

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

Giriş

Artaud, aşırılığa varan davranışlarda bulunan, aşırı uçlarda gezinen bir peygamber olarak tanınıyordu. Başlarda simgecilikten etkilenen Artaud, daha sonraları gerçeküstücülüğü benimsedi. Ancak gerçeküstücülerle de ilişkisi uzun sürmeyecekti. Artaud, Andre Breton gibi çoğu gerçeküstücü sanatçının aksine politik görüş olarak komünizmi değil hristiyan mistizmini benimsedi. 1934 yılında Artaud dadacı – gerçeküstücü çevreden, umutsuzluğa kapılarak ayrıldı. Çoğunlukla kendisini sıradan olan gerçeklikten koparacak uyuşturucular kullanıyordu. Artaud'nun Meksika'da Tarahumara yerlileriyle paylaştığı peyotl deneyimleri de şüphesiz onun düşünsel yaşamının bir parçası olmuştur. Aslında tek istediği, tiyatroyu tüm kuramsal, tarihsel, kültürel zincirlerinden kurtarıp ona kendi dilini kazandırmaktı. Başlangıçta “insan”dan yola çıkan tiyatro çağlar sonra geldiği noktada “insan”dan uzaklaşmıştı. Ancak Artaud, yol göstericiliğini yaptığı toplumu ve uygar dünya adına akıl hastanesine kapatıldı. Bu tezle birlikte bir metin olarak Artaud'yu okumaksa amacımız, onun deneyimlerini ve yaşamını metnin dışında bırakamayız.

Artaud, I. ve II. Dünya savaşlarına da tanık olması nedeniyle olsa gerek yaşadığı vahşet çağında kendi

tiyatrosunu uç noktada bir isimle “vahşet tiyatrosu” olarak çağırdı. Vahşet tiyatrosu, aklın sınırları dışında, metaforik tanımlar yapan, soyut içeriği olan bir tiyatroydu. Daha sonraları takipçileri tarafından Artaud'nun düşünceleri uygulanmaya kalkılırsa ona ihanet edilir denildi ya da imkansız olarak tanımlandı. Artaud batı tiyatrosunun metne bağımlı yapısını reddederek metnin yerini alacak, doğu tiyatrosunda (özellikle Bali tiyatrosunda) etkilerini gördüğü “metafizik” bir anlatıma yönelir.

Jung'un “ilkel mantık mitler yaratmaz onları yaşatır. Mitler bilinç öncesi ruhun, irade dışı ifadeleri ve bilinç dışı psişik olaylarla ilgili dışavurumlarıdır.” söylemi, Artaud için bir çıkış noktası oluşturur. Tiyatrosunun adını Alfred Jarry olarak koyması onun, Jarry'nin yazdığı oyunlarda ortaya çıkardığı “ilkel bilinç dışı”nın gerçek büyüsel kaynaklarından beslendiğine inanmasıdır.

Artaud, 1936'da Paris'i ve batı uygarlığını terk etme girişiminde bulunarak Kuzey Meksika'da yaşayan Tarahumara yerlileriyle birlikte yaşamaya başlar. Peyotl deneyimi, Tarahumaralarda önemli yere sahiptir. Biz bu deneyimlerle 1943'te **Le Rite du Peyotl chez les Tarahumaras (Tarahumaralar'da Peyotl Riti)** ve **Supplément**'de ve elbette çok daha sonra **Tutuguri** isimli bu iki yazıdan oluşan eserinde tanışırız. Bu eserler mistik

bir tona sahiptir ve İsa'nın yaşadığı deneyimlere benzer öznel bir dönüşümü anlatırlar. Peyotl hakkında bir çok yazı vardır, Meksika düzlüklerinde, kuzey Meksika'da Rio Grande'da bulunan halüsinogen bir kaktüs türüdür. Kökeni Aztek mitolojisindeki savaş tanrıları için yapılan ayine dayanmaktadır. Artaud'nun peyotl deneyimleri, Aldous Huxley'in Algi Kapıları'nda, Castaneda'nın Don Juan'da yaptığı sınır deneyimlerine benzer. Peyotl'un yarattığı etkiler, bir yolculuk, bir erginleme töreni niteliğindedir. Etnolojik olarak bakıldığında Tarahumara'ların tanrı kavramları, evreni yaratan ve yöneten bir aşkın varlıktan çok farklıydı, aksine tanrı peyotl'un etkisiyle görünen ve iletişim kurulabilen içkin bir varlıktı. Peyotl ritleri, ilksel zamanlardan beri uygulanan, kişinin geçmişine yönelip kendini sorgulamasını ve bastırılmış içgüdülerini dışa vurmasını sağlayan, toplumsal niteliği olan ritlerdir. Birey bu yolla erginlenmiş oluyor ve toplumun bir parçası olmaya kabul ediliyordu. Bahsedilen ritlerdeki birlik fikri, Artaud'ya tiyatro hakkında bir fikir sunmuş olmalıydı.

Théâtre et cruauté : Dionysos profané (Tiyatro ve Kıyıcılık: Dindışı Dionysos) isimli kitabında Pierre Brunel, Tarahumara'ların Riti'nde Artaud tarafından yapılan tanımlamaları aktarır ve şu soruyu sorar: Bu Peyotl'da tiyatronun yer aldığı anlamına gelebilir mi? Gerçekten, yazar

yerlilerin “hesaplı” danslarında “trans halindeki” bir göstericiyi getirmek isteyen Artaud'nun arzusuyla karşı karşıyadır. “ tiyatral pratiğe yaklaşan bir fikrin , bir inanışın ele alınması, Artaud “trans fikri”nin keşfinde, bir bilinci ele alır.” Öyleyse burada bir kenidini bilme fikri buluruz. “Kendini bilmek, belirmektedir.” diye yazar Artaud, ve Tarahumaraların büyüğü danslarıyla tanışmış olmak, “gerçeklikte yolculuğa izin veren” bitkiyi kullanmış olmak, ve bedeninin dışındaki oluşun bir yeniden doğuş tarafından bu kendilik bilincine varması bir belirıştır. [1]

Seyirci ve oyuncu kaynaşmalı, tiyatro bir işleve hizmet etmeliydi. Otoritenin zevkine hizmet eden, bir eğlence kavramına dönüşmüş, deyim yerindeyse sürgün edilmiş, salt bir seyir sanatı haline getirilen tiyatro eski etkisini geri kazanmalıydı.

1. 1. Artaud ve Çağı

20. yüzyıl tiyatro açısından sorunsallarla geçen bir yüzyıl olmuştur. Gerek dram sanatındaki köktenci değişimler, düşünsel paradigmalarda yaşanan kırılmalar, politik sanatsal avangarde'ın yaşamdan uzaklaşan sanatı ele alış biçimi, metinden kopma istemi, sahnenin şimdi ve buradalığına yapılan vurgu, yalnız zihinsel değil aynı zamanda da bedensel olarak ele alınan insan gündeme gelmeye başlamıştı. Rönesansla birlikte sanatın yüzünü

yaşama dönüşü 18. yüzyılda netleşmeye başlamıştı, romantizm sanatın özerk statüsünü sorgulamaya başladı.

Bu dönem daha çok niteliksel değişimlerin getirdiği şok ve çalkantının dönemi idi. 1789'un hayalleri; 1848'de Burjuvazi ve proleteryanın elele verip Monarşiyi devirmesi; ancak saflaşp mücadeleye girişmeleri, 1871'de Paris Komünü, 1878'de Bakunin'in çıkardığı ajitasyon dergisine L'Avant-garde adını vermesi bir süreci başlattı. Endüstriyel devrimle birlikte gelişen teknoloji, hız, üretim ve mekanikleşme, Sovyetler ile birlikte ortaya çıkan yeni bir ülke kurma ideali ve Sovyet öncesi hareketler, I. Dünya savaşı sonrası yaşanan umutsuzluk bu dönemin tarihsel zeminini oluşturuyordu. Fütüristler teknolojik gelişmeye kucak açarken bir çok avangard kuramcı ve sanatçı yalınlık ve ilksel olana geri dönüşü savundu.

Modernizmin yıkıcılığı, tektipleştiriciliği ve tahakküm ilişkileri sorgulanmaya başlandı. Düşüncesel dizgelerde kırılmalar yaşandı, Kierkegaard Hegelci bir sistemli felsefeye karşı çıktı, aynı zamanda insan aklın egemenliği altında bilinebilir bir tasarım olarak ele alınmaktan vazgeçildi, artık biliniyordu ki herhangi bir “öz” düşüncesinden bağımsız, bir varoluş ve bu varoluşun çetrefilli yapısı çözümlenmeliydi. İlerlemecilik ve rasyonelliğe dayalı dünya algısı, farklılıkların olduğu gibi kabul edilmediği, değişimin ilerleme ya da

gerileme olarak kategorize edildiği, sekülerleşme düşüncesiyle insanın doğayla birlikte yaşamak yerine ona hükmetmeye başladığı, yaşamın neden-sonuç ilişkileri üzerine kurulduğu, mekansal alanların kesin çizgilerle birbirinden ayrıldığı yeni bir dünya fikrini kurguladı.

1. 2. Simgecilik ve Form

Simgeciler bir tür öznelcilik ve idealizme sahiptir. Ortak bir dil oluşturmaya çalışan insanların çabaları vardır. Mallarme'e göre "Bir mutlak bir dil, bir de ham ve dolaysız bir dil vardır". Mutlak olanı sezdirmeye çalışan bir dille gündelik dil ayrımıdır bu. Simgeciler böyle bir dil oluşturmaya çalışır. Müzikle ilişkili bir dil.

Düşüncenin rasyonel yapısına verilen bu olumsuz değer, simgecileri iletişimin söylemsel yollarına karşı, -öncelikle duygusal ve bilinçaltı olan- dolaylımsız bir dil bulmaya itti. Ve görünen karşıtlıkların arasında kurulan bu bağ avant-garde dram sanatının en temel özelliği haline geldi; Artaud'nun "duyguları ve konuşmanın bağımsızlığını hedefleyen", akupunktura benzer biçimde "imgelerin fiziksel bilgisi"ni verecek somut bir dil yaratarak, "doğrudan seyircinin organizmasını etkileme" idealine yöneltti.[2]

Amaç, toplumsal olarak tarif edilen bireyin doğalcı anlatımına karşıt olarak, gerçekliğin, aldatıcı yüzeysel

görünümünü değil, arketip insanın içsel doğasını somut simgelerle cisimleştirerek, daha derin bir düzeyini araştırmaktı.

Sembolizmin başlangıcı Fransa'ya yerleştirilir. Birçok farklı sembolizm olsa da ortak bir dil oluşturma çabaları ortaktır. Bu dil doğrudan bir dil değil, bir şeyler (en çok da ölümü, ölümlü olduğumuzu, köklerimizdeki örtük şeyleri) sezdirenen bir dildir. Genç sembolistleri birleştiren şeyin ortak bir gelecek tasarımı değil geçmişin reddedilmesi ("babaların suratına bir tokat") olduğu dile getirilir. Simgecilerin idealinin tam olarak sahneye getirilmesinin olanaksız olduğu da iddia edilmiştir.

Maeterlinck, Ibsenvari sorun oyunlarının tartışma temelinden uzaklaşarak “sessizliğin tiyatrosuna” yönelmeye çalıştı.

Tanımları itibariyle yüzeysel olan sözcükler (Samuel Beckett'i çarpıcı biçimde öngören bir savla), doğrudan varoluşsal bilinci açığa çıkaran alışılmış tepkilerin yerine geçer; duyguları sözcüklere dökmek onların sahiçiliklerini yok eder; ve “durağan dram sanatı” dışsal çatışmanın yerini alır.[3]

Dışsal gerçekliğin karakterin ruhsal tasarımları haline geldiği simgesel tiyatroda, bu durum Pelléas ve

Mélisande'nin mağara sahnesinde görülür. Burada Golaud, Pelléas'ı Mélisande'nin uzun sarı saçlarını okşarken yakalamıştır ve onu şatonun altındaki yeraltı mahzenlerine götürür. Sonra, birden anlaşılır ki bu bilinçaltının derinliklerine bir iniştir. Karakterler ruhsal öğeler olarak, şato ise tek başına aklın bir ögesi olarak ortaya çıkar ve bilince karşı bilinçaltının değerlendirmesi oldukça tipiktir.

Rasyonalizmin görünüşte heybetli, istila edilemez yapısı, sağlam olmayan bir temel üzerine tehlikeli bir biçimde kondurulmuş olarak, altında “tuhaf kertenkeleler”in yaşadığı, içinde kanalizasyonlarla dolu karanlık mağaraların olduğu yapay bir inşaat olarak görülmektedir.[\[4\]](#)

20. yy.da yazarlık altın çağını yitirmiş gibi görünmekte. Avangartlarla başlayan metni dışlama eğilimi yönetmen ve oyuncu arasındaki çelişkiyi başat hale getirdi.

Kuklalar sessiz olduğu ve simgeleri canlandırdıkları için daha güçlü bir ruhsal gerçeklik izlenimi verir ve bu da ses taklitleri yapan konvansiyonel oyuncudan daha etkili bir duygusal alan meydana getirebilir. Simgecileri o ana kadar kaba ve popüler eğlence ile özdeşleşen kukla tiyatrosunun olanaklarını keşfetmeye iten neden budur.

Gordon Craig'ın ideal aktörü bir “üstün-kukla” olarak görmesi, Maeterlinck'in ilk oyunları için kuklaların en uygun

oyuncu olacağına inacı ya da Lugné-Poe'nun kendi Théâtre de l'Oeuvre'ünü aslında bir kukla tiyatrosu olarak kurma istekleri koşuttur.[5]

Innes'e göre kuklanın gerçeklikle ilişkisi, "bir ulusun bayrağının bir ulusla ilişkisine benzer." [6] İnsan formunun soyutlanması olarak duyguları genel düzeyde temsil etmektedirler ve bir eylem ânını timeline indirgeyere yalınlaştırmaktadırlar. Oyuncunun kişiliği işin içine girmediği gibi hiçbir biçimde bireysel yaşantı da yoktur.

1. 3. Tarihsel Avangardların Politik Tavrı

Tarihsel avangardları tek bir manifesto ya da bir genel ilkeler çerçevesinde açıklamak mümkün değildir, parçalı bir bütün söz konusuydu. Peter Bürger, Avangard Kuramı'nda genel olarak estetik biçimlendirme ilkelerindeki değişimi ele alır ve bunu bir kopuş fikrine dayandırır. Bürger'e göre, sanat tarihsel avangardlarla birlikte bir sorunsal haline gelir ve bir kırılma meydana gelir.

Burjuva toplumunda sanat, saf estetik kaygılar nedeniyle kendi içine kapanarak toplumsal ilişkileri yansıtmaktan uzaklaşmıştır. Sanatın özerk statüsüne yönelik ilk eleştiriler avangard akımlarla başlar. Avangard başta bir kurum olarak burjuva sanatının konumuna saldırır. Bürger'e göre bu noktaya gelinebilmesi, sanatın bir özeleştirme aşaması

kazanabilmesi için tarihsel koşulların oluşması gerekiyordu, “Emek örneği” diye yazar Marx; “bize çarpıcı biçimde şunu gösterir ki; en soyut kategoriler bile, - tam da bu soyutlukları sayesinde- bütün çağlar için geçerli olmalarına rağmen tarihsel ilişkilerin ürünüdür ve ancak o ilişkiler içerisinde ve o ilişkiler için geçerlidir.”[7] Bürger, avangardın ideolojik ve estetik tutumunu belirlemede Marx'ın Grundrisse'de ele aldığı “estetik kategorilerin tarihselliği” düsturundan yola çıkar. Marx'a göre, bu algının olanaklı olabilmesi için koşulların tarihsel olarak kendilerini açması gerekir. Burada bahsedilen tarihselleştirme düşüncesi, bir bilim dilinin çeşitli düzeylerinin birbirinden ayrılması anlamına değil, bir dilin dolayımında kendi söyleminin tarihselliğini kavrayan düşünüm (*reflexion*) anlamına gelmektedir. Bu demek oluyor ki, "emek" kategorisinin tam anlamıyla kavranabilmesi için kapitalist toplum aşaması gerekiyordu. Ancak bu aşamaya gelindiğinde, emeğin dinamikleri tam anlamıyla çözümlenmeye muktedir olundu. Çünkü üretim toplumsallaştı, gelişti ve yoğun bir biçimde örgütlendi. Bu bakımdan emeğe dair ayrıntılı çözümlemeleri ilk kez yapabilen Adam Smith'in ingiliz olması tesadüf değildir. Çünkü İngiltere sanayi devriminin beşiği idi.

Gerçeklikler, kategoriler ve kavramlar tarihsel ilişkilerin ürünüdürler, biz onları tarihsel olarak kendilerini açtıkları

zaman kavrayabiliriz. Klasik akımlar kendilerinin tarihsel bir gerçekliğin ürünü olduklarını bilmiyorlardı, bir barok müzisyeni ya da bir rönesans ressamı için kendi estetik kalıplarının dışına çıkmak, sanatın dışına çıkmak anlamına geliyordu. Avangardlarla birlikte stil geri plana itildi. 17. yüzyıl Fransası'nın feodal mutlakiyetçi toplumunda sanat, hala büyük ölçüde yönetici sınıfın yaşam tarzıyla iç içeydi, 18. yüzyılda gelişen burjuva estetiği ile birlikte sanat feodal mutlakiyetçiliğin sanat normları ve o toplumu birbirine bağlayan stil normlarından kurtulmuştur ancak yine de bir *imitatio naturae* (doğanın taklidi) prensibinden kurtulamamıştır. Moliere de tıpkı Beckett gibi sanatın araçlarını kendi komedilerinde kullanmıştır ancak yine bunların birer sanat aracı olduğu o dönemde kavranamamıştır. Dada, gerçeküstü ya da kübist bir stilden söz edilemez. Avangard belli bir stil yaratmak yerine içeriği tamamen ortadan kaldırıp formlaştırma ilkesine vurgu yapılmasını sağladı. Çünkü “*genel bir stil hüküm sürdüğü sürece, “sanat aracı” kategorisi genel bir kategori olarak hüküm süremez.”*[8] Bu bütün sanatsal akımların kullandığı araçların farkına varılması anlamına geliyordu. Herhangi bir stile bağlı kalmaksızın sanat araçlarının bu denli farkına varılması ve özgürce kullanılması ve sanatın yaşamla buluşması nosyonu avangardın tavrıydı.

