

OYUNCULUK SANATINDA DİONYOSÇU DÜRTÜNÜN YERİ ÜZERİNE

ON THE PLACE OF DIONYSIAN IMPULSE IN
THE ART OF ACTING

ŞEBNEM SÖZER*

ÖZET

Nietzsche, tiyatro ve oyunculuk sanatının temeli olan drama dürtüsünü, bireyin kendinden çıkıp dönüşerek kendini doğayla ve diğer insanlarla bir hissetmesine yol açan Dionysosçu dürtü olarak tanımlamış, türkü ve danslarıyla antik koronun bu Dionysosçu dürtünün doğrudan sureti ve taşıyıcısı olduğunu iddia etmiştir. Fakat ona göre bu temel dürtü, Euripides ile birlikte tiyatrodan kapı dışarı edilmiştir. Bu makale, çağdaş tiyatrodaki, oyuncunun sanatında Dionysosçu dürtüyü yeniden canlandırmaya yönelik bazı yaklaşımlar üzerine bir inceleme ve eleştiri ortaya koymayı amaçlamıştır. Makalenin temel tezi, Dionysosçu dürtünün bugün, genel olarak sanılanın aksine tüm biçim ve kuralları terk ederek değil, tam tersine incelikle işlenmiş belirli yapılar sayesinde yeniden varedilebileceğidir.

ABSTRACT

Nietzsche defines the dramatic impulse, which is the basis of theater and the art of acting as the Dionysian impulse, the impulse that leads the individual to leave its own being, turn into something else, feeling him/herself as one with nature and other people, and claims that the antic chorus was the direct vision and carrier of this Dionysian impulse. But for him, this basic impulse has been dismissed from theater with Euripides. The paper aims to put forward an examination and a critique about some approaches in the contemporary theater, which aims to revitalize the Dionysian impulse in the art of actors. The basic thesis of the paper is that, contrary to the common belief, Dionysian impulse can be revitalized today by means of certain subtle structures, instead of abandoning all forms and rules.

1. Drama Dürtüsü

Bir sanatçı olarak oyuncu çok zor bir görevle karşı karşıyadır. Sıkça söylendiği gibi oyuncunun malzemesi – yani tuvali ve fırçası - kendi (ruhu ve) bedenidir. Oyuncu bu nedenden ötürü sadece bir sanatçı olmakla yetinemez, kendini bir sanat yapıtı haline dönüştürmek gibi zor bir görevle karşı karşıyadır. Nietzsche bundan neredeyse bir buçuk asır önce, dramanın özü olarak gördüğü bu “kendi kendini dönüştürme” dürtüsünü Dionysosçu dürtü diye adlandırmıştır. Ona göre, dramanın gelişiminin başlangıcında yer alan tragedya korosunun oluşum süreci ilk dramasal olgudur. Koro üyelerinin her birinin yaşadığı deneyimi şu şekilde anlatır: “Kendini, kendi karşısında değişmiş görmek ve şimdi, sanki gerçekten bir başka bedene, bir başka karaktere bürünmüş gibi davranmak” (Nietzsche: 62). Dramanın özü olarak “kendini değişmiş görme”ye yapılan bu vurgu, sıklıkla tragedyayla karşılaştırılan Japon geleneksel Nō tiyatrosunda başkahraman olan ve çoğunlukla tanrı, şeytan, melek, hayalet gibi doğaüstü varlıkları canlandıran shite'nin, sahneye çıkmadan önce “Kagami-no-Ma” – aynalı aralık - diye adlandırılan, kutsal sayılan mekânda yaptığı hazırlığı hatırlatır. Sahne girişinin hemen arkasında yer alan bu mekân shite'nin sahneye çıkmadan az önce maskesini takıp bir süre aynada kendini seyrettiği

yerdir. Bu ritüel sayesinde shite, seyirciyle karşılaşmadan önce, kendini kendi karşısında tanrısal ya da şeytani bir varlığa dönüşmüş olarak görmüş olur (Sakabe: 245, Schechner: 240). Bu, Nietzsche'nin tanımıyla, kendi yarattığı görüntüler içinde erimeyen, onlara dışarıdan belli bir mesafeden bakabilen epik halk ozanının durumundan farklıdır. Burada bireyin kendinden vazgeçisi, kendini bir büyülenmeyle birlikte unutuşu söz konusudur. Nietzsche zaman içinde tragedyanın korosuna dönüşecek olan antik “dithyrambik koro”yu, üyelerinin kendi bireysel varoluşlarından sıyrılmış bilinçsiz oyuncular olduğu bir “değişimler korosu” olarak tanımlar (Nietzsche: 62). Sözü geçen bu dönüşüm ya da değişim aslında son derece özel bir deneyimdir. Bu deneyim sırasında Dionysosçu dürtüyü takip eden birey, kendinden çıkıp başka insanlar ve doğayla kendini “bir” olarak hissederek. Bireyin kendini diğerlerinden ayrı bir özne olarak kurmasını ve huzur içinde yaşamasını sağlayan, var olan her şeyin bir olduğuna ilişkin dehşetli ve gizemli hakikatin üstünü örtüp gizleyen “Maya perdesi” parçalanmıştır:

Şimdi köle özgür bir adam olmuştur... Şarkı söyleyerek ve dans ederek göklere doğru yükselmek üzeredir. Jestlerinde büyülenmişlik dile gelmektedir...[ondan] doğaüstü bir şey tınlamaktadır: tanrı olarak duyumsar kendini, şimdi kendisi de düşünce tanrıların değiştiğini gördüğü gibi,

kendinden geçmiş ve yücelmiş bir biçimde değişmektedir. Artık bir sanatçı değildir insan, bir sanat yapısı olmuştur (Nietzsche: 30).

Nietzsche'ye göre dithyrambik koroya özgü olan ve "ilk-bir"le bütünleşmeyi sağlayan bu "büyülenme, her türlü dram sanatının önkoşuludur" (Nietzsche: 63). Tragedyanın ortaya çıkışıyla beraber dithyrambik korodan tragedyaya korosuna aktarılan Dionysosçu dürtü, orada kendine karşıt olan, ama birlikte üstün bir sanat biçimi olarak tragedyayı yarattıkları Apolloncu dürtü ile birleşmiştir. Nietzsche'ye göre tragedyada mükemmel bir birlikteliğe kavuşan Apolloncu ve Dionysosçu dürtülerin her ikisi de gerçekte doğaya ait olan dürtülerdir ve tragedyadan önce farklı sanatlarda ayrı ayrı ortaya çıkmışlardır. Düş imgelerinin güzelliğine ve görünüşün hazzına dayanan Apolloncu dürtü "yontucunun sanatı"nda en üstün nesneleşmesini bulurken, Dionysosçu dürtü "müziğin görsel olmayan sanatı"nda kendini göstermiştir (Nietzsche: 25). Nietzsche'ye göre antik tragedyada koro Dionysos iken sahnelenmiş görünüşler Apollon'dur. Seyirci kitlesi, koro ve sahne arasında birbirini takip eden bir öncelik zinciri vardır. Dionysosçu kitlenin vizyonu olarak ortaya çıkan Dionysosçu koro, kendi içinden, koronun vizyonu olan tragedyaya kahramanlarının Apolloncu sahne dünyasını doğurmuştur (Nietzsche: 61). Nietzsche'ye göre, varoluşun gizemli hakikatini ileten

Dionysosçu koro kadar, sırf görünüş olan Apolloncu sahne dünyasının imgeleri de tragedyanın işlevi açısından son derece önemlidir. Yunanlıların, yaşamlarına devam edebilmek için, çok iyi bildikleri ve duyumsadıkları, onları hemen ölmeye davet eden varoluşun dehşetinin önüne Apolloncu düş ürünlerini koyması gerekmiştir (Nietzsche: 36). "Kesinliği ve açıklığıyla" bizi şaşkırtan tragedyaya "kahramanlarının ışıklı görüntüleri...doğanın içteki ve korkunç yüzüne bakışın zorunlu ürünleri"dir (Nietzsche: 61). "İlk-bir"e, yani "bizi iyileştiren doğanın uçurumuna" bir bakış atmamızı sağlayan şey Apolloncu görünüşlerin koruyuculuğudur (Nietzsche: 67).

