

TIYATRONUN KAYNAĞINA İLİŞKİN KURAMLAR

Prof. Dr. Sevda ŞENER

Ülkemizin en ilginç tiyatro olayı köylerde belli günlerde oynanmakta olan köy oyunlarıdır. Bu olaya eğilmek, bu olayı açıklamak gerekir. Böyle bir araştırmanın, gerçekleri ortaya çıkartmaktan öte yararı vardır. Köy oyunlarının yaygın bir gelenek olarak benimsenmiş olması, bu oyunlardan çağdaş Türk tiyatrosunun oluşturulmasında yararlanılabileceğini göstermektedir. Köy oyunlarının günümüz için de geçerli olan bazı özellikleri, bu kaynağın değerini artırmaktadır. Bu özelliklerin başında köy halkının oyuna katılması, organik bir oyunseyirci bütünlüğünün sağlanmış olması gelmektedir.¹ Bundan başka, köy oyunlarında pagan büyü törenlerinin izi açıkça görülmekle beraber, sırasında güncel toplum olaylarına da yer verilmektedir. Günlük yaşamla ilintisini koparmamış olmaları, bu oyunları günümüz için de işlevsel yapmaktadır. Oyunların özündeki esneklik dondurulmuş biçim kalıbını da etkileyecek, onu yeni gereksinimler doğrultusunda geliştirecek güçtedir. Köy oyunları genellikle güldürü niteliğinde olmakla, şarkı ve dansla karışık olarak, eğlence amacı ile oynanmakla beraber, oyun çıkarmanın, kökendeki dinsel işlevini anımsatan bir ciddiliği, bir saygınlığı vardır. Anadolu köylerinde bu oyunlar yolu ile doğa olaylarının etkilenebileceği inancı hâlâ yaşamaktadır. Oyunların, yaşamın ciddi sorunu ile böylesine bağıntılı sayılması, onları, eğlendiricilikleri yanında önemli bir olay da yapmaktadır. Bütün bu özellikleri ile köy oyunları çağdaş tiyatro sanatının gelişimine yararlı öğeleri içermektedir.

Anadolu'da olduğu gibi, dünyanın başka yerlerinde de oynanmakta olan bu çeşit köy oyunlarının ilkel toplulukların büyü törenlerinde yapılan taklitlerin bir uzantısı olduğu sanılmaktadır. Bu konuda

¹ Dr. Nurhan Karadağ, köy oyunlarının bu özelliğini A.Ü. Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi, Tiyatro Kursüsü'nde hazırladığı "Köy Seyirlik Oyunlarının özü ve biçimi" adlı doktora tezinde örneklerle belirtmiştir.

araştırma yapan bilim adamları, Yunan tiyatrosunun pagan ritüellerinden doğduğunu ileri sürmüşlerdir.

Tüm sanatlar başlangıçta zorunlu bir gereksinmeden doğmuşlardır. Sanat, insanın yaşam kavgasında kendi gücünü ve karşısındaki güçleri tanımasına yardım etmiştir. Sanat, ilkel toplumlarda doğanın gizemli görünen güçlerini etkilemeye yaramıştır. Sanat, kolektif bir coşku yaratarak insanı çalışmaya yönelmiş, onu eğitmiş, işine tad katmıştır. Sanat, gelişimi boyunca öğrenmeye, düzeltmeye, geliştirmeye, değiştirmeye katkıda bulunmuş, bunu yaparken kendine özgü güzelliğini yaratmış, bu boyutu ile işlevini bir kat daha başarı ile gerçekleştirmiştir. Sanat, görevini işlevselliği ile olduğu kadar, sanatsallığı ile de yerine getirmiştir. Gerçeği öğrenmekle elde edilen bilgi birikimi, güzelden alınan tadın heyecansal etkisi ile elele vermiş insanı güçlendirmiştir. Us ile beğenin bileşiminde insana özgü gizemli bir formül vardır. Sanatın niteliğini, yaratma eylemini, sanattan hoşlanma duygusunu açıklamak kolay değildir. Bu konuda birbirinden farklı çok kuram ileri sürülmüştür. Bildiğimiz, başlangıçta bu bileşimin daha içiçe, daha pekişik olduğudur. İlkelerde sanat yaşamın süsü değil, kendidir. Yaşama ışık tutar, onu güçlendirir. Sırasında somut gerçeklerin dökmünü yapar, sırasında soyut olanı yakalamağa çalışır. İlişkileri, bu ilişkilerin saklı nedenlerini bulup ortaya çıkarır. Toplumu düzenleyen kuralları ele alır. Bu kuralları koşullayan değer yargılarını eleştirir, düzeltir, yeniler. Başlangıçta sanatçı da, sanatın alıcısı da aynı kişidir. Yaratırken coşar, kendi gizel gücünün bilincine varır. Yaratı eyleminden sonra heyecanları dinginleşir, düşüncesi aydınlanır, bilgisi arılaşır, becerisi berkleşir. Toplum, topluca katıldığı yaratma eyleminden güçlenmiş olarak çıkar. Bu güçlenmeyi sağlayan bireyin kendine özgü sanat deneyi değildir. Birey, topluca katıldığı ortak yaratıdan o toplumun üyesi olarak pay alır. Başlangıçta sanat birey bakımından da, toplum bakımından da işlevseldir.

Antik Yunan tragedya ve komedyasının kaynağını araştıranlar, dramın tanrı Dionisos için yapılan ritüellerden doğduğunu ileri sürmüşlerdir. Bu sav, Cambridge Okulu denilen ve evrimci görüşe dayanan antropologların bulguları ile pekişmiştir. Max Müller, Wilhelm Mannhardt, Andrew Tang, E.B. Taylor, William Robertson gibi, ritüel konusunu inceleyen bilim adamları, ilkel insanların inançları ve ritüelleri ile bugünkü halk bayramları arasında bağıntı kurmuşlardır. Bu bilim adamlarına göre, modern bayramlar eski büyü törenlerinin uzantılarıdır. Günlerin uzaması, kışın sona ermesi, tarlaların

canlanması, üremenin artması için yapılan törenler bolluk duası niteliğindedir. Bayram sırasında cinsel özgürlük tanınması hasadı güvenlik altına almak içindir. Bu törenlerde gerçekleşmesi istenen durum simgesel olarak canlandırılır.

Evrimci görüşü benimsemiş olan ve bulguları ile bu görüşü geliştirmiş olan Sir George James Fraser, ritüellerde yer alan taklit öğesinin mitolojiye geçişini ve çeşitli mitlerde yer alan ölme ve dirilme öykülerini aydınlığa çıkardı. Fraser'in izinden giden Jane Harrison, Gilbert Murray, Francis Macdonald Cornford, dramın ritüellerdeki taklitten doğduğunu kabul ettiler ve Antik Yunan dramının yapısal özellikleri ile ritüellerin yapısı arasındaki benzerliğe dikkati çektiler. Pickard Cambridge, E.K. Chambers, Allardyce Nicoll, Eric Bentley gibi tiyatro tarihçileri bu savı benimsediler. Karşılaştırmalı antropoloji, yalnız Antik Yunan'da değil, tüm Yakın Doğu ülkelerinde, Uzak Doğu'da ve Avrupa'da, mevsim değişimi sırasında törenler yapıldığını, bu törenlerde ölüp dirilme motifinin yer aldığını kabul etmektedir. Anadolu'da bugün de oynanmakta olan köy oyunlarının çoğunlukla bollukla ilintili sayılması bu görüşü doğrulamaktadır. Bununla beraber, tiyatronun ritüellerden doğarak geliştiğini ve bağımsız bir sanat dalı olurken bazı özelliklerini değiştirerek sürdürdüğünü kabul eden evrimci görüş ile, bir çok ilkel toplumların mevsim değişiminde yapılan törenlerinde benzer motiflerin bulunduğunu ileri süren karşılaştırmalı antropoloji zaman zaman eleştiriye uğramıştır. Bilim adamlarının, benzerlikleri olanaklarının ötesinde zorlayarak sonuçlar çıkarttıkları ve inandırıcı olmayan genellemelere gittikleri ileri sürülmüştür.

Tiyatronun, Antik Yunan'da doğa ile, bağ ve bahçe ile, üzümle ve şarapla yakından ilgili olan tanrı Dionizos için yapılan taklitli şarkı ve danslardan doğmuş olduğu savı ise benimsenmiş durumdadır. Yakın Doğu kültürlerinde mevsim değişimleri ile ilgili olarak bazı oyunların oynandığı ve bu oyunlarda ritüel özelliklerin bulunduğu, bu özelliklerin giderek mite ve öyküye geçtiği ve günümüz folkloruna dek uzandığı da kanıtlanmıştır.

