

**T.C.  
BAHÇEŞEHİR ÜNİVERSİTESİ**

## **21. YÜZYIL VAHŞET TİYATROSU**

**Yüksek Lisans Tezi**

**HÜSEYİN KEFELİ**

**İSTANBUL, 2015**



**T.C.**  
**BAHÇEŞEHİR ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**İLERİ OYUNCULUK YÜKSEK LİSANS PROGRAMI**

**21.YÜZYIL VAHŞET TİYATROSU**

**Yüksek Lisans Tezi**

**HÜSEYİN KEFELİ**

**Tez Danışmanı: ÖĞR. GÖR. ALİ DÜŞENKALKAR**

**İSTANBUL, 2015**

**T.C.**  
**BAHÇEŞEHİR ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**İLERİ OYUNCULUK YÜKSEK LİSANS PROGRAMI**

Tezin Adı: 21. Yüzyıl Vahşet Tiyatrosu  
Öğrencinin Adı Soyadı: Hüseyin KEFELİ  
Tez Savunma Tarihi:

Bu tezin Yüksek Lisans tezi olarak gerekli şartları yerine getirmiş olduğu Sosyal Bilimler Enstitüsü tarafından onaylanmıştır.

Yrd. Doç. Dr. Burak KÜNTAY  
Enstitü Müdürü  
İmza

Bu tezin Yüksek Lisans tezi olarak gerekli şartları yerine getirmiş olduğunu onaylarım.

Öğr. Gör. Ali DÜŞENKALKAR  
Program Koordinatörü  
İmza

Bu Tez tarafımızca okunmuş, nitelik ve içerik açısından bir Yüksek Lisans tezi olarak yeterli görülmüş ve kabul edilmiştir.

Jüri Üyeleri

İmzalar

Tez Danışmanı  
Öğr. Gör. Ali DÜŞENKALKAR

-----

Ek Danışman  
Ünvan, Adı ve SOYADI

-----

Üye  
Ünvan, Adı ve SOYADI

-----

Üye  
Ünvan, Adı ve SOYADI

-----

## ÖNSÖZ

Tez çalışmalarım sırasında bana her zaman destekleriyle ve dostluklarıyla yardımcı olan Ahu ÇAT'a ve Emre SARI'ya, aileme, annem Hatice KEFELİ ve babam Erdoğan KEFELİ'ye, özellikle biricik kızım, kardeşim Dilara KEFELİ'ye, bana tiyatroyu sevdiren ve yıllar öncesinden bugün bu çalışmayı yapmama kapı aralayan kıymetli amcam Süleyman KEFELİ'ye, öğrenim hayatım boyunca bana katkı sağlayan bütün öğretmenlerime ve tez danışmanım kıymetli hocam Ali DÜŞENKALKAR'a çok teşekkür ederim. İyi ki varsınız.

Hüseyin KEFELİ

İstanbul, 2015

## ÖZET

### 21.YÜZYIL VAHŞET TİYATROSU

Hüseyin, KEFELİ

İleri Oyunculuk Yüksek Lisans Programı

Tez Danışmanı: Öğr. Gör. Ali DÜŞENKALKAR

Nisan 2015, 41 Sayfa

Teknolojinin gelişmesiyle insansızlaşan toplumların ve bireylerin sanatla tekrardan insanlaşmasını sağlamak düşüncesiyle yola çıktığım bu çalışmamda, Antonin Artaud'un Vahşet Tiyatrosu'nu derinlemesine inceleyip, günümüzde nasıl uygulanması gerektiğini araştırdım. Antik Yunan'dan günümüze kadar geçen süreçte, vahşet kavramının tiyatrodaki nasıl ve ne şekilde kullanıldığını, sonrasında 20. Yüzyılın başlarında Artaud'nun tiyatrodaki bu var olan vahşeti nasıl şekillendirip kuramlaştırdığını inceledim. Sonuç olarak da 21. Yüzyıl insanına bu kuramın yenilenerek nasıl ulaşacağını ve seyircinin bilinçaltını gün yüzüne çıkarıp duygularına nasıl etki edeceğini konu edindim.

**Anahtar Kelimeler:** Antonin Artaud, Vahşet Tiyatrosu, Veba Metaforu, Bali Tiyatrosu

## ABSTRACT

21 th CENTURY THEATRE OF CRUELTY

Hüseyin, KEFELİ

Advanced Acting Postgraduate Program

Thesis Advisor: Instructor Ali DÜŞENKALKAR

April 2015, 41 Pages

In this work which I started with the idea of re-humanization with art, of societies and individuals that were dehumanized with the development of technology; I profoundly examined Antonin Artaud's Theatre of Cruelty and researched how it should be applied today. I examined how and when the concept of cruelty was used in theatre during the period since Ancient Greece until today, and after that how Artaud shaped and theorized this cruelty existed in theatre in the early 20th century. Consequently, I discussed how this theory can be renewed and communicated to 21th century individual, and how it can bring the subconscious of the audience to light and affect their feelings.

**Keywords:** Antonin Artaud, Theatre of Cruelty, Metaphor of Plague, Balinese Theatre

## İÇİNDEKİLER

1. GİRİŞ .....	1
1.1 VAHŞET TİYATROSUNUN DOĞUŞU.....	1
2. ARTAUD'UN VAHŞET TİYATROSU .....	5
2.1 VEBA METAFORU .....	5
2.2 BALİ TİYATROSU.....	6
2.3 VAHŞET TİYATROSU .....	7
3. VAHŞET TİYATROSU BİRİNCİ MANİFESTO .....	9
3.1 GÖSTERİ .....	9
3.2 SAHNE DİLİ .....	9
3.3 MÜZİK ALETLERİ.....	10
3.4 IŞIK – AYDINLATMA .....	11
3.5 KOSTÜM.....	12
3.6 SAHNE – SALON.....	12
3.7 DEKOR.....	14
3.8 GÜNCELLİK .....	15
3.9 YAPITLAR.....	15
3.10 OYUNCU .....	16
3.11 YORUMLAMA .....	17
3.12 VAHŞET .....	17
4. VAHŞET TİYATROSU İKİNCİ MANİFESTO.....	19
4.1 ÖZ AÇISINDAN.....	19
4.2 BİÇİM AÇISINDAN .....	20
5. MEKTUPLAR .....	24
5.1 VAHŞET ÜZERİNE BİRİNCİ MEKTUP .....	24
5.2 VAHŞET ÜZERİNE İKİNCİ MEKTUP.....	26
5.3 VAHŞET ÜZERİNE ÜÇÜNCÜ MEKTUP .....	27
5.4 DİL ÜZERİNE BİRİNCİ MEKTUP .....	28
6. 21. YÜZYIL VAHŞET TİYATROSU .....	33
6.1 21. YÜZYIL VAHŞET TİYATROSU'NDA MÜZİK.....	35



<b>6.2 21. YÜZYIL VAHŞET TİYATROSU'NDA IŞIK- AYDINLATMA.....</b>	<b>35</b>
<b>6.3 21. YÜZYIL VAHŞET TİYATROSU'NDA KOSTÜM.....</b>	<b>36</b>
<b>6.4 21. YÜZYIL VAHŞET TİYATROSU'NDA SAHNE-SALON .....</b>	<b>36</b>
<b>6.5 21. YÜZYIL VAHŞET TİYATROSU'NDA DEKOR.....</b>	<b>37</b>
<b>6.6 21. YÜZYIL VAHŞET TİYATROSU'NDA YAPITLAR.....</b>	<b>37</b>
<b>6.7 21. YÜZYIL VAHŞET TİYATROSU'NDA OYUNCU .....</b>	<b>38</b>
<b>6.8 21. YÜZYIL VAHŞET TİYATROSU'NDA BÜYÜ – SİHİR .....</b>	<b>38</b>
<b>6.9 21. YÜZYIL VAHŞET TİYATROSU'NDA BİÇİM.....</b>	<b>39</b>
<b>6.10 21. YÜZYIL VAHŞET TİYATROSU'NDA VAHŞET .....</b>	<b>39</b>
<b>7. SONUÇ.....</b>	<b>41</b>
<b>KAYNAKÇA.....</b>	<b>42</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ .....</b>	<b>43</b>

# 1. GİRİŞ

## 1.1 VAHŞET TİYATROSUNUN DOĞUŞU

Tiyatronun doğuşuyla vahşet tiyatrosunun da temelleri atılmış oldu çünkü Antik Yunan'dan günümüze kalan yazılı eserlerde vahşet tiyatrosunun temellerini oluşturan bir anlayışı görmekteyiz. Arınmak (Katarsis) için yazılan sahnelerde, tanrılara karşı geldiği için baht dönüşünü yaşayan trajik kahramanın uğradığı felaket anlatılırken vahşet unsurunun kullanıldığı net bir şekilde görülmektedir. Bu vahşet unsuru sahnede canlandırılmayıp, oyun içindeki bir başka karakter tarafından aktarılmaktadır. Sofokles'in yazdığı Kral Oidipus adlı oyunda HABERCİ karakteri Oidipus'un yaşadığı dramı şöyle aktarmaktadır (Sofokles 2009, ss.60-61):

*Kendini öldürdü. Bu ölümü benim gibi gözlerinizle görmek felaketinden kurtuldunuz; ama sizlere gücüm yettiği kadar anlatınca kadıncağızın nasıl acı çektiğini anlayacaksınız. Çılgınca saraydan içeri girer girmez, iki eliyle saçlarını yolarak yatak odasına koştu, arkasından hızla kapıları kapadı. Öleli aradan yıllar geçen Laios'u çağırıyor, ona öz babasının kanına giren, anasının çocukları olan oğlunu hatırlatıyordu. Kocasının oğluyla yattığı, kendi çocuğundan çocuklar doğurduğu yatağın üzerinde acı acı ağlayıp sızlıyor, dövünüyordu. Sonra nasıl öldü bilmiyorum; Oidipus haykırarak hızla içeri girdi, kraliçenin ölümünü göremedim. Gözlerimizi, kendini kaybetmiş bir halde koşan Oidipus'un üzerinden ayıramıyorduk. Oraya buraya koşuyor, bir kılıç istiyor, karısının, hayır karısının değil, kendisini ve çocuklarını dünyaya getiren kadının nerede olduğunu soruyordu. Köpüren öfkesi içinde, bir tanrı, -bilmiyorum hangi tanrı- ona kraliçeyi gösterdi, çünkü hiçbirimiz ona kraliçenin bulunduğu yeri göstermemiştik. O zaman müthiş bir çığlık kopardı, biri ona yol gösteriyormuş gibi, çifte kanatlı kapıya atıldı; kapıyı rezelerinin üzerinde döndürerek açtı, odanın içine daldı. Orada karısını asılmış bulduk; ip hala boğazını sıkıyordu. Zavallı adam, bu manzara karşısında, korkunç çığlıklar kopardı, karısını havada asılı tutan ipi çıkardı; zavallıcık yere düştü. İşte o zaman tüyler ürpertici sahneler gördük: Oidipus, ölünün elbiselerinden altın iğneleri koparıp aldı, kendi göz çukurlarına batırdı. Gözlerinin artık felaketlerini göremeyeceğini haykırıyordu: 'Karanlıkta artık bu gözler görmeyecek, keşke hiç görmeseydiler! Her şeye rağmen tanıyabileceğim kimseleri artık tanımayacaklar!' diye bağırarak elleriyle göz kapaklarını kaldırıyor, iğneleri durmadan batırıp çıkarıyordu. Kan çanağına dönen gözlerinden boşanan kanlar çenesinden akıyordu. Yüzünden sanki kan damarları değil, dolu halinde, kapkara bir kan sağanağı boşanıyordu. Bütün bu felaketleri yalnız biri değil, karı koca ikisi birden istediler, ikisi birden paylaştılar. Bir zamanlar köklü bir mutluluğa erişmişlerdi; bugün o mutluluğun yerini hiçkırıklar, yürekler acısı felaketler, ölüm aldı. Sözü'nün kisası, felaket adı altında ne varsa hepsi burada toplandı.*

Görüldüğü gibi Oidipus'un ve karısının yaşadığı vahşet dolu anlar sahnede gösterilmese de seyircilerin arınmaya ulaşmaları için sözlü olarak aktarılmıştır. İşte bu arınma anına varmak için kullanılan vahşet örneği Antonin Artaud'un Vahşet Tiyatrosu kavramının temelini oluştursa da geçmişin başyapıtları geçmiş için iyidir: bizler için değil diyerek bu oyunlardaki dil kullanımını eleştirir ve yenilenmesi gerektiğini söyler. Sofokles belki yüksek sesle konuşuyordu, ama günümüzde geçerliliği olmayan biçimlerde. Zamanımıza göre gereğinden çok ince konuşuyor ve konusu dışında konuştuğu sanılabilir (Artaud 2009, s.69). Bu nedenle dilin güncellenmesi artık eski metinlerin yerine daha çok günümüz insanına ve onun sorunlarına yakın oyunların sahnelenmesini tiyatronun kurtuluşu olarak görmektedir. Fakat onun bu dönüşümden bahsetmesi ve yenileme isteği bile Antik Yunan'daki oyunların kendi kuramı için bir temel oluşturduğunu göstermektedir. Bu temeli yıkmak istese bile Antik Yunan'da kullanılan bu anlara ek olarak bununla beraber insanın ilkelliğine, bilinçaltının karanlığına inmeyi hedefleyen Artaud bu unsurların kullanımı sonucu insanların temizlenip, arınacağını ve tiyatronun eski zamanlardan bu yana var olmasının en önemli sebeplerinden olan izleyicilerin ulaşacağı arınmaya daha büyük bir katkı sağlayacağını vurgulamaktadır. Yine Euripides'in yazdığı Medea oyununda da aynı vahşet unsuru Medea'nın şu replikleriyle karşımıza çıkmaktadır. (Euripides 2010, s.55)

*Dostlarım, yolum artık belli: En kısa zamanda öldüreceğim çocuklarımı ve kaçacağım Korent'ten. Olmaz gecikmek ve böylece teslim etmek onları başka ellere daha iyi bir gerekçeyle öldürsünler diye. Çünkü ölecekler her durumda ve kesinkes ölecekleri için de, onlara hayat veren ben öldürmeliyim onları. Silahlan yüreğim: yapacağın bu şey korkunç bir şey, ama kaçınılmaz. Beklemek niye öyleyse? Haydi, lanetli elim, al kılıcı; al ve yürü yerine, umutsuzluk cephesine. Korkaklık yok, yok tatlı anılar; unut onları bir zamanlar sevdiğini, kendi vücudunla onlara hayat verdiğini. Bir kısa gün için unut çocuklarımı; sonra da ağla, çok sevdiğin oğulların onlar, onları sen öldürmüş olsan da. Yaşam çok acımasız davrandı bana.*

Bu repliklerin ardından sahneden çıkan Medea çocuklarını sahne arkasında öldürür. Bu sırada sadece çocukların yardım çağıran sesleri duyulur. Görüldüğü gibi bu örnekte de trajik kahramanın baht dönüşünün ardından yaşadığı bu vahşet unsuruyla yine arınma sağlanmakta ve o insanın yaşadığı bu acı örnekle izleyenlerin ders çıkarması umulmaktadır. Bu örnekler haricinde yazılı olarak günümüze kalan Yunan

Tragedyalarının hepsinin arınma bölümlerinde vahşet unsurunun kullanıldığı görülmektedir. Bu oyunların yazımından binlerce yıl sonra Artaud kuramını tiyatronun asıl amacı olan arınmaya ulaşmayı sağlamak için vahşet unsuruna ek olarak, ilkelliği, bilinçaltını ve büyüü koymuştur.

