

# **SAYA GEZME OYUNUNU ARTAUD’NUN “KIYICI TİYATRO” KURAMIYLA BİRLİKTE DÜŞÜNMEK**

## **Considering Saya Gezme Play Together with Artaud’s Theory of Theatre of Cruelty**

**Dr. Ezgi METİN BASAT\***

### **ÖZ**

Bu çalışmada Antonin Artaud’un kıyıcı tiyatro adını verdiği tiyatro kuramı, Anadolu köy seyirlik oyunlarından *saya gezme* oyunu ile birlikte incelenecektir. Antonin Artaud, Batı tiyatrosunun yapısında önemli kırılmaları temsil eden avangart kuramın öncülerini kabul edilmiştir. Sözü edilen kuramların beslendiği kaynaklara bakıldığında tiyatroların özüne dönme, ritüelistik özelliğini yeniden hatırlama, bu özden “yeni” ve “başka” bir şey oluşturma fikri üzerine temellendiği görülmektedir. Artaud’un tiyatro kuramında bu özelliklerin yanında Doğu Tiyatrosu’nun yapısal özelliklerinin etkisi açıkça görülmektedir. Ancak bu etkinin taklitten çok ortaya yeni bir biçim ve içerik koyma düşüncesi taşıdığı açıktır. Ritüellerin işlevlerini yeniden yorumlama, oyuncu-seyirci ilişkisi, beden sembolik ifade biçimleri Artaud’un tiyatro kuramının temelinde yer alırlar. Bu özellikleriyle tiyatroların ritüelistik yanı sıra öne çıkmakta ve günümüz tiyatro çalışmaları için dikkate değer veriler sağlamaktadır. Artaud’un tiyatro kuramını biçimlendiren temel dayanakları Anadolu’daki birçok köy seyirlik oyununun yapısında da görmek mümkündür. Bu nedenle çalışmada yukarıda sözü edilen tiyatro kuramı ve bu kuramın biçimlenmesinde etkili olan özelliklerin belirgin biçimde görüldüğü *saya gezme oyunu* örnek olarak seçilmiştir. Batı’da gelişen bir tiyatro kuramı ile köy seyirlik oyunlarının benzerliğini göstermekten ziyade köy seyirlik oyunları üzerine kuramsal bir yapının oluşturulmadığına ve yeni biçimlerin alt metinlerini biçimlendirmemiş oluşuna dikkat çekmek, bu çalışmanın temel meselesini oluşturmaktadır. Günümüzde köy seyirlik oyunları üzerine yoğun bir derleme külliyatı olmasına rağmen bu oyunların özgün ve kendi bağlamında biçimlenen tiyatro kuramları üretmemiş olmaları dikkat çekici ve sorgulanması gereken bir durumdur. Bu nedenle çalışmada köy seyirlik oyunlarının biçim ve içerik açısından Batı’da biçimlenmiş bir kurama etkilerini irdelemenin yeni fikirler üretebilmek açısından farkındalık yaratacağı düşünülmektedir.

### **Anahtar Kelimeler**

Antonin Artaud, Kıyıcı Tiyatro, Saya Gezme, Köy Seyirlik Oyunları, Ritüel-Tiyatro İlişkisi

### **ABSTRACT**

In this study, Antonin Artaud’s theory of theatre of cruelty will be examined together with *saya gezme* play of Anatolia. Artaud is accepted among the pioneers of avant-garde theory which reflects crucial breakdowns in the structure of Western theatre. When looked into the sources from which these mentioned theories feed, it is seen that, these sources are based on the idea of going back to basics of theatre, remembering the ritualistic feature of it and creating something “new” and “different” from this essence. Other than these features, the impact of structural characteristics of Eastern theatre can be clearly observed on Artaud’s theatre theory. However, it is obvious that, this impact intends to reveal a new form and content rather than imitation. Reinterpretation of the functions of ritual, relationship between player and audience, symbolic manifestations of body underlie Rimbaud’s theatre theory. With these features, ritualistic side of theatre shines out and provides significant data for contemporary theatre studies. Premises which shape Artaud’s theatre theory can be seen in the structure of most of the village plays in Anatolia. Therefore, aforesaid theatre theory and *saya gezme* play which signally exhibits the features that are influential in the formation of this theory have been selected as an example. The key issue of this paper, rather than signifying the similarity between a Western theory and village plays, is to draw attention to the failure in developing any theoretical structure on village plays and it hasn’t formed subtexts of new forms. Today, although there is corpus of compilations on village plays, it is remarkable that these plays haven’t generated theatre theories which are genuine and take shape in its own context and therefore, this needs to be questioned. For this reason, it is thought that, examining the impacts of village plays on a theory formed in the West will raise awareness with regard to generating new ideas.

### **Key Words**

Antonin Artaud, Theatre of Cruelty, Saya Gezme, Village Plays, Relationship Between Ritual and Theatre.

\* Gazi Üniversitesi Türk Halk Bilimi Bölümü doktora programı mezunu, Ankara/Türkiye, ezgimetinbasat@gmail.com

Köy seyirlik oyunları geleneksel Türk tiyatrosunun yapısal özelliklerini yansıtmaya açısından önemli özelliklere sahiptir. Bu oyunlar, biçimsel olarak seyirci-seyir yeri-oyuncu üzerine dikkate değer veriler sunarken içerik olarak insan-doğa ilişkisini yansılayan doğa takvimini bir gösterime dönüştürürler. Bu nedenle yapılarında birçok alt metin barındırırlar. Bütün bunların yanında 19. yüzyıldan sonra Batı tiyatrosunda meydana gelen kırılmalarla üzerinde yeniden düşünölmeye başlanan tiyatronun kökeni meselesine dair de önemli veriler sağladıkları görölmektedir. Makalenin temel meselesi ise 19.yüzyıldan itibaren sürdürölen tartışmalar arasında öne çıkan ritüel ve tiyatro ilişkisine rağmen köy seyirlik oyunlarının, Türk tiyatrosu üzerinde kuramsal bir temeli neden biçimlendirememiş olusudur. Bu nedenle çalışmada özellikle 19. yy'dan sonraki tiyatro kuramlarını biçimlendiren Avangard kuramın yapısal özellikleri, köy seyirlik oyunlarının yapısıyla karşılaştırılarak irdelenmiştir.