Sir James Fraser, ilk cildi 1890 yılında yayınlanan, 1911-1913 yılları arasında on iki cildi tamamlanan dev eseri *The Golden Bough*'da ilkel kavimlerin dinsel inançları üzerinde durdu². Bu eserde, Alban tepelerindeki Nemi ormanında bulunan Diana tapınağında yer alan bir olay tipik bir örnek olarak ele alınmıştı. Bu olay orman ruhunu

² Fraser, James George: *The Golden Bough*, Macmillan and Co, 1911.

simgeleyen rahip-kralın kaçak bir köle tarafından öldürülmesi ve yerine, onunla çarpışıp onu yenen kişinin rahip-kral olması idi. Fraser, çatışma, ölüm ve yeniden güçlenme motifinin başka toplumların kültürlerinde de bulunduğu dikkati çekiyordu. Fraser'in açıklamasına göre, doğal olayların değişkenliği ilkel insanı doğrudan doğruya etkilemektedir. Her yıl toprak üzerinde meydana gelen büyük değişiklikler ilkel insanları bu değişiklikler üzerinde düşünmeğe zorlamıştır. İkel insan bu değişiklikleri büyü yolu ile etkileyebileceğine inanmıştır. Yağmuru yağdırmak, güneşi doğdurmak, yemişleri oldurmak, hayvanları üretmek, baharı getirmek için büyü törenleri yapmıştır. Bu törenlerde büyücünün önemi büyük olmuştur. Büyücü, toplumun baş kişisidir, kraldır. Büyücü kral doğanın gizemli gücünü özümleyebilir, bu gücü doğal olayları etkileyebilir. Toplum bu etkileme işinde büyücüsüyle işbirliği yapar, büyü yapma işinde ona katılır, onu pekiştirir. Büyü gücünün zayıflaması tehlikelidir. Onun için her yıl eski kral öldürülerek yerine yeni bir kral getirilir. Fraser'in örnek olarak ele aldığı Nemi ormanındaki kaçak köle, kutsal ağaçtan bir dal koparmakta, bu dalın aracılığı ile ağaç ruhundan pay alarak güçlenmekte ve eski kralı öldürmektedir. Ağacın ruhu yeni kralla birliktir artık. Böyle bir yenilenme zorunludur. Çünkü hastalığın ve yaşın yıprattığı eski kralın, bednindeki eskimeye paralel olarak ruhsal gücünü de yitirdiğine inanılmaktadır. Yazın arkasından kışın gelmesi, bolluk aylarını kuraklık aylarının izlemesi bu tükenmenin belirtisi olarak kabul edilir. Eski kralın öldürülmesi güç tazelemeğe olduğu kadar, kötülüklerden arınmağa da yarar. İkel inançlara göre kötü ruhları tek insanda toplayıp sonra onu kurban ederek bu ruhların etkisinden kurtulmak mümkündür. Bu iki inanç zamanla aynı tören içinde birleştirilmiştir. Böylece eski kral günahları yüklenmiş olarak ölürken toplumu da bu günahlardan arıtmış olur.

İkel insan giderek doğal değişimlerin kendi büyü gücünün dışında kalan bazı nedenlere dayandığını anlar. Bu nedeni doğal olayların ardında yatan üstün güçler olarak açıklar. Kışın yazı, kuraklığın bolluğu izlemesi, toprağın kurummasından sonra baharın gelip bitki örtüsünün canlanması, bu kutsal varlıkların ölüp dirilmeleri ile açıklanır. Bu inanç aşamasında yapılan kutsal törenlerde tanrının ölüp dirilmesi olayı canlandırılır. Baharın başlangıcında, gün dönümlerinde yapılan, ölme ve dirilme olayını taklitli olarak canlandıran bu törenlerin amacı üstün güçleri etkilemek, değişimi hızlandırmaktır. Osiris, Attis, Thammuz, Adonis, Dionizos, Demeter mitlerinde ölme ve dirilme olayının çeşitli biçimlerde yer aldığı görülür. Bu mitlerin hareketli olarak

taklit edilmesi dramatik yapıyı meydana getirir. Bu aşamada kutsal törenler içerik bakımından büyüsel, biçim bakımından dramatiktir.

Piramitlerde bulunan yazılarda Piramite gömülen kralın ölüm-süzlüğü anlatılırken Osiris öyküsüne de yer verilmiştir. Bu öyküde ölme, parçalanma ve yeniden canlanma yer almaktadır. Tarihçi Herodotus bu mitin eski Mısır'da dramatik biçimde canlandırıldığını anlatmıştır. Böylece bu metinler elimizde bulunan en eski dram metinleri sayılmaktadır.

Osiris öyküsü kısaca şöyledir: Toprak tanrısı Seb ile gök tanrısı Nut'un oğulları olan Osiris, Mısırlıları yabanılıktan kurtarmış, onlara ekin ekmesini, bağcılığı, meyve yetiştirmesini öğretmiştir. Bilgisini yaymak için çıktığı yolculukta kardeşi Seb tarafından tuzağa düşürülerek öldürülür. Seb Osiris'in ölüsünü bir tabuta koyarak papirus bataklıklarına saklar. Suların sürüklediği tabut Suriye kıyılarına gelir. Orada fışkıran bir ağacın gövdesine girer. Kral, bu ağaçtan sarayına bir direk yaptırır. Osiris'in kardeşi ve karısı olan İsis kardeş-kocasının ölümüne yas tutar. Ölüsünü aramağa çıkar. Uzun serüvenlerden sonra tabutun saklı olduğu direği bulur. Kraldan izin alarak tabutu oradan çıkarır, direği krala geri verir. İsis, Osiris'in tabutu üzerinde gözyaşı döker. Daha sonra İsis oğlu Horus'u almağa gidince Typhon Osiris'in cesedini bulur ve onu on dört parçaya ayırarak her parçayı başka bir bölgeye atar. İsis, Ra'nın gönderdiği çakal kafalı tanrı Anubis'in yardımı ile Osiris'in cesedinin parçalarını toplar, bir araya getirir. İsis kanatları ile mumyayı kurutur. Yeniden canlanan Osiris ölümsüzlüğe kavuşmuş olur. Öteki dünyada ölülerin kralı ve hakemi olur. Ölüler ona günahlarını itiraf ederler. Osiris'in ölümsüzlüğü ile insanların ölümsüzlüğüne de ima edilmiş olur.

Osiris ekinin temsilcisidir. Cesedinin parçalanıp saçılması ile tohumun saçılması arasında benzerlik vardır. Osiris aynı zamanda ağacın ruhunu temsil eder. Meyve ile, bağ ile de ilintilidir. İsis Asya'nın ana tanrıçasını andırır, yaratıcı, besleyici, koruyucudur; sevgi doludur ve sadıktır. Yunanlılar onu Demeter ile bir tutarlar. Herodotus'un anlattığına göre, Güney Mısır'da, Bais'de Osiris'in çileli serüveni canlandırılmış. Halk bu temsil sırasında yas tutup, göğsünü dövermiş. Gece oynanan bu oyunda İsis'i temsil eden yaldızlı tahtadan yapılmış ve boynuzları arasında bir güneş bulunan bir öküz tasviri bir yıldır durduğu adadan taşınır, İsis'in Osiris'i arayışı temsil edilmiştir. Bu törenin değişik yerlerde değişik biçimleri yapılmış.

Tıpkı Osiris gibi, Thammuz, Adonis, Attis mitlerinde de ölme ve dirilme olayı, kışın yazı, bolluğun darlığı izlemesinin simgesi olarak kabul edilmiş, yılın belli günlerinde yapılan törenlerde bu tanrıların ölüp dirilmeleri ve çileli yaşantıları canlandırılmıştır.

Bitki örtüsünün kuruyup yeniden canlanmasını yansıtan bir başka ritüel de Demeter ve Persephone ile ilgili olmaktadır. Bu mit Suriye'nin Aphrodite ve Adonis'i, Frigya'nın Cybele ve Attis'i, Mısır'ın İsis ve Osiris'i ile benzer. Bu mitlerin tümünde sevdiğini yitirdiği için yas tutan bir tanrıça bulunmaktadır. Yitirilen sevgili, bitki örtüsünü, özellikle ekini temsil eder. Doğu mitlerinde yitirilen kişi koca veya sevgili, Yunan'da ise evlattır. Demeter mitinde tanrıça Demeter'in kızı Persephone Yeraltı tanrısı tarafından kaçırlır. Kızını yitirdiği için Yakinan ve Zeus'a başvuran Demeter'in isteği bir ölçüde kabul edilir. Persephone'nin, yılın yarısını toprağın üstünde annesi ile, yarısını da toprağın altında kocası ile geçirmesi uygun görülür. Bu düzen, altı ay yaz, altı ay kış mevsimine uyar. Homeros'un Demeter ilahisi bu mitin en eski yazın örneğidir. Bu şiirde Eleusis misterlerinin kaynağı açıklanmıştır. Şiirin sonunda çıplak, yapraksız Eleusis çayırlarının birdenbire ekinle doluverdiği anlatılmıştır. Demeter ve Persephone öyküsü her dört yılda bir Eleusis misterlerinde dram olarak canlandırılmıştır.

