

# Ritüelde Kitlesele Histeri ve Sahne Pratiğiyle Uyuşmazlığı<sup>1\*</sup>

Ezel ÇAĞLAYAN<sup>2</sup>

## ÖZ

Ritüeller kolektif davranışın en ilkel örneklerini oluşturur. Dolayısıyla toplumsal davranışın kaynağını ve kitlesele histeriyi gözlemek için ana tarihi kaynaklardır. Ritüeller her toplumda kendine özgü unsurlar barındırır fakat benzer törensel davranış kalıpları gözlemlenir. Çünkü kolektif ruh, bireysel değişkenlerin çok ötesindedir. Basit bir örüntü içerir, ritüelistik tiyatronun ilham kaynağı da bu kolektiviteden doğan ilkel olana dönme isteğidir. Her ne kadar ritüelistik tiyatro ritüelin bu kolektif ruhundan hem teorik hem de pratik olarak faydalansa da, tiyatro için ritüel, arkaik toplumlarda gerçekleştirildiği haliyle bir biçim önerisi olamamıştır. Çünkü güncel sahne pratiği ve konjonktür, ritüelin sonucu olan katharsis ve kitlesele histeri önündeki engellerle bezelidir. Dolayısıyla ritüelin ortaya çıkardığı sonuçlara varılması imkânsızdır.

**Anahtar Kelimeler:** Ritüel, Kitlesele Histeri, Tiyatro, Kolektif

## Mass Hysteria in Ritual and Discrepancy with Stage Practice

### ABSTRACT

Rituals are the most primitive examples of collective behaviors. Thereby, they are the main historical records for observing the source of social behavior and mass hysteria. Rituals contain ethnic specifications in every society, however similar ceremonial behavior patterns are observed. Because the collective soul is way more beyond from individual parameters. It contains a simple pattern, and the inspiration source of the ritualistic theatre is the desire to return to primitive which was born from that collectivity. Even though the ritualistic theatre makes use of the collective soul of the ritual, both theoretically and practically; a ritual for theatre could not be a form offer as it was implemented in archaic societies. Because current stage practice and conjuncture are covered with obstacles in front of catharsis and mass hysteria which are resulted from ritual. Accordingly, it is impossible to reach the outcomes of the rituals.

Keywords: Ritual, Mass Hysteria, Theatre, Collective

1 \* Geliş Tarihi: 18 Kasım 2019 - Kabul Tarihi: 5 Mayıs 2020

2 Drama Öğretmeni, ezelcglyn@gmail.com, Orcid No: 0000-0003-3389-7179

3 DOI: 10.17932/IAU.SANAT.2015.015/sanat\_v06i11002

## GIRIş

Doğanın insan yaşamını kontrol etmesine karşın, insanın doğayı kontrol altında tutma çabası geçmişten bugüne bir üstünlük savaşına sebep olmuştur. "Bu üstünlüğün anlatımı ise ilkel insanın birlikte düzenlediği yalın ve yabanıl oyunlarla ortaya çıkar. Bu ilkel oyunlar gittikçe daha belirgin ve düzenli bir durum olarak birer ritüel, yani dinsel ritüel aşamasına doğru gelişir." (Nutku, 1972:75)

Ancak 'oyun' olgusu, ritüelden de önce insanoğlunun temel bir içgüdüdür. Bunu en görünür halde çocuklarda gözlemek mümkündür. "[...]derinlik psikolojisi alanında düşüncelerini geliştirirken Sigmund Freud'un yaratıcılık ile kutsal törenler arasındaki bağlantıya değindiği Totem ve Tabu (1912), sanatın başlangıçta büyüünün hizmetinde olması gerektiğini, ilkel dürtülerle sanatın mutlaka bir bağı olduğunu ileri sürer." (Candan, Oyun Tören Gösterim, 2010:26)