Köy seyirlik oyunları üzerine yapılan halk bilimi çalışmalarının zengin bir derleme arşivi oluşturduğu görölmürken tiyatro alanında ise köy seyirlik oyunların biçimsel yapılarının yöntem olarak kullanıldığı görölmektedir. Örneğin yetmişli yıllarda Haşmet Zeybek tarafından yazılan *Düğün ya da Davul*, Ömer Polat tarafından yazılan *Aladağlı Miho*, Nurhan Karadağ'ın sahnelediği *Bozkır Dirliğı* ve *Gerçek Kavga* köy seyirlik oyunlarının Türk tiyatrosundaki çağdaş yansımaları olarak örneklendirilebilir<sup>1</sup>. Bütün bu değerli çalışmaların yanı sıra günümüzdeki tiyatro kuramlarını biçimlendirecek bir kuramsal yapı oluş-

turmadığını söylemek mümkündür. Ancak günümüzde birçok tiyatronun yapısal çalışmalarını etkileyen Grotowski, Barba ve Artaud gibi antropolojik tiyatro kuramını biçimlendiren sanatçıların merkeze aldıkları biçim ve içerik Anadolu coğrafyasında biçimlenen biçim ve içeriğe oldukça yakın görölmektedir. Bu nedenle geleneksel Türk Tiyatrosu üzerine geliştirilmiş kuramsal bir yapının ve de uygulamanın gelişemeyişi dikkat çekici ve sorgulanması gereken konulardan birisidir. Söz konusu bu sorun merkeze alınarak çalışmada, modern-avangard tiyatronun "babası"<sup>2</sup> olarak kabul edilen Antonin Artaud'un, tiyatro kuramının temelini oluşturan kıyıcı tiyatro fikri<sup>3</sup>, organsız beden, ideografik tiyatro dili ve kıyıcı tiyatro kavramları, köy seyirlik oyunlarından *saya gezme* bağlamında incelenecektir. Söz konusu bu özellikler için seçilen örnek ise *Köyümüzde Şenlik Var* isimli TRT belgeseli içinde yer alan Karadağ'ın belirli günlerde oynanan töresel ya da büyüsel oyunlar başlığı altında incelediği *saya gezme* oyunudur. Koyun ve keçilerin doğumlarıyla ilgili ve aynı zamanda baharın gelişini müjdeleyen oyunlar, *saya gezme* adının yanı sıra *Kuzunun Tüyü Bitti*, *Köse Oyunu*, *Yılbaşı ve Saya Oyunu*, *Tortu*, *Körkü*, *Çan Sallama*, *Congulus*, *Kış Yarısı ve Köse*, *Davar Yüzü* isimlerle de oynanmaktadır (Elçin 1964: 32). Genel olarak köy seyirlik oyunlarının özelliklerine bakıldığında bu oyunların, günümüzde üzerine yoğun biçimde tartışılan seyirci-seyir yeri-oyuncu üzerine dikkat çekici veriler sunduğu görölmektedir. Çalışmanın ilerleyen bölümlerinde ayrıntılı olarak incelenecek olan özelliklere geçmeden kısaca aktarılacak olursa, köy seyirlik oyunları düğün-

lerde, bayramlarda ya da yılın belirli günlerinde köylülerin “oyun yapma” “oyun çıkarma” adı altında yarattıkları bir tiyatro olayıdır. Köylünün kendi olanaklarıyla biçimlenmiş, oyuncu ve seyirciyi de içine alacak geniş bir alanda oyunların oynanması yeterli olmuştur. Köylü, oyunun oynanacağı yeri ve zamanı önceden bilir ve istediği zaman bilet, sıra, gürültü etmeme, yer bulamama gibi sorunları olmadan oyunu seyretmeye, oyuna katılmaya gelir. Oyuncular ise hazırlıklarını önceden yapmış köyün yetenekli kişileridir. Metin, prova, ezber, gişe gibi dertleri yoktur. Genellikle önceden bilinen oyunu seyircileri ile birlikte oluştururlar (Karadağ 1978: 9). Metin And ise dramatik oyunların en ayırıcı özelliğinin bu oyunların seyirlik oyunları olduğunu ve Anadolu köylüsünün bu türlere “oyun çıkarma” adı verdiğini ifade eder. And’a göre Anadolu köylüsü için oyunlar kutsaldır. Uğur getirme, bolluk yaratma ve hasta sağaltma gibi çeşitli işlevler oyunlardan beklenir. Örneğin kimi törensel ve büyüsel oyunlarda türküler, maniler, evler dolaşarak yiyecek toplanırken söylenir. Burada iki işlev vardır. Hem uygulamanın uğur bereket getireceği beklenir hem de armağan verilmesi hatırlatılır (And 2003: 125). Kısaca özellikleri verilen köy seyirlik oyunları arasında yer alan *saya gezme* Şükür Elçin’in sınıflandırmasında ritüel oyunlar başlığı altında *hayvan kültürüne bağlı oyunlar* arasında yer almaktadır. Nurhan Karadağ ise *saya* gezmeyi “belirli günlerde oynanan törensel ya da büyüsel oyunlar” başlığı altında incelemektedir (Karadağ 1978: 17). *Saya gezmenin* özelliklerine bakıldığında bu oyunda Anadolu köylüsünün önemli geçim kaynaklarından birisi olan hay-

vancılığın önemi belirgindir. Oyunda hayvanların sağlıklı oluşlarının önemi ve de insan-doğa ilişkisini yansıttığını görmek mümkündür. Karadağ’dan aktarılacak olursa köylüler, pratik deneylerle hayvanlarına en iyi şekilde bakmayı öğrenmişlerdir. Hayvanların hastalıklarının tedavileri, döl zamanları, doğumları bilinmektedir. Köylü doğanın düzenli değişimleri karşısında bitki ve hayvanların yaşamlarını kendi yaşamları kadar iyi öğrenmiştir (Karadağ 1978: 19). Burada da görüldüğü gibi hayvanların dönemsel süreçlerinin takibi ve bu geçişlerin köylüler tarafından özel olarak işaretlendiği görülmektedir. Pertev Naili Boratav bu süreçleri “çoban bayramları zinciri” içinde değerlendirir. Bu zincir *koç-katımı*, *saya (davar yüzü)* ve *döl* süreçlerinden oluşur. Boratav’dan aktarırsa koç katımı bölgeden bölgeye değişiklik göstermekle birlikte

1 Ekim ve 20 Kasım arasında bir zaman aralığına denk gelmektedir. Koç katımında davul zurnalarla köy halkı köy meydanlarında ve harman yerlerinde toplanırlar. Çobanlar süslenmiş, kınalanmış koçları dışı koyunlara salarlar. Yerine göre *saya gezme*, *koyun yüzü*, *davar yüzü* gibi isimlerle adlandırılan *saya bayramı* ise koç katımından yüz gün sonra kutlanmaktadır. Koyunların gebelik süresi 150 gündür. Koç katımından yüz gün sonra anasının karnında kuzunun canlandığına, tüylerinin çıkmaya başladığına inanılır. Bu nedenle *koyun yüzü* ve *davar yüzü* denilmektedir (Boratav 1999: 212-213). Görüldüğü gibi *saya gezme* köy halkı için can alıcı bir döneme işaret etmekte ve halkın doğa takvimini bir oyuna dönüştürmektedir. Doğumla gelecek bereket, hayvanların sağlıklı oluşu, doğanın canlanması bir anlamda

doğanın takvimini de somutlamaktadır. Bu nedenle sözü edilen oyunlar söz konusu özellikleriyle bütünsel olarak değerlendirildiğinde ritüelistik yapıları bugüne aktaran metinler olarak da değerlendirilebilirler. Ritüel ve oyunu bir arada sunan bu oyunlarda ise seyirci-seyir yeri ve insan bedeninin kullanış biçimleri de dikkat çekicidir.

