

ANTONİN ARTAUD VE ŞİDDET

ANTONİN ARTAUD AND VIOLENCE

Çiğdem KILIÇ*

ÖZET

Acı, insanın içinde varoluşundan beri vardır. İnsan acıyla gelir dünyaya, acıyla biçimlenir, acıyla değişir, acıyla büyür. Tıpkı bir bebeğin adım adım büyürken kemiklerinde, vücudunun her yerinde duyduğu fiziksel acının, ruhun değişiminde de aynı özellikleri göstermesi gibi. Değişim acıyla olur. Ruh, bedeni acıtarak geliştirir. İşte bu noktada Antonin Artaud'nun görüşleri çıkar ortaya. Çağdaş tiyatroya bir anlamda öncülük etmiş, kendinden sonra gelen yönetmenleri etkilemiş, acı ve şiddet üzerine bu yaptığım edebiyat değildir diye yazılar yazmış bir insandır Antonin Artaud. Bu yazı Antonin Artaud'nun acının ve vahşetin yüzünü tiyatroyla, şiirle ve yazıyla dile getirişini anlatmaktadır.

Anahtar sözcükler: Antonin Artaud, tiyatro, şiddet, acı.

ABSTRACT

Pain has been ingrained in an individual since the moment of his birth. The individual was born and moulded, and he grows up with pain. Akin to the physical and spiritual pain felt while a baby is growing up gradually, changes also occur along with pain. Changes take place giving pain to human soul. At this point, the views of Antonin Artaud emerge. In a way, he is celebrated as one of the pioneers of the contemporary theater. He had a great influence upon the succeeding stage-directors, and he stated that the material he produced on pain and violence should not be taken as a literary product. This article indicates how Antonin Artaud expresses the aspects of both pain and violence through theater.

Key Words: Antonin Artaud, theatre, violence, pain.

* Yaşar Üniversitesi Öğretim Görevlisi

“Tiyatro, seyircinin cinayete yatkın eğilimlerini, erotik saplantılarını, yabanılığını, karabasanlarını, yaşam ve nesnelere 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 olmaz.”¹

Artaud'nun bu sözleri, onun tiyatroya bakışını, yapmak istediklerini, tiyatronun ne olması gerektiğini açık ve net olarak ortaya koyan sözlerdir. O, insanı tüm çıplaklığıyla, tüm çirkinliğiyle, tüm o doyumsuz istekleriyle ortaya koyan bir tiyatrodan bahseder. O, insanın toplum kurallarıyla çepeçevre sarılmış cinsel isteklerini, saldırganlık eğilimlerini sürekli bastırdığını ve bu nedenle de hiçbir zaman kendi olamadığını anlatır. Kendi olamayan insanların oluşturduğu bir toplulukta sahte, sıkıcı, basit bir topluluktur. Asıl maske insanların yüzlerinde değil beyinlerindedir. Durum bu kadar acıdır. Yüze yansıyan maskeler bilinçaltımızın estetize edilmiş hallerinden başkaları değildir. O halde bu maskeleri çıkartmamız, var olabilmek için gerçeği kabul etmemiz, bilinçaltımızın derinliklerine inebilmemiz gerekir.

Artaud'nun bilinçaltımıza inebilmemiz için önerdiği tiyatro, doğal olarak tüm kalıpları yıkan, tüm duvarları aşan, insana engel teşkil edecek tüm yaşam araçlarını ortadan kaldıran bir tiyatrodur. Sosyal kurumlar, literatür, dil, etrafımızdaki hemen hemen her şey bizi kendimiz olmaktan alıkoymaktadır. O topluma ve düzene başkaldırır. Hatta Artaud, aklın bile bizi engellediğinden bahseder ve *“İnsan akli, kavramların ortasında hastadır”¹* der. Artaud için beden bile ulaşmak istediğimiz gerçeklik için yeterli değildir : *“Beden bedendir, kendine yeterlidir, organlara gereksinmesi yoktur. Beden, organlardan oluşmuş bir yapı değildir. Organik yapılar, bedenın yıkımıdır. Olan biten her şey, hiçbir organın aracılığı olmadan gerçekleşir. Her organ bir asalaktır. Asalaklarla ilgili bir işlevi vardır. Orada var olmaması gereken bir varlığı yaşatmak için.”³*

Yaşamda akli ve bedenın alışıl gelmiş tüm kalıplarını reddeden Artaud, sahnedeki bilinen beden dilini de yıkmak ister : *“Ben, jest ve davranış dilinin, dansın, müziğin bir kişiliği açığlamasınının, bir oyuncunun insanlarınla ilgili düşünceleri anlatmasınının, bilincin açık*

¹ Antonin Artaud, *Tiyatro ve İkizi*, çev: Bahadır Gülmez, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1993, s. 28.

² Antonin Artaud, *Yaşayan Mumya*, çev: Yaşar Güneç, Yaba Yayınları, Ankara, 1995, s. 17.

³ Artaud, *Yaşayan Mumya*, s. 14.

ve kesin durumlarını sergilemesinin sözlü dile göre daha zor olduğunu elbette biliyorum, ama tiyatronun, bir kişiliği açıklamak, insansal ve tutkusal, güncel ve ruhsal nitelikli sorunların çözümü için varolduğunu söyleyen kim? Zaten günümüz tiyatrosu bu sorunlarla doludur.”⁴

Artaud'nun bu jestlere, bedende bilinçaltının gösterimine ilişkin görüşleri Bali tiyatrosunu seyretmesi ve bundan etkilenmesi ile şekillenmiştir.