Fakat Nietzsche'ye göre, Euripides ile başlayan bir süreçle birlikte, Dionysosçu dürtü tragedyadan kapı dışarı edilmiş, tragedyaya ölürken geriye tragedyanın yozlaşmış bir biçimi kalmıştır. Bu yeni biçim, Dionysosçu hakikati iletemediği gibi, Apolloncu sanatın düşsel biçimlerini üretmeyi de başaramaz. Euripides bir yandan dramının temel dürtüsü olan, "başlangıçsal ve her şeye gücü yeten Dionysos'u tragedyadan çıkarıp" atarken (Nietzsche: 83), öte yandan sahneye "gündelik yaşamdaki insanı", gündelik "gerçekliğin sadık bir maskesini" taşımıştır (Nietzsche: 78). Bu sebeple Euripidesçi sanat, Nietzsche'nin salt Apolloncu olarak tanımladığı epik halk ozanının

sadece görünüşten aldığı “soğukkanlı haz”dan da yoksundur. Nietzsche’ye göre Euripides’in konumu

Eski çağın vakur halk ozanı karşısında... varlığını şöyle betimleyen genç destancının konumu gibidir: “Hazin bir şeyler söylediğimde, gözlerim yaşlarla doluyor; söylediklerim korkunç ve dehşetli ise, başımdaki saçlar korkudan dimdik oluyor ve yüreğime çarpıntı geliyor.” Burada artık görünüşün içinde o epik yitip gidişten... tamamen görünüş ve görünüşten alınan haz olan hakiki oyuncunun duygusuz serinkanlılığından eser yok. Euripides yüreği çarpan, saçları dimdik olan oyuncudur; Sokratesçi bir düşünür olarak planı tasarlar, tutkulu bir oyuncu olarak da uygular. Ne tasarlarken ne de uygularken arı bir sanatçıdır. ... Apolloncu görüşlerin yerine – soğuk paradoks düşünceler ve – Dionysosçu cezibelenmelerin yerine – ateşli duygulanımlar...; üstelik gerçekçi bir biçimde taklit edilmiş, kesinlikle sanatın eterine daldırılmamış düşünceler ve duygulanımlar (Nietzsche: 86).

Sonuç olarak Euripides’in Dionysosçu olmayan eğilimi, onu salt Apolloncu olan bir konuma değil, daha da kötüsü “sanatsal olmayan, natüralist bir şaşkınlığa” ulaştırmıştır (Nietzsche: 86). Tarif ettiği bu sanatsal olmayan durumun kendi yaşadığı çağa kadar taşındığını düşünen Nietzsche’ye göre, Euripidesçi duygulanım ya da tutku sanatsal bir şey yaratmak için asla yeterli değildir ve her duyarlı kişinin sanatçı olabileceği inancı son derece yanlış bir inançtır (Nietzsche: 126). Esriklığe yaptığı tüm vurguya rağmen, Nietzsche’nin

getirdiği duyarlılık eleştirisi, Diderot’nun “duyarlı oyuncu” eleştirisini hatırlatır. Diderot tıpkı Nietzsche gibi, bir yandan hakiki oyuncunun serinkanlılığına vurgu yaparken, öte yandan gündelik hayatın sahneye taşınmasını eleştirmiştir; ona göre sahnede gündelik hayatın bayağılığından uzak olan gündelik-dışı bir “sahne hakikati” söz konusudur. Nietzsche için Dionysosçu koro kadar Apolloncu imgeler de, gündelik gerçekliğin bayağılığından uzaktır ve ondan çok daha üstün bir hakikate sahiptir.

Görüyoruz ki Nietzsche açıkça, doğalcı modern dramının eleştirisini yapmaktadır. Bu sert eleştirinin altında tragedyanın yeniden doğuşu için duyduğu arzu yatar. Ona göre modern dünyanın insanları, tragedyanın sahip olduğu ve modern kültürün onlara asla veremeyeceği bir bilgelik ve iyileştirici gücün yoksunluğunu hissetmektedir. Nietzsche tragedyayla beraber mitosun da yitip gittiğinden (Nietzsche: 150), onun yerini alan “iyimser bilim”in, insanın Maya perdesinin ardındaki gizemli hakikati “bilebileceği” ve ona müdahale edebileceğine ilişkin yanlış bir inancın hâkim olmasını sağladığından söz eder. Fakat modern insan yavaş yavaş bilginin sınırlılığını sezerek huzursuzlanmaya başlamıştır. Bilim, hakikatin bilgisini bize katlanabileceğimiz bir biçimde sunan

sanatın, bizler için bir koruyucu ve ilaç olan tragedyanın işlevini yerine getirememektedir (Nietzsche: 104-105). Aslında Nietzsche'nin iyileştirici bir güç olarak Dionysosçu dürtüyü yeniden diriltme arzusunu, modern tiyatronun içinde bulunan bir kesim sanatçı büyük bir samimiyetle paylaşmıştır ve paylaşmaya devam etmektedir. En başta Artaud tiyatronun modern insanın hastalığına çare olabilecek iyileştirici bir güç taşıdığına inanmış ve Dionysosçu zulmü/vahşeti sahneye geri çağırıştır. Gündelik gerçekliğin taklidine dayanan ruhbilimsel burjuva tiyatrosuna savaş açarak, ona meydan okuyan yepyeni bir tiyatro yaratmayı istemiştir. Artaud ve takipçileri, hedefledikleri şeyi gerçekleştirmek için başarılı, başarısız pek çok denemede bulunmuşlardır. Artaudcu denemeler esas itibarıyla Dionysosçu esrikliğin yüceltiildiği ve her türlü biçimin geri plana itildiği bir tiyatroyu işaret ediyor gibi algılanır. Fakat hem Artaud hem de Artaud'nun takipçilerinin bir kısmı, sahneye Dionysos'un biçimle beraber çağrılması gerektiğini anlamışlardır. Bu önermeyi anlayabilmek için kökeni dithyrambik koroda olan oyuncunun sanatına daha yakından bakmamız gerekiyor.

2. Dionysosçu Dürtünün İzinde

Nietzsche için en saf Dionysosçu sanat, Dionysosçu dürtünün dolaysız bir sureti olan müziktir. Apolloncu görünüşlerden farklı olarak müzik, kavramlar gibi genel olsa da onlar gibi soyut değildir; “müzik, şeylerin her türlü şekilden önceki en iç çekirdeğini” “dünyanın özünün dolaysız bilgisini” verir (Nietzsche: 109). Gerçekte Apolloncu görünüşler de onlardan önce gelen bu imgesel olmayan Dionysos suretinden doğarlar. Nietzsche Dionysosçu-Apolloncu olarak gördüğü lirik şairin sanatının Apolloncu halk ozanının sanatından nasıl farklılaştığını açıklamak için, Schiller'in şiir yazma süreci hakkındaki gözlemini aktarır:

Şiir yazma eyleminden önceki hazırlık durumu olarak, gözünün önünde ve iç dünyasında bir imgeler dizisine, düşüncelerin düzenlenmiş bir nedenselliğine değil, daha çok müziksel bir ruh durumuna sahip olduğunu söylüyor (“Duygunun bende başlangıçta belirli ve net bir nesnesi yoktur; bu ancak daha sonra oluşur. Belirli bir müziksel duygu durumu daha önce gelir, ve bende sonra bunu şiirsel fikir izler). (Nietzsche: 44).