Antonin Artaud'nun tiyatro kuramı kısaca özetlenecek olursa, onun tiyatro düşüncesinin Birinci Dünya Savaşı öncesinde öne sürdüğü tiyatro anlayışı ile günümüz modern tiyatro anlayışını birbirine bağlayan önemli bir kaynak olduğu söylenebilir. Artaud'un etkisi öncelikle Fransız öncü tiyatrosunda daha sonra Avrupa ülkelerinde ve Amerika'da görülmüştür. Absürd tiyatro yazarları onun kuramını uygulamışlardır. Artaud, Avrupa tiyatrosu geleneğine karşı çıkarak tiyatronun yeniden ilkel büyü törenlerindeki niteliklerine ve bu törenlerdeki etki gücüne kavuşturulması gerektiğini savunmuştur. Ona göre tiyatro gerçek işlevini ancak böyle yerine getirebilir ve eskiden olduğu gibi toplumu iyileştirme gücüne kavuşur. Yaşam anlamını yitirmiştir ve kültür yaşamdan kopmuştur. Uygur insan denilince akla belli sistemleri ezberlemiş biri ortaya çıkmaktadır. Oysa kültür eylemde gerçekleşmelidir. Bunun için ilkel büyülere dönmek, insanın içindeki gizli güçlere ulaşmak gerekir. Tiyatro, insanın gizli dürtülerini, iç güdülerini, heyecanlarını acıta acıta ortaya çıkarır. Bu acılı işlem bir iyileştirme ve sağaltma yöntemidir. Bu nedenle kıyıcı tiyatro insanın gizil ötesi güçlerini tanıma süreci olacaktır. Tiyatro bunu sağlayabilmek için bu gizli ve gizemli işleri sahnede nesnelleştirecek, somut olarak görüntüleyecektir.

Bu bakımdan Doğu Tiyatrosu Avrupa tiyatrosunun başaramadığı şeyi gerçekleştirebilmiştir. Kıyıcı tiyatrodaki sahne dili konuşma dili değil görüntü dilidir. Sahne ve salon ayrımı ortadan kalkmıştır. Dekor yoktur (Şener 2006: 246-247). Sözü edilen bu ayrımın ortadan kalkması oyunu ve seyirciyi farklı mekânlara taşımış, seyir yeri ve sahne ayrımına da farklı bir bakış kazandırmıştır.

Antonin Artaud'nun Bali Tiyatrosu'ndaki biçimsel ve içeriksel yapıyı temele alarak biçimlendirdiği kuramsal alt yapı, Anadolu'da özellikle mevsim geçişlerinde oynanan birçok köy seyirlik oyununda karşımıza çıkar. Özellikle oyunların sahneleme biçimi, oyuncu-seyirci-sahne ilişkisi, oyuncunun bedenini kullanış biçimi bu açıdan dikkat çekicidir. Bu nedenle Artaud tiyatrosunun temel dinamiklerini köy seyirlik oyunları üzerinden düşünmek geleneksel tiyatro üzerine yeni bakış açılarının getirilmesine katkıda bulunacaktır. Sözü edilen bu oyunlar Ahmet Kutsi Tecer'e göre iptidai dramatik folklor ürünleridir. Bu ürünler derlendikten sonra geleceğin milli halk tiyatrosunun özellikle de gelecekteki komedinin teşekkülünde önemli etkiler yapabilirler. Çünkü bu oyunlar gibi komedi de yerel ve kolektif özelliklerinden oldukça fazla biçimde yararlanır (Tecer 1940: 5)

Cristopher Innes, *Avant-Garde Tiyatro* adlı yapıtında Artaud'nun tiyatro kuramının, illiklik-ritüel-vahşet-gösteri biçiminde formüle edilebileceğini ifade eder (Innes 2010: 60). Innes'e göre bu özellikleriyle Artaud, Avrupa-dışı teatral biçimlerin değil, özel olarak "uygarlık karşıtı" biçimleri arayan ilk sanatçıdır. Artaud'yu Bali tiyatrosunda etkileyen şey "bü-

yünün güdüsel hayatta kalması” ve yanlışlıkla inandığı irade dışı ve görsel jestlerdir. Vahşet Tiyatrosu'nun temellerini oluşturan öğeler arasında mitolojik sistemi oluşturan, Frazer'ın “duygudaşlık” ve “taklit büyü” olarak tanımladığı sistemdir (Innes 2010: 87). Yukarıda sözü edilen tiyatronun büyüsel, ritüelistik ve seyirci için gerçek bir yaşantı içerme biçimlerini Anadolu'nun birçok yerinde yakın zamana kadar köy seyirlik oyunları içinde görmek mümkündür. Söz konusu bu özellikler üzerinden incelendiğinde Nurhan Karadağ'ın “Belirli Günlerde Oynanan Töresel ya da Büyüsel Oyunlar” başlığı altında, Metin And'ın ise “Köylü Tiyatrosu Geleneği” başlığı altında incelediği oyunlardan *saya gezme* oyununun dikkat çekici olduğu görülür.

Yukarıda da ifade edildiği gibi *saya gezme* koyunların kuzulmasına 50 gün kala yapılan bir köy seyirlik oyunudur. Oyunun döngüsel bir zamanı somutlaştırma işlevi olduğu ilk bakışta dikkat çekmektedir. Doğa-insan ilişkisi, hayvanların sağlıklı oluşu ve bereketi çağırma gibi özellikleriyle ritüelistik birçok unsuru oyunlara taşımaktadır. Dilaver Düzgün'ün de ifade ettiği gibi “kış yarısı oyunları” köylünün hayatını düzenleyeceği bir takvim edinmesini, yılın belirli günlerinde ortaya çıkan doğal olayları bilmesini zorunlu bir hale getirmiştir. Kıştan yaza geçilmesi, soğğun, durgun ve verimsiz mevsimin bitip sıcağın, bolluğun verimliliğin gelmesi, birtakım kutlamalara ve toplu eğlencelere sebep oluşturmuştur. Böylece tarımla uğraşan toplulukların insan-tabiat ilişkilerine önem verdikleri de açık biçimde ortaya çıkmaktadır (Düzgün 1999: 46).