Çağın kentsoylu tiyatrosunu reddeden Artaud, bunun yerine büyüsel ve metafizik tiyatroyu önermiş, tiyatro kaynağındaki ritüellere yönelerek Bali tiyatrosunun hareket kodlarını işaret edip sözcükler yerine göstergelerden oluşan yeni bir beden dilini öne sürmüştür⁵ : *“Dans, şarkı, pandomim, müzik niteliğinde olan, ama bizim burada, Avrupa’da anladığımız biçimiyle ruhsalimsel tiyatroya son derece az benzeyen Bali tiyatrosunun ilk gösterisi, tiyatroyu yeniden, sanrı ve korku yönüyle, özerk ve arı yaratma düzlemine taşır.”⁶*

Bali tiyatrosunun ayin niteliği Artaud’yu etkiler. Dansların büyüsel gücü, insanın ilkel yaşamına, doğal olarak da kökenlerine, asıl varoluş sebeplerinin biçimlerine götürür. Oluşturulan bu beden dili her türlü sözü ortadan kaldırır ve kendini kendisiyle yaratır. Artaud, amaçlarının akılsal düşünmeye başvurarak gerçekleşmeyeceğinden emindi. Tersine (bilinçli akıl bir çok insan güdüsünü gidermeye koşullandığından dolayı) doğrudan anlamlar üzerinde bir etki yaratmak ve seyircinin direncini kırmak gerekmekteydi. Artaud bunu gerçekleştirebilmek için “Vahşet Tiyatrosu”na baş vurdu. Çünkü amacına gerçek anlamda uç noktada ulaşabilmesi için seyirciyi kendisiyle yüzleşmeye zorlaması gerekmekteydi. Onun savunduğu vahşet öncelikle fiziksel anlamda değil, ahlaksal ve ruhsal anlamdaydı⁷: *“Ben, tiyatronun değişmesi için uygarlığın değişmesi gerektiğine inananlardan değilim; ancak, üstün ve düşünebilecek en zor anlamda kullanılan tiyatronun, nesnelere görünümünü ve oluşumunu etkileme gücü olduğuna inanıyorum ve iki tutkusal eylemin, iki canlı odağın, iki sinirsel manyetizmanın sahnede birbirleriyle buluşması denli bütünsel, gerçek ve hatta belirleyici bir şeydir. İşte bu nedenle bir vahşet tiyatrosu öneriyorum. ‘Vahşet’ diyorum ya, herkes önce, hepimize özgü o her şeyi aşağılama alışkanlığıyla ‘kan’ anlamına geldiğini*

⁴ Artaud, *Tiyatro ve İkizi*, s. 37.

⁵ Bkz. Özdemir Nutku, *Gösterim Terimleri Sözlüğü*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 1998, s. 187.

⁶ Artaud, *Tiyatro ve İkizi*, s. 47.

⁷ Bkz. Oscar G. Brockett, *Tiyatro Tarihi*, çev: Sevinç Sokullu, Sibel Dinçel, Tülin Sağlam, Semih Çelenk, Selda B. Öndül, Beliz Güçbilmez, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2000, s. 542.

düşünüyor. Ama bence, 'Vahşet Tiyatrosu' zor tiyatro ve öncelikle yabancı tiyatro demektir. Ayrıca, gösterim düzeyinde, öyle birbirimizin gövdesini parçalayarak, testere ile organlarımızı biçerek ya da bazı Asur imparatorlarının yaptığı gibi ulakla kutularda insan kulağı, kıyılmış insan burnu ya da boğazı göndererek, birbirimize karşı girişebileceği bir vahşet söz konusu değil, bundan daha korkunç ve zorunlu, nesnelere ve olayların bize karşı girişebileceği bir vahşet söz konusudur. Bizler özgür değiliz. Ve gökyüzü başımızın üstüne düşebilir. Tiyatroda bize önce bunu öğretmek için yaratılmıştır.'”⁸

Artaud'nun Vahşet Tiyatrosu'nda şiddet kavramı, büyük bir özgürleşme düşüncesi olarak ele alınmış, vahşet ve şiddetle arınmamız önerilmiştir.⁹ Artaud, vahşet sözüyle, ruhun kendi iç hesaplaşmasını anlatır. Bu hesaplaşma acı dolu, ruhu kanatan bir hesaplaşmadır, tensel bir acı değildir. Bu şiddet bizi kendi öz benliğimize götürür ve bizim tüm kalıplarımızdan sıyrılmamızı sağlar.

Bununla birlikte Artaud sadece saldırıyı değil, bir tedavi düşüncesini de öngörüyordu. Seyircinin ilkel törenlerde, büyü uygulamalarında, erginlik törenlerinde olduğu gibi korkutularak, şaşırtılarak, kutsallıkla ilgili tedavisinden yanaydı. Ama bu tedavi çağdaş topluma uyum sağlaması için değil, bu toplumsal yapıda kendi gizil gücünü görmesi içindi. Artaud, bu iyileşmeyi sağlamak için ritüellere, eski inançlara ve onlarda varolan metafizik öğelere dönerek, bu öğelerle yeni bir dil oluşturma ve mitle, ritüelle özdeşleşerek, çağdaş bir kutsal tiyatro yaratılmasını öngörmüştür.¹⁰

Artaud'ya göre, batı dünyasının tiyatrosu, insan yaşantısının çok dar bir yelpazesine, özellikle de bireylerin ruhsal sorunlarıyla, toplulukların toplumsal sorunlarına adanmıştı. Oysa ki, varoluşun daha önemli yüzleri işte bu bilinçaltında bastırılanlardır. İşte bunlar, insanların içinde ve insanlar arasında bölünmelere yol açar ve insanları nefrete, şiddete ve felakete sürüklerler. Artaud inanmaktadır ki, eğer iyi tiyatro örnekleri çıkarsa, insanlar vahşilikten özgürleşebilirler ve uygarlığın onları bastırmaya zorladığı sevinci ifade edebilirler ve tiyatrodaki, genellikle yıkıcı yollarla ifade edilen bu duyguları boşaltabilir.¹¹

⁸ Artaud, *Tiyatro ve İkizi*, s. 71.

⁹ Bkz. Adnan Tönel, “*Sanatçı Refleksi 'Happening' ve Şiddet*”, *Cogito*, Yapı Kredi Yayınları, Sayı: 6-7, İstanbul, 2005, s. 46.

¹⁰ Bkz. Erhan Tuna, *Şamanlık ve Oyunculuk*, Okyanus Yayıncılık, İstanbul, 2000, s. 255.

¹¹ Bkz. Brockett, a.g.e., s. 542

Bu noktada Artaud'nun tiyatroyu vebaya benzetme düşüncesi ortaya çıkar. Toplumun yarattığı kurallar, insanı baskılamakta, bedenine, aklına eziyet etmekte, duyguların boşaltımını engellemektedir. Veba gibi, tiyatro da önce insanın tüm benliğini saracak, onu acıtacak, onu kendisiyle karşı karşıya getirecek ve bir nevi iç hesaplaşmayı sağlayacak sonunda da bu acılardan hiçbir iz kalmayacaktır.