Nietzsche'ye göre, “ilkacının müzikteki bu imgesiz ve kavramsız yeniden görünüşü,” ikinci bir yansıma olarak Apolloncu görünüşü üreterek lirik şiirin ortaya çıkmasını sağlamaktadır (Nietzsche: 45). Nietzsche Apolloncu görünüşlerin Dionysosçu ilk suretten nasıl doğduğuna dair başka bir örnek olarak halk türkülerinden de söz eder. Halk türkülerinde,

Melodi şiiri kendinden doğurur ve üstelik hep yeniden doğurur... hep şaşkınlıkla gözlemediğim bir fenomendir bu. Bir halk türküleri seçkisine...bakan biri, sürekli doğuran melodinin, çevresine imge kıvılcımları saçtığına dair sayısız örnek bulacaktır: rengarenk oluşları, apansız değişimler ve çılginca birbiri ardından sökün etmelerinde, epik görünüşe ve onun dingince akışına tamamen yabancı bir enerjiyi dışa vurduklarına dair (Nietzsche: 49-50).

Görünen odur ki, Dionysosçu ilk suret görünüşlerin/imgelerin öncesinde bir yerde bulunmakta ve bizzat bu görünüşlerin/imgelerin kaynağı olarak çalışmaktadır.

Azra Erhat *Mitoloji Sözlüğü*'nde tanrı Dionysos'a verilen isimlerin - Dionysos, Bakkhos, Bromios, Euhios, Dithyrambos, İakkhos, İobakkhos - etimolojisini tartışırken, bu isimlerin kökenlerinde insan düşüncesi ve mantığıyla kurulmuş kavramsal bir sözcük aramanın boşuna olduğuna karar verir:

Euhios, Bakkha'lar alayının kırda, bayırda kendinden geçmiş olarak tanrı coşkusu içinde koşunca bağırduğu "Euhoy" ya da "Euhay" seslerinden türemedir, İakkhos ise çığlık anlamına gelen "iakkhe" sözcüğünün erkek adına çevrilmesidir. Bromios'a gelince, açıkça bir ses benzetmesidir ve gürleyen, gümbürtülü anlamındaki bu sıfatı ve ondan türeme su, ateş, fırtına ve davul gürültüsünü yansıttığı görülür (Erhat: 93).

Metinden ziyade sahnesel performansa, akıldan ziyade bedene,

sözcüklerin anlamından ziyade sesin müziksel değerine, gündelik hareket ve jestlerden ziyade bedenin gündelik-dışı devinimine vurgu yapan, çeşitli ritüellerle ve modern olmayan, çoğunlukla Batı dışı geleneksel performans sanatı biçimleriyle ilgilenen Artaud ve takipçileri, her türlü biçimden önce gelen bu ilk Dionysosçu çığlığın peşine düşmüş gibidir. Artaud'nun hedeflediği tiyatro, sinir sistemini dolaysız olarak etkileyecek, beden bedene bir karşılaşma yoluyla hasta olan modern insanı iyileştirecek bir tiyatroydu. Ölmeden bir yıl kadar önce radyo için hazırladığı, kısa şiirsel metinlerinin canlı müzik eşliğinde seslendirilmesiyle oluşturulan toplu performansını bizzat kendisi şöyle anlatır:

hayatın bazı organik noktalarıyla çarpışan yeni bir yapıt istedim,

öyle bir yapıt ki

bütün sinir sistemi

titreşimleri ve

ahengiyle birlikte

bir fotoforla aydınlatılmışçasına açığa çıkacaktır,

göklerdeki o yepyeni, görülmemiş ve ışıl ışıl

Yortuyu izlesin diye

insanı

bedeniyle

BİRLİKTE

KENDİNDEN ÇIKMAYA

davet edecekti (Artaud, 2002: 54-55).

Bir skandal haline gelip uzunca bir süre yayınlanamayan bu radyo programının kayıt aşamasında bulunanlar ise o günü şöyle anlatacaklardır:

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

Aslında Artaud'nun şiir, çılgınlıklar, ritmik müzik ve dans aracılığıyla aradığı, beden hapisanesi olan organizmanın tersine, beden bedene karşılaşmayı mümkün kılan, kuvvetlerin, titreşimlerin, enerjilerin, içinden dolaysızca geçebildiği “organsız beden”dir:

Ve insanın iğdiş edilmesine karar vermek gerekiyor şimdi de.

...

Bir kez daha ve son bir kez, anatomisini yeniden düzenlemek üzere otopsi masasına yatırarak onu.

Anatomisini yeniden düzenlemek için diyorum.

İnsan hasta, yapılışında arıza var çünkü.

...

Organsız bir beden hazırladığınızda

bağımsız işleyen parçalarından kurtarıp hakiki

özgürlüğünü geri kazandırmış olacaksınız ona (Artaud, 2002 : 42-43).

Artaud'ya göre her bir organı sabit bir biçimde tek amaçlı olarak tanımlayan organizmanın düzeni, onun amaçladığı kesintisiz akışı durdurmaktadır. Gilles Deleuze Artaud'nun çok da net bir şekilde ortaya koymadığı “organsız beden” kavramını şöyle tanımlar: “Esasında organsız beden organları olmayan bir beden değildir, sadece organizması, yani organların organizasyonu yoktur...organsız beden organ yokluğuyla değil... belirli organların zamansal ve geçici mevcudiyetiyle tanımlanır” (Deleuze: 50-51). Artaud'nun “organsız beden”i, organizmanın sabitliğinin aksine, halk türkülerinin Dionysosçu ezgisi gibi sürekli olarak yeni biçimler, yeni imgeler, yeni organlar doğuran bir imkân alanıdır. Bu kavram Artaud'nun tiyatrodan son üründen ziyade sürece yaptığı vurguyla da uyumludur. Christopher Innes, bu vurgu nedeniyle Artaud'yu yorumlayanların Artaudcu bir sahnelemenin doğaçlama temelli, bir kereliksahnelemelerolduğünancının hâkim olduğunu belirtir. Artaud sahnelemelerinin “doğaçlanmış

gibi” ve “tekrar edilemez” görünmesini, “beklenmedik” olmasını amaçlamıştır. Fakat bunu, oyuncularını doğaçlamaya bırakarak değil, tam tersine sahnesel ifadeleri yakından kontrol ederek, tümünü hesaplanmış ve kesin hale getirerek başarmaya çalışmıştır (Innes: 93). Artaud’nun nihai hedefi, her performansta yeniden doğabilen ve böylelikle hep canlı kalan somut bir biçimi bulmaktır. Paris’te sömürge fuarında izleyip çok etkilendiği Bali dans gösterisini somutluğu, titizliği ve kesinliği nedeniyle över:

Doğrusu, bu kusursuz gösteri karşısında tat almamızın nedeni, oyuncuların kararlı jestlerden ve vaktinde sınanmış mimiklerden yararlanması, tinsel bir görünüm yaratılması, ama özellikle, bu dil oyunlarının, bu etkili göstergelerin hazırlanıp geliştirilmesine yön vermiş olan derin ve inceliklerle dolu bir çalışma ürünü olmasıdır. Kendiliğinden fıldır fıldır oynayan bu gözler, bu dudak bükmeler, etkileri yönetsel olarak ölçülü ve doğaçlamaya başvurmayı gerektirmeyen kas hareketlerindeki bu ölçü...hem ivedi ruhsal gerekliliklere yanıt verir...hem de...tinsel bir mimariye yanıt verir. Bunun, biz Avrupalılara özgü olan görsel özgürlük ve doğal esin anlayışımızı sarsması olasıdır, ama bu matematik yavanlığın ve tekdüzeliğin yaratıcısıdır denilmesin. Asıl hayranlık uyandıran şey, şaşırtıcı bir titizlik ve bilinçle ölçülmüş bu gösteriden, bir bereket, bir değişik düşünüş ve verimli bir bolluk duyumu edinilmesidir. ...insan uzuvları, yankı ve ezgiler yansıtır... Jestlerin böyle bir metafiziği olduğu düşüncesine hiçbir zaman sahip olamamış, müziği bu denli ivedi, bu denli somut drama ereğiyle kullanmayı hiçbir zaman

başaramamış olan tiyatromuz, salt söze dayanan ve tiyatroyu yaratan şeyi...devinim, biçim, renk, titreşim, davranış, çılgılık gibi uzamda bir yoğunluğa sahip olan şeyleri bilmeyen tiyatromuz... belki Bali Tiyatrosu’nun kendisine bir tinsellik dersi vermesini isteyebilir (Artaud, 1993: 48-49).