Çalışmanın örneğini oluşturan

*saya gezme* oyununda Artaud'nun dikkat çektiği seyirci-oyuncu ilişkisi, sahneleme, bilinçaltı, organsız beden, bilinçaltının dışa vurumu gibi özellikler oldukça belirgindir. Artaud'ya göre Doğu tiyatrosu gösterilerinin ruh üzerindeki doğrudan ve imgeli eylem gücünün nedenlerinden biri, bu tiyatronun binlerce yıllık geleneklere dayanması, duyulara göre ve olası her düzeyde jestlerin, tonlamaların, uyumun kullanım gizlerini bozmadan korumuş olmasıdır (Artaud 1993: 42). Oldukça uzun bir zaman içinde biçimlenmiş olan bu oyunlardaki ritüelistik özellikler, bireyin gözlemci konumundan eyleyen konumuna geçişini yansıması açısından dikkat çekicidir. Oyun başlamadan önce seyirci ve oyunculara “Neden bu oyunu oynuyorsunuz?” sorusuna verilen yanıtlar da binlerce yıllık bir geleneğin belirgin jestler biçimine dönüştüğünü, seyircinin yaşam biçimiyle bütünleştiğini, nedenlerini bile hatırlamadığını göstermektedir. Sözü edilen bu uzun süreçteki biçim ve içeriğin bir kısmı değişse de oyunların temel içeriklerini ve işlevlerini taşıyan jestler ve bedensel eylemler ilk bakışta dikkat çekmektedir. Bu tespit, köy seyirlik oyunlarında gerek seyircilerin gerek oyuncuların yorumlarında belirgin biçimde onaylanmaktadır. Elçin'e göre de köylüler, bu oyunların icat edilmediğini eskiden beri var olduğuna inanırlar (Elçin 1964: 52). Örneğin koç katımının yapıldığı bir anda koçların başına elma takan ve üstüne erkek çocuğu oturmuş olan birisi “*Bu tören artık dedelerimizden kalma devam edip geliyor şimdiye kadar, babamdan atamdan böyle gördüğüm için. Ben kendim dedelerimden gördüğüm gibi bu koçu bu vaziyette kattım. Babamla kattım, şimdi çocuklarımla katarım*”<sup>4</sup>

cevabını vermektedir. Benzer biçimde *saya gezme* oyununu düzenleme görevi üstlenen *Arap*'a neden öyle giyindiği ve yüzünü siyaha boyadığı sorulduğunda “*evvelden görüldüğü gibi geyişi böyle yapılmış, biz de öyle yaptık*” biçiminde yapmış olduğu açıklama Artaud'nun yukarıda alıntılanan düşüncesine örnek oluşturabilecek niteliktedir. Yukarıdaki örnekte de görüldüğü gibi sözü edilen oyunların neden oynandığı bilinse de oynanış biçimleri, jestlerin ve bedensel hareketlerin nedenleri oyuncular tarafından açık biçimde dile getirilememektedir. Oyuncuların *babadan atadan böyle gördük* biçimde geçmişe yani önceki nesillere yaptıkları atıflar tiyatronun ritüelistik kökenine yapılan vurgu açısından oldukça dikkat çekicidir. Eliade'ye göre tüm dinsel eylemlerin temelini tanrılar, medenileştirici kahramanların ya da mitsel atalar tarafından atılmış olduğu yönünde bir inanış vardır. Her türden insani eylem, zamanın başlangıcında bir tanrı, bir kahraman ya da bir ata tarafından icra edilen bir eylemi tamı tamına tekrarladığı ölçüde geçerlilik kazanır (Eliade 1994: 36). Bu vurgu akılda tutularak *saya gezme* oyunu incelendiğinde oyunun *Arap* ve *Değirmenci*'nin aynı kızla evlenmek istemeleriyle başladığı görülür. Ancak kızın babası her ikisine de mal ve mülklerinin neler olduğunu sorar. Kız, *Arapla* her tarafı siyah olduğu için evlenmek istemediğini belirtir. Ancak yine de kızın babası *Arap* ve *Değirmenci*'nin güreş yapmalarını ister. Oyunun bu kısmında *Değirmenci* ölür ve yeniden dirilir. Ancak bir kere daha yarışmaları istenir. Oyunun sonunda müzikle birlikte dans edilir ve evler gezmeye başlanır. *Arap* ve *Değirmenci*'nin ak-kara çatışmasını

sergilediği; oyunun bolluk-bereket ve insan-doğa ilişkisini imlediği başlangıcından beri kendisini göstermektedir. Bununla birlikte Türk mitolojik anlatılarında sıkça karşılaşılan evlenmek isteyen erkeklerin yiğitlik göstermesi de oyun içine yerleştirilmiş görünmektedir.

Ak-kara çatışması, ölüp dirilme, kız kaçırma, yiyecek toplama gibi özellikler köy seyirlik oyunlarının alt metinleri olarak hemen hemen bütün oyunların yapısında görülmektedir. Bu nedenle oyuncularının nedenlerini açıklayamadığı bedensel eylemler, toplumun ilk dönemlerinin mit ve ritüellerini bugüne taşımaktadır. Nurhan Karadağ'dan aktarılırsa, “ilkel” insan, tabiat olaylarının ardında bulunduğu inandığı üstün güçleri etkilemek, mevsim değişimlerini hızlandırmak için bahar başlangıcında, gün dönümlerinde taklitle kutsal törenler yapmaktadır. Bu törenlerde kışın yazı, kuraklığın bolluğu izlemesi, toprağın kurumasından sonra baharın gelip bitki örtüsünün canlanması, tabiat güçlerinin ölüp dirilmeleri canlandırılır. Bu işlemlerin önderliklerini ise çoğunlukla büyücüler ve din adamları yapmıştır. Düzenlenen bu törenler daha çok yaz kış, yeni-eski yıl, bolluk-kıtlık gibi değişim zamanlarında olmuş ve bunun sonucunda da belirli bir takvim oluşmuştur (Karadağ 1978: 10). Karadağ'ın aktardığı bu törenlerin yakın zamana kadar hatta günümüzde bazı köylerde sürmekte olduğu bilinmektedir. Oyunda birbirine zıt olan iki kişi arasından evlenecek olanın seçilme işlemi söz konusudur. Bu evlilik için ak-kara çatışması, kızın kaçırılması ve ölüp-dirilme aşamalarından geçmek önemlidir. Eliade'ya göre de kolektif orjilerin çoğunluğunun ri-