Oyun olgusu ile ritüelin yakın ilişkisi, sanatın ilkel dürtülerle arasındaki örüntüyü temel düzeyde kurar görünmektedir. Zamanla dini karakterinden kurtulan ritüelin oyuna yaklaştığı görülür. Bu sayede 'oyun'un iç dinamiğindeki yaratıcılık özü, dini kimliğinden kurtulan ritüelin yaratıcı kimliğiyle örtüşür. "Dinsel tören insanın doğayla çatışmasını simgelerken, homo ludens<sup>3</sup>'i ortaya çıkaran topluluk oyunları insanın insanla çatışmasını işler ve din dışı bir kaynağa sahiptir." (Nutku, 1972:75)

Türk Dil Kurumu ritüel tanımını iki şekilde yapar;

"1. isim Ayın

2. sıfat Adet haline gelmiş" (Türk Dil Kurumu, 2006)

Törenselle niteliği olan 'ayın' tanımı kolektif üretime ait bir tanımken, 'adet haline gelmiş' olanı işaret eden ritüel tanımının kolektif üretimle ilgisi yoktur. Sadece rutinleşen, tekrarlanmakta olan bireysel ya da toplumsal her davranış için kullanılabilir bir kavram olarak tanımlanır. Günümüz güncel ritüel tanımında bu davranışların törenselle nitelikli olması şartı bulunmaz. Özetle ritüel sözlük anlamı dışına çıkmış, kavramsal sınırlarının dışına taşmıştır. Bu rutin davranış özelindeki ritüelin, törenselle niteliğinden ziyade 'adet haline gelmiş olan' imlemesi, ayın bağlamındaki ritüelin periyodik olarak tekrarlanan törenlerden meydana gelişindendir. Zamanla dini niteliğini yitiren 'ayın' nitelikli ritüel, salt tekrarlanan rutin davranışlar için kullanılmaya başlanır.

Bu çalışmanın ana konusu törenselle nitelikli <ayın> anlamındaki ritüelin temelindeki kolektif davranış şekli ve ritüelin bir toplumsal olgu olarak bugün tiyatro pratiğinde kendine yer bulup bulamayacağıdır.

Ritüelile toplumsal yapan şey katılımcılığın esas oluşu ve katılımcıların ortak histeri paylaşımıdır. "[...]tören sırasında bireysel benliklerinden esriklik ya da benzeri bir nedenle ayrılan topluluk bireylerinin arasındaki duygu paylaşımına işaret eder. Günümüzde bu, futbol maçlarında, pop konserlerinde izleyiciler arasında yaşanan birlik ve ortaklık" (Candan, Oyun Tören Gösterim, 2010:27) ile yaklaşık olarak aynı şeydir. Ona katılan ve yorumlayan kişilerin duygu dünyalarını kapsar. Bu toplu histeri hali 'kitle histerisi' olarak tanımlanır. Kitle histerisi, bireyin kişisel duygu dünyasından çok daha basit fakat anlaşılması zor bir diyalektik

3 Oynayan insan.

barındırır. "Bilinçli kişilik ortadan silinir, bütün bu birleşmiş fertlerin düşünceleri ve duyguları tek bir tarafa yönelir. Şüphesiz, geçici, fakat pek açık özellikler gösteren bir kolektif oluşturur." (Bon, 1997:20) Bu ortaya çıkan kolektif bilincin sayısal çoğunluğu bireye, tek başına yapabileceklerinden fazlasını yapma gücü kazandırır. "Bir toplulukta her duygu, her hareket sirayet edicidir. Hem o derece sirayet edicidir ki, birey, kişisel çıkarını topluluğun çıkarına kolayca feda eder. Bu fedakârlık hali aslında insanın tabiatına aykırı olmakla beraber ancak bir kitleye dahil bulunuldukça meydana çıkan bir şeydir." (Bon, 1997:26) Bunun yanında kitleyi oluşturan katılımcılar arasında hiçbir benzerlik ya da yakınlık olmayabilir. Kolektif ruh, bireylerin zekâları, meslekleri, eğitimleri, yaşayışları gibi değişkenlerden etkilenmez. Katılımcılar ırksal bilinçaltı tarafından yönetilirler. "Psikolojik kitle, aynı cinsten olmayan unsurlardan toplanma bir an için birbirleriyle kaynaşmış, geçici bir yaratık gibidir." (Bon, 1997:23) Bu, ayrı bileşenlere sahip kimyasalların bir araya gelerek oluşturduğu yeni bir maddeye benzer.