Bunun yanında Artaud, tiyatronun vebaya benzemesini ; “(...) bulaşıcı olduğundan değil, veba gibi bir kişi ya da kitle üzerinde ruhun tüm sapkın olanaklarını yoğunlaştıran gizil bir acımasızlığın derinliğinden dışarıya doğru fıskırmasından ve açınlama, öne çıkış olmasındandır. Veba gibi tiyatro da kötülük zamanıdır, karanlık güçlerin utkusudur, bu güçleri, daha da derin bir güç sönünceye dek besler.”¹² sözleriyle açıklar. Tiyatro ile veba arasındaki alegorik ilişkiyi, jestlerde anlamını ve anlatımını bulan, şiirin simgeleriyle buluşmamızı sağlayan bir dil olarak algılar : “Tiyatro vebaya benziyorsa, bu onun geniş topluluklar üzerinde etkili olmasından ve onların yaşamını aynı yönde altüst etmesinden değildir yalnızca. Tiyatroda da, vebada olduğu gibi, hem yengi hem öç alma duygusuna değin bir şeyler vardır. Vebanın geçtiği her yerde kendiliğinden tutuşturduğu yangın, çok iyi sezinlendiği gibi, hem yengi hem öç alma duygusuna değin bir şeyler vardır. Vebanın geçtiği her yerde kendiliğinden tutuşturduğu yangın, çok iyi sezinlendiği gibi, geniş bir tasviyeden başka bir şey değildir. Veba, uyuyan imgeleri, sinsî bir düzensizliği alır, onları ansızın en ölçüsüz jestlere dek vardırır; tiyatro da jestleri alır ve onları çileden çıkarır; veba gibi o da var olanla olmayan, olabirliğin gücüyle maddeleşmiş doğada var olan şey arasındaki zinciri yeniden yaratır...Çünkü tiyatro, ancak olanaksız olanın görünür biçimde olası kılındığı ve sahneye geçen şiirin gerçekleştirilen simgeleri beslemeye ve kızıştırmaya başladığı anda gerçekleşir.”¹³

Bu kuramsal bağlamla Artaud, tiyatronun toplumu iyileştirecek bir gücü olduğuna inanır. Kitlelere seslenen bu sanat, insanın coşkularına gizemsel vahşi kimliğine dönüşünü sağlayacaktır. Artaud'ya göre, “Gerçek bir tiyatro oyunu, duyuların dinginliğini sarsar, bastırılmış bilinçaltını özgür kılar ve ancak gücül kaldığında gerçek değerini kazanan gücül bir başkaldırıya iter, seyircileri kahramanlara özgü, zor bir tutum yakınmaya zorlar.”¹⁴

¹² Artaud, *Tiyatro ve İkizi*, s. 28.

¹³ Y.a.g.e., s. 26.

¹⁴ Y.a.g.e., s. 26.

Tüm bunların ışığında Artaud'nun yeni bir dil anlayışı getirir. Geleneksel dili yıkmak ister. Bu tiyatro dili, düşünle gerçek arasında gidip gelen bir dildir. Dilde bilinçaltının ilkel kimliğini vermeye çalışır ve “Gerçek bir dil anlaşılmazdır. Dillerini ustalikle kullananlar, sözcüklerin bir anlamı olduğunu sananlar, domuzdurlar”¹⁵ gibi keskin ifadeler kullanmaktan kaçınmaz : “Söz konusu olan, sözü tiyatrodan silmek değil, onun varoluş nedenini ve kullanılış amacını değiştirmektir. Özellikle de yerini küçültmek, onu kişilikleri tiyatro dışındaki amaçlarına götürme aracı olarak değil, başka bir şey olarak ele almaktır, çünkü yaşamda, insanın insanla karşı karşıya geldiği gibi, tiyatrodada da, duygularla tutkuları karşı karşıya geldiği biçiminden başka bir şey söz konusu değildir.”¹⁶

Tiyaro ve İkizi'nde bu yeni sahne dilinin arayışı görülür. İnsan gövdesinin gizemli anlatımlarını, varolmanın kozmik yasalarını, ayınların görkemliliğini, sanrıları, vahşeti sahnenin fiziksel dili olarak adlandırdığı bir çerçevede tasarlar. Jest, çılgılık, soluk, ışık, ses gibi öğeler bu dili sahne uzamında maddeleştirir. Tiyatronun ikizini oluşturan öğeler, drama metninin dışındaki öğelerdir. Tiyatro olanaksız olanaklı kılacak ve sahne kendi şiirselliğini yansıtacaktır. Bunu yaparken de dilin anlatım olanaklarını zorlayacak, bizi alışık olmadığımız bir söylemin içine sürükleyecektir. Bu dil kişiyi büyüleyen güçte bir dildir.¹⁷

Derrida, Artaud okumalarında, burada talep edilen dilin, kavram öncesi bir dil oluşuna dikkat çeker. Kendi görüntüsünü kendi oluşturan bu dil, temsilin mantığına hizmet eden, telaffuzu dilbilgisi kurallarına uyan yazılı kelimelerin dilinden farklıdır. Dil aracılığıyla sağlanan uzamlaştırma, yeni bir uzam kavramına ve özel bir zaman tasavvuruna yapılan bir çağrıdır. Bu uzamlaştırma, tümüyle dilin fiziksel-somut varlığına bağlıdır ve teolojik değildir. Derrida, teolojik uzamı, geleneksel-kavramsal dil tarafından tiyatro alanı dışındaki bir uzama işaret eden ve bu uzamı baskın kılan anlayışta görmektedir. Derrida'ya göre, olmayan bir yaratıcı (yazar), uzaktan bir metni kuşanarak (metinle silahlanarak), zamanı ya da temsilin anlamını gözetler, birleştirir ve yönetir. Temsilde, temsil edilenler, doğrudan onun (yazarın) düşüncelerini, hedeflerini adlandırmakla yükümlüdür. Temsil ediciler aracılığıyla temsil edilenler -rejisör ya da oyuncular- boyunduruk altındaki kişilerdir, demek ki, buna göre az ya da çok 'yaratıcı'nın düşüncelerini temsil ederler.¹⁸

¹⁵ Artaud, *Yaşayan Mumya*, s. 18

¹⁶ Artaud, *Tiyatro ve İkizi*, s. 64.

¹⁷ Bkz. Y.a.g.e., s. 8.

