. Ormanda ağaçlardan yoldukları dalları taşırlar ellerinde, başlarına yapraklardan çelenkler takarlar. Bu yolla, tarlada ve ormanda henüz canlanmakta olan doğurucu güçlere benzetirler kendilerini; gece süresince ilk kez cinsel birleşme eylemini gerçekleştirirler. Ertesi sabah, yeni konumlarının belirtkelerini beraberlerinde taşıyarak eve dönerler. Oyunlar, güç yarışmaları ve denemeleri yapılır, kazanan çiftte yılın kutsal evliliğinde gelin ve güvey olarak saygı gösterilir. Festival bir ortak yemekle biter.”(Thomson, 1990: 166)

Kız kaçırma, Köy Seyirlik Oyunlarında sık rastlanan bir öge olmakla birlikte, her zaman törensel işlevi taşımamaktadır. Eğlence için oynanan oyunlarda da kız kaçırma ögesi, ölüp dirilme ögesi gibi halen varlığını korumaktadır ancak komedi unsurları eklenerek ritüel işlevinden uzaklaşmıştır (And, 2019b: 79).

2.2.1.3. Ak-Kara Çatışması

Ak-kara çatışması, iki kişinin temsil ettiği olgunun mücadelesidir. Mücadele, ölüp dirilme motifinde gördüğümüz gibi kış ile yaz; yokluk ile bolluk; çoraklık ile verimlilik gibi karşıtlıkların savaşması ve genellikle iyinin galip gelmesi şeklinde yansılır ancak gelini kimi oyunlarda ak, kimi oyunlarda ise karanın elde ettiği de görülür (Elçin, 1991: 63). İlk anda akla geldiği şekliyle, Ak iyiyi, Kara ise kötüyü temsil etmemektedir, birçok oyunda genç olan; yeni gelen yıl Kara rolüyle canlandırılmaktadır. Ak ise yaşlı, eski yılı temsil eder ve genellikle ölüp dirilme eylemi Ak üzerinden gerçekleştirilir.

“bazısı ‘eski’nin kovulmasıydı’: ‘eski’ ise ya tahtından indirilmiş bir kral, ya ölüm, ya kötülük ya da yokluktu. Bazı törenlerde iki karşıt güç arasında bir yarış ya da savaş olurdu; eski ile yeni yıl, kış ile yaz, kuraklık ile yağmur, ölüm ile yaşam çatışırdı. Sonunda hep iyi olan kazanırdı: iyi olan yeni yıld, yağmurdu, yazdı, yaşamdı... Bunlar bazen bolluğu simgeleyen evlenmeyle sonuçlanırdı.” (Nutku, 1993: 21)

Bir örnekle açıklamak gerekirse, Erzurum-Aşkale’de oynanan Fattik Oyunu adını alan Saya Gezme içinde oynanan Deveci Oyunu’nda ak-kara çatışması, Eşkîya ile Deveci arasında geçmektedir. Devenin üzerindeki gelini kaçırmak isteyen eşkîya ile deveci arasında yaşanan tartışma sonunda eşkîya, sopayla vurarak deveciyi öldürür. Gelin ağıt yakar. Türlü oyunlardan sonra deveci dirilir. (Karadağ, 1978: 51).

“Deveci ile Eşkîya arasında, ak ile kara arasında, Gelin yüzünden çatışma başlıyor. Gelin, daha önce de söylediğimiz gibi bolluk, bereket, üreme sembolüdür. Bu çatışma sonucu Eşkîya, Deveci’yi öldürüyor. Kara, yengi kazanmıştır, ak yeniktir. Mevsim kıştır, ölü mevsimdir. Akı diriltmek, ilkbaharı getirmek için oyun sürer. Evlerden yiyecek toplanmaya başlanır. (...) Yiyecekler toplandığı zaman ölmüş olan Deveci dirilir. Köylü deveciyi, yani doğayı diriltmek için ona yiyecek, adak verir.” (Karadağ, 1978: 57)

2.2.2. Amaçlarına Ve Konularına Göre Köy Seyirlik Oyunları

Köy seyirlik oyunlarının tamamı, temelde ritüel düşüncesinden gelişmiştir. Bir kısmı kökenindeki ritüel işlevini korurken, bir kısmı köylünün ihtiyaçları

doğrultusunda değişerek ritüel özelliğini kaybetmiş, eğlenmek için oynanır duruma gelmiştir. Ritüel amacı taşıyan oyunlar, kökenleri bakımından düzenli bir takvime göre yapılır. Eğlence amaçlı çıkarılan oyunlar ise düğün, bayram vb. özel günlerde veya herhangi bir günde oynanabilir (Karadağ, 1978: 16, 17).

Çalışmanın odağı gereği dramatik özellikte oyunlar ele alınarak, ritüel özelliği taşısa dahi, dramatik olmayan oyunlar ele alınmayacaktır. Eğlence amacıyla yapılan oyunlarda da ortak payda bu olacaktır. Bu doğrultuda, dramatik olmayan veya eğlence amaçlı oynanan oyunlara kısaca değinilecektir. Oyunlar işlevlerine göre 2 ana başlık altında ve konularına göre alt başlıklar halinde ele alınacaktır.

2.2.2.1. Törenselleşmiş, Büyüsel Nitelikli Oyunlar

Ölüp dirilme, kız kaçırma, ak-kara çatışması gibi dramatik öğelerin yanı sıra, toplu yeme, toplu dans gibi zorunlu olan; yapılmadığı takdirde istenilen sonuca ulaşılamayacağına inanılan ve inanç gereği yapılan oyunlardır (Özhan, 1997: 292).

“(...) köklerdeki dinsel işlevini anımsatan bir ciddiliği, bir saygınlığı vardır. Anadolu köylerinde bu oyunlar yolu ile doğa olaylarının etkilenebileceği inancı hala yaşamaktadır. Oyunların, yaşamın ciddi sorunu ile böylesine bağlantılı sayılması, onları, eğlendiricilikleri yanında önemli bir olay da yapmaktadır.”
(Şener, 1975: 23)

İlkel büyü işlevinin, dinin etkisiyle büyüsellikten törenselleşmiş niteliğe evrildiği görülmektedir (Artun, 1994: 28). Artık yağmur yağdırmak için değil, yağmur yağdırması için ilahi güce yakarmak amacıyla gerçekleştirilmektedir.

Temelde doğa ile insan ilişkisi üzerine kurulu olan bu oyunlar, tarım ve hayvancılıkla geçinen köylünün, hayvanın sağlıklı olması, toprağın bereketli olması, yılın yağışlı olması, hasadın bol olması gibi hayati öncelikleri sebebiyle düzenledikleri törenler, hayvancılıkla ilgili, tarımla ilgili ve doğa olaylarıyla ilgili olmak üzere üç başlıkta ele alınacaktır.

2.2.2.1.1. Hayvancılık İlgili Oyunlar

Hayvancılık ile ilgili oyunlar çoğunlukla çoban oyunları olarak anılmaktadır. Hayvanların üremesi ve verimli olması ortak beklentidir. Bu anlamda *Saya*, *Saya Gezme*, *Saya Gezmesi*, *Sayıl*, *Saya Kutluğu* gibi isimler alan oyunlara rastlanır. Çoğunlukla üreme amacıyla oynanan bu oyunların, yeni yılın karşılanması ve yılın bereketli olması amacıyla oynandığı da görülmektedir (Özhan, 1997: 293).

Koçkatımı, *Saya Gezme* olmak üzere iki aşamada gerçekleştirilen bu ritüelde, hayvancılık ile uğraşan, koyun sahibi köylü, koyunların çiftleşme zamanı olan Kasım ayı başında “Koçkatımı” adı verilen bir tören düzenlenmektedir. Topluca eğlenme ve yeme içme ile başlayan bu tören, koyunların sağlıklı üremesi ve dolayısıyla bolluk bereket umuduyla gerçekleştirilir:

“Köy halkı çoluğu çocuğu ile sürüyü alıp otlığa gider hemen herkes sevinçlidir. Allı güllü giysileri içinde bir renk ve coşku seli olarak görünür. Koçlar çeşitli renklere boyanır. Boynuzlarına elma, nar gibi bereket sembolü yiyecekler takılır. Kurdeleler bağlanır üzerlerine de özellikle küçük kız veya erkek çocuklar bindirilir, bu koçun erkeklik gücünün simgesi ya da kuzulayacak koyunun dişi olmasının isteğidir. Bu kalabalığa yer yer çalgılar da eşlik eder; görüntü tam bir bayram yerini andırır.” (Karadağ, 1995: 19)

Şubat ayı ortalarında, yani koçkatımından 100 gün sonra kuzuların anne karnında tüylenmesi ile ne kadarının kısır kaldığı, ne kadarının sağlıklı bir üreme sürecinde olduğu anlaşıldığından, hayvan sahipleri çobanlara armağanlar verir (Yurt Ansiklopedisi, 1984: 8897) ve *Saya Gezme* denilen tören düzenlenir. Bu törene kimi yörelerde “Çoban Bayramı” da denmektedir. Çoğunlukla doğacak yavruların sağlıklı olması için düzenlenen bu törende, bir grup köylü, önceden prova edilmiş dramatik bir oyun oynar:

“Tören üç aşamalı yapılır. Birinci aşama söyleşili bölümün olduğu kısımdır; minik bir dramatik oyun sergilenir. Köyün ortasında meydanlık bir yerde oynanır. Seyirlik (köylüler) çepeçevre seyreder ya da katılır oyuna. Köylülerin toplanması için çalgılar çalar, bu çalgılar yöreden yöreye göre değişir. Örnek verdiğim yörede davul, klarnet, cümbüş çalınmıştır. Oyuncu-seyirci iç içe dans edilir, halay çekilir. Çoban özel

giysileri ve makyajı ile oyun yerinin ortasına doğru ilerler. Çoban, 'Dede'yi oynamaktadır. Herkes susar; Çoban, köyün muhtarını sorar. Muhtardan iş ister, pazarlık sonucu çoban köyün davarını-sığırını otlatacaktır. Çoban, ayrıca kendisi ve iki eşi için ev de ister Muhtar'dan. Çoban sürüyü otlatmaya gidince seyircilerden birileri kızları kaçıtır. Çoban dönünde ailesini bulamaz. Köpeği ile koku alarak kızlarını bulur. Kızlar erkeklerle tarlada çiftleşmiştir (bereket töreni). Kızlar bulununca sevinilir, toplu dansa geçilir. Dans sırasında dede ölür, kızlar Dede'nin başında ağıt yakar. Seyircilerden biri Hoca olur (din adamı), gelip ölü Dede'nin başında dua okur, Dede dirilir. Bu dirilme her yörede değişik nedenlerle olabiliyor. Sözelimi doktor iğnesi, para, kuruyemiş, yiyecek, su dökme vb. Dirilme sevinçle dansla kutlanır. Sonra kızlar ölür, Dede onların başucunda ağıt yakar. Hoca onları da okur, onlar da dirilir. Dirilme toplu dans ile kutlanır. Sonra oyuncu seyirci çalgı eşliğinde törenin ikinci aşaması olan ev ev gezme bölümüne başlanır. Her evin önünde durulur, maniler söylenir.(...) Her ev sahibi bu çobanlara, oyunculara çeşitli hediyeler yiyecekler verir. Törenin üçüncü aşamasında oyun çıkaran grup ve çobanlar kendi aralarında aldıkları hediyeleri paylaşırlar, yiyecekleri yerler ve topluca eğlenirler.” (Karadağ, 1995: 19)

Tokat, Almus ilçesi Durudere Köyü'nde gerçekleştirilen Saya Gezme töreninde yansılanan oyunda da gelinler kaçırlır, bulunur, gelinlerin bulunması dans edilerek kutlanılır. Dans ederken Ak düşüp ölür. Gelinler başında yas tutarlar, Ak dirilir. Dirilme yine toplu dansla kutlanılır ve ev ev dolaşılır (İzmen; Karadağ, 1988: 2. Bölüm)

Sivas'ın Gümüşçevre Köyü'nde ölüp dirilme unsurunun yanı sıra ak-kara çatışması oldukça ön plandadır. Arap rolündeki Kara gelir, kızı babasından ister. Baba ise “Kızım bilir ama ben kızımı senin nerene vereyim neyine vereyim? Sen dağlarda dolaşan bir Arap'sın, bir varlığın var mı? Kızıma soralım münasip görüyorsa verelim.” diyerek kızına sorar. Kız da “Almam seni, bir şeyin yok” diyerek reddeder. Bu kez Değirmenci rolüyle Ak gelir. Baba bu kez ona neyi var ne yok diye sorar. Değirmenci, “Devem var, altınım var, değirmenim var, unum var” deyince baba yine kızına isteyip istemediğini sorar. Kız “olabilir” deyince, baba önce Ak ile Kara'nın güreşmesini şart koşar. Kim yenerse kızı o alacaktır. Ak ile Kara güreşe tutuşurlar. Değirmenci düşer, ölür. Kızlar gelip başında ağlar, köylüler Ak'ı yerden kaldırır, “Ağam değirmencimizi

öldürmüşlerdi kaldırdık getirdik” diyerek babanın karşısına getirirler. Kara, kazandığı için kızı almanın hakkı olduğunu söyleyince baba diğer kızını da Arap’a verir. Hep birlikte halay çekilir. (İzmen; Karadağ, 1988: 2. Bölüm)

Çorum, Sungurlu, İncesu Köyü’nde ise, oyun bir evin odasında oynanır. Davul zurna eşliğinde oyun başlar. Ak, elinde bastonla ve iki kızıyla gelir, “Sığır davar güderim, çalışırım tarlada bağda bahçede. Bana iş bul.” diyerek Muhtar rolündeki Kara’dan iş ister. Ak, elindeki bastonu saz gibi de kullanmaktadır, bunu gören köylüler (seyirciler), “Saz da mı çalıyorsun? İki türkü söyleyen de dinlesek” deyince davul zurna eşliğinde ortada dönmeye başlarlar. Dans ederken kızlar kaçırlır, köylünün (seyircinin) arasına saklanır. Ak, elindeki bastonla seyircileri döve döve aralarında saklanan kızları bulur, getirir. Hep birlikte dans edilir. (İzmen; Karadağ, 1988: 2. Bölüm)