tüel gerekçesi bitkisel büyüme güçlerinin canlandırılmasıdır: Bunlar yılın belli kritik dönemlerinde söz gelimi tohum filizlendiği veya hasat olgunlaştığında düzenlenir ve mitsel modelleri daima kutsal evliliklerdir (Eliade 1994: 39). *Saya gezme* oyununa bakıldığında temel meselenin *Değirmenci* ve *Arap* arasındaki rekabet üzerine kurulu olduğu görülmektedir. Burada yüzü beyaza boyalı ve şişman değirmenci ile yüzü siyaha boyalı Arap, aynı kızla evlenmek istemektedirler. Bunun için yapılması gereken ise onların güreşmeleri ve içlerinden birisinin güç gösterisinde bulunmasıdır. Oyunda ak-kara çatışması, evlilik, yiğitlik ve de geyik, ayı, tilki gibi mitolojik hayvanların yer alışı oyunların sembolik ve ritüelistik yanını Eliade'nin belirttiği kutsal evlilik fikrinde örneklenmektedir. Bu oyunların içerikleri, biçimleri ve oyuncu nitelikleri Artaud tiyatrosunun ritüelistik kökeniyle uyumlu görünmektedir. Başka bir ifadeyle Bali Tiyatrosu'nda Artaud'yu en çok etkileyen şey de tam olarak tiyatrosunun yukarıda sözü edilen özelliğidir. Artaud, Bali Tiyatrosu'nda asıl hayranlık uyandıran şeyin, şaşırtıcı bir titizlik ve bilinçle ölçülmüş bu gösteriden, bir bereket, bir değişik düşünüş ve verimli bir bolluk duyumu edinilmesi olduğunu ifade eder. Ona göre en zorlayıcı uyumlar bir çalgının çığığında arasında işitme duyumuzdan görme duyumuza, düşünceden duyarlılığa bir oyuncunun jestinden bir bitki deviniminin çağrıştırılmasına dek durmamacasına yayılır (Artaud 1993: 49).

Oyuncular açısından incelendiğinde *saya gezme*deki oyuncuların herhangi bir tiyatro eğitimi almadıkları görülmektedir. Kısaca oyunlar köylülerin kendi aralarında oluşturdukları

bir ekip tarafından oynanmakta ve nesiller arası izleme yöntemiyle öğrenilmektedir. Burada oyuncuların rollerinde de doğa-insan ilişkisi öne çıktığı görülür. Oyuncuların *Deve*, *Arap*, *Tilki*, *Tavşan*, *Küp Karın*, *Geyik*, *Kolsuz*, *Ayı*, *Toplayıcı* gibi isimler aldıkları görülmektedir. Burada insan bedeninin kendine yabancılaşarak hayvan görüntüsü kazanması ve bu görüntülerin mitolojik birer sembol oluşu *organsız beden* anlayışına denk düşmektedir. Bu açıdan yaklaşıldığında *saya gezme*'deki oyuncuların bir ritüeli gerçekleştirdikleri ve bir totem oluşturduklarını söylemek mümkündür. Artaud'ya göre her gerçek kültür, vahşi yani tümüyle kendiliğinden totemciliğin yabanıl ve ilkel olanaklarına dayanır (Artaud 2013: 13).

*Saya gezme* oyununda oyuncuların kostüm ve aksesuarları da bunu destekler. İnsan bedeninin deveye dönüşmesi, geyik biçimini alışı, kolların gizlenerek yerine takılan ağaç parçaları, mitolojik birer temsil olmalarından dolayı Artaud'nun *organsız beden* anlayışını anımsatır. Burada dikkat çekici bir diğer özellik ise Artaud'nun oyuncunun kostümünde olması gerekenler arasında sıraladığı simgesel giysilerdir. "Bali Tiyatrosu" başlıklı yazısında Artaud, oyuncuların, geometrik biçimli giysilerle canlı hiyeroglifleri andırdığını, giysilerinin biçiminin bile, bedeninin eksenini değiştirerek, kendinden geçme ve sürekli savaş durumunu yansıttığını belirtir. Artaud'ya göre bu giysiler, savaşçı rolündeki oyuncuların giysileri yanında, simgesel ikinci giysiler yaratır ve içimizde anlaksal bir düşünce uyandırır (Artaud 1993: 48). Bu açıdan *saya gezme* oyuncularının kostümlerine bakıldığında oyuncunun bedeninin de-

ğişimi ve kendi bedenini sembolik bir ifadeye dönüştürdüğü görülmektedir. Örneğin *saya gezme* oyununda *Arap* rolünü oynayan oyuncu bedenini siyaha boyamıştır. *Değirmenci*'yi oynayan oyuncu ise bedenini unla beyazlatmıştır. Boyun kısmındaki geyik boynuzları, siyah kıyafetler ve bedenün çeşitli yerlerine takılmış çanlarla *Arap* ve de onun karşısında yer alan, kıyafetleri tamamen beyaz renkte olan *Değirmenci*, kollarını gizleyerek onların yerine iki adet odun takan ve oyunun bir anlamda ayın yöneticisi rolünü üstlenen *İbiş*'in kostümleri oldukça simgeseldir. Bu yoğun göstergelere rağmen oyuncuların bu oyunu atalarından gördükleri için böyle oynamak zorunda olduklarına yönelik yaptıkları vurgu ise oyunun ritüelistik kökenini açık biçimde ortaya çıkarmaktadır. Kısaca oyuncular nedenlerini açıklamamasalar da kostüm, dans ve sesler kolektif bir bilincin ürünü olarak oyunu biçimlendirmektedirler. Oyunlar sırasında “Selam verdik aldınız mı? \ Bu saya iyi saya” ya da “Koyunumuzun yüzü yetti \ Kuzumuzun tüyü bitti”, “Koyunumuzun dölüne ne kaldı \ Koyunumuzun dölüne elli gün kaldı” gibi kalıplaşmış ifadelerin karşılıklı ve birlikte söylenmesi de sözcüklerin özel söylenişini ve vurgusunu beraberinde getirmektedir. Bu kalıp ifadeler özellikle oyunların temel meselesini de ortaya koymaları açısından dikkat çekicidir. Bu oyunlarda Artaud'nun belirttiği gibi tonlamalar, bir sözcüğün özel söyleniş biçimi araya girer. Burada işitilen sesli dil dışında, nesnelere, hareketlerin, davranışların, jestlerin görsel dili işe karışır. Bu birleşimlerden ise bir tür alfabe oluşturulur. Bu uzamda oluşan dilin, yani seslerin, çığlıkların, ışıkların ve ses öykünme-

leri dilinin bilincine varmış tiyatro, kişiliklerle, nesnelere gerçek hiyeroglifler oluşturarak ve bunların simgeselliğinden, tüm organlara göre ve tüm düzlemlerde birbirleriyle uyumlarından yararlanarak onu örgütlemeyi kendisine görev bilmelidir (Artaud 1993: 80).