Roma Tiyatrosu döneminde ki oyunlarda ise vahşet unsurları artık sahne arkasında olmaktan ya da başka bir karakterin ağzından aktarılmaktan çıkmış sahne üstünde gösterilmeye başlanmıştır. Öyle ki bu vahşet unsurlarının gösterildiği sahnelerde köle insanlar kullanılmışlardır. Tabii burada toplumsal algı ve işleyişte çok önemliydi. Roma'da tiyatro bir haz unsuru olarak kullanılmış bunun içinde açık saçık güldürü oyunları (mimuslar) dönemin en önemli gösterileri haline dönmüştür. Bunun yanı sıra Gladyatör dövüşleriyle kan görmeye alışık seyirci tiyatro gösterilerinde de kan görmekten hoşlanır olmuştur.

Roma Tiyatrosunun en önemli yazarlarından biri olan Seneca'nın Antik Yunan Tragedyalarından esinlenerek yazdığı oyunlarında birçok vahşet unsurunu artık sahne önüne taşıyarak kaleme alması döneme bakıldığında hiçte şaşılacak bir durum değildi. Seneca, Antik Yunan tragedyaya yazarlarından değişik olarak öldürü sahnelerini seyircinin gözü önünde geçirir. Medea, çocuklarını sahnede öldürür, Thyestes'te insanlar sahnede parçalanır, Thyestes'in çocuklarının başı sahneye gelir. Dönemin insanların haz duygusuyla hareket etmesi sonucu tragedya bu şekilde kaleme alınır. Roma'da toplu yerlerde tragedya sahnelerini okumak bir alışkanlıktı (Nutku 2000, s.77). İnsanlar vahşet unsurlarıyla dolu bu tragedyaları bir araya gelip okurlardı fakat oyunların hangisinin oynanıp nasıl bir rejiiyle sahnelendiğini tam olarak bilemediğimiz için bize aktarılan bilgilerle bu vahşet oyunlarının sadece okunmuş olmasını temenni etsek de köle kullanılarak sahnelenmediğine yönelik net bir bilgide elimizde bulunmamaktadır.

Ortaçağ'da uzunca bir dönem karşımıza çıkan dini oyunlarda da vahşet unsurları gözlenmektedir. Hatta bu dönemde kullanılan sahne tekniği daha da gelişmiş olduğundan makineler sayesinde güçlü efektler kullanılmış, vahşet unsuru seyirciyi daha da etkiler bir hal almıştır. Kilise tarafından düzenlenen bu oyunlarda ki hikayeler

İncil'den alınmıştır. Cennet ve cehennemi sahnede gösteren oyunlarda cehennem sahnelerinde acı çeken insanlar gösterilmiş ve teknik imkanlarla bu vahşet unsuru daha da güçlendirilmiştir. Fransa'da düzenlenen bir gösteride Ermiş Petrus'un kafası sahnede üç kez zıplattırılmıştı ve bu kafa her zıplayıta sular fişkırmıştı (Nutku 2000, s.97).

Yine başka bir oyunda "Ruhulkudüs alevlerle sahneye inmişti. En inandırıcı efektler cehennem sahnelerindeydi. Bu sahnelerde barut, ateş, kükürt gibi şeyler yakılıyordu. Şeytanların kulaklarından, ağızlarından, dumanlar, alevler çıkıyor, bazen boynuzlarının arasından bir çok renkte havai fişeği patlıyordu" (Nutku 2000, s.97). Görüldüğü gibi Ortaçağ'daki dini oyunlarda da vahşet unsurlarını sahnede kullanmak devam etmekteydi. Bu vahşet unsurları özellikle cehennem sahnelerinde kullanılırdı ki insanlar arınsın yani Antik Yunan'daki Katharsis'e ulaşsın.

Bütün bu tarihsel sürecin ardından klasik tiyatronun devreye girmesiyle oyunlardaki vahşet unsurları çok az yer bulmaya başladı. Shakespeare'in öncülüğünde büyüyen ve batı dünyasına egemen olan klasik tiyatro anlayışı 1930'lu yılların başına kadar devam etmiş olsa da iki dünya savaşından çıkan toplulukların sanat adına başka değerlere sığınıp yeni bir biçimde kendilerini ifade etmesi gerekiyordu. İşte bu noktada Antonin Artaud batı tiyatrosunun temellerini sarsacak düşüncelerini söylemeye başlayınca yepyeni birçok akıma öncülük etti; Avant-Garde Tiyatro, Epik Tiyatro gibi birçok önemli akıma ilham kaynağı oldu. "Shakespeare ve ona öykünenler, bize bir yanda sanat, öbür yanda da yaşam olmak üzere, sanat için sanat gibi bir düşünceyi gitgide aşıladıklarına göre, dışarıdaki yaşam bozulmadıkça, bu verimsiz ve miskin düşünceye güvenilebilirdi. Ama yine de, birçok göstergeden, bizi yaşatan artık her şeyin bozulduğu, hepimizin deli, umutsuz ve hasta olduğu anlaşılmaktadır. Ve ben bizi tepki göstermeye çağırıyorum." (Artaud 2009, s.71). Diyen Artaud tepkisini de geliştirdiği Vahşet Tiyatrosuyla gösterdi ve kendisinden sonra gelen birçok önemli tiyatro adamlarına yepyeni bir kapı araladı.

## 2. ARTAUD'UN VAHŞET TİYATROSU

### 2.1 VEBA METAFORU

Antonin Artaud tiyatroyu ve işlevini tanımlarken öncelikle çağının en önemli hastalığı olan veba ile benzer taraflarını öne sürer. Vebayı ve arkasında bıraktıklarını şöyle tanımlayan Artaud (Artaud 2009, ss.23-24).

*Veba bir kente yerleşince düzenli kurumlar çöker, artık ortada ne yol hizmetleri, ne ordu, ne güvenlik, ne belediye kalır, ölümlerin yakılması için rastgele eller yakmalıkları yakar. Her aile kendi yakmalığı olsun ister. Sonra, odun, yer ve ateş azalınca, yakmalıkların çevresinde aile çekişmeleri başlar, ama bunu hemen sonra toplu bir kaçış izler çünkü cesetler çok fazladır. Sokaklar daha başında, kıyısından köşesinden hayvanların kemirdiği cesetlerle dolmuştur, çökmek üzere olan piramitler oluştururlar. Kokuları havada bir alev gibi yükselir. Koca sokaklar, ceset yığınlarıyla kapanmıştır. İşte o zaman, evlerin kapıları açılır, kafaları korkunç imgelerle dolu sayıklayan vebalılar uluyarak sokaklara dağılır. İç organlarına dek işleyen ve tüm organizmaları saran illet, ruhları yoluyla fişek gibi dışarıya fişkirir. Son yaşayanlar iyice azar, o zamana dek uysal ve erdemli olan oğul babasını öldürür; cinsel arzularına egemen kişi yakınlarının arkadan ırzına geçer. Şehvet düşkününü arılaşır. Cimri altınlarını avuç avuç penceren fırlatır. Savaş kahramanı, bir zamanlar kurtarmak için canını verdiği şehri ateşe verir. Kibar kişi süslenir, ceset çukurlarında geziye çıkar.*

İşte bu can çekişir hal, işte bu kaos ortamı insanların gerçek güdülerini ortaya çıkarır. Bu ortaya çıkan bastırılmış istek ve arzular tiyatrodan da mevcuttur ve olmalıdır ki aksi Artaud'a göre tiyatro olmaz. Tiyatro da veba gibi, ölüm ya da iyileşmeyle çözümlenen bir krizdir. Ve veba, ardında, yalnızca ölüm ya da sınır bilmez bir arınma bırakan tam bir kriz olduğu için üstün bir illettir. Aynı biçimde, tiyatro da yıkım olmadıkça elde edilemeyen en yüce denge olduğu için bir illettir. O, ruhu enerjilerini yücelten bir sabuklamaya çağırır ve sonuç olarak, insansal açıdan tiyatro eyleminin veba eylemi gibi ondurucu olduğu görülür, çünkü insanları, kendilerini oldukları gibi görmeye iterek maskelerini düşürür, yalanı, yakışsızlığı, alçaklığı, iğrençliği, ikiyüzlülüğü keşfeder; duyuların en ince noktalarına dek işleyen maddenin boğucu devinimsizliğini silkeler ve geniş topluluklara karanlık, gizli kalmış güçlerini göstererek, onları alınyazısı karşısında, o olmadan hiçbir zaman takınamayacakları yiğitçe ve üstün bir tutum takınmaya çağırır (Artaud 2009, ss.30-31).

Görüldüğü gibi Artaud, vebanın getirdiği kriz ortamından çıkarılacak sonuçlara ulaşamadığı sürece, tiyatronun da kendi işlevini yerine getiremeyeceğini öne sürmektedir. Bu nedenle tiyatro insanların kötü yanlarını, yalanlarını, bastırılmış duygularını dışa vurabildikleri ve bu yolla da arınmaya ulaştıkları bir alan olmalıdır. Temel tiyatro vebaya benziyorsa, bulaşıcı olduğundan değil, veba gibi bir kişi ya da kitle üzerinde ruhun tüm sapkın olanaklarını yoğunlaştıran gizil bir acımasızlığın derinliğinden dışarıya doğru fişkırmamasından ve açınlama, öne çıkış olmasındandır. Veba gibi tiyatro da kötülük zamanıdır, karanlık güçlerin utkusudur, bu güçleri, daha da derin bir güç sönünceye dek besler (Artaud 2009, s. 29).

## 2.2 BALI TİYATROSU

Antonin Artaud Bali'ye yaptığı bir gezi sırasında Bali Tiyatrosuyla karşılaşır ve bu tiyatronun yarattığı etkiye hayran kalır. Batıdaki sözlere dayalı oyun anlayışı yerine tiyatro diline sahip ve izleyen herkesi etkisi altına alabilecek olan bu sahneleme diline büyük bir ilgi duyar. Duyduğu hayranlığıysa şu düşüncelerinde net bir şekilde bizlere aktarır (Artaud 2009,s. 49):

*Dram, duygular arasında değil, kemikleşmiş ve jestlere, -taslaklara indirgenmiş ruh durumları arasında gelişim gösterir. Sözün kısıtı, Balililer, arı tiyatro düşüncesini sınır bilmez bir kesinlikle gerçekleştirirler, tasarlama olsun, sahneye uygulama olsun, her şey sahnede nesnelleşme derecesiyle varlık ve değer kazanır. Yaratıcılık gücüyle sözcükleri dışlayan yönetmenin salt üstünlüğünü utkuyla kanıtlar.*

Görüldüğü gibi Artaud batı tiyatrosunun aksine sözcüklerin kullanılmadığı bir sahne dilinin ne denli etkili olduğunu ve bunun Bali Tiyatrosunda nasıl ustaca uygulandığını aktarmaktadır. Yaşamdaki her durum ve olay için jestleri ve çeşitli mimikleri olan Balililer, tiyatroya özgü yöntemlerin üstün değerini yine tiyatroya teslim ederler, iyi öğrendikleri ve özellikle ustaca uyguladıkları bir takım yöntemlerin etkenliğini ve son derece etkili değerini bize kanıtlarlar (Artaud 2009, s.50). Tüm bunlara ek olarak Balililerin kullandığı müzik ve teknikte Artaud'u etkisi altına almıştır. Gerçekten de bütün bu jestlerde, bu zor ve ani duruşlarda, gırtlakta birleştirilen bu ses perdesi çeşitlemelerinde, yönü ansızın değişen bu ezgili tümcelerde, bu kınkanatlarla uçuşlarda, bu ağaç dalları devinimlerinde, boş sandıklara vurularak çıkarılan seslerde, makine sesini andıran gıcırtilarda, kuklaların danslarında şaşırtıcı olan şey, jestlerin,

davranışların, boşluğa atılan çığlıkların labirentleri arasında, sahnede hiç görsel boş uzam bırakmayan dönüşüm ve dalgalanmalar arasında, temel maddesi artık sözcükler değil de göstergeler olan fiziksel bir yeni dilin anlamının ortaya çıkmasıdır (Artaud 2009, ss. 49-50). Bali Tiyatrosunda Kullanılan bütün bu teknikler, makine sesleri, nesnelere vurularak çıkarılan sesler ve sözsüz devinimler Vahşet Tiyatrosunda kullanılan birer teknik olarak sonrasında karşımıza çıkacaktır.