Hayvanlarla ilgili gerçekleştirilen bir diğer ritüel olan *Beri* töreni ise, yeni yılın ilk süt sağma törenidir. Yıl, bildiğimiz anlamda 1 Ocak’ı değil, kışın sonra ermesi ve bereketli mevsimlerin gelmesini ifade eder. Beri tören için köylüler yılın ilk sütünü sağmadan önce, kadınlar toprağa soğan gömerler ve üzerine sütü sağıacakları kovayı yerleştirirler. Aynı zamanda bereket olması için sürünün üzerine nohut serpilir (Karadağ, 1995: 19). Diyarbakır Karaçalı Köyü’nde, baharın gelmesiyle birlikte, uzun zamandır sütü sağılmayan koyunlar otlaklara çıkarılır. Mevsimin ilk sütü sağılacağı için çoban, sürüden bir koyunu süsler ve sürü sahibinden bahşiş alır. Nohutlar serpilirken “Bereketli olsun” denir. (İzmen; Karadağ, 1988: 5. Bölüm)

Adıyaman, Kahta, Horik Köyü’nde ise, ilk *beride* süt sağımaya giden kadınlara “biri (beri)” denmektedir. Baharın gelmesiyle, otların yeşermesiyle birlikte köyün çobanı, köyün kadınlarını Beri’ye çağırır. Herkes durumuna göre nohut, kuru üzüm, haşlanmış yumurta vb. getirir. Köyde yeni gelin varsa, çobana yemek ve bir çift çorap ya da mendil gibi, durumuna göre bir hediye götürür. Süt sağılacak kovaların ağzına kırmızı, beyaz ipler bağlanır, mavi boncuklar takılır. Bu yörede Beri töreni aynı zamanda dans ile de yansılır. Halk oyunu kostümleriyle kadınlar bir yana, erkekler bir yana çökerler. Müzik eşliğinde Beri töreni eylemlerini yansılarlar. Kadınlar süt sağlar, ellerini siler, kovayı alır, kalkar, bir ellerinde kova, bir elleri bellerinde dönerler. (İzmen; Karadağ, 1988: 5. Bölüm)

2.2.2.1.2. Tarımla İlgili Oyunlar

İlk tohumun atılması ve hasat zamanı olmak üzere hasat önü ve hasat sonu törenleri yapılmaktadır. Hasat öncesi yapılan törenler, hasadın bol ve verimli olması için yapılırken, hasat sonu törenleri şükretmen ve gelecek yıl hasadını bir bakıma garantilemek için yapılmaktadır.

“Bazı yörelerde tüm köylü tarlaların kenarında toplanır; yaşlılar dualar okur, kadınlar bir gün önceden içinde lop yumurta olan özel ekmekler hazırlar, tarlanın sürüleceği gün yarışmalar eğlenceler düzenlenir tarlasını süren köylüye toprak fırlatılır.

Hasat sonu ise, genellikle ‘Ekin Kurtarma Duası’ yapılır. Son ekin de biçildiğinde orakçılar oraklarını mal sahibinin önüne atıp bahşişlerini isterler ve buğday piri olan Hacibektaş için dua ederler.” (Karadağ, 1995: 19)

Örneğin, Nevşehir’de Ekin Kurtarma Duası adıyla oynanan hasat sonu oyununda köy halkı toplanarak oynadıkları oyun, büyük bir ciddiyetle ve dualar edilerek gerçekleştirilmektedir. Oyunun oynanma nedenini ise şöyle açıklamaktadırlar:

“Ekinin biçilmesiyle ürün elimize geçiyor. Bunu bize bahşeden Allah’a ve vekili Muhammet’e dua ediyoruz.” (Aktaran: Karadağ, 1978, 76)

Sivas, Üçtepe Köyü’nde baharın başlangıcında, hasat başında gerçekleştirilen “Öküz koşma töreni” için yakın köylerden tüm eş, dost, akraba davet edilir. Her yıl ilkbaharda topraklarını ekmeden önce gerçekleştirdikleri bu töreni yapmadan önce hiçbir köylü tarlasını sürmemekte, tohum atmamaktadır. Töreni gerçekleştirecek kişinin tarlasını sürerek toprağa ilk tohumu atmasıyla birlikte ekim işleri tüm köy için başlayacaktır. Bir sonraki yıl gerçekleştirilecek törenin sorumluluğunu üstlenecek kişi ise, hazırlanan şerbeti içerek bu görevi üstlendiğini tüm köylüye duyurur. İlk tarla sürülürken sabanın çıkardığı toprağı, tarlayı sürenin sırtına atmak bereket olarak kabul edilmektedir. Yine bereket olması için, arasına konan yumurta ile beraber pişirilen özel bir ekmek yapılır, topluca yenilir. Böylece o yıl topraktan bol ürün alınacağına inanılır. Aynı zamanda törenin sonunda yapılan çeşitli yarışmalarda kazananlara bu ekmeklerden verilir. (İzmen; Karadağ, 1988: 5. Bölüm)

Adıyaman, Kahta, Horik Köyü'nde ise ekip biçme ve harmanlama eylemlerini, “Galuç” adını verdikleri sözsüz, müzikli oyunla canlandırmaktadırlar. Davul zurnanın ritmine uygun, ritmik yapılan eylemlerde ellerinde orakla toprağı döverler, terlerini silkerler, kadınlar çalışan adamlara yemek getirir, yemekler yenir. Kadınlar ellerini havaya kaldırıp dua ederler. Tüm bu eylemler, malzeme kullanılmaksızın taklit yöntemiyle gerçekleştirilir. (İzmen; Karadağ, 1988: 7. Bölüm)

Urfa'da da bir nevi Halk Oyunu niteliği kazanan bu oyun da, davul zurna eşliğinde, tırpanla hasadın kaldırılması, kımıl⁶ toplanması, toprağı tohum atma, ürünü toplama gibi eylemlere dayanmaktadır. Devamında söylenen türkünün sözlerine uygun hareketler yapılır. Mahmut İlhan isimli köylü, bu oyunun hikayesini şöyle anlatır:

“Ben Urfalı Mahmut İlhan. 1951'den 53'e kadar kımıl bütün ekinleri mahvetti. Bunun üstüne türkü çıkardılar, kımıl toplama şeklini de oyunlaştırdılar. Üç sene oldu ekin olmadı, başaklar tam oluyordu ki dünyanın ekinini kaldırıyoruz diyorduk bakıyorduk ki ekinler hep boş. Millet o zaman hep perişan oldu. Tarladaki kımılları toplayıp şişelere doldurduk burada ahali. Bizim hacı vardı ona sattık o da herhal hükümete sattı. O zamandan sonra bu oyunu çıkarmaya başladık. Zaten bahane arıyoruz oyun çıkarmaya.” (İzmen; Karadağ, 1988: 7. Bölüm)

Sivas Kartalca Köyü'nde Hasat sonu şükretmek için oynanan Ölü Oyunu (Karadağ, 1978: 78)'nda, bir bakıma bir cenaze töreni yansılır. Merdiven üzerine yatırılarak omuzlarda taşınan ölü, meydana getirilir. Ölünün yüzü hamurla örtülü, üstü kefen gibi beyaz bir kumaşla sarılıdır. Ailesi başında ağıt yakarken başlayan davul zurna ile birlikte ölü dirilir, omuzlarıyla müziğe eşlik ederek kalkar. Bunun üzerine köylü halay çekerken, ölü de ortada omuzlarını hareket ettirerek katılır dans olayına. Tüm bu eylemler boyunca gülen yoktur, tören oldukça ciddiye alınmaktadır. Özellikle bu töreni görüntülemeye giden belgesel ekibinin açıklaması, bu ciddiyete bir anlam daha katmaktadır:

⁶ Kımıl, insanlığın hububat tarımına başladığı ilk bilenemez çağlardan beri en büyük zararı buğday ve diğer hububat ekili tarlalarda var olan ürünler bağlamında insanlığın emeğine ve geleceğine zarar vererek varlığını sürdürebilen bir tür küçük zararlı böcektir. (Kaynak: <https://tr.wikipedia.org/wiki/kımıl>)

“Bu oyunu görüntülemek için köye gittiğimizde, yollar kapalı olduğu için tedavi edilemeyip ölen bir gelinin yası hala tutulmaktadır. Oyunun başında yakılan ağıt bu olayı vurgulamak için yakılıyor” (İzmen; Karadağ, 1988: 10. Bölüm)



Fotoğraf 1: Ölünün dirilmesiyle, etrafında dönülerek edilen toplu dans eylemi. (İzmen; Karadağ, 1988: 10. Bölüm)

2.2.2.1.3. Doğa Olaylarıyla İlgili Oyunlar

Kışyarısı, Yeni Yıl, Güneşi Karşılama, Bahar Törenleri, Yağmur Duası gibi, amaçlarını ifade eden adlarla anılan bu oyunlar, belirli günlerde yapılan törenlerde oynanmaktadır. Bu oyunlarda bahsi geçen yeni yıl, Miladi takvime göre değil, kışın sona ererek, baharın karşılanması anlamında, genellikle Şubat ayını ifade eder.

“Kış yarısı 1 Ocak’ta, gelecek yeni yıl için, bahar için yapılan bir törendir. Bu törende de ‘Saya Gezme’ töreninde olduğu gibi Ak-kara karşıtlığı-çatışması işlenir. Ölüp dirilme ana motiftir. Köylü gece yapar bu töreni. Kılık değiştirmiş oyun kişileri ellerinde meşalelerle bir köyden başka köye ya da bir mahalleden başkasına giderler. Çalgı ve toplu dans bu törende de vazgeçilmez öğelerden biridir. Bazı yörelerde gerçek bir kurban da kesilir. Bu kurban bir yarışma ya da çatışma sonucu kazanılmıştır. Dirilmede bu kez Hoca ve Papaz devrededir. Kara ikliminin hakim olduğu kışların sert geçtiği yörelerde şubatın sonlarına doğru ‘Baca Pilavı’ töreni yapılır. Köylüler bu törenin amacını ‘güneşi karşılama’ diye cevaplıyor. Köy delikanlıları büyük bir evin damına çıkıp tüten bacanın çevresinde horoz kesip

pilav pişiriyor, güreş tutuyor, halay çekiyorlar. Bu törende de toplu dans ve toplu yeme öğelerini görüyoruz.” (Karadağ, 1995: 19, 20)

Doğa olaylarını etkilemek için oynanan bu oyunlar arasında dramatik özellikler taşıyan oyunların yanı sıra, herhangi bir dramatik özelliği olmayan oyunlar da mevcuttur. Örneğin yağmur duası için birkaç farklı örneğe rastlanmaktadır. Yağmurun yağmamasının bütün bir yıl için yoksunluk anlamına gelmesi nedeniyle büyük bir önem arz eden *Yağmur Duası* birçok yörede dramatik olmayan şekilde gerçekleşir. Dramatik olmayan örneklerde, toprağa ilk tohum atanı suya atma, çobana değneğini ıslattırma, evin ilk kız çocuğunu ıslatarak ağlatma gibi gelenekler gerçekleştirilir. Tüm bunlara rağmen yağmur zamanında ve uzun süre yağmazsa tüm halkın katıldığı yağmur duası törenlerine başvurulur (İzmen; Karadağ, 1988: 7. Bölüm). Köy halkı toplanarak dere ya da su kenarına gider ve hep birlikte dua edilir, çocukların ıslatılarak ağlatılması ve kuzuların annelerinden ayrılarak meletilmesi gibi gelenekler uygulanmaktadır.

“Ceketler, şapkalar ters giyilir, büyük bir vaveyla kopartılır ki acınası hallerine ‘Allah’ yardım etsin, yağmur yağdırsın. Köylü, başlarında Hoca saf saf dizilir, eller yere doğru parmaklar yağmur yağmasını taklit eder gibi bir aşağı bir yukarı dua ile hareket ettirilir. Tören toplu yemekle biter.” (Karadağ, 1995: 20)

Yine dramatik olmayan bir örnekte, kadınlar kurbağaları ayaklarından birbirine bağlayarak bir elek içine koyar, kaçmaya çalışan kurbağalar bağırırken kadınlar maniler söyleyerek dolaşırlar. Amaç, ilahi gücün, ağlayan çocuklara, meleyen kuzulara olduğu gibi kurbağaların da haline acıyıp yağmur yağdırmasıdır (Karadağ, 1995: 20). Ritüel, ıslattıkları kurbağaları, bağladıkları ipten çekip kaldırarak başları üzerine çevirip üzerindeki suları saçmalarıyla son bulur (İzmen; Karadağ, 1988: 7. Bölüm)

Birçok yörede ise yağmur duası, çocukların, çoğunlukla sopa, süpürge, kürek gibi malzemelere örtü bağlayıp, gelin gibi giydirip, “Yağmur Gelin” kuklası yaparak, kimi zaman ise çocuklardan birinin kukla yerine geçmesiyle ev ev dolaşmaları aracılığıyla yapılır. Ev sahipleri çocuklara yiyecek verir ve “Gelin” kuklayı ıslatır.

Dolaşma bittiğinde çocuklar bir araya gelerek toplanan yemekleri yer. Kimi yörelerde bu törene çocukların yanı sıra köyün genç erkekleri de katılır.