Çeşitli tekniklerin ve prosedürlerin birer sanat aracı olarak tanınması ancak tarihsel avangard hareketlerinden sonra mümkün olmuştur. Çünkü sadece tarihsel avangard hareketlerinde, bütün sanatsal araçlar birer araç olarak kullanılabilir haldedir. Sanatın gelişimi süresince bu döneme kadar sanat araçlarının kullanımı dönemin stiliyle, yalnızca belirli sınırlar içerisinde ihlal edilebilen mevcut bir prosedürler kanonuyla sınırlanmıştı.[\[9\]](#)

“Tarihsel avangard hareketleri” kavramıyla anlatılmak istenen, öncelikle dadaizm ve sürrealizmin erken dönemi ve Ekim Devrimi sonrası Rus avangard akımlarının estetik tutumlarıdır. Bu sanatsal akımlar arasında yer yer farklılıklar olmasına rağmen ortak yönleri, hepsinin daha önceden varolan sanatın tekil sanatsal prosedürlerini değil, o sanatı toptan reddederek sanatsal bir kopuş gerçekleştirmeleridir.

Bürger'in eleştirel kuramı, Marx'ın ideoloji eleştirisi üzerinde durmaktadır. Buna göre; *ideoloji, tıpkı ütopya gibi çelişkili bir karaktere sahiptir. İdeoloji kavramıyla, birbiriyle kısmen çelişen çok sayıda anlamın bağlantılı olduğu bilinir; kavram yine de eleştirel bir bilim için vazgeçilmezdir, çünkü tinsel nesneleştirmeler ile toplumsal gerçeklik arasındaki çelişkili ilişkiyi düşünmeye imkân tanır.*[\[10\]](#) Marx'ın erken dönem çalışmalarından olan Hegel'in Hukuk Felsefesinin

Eleştirisi'nin giriş bölümünde geliştirdiği din eleştirisinden yola çıkarak ideoloji kavramını açılırsak: Dinin bir yanılsama olduğu bir ön kabuldür. İnsan yeryüzünde görmek istediklerini cennete yansıtır ve aslında sadece insani özelliklerin nesneleştirilmesi olan tanrıya inandığı ölçüde bir yanılsama içindedir. Ama aynı zamanda din, bir hakikat uğrağı barındırır. Bu hakikat, insanoğlunun bu dünyada acı çektiği ve huzursuz olduğudur: “[Din], gerçek sefaletin ifadesidir.” (Çünkü insaniliğin cennette salt düşünsel şekilde gerçekleştirilmesi, toplumda gerçek insaniliğin eksik olduğunu gösterir)[\[11\]](#) Ve aynı zamanda din gerçek sefalete karşı bir isyandır. Çünkü dinsel idealler, yabancılaşmış formlar içinde olsa bile gerçeklikte olması gerekenin ölçütüdür. Dinin yaptığı öte dünya kurgusu, bir ideal düzen arayışıdır. Bürger, Marx'ın ideoloji (yanlış bilinç) tanımlamasında kullandığı bu örneğin edebi nesnelerin eleştirisinde de kullanılabileceğini söyleyerek onu sanata uyarlar. Bu kavrayıştan şu sonuç çıkarılabilir; sanat eserinin yaşamın/gerçekliğin yalnızca kopyalanması değil, onun bir parçası olduğu. Bununla birlikte Bürger Marx'ın modelini edebiyat analizi için uyarlarken içerik/form ayrımına dikkat çeker: (...)

bir edebiyat analizinde elverişli olabilmesi için, şematize edilen modelde bir değişiklik yapmak gerekiyor. Tinsel

nesneleştirmeleri sadece içeriksel sözleri [Aussage] açısından kavramaya izin veren düşünsel içeriğın yerine, sanat eserinin ieriğının asıl olarak formu aracılığıyla oluşturulduğunu dikkate alan bir belirlemenin geçmesi gerekiyor. Bunun için eserin niyeti kavramını öneriyorum. Bu kavramla, yazarın [Autor] bilinçli olarak yaratmak istediğı etkiyi değil, eserde açığa çıkan etki araçlarının (uyarıcıların) ufkunu tanımlamayı hedefliyorum.[\[12\]](#)

Çünkü sanat eserleri biçimleri tarafından şekillendirilir, ona sadece içerik açısından bakılamaz.

Marx'ın modelinden çıkan sonuç tekil eser ve onun oluşmasını sağlayan toplumsal gerçeklik arasındaki bağı diyalektik (işlev) olarak kavramaya izin verir. Frankfurt Okulu teorisyenlerinden Herbert Marcuse, işlev analizinden yola çıkarak burjuva sanatının bazı önemli eserlerinin de adaletsiz topluma karşı bir başkaldırı nüvesi taşıdığından söz etmiştir. “Marcuse sanatın, sanatta niyet edilen hedefler açısından, pratikte etkisiz olduğunu belirtir ve bu etkisizlik ile burjuva toplumunda sanatın özerk statüsü arasındaki bağlantının altını çizer.”[\[13\]](#)

Marcuse'un yaklaşımından, eleştirel edebiyat incelemeleri açısından bir sonuç daha çıkar: *Sanat* (veya kültür) *kurumu*. Marcuse sanatta niyet edilen hedef ve pratikte olan

etkisizlikten söz eder, bu etkisizlik ile burjuva toplumunda sanatın sahip olduğu statü arasındaki ilişkiye dikkat çeker.

Marcuse'de, işlev adını vermiş olduğumuz şey (eleştirel niyet ile olumlayıcı etkinin birliği) artık sadece iki etkene (düşünsel içeriğin taşıyıcılarının gerçek durumu ile düşünsel içeriğin kendisine) bağımlı değildir, üçüncü bir etkene de bağımlıdır: Burjuva toplumunda sanatın hayat pratiğinden uzaklaşarak kazandığı statüdür bu. Bu statü (sanat kurumu), tekil eserlerin üretilme ve alımlanma koşullarını oluşturur. [\[14\]](#)

Marx'ın Grundrisse'de "sisteme içkin eleştiri" ve "öz-eleştiri" olarak ayrımını yaptığı iki eleştiri biçimi daha sonra Bürger'in Avangard Kuramı'nda tarihsel avandgardların estetik yönelimlerini açıklamak için bir odak olarak kullanılmıştır. Bu ayrıma göre En son varılan form (şimdi), daha önceki formları (geçmiş) kendisine doğru ilerleyen basamaklar olarak görür. Burada bir tekyanlılık vardır: Şimdi, kendini tamamlanmış, üstün olarak kabul eder ve kendini doğru eleştiremeyebilir. Burada sisteme içkin eleştiri ve özeleştiri kategorilerine geliriz. Sisteme içkin eleştiri, Protestanlığın Katolikliğe yönelttiği eleştiri gibidir; yani belli dini tasarılar başkaları adına eleştirilir. Fransız Klasisizminin Barok eleştirisi de buna benzer. Özeleştiri ise, ikisine de mesafeli durmayı ve nesnel bakmayı

gerektirmektedir. Burger'in tezi, sanatın ancak Avangardlarla özeleştiri evresine girdiğidir. Burada "nesnel anlama" kavramı ortaya atılır. Yani bizim sanat hakkında "nesnel anlamaya" sahip olabilmemiz için, sanatın özeleştirel aşamasının başlaması gerekmektedir. Böylece geçmişe daha nesnel yaklaşabiliriz. Çünkü, Marx'a göre bir ideolojinin geçmişe eleştirebilmesi için, öncelikle özeleştirisini yapabilir olması gerekir.

Burjuva sanatı 19. yüzyılın sonunda olgunlaşmış olmasına rağmen, Bürger'e göre sanatın özeleştiri safhasına ulaşabilmesi ancak sanatın tüm içerikten arındırılmasıyla, siyasi olmayı reddetmesiyle ve sanattan başka bir şey olmak istememesiyle mümkün olabilirdi (estetizm). Ancak o anda estetizm eleştirisi tüm şiddetiyle ortaya çıkabilirdi. Sanata yönelik nesnel anlama ve kurumlaşmış sanatın reddi ancak sanat bütünüyle bir kurum haline geldiğinde gerçekleşebilir.

Burjuva sanatçı neden sanatının özerk olduğu yanılgısına düşmüştür? Sanatın topluma uzaklığını onun "doğası" olarak düşünmek, farkında olmadan "sanat sanat içindir" anlayışını benimsemek demektir. Oysa sanat topluma göbeğinden bağlıdır. Bunun sebeplerinden birini Burger, üretimin toplumsallaştığı sanayi çağında, sanatçının hala zanaat düzeyinde üretim yapması nedeniyle kendisini özel hissetmesine dayandırır. Bir diğer katkı da

Winckler'den gelir: Sanatçı feodal ilişki biçiminden serbest piyasa biçimi sanata geçtiğinde kendini özerk hissetmeye başlamıştır.

Estetiğin ayrı bir kategori olarak belirlenmesi de sanatın eğlendirme ve yararlı olma işlevini birbirinden ayırmış, yararlı sanat eserleri didaktizmle suçlanmaya başlanmıştır. Kant güzelliğin çıkarsız olduğunu savunur. Dolayısıyla sanatın özerkliği burjuva toplumuna ait bir kategori olup, kendisinin de tarihsel olarak oluştuğunun farkında olmayan bir kategorilendirmedi.

Avangardist hareket estetizm nedeniyle hayatla bağlantısı kalmayan, kurumlaşan bu sanata ve özerklik iddiasına karşı çıkar. Sanatın ortadan kaldırılmasını savunur; ama yok edilerek değil, hayat pratiğiyle örtüştürülerek.

Avangardistler bütünlük karşısında parçalılığa vurgu yaptılar. Ancak karşı oldukları bütünlük, tüm bütünlükler değildi. Çünkü onların da bir çeşit bütünlük arayışı vardır. Ama karşı çıktıkları organik bütünlüktür.

Avangardistlerin kullandığı sanatı yıkma, yıpratma araçları onlardan sonra sanat araçları olarak yine kurumsal sanatın güdümüne sokulmuş ve kullanılmıştır. Ancak onların saldırıları, sanatın en azından kurumsal olarak algılanmaya

başlanmasını ve sanatın etkisizliğinin kavranılmasını sağlamıştır. Bu bakımdan neo-avangard, sanat olarak avangardı kurumsallaştırır ve böylelikle avangard amaçları olumsuzlar. Sanat meta olarak burjuva toplumuna ayak uyduruyorsa, ona nasıl karşı çıkabilir?

Bürger'in Avangardist eserde eleştirdiği yönlerden biri, bu eserlerin (burada Gerçeküstücülerin eserleri kastedilmektedir) burjuva örgütlenmesine, kâr hedefine değil de, doğa üzerinde denetim sağlamanın tek yolu olan toplumsal örgütlenmenin tümüne karşı çıkıyor oluşlarıdır.

Avangardist eseri organik bütünlüklü eserden ayıran nedir? Bürger, organik bütünlükçülerin eserlerine bir canlı varlık muamelesi yaptıklarını söyler. Avangardistler içinse malzeme yalnızca malzemedir. Onlar için malzeme sanatçının anlam kazandıracak boş bir göstergedir. Dolayısıyla onların eseri bir fragman bütünüdür. Kendini yapay bir inşa, bir yapıt olarak gösterir. Bütünlük görüntüsünü kırar. Adorno, bunu "geç kapitalist bütünsellik karşısında, bütünselliği ortadan kaldırma" isteği olarak yorumlar. Bürger hemen karşı çıkar, fütüristler İtalya'da faşizme destek olurken, Ekim Devriminde Rusya'da komünizme destek vermiştir. Salt montaj kullanımı kapitalizm karşıtlığı demek değildir.

Ayrıca Bürger'in vardığı sonuçlardan biri de avangardların en büyük tutkusu olan seyirciyi çok etme isteğinin de amacına ulaşmadığıdır. Yaratılan çok izleyicinin hayatında hiçbir değişikliğe yol açmaz. Hatta eski inançlarına daha sıkı sarılmasına neden olur. Üstelik dadaistlerin çok arzusu neredeyse kurumsallaşmıştır, çünkü halk medya tarafından çok önce bu  oka hazırlanır, beklenti içine sokulur.

Walter Benjamin'in saptamasına göre, 20 yüzyılın başlarında sanat yapıtı artık *aura*'sını kaybetmiştir. Benjamin auratik alımlama kavramıyla, doğal nesnelere ilişkin olarak yapılmış olan – *ne denli yakınımda bulunursa bulunsun – bir uzaklığın biriciklik niteliği* [15] tanımını yardımıyla, tarihsel nesneleri açıklamayı önerir. Benjamin'e göre, *aura*, sanat eserinin sahip olduğu biriciklik, yinelenemezlik, sahi lik gibi kategorilerle anlaşılabilir. Sanatla yaşam arasındaki çelişkiyi aşma arzusu, sanat eserinin alımlanmasındaki yitirilen şimdi ve buradalık özelliğinin geri getirilmesi arzusudur. Sanat eseri, tekniğin olanaklarıyla yeniden üretilbildiği bir  ağda Benjamin'in sözünü ettiği auratik etkiyi, yapıt ve alımlayan arasındaki bu yeni ilişki biçiminden dolayı yitirmiştir. Toplumsal olan alımlama yerini giderek bireysel olan alımlama biçimine

bırakmaktadır. Bu da sanat eserini kitlelerden uzaklaştırır, onun araçsallığını giderek yitirmesine neden olur.

Eğer çağdaş algılama ortamındaki değişiklikler özel atmosferin çöküşü olarak kavranabilirse, o zaman bu çöküşün toplumsal koşulları da gösterilebilir. [\[16\]](#)

Aura, dinsel külte ait bir terimdir fakat Benjamin'in sözünü ettiği aura dinsel sanatın değil, Rönesansta oluşmaya başlayan sanat anlayışının karakteristik özelliklerinden biridir. [\[17\]](#)

Benjamin burada dinsel külte ait olan bir terimi, yapıt ve alımlayan arasındaki bir yeni ilişki biçimini açıklamakta için dolayılmıştır. Bilindiği gibi sanat eserinin önce büyüsel daha sonra da büyüsel bir etkiye sahip olduğu varsayılıyordu. Sanat, Bürger'in de sözünü ettiği gibi Ortaçağ'dan bu güne belli bir tarihsellik içinde – burjuvazinin gelişimiyle birlikte sanat dinsel içeriğinden kurtulmuş fakat “estetizm ve sanat için sanat” düsturuyla bir tür özerklik statüsü kazanmıştır -kollektif etkisinden kurtularak bireysel bir alımlamaya yönelmiş ve nesnesi ile olan ilişkisinde hakikat içeriği sekteye uğramıştır. Söz konusu olan özerk statü, yaşamla bağını yitirmiş, bir tür yeni-dinselleşme kavramıyla tanımlanan, içerik bakımından dinsellikten kurtulmuş fakat alımlama biçimi bireysellik olan burjuva sanatıdır.

Tekniğin olanaklarıyla yeniden üretilebildiği çoğaltım çağının sanatı kült temelinden ayrılmıştır. Tekniğin olanaklarıyla çoğaltım çağı, sanatı kült temelinden ayırdığında, sanatın özerklik görünümü de sonsuz ortadan

kalkmış oldu.[18] Benjamin özellikle sinemanın etkisinin sanatı biriciklik niteliğinden kopardığını vurgular. Buna göre;

(...) fotoğraf sanatında sergileme değeri, kült değerini bütünüyle geri plana itmeye koyulmuştur. Ancak kült değeri geri çekilirken belli bir direnişte de bulunmaktadır. Son bir sipere daha girmektedir; bu siper insan yüzüdür. Fotoğrafın erken döneminde portrenin odak noktası oluşturması kesinlikle rastlantı değildir. Uzaktaki ya da ölmüş sevilenlerin anılarının canlı tutulması çabası, resmin kült değeri için son sığınaktır. Atmosfer (Aura) diye adlandırılan öge, eski fotoğraflarda, bir insan yüzünün gelip geçici ifadesinden bizlere son kez el sallamaktadır. Bu fotoğraflara hüznün dolu, eşsiz güzelliklerini kazandıran da zaten budur.[19]

Sinema’da ise oyuncu ve izleyici açısından değerlendirildiğinde bütünsel bir etkiye sahip değildir.

Sahne sanatçısının sanatsal edimi, izleyiciye doğrudan sanatçı tarafından, kendi kişiliği aracılığıyla sergilenir; buna karşılık sinema sanatçısının sanatsal edimi izleyiciye bir aygıt aracılığıyla sunulur. Bu ikincisinin doğurduğu iki sonuç vardır. Sinema oyuncusunun edimini izleyiciye sergileyen aygıt bakımından, bu edime bir bütünsellik niteliğiyle saygı göstermek diye bir zorunluluk, söz konusu değildir. Aygıt, kameramanın yönetimi altında sürekli olarak bu edim karşısında tutum alır. Montajcının kendisine verilen malzemelerden oluşturduğu tutumlar zinciri, montajı tamamlanmış filmi oluşturur. [20]

Oysa tiyatro açısından bakıldığında izleyiciye edimini sunanın kendisi olmaması nedeniyle sinema, temsil sırasında edimi izleyiciye göre ayarlayabilme niteliğinden yoksundur. İzleyicinin sinema oyuncusuyla özdeşleşmesinin tek yolu, aygıtla özdeşleşmesidir. Dolayısıyla izleyici de aygıtın tutumunu almakta, yani test yapmaktadır. Böylesi, kült değerleri karşısında takınılabilecek bir tutum değildir.[21] Pirandello'nun deyimiyle sinema oyuncusu kendini "sürgün" de gibi hisseder, bedeninin işlevini yitirmiş bir görüntüye dönüşmesi onu tedirgin eder, yalnız sahneden değil kendi kişiliğinden de sürülmüştür. Oyuncunun sahip olduğu dinsel kült, sinemayla birlikte o alandaki kapital tarafından desteklenen bir star kültüne dönüşmüştür. Star kültü, kişiliğin artık çoktandır ancak bu kişiliğin mal karakteri içerisinde varlığını sürdürebilen büyüsunü konserve eder.[22]

Benjamin'in işaret ettiği gibi her iki şekilde de sanatın biriciklik özelliğini oluşturan şimdi ve buradalık yok olmuştur. Hakikilik ve biriciklik ile birlikte "kült değeri" de kaybolmuştur. Gerçekte yaklaşılamazlık, kült imgesinin temel bir niteliğidir. Kült imgesi, doğası gereği "ne denli yakında bulunursa bulunsun, uzak kalır.[23] Avangard sanatçılar, özellikle dadacılar yarattıkları tipografiler, sinematik araçları kullanmaları ve ready-made tablolarıyla ve alaycı tutumlarıyla auratik etkiyi yıkmayı denemişlerdir.

