



**T.C.
BURSA
ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANABİLİM DALI**

**ANTONIN ARTAUD’NUN “VAHŞET TİYATROSU” İLE JACQUES
LECOQ’UN “BUFON TİYATROSU”NDA VAHŞİLİK VE ARINMA**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Eylül BAŞOĞLU

BURSA, 2021



**T.C.
BURSA
ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANABİLİM DALI**

**ANTONIN ARTAUD’NUN “VAHŞET TİYATROSU” İLE JACQUES
LECOQ’UN “BUFON TİYATROSU”NDA VAHŞİLİK VE ARINMA**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Eylül BAŞOĞLU

ORCID: 0000-0001-7468-7085

Danışman:

Prof. Dr. Ayhan HELVACI

BURSA, 2021

ÖZET

Yazar Adı Soyadı	Eylül BAŞOĞLU
Üniversite	Bursa Uludağ Üniversitesi
Enstitü	Sosyal Bilimler Enstitüsü
Anabilim Dalı	Sahne Sanatları
Tezin Niteliği	Yüksek Lisans
Sayfa Sayısı	viii + 89
Mezuniyet Tarihi	11/02/2021
Tez Danışmanı	Prof. Dr. Ayhan HELVACI

ANTONIN ARTAUD’NUN “VAHŞET TİYATROSU” İLE JACQUES LECOQ’UN “BUFON TİYATROSU”NDA VAHŞİLİK VE ARINMA

Bu çalışmada Vahşet Tiyatrosu ile Bufon Tiyatrosu arasındaki benzerlikler ve farklılıklar ortaya konulmak istenmiştir. Elde edilen bulgular, iki tiyatronun da vahşilik ve arınma olguları üzerinde birleştiğini göstermektedir. Nitel araştırma yöntemi uygulanarak literatür taraması gerçekleştirilen bu çalışmada, iki tiyatrodaki vahşilik ve arınma olguları psikanaliz üzerinden değerlendirilerek yorumlanmıştır. Vahşet Tiyatrosu’nun günümüzde varlığını koruyamamasının nedenleri saptanmaya çalışılarak ilerlenen bu çalışmada, Vahşet Tiyatrosu’nun bufonlara uyarlanabileceği noktalar belirlenmeye çalışılmıştır. Bu nedenle Bufon Tiyatrosu’nun belirsiz tarihi göz önünde bulundurularak bufonların tarihsel süreci aydınlatılmak istenmiş ve sonrasında Jacques Lecoq’un kurduğu Bufon Tiyatrosu’nun bileşenleri saptanmıştır. Bu araştırma sonucunda Vahşet Tiyatrosu’nun uygulanabilirliğinin Bufon Tiyatrosu ile sağlanabileceği görülmüş ve Bufon Tiyatrosu, Jacques Lecoq’un şekillendirdiği yöntemden sapmadan yeniden anlamlandırılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Tiyatro, vahşilik, arınma, bufon, psikanaliz

ABSTRACT

Name and Surname	Eylül BAŞOĞLU
University	Bursa UludagUniversity
Institution	Social Science Institutaion
Field	Performing Arts
Branch	Master
Page Number	viii + 89
Degree Date	11/02/2021
Supervisor (s)	Prof. Dr. Ayhan HELVACI

In this study, it is aimed to reveal the similarities and differences between Theatre of Cruelty and Buffoon Theatre. The findings obtained show that both theatres converge on the phenomena of wildness and purification. In this study, where literature was reviewed by applying qualitative research method, the cases of wildness and purification in two theatres were evaluated and interpreted through pschoanalysis. In this research, which progressed by trying to determine the reasons why Theatre of Cruelty cannot maintain its existence today, it was attempted to determine the points where Theatre of Cruelty can be adapted to buffoons. For this reason, given the uncertain history of Buffoon Theatre, the historical process of buffoons was wanted to be enlightened and then the components of Buffoon Theatre founded by Jacques Lecoq were determined. As a result of this research, it was seen that the applicability of Theatre of Cruelty could be achieved with Buffoon Theatre was re-meaning without deviating from the method that Jacques Lecoq shaped.

Keywords: Theatre, wildness, purification, buffoon, psychoanalysis

ÖNSÖZ

Tez süresi boyunca araştırmanın önemini vurgulayarak bana bütün bilgilerini sunan, yol gösteren ve tezin ortaya çıkmasını sağlayan çok değerli danışman hocam Prof. Dr. Ayhan HELVACI'ya, yüksek lisans hayatım boyunca bütün samimiyetiyle bana destek olan sevgili hocam Doç. Dr. Birgül YEŞİLOĞLU GÜLER'e, tiyatro eğitimimin her aşamasında yanımda olup beni destekleriyle ayakta tutan sayın hocam Nazif USLU'ya ve tiyatro alanında bana katkısını sunan bütün hocalarıma;

Bilgilerini ve desteklerini benden esirgemeyerek tez sürecimin kolaylaşmasını sağlayan sevgili sınıf arkadaşlarım Elif BAĞCI ve Ali Bircan TEKE'ye, hayatıma tümüyle katkı sağlayan ve beni her daim destekleyen aileme, psikoloji bilgilerinden fazlasıyla yararlandığım ve beni özveriyle dinleyen kardeşim Burçak BAŞOĞLU'na, teşvikleriyle beni sürekli motive eden sevgili Fatih ERDOĞMUŞ'a;

En içten dileklerle TEŞEKKÜR EDERİM.

İÇİNDEKİLER

ÖZET	iv
ABSTRACT	v
ÖNSÖZ	vi
İÇİNDEKİLER	vii
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

VAHŞİLİK VE ARINMA

1. VAHŞİLİK	6
1.1. İlkel İnsanlar ile Vahşiliğin Doğuşu	6
1.2. Psikanalitik Kurama Göre Bir Dürtü Kavramı Olarak Vahşilik	9
1.3. Uygarlığın Yarattığı İnsanda Görülen Vahşilik Arzusu	12
2. ARINMA	20
2.1. Aristoteles'e Göre Katharsis	21
2.2. Psikanalitik Kurama Göre Arınma	24

İKİNCİ BÖLÜM

VAHŞET TİYATROSU VE BUFON TİYATROSU

1. VAHŞET TİYATROSU	30
1.1. Antonin Artaud'nun Yaşamındaki Vahşet	30
1.2. Antonin Artaud'nun Tiyatro Anlayışı ve Vahşet Tiyatrosu'nun Çıkışı	34
1.3. Antonin Artaud Sonrası Vahşet Tiyatrosu	38
2. BUFON TİYATROSU	41
2.1. Bufonların Tarihi	42
2.2. Jacques Lecoq Pedagojisinde Bufonların Yeri	45

2.2.1. Jacques Lecoq Pedagojisi'nin Yolculuğu	45
2.2.2. Jacques Lecoq'un Bufon Tiyatrosu	48
3. VAHŞET TİYATROSU İLE BUFON TİYATROSU'NUN ORTAK ÖZELLİKLERİ	50
3.1. Şiirsel Yaratım	51
3.2. Doğa ve Mim	52
3.3. Dil ve Metin	54
3.4. Ayinler	58
3.5. Seyirci	59
3.6. Uygarlık	61

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

VAHŞET TİYATROSU İLE BUFON TİYATROSU'NDA

VAHŞİLİK VE ARINMA

1. VAHŞET TİYATROSU İLE BUFON TİYATROSU'NDA VAHŞİLİK	65
2. VAHŞET TİYATROSU İLE BUFON TİYATROSU'NDA ARINMA	74
SONUÇ VE ÖNERİLER	81
KAYNAKÇA	85

GİRİŞ

Ritüellerin varlığına kadar uzanan tiyatro etkinliği, dönemlerin parametreleri üzerinden formlarını, işlevlerini değiştirmekte ve tiyatro düşüncelerinin birbirlerini etkilemesiyle de ortak noktalarda buluşmaktadırlar. Her akımın öncekini yadsıması sonucu ortaya atılan düşünceler, tiyatro alanını da etkilemiştir. 20. Yüzyıl tiyatro düşüncesine bakıldığında gerçekçilerden sonra gelen karşı gerçekçilerin, tiyatronun gelişimine avangard yapılarıyla oldukça fazla katkı sağlamış oldukları görülmektedir. Bu avangard yapı içerisinde değerlendirilen ve karşı gerçekçiler arasında yer alan Antonin Artaud'nun oluşturduğu Vahşet Tiyatrosu ve onun izlerini taşıyan Jacques Lecoq'un yeniden işlediği Bufon Tiyatrosu, bu tezin araştırma konusunu oluşturacaklardır.

Tiyatro kuramlarına bakıldığında; tiyatronun ritüellerden geliştiği ve dansın kullanımı, müziğin oluşması, sözün eklenmesi, maskelerin takılması, seyirci ve oynayanları içermesi nedeniyle ritüellerin, tiyatronun öğelerini barındırdığı gözlemlenmekte ve pantomim kullanarak yapılan bir oyunsuluk keşfedilmektedir. Biçimsel ve kavramsal olarak tiyatronun kökenine inildiğinde ise, Antik Yunan tiyatrosuna başvurulmaktadır. Tiyatronun Dionysos şölenlerinden doğuşu yine dans, müzik, maskeler gibi kullanımların tiyatronun araçları olduğuna işaret etmektedir.¹ Dionysos adına verilen şölenlerin esrik özelliği ve ritüellerin kendinden geçme hali ise tiyatronun da başka bir durumunu ortaya koymaktadır. Bu bağlamda tiyatronun içindeki hareket ve mim yadsınamaz. Dionysos şenlikleri ile ritüellerde gerçekleşen kontrolü kaybetme ve onun getirdiği sağaltım da tiyatronun bir işlevi olarak görülebilir.

Araştırma konumuz olan Vahşet Tiyatrosu'nun önceki dönemlerine bakıldığında; batı toplumunda etkin olan gerçekçi tiyatro, Antonin Artaud'nun düşüncelerine göre, tiyatronun kökenlerinden uzaklaşmıştır ve bu yüzden tiyatroya kendi gücünü geri kazandırmak gerekmektedir. Uygarlığın gelişmesiyle birlikte oluşan iktidar düzen ve beraberinde gelen savaşlar ile bireysel olarak bakıldığında görülmekte olan insanlar arasındaki mücadele, Artaud'nun bu batı uygarlığından acı duymasına sebep olmuştur. Doğaya dönüş fikrini özümseyen Artaud, insan doğası üzerine eğilmiş, varoluşundaki sıkıntıların kaynağı olarak vahşiliğin uygarlık sonucu getirdiği vahşeti görmüştür. Bütün

¹ Oscar G. Brockett, *Tiyatro Tarihi*, çev. Sevinç Sokullu, Sibel Dinçel, Tülin Sağlam, 1. b., Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2000, s.18-28.

bu etmenlerin varlığı, Vahşet Tiyatrosu'nun doğuşunu etkilemiş ve bu tiyatro, insana kendi vahşiliğini gösteren bir tiyatro düşüncesi olarak tasarlanmıştır.

Artaud'nun sürrealistler arasında yer alışı, onun Sigmund Freud'dan etkilenmesine sebep olmaktadır. Rüyalari etkileyen bilinçdışı kavramı, Vahşet Tiyatrosu'nun yöneldiği bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır. Aynı zamanda Freud'dan yola çıkarak dürtü kavramı üzerine çalışan Artaud, özellikle vahşilik dürtüsü üzerine eğilmektedir. Bunlarla birlikte Freud'un uygarlık düşüncesi üzerine yaptığı analizlerinin değerlendirilmesini, Artaud'nun acısında görebilmekteyiz. Bütün bu saptamaların ışığında Vahşet Tiyatrosu'nu, Freud'un çalışmalarıyla incelemek mümkün olacaktır.

Artaud, ortaya attığı düşüncelerle kendinden sonra gelen tiyatro adamlarını da etkilemiştir. Absürd tiyatro yazarları ile Jean Louis Barrault, Roger Planchon, Peter Brook, Jerzy Grotowski gibi isimler, Artaud'nun görüşlerini tiyatrolarında uygulamışlardır.² Bu anlamda Artaud, avangard bir tiyatro adamı olarak görülmektedir. Bütün bu isimlerin yanı sıra tiyatro pedagojisini kuran Jacques Lecoq da Artaud'nun fikirlerinden beslenmektedir. Lecoq yaptığı bir röportajda, Artaud'dan fazlasıyla etkilendiğini dile getirmektedir. Hareketin dinamiğiyle oluşan görselin tiyatronun temel özelliklerinden oluşu, her iki tiyatro adamı için de oluşturdukları şiirsel zeminde bir anlam bulmaktadır.³ Artaud'nun gerçekçi tiyatroyu yadsıması gibi Lecoq da sadece konuşan tiyatronun kendini tükettiğini ve "bedenin dili"ne dönülmesi gerektiğini vurgulamaktadır.⁴ Dolayısıyla tiyatrodaki hareketin yeniden ele alınması konusunda birleşen Artaud ve Lecoq, Bufon Tiyatrosu ve Vahşet Tiyatrosu'nun birçok etmende ortak kullanımlar sağlamasıyla da bu çalışmanın ana konusunu oluşturmuşlardır.

Lecoq, hazırladığı pedagoji ve kurduğu okulda yaptığı çalışmalar doğrultusunda dramatik sahalari keşfini yapıp onları yeniden ele almıştır. Bu dramatik sahalardan biri olan Bufonlar, hem tarihinin aydınlatılması hem de Vahşet Tiyatrosu'yla benzerlikleri bakımından bu tez içinde incelenmektedir. "Kim Antonin Artaud'nun bir metnini bir bufondan daha iyi söyleyebilir?"⁵ diyen Lecoq, araştırmanın çıkış noktasını belirlemiştir,

² Sevdâ Şener, *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, 2. b., Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2000, s.245.

³ Simon Murray, *Jacques Lecoq*, 1. b., London: Routledge Press, 2003, s.32.

⁴ Murray, a.g.e., s.36.

⁵ Jacques Lecoq, *Şiirsel Beden: Yaratıcı Tiyatro Eğitimi*, çev. Mine Çerçi, 2. b., İstanbul: NotaBene Yayınları, 2017, s.142.

vahşilik ve arınma olgularının kullanımlarıyla iki tiyatronun da üzerinde durulacağı temeli oluşturmuşlardır.

Vahşet Tiyatrosu ile Bufon Tiyatrosu vahşilik üzerine kurulmaktadır. Vahşiliğin insan üzerindeki tarihsel evrimi incelendiğinde; uygarlık ile vahşet kavramı doğmaktadır. Bu anlamda vahşiliğin kökeni felsefi ve toplumsal olarak araştırılarak dönüştüğü vahşetin irdelenmesi gerekmektedir. Aynı zamanda dürtü kavramı olarak ele alınan vahşilik, psikolojik düzlemde de araştırma konusu olmaktadır. Vahşilik iki tiyatronun kullandıkları etmenlerde de kendini göstermektedir. Doğanın mime dönüşmesi, dildeki parçalanmalar, ayinlerin kullanımı ve uygarlığın varlığı, vahşiliklerini sergileyen etmenler olarak karşımıza çıkmaktadır.

Her iki tiyatronun işlevine bakıldığında, arınma olgusunun etkisi de görülmektedir. Seyircinin üzerinden değerlendirilen bu olgunun, tiyatrodaki yeri ve psikolojik açılımlarıyla işlevselliği araştırılmaktadır.

Vahşet Tiyatrosu ve Bufon Tiyatrosu'nda vahşilik ve arınmayı incelemeyi önce, bu olguların irdelenmesi gerekir. Freud'un etkisini göz önünde bulundurarak özellikle psikanalitik kurama göre değerlendirilen bu olgular, toplumsal yönüyle de incelenmekte ve yorumlanmaktadır.

Lecoq, Bufonların kendi okulunda çıkışından sonra şu sorulara cevap aramaktadır:

“Bufonlar kendi kendilerine yetebilirler mi? Sadece kendilerinden ibaret bir gösteri olabilir mi? Ya da tragedyayla paralel mi var olurlar? Tragedyaya dahil olabilirler mi ya da tam tersine tragedyaya bufonların sahasına nereye kadar girebilir?”⁶

Lecoq'un bu sorusu, verdiği Artaud örneğiyle bufonları farklı bir bakışla değerlendirmeye yöneltmektedir. Bu soru, tezin sorunsalı olmakla birlikte, Artaud'nun teorikte kalan düşüncelerinin pratikte uygulanmasının zorluklarına bakıldığında, Bufonların Vahşet Tiyatrosu'na bir alternatif olarak var olabilecekleri gözlemlenmektedir.

Bu araştırma ile Vahşet Tiyatrosu'nun uygulanabilirliğinin mümkün olmadığı noktalar incelenmek istenmiş ve Vahşet Tiyatrosu ile Jacques Lecoq'un Bufon Tiyatrosu arasındaki benzerlikler değerlendirildiğinde Bufonların, Vahşet Tiyatrosu'nu kendi

⁶ Lecoq, Şiirsel Beden, s.147.

yöntemleriyle ele alıp bu tiyatronun yeniden uygulanmasına olanak sağlayıp sağlamadıklarını ortaya koymak amaçlanmıştır. Araştırma, Bufonların tarihini aydınlatması, ileride yapılacak benzer çalışmalara ışık tutabilecek olması, Türkiye’de Jacques Lecoq pedagojisi ve Bufon Tiyatrosu’nun uygulanmasının yeni olduğu öngörüldüğünde bu anlayışla çalışacak olan tiyatro insanlarına kaynak sağlayabilecek olması, Vahşet Tiyatrosu’nun yeniden ele alınabilmesine katkı sağlayabilmesi bakımından önem taşımaktadır.

Bu bilgiler doğrultusunda araştırmanın problem cümlesi “Vahşet Tiyatrosu ile Bufon Tiyatrosu, vahşilik ve arınma olguları üzerinde birleşebilirler mi? Vahşet Tiyatrosu, Bufonlar ile uygulanabilir mi?” şeklinde belirlenmiştir.

Problem cümlesine ışık tutabilmesi amacıyla belirlenen alt problemler şu şekildedir:

1. Vahşilik olgusu, toplumsal, felsefi ve psikolojik açımlarıyla incelendiğinde ortaya çıkan alanlar nelerdir?
 - Vahşiliğin doğuşunda ilkel insanların önemi nedir?
 - Psikanalitik kurama göre vahşilik nasıl değerlendirilmektedir?
 - Uygarlık ile tanışan insanda ilkel insanlardan farklı olarak nasıl bir vahşilik görülmektedir?
2. Arınmanın yöntemleri nelerdir?
 - Aristotelesçi yaklaşıma göre arınma nasıl gerçekleşmektedir?
 - Psikanalitik kurama göre arınma nasıl gerçekleşmektedir?
3. Vahşet Tiyatrosu’nun gelişimi nasıl olmuştur?
 - Vahşet olgusunun Artaud’nun yaşamına etkisi ne olmuştur?
 - Vahşet Tiyatrosu’nun ortaya çıkışı ve uygulanması nasıl gerçekleşmiştir?
 - Artaud sonrası Vahşet Tiyatrosu’nun devamı nasıl gerçekleşmektedir?
4. Bufonların tiyatrodaki yeri nedir?
 - Bufonlar nereden gelmiştir?
 - Lecoq Pedagojisi’nde Bufonların yeri nedir?
5. Vahşet Tiyatrosu ile Bufon Tiyatrosu’nun ortak özellikleri nelerdir?
 - Şiirsel Yaratım konusunda nasıl birleşmektedirler?

- Doğa ve onun mimle buluşmasını ne şekilde sağlamaktadırlar?
 - Dil ve metin kullanımları nasıl olmuştur?
 - Ayinleri kullanmalarındaki amaçları ne olmuştur?
 - Seyircinin konumu ne şekildedir?
 - Uygarlık düşüncesini nasıl ele almaktadırlar?
6. Vahşet Tiyatrosu ile Bufon Tiyatrosu'ndaki vahşilik hangi özelliklerinde gerçekleşmektedir?
7. Vahşet Tiyatrosu ile Bufon Tiyatrosu'ndaki arınma hangi yöntemlerle sağlanmaktadır?

Nitel araştırma yöntemiyle ilerleyecek olan bu araştırma, literatür taramasından elde edilen bulguların değerlendirilmesiyle sonuçlanmaktadır. Felsefi, psikolojik ve toplumsal araştırmalar doğrultusunda olgular saptanarak karşılaştırılan tiyatroların etmenleri, bu olgular ışığında analiz edilmeye çalışılmaktadır. Elde edilen bulguların yorumlanmasıyla da iki tiyatro arasındaki ilişki sorgulanmaktadır.

Araştırmanın sınırlılıkları aşağıdaki şekilde belirlenmiştir:

- Vahşilik ve arınma olguları üzerinden psikanalitik kuram çerçevesi ile,
- Vahşet Tiyatrosu'nun devamı için bu tiyatro düşüncesinden etkilenen Living Theatre, In Yer Face Tiyatrosu ve Artaud üzerine çalışmalar yürüten Peter Brook ve Charles Marowitz'in atölyesi ile
- Antonin Artaud'nun Vahşet Tiyatrosu ve Jacques Lecoq'un Bufon Tiyatrosu ile ilgili verdiği temalar ve örneklemeler ile sınırlıdır.

Araştırmanın planlanması ve gerçekleştirilmesinde ise aşağıdaki varsayımlardan hareket edilmiştir:

- Vahşet Tiyatrosu, Bufon Tiyatrosu ile vahşilik ve arınma ilkeleri üzerinden yeniden uygulanabilir niteliktedir.
- İzlenen yöntem, araştırmanın amacına, konusuna ve problemin çözümüne uygundur.

Bütün bölümler araştırma kapsamında oluşturulan problem cümlesi altında ele alınan alt problemler doğrultusunda irdelenmiş ve yorumlanmıştır. Buna göre; alt problem cümleleri kendi başlıklarında değerlendirilmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

VAHŞİLİK VE ARINMA

1. VAHŞİLİK

Vahşet Tiyatrosu ve Bufon Tiyatrosu'nda vahşiliğin değerlendirilebilmesi için öncelikle araştırmanın birinci alt probleminde, “Vahşilik olgusu, toplumsal, felsefi ve psikolojik açımlarıyla incelendiğinde ortaya çıkan alanlar nelerdir?” sorusuna yanıt aranmıştır.

Vahşilik sözcüğü Türk Dil Kurumu'nda, yabani olma durumu, yabanilik olarak yer edinmektedir.⁷ Dolayısıyla vahşilik kavramı, içinde uygarlığın dışında kalmış olma durumunu barındırmaktadır. Uygarlık kavramı, toplumun ortak değerler sistemi inşa etmiş olmasını ve bu doğrultuda sosyal normlar oluşturarak belirli sınırlar içerisinde bir çerçeve sunmasını ifade ettiği için uygarlığın dışında kalmış olma durumu; eğitilmemiş, öğretilmemiş, herhangi bir kuralla kısıtlanmamış olana yönlendirmekte, dolayısıyla sadece içgüdüler ile hareket edilen bir durumu ifade etmektedir. Her ne kadar medeni toplumların kökeninde uyum gerektiren normlar yer alsın ve bireyler bu normlar dâhilinde biçimlendirdiği bir yaşam sürse de insanların doğası gereği içinde vahşilik barındırdığı kanısı, tarihsel seyir içerisinde çeşitli kuramcılar tarafından öne sürülmüş ve ele alınmıştır. Vahşilik, bu tanımlamalarıyla incelendiğinde aşağıdaki maddeler halinde sunulmuş alanlar üzerinden incelenmesi mümkün görülmüştür.

1. İlkel insanlar ile vahşiliğin doğuşu
2. Psikanalitik kurama göre bir dürtü kavramı olarak vahşilik
3. Uygarlığın yarattığı insanda görülen vahşilik arzusu

Yukarıda belirtilen bu alanlar, ayrı başlıklar halinde değerlendirilmiş ve incelenmiştir.

1.1. İlkel İnsanlar ile Vahşiliğin Doğuşu

Vahşilik olgusunun temelini oluşturulan ilkel insanlar, “Vahşiliğin doğuşunda ilkel insanların önemi nedir?” sorusu ile bu alt problemin araştırma konusu olmuştur.

⁷ Türk Dil Kurumu Sözlükleri, <https://sozluk.gov.tr/>, (31.03.2020).

İlkel insanların yaşam biçimlerini gözden geçirmek, vahşilik olgusunu daha iyi anlayabilmenin önemli bir yolu olarak değerlendirilebilir. Çünkü onların hem ruh hem de maddi yaşamında insanlığın gelişimini tanımlayan ve çıkış noktası olarak belirlenen ilk evre görülebilmektedir.⁸ Öyleyse primat olarak ele alınan bu insanların, kontrolsüz kalmış güdeleri ile insanoğlunun özünde yatanları en iyi yansıtabilecek örnekler olması düşüncesiyle incelenmesinin gerekliliği görülmüştür.

İnsan, toplum ve uygarlık üzerine düşüncelerini ilkel ve doğal olan ile kıyaslayan ünlü düşünür Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), insanın ilk duygusunun “*kendi varlığını koruma özeni*”⁹ olduğunu belirtmektedir. Rousseau’ya göre gereksinimlerini karşılamak için doğanın ona sunduklarını kabul eden ilk insanlar, doğa şartları içerisinde mücadele etmeyi öğrenmişlerdir. Hayvanlara karşı üstünlüğünü kanıtlayan insanlar, daha sonra kendi içlerindeki eşitsizliği fark etmişler ve kendi aralarında üstünlük yarışına girmeye başlamışlardır.¹⁰ Bu eşitsizlik aynı zamanda kötülüğe doğru giden ilk adımlar olarak değerlendirilmektedir. Aynı zamanda başkalarını küçük görmek ya da yetersizliklerinden utanmak ve kıskançlık, insanların kendi ırkına zarar vermesine yol açan unsurlar olmuştur.¹¹ Bu doğrultuda insanların narsistik ihtiyaçları ve bu ihtiyaçlarını koruma temelli oluşan -zaman zaman bireysel farklılıklara dayalı çeşitli ruhsal zorlanmalar sonucu normal dışı biçimde yükselen- bu hisler insanları saldırganlığa yönlendirmektedir.

Psikanalist ve filozof olan Erich Fromm (1900-1980), ilkel insanı tanımlarken, ilkel insanın kavramsal olarak düşünmeye başladığı zaman, çevresi hakkında sorular sormaya ve deneyler yapmaya yöneldiğinden bahsetmektedir. Fromm, ilkel insanın yaptığı bu deneyler sonucunda bulduğu ateş ve icat ettiği yumruk biçimli taş baltayı kullandığında ilk olarak saldırganlık güdüsüyle kardeşini öldürüp onu kızarttığını bulgular ışığında ifade etmektedir:

*“ateşin kullanıldığına ilişkin ilk izlerin yanında, küçük parçalara bölünmüş ve açıkça kızartılmış insan kemikleri duruyordu.”*¹²

⁸ Sigmund Freud, *Totem ve Tabu*, çev. Niyazi Berkes, İstanbul: Cumhuriyet Yayınevi, 1980, s.5.

⁹ J. J. Rousseau, *İnsanlar Arasındaki Eşitsizliğin Kaynağı*, çev. Rasih Nuri İleri, 4.b., İstanbul: Say Yayınları, 1990, s.136.

¹⁰ Rousseau, a.g.e., s.137.

¹¹ Rousseau, a.g.e., s.143.

¹² Konrad Lorenz, “Ecce Homo (İşte İnsan)”, çev. Mustafa Tüzel, *Cogito Dergisi*, S. 6-7 (1996), s.66.

Farklı antropolojik çalışmalara bakıldığında da aynı doğrultuda çıkarsamaların yer aldığı gözlemler bulunmakta, insanoğlunun kendi türüne karşı olan vahşetin izlerine rastlanmaktadır. Bazı araştırmalara göre erekтус döneminde kendi türünü yedikleri anlaşılan buluntular çıkmıştır. Bu buluntular, erekтусların insan beyni yediğini göstermektedir. Hem Çin’de hem de İspanya’da gözlemlenen bu durum¹³, ilkel insanın bölgeye göre değişmeden ruhunda gizli olan bir yönünü ortaya koymaktadır. Bu insanların kendi türünden olan canlıları yeme davranışının kaynağı tam olarak gözlemlenemese de bu davranışın vahşilik unsuru olduğu, vahşilik kavramı çerçevesinde düşünüldüğünde rahatlıkla ifade edilebilir. Fiziksel bütünlüğün tehdit altında olduğu bu tür bir ortamda, bu ortamı deneyimleyen insanların kendilerini birbirlerinden korumak için saldırgan davranışlar göstermeye başlayabileceği de öngörülebilir bir durumdur.

Tarihsel sürece bakıldığında sadece beslenmek için değil çeşitli inanışlar gereği kurban vermek amacıyla da insanların kendi ırkını öldürmeyi doğallaştırdığı görülmektedir. İnsanlar kurban verme amacıyla öldürme davranışını, yine ilk duygusu olan kendini koruma içgüdüğü ile, tanrının onları felakete sürüklememesi ya da doğanın bereketinin devam etmesi için tanrıya armağan olarak gerçekleştirmişlerdir. Hatta dünyadaki yaşamları son bulunca bile ruhlarının korunması ve yüceltilmesi amacıyla bu sunaklar devam etmiştir.¹⁴ İlk başta sadece yemek ve barınmak niyetiyle vahşi olan insan, süreç içerisinde gereksinimlerini genişletmiş ve en üstün varlık olarak konumlandığı kendisi için her şeye hatta kendine dahi hükmetmeye başlamıştır.

“Doğa durumunda bütün insanlar bir arzuya, zarar verme isteğine sahiptir. Ne var ki bu durum kınanabilir bir şey de değildir. Çünkü ‘her insan doğası gereği her şeyi yapmaya hakkı vardır’; bu da onun görüşünde ‘doğa yasasının temel ilkesidir.’”¹⁵

Her şeyi yapmaya hakkı olduğunu düşünen insanın, herhangi bir sınıra bağlı kalmaksızın kendini kaybedebilme ve vahşete sürüklenebilme kapasitesine sahip olduğu düşünülebilir. Çünkü gereksinimden doğan vahşilik, gitgide zevk alma ve bundan dolayı tatmin olma durumuna ulaşmaktadır. Vahşilikten beslenerek ruhun doyuma ulaşması

¹³ Metin Özbek, *Dünden Bugüne İnsan*, İstanbul: İmge Kitabevi, 2007, s.177.

¹⁴ Umut Parlıtı, Çağatay Yücel, “Anadolu Prehistoryasında İnsan Kurbanı ve Mitolojik Hikayelere Yansıması”, *Ardahan Üniversitesi Uluslararası Mitoloji Sempozyumu*, ed. İbrahim Okan Akkın, vd., Ardahan: Ardahan Üniversitesi, 2019, s.922.

¹⁵ Yavuz Kılıç, “Hobbes, Locke ve Rousseau’da ‘Doğa Durumu’ Düşüncesi”, *Erciyes: Temaşa E.Ü.F.B.D.*, S. 2 (2015), s.102-103.

durumu, insanı zarar verme davranışına yöneltmektedir. Yani insanoğlu sadece fizyolojik beslenmeye değil psikolojik olarak da beslenmeye ve bu yolla doyum sağlamaya ihtiyaç duymaktadır. Ancak bu beslenme biçiminin beraberinde bir yıkım getirme potansiyeline sahip olduğu söylenebilir. Psikanalitik kuramının kurucusu olan Sigmund Freud (1856-1939) da insanda doğuştan mevcut olan bir kötülüğün, saldırganlığın ve yıkımın varlığından söz ederek bunların oluşturduğu vahşeti gözlemlemektedir.¹⁶

İlkel insanların topluluk halinde yaşamaya başlamasıyla gelişen bir diğer durum da beraber yaptıkları etkinlikler kapsamında gelişen ayinlerdir. Bu ayinlerin doğaya ve tanrıya yönelik olmasının yanında ritüellerinde gelişen danslar, dürtülerin dışarı çıkmasını sağlayıp engellerin ortadan kalkmasıyla arındırıcı bir etki sunmaktadır. Böylece antik dönemden bu yana ayinler, insanın ruhsal özgürlüğe kavuşmasını temsil etmektedir.¹⁷ Dolayısıyla bir arada yaşayan insanların vahşiliği kötücül hallere yol açmasının yanı sıra bu insanların birlikte gerçekleştirdiği ritüeller de doğasına dönüşü sağlamaktadır.

İlkel insanlar üzerinden vahşilik olgusu incelendiğinde, onların kendilerini koruma içgüdülerinin, vahşilik olarak ele alınan özellikleri ortaya çıkardığı görülebilir. Aynı zamanda doğa ile bütün halinde yaşayan bu insanların özgürlük çerçevesi içinde ayinler ile ritüelleri kullandıkları gözlemlenebilir ve bu durumun vahşilik ile doğa bütünleşmesini sağladığı söylenebilir.

1.2. Psikanalitik Kurama Göre Bir Dürtü Kavramı Olarak Vahşilik

Psikolojik açıdan ele alındığında vahşilik olgusu, “Psikanalitik kurama göre vahşilik nasıl değerlendirilmektedir?” sorusu üzerinden bu alt problemde incelenmiştir.

İnsanoğlunun doğasının kendisine sunmuş olduğu vahşilik olgusunun, içinde bulunduğu yaşamsal koşullar sebebiyle yaşamını sürdürebilmek için gerekli olan birincil hal olmaktan çıktığı ve içinde koruduğu bir dürtüye dönüştüğü görülmektedir. Dolayısıyla insanoğlunun benliğinin derinliklerinde yer alan bu dürtü, psikoloji biliminde

¹⁶ Sigmund Freud, *Uygurluğun Huzursuzluğu*, çev. Haluk Barışcan, 6.b., İstanbul: Metis Yayınları, 2018, s.77.

¹⁷ Christina Papaioannou, vd., “Association of Dance With Sacred Rituals in Ancient Greece: The Case of Eleusinian Mysteries”, *Studies in Physical Culture and Tourism*, Vol. 18, No. 3, (2011), s.233-235.

üzerine düşünülen, kökenleri araştırılan, gözlemlenen ve irdelenen bir kavram olarak anlamlandırılmaya çalışılmıştır.