Sıklıkla Artaud’nun Bali dansını yanlış okumuş olduğu dile getirilir. Grotowski Artaud’nun “üstün güçleri uyandıran jestler” diye tanımladığı hareketlerin “aslında Balililerin evrensel olarak anladığı bir gösterge alfabesindeki özgül teatral harfler” olduğunu belirtir (Grotowski, 2002: 93). Fakat Grotowski’ye göre Artaud, bu yanlış anlamaya rağmen bizlere çok önemli bir ders vermiştir. Bu, “kendiliğindenlik ve disiplinin, birbirini güçsüzleştirmek şöyle dursun, birbirini güçlendirdiği; ilksel olanın kurulmuş olanı beslediği ve kurulmuş olanın da ilksel olanı beslediği; sonunda da bir tür oyunculuğun ışık veren gerçek kaynağı haline geldiği” bir “kutsal tiyatro dersi”dir (Grotowski, 2002: 94). Grotowski’ye göre zaten tinsel olanla fiziksel olanı birbirinden ayırmak mümkün değildir, tinsellik ancak bedenden doğabilir ve kendiliğindenlik ancak kesin ve açık bir yapı var olduğunda ortaya çıkabilir. Kendi çalışmasında bu yapıyı “oyuncunun skoru” diye adlandıracaktır (Grotowski, 2002).

Artaud’nun Bali dansı değerlendirmesindeki önemli noktalardan biri, bu dansı üretken bir müzik, bir

ezgi şeklinde duyumsamış olmasıdır. İlk bakışta Apolloncu sabit ve kesin görünüşler olarak yanlış şekilde değerlendirilebileceğimiz Bali'ye özgü göstergeleri Dionysosçu bir müziğin notaları olarak görmüş ve onlar aracılığıyla bir zamanlar içinden doğmuş oldukları Dionysosçu özün sahneye çağrılabilmesini sezmiştir. Peki gerçekten de ardındaki Dionysosçu özü bize iletmeyi başaran böyle üretken biçimlerden söz etmek mümkün müdür? Kurulmuş olan ilksel olanı nasıl besleyebilir? Bunun nasıl mümkün olabileceğini anlamak için, Artaud ve takipçilerinin sıklıkla yaptığı gibi, Batı tiyatrosundan farklı olarak kesin yapılara sahip oluşlarıyla ünlü olan Doğu performans sanatlarına Nietzscheci bir perspektiften tekrar bakmak anlamlı olacaktır.

3. Dionysosçu Yapının İzinde

Schechner *Performance Studies: An Introduction* [Performans Araştırmaları: Bir Giriş] kitabında Pekin Operası, Japon Nō tiyatrosu, Hint Kathakali tiyatrosu gibi Doğulu geleneksel performans sanatı biçimlerini ve hatta baleyi “kodlanmış oynama” [codified acting] olarak sınıflandırır: “semiyotik olarak yapılandırılmış hareket, jest, şarkı, kostüm ve makyaj skoruna göre oynama” (Schechner: 283). Kodlanmış oynamada oyuncunun alıntılatabileceği biçimler en

başından itibaren belirlenmiştir. Efsanevi Pekin Operası oyuncusu Mei Lanfang çok genç yaşta başlayan temel eğitimlerinin, ustalarının yaptığı her şeyi bütünüyle taklit etmeye dayandığını anlatmaktadır (Lanfang: 35-36, 44-45; alıntılaman Schechner: 184). Batılı bir oyuncu, belirlenmiş biçimleri aynen taklit etmenin son derece kısıtlayıcı olduğunu ve oyuncunun canlılığını bütünüyle öldüreceğini düşünebilir. Oysa Lanfang aldığı eğitim sayesinde zamanla algısının geliştiğinden, yaşamın içinde bulunan ve sahneye taşınmaya uygun şeyleri ayırt etmeye başladığından söz eder. Fakat yaşamdan ne alınırsa alınsın sanatın diline tercüme edilmeli ve sahneye uyarlanmalıdır, yoksa “doğaya gelişigüzel bir bağlılık” sahne açısından “son derece kötü bir eğilimdir” (Lanfang: 35-36, 44-45; alıntılaman Schechner: 184). Gerçekte “kodlamak” veya belli bir “skor” a göre hareket etmek, yani gündelik gerçekliğin dışında bir biçim yaratmak, oyuncunun özgürlüğünü elinden almak bir yana, onun sahnede daha üstün bir hakikati yaratmasına olanak sağlamaktadır. Schechner’in kodlanmış oynamayı tanımlamak için, Grotowski’ninse kendi geliştirdiği oyunculuk yöntemini açıklamak üzere kullandığı “skor” kelimesinin müziğe ait bir terim olması son derece anlamlıdır. Skor sabit bir biçime sahip olsa da, gerçekte bu tekdüzeliğe değil

doğurganlığa yol açan bir biçimdir. Halk türkülerinde ezginin şiiri her seferinde yeniden ve yeniden aynı canlılıkla doğurması gibi, oyunculuk sanatındaki skor da, eğer Dionysosçu öze doğrudan bağlantılıysa, bir zamanlar onun içinden doğduysa, bu özü her seferinde yeniden geri çağırabilme yetisine sahip olabilir. Öyleyse skor gündelik gerçekliğin bir taklidi olmaktan öte bir şey olmalıdır. Hatta belki de ona biçim demek de doğru değildir, skoru Grotowski gibi “yapı” olarak adlandırmak daha uygun olacaktır.

Nietzsche Dionysos’un ilksel sureti olmayı sadece müziğe özgü bir özellik olarak tanımlamış olsa da geleneksel performans sanatlarını incelediğimizde, böyle bir suretin aslında başka sanatsal öğelerde de bulunduğunu keşfederiz. Nasıl yüzyıllar içinde mükemmelliğe ulaşmış olan halk türkülerinin ezgilerini Dionysosçu özün taşıyıcısı doğurgan yapılar olarak görüyorsak, geleneksel performans sanatlarının danslarındaki kesin biçime sahip hareket ve jestleri, hatta bu sanatlarda kullanılan maskeleri, kuklaları ve daha da ötesi geleneksel anlatıları bile aynı şekilde yorumlamak mümkündür. Artaud’nun Bali dansını bu şekilde yorumladığından söz etmiştir. Bir dönem Artaud’dan çokça etkilenmiş olan yönetmen Peter Brook *Açık Kapı: Oyunculuk ve Tiyatro Üzerine Düşünceler* kitabında geleneksel

maskelere dair benzer bir örnek verir. Bir oyun için, grubuyla beraber geleneksel Bali performans sanatlarına ait bazı maskeleri kullanmaya karar verirler. Onlara yardımcı olması için provalarına Balili bir sanatçıyı çağırırlar:

Bizimle çalışması için Balili bir oyuncuyu, Tapa Sudan’ı davet ettik. İlk gün herkese maskeyle nasıl oynadığını, her karakterin nasıl maske tarafından belirlenen ve artık gelenekselleşmiş, kesin bir dizi harekete sahip olduğunu gösterdi. Oyuncular saygı ve ilgiyle izlediler ama hiçbirinin Tapa’nın gösterdiklerini yapmaya muktedir olmadığını hemen fark ettiler. Ardındaki bin yıllık ritüelle, Bali geleneğinde olduğu gibi kullanıyordu maskeyi. Olmadığımız bir şey olmaya çalışmak çok saçma olacaktı bizim için. Sonunda ona ne yapabileceğimizi sorduk.