Fotoğraf 2: Hazırlanmakta olan bir “Yağmur Gelin” (İzmen; Karadağ, 1988: 6. Bölüm)

Diyarbakır Serapgüzeli Köyü’nde yağmur için yapılan tören, dramatik özellikler taşımaktadır; erkeklerin canlandığı köylü kadınlar, tüfeği, sopayı alarak, karşı köyün sürüsünden koyun çalmaya giderler. Çobanın ellerini ve ayaklarını bağlarlar ve koyunu çalıp köylerine dönerler. Biri koşarak sürü sahibine haber vermeye gider. Köylü koşarak diğer köye gider ve hesap sorar. Bunun üzerine: *“Bizde yağmur yağmadığı için biz erkekleri kadın kıyafetine giydiriyoruz gönderiyoruz meralara yağmur yağsın diye. Toprağımız bereketli olsun, yaylamız iyi olsun hayvanımız yaylasın diye.”* şeklinde cevap alınca, ortak amaç uğruna yapıldığını öğrenip, tokalaşıp barışırlar. Davul zurna eşliğinde halay çekilerek kutlama yapılır. (İzmen; Karadağ, 1988: 6. Bölüm)

Adıyaman, Kahta Horik Köyü’nde ise öncelikle “Havra” adını verdikleri, iki katlı katmer gibi ekmeği yaparlar. Bir odada toplanan bir grup köylü, *“Nimetin hürmetine ve bu nimeti bize veren Allah’ın kudretine sığınarak dua ederiz”* diye dua ederler ve herkes ekmekten bir lokma yer. Aynı zamanda “Yağmur Gelini” adındaki oyun oynanır. Tepesine başörtüsü bağlanarak geline benzetilen bir kürek, birçok yörede çocukların gezdirmesinin aksine, köylü delikanlılar tarafından ev ev gezdirilir. Evlerden üzerlerine su serpilir. Teker teker tüm evleri gezdikten sonra bir de komşu

köye gidilir. Bunun için kürek bırakılır, delikanlılardan biri gelin gibi giydirilir. Yanına da bir köylü hoca, bir köylü keşiş gibi giydirilir. Bir de köylüyü güldürmek için “İşik” adında bir karakter eklenir, yüzüne kara sürerler, paçaları dize kadar sıvanır ve açıkta kalan yerler de siyaha boyanır. Köye varıldığında muhtarın kapısına gidilir. Muhtar, yiyecek verir ama İşik kabul etmez. Kendini yere atarak ölü taklidi yapar. Diriltmenin tek yolu bir kurbandır. Muhtar, bir koç getirir ve kurban olarak İşik’e verir. İşik sevinçle kalkar, koç kucağında dans eder. Bu sırada gelin kaçırılır. İşik gelinin olduğu yere gider yeri koklar, yerini koklayarak bulur geri getirir. Gelin bulununca kaçırılan öfkelenir. “Bu kadar kaçırdım götürdüm zahmet çektim” diye gelir, İşik’i tüfekte vurarak öldürür. Gelin, İşik’in başında ağlar. Diriltmek için önce Keşiş gelir, haçı çıkarır, İşik’in üstüne koyar, dua eder ama diriltemez. Sonra Hoca gelir, o da İşik’in başında okur. “Yallah! Yallah!” diye diye İşik’i diriltir. İşik kalkar kalkmaz oynamaya başlar ve hep birlikte neşeyle oynarlar. Seyirciler oyun boyunca neşelidir, eğlenirler. Bu eğlence, oyunun işlevini bozmaz. Kendi köylerine dönünce, getirdikleri kurbanı keserler ve “İnşallah yağmur yağar” diye dua ederek yerler. (İzmen; Karadağ, 1988: 6. Bölüm)

Dramatik nitelikli doğa oyunları arasında en sık rastlanan Köse oyunu ise, amacı ve işlenişinde yörelere göre değişiklik göstermektedir. Çoğunlukla yeni yılı karşılamak için yapılan bu törenler, Anadolu’da Şubat ayının çile denilen bir gününde düzenlenir.

“Buradaki yaygın uygulamada, geçici olarak bir kral, şah, vali, emir seçilir. Bu eski yılı simgeler. Geçici bir süre için her dediği yerine getirilir, saygı görür. Ama süresi dolunca aşağılanır, kovulur. Burada simgesel eylem eski yılın kovulması, yeni yılın gelişinin sağlanmasıdır.” (And, 1987: 11)

Örneğin, Doğu Beyazıt’ta yeni yılın karşılanması için oynanan Köse oyununda, iki güvey ve bir gelin vardır. Yaşlı ve kambur olan güvey, eski yılı yansılarken; genç güvey yeni yılı simgeler. Yaşlı Güvey ile Gelin evlenirler. Gelin bu evlilikten hoşnut değildir ancak düğün gereği karşılıklı oynarlar. Oynarken Yaşlı Güvey düşüp ölür. Bunun üzerine Gelin, Genç Güvey ile evlendirilir ve hep birlikte dans edilerek kutlanır (And, 1987: 20).

“Güvey: (eski yılı temsil eder), ihtiyar ve kamburdur. Köse olduğu için sakal takar. Başına yünden çoban başlığı giyer.

Ayaklarında çarık vardır. Uzun konçlu yün çorapları dizlerine kadar çıkar. Elinde baston bulunur; Yeni Güvey (yeni yılı temsil eder), genç, gürbüz ve sıhhatlidir. Başında kasket, sırtında alacalı ipekten yakasız mintan ve ayaklarında çizme vardır.(...); Gelin: Gelin elbisesi giymiştir. Yüzü makyajlıdır. Ananeye göre oyunda konuşmaz.” (Elçin, 1991: 37, 38)

Yeni yılın karşılanması ile ilgili oynanan kimi oyunlar, halk takvimine göre yeni yılın başlangıcı kabul edilen 13 Ocak'ta oynanmaktadır (İzmen; Karadağ, 1988: 3. Bölüm). Bu oyunlardan biri de, ellerinde meşalelerle gece vakti Diyarbakır Yukarıkaraköyü'ne giden köylüler tarafından oynanmaktadır. Ak sakal takmış, yüzü karaya boyanmış Kara ile yanında gelin ve köylüler muhtarın ya da köyün ağasının kapısına dayanırlar. Kara “*Bir kız kaçırmışım. Sen ağasın, senin evine gelmişim.*” deyince Ağa, içeri buyur eder. Hemen ardından kızın başka bir talibi gelir, “Ben Diyarbakır’dan Kasım. Kızı kaçırıp buraya getirmişler, bu kız davası namus meselesidir” diyerek kızı ister. Ağa içeri almaz, engeller. Kızı çağırır sorarlar, onu istemediğini söyler. Bunun üzerine arayı yapmak için kızın babası gelir ve olan olmuş zaten, anlaşılmı, yiyelim içelim diyerek tatlıya düğün eğlencesine geçerler, hep birlikte halay çekilir. (İzmen; Karadağ, 1988: 3. Bölüm).

Yine Diyarbakır’da, bu kez Serapgüzeli Köyü’nde oynanan yılbaşı oyunu da aynı şekilde başlar. Kızı kaçıran Köse, Ağa’nın kapısına dayanır, Ağa’dan başlık parası ister. Ağa, “Başlık parası ayıptır. Bizde başlık parası yok.” diyerek geri çevirir ve “Ama şartlarımız var. Güreşçilerimiz var. Adamın varsa güreştir, galip gelene koç veririz” der. İki tarafın güreşçisi meydanda güreşir ve Ak’ın yerine güreşen Kara kazanır. Ak yaşlıdır, Kara gençtir. Koç gelir, Kara’ya verilir. Davul zurna ile halay çekilerek kutlanır. Dans sırasında Köse ölür, dirilir. Dirilmesi de dansla kutlanır (İzmen; Karadağ, 1988: 3. Bölüm).

Yeni yılın karşılanmasıyla ilgili, dramatik olmayan bir örnek, Karaman’da çocuklar tarafından oynanan Dede Oyunu’dur. Köyün çocukları tekerlemeler söyleyerek yerden cam, porselen vb. parçaları toplar. Hemen her mahallede çocuklar, Dede yaparlar. Duvara dayalı olarak kerpiçe gövde ve bacaklar yapılarak çamurla sıvanır. Cam ve porselen parçaları gövdeye yerleştirilir. Kömürden iki göz, küçük bir kemik parçasından burun, kiremitten ağız, taşlarla kaşlar ve dallardan kollar yapılır. Aynı zamanda *pişi ayı* da denilen bu zamanda, evlerde pişi yapılır. Yapılan pişilerden

Dede'nin kollarına takılarak hazırlık tamamlanır. Hava kararınca Dede'nin omuzlarında mumlar yakılır ve karşısında tekerlemeler, maniler söylenerek oyunlar oynanır. Bir hafta süren oyunların sonunda her mahalle, bir başka mahallenin Dede'sini yıkmaya gider. (İzmen; Karadağ, 1988: 3. Bölüm). Yıkmadan önce dua mahiyetinde maniler söylenir:

- Arap oğlu zindanda ne yapar?
- Un eler keş yapar.
- Keşi ne yapar?
- Taş yapar.
- Taşı ne yapar?
- Ev yapar.
- Evi ne yapar?
- Dedemin başına yıkar. (And, 2019a: 99)

Bunun üzerine pişiler kollardan çıkarılır ve Dede yıkılır. Eskinin öldürülmesi, güç tazelemeye ve kötülüklerden arınmaya hizmet eder:

“İlkel inançlara göre kötü ruhları tek insanda toplayıp sonra onu kurban ederek bu ruhların etkisinden kurtulmak mümkün böylece eski, günahları yüklenmiş olarak ölürken toplumu da günahlarından arıtmış olur, mevsimlerin değişimlerini ilahların ölüp dirilmeleriyle açıklayan bu olayı temsil yoluyla etkilemeye çalışan inanç. Bu ortak özelliklerden biridir. Yeni yılın başlaması bir şölenle kutlanır.” (İzmen; Karadağ, 1988: 3. Bölüm).



Fotoğraf 3: Karaman'da oynanan Dede Oyunu'nda çocuklar tarafından yapılan Dede hekkeli. (İzmen; Karadağ, 1988: 3. Bölüm)

Bu oyunlar, birçok yerde ritüel işlevini kaybederek eğlence için oynanan oyunlara dönüşmekle birlikte, halen ritüel etkisini taşıdığı yörelerde bolluk ve bereket olacağı inancıyla oynanmaktadır (Karadağ, 1978: 31).

“(...) yağdırmaya yönelik çocuk oyunları; çan sallama, kurt dolaştırma, saya gezmesi, davar özü, döl töresi gibi çobanlara değin oyunlar; bahar karşılaması ve bununla ilgili törenler; kış yarısı ve gün dönümü gibi takvime bağlı törenlerdeki oyunlar; tarım ve çiftçilikle ilgili oyunlar henüz köylü bilincinde işlevlerini yitirmemiş oyunlardır.” (And, 1985: 73)

2.2.2.2. Eğlence Nitelikli Oyunlar

Bu yönde gelişen oyunların bir kısmı, ritüel işlevinden uzaklaşmış olmakla birlikte, temel dramatik unsurları taşıdığı görülmektedir. Bu çalışmada odağımız dramatik ve ritüel işlevi taşıyan köy seyirlik oyunları olması nedeniyle, eğlence amaçlı oynanan oyunlara kısaca değinilmekle yetinilecektir.

Bu oyunlar biçim olarak neredeyse aynı öğeleri barındırdığı halde, sosyal, kültürel ve ekonomik değişimlerin etkisiyle işlev olarak farklılaşmıştır (Karadağ, 1978: 83). Oynanma zorunluluğu yoktur ve istendiği takdirde bu öğelerde değişiklik yapılabilir. Konu olarak da daha geniş bir yelpazeye sahiptir. Ritüeldeki insan-doğa ilişkisi yerini güncel konulara bırakmıştır. Bu oyunlar, ilkel ritüellerden gelişerek günümüze uzanan, ilk bölümde ele aldığımız törensel oyunlardan esinlenerek yaratılmıştır. Törensel özelliğini kaybetmelerinden dolayı bu oyunlara müstehcen, kaba söz ve davranışlar girmiştir (Özhan, 1997: 297). Düğün, bayram gibi özel günlerde oynanmakla birlikte, herhangi bir zamanda da oynanabilmektedirler.

“(...) Köylünün yaşama koşulları geliştikçe, doğaya karşı büyü yapma ihtiyacı azaldıkça, seyirlik oyunların amaç değiştirerek sürdürüldüğünü görüyoruz. Amaç artık doğa ile barışıklık değildir. Köylü doğayı büyü ile etkilemeyeceğinin bilincindedir ama aynı alışkanlığı, seyirlik oyun çıkarma alışkanlığını, kendi yaşamını gene daha iyi kılabilmek için sürdürür. Bu durum, köylünün yaygın bir biçimde kendi tiyatrosunu kendi yaşamını kolaylaştırmak için yapabileceği fikrini ortaya koyuyor. Bu da tiyatronun işleci konusunda güncel bir yorum getiriyor. Tiyatro:

tolum yaşantısını eleştirmek, değiştirmek, kolaylaştırmak, güzelleştirmek için ihtiyaç duyulan bir sanat dalı olmalıdır.”
(Karadağ, 1978: 99)

2.2.2.2.1. B y , T ren  zleri Taşıyan Oyunlar

 l p dirilme, kız kaçırma, ak-kara  atışması gibi büyüsel-törensel öğeleri barındırmakla birlikte ritüel işlevini yitiren bu oyunlar, eğlence amaçlı oynanmaktadırlar. Ritüel  zellikli oyunlar gibi takvime bağlı kalmazlar ancak genellikle düğün, asker uğurlama, bayram vb. Özel günlerde oynanırlar.

“ nan  kaynaklı olup günümüzde eğlence amaçıyla oynanan oyunlar yılın belirli günlerinde değil, düğün, bayram gibi özel günlerde oynanmaktadır. Doğanın canlanması, baharın karşılanması, bolluk bereket gelmesi, canlıların sağlıklı üremesi amaçıyla yapılan törenlerin birer kalıntısı olan bu oyunlar, çeşitli nedenlerden dolayı amaçlarını kaybedip eğlence amaçıyla oynanan oyunlar haline dönüşmüştür. Biçim olarak pek değişmeyen bu oyunlarda kız kaçırma, ölüp dirilme, ölüp dirilme artı kız kaçırma motifleri işlenmektedir. Hemen hepsinde bir çatışma vardır. Bu  atışma iyilerle kötüleri temsil eden g  ler arasında olmaktadır.” ( zhan, 1997: 296)

2.2.2.2.2. Günlük Yaşamdan Beslenen Oyunlar

Ritüel yapıdaki köy seyirlik oyunları, köylünün kendi hayatına etki eden doğa olaylarını düzenleyebilmek için oynanırken, ritüel işlevini kaybeden oyunlarda da yine kendi yaşamından esinlenerek, günlük yaşamını konu alan oyunlar çıkarır. Karı-koca ilişkileri, kaynana-gelin ilişkileri, evde kalma, kente ve hacca gitmek gibi günlük konular tercih edilir (And, 2014: 21). Aynı zamanda berberlik, kalaycılık, demircilik, duvarcılık, eskicilik, kasaplık, değirmencilik, çobanlık gibi mesleklerin abartılı taklitleri yapılan oyunlar; tilki, deve, domuz, köpek, kartal, ayı, geyik, kirpi gibi hayvanların taklitleri yapılan oyunlar; buğday, darı, mısır ekmek, sulamak, zarar veren hayvanlarla mücadele etmek gibi tarımsal günlük problemlerin ele alındığı tarımla ilgili oyunlar; halk arasında anlatılan hikayelerin canlandırıldığı oyunları ( zhan, 1997: 297-299), temelde bu başlık altında değerlendirmek mümkündür.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. KÖY SEYİRLİK OYUNLARININ ARTAUD'NUN VAHŞET TİYATROSU ÜZERİNDEN DEĞERLENDİRİLMESİ

İlkel ritüellerden gelişen tiyatro düşüncesinin, günümüze uzanan yolda birçok farklı işlev ve yöntemle ele alınması ancak canlılığını koruyamaması ve değerini kaybetmesi, her çağda tiyatro insanlarını bir arayışa yöneltmiş ancak her yeni arayış bir öncekinin etkisinde kalmıştır. Ta ki, dünya savaşlarının patlamasına dek. Bu boyutta büyük savaşlar, insanlığa olan inancı sorgulatmıştır. Bu doğrultuda bir anlamda öze dönüş düşüncesi yaygınlaşmaya başladığı görülür.