¹⁸ Bkz. Süreyya Karacabey Çelik, “Modern Sonrasında Dramatik Metinler”, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*,

Sahneye yeni bir dil getiren Artaud, sahnenin ve seyircinin kalıplarını da yıkar. İzleyici yerini de sahneyi de ortadan kaldırır. Boş alanları, hangarları kullanır : “(...) *bu günkü tiyatro salonlarından vazgeçip, usulüne uygun olarak yapısını değiştirebileceğimiz, belli kilise ya da kutsal yerleri, Tibet tapınağı mimarisine açılan depo ya da benzeri yerleri kullanacağız.*”¹⁹ Seyirciyi de gösteriye dahil eder. Seyirci ile oyuncu arasında bağlantı kurulmak istenir. Seyirci dört etrafı duvarla çevrili olan bir alanda, salonun ortasında, oyunu her yerden seyredebilecektir. Artaud, sahnede dekorunda olmayacağını belirtir : “*Bu amaç doğrultusunda, hiyeroglif figürler, törensi kostümler, Kral Lear’ın sakalını fırtınada gösteren on metre yüksekliğinde kuklalar, adam boyunda müzik araçları, bilinmeyen biçim ve yapıda nesnelere yer alacaktır. Kuklalar, dev maskeler, alışılmadık boyutlarda nesnelere, devimsel resimler gibi ortada yer alacak, her görüntünün, her anlatımın somut yanını vurgulayacaklardır; buna karşı nesnel resimsel bir anlatım gerektiren şeylerin ustaca gizlenmesi ya da üstünün örtülmesi gerekecektir.*”²⁰

Artaud’nun tiyatrosu, seyircinin kendini açığa çıkartması adına seyirci ve oyuncu için gerçek birer deneyimdir. Artaud, bu içsel yüzleşmenin gerçekleşebilmesi için sahnede bunu, hem kendi içinde hem seyirciye yaşatan, kendini bu uğurda gerçekten feda edebilecek oyunculara ihtiyaç duyar. Bu yüzden Artaud için oyuncular diri diri yanan, bağlı oldukları kazıklardan sinyaller yollamayı sürdüren martir gibi olmalıdır. Seyircide yaşanması istenen yüzleşmeden önce, oyuncu bunu sahnede kendi içinde yaşamalı, devinimleri ve elektriğiyle bunu seyirciye de geçirebilmelidir.²¹

“Oyuncu, hem çok önemli bir öge- gösterinin başarısı oyuncunun etkinliğine bağlı olduğundan- hem de bir çeşit edilgin ve yansız ögedir. Çünkü kesinlikle hiçbir kişisel girişimde bulunamaz. Zaten bu, kesin kuralın olmadığı bir alnadır ve kendisinden basit bir hıçkırık niteliği istenen oyuncu ile kişisel inandırma niteliklerini kullanarak bir söylev

Sayı: 15, Ankara, 2003, s. s. 47-48. Bkz. . Derrida, “Das Theater der Grausamkeit und die Geschlossenheit der Repräsentation”, *Schrift und Differenz*, Frankfurt/M., 1976, s. 359.

¹⁹ Aziz Çalışlar, *20. Yüzyılda Tiyatro*, MitosBoyut Yayınları, İstanbul, 1993, s. 322.

²⁰ Y.a.g.e., s. 330.

²¹ Bkz. *Vahşet Tiyatrosu*, Erişim: 29.11.2005, <http://www.iyitem.com/051999/0701.html>.

yapması gereken oyuncu arasında, bir insanı, bir aletten ayıran bütün uzaklık vardır.”²²

Artaud'nun etkisi hemen hemen çoğu çağdaş yönetimde görülür. Artaud'yu uygulamaya kalkarsanız ona ihanet edersiniz gibi görüşlerin yanında, onun tiyatrosundan etkilenen, araştırmalarını bu yön doğrultusunda yürüten bir çok topluluk, yönetmen olmuştur. Grotowski, Barba, Robert Wilson, Peter Brook, Living Theatre bunların başında gelir.

Christopher Innes, **Avant-Garde Tiyatro** adlı kitabında bu konuyla ilgili şunları söylemektedir ; “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 oyuncuyu Kan Fıskırması'nda bulduğu bir dizi gösteriyle sonuçlanmıştır. Bu çalışmanın sonuçları Genet'nin “Paravanlar” ve Brook'un sahnelediği “Weiss'in Marat/Sade” oyununun çarpıcı prodüksiyonunda yansımıştır”.²³

Tüm bunların dışında Artaud'nun sinemayla olan ilişkisi (çoğu zaman ayrı ayrı değerlendirirse de) onun tiyatro alanında yapmak istediklerine bir anlamda katkı sağlamıştır. Christopher Innes, **Avant-Garde Tiyatro** adlı yapıtında, Artaud'nun sinemaya büyüsel bir güç vererek, gerçeği farklı bir yapıya dönüştüren sinematografik öğeleri sahneye transfer etmeye çalıştığını söyler : Onun ‘Kabuk ve Papaz’a ilişkin olarak ‘bir düşün mekaniği’ çözümlemesi, aynı şekilde onun teatral gösterimlerinin yapısına da uygulanabilir. ‘Hayaletler Sonatı’nda nesnelere spotla aydınlatılmasında ya da ‘Trafalgar Savaşı’nda duvardaki bir oyuk yoluyla verilen perspektif kameranın kullanımıyla eşdeğerdir. ‘Cenci’de hareketin tartımları ya da ‘Meksika’nın Fethi’nde imgelerin uçarak dönüşmeleri, sinemadaki kesme ve montaj ile aynı efekti elde etmek için kullanılmıştır. Aynı şekilde sesle ilgili plastik yaklaşımında bile (sesin çok yüksekte düşüğü ve yükseldiği geniş bir alanı kemerler, şemsiyeler oluşturduğu şeklindeki tanımlama ‘Ve Başka Cennet Yok!’ için yazılan sahne açıklamaları) onun sinema deneyimi ile ilgilidir.”²⁴

²² Artaud, *Suç Ortakları ve İşkenceler*, s. 75.

²³ Christopher Innes, *Avant-Garde Tiyatro (1982-1992)*, çev: Beliz Güçbilmez, Aziz V. Kahraman, Dost Kitabevi, Ankara, 2004, s. 92.

²⁴ Y.a.g.e., s. 113.