Mevsim değişikliklerini ve bitkilerin yıllık büyüme ve solmasını tanrıların yaşantılarının çeşitli aşamaları olarak gören eski inanışın bir başka örneği de Dionizos mitidir. Dionizos şarap ve esriklik tanrısıdır. Trakya kökenlidir. Aynı zamanda ağaç, meyve ve tarım tanrısı sayılır. Öküzü boyunduruğa koşandır. Tarlayı sürendir. Mısır tanrısı Osiris'e benzer. Bütün ürün tanrıları gibi, Dionizos'un da acı bir ölümle öldüğüne ve sonra yeniden dirildiğine inanılır. Dionizos'un ölüşü ve dirilişi kutsal törenlerle temsil edilir. Bu törenlerin çeşitli yörelerde birbirinden farklı biçimlerde yapıldığı görülür. Dionizos genel olarak yığa biçiminde, bazan da keçi olarak düşünülmüştür. Keçinin öldürülmesi tanrının öldürülmesi anlamıdır. Sonradan keçi, tanrıya bir adak olarak kabul edilmiştir.

Sir James Fraser, Yakın Doğu, Mısır ve Yunanistan'da saptadığı mitleri ve bunların yakın zamana kadar dramatik biçimde yansıtılmasını anlattıktan sonra, analogi yolu ile, aynı temanın başka ırk ve dinlerde de bulunduğunu, kalıntılarının ise günümüzdeki bayramlarda yaşamakta olduğunu ileri sürmüştür. Karşılaştırmalı antropolojinin daha sonra eleştiriye uğrayacak olan görüşüne göre, başka başka topraklarda yaşayan insanlar benzer nedenler karşısında benzer biçim-

de tepki gösterirler. İlkelerin düşünüş tarzı, tıpkı bedenleri gibi, hangi ırktan ve ülkeden olursa olsun birbirlerine benzer. Mevsimlerin değişimlerini tanrıların ölmeleri ve dirilmeleri ile açıklayan, bu olayı temsil yolu ile etkilemeğe çalışan inanış da bu ortak özelliklerden biridir. İkel insanların inançları arasındaki bu benzerlik bugün çeşitli toplumların törelerinde de görülmektedir. Avrupa'nın çeşitli yörelerinde yazın kışı izlemesi birbirine benzeyen törenlerle kutlanır. İsveç'te kürk giyinmiş gençler kışı, çiçek ve yapraklarla donatılmış olanlar da yazı temsil ederler. Mayıs ayında yapılan bu bayramda yaz kışı yener ve tören bir şölenle son bulur. Orta Avrupa'nın başka yörelerinde de bu çeşit temsili oyunlar yapılmaktadır. Yazı ve kışı canlandıranların yalancıkıtan kavgası, yazın kışı kovalaması, kaçırmaması, sonra evlerden yiyecek toplanması ve hep birlikte yenmesi bu törenin vazgeçilmez öğeleridir. Slav ülkelerinde kızlar yeşil elbise giyip "mayıs ağacı" çevresinde dolaşırlar. Biri beyaz, biri yeşil giysili iki kız ağaca çıkıp konuşurlar. Beyazlı kız kovulup oradan uzaklaştırılır. Beyazlı kız sonradan yeşil giysiler giyinmiş olarak döner. Tören bir dans ile son bulur. Kuzey Amerika eskimoları kış yaz çatışması törenini bugün de sürdürmektedirler. Bu törenle havaların etkileneceği umulmaktadır. Bu törenlerde fok derisinden yapılma bir ip çekme yarışı yapılmaktadır. Yazın doğanlar ipin bir ucunu, kışın doğanlar öteki ucunu tutarlar. Yaz grubu kazanırsa havaların ılık geçeceğine, kış grubu kazanırsa soğuk geçeceğine inanılır.

Sir James Fraser'in bu açıklamaları bize Anadolu'da günümüzde de oynanmakta olan Ak Kara, Köse, Cemal Oyunu gibi oyunları, bayramlarda yemiş toplama, şölen gibi adetleri anımsatıyor.

Fraser bu oyunları öz bakımından büyüsel, biçim bakımından dramatik olarak nitelemekle daha sonra tiyatronun kökenini bu ritüellerde gören kurama öncülük etmiştir. Fraser'in izinden giden Jane Harrison "ritüelizm" kuramını benimsemiştir. Harrison, dinsel inançların kökeninde ilkelerin büyü ile doğa olaylarını etkileme törenlerinin yatığını kabul etmiştir. Harrison, doğanın yeniden canlandırılması için yapılan büyü'nün ilkelerin toplum yapısı ile ilintili olduğunu belirtir, Toplumun evrimi ile ritüellerden mite geçildiğini, ilkelerin inançları ile Homeros'un yansıttığı Antik Yunan toplumunun dinsel inançları arasında büyük farklar bulunduğunu, bunun bir evrim sürecini belirlediğini ileri sürer. Harrison, ritüelden mite geçişte meydana gelen değişiklikleri ayrıntılı olarak açıklamıştır. Ayrıca ritüelden sanata geçişte meydana gelen farklaşmalar üzerinde de durmuş, ritüeldeki taklit ile öz-

gün bir sanat dalı olarak gelişen tiyatrodaki taklitli oyunun öğelerini karşılaştırmış, böylece dramın ciddi ve oynusu, gerçek ve düş ikilemine ışık tutmuştur³. Jane Harrison, *Themis*⁴ adlı eserinde Olympos tanrılar düzenine yeni bir yaklaşım amacıyla olduğunu söylüyordu. Yazar, ilkel toplulukların dinsel inançları ile Homeros'un yansıttığı Yunan toplumunun inançları arasında farklar bulunduğunu, bu farkın inançları ve tanrıları yaratan toplum yapısından ileri geldiğini ileri sürdü. İlkelerde din kollektif duygu ve düşünceyi temsil etmektedir. Tanrı korkulu ve gizemli bir güçtür. Kişi bu gücü içinde duyar. Onu paylaşır. Doğal varlığın dürtüsü ile bu güce ayak uydurmak gerekir. Yoksa düzen bozulacaktır. Bu güç yaşamın kendidir ve bir süreç içindedir. Onun için de yıldan yıla yenilenmesi gerekir. Harrison, bu güç bir yıl süren doğal yaşam gücü anlamına *enniatos daimon* demektedir. Her yıl bu gücü yenilemek için büyü dansı yapılır. Dans ile yeniden doğuş temsil edilir. Dansın içerdiği taklitli harekete *dromenon* denilmektedir. Esrikli dansçıların yaptığı hareketli taklit, iç gücü çağırma ve onu özümlemek içindir. Özellikleri, kollektif olarak yapılması, kollektif olarak duyulmasıdır. Doğum, ölüm, evlenme, erginlik gibi, yaşamın bir durumdan öteki duruma geçişini gösteren hareketleri içerir. Bu danslı hareket büyük bir gerilim yaratır ve daha sonra bir rahatlama sağlar. Büyü dansları hem anımsayıcı hem yön verici niteliktedir. Bir olayı olmadan önce yansıladığı gibi, olduktan sonra da yansıtabilir. Amaç topluluğu düzen içinde tutmak, her bireyi bu düzenin uyumlu öğesi yapmaktır. Bunun için bireyin ortak güçten pay alınması gerekir. Örneğin, erkek çocuğun anasının parçası olmaktan çıkıp kabilenin üyesi olması, toplumsal ve dinsel güce ortak olması için "inisiasyon" töreni yapılır.

Jane Harrison, Girit Adası'ndaki Zeus tapınağında bulunan *Kouretes* ilahisini incelemiş ve şu gerçekleri saptamıştır: Kouretes ilahisi ile büyük "Kouros" denilen bir *daimon* çağrılmaktadır. Kouros'ı çağırma ve onu etkilemek için bir dans yapılır ve kurban verilir. Bu büyü dansı bir yeniden doğuş oyunudur. *Dromenon* denilen dansı esrikli dansçılar yaparlar. Dromenon aracılığı ile *daimon*, doğal yaşam gücü, tanrısal güç, yeniden doğar ve törene katılanların iç gücü olarak belirir. Topluca duyulur ve paylaşılır. Büyü dansı bu gücü duymaya ve özümlemeye yaramıştır.