“Nietzsche’ye göre, Euripides ile başlayan bir süreçle birlikte, Dionysosçu dürtü tragedyadan kapı dışarı edilmiş, tragedya ölürken geriye tragedyanın yozlaşmış bir biçimi kalmıştır. Bu yeni biçim, Dionysosçu hakikati iletemediği gibi, Apolloncu sanatın düşsel biçimlerini üretmeyi de başaramaz. Euripides bir yandan dramının temel dürtüsü olan, “başlangıçsal ve her şeye gücü yeten Dionysos’u tragedyadan çıkarıp” atarken, öte yandan sahneye “gündelik yaşamdaki insanı”, gündelik “gerçekliğin sadık bir maskesini” taşımıştır.” (Sözer, 2011: 39)

Campbell, Hristiyan inancı üzerinden yaptığı ritüel değerlendirmesinde, “köy toplumunun çevresinde örgütlendiği ve kimliğini onlarla tanımladığı bütün ritüel eylemler bu ölümsüz kurbanın işlevidir ve kısmi gerçekleştirilişidir.” (Campbell, 1992: 184) yorumunda bulunur. Bu yorum, İslam etkisinde oynanan köy seyirlik oyunlarımızın da kökeninde bulunan mitlerin, günümüzde anlam kaybettiği halde oynanmaya devam etmesiyle örtüşmektedir.

Artaud’nun Vahşet Tiyatrosu ile köy seyirlik oyunlarımızı değerlendirmek üzere, tiyatronun temel unsurları olan oyun, oyuncu ve seyirci başlıkları tercih edilmiştir. Günümüzde yine bir temel unsur olarak kabul edilen metin ise, çalışmanın odak konularından biri olarak, yeni bir dil arayışı vurgusuyla, oyun başlığı altında ele alınacaktır. Aynı zamanda oyunların işlevi, kostüm, aksesuar, dekor ve makyaj, oyun yeri ile müzik ve dans unsurları da değerlendirilecektir.

3.1. OYUN

3.1.1. İçerik

Ritüel özelliği taşıyan köy seyirlik oyunları, amaçları ve yöntemleri farklılıklar gösterebilmekle birlikte değişmeyen bir çatıya sahiptir. Oyunların başında ve sonunda toplu dans ile kutlama, ölme ve dirilme, çoğunlukla görülen kız kaçırma ve toplu yeme ögeleri temel çatıyı oluşturur (Karadağ, 1978: 127). Oyun, temsili bir yaşantı olmak yerine, anlık bir gerçeklik olma özelliği taşır (Candan, 2003: 131, 132). Hayatın gerçekliği içinde halkı ilgilendiren meseleleri etkilemek üzere yapılan bu törenler, Artaud'nun Vahşet Tiyatrosu'nun *kitlelerin uğraş ve kaygılarını, yani, herhangi bir bireyinkinden çok daha ivedi ve çok daha kaygılandırıcı olan uğraş ve kaygıları konu edineceği* (Artaud, 1993: 77, 78) ilkesiyle örtüşür. Sonucun tüm köy halkını etkileyecek olması nedeniyle de tüm köy halkı tarafından katılım sağlanmalıdır. Bolluk bereket isteyen köylü halkı, bunun gerçekleşmesi için bu törenlerin yapılması gerekliliğine inanır.

“Ritüelin belli sonuçlar doğurabilecek kendine ait bir gücü olduğuna inanılır.” (Birkiye, 2007: 44)

Yapılmazsa uğursuzluk getireceği, bereket olmayacağı inancı, ritüel eylemini bir bakıma tehlikeli bir unsur durumuna getirmektedir. Bu durumu, Artaud'nun tehlike yorumuyla bağdaştırmak mümkündür.

“Gerçek tiyatro her zaman bana, tehlikeli ve dehşetli bir eylem olarak görünmüştür. (...) Söz konusu ettiğim eylem, insan bedeninin, organları ve tüm maddesel özellikleri bakımından gerçek bir dönüşüme uğratılmasına yöneliktir” (Artaud, 1995: 15)

Köy seyirlik oyunları, kaynağını gelenekten alır. Örneğin, Erzurum Hınıs, Şahverdi Köyü'nde yapılan Koçkatımı töreni için bir köylü, bu törenin neden yapıldığı sorusuna *“Ben gördüğüm gibi dedelerimle kattım, babamla kattım, şimdi çocuklarımla katarım”* (İzmen; Karadağ, 1988: 2. Bölüm) şeklinde cevap verir. Sivas'ın Zara, Gümüşçevre Köyü'nde ise aynı sorunun cevabı: *“Bulgur toparız yağ toparız pişirir halkı davet ederiz şenlik olsun diye. Büyüklerimizden böyle gördük, gelenektir bu”* (İzmen; Karadağ, 1988: 2. Bölüm) şeklindedir. Bu inanç, içi boş bir eğlence olmaması

ve hayati ihtiyaç duyulması yönüyle Artaud'nun tiyatrodan beklediği bir özelliktir. Köylü, bir sonuca ulaşmak için bir eylem gerçekleştirmeyi tercih etmiştir. Ritüel şeklinde gerçekleştirilen bu eylem, *“kendine sıkıntı, çile çekirme, canlılığa geçici bir dönem ara vermedir. Bu yoldan dönem sonunda yaşamın sona erişiyse, gelecek dönem için güven sağlamadır: Oruç, perhiz, dövünme, ağlama, uluma, ağıt”* (And, 2019b: 17,18) gibi sıkıntı ve çile çekme yöntemleriyle eşdeğerdir.

Artaud'nun Vahşet Tiyatrosu ile tasarladığı düşünce bu noktada apaçık görülmektedir. Sıkıntı ve çile çekerek ödün veren insanlar arınmakta ve güçlenmekte böylece yeni bir kimlik kazanmaktadır.

“ (...) ölüm bir vahşettir, yeniden diriliş bir vahşettir, güzelliğe dönüşüm bir vahşettir.” (Artaud, 1993: 91)

Artaud'nun bu ifadesinden yola çıkarak, Vahşet Tiyatrosu düşüncesini ele alırken vurguladığımız kurban olgusuyla karşılarız. Köy seyirlik oyunlarının ölüp-dirilme ögesiyle karşılanabilmekle birlikte, çalışmanın vurgusu, Artaud'nun *vahşet* kelimesiyle ifade etmek istediği unsurun doğrudan köy seyirlik oyunlarının kendi olduğu yönündedir.

İnanç kaynaklı oynanan oyunlardan, bir nevi ibadet unsuru sayılabileceği gerekçesiyle ciddiyet beklenebilir. Ancak bu inanç, komedi unsurunu etkilemez. Her ne kadar yapılması gerekli görülse ve saygı duyulsa da *“Ritüel hem ciddi hem de eğlencelidir.”* (Turner, 1982: 35) ifadesini destekler nitelikte bir duruş sergilenir.

“Ne kadar törensel olursa olsunlar, kendilerini yenilemeleri, günlük espri ve olaylarla bezenmeleridir. Bunların içinde en az değişikliğe uğrayan yağmur duaları ve hastalık tedavileri için yapılan büyülerdir. Zaten işin içine seyirci girdiğinden ve oyunların seyirciyle en çok alışverişi olduğundan, oyunun kendisi yeni şeyler katmasa bile seyirci kendi etkisiyle oyuna ister istemez yön verecektir.” (Karadağ, 1978: 38)

Her zaman ritüel ve büyü vurgusu olmasına rağmen, Artaud'nun tiyatrosu da hiçbir şekilde mizahsız değildir. Nitekim Artaud'nun anarşi yoluyla bir duyarlılık kusuru olarak düşündüğü mizah unsuru, beklenen şeylerin sırasını alt üst eden uyumsuz unsurların yan yana gelmesi, teatral yaratımlarının kendine özgü şiirsel havasında önemli bir rol oynamaktır. Örnek olarak, bir *Marx Brothers* filminden bir

sahnedan alıntı yapar; güzel bir kadını öpmek üzere olduğunu düşünen bir adam, aniden kendini kollarında bir inek tutarken bulur (Esslin, 1976: 85).

Oyunlardaki komedi unsurunu, *gülmenin rahatlatıcı işlevi* üzerinden değerlendiren Ezgi Metin Basat, “*birlikte gülen kişilerin sayısı en az iki bile olsa orada ortak bir iletişim oluşur.*” (Metin Basat, 2014: 105) düşüncesini vurgular. Artaud ise birlikte gülme ortak eyleminin, *fiziksel ve anarşik ayrıştırıcı gücünü yitirdiğini* ifade eder:

“Çağdaş tiyatro çöküş içindedir, çünkü bir yandan ciddilik, öbür yandan da gülme duygusunu yitirmiştir. Çünkü, ciddilikle, apansız ve dokuncalı etkenlikle sonuç olarak tehlikeyle bağlarını koparmıştır.” (Artaud, 1993: 38)

3.1.2. Söz ve Eylem

“İmgelerin ve hareketlerin birbirleriyle örtüşmesi sonucu, nesnelerin, sessizliklerin, haykırıların ve ritimlerin gizli uyuşumlarıyla, artık ana maddesi sözcükler değil de göstergeler olan gerçek fiziksel bir dilin yaratılmasına ulaşılabacaktır.” (Artaud, 1993: 109)

Araştırmacılar tarafından seyredilen oyunların bazıları yazıya aktarılmış olsa da, köy seyirlik oyunların birçoğunda – konularına ve oynanma nedenlerine göre, yılların getirdiği deneyimlerle sabitlenen belli bir kalıbı olmakla birlikte – yazılı bir metni bulunmamaktadır. Oyunlar, rol alan oyuncuların ve seyircinin tepkileriyle şekillenir. Ancak oyun içinde söylenen belli kalıplar, tekerlemeler ve türküler değişmez. Bunlar bazen anlaşılması güç kalıplaşmış sözlerdir ki törensel yapıda eylem, sözden daha önemlidir. (And, 2019b: 23). Yazılı bir metne bağlı kalınmasa da temel bir çatı altında sahnede yorumlanan bir diyalog süreci söz konusudur. Ancak bu diyaloglar vazgeçilmez bir önem taşımaksızın değişebilir. Önemli olan eylemdir, diyaloglar, zorunlu eylemin gerçekleşmesi; ölüp dirilmenin, kız kaçırmanın, ak-kara çatışmasının yaşanması için vardır.

Bu oyunlarda değişime uğramayan sözler, tekerlemeler ve türkülerdir. Ancak buradaki sözcüklerin birçoğu da güncel anlamını yitirmiş, sorgulanmaksızın söylenen,

anlamı düşünülmeleyen bir noktaya vararak, bir anlamda dua özelliği kazanmıştır. Artık önemli olan söylenen kelimeler değildir. Düşününce mantıklı gelmeyecek cümlelerdir belki ama önemli olan ne söylendiği değil, söylenmesi gerektiği, söylendiğinde gerçekleşeceğine inanılan şeylerdir. Bu hususta Artaud'nun sözcüklerin kullanımı ile ilgili, “sözün Batı'ya özgü kullanımlarını terk ederek sözcükleri büyü dualarına dönüştürme” talebiyle örtüşür (Artaud, 1993: 80). Bu dil, mantıklı sözlerin ötesinde bir anlam ve etki kazanmıştır. Örneğin, Saya Gezme törenlerinde köylü, törenin kendinin duanın yerini aldığını ifade eder; eylem sözün yerine geçmektedir:

“Koyunlarımız ikiz çıksın diye yaparız. Çoğunlukla ikiz çıkar, dualı olduğu takdirde, bu dua yerine geçer.” (İzmen; Karadağ, 1988: 2. Bölüm)

Saya Gezme oyunlarında kapı kapı dolaşarak yemek toplanır ve bu yemek oyun sonunda topluca yenir. Bu sırada yörelere ve oyunlara göre farklılıklar olmakla birlikte aynı amaca hizmet eden maniler, tekerlemeler söylenir:

*“Ey hayadan hayadan
Yılan bagar gayadan
Acımızdan değil amma
Adat galmış sayadan”*

(Karadağ, 1978: 44)

Hasat sonu şükretmek için *Ekin Kurtarma Duası* adı altında oynanan, Nevşehir yöresine ait bir seyirlik oyunda herkesin bir ağızdan dua ettiği görülür:

*“Bismillahirrahmanirrahim.
Akşama hörmət
Sabaha niyet
Kolumuza kuvvet
Duamıza devlet
Kesemize bereket
Kör Şeytan'a lanet
Bir daha lanet*

Bir daha lanet
Verelim Muhammet Mustafa 'ya salavat
Verelim Muhammet Mustafa 'ya salavat
Yazın ekerler ekini
Güzün keserler kökünü
Muhammet Mustafa onun vekili
Verelim Muhammet Mustafa 'ya salavat''

(Karadağ, 1978: 76)

Köy seyirlik oyunlarında canlandırılan ölüp-dirilme, kız kaçırma, ak-kara gibi dramatik öğeler ise, bir tür göstergedir. Görünenden farklı bir anlamı işaret eder. Yine aynı şekilde Saya Gezme ritüelinde, doğacak olan kuzunun dişi olması isteniyorsa, Koçkatımı töreninde koçun üzerine kız çocuğu, erkek olması isteniyorsa erkek çocuğu bindirilmesi de, “dişi olsun” veya “erkek olsun” denerek sözlü olarak dilemek ya da dua etmek yerine, gösterge niteliği kazanan eylemler tercih edildiği görülür. Bu tercihin temelinde, eylemin, metinden önce var olduğu (Nutku, 1972: 76), taklidin kökündeki işlevselliğini buluruz:

“(…) dramı, iş ve hareket aracılığıyla yapılan her temsili kapsayacak derecede geniş anlamda kullanacak olursak, taklit sanatlarının ilk hali olarak saymak gerekir. Resim veya harfler kullanılarak yazının icat edilmesinden önce de şüphesiz dram vardı. Düşüncenin dışavurulması bakımından iş ve hareket sözden daha eskidir.” (Yrjö Hirn'den aktaran: Sevengil, 2015: 15)

Sonuçta tiyatro, eylemle yaşar. İnsan-yaşam ilişkisinden beslenir. Gücünü yaşayan insandan alır. Anlatımı, yaşayan insan aracılığıyla sağlar. Fiziksel eylemler ile gerçekleştirilmek istenen iletişim, seyirci ile dolaysız bir etkileşimi ve bütünleşmeyi sağlar.