### **2.3 VAHŞET TİYATROSU**

Artaud'ya göre, batı dünyasının tiyatrosu, insan yaşantısının çok dar bir yelpazesine, özellikle de bireylerin ruhsal sorunlarıyla, toplumların toplumsal sorunlarına adanmıştı. Oysa ki, varoluşun daha önemli yüzleri işte bu bilinç altında bastırılanlardır. İşte bunlar, insanların içinde ve insanlar arasında bölünmelere yol açar ve insanları nefrete, şiddete ve felakete sürükler. Artaud inanmaktadır ki, eğer iyi tiyatro örnekleri çıkarsa, insanlar vahşilikten özgürleşebilir ve uygarlığın onları bastırmaya zorladığı sevinci ifade edebilirler ve tiyatro da, genellikle yıkıcı yollarla ifade edilen bu duyguları boşaltabilir. Ya da, yine Artaud'nun söylediği gibi, "Tiyatro, apseyi hep birlikte patlatmak için yaratılmıştır." Artaud bunu gerçekleştirebilmek için "Vahşet Tiyatrosu"na başvurdu; çünkü amacına gerçek anlamda uç noktada ulaşabilmesi için seyirciyi kendisiyle yüzleşmeye zorlaması gerekmekteydi. Onun savunduğu vahşet öncelikle fiziksel anlamda değil, ahlaksal ya da ruhsal anlamdaydı.

Artaud'nun doğrudan sinir sistemini etkileme girişimi, onu teatral pratiğe ilişkin birçok yenilik önermeye yöneltti. Bunların arasında, geleneksel tiyatro binasını, yeniden biçimlendirilmiş ambarlar, fabrikalar ve uçak hangarları ile değiştirmek vardı. Oyun alanını köşelere, tavandaki kedi yollarına ve duvarlara almak istedi. Işıklamada, "titretici, parçalayıcı" bir efekti ve seste de tırmalayıcı, sert değişikli seslerle, aynı anda bir uyum ve uyumsuzluk yaratmak için insan sesini kullanmayı yeğledi. Böylelikle Artaud seyirciye saldırmayı, onun direncini kırmayı ve onu ahlaksal ve ruhsal olarak arındırmayı istedi ve bunu, "seyirci ilk önce duygularıyla düşündüğü" için "her şeyden önce aklına değil de duygularına yönelen" yöntemleri kullanarak yapma çabasına girdi (Brockett 2000, s.542).



Antonin Artaud tüm bu yapmak istediklerini Vahşet Tiyatrosu, Birinci Manifesto'sunda şöyle kaleme almaktadır (Artaud 2009, ss. 83-84):

*Tiyatro, seyircinin cinayete yatkın eğilimlerini, erotik saplantılarını, yabanılığını, karabasanlarını, yaşam ve nesnel karşısında ütopyik duyumunu, hatta kana susamışlığını içeren düşlerini gerçekten sergileyemediği, onun düzmece ve aldatıcı bir düzlemde değil, içinden geldiğince arınmasını sağlayamadığı sürece kendini bulamaz, yani, gerçek bir yanılısama aracı olamaz. Başka bir söyleyişle, tiyatro bütün olanaklarıyla, yalnızca nesnel ve dış betimsel dünyanın görünümünü değil, aynı zamanda içimizdeki dünyanın görünümünü, yani metafiziksel olarak ele alınan insanın görünümünü sorunsal kılmayı amaç edinmelidir. Sanıyoruz, ancak bu anlamda tiyatrodaki imgeleme haklarından yeniden söz edilebilecektir. Eğer Mizah, Şiir ve İmgelem, gösteriyi bütününe oluşturacak olağanüstü bir sürü biçimin üreticisi anarşik bir yıkımla, insanı, onun gerçeklik hakkındaki düşüncelerini ve gerçek içindeki şiirsel yerini organik olarak sorunsal kılmayı başaramıyorsa, hiç anlamları yok demektir.*

### 3. VAHŞET TİYATROSU BİRİNCİ MANİFESTO

#### 3.1 GÖSTERİ

Her gösteri, herkesin algılayabileceği fiziksel ve nesnel bir öge içerecek. Çılgınlık, inilti, görünüm, sürprizler, oyunda her türlü beklenmedik olaylar, ayinlerden esinlenilmiş kostümlerin büyüleyici güzelliği, ışık parıltıları, seslerin ayin sözlerini andıran güzelliği, uyumun çekiciliği, eşine az rastlanır müzik notaları, nesnelere renkleri, kreşendosu ve dekreşendosu herkesin alışık olduğu nabız atışlarına uyan hareketlerin fiziksel ritmi, yeni ve şaşkınlık uyandıran nesnelere somut görünüşleri, maskeler, birkaç metre boyunda mankenler, ani ışık değişimleri, ışığın sıcak ve soğuk duygusu uyandıran fiziksel durumu vb. (Artaud 2009, s.85).

Manifestonun gösteri bölümünde karşılaştığımız teknik kullanımlar Artaud'nun Bali Dans Tiyatrosundan etkilenip kendi tiyatrosunda kullandığı teknikler olmuştur. Bu teknik kullanımla seyircinin direncini kırmayı ve bilinçaltındaki duygularını harekete geçirmeyi amaçlamıştır.

#### 3.2 SAHNE DİLİ

Söz konusu olan eklemli dili ortadan kaldırmak değil, sözcüklere aşağı yukarı düşlerdeki önemlerini kazandırmaktır. Bundan sonra yapılması gereken, ister müziksel transkripsiyon yollarını andırsın, ister bir tür şifreli dil kullanılsın, bu dili simgelerle göstermek için yeni yollar bulmaktır. Gösterge değerine ulaşmış sıradan nesnelere, hatta insan bedeni söz konusu olduğu zaman bile, hiyeroglif biçimlerden esinlenebileceği açıktır; hem de yalnızca bu göstergelerin çözümlenebilecek ve istendiğinde yeniden üretilmesini sağlayacak bir biçimde saptanması için değil, sahnede belirli ve doğrudan anlaşılır simgeler oluşturmak için. Öbür yandan, bu şifreli dil ve bu müziksel transkripsiyon, sesleri yazıya dökme aracı olarak daha bir önem kazanacaktır. Bu dilin temelinde tonlamaların özel bir kullanımını gerçekleştirmek yattığına göre, tonlamalar,

bir tür ezgisel denge ve istenildiğinde yeniden üretilmesi gereken sözün ikinci biçim değişikliğini yaratmalıdır.

Aynı biçimde, doğrudan ve simgesel olarak sahnenin somut dili içinde yer alması amacıyla, maske takıp çıkarmaya benzeyen yüzdeki binbir anlatım adlandırılacak ve katalogu oluşturulacak; ama bu özel ruhbilimsel kullanımları dışında olacak. Dahası, bu simgesel jestler, bu maskeler, bu davranışlar, bu özel ya da bütüncül hareketler (bunların sayısız anlamları somut tiyatro dilinin önemli bir yanını oluşturur), çağrıştırmacı jestler, coşku uyandıran ya da nedensiz davranışlar, ritm ve seslerin ardı kesilmez akışı ikiye çıkacak ve bütün bu itkisel jestler, bu gerektiği gibi yapılamamış davranışlar, sözün yetersizliği olarak adlandırabileceğimiz şeyi ortaya koyan tüm bu bellek ve dil yanılılarıyla oluşmuş jest türleriyle ve yansıma- davranışlarla çoğalacaklardır; bütün bunlarda, gerektiğinde başvurmadan geri kalmayacağımız olağanüstü bir anlatım zenginliği vardır. Bunun yanında, müziğe ilişkin somut bir düşünce vardır, bu müzikle, sesler kişiler gibi araya girer, ezgiler ikiye bölünür ve sözcüklerin araya girmesiyle yitip gider. Bir anlatım aracından öbürüne geçilirken, uyumlar, katmanlar kendiliğinden oluşur; ve ışığın bile, belirli bir düşünsel anlamı olabilir (Artaud 2009, ss.85-86).

Artaud'nun açıkladığı gibi artık tiyatronun yeni bir dil yakalaması gerekliliğine vurgu yapan bu madde de Bali Dans Tiyatrosu'nun etkileri yine görülmektedir. Var olan sıradan kalıpların ve sözlere bağlı oyunların yerine yeni bir sahne dili geliştirmek ve bu sahne dilini müzikle, ışıkla, oyuncuların devinimleriyle netleştirip oyunlardaki sözlerin yerine kullanılması gerektiği savunulur. Sahnede oluşacak bu yeni dil, insanın bilinçaltına işleyip onların ruhlarında bir arınma yaratmayı amaçlar. Böyle bir sahne dili kullanımı, sonrasında Avant-Garde Tiyatro'nun da doğuşunda büyük bir önem taşır. Yeni bir dil geliştirme Avant-Garde Tiyatro'nun da en önemli özelliklerinden biridir.

### **3.3 MÜZİK ALETLERİ**

Birer nesne olarak ve sahne dekoru içinde yer alıyormuş gibi kullanılacaktır. Ayrıca, organlarla duyular üzerinde dolaysız ve engin bir biçimde etkili olma gerekliliği, seslendirme açısından, kesinlikle alışılmamış ses değerlerinin ve titreşimlerinin

araştırılmasını zorunlu kılar, yani, günümüz müzik aletlerinin sahip olmadığı, eski ve unutulmuş müzik aletlerinden yeniden yararlanmayı ya da yeni aletlerin yapılmasını zorunlu kılacak değerleri. Be değerler, müzik dışında, değişik metallerin özel alaşımları ya da kaynaşımlarıyla sekiz oktavlık sesin yeni bir perdesini yakalayabilecek, dayanılması güç sesler ya da gürültüler çıkarabilecek, zonklayan aygıt ve çalgı arayışına da yöneltir (Artaud 2009, s. 86).

Vahşet Tiyatrosu'nda kullanılan müziklerde Bali Tiyatrosu'nun etkilerini taşımaktadır. Bali Tiyatrosu'nda kullanılan, boş sandıklara vurularak çıkarılan sesler gibi, mekanik sesler gibi ve insanların çıkardığı gırtlak sesleri gibi seyirciyi rahatsız eden ve onların var olan direncini kırmaya yönelik bir imkan sunmaktadır. Buna ek olarak farklı notalara, farklı seslere ihtiyaç duyulmakta bu nedenle de yeni müzik aletlerinin oluşturulması gerekliliğine dikkat çekilmektedir. Bertolt Brecht'in epik tiyatrosunda da bu ve benzeri bir müzik kullanımı görünmektedir. Dolayısıyla Antonin Artaud'nun Vahşet Tiyatrosu'nun epik tiyatroyu da etkilediği ve Avant-Garde Tiyatro'nun yanı sıra Epik Tiyatro'ya da öncülük ettiğini söyleye biliriz. Batı Tiyatro'sundaki birçok yeni akımın Artaud'nun etkisinde kalması gibi. Epik Tiyatroda da müzikler mekanik ve uyumsuz notalardan oluşmaktadır. Bu yöntemle seyircinin oyunun içinden çıkıp gerçeğe dönmesi, oyun oynandığı algısına varması ve böylece de bir epik unsur yaratılması söz konusudur.

### **3.4 IŞIK – AYDINLATMA**

Günümüzde, tiyatrolarda kullanılmakta olan aydınlatma aygıtları artık yeterli değildir. Işığın özel etkisinin zihinde başladığı göz önüne alınarak ışıklı titreşim oyunlarının etkileri ve ışıklandırmayı dalga dalga, tabaka tabaka ya da ucu ateşli ok yağmuruna tutar gibi yayacak yeni biçimler araştırılmalıdır. Bugün kullanılmakta olan aygıtların renk dizileri, yeni baştan gözden geçirilmelidir. Özel ışık tonu değerleri yaratmak amacıyla, ışığın içinde bir incelik, bir yoğunluk ve donukluk ögesi yer almalı ki, sıcak, soğuk, öfke, vb. de yaratılsın (Artaud 2009, ss. 86-87).

Artaud'nun yaratmak istediği atmosfer insanı dñşe, büyüye, bilinçaltına götürmek için kurgulandığından klasik aydınlatma sistemlerinin haricinde yeni ışıklara ihtiyaç duyması şaşılacak bir durum değildir. Nitekim tasvir ettiği ışık sistemi insanın duygularını harekete geçirebilecek, insanı heyecanlandırarak bir sistemdir. Gerçeküstü bir ortam yaratılması söz konusu ise bu ışık tasarımı ve kullanımı olmazsa olmazlardandır. Artaud'da bu vazgeçilmezini manifestosunda net bir şekilde açıklamaktadır.

### **3.5 KOSTÜM**

Kostümler konusunda, her oyunda aynı olan tekdüze tiyatro kostümü olabileceğini aklımıza getirmeden, modern kostümleri kullanmaktan olabildiğince kaçınılacaktır; bunu eski karşısında putperestçe ve batılca zevk aldığımızdan söylemiyoruz; artık şü apaçık ortadadır ki, dinsel amaçla yapılmış binlerce yıllık bazı kostümler, bir devre ait olmuş olsalar da, kendilerini yaratan gelenekleri anıştırmalarından dolayı bir güzelliği ve büyüleyici bir görünüşü korumaktadırlar (Artaud 2009, s.87).

Tasarladığı dünyaya, kullandığı sahne diline en uygun kostümlerin insanların ilkel zamanlarında giydikleri kostümler olması gerektiğini söyler Artaud. Böylece büyüyü, sahnede yarattığı efsunu, gizemi ve sahne dilini daha iyi vereceğini savunur. Bilinçaltına yerleşmiş duyguları daha iyi ortaya çıkararak ve insanın ilkelliğindeki o hırslara, arzulara, varlığında doğuştan gelen dürtülere daha kolay ulaşmasını sağlayacaktır. Kostüm seçimlerinde de yine Bali Tiyatrosu'nun etkisi altında kalmıştır. Bali Tiyatro'sunda da son derece ilkel binlerce yıl öncesine ait kostümler kullanılmaktadır.