Artaud'nun, ister tiyatro, ister sinema, isterse yazın alanında ortaya koyduğu çalışmalar olsun, birbirleriyle etkileşim halinde olan ve aynı amaca hizmet eden yaratılardır. Dilin farklı kullanımından, görsel öğelerin kullanımına, sesin kullanımına kadar kuralları yıkmaya, bilinçaltına inme, ruhun kendisiyle yüzleşmesi, acıyı yaşama ve tüm sınırların dışında var olabilme çabası Artaud'nun arayışının, kendini sorgulamasının yansımalarıdır.

Şiirleri ve Yazılarıyla Antonin Artaud :

“Kimim?

Nereden geliyorum?

Antonin Artaud'yum

ve bunu söyleyeyim

söylemesini bildiğim gibi

o anda

şimdiki bedenimin

parçalara dağıldığını

ve belli on bin görünüş altında

kendini topladığını

göreceksiniz.

Artık hiçbir zaman

Beni unutamayacağınız Bir yeni beden.”²⁵

Artaud'nun şiirlerinde düşüncelerinde ki dağınıklıklar, kopmalar, ilk okuyuşunuzda dikkatini çeken şeylerdir. O bunları; *“Şiirlerimin yapısındaki bu dağınıklık, bu biçim bozuklukları, düşüncemdeki çarpılmalar; bütün bunları, deneyim eksikliğine, kullandığım araca egemen olamayışına, zihinsel durumumun geriliğine bağlamamak gerekir; ruhun temel çöküşüne, aklımın büyük ölçüde ama geçici olarak uğradığı erozyona, gelişmemin somut kazançlarını bir an için elimden kaçırmış olmam, düşünce öğelerimin aşırı ölçüde birbirinden kopukluğuna bağlıdır bunlar.”²⁶* şeklinde açıklar.

Artaud'nun şiirleri onun acısını anlatır. Bilinç altına yaptığı yolculuklar, çektiği acılar ruhundaki kopmalar şiirlerinde yansımalarını bulur.

²⁵ Antonin Artaud, **Suç Ortakları ve İşkenceler**, çev: Ahmet Soysal, İstanbul, 1992, s. 31.

²⁶ Artaud, **Yaşayan Mumya**, s. 9.

O sinir sistemini sarsan dilini şiirlerinde de kullanır. Kopuk kafalar, yanan eller onun anlatımında acıyı gösterir. O her şeye baş kaldırdığı gibi şiirin diline de, edebiyata başkaldırır. Hatta edebiyatı reddeder. “*Tüm metinler domuzluktur. Hem edebiyatla, hem akılla tüm ilişkileri kesmek gerekir.*”²⁷ ifadesi bunun açık bir göstergesidir.

Bununla birlikte o dilindeki kopukluğun, anlatımındaki iniş çıkışların farkındadır. Bunu fark etmesini ve sebeplerini de şu sözlerle ifade eder; “*Şiirlerimdeki kopukluğun bende farkındayım; esinlenmeyle ilgili bu kopukluklar, kendimi bir nesne üzerinde yoğunlaştırma konusunda, çare bulunmaz güçsüzlüğümünden kaynaklanmaktadır. Fizyolojik bir zayıflık bu; nesnelere çevresinde sinirsel gücümüzün yoğunlaşmasının ürünü olan ve bizim hep birlikte ruh diye adlandırdığımız tözle ilgili bir zayıflık.*”²⁸

Onun içindeki tiyatro kendini şiir olarak yansıtmaktadır. Kimi eleştirmenler onun en uzun son şiirinin (**Tanrı Yargısının İşini Bitirmek İçin**) onun Vahşet Tiyatrosu’nun tek gerçek örneği olduğunu iddia etmişlerdir.²⁹ Metnin yazılış öyküsü, Kasım 1947’de Fransız radyosundan Fernand Pouey’in Antonin Artaud’ya bir radyo programı sipariş etmesiyle başlıyor ve 7 aralık 1947’de gerekli anlaşma imzalanıyor. Metinler 22 ile 29 Kasım tarihleri arasında kaydediliyor. Daha sonra sesler ve gürültüler içinde bir kayıt yapılıyor. Program, radyoda 2 Şubat 1948’de yayınlanacakken, son anda radyo müdürü tarafından yayından kaldırılıyor ve bu olay basında bir çok yankı uyandırıyor.³⁰

Burada topluma başkaldırısı, isyanı, huzursuzluğu net olarak görülür. Kullandığı dil, sözcükler sanki sadece onun dili ve sözcükleri gibidirler :

“(…)

Bok kokan yerde

varlık kokar.

İnsan pekâlâ sıçmayabilirdi,

Ama sıçmayı tercih etti

Yaşamayı seçtiği gibi

Ölü yaşamaya razı olmak yerine.

²⁷ Artaud, *Yaşayan Mumya*, s. 18.

²⁸ Y.a.g.e., s. 10.

²⁹ Bkz. Christopher Innes, s. 91.

³⁰ Bkz. Antonin Artaud, *Tanrı Yargısının İşini Bitirmek İçin*, çev: Ahmet Soysal, Nisan Yayınları, İstanbul, 1999, s. 75.

*Çünkü bok yapmamak için, Razi olması gerekirdi
Var olmamaya,
Ama varlığı kaybetmeye,
yani canlı ölmeye
karar vermedi.*

Varlıkta

İnsan için özellikle çekici bir şey vardır Ve bu şey de bizzat

BOK'tur.