Bilinçdışı güdüler, modern psikolojide önemli bir araştırma ve tartışma konusunu oluşturmaktadır. Psikoloji biliminin tarihsel gelişimine bakıldığında ilk adımların, insanların gözlemlenebilir süreçleri üzerinde durularak atıldığı görülmektedir. Psikanalitik kuramın temelini oluşturan bilinçdışı güdüler konusuna Freud'dan önce yeterince değinilmemiş ve bu kavramdan yeterince bahsedilmemiştir. Psikanalitik kuramı ile Freud, bilinçdışındaki güdülerin doğrudan veya dolaylı olarak insan davranışını etkilediğini öne sürmüştür.¹⁸

Freud, içgüdülerin tanımını yaparken onları iki ayrı kategoriye ayırmaktadır. Yaşam içgüdüleri olarak tanımladığı Eros ve ölüm içgüdüğü olarak da Thanatos'u literatüre sokmuştur. Yaşam içgüdülerini açlık, susuzluk ve cinsellik gibi insanın kendisini korumaya çalıştığı etkinliklerde değerlendirirken ölüm içgüdülerinde yıkıcı bir gücün varlığını ortaya koymaktadır. Mazoşizm veya intihar gibi olaylarda kendini gösteren bu ölüm içgüdüleri hem kendine zarar vermek hem de nefret ile dışarıya yönelterek etkinliğini sürdürmektedir. Hayatının sürmesi için uğraş veren insanlığın, karşı konulamaz şekilde ölüme doğru ilerlediğini dile getiren Freud, hayatın bütün amacının ölüm olduğunu öne sürmektedir.¹⁹ Buna göre, insanın ölüm içgüdüğü etkisi altında bir hayat sürdüğünden bahsedilebilir.

Araştırma konusunun temelinde yer alan vahşilik, Freud'un yaşam ve ölüm içgüdüğü olarak ayırdığı bu dürtülerde yatmaktadır. Fakat vahşet kavramı, tam olarak ölüm içgüdüğüünün sınırları içerisinde kendine yer bulmaktadır. Freud'un kuramında bahsettiği yaşam içgüdüğüleri saldırgan formlarda gözlemlenebilmektedir. Bu formlara insan yavrusunun hayatta kalma içgüdüğü ile meme ısırma davranışı gösterebilmesi örnek olarak verilebilir. Bu örnekler insanların yeme ihtiyacını karşılamak için ısırma, çiğneme gibi yıkıcı davranışlar göstermesi şeklinde çoğaltılabilir. Aynı zamanda insanların temel dürtülerini karşılama amaçlı gerçekleştirdiği cinsel birleşme davranışı sadist bir duruma dönebilmektedir.²⁰ Fakat vahşet kavramından bahsedildiğinde bilinçli bir saldırganlık

¹⁸ Duane P. Schultz, Sydney Ellen Schultz, *Modern Psikoloji Tarihi*, çev. Yasemin Aslay, 1. b., İstanbul: Kaknüs Yayınları, 2007, s.569.

¹⁹ Schultz, a.g.e., s.607.

²⁰ Banu Yazgan İnanç, Eşef Ercüment Yerlikaya, *Kişilik Kuramları*, 6. b., Ankara: Pegem Akademi Yayınları, 2012, s.16.

sonucu meydana gelen yıkıcı sonuçlar söz konusu olmaktadır. Bu doğrultuda vahşilik kavramı ölüm içgüdüsünün içinde var olabilmektedir.

Freud'un teoremine göre, psikoseksüel gelişim aşamalarında yer alan ödipal dönemde erkek çocukların baba tehdidini ortadan kaldırıp annesiyle çift olma, evlenme isteği bulunmaktadır. Bu karmaşa, Oedipus kompleksini doğurmaktadır. İlk atanın ölümü mitine göre; insanlar sürüler halinde yaşarken zalim bir atanın boyunduruğuna girilmiş ve bu ata tarafından oğullar, topluluktan uzaklaştırılmıştır. Bu durum üzerine oğullar atayı öldürüp yiyerek onun yerine geçmişlerdir. Böylece öfkelerini doyurmuşlar ve bu doyumunu tekrarlamak üzere totemciliğe başlamışlardır. Atayı temsil eden totem hayvanı öldürülüp yenerek tamamladıkları totem ile süregelen bu durum, günümüz insanına Oedipus sürecini yaşatmaktadır. Bu süreç sağlıklı bir şekilde atlatılmadığı takdirde ölüm içgüdüğü daha görünür olmaktadır.²¹

Psikanalitik kuramın temsilcilerinden biri olan ve Analitik Psikolojinin kurucusu olan Carl Gustav Jung (1875-1961) ise kalıtsal eğilimlerimizi arketip olarak adlandırarak kolektif bilinçdışımızda taşıdığımız özelliklerimizi vurgulamıştır. Kolektif bilinçdışı, insanoğlunun birikimlerinin inşa ettiği ve insanın doğuştan getirdiği eğilimlerle oluşan bir ortak bilinçdışını ifade etmektedir. Bu arketiplerden biri olan gölge, insanoğlunun vahşiliği simgeleyen tarafını göstermektedir.

“Gölge (shadow) arketipi (karanlık kişiliğimiz), kişiliğimizin hayvana benzeyen yanındır, hayatın daha alt şekillerinden bize kalan ırksal mirastır. Gölge tüm ahlaksızlıkları, ihtirasları ve tüm nahoş arzu ve faaliyetleri içerir. Jung gölgenin bizi çoğunlukla yapmamıza izin vermeyeceğimiz şeyleri yapmaya zorladığını yazmıştır. Bu tür davranışlarda bulunurken bir şeylerin üzerimize geldiği konusunda ısrar ederiz. Jung bu “bir şeylerin” yaratılışımızın ilkel tarafı olduğunu iddia etmiştir.”²²

İnsanın vahşi yanlarından bahsederken ilkel olana yönelmek, insanın gelişip evrimleşmesi mümkün görünmeyen bir yönünü ortaya koymaktadır. İnsanın vahşi kimliğini belirleyen bu yön gizli kalsa bile dürtü olarak alt benliğimizde korunmaya devam etmektedir.

Bütün bu düşünceler değerlendirildiğinde, insanların yaşamlarının sonuna doğru ilerlemekte oldukları ve kendilerini bekleyen bir sonun -ölümün- farkında olarak

²¹ Freud, Uygarlığın Huzursuzluğu, s.10.

²² Schultz, a.g.e., s.647.

yaşamlarını sürdürdükleri için ölüm içgüdüsünün baskınlığına karşı koyamadıkları söylenebilir. Bu sebeple insanlar saldırganlığını ve vahşiliğini kontrol etmekte, dizginlemekte zorlanmaktadırlar. Bunun yanında Jung'un bahsettiği gölge kavramının her daim kendisine eşlik ettiği göz önünde bulundurulduğunda insanın her daim onunla mücadele ettiği söylenebilir. Çünkü modern yaşam düzeni içinde var olan insan, ilkel bir yaşam içinde sahip olduğu vahşiliği sürdürememektedir. Uygar bir toplumun sınırlarında bu vahşiliği ortaya koymayarak bir yaşam sürdürmek gerekmektedir. Bu doğrultuda insanın dürtülerinin doyurulması ve toplumsal gerçekliğinin karşıt olması arasında bir gerilim ve mücadele halinde olduğu görülebilir.

1.3. Uygarlığın Yarattığı İnsanda Görülen Vahşilik Arzusu

Vahşet Tiyatrosu ile Bufon Tiyatrosu başlıklarında önemi görülecek olan uygarlık kavramı, vahşilik ile olan ilişkisi üzerinden "Uygarlık ile tanışan insanda ilkel insanlardan farklı olarak nasıl bir vahşilik görülmektedir?" sorusu ile bu alt problemde hem toplumsal hem de felsefi ve psikolojik açılımlarıyla incelenmiştir.

İnsanoğlunun doğasında yatan vahşilik durumu, uygarlığın kısıtlamalarıyla bastırılmış bir dürtü olarak ortaya çıkmaktadır. Bu gizli kalan yanın patlaması ve uygarlığın meydana getirdiği ilişkiler ile vahşilik kendini vahşete çevirir. Bu sebeple insanoğlunun doğasında yer alan dürtünün değil onun bastırıldığı zaman dönüştürebileceği kötücül hallerin daha tehlikeli bir form olarak ortaya çıktığı yerleri saptamak gerekmektedir.

Uygarlık önceden hukuk usulü terimi iken aydınlanma ile modern anlamını kazanmış, vahşi, ilkel ve barbar olanın tam karşısında kendine yer edinmiştir.²³ Dolayısıyla atalarımızdan bize kalan bütün kalıntılar, uygarlaşan toplumla kendini gizlemektedir. Doğanın hâkim olduğu ilkel yaşamın aksine uygarlık, doğaya hâkim olunan bir düzen ortaya koymaktadır. Freud, insanoğlunun kendi gereksinimlerini karşılayabilmek için doğanın ürünlerinden faydalanmak isteme halinin büyüyüp doğanın güçlerine egemen olma isteğine ulaştığını ve elde edilen ürünlerin paylaşımlarının düzenlenmesi için kurulan düzenle birlikte insanlar arasındaki ilişkilerin arttığı ve çıkar

²³ Fernand Braudel, *Uygarlıkların Grameri*, çev. Mehmet Ali Kılıçbay, 1. b., Ankara: İmge Kitabevi Yayınları, 1996, s.27-28.

doğrultusunda yeniden düzenlendiği bir sistemin oluştuğundan bahsederken bütün bu düzenin işleyebilmesi için insanların kazandıkları bilgi ve becerilerin toplamını da uygarlık olarak betimlemektedir.²⁴ Freud'un bu tanımlamasında düzenlenmiş insan ilişkileri görülebilir. Buna göre; insan üzerinden düşünüldüğünde uygarlaşmış kelimesi, o insanın sosyal, kültürel, siyasal olarak toplumun bütün yapıları içinde kurallara uygun yaşayan, eğitilmiş ve kendini geliştirmiş bir birey olarak tanımlanmasını sağlar. İlkel insanın aksine uygar insan, toplum içinde farklı bir öznellik kazanmaktadır. Bu öznellik ile çatışacağı noktalar ise üzerinde durulacak alanlardır. Düzenin sağlanmasını ve süregelmesini kontrol eden bir egemen yapı, bu yapının oluşturduğu kurumlar ve bu düzeneğin içinde uyumlu bir şekilde yaşamak durumunda kalan topluluklar içinde yaşayan her özne, bütün bu olguların kendisine doğrudan etki etmesiyle artık medeniyeti bir yaşayış biçimi olarak benimsemektedir. Tabii böylesi bir sistem, sürekli denetlenen insanların, *“diğerlerinin hatırı için, kendilerine acı gelse de dürtülerden vazgeçmeye katlanmalarını gerektirir.”*²⁵ Fakat bu vazgeçiş onu unutmak anlamına gelmez. Dürtüler her zaman bilinç düzeyine çıkmasalar da bilinçdışında varlıklarını gösterirler ve direkt çıkış göstermediklerinde de tutum ve davranışlara etkide bulunmaktadır. İnsanların dürtülerini yok etmesi mümkün değildir ve bu durumda vahşiliğin her zaman uygarlıkla çatışacağı söylenebilir.

Uygarlık olgusu ilk önce toplumun en küçük sosyal birimi olan ailede başlamaktadır ve birey dünyaya gelişinin hemen ardından bu olguyla karşılaşmaktadır. Bu yüzden insanın çocukluk döneminde uygarlıkla tanıştığı en küçük birim olan aile ile yaşadığı ve Freud'un libidinal evreler olarak tanımladığı süreçleri analiz ederek onun toplum içinde özneye çevrilen gerçekliğini bu evreler üzerinden görmek gerekir. Freud psikanalitik kuramında yer alan psikoseksüel gelişim evreleri ile insan yavrusunun psikolojik gelişiminde doğuştan getirdiği dürtülerinin kişilik gelişimini biçimlendirdiğini öne sürmüştür. Freud, bu evrelerin şu sırayla birbirini takip ettiğini söylemiştir: Oral, Anal, Fallik (Ödipal), Latant (Gizil), Genital. Freud, her evrede libidinal enerjinin belli bir beden bölgesine yoğunlaştığını, dürtünün o bölgeye yöneldiğini belirterek her evrenin getirdiği çatışmaların çözümlenmesinin kişilik yapısını biçimlendirdiğinden

²⁴ Freud, *Uygarlığın Huzursuzluğu*, s.16.

²⁵ Freud, a.g.e., s.16.

bahsetmiştir.²⁶ Aynı zamanda Foucault da her nevroz türünün libidinal gelişimin bir evresinden kaynaklı çıktığını söylemektedir.²⁷

Psikanalize göre insan yavrusu dünyaya geldiğinde ilk olarak oral evreyi deneyimlemeye başlamaktadır. Bu evrede dürtünün kaynağı ve doyumun noktası ağız bölgesidir. Dürtünün amacı ise besinlerin bedenine alınması ve oral bölge hazzıyla oto-erotik hazza erişilmesidir. Bu dönemde insan yavrusunun hayatta kalma içgüdüsünün devreye soktuğu saldırganlık dürtüsü ile ısırma gibi davranışlar gözlenebilmekte ve bu dönemde yaşanan bir aksaklık, kişinin kötümser, sömürücü, kırıncı gibi özellikler kazanmasına sebep olabilmektedir.²⁸ Anal evreye adım atıldığında dürtünün kaynağı ve nesnesi yer değiştirmektedir. Bu dönemde dürtünün kaynağı anorektal bölge, dürtünün nesnesi ise dışkıdır. Aynı zamanda dışkı, çocukla çevre arasında denetimin kimde olduğuna dair çatışmanın ilk nesnesidir. Çocuk, idin haz arayışları ile ebeveynler tarafından verilen tuvalet eğitimleri sonucu toplumsal kısıtlamalar arasında ayırım yapmayı öğrenir. Bu dönemde engellemeye uğrayan çocuk; savurganlık, yıkıcılık ve dürtüsellik gibi özellikler gösterebilmektedir. Fallik dönemde dürtünün kaynağı cinsel organa yönelmiştir. Çocuk cinselliği keşfeder ama bu keşif çocuk için babanın anneye karşı saldırganca bir davranışı olarak gözlemlenmektedir. Bu dönemde çocuklar, karşı cinsten olan ebeveynine cinsel arzular besler ve kendi cinsinden olanın yerine geçmeyi hayal eder. Oedipus kompleksinin yaşandığı zaman bu döneme denk gelmekte ve bu komplekste, -daha önce de belirtildiği gibi- ölüm içgüdüleri görünür olmaktadır. Latent dönemde ergenliğe kadar çocuk, ebeveynin yasaklamaları ve süper egonun gelişimiyle bastırıldığı cinsel arzular sonucunda enerjisini eğitim ve arkadaşlığa yöneltmektedir. Egonun en çok güçlendiği, üst benliğin ön plana çıktığı bir dönemdir. Bu dönemde kişinin uygarlık ile bağ kurduğu parçası, süper egosu (üst benliği) gelişmektedir. Aile baskısı çok gelişen bir çocuk, süper egosunu da fazla beslemekte ve toplumsal katılımı benliğinde daha fazla yaşatmaktadır. Genital dönem ise ergenlik ve sonrasında kapsamakta ve gerçek olgunlaşma bu zamanda meydana gelmektedir. Bu dönemi yaşayan birey, önceki dönemlerinde aksaklıklar ya da travmatik olaylar yaşamışsa olgunluğa erişme noktasında

²⁶ Yazgan İnanç, Yerlikaya, a.g.e., s.30.

²⁷ Michel Foucault, *Akıl Hastalığı ve Psikoloji*, çev. Emre Bayoğlu, 1. b., İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2013, s.27.

²⁸ Yazgan İnanç, Yerlikaya, a.g.e., s.41.

sekteye uğramaktadır.²⁹ Aynı zamanda dürtüsel açıdan ergenlik, çocuğu çok zorlamaktadır. Ergenin kendi eylemselliğinden korkmaması, istediği suçu işleyebileceğinden korkmamasına sebep olmaktadır. Bunun engeli için ise çok sağlam bir üst benliğe sahip olması gerekmektedir. Bu güçlü üst benlik yapılanması yoksa çocuk bundan çeşitli savunma mekanizmaları kullanarak korunmaya çalışmaktadır.³⁰ Temelde dürtüyü ve saldırganlığı kontrol etme amaçlı kullanılan savunma mekanizmalarının çeşitli biçimleri vardır ve bazı biçimleri sanatın oluşmasını da sağlayan üst düzey savunma mekanizmaları şeklindedir. Bunlar ise arınma olgusunun kapsamına girmektedir.

Bütün bu evrelerin sonunda bireyin, uygarlığın temsilcisi olan aile tarafından doyumunu gerçekleştirmezse, saldırganlığı artmaktadır. Freud, saldırganlığı zararsız hale getirmek isterken oluşan zararları şu şekilde ortaya koymaktadır:

“Bireyin saldırganlık arzusunu zararsız kılacak şey nedir? Tahmin edemeyeceğimiz, halbuki son derece açık olan, garip bir şeydir bu. Saldırganlık içe atılır, içselleştirilir, ama aslında gelmiş olduğu yere geri gönderilmekte, yani bireyin kendi benine yöneltilmektedir. Üstben olarak benin geri kalan bölümlerinin karşısında duran ve ‘vicdan’ biçimini alarak, benin aslında başkalarında, yabancı bireylerde tatmin etmekten hoşlanacağı aynı katı saldırganlık eğilimini bene karşı gösteren bir ben bölümü tarafından devralınır.”³¹

Bir yandan doyuma ulaşmak amacı güden dürtüler, diğer yandan buna engel olan kurallar ile baş başa kalan insan, sağlıklı bir mücadele veremediği takdirde ve saldırganlığın bene yönlendirildiği üstben oluşumunda yaşadığı aksaklıklar sonrasında nevrozlaşmaktadır.³² Bu nevroz durumu insanın dürtülerinin kontrolsüzlüğünden dolayı zararlı bir şey yapacak olmasının kötü sonuçlar doğuracağına karşı duyduğu kaygıdan kaynaklanmaktadır.³³ Aynı zamanda Freud’un bunalım nevrozu olarak adlandırdığı doyurulmamış libidonun³⁴ etkisi de uygarlığın bastırdığı eğilimlerimizin sonucudur. Bu durumda kalan insan ya kendine zarar vermeye başlamakta ya da bu zararı başkalarına yönlendirmektedir. Psikoseksüel gelişim aşamalarındaki her dönemde bahsedilen

²⁹ Yazgan İnanç, Yerlikaya, a.g.e., s.30-36.

³⁰ Neslihan Zapçı, *Latans (Okul Çağı) Döneminde Çocukların Dürtüsel İşleyiş Özellikleri ve Projektif Testlerin Katkısı*, (Doktora Tezi), İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2011, s.11-18.

³¹ Freud, *Uygarlığın Huzursuzluğu*, s.80-81.

³² Freud, a.g.e., s.46.

³³ Yazgan İnanç, Yerlikaya, a.g.e., s.25.

³⁴ Sigmund Freud, *Psikanalizin Ana Hatları*, çev. Taner Çankırı, 1. b., İzmir: Mavi'nin Not Defteri Yayınevi, 2018, s.107.

dönemin çatışması uygun biçimde çözümlenemediğinde kişinin takılı kaldığı düzeyde nevrozu oluşabilmekte ve bu durum kişiliğini yönlendiren bir parça haline gelebilmektedir.

“Eski ve iyi bir psikiyatrik tanıma göre, bir psikopat, topluluğun kendisine yönelttiği talepler karşısında ya kendisi acı çeken, ya da kendisi topluluğa acı çektiren biridir. O halde, bir anlamda hepimiz birer psikopatız, çünkü her birimiz, ortak iyiliğin bizden istediği içgüdüsel vazgeçmelerden ötürü acı çekiyoruz. Ama bu tanım, özellikle, bu talepler karşısında çöken, ya nevrozlu, yani hasta, ya da suçlu olan insanlara yöneliktir. Bunu daha ayrıntılı tanımlarsak, ‘normal’ insan bir psikopat’tan, iyi yurttaş, bir suçludan, pek de öyle, başka durumlarda sağlıklı birinin bir hastadan ayrıldığı gibi kesin sınırlarla ayrılmamaktadır!”³⁵

Ne kadar formlara uygun olursa olsun normallikte de her an gün yüzüne çıkabilecek potansiyelde bir sıra dışılık bulunmaktadır. Toplumun dışladığı ve genel tanı bağlamında deli olarak adlandırılan insanların artık her yerde dolaştığını ve delilik üzerine yaptığı çalışmalarla bilinen Michel Foucault (1926-1984)’nun da savunduğu üzere herkesin artık birer deli olduğunu³⁶ varsayıldığında, uygarlık içinde normal olanı aramaktan ziyade insanın varoluşuna ve onun gerçekliğine odaklanmak gerekmektedir. Fakat bu varlığın gerçekliği insanın bir iktidar öznesine dönüşmesiyle gizlenmektedir. Bu anlamda Michel Foucault’nun iktidar olgusundaki çıkarımlarına bakmak ve onun gözünden medeniyeti kavramak doğru olacaktır.

Michel Foucault, toplumun inşasını araştırırken mülkiyet, kölelik, atölye ve ordu gibi küçük iktidar bölgelerinin devlet birliğini oluşturduğunu anlatmaktadır. Mülkiyetin başlamasıyla gelişen medeniyet, beraberinde üzerinde kurulan köleliği getirmiştir. Böylece itaat başlamış, denetim ve gözetleme biçimleri ortaya çıkmıştır. Bu durumun modernleşmesi ile köleliğin yerini işçilik almış ve on sekizinci yüzyıldan itibaren insan bir üretim makinesi olarak tasarlanmaya başlamıştır. Bu makineyi eğiten, yöneten, koruyan ve işleten kurumları ile iktidar, insan yaşamına hükmetmekte ve böylece insan yaşamı artık iktidarın nesnesi konumuna gelmektedir.³⁷Burada iktidarı siyasi bir yapı olarak değil, medeniyetin koruyucusu olarak ele almalı ve toplumun her yapısına işlemiş bir oluşum olarak değerlendirmek gerekmektedir. Dolayısıyla iktidar ve medeniyet

³⁵ Lorenz, a.g.m., s.72.

³⁶ Michel Foucault, *Büyük Kapatılma*, çev. Işık Ergüden, Ferda Keskin, 3.b., İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2011, s.116.

³⁷ Michel Foucault, *Özne ve İktidar*, çev. Işık Ergüden, Osman Akınhay, 6. b., İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2019, s.141-148.

olguları kavramsal olarak ayrışsalar bile içerik olarak birbirleri üzerinde sürekli bir bağıntı oluşturmuştur. Foucault'nun da bu mantıkla yaklaştığı iktidar söyleminde bu oluşum, içine girdiği kurumların yapısını oluşturmaktadır. Yapıların en önemli özelliği ise disiplini sağlamaktır. Foucault'nun söylediği gibi; “*disipline edici bir dünyadayız, bir düzenleme dünyasındayız.*”³⁸ Ve bu disiplin, toplumsal gövdeyi oluşturan en ufak unsurlara kadar denetimin sağlandığı, insanı davranışları, tavırları, beceri ve performansları ile gözetleyip onun konumunu belirleyen bir iktidar mekanizmasıdır.³⁹ Aile ile başlayan disiplin mekanizmaları okul ile devam etmekte polis, ordu, hapishane ve hastane gibi diğer disiplin mekanizmaları ile gerektiğinde müdahale etmektedir. Çünkü iktidarın, üretim makinelerinin refahı için sağlık ve emniyeti koruması gerekmektedir. Bu kurumların yanında dil de iktidar bir söylem oluşturup şekillenmekte ve insanın konuşmasını yönlendirmektedir. Dolayısıyla insan tamamıyla medeniyetin bütün etmenleriyle kuşatılmıştır. İktidarın her yerde oluşu gözetimin artmasına neden olmuş ve artık görünmese dahi insan zihninde bir kontrol mekanizmasına dönüşmüştür. Özne olarak insan, iktidarın gözetimi ile onun istediği bir kimlik elde etmiştir. Bu kimliğin belirlenmesindeki faktör ise medeniyetin çizdiği sınırlar olacaktır. Uygarlık hiçbir zaman insanın her şeyi yapmasına izin vermeyecektir. Bu yüzden insanların özgürlüğünden bahsetmek tam anlamıyla mümkün olmamaktadır. Artık insan kendi öznesini özgürlüğünde değil sınırlarıyla çizmektedir.⁴⁰ Kendini olduğu gibi yaşayamayan insan ise tam olarak gerçekliğini gösteremez. Onun yaşadığı gerçeklik uygarlığının kapsamında işleyecek ve iktidarın belirlediği özne var olacaktır. Foucault özneyi, denetim ve beraberinde gelen bağımlılık yollarıyla başkasına tabi olma durumu olarak belirler ve tanımını şu şekilde yapar:

*“bireye kendi kültürü, kendi toplumu ve kendi toplumsal grubu tarafından önerilen, telkin edilen ve dayatılan kalıplardır.”*⁴¹

Bu tanımın kapsadığı özne ile kendi gerçekliği arasında kalan insan, toplumun dışladığı ve deli olarak sınıfladığı konumda yerini alır. Çünkü iktidar her insanı bir şekilde kategorize ederek onu gereken yapılara iade eder. Kendi arzularına yenik düşen ve belirlenen etik ve ahlak kurallarının dışında kalan insan üretim için engel teşkil eder. Bu

³⁸ Foucault, *Özne ve İktidar*, s.154.

³⁹ Foucault, a.g.e., s.145.

⁴⁰ Foucault, *Büyük Kapatılma*, s.94.

⁴¹ Foucault, *Özne ve İktidar*, s.228.

engelin aşılması da işleyen mekanizmanın kesintiye uğramaması açısından faydalı olmaktadır. Bu durum ise cezalandırmayla mümkün olmaktadır. Foucault cezalandırılabilir olarak, nevroz, sapıklık, saldırganlık, ruhsal gerginlik terimlerinin kullanıldığı insanlardan söz eder.⁴² Öte yandan 20. yüzyılda tanımlanan delilikte ilkel bir saldırganlık ve suçluluk keşfedilmiştir.⁴³ Dolayısıyla insan yaşatılan gerçeklikten kaçarken içine düştüğü nevroz ve ruhsal gerilimlerle kendine, sapıklık ve saldırganlıkla başkalarına zarar vermeye başlar. İtkilerinin yaşattığı mücadeleyi sonunda vahşetle dışa vurur. Böylece ilkelden getirdiği vahşiliği, medeniyetle vahşete çevirmiştir. Suçluluk durumuna göre hapisane veya mental bir probleme göre kliniklere kapatılan “deli” olarak tanımlanan bu insanlar, ceza sistemi içinde kendini bulmaktadırlar. Kurumların onlara yaptıkları şey ise onları tekrardan topluma geri kazandırmaktır. Böylece toplumun gerçekliğinden kaçarken yine ona teslim olmak istenen bir süreç gerçekleşmektedir.

Foucault’un aktarımlarına göre Andre Matthey (1779-1842), insanın düştüğü sefaletten bahsederken uygarlığın yükselişini ele almaktadır. Uygarlıkla birlikte sahip olunan mülkiyetçilik ve beraberinde gelen sınıfsal ayrımlar insanlar arasındaki farkı da açmaktadır. Sahip olunacak şeylerin çoğalması, insanlar ihtiyaçlarının, arzularının ve tutkularının da artmasına sebep olmuştur. Bütün bunların doyurulmasından mahrum kalınınca da sefalet ve umutsuzluk insanları ele geçirmiş, insanlar arasındaki mülkiyet farkları da bu sefaletin daha görünür olmasını sağlamıştır. Uygarlığın yükselişiyle duyulan sefalet iniltileri ve öfke çığlıkları bütün bu bollukların içinden yükselmekte ve kötülük kaçınılmaz olmaktadır.⁴⁴ Aynı zamanda bu sefalet, kendi hakikatini kaybeden insanın varlığında da gözlemlenebilir. Freud da bu sefaletten bahsederken onun kaynağını uygarlık olarak göstermektedir:

“Sefaletimizin büyük bir bölümünden kültür/uygarlık dediğimiz şey sorumludur; uygarlıktan vazgeçip ilkel koşullara geri dönersek çok daha mutlu oluruz. Bu iddiaya şaşırıyorum, çünkü -uygarlık kavramını nasıl tanımlarsak tanımlayalım- acı kaynaklarından gelen tehdide karşı kendimizi savunmaya çalışırken kullandığımız araçların hepsi de söz konusu uygarlığa aittir.”⁴⁵

⁴² Foucault, *Özne ve İktidar*, s.154.

⁴³ Foucault, *Akıl Hastalığı ve Psikoloji*, s.85.

⁴⁴ Michel Foucault, *Deliliğin Tarihi*, çev. Mehmet Ali Kılıçbay, 4. b., Ankara: İmge Kitabevi Yayınları, 2006, s.540-541.

⁴⁵ Freud, *Uygarlığın Huzursuzluğu*, s.46.

İçinde var olan kuralsızlık ile medeniyetin sınırlarını aşan vahşilik ve sistemleşen düzen, birbirlerini yok edmeden insan yaşamında ana etkenler olarak ortaya çıkar. Bu da acının kaynağı olmaktadır. Freud uygarlığın gelişimiyle beraber kökensel olarak saldırganlık içgüdülerini taşıyan insanın evrimi sürecinde yaşam ile savaşa dönüşen acıyı, yaşamın asıl içeriği olarak betimlemektedir.⁴⁶ Dolayısıyla bu acı her insan tarafından duyulmakta, onun etkisi de her insan da farklı şekillerde vahşeti çağırılmaktadır.

İnsanın bireysel vahşetine baktıktan sonra toplumsal olarak da vahşeti görmek gerekir. Bu da ayrılan medeniyetlerin birbirleri ile olan savaşında meydana gelmektedir. Her medeniyet kendi iktidarını ve kendi devlet birliğini kurduktan sonra ilkelerde de gördüğümüz birbirinden üstün olmaya çalışma hali bu sefer medeni insanlar üzerinden topluma sevk edilmektedir. Dolayısıyla din savaşları ile başlayıp toprak savaşlarına dönen bu kavgaların temelinde üstün olma arzusunun yattığı görülebilir. İlk medeniyetin kurulduğu toprak sahiplenme istenci büyüyerek dünya savaşlarına neden olmuştur. Bu durum kendinden olmayan medeniyetlere yönelik gerçekleşen bir olay olmuştur. Yine bir ayrışmadan meydana gelen ve bir başka kapatılma türü olan toplama kampları Foucault'nun aktarımlarına göre yeni kapatılmanın kanlı, şiddetli ve insanlık dışı biçimini göstermektedir.⁴⁷ Bütün bu olaylar tarihin ve insanlığın vahşetini sunarken, nedenlerini yapılan değerlendirmeler ışığında uygarlık ile insan varoluşunun nasıl ilişkilendiğini anlayarak ve bu doğrultuda insanın kendi içindeki vahşiliğinin dışavurumunu nasıl yansıttığında görebilmek mümkün olmaktadır. Erich Fromm ise savaşları değerlendirirken ilkel insanın böyle bir yöneliminin olmadığını, bundan dolayı savaş durumunu sadece saldırganlık dürtülerine bağlamamak gerektiğini tarihsel bilgilere dayandırarak açıklamakta ve uygarlığın gelişmesiyle savaşların sıklaştığını söyleyerek nedenini uygarlıkta aramak gerektiğinden bahsetmektedir.⁴⁸ Uygarlığın gelişmesiyle toplumların kendilerini savunmak için geliştirdikleri silahlar da ayrıca vahşetin başka boyutunu göstermektedir. Savunma ve koruma adı altında gelişen bu silahlar, kısımların en büyük araçları olmuşlardır. Bu kısımlar direk insan eliyle değil de bir araç yardımıyla olduğundan, insanlar onu görmeyerek vahşeti normalleştirmektedirler. İlkel insanın yaptığı taş sopanın bile onu kısımcılığa yönlendirmesinin yanında bu teknolojik silahların

⁴⁶ Freud, *Uygarlığın Huzursuzluğu*, s.79.

⁴⁷ Foucault, *Büyük Kapatılma*, s.106.

⁴⁸ Erich Fromm, *İnsandaki Yıkıcılığın Kökenleri*, çev. Şükrü Alpagut, C.I, 2. b., İstanbul: Payel Yayınevi, 1993, s.267.

öldürme kolaylığı sağlaması insanı daha çok teşvik etmektedir. Fromm ise bu durumu silahın alanının genişlemesine bağlamaktadır.

“Silahlarımızın etkili olduğu uzaklığın genişlemesiyle, ne yazık ki, duygularımızın, edimimizin apaçık sonuçlarından yalıtılmışlığı da artıyor. Böylece, yaramaz bir çocuğa hakettiği bir tokadı atmaya bile eli varamayan bir insan, bir raketi ateşleyecek düğmeye basabiliyor ya da bir bombayı atacak düzeneği çalıştırabiliyor ve böylelikle yüzlerce çocuğun alevler içinde korkunç bir biçimde ölmesinin sorumluluğunu üstlenebiliyor.”⁴⁹

Uygarlık insanı kendi içinde uyumlu olmaya zorlarken geliştirdiği yöntemleri ve yapılarıyla vahşeti yaşatmaktadır. Bu da onun en büyük çelişkisini sunmaktadır. Uygarlığın insanın kökensel itkilerine karşı gelmekte oldukça başarısız olduğunu söyleyen Freud, yasalarla aldığı önlemlere rağmen saldırganlığın ince dışavurumlarına karşı uygarlığın çaresiz olduğunu savunmaktadır.⁵⁰

Toplumsal, psikolojik ve felsefi olarak incelenen bulgular ışığında, insanın uygarlığın belirttiği ideal bir ben'e ve yaratılmak istenen özneye tam anlamıyla sahip olamayacağı gözlemlenebilir. *“Bir toprak parçasının etrafını çitle çevirip ‘Bu, bana aittir.’ diyebilen, buna inanacak kadar saf insanlar bulabilen ilk insan, uygar toplumun gerçek kurucusudur”⁵¹* diyen Rousseau'nun, uygarlığın getirdiği kötülüğün o zamanlar bu mülkiyet kavramının gelişmesiyle oluştuğunu ve buna karşı çıkacak kimse olmadığı için yaptırımların doğuşunun günümüze kadar ulaştığını dile getirdiği üzere; vahşilik diye adlandırılan dürtünün, uygarlık ile dizginlenmesi zor bir vahşete neden olduğu söylenebilir.