³ Harrison, Jane: "From Ritual to Art" (*Ancient Art and Ritual*'dan alınmış) *Sociology of Literature and Drama*, ed. by Elizabeth and Tom Burns, Penguin Education, 1973.

⁴ Harrison, Jane: *Themis*, Meridian Books, 1959.

Tanrı Dionizos için yapılan kutsal törenlerde de aynı özellikler bulunmaktadır. Dionizos için söylenen Dithirambos şarkıları ve dansları da bir *dromenondur*, yeniden doğma ve büyü ile *daimon'u* paylaşma eylemidir. Dram, bu hareketlerden, *dromenadan*, doğmuştur. Doğanın baharda yeniden canlanması için yapılan taklitli danslar ve kurban dramın kökenini meydana getirmiştir. Bu hareketlerin yapısal düzeni ile Antik Yunan dramının yapısı arasındaki benzerlik bu savı kanıtlamaktadır. Dramın *agon* denilen çatışma bölümü de, tıpkı Olimpiyat oyunlarındaki yarışmalar gibi, ritüelin temel yapısından gelmektedir. *Dromena'nın* çatışma, yenilgi, yas, yeniden doğma, sevinç ve kutlama öğeleri olduğu gibi *drama* geçmiştir. Dramın, prologos, agon, pathos, habercinin konuşması, threnos, anagnorisis, theophany bölümleri ritüelin benzer motiflerinden oluşmuştur.

Yalnız kouretes ilahisi ile dithirambos koro şarkıları arasında fark vardır. Bu fark Olympos tanrılar düzenine geçişteki evrimin sonucudur. Olympos tanrıları, babayı, otoriteyi, dış gücü temsil ederler. Dıştan düzenleyicidirler. Onların buyruklarına uyulur. Toplum düzeninin koşuludur bu buyruklar. Oysa ilkelerin ritüellerinde güç, insanın paylaştığı doğadan gelir, içten özümlenir ve bir iç gereksinme olarak toplumu uyum içinde tutar.

Dithirambos korosunun şarkı ve dansları giderek bir ağırbaşlılık kazanmıştır. Gerilim azalmıştır. Seyirci bu taklitli ve tartımlı dansı uzaktan seyreder. Koro, ortak bir ritme ayak uydurmakla ve kendi kişiliğini maske ardına saklayıp ufaltmakla ritüellerdeki özelliğinin bir bölümünü korumuş olur. Ortak heyecana paydaş olur. Bununla beraber artık tanrıyı içinde duymamaktadır. Heyecan içte olandan değil, dışta olandan gelmedir. Koronun sesi dışa yöneliktir. Tanrı Dionizos'un acıları, ölüşü ve ikinci kez yeniden doğuşu, önemli, korkulu fakat insanlardan uzakta olan işlerdir. Dionizos, bir Olympos tanrısı gibi, bir kahraman gibi saygı görür. Ortak yaşam gücü bir tanrıda, bir toplum kahramanında billurlaşmıştır. Bu değişme büyüden sanata geçişte de gözlenir. Ölüp dirilme, ritüeli aynı temayı içeren bir oyuna dönüşmüştür. Büyünün gizemi yerini düşünceye bırakmıştır. Büyüdeki ortak yaratının yerini bireysel yaratı almıştır.

Ritüelden sanata geçişte görülen farklılaşmayı Jane Harrison şöyle açıklamaktadır: Ritüel, sanat ile gerçek yaşam arasında bir köprüdür. Ritüelde pratik bir amaç güdülür. Bu amacı gerçekleştirmek için yaşamın taklidi yapılır. Yaşamdaki işler, ya önceden onları etkilemek için, ya da sonradan onları paylaşmak amacı ile canlandırılır.

Oysa sanat pratik amaçlı değildir. Sanat yaşamı taklit ederken sadece kendini amaçlamaktadır. Ritüeldeki tartışılmaz inancın yerini eleştirel düşünce almıştır. Ritüeldeki hareket ve iş ön planda gelir. Sanat ise sözdür, duadır, övgüdür, yergidir. Ritüelin konusu tekdüzedir. Sanat ise kendine yeni konu arar, konularını çeşitler. Ritüelin yaşamın kendi olmasına ve değişken olmasına karşın, sanatta yaşamın benzeri sunulmakta ve belli biçim kalıpları yinelenmektedir. Ritüel heyecan verici, korkutucudur. Sanat ise gerilimi azaltır, heyecanları yatıştırır, düzene sokar. Ritüelde yaşam duygusu pekişir. Sanatta ise yaşam gözlenir, aksaklıkları saptanır ve bu aksaklıkları giderme yolları aranır. Ritüelde ayrı bir oyun yeri olmamasına karşın sanatta seyir ve oyun yerleri birbirinden ayrılmıştır. Tiyatroda orkestraya bir seyir yeri eklenmesi ile bu ayrım gerçekleştirilmiştir. Oysa başlangıçta orkestra bir oyun yeri değil, bir tapınma alanı idi. Seyir yeri eklenince araya bir düşünce ve gözlem uzaklığı girmiş oldu. Giderek orkestranın arkasında, bir skene duvarı yükseldi ve dekor panoları yer aldı. Jane Harrison, dram sanatının her zaman bir ritüel aşamasından geçtiğini fakat her ritüelden sanat oluşmadığını da belirtmiştir.

Gilbert Murray, Jane Harrison'un *Themis* adlı eserine eklediği bir bölümle Harrison'un Fraser'den geliştirdiği kuramı Antik Yunan tragedyasına uyguladı⁵. Bu bölümde ritüelde görülen yapısal düzenin antik Yunan tragedyasında da bulunduğu gösteriliyordu. Murray, kendi kuramını açıklarken Dietrich'in *Die Entstehung der Tragödie* adlı eserinde öne sürdüğü, tragedyanın Eleusis misterlerinden doğduğuna ilişkin önerisini benimsemiştir. *Sacer Ludus* denilen ritüel danslarının özelliği bir dönüm noktasını içermesidir. Bu dönüm noktası, karanlıktan aydınlığa, üzüntüden sevince geçişi ve tanrıyı yeniden buluşu belirlemektedir. Yunan dinsel inancı kabile misterlerinden oluşurken ölümden dirilmeye geçişi ve yaşamın böylece sürdürülmesi motifini almıştır. Dionisos kültü, tıpkı Adonis ve Osiris kültürlerinde olduğu gibi, her yıl yenilenen yıl ruhu ile ilintilidir. Dionisos için her bahar yapılan ritüellerdeki dithirambos koro şarkıları giderek tragedyayı oluşturmuştur. Yunan tragedyalarında, özellikle Euripides'in oyunlarında saptadığımız öğelerin bu ritüellerin temel yapısında bulunması bu varsayımı kanıtlamaktadır. Bu tragedyalarda bulunan *agon*, *pathos*, *haberci*, *threnos*, *peripetitia*, *anagnorisis* ve *theophany* bölümleri ritüellerin yapısından gelmez. *Agon*, ışık ile karanlığın, yaz ile kışın çatıştığı bölümdür, yarışma, çatışma bölümüdür. *Pathos*, yıl ruhunun

⁵ "Exkursus on the ritual forms preserved in Greek Tragedy".

ölümünü gösterir. Dionisos'un, Osiris'in, Orpheus'un öldükleri veya kurban edildikleri acılı bölümdür. Tragedyada pathos bölümü seyirci önünde yer almadığından *haberci* ölüm haberini iletir. Ölü bir sedye ile sahneye getirilir. *Threnos* bölümü yas bölümüdür. Yas bölümünü Daimon'un yeniden canlanması bölümü izler. *Peripeteia*, acıdan sevince geçişi, *anagnorisis*, bu geçişin bilincine varılmasını gösterir. *Theophany* ise son zafer bölümüdür, yeniden doğuşu kutlar.

Gilbert Murray, her yıl yenilenen yıl ruhu ilkesi ile *hybris* ilkesi arasındaki ilinti üzerinde de durmuştur: Her yeni yıl gelir, büyür, 'hybris' günahını işler ve öldürülür. Ertesi yıl bir öğ alıcı olarak gelir. Hybris'in cezalanması eski Yunan'da bir yaşam görüşüdür, bir aktöredir. Zaman ve yargı çarkı döndükçe gurur, haddini bilmezlik, cüretkarlık öğ almayı ve cezalandırılmayı gerektirecektir. Bu ilke tragedyada da gözetilmiştir. Tragedya, bir gurur ve ceza öyküsünü canlandırır. Tragedya kahramanı, aşırılığı, gururu yüzünden yıkıma uğrar. Böylece ritüeldeki ölme nedeni ile tragedyadaki yıkım nedeni arasında bir paralellik bulunmaktadır. Her iki yıkım da haddini bilmezlik yüzünden olmaktadır.