Dadacıların şiirleri birer "sözcük salatası" olup, müstehcen deyimler ve dile ilişkin her türlü döküntüyü içer(ir) erek, üstüne düğmeler ya da biletler yapıştırdıkları tablolar sergileyerek "aura"yı acımasız bir biçimde yıkarlar. [24]

Dadacıların dili kullanmalarında, geleneksel olanı aşağılamakta sergiledikleri tavır, burjuva değerlerine karşı bir alaycılık ve malzemenin aşağılanması, düşünce odağının sanat araçları olmasını engellemeye yöneliktir. Avangard sanatçılarla birlikte, aura'nın kaybolması ilk kez sanatsal üretimde bir yenilik olarak kavranmaktadır. Benjamin'e göre Dadacılarla birlikte sanat eseri bir kitleyi ya da alımlayıcısını etkileme ya da ikna etme amacı gütmaz. Deyim yerindeyse sanat eseri bir mermiye, seyircinin yüzüne atılan bir tokata dönüşecektir.

Bakunin ve onun 1978'de çıkarttığı anarşist gazetesi *L'avant-garde* bakıldığında, avangardın özüne ilişkin farklı bir saptama yapılabilir, bu çağdaş uygarlığa daimi bir düşmanlıktır. Avangard, bir olumsuzlamaya dayanır: *burjuvaziyle bütünleşen her şeyin ve aynı zamanda da toplumsal örgütlenmenin ve sanatsal konvansiyonların, estetik değerlerin ve maddi ideallerin, sözdizimselliğin ve mantığın reddi.* [25] Christopher Innes'in yorumuna göre, avangard kategoriler üç temel özelliğe göre açıklanır, bunlar felsefi, popülist ve ilkel olarak adlandırılabilir.

Innes, felsefi açıdan avangardı, nihilist yanı da olan anarşizmle açıklar. Bakunin ve destekçilerine göre, tanımı itibariyle baskıcı bir niteliği olan devletin haklarının yerini kişisel haklar almalıdır; toplumsal örgütlenmenin tek gerçekçi biçimi özgürlükçü komünler olmalıdır ve bireysel varoluşun akışkan anlamı (oluşum) için, davranışı belirleyen

tüm kurallar (oluş) terk edilmelidir. Politik hiyerarşiye karşı anarşist müdehale düzenin kültür hegemonyasına karşı bir saldırıya dönüştü. Sanatsal yaratıya bir “süreç” olarak vurgu yapılması, “oluş”a karşı “oluşum” fikrini destekleyecek biçimde, teatral bir “ürün”ün sunulmasının yerine geçiyordu.

Anarşizmin bu hiyerarşi karşıtı etiği, Mikhail Bahtin’in çalışmasında tanımlanan popülist yönünü de belirler. Bakhtin, Stalinist Rusya’da avant-garde gelişmelerden yalıtılmış ve yazınsal kuramla sınırlandırılmış olmasına rağmen Rabelais ve Dostoyevski ile ilgili çalışmaları Avand-garde ile ilgili eleştirel bir bakış açısı da sunuyordu.

Kendi “monologizm”i* dahilinde kaçınılmaz otoriter ve sözmerkezci [logosantrik] olarak görülen klasik ve mimetik edebiyata karşı, Bakhtin karşıt bir kültürün arketipinin izlerini sokak karnavallarında arar. Rönesans’ın özünde devrimci olan, çoksesli ve “diyalojik” bir model yaratmak adına, komik ve trajik’i grotesk ile harmanlayarak birbirine karşıt öğeleri birleştiren ve çok daha eski olan “halk geleneği” bağlamında doğru yoldan bir sapış olarak görümesinden bu yana, yukarıda sayılanların tümü “büyük edebiyat” olarak anılıyordu.[\[26\]](#)

Rus biçimbilimci okulundan çıkan Bakhtin'in edebiyat bilimine getirdiği toplumbilimsel bakış, anarşizme koştur ama ona marksist bir bakış getirir. Bakhtin'e göre *Mardi Gras* gibi festivaller, "bir bütün olarak halk"ı kapsayarak ve onların "duyusal ve bedensel bütünlüklerinin ve bir aradalıklarının ayırdına varmalarını sağlayarak" hem de "karnaval boyunca askıya alınan, baskıcı sosyo-ekonomik ve politik örgütlenmenin var olan bütün biçimlerine karşı ve bunların dışında"[27] konumlamaları dolayısıyla karnavalın özünü oluştuyordu. "Resmi" kültüre karşı bir panzehir olan "karnaval" ruhu, yaşamın biyolojik temelini ve insan varoluşunun biricikliğini sorguluyordu. Resmi değerler sistemince "basit" bedensel işlevler, "kaba/ pis" estetik sınıflamalar ya da toplumsal aşağılamalarla alçaltılan tüm "aşağı" öğeleri yüceltir.

Tabuların kırılması "dünyasal üst sınıfların, baskıcıların ve sansürcülerin yenilgisi"nin işaretidir; parçalanmış burjuva bireyselliği kavramını, her şenlik katılımcısını "sürekli büyüyen ve yenilenen topluluğun bir üyesi olmanın" farkına vardırarak yıkıma uğrattır. Bu, (komünizm tarafından daha da genişletilen) ütöpik komün düşü, kahkaha tarafından hem üretilir hem de onaylanır. Bu aynı zamanda Bakhtin'in karnavalesk için yinelediği sıfatlardan biri olan "kozmetik ilke"den başka bir şey değildir.[28]

Karnavalesk nitelikler, avangard tiyatroyu tanımlayan niteliklerdir: özellikle klasik estetiğin sabitlenmiş sanat yapısına karşı bir süreç olarak sahnelemeye yapılan vurgu; ve (en azından kuramsal olarak) oyuncularla seyircilerin eşit katılımcılar olarak bir komün yaratmak adına gösteri ile gerçeklik arasındaki engelleri yıkıp birbirine karışması. Karnavaldaki karşıtların bir arada varolması düşüncesi (ölüm-doğum, parçalanma-çiftleşme), avangardın tipik özelliklerinden birisi olarak nitelenir.

Dostoyevski'deki bilincin “diyaloglaştırılması” ile bozulmuş perspektif ve öznelliğiyle dışavurumcu dram sanatı arasında bir koşutluk vardır.

İlkel kült, Bakhtin'in çalışmalarında, karnavalesk popülizm'den sonra avangardın bir diğer özelliğini açıklar.

Bu ilkelcilik tiyatroda, biri görünüşte karşıtlık ve biri de gerçekte bütünleyicilik olmak üzere fazlasıyla üretici iki biçim bulur: Bir yanda tiyatronun, gösterimin doğasıyla oyuncu ile seyirci arasındaki ilişkiye ait temel sorunları araştırmak için sahnenin laboratuvara dönüştürülmesi, öte yanda ise akıldışılığın kullanılması, düş durumlarının keşfi, arkaik dramatik modellerden alınanlar, mitolojik malzeme ve kabile ritüelleri.[\[29\]](#)

Seyirciyi yönlendirme adına ritüel biçimlerden yararlanma, avant-garde hedefleri, toplumsal ya da politik bağlanımlı tiyatrodan belirgin biçimde ayırmaktadır. Her iki tür tiyatro da, var olan toplumsal koşulları yadsıyarak, değişim için çabılıyor olabilir. Öte yandan, köklü geleneksel/ilkel kültürlerde hâlâ var olan ve yalnızca bir tiyatro biçimi olan ritüeli sunarak değil, katılımcılarda gözle görülür biçimde sadece simgesel değil, aynı zamanda gerçek bir değişiklik meydana getirerek olasılıkların grafiksel bir gösterimini sunan modeller de vardır.

1. 4. Dışavurumculuk

Yeni insanlığın mümkün olup olmadığı sorunu dışavurumculuğun en önemli teması, çıkış noktasıdır. Fakat bu sonraları retorik bir soru olarak kalacaktır. Dışavurumcular, uygarlığın yol açtığı felaketler, teknolojik gelişim, büyüyen kentler, burjuva ailesinin ahlaki baskısını bireyin kuşatılması olarak yorumlamışlardır. Dışavurumculukta -ben - dışlanan ve yok edilmeye çalışılan birşey değildir, -ben- dışavurumcu ya da ifade eden ben olarak algılanır.

Tiyatroda dışavurumculuk ilk kez Walter Hasenclever'in "Yarının Tiyatrosu... Tinsel Sahneye Çağrı" denemelerinde kullanılmıştır. Strindberg oyun yazarlığında bir yol açıcıdır

ancak bu politik sorulara onda rastlanmaz. Rüya Oyunu ve Őam Yolu adlı oyunda bunun temellerini atmıştır.

Dışavurumculuk bir stilize model önerir ve gerçekçiliğin dışına çıkmaya çalışır. Bu çaba içerisinde *istasyon tekniği* adı verilen bir teknik geliştirirler. Örneğin bir dışın mantığını görünür kılma çabası içinde (elbette Freudyen anlamda) o ana kadar tiyatroda belirlenmiş zaman ve mekan konvansiyonları değişir. İstasyon tekniği klasik dramatik formun yerini almıştır. Diyalog rgs seyircinin kolektif bilinçaltına yönelmeyi hedefler. Kesintili konuşmalar, tekrar ve abartı gündelik dilin mantıksal yapısını bozuma uğratır.

SSCB'de çıkan bir dergide yayınlanan bir Lucaks yazısıyla dışavurumculuğa muhalefet başlamıştır. Dışavurumculuk idealizme yönelmiştir, aklın kategorilerini olumsuzlar ve bilinçaltına yönelir. Bu nedenle materyalist filozofların tepkisini çeker.

Dışavurumcu tiyatro, simge kullanımının entelektellikle sınırlı kalmasını engellemek amacıyla abartılı jestler, ardı ardına kullanılan klişelere yönelmiştir. Bu durum dışavurumcu oyunların günümüzde kaçınılmaz bir biçimde gln olarak algılanmasına yol açar. Őematikleřtirme ve klişeleştirme bu nedenle yoğun bir biçimde dışavurumcu tiyatroyu işgal etmiştir.

Dışavurumculuk, özenin bütün öznelde var olduğu düşünülen özünü canlandırmaya çalışır. Bu, ister istemez tinsel bir şeyi canlandırmaktadır. Dış dünyanın temsili değildir ve yazarın bilinçaltını sahneye taşımaya çalışır. Grotowski oyuncunun ruhunun aynası olarak beden önermesini sunduğunda aslında dışavurumculuğa yüzünü dönmektedir. Sanatçının nesnel dünyayı nasıl duyumsadığı önem kazanır. Özenin süzgecinden geçen bu gerçeklik nesnel bir gerçeklik değildir.

Strindberg'in Rüya Oyunu Fransa'da ancak bir kere sahnelenebilmiştir. Özellikle muhafazakar eleştirmenlerden büyük tepki almıştır. Almanya dışavurumculuğa diğer Avrupa ülkelerinden daha sıcak yaklaşmıştır.

Hasen Clever'in İnsanlık adlı oyunu dışavurumculuk teriminin ilk kullanıldığı oyundur. Oyun kişileri toplumsal rolleriyle etiketlenmiş kişiliklerdir. Zaman, mekan kişiler bir düşün içinde var olduklarından olay örgüsünü öykülemek mümkün değildir. Ancak burjuva toplumunun çürümüşlüğüne yönelik eleştiri, kişilerin etiketlerinde ortaya çıkar.

Dışavurumcular durumlar, tablolar, resimler, atmosferler yaratma üzerine çok düşünmüşlerdir. Akıl hastanesi ve mezarlık çok sevdikleri mekanlar arasındadır. Örneğin

İnsanlık adlı oyunun kahramanı Alexander mezarından kalkar, kafasını bir çuvalda taşımaktadır.

Bu konuda önemli oyunlardan bazıları da Ernst Toller'in Birey ve Kitleler'i ile Georgi Kaiser'in Gas oyunlarıdır. Ernst Toller'de gerçek ve rüya sahneleri birbirinden ayrılır, Kaiser'de ise yeniden öykülemeye dönülerek, psikolojik iç dünyanın karmaşasından vazgeçilir. Ben'in dışında beni kontrol altına almak isteyen güçler vardır ve bunu resmetmek adına ben'den vazgeçilir. Diyalog ve monolog karşı karşıya gelir.

Toller, Birey ve Kitleler'de kapitalist sistemin acımasız koşulları ve ona karşı olan kitleleri karşı karşıya getirir. Kapitalist dünyanın olumsuzlukları ve buna karşı direnen kitleler, arada sıkışıp kalmış, iki dünyada da aradığını bulamayan birey resmedilir. Bildirimlerle ilerleyen oyun araya giren rüya sahneleriyle kesintiye uğratılır ve bu sahneler bildirilen gerçekliğe bir sözel ve görsel destek sağlayarak yapılaştırmadaki bölünmeyi zamansızlaştırarak ve mekansızlaştırarak çoğaltır. Dramatik yapıdaki dışavurumcu çözülme Birey ve Kitleler'de olay örgüsündeki mekansal zamandaki nedenselliğin ve özneye nesne bütünlüğünün çözülmesidir. Bütünleşme ve birlik yerini ayrışmaya bırakmıştır. Dil ise şiddet içeren bir manifesto diline dönüşmüştür.

Dışavurumcu tiyatronun bir diğerk temsilcisi Georg Kaiser de modern dünyaya öfkeyle yaklaşır. Kaiser de dili bir bildirim aracı olarak kullanır. Gas üçlemesinde kapitalizmle ve ona tarihsel bir çözüm olarak sunulan sosyalizm bir kuşak çatışması aracılığıyla karşılaştırılır. İkinci oyun Gas'tır, bu oyunda savaş zamanı aşırı üretimden dolayı büyük bir patlama yaşanan bir fabrika anlatılır. Milyarder karakterin oğlu fabirkanın başına geçmiş, fabrika işçilerin de kârdan pay aldığı sosyalist esaslara göre yönetilmektedir. Bu oyunda işçiler renklerin sembolleştirilmesiyle gri olarak, egemenler ise siyahlar giyinir.

Frank Wedekind ise burjuva toplumunun iki yüzlü ahlak anlayışına yönelerek, umutsuz bir tablo çizer. Wedekind'de toplumsal tasarım çürüme üzerine kurulmuştur. Lulu'nun asal kişisi bir fahişedir. Lulu, toplumun üst tabakalarında gezinen sosyetik bir fahişedir. Ancak bedenlerin alınıp satılabildiği böylesine çürümüş bir dünyada, Lulu onu alıp satan toplumun karşısında daha namusludur.

Wedekind'de dil ve görsel metin arasında bir karşıtlık kurulur, betimlenen dünya, elbiseleri, ünvanlar saygı uyandırıcıdır fakat olaylar hep buna tezat gelişir. Manastırdan yetişmiş bir bakire konusunda pazarlıklar yapılır. Modern dünyanın erdemleri ve kurumları aşağılanır. Önceleri pahalı bir fahişe olan Lulu, çürümüş ataerkil

dünyada erkekler tarafından el değiştirip durur. Ve sonunda Londra’da bir çatı katında “karın deşen Jack” tarafından öldürölür.

Bu oyunda dil bir yabancılaştırma unsuru olarak da kullanılır, örneğın bir perdede bir kitlenin Fransızca konuştuğı görölür. Mekan ve zaman sürekliliğı yitmiştir, kolektif bilinçaltı kolar seslerle çoğaltılır. Görsel metin önem kazanır.

Dışavurumcular biçimi bozarak içsel olanın ifade edilmesini sağlamaya çalışırlar. Ancak bu, bir tür paradokstur: biçim bu kadar bozulunca dikkat yalnızca biçime çekilir.

Dışavurumcu oyunlar genelde karamsardırlar; dünyaya bakıp yalnızca çığılık atabiliriz diye düşünmektedirler. Ancak oyun sonlarında silik de olsa bir umut bırakmaya dikkat ederler. Zaman şimdi, sahne ise bütün dünyadır. Mantık aranmaz. Her şey birbirine kolaylıkla dönüşebilir. Dışavurumculukta sesin fiziksel var oluşu ayrı bir önem taşır. İfade açısından kelimenin anlamından ziyade sesi önem taşır. Ünlemler önem kazanır. Görüntüye yüklenen şiddeti sesin de paylaşması arzu edilir. Bunun karşıtı olan sessizliğin de kullanımı oldukça yaygındır. Çünkü sesin, dilin de bir sınırı vardır. Tıpkı renklerin yarattığı ruh halleri gibi seslerin yarattığı bir ruh haline de inanırlar.

Dışavurumcu oyunun amacı seyircinin zihnine bir şey göndermektir. Ancak bunun aklın süzgecinden, toplumsal şartlanmalardan geçmeden seyircinin zihnine ulaşması hedeflenir. Bu nedenle de bir gözlemci olarak seyircinin eleştirel bakışı mümkün değildir, böyle bir şey amaçlanmaz. Burada seyircide oluşan duygusal değer önem taşımaktadır. Seyirciyle sahne üzerindeki aksiyonu akıl dışı bir süreçle birleştirme arzusu ortaya çıkmıştır. Bu henüz dışavurumculukta açıkça telaffuz edilmemiş bir şeydir. Daha sonraki akımlara kaynaklık ettiği söylenebilir.

Dışsal temsil-içsel gerçeklik; ifade-algı; ses - sessizlik gibi ikili zıtlıkları kısa devre yaptırmaya çalışırlar. Simgesel anlam artık anlamsız hale gelinceye kadar abartılmıştır. Dışavurumcularda bağlamından kopartılmış göstergeler vardır. Kullanılan araçlar anlatılan hikâyenin bir parçası olmaktan çok kendi başlarına var olmaya çalışırlar.

Dışavurumcu oyunculuk Stanislavski oyunculuğundan bir kopuştur. Bir şeylere benzetmeye çalışmaması istenir kendisinden . Ona yol gösterecek olan kendi duygularıdır, yaratacağı karakteri başkalarından değil kendinden yola çıkarak oluşturmalıdır. Oyuncunun amacı kendini kişiliğinden soyaktır. Ancak bu tür bir soyutlamayla, kendini her şeyden soyutladığı an tüm insanlığı temsil edebilecektir. Oyuncunun bedeni bu anlamda önemlidir; bir

ifade aracına dönüşür: Ruhun ifadesinin aracı. Bu halde oyuncunun işlevi tersine çevrilmiştir. O ana kadar hep başkasını oynamış olan, taklit etmiş olan oyuncu artık kendisini oynayacaktır.