“Balililer için önemli olan, birinin maskeyi yüzüne taktığı andır” dedi. Bu artık biçimsel bir ima değil temel bir noktaydı. “Maskeyi alırsız ve suratı onunla birlikte nefes almaya başlayacak kadar güçlü bir biçimde hissedene kadar, uzun bir süre ona bakarız. Ancak o an geldiğinde, maskeyi yüzümüze takarız.” O andan itibaren her birimiz maskeye bakarak ve onun doğasını hissederek, maskeyle olan kendi ilişkimizi bulmaya çalıştık; Bali geleneğinin kodlanmış jestlerinin dışında, maskenin yaşamına denk düşen binlerce yeni hareketin bulunduğunu görmek şaşırtıcı bir deneyimdi. Bu bir anda, hepimizin ulaşabileceği bir yerdeydi, çünkü gelenekle sabitlenmiş kodlar aracılığıyla varolmuyordu. Başka bir deyişle, biçimi kırmıştık ve küllerinden doğan Anka gibi, birdenbire ve doğallıkla yeni bir biçim ortaya çıkmıştı (Brook: 44).

Benzer bir örnek Alman düşünür Walter Benjamin'den gelir. Benjamin "Hikâye Anlatıcısı" adlı makalesinde, temelde sözlü kültüre ait olan hikâye anlatımının yıllar içinde yoğrularak oluşmuş, ağızdan ağza aktarılıp paylaşılan deneyimden beslenmekte olduğuna değinir. Ona göre, yüzyıllar boyunca onu aktaran onlarca kişinin deneyimlerinin birikmesiyle oluşan bu hikâyeler "kendini tüketmez...yıllarca sonra bile harekete geçirilebilir. ...Tıpkı piramitlerin hava geçirmeyen bölmelerinde binlerce yıl kapalı kalmış tohum tanelerinin, yeşerme güçlerini bugüne kadar koruyabilmiş olmaları gibi..." (Benjamin: 83). Aslında geleneksel anlatılar kökenleri olan geleneksel halk türküleri gibidir.

Walter J. Ong sözlü ve yazılı kültürleri inceleyip karşılaştırdığı kitabında, bu iki farklı kültürde anlatı sanatının da farklılaştığının altını çizer. Sözlü kültürde çoğu zaman okuryazar olmayan ozanlar tarafından gerçekleştirilen anlatı, sabit bir metne bağlı olmayan doğaçlama bir eylemdir ve bu sebeple anlatının metni her seferinde, hatta aynı ozanın iki ayrı performansında bile farklılaşmaktadır. Fakat bu doğaçlama metinler hiç yoktan ortaya çıkmazlar, önceden gelenek içinde oluşturulmuş ve sürekli tekrar eden belli kalıplara göre şekil alırlar. Ozanın gerçekleştirdiği sözlü sanat süreci daha önce "söylenmiş

şarkıların", dinlenmiş hikâyelerin birer "anı"sıdır (Ong: 77). Ong sözlü geleneksel kültürde, türkülerin, hikâyelerin ve hatta duaların bile her söyleyişte sözlerinin değişebildiğinin, ama belli standart kalıp ve izleklerin şaşmaksızın tekrar ettiğinin pek çok örneğini verir. Ozanlar

destansı şarkılarını, başka ozanların tek bir kez aynen tekrarlama-dan, ama standart izlekler için standart kalıplarla söyledikleri şarkıları aylar ve yıllar boyu dinleye dinleye öğrenirler. ...bütün bir şarkı malzemesi, konuları, kalıpları ve kullanılış biçimleri belli bir geleneğin malıdır. Özgünlük, yaratılan yeni malzemede değil, geleneksel malzemeleri her ayrı ortama uydurabil-mekte ve dinleyici topluluğunu derin-den etkileyebilmektedir.

...ozan tek bir kez dinlediği öykü veya şarkıyı aktarmadan önce çoğu kez bir-iki gün beklemeyi tercih eder. ...Şarkıyı anımsayıp tekrar söy-lerken ozan şarkının dize ölçüsünü öbür ozanın anlatı biçiminden okur-yazar kültürü anlamında ezberlemiş olamaz; çünkü dinlemiş olduğu şarkıyı kendi diline aktarmak için derin derin düşünürken şarkının ilk şekli bir daha geri gelmemek üzere yok olmuştur. Ozanın belleğindeki değişmeyen mal-zeme, bütün öykülerin farklı bir yapıyla çıkmasını sağlayan, yüzer bir konu ve kalıp hazinesidir (Ong: 77-78).

Bu noktada, ozanın sanatında her seferinde değişen sözleri Apolloncu görünüşler olarak, değişmeden tekrarlanan doğurgan kalıpları ise - halk türkülerinde şiiri doğuran ezgiler gibi - Dionysosçu ilk suret olarak yorumlamak çok da

yanlış olmayacaktır. Andığımız tüm bu örnekler, henüz geçici Apolloncu görünüşlerin gereğinden fazla önem kazanmadığı ve içinden doğdukları Dionysosçu dürtünün taşıyıcısı ilk sureti yerinden edip defetmedikleri eski bir zamandan bize kalanlardır. Bu örneklerde tüm içerik ve anlamın ardındaki yapı, onu doğuran özü içinde taşımakta ve şimdi-burada yeniden bedenlendiğinde anlamın öncesinde ve ötesinde olan bir etkiyi bize iletebilmektedir.

Peki geleneksel türkü ve anlatıların içinde bulunan bu Dionysosçu yapı antik tragedyadan sonra gelen tiyatroya aktarılmış mıdır ya da bugünün tiyatrosunda ortaya çıkabilir mi? Nietzsche ilk soruya olumsuz yanıt verir; ona göre Euripides ve ardılları Dionysosçu dürtüyü tiyatrodan tamamen kapı dışarı etmişlerdir. Fakat Bert O. States'in oyuncunun sahnedeki fenomenolojik varlığını incelediği "The Dog on the Stage: The Theater as Phenomenon" [Sahnedeki Köpek: Görüngü Olarak Tiyatro] makalesindeki bir örnek bizi yeniden düşünmeye itebilir. States, bir oyun karakterinin özünün repliklerin anlamlarının yanında sessel değerlerinin içinde de bulunabileceğine değinir. Örnek olarak Macbeth'in çok iyi bilinen şu repliklerini verir: "If it were done when 'tis done, then 'twere well / It were done quickly" [Eğer yapılıncaya yapılınsaydı, hemen yapılınsaydı iyi

olurdu] ve Shakespeare'in şiirindeki "done" [yapılmak] kelimesinin sessel değerinin ve üç kez söyleniyor oluşunun, ilettiği anlam bir yana, söyleyen oyuncuyu fenomenolojik düzeyde bedensel olarak etkilediğini iddia eder; "beden, sesi oluştururken, sesin titreşimleri tarafından kavranmaktadır" (States: 376). Artaud kendi tiyatrosunda her ne kadar metni ikinci plana atmaya çalışmışsa da, eğer metin Dionysosçu öz ile bağlantı halinde olan insan sesinden türediyse, metnin içinde bile onun hedeflediği bedensel etkiyi yaratacak titreşim bulunabilmektedir. Kelimelerin sesin biçimi içinde kodlanmış olan müziğinin taşıdığı etki, kelimeler bir oyuncu tarafından dile getirildikleri/bedenlendikleri an yeniden canlanabilmektedir. Sesin bu anlam öncesi ve anlam ötesi etkisi hakkında Peter Brook da denemeler yapmıştır. Hatta Orghast oyununu tümüyle kelimelerin sessel etkisi üzerine çalışılarak oluşturulmuş uydurma bir dil ile sahnelemiştir (Innes: 171-201).