(...)"³¹

Yukarıdaki şiirinde de görüldüğü gibi, Artaud insanla ve kendisiyle uğraşır, varlık olabilmek ya da olamamak düşüncesiyle doludur. Aynı zamanda şiirlerinde dikkat çeken bir nokta da Tanrı'ya karşı olan isyanıdır. Tanrı düşüncesinin insanları silikleştirdiğini, kendisini engellediğini düşünür. Allen Thiher, Artaud için, onun tiyatral olan en son yazar olduğunu, yaratan bir yazar olduğunu ve büyük bir metafiziksel hırsız olduğunu Tanrı'nın da onun kişisel düşmanı olduğunu söyler.³² Tanrı'yı hiçe sayışı, ona olan kızgınlığı, onun şeytan gibi adice dışkısal bir şey olduğunu söyleyecek kadar ileri boyuttadır ; *"tanrı ve onun varlığı Yüreğin zarı evrensel hayalin alçaltıcı dişi domuzu salyalı memeleriyle bize hiçlikten başka bir şey gizlememiş olan ŞEYTAN'ın Öyküsü kadar Adice dışkısal bir biliyor musunuz?"³³*

Radyo programı olan **Tanrı Yargısının İşini Bitirmek İçin**, çeşitli isimler tarafından seslendirilmiştir. Bu seslendirmeleri dinlediğinizde sözcüklerin kullanılan ses özellikleriyle nasıl bu kadar uygun düştüğü görebiliyorsunuz. İnsanın sınırlarını geren, beyni tırmalayan bu tiz, bazı yerlerde sanki vücudun ya da ruhun değişik yerlerinden geliyormuş gibi bir duygu uyandıran bu sesler Artaud'nun sesle, dille ilgili yapmak istediklerini göstermesi açısından oldukça önemlidirler. Fransız dilinin gırtlaktan gelen ses özellikleri düşünüldüğünde Artaud'nun şiirleri seçilen sözcükleri en etkili şekilde verebilmektedir. Artaud'nun tiyatrosunun insana saldırıp, onu sarstığı gibi, şiirleri ve yazıları da sinir sitemimize saldırıp

³¹ Artaud, *Tanrı Yargısının İşini Bitirmek İçin*, s. 23.

³² Artaud, Erişim: 22.12.2005, http://130.179.92.25//Arnason_DE/Colin.html.

³³ Artaud, *Tanrı Yargısının İşini Bitirmek İçin*, s. 51.

bizi sarsabilmektedir.

Onun şiirlerinde kendisiyle olan, bedeniyle olan savaşı yansıtmaktadır. O hem hayata, hem bedenine hem aklına baş kaldırmaktadır. Onun yaşamak ya da ölmek gibi bir derdi yoktur. Bu noktada özellikle intiharla ilgili yazdıkları dikkat çekicidir. **İntihar Üzerine 1** adlı yazısında Artaud, yaşamı hissetmediğini, değer yargılarıyla ilgili her kavramın onun için kurumuş bir ırmak olduğunu, yaşamın onun için bir biçim olmadığını bir dizi mantık yürütmesi olduğunu söyler ve bu durumla ilgili düşüncelerini aktarır; *“Buradan intihar durumuna geçmem için de benliğimin bana geri dönmelerini beklemeliyim, varlığımın tüm eklemelerini özgürce oynatabilmeliyim. Tanrı beni, umutsuzluğun içine bıraktı, sanki ışıkları bana ulaşan çıkmazlar burcunun ortasına bıraktı. Ben artık ne ölebiliyorum, ne yaşayabiliyorum, ne de ölümü ya da yaşamı istememezlik edebiliyorum. İnsanların tümü de benim gibi.”*³⁴

Yine Artaud, 1 Ocak 1925’te **“Uyuşturucu Yasasını Çıkararak Beyefendiye Açık Mektup”** başlıklı bu yazıda iç sıkıntısının insana neler yaptığını anlatır. Aslında onun bu tarifleri bir bakıma yaşamının ona yaptırdığı şeylerin tarifi gibidir. Onun yazılarını ya da şiirlerini okurken de içinizi sıkan, sizi rahatsız eden bir şeyler hissedersiniz. *“İç sıkıntısı delirtir. İç sıkıntısı intihar ettirir. İç sıkıntısı lanetler. İç sıkıntısını tıp bilmez. İç sıkıntısını doktorunuz duymamıştır. İç sıkıntısı yaşamı yaralar. İç sıkıntısı yaşamın göbek kordonunu düğümler.”*

Yine Artaud, uyuşturucunun serbest bırakılmasını istediği bu yazısında bu iç sıkıntısını kendine özgü o sert diyebileceğimiz sözcüklerle anlatır : *“Haktan hukuktan uzak yasanızla benim iç sıkıntımı, cehennemim tüm pusula iğneleri kadar ince bir iç sıkıntısını en ufak bir güven duymadığım insanların, tıbbi salakların, gübre eczacılarının, adaletsiz yargıçların, doktorların, ebelerin, tıp müfettişlerinin eline bıraktınız.”*

Artaud’nun sözcükleri bizlere sert gelir. Ama sert olan onun yaşadıkları, yaşamda gördükleri, onu bu güne kadar acıtan, yaşamı anlamsız kılan şeylerdir. Tüm düzene, kalıplara karşı duran, tüm kuralları reddeden bir insan bu yaşam doğrultusunda kendini ifade ederken doğal olarak başka anlatım yollarını seçmekte, en azından kendini ortaya koyabileceği sözcüklerin seçiminde özgür ve rahat davranmaktadır : *“Van Gogh’un akıl sağlığından söz*

³⁴ Artaud, *Yaşayan Mumya*, s. s. 25-26.

edilebilir, o ki, hayatı boyunca sadece bir elini pişirmiş ve bundan başka da bir kez sol kulağını kesmekten öteye gitmemiştir, her gün, yeşil salçada pişirilmiş vajina ya da ana rahminden çıktığında toplanmış kirbaçlanıp azdırılan yeni doğmuş bebek organı yenilen bir dünyada. Ve bu bir imge değildir ama bütün yeryüzü boyunca sık sık ve güncel olarak tekrarlanan ve desteklenen bir olgudur.”³⁵

Yukarıdaki satırları okuduğunuzda, içinizin ürpermemesi ya da iğreti duymamanız mümkün değildir. Bu bizim alışageldiğimiz kalıpların dışında bir anlatımdır. Ama bunu Artaud'nun yapmak istediği şeyler çerçevesinde düşünürseniz amacını gerçekleştirdiğini, yaşamın çirkinliğini ve insanlığın yaşadığı iğrençliği en etkili yollarla anlattığını görürsünüz. Pişmiş, kulak, bebek, salça vb. gibi sözcükleri düşündüğümüzde ya da söylediğimizde hiçte kötü anlamlar aklımıza getirmemekteyiz. Oysa yukarıda okuduğumuz paragraf bizi iten, tiksindiren bir anlatıma sahiptir. Sözcükler bildiğimiz sözcüklerdir, ama biz yine de ilk okuduğumuzda irkilmekteyiz. Bu da Artaud, geleneği yıkan, sözcüklerle nereyese yeni anlamlar veren, onları istediğini anlatmak için kullanabilme gücünden gelmektedir.