“Tiyatronun işlevsel bir sanat olmasının nedeni yaşamla bu sıkı ilişkisidir. Etkenliğini üç özelliğinden alır: a) Anlatım aracının oyuncu, yani yaşayan insan olması, b) Birkaç aşamada oluşması ve seyirci ile bütünleşmesi, c) Devingen bir sanat oluşu. (...) Tiyatro bir devinim sanatıdır. İnsanı eylemi içinde gösterir.

Yaşamın devingenliğini yansıtır. (...) Sürekli bir akış içindeki yaşamımızı bu akışa paralel bir eylem içinde gösterdiği için daha canlı, daha doğru görünür. Devinim, etkinliğini arttırır.” (Şener, 1993: 70)

Hasibe Kalkan Kocabay’ın ifadesiyle, “*Dünyamızda Apolloncu akıl yoluyla açıklayamadığımız Dionysosçu bir yan vardır*”. İnsanı, yalnızca düşünme yetisiyle ele almak, esas olarak duyuları aracılığıyla dış dünyayı ve kendi varlığını algılayabilen ve içgüdüsel tepkiler gösterebilen bir varlık olması gerçeğini geri plana itmektedir (Kalkan Kocabay, 2008:126).

“İnsanın tüm eylemlerini ve düşüncelerini, dolayısıyla da dilin oluşumunu etkileyebilen, aklın dışında insanda var olan ve Tülin Akşin’in ‘dil dışı sessiz işaretler’ olarak adlandırdığı işaretlerin anlamlılığı hiçe sayıldı. (...) Antik çağda tohumları atılmış olan ve felsefeyi ortaya çıkartmış olan bu düşünce biçimi, postmodern düşünürlere göre köksüz bir dil ve düşünce anlayışıyla yer değiştirmeliydi.” (Kalkan Kocabay, 2008:126)

Artaud, tiyatronun özüne dönebilmesi ve eski işlevini yeniden kazanabilmesi için akli ve mantığı temsil eden Apollon’a sırt çevirerek, Dionisos’un tiyatroya dönmesi gerektiğini öne sürerek, ilk kez tiyatro düşüncesini tümünden etkileyecek fikirlerini ortaya atmıştır (Birkiye, 2007: 77). Bu fikirlerinin temel vurgusu, iletişimde yetersiz kalan sözlü dilin yerine geçecek olan nesnel bir dil var etme gerekliliğidir:

“Sözcük dilinin olası en mükemmel dil olduğu kesin bir biçimde kanıtlanmış değildir. Ve öyle görünüyor ki, her şeyden önce doldurulması gereken bir uzam ve bir şeylerin olup bittiği bir yer olan sahnede, sözcüklerin dili yerini, nesnel görünümüyle bizi anında ve en iyi etkileyen göstergeler diline bırakmak zorundadır.” (Artaud, 1993: 94)

Bazı köy seyirlik oyunları örnekleri ise, Artaud’nun etkilendiği Bali gösterisiyle benzer şekilde gelişerek, sözsüz, sadece müzik ve dans eşliğinde oynanan oyunlardır. Örneğin, Çorum, Sungurlu ilçesinde, kapalı bir odada, yeni yılı karşılamak için oynanan *Kamalı Oyunu*’nda hiç sözcük kullanılmaz. Sadece başına örtü bağlayarak gelin kılığına giren erkek odanın ortasında yere çökmüştür. Elinde kama olan erkek, gelinin etrafında dönerek, çöke kalka oynar. Elindeki kamayı kaldırıp indirerek bir anlamda gözdağı verir. Sonunda gelini yerden kaldırır ve topluca halay çekilir. (İzmen;

Karadağ, 1988: 3. Bölüm). Bu oyunda sadece göstergelerden faydalanılır. Köylü için, yapılan her eylemin, her jestin anlamı açıktır. Sözcüklere gerek duyulmaksızın, odadaki uzam eylemle doldurulur. Bu anlamda, Artaud'nun savunduğu ideal dil bir anlamda yakalanmış olur:

“Gösterge dili, Doğu'da konuşma dilinin üstünde tutulur ve büyüülü ivedi güce sahip olduğu kabul edilir. Onun yalnızca zihne değil, duyulara da seslenmesi ve duyularla, tümüyle devinim durumundaki duyarlılığın en zengin ve en verimli bölgelerine ulaşması istenir.” (Artaud, 1993: 104, 105)

Artaud, Vahşet Tiyatrosu düşüncesini gerçekleştirme deneyi olarak sahnelediği *Cenci* oyununun rejî notlarında, oyunda sembolik jestler bulunduğunu, çünkü bir jestin, bir kelime kadar sembolik olabileceğini ve hiyeroglif anlamı taşıyabileceğini belirtir (Artaud, vd. 1972: 107). Örneğin, oyunun başında yer alan ziyafet sahnesinde oyuncuların stilize bir şekilde hareket etmesini ister ve buna bağlı olarak soylu rolü oynayan oyuncuların her birinin bir hayvan gibi davranmasını ve sesler çıkarmalarını ister (Artaud, vd. 1972:110).

Artaud'ya göre ses ve ışık da jestler gibi dilin bir parçasıdır. Oyunu, dile hizmet eden bütün bir beden olarak değerlendirmekte ve bu unsurlardan herhangi birinin ihmal edilmesinin, bedeni temel bir organdan mahrum edilmesi demek olduğunu ifade etmektedir (Artaud, vd. 1972: 97). Bu düşünceden yola çıkarak köy seyirlik oyunlarında sesin, dile ve amaca hizmet ettiğini görürüz. Oyun sırasında yapay efekt de kullanılmamaktadır. Ağacı kesen baltanın sesini, arının sesini vb. oyuncu ağız ile yapar (Karadağ, 1978: 142). Artaud'nun öngördüğü tiyatrodaki aktif bir şekilde efekt kullanılmaktadır ancak aynı zamanda oluşturmak istediği yeni sahne dilinin yerine geçebilmesini de öne sürer. Ses, ışık ve diğer teknik araçlar metnin hizmetinde olmaksızın, kısmen metnin yerini almalıdırlar. Eylem, çılgınlık, homurdanma, inleme, iç çekmeler, havlamalar gibi insan sesiyle güçlendirilmelidir (Bermel, 1997: 6). Böylece metne bağlılığı kırmak ve eylemle düşüncenin dolaysız bütünlüğü ile oluşturulacak bir dil yaratmak mümkün olacaktır (Artaud, 1993: 79). Bu dil, jestlerin davranışların ve göstergelerin dilidir.

3.1.3. Oyun Yeri

Ayşın Candan'ın ifadesiyle, *“Teatron, Grekçe’de “seyir yeri” anlamına gelir. Bundan yola çıkarak tiyatro sanatının Greklerde öncelikle göze seslenen bir sanat dalı olduğu varsayımını türetebiliriz”* (Candan, 2010: 109). Günümüze dek sahne düzeni de tiyatronun işlevi ve yöntemi gibi farklı biçimlerde şekillenmiştir. Özellikle ilkel yapıdaki gösterim ve seyir alanı bütünlüğü zaman içinde bozulmuş, eylemi gerçekleştiren ile seyreden arasına mesafe konarak bir illüzyon yaratma eğilimine yönelinmiştir.

“Tiyatro tarihi boyunca izlediğimiz değişimlerde bu sanatın kimi kez eyleme, dolayısıyla görselliğe, kimi durumlarda ise konuşulan sözlere yani işitselliğe ve düşünselliğe yönelik olduğunu gözleyebiliriz. “İlkel” törensel tiyatrodan farklı bir estetiğe geçiş, tiyatro sanatının açık havadan kapalı mekanlara geçmesiyle gerçekleşmiştir. (...) oyunların kapalı mekana girmesi, tiyatro estetiğinin en temel kategorilerinden biri olan oyun-seyir diyalektiğini sabit, değişmez sınırlar içine yerleştirmiştir.” (Candan, 2010: 109).

Tiyatronun modern sahne düzeni bir yana, köy seyirlik oyunlarında seyirci ile oyuncuyu keskin biçimde ayıran çerçeve sahnenin aksine, seyirci ve oyuncu fark etmeksizin tüm köy halkının iç içe olmasını sağlayan meydanlar ve sokaklar oyun yerleridir. Oyunlar seyircinin çevrelediği bir alanın ortasında oynanmanın yanı sıra, sokakları gezerek de oynanmaktadır. Aydınlatma için yapay ışıklar kullanılmaz, gün ışığının olmadığı zaman bir ateş yakılarak aydınlığından faydalanılır (Karadağ, 1978: 137).

“Oyunlar, köylerde, açık ve kapalı olmak üzere iki yerde oynanırlar. Her iki yerin de fazla birer hususiyeti yoktur. Açık ve güneşli havalarda, yağmur ve soğuğun rahatsız etmediği, mutedil gecelerde köyün düz, çimenli veya taşlık olmayan bir meydanı ile harman yerleri, avluları, damları ve bahçeleri oyun yerini teşkil ederler.

Kapalı yerler ise, varlıklı kimselerin geniş odaları ile hayatlardan ve köy odasından ibarettir. (...) Yağmurlu, karlı ve soğuk günlerde bu günlerin gecelerinde köy halkı buralarda toplanırlar.” (Elçin, 1991: 75)

Bu düzene göre açık havada, meydanlarda oynanan oyunlarda seyirciyi tüm köy halkı oluşturur. Oturma düzeni olmayan bu alanlarda seyirci genellikle ayakta izlerken, yere, alçak duvarlara veya yanında getirdiği kilimi serip oturarak da izleyebilir. Kapalı yerlerde oynanan oyunlar ise, alanın genişliğine uygun sayıda katılımcı ile gerçekleşir (Elçin, 1991: 80).

Artaud'ya göre ise modern tiyatro salonları yerine hangarlar, depolar tiyatro sahnesi olabilir. Dört duvar arasında oynanan oyunlarda ise:

“Salonu, üzerinde hiçbir süs bulunmayan dört duvar çevreleyecek; izleyiciler bu mekanın ortasında, sabit olmayan sandalyelerde oturacaklar, böylece de çevrelerindeki eylemi izleyebilme olanağını bulacaklar. Geleneksel anlamda bir sahne olmadığı için, eylem salonun her yerine yayılabilir.” (Kesting, 1982: 122)

Köy seyirlik oyunları, gerek meydanda gerekse sokak sokak gezilerek sürdürülmesi düzeninin, Artaud'nun tiyatro düşüncesiyle bir noktada örtüştüğü görülmektedir. Artaud'nun Vahşet Tiyatrosu'nda *"seyirci ortadadır ve gösteri kendisini çevreler"* (Artaud, 1993: 73). Köy seyirlik oyunlarında aksi bir düzen söz konusu olsa dahi – gösteri ortadadır ve seyirci oyun alanını çevreler – amaç ortaktır: seyirci ile oyuncu arasındaki mesafeyi kaldırarak organik bütünlük sağlamak.

3.1.4. Dekor, Kostüm, Aksesuar, Makyaj

Köy seyirlik oyunlarında, modern tiyatrolarda karşılaştığımız bir dekor anlayışı yoktur. Oyunun oynandığı alanda bulunan her şey dekor olarak değerlendirilir. Örneğin, kapalı yerlerde oynanan oyunlarda ev, her şeyiyle oyunun parçası olabilmektedir:

“Halıcılar oyununda, köye halı dokutmaya gelen ağa, malzemeyi bir ata yükler. Yanında halıcı kızlar olduğu halde oyun oynanacak eve gelir. Kapıyı çalar. Ev sahibi kapıyı açar. Selamlaşırlar; ağa yükünü indirir. Atını ev sahibine teslim eder. Sonra tezgâhı kızlarla birlikte odaya taşırlar. Oyun icabı oyuncular kapıdan girip çıkarlar. Köy meydanından gelen dellal,

*pencerede bekleyen ağaya istediği bilgiyi sokağın bir köşesinden
bağıra bağıra duyurur.” (Elçin, 1991: 76)*

Artaud’nun tiyatro düşüncesinde ise dekor yerine oyuncular bu görevi üstlenir. Dev nesneler, dile hizmet edecek şekilde sahnede olmalı ve her biri, ifadenin somut yanını vurgulayacak özellikte olmalıdır.

*“(…) on metre boyundaki mankenler, insan boyunda müzik
aletleri, biçimi olan ve ne amaçla yapıldığı belirsiz nesneler
yeterli olacaktır.” (Artaud, 1993: 84)*



Fotoğraf 4: Trakya’da kullanılan dev öküz maskeleri. (And, 1985: 152)

Artaud’ya göre tüm sahne unsurları, sembolik göstergeler aracılığıyla ifadeyi kuvvetlendiren, dilin bir parçası olarak yer almalıdır. *Cenci* oyununda ölüm için yeşil, kötü ölüm için sarı renklerin sembolik kullanımından övgüyle bahseder (Artaud, vd. 1972: 107). Eklemlili dil gibi, dekora da tamamen karşı çıkmamakla birlikte kullanım amacı ve şeklinin anlatımın bir parçası olması gerektiğini savunur.

Köy seyirlik oyunlarında ışık gereksinimi ise, meydana yakılan büyük bir ateş veya gaz lambalarıyla karşılanır. Kapalı yerlerde oynanan oyunlarda ise gaz lambası, mum ve ocak ateşi kullanılabilir (Elçin, 1991: 76). Yapay dekor ve ışık kullanılmaksızın, oyunun oynandığı alan dekor özelliği taşımakta iken, dekorun aksine, kostüm ve kullanılan aksesuarlar önemli birer unsurdur. Kılık değiştirmek için tam bir illüzyon yaratmak çabası olmaksızın, gerçek, günlük nesneler kullanılır. Kadın

kılığına girmek için başörtüsü, entari erkek kılığına girmek için bir kasket veya yaşlıyı oynamak için koyun postundan sakal takmak yeterlidir (Karadağ, 1978: 139).