2. ARINMA

Vahşet Tiyatrosu ve Bufon Tiyatrosu'nda arınma yöntemlerinin değerlendirilebilmesi için öncelikle bu alt problemde, “Arınmanın yöntemleri nelerdir?” sorusuna yanıt aranmıştır.

Türkçeye arınma adıyla geçen katharsis, doğrudan anlamıyla insan üzerindeki etkisini açıklamaktadır. *“Ruhun tutkularından temizlenmesi”⁵²* olarak tanımlanan arınma,

⁴⁹ Lorenz, a.g.m., s.67.

⁵⁰ Freud, *Uygarlığın Huzursuzluğu*, s.69.

⁵¹ Rousseau, a.g.e., s.135.

⁵² Türk Dil Kurumu Sözlükleri, <https://sozluk.gov.tr/> (31.03.2020)

çeşitli yollarla amacına ulaşır. Fakat ilk olarak sanat felsefesinde kendisine yer bulan katharsis kavramının, Aristoteles tarafından tanımlanıp günümüze ulaştığı bilinmektedir. Aynı zamanda arınma olgusu, psikanalitik kuram içerisinde de Freud'un Aristoteles'ten yola çıkarak adlandırdığı bir yöntem olarak görülmektedir. Bu bağlamda arınma, Aristotelesçi yaklaşım ve psikanalitik kuram üzerinden ayrı başlıklar halinde değerlendirilmiştir.

2.1. Aristoteles'e Göre Katharsis

Arınmanın tiyatro sanatında gerçekleşmesinin önemi açısından bakıldığında, bu kavramı temellendiren Aristoteles'in düşünceleri, "Aristotelesçi yaklaşıma göre arınma nasıl gerçekleşmektedir?" sorusu üzerinden yanıtlanmıştır.

Aristoteles (M.Ö. 385-323), *Poetika* adlı eserinde sanat üzerine konuşurken, özellikle şiir sanatlarından biri olan tragedyanın şiirsel anlatımını, yaratımının amacını, özelliklerini, sanata olan bakış açısıyla değerlendirip felsefi bir yöntem ile okuyucuya sunmaktadır. Sanatın mimesis (taklit) yoluyla gerçeği yansıtır, katharsis (arınma) ile ahlaki amacını koruması gerektiğini dile getirir.

*"Tragedyanın ödevi, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkularından temizlemektir."*⁵³

Tragedyada ulaşılması gereken Aristoteles'in bahsettiği bu temizlik, ana karakterin eylemleri üzerinden yapılmaktadır. Aristoteles'in bahsettiği yönetime göre ahlaki açıdan ortalamadan daha iyi karakterleri sunan bir tragedya yapıtında seyirciler, bu karakterlerle özdeşlik kurmaktadır. İyi bir insanın düştüğü yargı hatasından ötürü mutluluktan felakete sürüklenmesi, acıma duygusu uyandırır ve karakterle olan aralarındaki benzerlik, insanı korkuya yönlendir ve tutkularından arınmasını sağlar. İşte böylece katharsis yaşanır. Komedyada ise ana karakterler, ahlaki açıdan ortalamadan daha kötü olarak yansıtılır ve seyirci bu karakterler ile özdeşlik kurmaz.⁵⁴ Çünkü onların gülünç kusurları vardır, bu yüzden seyirciden farklıdırlar. Bundan dolayı Aristoteles, komedyalardaki karakterlerle özdeşlik kurmak istenilmediğinden ötürü bu türde katharsis olgusunu aramamıştır. Çünkü onun kullandığı olgu yöntem olarak, oyun karakteriyle

⁵³ Aristoteles, *Poetika*, çev. İsmail Tunalı, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1993, s.22

⁵⁴ Aristoteles, a.g.e., s.14.

seyircide beraberlik arar ve bu beraberliği Antik Yunan düşüncesindeki etik ve ahlak kurallarına uygunluk üzerinden verir.

Aristoteles'e göre etik ve ahlak kurallarına uygunluk insanın erdeminde görülmektedir. Erdemli eylemlerde bulunan insan iyiye yönlenmiştir ve Aristoteles bunun tüm yaşam boyunca korunması gerektiğini savunur.⁵⁵ Dolayısıyla eylemler üzerinden bir değerlendirme söz konusudur ve insanların bu eylemleri kontrol etmeyi öğrenmesi gerekmektedir. Bu kontrol ölçülü olmakla gelmektedir. Böylece hazlardan uzaklaşma sağlanmaktadır. Aksi takdirde hazlarına yenik düşen insan eylemlerinde de kötüye yöneldiği görülebilir.

“Eylemlerimizin sonucunda ortaya çıkan hazlar ve acılar huyları ortaya çıkarırlar... Yani karakter konusundaki erdemler hazlara ve acılara ait şeylerdir, haz alabilmek adına kötü şeyler yapmaktayız. Yine aynı şekilde acı nedeniyle güzel şeylerden uzaktayız.”⁵⁶

İnsanın temel dürtülerini kontrol altına almayı öğütleyen bu yaptırım, Freud'un da bahsettiği üzere beraberinde acıyı getirir. Dolayısıyla Antik Yunan düşüncesinden bu yana acı, hazlarla ilişkisini korumaktadır. Daha sonra Artaud'nun yaşamında görülecek olan bu acı, aslında sanatın varlığını ortaya koymaktadır. Acıyla başa çıkabilmek onu sanata yönlendirerek mümkün olmuştur. Aristoteles'te acının neden olduğu kötülüğün sanatla aşılabileceğini ifade etmektedir. Ona göre bütün sanatlar, yapılan bütün araştırmalar, insanların bütün eylemleri ve tercihleri iyiye ulaşmak içindir.⁵⁷

İnsanın erdemli olmasını yaptığı eylemlerde arayan Aristoteles, tragedya oyunlarında da karakterlerin eylemleri üzerinden onun erdemini, seyircinin de karaktere bağlanması açısından seyircinin erdemini sınamaktadır. Seyircilerin kendine benzeyen ile ilişki kurması durumu, sanatsal bağlamda gerçekleşen temel durumlardan biridir. Dönemin ahlak ve erdem anlayışlarına göre davranan karakterler, seyircinin özümlediği eylemlerin kahramanı olmaktadır. Antik Yunan'da güzel ahlaka ve erdeme önem verildiğinden dolayı oyunlarda içeriğin buna uygun olarak tasarlandığı, karakterlerin bu doğrultuda biçimlendirildiği görülmektedir. Tragedyalar, içerdikleri felaketlerle seyirciye bir ders verme niteliği taşımaktadır. Seyirci oyun boyunca yakınlık kurduğu kahramanı

⁵⁵ Aristoteles, *Nikomakhos'a Etik*, çev. Furkan Akderin, 1. b., İstanbul: Say Yayınları, 2014, s.30.

⁵⁶ Aristoteles, a.g.e., s.44.

⁵⁷ Aristoteles, a.g.e., s.21.

üzerinden kendi duygulanımlarını direkt olmasa da ara bir alanın oluşması sonucu sembolik olarak deneyimlemekte ve yaşamaktadır. Aristoteles'in arınma için etkili olduğunu savunduğu bu duygulanımlar acıma ve korkudur.

Ἐλεος (eleos) ve Φόβος (phobos / fobos) kelimelerinden çevrilen acıma ve korku, aslında tam olarak doğru ifadeyi yakalayamamaktadır. Bu yüzden ayrıca değinmek, gerçek ifadelerini ortaya koymak ve okumaları bunun üzerinden yapmak gerekmektedir. Eleos kelimesi Yunan mitolojisinde merhametin kişiselleştirilmesi anlamını taşır. Başkasına duyulan acıma yerine kendi içinde hissettiğin bir duyguya karşılık gelmesinden dolayı bir gerilimi işaret eder. Phobos ise savaş tanrısı Ares ile aşk tanrıçası Afrodit'in oğullarıdır. Onun için korku ifadesinden daha güçlü bir ifade açıklayıcı ve karşılayıcı olabilmektedir. Bu tanımlamaların üzerine Hermann Wiegmann(1937-), korku ve acıma yerine “ızdırıp” ve “dehşet” ifadelerinin daha doğru olacağını öne sürmüştür.⁵⁸

Trajik oyun kahramanının ideallerini gerçekleştirirken yaptığı hatalardan dolayı yaşadığı felaketler, seyircinin ona acımasını ve bu acının kendine yönelmesiyle ızdıraba dönüşmesini sağlar. Bu ızdırıp da kişiyi bir çeşit arınmaya götürmektedir. Çünkü seyirci, karakterin yaşadığı olayları kuvvetli bir şekilde hissederek ondan ders çıkarmıştır ve böylece onun hatalarına başvurmamaya özen gösterme tutumları girebilmektedir. Diğer bir duygulanım olan dehşet de yarattığı heyecanla birlikte seyirciyi yükseltme etkisi göstermektedir. Seyirci, özdeşleştiği kişinin içinde bulunduğu felaketten kurtulmasını beklerken onunla birlikte dehşeti yaşayarak ondan kurtulmak için savaşır veya karakterin bilmeden düşeceği durumu seyirci olarak önceden bilmesinin ve bir şey yapamamasından ötürü duyduğu korkunun şiddetinin artmasıyla dehşeti yaşar ve sonunda duyumun bir boşluğa dönüşmesiyle boşalım gerçekleşir. Tüm bu duygulanımlar ve sonucunda gerçekleşen boşalım, sembolik bir deşarj olarak da adlandırılabilir. Seyirci, kahramanının doğru olan yola girmesi için kendi içinde mücadele vermiş ve yaşadığı duygulanımların yükselmesiyle doruğa ulaşıp onu tüketmiş ve rahatlamıştır.

Oyunun sonunda hatasının sonucunu yaşayan karakter, seyircinin kurtuluşunu yani arınmasını sağlamak için acı çeker. Bu duygulanımların rahatsız edici tarafı, seyirciyi ondan kurtulma isteğine yöneltmektedir. Tiyatro oyunlarında görülen hazlardan

⁵⁸ Mehmet Akif Duman, “İlk Kathartiker Thespis'ten, Aristoteles'in Kabusu Antiphon'un 'Konuşma'larındaki Kathartik Yapıya Yahut (Aristoteles'in Bir Türlü Gerçekleşmeyen Metamorfozu)”, Isparta, *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, S. 34 (2015), s.261.

kaynaklı acı, arınmanın kaynağı olmaktadır. Sevda Şener (1928-2014), Aristoteles'in katharsis tekniğinden bahsederken, merhamet ve korkunun bir çeşit acı olduğunu ve insana zarar verdiğini söylemektedir. Sevda Şener'in acıma ve korku ifadelerini kullanarak yaptığı değerlendirmeler, katharsisin yönteminin daha ölçülü bir şekilde yaşandığını gösterir. Çünkü Sevda Şener, bu duyguların insana yönelip daha büyük etkilerinin olmasını Antik Yunan düşüncesindeki ölçülü olmaya uymayacağını ve bu duygulanımların insana yönelmesinden kaynaklı gerçekleşen narsistik durumun ahlaki açıdan uygun olmayacağını Aristoteles'in ifadeleriyle aktarmıştır. Ahlaki açıdan uygunluk ve ölçülülük için acıma ve korkunun aynı anda yaşanması gerekmektedir. Seyirci bu duyguların tek başına deneyimlenmesinden ziyade aynı anda yaşanması yoluyla bu duyguların tek başına getireceği zarardan korunmaktadır. Acıma duygusunun kendini korku olmadan salt duygusalığa, korkunun ise acıma olmayınca kendini dehşete çevirdiği görülebilir. Fakat ikisinin aynı anda gerçekleşmesi Antik Yunan düşüncesinin savunduğu gibi ölçülü bir şekilde gerçekleşir ve sonunda onlardan arındırarak acıdan kurtulmayı ve daha sağlıklı olmayı sağlar.⁵⁹ Böylece sanat Aristoteles'in savunduğu üzere insanı iyiye yönlendirmiş olur.

İki farklı anlam üzerinde durarak okumasını yapılan bu yöntemin yoğunluğunda değişiklikler olsa da her türlü yaşattığı duygulanımlar üzerinden onları kullanıp harcayarak kurtulmak gerekliliğinin doğduğu söylenebilir. Aksi takdirde yani bu kurtulmanın gerçekleşmediği bir durumda acı duygusunun devreye girdiği gözlemlenebilir. Aristoteles'in, katharsisin iyi ahlakı korumak amacıyla yaşatılması gerektiğini savunduğu görülmüştür. Buna göre, Antik Yunan'da insan, iyiyi kendisinde bulup kötüyü uzaklaştırabilme ve kendisini doğruya yönlendirebilmeyi başarabilmiş bir yapıyla yani sanatla güzel ahlakını koruyabilmeyi hedeflediği çıkarımında bulunulabilir.

2.2. Psikanalitik Kurama Göre Arınma

Arınmanın insan psikolojisindeki yerini kavrayabilmek için bu alt problemde "Psikanalitik kurama göre arınma nasıl gerçekleşmektedir?" sorusu üzerinden yanıt aranmıştır.

⁵⁹ Şener, a.g.e., s.46-47.

Sigmund Freud hastalarında, serbest çağrışım metodunu -yani hastanın anlamlı anlamsız aklına gelen her şeyi paylaşmasını- kullanarak tedavisini sürdürürken hastanın gösterdiği direnci fark edip, bastırılmış olanı araştırmış ve bastırılanlar ile yüzleşme sağlamak üzere psikanalitik kuramını geliştirmiştir.⁶⁰ Temel psikanaliz ilkelerinden biri olan bastırmanın boşalımı ve arınma ise tedavi sürecinin önemli bir unsuru olmuştur. Katartik yöntem olarak adlandırılan bu süreç, Josef Breuer (1842-1925)'in ünlü vakası Anna O. üzerindeki denemeler sonucunda ortaya çıkmıştır ve ismini arınma işlevi gördüğü için direkt olarak Aristoteles'ten almıştır.⁶¹

“Bastırılmış olanın bilinçli olana doğru sürekli bir baskı uyguladığını ve bu baskının karşıt bir baskıyla dengelenmek zorunda olduğunu düşünebiliriz. Yani bastırılmanın sürdürülmesi sürekli bir biçimde kuvvet harcanmasını gerektirir ve ortadan kaldırılması ekonomik olarak bakıldığında tasarruf anlamına gelir.”⁶²

Bu baskıya sebep olan duygular ise insana acı veren düşünceler veya kısıtlanması gereken dürtülerden meydana gelmektedir. Uygarlığın getirdiği kısıtlamalar düşünüldüğünde tehlikeli olabilecek dürtülerin dizginlenip arındırılması da psikanalitik kuramın amaçlarından birini oluşturmaktadır.

Psikanalitik kuramda ruhsal benlik sistemi tarif edilirken bilinç, ön bilinç ve bilinçdışı kavramlarından bahsedilmektedir. Bilinç, içsel ya da dışsal algıların anlık niteliğine denk düşen kısım yani şu anki deneyim olarak adlandırılmaktadır. Bilinçte olmayan ama bilince gelebilir olan malzemenin ise ön bilinçte yer aldığı belirtilmektedir. Bilinçdışı ise bilinçdışına atma mekanizması ile ön bilinç veya bilinç sistemine girmesi engellenmiş olan kısmı tarif etmektedir. Kişiliği farkında olmadan biçimlendiren ve tüm yaşamı etkileyen, medeniyet olgusuna uyum konusunda arka planda yaptığı baskılar ile kişide birtakım çatışmalara sebebiyet veren dürtüsel yaşantıların yer aldığı kısım bilinçdışıdır. Bilinçdışı malzemenin zorlayıcılığı, miktarı arttıkça ve bastırma gibi yöntemlerde bilinçdışının yükü fazlaştıkça kişinin nevroitik yaşantılara olan itilimi de yüksek olmaktadır.⁶³

⁶⁰ Schultz, a.g.e., s.603.

⁶¹ Psikanaliz Araştırmaları Derneği, “Sigmund Freud”, <http://psikanalizarastirmalari.com/freud/>, (27.08.2020).

⁶² Sigmund Freud, *Bastırma ve Bastırılanın Geri Dönüşü*, çev. Oya Kasap, 2. b., İstanbul: Telos Yayınevi, 2016, s.24.

⁶³ Rita L. Atkinson, vd., *Psikolojiye Giriş*, çev. Yavuz Alogan, 5. b., Ankara: Arkadaş Yayınevi, 2010, s.191-193.

Freud bastırılmış olanların birikip kişide bir çeşit histeriye neden olduğunu analiz edince, duygusal bir katharsisin yaşanmasının gerekliliğini görmüştür.⁶⁴ Bununla birlikte kişinin tatmininin ya saldırganlıkla ya da boşaltımla gerçekleştiğini dile getirmektedir.⁶⁵ Dolayısıyla birey başka yollardan arınma sağlayamazsa kendini saldırganlıkla tatmin etmek isteyecektir. Katharsis yönteminde bilinçdışı sürekli baskı uygulayan dürtülerin öncelikle bilinç üstüne çıkarılması gerekir. Çıkarılan bu baskı ile yüzleşme, beraberinde onun ortadan kalkmasını sağlayacak ve arınmayı getirecektir. Freud'un bu yönteminde “*Bir duyguyu yoğun biçimde yaşayarak gidermek*”⁶⁶ ile insanda arınma etkisi görülebilir. Tıpkı Aristoteles'in yönteminde olduğu gibi duyguların yoğunluğu, her uygulama için de bir boşalım getirmektedir. Böylece sadece bir terapi seansında değil, duygu yoğunluğunu yaşatan bir sanat ortamında da arınmanın önemli etkisinden söz edilebilir. Freud da bunun mümkün olduğunu söylemekte, uygar toplumlarda sanatın doyum yaşatmasını önemli bir etmen olarak görmektedir.⁶⁷

Freud, tiyatronun yaşattığı katharsisten bahsettiği “Sahnedeki Psikopat Karakterler” adlı makalesinde; Aristoteles'te görülen korku ve acıma duygularını ele almakta ve bu duygusal uyarılmaların psişik seviyeye ulaşmasıyla onların salıverildiğini, insanın bundan duyduğu zevki dile getirmektedir. Bu duyguların yaşanması için seyircinin, sahnedeki kahramanın yerine kendini koymasına gerekmektedir. Zaten seyirci her zaman kendi dünyası içinde bir kahramana dönüşmek ister ve dolayısıyla sahnede gördüğü bu kahraman artık kendisi olmuştur.⁶⁸ Psikolojide kişinin ulaşmak istediği bu durum, ideal benlik kavramıyla ifade edilmektedir. İdeal benlik, kişinin kendilik tasarımındaki en üst değerlerle temsil ettiği ve olmak istenileni kapsayan bir benlik kavramıdır. Freud'un bu konuda yaptığı çıkarımlar, Aristoteles'in katharsis tekniğinden bahsederken öne sürdüklerini desteklemektedir. Antik Yunan oyunlarında görüldüğü gibi arınma için kahramanla bir özdeşlik kurulması gerektiği anlaşılmaktadır ama bunu sadece tragedya da aramak yeterli olmayacaktır. Arınmanın komedyada da geçerli bir teknik olabileceğini Freud, gülünç olanı tasvir ederken göstermektedir.

⁶⁴ Brad J. Bushman, Angela D. Stack, Roy F. Baumeister, “Catharsis, Aggression, and Persuasive Influence: Self-Fulfilling or Self-Defeating Prophecies?”, *Journal of Personality and Social Psychology*, S. 76 (1999), s.368.

⁶⁵ Schultz, a.g.e., s.615.

⁶⁶ Atkinson, a.g.e., s.414.

⁶⁷ Freud, *Uygarlığın Huzursuzluğu*, s.17.

⁶⁸ Sigmund Freud, Henry Alden Bunker, “Psychopathic Characters on the Stage”, *The Tulane Drama Review*, S. 4 (1960), s.144.

Freud gülünç olanı ve esprileri incelerken bunlar üzerine tartışan ünlü düşünürlerin düşüncelerinden faydalanmıştır. Freud'un aktarımlarına göre Kuno Fischer (1824-1907) gülünç olanı, bir yönüyle çirkinlikle ilişkilendirmektedir. Çirkin olan şey, kişinin yargılarını devreye sokmakta ve dolayısıyla kişinin güldüğü bu şeyler aslında onun yargılarını göstermektedir. Kişinin yargıları ise kendi yasaklamalarından, zayıflıklarından ve bozukluklarından kaynaklanmaktadır. Bundan dolayı gülünç olanın aslında doğrudan kişinin kendisiyle, kendi içinde barındırdığı ile bir bağlantısı vardır.⁶⁹ Uygarlığın ve eğitimin bastırmaya ve bundan dolayı kişiye uygulanan sansüre açıklık getiren Freud, hazların doyurulmasına ve böylece boşalımı sağlama ihtiyacına esprilerin yardım ettiğini savunmaktadır. Espriler sayesinde sansüre uğrayan hazlar, kendine bir çıkış yolu bulur ve bu yolla arınma sağlanır.⁷⁰

“Sağaltım sanatı, yaşamımızı güvence altına almada ilerlemedikçe toplumsal düzenlemelerimiz onu daha zevkli hale getirmek için hiçbir şey yapmadıkça ahlaka başkaldıran içimizdeki sesi boğmak olanaksız olacaktır.”⁷¹

Uygarlığın insana dayattığı ahlak kurallarına karşılık insanın arzu ve isteklerini doyurmada başarısız kalırsa, başvurulacak şeyin doğrudan onun kurumlarının olacağını ve sağaltımın onun üzerinden gerçekleşeceğini gösteren Freud, bundan dolayı ortaya çıkmış olan, toplumun yapı ve işleyişiyle alakalı yapılan bir espri çeşidinden bahseder. Bu espri çeşidinde kurumlara saldırılırken onun ahlak düzenlemelerine odaklanılmaktadır. Böylece baskı altına alınan haz, dolambaçlı olarak haykırılmış olmakta ve rahatlama sağlanmaktadır. Esprilerin amaçları doğrultusunda bir hedefe yönelmesi, bu hedefin baskıladığı hazların, espri sayesinde kendine çıkış yolu bulmasını sağlamaktadır.

Hem duyguların yoğunluğuyla dışarı atılan hem de gülüp rahatlama yöntemiyle boşalan bütün hazlar doyuma ulaşırlar. Ama her ikisinde de karşımıza özdeşlik kurulabilecek bir özne veya nesne yerleşmektedir. Böylece dram sanatının özdeşlik kurulabilecek her alanında katharsis yönteminin gerçekleşebileceği söylenebilir.

⁶⁹ Sigmund Freud, *Espriler ve Bilinçdışı ile İlişkileri*, çev. Emre Kapkın, 6. b., İstanbul: Payel Yayınevi, 2016, s.41-42.

⁷⁰ Freud, a.g.e., s.132.

⁷¹ Freud, a.g.e., s.141.

Psikanaliz, kişinin erken çocukluk deneyimleri ile biçimlenmiş olan içsel deneyimlerini çözümlmeyi ve bu yolla var olan çatışmaları gidermeyi amaçlamaktadır. Bahsedilen serbest çağrışım gibi yöntemlerin yanında psikanalizde aktarım ve yüzleşme kavramları da yer edinmektedir. Kişinin çocukluk yaşantılarıyla içselleştirdiği tutumların günceldeki kişi ve ilişkilere olan etkisini, aktarım kavramı ifade etmektedir. Psikoterapi esnasında ise kişinin bu aktarımlarının güncelde gözlemlenen ile geçmişteki arasında bağının kurulması ile kendisine sunulması yoluyla, yüzleşme gerçekleşmektedir. Böylece kişi hazır olduğunda yaşadığı bir yüzleşme ile kişilik, tutum, davranış ve nevrozlarını yönlendiren bilinçdışı malzemelerin ve iç çatışmaların farkına varır. Bu yolla kişide bir çözülme yaşanır ve arınma sağlanır.

Psikanalitik kuramda ruhsal sistemi tarif ederken faydalanılan bir diğer üçlü, alt benlik-benlik-üst benlik üçlüsüdür. Alt benlik kişiliğin dürtüsel boyutudur. Benlik ise kişinin çıkarlarını gözetten, uyum sağlamaya çalışan tarafıdır. Üst benlik ise psikoseksüel gelişim aşamalarının kazanımları ile kişide evirilen, istek ve yasakların içselleştirilmesiyle oluşan, yargılayan ve eleştiren kısımdır. Alt benlikte yer alan dürtülerin baskısı kişiyi zorladığında kişi, bu dürtülerin toplumsala uygun bir formda ortaya çıkması prensibini benimser. Böylece dürtünün deşarj edilmesi ve çatışmanın çözümlenebilmesi mümkün olabilmektedir. Psikanalizde bu işlevi gören mekanizmalara, savunma mekanizmaları adı verilmektedir. Savunma mekanizmaları, iç çatışmalara karşı çözüm bulmanın ve bahsedilen üçlü temel yapının elemanları arası oluşan çatışmalara uzlaşma yaratmanın yollarındandır. Bazı savunma mekanizmaları üst benliğin dayattığı arzuyu bastırma şeklinde işlerken ve dürtünün deşarjı için faydalı olmazken bazı savunma mekanizmaları arınma sağlama konusunda kişiye yardımcı olmaktadır. Bu savunma mekanizmalarına, üst düzey savunma mekanizmaları adı verilmektedir.⁷²

Savunma mekanizmalarından biri olan sublimasyon yani yüceltme mekanizması, dürtüsel düzeyde olanı toplumsal formda ortaya koyarak kabul edilebilir bir içerikle sunma ve bu yolla arınmanın yollarından birini sağlamaktadır. Bu yolla şiddet arzusunun orijinali zayıf hale getirilir ve kişinin kabul etmediği arzu, toplum tarafından kabul ve takdir edilir hale sokulur. Kişi bu mekanizma ile hem deşarj sağlar hem de toplum ve kendisi için yararlı bir ürün ortaya koymuş olur.⁷³

⁷² Yazgan İnanç, Yerlikaya, a.g.e., s.20-23.

⁷³ Murdock, a.g.e., s.40.

Savunma mekanizmalarının biri de yer değiştirmediir. Yer değiştirme, gerçek nesneye y6nlendiğinde rahatsızlık verecek bir duygunun başka nesnelere kaydırılması ve bu yolla deşarjin m6mk6n olmasıdır. Freud, sanatın 6l6m ve yaşam ig6d6lerinin bir sonucu olduğu s6ylemektedir.⁷⁴ Bu ig6d6ler, kendini toplumun içinde g6steremediği taraflarından dolayı başka tarafa y6nlendirilmeye ihtiyaç duymaktadırlar. Bu y6nlendirmelerden biri de sanattır. Sanat sayesinde insan, kısıtlanmış d6rt6lerine yeni bir kaynak bulmaktadır. Bu kaynak aracılığı ile boşalım ve b6ylece arınma yaşar.

Arınma olgusu psikolojik açıdan irdelendiğinde insanın sağlıklı kalabilmesi için d6rt6lerini dizginlemeyi 6đrenmesi ve onlardan arınması gerektiği g6r6lm6řt6r. Psikanalitik kurama g6re arınmanın birçok y6ntemi bulunmaktadır. Serbest ağrışım, y6zleşme, y6celtme ve yer değiştirme gibi y6ntemlerin yanı sıra mizahın da arınma etkisi sağladığı g6zlemlenmiştir. Bunlarla beraber antik ağlardan Artistoteles'in aktarımları ile modern ağda Freud'un açıklamaları sonucunda katharsisin, tiyatro ile ruhu iyileştirebildiği s6ylenebilir.

⁷⁴ Yazgan İnanç, Yerlikaya, a.g.e., s.17.

İKİNCİ BÖLÜM

VAHŞET TİYATROSU VE BUFON TİYATROSU

1. VAHŞET TİYATROSU

Vahşet Tiyatrosu'nun etmenlerini ve Antonin Artaud'nun etkisini anlayabilmek üzere üçüncü alt problem olan “Vahşet Tiyatrosu'nun gelişimi nasıl olmuştur?” sorusu irdelenmiştir.

1896-1948 yılları arasında yaşamış olan Fransız tiyatro adamı Antonin Artaud, varoluş sıkıntıları içinde oluşturduğu Vahşet Tiyatrosu'nu insanın bilinçaltına yönelerek geliştirmiştir. Sürrealizmin bir döneminde önde gelen isimlerinden biri olan Artaud, bu akımın rüya ve bilinçaltı denemelerine önem vermiş, dolayısıyla insanın içinde yatan gizli gerçeğe odaklanmıştır. Bu yüzden görünenden başka bir şey ifade etmediğini düşündüğü Batı Tiyatrosu'na karşılık Vahşet Tiyatrosu düşüncesini ortaya atmıştır. Bu düşüncenin gelişiminde yaşamı ve deneyimleri oldukça etkili olmuştur. Dolayısıyla Vahşet Tiyatrosu'nun gelişimi; vahşet olgusunun Artaud'nun yaşamına etkisi, Vahşet Tiyatrosu'nun ortaya çıkışı ve Artaud sonrası Vahşet Tiyatrosu olarak değerlendirilmiştir. Bu konular alt başlıklar halinde sunulmuştur.

1.1. Antonin Artaud'nun Yaşamındaki Vahşet

Vahşet Tiyatrosu'nun dinamiklerinden bahsetmeden önce Artaud'yu anlamak ve yaşamındaki ona vahşeti anımsatan durumlara göz atmak gerekmektedir. Bu sebeple bu alt problemde, “Vahşet olgusunun Artaud'nun yaşamına etkisi ne olmuştur?” sorusu incelenmiştir.

Artaud'nun hayatı, Vahşet Tiyatrosu'nun da çıkış sebeplerini belirlemektedir. Çünkü onun tiyatrosu aynı zamanda “kendi varlığının da bütün işkencelerden kurtuluşu” olarak ifade edilebilmektedir. Bu işkenceler, yaşamında ona eziyet eden olaylarda ve düşüncelerde ortaya çıkmaktadır. Onları da yazdığı yazılarda, şiirlerde ve mektuplarda görmek ve Artaud'ya kendi ifadeleriyle yaklaşmak mümkün olmaktadır.

Düşünsel, hissel ve bedensel olarak sürekli saldırıya uğradığını düşünen Artaud, bunu yazdığı bir mektupta anlatmasının ardından şu şekilde sorular sorarak karşı taraftan kendisini anlamasını bekler:

“Şimdi bu hissin beni fiziksel olarak elden geçirdiğini, bana sürekli şoklar yarattığını düşünün. Her günümün bu tür engel olunamayan fırtınalarla rezil olduğunu bir hayal edin.”⁷⁵

Bu tarifte; karşısındakini teşvik ettiği hayali gerçekleştirmek, Artaud'nun tiyatrosunu anlamlandırmak için gerekli unsurlardan olmaktadır. Küçüklüğünde yaşadığı menenjit yüzünden çektiği baş ağrılarıyla başlayan saldırılar, ömrü boyunca onun sarsıntısı olmuş, ayrıca eklenen diğer saldırılar da onu kendi varlığından koparmıştır. Sağlık durumu üzerine yazdığı bir yazısında; kollar ve bacaklarında aşınma hissinin olduğunu, adımlarının ve hareketlerinin tamamen tutarsız ilerlediğini, kaslarının sanki bükülüp açıldığını ifade eden Artaud, yaşamın onun için bir yorgunluk olduğunu belirtmektedir.⁷⁶ Delilere, veremlilere, kanser hastalarına ve kendi gibi menenjit olanlara seslenirken bu insanları kendilerinden başka kimsenin anlamayacağını söylemektedir. Onları hayatın dışında görür ama bu onları yadsımak değildir. Aksine hayatın ötesinde olduklarını söyleyerek onları yüceltir. Bu insanların sürekli bir acı halinde olduklarını ve bu acıyı bedenleriyle ruhlarında hissettiklerini söylemektedir. Artaud bu insanları anlayabildiğini çünkü kendisinin de bu insanlardan biri olduğunu dile getirmektedir.⁷⁷ Bu ifadeleriyle Artaud, kendisini deli olarak tanımlamaktadır.

Varlığının getirdiği acıların sürekli baskısını hissederken toplumun kabul ettiği insanlar tarafından delilerin dışlandıklarını belirten tiyatro adamı, ona saldıran en önemli şeylerden biri olan toplumun gerçekliğine de gönderme yapmaktadır. Artaud, kurum ve kuruluşların dünyaya egemen olduğu bu toplumun gerçekliğini kabul etmez. Çünkü bu yapıların ona kendisine ait olmayan başka bir benlik verme çabasında olduklarını düşünmektedir. Bu benliğe sığmadığı zaman toplumun onu dışladığını ve ötekileştirdiğini de belirtmektedir. Var olamama durumunun yaşamak zorunda kaldığı yapay bir gerçeklikten kaynaklandığı görülen Artaud'nun düşüncelerinde bu kabul, kendi içerisinde bir savaşa dönüştüğünü ifade ettiği bir hal almaktadır.

⁷⁵ Antonin Artaud, *Antoloji*, der. Jack Hirschman, çev. Berkay Tartıcı, 1. b., İstanbul: SUB Yayınları, 2019, s.23.

⁷⁶ Artaud, a.g.e., s.229.

⁷⁷ Artaud, a.g.e., s.251.