SONUÇ

Acı, vahşet, kıyım, şiddet, saldırganlık gibi var oluşumuzdan beri varlıklarını sürdüren, içimizde bizimle birlikte büyüyen bu duygular bu gün dünyanın dört bir yanından gelen çığlıklarla artarak sürmektedir. Sadece fiziksel değil ruhsal anlamda da karşı karşıya kaldığımız şiddet bizi baskılamakta, gerçek benliğimizden uzaklaştırmaktadır. Bunun altında da kendimize, bedenimize ve ruhumuza olan uzaklığımız, yabancılığımız yatmaktadır.

Ne gariptir ki, insanın damarlarında dolaşan ve “hayati” sıvı olan kan vücudumuzun dışına çıktığında tiksindirici, korkutucu, insanı ürküten bir özelliğe bürünmektedir. Vücudumuzun yaptığı bu sıvının rengi, bu gün şiddetin, cinselliğin, gücün ve hareketin rengi olarak görülür. Sahnede kullanılan kırmızı ışıktan, kıyafetlerimizdeki değişik tonlarına kadar bu anlamları içinde barındıran bu renk, bizi ürkütür, korkutur. O görünmediği, damarlarımızda sessizce dolaştığı sürece hiçbir sorun yoktur. Dışarı çıktığında ise gözlerimizde iğrendiğimizi gösteren bizi ürküten bir ifade olur. İnsan kendi bedenine bile bu

³⁵ Bkz. *Van Gogh*, Erişim: 30.11.2005, <http://epigraf.fisek.com.tr/index.php>.

denli yabacı, bize ait bu sızıya bile bu denli uzaktır. Tıpkı bilinç altımızda bastırdığımız duygularımızın orada öylece su yüzüne çıkmadığı zaman bizi rahatsız etmeyen tavrı gibi. Oysa bu bizim kendimizi kandırmamızdır.

Bilinç altına ittiğimiz her şey biz farkına varmadan bize, bizi biz yapan her düşüncemize, duygumuza, hareketlerimize yansır. Ama biz onu görmezden gelmeyi tercih ederiz. Yok sayarız.

İşte Artaud'nun fikirleri bu noktada devreye girer. Kendimizle, bilinçaltımıza attıklarımızla yüzleşmek. Onları oradan çıkarıp karşımıza koyabilmek, bunu kendimize gösterebilmek. Gerçek varoluş buradadır. Kaçmak değil, yüzleşmek. Tedavi etmek, onarmak. Kendimiz olabilme sürecini her türlü acıyı göz önüne alarak yaşamak. Çünkü bu bilinçaltına yapılacak olan yolculuk, acı dolu bir yolculuktur. İnsanın yarattığı sahte evrenden gerçek dünyaya gidişi uzun, acıtan, sarsan bir yoldan geçmektedir. Ama yüzleşme ve tedavi ancak bu yollardan geçerek olabilmektedir.

Bu noktada tiyatro, Artaud'nun ifade ettiği gibi aynı zamanda tedavi edicidir. Tiyatro bu acı dolu yolu bize gösterebilir. Bu yolda yürümemizi, daha doğrusu bu yolun girişini bulabilmemizi sağlayabilir. Bizi alışlagelen sahte dünyadan çıkarıp gerçek dünyaya davet eder. Bu da tüm bilindik kalıpların yıkılmasından geçer. Çünkü kurduğumuz düzen, tabii olduğumuz kurumlar ve kimi zaman Artaud'nun belirttiği gibi akıl bile biz insanlar için bir engeldir.

Kimi zaman aklımızı kurcalaması gereken **“Dünyada günde kaç litre kan akmaktadır?”** sorusunun yanıtı sürüp giden savaşlar düşünülürse korkunç rakamlara ulaşacaktır. Ve akan bu kanlar nereye gitmektedir? Yanıt basittir. Elbette ki yerin altına. Hep daha altına. Tüm pislikleri toprağa gömdüğümüz gibi, kendi cesetlerimizi toprağa gömdüğümüz gibi, bunu bir bakıma da örtbas edip, kapattığımız gibi kanlarımızı da yerin en derin katmanlarına akıtıyoruz. Tıpkı bizi rahatsız eden her şeyi bilinçaltımıza akıttığımız, üstünü örtüp saklamaya çalıştığımız gibi. Fakat hiçbir şey saklandığı yerde kalmıyor, mutlaka bir yol bulup, bir yerlerden sızıp yüzeye çıkıyor. O halde şu an bizler kendi pisliklerimizi, kendi cesetlerimizi yiyor ve kendi kanlarımızı içiyoruz.

Biz topraktan beslenmek zorundayız. Her şeyi oradan alıyoruz. Ve her şeyi yine oraya atıyoruz. Bu bir döngü şeklinde devam etmektedir. Dünyada savaşlar, saldırılar yüzünden akan kanlarla beslenen toprak yine bize aynı şeyleri veriyor. Biz ona ne verirsek o da bizi onunla besliyor. Ve bu döngü böyle sürüp gidiyor. Tıpkı bilinç altımıza attığımız ve hiç çıkmayacağını sandığımız şeylerin hayatımızı belirlemesi, ruhumuzu beslemesi, bizi yine rahatsız etmesi ve bundan haberimiz yokmuş gibi yaşamamız gibi.

Artaud'nun anlattığı tiyatro, insanın bilinçaltına inen, onu sorgulayan ona kendini gösteren bir tiyatrodur. O toprağın altında olanları hiç çekinmeden sunar; çürümüş cesetler, kaynak sularına karışmış kanlar...

İşte asıl tedavi burada başlar. Bunu kabullenip bunların bize ait olduğunu gerçekten kabul edip onları onarmakla. Bu da önce içimizi kaldıran, bizi iğrendiren bir görünümdedir. Ama her görmezden geldiğimizde şiddeti artmaktadır.

İnsanın anlamak için görme duyusunu kullanması, görerek idrak etmesi diğer duyu organlarının algılamasından daha yüksektir. Tiyatronun ise tüm duyu organlarına hitap eden, özellikle de görsellik taşıyan yönü bizim bir çok şeyi anlayabilmemizi ya da anlamlandırabilmemizi sağlayacak bir etkiye sahiptir. Bu yolla bilinçaltımıza inebilir, kendi öz benliğimizle yüzleşebilir, neyi, neden yaptığımızı görebiliriz. Çünkü bu gün kullandığımız maskelerimiz, hırslarımızı, nefretlerimizi, yıkma, yok etme duygularımızı en sevimli hale getirip, hatta bizi bile kandırıp düzenin adamları olarak hareket etmemize sebep olmaktadır. Tiyatro ise bu düzenin, bu akışın karşısında duran bir harekettir.