“Seyirlik oyunların kostümleri, tümüyle göstermeci olarak kullanılır. Köpek kılığına girmek için bir kuyruk takmak yeterlidir ya da koyun olmak için, beyaz bir koyun postu altına girilir sadece. Eşkıya, dağ adamı kılığına girmek için ceketlerini ters giyerler ya da bekçi, jandarma olmak için günlük giysileri üzerine kalın bir kemer, bir tüfek yeterlidir.” (Karadağ, 1978: 139)

Artaud’nun tiyatrosunda günlük; modern kostümler tiyatrodan çıkmalı ve kostümler, ilkel ritüellerdeki işlevine hizmet etmelidir. Vahşet Tiyatrosu I. Bildirgesinde bu konudaki ifadeleri şöyledir:

“Kostümler konusunda, her oyunda aynı olan tekdüze tiyatro kostümü olabileceğini aklımıza getirmeden, modern kostümleri kullanmaktan olabildiğince kaçınılacaktır; bunu eski karşısında putperestçe ve batılca zevk aldığımızdan söylemiyoruz; artık şu apaçık ortadadır ki, dinsel amaçla yapılmış binlerce yıllık bazı kostümler, bir devre ait olmuş olsalar da, kendilerini yaratan gelenekleri anıştırmalarından dolayı bir güzelliği ve büyüleyici bir görünüşü korumaktadırlar”. (Artaud, 1993: 84)

Ezgi Metin Basat’ın Saya Gezme oyunu ile Artaud’nun tiyatrosunu kıyasladığı çalışmasında yer alan ifadesiyle, *“Saya gezme oyuncularının kostümlerine bakıldığında oyuncunun bedeninin değişimi ve kendi bedenini sembolik bir ifadeye dönüştürdüğü görülmektedir”* (Metin Basat, 2016: 68). Artaud’nun ulaşmak istediği hiyeroglif dil, kostüm, makyaj, aksesuar gibi her türlü unsurla meydana gelmektedir

Konuya, geleneğe ve köylülerin imkanlarına göre şekillenen aksesuar, her şey olabilir. Kullanılan aksesuarlar ise gerçek tüfek, tabanca, çekiç, kahve fincanı olabilmekle birlikte, tüfek yerine sopa, kahve yerine taş parçası gibi aksesuarlar da kullanılabilir (Karadağ, 1978: 141). Örneğin, Kayseri’de hasat sonu için oynanan *Ölü Oyunu*’nda Ölü’nün tüm vücudu, kefen yerine beyaz kumaşla sarılmakta, yüzü, ağzı ve gözleri açık kalacak şekilde hamurla kaplanmakta, soğan ile dişleri yapılmaktadır.



Fotoğraf 5: Ölü Oyunu için Ölü'nün hazırlanması sırasında burun ve göz deliklerinin açılması anı ve ağız için kullanılan soğan. (İzmen; Karadağ, 1988: 10. Bölüm)

Makyaj ise olanaklar dahilinde, vurgulanmak istenen hususlar doğrultusunda yapılmaktadır. Kara için kömür, tencere karası, is kullanılırken, ak için un kullanılır (Karadağ, 1978: 143).

“Köylerde yüz yapma işinde kömür, kömür tozu, kara veya kırmızı boya, kurum, is, tencere karası, un, sakal ve bıyık için yün kullanılıyor. Arap adı ile yaygın oyunda yüzü ve bütün vücudu karalanmış adam ‘arap’ı temsil eder. Arap bıyık ve sakal da takar. Bıyık ve sakal için kullanılan yün kara boya ile boyanır.” (Elçin, 1991: 77, 78)



Fotoğraf 6: Sivas'ın Gümüşçevre Köyü'nde Saya Gezme oyununda post giyilerek ve dal veya boynuz kullanarak yapılan hayvan kostümleri. (İzmen; Karadağ, 1988: 2. Bölüm)

Sivas'ın Gümüşçevre Köyü'nde oynanan Arap oyununda, Arap'ın yüzü kömürle karartılır. Neden yüzünü karaya boyadığı sorulduğunda ise *“evelden gördüğümüze göre Arap'ı böyle yapmışlar, biz de böyle giyindik”* cevabını verir. Değirmenci rolündeki Ak'ın ise yüzü unla beyazlatılmış, beyaz sakal takılmış ve göbeği doldurulmuştur. Gelin rolündeki erkekler, kadın giysileri giymiştir. Tilki, Kurt, Ayı, Geyik gibi hayvanları canlandıran köylüler ise üstlerine hayvan postu giymiş, başlarına dallardan boynuz takmışlar, vücutlarına çanlar takmışlardır. Aynı oyunda görev alan Kolsuz (İbiş), ise bir korkuluğu andıracak şekilde, omzunun üzerinden iki yana uzayan bir tahta üzerine üstünü giymiş, yüzü unla beyazlatılmıştır. (İzmen; Karadağ, 1988: 2. Bölüm)

Oyunlarda canlı hayvanlar kullanıldığı gibi (kurban verme veya koç-koyun süsleme şeklinde), köylünün temin ettiği malzemelerden yapılan ve köylü tarafından taşınan hayvanlar da canlandırılır. Saya Gezme oyunlarında koyunlar kullanılırken, Deve Oyunu'nda merdiveni halı, kilim, sepet vb. malzemelerden yapılan deve, iki kişinin omuzlarına almasıyla deve formu verilerek kullanılır (Elçin, 1991: 76).



Fotoğraf 7: Sivas'ın Gümüşçevre Köyü'nde Saya Gezme oyununda kullanılmak üzere hazırlanan deve başı. Oyun sırasında, iki kişinin kilimler altında gizlenerek deve formu verileceği şekilde taşınacak. (İzmen; Karadağ, 1988: 2. Bölüm)

Köy seyirlik oyunlarında kostüm, aksesuar ve makyaj öğeleri, Artaud'nun Vahşet Tiyatrosu düşüncesiyle neredeyse birebir uyumaktadır. Dev hayvan başlıkları, amacı dışında kullanan günlük eşyalarla ve doğal malzemelerle oluşturulan kostümler (ölünün yüzünü yufkayla sarıp, ağzını soğanla yapmanın oluşturduğu ürkütücülük;

hayvan kılığına girmek için gerçek hayvan postu giymek gibi), yüzün ak ya da karaya boyanmasının içerdiği anlamların oluşturduğu göstergelerle yaratılan canlı hiyeroglifler meydana getirilmektedir.



Fotoğraf 8: Ölü Oyunu'nda yufka ile mask yapılan Ölü. (İzmen; Karadağ, 1988: 10. Bölüm)

3.1.5. Müzik ve Dans

Köy seyirlik oyunlarında müzik ve dans, toplu yapılan eylemler olarak oldukça önemlidir. Her oyun, yöre çalgılarının ve ezgilerinin hakim olduğu müzik eşliğinde yapılan toplu dansla başlar ve biter. “Başta ve sonda oyuncu ve seyircinin birlikte dans etmesi hem öz hem biçim açısından önemli bir etki gücüdür” (Karadağ, 1978: 144). Ölüm için ağıt yakılırken bir anda dans etmeye geçilebilir. Dans, bir ifade biçimi olarak önemli bir unsurdur.

“(...) oyundan sonra topluca çeşitli halk oyunları -dansları- oynanıyor ve ev ev dolaşılmaya başlanıyor. Saya gezmenin en önemli özelliklerinden biri olan bu yiyecek toplama ve toplu yeme, oyunun son bölümüdür. Çalgıcılar, oyuncular ve seyirciler, yöresine göre köyün tüm evlerini ya da sadece sürü sahiplerinin evlerini sırayla geziyorlar yiyecek toplamak için. Her evin önünde maniler söyleniyor, oyunlar çıkarılıyor, halk oyunları oynanıyor. (...) Maniler oyuncular tarafından ezgili ya da ezgisiz olarak kapı önlerinde söyleniyor.” (Karadağ, 1978: 44)



Fotoğraf 9: Dirilme sonucu kutlama amacıyla yapılan toplu dans-halay örneği. (İzmen; Karadağ, 1988: 2. Bölüm)

Müzik ve dans, bu oyunların ayrılmaz bir parçasıdır. Çoğunlukla *davul*, *zurna*, *darbuka*, *tef*, *saz*, gibi çalgılar kullanılmaktadır (Özhan, 1997: 302). Artaud'nun tiyatrosunda da ses önemli bir yerde bulunur. İzlediği Bali tiyatrosundan etkilenen Artaud, müziğin ve sesin titreşimlerinin gücünü vurgular. Eski ve unutulmuş enstrümanların kullanılması veya tamamen yenilerinin icat edilmesi gerekebilir, bunlardan bazıları 'tahammül edilemeyen sesler' üretebilmelidir (Esslin, 1976: 85).

Kimi oyunlar ise yalnızca müzik ve danstan meydana gelmektedir. Bu çalışmada, dramatik özellik taşıyan köy seyirlik oyunları kapsamında, halk dansları olarak da değerlendirilebilmeleri yanı sıra, dramatik anlatıya sahip sözsüz oyunlara da değinilecektir. Örneğin Koyulhisar yöresinde oynanan Saya Gezme oyununda ölüp dirilme unsuru, sözsüz olarak toplu halay çekilirken gerçekleşmektedir:

“Bu oyunda ölüp dirilen Tilki’dir. Gelinlere sataştı diye gelin sahibi tarafından öldürülür. Ölüm nedeni kadındır. Yani çiftleşme ve üreme sembolüdür. Dirilme ise, ağıza verilen yemişle, ürünle gerçekleşiyor ve sevinçle karşılanıyor. Bunun tepkisi olarak da toplu dans daha bir coşku ile yapılıyor ” (Karadağ, 1978: 43)

Sözsüz, müzik ve dans ile oynanan oyunlarda hayvan taklitleri ile ekin hareketlerinin taklitleri ile oluşan izleklere rastlanır. Hayvan taklidi oyunlar için, *“Muş, Bingöl, Bitlis gibi illerimizde oynanan “Kartal” oyunu, Diyarbakır’da oynanan “Kurt kuzu” oyunu gibi daha pek çok oyun örnek olarak verilebilir.”* (Özhan, 1997:

302). Nurhan Karadağ'ın Malatya'nın Arapgir ilçesinde yapılan "Bağbozumu şenlikleri"nde (1971) saptadığı "Kartal Oyunu" şöyle gerçekleşmektedir:

"Kartal Oyunu, kartalın dağlarda leş yemesini yansıtar. Oyun yerinin ortasına bir köylü yatar, üzerine eski çaputlar ya da kâğıtlar örtülür. Davul, zurna, kartal oyunu havasını çalar. Diğer köylüler kartal gibi durum alırlar. Ayakları üzerine çömelirler, kollar iki yana tam olarak açıktır, kartal kanatları gibi. Boyun da gaga gibi öne uzatılır. Ritmi, çift ayakla ya da tek ayakla alarak kollarla birlikte alarak hareket ederler. Aralarda sürekli olarak kartal sesleri çıkarırlar.

Önce iki üç kartal ritmik hareketlerle, bacakları ve belleri üzerinde yaylanarak leşin etrafında dönerler. Arada bir, diğer kartalla kapışırlar. Kartallardan biri leşin etrafında yeterince döndükten sonra dümdüz leşe saldırır, leşin üzerindeki kâğıt veya bez parçalarını yırtmaya, gaga vurmaya başlar. Sonra diğer kartallar gelir. Leşin etrafında hem birbirleriyle kapışırlar hem de leşi didiklerler. Hemen ardından yedi sekiz kişilik bir kartal grubu aynı hareketlerle ve ritimle kartal çılgınlıkları içinde leşe hücum ederler. Bu hücumda kartalın havada süzülüşü en gerçekçi biçimde ritmik olarak yansılır. Leşin etrafında bir curcuna başlar. Kartallar büyük bir iştahla leşi didik didik ederler." (Karadağ, 1978: 113, 114)

Anadolu'nun birçok yerinde yaygın olarak oynanan Kartal Oyunu, Diyarbakır Serapgüzeli Köyü'nde de benzer bir şekilde gerçekleşir. Köylüler belirli aralıklarla dağılmış, kimi yere, kimi bir taşın üzerine tünemiş şekilde, ellerini, kollarını bir kartal gibi hareket ettirmektedir. İçlerinden biri, ortada bir çuval parçası olarak kullanılan leşin yanına gider. Onu gören diğerleri de sıçraya sıçraya leşin yanına gitmeye başlar. Önce ikisi, üçü derken hepsi birden leşin başına üşüşür ve ağızlarıyla tuttıkları leşi (çuvalı) çekiştirirler. Sonunda birbirlerine saldırmaya başlarlar, güçlü olanlar zayıfları kovalar.⁷ (İzmen, Karadağ, 1988: 10. Bölüm)

⁷ "Yaşamak için kendi cinsleriyle bile savaşıma mecbur olan kartallar Orta ve Doğu Anadolu'nun sert ve vahşi tabiatında yaşayan insanlar tarafından aynı şekilde sert hareketlerden oluşan danslarla yansınmış; Batı'da ise, kartalın uçuşu, konusu ve kalkışı Batı insanı tarafından, tabiata uyumlu bir biçimde daha yumuşak daha esnek algılanmış ve 'Zeybeklerin' danslarıyla anlatılmıştır." (İzmen, Karadağ, 1988: 10. Bölüm)



Fotoğraf 10: Diyarbakır Serapgüzeli Köyü'nde oynanan Kartal Oyunu'nda bir kartalı yansılayan köylü. (İzmen; Karadağ: 1988: 10. Bölüm)

Yine sözsüz, müzikli ritmik olarak Diyarbakır'da oynanan Kurt-Kuzu oyunu, zorlu kış koşullarında köylere kadar inen kurtları anlatır. Köpeğiyle beraber kuzularını otlatan bir çobanın, kurda kuzu kaptırması olayı yansılır. Kuzular, yere çökmüş kadın-erkek karışık bir grup köylüdür. Müziğin ritmine uygun olarak, kuzuların otlamasını taklit etmek amacıyla omuzlarını titretirler. Bir köşeden sürüyü gözleyen kurt, çobanın uyumasını fırsat bilerek, hızlanan müzikle birlikte, müziğin ritmine uygun bir şekilde çöke kalka sekerek sürüye yaklaşarak bir kuzuyu öldürür. Can çekişen kuzu, tüm vücuduyla titremektedir. Kuzuların kaçışmalarına uyanan çoban, kuzunun öldüğünü fark eder ve başında ağlar. Sürüye sahip çıkamadığı için köpeğini azarlar ve kurdu yakalayabilmek için tüfeğini alıp sürünün arasına gizlenerek kurdun tekrar gelmesini bekler. Kurt gelince tüfeğiyle vurarak öldürür. (İzmen; Karadağ, 1988: 3. Bölüm)

Bu oyunlarda söz tamamen kaldırılmış, yalnızca eylemler ile ifade tercih edilmiştir. Bir dans geleneği olarak folklor; halk oyunu olarak da değerlendirilen bu oyunlar, dramatik anlatıya sahip olmaları açısından Artaud'nun iddiasında olduğu şekliyle, müzik ve dans da sahne diline hizmet ederek; dilin bir parçasını oluşturur.