Innes'e göre ise sahne temsilinin bilinçaltındaki enerji imgeleri ve yüzeydeki keyfilik yeteri kadar şiddetle yansıtılırsa seyircide bir ayna durumu uyandırma işlevini üstlenir. Bu sayıklama ise bütün bir toplumu bastırılmış davranış kalıplarından kurtaracağı için bulaşıcı olabilir. Bu Artaud'un “sıçansız, mikropsuz, ilişkisiz” bulaşan veba benzetmesiyle bağlantılıdır. Bundan dolayı tiyatro, sözel ifadenin bir büyü haline geldiği yerde, evrensel fiziksel işaretleri ya da hiyeroglifleri yeniden keşfederek bir ritüel dil geliştirmek zorundadır. Bunlar, iyi ve kötünün tematik olarak ters yüz edilmesi de eklendiğinde “Artaud'nun kıyıcı tiyatrosunun temelleri olarak alınacak öğelerdir (Innes 2010: 88). Innes'den hareketle *saya gezme* incelendiğinde oyunun tamamının ritüelistik bir dil ile biçimlendiği görülmektedir. Oyuncular yukarıda ifade edilen özel sözcüklerin yanında oldukça az konuşmakta yoğun biçimde bedenlerini ve seslerini kullanmaktadırlar. Kısa birkaç cümle dışında oyunun tamamı müzik, dans ve oyuncuların yapmış oldukları sembolik hareketlere dayalıdır. Kovalama, düşme, güreşme, ölüp-dirilme esnasında çıkarılan sesler Artaudyen tiyatronun dans, ideografik beden ve kıyıcı tiyatro anlayışını yansıtmaktadırlar. Müzikle biten ve ardından evlerin gezilmesine başlanacak olan oyundaki beden kullanımı Artaud'un “tiyatro oynamayız zaten,



bedenimizi oynatırız. Tiyatro yaradılışın nüvesidir aslında” (Artaud 2002: 66) biçimindeki ifadesiyle de denk düşmektedir.

Artaud’ya göre oyuncular kostümleriyle, yaşayan ve hareket eden gerçek hiyeroglifler yaratırlar. Üç boyutlu olan bu hiyeroglifler, daha sonra yeri geldiğinde bir takım jestlerle, gizemli göstergelerle üst üste nakışlanır. Hayvanlarla ve hayvansılıkla ilgili her şey kendi jestine indirgenir (Artaud 1993: 53- 57). Buradan hareketle *saya gezme* oyununa bakıldığında *Arap* ve *Değirmenci*’nin güreş tuttıkları sahnede onların etrafında *Ayı’nın* ve *geyiğin* dönüşleri önemlidir. Zaman zaman kapanan oyun alanı ise *Kolsuz* (İbiş) tarafından düzenli olarak genişletilmeye çalışılmakta ve bu süreçte oyuncuların çıkardıkları sesler bedenlerindeki çanların seslerine karışmaktadır. Yine ölüp dirilmenin canlandırıldığı bölümde yere düşen *Değirmenci*, *Tavşan*, *Tilki*, *Geyik* ve *Ayı* tarafından ellerinden ve kollarından tutularak ortada döndürülmektedir. *Değirmenci*’nin ölümü üzerine kadın rolünü canlandıran oyuncuların ve diğerlerinin bağırarak yerde yatan değirmencinin etrafında döndükleri, bu yakarma sesleri ve de dönüşlerin ardından *Değirmenci*’nin yeniden dirildiği görülmektedir. Burada dikkat çekici olan, oyuncuların sesleri bir dua, bir yakarış biçiminde etrafa yayılırken yerde yatan kişinin yeniden yaşama dönüşüdür. Bu dönüş, insanın doğayla ve içinde bulunduğu bağlamla olan mücadelesini simgeler görünmektedir. Böylece oyun yıkım, savaş, mücadele ve parçalanıp yeniden birleşme biçiminde bir erginlenme törenine dönüşmektedir. Eliade’nin de ifade ettiği gibi bedenin dirilişi inancının yaygın olduğu yerlerde bu dirilişin

yılın başlangıcını yani yeni bir çağın açılışını da gerçekleştireceğine inanılır (Eliade 1994: 71). Bu dönüşüm ve mücadele ise Artaud’nun kıyıcı tiyatro kavramında bahsettiği unsurları yansılaması açısından dikkate değerdir.

*Saya gezme* oyununda yer alan hayvan taklitleri de oldukça sembolik özellikler taşımaktadır. Elçin’e göre *On İki hayvanlı Türk Takvimi*’ne damgasını vuran *tavşan*, *it*, *koyun*, *domuz*, *tavuk*; şamanistlere göre orman ruhunun timsali olan *ayı*, Anadolu’da uğur bereket ve sevinç sembolü olarak bilinen *tilki*, artık unutulmuş hatıraların izlerini bu oyunlarda taşırlar (Elçin 1940: 56)

Artaud, kıyıcı tiyatronun özelliklerini belirlerken tiyatrodaki gerilim ve heyecana dikkat çekmiştir. Bu nedenle seyircilerinin ilk olarak duyu organlarıyla düşünmeleri gerektiğini vurgular. O, bu düşüncesini büyük kalabalıkların, heyecan içinde, gerilip birbirine gireceği ve yerinde duramayıp çırpınacağı bu tiyatrodaki, şimdi pek ender olarak görülen, halkın sokaklara döküldüğü bayramların, kalabalıkların şiirinden bir parça bulunsun isteriz” (Artaud 1993: 76) biçiminde aktarmıştır. Burada sözü edilen vahşetin, fiziksel değil, ahlâki ve ruhsal anlamda seyirciyi kendisiyle yüzleşmeye zorlayan bir vahşet olduğu açıktır. Vahşet tiyatrosu, insanları, kendilerini oldukları gibi görmeye iterek maskelerini düşürmeyi, yalanı, yakışsızlığı, alçaklığı, iğrençliği, ikiyüzlülüğü keşfetmeyi hedefler. Bu yüzleşmenin, bilinç yoluyla gerçekleştirilemeyeceğini savunan Artaud, aklın denetimini devreden çıkararak seyircinin sinir sistemine doğrudan saldırmak ve seyircinin direncini kırmak ister. Artaud’ya göre, seyirci önce aklıyla