Bugün oyuncunun sanatındaki Dionysosçu dürtüyü yeniden canlandırmak için önümüzde iki ana yol görünmektedir. Ya bugün halen Dionysos'un saf sureti olarak yaşamakta olan bazı geleneksel yapılar-dan yararlanacağız, ya da böylesi yapıları kendimiz yaratacağız. Gro-towski bu yolların her ikisine birden saptığı için ilginç bir örnektir. Halen

tiyatro gösterileri yönettiği dönemde “oyuncunun skoru” kavramını ortaya atan tiyatro adamı, tümüyle seyircili bir tiyatrodan uzaklaştığı ve yalnız oyuncular - ya da kendi deyimiyle “yapan”lar - için modern ritüeller yaratmaya yöneldiği, hayatının son zamanlarını harcadığı “araç olarak sanat” diye adlandırılan dönemde, Stanislavski’nin “fiziksel eylemler” yönteminin yeniden yorumlanmış haliyle birlikte bazı geleneksel türküler ve onlarla bağlantılı danslardan yararlanmıştı. Çalışmasında özellikle belli bazı geleneklere ait olan türküllere - Afro-Karayip geleneksel türkülleri - yönelen Grotowski, bunun nedeninin, bu türkülerin içinde halen organik olarak barınmakta olan, ezginin ardındaki titreşimler olduğunu söyler. Ona göre, en eski törensel şarkılar, içlerinde, söyleyenin bedeninde itkileri, enerji noktalarını, ilksel enerjiyi harekete geçirecek olan bir şeyler taşımaktadır (Grotowski, 2005). Çalışmaya katılanlardan, öncelikle türkülerin ezgisini öğrenmeleri, daha sonra ezginin içinde söyleyenin bedeninde yeniden canlanmak üzere potansiyel olarak taşıdığı titreşimleri kendi bedenlerinde aramaları beklenmektedir. Türkünler öğrenildiği sırada ezgiyi doğaçlamak kesinlikle yasaktır. Amaç ezgiyi kendine uyarlamak değil, içerdiği öze ulaşip yeniden canlanmasını sağlamaktır. “Fiziksel eylemler” üzerine olan çalışma ise biraz daha farklı bir yönde ilerlemektedir. Bu çalışmada

katılanlardan yaşamlarında kendileri için önemli olduğunu düşündükleri bir anıdan ve çocukluklarından hatırladıkları eski bir şarkıdan/türküden yararlanarak küçük bir performans hazırlamaları beklenir. Seçilen anının da, şarkının da sıradan olması önemlidir; çünkü burada amaç gündelik gerçekliğin bir benzetimini yaratmak değil, yapanların içindeki ilksel enerjiyi harekete geçirecek “bireysel yapı”yı oluşturmaktır. Bireysel yapının oluşturulması sanki herkesin kendi geleneksel türküsünü bestelemesi gibidir. Ortaya çıkan bağımsız bireysel yapılar, ortak çalışma ile birlikte yavaş yavaş ortak bir yapıya doğru evrilip Grotowski’nin “aksiyon/eylem” olarak adlandırdığı toplu performansları oluşturdular. Bu performanslar temel olarak bir koroymuşçasına hep beraber şarkı söyleme üzerine kuruludur (Richards; Richards & Biagini).

Öte yandan Grotowski’nin yürüttüğü fiziksel eylemler çalışmasına oyunculuk açısından baktığımızda, Nietzsche ve Diderot’un serinkanlı oyuncusunu hatırlarız. Fiziksel eylemler çalışmasına katılan kişi duygulardan yola çıkmaz. Ondan istenen, seçtiği fiziksel eylemi bütün ayrıntılarıyla yerine getirmesidir. Grotowski’nin Çalışma Merkezi’ni devrettiği Thomas Richards, *Grotowski ile Fiziksel Eylemler Üzerine Çalışmak* kitabında bu çalışma sırasındaki deneyimini şu şekilde aktarır:

Duyguları hiç kurcalamamam gerektiğini uygulamada keşfettim. Duyguları hesaba katmamalıydım. Fiziksel eylemin anahtarı bedeninin sürecinde barınır. Geçmişte ne yapmaktay-sam sadece onu yapmalıyım ve “bireysel yapı”yı her yinelediğimde, geçmişte yapmakta olduğum şeyi nasıl yaptığımı giderek daha kesin anımsamalıyım. Duyguları serbest bırakmalı. ...Bir şey hissetmiyorsam, hissetmiyorum. Duygularım özgür. ...Anahtar, gerçeğe uygun yapıya yatıyordu. Oynama, yap (Richards: 96-97, 99).

Odağına duyguları ve “oynama”yı almak yerine, bedeni ve “yapma”yı alan bireysel yapı üzerindeki bu ayrıntılı çalışmanın amacı, “kişide derin kaynakların etkinleşmeye başladığı ‘lütuf anları’na ulaşmaktır:

“Lütuf” gebeysede derdi Grotowski, araya girmeyin. Bu yapılandırma, fiziksel eylemlere çalışma anı değildir henüz, sabitleme anı da değildir; çünkü o taktirde, belirlemede olan bilinmeyeni bilinene dönüştürme riskine girersiniz. Belirlemede olan bir şeyi öldürebilirsiniz. ...Yapıyı sıkıştırma anı bilinmez tümüyle belirlediği sırada, başlangıç gücünü tüketmeden tam önceki andır: İşte o zaman sıkıştırmalısınız (Richards: 102).

Sanki Grotowski Dionysosçu ilk suretin yaratılma sürecinin sırrını bulmuş gibidir, bu onun deyişiyle “yapı”nın ortaya çıkış sürecidir. Yapı bir kez ortaya çıktıktan sonra, her istendiğinde tekrarlanabilir ve her tekrarlandığında Dionysosçu dürtüyü şimdi-burada yeniden canlandırma yetisine sahiptir. Grotowski bu yeniden canlanma sürecini “içsel

eylem” olarak adlandırır. Richards “içsel eylem”i “fiziksel eylem”den farkına değinerek açıklar:

Benim bir partisyonum var ve bir seviyede partisyonum fiziksel eylemlerden oluşmuş. ... Biliyorum ki, örneğin, partnerimin gülümsemesini sağlamalıyım. Bu ufak icrayı sabitleyebiliriz, ama yaptığımızda sadece sabitlendiği için canlı olacağı anlamına gelmez. Partnerimi görüp ona yaklaşacağım yolu bulmaya ihtiyacım var, ve evet, şimdi gülümsüyor, fiziksel eylem yerine getirildi.

...skorlarımız, elbette partnerlerimizle temasa geçmekle ilgili olarak, fiziksel eylemler seviyesinde açık seçik belirtilmiş olur. Biliyoruzdur ki, tamam, elimizde A, B, C, D var – bir fiziksel eylemler skoru. Ve sonra içsel eylem gerçekleşmeye başlayabilir – skorumuzun başka bir seviyesi. Ve geleceğe ait antik şarkılar içsel eylemde bize yardımcı olur. ...Kimi antik şarkıların düzenlendiği yol yapının içsel yaşantısına bir çeşit davettir. Sanki içsel yaşantınıza şunu der gibidir, ‘buraya gelip içinizdeki özel yere dokunmak ister misiniz, şimdi buraya gelip bu gizli kaynağı keşfetmek ister misiniz?’

Böylece, şarkı gerçekleşmektedir, fiziksel eylemlerin skoru gerçekleşmektedir ve şarkı ile titreşimi, kişinin kendisi ve şarkı arasında bir çeşit etkin sorgulamanın meydana gelmesiyle, organizmanın içinde aşağı inmeye başlayabilir: ‘Şimdi benim içimde neyi uyandırmak istiyorsun?’ Ve bir dalga ya da bir esinti gibi bir şey, çok incelikli bir madde gibi bir şey, sanki sizin içinizden geçerek, derinize dokunarak, sizin ve partnerinizin etrafında hareket ederek belirlemeye başlayabilir. Beraberce bu dalga ile sörf yapmaya çalışabiliriz ya da beraberce üstüne bineriz, içinde yaşarız.