1. 5. Gerçeküstücülük

Gerçeküstücülük, Avrupa'da birinci ve ikinci dünya savaşları arasında gelişmiştir. Temelini, akılcılığı yadsıyan ve karşı-sanat için çalışan ilk dadaistlerin eserlerinden alır. 1924'te Manifeste du Surrealisme'i (Gerçeküstülük Bildirgesi) hazırlayan şair Andre Breton'a göre gerçeküstücülük, bilinç ile bilinç dışını birleştiren bir yoldur. Ve bu bütünleşme içinde hayali dünya ile gerçek yaşam "mutlak gerçek" ya da "gerçeküstü" anlamda iç içe geçiyordu. Sigmund Freud'un kuramlarından etkilenen Breton için, bilinçdışılık düş gücünün temel kaynağı, deha ise bu bilinçdışı dünyasına girebilme yeteneği idi. Breton'un yanı sıra Louis Aragon, Benjamin Peret, otomatik yazı yöntemleri üzerinde deneyler yaptılar. Kendi söylemleriyle, "gerçeküstü dünyanın düşsel imgelerini geliştirmeye" başladılar. Bu şairlerin dizelerindeki sözcükler, mantıksal bir sıra izlemek yerine bilinçdışı psikolojik süreçlerle bir araya geldiği için insanı irkiliyordu. Gerçeküstücülük, yöntemli bir araştırma ile deneyi ön planda tutuyor, insanın

kendi kendisini irdeleyip çözümlemesinde sanatın yol gösterici bir araç olduğunu vurguluyordu.1925'ten sonra gerçeküstücüler dağılmaya, başka akımlara yönelmeye başladı. Ama resimden, sinemaya, tiyatroya kadar bir çok sanat dalını derinden etkiledi. Andre Breton'un yanısıra P. J. Jouve, Pierre Reverdy, Robert Desnos, Louis Aragon, Paul Eluard, Antonin Arnaud, Raymond Queneau, Philippe Soupault, Arthur Cravan, Rene Char gerçeküstücülük akımının önemli isimleridir.

Gerçeküstücüler, bütünlüğün uğradığı anlam kaybını dile getirme, dili, bilinçdışının nesnel bir aracı olarak kavramlaştırma, ayrıştırma, parçalama noktalarında daha radikal uygulamalar gerçekleştirerek; otomatik yazım, objektif şans, kolaj, imgenin biricikliğine yaptıkları vurguyla kendilerinden sonraki edebiyatı da etkilemişlerdir. Freud'un biliçdışı, uygarlık ve rüyalar üzerine yaptığı çalışmalar gerçeküstücüleri etkilemiştir.

Sokaklarda dağıttıkları el ilanlarında “gerçeküstücülüğe bilinçten uzaklaşan herkes erişebilir” yazan gerçeküstücülerin karşı çıktıkları mantık yalnızca felsefi bir akılcılığın temellendiği mantık değil, o dönemin hareketlerinin tümünde olduğu gibi “orta sınıf iş dünyasının sağduyulu” çıkar”ını, en sonunda da gerçeklik ilkesinin kendisini de” kapsamaktadır.[\[30\]](#)

Freud’cu kurama göre, suçluluğun kaynağı, oedipus karmaşasıdır. Ve baba erkek kardeşlerin birleşmesi tarafından öldürüldüğü zaman kazanılmıştır. “Kardeşler saldırgan içgüdülerini doyurdular; ama baba için duymuş oldukları sevgi pişmanlığa neden oldu, özdeşleşme yoluyla Üst-Ben’i yarattı, ve böylece “edimin bir yinelemesini önleyecek kısıtlamaları” yarattı.[\[31\]](#) Ve böylece bu gelişim, baskılanmış bireyin erken çocukluktan bilinçli toplumsal varoluşuna büyümesi ve baskıcı uygarlığın ilksel göçebe toplumlardan tam olarak oluşmuş uygar devlete büyümesine kadar sürdü.

Gerçeküstücüler bilinçdışını baskıcı toplumsalın ve geleneksel sanatın, bilinci temel alarak yapılandırmalarının karşısına koyarken, gerçekliğin –asal gerçekliğin- de kaynağına işaret ediyorlardı.

Gerçeküstücü düşünce tiyatrodaki büyülü resimleri ve tiyatro pratiğinin çerçevesine karşı başkaldırının politik bir jestini hedefler. Satirik olan ve *humor* kullanılır. Gerçeküstücüler tiyatroyu bir tür performans sanatı olarak ele alırlar. Sanata biçilen nosyon, akılcılığın ve biliçli akıl süreçlerinin kırılması, bilinçdışının imgelerinden bir çıkış yolu aranmasıdır. Gerçek iletişim anlama yoluyla değil, etkilenimlerle, alımlayıcının kendi yaratıcılığıyla sağlanacaktır.

Alfred Jarry'nin Kral Übü'sü, yerleşik dramatik biçim geleneklerini sekteye uğratan kült bir avangard metindir. Bu oyunda modern batı dünyasının özgürlük, eşitlik, kardeşlik, vatanseverlik, kahramanlık gibi ahlaki erdemleri parodize edilir. Oyun, bir “şok efekti” olarak da algılanan “bok” sözüğüyle açılır. Bu, geleneksel batı izleyicisinin suratına atılan dadacı bir tokat gibidir. Oyunda Übü baba, Übü ananın, “elli tane lahana kesicisini idare etmektense, testi kafanızın üzerinde Polonya tacını taşımak daha iyi olmaz mı?” sözleriyle ayartılır. Übü, yüzbaşı Kiplisk ve adamlarının yardımıyla Polonya kralını öldürüp kral olur. Bunlar Macbeth'e yapılan göndermeler, III. Richard'dan bir gaspçıya yardım etmeyi reddettiği için ödüllendirilen Buckingham, Kış Masalı'ndan ayı, öldürülen kralın hayaletinin intikam istediği sahneler ise Hamlet'i çağrıştırır. Parodi ve alaycılık, metinlerarası bir tür olarak Übü'de yıkıcı bir biçimde kullanılır.

Antonin Artaud en önemli gerçeküstücülerden biriydi. Oyun düzeninde devrim yapılmasını öngörüyordu. Tiyatroda simgeler, işaretler, sesler ön plana geçmeliydi. Bundaki temel amaç, yaşamı 'sonsuz ve evrensel görünüşüyle' vermektir. Başlangıçta gerçeküstücülerin arasında bulunan Artaud I. Dünya Savaşı'ndan hemen önce kendi tiyatrosunun bildirilerini yayımladı. Bu yüzden savaş öncesi

öncü tiyatro anlayışı ile günümüz tiyatrosunu birbirine bağlayan önemli kişilerdendir. Modern tiyatroya da kaynaklık etti. Etkisi önce Fransız tiyatrosunda daha sonra ise Amerika'da görüldü. Absürd tiyatro yazarları ve Jean Louis Barrault, Roger Planchon, Peter Brook, Jerzy Grotowsky gibi tiyatro adamları onun görüşlerini uyguladı.

Artaud, 1927'de iki yıldır aktif olduğu sürrealist hareketten fazlasıyla mistik bulunduğu için çıkarıldı. Bu mistik oluş nedeniyle Vahşet Tiyatrosu gerçekte olanaksız bir kuram olarak görülür.

1. 6. Tiyatronun Tiyatrosallığı

Tiyatro reformunun temel metinlerinden sayılan Platonvari diyaloglarında Gordon Craig, “yönetme”nin yerine geçerek “yönetmen tiyatrosu” nun temel taşlarını koymakta ve yönetmeni “zanaatkâr” düzeyinden “sanatçı” statüsüne taşımayı hedeflemektedir. Craig, “sahne yöneticisi” ya da “oyuncu-yönetici” anlamındaki yönetmen anlayışlarını geride bırakarak sahnelemeyi başlı başına bir sanat olarak ele almıştır. Tiyatroda tümel estetik anlayışını ön plana çıkaran Craig, böylece hem yönetmen tiyatrosu anlayışının öncüsü olmuş hem de özerk bir sanat olarak tiyatro yaklaşımının önünü açmıştır.

20. yüzyıl tiyatrosunda yaşanan kırılmalarla birlikte oyuncu tiyatrosu kavramı da gündeme gelmiştir. Bu kavramla anlatılmak istenen, oyuncunun gösterinin merkezinde bulunduğu bir tiyatro anlayışıdır. Bu anlayış bütünüyle deneye açıktır, oyuncunun bir “tümel oyuncu” olarak ele alınması, tüm anlatım araçlarıyla canlı insan bedeninin olanaklarının olabildiğince kullanılmasıdır. Tümel oyuncu, Gordon Craig'in bahsettiği “üstün kukla” gibi değildir, bu tiyatronun estetiği, oyun ve oynamanın özü ve mekanizması üstüne, “fiziksel aksiyonun” (Stanislavski) ve rol yapmanın temel kuralları üzerine kurulur. Tiyatro kültürü, beden kültürünün bir biçimi, üstelik en yüksek biçimi olarak ele alınmaktadır. Oyuncunun eğitimi de bu nedenle diğer alanlardan daha çok ilgi odağıdır. Bu alanda çalışan tüm ünlü yönetmenler, - Stanislavski, Reinhard, Artaud, Grotowski ve Brook gibi - oyuncunun eğitilmesi üzerine çalışmalar yapmışlardır. Tiyatrosal eylemin fiziksel ve psikolojik temel süreçleri tartışma konusu olmuştur.

20. yüzyıl başlarındaki en önde gelen tiyatro reformistlerinden Alexander Tairov, tiyatro devrimi düşüncesinden söz eder. Tairov'a göre tiyatro edebiyatın zincirlerinden kurtulmalı ve sahneleme başlı başına yaratıcı bir uygulama alanı haline gelmelidir. Kısaca, Tairov “tiyatro tiyatrodur” mottosundan yola çıkar. Tairov, oyuncunun

sahne üzerindeki egemenliğini de savunmuştur. Tairov, tiyatroyu öylesine saflaştırır ki, tiyatro ve edebi tür olan dram arasına kesin bir mesafe koyar:

Tiyatro şu anda henüz yazılmamış oyunları bütün bütüne reddedebilecek durumda değilse, onları hiç olmazsa önündeki göreve uygun düşecek biçimde kullanılmalıdır.[\[32\]](#)

Öyleyse tiyatronun edebiyatla ilişkisi sadece *malzeme* boyutundadır. Aksi taktirde tiyatro, mutlak bir biçimde kendi başına bir sanat olmaktan çıkar, Tairov'un deyişiyle Shakespeare'in ya da Ibsen'in yazdıklarını yineleyen bir "gramofon" durumuna düşer. Bu düşünce, bir "öz" düşüncesinden kopuşu barındırır. Dram ve özerk bir tür olarak kendi olanaklarını keşfeden tiyatro arasındaki ayrışma, doğru/yanlış gibi modernist ikili karşıtıklara dayalı tiyatro düşüncesini ortadan kaldırır. Bundan sonra artık yönetmenin yazara bağlı olduğunu imleyen Shakespeare'i doğru yorumlamak veya Moliere'in özünü doğru yansıtmış olmak gibi yorumlar, Tairov gibi söylersek kulağa "cenaze ilahisi" gibi gelir. Bu fikir bize ölümü çağırıştırılmaktadır, yıllar sonra Peter Brook bu kez mekana bağımlı tiyatroyu bir estetik koşullanma olarak niteleyerek "ölümcül tiyatro" olarak adlandıracaktır.

Shakespeare'in kendisi bile çoğu yapıtını alımladığı öykülere (Romeo ve Juliet, Hamlet/ İspanyol Tragedyası) bire bir sadık kalmış mıdır ki yönetmen onu çarpıtarak, kendi yorumunu katarak, bozarak yeniden inşa etmesin? Aksine Shakespeare sözlü ve yazılı kültürün ürünü olan elindeki malzemeye kendi hayalgücünü katarak, o öyküleri yazar olarak tiyatrosallaştırarak (ki Shakespeare yapıtlarının bu denli çarpıcı olmasının belki de en büyük nedeni onun yapıtlarını yazarken sahne unsurunu göz önünde bulundurmasıdır) yeni ve tiyatrosal ürünlere dönüştürmüştür.

Tairov, Meyerhold ve Gordon Craig gibi döneminin ünlü avangard rejisörlerini dahi Jacobson'un yazınsallık kavramlaştırmasından esinlenerek oluşturduğu tiyatrosallık nosyonuna dayanarak eleştirmiştir:

Gordon Craig, yönetmenin tiyatrodaki oynadığı rol üzerine verdiği şu yanıtta son derece haksızdır: “Onun işi ne mi? Söyleyeceğim size. Onun, oyun yazarının yorumcusu olarak görevi, söz konusu yapıtın metnini yazarın elinden alıp, onu yapıta bağlı kalarak metnin ruhuna uygun bir biçimde yorumlayacağına ilişkin söz vermesinde yatmaktadır.[\[33\]](#) (...)”

Ancak Gordon Craig burada haksızlık ediyorsa da, bir başka tiyatro devrimcisi, W. Meyerhold da, olmadık sözler ediyor.

Şöyle yazıyor: “Yeni tiyatro edebiyattan doğacaktır. Dramatik biçimlerin çöküşünde girişimi ele alan her zaman (?) edebiyat olmuştur. Tiyatroyu edebiyat yaratır.”[34]

Tiyatronun yazına karşı üstünlüğünü savunan Tairov, tiyatronun yazın karşısında üstünlüğünü kanıtlamak için Goldoni örneğini verir. *Örneğin, Meyerhold'un çok sevdiği commedia dell'arte edebiyat tarafından mı yaratılmıştır?*[35] Ona göre Goldoni yapıtlarının başarısı yapıtların kaynağı olan commedia dell'arte de yatmaktadır. Goldoni'nin sanatı en üst derece commedia dell'arte olarak tanımlanıyorsa tiyatroyu edebiyatın yarattığı nasıl öne sürülebilir?

Artaud, tiyatronun edebiyattan kopması ve bağımsız işlevini yerine getirmesine yönelik tartışmalara bir ivme kazandırmıştır. Diyaloğun kitaba ait bir şey olduğunu söylemektedir. Batı tiyatrosu sözün egemenliği altına girmiş, oyuncular kendi bedenlerinin olanaklarını bile unutmuşlardır.

DİKKAT.- Artık, Avrupa'da, kimse haykırmayı bilmiyor, özellikle de kendinden geçme durumundaki oyuncular artık çılgılık atamıyorlar. Yalnızca konuşmayı bilen ve tiyatrodaki bir gövdeye sahip olduklarını unutmuş olanlar, aynı zamanda gırtlaklarını kullanmayı da unutmuşlar. Düzgünsüz gırtlaklara indirgenmişler, konuşan bir organ bile değil, bir

canavarca soyutlama: Fransa'daki oyuncular artık konuşmaktan başka birşey bilmiyorlar.[36]

Tiyatroya ait olanı metnin egemenliğine sunan Batı tiyatrosu Artaud'ya göre “aptalın, delinin, evirtiğin, dilbilgicinin, bakkalın, ozan düşmanının ve olgucunun tiyatrosu”dur. Artaud sözün batı düşüncesindeki yerini sorgular ve söze dayalı akılcı batı düşüncesinin altını oyar. O, sese bir yoğunluk yükleyerek göstereni gösterilen karşısında özgür kılar. Geleneksel anlamdaki dramatik biçim bütünsel olanaklarıyla reddedilir. Artaud, tiyatrodan kendi dilini oluşturmasını, imkansız olanı imkanı kılmayı, göstergelerden hiyeroglif bir alfabe oluşturmasını öne sürer. Artaud, bir şeyin fikrini değil kendisini yaratmak istemiştir. Bu yüzden bir şeyin kendini değil fikrini yaratmaya dayalı klasik temsil anlayışını reddeder. Ancak Artaud, bir başka dilin olanaklarını, deliliğin dilini, temsil düzeyine taşımıştır.

Artaud'nun metafizik bir hakikat arayışına temellenen “kıyıcı” tiyatrosu, tiyatroyu yaşantının yerine yerleştirerek, kolektif bir deneyimle yitirilmiş bütünlüğü yeniden oluşturmayı denerken klasik tiyatronun tüm unsurlarını ortadan kaldırmıştır.[37]

2.1. Batı Tiyatrosu Karşıtlığı

Bir tiyatro düşüncesi yok oldu. Ve tiyatro bize birkaç kuklanın özel yaşamını tanıtmakla sınırlı kaldığı ve seyirciyi röntgenciye dönüştürdüğü ölçüde seçkin seyircinin ondan uzaklaştığı ve halkın büyük bir bölümünün şiddetli doyum isteğini sinemada, müzikhollerde ya da sirklerde aramaya kalkışacağı anlaşıyor, ayrıca bunların kapsamı kendisini düş kırıklığına uğratmıyor.

Duyarlılığımızın geldiği bu yıpranma noktasında kesin olan şu ki, bizim, her şeyden önce, sınırlarımızı ve yüreğimizi uyandıracak bir tiyatroya gereksimimiz var.[\[38\]](#)

Aslında Artaud'da Batı tiyatrosuna karşılıktan önce bir Batı toplumu karşıtlığı vardı.Batıyı sadece tiyatrosuyla değil tüm toplumuyla terk etmek istedi.

Günün tiyatrosu yapay bir avuntu haline gelmişti. Kalıplı metne dayalı bu tiyatro düşünciyi durduruyor, insanlarda herhangi bir heyecan yaratmıyor, değişim sağlamıyordu, ölüydü. Çünkü tiyatro seyirci için basitleşip sadece bir eğlence aracına dönüşmüştü. Eğlence arayışı gerçek tiyatroyu silmişti. Halkın tiyatroya gitme alışkanlığı yoktu, dahası artık tiyatro alt bir sanat olarak görülüyordu; çünkü pek çok boş şeye hak etmediği halde tiyatro deniyordu. Oysa vahşet önyargıları yıkıp, bizi ruhsal bir tedavi gibi etkileyecekti ve bu etki asla unutulmayacaktı.

Antonin Artaud, konulu tiyatroya karşıydı. Çünkü bu tiyatro kişiler yaratıp bunların arasındaki ilişkileri işliyordu. Ona göre doğru olan insanın bireysel sorunlarını ele alan, insan ruhunun derinliklerini, buradaki çatışmaları sergileyen bir tiyatro idi. İnsanları bu gerçekliğe ulaştırmak için simgeler, sessiz konuşmalar, efsunlu sözler arıyordu. Buna ulaşmak için de büyülere, ritüellere geri dönmeyi öneriyordu.

Tiyatronun yansıması yaşamdı, gündelik yaşamın arkasındaki gerçeklikti; ancak Batı toplumu bu gerçeklikle bağını koparmıştı. Bu nedenle tiyatronun kısırlaştığını, bunalım yaşadığını düşünüyordu. Tiyatronun kökenine inerek gerçekliğin özünü yakalamak, insan coşkusunun temelindeki ilkelliğe dönmek, oyuncu ile izleyici arasındaki ayrımı ortadan kaldırmak gerekiyordu. Özellikle de başyapıtlardan kurtulmak.