**"Kitleler halinde bulunan bireyin başlıca özellikleri:**

- 1- Bilinçli kişiliğin kaybolması
- 2- Bilinçaltı ile hareket eden kişiliğinin hâkimiyeti
- 3- Düşüncelerin, duyguların sirayet yoluyla aynı yöne doğru yönelişi
- 4- Telkin edilen düşüncelerin uygulamasına hemen başlamak isteği." (Bon, 1997:28)

Öyleyse ritüeli bir araya getiren kolektivitede de aynı ruh geçerlidir ve ritüel ruhunun yakalanabilmesi, bu kitlesel histerinin

gerçekleşebilmesine bağlıdır. Histeriyi meydana getiren son derece ilkel bu dürtüler, atalarımızdan miras kalan bilinçaltı itkililerdir. Esriklik bu ilkel dürtülerin ateşleyici gücünden doğar. "Trans ve coşkuya, Hristiyan kilise ayinlerinden yoga uygulamalarına, ritmik vurgular eşliğinde yapılan ilkel kabile törenlerinden Japon No tiyatrosuna kadar çok çeşitli durumda rastlanır." (Candan, Oyun Tören Gösterim, 2010:27) Zen Budizminin ilkeleri, Japon No tiyatrosunun en belirgin biçimsel özelliklerini şekillendirirken, ritmik müzik eşliğindeki danslar, dans ve dramının birleşiminden oluşan ritüelistik bir kolajdır. "Demek ki ibadet bir gösteri, dramatik bir temsil, bir simgeleştirme ve bir gerçekleştirme ikamesidir." (Huizinga, Johan, 2018:36)

Şamanizm'den Budizm'e dini nitelikli ritüelistik alışkanlıklar, onları bugünün din dışı tekrar eden davranış niteliği taşıyan ritüel anlamına yaklaştırmaktadır. "Yinelenen ritim içinde yoğun duygusal uyarımlarla gelen rahatlama, katharsis<sup>4</sup>'i çağırır. Araştırmacılar ritmik esrik davranışın yatıştırıcı, sakinleştirici etkisini beyinde ürettiği serotonin vb. doğal kimyasallara bağlar." (Candan, Oyun Tören Gösterim, 2010:28)

Vücudun esriklik halindeki tepkisi salt psikoloji temeline dayanmaz, tıbben de incelenmesi gereken değişimlere neden olur. Öyle ki katılımcılarda zaman zaman bayılma ve hiperventilasyon<sup>5</sup> semptomları bile görülür. Ortamdaki yüksek karbondioksit salınımının uzuvlarda spazmlarda yol açtığı da gözlemlenmiştir. Bu törensel davranış ve özündeki kitlesel histerinin biyolojik temelidir. Arkaik toplumların tamamında benzer şekilde görülen törensel davranış ve ritüellerde katharsis benzeri bir arınma ortaklığı bulunur. Arkaik toplumlarda ritüellerin çoğunda feryat ve yakarışlara rastlanma nedeni de budur.

4 Aristoteles Poetika adlı eserinde katharsis'i, temizlenme, arınma, arılaşma anlamında kullanır. Türkçeye arınma olarak geçmiştir.

5 Tıbbi terim: Anormal hızlı soluk alıp verme.

“Mevsimsel törenlerde inlemek ve feryat etmek çile ile yakından ilişkilidir. Bütün eski uygarlıklarda bunun sayısız örnekleri vardır. Didoros, Mısırlıların tahılın ilk biçilişinde isis için gözyaşı döktüklerini ve ağladıklarını söylüyor. Heredotos’a göre, yaz şenliklerinde Maneros denilen hüzünlü bir şarkı söylerlerdi.” (Gaster, 2000:36)