3.2. OYUNCU VE SEYİRCİ

Ritüeller inanç gereği belli başlı kurallara bağlı olmakla birlikte genellikle bir esriklik hali ile yaratılır. Ancak yıllar boyunca tekrar edilerek belli biçimleri sabitlenir ve geleneksel hale gelir. Artık “*metodik olarak hesaplanmış etkiler*” yaratan bir kesinlik kazanır (Bermel, 1997: 16). Artaud’nun Vahşet Tiyatrosu düşüncesini ortaya koymasının en önemli etkenlerinden biri olan Bali gösterisinde de bu durum söz konusudur. İstenilen etkinin yaratılması özenle ve dikkatle yürütülen bir hazırlık sürecine bağlıdır. Aynı zamanda, bu etkinin gücünü binlerce yıllık geleneklere dayandırarak, *jestlerin, tonlamaların, uyumun kullanım gizlerini bozmadan korumuş olmasıyla* temellendirir (Artaud, 1993: 41, 42). Ele aldığımız köy seyirlik oyunları da bir hazırlık sürecinden geçmektedir. Bu oyunlar, metne bağlı kalmamakla birlikte çalışılarak hazırlanıp, yılların getirdiği deneyimle oynanmaktadır. Özellikle ritüel özelliği taşıyan oyunlarda belli başlı durumlar, inanç gereği değişmemelidir. Bu nedenle sabitlenmiş hareketler ve gidişat mevcuttur. Köy seyirlik oyunlarında bu gidişattan sorumlu olan, yörelere göre delikanlıbaşı, meydancı, oyuncubaşı, oyunbabası, oyun ağası, kızlarağası, elebaşı, tongur gibi isimlerle anılan yönetici, bir gelenek olarak gelişen oyunların, ritüel özellik taşımalarından dolayı eskiye bağlı kalmasını sağlar. Ancak toplum koşullarının değişmesiyle birlikte bu yöneticinin etkenliğinin de arttığı görülmektedir. Yönetici, hangi oyunun çıkarılacağını, hareket düzenini belirler; kostümü ve makyajı denetler. Aynı zamanda oyunda rol aldığı için, oyun boyunca gidişata müdahale eder, akışı denetleyerek gerektiğinde toparlar (Karadağ, 1978: 132, 133). Köy seyirlik oyunlarında oyuncular genellikle köyün 20-45 yaş aralığındaki, yatkınlığı olan ancak profesyonel olmayan halktan insanlardır. İçlerinden idari yeteneğe sahip olan kişi yönetici olarak başa geçirilir. “*Bir bakıma ‘rejisör’ vazifesini yapan bu oyuncular, oynanacak oyunları tasarlarlar*” (Elçin, 1991: 70). Bu kişilerin görevi, oyunlarda rol alacak kişileri seçerek rol dağıtımını yapmak, sahne tasarımı unsurlarını planlamak ve provaların yapılmasını sağlamaktır. Yönetici, aynı zamanda oyuncu olarak da oyunda yer alır.

“Bugünkü tiyatro hazırlıklarına ve ‘rejisör-oyuncu’ münasebetlerine tamamiyle uygun bir çalışmanın mahsulü olan oyun hazırlayıcılar, köylerde sevilen ve sayılan kimselerdir. Bu vazifeyi üzerine alan oyunculara türlü adlar verilmektedir.” (Elçin, 1991: 70)

Artaud'nun yönetici düşüncesi bu noktada fark gösterir. Artaud, yöneten kişinin sadece yönetmesi gerektiğini, savunur.⁸ Tiyatronun tüm bileşenlerini harmanlayarak örgütleyecek bir lider olmalıdır. Artaud'ya göre yönetmen bir tür “*kutsal törenlerin efendisidir*” (Bermel, 1997: 20). Metnin ortadan kaldırılmasıyla, yapımda yönetmenin üstünlüğünü vurgulayan Artaud'un tiyatrosu, özünde bir yönetmen tiyatrosudur ve yönetmen, soyut mekandan oyuncunun bedensel hareketinin en küçük nüansına kadar tüm fiziksel varoluş gamının somut dilini kullanan bir şair olarak hareket eder (Esslin, 1976: 83, 84).

“Bu tiyatro, metin yazarını dışlayarak, dar çerçeveli Batı tiyatro dilimizde sahneye koyucu olarak adlandırdığımız kişiyi öne çıkaran bir tiyatrodur; ama bu kişi, bir tür sihir düzenleyicisi, bir kutsal ayin yöneticisi görevini üstlenir” (Artaud, 1993: 52)

Köy seyirlik oyunlarında rol alan kişiler ise, profesyonel oyuncular olmamakla birlikte, köyün istekli ve yatkın kişileri arasından, yıllar içinde deneyim kazanan kişilerdir. Bir ritüeli gerçekleştirme bilinci ile oynarlar. Köyün bir ferdi olan oyuncu kişi de, köyün diğer fertleri olan seyirciler gibi, bu ritüelin sonuca ulaşmasını; ürünün bol ve bereketli olmasını, hayvanların sağlıklı üremesini ister. Seyirci ve oyuncu aynı inancı ve bilinci taşımaktadır (Karadağ, 1978: 134). Tüm köy halkı hem seyirci, hem oyuncudur. Antik ritüellerde olduğu gibi seyirci, istediği zaman gelerek oyunu seyredebilir veya gidebilir (Karadağ, 1978: 135). Oyuncu olarak görev alan kişiler, ilkel ritüellerdeki bilinci koruyarak, rolünü en iyi şekilde oynamak için çaba sarf eder.

“Çünkü iyi işlenmiş bir ritüelde, ilk duruma bir güç girişini içeren şüphesiz dönüştürücü kapasite vardır; ve “iyi performans sergilemek”, sanatçıların çoğunun ritüel olayların kendi kendini aşan akışında birlikte yer alması anlamına gelir.” (Turner, 1982: 80)

Artaud da, işaretler, jestler ve eylemlerden oluşan karmaşık bir dile dayanan tiyatrosunda, büyük bir beceri gerektirdiğini ifade etmekle birlikte, yetenekleri nedeniyle değil, güçlü inançları ve bir tür hayati samimiyetin gücüyle seçilecek 'güçlü' oyunculara ihtiyacı olduğunu savunur (Esslin, 1976: 86). Bu doğrultuda, yazdığı ve

⁸ Ancak Artaud yöneten kişiye kutsallık yüklemekle ve oyunun içinde olmaksızın dışarıdan yönetmesi gerektiğini dile getirmekle birlikte kendi, oyunlarında rol almak konusunda istikrar göstermiştir. Cenci oyununda, Kont Cenci rolünü kendi üstlenir.

yönettiği *Cenci* oyununda, profesyonel oyuncular kullanmamaya çalıştığını belirtir. Profesyonel bir kariyere inanmadığını, kendini “saf” tutan profesyonel oyuncuların nadir olduğunu, oyuncu tercihinde mizaç ve yapılan işe inandığını ifade eder (Artaud, vd. 1972: 98).

İlkel ritüellerde belli bir topluluk ritüeli temsil ederken, izleyicilerin de doğüstü gücü oluşturması gibi, köy halkından oyuncular ritüelin bir parçası olan oyunlarını oynarken, seyirci durumundaki köy halkı da sürecin bir parçası konumundadır. Modern tiyatrodaki seyirci, değişik toplumsal sınıflardan ve kültürlerden insanların bir araya gelmesiyle oluşurken (And, 1973: 37), oyuncunun aktardığı oyun, “*ideal gerçeğe teslim olan diğer kentli bedenler tarafından izlenir*” (Öztürk Çetindoğan, 2009: 144). Burada vurgulanan *kentli beden*, yine Müşerref Öztürk Çetindoğan’ın aktarmasıyla “*S. Sennett’in “pasif beden” olarak nitelediği*” tanıma uyar (Öztürk Çetindoğan, 2009: 145). Köy seyirlik oyunlarında ise aynı kültürün ve toplumun parçası olan seyirci yalnızca seyretmekle kalmaz, bu ortak deneyimi paylaşır. Burada köylü, kentli pasif bedene karşı, *aktif beden* olarak tanımlanabilir. Her ne kadar “*Yerel kültürlerin farklılıkları bir kenara bırakılarak, ‘ilkel olan’ genellikle evrensel bir nitelik olarak*” düşünülse de (Innes, 2010: 32), kaynağını köyün kültürel ve ekonomik ortamından alan bu oyunlar, köylünün yaşantısının bir parçasıdır. (Karadağ, 1978: 15)

“Onu, köyden kopuk düşünemeyiz. Ya da herhangi bir köyden seyirlik oyun çıkaran bir oyuncu grubunu kentli seyirci karşısına çıkarsak, karşımızda ne oyunun işlevi kalır ne de tam olarak kendisi. Seyirlik oyunu tüm işlevsel kılan köyün kendisidir.”
(Karadağ, 1978: 15)

Bu ortak yaşam deneyiminin bir etkisi olarak, mevsimi değişmesi, verimli mevsimlerin gelmesi, mahsulün bereketli olması gibi durumlar halkı etkilediğinden dolayı kolektif katılım gerektirmektedir. Hem seyirci hem oyuncuyu kapsayan tüm köy halkı için ritüelin sonucundan etkilenme eşit düzeyde söz konusudur. Bireysel gücün yetmediği durumlar karşısında etki sağlayabilmek için bireysellikten topluca eyleme yönelme gerekir. Topluca katılma, bir anlamda kurban etme olayının *ikizi* olarak gerçekleştirilen taklit eyleminin gücünü meydana getirmektedir.

“Kurban geleneğinin bulunduğu toplumlarda her zor duruma kurbanla karşılık verilmekle birlikte belirli bunalımlar var ki

onlar özellikle kurban gerektiriyor. Bunlar her zaman topluluğun birliğini tehlikeye atan, anlaşmazlıklara ve uyuşmazlıklara dönüşen bunalımlar. Bunalım ne kadar derinse kurbanın da o kadar "değerli" olması gerekiyor.” (Girard, 2003: 24, 25)

Artaud’nun Vahşet Tiyatrosu düşüncesinde odak, fiziksel aktarım aracılığıyla seyirci ile oyuncu arasında organik bir bağ kurulması yönündedir. Oyun, öncelikle seyircinin duyu organlarına seslenmeli, böylece seyirciyi, yaratılmak istenen ortak yaşam deneyimine dahil etmelidir.

“ (...) büyük kalabalıkların, heyecan içinde, gerilip birbirine gireceği ve yerinde duramayıp çırpınacağı bu tiyatroda, şimdi pek ender olarak görülen, halkın sokaklara döküldüğü bayramların, kalabalıkların şiirinden bir parça bulunsun isteriz.” (Artaud, 1993: 75, 76)

Artaud’nun Vahşet Tiyatrosu düşüncesinin bir sonucu olarak beklentide olduğu bu yaklaşım, köy seyirlik oyunlarının tüm sürecini kapsar. Köy halkı, ortak amaç uğruna sokaklara, meydanlara çıkar ve bu eylemin sonucundan etkilenmeyi umut eder. Ritüelin gerçekleşmesiyle, sonuç ne olursa olsun, zorunlu ve kutsal olduğuna inanılan bir görevi yerine getirmiş olmanın rahatlığı hem bireysel hem toplumsal huzuru sağlar.

SONUÇ

Çalışmanın başlığında “Vahşet Tiyatrosu” ile “Köy Seyirlik Oyunları” ifadelerinin bir arada yer alması ilk anda uyumsuz ya da aykırı bir yaklaşım olduğu izlenimi uyandırabilir. Ancak her iki ifadenin de ritüel etkenliğe sahip olması bu bağlantıyı kurmak için yeterli ölçüde imkan sağlar. *Vahşet* kelimesinin çağrıştırdığı *şiddet* kavramı ilk anda yanıltıcı olmakla birlikte, elbette Artaud’nun tiyatrosunda mevcuttur ancak bu, bir hastalığa karşı bağışıklık geliştirebilmek için hastalığın kendinden bir miktar aşılama yapmak gibi, insanın bilinçaltındaki şiddet dürtülerini sağaltabilmek için bir miktar şiddet uygulanması şeklinde ifade edilebilir. Bu, fiziksel bir şiddet eyleminden ziyade, bilinçaltını etkileyerek içsel sonuçlar doğurması beklenen, içsel bir şiddettir. Esas vurgusu, tiyatronun canlı bir etkinlik olması yönündedir. Bu doğrultuda, ifadede yetersiz kalan eklemli dil değişmeli, ilkel insanın gerek doğa ile gerek birbiri arasında iletişim şekli olan bedensel, fiziksel bir dil geliştirilmeli ve bu yolla seyirci ile oyuncunun dolaysız etkileşimi sağlanarak ortak bir yaşam deneyimi yaratılmalıdır. Bu ortak yaşam deneyiminin, köy seyirlik oyunlarımızda yaratıldığına şahit oluruz. Köy halkının tamamını etkileyecek ortak bir sonuca ulaşabilmek için, ilahi güç ile iletişim yolu olarak dramatik eylem tercih edilir. Bireysel, sözlü bir dua ile yetinmek yerine, dramatik oyunlarla gerçekleştirmeyi tercih ettikleri ritüellerde, ilkel ritüellerdeki taklit ile doğayı etkileme inancının etkilerini görürüz. Bu çalışmada, Artaud’nun izlediği Bali tiyatrosundan etkilenecek vurguladığı ritüellerdeki etkisine kavuşmasını sağlayacağını iddia ettiği Vahşet Tiyatrosu düşüncesi ile, kökenindeki ilkel ritüel yapıyı koruyan köy seyirlik oyunlarının taşıdığı benzerliklerin ortaya konması amaçlanmıştır. Buna göre, uğradığı birtakım değişikliklere rağmen ritüel biçimini ve işlevini koruyarak günümüze kadar gelebilen bu oyunlar, günümüz tiyatrosunun yoğunlaştığı performatif yapıya karşılık gelen değerli bir kaynak durumundadır.