### **3.6 SAHNE – SALON**

Biz, sahne ve salonu ortadan kaldırıyoruz, onun yerine bölümlere ayrılamayan ve hiçbir geçidi olmayan, ayrıca, olayın tiyatrosu da olacak tek bir alan olsun istiyoruz. Seyirci ile gösteri, oyuncu ile seyirci arasında dolaysız bir iletişim kurulmalı, seyirci, gösterimdeki

olayın ortasında kalmalı ve oyun kendisini her taraftan bir ağ gibi sarmalıdır. Bu sarış salonun yapılış biçimine bağlıdır.

İşte bunun için, günümüzdeki tiyatro salonlarını bir yana bırakıp, bir hangar ya da bir tahıl deposu olarak, onu bazı kiliselerin ya da kutsal yerlerin, örneğin Yukarı Tibet tapınaklarının mimarisine göre yeniden düzenleyeceğiz.

Bu yapının içinde, enine ve boyuna özel oranlamalar egemen olacak. Salon hiç süsleme olmaksızın dört duvarla çevrilecek ve seyirciler, aşağıda, salonun ortasında, hemencecik çevresinde sergilenen gösteriyi izlemelerini sağlayacak dört tarafa dönebilen sandalyelerde oturacaklar. Gerçekten de, alışılmış anlamda bir sahnenin olmayışı, gösterilerin salonun dört bir yanında gerçekleşmesini sağlayacaktır. Oyuncular ve gösteri için, salonun her yerinde özel yerler oluşturulacak. Oyun, kireç boyalı, ışığı emmeye elverişli duvar diplerinde sahnelenecek. Ayrıca, Primitiflerin bazı tablolarında olduğu gibi, salonun yukarısında, her bir yönde iç içe geçmeli galeriler olacak. Bu galeriler, gösterinin gerektirdiği her bölümde, oyuncuların, salonun bir ucundan öbürüne birbirlerini izlemelerini ve gösterinin, görüngenel olarak dikine ve derinliğine bütün katlarda yayılmasını sağlayacaktır. Bir köşede atılan bir çığlık, ağızdan ağza yükseltilecek ve sürekli ses perdesi çeşitlemeleriyle öbür uca dek yayılabilecek. Eylem dönüşümünü sonuçlandırarak, yörüngesini katman katman bir noktadan öbürüne genişletecek, doruk noktalar anında oluşarak, ayrı ayrı yerlerde tutuşan yangınlar gibi patlayacak; hem gösterinin gerçek yansıma niteliği, hem oyunun seyirci üzerindeki dolaysız ve ivedi etkisi sözde kalmayacak. Çünkü eylemin böyle engin bir alana yayılması, bir sahnenin ışıklandırılmasının ve gösterimdeki çeşitli ışıklandırmaların oyuncular denli seyircileri de heyecanlandırmasını zorunlu kılacaktır; - kovandaki arılar gibi birbirine sınıksız yanaşmış oyuncuların, olayların tüm baskılarına ve doğa güçleriyle fırtınanın dış baskılarına katlanacakları evreye uygun biçimde, gerçek aydınlatma araçları, gök gürültüsü ya da rüzgar izlenimi yaratan araçlar karşılık verecektir ve seyirci bu yansımanın etkisini hissedecektir. Yine de, gerçek anlamda sahne görevi görmeden, oyunun önemli bir bölümünün gerek görüldüğü anda toparlanmasını ve kurulmasını sağlayacak merkezi bir yer ayrılacaktır (Artaud 2009, ss. 87-88).

Klasik çerçeve sahne mantığını ilk reddeden isimlerden olan Artaud, seyirciyi oyun alanı içinde kullanarak tiyatroya yepyeni bir soluk getirmiştir. Var olan sahneleri reddedip hangarları ya da fabrikaları sahneleştirmek isteyen Artaud bu sayede seyircileri klasik koltuklarından kaldırıp oyunun tam merkezine alır. Döner sandalyeler kullanarak seyirciye sahnenin dört tarafında da seyir imkanı sunar ayrıca bu sistemle beraber koltuğunda uykuyla uyanıklık arasında oturup uyuşukça oyun seyreden seyirciye bir hareket ve canlılık kazandırır. Oyun yerleriniyse dört tarafı duvarlarla çevrili sahnenin her yeri olarak belirler. Oyun her yerde oynanmaya başlanır ve duvar diplerinden, kedi yoluna kadar her yer oyuncunun, ışığın ve dekor olarak kullanılan farklı müzik aletlerinin kullanıldığı bir oyun alanı olur. Bu sahne tercihini yine Epik Tiyatro'da da görürüz. Brecht'in sahne olarak tercih ettiği yerlerde fabrikalar ya da hangarlar olmuştur. Yine Brecht'de Artaud gibi oyuncuyu ve oyun alanlarını sahne olarak seçtiği fabrikanın her yeri olarak kullanmak istemiş, oyunu farklı yerlerde oynatma yolunu tercih etmiştir.

### **3.7 DEKOR**

Dekor olmayacak. Bu iş için hiyeroglif oyuncular, ayin kostümleri, fırtınada Kral Lear'ı sakalıyla canlandıran on metre boyundaki mankenler, insan boyunda müzik aletleri, biçimi olan ve ne amaçla yapıldığı belirsiz nesnelere yeterli olacaktır (Artaud 2009, s.88).

Büyüyü ve gizemi vermeye, ilkelliğe inmeye, seyircinin algısında ruhunun derinliklerine inmeye yarar sağlayacak bu tercih Artaud'nun bilinçaltına inmek ve böylece insanın karanlık yönlerini dışarıya vurmasını sağlaması adına yaptığı son derece önemli bir seçimdir. O güne kadar kullanılan dekor tercihlerini hiçe sayıp yoklukta sadece duyguların var olmasıyla oluşacak bir tiyatronun temelini oluşturmuştur. Peter Brook tarafından sonrasında kuramsallaşacak "boş alan" kavramının temelleri de Artaud'nun bu tercihiyle atıldığını söylemek hiç de yanlış olmaz. Ayrıca gerçeği ya da yaşamı farklı bir algıyla sunan Avant-Garde Tiyatro'da da kullanılan insansızlaştırma, Vahşet Tiyatro'sunda da kullanılan manken ve gerçek dışı canlandırma teknikleriyle 20. Yüzyıl Batı Tiyatrosunun temelini oluşturmuştur.

Artaud'nun bu tercihi kendisinden sonra gelecek bir çok tiyatro adamını etkisi altına almış onlara birer ilham kaynağı olmuş, yol açmıştır.

### **3.8 GÜNCELLİK**

Ama, denecek, yaşamdan, olaylardan ve güncel kaygılardan bu denli uzak bir tiyatro... Güncellikten ve olaylardan evet! Ama, kaygılardan, derinliği olan ve birkaç kişinin ayrılacağındaki kaygılardan hayır! (Artaud 2009, s.88).

Artaud'nun ilkelik, büyüsellik ve ritüel tercihleri, birçok tiyatro insanı tarafından, günün kaygılarından uzak bir tiyatro oluşacağı yönünde eleştirilere konu olacağını bildiği için, verdiği bu cevap son derece önemlidir. Güncellikten ve olaylardan uzak olacak tiyatro, insanların kaygılarına, onların temeldeki duygu değişimlerine ve sorunlarına değineceği yönündeki bu güncellik algısı aslında güncel olanın insan olduğu ve onun hiç değişmeyen, varoluşundan gelen gerçekliğini vurgulamak adına son derece önemli olacaktır.

### **3.9 YAPITLAR**

Biz yazılı tiyatro oyununu sergilemeyeceğiz, ama bilinen izlekler, olaylar ya da yapıtlar çerçevesinde, doğrudan sahneye koyma denemelerine girişeceğiz. Salonun doğası ve hatta düzeni bile gösteriyi gerektirir, ayrıca, ne denli engin olursa olsun, işleyemeyeceğimiz bir izlek yoktur (Artaud 2009, s.89).

Yazılı metinleri yok sayıp, repliklerden kurulu tiyatroyu yıkmayı amaçlayan bu algı sahnede farklı bir dilin yaratılması gerekliliğine vurgu yapmaktadır. Sözlerin olmaması oyunun farklı bir dille anlatılmasının önüne geçmemelidir. Oyun yine aynı konu üzerinde sözler olmadan oyuncu devinimleri, kukla ve farklı müzikler kullanılarak anlatımını tamamlar. Böyle bir anlatı tercihi oyun içinde anlatılmak istenen konuyu temele insan duygularını koyup büyüsellik ve ilkelikle Bali Tiyatrosunda olduğu gibi sahne dili oluşturarak anlatmak söz konusudur. Fakat oyun metinlerine karşı bir tercih değildir bu, var olan oyun metinlerinin sözleri çıkarılarak oyunun saf duygusuna



ulaşmak için yapılmış bir tercihtir. Ancak Artaud'nun pratikteki uygulamaları sözün tamamen çıkarılmadığını göstermektedir. Olabilecek en az, en primitif haliyle metindeki sözleri yine kullanmayı tercih etmiştir. Cenci oyununda Kont Cenci'ye: "Bir babanın doğal otoritesine karşı mı hazırlamalayım kendimi? Böylelikle kendi otoritemin ilkesini gökten düşürmüş olmaz mıyım? Hayır, asla!" (Innes 2010, s.97) bu örnekte bize repliklerin tamamen yok sayılması değil aksine yalın halleriyle yine kullanıldığını göstermektedir.

### 3.10 OYUNCU

Gösterinin başarısı, kendi oyununun etkinliğine bağlı olduğu için, oyuncu, hem birincil derecede önemli bir öge, hem de, her kişisel girişimi kesinlikle yasaklandığı için bir tür edilgen ve nötr bir öğedir. Zaten bu, belirli bir kuralın olmadığı bir alandır; kendisinde çok yalın hiçkırıklarla ağlama niteliği aranan bir oyuncu ile kendine özgü inandırma nitelikleriyle bir nutuk atması gereken birisi arasında, bir insanı bir çalgıdan ayıracak denli bir farklılık vardı (Artaud 2009, s.89).

Artaud oyunun en önemli unsuru olarak gördüğü oyuncuyu aynı zamanda oyuna hizmet eden diğer etkenler kadar olmasını, nötr olmasını istemektedir. Bali Tiyatrosunda olduğu gibi önceden iyice çalışılıp belirlenmiş jest ve mimikler, hareket düzeni dışında oyuncuya farklı bir alan bırakmamıştır. Kendisiyle çalışan ve tuttuğu rejî notlarıyla Artaud'nun çalışma sistemini bize anlatan Roger Blin Cenci adlı oyundaki mekaniği şöyle anlatır (Innes 2010, s.98):

*bir konuk '...meşaleler aydınlatsın yolumu; ben gidiyorum' dediğinde: Burada Beatrice doğrulur. Lucretia eğilir. Herkes kalkar. Herkes kendini ortaya doğru atar ve Cenci onlara 'Bekleyin' dediğinde geriye çekilirler. Gruplar halinde sağa sola giderler... hepsi yükselir, bir adım... ardından bir adım daha, sonra da iki adım atarlar.*

Görüldüğü yapılacak her hareket, her eylem önceden belirlenip sonrasında defalarca sanki ilk defa oluyormuş hissiyle sahnelenmiştir. Yani en azından öyle olması umulmuş bu nedenle de her defasında yeni oluyormuş gibi olmasını sağlayacak olan oyuncular,

oyun için çok önemliyken, yaptıkları belirli ve tamamen tasarlanmış hareketlerin uygulayıcısı olarak nötr bir hal almışlardır.

### **3.11 YORUMLAMA**

Gösteri, baştan sona bir dil gibi şifrelenecek. Böylece, yitirilmiş devinim olmayacak, tüm devinimler bir ritme uyacak; ve her oyuncu, son derece kişileştirilince, jestleri, fizyonomisi, kostümü, ışık yansılarını gibi ortaya çıkacak (Artaud 2009, s.89).

Bilinen dillerin dışında bir sahne dili yaratmaya çalışan Artaud, sahnede oyuncu devinimleri, jestleri ve mimikleri ile müziği ve farklı sesleri bir uyum halinde sunma ihtiyacını, böylece de insanın doğasındaki arzularını, şehveti ve bilinçaltındaki daha birçok karanlık yönlerini tetikleyerek arınmaya ulaşmayı hedeflemiştir. Sahnede yapılacak her hareketin, her eylemin özenle seçilmiş olması ve sahne üzerinde gereksiz, algı dağıtan hiçbir eyleme yer bırakılmaması gereğini vurgulamaktadır. Bunlara ek olarak ışığın kullanımı, kostümün kullanımı ve sahneyi besleyecek her unsurun kullanımında bu primitifliği yakalamak söz konusudur. Ancak bu yolları kullanarak temiz ve arı bir sahneleme söz konusu olacaktır.

### **3.12 VAHŞET**

Her gösterinin temelinde bir vahşet ögesi olmadan, tiyatro olanaksızdır. Metafizik, içinde bulunduğumuz bu yozlaşma durumunda, insanlara derilerinden sokulmalıdır (Artaud 2009, s.89).

Bu noktada önce vahşet tanımına bakılmalıdır. Vahşet kelimesini Türk Dil Kurumunun sözlüğünde arattığımızda karşımıza çıkan anlamlar; yabani, vahşi olma durumu, korku, ürküntü, ıssızlık, yalnızlık gibi kavramlar olup bu kavramların toplamı olan vahşet kelimesiyle tanımlanan Vahşet Tiyatrosu da yabani, vahşi olma durumu, korku, ürküntü, ıssızlık ve yalnızlık gibi unsurları içinde barındırmalıdır. Ancak bu unsurların olduğu bir tiyatro insanın arınmasına ve insanların kendileriyle yüzleşmelerine imkan sağlamaktadır. Bu unsurların yer almadığı bir tiyatro, Artaud'ya göre tiyatro değildir.