Bu süreç benim anı algılamamla, eğer birlikte çalışıyorsak partnerimin anı algılamasıyla bağlantılıdır; ve şimdi-buradaki mevcudiyetimizin dönüşümüyle bağlantılıdır (Richards & Biagini: 345).

Richards'ın "içsel eylem" deneyimini açıklarken "dönüşüm" kelimesini kullanması anlamlıdır. Anlattığı dönüşüm deneyimi Nietzsche'nin yeniden alıntılanmaya değer sözlerini yankılar gibidir:

Şimdi köle özgür bir adam olmuştur... Şarkı söyleyerek ve dans ederek göklere doğru yükselmek üzeredir. Jestlerinde büyülenmişlik dile gelmektedir...[ondan] doğüstü bir şey tınlamaktadır: tanrı olarak duyumsar kendini, şimdi kendisi de düşünürde tanrıların değiştiğini gördüğü gibi, kendinden geçmiş ve yücelmiş bir biçimde değişmektedir. Artık bir sanatçı değildir insan, bir sanat yapıtı olmuştur (Nietzsche: 30).

4. Sonuç Yerine

George Thomson eski Yunan toplumu incelemesinde, antik koronun ondan önce gelen eski geleneklerin içinden ortaya çıkışı ve tarihten silinip giderken yerine epik ozanı bırakışının öyküsünü kendince anlatır. Ona göre, eski türkülerin ve bu türkülerden doğup gelişen şiir sanatının kökeni, tarih öncesi çağda yaşayanların geliştirdikleri büyüsel dualar ve yansılama dansları ile bunların içinden doğup gelişen antik korodur. Bu çağın insanları ezgili dualarının sözleri ve danslarında yansıladıkları eylemler aracılığıyla

etraflarındaki dünyayı değiştirmek istemişlerdi (Thomson). Thomson'ın anlatımıyla bu insanların "bildikleri tek şiir türküdür, türkü söyleyişleriyse hemen her zaman gövdesel bir devinim eşliğindedir ve dış dünyayı değişikliğe uğratma, yanılısamayı gerçekliğe dayatma amacını güder" (Thomson: 187). Dünyayı değiştiremese de kendini dönüştürmekle sonuçlanan bu temel amaç ya da istek, eski geleneklerden bugüne, bugünün şiir sanatına kadar taşınmıştır. Bu savını desteklemek üzere genç yaşta veremden ölen İngiliz şair Keats'in iyileşmek için son bir çabayla İtalya'ya giderken yazdığı ünlü dizeleri örnek olarak verir:

"Parlak yıldız, ben de senin gibi değişmez olsam!" ...Neden şairler olmayacak şeyleri özlerler? Çünkü şiirin, büyüden aldığı başlıca görevi budur da ondan. Kendilerini yansılama danslarının coşturuculuğuna kapıran aç, korkmuş ilkel insanlar, doğa karşısındaki güçsüzlüklerini gerçek dünyanın, dış dünyanın bilincinden uzaklaşıp özledikleri dünyaya, bilinçaltına, düşlerdeki iç dünyaya geçişlerini, ruh ve bedenlerinin katıldığı yoğun bir esrime içinde dile getiriyorlardı. İnsanüstü bir çabayla, yanılısamayı gerçekliğe dayatmaya çalışıyorlardı, ama çabaları da boşa gitmiyordu. Böylece, kendileriyle çevreleri arasındaki fiziksel çatışma çözülüyor, denge sağlanmış oluyordu. Öyle ki, gerçekliğe döndüklerinde, gerçeklikle eskisinden daha iyi baş edebilecek bir duruma gelmiş oluyorlardı. (Thomson: 191).

Thomson'ın "ilkel" diye tanımladığı insanlara ait olarak görüp

biraz da küçümseyerek yorumladığı bu temel büyüsel/şiirsel dürtü, Nietzsche ve Artaud'nun modern toplumda yeniden canlanmasını arzuladıkları Dionysosçu dürtüye kimi noktalarda çok benzemektedir. Gene de Thomson bugün artık aç, korkmuş ve "ilkel" olmayan modern insanın neden hâlâ şiirler üretmeye devam ettiğini tartışmaz. Öyküsüne devam eder. İlk koroların büyük bir ihtimalle yalnızca kadınlardan oluşmuş olabileceğinin altını çizer. Zaman içinde bu kadın korolarına erkekler katılmaya başlamış ve ataerkil toplum düzeninin anaerkil yapının yerini alışıyla koşut olarak, önce kadın korolarının başına bir erkek korobaşı gelmiş ve en sonunda koro tamamen ortadan kaybolurken geriye sadece ataerkil destanlar anlatan erkek ozanlar kalmıştır. İlk başlarda saz çalarak bir zamanlar koronun yapmış olabileceği gibi doğaçtan türküler söyleyip hikâyeler anlatan, zaman zaman onu dinleyenlerin sanki bir koroymuş gibi onun anlattığı hikâyeleri dans ederek canlandığı ozan, zaman içinde elindeki sazı yitirmiş ve kent kent gezerek ünlü yazarların metinlerini ezberden okuyan birine dönüşmüştür (Thomson).

Antik koro ve şiirin kökeni, dünyayı değiştirmek isterken kendini dönüştürmekle sonuçlanan bir isteğe dayanan tarih öncesi büyüsel dua ve danslarsa, bugün başkalarının sözlerini ezberleyip canlandıran

modern oyuncunun kökeni de Homeros vb.nin şiirlerini ezberden okuyan ve hatta Nietzsche'nin eleştirdiği biçimde Dionysosçu cezbelenmelerin yerine ateşli duygulanımları koyan destancı ozan olsa gerektir. Bu açıdan bakıldığında, günümüzde egemen olan oyunculuk pratiğinin Dionysosçu dürtüye oldukça uzak olduğunu söylemek çok da yanlış olmayacaktır. Üstelik bugün oyuncunun deneyimleyebileceği Dionysosçu bir coşkudan söz edildiğinde genel eğilim, bunu Nietzsche'nin genç destancının sözleriyle örneklediği ateşli duygulanımlarla karıştırmaktır. Örneğin Kerem Karaboğa yüzyılın dört büyük tiyatro insanının - Stanislavski, Grotowski, Meyerhold, Brecht - oyunculuk yöntemlerini karşılaştırmalı olarak incelediği kitabında, Nietzsche'nin Dionysosçu ruhun kayboluşunu örneklemek için Platon'dan alıntıladığı genç destancının sözlerini, oyuncunun sanatındaki Dionysosçu unsuru anlatmak için örnek olarak verme hatasına düşer:

Acıklı bir parça okurken gözlerim yaşla doluyor. Korkunç yahut dehşetli bir parça okurken saçlarım korkudan dimdik oluyor, yüreğim heyecanla çarpıyor (Eflatun, 20-21; alıntılan Karaboğa: 25).

Bu yanılığının kaynağı belki de, her ne kadar çağdaş oyunculuk çalışmalarında ruhbilimsel tiyatronun anlayışına karşıt yönde pek çok deneme yapılmış/yapılıyor olsa da, oyuncunun sanatının

hâlâ oldukça bireysel bir vurguyla birlikte düşünülüyor olmasıdır. Grotowski'nin çalışması modern oyuncuya, özgün Dionysosçu köklerine dönme yönünde yeni ve oldukça etkili bir yol önermiştir; fakat yine de bu yol bile dönmek istediği köklerle karşılaştırıldığında fazla bireysel bir vurguya sahiptir. Antik koronun neye benzediğini bilmiyoruz, sadece elimizdeki birtakım kısıtlı kaynaklara bakarak neye benzediğini az çok tahmin edebiliyoruz. Oysa bugün halen yaşamakta olan bazı anonim geleneksel performans sanatı örneklerine dönüp baktığımızda, Grotowski'nin çalışmasındaki bireysel ve hatta elitist vurgu kolaylıkla görünür olacaktır.