Tanrılar ve onların ruhlarıyla ilişkilendirilen bu feryatların çoğu, onların dünyadan kayboluşları üzerine yazılmıştır. Ancak bu inleme ve feryatları tamamen yas tutma davranışı gibi algılamak yerinde bir yaklaşım değildir. Çünkü coşkunluk içeren bu törenlerin yarattığı duygulanım üzerine inlemelerin ortaya çıkmış olması da olasıdır. Bunları bir sevinçten haykırış olarak da yorumlamak mümkündür. “Eski dillerin çoğunda “acıdan inleme” ve “sevinçten haykırma” sözcükleri pek birbirinden ayrılmış değildir ya da en azından birbirine yakındır., her ikisi de basitçe “bağırma” anlamına gelen bir tek yansımali köke dayanır. Örneğin, Yunanlılarda, elelizo filii her iki anlamda da fark gözetmeden kullanılır, İbranice h-l-l, “sevinçten bağırma”, a-l-l ve y-l-l, “ağlama ahı” il ilişkilidir, tıpkı Akadların elelu’sunun karşıtı alalu ile olduğu gibi.” (Gaster, 2000:42)

Dolayısıyla ritüelin içeriğindeki bu gibi sözlü imler, tüm kültürlerde ayin ve törenleri, toplumsal davranış bakımından tarihi bir kaynak haline getirir. Tıpkı toplulukların en temel gerçeğini oluşturan ve inanç sistemlerinin geleceğe aktarılmasını sağlayan mitler gibi, ritüeller de organik şekilde bağlı oldukları toplumların düşünce ve inanç sistemleri ile davranış biçimlerinin en temel tarihi kaynağını oluşturur.

### **Ritüelin Tiyatro Pratiğindeki Yeri**

Ritüel, onu ritüelistik yapan karakteri elbette zamanla değişime uğrarlar. Ritüel kavramının anlam dönüşümü yaşaması gibi tiyatrodaki

ritüelistik oyunlar revize olmaya başlar. Özellikle Japon Halk Tiyatrosu, ritüelistik tiyatronun oluşumunda başı çeker. “Performanslardan, klasik Japon tiyatrosuna, Batılı metinlerden çağdaşlaşan klasiklere, müzikallerden avantgarde oyunlara doğru genişleyen Japon tiyatrosu günümüzde oldukça canlı ve renkli bir portre çizmektedir.” (Birkiye, 2016:57)

Bu bağlamda Batılı tiyatro geleneğiyle Doğunun öz ve biçim bakımından sentezine, ritüeli çıkış noktası olarak ön ayak olur.

Dramatik olanın asal ögesi çatışma, ritüelin içerdiği karşıtlığın bir yansımasıdır. “Doğada karşıtların çatışması, sanatta yansımasını güçlü bir biçimde tiyatrodaki bulmuş, ritüellerin büyüsel atmosferinden doğan tiyatronun ilk asal dramatik malzemesini de mitoslar oluşturmuştur. Ritüellerdeki eylem ile bu mitoslar canlanmış ve ilkel toplumlardan, antik yunan uygarlığına değin tiyatronun ilk kıpırtılarını oluşturmuşlardır.” (Akgül, 2012:17)

Ritüelin dramatik olanı dramatik yapan çatışmayı barındırıyor olmasından hareketle, Richard Schechner’in bu teatral kolektivitinin önünü açacak biçim arayışı elbette tesadüf değildir. Bu bağlamda Schechner’in Dionysus in 69 girişimi, 1960’ların dünyasında devrimsel nitelikte bir gelişmeye yol açar. Bir doğum ritüeli temsili olan ve çıplaklığın bir anlatım aracı olarak kendine yer bulduğu bu oyunda, izleyicinin verdiği tepki, ritüelin ana çıkış noktasındaki birliktelik ve histeri gibi yoğun duygu durumlarının dışına çıkmıştır. “Çıplaklık, seyirci tarafından ilk başta garipsenmiştir, çıplak oyuncu bedenleri bazı seyircileri tedirgin etmiştir.” (Çelikçapa, 2014:68)

Dionysus in 69’un ilk gösterimlerinin birinde seyircilerden bazıları doğum ritüeli sahnesinde, oyuncularını taciz etmiştir. Schechner duruma müdahale etmek durumunda kalmış, sonraki süreçte de katılımcıları sınırlandıracak bazı kurallar getirmiştir.