Tragedyanın yapısı ile ritüellerin yapısı arasındaki benzerlik kuramını Antik Yunan komedyasına uygulayan Francis Macdonald Cornford oldu⁶. Cornford'a göre, nasıl tragedyada eski bolluk törenlerinin izi görülüyorsa, komedyalarda da aynı törenlerin öz ve biçim etkilerini görmek mümkündür. Bu etki özellikle tragedya ile komedyanın arasında bir tür sayılması gereken "eski komedyanın" türünde açıkça belli olur. Aristophanes'in komedya oyunları bu etkiye en güzel örnektir. Cornford, Harrison'un ve Murray'in izinden giderek şu açıklamayı yapmıştır: İlkel toplumların ritüellerinde kış ile yazın, eski ile yeninin çatışması bir aşırılıkla açıklanmıştır. Yılın 'daimon'u, ya da onu temsil eden kral, zaferinin sevinci ile gurura kapılır, aşırılık yapar. Bu 'hybris' korku uyandırır ve cezalandırılır. Daimon'u, ya da kralı cezalandırmak ikinci bir günahıdır. Yeni yıl ruhu öğ almak için ortaya çıkar, Eskinin yıkımı üzerine yeninin zaferi kutlanır. Bu ilkenin doğadaki paraleli kıştan sonra yazın gelmesi, toprağın kuraklıktan ürüne ve bolluğa geçmesidir. Bu bolluk törenlerinde yapılan taklit zamanla sanatlaşmış, Antik Yunan dramını oluşturmuştur. Antik Yunan dramının tragedyaya türü üstün kişinin, tanrının, kahramanın, soylunun 'hybris'ine ve bunun sonucu olarak yıkımına eğilir. Komedyanın türü ise

⁶ Cornford, Francis Macdonald: *The Origin of Attic Comedy*, Doubleday Anchor Book, 1961.

sıradan kişinin haddini bilmezliğini ve bunun sonucu düştüğü gülünç durumu ele alır. Platon, insanın bu zaafını saçmalık olarak adlandırmıştır. Kişinin kendini olduğundan daha zengin, daha cesur, daha akıllı, daha genç göstermeğe kalkışması gülünç saçmalıklardır. Bu saçmalık, üstün kişinin gurura kapılmasına, gücünün üstünde aşırılıklar yapmasına benzer. Tragedyadaki yıkım, ölüm, yas ile komedyadaki gülünç düşme arasında da benzerlik vardır. İkisi de cezalandırmadır. Tragedyanın bolluk simgesi keçi, komedyanın üreme simgesi cinsel organ, 'phallus'tur. Keçinin varlığındaki tanrısal güç, keçinin kurban edilmesi ile parçalanır ve yenilip özümленir. Birleşme ve üreme eylemi ise insan biçimindeki tanrı Phales olarak temsil edilir. İnsan biçimindeki kahraman, uygarlığın gelişmesi sonucu, öldürülüp parçalanmayınca bunun oyunsu taklidi yapılmış, böylece ölüp dirilme töreni, ciddiliğini, acılığını yitirmiştir. Ayrıca sondaki birleşme, evlenme, töreni sevinçli, hatta erotik bir eğlence yapmaktadır. Böylece törenin acılı keçi şarkısı tragedyayı, eğlenceli, oyunlu Phallos taklitleri ise komedyayı oluşturmuştur. Cornford, tragedyanın Aiskhylos zamanında yıkımla bitmediğine, mutlu sonla bittiğine dikkati çekmiştir. Yazar, Krisna kültüne dayanan ve böylece dinsel bir kökeni olan Hint dramında da trajik sondan kesinlikle kaçınıldığını hatırlatmıştır. Kalidasa ve öteki Sanskrit oyun yazarlarının oyunlarında trajik bir hava olmadığını, acının yanında nüktenin yer aldığını ve bu oyunların mutlu sonla bittiğini göstermiştir.

Sir William Ridgeway, 1915'de yayınlanan eseri, *The Dramas and Dramatic Dances of Non-European Races in a Special Reference to the Origin of Greek Tragedy*⁷ adlı eserinde, Dr. Farnell'in, Dietrich'in ve Murray'in, tragedyanın doğuşu ile ilgili görüşlerine karşı çıkmıştır. Ridgeway'e göre bu konudaki yanlış anlaşılmasından ileri gelmektedir. Aristoteles, tragedyanın Dionisos'a tapınma törenlerinden doğduğunu ileri sürmüş, fakat Dionisos ile tragedya arasında hiç bir bağlantı kurmamıştır. Ayrıca, iddia edildiği gibi Aristoteles tragedyanın satir dramlarından türediğini de söylemiş değildir. Zaten Dr. Reish, Dr. L.R. Farnell, Pickard-Cambridge gibi otoriteler tragedyanın satir dramlarından doğduğu savını kabul etmemişler, tragedyanın da, satir dramının da Dionisos bayramlarından türediğini, fakat aynı kökten iki ayrı tür olarak geliştiğini ileri sürmüşlerdir.

⁷ Ridgeway, Sir William: *The Dramas and Dramatic Dances of Non-European Races in a special reference to the origin of Greek Tragedy*, Cambridge Universtiy Press, 1915.

Ridgeway, tragedyanın baharın canlanması için yapılan törenlerden doğduğu görüşüne karşıdır. İlkel insanın, soyut bir güce, bir ağaç, bir bahar ruhuna yönelmeden önce somut insana ve onun, öldükten sonra da etkinliğini sürdüren ruhuna yönelmesini daha inandırıcı bulmaktadır. Çünkü düşünce soyuttan somuta doğru değil, somuttan soyuta doğru gelişmektedir. Zaten ilkelerde ölünün ruhuna tapınma totemcilikten ve yeşerme ruhuna tapınmadan önce gelmektedir. İlkel insan, ruhun vücut öldükten sonra da devam ettiğine ve yaşarken duyduğu istek ve eğilimleri sürdürdüğüne inanır. Hindu'lar, Yunanlılar, Latin'ler, doğal olayları simgeleyen tanrılardan önce tanılaştırdıkları kahramanlara tapmışlardır. Sir James Fraser'in andığı kutsal dalın, bir ağaç ruhunun simgesi değil, bir ulu ölünün mezarı başına dikilen ve bu yüzden kutsal sayılan bir ağacın dalı olması gerekir.

Ridgeway'e göre, tragedya ölünün ruhu için yapılan ve onun hayattayken yaptığı işleri canlandıran taklitlerden doğmuş olmalıdır. Kahraman kültürlerinde oynanan taklitli oyunun amacı soyun gücünü paylaşmak, bu gücü kendi yararı doğrultusunda etkilemektir. Soy gücü korkulu, tehlikeli, gizemli ve çekicidir. Bu güç, ancak kahramanın yaşarken yaptığı işleri canlandırma yolu ile uyarılabilir. Her ölüye kendi eğilimine göre oyun çıkarılır. Eğer ölü hayattayken bir savaşçı idiyse oyunda savaşım yapılır. Eğer ölü hayattayken bir atlet idiyse onun ruhunu çağırmak için yarışmalar düzenlenir. Patroclus öldükten sonra Aias ile Diomedes'in teke tek vuruşması buna örnektir. Romalıların gladyatör oyunları da aynı şekilde, ölünün ruhunu uyarmak, onu memnun etmek için yapılmıştır. Ridgeway, kendi kuramına dayanarak mevsimlerin geçişi ile ilgili olarak yapılan ölüp dirilme oyunlarının, insan yaşantısını canlandıran taklitli oyunlardan sonra yapıldığını ileri sürer. Ridgeway'e göre tragedya kahraman kültürlerinden doğmuştur. İlk tragedya yazarının beyaz maske kullanmış olması buna kanıttır. Beyaz maske bahar, yeşerme simgesi olamaz. Olsa olsa ölü simgesidir. Aynı şekilde, dithirambos ve tragedya korolarının, kahramanların mezarları ile tapınakların bulunduğu yerlerde yapılması, tragedyanın ve onun kaynağı sayılan dithirambos şarkılarının kahraman kültürleri ile ilintili olduğunu göstermektedir. Zaten Dionisos kültü de başlangıçta bir kahraman kültü olarak doğmuştur. Ridgeway bunu şöyle açıklamaktadır: Akha ve Dor öncesi dönemde Scion Kralı Adrastus için her yıl törenler düzelenir ve bu iyi kralın ruhunun halkın yararına çalışması sağlanırmış. Dionisos kültü daha sonra Cliesthenes tarafından Scion'a getirilerek Adrastus kültürüne ö-

zümletilmiş. Dionisos için yapılan ve tragedyanın kaynağı sayılan taklitli kutsal tören aslında bir ölü için yapılan kutsal törendir. Thespis, bu törenin koro şarkılarını kendi ülkesindeki tapınaktan almış, kent kent dolaşarak temsil etmiştir. Böylece koro ve dans dinsel kökeninden uzaklaşarak ilk tiyatroyu meydana getirmiş olmalıdır.