Bu sapıtmanın ve bu düşüşün, bir tiyatro gösteriminin, orataya atılan bir imgenin, organizmada sarsıntı uyandırmaksızın seyirciyi tertemiz bırakmasını isteyen bu “ilgisiz” tiyatro düşüncesinin sorumlusu, Shakespeare’in ta kendisidir.

İnsan Shakespeare'de bazan kendisini aşan şeylere kafasını takarsa da gerçekte kafasını taktığının sonuçları, yani ruhbilim söz konusudur.[\[39\]](#)

Rönesans'tan beri Batı'da yaygınlaşmış bu tiyatro insanların sakince izlediği bu uyuşturan, sadeleştiren tiyatrodan uzaklaşmak gerekiyordu. İnsanların hastalıklarla pençelediği, savaştığı, umudunu kaybettiği bir zamanda 'sanat için sanat' fikri artık geçerliliğini kaybetmişti; zira diğer tarafta gerçek yaşam insanları fazlasıyla etkisi altına almıştı.

Batının psikolojik ve konulu tiyatrosu artık insan yaşamına seslenmediği için vahşet tiyatrosu devreye girip kişisel sorunları ele alacaktı ve kuracağı tiyatro, yalnızca nesnel dünyayı değil, insan ruhunun en derinindeki çatışmalarını gösterecekti. Modern kitleler için yeni mitler bulunmalıydı. Varolan mitler giderek geriliyor, kötüleşiyor, geçmişteki mitlerin yerini tutmuyordu.

Tiyatro konuşmasını ve hareketlerini en baştan ele aldı. Eserlerindeki dili anlamsız sözcüklerle oluşturdu. Öyle ki bu sözcükler ancak kesilerek okunabilirdi. Anlamak ve düşünmek içinse okuyucu kendisi bir ritim bulacaktı. Metnin ötesindeki soyut gerçekliğe ulaşmak için ruhu tüm

çıplaklığı ile ortaya koyacak böylece tiyatro eski etkisini kazanacaktı.

2.2. Modern Kitlelerin Tiyatrosu: Vahşet

Döneminin bireysel, bencil, kapalı, okurdan çok yazara yarayan sanat gösterilerine son vermek için herkesi tepki göstermeye davet eden Artaud tiyatrosunu şöyle açıklar:

“Vahşet” diyorum ya, herkesten önce, hepimize özgü o her şeyi aşağılama alışkanlığıyla “kan” anlamına geldiğini düşünüyor. (...) gösterim düzeyinde, öyle birbirimizin gövdesini parçalayarak, testereyle organlarımızı biçerek ya da bazı Asur imparatorlarının yaptığı gibi ulakla kutularda insane kulağı, kıyılmış insane burnu ya da boğazı göndererek, birbirimize karşı girişeceğimiz bir vahşet söz konusu değil, bundan daha korkunç ve zorunlu, nesnelerin ve olayların bize karşı girişebileceği bir vahşet söz konusudur. Bizler özgür değiliz. Ve gökyüzü başımızın üstüne düşebilir. Tiyatro da bize önce bunu öğretmek için yaratılmıştır.[\[40\]](#)

Aslında asıl vahşeti o günün toplumu, düzeni ve tiyatrosu yapıyordu; kişilerin düşünce özgürlüğünü

kısıtlanıyordu. Artaud'nun buna karşı sunduğu tiyatro ritüellere dayalı, ilkel bir tiyatroydu. Çünkü ancak bu şekilde etki ve canlılık kazanılabilirdi. Öngördüğü tiyatroya "vahşet" kelimesini kattı ve bunu iki bildirge halinde yayımladı.

Seyirci sahneyi izlerken güçlü bir metafizik deneyimi tadabilmeliydi.Böylelikle arınabilirdi.Onun tiyatrosu bir kurban ayini gibi sarsıcıydı.Amacı ise seyirciyi uygarlığın baskısından kaynaklanan duygu ve acılardan arıtmaktı.

"İşin başında -şimdi- acı var ve ben acının olduğunu yazmaktayım." Antonin Artaud yazılarında bir acıdan bahseder genellikle. Tekrarlarla dikkat çeken bu 'acı' kavramının sorumlusu kurumlar ve düzendir. Dolayısıyla sahnede acının yanısıra bu acının sorumluları da gösterilecektir. Yazar, edebiyatı da kurumlaşmış durumda gördüğüne göre, edebiyatın 'düzenlenmiş' dili de toplum acısının sorumlusu tutularak hedef alacaktır.

Acı toplumsal bir acıdır ve düşüncede acı çeken bir insanın toplumla uyum sağlaması olanaksızdır. Kurulu düzeniyle toplum kişinin üstüne gelir. Aile, okul, ordu, devlet, hastane, iş yeri vs... Ve bu durumda vahşet tiyatrosu "önüne geçilemez bir zorunluluktur."

Freud ile paralel düşünen Artaud insanların toplum içinde cinsel ve saldırgan dürtülerini bastırıp kişiliklerini arka plana ittiğini savunur. Bu nedenle içindeki vahşeti yani özü göstermek ister. İnsanların yüzüne zorla bir ayna tutulacak ve dünyanın yalanı ortaya çıkacaktı. Gerçekleri görmek ise muhakkak zor ve acılı olacaktır. Artaud'nun vahşeti kanla, şiddetle doğrudan bağlantılı değildir; daha çok kişinin kendi içiyle acımasızca yüzleşmesi ve hesaplaşmasıdır. İşte tiyatro bu noktada kendini yenilemeliydi. Bu yüzden gününün tüm tiyatro geleneklerini kökten geri çevirdi.

Sözcüklerden değil, göstergelerden oluşan yeni bir beden dilini amaçlayan Artaud, yegane yaratıcı olarak gördüğü yönetmenin bu yeni beden dilini güçlü bir söylemle yücelteceği inancındaydı. Oyuncu ise sahnede sözel olmayan tüm anlatım araçlarını müzik, dans, plastik, pandomim, mimik, mimari, ışık ve dekoru kullanarak bütünselliği ortaya koymalıydı. Gerek oyuncu için gerekse seyirci için, tiyatro kendini tanımanın yoluydu, tiyatro aracılığıyla yaşama yeniden başlanacaktı.

Vahşet tiyatrosunda acının kaynağı insanın bilinçaltıdır. Büyüsel işlevi ile tiyatro bastırılmış istekleri, tutkuları yaşatacaktı. İnsana gizli güçlerini tanıtmak için bu güçler sahnede somutlaştırılacaktı. Çağın gerginliğini, sözde

uygarlaşmış insanın gizli duygularını dile getiren konular seçilecekti. İnsanın gizli suç işleme zevki, erotik takıntıları, karabasanları, ilkeiliği hatta insan yiyiciliği dışavurulacaktı. Hem de gerçekten yaşanmış gibi dışavurulacaktı. Ya tiyatroda bir yanardağ patlamasının etkisi sağlanacaktı ya da tiyatro yapılmayacaktı.

Bu gerekliydi çünkü insan kötüydü ve kötölük süreliydi. Bu gizli güçler özgür bırakılarak toplumsal işlevi ortaya çıkacaktı. Doğal içgüdüleri örtbas etmekle, sözde uygar olmakla iyileşme sağlanamazdı. Tiyatronun tüm zamanlarda evrensel insanı açığa çıkarması gerekiyordu.

2.3. Vahşet Tiyatrosu Manifestoları

Artaud, yaşadığı çağa aykırı gelen bir duyarlılığa sahipti. Bu bildirgelerde izleyicinin zamanla bastırılıp sınırların ardına konan hislerine yönelmesini olanaklı kılmak istediğini ifade ediyordu. Modern duyarlılığın etkisinden sıyrılmak için kesin ve kutsal sayılan metinlerle uğraşmaktansa eski çağlardan kalma metinlerle çalışacağını söylüyordu.

Bu yeni tiyatro çağın çalkantı ve sorunlarını konu olarak işleyecekti. Bu konuları dünyanın fırsatçı, ekonomik yararcı, teknolojik yönelimine karşı çıkararak ele alacak ve

sözde uygarlaşmış insanın içindeki tutkuları ve doğal içgüdülerini açığa çıkararak yapacaktır. Bu konular evrensel olacak ayrıca evrenin yaratılışını konu alan Meksika, Hindu, İbrani, İran öykülerinden alınmış eski metinlere dayanılarak yorumlanacaktı ve dinsel yasalara boyun eğmiş, özü değişmiş insana hitap etmeyecekti.

Güncelleştirme vasfını metin değil sahneye koyma üstlenecekti; yani güncel şeyler doğrudan sahnede gösterilecek ve sözcüklerin arkasında kalmayacak jestlerle, devinimlerle somutlaştırılacaktı. Böylece oyunlar metne olan aşırı bağımlılıktan kurtarılacak, sözlerin engeli olmadan ruhun anlamlandırıldığı eski gösterilere kavuşulacaktı. "Bir başka deyişle, yaşam ve tiyatro arasında, artık ne gözle görülür bir kopukluk, ne de bir kesilme olacaktır."

Gösteri insanları değil, olayları ortaya koyacaktı ve ilk gösterinin adı da Meksika'nın Fethi olacaktı. Bu konunun seçilme nedeni ise Avrupa ve Dünya için can alıcı sorunları içermesiydi. Bu fetih sömürgeleştirme sorununu, Avrupa'nın üstünlük duygusunu ortaya koyacak, Hristiyanlık daha eski dinlerle karşılaştırılacak, çoktanrıcılık ve doğa dinlerine karşı önyargılar ve bu dinlerin görkemliliği vurgulanacaktı. Bir kıtanın kendine köleleştirme hakkı tanınması, bazı ırkların diğerlerine üstün olduğu yargısı masaya yatırılacaktı. Halkın başkaldırışı, inançsız kişilerin

uğuldamaları, filozofların ve rahiplerin yersiz akıl yürütmeleri, ozanların hıçkırıkları, tüccarların ve kentsoyluların ihanetleri, kadınların ikiyüzlülükleri ve cinsel iğrençlikleri de oyunda yer alır.

2.4.Yeni Bir Tiyatro Dili

Vahşet Tiyatrosu seyirciyi irkiltip yeni bir tiyatro dili yaratma isteği ile doğdu; yani drama metninin dışında bir dil; bir jest, çığlık, soluk, ılık dili.Akıldan önce duyulara seslenen ve sahnedeki tüm nesnelere dayanan bu dil ile tiyatro yeniden doğmak için önceden belirlenmiş her şeyden ayrılacaktı. Burada amaç gündelik dili yok etmek değildi; sözcüklere düşlerdeki yakını anlamları vermektir. Sözcüklerle aynı anlatım yetisine sahip olacak ama kaynağını daha derinden alacaktı. Kesin ve kutsal sayılmış metinlere dönmeden, tiyatronun metne bağımlılığından kurtulmak gerekiyordu öncelikle. Böylece tiyatronun metne bağımlılığını kırıp jest ve düşünce arasında bir dil yaratılacaktı. Bu dil çığlıklarla, ses öykünmeleriyle oluşacaktı. Hiyerogliften esinlenilmiş bu dil simgeselliği yaratacaktı. Batı'ya özgü sözcük kullanımları terk edilip bunların yerini "büyü duaları" alacaktı. Ses ön planda olacak ancak titreşim ve diğer nitelikleriyle kullanılacaktı.

Duyuları coşturmak, ele geçirmek için ritimler ardarda patlayacaktı.

Özgürce, sınırsız düşünmek isteyen insanın kurulmuş dille çatışmaması olanaksızdı. Bu kurulu dil ise düşünmeyi olanaksızlaştırıyordu, bu olanaksızlık da bu dili kullanmayı yazar için bir 'acı' haline getiriyordu. Çünkü kurulu dilin ieriğıyle düşünöldüğünde diğerklerinden farkı kalmıyordu, bu dili yok saydığında ise kendini ifade etmek imkansızdı. Bu yüzden kurulmuş dilin dışında, yeni bir yazı yaratma isteğı doğdu Artaud'da.

Sanatçı, ilk olarak bir 'ölü biçim-canlı işaret' karşıtlığı koydu ortaya; eskinin ölü biçiminin yerine yeni canlı işaret dili olmalıydı. Bundan hareketle eylem niteliğinde bir dil yaratmak istedi. Tiyatro bu dil ile yaşamı adeta deney masasına yatıran bir toplu hareket olacaktı.

Artaud tiyatroda görüntölü bir dil yaratmak istediğı için diyalog tiyatrosuna karşı çıkar. Sahne somut bir alandır bu yüzden dilin görüntöye dayanması gerekir. Bu yüzden insan bedeninin hem tek başına hem de nesnelerle kurduğu koreografilerle oluşan bir şiirsellik içerir. Karmaşık olan bu şiirsellik ancak birkaç sanatın birlikteliğıyle gerçekleşir. Böylelikle sahnenin fiziksel diline olanak tanınacaktır; devinimlerin, tavırların, ses perdelerinin, bir sözcüğün özel

bir söylenişinin görsel dili. Bunların anlamıyla göstergelere ulaşp bu göstergelerden bir çeşit alfabe oluşturup bütün organlardan tüm düzlemlerde yararlanılacaktı. Böylelikle anlatım psikolojiden kurtulacaktı. Daha derin bir aklın algısı verilerek dile olan zihinsel bağıllık kırılacaktı; daha derin bir duyarlılık ve daha ince bir algıya erişilecekti (ki bu da ayinlerin niteliklerinden biridir).

Tiyatronun herhangi bir dilde takılması, kısa bir süre sonra kendi kendisini yok etmesine sebep olur. Tiyatro karşılıklı konuşmaya dayanmayacak, dayansa bile bu konuşmalar önceden belirlenmiş olmayacak, oyun esnasında düşüncenin devinimine göre hareketlerle sahnede yaratılacaktır.

Ritim ve seslerle tüm eylem olanakları kullanılacak ve ruh açığa çıkacaktır. Bu yeni dil en az konuşma dili kadar etkili olacak, bu etki de oyuncu ve seyirci için yeni anlamlar doğuracaktır. Hecelerin ritmik olarak yinelenmesi imgelemleri biraz da sanrısai bir durum yaratarak harekete geçirecek, duyuların ve ruhun değişimini sağlayacak ve bu imgelemler tiyatronun ana sorununu çözecek olan nedensizliğe ulaşacaktı.

Artaud bu dil önerisinde Doğu Tiyatrosu'ndan etkilenmiştir. Doğu tiyatrosu, Batı'nın aksine, onun istediği

gibi gösterimlerden yola çıkarak bunların anlamını yakalamaya çalışır.

2.5.Tiyatro-Kültür

Artaud için uygarlık ve kültür birbirinden yapay bir biçimde ayrılmıştır. “Uygar insan, eylemlerimizi düşüncelerimizle özdeşleştirmek yerine, eylemlerimizden düşünceler çıkarma yetisi saçmalık boyutunda gelişmiş aykırı bir yaratıktır.”[\[41\]](#) Freud'un uygarlığın hastalıklı boyutu ve “bastırılma uygarlık için bir zorunluluk olduğu için vazgeçilmez olan keyifsiz-bulunandır” saptamalarına benzer saptamalar yapan Artaud, yeni bir tiyatro anlayışının doğuracağı yeni bir kültürün öncelikle bir karşıcılık düşüncesine dayanacağını saptar:

Sanki kültür bir yanda, yaşam bir başka yandaymış gibi; ve sanki gerçek kültür, yaşamı anlamak ve sınamak için elverişli bir araç değilmiş gibi, kültür hakkında edinilen ayrı düşünceye karşıcılık.[\[42\]](#)

Çağın sanat anlayışı da tıpkı kültürü gibi yaşamın özünden koparılmıştır. Tiyatro kalıplar, deyimler, sınırlar ile koşullanmıştır ve yeniden temelindeki canlılığa kavuşmalıdır.

Artaud, Tiyatro ve İkizi adlı kitabında öncelikle tiyatronun kültürle bağlantısını yapar. Kültürün yaşamdan koptuğunu söyleyerek bu kopukluğu ilkel kültürlerin saflığının gidereceğini, insanların kültürden önce gelen ihtiyaçları olduğunu söyler. Bu doğrultuda da değerli sayılan bilgi ve düşünce dizgelerinin, mantığın anlamsız ve insanların işine yaramaz olduğu kanısındadır. Bu düşünce dizgeleri ile ilgili düşüncelerini şöyle dile getirir:

Ya bu dizgeler içimizdedir ve onlarla yaşayacak derecede benliğimize işlemiştir, o zaman kitapların ne önemi var? Ya da içimize işlememişlerdir, o zaman bizi yaşatmayı hak etmiyorlar demektir; şöyle ya da böyle, yok olmalarının ne önemi var?[\[43\]](#)

Yaşanan çağda bir 'uygar insan' terimi ortaya çıkmıştır. Batı'da Rönesans ve Reform hareketlerinin uzantısı olarak ideal insan yaratma çabası vardır. Bu uygar kişi dizgeleri iyi bilen, biçimlerle düşünen insandır. Uygar insan diye adlandırılan kişi eylemlerimizle düşüncelerimizi birleştirmek yerine eylemlerden düşünceler çıkarmaya çalışır. Bu yüzden Artaud, uygar insanı "aykırı bir yaratık" olarak görür. Bu aykırı yaratık medeni davranır, entelektüel konuşur ve başyapıtları okumuş, bilgili, modern insandır.

Çağımızın göstergesi karışıklıksa eğer, ben bu karışıklığın temelinde, olaylar ile onların yansısı olan sözler, düşünceler, göstergeler arasında bir kopukluk görüyorum. Eksik olan düşünme dizgeleri değil, bunların fazlalığı ve aralarındaki çelişkiler, yaşlı Avrupa ve Fransız kültürümüzün özelliklerini oluşturuyor, ama yaşamın, yaşamımızın bu dizgelerden etkilendiği nerede görülmüş?[44]

Belli bir kitle tarafından başyapıt olarak nitelendirilmiş eserler aslında herkesin payı olan birer hatadır Artaud'ya göre; çünkü bunlara duyulan saygı o günün sıkıcı havasını artırır. Bu eserler 'seçkin' bir topluluğa ayrılmıştır, hatta halkın anlayamayacağı boyuttadır. "Sophokles belki yüksek sesle konuşuyordur, ama günümüzde geçerli olmayan biçimlerde." [45] Asıl altı çizilen başyapıtların tamamıyla boş ve değersiz olması değil, geçmişte yaratılmış bu yapıtların günümüze bir fayda sağlamamasıdır; zira bakılması gereken geçmiş değil, şimdiki veya gelecek zamandır.