Çünkü insanın bu en temel duygularını canlandırarak unsurlardan yoksun bir tiyatro, uyşukluğun, cansızlığın ele geçirdiği bir tiyatrodur. Oysa ki vahşet unsurunun ve içinde barındırdığı anlamların kullanıldığı bir tiyatro insanı daha diri ve canlı tutacaktır. Böylece de tiyatronun doğuşundan bu yana asıl amacı olan arınma yani katharsis kavramına ulaşma sağlanacak ve tiyatro gerçek görevini yerine getirebilecektir.

## 4. VAHŞET TİYATROSU İKİNCİ MANİFESTO

Açıkça söylenmiş ya da söylenmesin, bilinçli ya da bilinçsiz, şiirsel durum, yani yaşamın aşkın bir durumu, aslında, seyircinin aşkıta, cinayette, uyuşturucuda, savaşta ya da başkaldırıda aradığı şeydir. Vahşet Tiyatrosu, tutkulu ve çarpınmalı bir yaşam kavramını tiyatroya geri getirmek için oluşturulmuştur; zaten, bu tiyatronun temel aldığı vahşeti, şiddetli sertlik ve sahne öğelerinin aşırı yoğunluğu anlamında anlamak gerekir. Gerektiğinde kanlı olacak, ama bunu kasıt güderek yapmayacak olan bu vahşet, demek ki yaşama ödenmesi gereken bedeli ödemekten korkmayan bir tür kuru törel arılık kavramıyla karıştırılıyor (Artaud 2009, s.109).

### 4.1 ÖZ AÇISINDAN

İşlenecek konular ve izlekler şunlardır:

Vahşet Tiyatrosu, çağımızın başlıca çalkantı ve kaygılarına yanıt veren konuları ve izlekleri seçecektir. Bu tiyatro, insan ve çağdaş yaşamla ilgili Söylenleri ortaya koyma özenini sinemanın eline bırakmamak düşüncesindedir. Ama bunu, kendine özgü bir biçimde, yani, dünyanın ekonomik, yarar güdücü ve teknik yönelimine karşı çıkarak ve çağdaş tiyatronun, sözüm ona uygarlaşmış insan cılası altında gizlemiş olduğu büyük uğraşları ve büyük tutkuları yeniden güncelleştirerek yapacaktır.

Bu izlekler, acunsal ve evrensel olarak, ayrıca Evrenin yaratılışını konu alan Meksika, Hindu, İbrani, İran öykülerinden alınmış en eski metinlere dayanılarak yorumlanacaktır. Bu tiyatro, kişiliği ve duyguları iyice dilimlenmiş ruhbilimsel insana sırt çevirerek, yasalara boyun eğmiş, dinler ve dinsel buyruklarca özü değiştirilmiş insana değil, bir bütün olan insana seslenecektir. Ve insanın içine, ruhun tersini de yüzünü de yerleştirecek; imgelem ve düşlerin gerçekliği, orada yaşamla aynı düzeyde görünecektir. Bunun yanında, büyük toplumsal çalkantılar, halklar ve ırklar arasında ki çatışmalar, doğal güçler, rastlantıların araya girmesi, alinyasının manyetikliği, gerek dolaylı

olarak, söylensel boyutlardaki tanrılar, kahramanlar ya da canavarlar çapında büyütülmüş kişiliklerin eylemleri ve jestleriyle, gerekse dolaysız olarak, yine bilimsel araçlarla elde edilmiş somut gösterilerle ortaya konulacaktır. Bu tanrı ya da kahramanlar, bu canavarlar, bu doğal ve acunsal güçler, en eski kutsal metinlerdeki ve Evrenin yaratılış öykülerindeki imgelere dayanılarak yorumlanacaktır (Artaud 2009, s.109-110).

## 4.2 BİÇİM AÇISINDAN

Ayrıca, tiyatrunun, en geri kalmış ve en dikkatsiz seyirci kesimi için, sonsuza dek tutkulanırıcı ve duyarlı olan şiirin kaynaklarında yeniden yoğrulma gerekliliği, ilk Söylenlere dönüşle yerine getirildiğinden, bu eski çatışmaları somutlaştırma ve özellikle güncelleştirme özenini, metin değil sahneye koyma üstlenecek, yani bu izlekler doğrudan sahneye taşınacak ve sözcüklerin içinde batıp kalmaksızın, devinimlerle, yüz anlatımlarıyla, jestlerle somutlaştırılacaktır.

Böylece, metne olan aşırı tiyatrosal tutkunluktan ve yazarın zorbalığından kurtulacağız. Ve yine böylece, biçimsel dil saptırmaları, söz ve sözcüklerin engeli olmadan, doğrudan ruhun anlamlandırdığı ve duyduğu eski halk gösterilerine yeniden kavuşacağız.

Tiyatroyu, her şeyden önce, gösteri üzerine temellendirmeyi tasarlıyoruz, ayrıca, gösteriye, olası tüm düzlemlerde, derinliğine ve dikine görüngenin tüm basamaklarında uygulanacak yeni bir uzam kavramı getireceğiz ve bu kavramı, hareket düşüncesine eklenen özel bir zaman düşüncesiyle birleştireceğiz:

Belirli bir zaman içinde, olası en fazla hareketi, bu hareketlere bağlı en fazla sayıdaki olası fiziksel imgeler ve anlamlarla birleştireceğiz. Kullanılan hareketler ve imgeler, yalnızca gözün ya da kulağın dışı yönelik zevkine değil, ruhun daha gizil ve daha elverişli zevkine de seslenecektir. Böylece, tiyatrosal uzamı, yalnızca kendi boyutları ve oylumu içinde değil, deyim yerindeyse, kendi iç yüzü içinde kullanacağız.

İmgelerin ve hareketlerin birbirleriyle örtüşmesi sonucu, nesnelere, sessizliklerin, haykırıların ve ritimlerin gizli uyumlarıyla, artık ana maddesi sözcükler değil de göstergeler olan gerçek fiziksel bir dilin yaratılmasına ulaşılabilecektir.

Çünkü, şunun anlaşılması gerekir: belirli bir zamanda düşünülmüş bu hareket ve imge bolluğunda, işin içine sessizlik ve ritimle birlikte, belirli bir titreşimi ve gerçekten yapılmış jestlerin ve gerçek kullanılmış nesnelere oluşturduğu belirli bir maddesel devinimliliği de katarız. Ve diyebiliriz ki, antik hiyerogliflerin ruhu, bu arı tiyatro dilinin yaratılmasına öncülük edecektir.

Halk kökenli her seyirci, dolaysız anlatım ve imgelerden her zaman hoşlanmıştır; ve eklemlerle söz, belli sözel anlatımlar, olayın anlaşılır ve açık kılındığı bütün bölümlerde araya girecektir, yani yaşamın dinginleştiği ve bilincin araya girdiği bölümlerde.

Ama, sözcükleri, bu mantıksal anlamları yanında, büyüleyici, gerçekten büyümlü bir anlamda ele alacağız, -yalnızca anlamları açısından değil, biçimleri, duyulur türemleri açısından da. Çünkü, canavarların böyle somut biçimde ortaya çıkışları, kahramanların ve tanrıların bu bolluğu, güçlerin plastik olarak görünmeleri, hem gerçek şiirin anarşik ve örneksemeli ilkesine uyarak dış görünüşleri darmadağın ve un ufak etmekle yükümlü bir şiirin ve bir mizahın bu patlarcasına etkinliği, gerçek büyümlerine ancak hipnotik bir telkin ortamında sahip olacak ve o zaman, duyular üzerinde doğrudan bir baskıyla ruha ulaşılmış olacaktır.

Sindirime yardım eden bugünkü tiyatrodaki sınırlar, yani belli bir fizyolojik duyarlılık, bile bile bir köşeye itilmiş, seyircinin bireysel anarşisine teslim edilmiştir; Vahşet Tiyatrosu ise, duyarlılığa ulaştıracak tüm eski sınanmış ve büyümlü araçları yeniden ele almayı tasarlar.

Renk, ışık ya da ses yoğunluklarına dayanan, titreşimi, aşırı devingenliği, müziksel bir ritmin ya da söylenen bir tümcenin yinelemesini kullanan, ayrıca tonlamayı işin içine sokan ya da bir ışıklandırmanın içimize işlemesini sağlayan bu araçlar, ancak uyumsuzlukların kullanımıyla tam etki sağlayabilir.

Ama, biz bu uyuşmazlıkları tek bir anlamın etki alanı içinde sınırlandırmak yerine, onları bir anlam bir başka anlamın, bir renk bir sesin, bir söz bir ışıklandırmanın, jestlerin devingenliği düz ses tonlamasının üstüne binecek biçimde düzenleyeceğiz.

Böyle oluşturulmuş, böyle yapılanmış gösteri, sahnenin ortadan kaldırılmasıyla, bütün tiyatro salonuna yayılacak ve salon zemininden başlayarak, ince sahne iskelelerinden duvarlara dek yayılacak, seyirciyi somut olarak kuşatacak ve onu, sürekli bir ışık, bir imge, bir hareket ve gürültü banyosunda tutacaktır. Dekor ise, dev mankenler boyunda büyütülmüş kişilikler, sürekli yer değiştiren nesnelere ve değiştiren maskeler üzerinde yansıyan hareketli ışık parıltıları olacaktır.

Ve uzamda ayak basılmadık boş yer bırakılmayacağı gibi, seyirciye de soluklanma zamanı kalmayacak, zihninde ya da duyarlılığında boş yer olmayacaktır. Bir başka deyişle, yaşamla tiyatro arasında, artık ne gözle görülür bir kopukluk, ne de bir kesilme olacaktır. Kısa bir film çekimine tanık olmuş bir kişi ne söylemek istediğimizi tümüyle anlayacaktır.

Biz, bir tiyatro gösterisi için, ışıklandırma, figüran ve her türlü zengin olanaklar açısından, kaydedildiğinde etkisi büyüleyici olan, ama sonra, boşa harcanarak hepsi ölmüşçesine yok olan film bantlarıyla aynı somut olanaklara sahip olmak istiyoruz (Artaud 2009, ss.110-112).

Antonin Artaud birinci manifestonun ardından anlaşılmasın bazı yerleri anlaşılır kılmak ve gelen eleştirilere cevap niteliği taşıması açısından ikinci manifestoyu yayınlamıştır. Tiyatronun sözden kurtulmasını ve hareket temelli bir dil kullanımını burada da yinelemekle beraber uzamda boş yerin kalmamasını vurgulamaktadır. Devinin uzamın her noktasında yer almalı ve seyirci soluklanmaya bile vakit bulmamalıdır diyor. Bu hareket üzerine kurulu sahne dilinin ışıkla, figüranla, desteklenmesini ve böylece büyüsel bir an yakalamak ve bununla da seyirciyi etki altına almaktan bahsetmektedir. Ayrıca ikinci manifestonun hemen başında kullandığı ifadeler onun arzu ettiği tiyatroyu çok net bir dille anlatmaktadır (Artaud 2009, s. 109).

*Açıkça söylensin ya da söylenmesin, bilinçli ya da bilinçsiz, şiirsel durum, yani yaşamın aşkın bir durumu, aslında, seyircinin aşta, cinayette, uyuşturucuda, savaşta ya da başkaldırıda aradığı şeydir.*

Buradan da açıkça anladığımız gibi Artaud tiyatroya yeni bir soluk kazandırmak ve uyuşuk tiyatroyu canlandırmak isteğindedir. Seyircinin aşta, cinayette, uyuşturucuda, savaşta ya da başkaldırıda yaşadığı duygusal canlılığı tiyatronun yerine getirmesi gerekliliğini vurgular çünkü tiyatro yine Artaud'ya göre "Tiyatro, apseyi hep birlikte patlatmak için yaratılmıştır." (Brockett 2000, s. 542).



## 5. MEKTUPLAR

Antonin Artaud tiyatrosunu daha anlaşılır kılmak, ifade edebilmek amacıyla Tiyatro ve İkizi adlı kitabına Vahşet Üzerine Mektuplar başlığını koymuş ve bu bölümde ikisi dostu Jean Paulhan'a biriyse Andre Rolland de Reneville'e ait olmak üzere kaleme aldığı üç mektubu paylaşmıştır. Bu mektuplarda da kendi tiyatrosunu en açık dille gözler önüne sermeye çalışan Artaud, anlaşılamayan ya da yanlış anlaşılan yerleri daha da net bir şekilde ifade etmeye çabalamıştır. Yine kitabında yer alan Dil Üzerine Mektuplar bölümünde de Benjamin Cremieux'ye yazılan birinci mektupta Vahşet Tiyatrosu'yla birlikte sözcüklerden ayrı bir sahne dilinin olması gerektiğini ve sahneye nasıl aktarılacağını net bir şekilde açıklamaktadır.

### 5.1 VAHŞET ÜZERİNE BİRİNCİ MEKTUP

Paris, 13 Eylül 1932

J.P.'ye

Sevgili Dost,

Bildirgemle ilgili orak size onun dilini bayağılaştırabilecek açıklamalarda bulunamayacağım. Şimdilik yapabileceğim tek şey, Vahşet Tiyatrosu başlığını yorumlamak ve neden bu adı seçtiğimi doğrulamaya çalışmak.

Bu Vahşet'te, ne sadistlik ne de kan söz konusudur, en azından salt biçimde değil.

Ben, korkuyu belli bir dizgiye göre işlemiyorum. Vahşet sözcüğü de, genelde kendisine yakıştırıldığı biçimde, maddesel ve yırtıcılık anlamında değil, daha geniş bir anlamda ele alınmalıdır. Ve ben bunu söylerken, dilin alışlagelmiş anlamını parçalama, bir kez olsun temel çatısını bozma, kısıtlayıcı zincirini kırma ve son olarak, soyut tasarımlar arasında her zaman somut bir kavram çağrıştıran dilin kökenbilimsel özelliklerine yeniden dönme hakkını ısrarla istiyorum.