Bu davranış biçimi izleyicinin bir katılımcı olarak doğrudan gösterinin içinde yer almak

istememesi biçiminde yorumlanabilir ancak ne koşul sağlanırsa sağlansın oyuncu için temsil niteliğini yitirmediğinden, tıpkı prova sürecinde yaşanan zorluklar gibi, ahlaki engeller içerir. “[...]bu çıplaklık düşüncesi oyuncularını zor bir sürece sürüklemiştir. Çoğu, ilk sergilendiği zamanki rahatlığını yitirmiştir.” (Çelikçapa, 2014:69)

Ritüelin özüne bir yaklaşma girişimi olarak görülebilecek oyunda belirli ölçüde de olsa seyirciye katılım izni verilmesi gerektiği açıktır. “Fakat seyircinin katılımına açık olan sahneler, bazen önceden planlanması imkânsız sahneler haline gelir. Bu yüzden, gösterimcilerle yapılan provalar, ne ile karşılaşılacağı tahmin edilemediği için, çoğu zaman amaçsız kalır. Sadece genel hatlarıyla, bazı sahne amaçları belirlenmiş ve kurallar koyulmuştur. Örneğin, oyun başlangıcındaki “Doğum Ritüeli” ve sonundaki “Ölüm Ritüeli” sahnesine, katılım için izin verilmez.” (Çelikçapa, 2014:76)

Avrupa tiyatrosundaki bu gelişme çağdaş bir tiyatro arayışının hem sebebi hem sonucudur. Çünkü günümüzde de ritüel ve tiyatro ilişkisine yönelik araştırma ve denemeler sürmektedir. Bunun yanında ritüel, Türk tiyatrosunda kaydedilen daha ağır aksak bir gelişim süreci içinde ele alınırsa, biçimsel açıdan Schechner’in uygulamaları kadar cesur olmamakla birlikte, benzer bir işlevselliğini yitirme sonucuyla karşılaştığı görülür.

Doğanın canlanması, ölümü, hasat zamanı gibi takvimsel gelişmelere göre şekillenen köy seyirlik oyunlarının ritüelistik kimliğinden başlayarak, günümüz tiyatrosunda sürdürülmeye çalışılan geleneksel boyuta kadar Türk tiyatrosu da, giderek ritüelistik kimliğinden uzaklaşmıştır. “Günümüzde oynanan dramatik köy seyirlik oyunlarındaki değişme ve yok olma olgusu, bilimsel ve teknolojik gelişmelerle olmuştur. Bilimin gelişmesiyle birlikte, kut-törenlerin inanç boyutunda çözümler de meydana gelmeye başlamıştır. Önceki dönemlerde verimliliğin

arttırılması, bolluğun sağlanması için başvuru ritüeller, günümüzde yerlerini yeni ve farklı disiplinlere ve uygulamalara bırakmak zorunda kalmıştır.” (Artun, 2004) Salt içeriğe ve tiyatronun misyonuna ilişkin değişimler değil, seyirci açısından da bazı gelişmeler yaşanmıştır. Cumhuriyet dönemi seyircisi, Muhsin Ertuğrul öncülüğünde koşullandırılmış ve daha en başta izleyicinin bir ritüel katılımcısı olması engellenmiştir. “1924’te 6 maddelik, tiyatrodan nasıl davranılacağını gösteren bir duyuru yayınlamıştır. Buna göre tiyatroya temiz giysilerle gelinir, gürültü yapılmaz. Konuşmak, ıslık çalmak, ayaklarını yere vurmak gibi hareketler yasaklanmıştır.” (And, 2014:162). Zaman içinde giderek yerleşen bu anlayış seyirciyi bir katılımcı olmaktan çok pasifize eden bir konuma getirmiştir. Ancak “İyi seyirci edilgin değil, etkin olanıdır” (And, 2014:163)