Aslında sıradan halk bir takım ulu kavramlara erişebilir; çünkü bu halk vebayı yaşamıştır, savaşı ve devrimi görmüştür. Ancak bu erişme eğer ona kendi diliyle seslenilirse gerçekleşir -bir daha yaşanmayacak eski zamanların sözleriyle değil. Söylenen her şey söylendiği anda

yararlıdır, yapılmış bir şey ikinci kez yapıldığında anlam taşımaz "ve de tiyatro yapılmış bir çalımın iki kez yinelenmediği, dünyadaki tek yer"dir. Şimdi olması gereken yapıtlar içinse 'gizli cinsel yaklaşımlar' gibi uç bir tasvir kullanır yazar. Böyle bir tasvirin sebebi ise hiç şüphesiz aklın gelişimini, imgelerin sınırsızlığını ve içgüdüyle hareket özgürlüğünü cinsellikte yakalama imkanındır.

Sonuçta Artaud, kültüre karşı yaşamı seçtiğini ve sanat yapmayı reddettiğini bildirir. Kültür gibi sanat da yaşamdan kopmuştur ve insanın özüne yanıt vermez hale gelmiştir. Bu yüzden Artaud, düşüncelerimizi yeniden ele almamız gerektiğini düşünür. Tiyatro, baskı altındaki duygularımızı açığa çıkarıp çağın acısını dindirecektir. Hatta bu işlemi veba etkisine benzeterek tanımlar.

Vebanın en şiddetli olanı, içte kalan öfkeler gibi belirtilerini açığa vurmayaıdır. Vebalı bir hastanın kadavrası açılınca doku bozukluğu görülmez. (...) Veba bir kente yerleşince düzenli kurumlar çöker, artık orada ne yol hizmetleri, ne ordu, ne güvenlik, ne belediye kalır, ölülerin yakılması için rastgele eller yakmalıkları yakar. (...) İşte o zaman evler açılıyor ve saklanan vebalılar, kafaları ürkünç hayallerle yüklü, haykırarak sokaklara dağılıyor. Bağlılarına işkence eden, bütün organizmalarında yuvarlanan acı, akıl aracılığıyla füzelerle salıveriliyor.[\[46\]](#)

Bu bağlamda Artaud günün tiyatrosunu vebaya benzetmiştir. Tiyatro, veba gibi kişinin içinde görünmeyen savaşı açığa çıkaracaktır. Ruhun tüm sapkınlıklarını sahnede gösterecek, gecele düş, bilinçle bilinçaltı birbirine karışacaktır. Bize işkence eden, acı veren her şey tiyatro yoluyla dışavurulacaktır. Tabi ki böyle bir acı da haykırışlarla ve aynı şiddette bir vahşetle yansıtılabilir. Tiyatro içimizdeki tüm çatışmaları simgelerle bize geri verecektir. Böylece acılı bir iyileşme işlemi gerçekleşecek ancak vebadaki yara izleri gibi bunlar da geride iz bırakmayacaktır, arınma yaşanacaktır. En uç noktaya vardırılan tiyatro sayesinde uyuyan kafalarda sarsıntı yaratılarak simgeler bulunacaktır.

Artaud'nun yeni tiyatro anlayışını şöyle özetleyebiliriz: Kültür yaşamdan kopmuştur, ortaya belli sistemleri ezberlemiş, belli kalıplarla düşünen, eylem ile düşünceyi birleştiremeyip eylemden düşünceler çıkarmaya çabalayan bir kişilik çıkmıştır. Oysa kültür eylemle gerçekleşir.

Modern öznenin kültürü yitirmesinin suçlusu Artaud'ya göre batılı sanat düşüncesi ve ondan sağlanan yarardır. Artaud'yu batı dışı sanatsal formlara yönlendiren düşünce, tam da bu batı kültürünün ölümü düşüncesi ekseninde temellenir. Duyusal şiddete dayalı vahşet

tiyatrosu anlayışı, psikolojik, eklemli dil ağırlıklı dramatik dile, rasyonel kurgulara dayalı realist batı tiyatrosu anlayışına karşı yeni bir tiyatro dili yaratma istenci olarak ortaya çıkar. Buna göre Artaud, kendi kuramsal yaklaşımını oluştururken batı dışı heretik mitlere, Meksika ve Bali tiyatrosuna, ilkel teatral edimlere, büyü törenlerine, çin ideograf yazısı ve Mısır hiyeroglif yazısı gibi yazı modellerine başvurur.

2.6.Teknik

Tiyatro bütün olanaklarıyla , yalnızca nesnel ve dış betimsel dünyanın görünümelerini değil, aynı zamanda içimizdeki dünyanın görünümelerini yani metafiziksel olarak ele alınan insanın görünümelerini sorunsal kılmayı amaç edinmelidir.[47]

Artaud bu vahşet kuramını ortaya dökerken amacı insanları sarsarak etkilemek ve seyirciye kalıcı değişimler sağlamaktır. Bu da insanlara nesneleri ve düşünceleri tek boyutlu algılamamayı, diğer yüzleri de görmeyi sağlayacaktır. İnsanlara cinayet eğilimlerini, erotik saplantılarını, vahşiliklerini, hayvansal içgüdülerini uydurmadan, imgeleri kullanarak göstermek gerekir. Yani sadece nesnel dış dünyanın görüntüleri değil, iç

dünyanın kiler de ortaya dökülmelidir. Dilin alışılmış anlamlarını yıkıp insanı kısıtlayan tüm zincirleri kırmak ister.

Eğer tiyatro düşler gibi kan dökücü ve insanlık dışı oluyorsa, bu her şeyin ötesinde, kendisiyle yaşamın her dakika dilimlere ayrıldığı, yaratıcılıkla ilgili her şeyin biçimlendirilmiş varlıklar olma durumumuza karşı çıktığı ve bunda direndiği sürekli bir çatışma ve kasılma düşüncesini unutulmazcasına ortaya koymak ve içermize yerleştirmek içindir, bazı masalların metafiziksel düşüncelerini somut ve güncel bir biçimde sürekli kılmak içindir, acımasızlık ve enerji bu düşüncelerin köken ve kapsamını temel ilkeler biçiminde göstermek için yeterlidir.[\[48\]](#)

Söz edilen vahşet salt bir sadistlik ya da kan dökücülük değildir. Düşünsel anlamda vahşet sertlik, amansız uygulama ve dönüşü olmayan bir kararlılıktır. Bu yüzden tensel bir acı içermese de bu vahşet hayal edilebilir.

Dış yüzeyin hep iyi olduğunu, içerde ise kötülüğün saklandığını söyleyen Artaud olabilecek en güzel tiyatro görüşünün duyuların sözcüklere dönüştüğü , görüşlerden daha çok bizi felsefi açıdan ilgilendiren tiyatronun en üstün görüş olduğunu vurgular. Tiyatro insan istekleri ve ihtiyaçları doğrultusunda işin içine sokulmalıdır; ama insan

isteklerine boyun eğmek için değil, onlarla boy ölçüşmek için.

Seyirciye bu duyguları tam olarak yaşatmak için Artaud, sahne ve salon ayrımının ortadan kalkmasını önerir. Bu yüzden sahneyi bir tarafa bırakıp oyunu herhangi bir yerde oynamayı teklif eder. Alışılmış bir sahnenin olmayışı gösterinin salonun her tarafında olmasını sağlayacaktır ve eylem her yere yayılacaktır. Bu yüzden salonun her yerinde özel yerler oluşturmak ister. Salonun üst kısmındaki her yerde koridorlar olacaktır ve bu gerektiğinde oyuncular birbirini salonun bir tarafından başka bir tarafına kovalayacaklardır.

Geçitsiz, bölümlere ayrılmayan bir alan olacak, seyirci, gösteri ve oyun arasında dolaysız bir iletişim olacaktır. Seyirci merkeze oturtulacak ve oyun onun etrafını saracaktır. Özel oranlamalarla kurulacak bu yapıda hiç süsleme olmayacak ve seyirci dört bir yanında gerçekleşen gösteriyi dönen sandalyelerle izleyecektir. Sahneye verilen ışık ve efektleri seyirci de hissedecektir. Yine de gerektiğinde kullanılacak merkezi bir yer olacaktır. Sahne harekete tanıdığı mekan olanağı ile değerlendirilmelidir. Bu ortamda hareket, ses ve ışık yoğunluğu, renkler, haykırma, çarpışma, susma, yineleme kullanılacaktır. Tüm bunlar tıpkı

rüyalarındaki gibi kendine özgü iç düzeninde ele alınacak, evrenin yeni görünümünü bir şiddet gösterisi ile verecektir.

Müzik aletleri birer nesne olarak ve dekormuş gibi kullanılacaktır. Alışılmamış sesler yakalamak için ya eski müzik aletlerinden yararlanılacak ya da yeni aletler yaratılacaktır. Bazı ilkel toplumların, bizim hayran kaldığımız ama üretemediğimiz mistik müzikleri yaratılacaktır. Özel metaller de kullanılarak dayanılması güç sesler kullanılacaktır. Melodiler araya insan seslerinin girmesiyle, bölünmelerle duyulacaktır.

Artaud gününün aydınlatma araçlarını yetersiz görür. Işığın özel etkisi zihinde başladığı için titreyen ışıklar, dalga dalga gelen, yağın ışık biçimleri araştırmıştır. Yalnızca aydınlatma veya renklendirme için değil, gücünü yansıtması için de ışık varolacaktır (nitekim mavi gökyüzünün ışığıyla yer altı geçitinin ışığı aynı duyumu sağlamaz). Sıcak, soğuk, öfke ve donukluğu yakalamak için çeşitli ton ve renkler gereklidir. Gökgürültüsü ve rüzgar izlenimi sağlanacaktır. Duvarlar kimi zaman ışığı emecek nitelikte olacak, böylelikle ışıklandırma oyuncuyla birlikte seyirciyi de heyecanlandıracaktır. Tiyatro hem seyirci hem de oyuncu için gerçek bir yaşam olacaktır.

Kostümler renkli ve gösterişlidir. Kesinlikle modern kostüm kullanılmayacaktır. Dinsel amaçla yapılmış binlerce yıllık kostümler mistik havayı destekleyecektir. Çünkü bu kostümler görsel açıdan güzel olduğu için ne değil, kendilerini doğuran geleneklere yakınlıklarından dolayı anlamlı bir görüntü korurlar. Kocaman maskeler, şaşırtıcı aksesuarlar her imgenin anlamını vurgulayacak nitelikte olacaktır.

Dekor olmayacaktır. Bunun için hiyeroglifler, kocaman mankenler, müzik aletleri, insanlar ve ne olduğu belirsiz nesneler kullanılacaktır.

Artaud sahnede içsel yüzleşmeyi hem yaşayan hem de seyirciye yaşatan, kendini feda edebilecek oyuncular ister. Oyuncu devinimleri ve elektriğiyle yaşanması gereken iç yüzleşmesini ve hesaplaşmasını karşı tarafa da yaşatmalıdır ve bu esnada kişisel hiçbir girişimde bulunamaz ve yansızdır. Oyuncu, hem, kişisel tavrı yasaklandığı için, nötr ve edilgen bir öğedir hem de, gösterinin başarısı onun performansına bağlı olduğundan, önemli bir öğedir.

Kişilerin genel tavrı ile olağanüstü durumlardaki davranışı arasında büyük fark vardır. Ölüme yaklaşan insan içinde kalanları uygulamak ister ve aynı zamanda bu

normal davranışların gereksizliğiyle anormal davranır. İşte oyuncu bunu verecek güce sahip olmalıdır. Bu demek oluyor ki oyuncu, duyarlılığıyla, kişilerin bilinçaltındaki bastırılmış şeyleri en sıradışı, en düşünülmez biçimde ortaya koymalıdır, hayal bile edilemeyecek şeyleri göstermelidir.

Her gösterinin temelinde bir vahşet ögesi olmadan, tiyatro olanaksızdır. Metafizik, içinde bulunduğumuz bu yozlaşma durumunda, insanlara derilerinden sokulmalıdır.

Vahşet tiyatrosu için yasak olabilecek tema yoktur. Artaud, bildirisinde yazılmış oyun oynanmayacağını ama bilinen temalar ve yapıtlar çevresinde sahneleme denemesi yapılacağını söyler. Ayrıca uzayı konuşturmak, en uç cinsel fantezileri işlemek gibi imge gücünü sonuna dek zorlayacak konular yer alacaktır. Yazarın bildirisinde çizdiği sahneleme programındaki denemelerin bazıları şunlardır:

- Çağın karışık durumuna uygun bir Shakespeare yapıtının uyarlanması
- Peygamberlerin metafizik kavgaları, yarattıkları ve bunların halka, tapınağa, olaylara yansıyan zihinsel çalkantısı
- İçinde erotizmin, vahşetin şiddetli dışavurumu bulunan bir Marquis de Sade masalı

- Buchner'in 'Woyzeck'i -Bunun amacı, kendi ilkelerimize bir tepki göstermektir ve kesin bir metinden sahnesel olarak ne çıkacağı görülecektir.

2.7.Doğu ve Bali Tiyatrosu

Artaud tiyatro ile ilgili görüşlerini oluştururken Doğu ve Bali Tiyatrosundan çok etkilenmiştir. Bali dansçıları, hareketleri, çığlıkları, kostümleri, müzikleri ile Doğu Tiyatrosu, Avrupa tiyatrosunun başaramadığını gerçekleştirmektedir. Doğu'da tiyatro bir ayin niteliği taşıyor ve ilkel çağlardaki etkisini koruyordu; biçimlerden yola çıkılıyor ve biçimlerin anlamları yakalanabiliyordu ve bu anlamlar tek bir düzlemde değil, ruhun çeşitli yerlerinden çıkarılıyordu. Nesneler tek boyuttan ele alınmıyor ve Batı tiyatrosunun mantıklaması ile sınırlandırılmıyordu. Tek bir görünüm yerine insan aklındaki tüm imgelerin tasarılarına izin veriyordu. "Ve biçimler sarsma ve büyüleme gücünü, görünümünün çeşitliliğinden alıyor ve bu çeşitlilikle ruhumuzda sürekli bir isteklendirme uyandırıyor." Bu da Doğu Tiyatrosuna bir büyüsellik kazandırmaya yetiyordu.Böylece kullanılan her türlü araç ile tiyatro en baştaki yaradılış amacına ulaşıyordu.

Artaud, hastalıkların ve ilkelliğin Doğu'dan kaynaklandığını iddia eden Batı toplumuna karşı çıkıyor ve aslında Doğu'nun Batı'ya geleneklerle temas sağladığını söylüyordu. Ve bu boğucu dönemde olayların gerisinde kalmayan, içimizde derin yankılar uyandıracak tiyatroyu özlüyordu.

Bali Tiyatrosu ise dans, şarkı, pandomim, müzik niteliğinde olan ama Avrupa'daki ruhsalbilimsel tiyatroya benzemeyen yapısı ile "ilk gösterisi ile tiyatroyu yeniden, sanrı ve korku yönüyle, arı yaratma düzlemine taşıyordu." Balililer'in yaşamdaki her duruma göre mimikleri vardı. Daha önceden denenmiş mimikler, dil oyunları, hareketler, dudak bükmelemler, göz çevirmeler etkileri güçlü ve doğaçlamayı gerektirmeyen oyunculuklar, ritimli ve toplu yapılan hareketler hayranlık ve şaşkınlık arası akıl almaz bir his uyandırıyordu.

2.8.Yazın

Susan Sontag, modern yazarların, gayriresmîleşme çabalarından, ahlakî açıdan topluma örnek olmama arzuları ve kendilerini sosyal eleştirmen olarak değil de birer kâhin, ruhani maceracı ve toplum dışı kişiler olarak gösterme eğilimlerinden söz eder. Tüm erken-modern edebiyat eserleri, kişisel olmayan, kendi kendine yeten ve özgür

duruşa sahip bir kazanım olarak ortaya çıkan klasik yazın kavramlarının evrimleşmiş biçimleridir. Modern edebiyat ise oldukça farklı bir fikir ortaya atar; tek bir karakterin kahramanca kendini ortaya koyduğu bir araç Őeklinde tezahür eden romantik yazın anlayışı. Sanat kişisel farkındalığın, sanatçı ile toplumun özü arasındaki uyumsuzluğu önceden belirleyen bir farkındalığın ifadesidir. Bütünüyle kendine maletmekten başka bir Şey amaçlamayan kahraman bilinç modelinden ayrı olarak edebiyat, “btnck kitap”ı amaçlar. Giriş, gelişme, sonuç standartı hiçbir Şekilde etkili değildir. Tüm yazın türlerini dışlamayı yücelten “tamamlanmamışlık” ilkesi sanat ve düşüncenin hakim üslubu haline gelir.

Edebi modernizm sürecinin son önemli şahsiyetlerinden biri Antonin Artaud'nun kariyeri, tüm bu devrimleri bütün çıplaklığıyla gözler önüne serer. Hem alışma hayatında, hem de özel hayatında başarısız olmuştur.

Artaud'nun, zihinsel acılarını anlatmak için kullandığı mecazlar, aklı, hem insanın net bir Şekilde isimlendiremeyeceği bir nesne hem de uzlaşmaz, kısa ömürlü, dengesiz ve değişken bir fiziksel madde olarak ele alır.

Artaud'nun kullandığı dil son derece aykırıdır. Yaptığı söz sanatları maddeye dayalıdır; aklı bir nesne ya da obje olarak algılar. Bir süreç olması dışında bilincin varlığını reddeder. “Gerçek acı” der, Artaud, “insanın kendi içindeki değişimi hissetmesidir.”[\[49\]](#) Artaud'nun kendi düşünce tutkusunu anlattığı yazılarını okumak bile neredeyse acı vericidir. Kendi duygulanımlarını karman çorman eder; panik, zihin karışıklığı, öfke, korku...

Maddede tanrı yoktur. Dengede tanrı yoktur. Tanrılar

kuvvetlerin ayrılmasından doğmuşlardır ve onların tekrar

birleşmesiyle öleceklerdir.[\[50\]](#)

Yazmakla acı çekmek arasındaki köprü Artaud'nun en önemli temalarından biridir; insan konuşma hakkını acı çekerek elde eder, fakat dili kullanma gerekliliği acı çekmek için en iyi fırsattır. Kendi dilinin düşünceyle olan ilişkisi sırasında ortaya çıkan, sersemletici kargaşa tarafından yağmalandığını düşünür. Artaud, önemsiz ya da işlenmemiş oldukları için sezgilerin dışlanması reddeder. Ona göre, sanat için her yer uygundur.