Metin And *Oyun ve Bugü* adlı kitabında, Anadolu'da oynanan oyunların - dramatik oyunlar, danslar ve genel anlamıyla çocuk ve yetişkinlerin oynadığı oyunlar - kökenlerinin eski Anadolu bolluk ritüelleri ile Orta Asya Türklerinin şamanist ritüellerine dayandığını iddia eder. Ona göre Anadolu, dramın kaynağı olan ritüellerin beşiğidir ve dünya tiyatrosunun yeniden canlanmak için yüzünü ritüellere çevirdiği günümüzde tüm Anadolu oyunları son derece önemli birer kaynak olarak çalışabilir. Metin And'ın Anadolu dansları olarak adlandırmayı tercih ettiği Anadolu halk oyunları bugün, ülkemizin hemen hemen bütün bölgelerinde çeşitli ad ve biçimlerde yaşamayı

sürdüremektedir. Halkın ortak malı olan bu oyunların icrası da bir ortak eylemdir. Çoğunlukla canlı müzik eşliğinde, hep birlikte türküler söyleyerek tam veya yarım bir çember halinde dans ederek dönen bir grup insanın gerçekleştirdiği bu ortak eylemin temel yapısı, Thomson'ın anlattığı biçimiyle bir zamanlar türkü söyleyerek dans eden antik korodan çok da farklı görünmemektedir. Halk oyunlarında modern anlamda bir tiyatro gösterisinden, profesyonel "oyunculardan" ya da bireylerden, oyuncu-seyirci ayırımından söz etmek çok da mümkün değildir. Oyunlara tüm halk dâhildir; oynayan ya da oynamayan herkes gerçekleşen ortak eylemin bir parçasıdır; halay köy meydanında birlikte çekilir, horon yaylada birlikte tepilir. Geleneksel sözlü kültürde türkülerin ya da hikâyelerin belli bir şahsa ait olmaması gibi halk oyunları da hiç kimseye ait değildir; her bir halk oyunu bireylerin ötesinde kendi varlığına sahiptir. İsteyen kalkar oyuna katılır, yorulan oturur; çocuklar bir köşede büyükleri taklit ederek öğrenirler; gelenek sürer. Katıldıkları ortak eylemin sonucu olarak oynayanlar bir birlik duygusu, yükselmiş bir enerji ve kişilerarası bir akış hissederler; bir nevi kendilerinden geçerler; ama kimsenin saçları dimdik olmaz. Bu anlar insanların günlük yaşamlarından farklı olan gündelik-dışı anlardan biridir ve bu anları

deneyimlemek için modern anlamıyla “oyuncu” olmak gerekmez, geleneksel anlamıyla “ oynamak ” yeterlidir. Belki de Batılıların Doğu’da, Artaud ve Brook’un Bali’de, Grotowski’nin Afro-Karayip türkülerinde aradığı, bizim bugün bizden çok uzak bir geçmişte kaldığını düşündüğümüz Dionysosçu dürtü, çok yakınlarda, burada, halen yaşamakta olan Anadolu halk oyunlarının içinde bir yerlerde gizlidir.

KAYNAKÇA

- And, Metin., (2007), *Oyun ve Bügü: Türk Kültüründe Oyun Kavramı*, 2. Basım, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Artaud, Antonin., (2002), *Tanrı Yargısının İşini Bitirmek İçin*, Esra Özdoğan (çev.), 1. Basım, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Artaud, Antonin., (1993), *Tiyatro ve İkizi*, Bahadır Gülmez (çev.), 1. Basım, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Benjamin, Walter., (2006), “Hikâye Anlatıcısı”, *Son Bakışta Aşk*, Nurdan Gürbilek (der.), Nurdan Gürbilek & Sabir Yücesoy (çev.), 4. Basım, İstanbul: Metis Yayınları.
- Brook, Peter., *Açık Kapı: Oyunculuk ve Tiyatro Üzerine Düşünceler*, Metin Balay (çev.), 1. Basım, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Deleuze, Gilles., (2009), *Duyumsamanın Mantığı*, Can Batukan ve Ece Erbay (çev.), 1. Basım, İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Diderot., (2007), *Aktörlük Üzerine Aykırı Düşünceler*, Hasan Ali Yücel (çev.), 1. Basım, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Eflatun., (1989), *Ion*, İhsan Bozkurt (çev.), İstanbul: M.E.B. Yayınları.
- Erhat, Azra., (1999), *Mitoloji Sözlüğü*, 8. Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Grotowski, Jerzy. “Tiyatro Kumpanyası’ndan Araç Olarak Sanat’a”, Thomas Richards., (2005), *Grotowski ile Fiziksel Eylemler Üzerine Çalışmak* içinde. Hülya Yıldız & Aysın Candan (çev.), 1. Basım, İstanbul: Norgunk Yayıncılık, 2005.
- Grotowski, Jerzy., (2002), *Yoksul Tiyatroya Doğru*, Eugenio Barba (der.), Hatice Yetişkin (çev.), 1. Basım, İstanbul: Tavanarası Yayıncılık.
- Innes, Christopher., (2010), *Avant-garde Tiyatro 1892-1992*, Beliz Güçbilmez (çev.), 2. Basım, Ankara: Dost Kitabevi.
- Karaboğa, Kerem., (2011), *Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks*, 1. Basım, İstanbul: Habitus Yayıncılık.
- Lanfang, Mei., (1981), “Reflections on my Stage Life”, *In Peking Opera and Mei Lanfang*, Huang Zuolin, Mei Shaowu & Wu Zuguang (eds.), Beijing: New World Press, 1981.
- Nietzsche, Friedrich., (2005), *Tragedyanın Doğuşu*, Mustafa Tüzel (çev.), 1. Basım, İstanbul: İthaki Yayınları.
- Ong, Walter J., (2010), *Sözlü ve Yazılı Kültür: Sözüñ Teknolojileşmesi*, Sema Postacıoğlu Banon (çev.), 5. Basım, İstanbul: Metis Yayınları.
- Özdoğan, Esra., (2002), “Önsöz”, Antonin Artaud, *Tanrı Yargısının İşini Bitirmek İçin* içinde, Esra Özdoğan (çev.), 1. Basım, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Richards, Thomas & Mario Biagini (in conversation with Maria Shevtsova), (2009), “With and After Grotowski”, *New Theatre Quarterly*, Vol.25, No.4. Cambridge: Cambridge University Press, November 2009.
- Richards, Thomas., (2005), *Grotowski ile Fiziksel Eylemler Üzerine Çalışmak*, Hülya Yıldız & Aysın Candan (çev.), 1. Basım, İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Sakabe, Megumi., (2002), “Mask and Shadow in Japanese Culture: Implicit Ontology in Japanese Thought”, *In Modern Japanese Aesthetics: A Reader*, Michele Marra (ed.), 1st ed. Honolulu: University of Hawai’i Press, 2002.
- Schechner, Richard., (2006), *Performance Studies: An Introduction*, 2nd ed. New

York & London: Routledge.

States, Bert O., (1983), "The Dog on the Stage: Theater as Phenomenon", *New Literary History*, Vol. 14, No.2, On Convention:II, Baltimore: The John Hopkins University Press, Winter.

Thomson, George., (1991), *Tarihöncesi Ege II: Eski Yunan Toplumunu Üstüne İncelemeler*, Celal Üster (çev.), 2. Basım, İstanbul: Payel Yayınevi.