Bu bağlamda Türk tiyatrosu seyircisi, Dionysus in 69 örneğindeki kadar bile katılımcı değildir. İslami gelenekler ve yaşam ilkelerinden gelen Türk toplum yapısı nedeniyle, çağdaş tiyatro geleneği dahi birçok sansür ve engele takılarak, amacına hizmet edemeyecek biçimde icra edilmektedir. Ancak ritüel ve tiyatroyu, Türk tiyatrosu özelinde buluşturabilecek en yakın kavramsal tanımı, karnaval ile yapmak mümkündür. Karnaval’ın, tıpkı ritüelin özündeki şenlik ve törensel havayı taşıması bakımından, Mikhail Bakhtin’in karnavalesk6 adını verdiği kavramsal düzlemde birbirine yaklaştığı fikrinden yola çıkarak, Şark Dişçisi, Seni Seviyorum Türkiye gibi çağdaş sahneleme örnekleri incelenebilir.

6 Tam Türkçe karşılığı olmayan bu kavram, karnavalın içerdiği toplumsal normları alaşağı eden şenlik ve eğlence özü taşıyan, bazı kaynaklarca karnavallaşma, karnavalımsı gibi sözcüklerle tanımlanan, karnaval özellikleri taşıyan anlamına gelmektedir.

Engin Alkan yorumuyla 2011’de İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları’nda sergilenen “Oyun anlatıcı ile birlikte karnaval alanına gelen bir kumpanya ve bu kumpanyanın oyuncularının tanıtıldığı geçit törenine benzer bir dansla başlar. Daha en başından sahnede tam bir eğlence vardır.” (Salihoğlu, 2019:83) Karnaval atmosferini tam anlamıyla yakalamak isteyen yönetmen bununla yetinmez. “Rengârenk ve gösterişli dans ve coşkunun ortada olduğu her zaman aydınlık olan bir atmosfer vardır. Fonda bulunan beyaz perdede bu renkler yansır ve daha da canlı adeta bir sirk gösterisinin renkli ışıklarına dönüşür.” (Salihoğlu, 2019:83) Geleneksel konular ve ilişkilerin ele alındığı bu örnekte, karnavalesk kurgu, kostüm, ışık, dekor gibi unsurlarla desteklenmiştir. Örnekte görüldüğü üzere bu sahnelemede, Dionysus in 69 örneğindeki gibi, ritüele yaklaşan beden in vurgulandığı bir doğallık yakalanamamıştır. Aksine kostümler karnavalesk havayı yaratmada birer araç olarak kullanılmıştır. Ceren Ercan’ın kaleme aldığı ve Bakırköy Belediye Tiyatrosu’nun 2018’de sahnelediği, ‘Seni Seviyorum Türkiye’ örneğinde de, Türk toplum yapısına ait yerel olguların yer aldığı, ilişkilerin bu izlekte işlendiği bir başka, ritüele, oyun kişilerinin ele alınışı bakımından yaklaşan sahneleme örneğidir. Ritüelistik tavır bağlamında, “oyunun karakterleri bilinmezlik, arada kalmışlık, eşikte olma, bir çeşit arafta kalma halindedir. Bir geçiş dönemi içinde olan Türkiye’nin içinde bulunduğu belirsizlik kargaşa ve toplumsal bunalımın temsili olan mekân tüm kirli çamaşırları da göze sermenin metaforu olarak nitelenebilir.” Bir diğer açıdan “tüm oyun bir bilinmez zaman, bir şimdi, bir an içinde geçmektedir. Yarınlarını tahmin edemeyen kapana kısılmış bu insanlar dönüşüm değişim dönemindeki bir toplumun endişesinin yansımasıdır.” (Salihoğlu, 2019:95) Bu sahneleme örneklerinin ritüele, zaman

zaman karnavalesk bağlamda, zaman zamansa kişileştirmeler düzleminde ritüelistik havaya yaklaştığı, ancak bir ritüelistik tiyatro örneği ve yöntemi oluşturmada eksik kaldığı açıkça görülmektedir.