“Benimle ben olmayan arasında, henüz bitmemiş, yüzyıllardır devam eden bir savaş var. Hoşlanmadığım aldatıcı şeyler, çoğu kez Gerçekten çok daha kuvvetli biçimde baştan çıkarıcı bir dirilikle bilincimi meşgul ediyorlar sanki. Çünkü eğilim benden önce geliyor: Şu ya da bu olma eğilimi, şu ya da bu gibi olma, şuna ya da buna benzeme eğilimi. -İrademin ve Eylemlerimin ve İrademin bilinçaltında, daima ben olmayan şeyle sürdürdüğüm o korkunç savaşın nedenidir bu.- Ama neyin gereği bilincimi seçmeye karar verdiğimi bana kim söyleyecek?”⁷⁸

İçindeki acının benimsenmesiyle gerçek bilince ulaşacağını anlayan Artaud, bu acıların onu yönlendirmesine izin vermiştir. Ona göre yaşam, mantıksal bir düzlemde oluşan olayların ve şeylerin onlara bahsedilen niteliklerine razı gelmekten ibarettir.⁷⁹ Fakat bu razı geliş, Artaud için bir sıkışmışlığı ifade etmektedir. Çünkü bu yaşam kendi seçtiği ve kabul ettiği bir varlık değildir. O kendi varlığını, gerçekliğini ve duyularını kendisinin belirlediği bir yaşamı arzulamaktadır. Yadsınamaz doğasının gerçekliğine dönmek ve kaderinde ona yazılmış olanı yok etmek istemektedir.⁸⁰

Artaud, kader olarak betimlediği yaratılan bu simülasyonun dışına çıkmak için kendi seçimi olacak intiharı düşlemektedir. Ama intiharın bile kendi seçimi değil de ona verilecek bir görev olduğunu kabul ederek bu düşünüyü de gerçekleştirememiştir. Dolayısıyla kendi seçimlerinde bile özgür olmadığını, yaratılan dünyanın bütün benliğiyle kendini sardığını düşünürken çektiği acılar ona daha gerçek gelmektedir. Bu yüzden o acıdan beslenmek Artaud'nun yaşam kaynağı olmuştur. Freud ise yaşamdan bahsederken onun verdiği acıyı tarif etmekte, Artaud'nun düşüncelerine paralel bir çıkarımda bulunarak onun bu düşüncelerini bir nebze aydınlatmaktadır.

“Yaşam, tıpkı genel olarak insanlık için olduğu gibi birey için de katlanılması güçtür. İçinde yerini aldığı uygarlık, bireye belirli bir miktar yoksunluğu zorla kabul ettirir ve diğer insanlar, bireyin uygarlığının ahlaki kurallarına rağmen ya da uygarlığın kusurları nedeniyle bireye belirli bir ölçüde acı verirler. Buna doğanın birey üzerindeki incitici etkileri -birey buna kader adını verir- eklenir. Bu durumun bireyde sürekli bir bunaltılı bekleyiş haline ve doğal narsisizminde ağır bir zedelenmeye yol açacağı varsayılabilir...birey, uygarlığın kurallarına, bu etkilere uygun derecede bir direnç ve uygarlığa karşı düşmanlık geliştirir. Ama birey, doğanın, Kaderin tüm insanları olduğu gibi kendisini de tehdit eden üstün güçlerine karşı acaba kendisini nasıl savunmaktadır?”⁸¹

⁷⁸ Antonin Artaud, *Tarahumaralar Ülkesine Yolculuk*, çev. Bahadır Gülmez, 1. b., İstanbul: Everest Yayınları, 2015, s.109.

⁷⁹ Artaud, *Antoloji*, s.244.

⁸⁰ Artaud, a.g.e., s.245.

⁸¹ Sigmund Freud, *Bir Yanılsamanın Geleceği: Uygarlık ve Hoşnutsuzlukları*, çev. Aziz Yardımlı, İstanbul: İdea Yayınları, 2000, s.27-28.

Bu düşüncelere göre dürtülerinin yönlendirdiği bir yaşam arzusu ve bu arzuya karşı geliştirdiği direniş arasında kalan insan, kaderine mahkûm kalarak acı çeker. Artaud da organize toplumsal yapı olarak adlandırdığı uygarlık ve onun kurumlarının doğal içgüdüleri yok edemeyeceğini savunmuş⁸² fakat uygarlığın dışında bir dünya kuramadığı için kendi acısına teslim olmuştur. Uygarlıktan uzaklaşmak adına gittiği Meksika’da bulunan Tarahumara kabilesinin olduğu bölgede yaşadığı deneyimler ve yaptığı gözlemler, ona Vahşet Tiyatrosu’ndan bahsedilen başlıklarda karşılaşılacağı üzere yeni bir kapı açmıştır. Bununla birlikte oradan döndükten sonra kendi dünyasının gerçekleriyle yüzleşerek ona saldıran şeylerle baş edemediğini ve kendine zarar vereceğini söyleyerek Rodez Akıl Hastanesi’ne yatırılan Artaud, burada da ona uygulanan yöntemler nedeniyle zarar görmüştür. Bir yazısında uygulanan elektroşok tedavilerinin birinde öldüğünü ve Rodez’e hapsediğini anlatmakta ve yapılan hiçbir uygulamanın da işe yaramadığını söylemektedir.⁸³

Artaud’nun dünyası; savaşların, kötülüğün, hastalıkların, sefaletin, yoksulluğun ve engellerin hüküm sürdüğü, temel ihtiyaçların bile bulunamadığı bir bedenin sindirim sistemi üzerine kurulu bir dünyadır ve kendisi bu dünyanın yok edilmesi gerektiğinden bahsetmektedir.⁸⁴ Dünya Savaşları’nı görmüş olan, ülkelerin güçlerini yarıştırdığı, sistemin tüketim üzerine kurulup, öte yanda tüketime katılamayacak kadar yoksullaşan insanların bulunduğu bir dönemde kötülük üzerine kurulu bir düzenin varlığına karşılık kendi varlığını bulamayan tiyatro adamı, “*Ben bu dünyadan değilim*”⁸⁵ diyerek kendini ifade etmeye çalışmakta ve kendi dünyasını tiyatro ile yaratmaya çalışmaktadır. Onun yaratacağı tiyatro insanın bedeni, yetenekleri ve aklının dahil edildiği bir sistemin ürünü olacaktır⁸⁶ ve hayal ettiği bu sistemi kendi kurduğu Vahşet Tiyatrosu’yla gerçekleştirecektir.

Bu bulgular ışığında Artaud’nun Vahşet Tiyatrosu’nu, kendi hayatına anlam katmak ve yaşadığı vahşetten kurtulmak ya da arınmak için geliştirdiği söylenebilir.

⁸² Artaud, *Antoloji*, s.249.

⁸³ Artaud, a.g.e., s.133-134.

⁸⁴ Artaud, a.g.e., s.116.

⁸⁵ Artaud, a.g.e., s.21.

⁸⁶ Artaud, a.g.e., s.247.

1.2. Antonin Artaud'nun Tiyatro Anlayışı ve Vahşet Tiyatrosu'nun Çıkışı

Antonin Artaud'nun tiyatro anlayışının irdelenip Vahşet Tiyatrosu'nun gelişiminin gözlemlendiği bu alt problemde, "Vahşet Tiyatrosu'nun ortaya çıkışı ve uygulanması nasıl gerçekleşmiştir?" sorusuna yanıt aranmıştır.

Antonin Artaud, Batı Tiyatrosu'nun -yani Rönesans'tan beri geçerli olan, salt betimleyici ve psikoloji anlatan tiyatro olarak izah ettiği bir tiyatro anlayışının⁸⁷- seyirciye, birkaç kuklanın özel yaşamını röntgenci gibi izlettirmekten öte geçemediği ve bu yüzden seyircinin uyusukluğa sürüklenip herhangi bir doyum yaşatmadığı için ondan uzaklaştığını dile getirerek bu tiyatro anlayışına karşı çıkmıştır.⁸⁸ Artaud'ya göre sadece diyalogların uçtuğu, görünürde hiçbir özelliği olmayan bu tiyatro, kitaplardan farksız görülmektedir. Çünkü bu tür bir tiyatronun da kitaplar gibi cümlelerden ibaret olduğunu düşünmüştür. Sadece metinle sınırlandırılmış olduğundan bahsetmiştir. Seyircinin ise kendileriyle alakası olmayan saçma hikayeler ile ilgilenmediğini, insanlık tarihinin başyapıtlarının artık eskimiş olduğunu dile getirmektedir.⁸⁹

*"Dünya tarihinde, bir olasılıkla eşine rastlanılmaz bir çağda yaşıyoruz, elekten geçirilmiş dünya kendi eski değerlerinin çöküşüne tanık oluyor. Tortulaşmış yaşam temelinden sarsılıyor. Ve bunlar, törel ve toplumsal düzlemde, arzuların canavarca bir çözülmesiyle, en bayağı güdülerin özgürlüklerine kavuşmasıyla, yanmış ve erkenden alevlere maruz kalan yaşamların bir çitirdayışıyla dile geliyor."*⁹⁰

Birinci Dünya Savaşı'nın atlatıldığı bir dönemde eski dünya düzenin geride kaldığını bu şekilde yorumlayan Artaud, yeni bir toplum için yeni bir tiyatro oluşumunun peşine düşmüştür. Bu toplumun tiyatrosunda yeni zaferler kazanan kahramanların bireysel hikayeleri değil, insan benliğinin özgürlüğü, daha doğrusu o benlikte sıkışıp kalmış güdülerin, gerçekleştirilemeyen arzuların özgürlüğü gibi her insanın kendi parçasını ya da benliğini bulabileceği, evrensel olan konuların işlenmesi gerekmektedir. Çünkü Artaud'ya göre, gerçeklik her hikâyeden, her masaldan, her tanrıdan ve her

⁸⁷ Antonin Artaud, *Suç Ortakları ve İşkenceler*, çev. Ahmet Soysal, 1. b., İstanbul: Nisan Yayınları, 1992, s.56.

⁸⁸ Antonin Artaud, *Tiyatro ve İkizi*, çev. Bahadır Gülmez, 1. b., İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993, s.75.

⁸⁹ Artaud, a.g.e., s.67.

⁹⁰ Artaud, a.g.e., s.102.

gerçeküstülükten daha büyüktür.⁹¹ Bu yüzden insanın kendi gerçekliği ile ilgilenip, onun peşine düşmesi gerektiğini ve bunun da seyirci ile başarılabilirliğini düşünmektedir. Dolayısıyla seyircinin de bu hikâyeye dahil olması gerekmektedir. Bu amaçla Artaud, yeni bir tiyatro düzeni önermektedir ve bu düzen, sınırları ve yüreği uyandırarak insanları harekete geçirecek bir etkinlik olmalıdır.⁹²

Bu düşünce üzerine Artaud, insanın kendi içindeki gize odaklanmış olanı, görünmeyeni göstermek için çalışmıştır. Çünkü insanlığın gerçekliğini yansıtabilecek olanın bu olabileceğini düşünmüştür. İnsanlığın gerçeğinin, doğal olarak tiyatronun da gerçeğinin “özgürlüğüne kavuşmayı bekleyen bilinçaltı” olduğunu ifade etmiştir.⁹³

Sürrealistler ile yolunu ayırdıktan sonra Alfred Jarry Tiyatrosu ile çalışmalarına devam eden Artaud, burada da gerçekçi tiyatroya olan tavrına ve bilinçaltı üzerine eğilimine devam etmiştir. Bu bağlamda Alfred Jarry Tiyatrosu’nun broşürlerinde insanların hayatlarını sahnede gerçekleşen bir gösteriye dönüştürdüklerini ve bu gösteride zihnin yanı sıra duylara da hitap ettiklerini açıklamaktadır. Bedenin de gösteriye dahil olduğu bu gösterilerde Artaud, bilinçaltının görüntülerinin sahneye taşındığını ifade etmektedir. Bütün bu görüntülerin utanç verici ve yıkıcı olduğunu yazdığı broşürlerde seyirciyi, “rahatsız edici bir eylem ruhuna dalın” diyerek oyunlarına çağırılmaktadır.⁹⁴ Kurduğu bu tiyatro ile Artaud, kendi düşüncelerini uygulama noktasında fırsat bulmuştur. Dolayısıyla Alfred Jarry Tiyatrosu, Vahşet Tiyatrosu’nun ortaya çıkışının hazırlığı niteliğinde görülebilmektedir.

Bilinçaltının irdelenmesi ile yaşadığı çağın insanının içindeki kaosu, tıpkı kendisinin de yaşadığı gibi, dile getirmeye başlamıştır. Bu çağ, nevrozları olan insanlarla dolu olan bir çağ olarak nitelendirilebilir. Bir yandan uygarlığın getirdiği normları uygulamaya çalışan, öte yandan içindeki ilkel insanı öldüremeyip içgüdülerini bastırarak “normal” olmaya zorlanan insan, nevrozlarıyla baş başa bırakılmıştır. Kendini çözümlenmeye çalışan bir toplumda Artaud da kendi içindeki savaşı verirken tiyatroyu, bir veba olarak görmüştür.

⁹¹Antonin Artaud, *Van Gogh, Toplumun İntihar Ettirdiği*, çev. Ahmet Deniz Soysal, 1. b., İstanbul: Nisan Yayınları, 1991, s.23.

⁹² Artaud, *Tiyatro ve İkizi*, s.75.

⁹³ Artaud, a.g.e., s.26.

⁹⁴ Rob Connick, *Rethinking Artaud's Theoretical and Practical Works*, (Doktora Tezi), Ohio: Bowling Green State University, 2011, s.28-32.

Veba bir şehre yerleştiği zaman şehrin bütün kurumlarını çökertir ve insanlar sağlıklı olduklarını düşünürlerken bir anda ölüverirler. Bu kaos ortamında insanlar çileden çıkıp içinde uyumakta olan çatışmalardan güç alarak onları salıverir. Artaud bu salıvermeyi ise; “oğul, şimdiye dek söz dinler ve erdemli, babasını öldürüyor; cinsel eğilimlerde kendini tutmuş olan, yakınlarına tecavüz ediyor.”⁹⁵ şeklinde ifade etmiştir. Tıpkı Freud’un da ilk atanın ölümü hikayesinde betimlediği ve Oedipus kompleksini tanımladığı gibi bir olayı tarif etmektedir. İşte tiyatro da veba gibi böylesi bir yıkımı konu almaktadır. Bu yıkım, insana sağlıklıymış hissi veren kurumların işe yaramadığı, onlar yüzünden doğan çatışmaların büyümesiyle ortaya çıkan kaos ve ruhun bütün sapkınlıklarının dışarıya çıkmasını sağlayan bir illetin yıkımı olarak ifade edilmektedir. Ama bu yıkım sonunda ya ölüme ya da arınmaya götürür. Tiyatronun işlevi de budur: Acılardan arınmak.

“İşin başında acı var. İş, yaşamak. Düşünerek, yaparak- yaşamak. Acı düşüncede ve bedende. Bir düşünememe, bir yapamama söz konusu.”⁹⁶

Artaud’nun yaşam sıkıntısının belirtilen cümlelerde gizli olduğu düşünülebilir. Başta da sözü edildiği üzere Artaud, varoluş problemi yaşamaktadır. Çünkü her insan gibi o da düşünme ve yapma halinden engellenmiştir. Bunun kaynağı da kurumlardır. Ona göre, kurulmuş bir beden ve kurulmuş bir dil direten bu toplumda acı çekmek kaçınılmazdır.⁹⁷ Aynı zamanda insanların doğal olan, otantik olan hiçbir yanı kalmamıştır. Savaşlar da doğayı katletmiştir. Yiyecekler bile sentetiktir. İnsanların yedirilip içirildiğini ama onların dans etmesine izin verilmediğini, oysa insanın dans etmeye ihtiyacı olduğunu dile getirmektedir. Bu yüzden Artaud bu sentetik yaşam yerine Tarahumara’ları tercih etmektedir.⁹⁸ Meksika gezisinde karşılaştığı bu kabile, ona doğal yaşamı sunmuştur. Karşılaştığı doğal yaşamda ve onlarda tiyatronun özünü görmüştür. Gözlemediği ilkel yaşam tarzları ve yapılan vahşi ayinler, Vahşet Tiyatrosu’nun dinamiklerini oluşturmuştur.

Aynı zamanda Bali Tiyatrosu’nun da Artaud üzerindeki etkisi oldukça fazladır. Çünkü O’nda, Artaud’nun savunduğu “arı tiyatro” düşüncesi vardır. Bu düşünceden

⁹⁵ Artaud, *Suç Ortakları ve İşkenceler*, s.50.

⁹⁶ Artaud, a.g.e., s.5.

⁹⁷ Artaud, a.g.e., s.6.

⁹⁸ Artaud, a.g.e., s.12-14, 21.

“değiştirilmemiş, özüyle oynanmamış bir tiyatro” olarak bahsedilebilir. Bu tiyatro düşüncesinde her şey ayin gibi sahnede canlanmaktadır. Jest ve mimiklerin anlatımı ön plana çıkmaktadır. Oyuncular birer hiyeroglif gibi bedenlerini kullanırlar. Bu tiyatronun en önemli özelliklerinden biri ise insanın içgüdülerine hitap etmesidir. Bunun yanında soyut olan her türlü izleği nesnelleştirip açığa çıkarmaktadır. Dilin kavrayamayacağı ve ulaşamayacağı bambaşka bir anlatış biçimi olarak görülmektedir. Bu tiyatronun, bilinçdışının gizemini keşfetmeye yardımcı olduğu da düşünülmektedir.⁹⁹ Özelliklerinden bahsedilen bu tiyatro anlayışı, Vahşet Tiyatrosu’nun temellerini oluşturmuştur.

Artaud bütün bu düşünceleri, yaşadıkları ve deneyimlediklerinden sonra Vahşet Tiyatrosu’yla önerdiklerini şu şekilde sıralamaktadır: Büyülü ilkel düşünceye dönmek, imgeleri ve insanı kendinden geçirmenin araçlarını fiziksel olarak tanımamızı sağlayacak bir formu ele almak, jestin iletişimsel gücünü ve büyülü mimetizmini öğrenmek, nevroza ve içine gömüldüğümüz bayağı duyarlılığa karşı seyirciyi etkisi altına alıp eyleme geçirmek. Tiyatroyu ise bu değişimin yaşanacağı tek uzam olarak görmektedir.¹⁰⁰ Bütün bu etmenleriyle tiyatro, kişinin içinde görünmeyen savaşı açığa çıkarmalıdır. Acının kaynağı bilinçdışıdır. Ruhun tüm sapkınlıklarını sahnede göstererek, gerçekte düş, bilinçle bilinçdışı birbirine karışmalıdır. Bastırılan bütün duygular, göstergelerle seyirciye iletilmelidir. Böylece kişiye işkence eden, acı veren her şey tiyatro yoluyla dışa vurulacaktır. Tabi ki böyle bir acı da haykırışlarla ve aynı şiddette bir vahşetle yansıtılabilir.¹⁰¹

Artaud, Vahşet Tiyatrosu üzerine iki manifesto hazırlamış, *Tiyatro ve İkizi* olarak Türkçe’ye çevrilen kitabını da bu tiyatro anlayışı üzerine yazmıştır. Fakat bütün yazıları ve düşüncelerine karşılık bu tiyatro düşüncesini çok fazla uygulama şansı olmamıştır. Alfred Jarry Tiyatrosu ile hazırladığı oyunlar, eleştirmenler tarafından başarısızlık olarak değerlendirilmiş ve geleneksel tiyatro anlayışından çıkamayan seyircilere göre utanç verici bulunmuştur. Bu yüzden mali sıkıntılar yaşayan tiyatro, kapanmak zorunda kalmıştır.¹⁰²

⁹⁹ Artaud, *Tiyatro ve İkizi*, s.47-59.

¹⁰⁰ Artaud, a.g.e., s.72.

¹⁰¹ Şener, a.g.e., s.246.

¹⁰² Connick, a.g.e., s.62-64.

1932-1933 yıllarında Vahşet Tiyatrosu manifestolarını yayınladıktan sonra Artaud, 1935 yılında bu tiyatro anlayışına göre Percy Bysshe Shelley(1792-1822)'nin aynı adlı eserinden uyarlamasını yapıp yönettiği *Les Cenci* oyununu hazırlamış fakat bu oyunu sadece 17 kez sahneye taşıyabilmiştir. *Les Cenci* için Artaud'nun ilkelerinin pratikte başarısızlığa uğradığına dair eleştiriler yapılmış, seyirci de önceki oyunlarında olduğu gibi farklı bir tiyatro anlayışına kendisini adapte edememiştir. Döneminin gazetelerinden *Le Petit Parisien*, bu oyunun kulaklara işkence eden işitsel bir saldırı olduğunu yorumlarken, bazı yerlerde oyunda kullanılan şiddetin, oyunun duygusunun ve fikrinin önüne geçtiği savunulmuştur. Bütün bu eleştirilerden sonra Artaud, uğradığı yıkım yüzünden başka bir oyunun hazırlığına girmemiş ve *Les Cenci* oyunu Vahşet Tiyatrosu'nun doğrudan tek örneği olarak kalmıştır. Daha sonra Artaud, bu oyunun Vahşet Tiyatrosu'ndaki idealleri konusunda yetersiz kaldığını iddia etmiştir. Bunu da verdiği kasırga örneğiyle dile getirmektedir: Kasırganın ortaya çıkışında yaşanan süreç ile şiddeti ne olursa olsun tek bir görüntüye sahip olan kendisi arasındaki fark, gerçek bir Vahşet Tiyatrosu ile bir imaj olarak kalmış *Les Cenci* oyunu arasındaki farkı anlatmaktadır. Buna göre ortaya doğanın ham gücüne karşılık kısıtlanmış bir görüntü çıkmaktadır.¹⁰³ Artaud'nun yaptığı bu benzetme, Vahşet Tiyatrosu'nun uygulanabilmesi noktasında; kısıtlanmış ve tamamlanamamış bir yapıyı sorgulatmaktadır.

Vahşet Tiyatrosu'nun ortaya çıkışında görüldüğü üzere bu tiyatro anlayışının, Artaud'nun düşüncelerini anlamlandırmak için kurulan bir yapı olduğu ama bu anlayış üzerine kurulu bir oyunda sıkıntılar yaşandığı gözlemlenebilir.

1.3. Antonin Artaud Sonrası Vahşet Tiyatrosu

Vahşet Tiyatrosu'nun sadece Artaud ile sınırlı kalmadığını görmek ve sonrasında yapılan işlerin ne derece başarılı olduğunu gözlemlemek için bu alt problemde, "Artaud sonrası Vahşet Tiyatrosu'nun devamı nasıl gerçekleşmektedir?" sorusuna yanıt aranmıştır.

Antonin Artaud, tiyatro için ortaya koyduğu fikirlerle birçok tiyatro insanına ilham vermesine karşın onun Vahşet Tiyatrosu düşüncesinin uygulanması noktasında çok fazla örnek çıkarılamamaktadır. Bu nedenle değerlendirilen bulgular; The Living Theater,

¹⁰³ Connick, a.g.e., s.70-104.

Peter Brook ile Charles Marowitz'ın Artaud üzerine yaptıkları atölye ve çalışmalar ve In Yer Face Tiyatrosu olarak sınırlandırılmıştır.

1947 yılında oyuncu Judith Malina(1926-2015) ve ressam/şair olan Julian Beck(1925-1985) tarafından kurulan *The Living Theatre* grubu, 1950'lerde ana akım Broadway gösterilerine alternatif olarak etkili bir giriş yapmış ve Artaud'nun *Tiyatro ve İkizi* antolojisinden fazlasıyla etkilenecek onun dilini sergiledikleri oyunlarda göstermeye çalışmışlardır.¹⁰⁴ Bu amaçla oyuncu ve seyirci arasındaki duvarı yıkarak tiyatrodaki ritüel kavramı üzerine duran grup, tiyatrodaki gösterilen şiddetin getirdiği arınma etkisini de oyunlarına yansıtmışlardır. Kenneth Brown(1936-)'un *The Brig* adlı eserini sahnelerken oyundaki mahkumların çektiği içgüdüsel acı ve travmaları gerçekçi boyutta ele almışlar ve bu şiddetli acının seyirci için tedavi edici bir özelliği olduğunu dile getirmişlerdir. Ancak seyirciyi kendi vahşetiyle karşı karşıya getirmeleri ve onu kışkırtmaları sonucu bazı saldırı vakaları bildirilmiştir.¹⁰⁵ Bunun dışında Jack Gelber(1932-2003)'ın *The Connection* oyununu sahnelediklerinde ise eroin bağımlıların gerçekçi hallerini göstermelerinden dolayı seyirciler arasında baygınlık geçirenler olmuştur.¹⁰⁶ Dolayısıyla şiddetli görüntülerin gerçekçiliğinin seyirciyi rahatsız ettiğini ve onu daha fazla kışkırttığını ortaya koyan denemeler görülmektedir.

Artaud üzerine yapılan denemelere bir örnek de Peter Brook(1925-) ve Charles Marowitz(1934-2014)'in Artaud'nun fikirlerinden yola çıkarak yürüttükleri atölye ile Vahşet Tiyatrosu'nun uygulanması üzerine ortaya çıkardıkları oyunlardır. Peter Brook, Shakespeare Royal Company'de oynanacak Jean Genet(1910-1986)'nin *Paravanlar* oyununu Artaudyen bir bakışla sahnelemek istemiş ve buna uygun oyuncu arayışına girmiştir. Charles Marowitz ile yürüttüğü bu projede seçilen oyuncularla Artaud'nun teatral anlatım yollarını keşfetmek üzere bir atölye gerçekleştirmişler ve yapılan çalışmalarda bastırılmış duyguları ve bilinçaltı dürtüleri doğrudan yoğun bir şekilde çıkarmaya özen göstermişlerdir. İki ay sonra London Academy of Music and Dramatic Arts (LAMDA)'ın küçük bir prova odasında çalışmalarını beş hafta boyunca Vahşet

¹⁰⁴ Judith Malina, Julian Beck, "Paradise Now: Notes", *The Improvisation Studies Reader: Spontaneous Acts*, Ed. Rebecca Caines, Ajay Heble, Oxon: Routledge Press, 2015, s.116.

¹⁰⁵ James Penner, "The Living Theatre and Its Discontents: Excavating the Somatic Utopia of Paradise Now", *Ecumenica*, Vol. 2, No.1, (2009), s.21-30.

¹⁰⁶ Ayşın Candan, *Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro*, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2003, s.142.

Tiyatrosu adı altında kendi çevrelerine sunmuşlardır. Gösteriler; doğaçlamalar, mimler ve metin kolajlarından oluşmuş ve bu gösterilerin tekrara düşmemesi için sürekli yeni şeyler ekleyip doğaçlamaya başvurmuşlardır. Her performansı ise Artaud rolünü oynayan bir oyuncu tanıtmıştır.¹⁰⁷

Charles Marowitz giriştikleri bu süreci değerlendirirken *Tiyatro ve İkizi*'nin içinde çok fazla kışkırtıcı zorluklar olduğunu, Artaud üzerine çalışacak kişinin -eğer şanslıysa- sadece sesler, inilti ve jestleri değil, Artaud'nun aklına gelmeyen yeni alanları da keşfedeceğini söylemektedir. Bununla birlikte LAMDA'da yaptıkları denemelerin bir Vahşet Tiyatrosu olmadığını da vurgulamaktadır.¹⁰⁸ Peter Brook'un da bu tiyatro uygulamasının Artaud'ya bir ihanet olacağını nitelendirmesi¹⁰⁹ göz önünde bulundurulduğunda, Vahşet Tiyatrosu denemelerinin Artaud'nun önerdiği şekilde gerçekleştirilemeyeceği sonucuna varılmaktadır.

1990'larda ortaya çıkan *In Yer Face Tiyatrosu*'nun dinamikleri incelendiğinde, bu tiyatro anlayışının Artaud'nun Vahşet Tiyatrosu'nda sunduğu fikirleriyle eşleştiği görülmektedir. *In Yer Face* adının yaratıcısı Aleks Sierz, bu tiyatro düşüncesini yeni vahşilik olarak değerlendirirken, bu türün tanımını şu şekilde yapmaktadır:

“Seyirciyi ensesinin kökünden tutup mesajı alıncaya kadar silkeleyen oyunların tümü. Bir sansasyon tiyatrosudur: Hem oyuncularını hem de seyircileri geleneksel tepkilerinin dışına iter, sinir uçlarına dokunur, alarma geçirir. Genellikle şok taktiklerine başvurur ya da şok edicidir; çünkü söyleminde veya yapısında yeni ya da seyircinin alışık olduğundan çok daha cesur veya deneyseledir. Ahlaki normları sorgulayarak, sahnede nelerin gösterilip nelerin gösterilemeyeceğine dair hâkim kanılarına aşığılar; ayrıca çok daha ilkel duyguları da tıngırdatarak tabuları devirir, yasak olandan söz eder, rahatsızlık yaratır. En önemlisi, gerçekten kim olduğumuz hakkında bize daha çok şey anlatır.”¹¹⁰

Seyircinin bütün organizmalarına saldırması durumunu yaşatan bu tiyatro anlayışı, Artaud'nun Vahşet Tiyatrosu için kullanmayı hedeflediği durumu sağlamaktadır. Fakat bunun için kullandıkları şiddet, kan ve dehşet görüntülerinin

¹⁰⁷ Günter Berghaus, “Artaud’s Le Jet De Sang: An Unperformable Surrealist Play?”, *Ritual and the Avantgard*, ed. Thomas Crombez, Barbara Gronau, Vol. 28, No. 1, (2010), s.25-26.

¹⁰⁸ Charles Marowitz, “Notes on the Theatre of Cruelty”, *The Tulane Drama Review*, Vol. 11, No. 2, (1966), s.172.

¹⁰⁹ Candan, a.g.e., s.138.

¹¹⁰ Aleks Sierz, *Suratına Tiyatro: Britanya’da In-Yer-Face Tiyatrosu*, çev. Selin Girit, 1. b., İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, 2009, s.18.

gerçekliğinin vahşetinden dolayı seyircilerin dayanamadığı ve oyundan çıktıkları gözlemlenmektedir. Aynı zamanda bazı eleştirmenler de bu tür oyunları sert bir şekilde eleştirmektedirler. In Yer Face Tiyatrosu'nun en vurucu yazarlarından olan Sarah Kane(1971-1999)'in *Blasted* oyunu, “iğrenç” gibi eleştiriler almış ve oyunun “tiksinti uyandırdığı” yorumunda bulunulmuştur.¹¹¹ Bununla birlikte Tracy Letts(1965-)'in *Bug* oyununda oyuncunun yaşadığı kriz, seyircinin kaldıramayıp gitmesine sebep olmuştur.¹¹² In Yer Face Tiyatrosu'nun, Living Theater örneklerinde de görüldüğü üzere sundukları görüntülerin gerçekliği, Artaud'nun anlatmak istediği vahşetin aracı olmaktan çıkmış, oyunlar bu görüntüler üzerine kurgulanmaya başlamıştır. Fakat Artaud, vahşeti anlatırken onun sadece kan ve şiddet görüntülerinden ibaret olmadığını dile getirmektedir. Dolayısıyla uygulama noktasında amaç yön değiştirmekte, seyircide yaşanacak arınma yerine daha çok kışkırtılma gözlemlenmektedir.

Artaud'nun sunduğu elementler ve getireceği işlev ele alınarak Artaud sonrası Vahşet Tiyatrosu örneklerine bakıldığında; onun bu dinamikleriyle var olan tiyatro anlayışları ve denemelerinin seyirci tarafından işlevsizleştiği ve uygulamalarının başarısız olduğu görülebilir. Dolayısıyla Vahşet Tiyatrosu'nun, Artaud'nun önerdiği şekilde uygulanamadığı ve nihayetinde sürdürülebilir olamayacağı söylenebilir.

2. BUFON TİYATROSU

Jacques Lecoq'un Bufon Tiyatrosu'nu kavrayabilmek için dördüncü alt problemde, “Bufonların tiyatrodaki yeri nedir?” sorusuna yanıt aranmıştır.

Bufonlar, soytarıların bir türü olarak günümüze ulaşmış ve Jacques Lecoq (1921-1999) tarafından kendi hikayelerini bulup, belli bir forma sokulmuştur. Dolayısıyla bufonların çıkışı Lecoq'tan çok öncesine dayanmaktadır. Antik dönemden günümüze kadar ulaşan bu form, festivallerde ortaya çıkan tiplerde ve çeşitli tiyatro türlerinin içinde Lecoq tarafından öğrendiğimiz halinin bazı özellikleriyle kendini göstermektedir.

¹¹¹ Aleks Sierz, “The Element That Most Outrages: Morality, Censorship and Sarah Kane's *Blasted*”, *European Studies: A Journal of European Culture, History and Politics*, Vol. 17, (2001), s.235.

¹¹² Hülya Nutku, “Günümüzde ‘In-Yer-Face’ Tiyatro Anlayışı”, *Yeni Tiyatro Dergisi*, 2009, <https://www.yenitiyatrodergisi.com/makale/gunumuzde-in-yer-face-tiyatro-anlayisi>, (05.11.2020).

Bu nedenle öncelikle bufonların tarihini inceleyip sonra Lecoq pedagojisindeki yerlerini kavramak, önemli olacaktır. Bu konular ayrı alt başlıklar halinde sunulmuştur.

2.1. Bufonların Tarihi

Bufonların tarihini inceleyip onları anlayabilmek üzere “Bufonlar nereden gelmiştir?” sorusu bu alt problemde değerlendirilmiştir.

Bufon sözcüğünün kullanımı Fransızca’dan alınmış olup kökeni Latince “buffare” sözcüğünden gelmektedir. Bu da İngilizce’de “to puff” olarak ifade edilen “yanakları havayla şişirmek” anlamı taşımaktadır. Tiyatroda ise ilk “buffo” adıyla Roma Tiyatrosu’nda görülmüş, yanaklarını şişirip patlatmalarından çıkan seslerle seyircileri güldürmüşlerdir.¹¹³

Antik Yunan Tiyatrosu’nun temellerinin atıldığı Dionysos şenliklerinde, teke maskeli büyük fallik kostümler giyen, satir adıyla meydana çıkmış insanlar, henüz bufonlar sahneye çıkmadan önce aslında onların düşüncesini yansıtmışlardır. Satirlerin bu şenliklerdeki vizyonu, takındıkları aşırılıklar ile yükümlülük ve kısıtlamaların serbest bırakılması olmuştur. Onların dizginsiz konuşma özgürlüğüne sahip bir şekilde dolaşip dans ettiği ve şarkı söylediği bilinmektedir.¹¹⁴ Antik Yunan komedyalarında da satirik öğeler kendine yer bulmuş; utanmaz karakterler, içi doldurulmuş kostümler, kaba bir dil kullanımı ile kahramanların dünyasında insanlık dışı bir imaj çizmişlerdir.¹¹⁵ Satirlerin bütün bu özelliklerini taşıyan bufonlar da aynı onlar gibi farklı görünüşleriyle insanlardan ayrı olarak ele alınır. Çünkü onların dünyası insanlara fazla gelecek kadar aşırılıkların mümkün olduğu başka bir dünyadır.