Teknolojinin bu denli geliştiği, bir yandan da bize kolaylık mı getirdiği yoksa bizi tutsak mı ettiği düşüncelerinin arttığı, savaşın gelişen teknoloji ile daha vahşi bir boyut kazandığı ve hiç bitmek bilmediği bu çağda seyirciyi sarsmak, farkında olabilme yetisini artırmak için tiyatro gibi bir güçten yararlanmalıyız.

Çağdaş tiyatronun bugünkü oluşumu, yaptıkları göz önüne alındığında ise, bu karşı hareketin netliği, alışılmışın dışında duran tavrı, bilinçaltımıza, algılarımıza seslenen yönü bizi sıradanlıktan çıkarıp, bilinç düzeyimizi yükselten bir hale sokmaktadır. Bunun temelinde yatan kişinin modern avant-garde tiyatronun babası ya da çağdaş tiyatronun peygamberi olarak anılan Antonin Artaud'nun olduğu bir gerçektir. Bilinçaltını bu denli sorgulayan,

yaşamı yüzünden okunabilen, şiddeti seyirciyi sarsmak için kullanan, tiyatronun eski çağlarda olduğu gibi yaşamsal bir zorunluluk ve metafiziksel bir gücü olduğu düşünen Artaud'nun tiyatro tekniklerinin, sunduğu farklı dilin bu gün anlatmak istediğimiz bir çok şeyi dile getirmemizde yine yön gösterici bir rol oynayacağı görülebilmektedir.

Psikiyatrist Şükriye Kaplan, komada olan bir insanın bilincinin açık olup olmadığını, ne düzeyde açık olduğunu ölçmek için tırnak diplerine kalem gibi bir cisimle baskı uyguladıklarını (Çünkü sinirlerin yoğun olduğu bölgelerden biri tırnak dipleridir.), hastanın verdiği tepkiye göre, yani acıyı hissedip hissetmediğine göre bunu anladıklarını belirtiyor.³⁶ Bu bilgi aklımıza şu soruyu getiriyor. O halde ayakta uyuyan insanların bilinçlerini açmak içinde acıyı kullanmak bir yöntem olabilir mi? Bu düşünceden hareketle, belki de Artaud'nun, tiyatrosunun farkında olarak ya da olmayarak sinir sistemine saldırarak, bilinçaltına inerek, acıyı kullanarak bilinci açmayı öngörmekle, tıbbın kullandığı bir yolu tiyatro yöntemiyle kullanmıştır diyebiliriz.

³⁶ Psikiyatrist Dr. Şükriye Kaplan ile 23.12.2005 tarihli görüşmenin notları.

KAYNAKÇA

- ARTAUD, Antonin., **Suç Ortakları ve İşkenceler**, çev: Ahmet Soysal, İstanbul, 1992.
- ARTAUD, Antonin., **Tanrı Yargısının İşini Bitirmek İçin**, çev: Ahmet Soysal, Nisan Yayınları, İstanbul, 1999.
- ARTAUD, Antonin., **Tiyatro ve İkizi**, çev: Bahadır Gülmez, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1993.
- ARTAUD, Antonin., **Yaşayan Mumya**, çev: Yaşar Günenç, Yaba Yayınları, Ankara, 1995.
- BROCKETT, Oscar G., **Tiyatro Tarihi**, çev: Sevinç Sokullu, Sibel Dinçel, Tülin Sağlam, Semih Çelenk, Selda B. Öndül, Beliz Güçbilmez, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2000.
- BROWN-NOBLET, Katleen Marilyn., **Antonin Artaud and Ontology**, Requirements for the degree of Doctor of Philosophy in French, University of California, 1999.
- CANDAN, Aysin., **Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1994.
- CASSIRER, Ernest, **İnsan Üstine Bir Deneme**, çev.: Necla Arat, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1980.
- ÇALIŞLAR, Aziz., **20. Yüzyılda Tiyatro**, MitosBoyut Yayınları, İstanbul, 1993.
- DEMİRERG, Nalan. (Dr.), İşcan, Cüneyt. (Dr.), T. Öngören, Mahmut., Yanık, Figen., **Bu Ne Şiddet!**, Kitle Yayınları, Ankara, 1994.
- FROMM, Erich., **Sevgi ve Şiddetin Kaynağı**, Öteki Yayınevi, Ankara, 2000.
- INNES, Christopher., **Avant-Garde Tiyatro (1982-1992)**, çev: Beliz Güçbilmez, Aziz V. Kahraman, Dost Kitabevi, Ankara, 2004.
- KARACABEY ÇELİK, Süreyya., **“Modern Sonrasında Dramatik Metinler”**, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, Sayı: 15, Ankara, 2003.
- KÖKNEL, Özcan. (Prof. Dr), **Kaygıdan Mutluluğa Kişilik**, Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul, 1982.
- MOSES, Rafael., **“Şiddet Nerede Başlıyor?”**, **Cogito**, Yapı Kredi Yayınları, Sayı: 6-7, İstanbul, 2005.
- NUTKU, Özdemir.(Prof. Dr.), **Gösterim Terimleri Sözlüğü**, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 1998.
- Psikiyat Dr. Şükriye Kaplan ile yapılan 23.12.2005 tarihli görüşme notları.
- TUNA, Erhan., **Şamanlık ve Oyunculuk**, Okyanus Yayıncılık, İstanbul, 2000.
- Türkçe Sözlük**, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 1988.
- TÖNEL, Adnan., **“Sanatçı Refleksi ‘Happening’ ve Şiddet”**, **Cogito**, Sayı: 6-7, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2005.

Artaud, Erişim: 22.12.2005, <http://130.179.92.25//Arnason DE/Colin.html>.

Tiyatronun Gerekliđi, Erişim: 20.12.2005, <http://www.tiyatronline.com/yozdemir.html>.

Vahşet Tiyatrosu, Erişim: 29.11.2005, <http://www.iyitem.com/051999/0701.html>.