#### Sonuç

Ritüeller inanç temelinde şekillenen, toplumsal kültürün törensel nitelikli çekirdeğini oluşturabilir. Bunun yanında en ilkel hali ile açıklanamayan olayları açıklama çabası olarak da tanımlanabilir. Şüphe duyulan ve endişe verici olaylar için bir açıklama sunma işlevi de bulunur. Ancak ritüelleri tarihsel bir kaynak haline getiren şey toplumların kolektif kimliklerinin aktarıcısı olma görevidir. Çünkü tüm ritüellerin içeriğinde benzer temsiller ve örgütsel davranış kalıpları görülür.

Arkaik toplumlarda var olan ritüel yapısının zamanla çağcıl toplumlarda değiştiği gözlenir. Tarıma dayalı toplumlarda rastlanan mevsim dönüşümü, hasat zamanı ayinleri gibi törenler, yerini dinsel karakterini yitirmiş farklı bir formdaki ritüellere bırakır. Tarımsal ritüellerde, baharın gelişi, hasat zamanı gibi döngüsel durumlar konu edilir. Ancak buradan yola çıkarak ritüelin bütünüyle bir sanat olarak değerlendirilmesi yanlıştır. Ritüel pratik bir amaç taşır. Sanatın amacı ise yalnızca kendini gerçekleştirmektir. Sanatta, ritüeldeki sorgusuz inancın yerini eleştirel bakış alır. Ritüel hep aynı şeyleri konu edinirken, sanatın konusu sınırsızdır. Ancak elbette tiyatrunun alternatif arayışlar için ritüeli didikliyor olması boşa çaba değildir. Törensel niteliği, temsil içeriyor olması ve bu temsilin kurgulanıyor olması gibi ritüelin, tiyatrunun temel bileşenleriyle yakın ilişkisi, onu tiyatrunun kökeni yaptığı gibi tiyatrunun geleceğine dair ilgi çekici ipuçları taşıyor olması da olasıdır. Antonin Artaud, Richard Schechner gibi tiyatro araştırmacıları ve kuramcılarının neredeyse bir asırdır, tiyatrunun biçimsel ve dilsel arayışlarına dair soruların cevaplarını ritüelde arıyor olması, ritüelin tiyatro için ne denli zengin bir kaynak



olduğunun kanıtıdır. Ne var ki ritüel bugün tam anlamıyla performe edilmesi mümkün bir tiyatro biçimi gibi görünmemektedir. Çünkü ritüeli ritüel yapan kolektivite bugünkü pratikte sağlanamaz. Oyuncu ya da seyirci her zaman bir temsilin aracı ve ya parçası olarak bunun bilincindedir. Salt bu bile kitlesel histerinin oluşturulması önünde engeldir. Üstelik bireylerin katılımıcılığını sağlamak için güçlü doktrinlere ihtiyaç vardır. Çünkü toplumlar artık ilkel değildir ve bireyler bilinç düzeyinde son derece uyanık bir haldedir. Bilincin felce uğratılması söz konusu değildir. Günümüzde örgütlenmenin kendine zemin bulamayışının nedeni de budur. Din gibi saf inanç içeren bir öz taşımadıkça, kolektif haz ve duygu paylaşımı ritüelistik oyunlardaki gibi katharhisise yol açacak yoğunlukta gerçekleşemez. Topluma karşı sorumlu olduğumuz bireysel tasarlanmış davranışın yol açtığı üst kimlik, ritüeldeki törensel niteliği deforme ederek, toplumsal birlikteliğin ana örüntüsünü kuran ritüel katılımıcıları arasındaki bağı koparır. Schechner'in ve Artaud'nun denemeleri aksi için birer örnek teşkil etse de, bugünkü konjonktürde şiddet ve erotizm gibi ilkel dürtüler toplumsal ahlaki mekanizmaların kontrolündedir. Belirgin biçimde, Geleneksel Türk tiyatrosunun tarihi gelişimi içinde de bu mekanizmaların, tiyatro biçim ve içeriğine ne denli etkin şekilde yön verdiği gözlemlenebilir. Öyle ki, Türk tiyatro kronolojisi içinde, bireyselliği hiçe sayan, geleneklere bağlı toplumsal bir ideale hizmet edecek bir tiyatro formatı ortaya çıktığını açıkça görmek mümkündür. Bu bol sansürlü kısıtlayıcı icra biçimi de, gösterim sırasında amaçlanan kitlesel histeri ile kolektivitenin önündeki en büyük engeldir. Ancak çeşitlenen ve artan tüketim alışkanlıkları ile ekonomik ve sosyal hayattaki gelişmeleri takiben, elbette Avrupa tiyatrosu gibi Türk tiyatrosunda da, zaman içinde büyük içerik ve biçim değişikliklerine uğramıştır. Bazen