İnsan bilincinin niteliği Artaud'nun standart olarak ulaştığı son noktadır. Artaud'nun bilincine ait, dindirilmesi

mümkün olmayan acı, onun, aklı bedenden ayrı algılamayı reddedişinin bir kanıtıdır. Artaud'nun çalışmaları sanat ile düşünce, şiir ile gerçek arasında her hangi bir fark olduğunu inkâr eder. Yazdığı her şey bir dizi tartışmayı beraberinde getirir. Daima didaktiktir. Aşağılamaktan, şikâyet etmekten, teşvik etmekten ya da alenen suçlamaktan asla kaçınmaz. Yaptığı işler hem sanat hem de sanat üzerine yansımalarıdır. Sanatı bilincin işlevini gerçekleştirmesi adına yapılan bir mecaz olarak algılar.

Bu onun “gerçeküstücülük” hareketine katılmasının temelini oluşturur. Daha kurnaz, daha yaratıcı ve daha asi bir bilinci savunan “gerçeküstücülük” doğal olarak onu kendi içine sürükler. Fakat kısa bir süre içinde gerçeküstücü formülleri farklı bir tutsaklık olarak görmeye başlar. Gerçeküstücüyü, kendi zihnine ulaşmaktan umudunu kesmiş biri olarak görür. Gerçeküstücülerin bedensel ihtiras ve romantik aşkı aşırı coşkuyla anlatmalarına karşın, Artaud, erotizmi tehlikeli, şeytansı bir şey olarak görür. Artaud'nun, gerçeküstücülüğe şiddetle karşı çıkmasına rağmen gerçeküstücü bir tarzı vardı – ve hep öyle kalmıştır.

Artaud gerçeküstücülükten kendisini uzun süreli bir ruhsal bunalım içine sokan bakış açısını elde eder. Gerçeküstücüler gibi, o da, sanatı bilincin işlevi olarak

görür. Artaud'nun şiirlerinde sanat ve düşünce bir eylem, en uçtaki duygularla yüklü, acı veren bir deneyimdir. Şiir, denediği pek çok sanat dalının arasında kronolojik olarak ilk sırada yer alır. Fakat kısa bir süre içinde bunu da sanat bakımından önemsiz görmeye başlar. Şiir çok sınırlıdır, oysa ki sanat bütüncül olarak geniş ve çok sesli ortaya konan bir oluşum olmalıdır, sadece lirik bir nesne değil.

1922 ile 1924 yılları arasında Charles Dullin tarafından yönetilen filmlerde rol alır. Kendi filmlerini yönetmek için küçük bir fırsat elde edebilme ümidiyle 1935 yılına kadar aktörlüğe devam eder.

1926'da Artaud'nun sanat arayışları tiyatro üzerine yoğunlaşır. Bunda o dönem Paris'te bir festivalde izlediği ilksel danslarla bezeli Bali Tiyatrosu'nun büyük etkisi olmuştur. Tek bir malzeme (kelimeler) kullanan şiirden farklı olarak tiyatro pek çok malzemeden oluşan bir çoğunluğu kullanır; kelimeler, ışık, müzik, bedenler, dekorlar, kostümler... Sadece dilin araçlarını (imgeler, kelimeler, müzik) kullanan sinemadan farkı olarak tiyatro şehvet doludur, bedenseldir.

Artaud'nun tiyatrosu zihnin kavrama gücünü, içinde tutkuları da barındıran, bütünüyle “maddi” olaylara dönüştürmeye yarayan güçlü bir makinedir. Onun

oyunlarının ölçütü, duyuşal büyülenme değil, duyuşal şiddete dayanır.

Platon gibi Artaud da sanata ahlak bilimcilerin bakış açısıyla yaklaşır. Gerçekten tiyatrodan hoşlanmaz. Onun tiyatrosunun “anlamsız, yapay bir eğlence” sağlamakla ilgisi yoktur. Artaud, tiyatroyu “ruh”ın gizemli yüzlerinin “gerçek, maddesel bir izdüşüm” içinde ortaya konduğu bir yer olarak tanımlar. Artaud için doğru tiyatro tehlikeli ve insanları korkutan bir deneyimdir; durağan duyguları, neşeyi, dostluklara güvenmeyi reddeden...

Gerçeküstücülüğü bir kenara bıraktıktan sonra Artaud yeniden sanat, özellikle tiyatro üzerine düşünmeye başlar. Artaud’nun tiyatroya yüklediği işlevlerden biri, dil ve beden arasındaki çatışmayı ortadan kaldırmaktır. Tiyatro üzerine yazdığı yazılar akıl ve bedeni yeniden bir bütün haline getirmek için psikolojik bir rehber olabilir.

1920’lerin ortasından itibaren Artaud’nun çalışmaları kültürün kökten değişimine dair bir fikirle yeniden canlanır. Yaptığı söz sanatlarında, tarihi olmaktan çok tıbbî bir bakış açısı sezilir. Artaud aradığı modelleri Batı’ya ait olmayan metafizik ve mistik tiyatrolarda bulur. Artaud’nun batı dışı teatral edimlere, batılı anlamda tiyatro olmayan tiyatroya ve çeşitli mit ve anlatım yöntemlerine olan

ilgisi antropolojik tiyatro anlayışının da önünü açmış olur. Artaud, ele aldığı batı dışı türlere oryantalist bir bakış sunmaz, aksine bu türler özünü yitirmemiş ve batı tiyatrosunu içine düştüğü bunalımdan kurtaracaktır. Ancak Artaud, batıcı aklın ve kendi kültürünün içinde bulunduğu (Nietzsche'nin deyiimiyle bu "nihilizm"dir.) dekadansı tanımlamaktan asla vazgeçmez. Ona göre dekadansın kaynağı, unutilan, mülksüz bırakılan tiyatro, ikili karşıtlıklarla (bedene karşı akıl, yazıya karşı söz) hiyerarşiler oluşturan, bireye odaklı yozlaştırılmış batı kültürüdür. Artaud'nun kültürel devrim çağrısı kahramanca ortaya konan bir ilkelik planını önerir.

Gnostisizm tüm ikilikleri (akıl-beden, ruh-cisim, iyi-kötü, aydınlık-karanlık) ortadan kaldırmayı vaat eder. Artaud'nun en önemli eğretilmeleri oldukça klasik bir biçimde gnostiktir. Beden, aklın cisimleşmiş biçimidir. Artaud'nun, sanatın faaliyetlerini ruhsal bağımsızlık için bir araç olarak kullanma ümidini asla yitirmemiş olması da gnostiktir. Gnostik tasarısı bir çeşit bilgelik arayışıdır. Fakat bu, anlaşılmalık, gevezelik ve sessizlik içinde kendini yok eden bir bilgeliktir.

Artaud için evrendoğum mitleri, okült izler ya da "vahşet" içerir. Vahşet, materyalin şekilsiz akıntısı içerisinden kozmik düzenin açığa çıkabilmesi için gerekli yaptırımdır.

Vahşet, şekil bulmuş şeylerin üzerinde yükseldiği kaidedir.[51]

2.9.Anarşizm

Artaud'nun eserleri, genel olarak bakıldığında acımasızca tanımlanmış vahşet tasfirleri, sürekli karşımıza çıkan bir acı kavramı, müstehcen sözler ve küfürlerle bezenmiştir. Yazın sanki bir kavga yeri, bir savaş alanını andırır. **Heliogabalos: Taçlı Anarşist** kitabında Artaud, Roma'nın ahlaksız imparatoru Heliogabalos'un hayat hikayesini anlatır. Artaud, Heliogabalos'ta dinsel manyaklığın, sapıklığın ve akıllı çılgınlığın heykel gibi dikilmiş ve en uç noktasına yükseltilmiş imgesini; tüm insan çelişkilerinin, hem de ilkelerde yer alan çelişkinin, imgesini betimler.

Heliogabalos'ta bir düzenin sistemli olarak alçaltılmasından başka bir şey olmayan ve düşünülmüş bir ahlaksızlaştırma arzusuna yanıt olan her davranışı deliliğin ve gençliğin hesabına yazmak kolaydır gerçi; ama ben onda bir deli değil bazı şeylere karşı başkaldırmış bir insan görüyorum:

1) Roma'nın çoktanrıçı anarşisine karşı;

2) Kendi kişiliğinde düzdürdüğü Roma Monarşisine karşı.[52]

Heliogabalos'un tüm yaşamı eylem halinde bir anarşidir.Ve bu anarşi de Heliogabalos'un ortaya çıkardığı şiirde varacağı noktaya ulaşır.Roma tahtını sahneye çevirir ve tiyatro aracılığıyla şiiri yüceltir.Herkesin yüzünü kızartacak tavırlarla bir otorite olan Heliogabalos her şeyi sanatla yapar ve yaptığı her şey bir karşıtlık içerir:

düzen-düzensizlik,

birlik-anarşi,

ritim-uyumsuzluk,

büyüklik-çocukluk,

yüce gönüllülük, kıyıcılık.[\[53\]](#)

Heliogabalos hayatı boyunca karşıtların çekim alanında, ikili bir ortamda bulunmuştur. Bu ikililerin başında da Tanrı ve insan gelir. Heliogabalos bazen kendini Tanrı sanar bazen de tanrıyı kendisinden ayrı tutup onun arkasına saklanır. Bu noktada getirdiği anarşinin temelini kendi içinde sakladığı akla gelir. Öyleyse imparatorun 'Tanrı'lığını ön plana çıkarıp insanı Tanrının altında ezmesine de hiçbir engel yoktur. Ona göre insan rütbesi düşük bir varlık, alt edilmesi gereken bir türdür.

Otorite karşıtlığı, Heliogabalos'un kişiliğinde sembolize edilir. Otorite'nin, özellikle de ilahi otoritenin anlamsızlığı vurgulanır. *Anarşist şöyle der: 'Ne Tanrı ne efendi; sadece ben'*[\[54\]](#) Heliogabalos da tahta çıktıığında hiçbir yasa tanımaz; çünkü hükmeden odur; yani onun yarası herkesin yarası olacaktır.Güneşe tapınmadan tutun da puta tapıcılığa kadar pek çok inançla dalga geçerken tüm dinlerin tanrının güçsüzlüğünü açığa vurduğunu iddia eder. Aslında Tanrı, insan nasıl isterse öyle varolur; yani onu insanlar tekrar tekrar kurup biçimler.

Heliogabalos fahişe kılığına girip Hristiyan kiliselerinin ve Roma tanrılarına adanmış tapınakların kapılarında kendini kırk mangıra sattığında, sadece bir kötü eğilimini doyurmaya çalışıyor değildir; aslında Roma'nın kralını aşışılmaktadır.[\[55\]](#)

Kristeva gibi söylersek eğer, Heliogabalos, burada “zillet”i ya da “zelil” olanı (*abject*) üstüne alır. Artaud'nun metnindeki bir çok tanımlamada özne ya da nesne gibi kurulmayan bir zillet söz konusudur.

Sarayın kenefinde kendi muhafızları tarafından boğazlanan mezarsız ölü Heliogabalos'un cesedinin çevresinde nasıl yoğun bir kan ve dışkı dolaşımı varsa, beşığının çevresinde de öyle bir sperm dolaşımı vardır.[\[56\]](#)

Kan Fıskırması’nda Babil’in Fahişe’sinin tanrısı bileğinden ısırmasıyla kan gökyüzüne fıskırır. Dünyanın kan gölüne dönmesi kuşkusuz apokaliptik bir imgedir. Sembolik toplumsal düzen, hem kirli ve iğrenç hem de kutsal addettiği kanla genel olarak başa çıkamaz. Dehşeti denetleyebileceğimiz yanılısamasıyla kurduğumuz dünyevi düzen, temiz kalmak için dışkılamaya devam eder ve toplum tecavüze uğramış, hastalanmış, sakatlanmış, şiddete maruz kalmış bedenleri de *abject* haline getirir.

Özne-nesne karşıtlığı etrafında kurulan “rasyonel” söylem, üçüncü kategori olan abject’e ya da dışkılanana izin vermez. Dolayısıyla, abject’lerle ilişki, söylemdışı bu tür bir akılsallığın kavrayamayacağı “zor” bir ilişki olmaya mahkûmdur. Politik, sosyal, ekonomik ve metafizik söylemlere kaydolarak ve dünyanın halihazırdaki düzeninin olumsuzluğunu gizleyerek biçimlendiren sembolik sistem, “aşağısı ile yukarısı” arasındaki ilişkiyi, aşkınlığın mekânsal yanılısamasının yönü olan yukarısının lehine belirler. Bu dikey belirlenim, abject’lerle aşkınlığa dair hangi yanılısama ile başa çıkmaya alıştığımıza ilişkin önemli bir ipucu vermektedir.[\[57\]](#)

Heliogabalos’un doğasındaki radikallik, eşcinselliği dolayısıyla da Artaud tarafından yorumlanır. Lampridrius’un dediğine göre “buna anarşi denir!”

Heliogabalos, tahtı sahne yerine koyup, geçtiği yerlere tam bir gevşeklik, dağıtma, çürüme ve kokuşma örneği sunmakla yetinmeyerek, şimdi de imparatorluğun tüm topraklarını sahneye çevirmekte, oralarda sahte krallar ortaya çıkarmaktadır. Hiçbir devirde dünyaya bundan daha güzel bir anarşı örneği sunulmamıştır.

Artaud'ya göre Lampridius'un kınamaları yakından bakıldığında temelsizdir.

Tam olarak ne yapmıştı Heliogabalos? Gerçi Roma tahtını sahneye çevirmişti, ama bununla tiyatroyu, ve tiyatro aracılığıyla da şiiri, Roma tahtına ve Roma imparatorunun sarayına kadar getirmiş olmuyor muydu? Oysa şiir, gerçek şiir olduğu zaman, akıtılacak kana değer, kan dökölmesini de haklı çıkarır.[\[58\]](#)

Artaud, Heliogabalos'un edimlerinden tiyatro ve gerçeklik ilişkisini tartışabileceği tarihsel ve radikal bir örnek oluşturur.

Heliogabalos, Paris efsanesini sahneye koydurtmaktan hoşlanıyor ve kendisi de bu oyunda Venüs rolünü oynuyordu. Birden bütün giysilerini yere düşürüp çırlıçıplak kalıyor, - ünlü heykeldeki gibi- bir eli göğsünde öbür eli apış arasında olmak üzere diz çöküyor, kıcını kaldırarak rezalet ve sefahat arkadaşlarına ikram ediyordu.[\[59\]](#)

Dönemin tarihçilerinin anlamadığı bu durumun aslında şaşılacak değil, onaylanacak, tutarlı bir durum olduğunu belirten Artaud'nun hiç şüphesiz bu durum hoşuna gitmiştir; çünkü bu davranış Heliogabalos'un sonuna kadar bir anarşist olduğunu gösterir; zira anarşizm ve düzen karşıtlığı, tutarlılık isteyen bir harekettir. Heliogabalos başındaki taca tahammül edemeyecek kadar anarşisttir; fakat anarşisini önce kendisine uygular. Roma'ya sağladığı en büyük anarşi de kendisidir aslında.

Artaud'nun hakkında kitap yazmak için böyle birini seçmesi aynı zamanda olayların geçtiği dönemle de alakalı olsa gerek; çünkü bahsedilen dönem bir kan, kıyıcılık dönemidir. Tarihçilerin bir canavarlık olarak gördükleri bu kıyıcılıkta Artaud olgulara başkaldıran bir kişilik görür; bir başka deyişle ona göre içgüdülerin eyleme dökülmesi kıyıcı olsa da olumludur.

2. 10. Beden – Özne

Artaud'da bedenin görünümleri, sosyolojik ve felsefi düzlemlerde de destek bulmuştur. Özellikle Deleuze'ün “rizomatik öznellik” fikri, Artaud'dan alıntılanan “organsız bedenler” eğretilmesi çerçevesinde açıklanır. “Organsız bedenler” karanlık gibi görünse de tanımı açıktır ve sistem içindeki güzergahı devrimcidir. Bedeni, organik bir biçime

indirgenmeksizin düşünmek söz konusudur, güçler mantığı ve bireyleştirmenin kavramsallaştırma modelinden bağımsız bir beden olarak.

Gilles Deleuze, dinler, devletler, kapitalizm, bilim, hukuk, kamoyu ve televizyonu bir güçler toplamı olarak nitelendirir, ancak felsefe bir güç değil, “gülmek” için girişilmiş bir çarpışmadır. Deleuze’e göre artık önemli olan yeni silahlar yaratmanın önemidir.

Deleuze için, organ yaşamın karşıtıdır ve yaşam “inorganik” olarak anlaşılmak zorundadır. Organsız Bedenler kavramının iki işlevi olduğu kabul edilir: onların merkezi örgütlenmesinden önce bedensel olarak bireyleştirilme biçimlerinin ele alınışı, merkezi bir düzenleyici hipostazının ekonomisini yaparak, - ve mesela, Deleuze Artaud’nun poetik deneyimine ve ressam Francis Bacon’a çağrışım yapar; Geoffroy Saint-Hilare’in incelemesi ve onun organolojiye[60] karşı çıktığı embryogenèse[61] düşüncesi sayesinde doğa bilimcilerinin epistemolojik planı üzerine bir tahkikat yapar. Diğer bölümde, sanat ve beden arasındaki bağlantı üzerine düşünülmesi söz konusudur ve bu görünümün altında Deleuze’un *Logique du sens*’da Antonin Artaud’nun eserinden çekip çıkardığı bu kavram yatar. Organsız bedenlerin birinci belirlemesi sanat deneyimi sayesinde kendi radikal sınırlarından geçen bir

düşüncenin aşırı uçlarında meydana gelir, “düşüncenin iktidardan arındırılmasıyla”. Blanchot gibi Deleuze de, Antonin Artaud’nun başarısına işaret eden, “düşünceyi düşünmenin imkansızlığının” büyük önemini kabul eder. Ancak Artaud ile, şizofreni de görünür kılınır ve güçsüzlük nitelendirilir: delilik ve sanatın benzerliği şizofren Artaud figürü çevresinde kurulur ve Deleuze’nün klinik patoloji ve klinik kuram arasındaki ayrımı sürdürüşüyle farklılık fikri aydınlanır. Blanchot gibi Deleuze de yaratmayı imkansızlık olarak belirledi, sınır atletizmi, ve güçsüzlük (güçler birliğinden çıkış) düşünce için yaratıcılığın koşuluydu.