Tensel bir acı içermeyen arı bir vahşet de imgelenebilir. Ve zaten felsefel anlamda vahşet nedir? Düşünsel açıdan, vahşetin anlamı, sertlik, amansız uygulama ve karar, dönüşü olmayan salt bir kararlılık demektir.

En geçerli felsefel gerekircilik, varlığımız açısından, vahşetin imgelerinden biridir. Vahşet sözcüğüne, haksız bir biçimde, kan döktüren sertlik, fiziksel acının nedensiz ve yarar güdülmeden aranışı anlamı yükleniyor. Savaşta bozguna uğrayan prenslerini arabanın arkasında sürükleyen ve kendisine köle yapan Etiyopya kralı, bunu umutsuz bir kan tutkusuyla yapmaz. Gerçekten de, vahşet dökülmüş kanla, kurban edilmiş bedenle, çarpmıha gerilmiş düşmanla eşanlımlı değildir. Vahşeti işkencelerle özdeşleştirme, sorunun en küçük yanıdır. Yerine getirilen vahşette, idam edecek cellatın da boyun eğdiği ve gerektiğinde, katlanmaya kararlı olmak zorunda kaldığı bir tür yüce gerekircilik vardır. Vahşet öncelikle açık seçiktir, bir tür katı yönetimdir, zorunluluğa boyun eğmedir. Bilinç olmadan, bir tür uygulamalı bilinç olmadan, vahşet olmaz. Her yaşam ediminin uygulamaya konulmasında, onun kan rengini, acımasızlık derecesini veren bilinçtir, çünkü yaşam dediğimizde, eninde sonunda birinin ölmesi anlaşılır (Artaud 2009, ss. 91-92).

Antonin Artaud bu mektubunda vahşet kavramının sadece kan dökmek ve fiziksel şiddet olmadığını bu kavramı belirlerken vahşeti daha geniş kapsamlı algılamamız gerektiğini vurgulamaktadır. Onun vahşet olarak vurguladığı aslında yaşam içinde bizi boyunduruğu altına alan kurallar ve yasalar olduğu insanlarında bu kural ve yasalar karşısında ki çaresiz diz çöküşleri, ezilmesi olarak tanımlanabilir. Daha açıklayıcı olmak gerekirse, Artaud vahşeti ilk anlamının dışında da kullanılması gerektiğini, vahşete hayat içinde yaşanan her durumun girebileceğini, fiziksel ya da psikolojik olarak her daim bir vahşete maruz kaldığımızı açıklamaktadır. Bu da onun Vahşet Tiyatrosu derken hangi noktalar üzerinde durduğunu, imalarının ne yönde olduğunu net bir şekilde göstermektedir.

## 5.2 VAHŞET ÜZERİNE İKİNCİ MEKTUP

Paris, 14 Kasım 1932

J.P.'ye

Sevgili Dost,

Vahşet, düşünceme sonradan eklenmiş değildir; önceden de vardı, ama bilincine varmam gerekiyordu. Ben, vahşet sözcüğünü, yaşama iştahı, kozmik sertlik ve amansız gereklilik anlamında, karanlıkları yiyip bitiren yaşam kasırgasının bilinirci anlamında, kaçınılmaz gerekliliği yaşamı işleten acı anlamında kullanıyorum; iyi olan şey istenilir, bu bir edim sonucudur, kötülükse sürekli. Gizli tanrı, yaratırken kendisine görev olarak verilen yaratmanın acımasız gerekliliğine uyar ve yaratmazlık edemez, sonuç olarak, iyinin istemli kasırgasının merkezinde, gittikçe indirgenen ve gittikçe tüketilen bir kötülük çekirdeğini kabul edemez. Sürekli yaratıcılık ve bütünsel büyü eylem anlamındaki tiyatro da bu gerekliliğe uyar. Bu isteğin, bu gözü kapalı yaşama iştahının, yani her şey üzerinde etkisini gösterebilecek, her jestte, her edimde ve eylemin aşkın yanında görülmesi gereken yaşama iştahının bulunmadığı bir tiyatro oyunu yararsız ve başarısız bir oyun olurdu (Artaud 2009, ss. 92-93).

Bu mektupta da Artaud vahşet kavramının kendi beynindeki olgunlaşma sürecini anlatırken. İyiye gitmenin bir çaba sonucu olduğunu, kötünün ise sürekliliğini aktarmaktadır. Yaradılışın kendisinde bile var olan vahşete gönderme yaparak vahşet tanımını ne kadar uç noktalarda anlaşılıp kullanılması gerektiğine güzel bir örnek verir ve bunun sonucunda yaşama iştahının temelini oluşturan duygulardan yoksun bir tiyatronun yararsızlığına vurgu yapar.

### 5.3 VAHŞET ÜZERİNE ÜÇÜNCÜ MEKTUP

Paris, 16 Kasım 1932

Sn. R. De R.'ye

Sevgili Dost,

Size bildirge başlığına yapılan itirazları anlamadığımı ve kabul edemeyeceğimi söyleyeceğim. Çünkü, bana öyle geliyor ki, yaratıcılık ve yaşamın kendisi, karşılığı ne olursa olsun, olsa olsa olayları sakınılmaz sonuçlarına vardıran bir tür sertlikle, yani sonuçta, temel vahşetle tanımlanır.

Çaba bir vahşettir, çabayla varoluş bir vahşettir. Uykusundan uyanan ve tüm varlığıyla gevşeyen Brahma, belki kendisine mutluluk ezgileri sunan, ama yükseltinin en uç noktasında, ancak korkunç bir parçalanmayla dile gelen bir acıdan yakındır.

Yaşam ateşinde, yaşama iştahında, yaşama doğru akıl dışı itkide, bir tür ilk kötülük vardır: Eros'un arzusu bir vahşettir, çünkü olağanlıkları yakar geçer; ölüm bir vahşettir, yeniden diriliş bir vahşettir, güzelliğe dönüşüm bir vahşettir, çünkü her yönde ve dönüp duran kapalı bir dünyada gerçek ölüme yer yoktur, çünkü bir yükseliş bir iç paralanmasıdır, kapalı uzam insan yaşamlarıyla beslenir, ve çünkü, her daha güçlü yaşam, öteki yaşamlarla iç içe geçer, daha doğrusu, onları, güzelliğe dönüşüm ve iyi bir şey olan bir kıyımda yer bitirir. Kötü, gerçek dünyada ve metafiziksel anlamda sürekli bir yasadır, iyi olan şeyse bir çaba, yani buna sonradan eklenmiş bir vahşettir.

Bunu anlamamak metafiziksel düşünceleri anlamamaktır. Sonra da kalkıp bana bildirge başlığı sınırlı denilmesin. Olaylar, vahşetle belirginlik kazanır, yaratının düzeyleri vahşetle biçimlenir. İyi olan her zaman dış yüzedir, ama iç yüzde kötü vardır. Gitgide indirgenecek olan kötü, ama biçim olan her şeyin yeniden kaosa dönmek üzere olacağı o yüce anda (Artaud 2009, s.93).

Artaud, bildirgesini eleştiren Andre Rolland de Reneville'e cevap verirken düşüncelerini daha da net bir şekilde ortaya koyar. İyinin bile bir vahşet olduğunu

anlattığı bu mektubunda Artaud vahşet kavramını çok daha ileri götürmüştür. Tüm bu mektuplar sırasıyla Artaud'nun tüm benliğiyle kavradığı vahşet kavramının süreç içinde netleşmesini ve onun vahşet derken, hayatta var olan her şeyin bir vahşet olduğu bilincine ermesini gözler önüne sermektedir.

#### 5.4 DİL ÜZERİNE BİRİNCİ MEKTUP

Paris, 15 Eylül 1931

Sn. B.C.'ye

Beyefendi,

Sahneye koyma ve tiyatroyla ilgili bir makalede, “sahneye koyma özerk bir sanat olarak ele alınırsa, çok önemli yanılgılarla karşı karşıya kalınabilir” düşüncesini öne sürüyor ve “Bir dram yapıtının gösterimi ve gösterimsel yanı tek başına işlememeli ve tümüyle bağımsız olarak belirlenmemelidir” diyorsunuz.

Ayrıca, bunların temel gerçekler olduğunu söylüyorsunuz.

En yüksek derecede bir bağımsızlıkla kullananlarca bile tüm doğal özgürlüğü yadsıyan sahneye koymayı, ikincil ve bağımlı bir sanat olarak değerlendirmekte, bin kez haklısınız. Sahneye koyma, en özgür sahneye koyucuların zihninde bile sıradan bir sergileme aracı, yapıtları ortaya koymanın ikincil derecede önemli bir biçimi, kendine özgü anlamı olmayan bir tür göz alıcı ara oyun olarak yaşadıkça, değeri, kullanmak istediği yapıtların arkasına gizlenme başarısıyla ölçülecektir yalnızca. Ve bu sahnelenen yapıtın en ilginç yönü metinden kaynaklandıkça, gösterim sanatı olan tiyatrodaki yazın, yanlış biçimde ve yol açtığı tüm küçümseyici, önemsiz, geçici, dış görünüşlerle ilgili anlamlarla birlikte, gösteri diye adlandırılan gösterimin önüne geçtiği sürece devam edecektir.

Sonuçta, bana öyle geliyor ki, başka her şeyden daha temel bir gerçek varsa, o da şudur: bağımsız ve özerk bir sanat olan tiyatro, yeniden doğmak ya da kısaca yaşamak için, kendisini, metinden, arı sözden, yazından ve öteki tüm yazılı ve önceden belirlenmiş araçlardan ayıran şeyleri iyice belirlemelidir.

Metnin, hem de söz gitgide daha çok yer veren, dağınık, can sıkıcı ve sahne estetiğinin bağımlı kalacağı bir metnin üstünlüğüne dayalı bir tiyatro tasarlamaya devam edebilir elbette.

Ama, kişileri belli sayıda sıra sıra dizilmiş sandalyelere ya da koltuklara oturtup, nedensiz hayranlık verici olursa olsun karşılıklı öyküler anlattırmaya dayanan bu anlayış, olması gerektiği gibi olmak için, mutlaka devinime gereksinim duymayan tiyatronun kesin olarak yadsınması değildir belki, daha çok onun yozlaştırılmasıdır.

Tiyatro, öz olarak ruhbilimsel bir şey, duyguların düşünsel simyası olmuşsa ve dram konusunda, sanatın doruk noktası eninde sonunda belirli bir sessizlik ve durağanlık ülküsüne dayanmışsa, bu, yoğunlaşma düşüncesinin sahnedeki yozlaşmasından başka bir şey değildir.

Ama, onca anlatım aracı arasında, örneğin Japonlarca kullanılan bu oyunda yoğunlaşma, yalnızca pek çok başka olanaktan biridir. Ve bunu sahnede bir amaca dönüştürmek, sahneyi kullanmaktan bilerek vazgeçmek demektir, hani bir firavunun cesedi bir nişin içine sığıyor bahanesiyle nişle yetinip piramidi havaya uçuracak biri gibi.

Bu kişi aynı zamanda tüm fiziksel ve büyü dizgesini de hiçe saymış olurdu, çünkü niş yalnızca bir başlangıç noktası, ölü beden de koşuldur.

Öbür yandan, metnin zararına olacak biçimde dekoruna özen gösteren sahneye koyucu haksızdır, belki de kendisinin salt sahneye koyma kaygısını kınayan eleştirmenden daha az haksızdır.

Çünkü, sahneye koyucu, bir tiyatro oyununda, gösterinin gerçekten ve özgül olarak tiyatroluk bölümünü oluşturan sahneye koymaya özen gösterirken, sahneye uyarlama işi olan tiyatronun gerçek yörüngesi üzerindedir. Ne var ki, her iki yan da sözcükler üzerinde oynuyor, çünkü, eğer sahneye koyma deyimi kullanılırsa kullanılırsa bu

küçümseyici anlama bürünmüşse, bunun sorumlusu, eklemlili dil öbür tüm gösterim araçlarının önüne geçiren Avrupa'ya özgü tiyatro anlayışımızdır.

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

Bu açıdan değerlendirildiğinde, nesnel sahneye koyma çalışması, sözcükler jestlerin gölgesinde kalacağı ve tiyatronun estetik ve plastik bölümü, dekoratif bir ara oyun olma özelliğini terk edip sözcüğün tam anlamıyla iletişimsel bir dil olacağı için, bir tür düşünsel saygınlığa yeniden kavuşur.

Başka bir söyleyişle, konuşma amaçlı bir oyunda, sahneye koyucunun az çok ustaca aydınlatılmış dekor oyunları, grup oyunları, anlık devinimler, yüzeysel diyebileceğimiz ve metni olduğundan da fazla yükleyen tüm etkileme çabaları içinde kendini yitirmekte haksız olduğu gerçekse de o bunları yaparken, tiyatronun somut gerçeğine, sahneyi düşünmeksizin kitaba bağlı kalan ve sahnenin uzamsal gerekliliğini gözden kaçıran yazardan çok daha yakındır.

Bana tüm büyük tragedya yazarlarının üstün drama değeri ileri sürülerek itiraz edilecektir, gerçekten de onlarda, yazınsal ya da her ne olursa olsun sözlü yan egemen gibi görünür.

Bunu şöyle yanıtlayacağım: eğer bugün, Esychyle, Sofokles, Shakespeare hakkında, onlara yaraşır bir fikir vermekte ne denli beceriksiz kaldığımız ortaya çıkıyorsa, bu, çok büyük bir olasılıkla, tiyatrolarının fiziğini sezemeyişimizdendir. Çünkü, bir söyleyiş biçiminin, bir jestlemenin, bütün bir sahne ritminin doğrudan doğruya insansal ve etkili yanını yakalayamıyoruz. Hani kahramanlarının ruhsal durumunun hayranlık verici sözlü açıklamasından daha çok değilse de, onun kadar önemli olması gereken yanı.