değil, duygularıyla düşünür ve bu yüzden seyircinin duygularına dolaysız olarak yönelmek gerekmektedir. Vahşet hayatla eş anlamlıdır. Ama bu hayat bireylerin tek tek yaşadığı hayat değildir. Vahşet tiyatrosu gündelik olmayanın gerçekliğini sahneye taşımalıdır. Bu olağandışılık, ahlâk ya da kültür tarafından kirletilemez. Ritüel ve büyüye ilişkin daha ilkel bir bilince dönüşü kapsar. Büyü, beden ve ruh arasındaki yapay sınırlamaları yıkmaya yarar. Böylesine bir ritüel dile dayanan tiyatro ise evrensel fiziksel işaretlerle, bedenle yaratılan hiyeroglifleri kullanır. Bu da tiyatronun kendi gerçekliğini yaratır (Korad Birikiye 2007: 74). Bütün bunlardan hareketle *saya gezme*'nin sonuna bakıldığında kızın, güreşi kazanan *Arap*'a verilmek istendiği görülür. Ancak kızın verilme şartı, birlikte dans edilmesidir. Burada bütün oyuncuların birlikte halay çekmeye başlamaları, oyuncuların tek başlarına verdikleri belirli bir mücadele ve zıtlıkların ardından ideografik bir bedene dönüşümü biçiminde değerlendirilebilir. Eliade'ye göre bu danslar, başlangıçta kutsal bir modeli temsil etmekteydi. Bu model, kimi zaman büyü yoluyla onun somut mevcudiyetini sağlamak, sayısını arttırmak, insan açısından o hayvanla bütünleşmek, devinimleri yeniden üretilen totemik ya da amblemel bir hayvan olabilirdi. Kimi durumlarda bu model bir tanrı ya da bir kahraman tarafından vahyedilmiş olabilirdi. Dans; yiyecek elde etmek, ölüleri anmak ya da kozmosu iyi bir düzen temin etmek için icra edilmekteydi (Eliade 1994: 42).

*Saya gezme* oyunu özelinde köy seyirlik oyunlarına bakıldığında sahneleme tekniğinin de günümüz tiyatro tartışmaları açısından dikkat çekici

veriler sunduğu görülmektedir. Artaud, sözcük dilini tiyatrodan tamamen kaldırmayı değil, onun var oluş nedenini ve kullanılış amacını değiştirerek, sözcüklere aşağı yukarı düşlerdeki önemini kazandırmayı amaçlamıştır. Bu nedenle "bir metni sahneye koyma" düşüncesine karşı çıkar. Onun amacı, oyuncuların seyirciler ile kurduğu ilişkilere dayanan, şimdi ve burada gerçekleşen bir eylemi sahnelemektir. Sahne ve seyirci arasındaki ilişki açısından değerlendirildiğine *saya gezme*de sahne yerinin Artaud tiyatrosunun düşünce biçimiyle kesiştiğini görmek mümkündür. Artaud'dan özetle aktarılsa seyircinin duyarlılığını her yönüyle işlemek amacıyla, sahneyi ve salonu birbiriyle iletişimi olanaksız iki kopuk dünya kılma yerine, görsel ve sessel göz alıcılığını seyircilerin tümüne ulaştıracak bir gösteri önerilmektedir. Bunun yanında çözümlenebilir ve tutkusal duyguların dışına çıkarak oyuncunun lirizmini dış güçleri sergilemek için kullanmayı, böylece gerçekleştirmek istediğimiz biçimiyle, bütün doğayı tiyatrodan yaşatmayı umuyoruz. Bu izleneye ne denli geniş olursa olsun, eski büyücülüğün güçleriyle özdeşleşen tiyatronun dışına taşmaz (Artaud 1993: 77). *Saya gezme* oyununa seyirci açısından bakıldığında köy meydanının, köy odalarının, bahçelerin, damların ve avluların sahneye dönüştüğü görülmektedir. Burada köyün evleri, bahçeleri, çeşmeler, etrafta duran kürek, tırmık vb. nesnelerin hepsi birer dekora dönüşmektedir. *Saya gezme* oyununun ardından oyuncuların ve diğer köylülerin evleri gezip yiyecek toplamaları bütün köyü sahneye köy halkını da oyuncuya dönüştürmesi açısından oldukça önemlidir. Bununla birlikte oyunda oyun alanından

seyircilerin rahatlıkla geçtikleri, kadın seyircilerin ve çocukların evlerin damlarından oyunu izledikleri görülmektedir. Burada tiyatro, takvimsel bir olayı bütün köyün birlikte katıldığı bolluk törenine dönüştürmektedir. Bir başka ifadeyle oyuncuların ve seyircilerin kolektif bir eylem içinde yer aldıkları görülmektedir. Elçin'e göre, köy seyirlik oyunlarında köylüler, bu oyunların herkes tarafından hazırlanıp oynanacağı fikrindeyler. Bu fikir, oyunların folklorla ait olduklarının bir göstergesi olduğu için oldukça önemlidir (Elçin 1964: 60).

Fransız filozof Jacques Ranciere, *Özgürleşen Seyirci* adlı yapıtında Artaud'nun seyircileri, seyirci konumundan çıkardığını, onların bir gösterinin karşısında olmak yerine icrayla kuşatıldıklarını, kolektif enerjilerini kendilerine iade eden eylem dairesine sürüklendiklerini belirtir (Ranciere 2001: 14). Ranciere'nin görüşlerinden hareketle Anadolu köy seyirlik oyunlarındaki seyir yeri, oyuncu, sahne ilişkisinin Artaudyen Tiyatro'nun bakış açısıyla uyumlu bir özellik gösterdiğini söylemek mümkündür. Bunun yanı sıra genelde köy seyirlik oyunlarında özeld *saya gezme* oyununda oyuncunun beden ve seslerinin sembolik kullanımları, oyundaki rol dağılımında hayvan ve insanların birlikte dans edişi ve ölüp-dirilme sahnesindeki dansları, oyuncuların sessel ve görsel olarak kullandıkları unsurların sembolik anlamları olması bu oyunların Artaud'nun tiyatro anlayışıyla keşiştiği söylenebilir.