Kullandığım kaynaklarda ele alınan köy seyirlik oyunları, aradan geçen yıllar içinde, çevresel faktörlerden etkilenecek sayıca azalmış ve o eski etki gücünü yitirmiştir. Bu doğrultuda iki önerim, köy seyirlik oyunlarının yeniden canlanması için tabiri caizse bu önemli kökleri “sulamak”, ikincisi ise bu köklerden beslenerek yeni bir düşünce yaratmaktır. Elbette bu çalışmanın iddiası Artaud’nun hayalini kurduğu tiyatronun, köylü temsilleri olduğu yönünde değildir. Bu çalışmada vurgulanan

düşünce, 21. yüzyılın ilk çeyreği itibarıyla arayışını sürdüren tiyatro düşüncesinin eğilim gösterdiği ritüel yapısına yeniden ulaşma çabası ve bu yolla yaşam ile organik bir bağ kurma düşüncesine katılma noktasında kendi zengin kaynaklarımıza yönelmek, böylece bu yönde çalışma yapabilecek tiyatro insanlarını için bir kıvılcım yaratmak ya da hali hazırda var olan kıvılcımı körükleyerek alevlendirmek umududur.

Metnin ve sözcüklerin bir bakıma ortadan kaldırılmasıyla meydana gelecek olan bu tiyatro düşüncesi, mevcut diğer tiyatro türlerine karşı gelişen bir itiraz olarak anlaşılmamalı ancak, kendimizi yaşayacağımızı düşünmediğimiz olayların içinde bulmamız, dünya böylesine distopik bir yolda ilerlerken, gerçekçi yaklaşımlar ne kadar yeterlidir? Konuşarak anlaşılamadığımız bu dünyada, bir ifade biçimi olan sanatın dili olarak da bu dili kullanmak ne kadar işlevseldir?

Bir yılı aşkındır dünya genelinde yaşıyor olduğumuz Covid-19 pandemisi nedeniyle sanata; tiyatroya gerekliliğimiz yeniden gündeme gelmektedir. Tiyatroyu var eden ilkel ritüellerin, yaşamsal bir zorunluluktan doğması gibi, pandemi nedeniyle kapanmak zorunda kalan tiyatroların yaşamsal zorunluluğu ise bambaşka bir yönelime yol açmıştır: *çevrimiçi tiyatro*. Başlangıçta geçmiş oyun kayıtları çevrimiçi erişime açılırken, sürecin uzaması nedeniyle, bilet satışı ile *çevrimiçi canlı gösterim* şeklinde bir uygulama hayatımıza girmiş bulunmakta. Mecburiyetten doğan bu uygulama, dayanışma noktasında bir fayda sağlamakla birlikte, tiyatronun esas özelliği canlı etkileşim durumunu ortadan kaldırmaktadır. Dijital ortamda yayınlanan tiyatro oyunlarını evinde izleyen seyirci ile oyuncu arasına fazlaca bir mesafe girmiş durumdadır. Bu dönemde seyirci ile oyuncu ilişkisinin değeri ve önemi daha iyi anlaşılmaktadır.

İnsan, sosyal bir varlıktır. Toplumla ve doğayla etkileşim halinde olmaktan güç alır. Toplum ve doğa ile etkileşim aracı olarak sanat; bu sanatların içinde canlı insan etkileşimi ile var olan ve bu ihtiyaçtan doğmuş olan tiyatro, tüm teknolojik gelişmelere rağmen özünü korumaya eğilimlidir. Günümüzde dahi, Kurban Bayramı'nda kurban kesme; Ramazan ayında oruç tutma ve sonunda çocukların şeker toplaması sebebiyle Şeker Bayramı olarak da anılan kutlama; düğün törenlerinde birleşmenin kutlanması için bir araya gelme, altın, para gibi hediyeler verme ve toplu dans ile toplu yeme eylemleri; ölenin arkasından lokma (hamur) döktürerek dağıtmak gibi ritüeller

yaşamsal ihtiyaçlar doğrultusunda varlığını sürdürmektedir. İnsanlar hala yaşamsal etkisi olduğu inancı ile ritüellere ihtiyaç duymaktadır. Bu doğrultuda tiyatroyu, ritüel etkisine yeniden kavuşturmak, yerini *yaşamsal bir faaliyet* konumuna ulaştıracaktır.

Günümüz tiyatrosunda etkili bir yönelim olan, Artaud'nun mirası (Carlson, 2013: 194) olarak ifade edebileceğimiz ritüele dönüş düşüncesi doğrultusunda kendi yerel kaynaklarımızdan beslenmek ve geliştirerek üretmek, Türk tiyatrosu için önemli bir girişim olarak değerlendirilebilir.



KAYNAKÇA

Kitaplar

And, Metin (2019a), Oyun ve B   . . İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

And, Metin (2019b), Dionisos ve Anadolu Köylüsü. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

And, Metin (2014), Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi. İstanbul: İletişim Yayınları

And, Metin (1985), Geleneksel Türk Tiyatrosu. İstanbul: İnkılap Kitabevi

And, Metin (1973), Tiyatro Kılavuzu. İstanbul: Milliyet Yayınları.

Artaud, Antonin (2002), Tanrı Yargısının İşini Bitirmek İçin. (  ev: E.   zdo  an). İstanbul: Sel Yayıncılık

Artaud, Antonin (1999), "The Cenci". Antonin Artaud Collected Works (Volume 4): Victor Cordi (Ed.). London: John Calder Publisher, s.119-153

Artaud, Antonin (1995), Yaşayan Mumya. (  ev. Y. G  nen  ). Ankara: Yaba Yayınları.

Artaud, Antonin (1993), Tiyatro ve İ  izi. (  ev. B.Gülmez) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

Bermel, Albert (1997), Artaud's Theatre of Cruelty. New York: Bloomsbury Methuen Drama.

Birkiye, Selen Korad (2007),   a  da   Tiyatroda Kültürlerarası E  ilin: Peter Brook - Eugenio Barba - Robert Wilson. Ankara: De Ki Basım Yayım

Brockett, Oscar G. (2000), Tiyatro Tarihi. (  ev: S. Sokullu, S. Dinçel, T. Sağlam, S.   elenk, S. B.   nd  l, B. Güçbilmez). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Campbell, Joseph (1992), İlkel Mitoloji. (  ev. K. Emiroğlu). Ankara: İmge Kitabevi

Candan, Ay  ın (2010), Oyun T  ren Gösterim. İstanbul: Norgunk Yayıncılık

Candan, Ay  ın (2003), Yirminci Yüzyılda   nc   Tiyatro. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları

- Carlson, Marvin (2013), Performans. (Çev. B. Güçbilmez). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Çalışlar, Aziz (1993), 20. Yüzyılda Tiyatro. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları
- Eagleton, Terry (2019), Radikal Kurban. (Çev. A. Önal). İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Eagleton, Terry (2012), Tatlı Şiddet: Trajik Kavramı. (Çev: K. Tunca). İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Elçin, Şükrü (1991), Anadolu Köy Orta Oyunları. Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü
- Erginer, Gürbüz (1997), Kurban: Kurbanın Kökenleri ve Anadolu' da Kanlı Kurban Ritüelleri. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Esslin, Martin (1976), Antonin Artaud – The Man And His Work. Richmond: Alder Publications.
- Fischer-Lichte, Erika (2005), Theatre, Sacrifice, Ritual. New York: Routledge.
- Frazer, James G. (2004), Altın Dal – Dinin ve Folklorun Kökleri I. (Çev. M.H. Doğan) İstanbul: Payel Yayınevi.
- Fuat, Memet (1970). Tiyatro Tarihi: Başlangıcından Bugüne Türk ve Dünya. İstanbul: Varlık Yayınları
- Fuchs, Elinor (2003), Karakterin Ölümü: Modernizmden Sonra Tiyatro. (Çev. B. Güçbilmez). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Girard, Renê (2003), Şiddet ve Kutsal. İstanbul: Kanat Kitap.
- Hirschman, Jack (Haz.). (2019), Antonin Artaud: Antoloji. (Çev. B. Tartıcı). İstanbul: SUB Yayınları.
- Innes, Christopher (2010), Avant-Garde Tiyatro. (Çev. B. Güçbilmez, A. V. Kahraman). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları
- Karaboğa, Kerem (2008), Tragedya ile Sınırları Aşmak: Theodoros Terzopoulos'un Tiyatrosu, İstanbul: E Yayınları.

- Karadağ, Nurhan (1978), Köy Seyirlik Oyunları. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları
- Kalkan Kocabay, Hasibe (2008). Tiyatroda Göstergebilim. İstanbul: E Yayınları.
- Nutku, Özdemir (2001), Dram Sanatı: Tiyatroya Giriş. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Nutku, Özdemir (1993), Dünya Tiyatrosu Tarihi I. Ankara: Remzi Kitabevi.
- Rosenberg, Donna (2006), Dünya Mitolojisi. (Çev. K.Akten, E.Cengiz, A.U. Cüce, K. Emiroğlu, T. Kenanoğlu, T. Kocayiğit, E. Kuzhan, B. Odabaşı). Ankara: İmge Kitabevi.
- Schechner, Richard (2015), Ritüelin Geleceği. (Çev. Z. Ertan) Ankara: Dost Kitabevi.
- Şener, Sevda (2006), Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi. Ankara: Dost Kitabevi.
- Şener, Sevda (2001), Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı. Ankara: Dost Kitabevi.
- Sevengil, Refik Ahmet (2015), Türk Tiyatrosu Tarihi. İstanbul, Alfa Basın Yayın Dağıtım.
- Şener, Sevda (1993), Oyundan Düşünceye. Ankara: Gündoğan Yayınları.
- Thomson, George (1990), Aiskhylos ve Atina: Dramanın Toplumsal Kökenleri Üzerine Bir İnceleme. (Çev: M. H. Doğan). İstanbul: Payel Yayınları.
- Turner, Victor (1982), From Ritual To Theatre: The Human Seriousness of Play. New York: PAJ Publications.
- Türk Dil Kurumu (1988a), Türkçe Sözlük 1, A-J. (Haz. İ. Parlatır, N. Gözüaydın, H. Zülfikar, T. Aksu, S. Türkmen, Y. Yılmaz). Ankara: Türk Tarih Kurumu Basım Evi.
- Türk Dil Kurumu (1988b), Türkçe Sözlük , K-Z. (Haz. İ. Parlatır, N. Gözüaydın, H. Zülfikar, T. Aksu, S. Türkmen, Y. Yılmaz). Ankara: Türk Tarih Kurumu Basım Evi.
- Yurt Ansiklopedisi (1984), Cilt 11. İstanbul: Anadolu Yayıncılık.

Makaleler, Bildiriler, Diğer Basılı Yayınlar

- And, Metin (1987), “Türkiye’de ve Komşu Kültürlerde ‘Köse’ Diye Bilinen Oyunların Anlamı ve İşlevi”, III. Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Bildirileri, III. Cilt. s.11-21.
- And, Metin (1975), “Dramatik Köylü Gösterilerinin Ritüel Niteliği”. Türk Folkloru Araştırmaları Yıllığı - Belleten 1974, s. 1-11.
- Artaud, Antonin. Roger Blin, Victoria Nes Kirby vd. (1972), “Antonin Artaud in ‘Les Cenci’”, The Drama Review: TDR, Vol. 16, No. 2, p.90-145.
- Artun, Erman (1994). “Ritüel Kökenli Trakya ve Balkan Köy Seyirlik Oyunlarında Ölme, Dirilme, Kız Kaçırma Motifleri”, Millî Folklor Dergisi, Cilt: 3, Sayı: 22, s. 25-30.
- Karadağ, Nurhan (1995), “Türk Tiyatrosunun Kut-Törenselle Kaynakları ve Köylü Tiyatrosu”, İBBŞT Türk Tiyatrosu Dergisi, Sayı: 446, s.18-20.
- Kesting, Marianne (1982), “Antonin Artaud ve Vahşet Tiyatrosu”. (Çev. A.Cemal). Yazko Çeviri, Cilt:1, Sayı:4, s.117-126.
- Kılıç, Çiğdem (2008), “Antonin Artaud Ve Şiddet”, Journal of Yaşar University, Cilt:3, Sayı:10, s.1253-1270.
- Metin Basat, Ezgi (2016), “Saya Gezme Oyununu Artaud’nun “Kıyıcı Tiyatro” Kuramıyla Birlikte Düşünmek”, Millî Folklor: Uluslararası Kültür Araştırmaları Dergisi, Sayı: 112, s.61-72.
- Metin Basat, Ezgi (2014), “Kendine Gülen Köy: Günümüzde Yaşayan Köy Seyirlik Oyunları”, Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, Cilt: 4, Sayı: 8, s. 97-109.
- Nutku, Özdemir (1972), “Tiyatronun İçeriği ve Seyirciye Yönelişi”, Tiyatro Araştırmaları Dergisi, Cilt: 3, Sayı:3, s.75-86.
- Özhan, Mevlüt (1997), “Türkiye’deki Dramatik Köy Seyirlik Oyunları Üzerine Bir Atlas Denemesi”, V. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Halk Müziği, Oyun, Tiyatro, Eğlence Sektörleri Bildirileri, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, s. 292-313.

Öztürk Çetindoğan, Müşerref (2009), “Kırsal Mitten Kentsel Ritüele Geçiş Ve Beden-Mekan İlişkisinin 1990 Sonrası Türk Oyun Yazarlığı’na Yansıması”, Tiyatro Araştırmaları Dergisi, Cilt: 27, Sayı: 27, s. 137 – 160.

Savarse, Nicole (2001), “1931: Antonin Artaud Sees Balinese Theatre at the Paris Colonial Exposition”, The Drama Review, Vol. 45, No.3, pp.51-77

Sözer, Şebnem (2011), “Oyunculuk Sanatında Dionysosçu Dürtü Üzerine”, Tiyatro Araştırmaları Dergisi, Cilt: 31, Sayı: 31, s.37-55.

Şahintürk, Hasan (1998), Postmodern Çağda Oyunculuk Sanatı – Artaud ve Grotowski. Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.

Şener, Sevda (1975), “Tiyatronun Kaynağına İlişkin Kuramlar”, Tiyatro Araştırmaları Dergisi: Dramatik Köylü Oyunları Özel Sayısı, Sayı:6, s.23-48.

Tecer, Ahmet Kutsi (1940), “Köylü Temsilleri”, Halkbilgisi ve Halk Edebiyatı Tetkikleri, Sayı:1, s.3-32.

Radıyo ve Televizyon Programları

İzmen, Ş. (Yapımcı, Yönetmen), Karadağ, N. (Senarist). (1988). Köyümüzde Şenlik Var [Belgesel], 11 Bölüm. Türkiye: TRT.