Ridgeway, tiyatronun kaynağını kahraman kültürlerindeki oyunlarla açıklayan görüşünü Hindistan, Malaya, Burma kültürlerinden aldığı örneklerle desteklemiştir. İran'da "taziye" adı altında her yıl oynanan oyunların Hazreti Ali, Fatma ve oğullarının acılı yaşantılarını canlandırdığını anlatan yazar, "Tazia" sözcüğünün yas anlamına geldiğini açıklamıştır. Böylece bir ölüm kültü ve bu kültürün töreninde yapılan taklitli hareket günümüze dek sürdürülmüştür.

Dramın temel niteliğini açıklamakta ritüeli ve miti önemli bir anahtar olarak yeniden ele alan ve inceleyen önemli bir eser Theodor H. Gaster'in *Thespis* adlı eseri oldu⁸. Bu çalışmanın en önemli özelliği Yakın Doğu'nun bugüne dek ele alınmamış mitlerini ve ritüellerini ele alması ve onları kendi ortamları ve koşulları içinde incelemesidir. Gaster, Fraser gibi, ritüellerin topluluğun canlılığını yenileme işlevi üzerinde durmuştur. Mevsimlerin yer değiştirmesi ile ilgili törenlerin düzeninde iki asal bölüm bulunmaktadır. *Kenosis*, ya da boşalma ritleri ile *Plerosis*, ya da doldurma ritleri. *Kenosis*, yaşamın sona erişini, acıyı, yaşamın durmasının doğurduğu kuşku ve üzüntüleri yansıtır. Oruç tutarak belirtilir. *Plerosis* ise, yeniden doğmayı, kötülükten arınmayı, bolluğu, güneşin parlamasını, yağmurun yağmasını anlatır, toplu şölenle kutlanır. Bu temele bağlı olarak mevsim ritüellerinin kanavası şöyledir: 1- Ölüm: Yaşamın durması, yıl sonu, yeni yılın gelmesinden kuşku. Bu dönem oruç, ağlama, yas, yakınma dönemidir. 2- Duraklama: Bekleyiş dönemidir. 3- Arınma: Toplumu kötülüklerden temizlemek için, ateş ile, su ile, eşya kırarak fiziksel ve moral bozuklukların giderilmesi. Kurban da kesilir. 4- Canlandırma: Yaşamın sürmesini sağlamak için taklitli savaş yapılır. Bolluk ile kıtlık çatışırlar. 5- Kutlama: Yeni yılın başlaması, korkuların yok olması, rahatlama bir şölenle kutlanır. Bu tören takvimin belli bir gününde başlar. Genellikle ya gün ile gecenin eşit olduğu, ya gecenin en uzun olduğu, ya da gündüzün en uzun olduğu gün yeni yılın başlangıcı sayılır.

Gaster, ritüel ile mitin işlevleri ve yöntemleri üzerinde karşılaştırmalı olarak durmuştur. Ritler hem geçici ve anlık yarar sağlar, hem

⁸ Gaster, Theodor H.: *Thespis, Rituel, Myth and Drama in the Ancient Near East*, Doubleday Anchor Book, New York 1961.

ölküsel yarara yöneliktir. Pratik yarardan ölküsele geçiş mit yolu ile olur. Mit bunu yaparken taklit ögesini kullanır. Mitin işlevi, ritüelin derindeki kalıcı anlamını sözle ifade etmek, ölküsel düzeni yansıtmaktır. Bunu yapmak için tanrıları da içeren bir tören düzenler. Ritüelin taklitle canlandırma ögesi dramı oluşturur, bir taklitli oyun haline getirir. Mevsim ritüelinin olay dizisi ile mevsim mitinin olay dizisi aynıdır. Oyuncular, hem yaşam tecrübesini doğrudan doğruya yaratır, hem de onu yansıtırlar. Hem gerçek kişiler, hem de onların taklitçisidirler. Yaşam ile yansıtılması birbirinden ayrılınca törenin eski paydaşları da seyirci ve oyuncu olarak birbirlerinden uzaklaşmışlardır. Toplumun kentleşme sürecinden sonra törenler işlevselliğini yitirmişlerdir. Ritüel mitin içinde eriyip gitmiş, mitler ise mitolojik anlamları ile masalsı olarak sürdürülmüştür. Bununla beraber tiyatro sanatında eski törenlerin biçimsel özellikleri korunmuştur. Bunlar, çatışma, huzursuzluk, kurtulma, yeni bir düzen kurma ve şölen ögeleridir.

Pickard Cambridge, E.K. Chambers gibi tiyatro tarihçileri tiyatronun ilkel toplulukların kutsal büyü törenlerinden oluştuğu düşüncesini benimsediler. E.K. Chambers, Ortaçağ tiyatrosunun kaynağında dinsel inançların biçimlediği halk bayramlarının bulunduğunu gösterdi. *The Medieval Stage*⁹ adlı ünlü eserinde yazar, halk bayramlarında oynanan köy oyunlarının Ortaçağ ve Rönesans tiyatrosuna büyük ölçüde katkıda bulunduğunu ileri sürdü. Chambers, geleneksel inanç ve adetlerin çoğunda Hristiyanlık öncesi inançların izlerini görmüş, özellikle köy bayramlarında oynanan oyunlarında putataparlık dönemi törenlerinin etkisini saptamıştır. Araştırmacıya göre, bu oyunlar, ilkelerde olduğu gibi, halkın tarla, nehir, orman ruhuna adadıkları taklitli oyunlardır. Tıpkı ilkel toplumlarda olduğu gibi, ürünün bol olması umudu ile yapılır. Bu oyunlarda halkın derinde yatan dram iç güdüsü belli olmaktadır. Zamanla bu ritüeller folklor alanına geçmiş, giderek Kilise tiyatrosunun ve Rönesans tiyatrosunun oluşumuna katkıda bulunmuşlardır.

Sanatın, özellikle dram sanatının kaynağında büyü törenlerinin bulunduğu görüşü Şamanlıkla ilgili bulgularla da kanıtlanmaktadır. Abdülkadir İnan¹⁰, Doğu Türkistan Türklerinin ve Yakutların şamana "oyun" dediklerini, şaman sözcüğünün de "zıplayan, dans eden" an-

⁹ Chambers, E.K. *The Medieval Stage*, Oxford University Press, 1967. (ilk basım 1903).

¹⁰ İnan, Abdülkadir: *Tarihte ve Bugün Şamanizm*, Türk Tarih Kurumu Yay. Ankara, 1972.

lamına geldiğini bilgin Banzarov'a dayanarak açıklıyor. "Şaman (kam), şamanistlerin inancına göre, tanrılar ve ruhlarla insanlar arasında aracılık yapma kudretine malik olan kişidir¹¹". *Ekstaz* durumu sırasında ruhlar dünyasına karışır. Bu gücü göklerden gelmedir. Hastalığı iyi etme törenlerinde ruhlar dünyasına yaptığı geziyi taklitle canlandırır. Kaza binip uçtuğunu, yedi kat göğe çıktığını temsil eder. "Yakut şamanları yeryüzünde ve göklerde gezdiklerini sanatkârane temsil ederler. Dans yaparken bazan dağ tepesine çıkmayı, bazan inmeyi, bazan göklerde uçmayı, 'oluh'larda (menzillerde) dinlenmeyi çok güzel temsil ederler¹²".

Görüldüğü gibi bir olayı taklitle canlandırma olayına Şamanların büyüsel törenlerinde de raslanmaktadır. Bu törenler, sanatın sadece taklitle yeniden yaşatma yanına değil, illüzyon yaratma yanına da aydınlık getirmektedirler. İncelemecilere göre, Şamanın kendinden geçişi ve esrikken yaptığı danslar yaratıcılık durumu ile özdeştir. Bir düş içindeki kişi doğanın yaratıcılığını paylaşmakta, ona benzeterek değil, onun gibi yaparak yaratmaktadır. Şaman özel bir eğitimle kendinden geçme, esrik duruma gelme işini başarır. Bu durumdayken ruhu bedeninden ayrılır ve atalarının ruhları ile buluşmaya gider. Ölüler ülkesinde ruhların şarkı söyleyip dans ettiklerine tanık olur. Dans bitince bu ruhlar Şamanın ruhunu salıverirler. Ölülerin ruhları ile yaptığı buluşma Şamana bir düş gibi gelir. Hep o düşü düşünür, o dansları anımsar. Gidip onları daha çok görmek ister. Kendine geldiği zaman gördüklerini önce karısına sonra herkese öğretir¹³.