Soytarılardan türemiş olan bufonlar, onlar gibi bir komedi unsuru olarak gösterilerde yer bulmuşlardır. Antik Roma’da Cicero (M.Ö 106-43), dram türünden bahsettiği kitaplarında gülünç olanı şu şekilde tarif etmektedir:

¹¹³ Wikipedia, “Bouffon”, <https://en.wikipedia.org/wiki/Bouffon>, (13.05.2020).

¹¹⁴ Stephen Halliwell, “Aristophanic Satire”, *The Yearbook of English Studies*, S. 14 (1984), s.8.

¹¹⁵ Mark Griffith, “Slaves of Dionysos: Satyrs, Audience, and the Ends of the *Oresteia*”, *Classical Antiquity*, S. 21 (2002), s.199-219.

“batıcı olduğu belirtilen fakat sahnede gösterirken seyirciye batıcı gelmeyen bir çirkinlik ve biçim bozukluğundan gelir.”¹¹⁶

Bufonların da en önemli özelliklerinden biri olan çirkinlik ve biçim bozukluğu Antik dönemden beri komedi anlayışını beslemiştir. Antik komedilerinde “scurra” denilen soytarı karakterler yer almaktadır. İlk olarak Horace, *Epistles* adlı kitabında “scurra”ları kullanmış ve onları parazit olarak ele almıştır.¹¹⁷ Sonrasında da bu soytarılar, sakat bedenleriyle köleleri temsil etmişlerdir.¹¹⁸ Dolayısıyla parazit ve öteki olma durumu doğuşlarından itibaren soytarılardan ve daha sonra da bufonların genel özelliklerinden biri olmuştur.

Orta Çağ’a bakıldığında ise kilisenin tiyatroları engellemesinden kaynaklı olarak artık soytarılar, farklı alanlarda görülmeye başlanmaktadır. Kilise içinde “Feast of Fools”* olarak anılan bir festival düzenlenmektedir. Kilise sakinleri ve halkın katılımıyla düzenlenen bu festivalde en düşük rütbeli rahip, soytarılardan başpiskopos olarak seçilmekte ve soytarılardan tipik gülünç özelliklerini taşıyarak festivalin liderliğini yapmaktadır. Böylece hiyerarşiye karşı bir meydan okuma gerçekleşmektedir. Aynı zamanda diğer rahiplerin de kadın kıyafetleri giymeleri, korkunç maskelerle dolaşip dumanlanmaları da kısıtlanarak bastırılmışlıklara bir karşı çıkış örneği olmuştur. Bu festival boyunca şarkılar söylenip dans edilmekte ve en önemlisi ayinlerde söyledikleri şarkıları bozup uygunsuz kelimeler ile tekrardan düzenleyerek onlarla dalga geçilmektedir. Bu şarkılar ahenksiz bir şekilde ulumalar ve tıslamalarla devam etmektedir.¹¹⁹ Aslında bu festivalin bütün katılımcıların kendi içindeki soytarıyı çıkarmasıyla bir gösteriye dönüştüğü görülmüştür. Bunun da amacı Orta Çağ gibi yasakların fazla olduğu bir dönemde, içlerindeki dizginlenemeyen bütün güdülerin bir anlığına serbest bırakılıp rahatlatılmasıdır. Bu festivalde görülen aşırılık ve kelimeleri bozma gibi detaylarla yapılan soytarılıklar, bufonların özelliklerine denk düşmektedir.

¹¹⁶ Şener, a.g.e., s.58.

¹¹⁷ Cynthia Damon, *The Mask of the Parasite: a Pathology of Roman Patronage*, 1. b., Michigan: The University of Michigan Press, 1997, s.110-111.

¹¹⁸ John Doran, *The History of Court Fools*, 1. b., London: R. Bentley, 1858, s.33.

*“Fool” kelimesinin soytarı ve aptal gibi kullanımları mevcuttur. Bu yüzden Türkçe’ye *Soytarılar Festivali* ya da *Aptallar Festivali* olarak geçer.

¹¹⁹ Ingvild Salid Gilhus, “Carnival in Religion: the Feast of Fools in France”, *Numen*, S. 37 (1990), s.26-30.

Victor Hugo'nun *Notre Dame'in Kamburu* adlı romanında da geçen bu festivalde, romanın baş karakteri olan Quasimodo, Paris'in en çirkin adamı olarak soytarıların papası seçilir.¹²⁰ Quasimodo'dan örnekle bakacak olursak, onun deforme olan bedeni ve ötekileştirilmesi de bufonlar için geçerli olan özelliklerdir. Quasimodo'nun fiziksel yapısından ötürü halkın onu şeytan olarak nitelendirmesi,¹²¹ aslında Orta Çağ halkının dış görünüşünden ötürü bu özelliklere sahip insanları dışladıklarını göstermektedir. Romanda da karşımıza çıkan ve Orta Çağ'ın gerçeğini yansıtan dışlanmışlıklar, onlara yeni bir meslek edindirmiştir: Soytarılık...

Halk tarafından iyi karşılanmadıkları için sosyal alanlarda aktif olamayan ve dolayısıyla fakirlik yaşayan kambur, topal ya da cüce olan insanlar genellikle soytarılık yapmaya başlamışlardır. Ve bu durum yaygınlaşınca zengin aileler, bir itibarlık gösterisi olarak konuklarına kendi soytarılarını sunmuşlardır. Kralın soytarısı da bu dönemde oldukça popüler olmuştur. Bu soytarılardan alaycı şakalar yapmasına izin verilmiş, böylece soytarılar her türlü söylenemeyen gerçeği hiç çekinmeden şaka adı altında söyleyebilmişlerdir.¹²² Bu da şüphesiz ki, insanların onları kendilerinden aşağıda görmelerinin vermiş olduğu bir ciddiye alınmama durumundan kaynaklanmaktadır. Kendi görüntülerini bir maske olarak kullanarak her şeyle alay edebilmek de Lecoq'un Bufon Tiyatrosu'nda görüleceği üzere bufonların bir özelliğini göstermektedir.

Ortaçağ'da yazılmış ve ahlak oyunları olarak geçen oyun türlerinde de "Vice" adında bir soytarı görülmektedir. İlk olarak Thomas Heywood (1575-1641)'un *The Play Of The Weather* adlı oyununda geçen bu karakter, satirik özellikler taşır ve şeytanla özdeşleştirilir.¹²³ "Vice" karakterinin genel özelliklerinde yaramazlık, çılgınlık, isyan ve kötülük vardır. Din ve ahlakı reddederek dünyevi yaşamın sınırsızlığını yansıtır. Aslında tutucu bir dönemde çıkan bu oyunlarda "Vice", insanların zayıflıklarını yani bastıramadığı vahşi güdülerini temsil eder.¹²⁴ Onu soytarı yapan tarafı ise grotesk bir görüntü ile sunulmasından kaynaklıdır ve içgüdülere başvurusuyla insanların

¹²⁰ Victor Hugo, *The Hunchback of Notre Dame*, çev. Frederick Shoberl, 1. b., London: R. Bentley, 1833, s.45.

¹²¹ Hugo, a.g.e., s.43.

¹²² Henry Jacques Stiker, *A History of Disability*, çev. William Sayers, 1. b., Michigan: The University of Michigan Press, 1999, s.68-70.

¹²³ Lysander W. Cushman, *The Devil And Vice in the English Dramatic Literature Before Shakespeare*, 1. b., London: Humanities Press, 1970, s.76.

¹²⁴ Cushman, a.g.e., s.73.

sempatisini kazanarak onları güldürür.¹²⁵ Bu soyтары türünde de bufonun kötücül tarafına rastlanmaktadır.

Bütün bu arayışlar içinde bufonların hiçbir zaman tam olarak resmedilmediği görülmüştür. Bufonların tarihini incelediğimizde onların soyтары ya da palyaço olarak anıldığı gözlemlenmiştir.

2.2. Jacques Lecoq Pedagojisi'nde Bufonların Yeri

Bufonlara kendilerine ait bir öykü bahşedip biçimlendiren Lecoq, Bufon Tiyatrosu ile literatürde onların bütüncül bir yapıda görülmesini sağlamıştır. “Lecoq Pedagojisi'nde Bufonların yeri nedir?” sorusuna yanıt aranan bu alt problemde Lecoq Pedagojisi'nin dramatik sahalarında işlenen bir tiyatro türü olarak karşımıza çıkan Bufon Tiyatrosu'nu incelemek için öncelikle Lecoq ve pedagojisini tanımlamak gerekliliği görülmüştür. Dolayısıyla bu bölüm, Lecoq Pedagojisi'nin Yolculuğu ve Lecoq'un Bufon Tiyatrosu olmak üzere iki ayrı başlıkta incelenmiştir.

2.2.1. Jacques Lecoq Pedagojisi'nin Yolculuğu

“Lecoq Pedagojisi'nde Bufonların yeri nedir?” sorusunun ilk başlığı olan Lecoq Pedagojisinin yolculuğu bu alt problemde incelenmiştir.

1921-1999 yılları arasında yaşamış Fransız tiyatro adamı Jacques Lecoq, oyuncunun bedensel anlatımını bir pedagoji ile sistemleştirmiş, harekete dayalı yaptığı çalışmaları ile kendi ekolünü yaratmıştır. Artaud gibi Lecoq'da harekete önem vermiş, kendi döneminde gelişmekte olan fiziksel tiyatro üzerine çalışmalar yapmıştır.

Şiirsel Beden adlı kitabında anlattığı üzere, spor hayatından sonra tiyatroya giriş yapan Lecoq, spor geçmişinin de etkisiyle bedeninin duruşu ve anlamlarına yönelmiştir. Tiyatro yolculuğunda karşılaştığı maskeler ve Japon No Tiyatrosu'ndan da etkilenerek daha sonra kuracağı okulunda maske kullanımı üzerine çalışmalar yapacak ve Japon No Tiyatrosu'ndaki gibi jestleri araştırmaya başlayacaktır.

¹²⁵ Wilfred Young, “The Comic Devil in Medieval English Drama”, *Hermathena*, S. 86 (1955), s.33.

Artaud'nun Bali Tiyatrosu'ndan yola çıkarak kullandığı sembolik beden duruşları gibi Lecoq da Doğu Tiyatrosu'nun kökeninde olan nesne ve imgeleri uzamda çizip sembolik duruşlar bulabilmeyi kendi yaratımıyla yeniden değerlendirmektedir.¹²⁶ Doğu Tiyatrosu'nun -Bali, Çin ve Japon No Tiyatrosu gibi- fiziksel ifadeyi en doğru şekilde kullandığını söyleyen Lecoq, bu tiyatroların fiziksel tiyatro formunun gelişmiş bir örnekleri olduğunu ifade eder. Bu tiyatrolarda insanın kendisini açmasına ve anlamasına yardımcı olarak arınma sağlayan bir gizem bulunduğu düşünülmektedir. Buna ek olarak herkesin evrenle bir olduğu düşüncesine de rastlanmaktadır.¹²⁷ Bu düşünceler Artaud'nun Doğu Tiyatrosu hakkındaki keşifleriyle benzeşmektedir. Jestlerin bedene yüklediği anlam ve izleyicide yarattığı etki her iki tiyatro adamına yol göstermektedir.

Lecoq her duygusal durumun kişinin içinde izler bıraktığını ve bu izlerin kişinin fiziksel hafızasında yer ettiğini söylemektedir. Böylece dürtüler jestlere dönüşmektedir.¹²⁸ Dolayısıyla Doğu Tiyatrosu için bahsettiği kendini açma durumu, insanın kendi dürtülerini açığa vurmasıyla gerçekleşmektedir. Aynı zamanda bu tiyatrolardaki ayinsel formlar kapsamında arınmanın imkanları da Lecoq'un Bufon Tiyatrosu'nda yerini almaktadır.

Lecoq, İtalya'ya gittiği dönemde ise *Commedia Dell'Arte* ile tanışmış, bu tiyatrodaki karakterleri inceleme fırsatı bulmuştur. Karakterlerin yanı sıra maske kullanımı ile de ilgilenen tiyatro adamı, maskenin oyuncuya kattığı anlamları kendi tiyatro yolculuğunda sıklıkla kullanacaktır. Aynı zamanda tragedya üzerine çalışmalar yaparak tragedya oyunlarındaki koronun önemini keşfetmiştir. Böylece pedagojisinde yatan tiyatronun alanlarını çizmeye başlamış ve en nihayetinde Paris'e dönüşü ile kendi kuracağı okul için çalışmalara başlamıştır.¹²⁹

Hareketin anlamını ve yaratımını keşfetmek adına girdiği yolculukta, "L'École Internationale de Théâtre" adlı okulu kurmuş ve burada öğrencilerine hareketin yolculuğunu aktarmaya başlamıştır.

¹²⁶ Lecoq, *Şiirsel Beden*, s.120.

¹²⁷ Jacques Lecoq, *Theatre of Movement and Gesture*, ed. David Bradby, 1. b., Oxon: Routledge, 2006, s.127.

¹²⁸ Lecoq, a.g.e., s.6.

¹²⁹ Lecoq, *Şiirsel Beden*, s.21-27.

“Okulun amacı, oyuncunun fiziksel oyununa önem kazandıracak ve teatral dilleri ortaya çıkaracak bir yaratım tiyatrosu üretmektir”¹³⁰

Kendi tiyatrosunu yaratma sürecine giren Lecoq, ilk yıl doğaçlama ve hareket tekniğine yönelik dersler vermektedir. Kendi deyimiyle bu yılı; köklerin yerleştiği, toprağın zenginleşip işlendiği bir yıl olarak tanımlamaktadır.¹³¹ Okulun ikinci yılında ise Büyük Dramatik Sahalara girerek onların içindeki hareketin anlamını arayıp dramatik bir yaratım gerçekleştirmek için çalışmaktadır.¹³² Dramatik sahalara; melodram, commedia dell’arte, bufonlar, tragedya ve clown’dan oluşmaktadır. Bu sahalarda içinde bulunan, hiçbir şeye inanmayıp her şeyle dalga geçen Bufonlar, misteri, grotesk ve fantastik özellikleri ile yapısını kurmuş, öteki beden oluşu ile şekillenmiştir.

Dünya Savaşlarının yıkıntıları üstünde şekillenen bir dönemde yaşamış ve hatta 2. Dünya Savaşı’nı birebir görmüş biri olarak Lecoq’un, 68 döneminde de olayların merkezi olan Paris’teki tiyatro yapma serüveni ve hayalindeki okulun devamlı bina değiştirerek hayatta kalma çabaları onun yolculuğu olmuş ve bu yolculukta Bufonlar, bütün bunların etkisini en net şekilde gördüğümüz dramatik sahası olarak günümüze ulaşmıştır. Bu yüzden Bufonların düşüncelerinde aslında kendi yaşamı ve fikirlerinin de yattığını göz önünde bulundurmak ve bu doğrultuda kendisinin yaşam akışına değinmek gerekmektedir.

İlk tiyatro eğitimini aldığı Travail et Culture (TEC) (Çalışma ve Kültür), Fransız direniş hareketinin kültürel kanadı olarak kurulmuş ve işçilerin sanatsal hayata katılması için fırsatlar yaratmayı hedeflemiştir.¹³³ Buradaki eğitiminden sonra katıldığı Grenoble Oyuncuları’yla savaş esirlerinin dönüşünü kutlamak için gösteriler düzenlemiştir.¹³⁴ Daha sonra Almanya yolculuğunda, hareket üzerine verdiği konferanslar için *“Almanları biraz ‘naziliklerinden arındırdığımı’ düşünmek hoşuma gider.”¹³⁵* diyerek onların katı formlarını esnettiğinden bahsetmiştir. Savaş sonrası travmayı herkes gibi Lecoq da yaşamış ve onu kurtulması gereken bir yük olarak görmüştür. İnsanın savaş ile sertleştiğini, insani duygularını terk ettiğini ancak insanın duyguları ile hareket ettiğini ve

¹³⁰ Lecoq, *Şiirsel Beden*, s.34.

¹³¹ Lecoq, a.g.e., s.115.

¹³² Lecoq, a.g.e., s.31-32.

¹³³ Lecoq, a.g.e., s.22.

¹³⁴ Murray, a.g.e., s.9.

¹³⁵ Lecoq, a.g.e., s.24.

bu yüzden hareketlerinde insani olanı araması gerektiğini düşünmüştür. 68 Mayıs olaylarında ise Paris'te kurulu olan okulu açık kalmaya devam etmiş, bu dönem için şu ifadeleri kullanmıştır:

“Gençlik özgürleşme yaşarken, biz de jestleri ve metinleri özgürleştiriyorduk; amacımız jestlere ve metinlere yeniden anlam verecek bir dil aramak idi.”¹³⁶

Özgürlük ile gelen değişimden bahseden Lecoq, bütün bu olaylar ışığında son zamanlarında verdiği bir röportajda da Dario Fo (1926-2016) ile şunları dile getirmişlerdir:

“JL(Jacques Lecoq): Ne yaptığımızın sonuçları hakkında hiçbir fikrimiz yoktu. Sadece yaptık; sadece uydurduk, ama hiçbir fikrimiz yoktu. Biz herhangi bir konuda diplomat ya da stratejik değildik.

DF(Dario Fo): Ama zaman içinde yol aldığımız çok önemli bir fenomen vardı. Olağanüstü yenilenme içinde yaşıyorduk. Her şeyi atmak ve bir dünya inşa etmek zorundaydık. Dünyanın her yerde yeniden oluşması gerekiyordu.

JL: Başka kural yoktu. Başka kural yoktu. Oyunu tekrar telafi etmeliydik – yeni kurallar bulmak.

(Roy ve Carasso 1999) ”¹³⁷

Yeni bir dünyanın inşasında geçmişin izlerini silerek oluşturduğu tiyatrosu üzerinden Lecoq değerlendirildiğinde; savaşın vahşeti, insanın doğası ve hareketleri, özgürlük düşüncelerine odaklanabilmek mümkün olmaktadır. Bu bakış açısı doğrultusunda Bufonları analiz etmek ise onları daha iyi kavrama yolunda etkili bir adım olarak görülmüştür.

2.2.2. Jacques Lecoq’un Bufon Tiyatrosu

“Lecoq Pedagojisi’nde Bufonların yeri nedir?” sorusunun ikinci başlığı olan Lecoq’un Bufon Tiyatrosu bu alt problemde incelenmiştir.

Deforme bedenleri kullanarak yapılan bu dramatik sahada oyuncular, yeraltı tanrılarını canlandırarak insanlığın bütün değerleriyle alay etmektedirler. Yaptığı sınıf çalışmalarında Lecoq, öğrencilerinin birbirleriyle dalga geçmelerinin rahatsızlık

¹³⁶ Lecoq, *Şiirsel Beden*, s.29.

¹³⁷ Murray, a.g.e., s.14.

verdiğini görerek bunun insan formundan uzaklaşan bir beden ile mümkün olabileceğini keşfetmiştir. Böylece Bufonlar, şişirilmiş deforme bedenler içerisinde kendilerini bulmuşlardır.¹³⁸ Artık insan görünümüne sahip olmayan bu yaratıklar, seyirci ile istediği kadar dalga geçip ironi yapabileceklerdir. Kralın soytarısı gibi onlar da görüntülerinin affına sığınacak ve böylece giremedikleri alan, dalga geçemeyecekleri konu kalmayacaktır. En sert hakikatler bile Bufonların sahasında malzeme olabilecektir. Onları diğer dramatik saha olan clownlardan ya da bilinen soytarılarından ayıran en önemli özellik budur. Lecoq'un da bahsettiği gibi; kişiler clown ya da soytarılarla dalga geçerken Bufonların kişilerle dalga geçmesi onları sahneye taşır.¹³⁹ Tabii ki insanlardan ayrılan ve onları parodileyen bu karakterlerin insanların dünyasından olmaları uygun olmayacaktır. Bu yüzden Lecoq, bahsedilen bu iki dünyayı birbirinden ayırmış ve onları yeraltı tanrısı olarak adlandırmıştır.

Bufonlar savaşı çok sevmektedirler çünkü kana susamışlardır. Vahşilik en önemli özellikleridir ve bunu sahnede açıkça göstermekten çekinmezler.¹⁴⁰ Böylece onların içindeki kötücül yan da ortaya çıkarak olayları anlatış şekilleri ve değerlendirmelerini yaptıkları konular çizilmeye başlanmıştır. Onlar her zaman insanların hikayelerindeki vahşi tarafla ilgileneceklerdir. Tabii ki bunları parodileyerek sahnede var olmak onlara keyif vermektedir.

Lecoq öğrencileriyle birlikte bufonların karakterlerini keşfederken bazılarının William Hogarth (1697-1764)'ın figürlerine yakın olduğunu saptamıştır. Hogarth ise satirist karikatürleriyle bilinen bir ressamdır. Dolayısıyla bufonların tarihinde bahsedilen satire benzerlik, onların çalışmalarında da açığa çıkmıştır. Aynı şekilde bazı öğrenciler ise şeytani özellikler keşfederek yine bufonların tarihinde bahsedilen "Vice" karakteri gibi şeytanla özdeşleşmişlerdir.¹⁴¹ Bütün bu özellikler bufonların katmanlarını ortaya çıkarırken tarihini de netleştirmektedir.

Artaud gibi insanlığı hedef alan Lecoq, aslında vahşilik ile insanlığın doğasını göstermek istemektedir. İnsan doğasını anlamak ve aktarmaktan kaçınmamak için ise çocuk parkı teması kurar ve burada oynayan çocukların içinde barındırdığı kötülüğü,

¹³⁸ Lecoq, *Şiirsel Beden*, s.138.

¹³⁹ Lecoq, *Theater of Movement and Gesture*, s.118.

¹⁴⁰ Lecoq, *Şiirsel Beden*, s.138-139.

¹⁴¹ Lecoq, a.g.e., s.144.

şefkati, kavgaları ve sahiplenmeleri görerak kurulmamış ya da dizginlenmemiş istek ve itkileri ortaya çıkarmaya çalışır.¹⁴² Çünkü sadece çocukların doğrudan duygularını gösterdiğini düşünmektedir. Çocuklarda karşılaşılan bu durum, kuralcılığın gelişmemesi sebebiyle ortaya çıkmaktadır ve aslında ilkelliğın izlerini taşır. Bu çalışmayla Bufonlar insanlığı anlamaya başlar. İnsanlığın portresi de çocukların doğruluğu ile gün yüzüne çıkar. Bu durumu sahneye taşınarak seyircinin de kendisiyle yüzleşmeye yönelmesi, Bufonlar aracılığı ile kendisini sorgulamasının gerçekleşmesi amaçlanmaktadır. Orta Çağ'da yaşanan soytarılar festivali gibi insanın içinde saklı olan bütün vahşilikler ya da Dionysos şenliklerindeki satirler gibi yapılan aşırılıklar sunulurken, arınmanın yaşanacağı düşünülmektedir.

Lecoq okuldaki çalışmalarında öğrencilerini, şiirin hareketini bulmaya yönlendirir. Kolektif olmayı amaçlayan bu çalışmada her şairin bir elementi temsil ettiğini söyleyerek Artaud'nun şiirlerini ateşle özdeşleştirir.¹⁴³ Şiir çalışmasının sağladığı üzere toplu bir şekilde hareket etmeyi seven bufonların, Artaud'nun metinlerini en iyi şekilde söyleyebileceklerini dile getiren Lecoq, araştırılan bu iki tiyatro ile aslında dolaylı olarak bir bağlantı kurmuş ve ateşin imgesini Artaud'ya ve onun anlatıcıları olan bufonlara vermiştir. Böylece geçmişin bufonlarını modernize ederek, onları yeniden canlandırdığı söylenebilir.

3. VAHŞET TİYATROSU İLE BUFON TİYATROSU'NUN ORTAK ÖZELLİKLERİ

Araştırmanın beşinci alt probleminde “Vahşet Tiyatrosu ile Bufon Tiyatrosu'nun ortak özellikleri nelerdir?” sorusuna yanıt aranmıştır. Bu bağlamda aşağıda maddeler halinde sunulmuş özellikler belirlenmiştir.

1. Şiirsel Yaratım
2. Doğa ve Mim
3. Dil ve Metin
4. Ayinler

¹⁴² Lecoq, *Şiirsel Beden*, s.145.

¹⁴³ Lecoq, a.g.e., s.67.

5. Seyirci
6. Uygarlık

Yukarıda maddeler halinde verilen iki tiyatronun da benzerlik gösterdiği özellikler, ayrı başlıklar halinde değerlendirilmiş ve incelenmiştir.

3.1. Şiirsel Yaratım

Vahşet Tiyatrosu ile Bufon Tiyatrosu'nun ortak özelliklerinden biri olan Şiirsel durum, "Şiirsel yaratım konusunda nasıl birleşmektedirler?" sorusu ile sorgulanıp, uzam içinde bu durumun nasıl değerlendirildiği araştırılmıştır.

Lecoq'un pedagojisi incelendiğinde ortak şiirsel zemin olarak adlandırdığı bir yaratım sürecini öğrencileri için oluşturmaktadır. Bu şiirsel durum dramatik sahalara giriş için önemlidir. Bu sahalardan biri olan Bufonlar da şiirsel yaratım içinde değerlendirilmektedir. Aynı şekilde Artaud, Vahşet Tiyatrosu'ndan bahsederken ortaya konacak şiirsel sonuçları tanımlamaktadır. Yaratımın uzamda kendini gösterdiği şiirsel durum, iki tiyatronun da kullandıkları bütün etmenler içinde kendini göstermektedir.

Lecoq ortak şiirsel zemini, zemin üzerinde hayatın özüyle karşılaşmaya yönlendiren durum olarak tanımlamakta ve hayatın özünü varlığı hissedilen her unsurun insandaki karşılığı olarak görmektedir. Uzamların, ışıkların, renklerin, malzemelerin, seslerin oluşturduğu soyut bir boyut; tecrübelerin, hislerin, bakılan, dinlenen, dokunulan veya tadılan her şeyin insanın içinde yarattığı duyuma ve bu duyumun bedene yansımaları da ortak şiirsel zeminin oluşmasına neden olmaktadır.¹⁴⁴ Artaud için ise şiirsel sonuçlar, bir uzam ve bir hareket dilinin oluşturduğu metafizikle sağlanmaktadır. Artaud metafiziğe ulaşmayı Lecoq'un "şeylerin" soyut bir boyutunun insan üzerindeki duyumunun bedene yansımalarına benzer şekilde açıklamaktadır:

*"dilin, jestlerin, davranışların, dekorun, müziğin metafiziğini yapmak, bence, her birini belirli bir zaman ve hareket anında alabilecekleri bütün biçimlere göre değerlendirmektir."*¹⁴⁵

¹⁴⁴ Lecoq, *Şiirsel Beden*, s.62.

¹⁴⁵ Artaud, *Tiyatro ve İkizi*, s.40.

Artaud, Bali Tiyatrosu'nda keşfettiği bu metafiziksel durumu, belirsiz izleklerin soyut kavramlarının jest ve seslerle yeni bir kullanıma ulaşması olarak tarif etmektedir.¹⁴⁶

Bedene yansıyan şiirsel durum bütün uzamı sarmaktadır. Hareketlerin yarattığı bu duruma ulaşabilmek için bütün unsurların farklı bir şekilde değerlendirilip, ona göre yaratıma geçilmesi gerekmektedir. Lecoq, yaratım arzularının ve sezgilerin gücüyle oluşan itkinin şiirsel zemini oluşturmakta kullanıldığını açıklamaktadır. Verdiği bir örnekte sözcüklerin ortaya çıkardığı coşkunun insanı harekete geçirdiğini ve gerçek hayatta kullanılmayan jestler yoluyla bu coşkunun anlatım yollarının arandığını söylemektedir. Bunun da dışarıya mim ile yansıyan bir şiirsel yaratım olduğunu ifade etmektedir.¹⁴⁷ Bu yaratıma benzer şekilde Artaud da alışılmışın dışında şiirsel sonuçlar çıkarmayı hedeflemektedir. O da verdiği dil örneğinde; dilin anlatmadığı şeyleri anlatmasını yani ondan yeni ve benzersiz bir biçimde yararlanmak sonucu oluşan yaratımın şiirsel bir sonuç çıkardığını dile getirmektedir.¹⁴⁸ Buna göre Artaud ve Lecoq için şiirsel yaratım; uzamda görülmemiş ve deneyimlenmemiş şekilde ortaya çıkan öğelerin bedensel bir yansıması olarak değerlendirilebilmektedir.

Vahşet Tiyatrosu ve Bufon Tiyatrosu'nun şiirsel bir zemin veya şiirsel bir sonuç olarak değerlendirdikleri uzamdaki bu gösterilerin, araştırılan bu tiyatro düşünceleri içinde benzer şekilde kullanıldığı ve böylece iki tiyatronun da onun yarattığı büyüden yararlandıkları görülmektedir. Çünkü bu yaratım, seyircinin daha öncesinde görmediği şekilde canlanarak büyüsel bir etkinliğe dönüşmektedir.

3.2. Doğa ve Mim

Her iki tiyatro düşüncesinde de ortaya çıkan doğa olgusu üzerine inceleme yapıldığında onun aktarılma yöntemi olarak mim kullanıldığı gözlemlenmektedir. Bu amaçla, “Doğa ve onun mimle buluşmasını ne şekilde sağlamaktadırlar?” sorusu üzerinden bir değerlendirme yapılacaktır.

¹⁴⁶ Artaud, *Tiyatro ve İkizi*, s.47.

¹⁴⁷ Lecoq, *Şiirsel Beden*, s.63.

¹⁴⁸ Artaud, a.g.e., s.41.

Uzamın sahne üzerinde hissedilebilir olması gerektiğinden bahseden Lecoq, varlık içindeki oyuncunun, oluşların hareketlerini kendi bedeninde anlamlandırarak konumlandığı bir tiyatro anlayışını benimsemektedir.

“Şeylerin ya da varlıkların nasıl hareket ettiğine ve o hareketlerin bizdeki yansımalarına bakmak gerekir. Dokunamadığımız şeylere, kendi dışımızda var olanlara, yataya ve dikeye öncelik vermek gerekir.”¹⁴⁹

Aynı şekilde Artaud da tiyatronun tümüyle bir uzam ve hareket diliyle oluşan bir yapı olduğunu savunmuştur.¹⁵⁰ Bu hareket dili de kendini doğa ile tamamlamakta ve mim ile şekillendirmektedir.

Doğa, insanın en arı duygularını canlandırır. Onunla özdeşleşmek insanın köklerine dönüşünü hatırlatır. Tiyatronun ise zamanla insanın özünü unutup yapaylaşan hareketlerine karşılık hatırlanması gereken o özün insanlığa sunması gerektiği düşünülmüştür. Doğanın dinamikleri de oyuncuya bunu geri kazandırır. Çünkü Lecoq’un söylediği üzere; *“...doğa gerçekte bizim ilk dilimizdir. Ve beden bunu hatırlar!”¹⁵¹* O dinamizmin oluşmasıyla izleyici de doğanın coşkusuyla yaşayacaktır.

Arı tiyatro düşüncesini her daim korumayı hedefleyen Artaud da doğanın coşkusundan faydalanmayı istemektedir. Bu yüzden jestlerin sözcükleri ifade etmek yerine düşünceleri, ruh durumlarını ve doğa görünümelerini somut ve etkili bir şekilde, çağrıştırdığı bütün doğal ayrıntılarla resmettiği bir hareket düzenini istemektedir.¹⁵² Böylece mim kullanımı Artaud için özün yarattığı o coşkunun çıkışını sağlayacaktır.

Doğanın mim ile gösterilmesindeki hedef, onu betimlemek değil doğrudan o olmaktır. Doğanın oluşumuyla var olan insan, onunla birlikte gelişmiş ve hareketlerini doğadan almıştır. Yeryüzünün şekline göre yürüyüş ritmini ve çizgisini, havanın durumuna göre hareketlerinin sınırlarını ve hatta yaşamını, doğanın kazandırdığı diğer canlılara göre yeme alışkanlığını ve dolayısıyla doyumunu sağlamak için çalışan bedeninin dinamiği düzenleyen insan, doğanın parçası olmaktan kaçamaz. Fakat doğayı bertaraf eden gelişimiyle birlikte oluşumunun kökenini kaybederek yapaylaşmaya başlar.

¹⁴⁹ Lecoq, *Şiirsel Beden*, s.35.

¹⁵⁰ Artaud, *Tiyatro ve İkizi*, s.40.

¹⁵¹ Lecoq, a.g.e., s.62.

¹⁵² Artaud, a.g.e., s.36.

Bu yüzden ona doğayı hatırlatmak gerekli olmaktadır. Bunu yapmanın yolu ise doğayı taklit etmekten değil o olarak anımsamaktan geçmektedir.

“Doğa doğrudan nötrlüğe seslenir. Ormanda yürürken ben orman olurum. Dağın zirvesindeyken ayaklarım vadiye kök salmıştır ve ben bizzat dağ olurum.”¹⁵³

Doğa olgusu incelendiğinde; doğaya dönüşün insanın hayatını baskılayan sınırlandırmaların kalkmasına yaradığı gözlemlenmekte ve incelenen tiyatroların da bu deneyimleri yansıttığı görülmektedir. Lecoq ve Artaud, köklere yolculuk yaparak unutulmaması gerekeni tiyatro yoluyla hatırlatmaktadır. Göstergelerden oluşan bir beden dilini arayan Artaud ile oluşturduğu tiyatronun bir imgelem tiyatrosu olduğunu söyleyen Lecoq¹⁵⁴, iki tiyatronun ortak yapısını böylece kurmuş olurlar. Bunu da doğanın köklerinden beslenerek yaptıkları gözlemlenebilir.