karnavaleskin törensel kimliği boyutunda, bazense oyun kişilerini ritüel katılımıcılarına yaklaştıracak nitelikler kazandırılması yoluyla ritüelistik hava yaratılmaya çalışılmıştır. Fakat bu değişiklikler yine de ritüelin, bir sahneleme önerisi olmasından öteye geçememiştir.

Dramatik yapısı bakımından ritüelin modern dramayla benzerliği açıktır. Ancak bu benzerlik ritüelin, tiyatro için tek başına tümünden yeni bir biçim önerisi olabilmesi adına yeterli değildir. Çünkü ne ritüeldeki örgütsel davranışın bugün modern dramada uygulanabilirliği vardır ne de onunla aynı amacı taşır. Ritüel ancak ve ancak çıkış noktasıdır.

Dolayısıyla katılımıcıların, kitlesel histerinin gerçekleşebilmesi için gereken adanmışlığı sağlamak için bu farkındalıktan yoksun olmalarını beklemek gerçekçi değildir. Aynı şekilde oyuncunun da temsil fikrinden uzak bir ritüel katılımıcısı olmasını ummak olası değildir. Bu yüzden tam anlamıyla ritüele dönüş teorik olarak kulağa mümkün gelse de, pratikte değildir. Ritüeller tiyatro için daha çok biçimsel bir temsil yöntem arayışının çıkış noktası ya da tiyatroyu anlamaya dair veri toplanacak, tarihsel bir kaynak olarak görülmelidir.

### **KAYNAKÇA**

- Akgül, T.Y. (2012). Antik Yunandan Modern Sonrasına "Myth" Kavramının Evrimi. İzmir, Türkiye: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- And, M. (2014). M. And içinde, Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi. İletişim Yayınları.
- Artun, E. (2008). Halk Kültürü Tiyatrosu Sempozyumu. İstanbul: Yeditepe Üniversitesi.
- Birkiye, S. K. (2016). Kendi Kültürünü Dönüştürmek: Japon No Tiyatrosu. Aydın Sanat, 45-61.
- Bon, G. L. (1997). Kitleler Psikolojisi. İstanbul: Hayat Yayıncılık.
- Candan, A. (2010). Oyun Tören Gösterim. İstanbul: Norgunk.
- Çelikçapa, E. (2014). Richard Schechner'in Performans Anlayışı. İstanbul: Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Gaster, T. H. (2000). Thespiis - Eski Yakındoğu'da Ritüel, Mit ve Drama. İstanbul: Kabalcı.
- Huizinga, J. (2018). Homo Ludens. içinde Ayrıntı Yayınları.
- Karaman, K. (2016). Ritüellerin Toplumsal Etkileri. Şehir ve Düşünce, 80-89.
- Nutku, Ö. (1993). Dünya Tiyatrosu Tarihi 2. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Peacock, J. L. (2006). Ritüellerin Sosyal Evrimi Teorisi Üzerine Notlar. Milli Folklor, 141-148.
- Salihoğlu, B. (2019). Türk Tiyatrosunda Karnavalesk ve Grotesk Sahneleme İncelemeleri. İstanbul: İstanbul Aydın Üniversitesi.
- <https://sozluk.gov.tr/> (21.10.2020)