Sanattaki büyü ve düş ögesine ilişkin bu açıklama bizi İ.Ö. 30.000-50.000 yıllarına götürmektedir. Böylece, sanatın illüzyon ögesinin en ilkel toplulukların dinsel inançlarında yer aldığı görülmektedir.

Friedrich Nietzsche, yaratma eyleminin mistik bir yaşantı olduğunu, kolektif olarak paylaşıldığını ileri sürmüş, bu yaşantının iki ayrı yönüne, Dionizos kaynaklı esriklik durumu ile Apollon kaynaklı düşleme yönüne dikkati çekmiştir.

Uygulamalarında ritüel özelliklerinden yararlanan sahneye koyucu Richard Schechner, çalışmasını bilim adamlarının bulgularına dayanarak açıkladıktan sonra, şaka yollu şöyle bir benzetme yapıyor:

¹¹ A.g.e. s: 75.

¹² A.g.e. s: 116.

¹³ Eliade, Mircae: *Shamanism, Archaic Techniques of Ecstasy*, New York, 1964.

“Drama” sözcüğünün Yunanca “dran”, yani yapmak sözcüğünden türediği söylenir. İngilizcede “dream” (düş) sözcüğü de pekala “drama” sözcüğüne benzemektedir. İster misiniz “dream” sözcüğü, “dram” sözcüğü ile aynı kökten gelsin?¹⁴

Şamanlıkla ilgili taklitli ve düşsel canlandırmalar günümüzün Asya tiyatrosunda yaşamaktadır. Asya ülkelerinin tiyatro sanatını inceleyen kuramcılar şamanlıkla ilgili esriklik ritüellerinin izini bu oyunlarda görmektedirler. E.T. Kirby, Asya temsil sanatlarının ve estetiğinin temelinde bu ritüellerin bulunduğunu ileri sürmüştür. Hint dansları ve dramı bu ritüellerin uzantısıdır. Şaman ritüellerinin özelliği olan doğaüstüne yönelme ve simgelerle anlatma nitelikleri bu oyunlarda da bulunmaktadır¹⁵.

A.J. Gunawardana, geleneksel bir Seylan oyununun bir ritüelin oyunlaştırılmış uzantısı olarak günümüze dek geldiğini göstermiştir¹⁶. *Thovil* adını taşıyan bu oyun bir iyileştirme ritüelidir. Bugün de tıbbın çare bulamadığı hastalıkları, özellikle ruhsal ve sinirsel bozuklukları iyileştirmek amacı ile oynanmaktadır. Bu oyunun belli bir zamanı yoktur. Hastalık ortaya çıkınca istek üzerine hazırlığı yapılır ve sunulur. Bu ritüel-oyunun kaynağı hakkında bilgimiz yeterli değildir. *Thovil* ritüeli şu inanca dayanmaktadır: Fiziksel ve ruhsal hastalıklara bazı cinler neden olurlar. Bu cinler yol kavşaklarında, mezarlıklarda, arka avlularda barınırlar, hastaya oralarda musallat olurlar ve belli saatleri seçerler. Öğleden hemen sonra, akşamüstü, gece yarısı kurbanlarını seçtikleri saatlerdir. Büyü yolu ile de kişiye bu ruhları musallat etmek mümkündür.

Hastalık yapan ruhlar, öteki tüm ruhlar gibi Buda'nın denetimi altındadır. Buda'nın kurduğu düzene göre hasta ettiklerini iyileştirmeleri de gerekir. Buda'nın adını anarak bu ruhları etkilemek mümkündür. *Thovil* töreni böyle bir etki sağlamak için yapılır. Töreni düzenlemesi için bir *thovil* uzmanına başvurulur. Bu tören bazan gizlilik içinde yapılır Bazan da akrabalara, dostlara, arkadaşlara, halka açıktır. Hatta bu davetlilerin törenin etkisini pekiştirmekte yararlı olacakları da düşünülür.

¹⁴ Schechner, Richard: “Approaches to Theory / Criticism” TDR 36. Nr. 4

¹⁵ Kirby, E.T.: “Asian Shamanism and the origins of Indian Drama” *Association International des Critiques des Theatre Bulletin*, Nr. 7, Juin 1975.

¹⁶ Gunawardana, A.J.: “Wievers as Healers: aspects of audience participation in a Cylonese traditional theatre”, *Association Internationale des Critiques de Theatre Bulletin* Nr. 7 Juin 1975.

Törende ruhlar alana çağırılır. Onlara sunular sunulur. İyileşmeyi sağlamak için dans ve oyun yapılır. Oyunu *thovil* rahipleri yaparlar. Hasta, oyunun dışındadır. Seyrederken kendinden geçerse ruhların hastanın içine girdiğine inanılır. *Thovil*'de dört anlatım biçimi vardır: Sözle, jestle, müzikle ve taklitle. . . Söz vezinlidir. Arada doğmaca olarak yapılan dialoglar da vardır. Hareketler çok canlıdır. Oyuncular birer cambaz kadar ustadırlar. Müzik tartımlıdır. Tören boyunca davul hiç susmaz. Taklit ise özel giysili ve maskeli olarak yapılır. Hastalığa neden olan ruhların nasıl doğdukları, ne özellikler taşıdıkları, hastaya nasıl musallat oldukları taklitte anlatılır. Taklitli oyun bölümü fars ve soytarılık öğeleri ile yüklüdür. Konuşmalar açık saçaktır.

Thovil töreninin hazırlığı sabahdan başlar. Buda ve başka görünmeyen ruhlar da davetlidir. Oyun gece boyunca sürer. Başta uzun dans ve şarkı bölümleri yer alır. Taklitli oyun bölümünde ruhları temsil edenler davulcu veya *Thovil* rahibi ile konuşurlar. Ruh neden çağrıldığını sorar. Rahip, ya da davulcu ona, birinin hasta olduğunu, sunularını kabul edip iyileştirmesini söyler. Ruh pek çok sunu ve kurban ister. Rahip onunla pazarlık eder. Sonunda uzlaşırlar. Bu dialog güldürücü ve açık saçık sözlerle doludur. Güncel olaylara değinilir. Kutsal olan alaya alınır. Gece boyunca bir düzine ruh böylece gelir, gider. Ruhları oynayan oyuncular sık sık esrik duruma geçerler. Güneş doğunca ruhlar hediyelerini almış ve hastayı iyileştirme görevini kabul etmiş olarak giderler. Seyirciler yavaş yavaş dağılır. Oyuncular ücretlerini aralarında bölüşürler. Hastanın iyileşip iyileşmediği hemen anlaşılmaz.

Bu tören de gösteriyor ki, *thovil* bir yandan yaşamla doğrudan doğruya ilintili işlevsel bir ritüel, bir yandan da para ödenen, seyredilen bir oyundur. Seyirciler oyuna hiç bir şekilde karışmazlar. Salt bir eğlence gibi seyrederler. Bununla birlikte bu tören toplumsal bir olaydır. Toplumsal ilişkileri pekiştirmekte, bir inancı yaşatmakta, toplum üyelerini bir ortak olayda bütünleştirmektedir.

Richard Schechner, tanık olduğu başka törenlerden örnek vererek aynı kanıyı desteklemektedir. Bugün yaşayan ritüeller bir bakıma yaşamsal işlevlerini sürdürmekle beraber turistik bir eğlence niteliği almışlardır. Bu törenlerde kâr amacı güdülmemektedir. Öte yandan bu törenlerin toplumsal ilişkileri yaşatıcı görevleri vardır¹⁷.

¹⁷ Schechner, Richard: From self-contained, self-sustaining performances as part of ecosystems to becoming "trading partners" with other "Professional theatres" s. 46 *Association Internationale des Critiques des Theatre Bulletin* Nr. 7 Juin 1975.

Ahmet Kudsi Tecer, Metin And, Şükrü Elçin, ülkemizin hemen her yüresinde oynan köy oyunlarında pagan ritüellerinin izlerini sap-tamışlardır. Bu oyunlarda hem bahar ve tarım törenlerinin kanava-sını, hem de şamanlıkla ilintili büyü törenlerinin etkisini görmek müm-kündür.