İşte, onların tiyatrolarının derin insancılığını, yeniden bu yanıyla, çağlara göre değiştiren ve duyguları gerçekleştiren bu belirgin jestleme aracılığıyla bulabiliriz.

Ama, böyle olsa ve bu fizik gerçekten varolsaydı bile, bu büyük tragedya yazarlarından hiçbirinin, görsel somutlaştırma işi olan ve yalnızca somutlaştırmayla yaşayan tiyatronun kendisi olmadığını savunurdum yine. İstenirse, tiyatronun daha az gelişmiş bir sanat olduğu söylenebilir, -acaba öylemi!, ancak tiyatro, bir tür askıya alınmış, ama somut jestlerle dile getirilen durumların yaratıcısı olan duyguları, insan duyarlılıklarını belli bir noktada tutuşturarak sahne boşluğunu doldurma ve canlandırma biçimidir.

Ve bunun da ötesinde, bu somut jestler, konuşma dilinin gerekliliğini bile unutturacak kadar etkili olmalıdır. Konuşma dili varsa eğer, o zaman da bir yeniden ortaya çıkma yolu, devingen uzamın bir aracısı olmalıdır; ve jestler arasındaki güçlü bağ, insan etkinliği sayesinde, gerçek bir soyutlama değeri kazanabilmelidir.

Tiyatro, tek bir sözcükle, somut ve soyutun derin özdeşliğinin bir tür deneysel tanıtlaması olmalıdır.

Çünkü, sözcüklerle dile gelen kültür yanında, bir de jestlerle dile gelen kültür vardır. Dünyada, düşüncelerin bize, Doğu dillerinde olduğu gibi, geçerken tüm bir doğal benzeşimler dizgesini sarsarak değil, durağan durumda sunulduğu, yoksunluk yanlısı, düşünceleri kupkuru kılma yanlısı Batı dilimizden başka dillerde vardır.

Tiyatronun, düşüncelerin uçuşurken ve soyuta dönüşümlerinin herhangi bir noktasında durdurulduğu bu sonsuz benzeşim sarsıntılarının en etkili ve en etkin geçiş yeri olarak kaldığı doğrudur.

Bu kıkırdaksı düşünce değişimlerini göz önüne almayan; bilinen ve basmakalıp duygulara, yarı bilincin alanına giren ve jestlerin uyandırdığı sezilmelerin her zaman sözcüklerin kesin ve sınırlı belirlemelerinden daha başarılı bir biçimde dile getireceği ruh durumlarının anlatımını katmayan bir tiyatro tam olarak varolamaz.



Özetle, öyle görünüyor ki, olabilecek en üstün tiyatro görüşü, duyuların sözcüklere dönüştüğü, sözcüklerde çırpıştığı görüşlerden daha çok, bizi felsefel olarak Oluşumla barışık tutan, birçok nesnel durum arasından, bizde, düşüncelerin nesnelere geçtiği ve dönüştüğü sezgisini uyandıran görüştür.

Yine, öyle görünüyor ki ve zaten tiyatro böylesi bir istençten doğmuştur, tiyatro, insan ve istekleri, ancak insan yazgısıyla karşılaştığı ölçüde ve manyetik olarak bu buluşmanın olduğu açıda işin içine sokulmalıdır. Ona boyun eğmek değil, onunla boy ölçüşmek için (Artaud 2009, ss.94-97).

Sahneleme dilini, tiyatronun metindeki sözler dışında kendi dilinin oluşturulması gerektiğini anlattığı bu mektubunda Artaud, karşılıklı söz atışmalarının dışında sahnede devinimsel bir dilinde olması gerektiğini ve sahnenin kendi diliyle aktaracağı oyunların daha etkili olacağını detaylı bir biçimde anlatmaktadır.

## 6. 21. YÜZYIL VAHŞET TİYATROSU

1930'lu yıllarda Artaud'nun kuramlaştırdığı Vahşet Tiyatrosu, teatral anlamda döneminin en önemli gelişmesi olup, kendisinden sonraki birçok tiyatro adamına ve kurama ışık tutmasına rağmen günümüzde geçerliliğini yitirmiştir. Artaud bile yaptığı çalışmalarda anlattığı Vahşet Tiyatrosu'nu pratikte sahneye aktaramamış, yaratmak istediği etkiyi seyirci üzerinde yaratamamıştır. Eğer Artaud'nun denemeleri onun pratik olarak gerçekleştirilmesini gölgeliyorsa, bu onun pratikte yakalanabilecek olandan daha büyük bir şey vaat etmesi dışında bir şeyden kaynaklanıyor olmalıdır (Innes 2010, ss.92-93).

Onun bu vaat ettiği noktayı yakalamak adına Vahşet Tiyatrosu denemeleri ondan sonrada devam etti. Artaud'nun kavramlarını pratikte denemeye kalkışan sadece bir girişim vardır. Ödünç aldıkları düşünceleri, kendilerine ait biçimlere katarak melezleştiren ve böylece kendi tarzlarını oluşturan Schechner ya da Beck ve Malina gibi takipçilerinden farklı olarak Peter Brook ve Charles Marowitz özel olarak Artaud'nun yazılarını 1964'te yaptıkları çalışmaya temel olarak almışlardır. Onların "Vahşet Tiyatrosu" deneyi oyuncular için bir eğitim olarak tasarlanmıştır ve içlerinde Artaud'nun gerçeküstücü oyuncuğu Kan Fıskırması'nın da bulunduğu bir dizi gösteriyle sonuçlanmıştır. Bu çalışmanın sonuçları Genet'in Paravanlar ve Brook'un sahnelediği Weiss'in Marat/Sade oyununun çarpıcı prodüksiyonunda yansımıştır. İlginç olan, Brook'un vardığı sonucun belirsizliğidir: 'Artaud'yu olgunlaşmamış bir hayat biçimi olarak almalısınız. Ya da şöyle diyelim: Artaud'nun içinde, bir tiyatro biçimiyle ilgili öyle şeyler var ki, bunlar genellikle teknik şeyler olarak tanımlanır. Yoganın kullanımı, soluk alıp verme alıştırmaları, dengeli olarak bedenin farklı bölgelerine farklı duyguların yerleştirilmesiyle duyguların ifadesi' (Innes 2010, s.92).

Onun Vahşet Tiyatrosu birçokları için uygulanamaz olarak görülmüş olsa da ya da kendi içinde farklılıklar gözetse de çünkü Artaud bir gösterimin doğaçlanmış gibi görünmesi gerektiğine ve tam olarak "bize sadece beklenmedik olduğu değil, aynı

zamanda tekrar edilemez olduğu izlenimi de vermesi gerektiği”ne (Innes 2010, s.93) vurgu yapsa da Cenci oyununun reji defterine bakıldığında her anı planlayan doğaçlamaya ve farklılıklara yer bırakmadan oyuncularını mekanik bir biçimde kullanması kendi yaratmak istediği etkiyi öldüren bir durumdur. Tüm bu anlaşılmalardan ya da anlaşılmamalarının bütünü olarak Vahşet Tiyatrosu var olduğu zaman için büyük etkilere yol açıp modern tiyatronun temellerini atsa da bu temeller farklı tiyatro kuramlarına ışık tutmuş böylece de Vahşet Tiyatrosu çağın getirileriyle beraber eski zamanlardan bir kuram olmanın dışında etkinlik gösterememiştir.

Fakat 21. Yüzyılda insanların teknolojiyle birlikte yalnızlaştığı, kapitalist düzenle birlikte de insansızlaştırıldığı bir ortamda tekrardan Artaud’nun vahşet tiyatrosuna ihtiyaç duyulmaktadır. Çünkü günümüz insanının zamanla mücadele ettiği, televizyon, bilgisayar, cep telefonu gibi teknolojik aletlerden sürekli olarak sanal bir bombardımana tutulduğu günümüzde, sanal insanlardan, yani insansızlaştırılan insanlardan birer insana dönüşmelerini sağlamak için Vahşet Tiyatrosuna mutlak bir ihtiyaç duyulmaktadır. Günümüz insanı yok olmaya mahkum olmuştur. Bunu değiştirebilecek yegane kurtuluşsa 21. Yüzyıl Vahşet Tiyatrosu’ndan başka bir şey değildir.

Bir tiyatro düşüncesi yok oldu. Ve tiyatro bize birkaç kuklanın özel yaşamını tanıtmakla sınırlı kaldığı ve seyirciyi röntgeniye dönüştürdüğu ölçüde, seçkin seyircinin ondan uzaklaştığı ve halkın büyük bir bölümünün şiddetli doyum isteğini sinemada, müzikhollerde ya da sirklerde aramaya kalkışacağı anlaşılıyor, 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 gereksinimimiz var. Racine’den gelen ruhbilimsel tiyatronun zararları, bizi, tiyatronun sahip olması gereken bu dolaysız ve şiddetli eylem alışkanlığından uzaklaştırdı. Sinemada yansılarla canımıza okuyor, makineden süzülüğu için duyarlılığımıza kavuşamıyor ve bizi, on yıldan beri, tüm yeteneklerimizin içine gömülür gibi olduğu etkisiz bir uyuşukluk içinde tutuyor. Yaşadığımız bu boğucu ve korkunç dönemde, olayların gerisinde kalmayan, içimizde

derin yankılar uyandıracak ve zamanımızın kararsızlığını egemenliği altına alacak bir tiyatroya ivedi gereksinim duyuyoruz (Artaud 2009, s.77).

### **6.1 21. YÜZYIL VAHŞET TİYATROSU'NDA MÜZİK**

Artaud'nun müzik kullanımı üzerine söylediklerinin aksine 21. Yüzyıl Vahşet Tiyatrosu'nda sahnede kullanılan dekorlarla müzik yapmak, teknoloji çağındaki insanı seyirden uzaklaştıracaktır. Bu nedenle müzikler farklı tonların ve ani geçişlerin olduğu, insanların derilerinin altına işleyecek, bilinçaltı duygularını harekete geçirecek, zaman zaman rahatsız edici olup, bu rahatsız edişin yanında farklı bir haz duygusu yaratacak farklı enstrümanların birleşiminden oluşmalıdır. Çılgılık atan bir ruhu anımsatan notalar bir anda huzur bulmuş bir ruh gibi değişmeli. Bu değişim, insanların bilincinde kırılma yaratarak kabuklarını kırmalarını sağlayacak böylece bilinçaltılarının teslim olmasını ve arınmaya hazır bir durumda olmalarını sağlayacaktır. Bütün bu etkinin yaratılması için iyi bir ses sisteminin kullanılması şarttır. Kötü ses sistemlerinde yaratılmak istenen etki oldukça düşük olacaktır.

### **6.2 21. YÜZYIL VAHŞET TİYATROSU'NDA IŞIK- AYDINLATMA**

Işık ve aydınlatma konusunda Artaud'nun yakalamak istediği etkiyi günümüzde de yaratmalı ve söylediklerini sonuna kadar uygulamalıyız. Bunun içinde ondan daha fazla şanslı olduğumuzu söylemek hiçte yalan olmaz. Günümüzde sahne ışıklandırılması adına her imkana sahibiz ve ışıkla istediğimiz görseli ya da etkiyi rahatlıkla elde edebiliriz. Işık kullanımında ani ve farklı geçişler yaratılmalı soğuk ve sıcak ışık ayrımını yapılarak sahnelere bölüştürülmelidir. “Özel ışık tonu değerleri yaratmak amacıyla, ışığın içinde bir incelik, bir yoğunluk ve donukluk ögesi yer almalı ki, sıcak, soğuk, öfke, vb. de yaratılsın” (Artaud 2009, ss. 86-87). Bu etki müzikle birleştiğinde büyüsel bir ana neden olacak ve insanların görsel algılarına müdahale ederek bilinçaltılarına inmemizi kolaylaştıracaktır. Ani ışık geçişlerinin ani müzik değişimleriyle beslenmesi seyirciye sözsüz olarak uygulanacak bir vahşet olacaktır ve bu vahşet onların arınmaya bir adım daha yaklaşmasını sağlayacaktır.

### **6.3 21. YÜZYIL VAHŞET TİYATROSU'NDA KOSTÜM**

Burada Artaud'nun dediklerinin aksine gündelik bir giyim tarzının benimsenmesi, oyuncuların gündelik kıyafetlerin estetize edilmiş bir haliyle sahnede yer alması gerekmektedir. Burada yaratılmak istenense seyirci koltuğunda oturan insanların karşılarında kendilerinden, kendileri gibi olan insanlar görmesi ve onlarla samimi bir bağ kurmalarını sağlamaktır. Böylece seyirci oyun alanını bir süre sonra algısında kırar ve gündelik hayatında yaşadığı ve gözlem şansı bulduğu bir anın içinde bulur kendisini. Bu benzerlik seyircilerin duygularında da oyuncuların duygularıyla bağ kurmalarını destekleyici bir unsur olacak kendisinden olan sahnedeki oyuncuyla birlikte duygularında dışavurum ve arınma yaşayacaktır.

### **6.4 21. YÜZYIL VAHŞET TİYATROSU'NDA SAHNE-SALON**

Klasik anlamda bilinen çerçeve sahne ve çok sayıda koltuklu salonlar 21. Yüzyıl Vahşet Tiyatrosu oyun alanı olarak seçilmemelidir. Bu tarz salonlarda tiyatro adı altında, tiyatro benzeri çalışmalar ancak söz konusudur. Çünkü sahneden yani oyun alanından uzaklaştırılan seyirci, bu tarz sahnelerde kendisini başkasının hikayesini röntgenlerken bulur ve oyun içinde kendini arınmaya götürecek bütün mesajlar daha seyirci koltuklarına ulaşmadan yolda kaybolur gider. Bu nedenle de böyle mekanlarda sahnelenen oyunlara tiyatro diyemeyiz çünkü, tiyatronun var olmasından bu yana yapılış amacı seyirciyi arınmaya taşımasıdır, seyirciyi arınmadan uzaklaştırıp zamanını çalan bu tarz oyunlar sadece gösteridir, tiyatro değil. Burada bu tarz gösterileri kınamıyorum, yanlış anlaşılmasın sadece olan için tiyatro olamayacağına vurgu yapmak istiyorum.