Deleuze’nün (ve Guattari’nin) şizo-dinamiğini oluşturan beden, arzulanan-makineler, organsız bedenler modern hayatta cisimleşmenin karmaşık yapısına, bedenin yüzeyinde oluşan fantezilerin ve makinesel oluşumların izdüşümüdür. Beden burada hiç olmadığı kadar toplumsaldır. Etkiler ve etkilenir. Deleuze bizi yersizyurdsuzlaşmış, sabit olmayan tanımla, sürekli hareket halinde olan, kaybolan, çoğalan özne anlayışıyla, karşı karşıya bırakır. Deleuze, Nietzsche’nin Tanrı’nın ölümü teması ve Foucault’nun insanın ölümü temasından sonraki insanın biçiminin, ne insan formu ne de tanrı formu olacağını söylemektedir.[\[62\]](#)

Öyleyse Artaud'nun tiyatroya biçtiği nosyonda, birey tiyatronun kendine mekan ve bireye dayalı kangrenleşmiş batı tiyatrosu anlayışı yerini ilkel normlarda, etkileyen ve etkilenen beden anlayışına dayalı, toplumsal bir rituel tiyatro anlayışına bırakır.

Nietzsche, Tragedyanın Doğuşu'nda tiyatronun Dyonisos ruhunu yitirmesiyle intihar ettiğinden söz eder. Bu yaklaşım yüzyıl başlarında bir geriye dönüş olarak gerçekleşecek ritüel tiyatro arayışlarının önünü açar. Trajik kültürün yerini logos'a (Sokratik kültüre) devretmesiyle tragedyanın asal ögesi olan mit ve törensellik önemini yitirir.

Deleuze'de "hayvan-oluş", içine girdiği Oidipal ilişkileri patlatmak için onu kendi ucuna kadar sürükler. Bürokrasiyi ve aileyi defalarca hırpalayarak kaçış çizgilerinin imkanlarını çoğaltır. Ama sonunda başarısız olur. Makinesel düzenlemeler, hayvan-oluş'un zaaflarının üstesinden gelirler. Arzunun akışının kesintiye uğramamasını yalnızca makinesel düzenlemeler sağlayabilirler. Çünkü yalnızca makinelerin sökülebilirlik özellikleri vardır.

Artaud ve onun izinden giden Grotowski, Thomas Richards gibi özellikle oyuncunun bedeni üzerine düşünülmüş uygulamacı ve teorisyenler, oyuncunun bedenini amorf, henüz şekillenmemiş bir hayvan bedeni olarak ele alma yolundadırlar. Böylece yerleşik modernist tiyatro anlayışının

jest ve mimiklerinden kurtulan beden ilksel haline geri döner.

Deleuze ve Guattari, Anti-Oedipus'da insan bedenini şöyle tarif eder: "insan bedeninin her organı bir makinedir; yeme - makinesi, anal - makine, konuşma - makinesi, nefes alma- makinesi; 'her organ-makine için bir enerji-makinesi; her zaman akımlar ve kesintiler' söz konusudur.[\[63\]](#) Bunlar metafor değil, gerçektirler. Gelişmekte olan kapitalist sistemin erken aşamalarında, endüstriyel devrimle birlikte teknoloji bedene ait ve onun bir uzantısı iken, beden aksiyomatik bir gelişim olarak makinesel düzenlemelerin bir uzantısı olmuştur. Artık bir öz düşüncesinden söz edilemez. Heidegger'in düşünen düşünce ve sayan düşünce ayrımını göz önünde bulundurursak, varlık unutulmuş olandır, varlığın anlamını sorgulamayı unutan insan ve medeniyet, işlem yapan bir bilgisayardan farksız olarak teknoloji ve bilimin çizdiği sınırlara sıkışıp kalmıştır.

Burada artık ne insan, ne de doğa kalmıştır; yalnızca birini diğerinin içinde üreten ve makineleri birbirlerine bağlayan süreçten söz edebiliriz: Deleuze ve Guattari'ye göre geride, içerisi ve dışarısı, kendi ve kendi-olmayan kalmaz. İnsan-doğa, endüstri-doğa ilişkisi içinde kurulan ve onların ayrımından sorumlu oldukları, üretim, dağıtım ve tüketim gibi, görece bağımsız alanlar da ortadan kalkar. Her şey

retimdir; retimn üretimi, dağıtımın üretimi, tüketimin üretimi; bunların hepsi aynı ve tek bir sürecin retimidirler.[\[64\]](#)

Olay mefhumu, yerini sürece bağımlı bir oluşa devreder. Deleuze ve Guattari, organsız bedenleri, yoğunluklardan kurulu ve arzusun dolaysız seyrine açık düzlükler olarak tanımlarlar. Deleuze ve Guattari'ye göre, şeylerin kaçınılmaz dışadnklğ, en etkili şekilde, avangard tiyatro kuramcısı ve yazar Antonin Artaud'dan (1896-1948) dn aldıkları "organsız beden" deyiminde yakalanmaktadır. Organsız beden imgesi, insan bedeninin şemasını daima onun kendini desteklediği varsayılan içsel yapılarında keşfetmek yerine, cildin yüzeyiyle ilgili sonsuz bağlantılar ve dürtüler oyununa ve onların rastlantısallığına vurgu yapar. Bu metafor, tüm rizomatik sistemlere ve sonunda da bizzat dünyaya uygulanmaktadır. Bu, insan bedeni gibi biyolojik işleve sahip yapıların hakikatiyle ilgili hiçbir ölçüsüz meydan okuma içermez. Daha çok, meydan okunan şeylerin özerk ve ayrı olarak anlaşılmasına yönelik basit varsayımdır, bu çerçevede onların hakikati düzenlenmiş içsel yapılarındadır. Rizomatik bu düşünceyi reddeder. Bu düşünceye göre eğer ısrarcı olursak, özerk birimlerin düzenlenişi olarak geleneksel dünya tasarımıının en alt düzeyindeki başlangıç noktası olan, şeylerin

birbirinden ayrılması noktasında daha ileri bir yere varabiliriz. İlişkiler düzeyinin ötesini/ardını arayan bir anlayış uydurmazdır.

Hiyeroglifik, “doğrudan okunur simgeler”, Artaud’nun vahşet tiyatrosuyla, kozmik tarihçeyi, şimdiyi ters yönde katederek ele geçirmek ister. “Görülmemiş bir sapma gücü olarak kendini gösteren”[\[65\]](#) vahşet tiyatrosu için son uğrak ontolojik farklardan kurulu moleküler düzeydir. Bu düzey, “omurgasız kurtçukların gezindiği”, “sesin, ışığın, rengin, kokunun poetic hacminin olduğu” (s.94) mineral zemindir.[\[66\]](#) Vahşet, mineral düzeyde dolaysızca seyreder. Seyirciler, “açık ve kesin yollarla organizmaya seslenen” vahşet tiyatrosunun yıkıcı seyrine katılabildiklerinde bedenlerinde sakladıkları “parçalı şeyler”in ani bir momentumla ayrışmasıyla, Artaud’nun mutlak ideali olan “organsız beden”lere dönüşebilirler. Vahşet tiyatrosunda seyirciler etkin katılımcılardır. Tiyatronun açtığı güç alanında oyuncular, biçim bulmuş nesnelere zor kullandıkları sahneye seyircileri de dahil ederler.[\[67\]](#)

Brecht’in epik tiyatrosunun aksine, Artaud’nun vahşet tiyatrosu, bir özdeşleşmeyi, başkası olabilme imkanlarını sağladığı ölçüde etkili olabilir. Mineral düzeye ulaşmak vahşetin yarattığı travmaya katlanabilenler, “iç akıntılarının mırıltılarını duyar, kendisini dağılmış, bütünüyle düzeni

bozulmuş, maddenin baş döndürücü büzülmesiyle yoğunlaşmış, yavaş yavaş karbona dönüşürken bulurlar.”[68]

Oyuncunun bedeni, bedensel coşkunun işlenmesiyle, şiirin yoğunluğunu kazanmasını istendiği bir alandır. “Bedende etkilenmesi gereken noktaları önceden bilmek, seyirciyi büyüdü kendinden geçme durumlarının içine atmaktır.”[69]

Organsız beden kavramı bireysellikten arınmış bir bedeni temsil eder. Organsız beden, kurumsallığı ve önceden belirlenmiş bir yasaya bağlı olmaksızın bedenlerin *morphogénéseini*[70], tını, biçimi, bir organizma bütünlüğünü düşünmeye zorlar, ancak henüz şekillenmemiş olan maddenin seviyesine yerleşerek , başka bir deyişle *güçler planına*. Artaud’nun kendisi, dışsal birliğin bütün ilkelerinden kaçınarak, *güçler planını*, engelleri, maddenin içkinlik seviyesine doğru kaldırdı ve o artikülasyonsuz bir sözdizimi tarafından organsız bir kurumsallığı dile getirdi. Deleuze, varsayılan bir birlik, aşkınlık, son ya da farklı organların bir hiyerarşisi üzerinde kurulu bir organizmaya dayanan bedenlerin yerine körelmemiş olan bir beden düşüncesinin sanatını gördü.

Özetle, rizomatik öznellik hiçbir öznellik içermemektedir. Onu en iyi tanımlayan şey, kendi

dışsallığıdır: “Biz kişinin bir dış taraf adına anlamlı şekilde yazamayacağı düşüncesindeyiz” (Deleuze ve Guattari 1987, s. 23). İnsan ne aydınlanma hümanizmini büyüleyen değerlere, rasyonel yetilere ve duygusallığa göre, ne de Freudcu psikoanalizin her zaman geri döndüğü önceden belirlenmiş içsel yapıya göre kendi içinde tanımlanmış olan bir şey değildir. Bunun yerine, geleneksel olarak insan diye bildiğimiz şey ve onun geleneksel olarak en değerli ürünü olan birey, onu oluşturan rastlantılara ve istikrarsızlıklara ve dünyaya karşın hareketli bağlara, karşılıklı etkileşimlere ve onun dış yüzeyine yönelen kümelenmelere göre tahayyül edilmelidir.

Sonuç

Artaud, ruhsal olanı fiziksel terimlerle tarif eder ve bütün ifadenin [ya da dışavurumun] mekandaki fiziksel ifade olduğuna inanır. Tiyatro yoluyla bir “toplumsal terapi” sistemini savunur. Batı Tiyatrosunun tüm kalıplarına karşı çıkar. Yeni bir öz ve biçim arayışına girer. Yaratmaya çalıştığı tiyatronun asal ögesi seyircidir. Artaud’nun tiyatroya getirdiği açılımlar, temel dramatik biçimlerin uğradığı kırılmalara katkıda bulunmuş, referans alınacak bir dış gerçeklik algısına dayalı klasik temsil estetiğinin sorgulamıştır. Görünmez olanı görünür kılmak, geleneksel izleyici ve oyuncunun konumlarının yadsınması, ilksel ritüel

niteliğinin tiyatroya geri kazandırılması, toplumsal alımlama fikri ve Batı kültürünün köktenci değişimi düşüncesi, Artaud'nun avangard akımlarla tarihsel bağlarını gösterir. Kültürün bir endüstri halini aldığı bir çağda, gerçek tiyatro oyuncusu bir “yürek işçisidir.” Sanatın yerini nesnelerin ve sürekli coşkunun alması ancak tiyatro olmayan bir tiyatroyla, imkansız bir şekilde varolabilir.

KAYNAKLAR

20. Yüzyılda Tiyatro, Der: Aziz Çalışlar, İstanbul: Mitos Boyut, 1993.

Artaud, Antonin, Tiyatro ve İkizi, Çev: Bahadır Gülmez, İstanbul: YKY, 1993.

Artaud, Antonin, Heliogabalos: Taçlı Anarşist, Çev: İsmet Birkan, Ankara: Dosy Kitabevi Yayınları, 2000.

Artaud, Antonin, Selected Writings, Berkeley: University of California Press, 1988.

Artaud, Antonin, Suç Ortakları ve İşkenceler, Çev: Ahmet Sosysal, İstanbul: Nisan Yayınları, 1992.

Bürger, Peter, Avangard Kuramı, Çev: Ali Artun, Ankara: İletişim Yayınları, 2005.

Benjamin, Walter, Pasajlar, Çev: Ahmet Cemal, İstanbul: YKY, 2001.

Cogito, Sayı 37, İstanbul: YKY, 2003.

Defter, Sayı 41, İstanbul: Metis Yayınları, 2000.

Deleuze, Gilles, Guattari, Felix, Anti-oedipus: Capitalism And Schizophrenia. Çev: M. Seem ve diğerleri Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990.

Freud, Sigmund, Civilization and Its Discontents , Londra: Hogarth Press, 1949.

Goodall, Jane, Artaud and the Gnostic Drama, Oxford: Clarendon Press, 1994.

Hubert, Arnaud, Artaud et le peyotl, <http://www.antoninartaud.org/peyotl.html>.

Innes, Christopher, Avant-garde Tiyatro, Çev: Beliz Güçbilmez, Aziz V. Kahraman, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2004.

Işık, Emre, Beden ve Toplum Kuramı, İstanbul: Bağlam Yayınları, 1998.

Karacabey, Süreyya, Modern Sonrası Tiyatro ve Heiner Müller, Ankara: De Ki Yayınları, 2007.

[1] Arnaud Hubert, Artaud et le peyotl, <http://www.antoninartaud.org/peyotl.html>.

[2] Christopher Innes, Avant-Garde Tiyatro. Çev.: Beliz Güçbilmez, Aziz V. Kahraman. (Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 1993) s. s. 38.

[3] Aynı, s.38.

[4] Aynı, s. 37-38.

[5] Aynı, s. 39.

[6] Aynı, s. 39.

[7] Grundrisse'den Aktaran Peter Bürger, Avangard Kuramı, s. 53.

[8] Peter Bürger, Avangard Kuramı, Çev: Ali Artun. (Ankara: İletişim Yayınları, 2005.), s. 56.

[9] Peter Bürger, a.g.e, s. 56.

[10] Peter Bürger, a.g.e, s. 41.

[11] Peter Bürger, a.g.e, s. 41.

[12] Peter Bürger, a.g.e, s.43.

[13] Peter Bürger, a.g.e, s.44.

[14] Peter Bürger, a.g.e, s.46.

[15] Walter Benjamin, Pasajlar, Çev: Ahmet Cemal. (İstanbul: YKY, 2001), s. 51.

[16] Walter Benjamin, a.g.e, s. 50.

[17] Süreyya Karacabey, Modern Sonrası Tiyatro ve Heiner Müller, (Ankara: De Ki Yayınları, 2007.), s.27.

[18] Walter Benjamin, Ön. Ver. , s. 55.

[19] Aynı, s.54.

[20] Aynı, s.56.

[21] Aynı. S. 56.

[22] Aynı, s.59.

[23] Aynı, s.71.

[24] Aynı, s.74.

[25] Christopher Innes, Ön. Ver. , s.19.

* Monologizm, Bakhtin'in estetik uyum için teksesliliğe ve tek bir bakışa başvurulmuş Aristotelesçi birlik ve türlerin ayrımı ilkesine karşılık olarak bulduğu terimdir. (ç.n)

[26] Christopher Innes, Ön. Ver. s.20.

[27] Aynı, s. 21.

[28] Christopher Innes, Ön. Ver., s.21.

[29] Aynı, s.23.

[30] Süreyya Karacabey, Ön. Ver., s.75.

[31] Sigmund Freud, Civilization and Its Discontents , (Londra: Hogarth Press, 1949), s.120.

[32] Aleksandre Tairov, Zincirlerinden Kurtarılmış Tiyatro, 20. Yüzyılda Tiyatro içinde, Çev: Aziz Çalışlar, (İstanbul: Mitos Boyut, 1993), s. 273.

[33] Aleksandre Tairov, Ön. Ver., s. 273.

[34] Aynı, s. 274.

[35] Aynı, s.274.

[36] Artaud, Tiyatro ve İkizi, Çev.: Bahadır Gülmez. (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993.), s. 119.

[37] Süreyya Karacabey, Ön. Ver., s.88.

[38] Artaud, Ön. Ver. , s. 75.

[39] Antonin Artaud, Ön. Ver. , s. 69.

[40] Antonin Artaud, Ön. Ver. , s.71.

[41] Ag.e, s.12.

[42] Antonin Artaud, Ön. Ver., s.13.

[43] Aynı, s.12.

[44] Aynı, s.11.

[45] Aynı, s.67.

[46] Artaud, Ön. Ver. , s. 21-22-28.

[47] Artaud, Ön. Ver. , s.81.

[48] Aynı, s.82.

[49] Susan Sontag, Selected Writings, (Berkeley: University of California Press, 1988.), s. 2.

[50] Antonin Artaud, Heliogabalos-Taçlı Anarşist, (Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2000), s. 48.

[51] Özgür Taburoğlu, Yırtılan Plazma, Defter Sayı: 41 *içinde* , (İstanbul: Metis Yayınları, 2000), s.43.

[52] Antonin Artaud, Heliogabalos: Taçlı Anarşist, Çev: İsmet Birkan, (Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2000), s. 93.

[53] Aynı, s.96.

[54] Aynı, s.89.

[55] Aynı, s.93.

[56] Aynı, s. 11.

[57] Zeynep Direk, Âdet Kanaması Tecrübesi: Sınırlar ve Ufuklar, Cogito Sayı 37 *içinde* , (İstanbul: YKY, 2003.), s.252.

[58] A. Artaud, 2000, s.87.

[59] A. Artaud, 2000, s.86.

[60] Bitki ve hayvan organlarının yapı ve görevleriyle uğraşan biyoloji dalı.

[61] Tek hücre zigotun oluşumundan canlının doğumuna kadar geçen gelişme evresi.

[62] Emre Işık, Beden ve Toplum Kuramı, (İstanbul: Bağlam Yayınları, 1998.) s. 117.

[63] G. Deleuze, F. Guattari, Anti-oedipus: Capitalism And Schizophrenia. Çev: M. Seem ve diğerleri, (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990.), s.1-2.

[64] Emre Işık, a.g. e. s.112.

[65] Antonin Artaud, Suç Ortakları ve İşkenceler , Çev: Ahmet Sosysal, (İstanbul: Nisan Yayınları, 1992.) , s.63.

[66] Burada, Derrida'nın iz (trace), Deleuze ve Guattari'nin yoğunluk (intensity) tanımlarıyla, vahşet (cruelty) tanımları üst üste biner.

[67] Özgür Taburoğlu, a.g.e. s.43-44.

[68] Aktaran Jane Goodall, Artaud and the Gnostic Drama, (Oxford: Clarendon Press, 1994.) , s.107.

[69] Antonin Artuad, 1993, s. 131.

[70] Dokular, organlar ve sistemlerin oluşumunda rol alan hücrelerin gelişimini, değişimini, farklılaşımını ve şekil almasını inceleyen biyoloji dalı.