Sonuç olarak Artaud'un tiyatro kuramı ve *saya gezme* oyunu birlikte düşünüldüğünde, günümüz tiyatro kuramlarını etkilemeye devam eden dinamiklerin köy seyirlik oyunlarda

da belirgin biçimde karşımıza çıktığı görülmektedir. Artaud'un kuramının temelinde yer alan Bali Tiyatrosu'nun bağlam olarak Anadolu'daki oyunlara benzemesi doğal karşılanabilir. Burada kuşkusuz Alan Dundes'in "Doku, Metin, Konteks" başlıklı makalesinde önemle üzerinde durduğu halk bilgisi ürünlerinin bağlamıyla birlikte değerlendirilmesine yönelik vurgusu da dikkatten kaçmamalıdır. Özellikle avangard teriminin Batı bağlamı bir terim oluşunun Doğu'da kullanılmasının ve uygulamaya çalışılmasının söz konusu ülkelerin kültürel dinamiklerinde sorunlu bir bakışa neden olduğunu söylemek mümkündür. Inaga'nın "Doğu'da Avangardın İmkânsızlığı" başlıklı makalesinde de vurguladığı gibi avangard Avrupa merkezli bir bakış üzerine temellenir. Bu çelişkili bakış açısı üzerinden düşünüldüğünde Doğu'nun kendi geleneğini değiştirip dönüştürme yeteneğinden yoksun bir biçim kazandığı söylenebilir. Söz konusu makalede ifade edildiği gibi Batılı olmayan bir bağlamda geleneksel kabul edilen şey, batı bağlamına dâhil edildiğinde avangard hale gelir. Batılı olmayan bir kültür için bu çifte yabancılaşmadır. Dolayısıyla Batılı avangardın tanımı Batılı olmayan dünyaya uymaz (Inaga 2010: 84-86). Buradan hareketle kuramsal uygulamalar içindeki terimlerin bağlamlarla sıkı bağlantısı olduğunu söylemek mümkündür. Bir başka ifadeyle kendine yabancılaşarak aslında kendinden olana benzemek gibi çelişkili bir durum yaratmaktadır. Bu noktada Doğu için avangard kavramı uygun bir kavram gibi görünmemektir. Ancak bu makaledeki incelemelerin sonucunda köy seyirlik oyunlarına yönelik derleme çalışmalarına rağmen neden özgün bir

kuram ve uygulama modeli geliştirilemediği sorusu henüz cevaplanabilmiş değildir. Bu soru kültürlerarası eğilimleri ve de disiplinler arası çalışmaları da zorunluluğa dönüştürmektedir. Ancak bu çalışmalardan uyarılma biçimleri yaratılması sorunun çözümüne daha da büyük bir engel oluşturacaktır. Bu nedenle makalenin temel meselesini oluşturan özgün kuram ve uygulamalar için bağlamın köklerine dönüş, yeni biçim ve içerik için zengin bir malzeme kaynağı sağlayacaktır. Özellikle köy seyirlik oyunları zaman gibi soyut bir kavramı tiyatro gibi görsel bir metne dönüştürmektedir. Bu dönüşüm doğa takviminin takibini kolaylaştırmaktadır. Bunun yanı sıra bu iz sürüm insan-doğa ilişkisini, insan bedeninin taklit ve temsille olan ilişkisini, ritüel tarihini ve de bu tarihin bugüne taşınmış biçimlerini inceleyebilme imkânı da sağlamaktadır. Başka bir ifadeyle kendi bağlamından beslenen bir kuram ve bunun uygulama biçimlerine de zemin hazırladığı düşünülebilir. Bütün bunların üzerine üretilecek fikirlerin devşirme kuram ve uygulamalardan ziyade yeni bir üretim ve uygulama biçimini beraberinde getireceği söylenebilir. Bu nedenle geleneksel Türk tiyatrosu üzerine yapılan kuramsal ve uygulama alanlarında karşılaştırmalı çalışmalar ve de farklı disiplinlerin bilgi aktarımı bir zorunluluğa dönüşmektedir.

#### NOTLAR

- 1 Konuyla ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Tekelek, Nurhan. *Köy Seyirlik Oyunları*, İstanbul: Mitoş-Boyut, 2008.
- 2 Innes, Christopher, *Avant-Garde Tiyatro*, (çev: Beliz Güçbilmez, Aziz V. Kahraman) Ankara: Dost Yay., 2010.
- 3 Artaud'nun *theather of cruelty* kavramı farklı kaynaklarda *zalim tiyatro*, *vahşet tiyatrosu*, *kıyıci tiyatro*, *zulüm tiyatrosu* gibi isim-

lerle Türkçe'ye aktarılmıştır. Ancak burada kastedilen şiddet "fiziksel" bir şiddet değildir. Buradaki şiddet, seyircinin psikoloji üzerinde etki eden ve onda bir dönüşüm yapması beklenen şiddettir. Bu nedenle çalışmada psikolojik bir şiddetten bahsedildiğini görece daha iyi yansıttığı düşünülen *kıyıci tiyatro* terimi tercih edilmiştir.

- 4 Makalede kullanılan kaynak kişi ifadeleri Köyümüzde Şenlik Var isimli TRT belgeselinden alınmıştır. İzmen, Şahika, yön. *Köyümüzde Şenlik Var*, senaryo Nurhan Karadağ, Belgesel. TRT, 1983.

#### KAYNAKÇA

- And, Metin. *Oyun ve Bugü*, İstanbul: Yapı Kredi Yay., 2003.
- Artaud, Antonin. *Tiyatro ve İkizi*, (çev: Bahadır Gülmez, red: Tahsin Yücel), İstanbul: Yapı Kredi Yay., 1993.
- Boratav, Pertev Naili. *100 Soruda Türk Folkloru*, İstanbul: Gerçek Yay., 1999.
- Dundes, Alan. "Doku, Metin, Bağlam", (çev: Metin Ekici), *Halkbilimi Kuramlar Yaklaşımlar 1* içinde, (edit: Öcal Oğuz vd.) Ankara: Milli Folklor yay., 2003, s.67-91
- Düzgün, Dilaver. *Erzurum Köy Seyirlik Oyunları*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yay., 1999.
- Elçin, Şükrü. *Anadolu Köy Orta Oyunları (Köy Tiyatrosu)*, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yay., Ankara: 1964.
- Eliade, Mircea. *Ebedi Dönüş Mitosu* (çev: Ümit Altuğ), Ankara: İmge Yay., 1994
- Innaga, Shigemi. "Japonya'da Avangardın İmkânsızlığı: Üçüncü Dünyada Avangard Var mıdır?", DOXA, 9(Mayıs 2010).
- Innes, Christopher. *Avant-Garde Tiyatro*, (çev: Beliz Güçbilmez, Aziz V. Kahraman) Ankara: Dost Yay., 2010.
- Karadağ, Nurhan. *Köy Seyirlik Oyunları*, Ankara: İş Bankası Yay., 1978
- İzmen, Şahika. yön. *Köyümüzde Şenlik Var*, sen. Nurhan Karadağ, Ankara: TRT, 1983.
- Korad Birikiye, Selen. *Çağdaş Tiyatroda Kültürlerarası Eğilim*, Ankara: De Ki Yay., 2007.
- Ranciere, Jaques. *Özgürleşen Seyirci*, İstanbul: Metis Yay., 2008.
- Şener, Sevdâ. *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, Ankara: Dost Yay., 2006
- Tecer, Ahmet Kutsi. *Köylü Temsilleri*, Ankara: Çığır Mecmuası, 1940.