Bütün bu nedenlerden dolayı 21. Yüzyıl Vahşet Tiyatrosu için seçilen oyun alanları daha az seyirci sayısına sahip, meydan sahneler olmalı seyirciyle oyuncu sanki aynı uzamı paylaşmalı. Bu sayede seyircilerde oyunun içinde oldukları hislerini taşıyacak ve oyunda ki karakterlerin yaşantılarıyla yakın bir bağ kurup onların serüvenlerinde yaşadıkları her duyguyu kendi benliklerinde hissedeceklerdir.

## **6.5 21. YÜZYIL VAHŞET TİYATROSU'NDA DEKOR**

Artaud'nun Vahşet Tiyatrosu'nda tarif ettiği dekor anlayışı 21. Yüzyıl Vahşet Tiyatrosu'nda kullanılmamalıdır. 21. Yüzyıl Vahşet Tiyatrosu'nda dekor hayalci bir gerçeklikle, olağan dışı bir şekilde sahnede yer almalıdır. Birbirinden farklı bir zamanı ve anları anlatacak olan dekor seyircinin algılarında, bilinçaltında farklılıklar yaratmalıdır. Her evde bir duvar saati vardır yani bir ev dekorunda duvar saati kullanmak kimseyi rahatsız etmez fakat kullanılan duvar saatinin büyüklüğü ve sıradan olmayan biçimi seyirciyi bir hayalciğe götürüp farklı şeyler çağırır. Ya da başka bir örnekle, seksenli yıllara ait bir koltukta oturan adamın elinde tabletiyle oynaması, ardından da pikaba plak takıp müzik dinlemesi gibi farklı zamanları ve farklı anları anımsatan bir dekor kullanımı olmalıdır. Böylece seyirciye hem geçmişle olan bağı ve bu bağın günümüzle olan uzaklığını çağırarak, aynı zamanda da eski yaşanmışlıklara dönmesine, bilinçaltında ki yaşanmışlıklarının dışarı çıkmasına büyük bir fayda sağlayacaktır. Dekor tamamen gerçek olup, hayalci imgeler ve zamansal farklılıklar taşınmalıdır.

## **6.6 21. YÜZYIL VAHŞET TİYATROSU'NDA YAPITLAR**

21. Yüzyıl Vahşet Tiyatro'su yazılı bütün metinlere uygulanabilir. Belli bir dönemi ya da belli bir akıma ait yazarları kapsamaz. Dünya üstünde yaşayan milyarlarca insanın, milyarlarca farklı problemi ya da isyanı ya da komedisi 21. Yüzyıl Vahşet Tiyatrosu'nun kapsamında incelenebilmeli ve sahnelenmelidir. Tiyatro insanın kendini bulma yolculuğuyorsa eğer, yazılı olan ya da yazılacak olan tüm metinler sahnelenmeli ve dünya üstünde yaşayan, yaşamış olan ve yaşayacak olan bütün insanların duygularına değinilmelidir. 21. Yüzyıl Vahşet Tiyatrosu insanı temel alan ve insansızlaştırılan toplumlara ya da bireylere yeniden insan olma haklarını tanıyacak olan bir tiyatro biçimiye, dünya üstündeki her insanın ve toplumun problemleriyle ilgilenmeli ve sahneye taşınmalıdır.

## **6.7 21. YÜZYIL VAHŞET TİYATROSU'NDA OYUNCU**

21. Yüzyıl Vahşet Tiyatrosu'nda oyuncu psikolojik ve fiziksel açıdan yeterli olmak zorundadır. Önce kendi bilinçaltındaki karanlık dünyayla yüzleşmeli, yüklerinden kurtulmalı ve ön yargılar barındırmamalıdır. Son derece çıplak bir bilinçle oynadığı karaktere bürünmelidir. Bunu yaparken de oyun olduğu bilincini bırakmamalı sonucu farklı olabilecek, delilik, ruhsal bunalımlar gibi noktalara kendini taşımamalıdır. Psikolojik anlamda kendini en iyi şekilde donatan oyuncu aynı zamanda sıradan insanların fiziksel yeterliliklerini de kendi bünyesinde aşmalı özel olarak eğitilmelidir. Bu durumu şöyle bir örnekle daha iyi açıklayabileceğimi umuyorum. Bir işkence sahnesinde işkence gören oyuncunun kafası içi su dolu cam akvaryumun içine diğer oyuncu tarafından bastırılırsa ve bir boğma sahnesi canlanırsa, bu sahnede boğulan oyuncu, nefesini sıradan insanların tuttuğundan yirmi, otuz saniye daha fazla tutabilmeli, çünkü böylelikle, seyirci koltuğundaki insanlar gerçek bir ölüme şahitlik ettiğini düşünecektir. Oyuncumuzda ciğerinin kapasitesinin son anına kadar cam akvaryumun içinde çırpındığı için rol yapmaktan daha çok gerçekçi bir anı yakalamış olacaktır. Bu örnekteki oyuncular anlaşılacağı üzere hem fiziksel hem de psikolojik olarak böyle bir deneyime hazırlıklı olmalıdır. Gerçekmiş gibi oynanan oyunlardan ya da rol yapan oyuncuların sahte duygularının kırılması gerektiği artık tiyatro için kaçınılmaz bir gerçektir. Oyuncular ve rejisörler artık gerçeği sahnede her anıyla aramalı gerekirse bir elektrik çarpması sahnesinde küçük voltajlı bir elektriği vücuduna verip anın getirisini o an yaşamalı kendini sallayıp elektrik çarptı numarası yapmamalıdır.

## **6.8 21. YÜZYIL VAHŞET TİYATROSU'NDA BÜYÜ – SİHİR**

21. Yüzyıl Vahşet Tiyatrosu'nda seyircilerin algılarını kırmak, heyecanlarını arttırmak ve onların oyunun içinde kalmaları sağlamak için illüzyon gösterilerinden faydalanarak sahnede bir takım gerçek dışı durumlar yaratılmalıdır. Bu yaratılan durum oyun içindeki karakterler için doğal bir olay olarak görülmeli, beklide farkına bile varılmamalı. Sahnede oyunun akışının içinde bir anda kullanılan bir illüzyon gören seyirci ilgisini sahneye vermesinin yanı sıra aynı zamanda, düşsel bir heyecan yaşayacaktır ve

çocukluğuna, gerçek dışı olaylara karşı olan merakına, hayallerine dönen seyirci, geliştirdiği bütün duvarları yıkarak bilinçaltını açığa çıkarıp, sahneyle bir bütünlük sağlayacaktır. Örnek olarak; çok sıradan bir sahne oynanırken arkada aksesuar olarak konulmuş olan, kapağı açık bir kolonya şişesinin, şişeyle birlikte ufak bir mesafe yükselmesi ve oyuncunun şişeyi eline alıp sıradan bir şekilde kapağını kapatıp yerine koyması seyirci algısında büyük değişimlere yol açacaktır. Onları çocukluklarında kurdukları dünyaya götürecek ve bilinçaltılarını korunmasız bırakacak, böylece sıradan hayatlarında yaşadıkları ve geliştirdikleri duvarları yıkıp, heyecan duyan, merak eden insana daha çok yaklaşacaklardır. Büyü ya da sihir 21. Yüzyıl Vahşet Tiyatrosu için vazgeçilmez bir kullanımdır.

## **6.9 21. YÜZYIL VAHŞET TİYATROSU'NDA BİÇİM**

Oyunların sahneleme biçimleri, klasik sahneleme biçimlerinin dışında, farklı bir algıda olmalıdır. Dördüncü duvar kesinlikle kaldırılmalı, onun yerine bir tül çekilmelidir. Öyle ki, oyuncunun nefesini seyirci hissetmeli ve oyuna o derece yakın olmalıdır. Sahnede kırılan bir kadehin parçaları seyircinin ayağının dibine kadar gitmeli ve onu oradan toplayan oyuncu, tülde seyircinin sürdüğü kokuyu hissetmelidir. Oyun alanıyla seyir alanı artık birleşmeli ve tek bir uzam oluşturulmalıdır. Böylece seyir alanında olanlarında, oyunun gerçekliği içine alınması ve gerçeğin yaşaması sağlanacaktır.

Yabancılaştırma unsurlarının, gerçek dışı akımların izlerini de taşıyacak olan bu biçim, içinde her biçimden parçalar taşıyıp kendi biçimini oluşturacaktır. 21. Yüzyıl Vahşet Tiyatrosu Brecht'in oyunlarında ki gibi algı kırılmalarını ve gerçeğe, oyunu birlikte barındırmalı, Avant-Garde Tiyatro gibi gerçek dışı unsurlarla bezenmeli, Erik Morris'in oyunculuk üzerine olan düşünceleri kadar gerçekçi olmalı ve Artaud'nun bahsettiği vahşetin her yönünü taşımalıdır.

## **6.10 21. YÜZYIL VAHŞET TİYATROSU'NDA VAHŞET**

21. Yüzyıl Vahşet Tiyatrosunda da yine Artaud'nun Vahşet Tiyatrosu Birinci Manifestosu'nda kaleme aldığı gibi "Her gösterinin temelinde bir vahşet ögesi olmadan,



tiyatroy olanaksızdır. Metafizik, içinde bulunduğumuz bu yozlaşma durumunda, insanlara derilerinden sokulmalıdır.” (Artaud 2009, s. 89) düşüncesi en temel unsur olarak belirlenmelidir.

## 7. SONUÇ

Tiyatronun var olmasının en önemli sebeplerinden olan arınma anının ilk yazılı oyunlarda bile bir vahşet üzerine kurulması ve arınmaya buradan gitme isteği, vahşeti tiyatronun vazgeçilmezi kılmıştır. Geçmişten günümüze vahşet insanın temel duygularını alevlendiren bir unsur olarak güncelliğini her zaman korumaktadır.

1930'lu yıllarda Artaud'nun Vahşet Tiyatrosu, dönemi için büyük bir gelişme olsa da, sonrasında hak ettiği değeri kaybetmiş, yerine geçen başka akımlar ve düşüncelerle kenara atılmıştır. Birçok tiyatro düşüncesine ilham veren Vahşet Tiyatrosu, ilham verdiği düşüncelerin gölgesinde kalmıştır. Yaptığım bu çalışmada gölgede kalan bu tiyatronun aslında 21. Yüzyıl insanının gelişimine ayak uydurur bir biçimde yenileyip tiyatronun kurtuluşu olacağını açıklamaya çalıştım.

Günümüzde tiyatro adı altında yapılan birçok gösteri, arınmadan ya da insandan çok uzak, bir sirk gösterisi gibi belki heyecanlı, merak ettirici ama uyandırmayıcı bir halde. Günümüz insanı derin bir uykudadır, sanal dünyalarında gerçek dışı bir yaşam sürmektedir, sevgileri, aşkları, nefretleri bu sanal ortamlarda yaşanmaktadır. 21. Yüzyıl Vahşet Tiyatrosu onları uyandıracak ve onlara gerçek yaşamlarını geri verecektir. Tiyatro yeniden kendi görevini eksiksiz yerine getirecek ve insanların duygularını hareketlendirip onları dürterek insan olmayı anlatacaktır. Tiyatro yeniden tiyatro olacaktır.

## KAYNAKÇA

### **KİTAPLAR**

Artaud, A., 2009. *Tiyatro ve İkizi*, 2. Baskı, çev. B. Gülmez, Yapı Kredi Yayınları

Sofokles, 2009. *Kral Oidipus*, 2. Baskı, çev. B. Tuncel, Mitos-Boyut Tiyatro Yayınları

Euripides, 2010. *Medea*, 2. Baskı, çev. M. Balay, Mitos-Boyut Tiyatro Yayınları

Nutku, Ö., 2000. *Dünya Tiyatro Tarihi*, 3. Baskı, Mitos-Boyut Yayınları

Brockett, O.G., 2000. *Tiyatro Tarihi*, çev. Sokullu, S., Dinçel, S., vd., Yapı Kredi Yayınları

Innes, C., 2010. *Avant-Garde Tiyatro*, 2. Baskı, çev. B. Güçbilmez / A. V. Kahraman, Dost Kitapevi Yayınları

Nutku, Ö., 2007. *Bertolt Brecht Ve Epik Tiyatro*, Özgür Yayınları

Brook, P., 2010. *Boş Mekan*, çev. Ü. İnce, Hayalperest Yayınevi

## ÖZGEÇMİŞ

**Adı Soyadı :** Hüseyin KEFELİ

**Sürekli Adresi :** Hamit Kaplan Sok. No.3/1 Esatpaşa ATAŞEHİR / İSTANBUL

**Doğum Yeri ve Yılı :** Düzce 1987

**Yabancı Dili :** İngilizce

**İlk Öğretim :** Düzce Atatürk İlk Öğretim Okulu 2001

**Orta Öğretim :** Düzce Anadolu Teknik, Teknik ve Endüstri Meslek Lisesi 2005

**Lisans :** Konya Selçuk Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Tiyatro Bölümü 2012

**Yüksek Lisans :** Bahçeşehir Üniversitesi İleri Oyunculuk 2015 (Devam ediyor.)

**Enstitü Adı :** Sosyal Bilimler Enstitüsü

**Program Adı :** İleri Oyunculuk

**Çalışma Hayatı :** İBB Şehir Tiyatroları – Oyuncu - 2014 Devam ediyor.  
Ankara Devlet Tiyatrosu – Oyuncu – 2012-2013