3.3. Dil ve Metin

Tiyatroyu oluşturan öğelerden olan dil ve metin konusu, “Dil ve metin kullanımları nasıl olmuştur?” sorusu ile incelenecektir.

Fiziksel tiyatroya dayalı bu iki tiyatro biçeminde de metinler, tamamen dışlanmamışlardır. Kullanılan diller ise bedenin imgelediklerinin yanı sıra sözün de içinde bulunduğu bir yapıya oturtulmuştur. Hem dil kullanımında hem de metin ihtiyacında ikisinin de birbirleri ile uyuşan noktalarının olduğu saptanmaktadır.

Lecoq, Bufonların her şeyi büküp yıkarak kendilerine göre tekrar yorumlaması durumunu bufonlamak olarak adlandırırken dil için de bu kelimeyi kullanmakta ve onların kendi dillerini oluşturduğundan bahsetmektedir. Bu dil yorumlamasında Bufonlar, sırf zevk için bir metnin içindeki kelimeyi defalarca tekrar edebilirler.¹⁵⁵ Lecoq bu durumun sağladığı dilden bahsetmektedir:

“akmakta olan bir hikayenin mantıklı bir kronolojisi içinde hiçbir zaman oynamazlar. Özel bir dil önerirler.”¹⁵⁶

¹⁵³ Lecoq, *Şiirsel Beden*, s.58.

¹⁵⁴ Lecoq, a.g.e., s.117.

¹⁵⁵ Lecoq, a.g.e., s.147

¹⁵⁶ Lecoq, a.g.e., s.139.

Bu doğrultuda anlatım şekillerini kendileri belirlemede ve ana özelliklerinden olan dalga geçmeyi dil üzerinde, kelimeleri kullanımından farklı bir şekilde ele alarak gerçekleştirmektedirler. Böylece Bufonların, metinleri bozup bükerek dilin de yapısını bozdukları görülmektedir.

Vahşet Tiyatrosu'nda ise Artaud, benimsenmiş olan ve konuşulan eklemli dil yerine “*sözcüklerin sınırlandırılmalarının terkedileceği canlı bir dil*”¹⁵⁷ şekli önermektedir. Ancak kullanılan dilden alışılmamış bir şekilde yararlanıldığı zaman aslında hiçbir şey anlatmayan bu dilin gerçek anlamını bulabileceği düşünülmüştür. Bunun için kullanılan sözcüklerin uzamda etkili bir biçimde yayılması ve bölümlenmesi gerekmektedir. Aynı zamanda parçalanarak onlara sahip oldukları güç yeniden kazandırılmalıdır. Böylece sadece diyalog kurmak için sahip olunan kelimelerin bu yararlı kullanımından çıkıp büyümlü bir tınlamaya dönüşeceği düşünülmektedir.¹⁵⁸ Bufonların yaptığı gibi Vahşet Tiyatrosu'nda da söylenen bir tümce yinelenmektedir.¹⁵⁹ Böylece dilin yapısıyla oynanmaktadır.

Metin ihtiyacını ise dilde yaptıkları gibi var olan hikayelerin parçalanmasıyla karşılarlar. “*Peygamberlerin metafizik kavgaları, yarattıkları ve bunların halka, tapınağa, olaylara yansıyan zihinsel çalkantısı*”¹⁶⁰nın Vahşet Tiyatrosu için konu alınabileceğini söyleyen Artaud ile “*Misteri inanca aittir, yarı-dinsel bir sahada gezinir... Geleceği bilirler. Dünyanın sonunu bilirler ve bunu duyurabilirler... Onlar peygamberlerdir.*”¹⁶¹ diyerek Bufonların metinlerinden bahseden Lecoq, aynı doğrultuda peygamberlerin ve metafizik konuların işlenebileceğini söylemektedirler. Aynı şekilde yine metinlerden bahsederken ikisi de Shakespeare'den yararlanmaktadır. Çünkü Shakespeare oyunları; savaşları, cinselliği, vahşilikleri ile Vahşet Tiyatrosu ve Bufon Tiyatrosu'nun amaçlarına hizmet etmektedir. Ayrıca Artaud, zihinlerin bugünkü karışık durumuna tamamiyle uygun Shakespeare dönemi metinlerinin uyarlamalarını Vahşet Tiyatrosu için önermektedir.¹⁶² Aynı zamanda Vahşet Tiyatrosu'nun önerilen metinlerinde, Bufonların alaycılığına benzer bir durum karşımıza çıkmaktadır. Artaud bu

¹⁵⁷ Artaud, *Tiyatro ve İkizi*, s.37.

¹⁵⁸ Artaud, a.g.e., s.41.

¹⁵⁹ Artaud, a.g.e., s.109.

¹⁶⁰ Artaud, a.g.e., s.87-88.

¹⁶¹ Lecoq, *Şiirsel Beden*, s.141.

¹⁶² Artaud, a.g.e., s.87-88.

metinleri açıklarken bir maddesinde; Elisabeth dönemi oyunlarının metinden arındırılmış haliyle, sadece rüküslükleri, kişileri, olayları ve durumları kullanılarak alınabileceğini yazmıştır. Burada almak istediği şey, onları alay konusu yapma isteğinden doğmaktadır. Bütün bu yapılacak uyarlamalar, metinlerin ya da mitlerin bilindiği söylemleri üzerinden değil, onların parçalanıp yeniden düzenlenmesiyle oluşmaktadır.

Kullanılan bütün dil yapıları ve onlardan oluşan metinler, kişiyi düzen içinde kalmaya zorlar. Bu düzenin bir sınırı vardır ve aşılamaz. Artaud ise bütün sınırları yok sayar. Dil kodlarıyla oluşturduğu bir çerçeveleme sunmaktadır. Fakat bu çerçeveden kurtulmak gerektiği düşünülmektedir. Bu yüzden Artaud; dilin alışagelmış anlamını parçalayıp, temel çatısını bozarak, dayattığı kısıtlayıcı zinciri kırmak istemekte ve böylece tiyatronun kendi diline ulaşabileceğini öne sürmektedir.¹⁶³ Aynı şekilde insanların bütün kurumlarıyla dalga geçen Bufonlar da bu amaçla dilin düzenine karşı tavır alırlar. Dil ona verilen kurallarıyla kısıtlanmıştır. İnsanların konuşurken bu kuralların dışına çıkmadan oluşturulan mantığın çerçevesinde iletişim kurmaya ve bunun da ötesinde bu şekilde düşünmeye başladığı düşünülmektedir. Bunun da insanları düşüncelerinde bile engellenen yapay bir yaşam düzlemine soktuğu belirtilmektedir. Oysaki sesler ve tınılar, kelimelerin tonlamaları ve ruhu, dile ulaşabileceği bir büyü kazandırabileceği düşüncesinden bahsedilmektedir. Kullanılan dili ve metinleri bozan bu tiyatro anlayışları böylece, düzene bir karşı çıkış sergilemekte ve engellenmeyen bir düşünme özgürlüğü sunmaktadır. Seçtikleri metinlerle de onların idealize edilmiş taraflarını yıkmaktadırlar. Artaud'ya göre bu yıkım gerçekleşmezse, ideali direten o egemen güce boyun eğmek gerekecektir.¹⁶⁴ Bir kalıbın içine hapsolmemiş metinler, sınırları parçalanmış dilin verdiği kodların ortadan kaldırılması; algının değişerek bilinçaltına işlenen doğrunun yıkılmasına sebebiyet verecektir. Böylece insanın özgürlüğü dil üzerinde mümkün hale gelebilecektir.

Lecoq, Bufonların metinlerinden bahsederken Artaud'nun bir şiirini örnek göstermektedir:

“Kafalar ver, bize ateş olsun, kor olsun.
Göksel yıldırımlarla yanmış kafalar,
Uyanık kafalar, adamakıllı gerçek kafalar,

¹⁶³ Artaud, *Tiyatro ve İkizi*, s.89.

¹⁶⁴ Artaud, a.g.e., s.71.

Yansıyarak senin varlığından gelsin.
İç'in göklerinde doğurt bizleri,
Sağnaklı uçurumlarla delik deşik
Ve bir esrime dolaşsın içimizi,
Bir cırnakla akkor halindeki.
Açız işte, açız, doyur bizi
Yıldızlar arası sarsıntılarla.
N'olur göksel lavlar aksın
Kan yerine damarlarımızda.
Ayır bizi, böl, parçala bizi,
Ateşten ellerin keskin yanıyla.
Ölünen o yeri ölümün de uzağında
Aç işte üstümüze o alev kubbeleri.
Silkele, beynimiz sarsılsın,
O senin görgün ve yordamın içre,
Yeni bir tufanın pençeleriyle,
Bozulsun zekamız, alt üst olsun..."¹⁶⁵

Bu şiirde geçen ateş kavramı, Lecoq'un Artaud için kullandığı ateşi imgelediği durumu ile örtüşmektedir. Artaud bu ateşin iyileşmek için gerekli olduğunu vurgulamaktadır. Şiirinde bahsettiği uyanık kafalar yanarak oluşur ve böylece gerçekliğe kavuşur. Sadece bu şiiri nezdinde değil genelde bu ateşten bahseden Artaud, başka bir yazısında yine ateşi çağırılmaktadır:

*"Bütün yanıklara hazırdım ve yakında büyüyecek bir yangının ilk alevlerinin getireceği yanıkları bekliyordum."*¹⁶⁶

Dolayısıyla o şiirdeki yanmış kafaları hazır bir şekilde beklemekte ve bunun işe yaramasını ummaktadır. Lecoq ise Bufonlara, Artaud'nun metinlerini okutarak onun gerçek anlamına kavuşacağını dile getirmektedir.

Yapılan incelemeler sonucunda; her iki tiyatro için önerilen temaların ve dili kullanma yöntemlerinin benzeştiği görülmektedir. Lecoq'un doğrudan Artaud'nun metinlerini örnek alması durumu da Bufonları, Vahşet Tiyatrosu'na yakınlaştırdığı düşüncesini pekiştirmektedir.

¹⁶⁵ Lecoq, *Şiirsel Beden*, s.143.

¹⁶⁶ Artaud, *Tarahumaralar Ülkesine Yolculuk*, s.64.

3.4. Ayinler

Vahşet Tiyatrosu ile Bufon Tiyatrosu ayinleri kullanarak bir başka ortaklıkta buluşmaktadırlar. Bu ortak bulgu, “Ayinleri kullanmalarındaki amaçları ne olmuştur?” sorusu ile değerlendirilecektir.

Ayinlerin büyüünden etkilenen Artaud ve Lecoq, kendi tiyatrolarında bu durumu sıkça kullanmaktadırlar. Bufonlar, ayağını yere vurarak, dans ederek, şarkı söyleyerek, saçma sapan konuşarak kendi ritüellerini oluştururlarken; Vahşet tiyatrosunda, hareketler, imgeler, danslar ve müzik, ayin törenlerindeki gibi kendini göstermektedir. Çünkü ayinler, insanı köklerine götürerek insanlığın başından beri var olan duyguların açığa çıkmasını sağlamaktadır. İlkel insanların yapmış olduğu ritüeller, arı olanı korur ki bu ritüeller, tiyatronun çıkış noktasıdır. Dolayısıyla tiyatro için korunması gereken bir durumdur.

Artaud, ayinlerin gizini Meksika’da Tarahumara adı verilen yerlileri ziyaretiyle keşfetmiştir. Onlar yaptıkları ritüelleriyle insan bilincine ulaşmayı amaçlamaktadırlar. Bunun için kişisel benin sınırlarını keşfederler.¹⁶⁷ Artaud’ya göre ayinler; çılgınlığın, vurguların, adımların, şarkıların somut bir düzenini sağlar ve sürekli tekrarlanan bu görüntü içinde, ‘temel olanı’ gizler.¹⁶⁸ İlkel kalmayı başarmış Tarahumara insanları, ayinlerindeki temel olan sayesinde öz benliği koruyabilmişlerdir. Artaud da tiyatronun içinde ayinleri çağrıştıran sesler, çılgınlıklar, inilti ve ayinlerden esinlenilmiş kostümler kullanıp¹⁶⁹ kendinden geçen insanlar ile öze seslenmek ve nihayetinde bu öze ulaşmak istemektedir.

Lecoq’un bufonları, tuhaf geçit törenleri, oluşturdukları özel ayinleri ile davullar eşliğinde yürüyüşler yaparlar. Oyuncular ne yaptıklarının bilincinde olmadan saçma sapan dans edip hareket ederken yine anlamsız sesler çıkarırlar.¹⁷⁰ Bütün bunlar Artaud’nun da bahsettiği gibi ayinlerde gizli olan temel öğelerdir. Kısıtlamaların kaldırıldığı, içinden geldiği gibi, anlam yüklenmeden yapılan her şey özü ortaya çıkarır. Bu öze birlikte bilincin anlam bulacağı düşünülmektedir.

¹⁶⁷ Artaud, *Tarahumaralar Ülkesine Yolculuk*, s.21.

¹⁶⁸ Artaud, a.g.e., s.63.

¹⁶⁹ Artaud, *Tiyatro ve İkizi*, s.82.

¹⁷⁰ Lecoq, *Şiirsel Beden*, s.146.

Ayinlerin aynı zamanda karanlıkla bir bağlantısı vardır. Artaud'nun aktarımlarına göre Tarahumara halkı ayinlerinde geceyi alıp onu kucaklarlar. Karanlık geceye hükmeder. Adeta onun kaynağına ulaşırlar.¹⁷¹ Bufonlar ise geceden, gökten veya yeraltından gelerek karanlığın gizemini taşırlar.¹⁷² Gecenin içinden geçerek ritüellerine başlarlar. Karanlığın gizemi onu sonsuz yapar. Sonsuzluk sınırların kaldırılmasıyla oluşur ki bu da iki tiyatro için yaratılmak istenen bir anlayıştır. İnsan sınırların ötesini merak eder fakat görünmeyen bu yerler aynı zamanda korkutur. İşte karanlık tam olarak korkulduğu halde merak edilen bu gizemi imgelemektedir. Onlara düşen görev ise karanlığın içinde sınırsızca dans etmektir. Artaud katıldığı ayinde gecenin ortasında uyanışını dile getirir:

“Hiçbir acı duymadım, sonuçta yeniden bir şeyler karşısında uyanıyordum ve şimdiye dek yanlış doğmuş ve kötü şeylere yönlendirilmişim izlenimi içindeydim, ve içimin hiçbir zaman olmadığı biçimde bir ışıkla dolduğunu hissettim.”¹⁷³

Böylece ayinler, Artaud'nun yaşadığı gibi karanlığın keşfiyle ışığa yönlendirecektir. Bu ışığın ise insanlığın özü olduğu düşünülmektedir.

Ayin bulgusu incelendiğinde; her iki tiyatronun da öz vurgusu yaptığı görülmektedir. Ayinlerin oluşturduğu etmenlerin her birinin, sınırsızlığa ulaşmak doğrultusunda bu tiyatrolar içinde kullanıldığı gözlemlenebilir.

3.5. Seyirci

Bütün tiyatro düşüncelerinde en önemli etmenlerden biri olan seyirci, Vahşet Tiyatrosu ile Bufon Tiyatrosu'nda da değerlendirme konusu olmuştur. “Seyircinin konumu ne şekildedir?” sorusu ile bu olgu irdelenecektir.

Antik Yunan'dan başlayarak günümüze uzanan tiyatro anlayışlarında seyirci, kendi konumunu değiştirmiş, şekillendirmiş, bazen aktif bazen de pasif olarak izleyici olmuştur. Vahşet Tiyatrosu ile Bufon Tiyatrosu ise seyirciyi pasifleştirmekten yana olmamaktadır. Çünkü Gerçekçi Tiyatro'da olduğu gibi seyircinin önüne duvar örülmüş kendisinin dahil olmadığı bir yanılısamanın içinde uzamdan bağımsız kaldığında bunun

¹⁷¹ Artaud, *Tarahumaralar Ülkesine Yolculuk*, s.22.

¹⁷² Lecoq, *Şiirsel Beden*, s.139, 142.

¹⁷³ Artaud, a.g.e., s.22.

onu hiçbir yere taşımayacağı düşünölmüştür. Tiyatro, Artaud'nun savunduğu gibi bir kitle gösterisi olmalıdır. Oyuncuyla birlikte o da duyguların coşumunu yaşamalı, kendi varlığını göstermelidir.

“Biz, tiyatroya bir gerçeklik kazandırmak istiyoruz, kendisine inanılması gereken ve her gerçek duygulanmanın taşıdığı bir tur somut ısırik yarasını yüreğimiz ve duyularımız için de kapsayacak bir gerçeklik.”¹⁷⁴

Seyircinin kendi varlığını dışlamaması için Artaud'nun bahsettiği gerçekliğin kurulması gerekmektedir. Bu gerçekliğin kişinin düşlerinin varlığı kadar kendisine yakın olduğu düşünölmektedir. Nasıl ki kişinin düşleri kendi gerçekliği üzerinde etkili oluyorsa bu tiyatro yöntemiyle de seyircinin imgelerin kendilerine fırlatılıp atıldığı bir etkenlikle düşlerini yaşayacağı öne sürölmektedir. Dolayısıyla kendi duyularına seslenen bu imgeler onu etkisi altına alacaktır. Bu gerçekçi tiyatrodan daha gerçek, daha “biz” olacaktır. Artaud bunu yaşatabilmek için seyircinin konumunu şu şekilde kurar:

“seyircinin duyarlılığını her yönüyle işlemek amacıyla, sahneyi ve salonu birbirleriyle iletişimi olanaksız iki kopuk dünya kılma yerine, görsel ve sessel gözalcılığını seyircilerin tümüne ulaştırarak döner bir gösteri öneriyoruz.”¹⁷⁵

Sahnenin seyirci etrafına kurulmasıyla bütün uzamda etkili olacak oyun, seyirciyi de dahil edecektir. Dolayısıyla uzamda bulunan her varlık bu oyunun bir parçası olacaktır.

Oyuncu ile seyirci arasındaki etkileşime önem veren Lecoq ise oyuncunun, seyircinin varlığını teşvik etmesi gerektiğinden bahseder.¹⁷⁶ Bufonlar bu durumu dalga geçip rahatsız ederek gerçekleştirirler. Seyirci, Bufonların onlara karşı oynadıklarının bilincindedir. Böylece Bufonlar, seyirciyi güvenli alandan çıkarıp hedef olarak gösterir. Seyirci de karşısında bambaşka bir hayatı değil, kendisini bulur. Tabii ki Bufonlar bunu direkt göstermezler. Öncelikle mantıksız bir sürü hareket ve dille karşılaşan seyirci, anlam arayışına girer ve karşılığında bir sürü imgenin içine atılır. Tabii ki bu imgeler, seyircinin bilinçaltını dışavurumu ile şekillenir. Kişiler tıpkı düşleri gibi sahnede dürtülerinden doğan bir oyunla karşılaşmaktadırlar. Lecoq bu durumu sahnedeki görüntünün seyirciye ulaşması gerekliliği ile dile getirir ve böylece yaşayan bir oyuncu-

¹⁷⁴ Artaud, *Tiyatro ve İkizi*, s.76.

¹⁷⁵ Artaud, a.g.e., s.76.

¹⁷⁶ Murray, a.g.e., s.65.

seyirci ilişkisi kurulacağından bahseder.¹⁷⁷ Yaşayan oyuncu ve seyircinin oyunu da bireyin ve bireyden yola çıkarak toplumun kendisi olur.

“*Bu fonlar her zaman seyircinin önüne toplumu resmetmek için çıkarlar.*”¹⁷⁸

Toplumun üyesi olan seyirci de bu resmin bir parçası olur. Sahne yapısı ve yerleşimi ile ilgili doğrudan bir açıklamada bulunmayan Lecoq, aslında oyun uzamının içine aldığı seyirciyle onları, sahnenin merkezine koymuştur. Bu da oyuncu ve seyirciyi Artaud'nun da bahsettiği gibi iki kopuk dünya olmaktan kurtarmış, hep beraber yaşanan bir boyuta taşımıştır. Seyirci nerede konumlanırsa konumlansın Bu fonlar onları bulacak ve yüzlerine -Lecoq'un deyimiyle- tüküreceklerdir.

Oyunun bir yanılsama sunmayı reddetmesi ile oyuncu ve seyircinin anlık olarak içinde bulunduğu gerçekliği yaşadığı “şimdi ve burada” olma haline bürünmesi, herkese bütüncül olarak bir mevcudiyet kazandırır. Dolayısıyla gerçekleşen olay etkin bir kolektif yapıya dönüşür. Tabii burada seyircinin rolü de önem kazanır. Yanılsamaların kaybolmasıyla, seyirci üzerindeki baskı artacak böylece ona yönelen oyun ile seyirci ne yapılması gerektiğini öğrenecektir.¹⁷⁹

Bütün değerlendirmeler sonucunda; iki tiyatrodaki benzeşen seyirciyi gerçeklikle yüzleştirme istenci gözlemlenmekte ve bu istencin seyircinin uzamdaki varlığını belirlediği görülmektedir. Oyunun geçtiği uzam aynı zamanda seyircinin de etkin olduğu bir yer olduğunda oyundaki etki, seyirciyi içine almayı başarmaktadır. Artaud seyircinin bütün organizmalarına ulaşması gereken bu etkinin oyunun seyirciyi her yönüyle sarmasına bağlamaktadır.¹⁸⁰ Böylece seyircinin bu tiyatrolarda, etkinliğini koruduğu, oyuncuların ise onları görerek onlara karşı oynadıkları görülebilir.

3.6. Uygarlık

Her iki tiyatronun da vahşetin en büyük nedeni olarak gördüğü uygarlık olgusu, “Uygarlık düşüncesini nasıl ele almaktadırlar?” sorusu üzerinden değerlendirilecek olup

¹⁷⁷ Murray, a.g.e., s.69.

¹⁷⁸ Lecoq, *Şiirsel Beden*, s.146.

¹⁷⁹ Jacques Ranciere, *Özgürleşen Seyirci*, çev. E. Burak Şaman, 1.b., İstanbul: Metis Yayınları, 2010, s.17.

¹⁸⁰ Artaud, *Tiyatro ve İkizi*, s.72.

ona karşı alınan tavır, tiyatroların duruşlarının belirlenmesine yardımcı olacaktır. Birinci alt problemde incelenmiş olan; kişinin doğası gereği içinde var olan vahşilik ile uygarlığın yarattığı vahşet olgularının varlıkları, iki tiyatroda da hem karakter hem de konu olarak karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca Lecoq ve Artaud özneline de bu olgunun hayli yer kapladığını düşünülecek olursa yarattıkları tiyatrolar, öznelden hareketle kitlesel bir düşünceye yönlendirmektedir.

Vahşet Tiyatrosu ve Bufon Tiyatrosu bütün yapılarıyla uygarlık düşüncesini irdelemektedir. Önceki başlıklarda gördüğümüz şiirsel yaratım, doğa ve mim, dil ve metin, ayinler ve seyirci etmenleri de aslında ona karşıt olarak şekillenmiştir. Onların varlığı tamamen ilkelliğe dönüşü desteklemekte, kurulu olan hiçbir düzenin parçası olmamaktadır. Öncelikle insan konuşmadan önce hareketleriyle anlaşmaya ve bütün aktivitelerini hareket üzerine kurmaya başlamıştır. Bu yüzden insanın ilk dili, bedenidir. Doğanın hareketlerinden beslenen, ayinler ile ilkelliği anımsatan bu tiyatro anlayışı medeniyet öncesi durumu korumayı sağlar. Dilde de kurulmuş yapıyı bozmayı amaçlayan bu tiyatro düşünceleri yine uygarlığın düzenini ve aklını bozmak gayesindedirler. Metinlerinde ise kalıplaşmış ve idealize edilmiş bütün hikayelere ve karakterlere meydan okuyarak iktidarın sunduğu algıyı yok etme niyetindedirler. Seyirciyi aldığı pozisyon itibari ile yaşayan bir varlığa çevirerek, onları gerçekliğin içine sokmakta ve uygarlığın yanılması kırımlarını kırmaktadırlar. Bütün bu etmenlerin şiirsel bir yaratım içinde değerlendirilip, alışılmış hallerinin yıkılması da iktidarın nesnelere kavramadaki değişime sebep olmaktadır. Dolayısıyla iki tiyatroyu da ele alırken onları uygarlık düşüncesinden bağımsız olarak değerlendirmek mümkün olmamaktadır.

Hareketler üzerine çalışan Lecoq, insanın içgüdüsel hareketlerinden bahsederken toplum tarafından bu jestlerin nasıl karşılandığını da açıklayarak onda beliren uygarlık algısını göstermektedir.

“Kişinin duygularını göstermesi kibar değildir. Toplum kendi davranış kurallarıyla birlikte gelir ve bu kendiliğinden davranışı düzeltir. Toplum kaba görünen içgüdüsel jestlerimizin doğasıyla savaşı.”¹⁸¹

Hareketlerin doğasına önem veren ve özneliği de destekleyen Lecoq, toplum tarafından kaba görülen jestleri Bufonlar sayesinde sahneye taşımaktadır. Bufonlar kendi

¹⁸¹ Lecoq, *Theatre of Movement and Gesture*, s.16.

vahşiliklerini sunarken kaba görünmekte ve seyirciye bunu çekinmeden gösterebilmektedirler. Fakat konu aldıkları uygarlığın insanları vahşete sürüklediğini de parodileyerek gösterirken aslında esas kabalığı seyirciye anlatmaktadırlar. Lecoq, böylece seyircilere iki farklı gerçeklik sunmaktadır: Uygarlığın yanılması ile oluşan görünürde düzen fakat arka planda gerçekleşen vahşetin gerçekliği ile doğası gereği insanların içinde bulunan ve kendi parçası olan vahşiliğin gerçekliği. Bunların karşılaşması sonucu seyirci esas gerçekliği hatırlamaktadır.

Bufonların toplumun içinden savaş, televizyon, bakanlar kurulu gibi gündemden alınmış sonsuz sayıdaki temayı alıp oyun yapabileceklerini söyleyen Lecoq¹⁸², bu temalar ile iktidarı sorgulamaktadır. Bufonlar, toplumun bütün yapıları ve olaylarını dalga geçmek için kullanabilirler. Çünkü onlar için bütün bunlar bir oyundur. Çocuklar gibi kurmaca bir hikâye düzenleyip içinde eğlenebilirler. Fakat kendi varoluşlarının da bilincindedirler. Uygarlığın kurmaca hikayeleri onlar için alay konusu olacak hiçbir zaman özlerini unutmayacaklardır.

Artaud ise uygarlığın tamamen yanlış bir düzen olduğunu vurgulamaktadır. İnsanlığa uymayan, onları doğasından ayıran bu düzmece sistem var olmamalıdır. Bu sisteme ayak uyduramayan ve deli olarak adlandırılan insanlara da yazılarında yer veren Artaud, onları bu sistemin kurbanı olarak görmektedir.

*“Toplumsallığa aykırı tepkilerin bastırılması, temelden yanlıştır, olanaksızdır ve onaylanamaz. Tüm bireysel eylemler, toplumsallığa aykırıdır. Deliler, toplumsallık diktatörünün kurban ettiği kimselerdir.”*¹⁸³

Kendisi de aslında toplumun dışına itilmiş bir deli konumunda olduğu için kendi kurban oluşu da onu uygarlığa karşı savaşan bir pozisyona sokar. Bu mücadeleyi de kendi hazırladığı bir sistem olan Vahşet Tiyatrosu ile vermektedir. Vahşet Tiyatrosu tamamen ilkelliği özümser. Tiyatrosunun bütün etmenleriyle uygarlığın yanılmasına karşıdır. Oyuncunun varlığı onun içgüdüsel hareketlerinin oluşumuyla tamamlanır. Dekor veya ışık seyirciyi kopyalanmış bir yaşamın içine sokarak onu bilinirliğin uyuşukluğuna sokmaz, aksine seyircinin duyularını uyuracak şekilde düzenlenir.

¹⁸² Lecoq, *Şiirsel Beden*, s.146.

¹⁸³ Antonin Artaud, *Yaşayan Mumya*, çev. Yaşar Güneç, 1. b., Ankara: Yaba Yayınları, 1995, s.19.

Artaud, Vahşet Tiyatrosu'nun ilk gösterisi olacak Meksika'nın fethini konu alan oyununu anlatırken bu gösterinin ana eksenini de çizmektedir:

“ırkların öbür ırklara olan üstünlüğünü, yani gerçek üstünlüğü gündeme getirir ve bir ırkın dehasını belirli uygarlık biçimlerine bağlayan soy zincirini gözler önüne serer. Sömürgecilerin zorbacı anarşisiyle, sömürgeleştirilecek olanlardaki derin törel uyumu karşı karşıya getirir.”¹⁸⁴

Meksika'daki Tarahumara kabilesinin uygarlığın gölgesinde yaşayanları, “aldatılan insanlar” olarak görmeleri ve onları küçümsemeleri¹⁸⁵ Artaud'nun bu oyununa bir fikir vermiş gibi görünmekte, yaşadığı toplumun uygarlık anlayışıyla onlarda gördüğü ilköllüğü karşılaştırarak medeniyetten daha üstün olduklarını göstermek istemektedir. Artaud'nun kendi yaşamının da etkisiyle bu fikri benimseyip ilk gösterisinde yer vermesi, yaratmak istediği kitle gösterisine uygun olacak en etkili konulardan olmaktadır. Çünkü Artaud gerçeğin peşindedir ve bu kabileyle yaşadığı gerçekliğin herkes tarafından görülmesi ve insanların o bilince ulaşması gerekir. Dolayısıyla Vahşet Tiyatrosu uygarlığın getirdiği yanılısamadan kurtularak insanları aydınlatacak ve insanın kendi doğasına dönüşünü destekleyecektir.

Bütün bu bulgular doğrultusunda görülebilir ki: İnsanların varlığının gerçek anlamını koruyabilmesi ve ona sadık kalabilmesi için sonradan dayatılan bütün kuralların yadsınması gerekir. Aksi takdirde kişinin varoluşu başka bir amaca yönlenmekte ve kendisi olmaktan çıkmaktadır. Bunun sonucunda kişi, kendisine uygun görülen hayatı yaşamaya zorlanmaktadır. Dayatılan formların içerisinde öznelliğini kaybetmektedir. Fakat kişinin eylemlerinin özgürleşmesi gerekmektedir. Vahşet Tiyatrosu ve Bufon Tiyatrosu'nun hareketleriyle özgürleşen bireyler yaratmak için uygarlığı oyunlarında yıktıkları söylenebilir.

¹⁸⁴ Artaud, *Tiyatro ve İkizi*, s.111.

¹⁸⁵ Artaud, *Tarahumaralar Ülkesine Yolculuk*, s.99.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
VAHŞET TİYATROSU İLE BUFON TİYATROSU'NDA VAHŞİLİK
VE ARINMA

1. VAHŞET TİYATROSU İLE BUFON TİYATROSU'NDA
VAHŞİLİK

Araştırmanın altıncı alt probleminde belirlenen “Vahşet Tiyatrosu ile Bufon Tiyatrosu’ndaki vahşilik hangi özelliklerinde gerçekleşmektedir?” sorusuna benzerlik sağladıkları etmenler üzerinden yanıt aranmıştır. Bu etmenler tablo olarak sunulmuştur.

VAHŞİLİK	Vahşet Tiyatrosu	Bufon Tiyatrosu
İlkellik	Doğa Dil Ayinler	Doğa Dil Ayinler
Vahşet	Uygarlık Dehşet imgeleri	Uygarlık Dehşet İmgeleri
Delilik	Nevroz	Özgürlük

İlkellik üzerinden incelenip uygarlık ile vahşet kavramına yönelten vahşilik olgusu, insanda delilik algısıyla birleşmekte ve bunların bütünü araştırması yapılan iki tiyatronun da etmenlerinde kendini var etmektedir. Buna göre yukarıdaki tablo, vahşilik adı altında bu etmenlerin iki tiyatro için nerede konumlandığını göstermektedir. Bu tabloda görüldüğü üzere tiyatronun kullandığı etmenler kullanılma amaçları bakımından birbirleriyle uyum göstermektedir. Delilik kavramı ise Artaud ve Lecoq’un tanımlamalarında farklı biçimde değerlendirilmekte fakat yine de bu kavram üzerinde de birleşme gözlemlenmektedir. Öte yandan uygarlık olgusunun Artaud için acıyı getirmesi ve Vahşet Tiyatrosu’na bu varoluşsal sıkıntıyı yansıtması, Lecoq’un Bufonları ele alış biçiminde gözlenmemekte, onlar için bir oyuna dönüşmektedir. Bu bulgulara göre, iki

tiyatronun da birleştigi ve ayrıldığı noktaların vahşilik üzerinden yorumlanması gerektiği söylenebilir. Bu yorumlamaların anlamlanması için iki tiyatrodaki vahşilik etmenleri detaylı olarak incelenmiştir.

Artaud gerçek tiyatronun ona her zaman tehlikeli ve dehşetli bir eylem olarak görüldüğünden bahsetmektedir.¹⁸⁶ Bu düşüncesiyle tiyatrodaki vahşilikten ve yaşattığı vahşetten bahsetmektedir. Hayatın gerçeğine, insanın yaşadığına tiyatro kayıtsız kalmamalıdır. Bu yaşamın içinde asıl gerçeklik vahşilikte, hayatın zorladığı gerçeklik ise vahşette yatar. Bu yüzden Vahşet Tiyatrosu bir yanılısına sunmak için değil gerçeğin tiyatrosu olmak için var olmalıdır.

Artaud'nun gerçeğinden bahsederken onun acı kaynağı olarak gördüğü uygarlığı da anlamak gerekir. Uygarlığın yarattığı vahşeti incelediğimiz zaman Vahşet Tiyatrosu'ndaki durumu da kavramak daha kolay olacaktır. Uygarlığın getirdiği acıyı tiyatroya yönlendiren Artaud, bu tiyatrodaki vahşeti anlatma çabalarını da yazdıklarıyla göstermeye çalışmıştır.

“bir vahşet tiyatrosu öneriyorum. – ‘Vahşet’ diyorum ya, herkes önce, hepimize özgü o her şeyi aşığılama 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 kutularda insan kulağı, kıyılmış insan burnu ya da boğazı göndererek, birbirimize karşı girişeceğimiz bir vahşet söz konusu değil, bundan daha korkunç ve zorunlu, nesnelere ve olayların bize karşı girişebileceği bir vahşet söz konusudur. Bizler özgür değiliz. Ve gökyüzü başımızın üstüne düşebilir. Tiyatro da bize önce bunu öğretmek için yaratılmıştır.”¹⁸⁷

Egemen güçlerin varlığından dolayı insanların özgür olmadığını söyleyen Artaud, iktidarın var ettiği düzenin bilincine vararak ona gerçek düzeni yani insanın doğasını göstermek istemektedir. Eğer bu bilince varamayıp ona tepki oluşturulmadığı takdirde görülecek tek şey düzensizlik olacaktır. Bu düzensizlik Artaud'nun açıkladığı üzere; açlığa, kana, savaşa ve salgın hastalıklara neden olan bir düzenin sonucudur.¹⁸⁸ Fakat vahşet tiyatrosu bunu değiştirmenin yine insanlığın elinde olduğunu seyirciye sunmak istemektedir. Dolayısıyla burada vahşetten bahsederken akan kana değil, kanın aktığı nedenlere odaklanmak gerekir. Artaud'nun bahsettiği bu uygarlık, Foucault'nun da

¹⁸⁶ Artaud, *Yaşayan Mumya*, s.15.

¹⁸⁷ Artaud, *Tiyatro ve İkizi*, s.71.

¹⁸⁸ Artaud, a.g.e., s.71.

fikirlerini destekleyen şekilde açıklanmaktadır. Buna göre; uygarlığın koruyucusu olan iktidar, gözetleme unsurlarıyla özgürlüğü insanlardan çalmaktadır. Bundan dolayı uçmanın özgürlük anlamına geldiği bu dünyada, uçmanın mümkün olduğu gökyüzü bile uygarlığın kurmacasında sadece bir yanılsamadan ibaret olacak ve onun sonsuzluğu yerini kısıtlanmış bir varlığa bırakacaktır. Bu varlık sadece gökyüzünde değil insanlığa ulaşan ve insanlık olan her şeyde kendini gösterir. Görülen her nesne, yaşanan her olay, iktidarın nesnesine dönüşür ve Artaud'nun biz diye hitap ettiği insanlık, iktidarın bir öznesi olmaya devam ederse özgürlükten bahsedilemez. Ama tiyatro ile insan, bunun bilincine varabilir, vahşeti tanımlayabilir ve artık kendi gerçekliğinden bahsedebilir. İşte Vahşet Tiyatrosu, bu bilince varmak, yaşamın insana ait olan enerjisine geri dönmek için seyirciyle buluşur. Böylece her birey, Foucault'nun tanımladığı iktidar öznesine dönüşmekten kurtulabilir.

Artaud, uygarlıktan bahsederken sadece insanı kısıtlamasını değil, onun yaptırımlarını da vahşetin unsuru olarak değerlendirmektedir. Verdiği bir örnekte; cellatın idam ettirme olayını değil onu buna zorlayan ve boyun eğdiren gerekircilikten bahsetmektedir. Gerekircilik diye bahsettiği bu yaptırımlar, medeniyet uğruna verilen savaşların yücelik olgusunu taşır. Bu nedenle yücelik adına yapılan savaşlar ve bu kan dökme uygulamaları, insana boyun eğdiren bir gereklilik olmuştur. Bunun anlaşıldığı takdirde tiyatrodaki görülecek vahşet, dökülen kanlar ya da kurban edilen bedenler olmayacaktır. Çünkü bu vahşetin en küçük yanını oluşturur. Seyircinin ondan daha büyük ve önemli olan kısmına, gerekircilikteki vahşete odaklanması gerekmektedir.¹⁸⁹

Uygarlıkla özdeşleşen vahşetin karşısına Artaud, insan doğasındaki vahşiliği getirmektedir. Yayınladığı ikinci bildirmede: “*Vahşet Tiyatrosu, tutkulu ve çırpınmalı bir yaşam kavramını tiyatroya geri getirmek için oluşturulmuştur*”¹⁹⁰ diyerek insanın, yaşam ve ölüm içgüdülerinden bahsetmektedir. Çünkü bu güdülerin içinde insan tutkuyu ve yaşamın çırpınmalarını bulabilir. İlk dürtü olan hayatta kalma serüveni, ilkelerde olduğu gibi vahşilikle kendini gösterir. İnsan da hayatta kalma güdüsüyle yaşama tutunmaya çalışarak bu vahşiliği bırakmaz. Güdüler aynı zamanda insanoğlunu tehlikeye atan tarafı da ortaya koymaktadır.

¹⁸⁹ Artaud, *Tiyatro ve İkizi*, s.90.

¹⁹⁰ Artaud, a.g.e., s.107.

“Tiyatro ancak, seyirciye cinayet eğiliminin, erotik takıntılarının, vahşiliğinin, kuruntularının, yaşamın ve şeylerin ütopyik anlayışının, hatta yamyamlığının, varsayılmış ve uydurma olmayan içsel bir düzlemde fişkırdığı, gerçeğe uygun düş tortuları vererek kendisi olabilir, yani gerçek bir hayal aracılığı meydana getirebilir.”¹⁹¹

Vahşet Tiyatrosu'nun birinci bildirgesinde yayınladığı bu yazıyla Artaud, vahşiliğin yol açabileceği durumları da aktarmaktadır. Seyircinin kendisinde bulunan o ilkel tarafı görmesini beklemektedir. Saklı kalan dürtüleri, rüyalar aracılığıyla kendini dışa vurmakta, tiyatro da bu rüyaların gösterimini sunmaktadır. Böylece seyirci gizli tuttuğu o yanıyla yüzleşecek, kendi vahşiliğinin farkına varacaktır. Yani gerçekliğini bu rüyalarda bulacaktır. Artaud, Vahşet Tiyatrosu'ndaki vahşilikten bahsederken Jerome Bosch'un tablolarına yönlendirmektedir. Bu tablolar yasak şeylere eğilimler olarak ortaya çıkan bir gösterinin nasıl olacağı hakkında bilgi vermesiyle vahşilik dürtüsünü temsil etmektedir.¹⁹² Öte yandan Lecoq da bufonların çalışmalarında çıkan oyunlar için Bosch'un tablolarını anımsattığını dile getirmektedir.¹⁹³ İki tiyatronun da bu tabloları direkt olarak örnek göstermesi, bilinçdışında saklı kalan vahşilik dürtüsünün imgesel bir yansımasının bu tiyatrolarda bulunması gerektiğini göstermektedir.

Vahşilik aşkta, cinayette, uyuşturucuda, savaşta ya da başkaldırıda görülmektedir. Yani hem yaşam hem de ölüm içgüdüleri, iyide de kötude de bulunabilir. Artaud, ilk kötülüğü tanımlarken onu yaşama itkisinin nedeni olarak görür ve Eros'un arzusunun, ölümün kendisinin vahşeti getirdiğini söyler. İyilik de var olmak için vereceğimiz çabada gizlidir.¹⁹⁴ Bu yüzden vahşilik korunmak isterken getireceği kötülüğü de unutmamak gerekir. Vahşet Tiyatrosu seyirciye iyiyi ve kötüyü sorgulatırken vahşilikle vahşeti, yaşamla ölümü gösterir. Hepsi birbiriyle var olurken bunların oluşturduğu yoğunluk ve güç, sahnede kendini imgelerle gösterir. Bu da tiyatronun şiirselliğini oluşturur.

Sahneye şiddetli şiirselliği taşımak isteyen Artaud gibi Lecoq da Bufonlar için bir şiirsel zemin oluşturmaktadır. Bufonların şiirsel bedenleri, sundukları vahşilik ve görüntülerin dehşetiyle şiddetini göstermektedir. Şiirsel yaratım için kullandıkları bedenün görüntüsü şiddeti yansıtmaktadır. Onların vahşetini de uygarlık ve iktidar kavramları üzerinden değerlendirmek mümkündür.

¹⁹¹ Artaud, *Suç Ortakları ve İşkenceler*, s.68.

¹⁹² Artaud, *Tiyatro ve İkizi*, s.77.

¹⁹³ Lecoq, *Şiirsel Beden*, s.147.

¹⁹⁴ Artaud, *Tiyatro ve İkizi*, s.91.

“Bufonlar dünyayı olduğu gibi karikatürize ederler, hiyerarşilerin ya da iktidarın grotesk boyutunu ortaya çıkarırlar.”¹⁹⁵

Bufonların her şeyle alay ediyor oluşları iktidarı da kendi malzemeleri yapmalarına sebep olur. İktidarın sağladığı düzen ve oluşturduğu hiyerarşik yapı vahşeti simgeler. Düzenin işleme insanları üstün olma çabasıyla kurulmaktadır. Lecoq bufonlar için yaptıkları çalışmalarda öteki üzerinde iktidar kurma arzusunun ortaya çıktığını ifade eder. İnsanların aralarında verdikleri mücadele kurumların da ayakta kalmasını sağlar. Sadece bir kurumdan yola çıkarak iktidarın yapısını ve oradan da uygarlığın düzenini sorgulayan Lecoq, verdiği hastane örneğiyle oluşan vahşeti dile getirmektedir:

“Hastanenin işleyebilmesi için ölümlerin olması gerekiyordu. Ölümlerin olması için insanların birbirlerini öldürmesi gerekiyordu. İnsanların birbirlerini öldürmesi için savaş çıkarmak gerekiyordu. Bu tarz bir durum insanların hayat örgütlenmesindeki absürt boyutu ortaya çıkarır. Bufonlar esas olarak absürtlüğüne ifşa etmek için insan ilişkilerinin sosyal boyutundan bahsederler.”¹⁹⁶

Savaşın çıkış noktasını, kurumların işleyişle gösteren Lecoq, durumun absürtlüğüne de temellendirmektedir. Bufonlar için yaptıkları bir çalışmada bir sınırın iki farklı tarafında duran bekçileri canlandıran oyuncuların kendi bölgelerini genişletmek için yaptıkları oyunu anlatan Lecoq, bu çalışmanın sahip olma ve öteki üzerinde iktidar kurma arzusunun iyi bir göstergesi olduğunu söylemektedir. Toplum üzerinden insanın kendi üstünlüğünü kanıtlamaya çalıştığı bir gerçeklik söz konusudur. Aslında gerçek olarak kabul edilen bu toplum, içindeki saçmalıklarla insan yaşamını kontrol altına almaktadır. Uygarlığın ayakta kalabilmesi için öldürülen insanlar vardır ve Bufonlar bunu resmederken onu dramatize etmeden yaparlar. Tıpkı insanların bunu normalleştirmeleri gibi onlar için de bu sadece bir oyundan ibarettir. Nasıl ki oyunlarda bütün felaketlerin yaşanması gerçeği sadece bir oyundan ibaret olarak görülüyorsa, aslında gerçek hayatta yaşanan da bundan ibarettir. Çünkü bu yanılsama dünyasında yaşam bir oyuna dönüşmekte ve Bufonlar da bu oyunu canlandırmaktadırlar. Böylece seyirciye normalleştirilen ölümlerin nasıl kavrandığını göstermektedirler. Seyirci, oyunda gördüğü bu dehşetli olayı algılayıp Bufonların verdiği sıradan tepkiyi olayla örtüştürememesi sonucu, kendi hayatındaki benzer durumu da keşfetmiş olur. Bu yüzden Bufonlar,

¹⁹⁵ Lecoq, *Şiirsel Beden*, s.116.

¹⁹⁶ Lecoq, a.g.e., s.141.

toplumu resmetmek için oynarlar. Artaud'nun uygarlık anlayışında bu bir acı kaynağı iken Bufonlar uygarlığın bu vahşetini kanıksanmış bir durum olarak gözlemlemekte ve oyun olarak göstermektedirler. Ama olaylar yine olduğu gibi yaşanmaya devam etmekte ve vahşet değişmemektedir.

Bufonlardaki absürt durumu Artaud'nun oyunlarında da görmek mümkündür. Keza Absürd Tiyatro'yu etkileyen düşüncelere sahip olduğumu bildiğimiz* Artaud, oyunlarında da bu durumu göstermektedir. Yazmış olduğu *Öldüren Kan (Kan Fıskırması)* adlı oyununda genç bir kız ve adamın, birbirlerini sevdiklerini söylediği bir sahnede aniden gökyüzünden canlı bedenlerden kopan bacaklar, eller, saçlar ve sonrasında akrep, kurbağa, bokböceği gibi insana tiksinti veren şeyler düşer. Genç adamın “*Gökyüzü delirdi*” diye tabir ettiği bu olay, bir anda gelen Şövalye ve memelerinden beslenmeye çalıştığı Sütanne'nin gelişiyi iyice absürtleşmekte ve papaz, yargıç, genelev işleten bir kadın, sokak satıcısı gibi figürlerin de eklenmesiyle bir iktidar meselesine dönüşmektedir.¹⁹⁷ İnsan ilişkilerinin sosyal boyutundaki absürtlük, Lecoq'un tanımlamasında olduğu gibi Artaud'da da görülmektedir. Bir uygarlık mekanizmasını oyun karakterleri ve saçma gelen olaylarla anlatan Artaud mantıksızlığın getirdiği bu saçmalıkları, seyirciye dehşeti yaşatarak verir. Lecoq bu mantıksızlığı seyircinin üzerinden düşünürken, mantıklı bir işleyişe alışmış seyircinin, aksi bir durumla karşılaştığı zaman güvenliğini kaybedeceğini ve sarsılacağını söylemekte ve bu durumun seyirciyi başka bir boyuta taşıyacağını dile getirmektedir.¹⁹⁸ Seyirciye sunulan şok edici görüntüler, dehşetin imgeleri içinde ulaşılan boyut, vahşetin görünür olduğu bir dünyadır. Böylece Bufon Tiyatrosu ve Vahşet Tiyatrosu, absürtlük ve dehşetin imgelerinin kullanımlarıyla seyirciyi vahşetin var olduğu bir düzleme sokmaktadır.

Bufonlar uygarlığın hâkim olduğu kavramları, kendi yöntemleriyle sorgulamaktadırlar. Savaş, kıtlık, Tanrı gibi alay edilemez şeyleri kullanıp, hiç duyulmamış şeyler söyleyebilirler.¹⁹⁹ Yine burada seyirciyi hayrete düşürecek kullanımlar söz konusudur. Onların yaşattığı vahşet, seyircide bu alay edilemez konuların

* Artaud'nun tiyatro üzerine düşüncelerinin, Absürd Tiyatro'nun çıkışında önemli bir rol oynadığını söyleyen birçok kuramsal çalışma bulunmaktadır. (Bkz. Sevdâ Şener, *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, s.245.)

¹⁹⁷ Artaud, *Yaşayan Mumya*, s.59-64.

¹⁹⁸ Lecoq, *Şiirsel Beden*, s.144.

¹⁹⁹ Lecoq, a.g.e., s.139.

vahşetini görmelerini sağlamakla nedenselleştirilmektedir. Savaşın yüceliği, kıtlığın nedeni, Tanrının işlevi, aslında hep uygarlığın neden olduğu ve yönlendirdiği kavramlardır. Bu anlamda kavramların doğru analizini yapıp, seyircideki algıyla oynamak istenmektedir. Seyirciye sundukları vahşet, onların görmekten kaçındığı durumun temsilidir ve bu yüzden gerçeğin algısını oluşturmak ve bunun bilincine varmak gerekmektedir. Böylece Artaud'da seyircinin bilince ulaşmasını sağlama yöntemi Bufonlarda da görülebilir. Lecoq'un Bufonların bu yöntemindeki hedefi dile getirdiği gibi bu tiyatrolar, *“bize kabul edilemeyeni kabul ettirmişlerdir.”*²⁰⁰

Vahşetin yanında vahşiliği de temsil eden Bufonlar, hareketlerindeki ilkelik ve hayvansallık ile uygar insanın dışında bir görüntü çizmektedirler. Foucault'nun delilere özgü davranışlar olarak betimlediği hayvansılık ve saldırganlık gibi Bufonlar da toplumun dışladığı delilerle aynı pozisyona düşmektedirler. Lecoq fantastik bufonların özelliğini açıklarken onları yarı hayvan – yarı insan olarak tanımlamaktadır. Aynı zamanda bu görüntünün altında yatan deliliği de vurgulamaktadır:

*“Her türlü delilik burada mümkündür; bu delilik oyuncunun özgürlüğünü ve güzelliğini ortaya çıkarır.”*²⁰¹

Deliliği özgürlük ile bağdaştıran ve Kralın Delisi gibi istediğini söyleme hakkını bufonlarda gören Lecoq gibi Artaud'nun da delilikte yücelttiği bir durum söz konusudur. Delilerin güdülerini serbest bırakmasından dolayı Artaud'nun delileri toplumun kurban ettiği insanlar olarak görmesi ile Lecoq'un bufonlar için insanlık dışı bir vaziyet takınmalarının seyirciyi kendinden olmayan bir varlığı izlemeye yönlendireceğini söylemesi, onları normların dışında kalan deliliğin adı altında birleştirmekte ve takındıkları serbestlik ile her iki tiyatronun oyuncusu da delilere hizmet etmektedir. Lecoq, bufonların Artaud'nun metinlerini okuyabileceğini dile getirirken en büyük delilerin şairler olduğunu söyleyerek²⁰² de hem Artaud'ya gönderme yapmakta hem de bufonların deliliklerine atıfta bulunmaktadır. Deliliğin ilkel saldırganlığı da vahşiliğin bir görüntüsünü sunmaktadır. Zaten iki tiyatronun da insanlığı hedef almasının sebeplerinden biri, insanların bastırılmış olan güdülerinden kaynaklanmaktadır. Artaud bu sıkıntıyı açıklarken insanlığın en büyük sıkıntısı olarak dile getirmekte ve onu edebi saldırganlığın

²⁰⁰ Lecoq, *Şiirsel Beden*, s.139.

²⁰¹ Lecoq, a.g.e., s.142.

²⁰² Lecoq, a.g.e., s.142.

bastırılması olarak tarif etmektedir.²⁰³ Artaud'nun delilik üzerinde durmasının bir nedeni de çağının hastalığı olarak gördüğü nevroz durumudur. Zihinsel sıkıntılar çektiğini söyleyen Artaud²⁰⁴, bunun getirdiği acıyı tiyatroya yansıtarak, acıyı yaşayan bütün insanlara ulaşmayı hedeflemiştir. Fakat nevrotik durumdan Lecoq bahsetmemekte, bufonları bir acı üzerinden değerlendirmemektedir.

Dehşeti yaratan bir diğer unsur da imgelenen görüntülerde bulunmaktadır. Bufonların şişmiş ve orantısız görünen bedenleri, onları insanın kabul gören formlarından uzaklaştırmaktadır. Öte yandan Artaud da böyle görüntüleri oyunlarında vermektedir. *Jet De Sang (Kan Fıskırması)* adlı oyununda incelenen dehşet verici olayların yanında büyük memeler, kocaman bir el ve şiş vajina tanımlamalarıyla²⁰⁵ Artaud, görüntünün dehşetini de göstermektedir. Böylece başvurulan imgelerin dehşet görüntüleriyle de seyirciyi alışık olmadıkları bir resmin içine sokarlar. Bu da seyircinin algısını bozarak onu, kabul gören iktidar özne ve nesnelere uzaklaştırmaktadır.

Vahşiliğin diğer görüntüsü de gerçekleşen ayinlerle verilmektedir. İlkel ritüellerin bir imgesini taşıyan bu ayinler, dansları, şarkıları ve hareketleriyle insanı vahşiliğe teşvik eder. Güdülerin serbest bırakılmasıyla oluşan bu törende kısıtlamalar yoktur. Kendinden geçmişlik hakimdir. Ayinler Bufonlar'ın eğlenceleriyle ve Vahşet Tiyatrosu'nun ruhuyla bütünleşir, vahşiliği kutsar biçimde hareketlerine yansır. Aynı şekilde doğa olgusunu da kutsayan bu iki tiyatro, özümüzün bilincine varmayı hedeflemektedir. İnsanın vahşiliği, doğasının bir parçasıdır ve bunu yadsımadan onunla birlikte dönüşebileceği hallerin bilinciyle yaşamayı öğrenmesi gerekir.

Artaud'nun yaşattığı vahşeti tanımlarken onun bu tiyatronun örneği olması için Percy Bysshe Shelley (1792-1822)'nin oyunundan uyarladığı *Les Cenci* oyununa göz atmak gerekir. Karısını ve oğullarını öldürmek ve kızına tecavüz etmek isteyen bir baba olan Kont Cenci, oyun boyunca kötülüğün bir temsilcisi olarak ortaya çıkar. Çocuklarına işkence eden Kont Cenci, kızının papalık otoritesinden kendi adaletlerini sağlamaları gerektiğini düşünmesi sonucunda çocukları tarafından öldürtülür. Çocukları papanın hapisanesine girdikten sonra burada işkence çarkına bağlanırlar ve onlardan af dilenmeleri beklenir. Fakat Kont Cenci'nin kızı, papanın bu vahşetine boyun eğmez ve

²⁰³ Artaud, *Antoloji*, s.279.

²⁰⁴ Artaud, a.g.e., s.10.

²⁰⁵ Artaud, *Yaşayan Mumya*, s.60-64.

idamı kabul eder.²⁰⁶ Konusuyla tiran bir babayı ve işkence mekanizması olan bir iktidarı ele alan bu oyun, vahşeti ortaya koymaktadır. Freud'un tanımladığı Oedipus kompleksindeki baba ve oğullar ve Foucault'nun bahsettiği iktidar, bu oyunda kendini göstermektedir. Artaud kendi oyununu tanımlarken “*barbarlığın bir konusu*”²⁰⁷ olduğundan bahsetmektedir. Bufonlar da kaba davranışları ve birbirlerinin karınlarını deşmeleri gibi barbarlık durumlarını sergileyerek vahşiliği ve vahşeti sergilemektedirler. Böylece barbarlık tanımlamasında da vahşilik gözlemlenebilir.

Bütün inançların vahşete dönüştüğü bir dünyada Lecoq, tanrıların işini bitirdiğini dile getirmektedir. Ona göre; bugün artık tanrılar yok olmuştur ve Bufonlar onların yaşadıkları yerleri benimseyerek onların yerine geçmiştir.²⁰⁸ Tanrıların yerine geçen Bufonlar, böylece insanlara dışarıdan bakabilmekte ve onların bütün inançlarıyla alay edebilmektedirler. İnsanlar kurdukları düzenleriyle dehşet görüntüleri sunmaktan öteye gidememişlerdir. Bufonlar da Lecoq'un belirttiği üzere gökten veya yeraltından gelen tanrılar olarak²⁰⁹ toprağın dirilişini veyahut göğün kudretini temsil ederler. Doğanın vahşiliği onlar üzerinde canlanır ve dünyayı asıl varlığına kavuştururlar. Öte yandan Artaud'nun hiçbir tanrının soyu TEZCTLIPOCA – HUICHIBOLOCH – QUETZALCOATL tanrıları kadar güçlü ve köklü olamaz diyerek, bu tanrıların özelliklerinden bahseder:

*“Yeraltından gelen ateşin tepelerden aktığı, kuşların kanat çırpışlarının yüksek sesli fırtınaları yarattığı bu yerin tanrılarıdır üçü de.”*²¹⁰

Meksika topraklarından doğan Aztek mitolojisinde yer bulan bu tanrılar, dünyanın yaratıcısı konumundadırlar.²¹¹ Bu tanrılar araştırıldığında temsil ettikleri özelliklerin birbirleriyle bağlantılı olduğunu görülebilir. Tezcatlipoca yılan figürüyle ortaya çıkarken Quetzalcoatl ve Huichiboloch kuş ve bazı yerlerde de yılan figürüyle görülmektedir²¹². Artaud'nun toprağın temsilcileri volkanlar ve yılanlardır ve havayı gök gürültüsü kuşu

²⁰⁶ Anne Marie Hacht, “The Cenci”, *Drama for Students: Presenting Analysis, Context and Criticism on Commonly Studied Dramas*, S. 22 (2006), s.67-68.

²⁰⁷ Roger Blin, vd., “Antonin Artaud in ‘Les Cenci’”, *The Drama Review: TDR*, S. 16 (1972), s.98.

²⁰⁸ Lecoq, *Şiirsel Beden*, s.148.

²⁰⁹ Lecoq, a.g.e., s.139.

²¹⁰ Artaud, *Antoloji*, s.254.

²¹¹ Wikipedia, “Tezcatlipoca”, https://en.wikipedia.org/wiki/Tezcatlipoca#cite_note-19, (31.08.2020).

²¹² Mary Miller, Karl Taube, *An Illustrated Dictionary of the Gods and Symbols of Ancient Mexico and the Maya*, 1. b., London: Thames and Hudson, 1993, s.93-164.

temsil eder²¹³ vurgusuyla bu üç tanrının da yer ve gök tanrıları olduğu düşüncesine ulaşılabilir. Dolayısıyla dünyanın yaratıcıları ve aslında gerçek sahipleri olan yer ve gök tanrıları Artaud'nun onları yüceltmesi ve Bufonların direk onları temsil etmesiyle doğaya ve vahşiliğin hakimiyetine gönderme yapılmaktadır. Bugün Artaud'nun köklü olarak gördüğü tanrılar Lecoq'a göre ölmüştür ama Bufonlar onları yaşatmak için tiyatro sahnesine gelmişlerdir.

Vahşilik kavramı ile vahşetin araştırıldığı iki tiyatronun birleştiği bu noktalar, uygarlık ve iktidar kavramlarının vahşeti üzerinden yola çıkarak insanlığın vahşiliğini göstermektedirler. Bu durumun iki tiyatronun da varlığı için gerekli olduğu görülmüştür. Çünkü insanın varoluşunu anlatan tiyatro, onlar için vahşeti sunmalı ve yaşatmalıdır. Buna göre, yaşanan dünya bile bir yanılsamaya dönmüşken tiyatronun insana gerçekliği göstermekle yükümlü olduğu söylenebilir. Seyirciyi durumun dehşetine tanık etmek de iki tiyatronun başvurduğu bir yöntem olarak gözlemlenmektedir. Böylece seyircinin kendi varlığını sorgulaması sağlanabilir.

2. VAHŞET TİYATROSU İLE BUFON TİYATROSU'NDA ARINMA

“Vahşet Tiyatrosu ile Bufon Tiyatrosu'ndaki arınma hangi yöntemlerle sağlanmaktadır?” sorusu ile belirlenen yedinci alt problem, aşağıda oluşturulmuş tablo üzerinden incelenmektedir.

ARINMA	Vahşet Tiyatrosu	Bufon Tiyatrosu
Aristotelesçi Yaklaşım	Duyguların Yoğunluğu Özdeşlik	Duyguların Yoğunluğu
Psikanalitik Kuram	Serbest Çağrışım Mizah (Absürtlük) Yüzleşme Yüceltme	Mizah (Absürtlük + Espri) Yüzleşme Yüceltme

²¹³ Artaud, *Antoloji*, s.254.

Arınma olgusu üzerine incelenen Aristoteles'in sunduğu katharsis yöntemi ve Freud'dan yola çıkarak değerlendirilen Psikanalitik Kuram içinde arınma, iki tiyatronun kullandıkları metotlarda ortaya çıkmaktadır. Tabloda görüldüğü üzere Aristotelesçi yaklaşımda kullanılan duyguların yoğunluğu, her iki tiyatrodada da uygulanırken özdeşlik kurma özelliği sadece Vahşet Tiyatrosu'nda görülmektedir. Lecoq, arınma yöntemi olarak yüzleşme durumu üzerinde dururken, mizahı kullanma şekliyle de Freud'un sağaltım tekniğine denk düşmektedir. Artaud'nun ise arınma olgusuna oldukça fazla yer vermesi, Vahşet Tiyatrosu'nda bu olgunun önemini göstermektedir. Yaşadığı dönemde sürrealistlerin Freud'dan özellikle etkilenmelerinden ki kendisinin de bir sürrealist oluşundan dolayı psikanalizde kullanılan yöntemleri bu tiyatrodada görmek mümkündür. Psikanalitik Kuram'da görülen serbest çağırışım tekniğinin Vahşet Tiyatrosu'nda etkili olduğu görülmekte fakat Bufon Tiyatrosu'nda bu yöntem ile karşılaşılmamaktadır. Mizahı kullanmaları ise iki tiyatrodada da absürtlük olarak görülmekte fakat espri kullanımına sadece Bufon Tiyatrosu'nda rastlanmaktadır. Bu durum, Vahşet Tiyatrosu ve Bufon Tiyatrosu'nun seyirciyle olan ilişkileri bağlamında, onu rahatlatma yönteminde kullandıkları farkları göstermesi bakımından önemli görülmektedir. Bu yöntemlerin iki tiyatrodada ne şekilde uygulandığını detaylandırmadan önce arınmayı kullanmalarının nedenlerini bilmek ve anlamak gerekir. Böylece seyirciye ulaşmalarındaki amaç da kavranabilir.

Artaud'nun "*unutulmayacak bir ruh tedavisi*"²¹⁴ olarak tanımladığı arınmanın etkisi seyirci üzerinde sağlanmaktadır. Bu nedenle seyirciyi özellikle dışardan izleyen bir konuma sokmayıp oyuna dahil etmeleri de onları ulaşılması istenen etkiden uzaklaştırmamak için yapıldığı öngörülebilir. Bu etki vahşiliğin en dehşetli görüntüleri arasında seyircinin yüzleşmesiyle gerçekleştiğinden dolayı bunun doğrudan seyirciye ulaşması gerekmektedir. Seyircinin bilinç kazanması ve gerçekliğe ulaşması, iki tiyatro için de aranan bir özellik olmakla birlikte bunların kazandırdığı arınma da tiyatronun işlevini ortaya koymaktadır. Bu da hem Vahşet Tiyatrosu hem de Bufon Tiyatrosu için tiyatroyu kullanmanın en doğru yolu olacaktır.

"Tiyatro, doğrudan organizmaya ulaşmak için yeryüzündeki tek uzam ve elimizde kalan son araçlar bütünüdür, ayrıca, nevroz ve şu içine gömüldüğümüz

²¹⁴ Artaud, *Tiyatro ve ikizi*, s.75.

dönem gibi bayağı duyarlılık dönemlerinde, bu bayağı duyarlılığa karşı, onun önüne geçemeyeceği fiziksel olanaklarla saldırmak için de.”²¹⁵

Artaud organizma tanımlamasıyla hem ruhsal hem de bedensel olarak seyircinin varlığından bahsetmektedir. Tiyatro sayesinde insanlığın varlığına saldırabilecek ve nevrozuna çare bulabilecektir. Psikanalistlerin uyguladığı seanslar gibi, dürtülerini doyuramamış nevrozlu bir insanın tiyatro seansında doyumunu sağlanacak ve iyileşmesi gerçekleşecektir. Freud’un psikanalitik kuramında görülen katharsis tekniğini uygulamasında kullandığı duyguların yoğun bir şekilde yaşanıp giderilmesi durumu, Vahşet Tiyatrosu’nun da kullandığı bir yöntemdir. Vahşet görüntülerini sunarak insanın vahşiliğine odaklanan Vahşet Tiyatrosu, seyirciye bunu yoğun bir şekilde izlettirmektedir. İzlediği görüntülerle seyirci, içinde vahşiliğin coşkusu duyar ve bu coşku fazla yüklenme sonunda giderilir. Freud’un ilk çalışmalarında hipnoz ile bilinçaltını aydınlatıp nevrozun nedenlerine yönelerek onu çözümlemesinden etkilenen Artaud, bu yöntemi tiyatrodaki kullanmayı denemiştir.

“Tiyatrodaki, çağdaş psikanaliz tarafından yeniden ele alınan, ve hastanın iyileşmesini sağlamak için getirilmesi istenen durumun dış davranışına sokulmasından oluşan temel büyüsel fikre dönülmesini öneriyorum.”²¹⁶

Bu büyüsel fikir ise rüyalarda olduğu gibi karmaşık ve sürekli değişen görüntülerin sahneye yansımaları sunarak seyirciyi imgelere boğacak, onun bilinçaltına yüklemelerde bulunacak şekilde düzenlenmektedir. Bu imgeler, “gerçek büyülerine ancak hipnotik bir telkin ortamında sahip olacak ve o zaman, duygular üzerinde doğrudan bir baskıyla ruha ulaşılmış olacaktır.”²¹⁷ Böylece hipnoz etkisi, Freud’un kullandığı üzere bilinçdışı aydınlatıp ruha ulaşarak iyileştirmeye yaracaktır. Freud’un daha sonradan hipnotik telkin yöntemini bırakıp serbest çağırışını psikanalitik kuramda değerlendirmesi, Artaud’un imgelerle oluşturduğu görüntüler sayesinde bilinçdışı sürekli baskı uygulayıp onu açığa vurmasıyla eşleşmektedir.

Vahşet Tiyatrosu’nda arınmanın amacı Aristoteles’in söylediği gibi iyiye yönlendirmek olacaktır ama Artaud, Antik Yunan dönemindeki ahlak çerçevesinden bakmadan, o dönemin iyisiyle bağdaşmadan kendi dönemi için farklı bir iyi çizerek arınmayı istemektedir. Bu “iyi” kavramını önceki tanımlamalarda yapıldığı gibi Artaud

²¹⁵ Artaud, *Tiyatro ve İkizi*, s.72.

²¹⁶ Artaud, *Suç Ortakları ve İşkenceler*, s.60.

²¹⁷ Artaud, *Tiyatro ve İkizi*, s.109.

varoluşsal çabayla açıklamaktadır ve bu çabanın seyirci için yaşamına etki etmesini istemektedir.

“Burada ‘katharsis’, oyunun iç kurgusunda hesaplanmış neden-sonuç ilişkileri sonunda varılan bir ‘duygulardan arınma’ değil, oyunun tümel bir yaşantıya dönüşmesiyle gerçekleşen bir etkidir.”²¹⁸

Öte yandan Aristoteles’in söylediği duygulanımları seyirciye yaşatmak, Artaud’nun da kullanmak istediği bir durumdur. Çünkü o duygulanımlar sayesinde katharsis etkisi sağlanmaktadır. Bu yüzden Artaud tiyatro aracılığıyla aşırı korku yaratmanın yollarını aramaktadır.²¹⁹ Böylece bu aşırı korkunun dönüştüğü dehşetle, Aristoteles’in önerdiği arınma yoluna başvurmaktadır. Ayrıca seyircinin karakterle özdeşleşmesi de bu yöntemde gereken bir durum olduğundan, Vahşet Tiyatrosu’ndaki seyirci de oyuncuyla birlik sağlamaktadır. Bu birlik kavramı Bufon Tiyatrosu’nda farklı şekilde değerlendirilmektedir. Seyirci Bufonları izlerken onları kendileri gibi görmezler. Farklı beden yapılarını kullanarak insanlardan ayrılan Bufonlarda, özdeşleşme durumu yerine seyircinin farkındalığı gerçekleşmektedir. Seyirci Bufonların gösterdiği vahşeti kendilerinin sağladığının farkına varınca bu durumla yüzleşir ve aslında Bufonların onları temsil ederek onlarla alay ettiğinin bilincine varır.

“şiddetin en sonunda bir güzelliğe ulaşması gibi alayları trajik olana dönüşüyordu.”²²⁰

Lecoq’un bahsettiği üzere Bufonların alaycılığının seyircinin üzerine çevrilmesi onları yüzleşmeye, gösterilen şiddet ve oluşan vahşet seyircide arınmaya yönlendirmektedir. Böylece seyircinin kendi gerçeğiyle yüzleşmesi, arınmanın farklı bir yolunu sağlamaktadır. Buna göre yüzleşme, farkındalık kazanmaktan daha büyük bir bilinç getirmektedir. Artaud da bu yüzleşmenin gerçekleşmesi gerektiğini, yaşattığı arınmadan dolayı gerekli görmektedir.

“Tiyatro, seyircinin cinayete yatkın eğilimlerini, erotik saplantılarını, yabanilliğini, karabasanlarını, yaşam ve nesnelere karşısında ütopyik duyumunu, hatta kana susamışlığını içeren düşlerini gerçekten sergileyemediği, onun düzmece ve aldatıcı bir düzlemde değil, içinden geldiğince arınmasını

²¹⁸ Candan, a.g.e., s.140.

²¹⁹ Artaud, *Suç Ortakları ve İşkenceler*, s.60.

²²⁰ Lecoq, *Şiirsel Beden*, s.139.

*sağlayamadığı sürece kendini bulamaz, yani, gerçek bir yanılısama aracı olamaz.”*²²¹

Seyirci ile belirli bir mesafeyi koruyarak, farklı ve aslında yanıltıcı bir dünyaya sokarak gerçekleşen oyunların aksine seyirciyi temelindeki varoluşunun içine koyan, onu bütün organizmalarıyla ele geçiren Vahşet Tiyatrosu, Artaud'nun tiyatroya benzerliğiyle tanımladığı veba gibi ya ölüm ya da iyileşmeyle çözümlenen bir kriz olarak değerlendirilebilir. Artaud bu durumu, yıkımın getirdiği bir arınma olarak görmektedir. Ona göre; ruhun teslim olduğu vahşet, insanın alçaklığını, iğrençliğini, ikiyüzlülüğünü ortaya koyarak onun maskesini düşürecek ve sahip olduğu enerjilerle iyileşecektir.²²² Vebanın yaşattığı kriz, tiyatronun dehşetinde kendini gösterecek, ölüme götüren bu illetin insanı kendisiyle yüzleştirmesi gibi bir yüzleşme seyircide arınmayı sağlayacaktır. Ayrıca Artaud, gösterilen şiddetin insanı şiddete yöneltmeyeceğini aksine savaş, başkaldırı ve rastgele cinayet düşüncelerine teslim olmayacağını öne sürmektedir.²²³ Böylece arınma sadece o etkinlik içinde kalmayacak, insanın yaşamına etki edecektir.

Vahşet Tiyatrosu ile Bufon Tiyatrosu'nun yüzleşme üzerinden arınmayı sağlama konusunda birleşmesinin yanı sıra kullandıkları ayinlerle de bu etkiyi oluşturmaktadırlar. Dolayısıyla ayinlerin arınma etkisi yöntemiyle de birleşmektedirler. Ayinler; danslar, orantısız hareketler, müziğin yarattığı coşumlar ve çıkarılan anlamsız sesler ile kendinden geçme etkinliğine dönüşmektedir. Artaud, bu kendinden geçmeyi tanımlarken onun etkisini de dile getirir:

*“Bir tiyatro ki, Dervişlerin ve Aissaouas'ların danslarındaki gibi kendinden geçme durumları yaratacak ve belli araçlarla organizmaya seslenecek, hem de artık plaklarda hayran kaldığımız, ama kendi aramızda yaratmayı beceremediğimiz hani o bazı ilkel topluluklardaki müzikle iyileştirme araçlarının aynısıyla.”*²²⁴

Ayinlerdeki arınma etkisinin en büyük nedeni kendinden geçme olarak tanımlanmaktadır. Bufonların da tuhaf geçit törenlerinde, özel ayinlerinde, saçma ritüellerinde bu kendinden geçme etkinliği mevcuttur. Lecoq bu durumu, *“oyuncuların kendileri bile ne yapmakta olduklarını bilmezler ama yaparlar!”*²²⁵ diyerek

²²¹ Artaud, *Tiyatro ve İkizi*, s.81.

²²² Artaud, a.g.e., s.29.

²²³ Artaud, a.g.e., s.73.

²²⁴ Artaud, a.g.e., s.74.

²²⁵ Lecoq, *Şiirsel Beden*, s.146.

yorumlamaktadır. Ayrıca bufon tarihinde incelendiği üzere soytarılar bayramında; kilise içerisinde yapılan tamamen kilisenin baskısı dışında gerçekleşen kendinden geçme şöleni gibi bir durum söz konusudur. Buna göre Bufon Tiyatrosu da kendi tarihinden beslenmekte ve bu etkinliği oyuncusuyla yinelemektedir. Oyuncularla beraber bu ruhsal enerjiye eşlik eden seyirci de oyuncuyla birlik olarak arınmayı hissetmektedir. Aynı zamanda seyircinin bu görsel etkinlikten haz duyması da mümkündür. Bu durum, ritüellerin kullanımları incelendiğinde görülebilir; en ciddi törenin bile görüntü ve biçimlerin oluşturduğu düzenlerin yinelenmesiyle izleyiciye haz verdiği ve bu şekilde doyuma ulaştırdığı söylenmektedir.²²⁶ Artaud da tiyatroyu bu etkinlikle anlamlandırarak arınmanın önemini vurgulamaktadır:

“İşte, tiyatro asıl anlamını, yaşamın her şeyi yitirip ruhun her şeyi kazanacağı bu baştan çıkma gösterisinde bulmalıdır.”²²⁷

Burada seyircinin konumu da önem arz etmektedir. Oyuna dahil olamayan seyirci ayinin ruhunu da yaşayamayacaktır. Dolayısıyla iki tiyatronun da seyircinin konumunu aynı uzam içinde birlikte olmak şeklinde belirlemeleri, bu etkiyi hissetmelerine yardımcı olacaktır. Vahşilik konusunda da incelenen ayinler, arınma etkisiyle de işlevsel yönünü sunarak iki tiyatronun ortak özelliği olarak değerlendirilmektedir.

Arınma olgusu içinde irdelenmesi gereken bir diğer durum da kullanılan mizahtır. Freud’un düşüncelerinde görüldüğü üzere mizahın sağaltıcı etkisi, özellikle Bufon Tiyatrosu’nda etkin olan alaylar, parodiler ve absürtlükler ile kendini göstermektedir. Baskı altına alınmış hazların espriler yoluyla doyuma ulaşmasında görülen bu sağaltıcı etki baskı uygulayan uygarlık kavramı üzerinden yapıldığında daha büyük bir etki yaratmaktadır. Bufonların da toplumun tanıdık bir karakterine bürünüp onu parodilemeleri, asker kepi takıp veya dini bir kıyafet giyip onların temsil ettiği kurumlarla alay etmeleri²²⁸ ve buradan çıkan mizah, seyircinin gülme yoluyla boşalmasını sağlamaktadır. İktidarı bir oyun malzemesi olarak kullanan Bufonlar için bütün bir tiyatro etkinliği alaya dönüşmektedir. Dolayısıyla gülme faktörü bu tiyatrodaki karşılaşılan en etkin arınma aracıdır. Vahşet Tiyatrosu içindeki mizahın yeri incelendiğinde ise -Bufon Tiyatrosu’nun doğrudan iletişim biçimi olması sebebiyle- bufonlardaki kadar büyük bir

²²⁶ Brockett, a.g.e., s.18.

²²⁷ Artaud, *Tiyatro ve İkizi*, s.77.

²²⁸ Lecoq, *Şiirsel Beden*, s.146.

etki görülmemektedir fakat Artaud'nun yazılarında az da olsa mizah kavramına rastlanmaktadır. Mizahı tanımlarken canavarların ortaya çıkışlarından, tanrıların bolluğundan ve tiyatronun başkaldırısıyla ortaya çıkan parçalanmış bir iktidardan bahsetmektedir.²²⁹ Böylece mizah Bufon Tiyatrosu'yla çok benzer bir yere taşınmaktadır. Canavarlar ve tanrılardan bahsederken tam olarak Bufonları tarif etmektedir. Onların insan dışı görüntülerinde yatan canavar durumu ve kendilerini yerden veya gökten gelmiş tanrılar olarak betimlemeleri bu yorumu desteklemektedir. Öte yandan parçalanmış bir iktidar yapısının oluşturduğu mizah da Bufonların mizahı kullanım biçimlerine örnek gösterilebilir. Tabii ki bu her iki tiyatro için de bir başkaldırıdır. Bu değerlendirmeler ışığında Vahşet Tiyatrosu ve Bufon Tiyatrosu için mizahı kullanarak da arınmayı yaşatmakta oldukları çıkarımı yapılabilir. Fakat Bufonların mizahında seyirciyle direkt olarak dalga geçmesinden kaynaklı çıkan espriler, Vahşet Tiyatrosu'nda görülmemekte, mizahın absürt kısmıyla değerlendirilmektedir.

Freud'un psikanalitik kuramda yer verdiği savunma mekanizmalarından biri olan yüceltme de Artaud'nun tiyatro fikrinde gözlemlenmektedir. Yüceltmede yöntem olarak şiddet arzusunun bir yere yönlendirilmesi durumuyla yaşanan arınma, Vahşet Tiyatro'sunun kullandığı şiddeti nedenselleştirmektedir. Böylece seyirci, şiddetin arzusunu bir tiyatro etkinliğine yönlendirmesi ve burada karşılaştığı şiddeti gözlemlenmesiyle kendini doyuracak ve onu bu etkinlikle yüceltmış olacaktır. Bu yöntem Bufon Tiyatrosu için de söylenebilir. Bufonların şiddeti de aynı etkiyi yaratabilmektedir.

Karşılaştırılması yapılan Vahşet Tiyatrosu ve Bufon Tiyatrosu'nun kullandığı etmenler doğrultusunda arınma etkisi, Aristoteles ve Freud'un yöntemlerine göre incelenmiş olan arınma olgusunda yaşatılan dehşet konusunda birleşmekte, seyircinin oyuncuyla birlik sağlaması konusunda farklılaşmaktadır. Aristotelesçi yaklaşımın ahlak çerçevesi bu tiyatroların yapısı dışında kalırken, yaşamın vahşetini sunarak onlardan uzaklaşma doğrultusunda bakıldığında kendi ahlak yapılarını kurmakta olduğu gözlemlenebilir. Bütün bunların dışında tiyatronun kökenini temsil eden ritüellerin arınma etkisi, kullandıkları ayinlerde görülebilir.

²²⁹ Artaud, *Tiyatro ve İkizi*, s.109.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Artaud, birçok tiyatro adamını etkilemesiyle günümüzdeki tiyatro anlayışlarının fikirlerin de bile varlığını göstermektedir. Bununla birlikte onun ortaya koyduğu Vahşet Tiyatrosu'nun doğrudan örnekleri çok fazla görülememektedir. Günümüzde varlığını koruyamayan Vahşet Tiyatrosu, benzerlikleri ortaya konulan Bufon Tiyatrosu'yla birlikte düşüncesini devam ettirebilir saptaması yapılabilmektedir. Bu fikri somutlaştırmak için yapılan çalışma sonucunda, iki tiyatronun sunduğu vahşilik görüntülerinin ve arınma yöntemlerinin birbirlerine uyarlanabileceği görülmektedir.

Ritüellerden çıkmış tiyatronun özünü ve Dionysos şenliklerinde doğan tiyatronun temelini yansıtan Vahşet Tiyatrosu ile Bufon Tiyatrosu, ilkellerden kalan vahşiliği de tiyatronun merkezine yerleştirerek, insanların varoluşunun ve ilklerin getirdiği arılığın düşüncesine dönüşü temsil etmektedirler. Sonradan gelişen uygarlık düzeni, bu arılığın kaybolmasına sebep vermiştir. Bundan dolayı bu düzenin getirdiği yıkımlar da iki tiyatronun dilinde, metinlerinde ve düşüncelerinde kendini göstermektedir. Uygarlık ile evrimleşen insan, bastırdığı vahşiliğinin yansımaları daha kötücül olaylarla yansıtmaktadır. İnsanın içinde büyüyen bu vahşilik arzusu, iktidarın yönlendirmesi sonucu bireylerin üstün olma çabalarına ve en nihayetinde uygarlıkların üstünlük tutkularına dönüşmektedir. Buradan doğan vahşeti anlatan Vahşet Tiyatrosu ve Bufonlar, bu görüntüleri imgelenen karakterlerle ve olaylarla vermektedirler. Aynı zamanda dehşet, absürt bir boyutta ele alınmaktadır. Gösterilen kanlar, parçalanmış bedenler veya birbirlerini deşen insanların hepsi, bu tiyatrolarda görülmekte ve seyirciye absürt gelecek şekilde yansıtılmaktadır. Tabii böylece uygarlığa bakışlarını, onun getirdiği saçmalıklarla göstermiş olmaktadır. Öte yandan Vahşet Tiyatrosu, uygarlığı bir varoluşsal sıkıntılar olarak karakterlerde gösterirken, Bufonlar onun bu acısını yaşamazlar. Bufonlar gösterdikleri olayları bir oyunun içindeymiş gibi eğlenerek sunarlar. Böylece Vahşet Tiyatrosu'nun yansıttığı karamsar atmosfer, Bufonlar ile dağılmaktadır. Bu da günümüzde Vahşet Tiyatrosu'nun uygulanabilirliği için bir yöntem olarak tercih edilebilir. Çünkü Vahşet Tiyatrosu'nun karanlık atmosferi içinde ele alınan dehşet görüntüleri seyirciye fazla yüklenmekte ama Bufonlar bu görüntüler içinde eğlencelerini göstererek seyirciyi rahatlatmaktadırlar.

Artaud'nun tiyatronun arınma özelliğini özellikle vurgulaması da Vahşet Tiyatrosu'nun seyirciyle buluşması noktasında ona önemli bir misyon yüklemektedir. Çünkü uygar bir toplumun içinde köklerimizi de unutmadan yaşamının çaresi, bu yöntemle mümkün olmaktadır. Arınma olgusunun Antik Yunan Tiyatrosu'nda kullanılan bir yöntem olması da temele dönüş noktasında önem arz etmektedir. Psikanalitik kurama göre de incelenen arınma olgusu, insanın sağlıklı kalabilmesi için uygulanan bir gerekliliktir. Vahşet Tiyatrosu'nda arınma, tıpkı psikanalistlerin uyguladığı seanslar gibi bir etkinlikte kendini gösterecek, bilinçdışına saldırarak var olanı bilince aktaracak ve en nihayetinde bastırılanın kaldırılmasıyla sağaltım gerçekleşecektir. Bufonlar da bu etkinliği seyircinin bastırıldığı güdülere yüklenerek gerçekleştirebilmektedirler. Her iki tiyatronun da sağladığı yüzleşme, seyirciye izlediği dehşetin nedeninin kendisi olduğunu anlatacaktır. Böylece yüzleşme de bilince aktarılmış bir bilinçdışının temizliğine yarayacaktır. Vahşet Tiyatrosu ile Bufon Tiyatrosu eğlence ve karamsarlık noktasında bu yöntem içinde de ayrılmaktadırlar. Bufonların esprileri ve alayları seyirciyi arınmaya götürürken Vahşet Tiyatrosu seyirciye doğrudan yüklenen bir espri sunmaz. Vahşet Tiyatrosu sahnedeki oyuncuyla özdeşleşip onun coşumlarında kendini bulurken, seyircinin Bufonlara yaklaşma noktasında bir mesafe gözlemlenir. Onların görüntülerinden kaynaklanan bu mesafe, insanları resmettiklerinin anlaşıldığı noktada yüzleşmeye dönmekte ve seyirci o mesafe içinde kendi gerçekliğini izleyebilmektedir. Bu mesafe kesinlikle Gerçekçi Tiyatro'nun sunduğu başka bir dünya yanılması içinde gerçekleşmez. Bufonlar ve seyirciler, Vahşet Tiyatrosu'nda da olduğu gibi aynı uzam içinde varlık sürerler. Bu da seyircinin yüzleşmesiyle gelen arınma tekniğinin daha etkili olmasını sağlar. Çünkü uzamda gerçekleşen vahşet, bir engelle karşılaşmadan insanların duyularının harekete geçmesini sağlamaktadır. Bu duyuların yoğunluğundan elde edilen arınma da insan üzerinde daha büyük bir etki sağlayacaktır. Bu çıkarımların üzerine diyebiliriz ki; Vahşet Tiyatrosu'nun yaşaması için, Bufonların önerdiği eğlence anlayışının üstlenilmesi ve böylece seyircinin rahatsız olduğu noktada onun dikkatini toplayacak bir unsur olarak mizahın kullanılması gerekmektedir. Aksi takdirde; Vahşet Tiyatrosu'nun örneklerinde görüldüğü üzere seyirciye baygınlık geçirecek kadar yüklenmek, onun oyundan kopmasına neden olacaktır.

İki tiyatronun sahnede kullandığı etmenler karşılaştırıldığında da benzerliklerini görebilmenin mümkün olabileceği saptanmıştır. İnsan doğasına verilen önem, doğanın

mimlenmesiyle gösterilmektedir. Bununla beraber doğanın elementlerinden olan ateşin simgesini Artaud için kullanan Lecoq, Bufonları da Artaud'nun metinlerine yöneltmesiyle ateşin imgesinde Artaud ve Bufonları buluşturmaktadır. Kullandıkları dile ve önerdikleri metinlere bakıldığında da iktidarın algısını yıkmak için onun koruduğu dili bozup, söylemlerin oluşturduğu metinleri parçalayarak yeniden düzenledikleri saptanmıştır. Seyircinin konumu ve işlevi de vahşeti ve arınmayı sağlayacak şekilde düzenlenmektedir. Ayinler ise hem arınmanın hem de vahşiliğin bir ürünü olarak iki tiyatrodan da kendini göstermektedir. Başlıca temalarının uygarlık olduğu görülen bu tiyatrolar, her zaman yaratım için aynı dili yani şiirsel bir uzamı kullanırlar. Artaud'nun şiirsel sonuç, Lecoq'un da şiirsel zemin diye adlandırdıkları bu yaratım, karakterlerin bedenlerinde görünür olmaktadır. Tabii ki Artaud'nun dediği gibi, hiçbir anlatım insanın gerçekliğini göstermediği takdirde bir anlam taşımamaktadır:

“Ne Mizah, ne Şiir, ne Hayal hiçbir anlama gelmemektedir, eğer bütün gösteriyi oluşturacak şaşırtıcı bir biçimler uçuşu üreten anarşik bir yıkımla, organik olarak insanı, onun gerçeklik konusundaki düşüncelerini ve gerçeklik içindeki şiirsel yerini söz konusu etmeye erişmiyorlarsa.”²³⁰

Tiyatro sanatı, ister Bufonlar gibi alay ederek, mizahı kullanarak; ister Vahşet Tiyatrosu gibi varoluşsal sıkıntıları dile getirerek ya da rüyaların gizemini taşıyarak yapılsın, önemli olan; insanın sahte gerçekliğinin yıkılıp özünü bulmasını sağlamak ve bunu şiirsel bir görüntüyle vermektir. Bu durum ise her iki tiyatronun da bunu sağladığını gördüğümüz üzere mümkün olacaktır. Böylece Lecoq'un girişte vurgulanan sorusunun cevabı, bu araştırma sonucunda verebilir: Bufonlar, Artaud'nun kurduğu dünyayı farklı bir forma büründürüp geliştirmişlerdir. Böylece Bufonlar, kendilerinden ibaret bir vahşet tiyatrosu gösterisi sunabilirler. Lecoq'un, Bufonları tragedyanın sahasına sokmayı düşünmesi gibi Bufonlar, Vahşet Tiyatrosu'nun trajedisini kendilerine uyarlayabileceklerdir. Akademik bir yönelişle ele almaya çalışılan söz konusu bu tez çalışmasında denilebilir ki: Artaud'nun metinlerini, Lecoq'un söylediği gibi, Bufonlardan iyi kimse söyleyememektedir.

Araştırmanın sonunda elde edilen sonuçlar doğrultusunda şu öneriler sunulmuştur:

²³⁰ Artaud, *Suç Ortakları ve İşkenceler*, s.68.

- Antonin Artaud'nun tiyatroya yaptığı katkılar düşünülduğünde, ortaya çıkardığı Vahşet Tiyatrosu'nun günümüzde de devam edebilmesi geliştirilebilir ve dönüştürülebilir yapısı ile mümkün olacaktır.
- Jacques Lecoq sayesinde kendilerine ait bir tiyatro ile var olan Bufonlar, geçmişlerinin de aydınlatılmasıyla günümüz tiyatrosunda önemli bir yere sahip olabilirler.
- Bufonlar, Vahşet Tiyatrosu'nu kendilerine göre yeniden ele alarak onu uygulanabilir hale getirebilirler ve böylece Bufon Tiyatrosu, kendine yeni bir misyon edinerek alanını genişletebilir.
- Bu tiyatroları ele alırken veya bu tür oyunları sahnelerken vahşilik ve arınma olgularının irdelenmesi, onlara verilen anlam açısından önemli görülebilir.

KAYNAKÇA

- ARISTOTELES, *Poetika*, çev. İsmail Tunalı, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1993.
- ARISTOTELES, *Nikomakhos'a Etik*, çev. Furkan Akderin, 1. b., İstanbul: Say Yayınları, 2014.
- ARTAUD Antonin, *Van Gogh, Toplumun İntihar Ettirdiği*, çev. Ahmet Deniz Soysal, 1. b., İstanbul: Nisan Yayınları, 1991.
- ARTAUD Antonin, *Suç Ortakları ve İşkenceler*, çev. Ahmet Soysal, 1.b., İstanbul: Nisan Yayınları, 1992.
- ARTAUD Antonin, *Tiyatro ve İkizi*, çev. Bahadır Gülmez, 1. b., İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993.
- ARTAUD Antonin, *Yaşayan Mumya*, çev. Yaşar Güneç, 1. b., Ankara: Yaba Yayınları, 1995.
- ARTAUD Antonin, *Tarahumaralar Ülkesine Yolculuk*, çev. Bahadır Gülmez, 1. b., İstanbul: Everest Yayınları, 2015.
- ARTAUD Antonin, *Antoloji*, der. Jack Hirschman, çev. Berkay Tartıcı, 1. b., İstanbul: SUB Yayınları, 2019.
- ATKINSON Rita L., Richard C. ATKINSON, Edward E. SMITH, Daryl J. BEM, Susan NOLEN - HOEKSEMA, *Psikolojiye Giriş*, çev. Yavuz Alogan, 5. b., Ankara: Arkadaş Yayınevi, 2010.
- BERGHAUS Günter, "Artaud's Le Jet De Sang: An Unperformable Surrealist Play?", *Ritual and the Avangard*, ed. Thomas Crombez, Barbara Gronau, Vol. 28, No. 1, 2010,ss. 21-35.
- BLIN Roger, Antonin ARTAUD, Victoria Nes KIRBY, Nancy E. NES, Aileen ROBBINS, "Antonin Artaud in 'Les Cenci'", *The Drama Review: TDR*, Vol.16, No.2, 1972, ss. 90-145.
- BRAUDEL Fernand, *Uygurlukların Grameri*, çev. Mehmet Ali Kılıçbay, 1. b., Ankara: İmge Kitabevi Yayınları, 1996.
- BROCKETT Oscar G., *Tiyatro Tarihi*, çev. Sevinç Sokullu, Sibel Dinçel, Tülin Sağlam,

- 1.b., Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2000.
- BUSHMAN Brad J., Angela D. STACK, Roy F. BAUMEİSTER, “Catharsis, Aggression, and Persuasive Influence: Self-Fulfilling or Self-Defeating Prophecies?”, *Journal of Personality and Social Psychology*, Vol.76, No.3, 1999, ss. 144-148.
- CANDAN Aysin, *Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro*, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2003.
- CONNICK Rob, *Rethinking Artaud’s Theoretical and Practical Works*, (Doktora Tezi), Ohio: Bowling Green State University, 2011.
- CUSHMAN Lysander W., *The Devil And Vice in the English Dramatic Literature Before Shakespeare*, 1. b., London: Humanities Press, 1970.
- DAMON Cynthia, *The Mask of the Parasite: a Pathology of Roman Patronage*, 1. b., Michigan: The University of Michigan Press, 1997.
- DORAN John, *The History of Court Fools*, 1. b., London: R. Bentley, 1858.
- DUMAN Mehmet Akif, “İlk Kathartiker Thespis’ten, Aristoteles’in Kabusu Antiphon’un ‘Konuşma’larındaki Kathartik Yapıya Yahut (Aristoteles’in Bir Türlü Gerçekleşmeyen Metamorfozu)”, Isparta, *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, S. 34, 2015, ss. 259-278.
- FOUCAULT Michel, *Deliliğin Tarihi*, çev. Mehmet Ali Kılıçbay, 4. b., Ankara: İmge Kitabevi Yayınları, 2006.
- FOUCAULT Michel, *Büyük Kapatılma*, çev. Işık Ergüden, Ferda Keskin, 3.b., İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2011.
- FOUCAULT Michel, *Akıl Hastalığı ve Psikoloji*, çev. Emre Bayoğlu, 1. b., İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2013.
- FOUCAULT Michel, *Özne ve İktidar*, çev. Işık Ergüden, Osman Akınhay, 6. b., İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2019.
- FREUD Sigmund, *Totem ve Tabu*, çev. Niyazi Berkes, İstanbul: Cumhuriyet Yayınevi, 1980.
- FREUD Sigmund, Henry Alden BUNKER, “Psychopathic Characters on the Stage”, *The Tulane Drama Review*, Vol. 4, No. 3, 1960, ss. 144-148.

- FREUD Sigmund, *Bir Yanılsamanın Geleceği: Uygarlık ve Hoşnutsuzlukları*, çev. Aziz Yardımlı, İstanbul: İdea Yayınları, 2000.
- FREUD Sigmund, *Bastırma ve Bastırılanın Geri Dönüşü*, çev. Oya Kasap, 2. b., İstanbul: Telos Yayınevi, 2016.
- FREUD Sigmund, *Espriler ve Bilinçdışı ile İlişkileri*, çev. Emre Kapkın, 6. b., İstanbul: Payel Yayınevi, 2016.
- FREUD Sigmund, *Psikanalizin Ana Hatları*, çev. Taner Çankırı, 1. b., İzmir: Mavi'nin Not Defteri Yayınevi, 2018.
- FREUD Sigmund, *Uygarlığın Huzursuzluğu*, çev. Haluk Barışcan, 6.b., İstanbul: Metis Yayınları, 2018.
- FROMM Erich, *İnsandaki Yıkıcılığın Kökenleri*, çev. Şükrü Alpagut, C.I, 2. b., İstanbul: Payel Yayınevi, 1993.
- GILHUS Ingvild Salid, "Carnival in Religion: the Feast of Fools in France", *Numen*, Vol.37, 1990, ss.24-52.
- GRIFFITH Mark, "Slaves of Dionysos: Satyrs, Audience, and the Ends of the *Oresteia*", *Classical Antiquity*, Vol.21, No.2, 2002, ss. 195-258.
- HACHT Anne Marie, "The Cenci", *Drama for Students: Presenting Analysis, Context and Criticism on Commonly Studied Dramas*, S. 22, 2006, ss. 66-78.
- HALLIWELL Stephen, "Aristophanic Satire", *The Yearbook of English Studies*, Vol. 14, 1984, ss.6-20.
- HUGO Victor, *The Hunchback of Notre Dame*, çev. Frederick Shoberl, 1. b., London: R. Bentley, 1833.
- KILIÇ Yavuz, "Hobbes, Locke ve Rousseau'da 'Doğa Durumu' Düşüncesi", Erciyes:*Temaşa E.Ü.F.B.D.*, S. 2, 2015, ss. 97-117.
- LECOQ Jacques, *Theatre of Movement and Gesture*, ed. David Bradby, 1. b., Oxon: Routledge, 2006.
- LECOQ Jacques, *Şiirsel Beden: Yaratıcı Tiyatro Eğitimi*, çev. Mine Çerçi, 2. b., İstanbul: NotaBene Yayınları, 2017.

- LORENZ Konrad, “Ecce Homo (İşte İnsan)”, çev. Mustafa Tüzel, *Cogito Dergisi*, S. 6-7, 1996, ss. 65-77.
- MALINA Judith, BECK Julian, “Paradise Now: Notes”, *The Improvisation Studies Reader: Spontaneous Acts*, Ed. Rebecca Caines, Ajay Heble, Oxon: Routledge Press, 2015.
- MAROWITZ Charles, “Notes on the Theatre of Cruelty”, *The Tulane Drama Review*, Vol. 11, No. 2, 1966, ss. 152-172.
- MILLER Mary, KARL TAUBE, *An Illustrated Dictionary of the Gods and Symbols of Ancient Mexico and the Maya*, 1. b., London: Thames and Hudson, 1993.
- MURDOCK Nancy L., *Psikolojik Danışma ve Psikoterapi Kuramları: Olgu Sunumu Yaklaşımıyla*, çev. Füsün Akkoyun, 2. b., Ankara: Nobel Akademik Yayınları, 2013.
- MURRAY Simon, *Jacques Lecoq*, 1. b., London: Routledge Press, 2003.
- NUTKU Hülya, “Günümüzde ‘In-Yer-Face’ Tiyatro Anlayışı”, *Yeni Tiyatro Dergisi*, 2009, <https://www.yenitiyatrodergisi.com/makale/gunumuzde-in-yer-face-tiyatro-anlayisi>, (05.11.2020).
- ÖZBEK Metin, *Dünden Bugüne İnsan*, İstanbul: İmge Kitabevi, 2007.
- PAPAIOANNOU Christina, vd., “Association of Dance With Sacred Rituals in Ancient Greece: The Case of Eleusinian Mysteries”, *Studies in Physical Culture and Tourism*, Vol. 18, No. 3, 2011, ss. 233-239.
- PARLITI Umut, ÇAĞATAY YÜCEL, “Anadolu Prehistoryasında İnsan Kurbanı ve Mitolojik Hikayelere Yansıması”, *Ardahan Üniversitesi Uluslararası Mitoloji Sempozyumu*, ed. İbrahim Okan Akkın, vd., Ardahan: Ardahan Üniversitesi, 2019, ss. 920-938.
- PENNER James, “The Living Theatre and Its Discontents: Excavating the Somatic Utopia of Paradise Now”, *Ecumenica*, Vol. 2, No.1, 2009, ss. 17-36.
- Psikanaliz Araştırmaları Derneği, “Sigmund Freud”, <http://psikanalizarastirmalari.com/freud/>, (27.08.2020).
- RANCIERE Jacques, *Özgürleşen Seyirci*, çev. E. Burak Şaman, 1.b., İstanbul: Metis

- Yayımları, 2010.
- ROUSSEAU J. J., *İnsanlar Arasındaki Eşitsizliğin Kaynağı*, çev. Rasih Nuri İleri, 4.b., İstanbul: Say Yayınları, 1990.
- SCHULTZ Duane P., Sydney Ellen SCHULTZ, *Modern Psikoloji Tarihi*, çev. Yasemin Aslay, 1. b., İstanbul: Kaknüs Yayınları, 2007.
- SIERZ Aleks, “The Element That Most Outrages: Morality, Censorship and Sarah Kane’s Blasted”, *European Studies: A Journal of European Culture, History and Politics*, Vol. 17, 2001, ss. 225-239.
- SIERZ Aleks, *Suratına Tiyatro: Britanya’da In-Yer-Face Tiyatrosu*, çev. Selin Girit, 1. b., İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, 2009.
- STIKER Henry Jacques, *A History of Disability*, çev. William Sayers, 1. b., Michigan: The University of Michigan Press, 1999.
- ŞENER Sevda, *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, 2. b., Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2000.
- Türk Dil Kurumu Sözlükleri, <https://sozluk.gov.tr>, (31.03.2020).
- WIKIPEDIA, “Bouffon”, <https://en.wikipedia.org/wiki/Bouffon>, (13.05.2020).
- WIKIPEDIA, “Tezcatlipoca”, https://en.wikipedia.org/wiki/Tezcatlipoca#cite_note-19, (31.08.2020).
- YAZGAN İNANÇ Banu, Eşef Ercüment YERLİKAYA, *Kişilik Kuramları*, 6. b., Ankara: Pegem Akademi Yayınları, 2012.
- YOUNG Wilfred, “The Comic Devil in Medieval English Drama”, *Hermathena*, S. 86, 1955, ss. 29-39.
- ZAPÇI Neslihan, *Latans (Okul Çağı) Döneminde Çocukların Dürtüsel İşleyiş Özellikleri ve Projektif Testlerin Katkısı*, (Doktora Tezi), İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2011.