Dinlerin kaynağında araştırmalar yapan ve dinsel bayramların kaynağında pagan ritüellerinin yattığını ileri süren evrimci Antropog-lar zaman zaman eleştirilmişlerdir. Harrison, Murray ve Cornford'un, Fraser'e dayanarak oluşturdukları ritüelizm, tiyatronun gelişimi-ni açıklamakta yeterli görülmemiştir. Evrimci kuram şu açılardan eleş-tirililmektedir:

1- Tiyatronun ritüellerden türediğine dair elimizde kesin kanıt yoktur. Ritüeller konusundaki bilgimiz, bugünkü yetersiz kalıntılardan ibarettir.

2- Karşılaştırmalı antropoloji, gerek dansın ve tiyatronun ritü-ellerden oluştuğu görüşünde, gerek bugünkü bayramların bu ritü-ellerin uzantısı olduğu savında zorlama benzerliklere başvurmaktadı-r. Bu konuda yeterli kanıt bulmadan genelleme yapmak sakıncalıdır. Örneğin, Roger H. Abrahams'a göre bayramlar kutsal törenlerin yozlaşmış uzantısı olamaz¹⁸. Bayramlar da, kutsal törenler de aynı ge-reksinmeyi duyurmak üzere bir arada doğmuşlardır. İkisi de önemli geçiş dönemleri ile ilintilidirler. Ritüel, geçiş dönemi töreninin ciddi yanını gösterir. Tutucu ve koruyucu niteliktedir. Kurallarına uyulması gerekir, zorlayıcıdır, resmidir. Bayram ise, aynı kutlama töreninin eğlenceli yanıdır, ritüelin ciddiliğine karşın yaşamı hafife alır. Sorun-larla alay eder. Tehlikeyi geçiştirmeye bakar.

Törende biçimsel kurallar ağırlıklıdır. Erkekler üniformalıdırlar, ya da özel tören giysileri giyerler. Etikete uyulması gerekir. Buna karşın bayram eğlencelerinde kişi tüm kurallara meydan okur. Top-lumdaki orununu gizler. Maske takar. Kılığını değiştirir. Krallar di-lenci, uşaklar efendi, erkekler kadın, kadınlar erkek kılığına girer ve öyle davranırlar. Dram hem ritüelden hem de bayram eğlencelerinden etkilenmiştir. Halk oyunları ve halk dansları sevince, şenliğe, gülün-ce yer verir. Tragedya ise ağırbaşlıdır. Belli biçim kurallarına uyar.

3- Ritüel ile sanatı uzlaştırmaya çalışmak eğilimi kültürümü-zün her zamanki çelişkinsini göstermektedir. Fraser'in kuramı kültü-

¹⁸ Abraham, Roger H: "Folk Drama" in *Folklore and Folk Life*, ed. by Richard Dorson, The University of Chicago Press, London 1972.

rümüzün dialektik karşıtlığını ifade etmektedir. Bu kuram ile Nietzsche'nin tragedya hakkındaki görüşü arasındaki benzerlik ilgi çekicidir. Çünkü Fraser de, kuramı ile sanatın heyecansal içeriğini sağduyu ile uzlaştırmaya çalışmaktadır. Sanatı bir uzlaştırıcı olarak kabul etmek, peygamberleri sağduyu ile açıklamaya çalışmak, kısaca tiyatroya kilisenin görevini yüklemek idealist dünya görüşüne uygun bir tutumdur. Nietzsche kendi tragedya anlayışı ile aynı şeyi yapmış, sanatın hem coşturucu, arıtıcı yanına, hem de düzene koyucu, akla yönelik yanına işaret etmiştir. Jung'un, dramı bir ritüel olarak değerlendirmesi, insanı yitirmiş olan dünyada tiyatronun dinsel yaşantının yerine geçmesini istemesi aynı eğilimin sonucudur. Tiyatroya toplum psikolojisine katkısı bakımından eğilen bilim adamları, onu, sağduyuya aykırı içgüdülerin bir boşalma aracı olarak görmüşlerdir. Oysa ritüellerdeki özellikler olduğu gibi drama geçmiş olamaz. Sanat başka bir gereksinmenin ürünü olmalıdır. Özellikleri de farklıdır¹⁹.

4- Ritüelizm, kültürü koşullayan toplumsal ortamı yeterince dikkate almamaktadır. Dinsel törenleri oluşturan ortamlarla, sanatı oluşturan ortamın farklı özellikleri vardır. Günümüzde ritüel uzantısı sayılan oyunlar dinsel anlamlarını yitirmişlerdir. Ritüellerin işlevi toplum yapısını korumaktır. Toplumsal ilişkileri canlı tutmak, toplumun ekonomisine katkıda bulunmaktır. Bu oyunlar, ritüelden gelme törensel özellikleri ile toplum üyelerini birleştirici, bütünlüyci bir rol oynarlar. Gerçeklere karşı toplu bir güç yaratırlar.

Ernst Fischer, bugünkü tiyatronun kaynağında dinsel törenler bulursa, hatta bazı biçimsel özelliklerini korusa bile tiyatro sanatının toplum yapısına bağlı olarak ritüellerden farklı nitelikleri bulunduğunu, farklı bir işlevle yükümlü olduğunu belirtmektedir²⁰.

William Graham Sumner, tiyatronun Dionizos için yapılan dinsel törenlerden doğduğunu kabul etmektedir. Bu törenlerde bulunan dramatik yapı zamanla mitleri ve efsaneleri dile getirmiştir. Daha sonra dinsel ilgidene doğan adetler eğlence isteğini doyurmuş, dinsel öğe unutulmuştur²¹.

Richard Schechner, törenlerin dinsel anlamlarını yitirdiklerini, fakat bir oyun, bir eğlence haline gelirlerken toplumsal işlevlerini sür-

¹⁹ Anderson, Michael: "Dionysus and the Cultured Policeman" TDR 4T 36, Summer 1967.

²⁰ Fischer, Ernst: *Sanatın Gerekliliği* (Çev: Cevat Çapan), De Yay. 1972.

²¹ Sumner, William Graham: *Folkways*, Dover. Publication Inc. New York 1940. s. 254 ve 568.

dürdüklerini belirtmektedir. Her eğlencenin yaşamsal bir işlevi olduğunu hatırlatan yazar, her yaşam olayının da bir gösteri yanı bulunabileceğini ileri sürer. Şamanlar, en ciddi törenlerinde bile bazı göz boyama trüklerine başvurmaktadırlar. Ritüellerin işlevsel bir eğlence olmasına Asya tiyatrolarından örnekler verilebilir. Schechner'in sıraladığı örnekler arasında Türkiye Turizm Bakanlığı'nın 1972 yılında New York'da, Brooklyn Müzik Akademisi'nin işbirliği ile sunduğu bir Mevlevî ayini de bulunmaktadır. Bu ayini yalın ve etkili bir gösteri olarak niteleyen yazar, New York'daki bir çok tiyatro topluluğunun bu gösteriden etkilendiğini, bazı dans topluluklarının bu gösteriyi izledikten sonra hazırladıkları temsillerde dönen dervişler kullandıklarını söylüyor²².

Bu eleştiri ve açıklamaları da dikkate alarak, ritüelizm kuramını ve tiyatronun ilkel toplulukların büyü törenlerinden türediği görüşünü şöyle özetleyebiliyoruz:

a) İlkelerin inancına göre doğanın gizemli bir gücü vardır. İnsanoğlu bu güçle aynı evreni paylaşır. Kişi bu gücü kendi içinde duyabildiği gibi, onun kendi dışında ve kendine etken olduğunu da hissederek. Doğanın bu tanrısal gücü, korkulu olduğu kadar çekici, anlaşılabilir olduğu kadar kaçınılmazdır. İnsan doğal varlığının dürtüsü ile bu güce ayak uydurur. Bir yaşam damarı olarak gördüğü bu gücü özümlemek, onunla uyum kurmak ister. Uyum kuramazsa evrenin düzeni bozulacak, tehlike başgösterecektir. Kış mevsimi bu gücün zayıfladığını gösterir. Bahar ayları bu gücü yeniler. Toplumu düzen içinde tutmak, bireyi bu düzenin uyumlu üyesi yapmak için bu gücün paylaşılması gerekir. Erkek çocuğun ergenliğe geçişini sağlamak için yapılan geçiş törenlerinin amacı çocuğu anasının bir parçası olmaktan çıkarıp onu kabilenin ortak üyesi yapmaktır.

Daha ileri aşamalarda ilkel insan doğal gücü kendi dışında görmeğe başlar. Onu kendi yararı doğrultusunda etkilemek için törenler düzenler. Büyü yolu ile baharı getirmeyi, yağmuru yağdırmayı, avı gerçekleştirmeyi amaçlar.

Büyü törenleri iki asal amaca hizmet eder: Doğal gücü paylaşma ve birlikli güç yaratma. Gücü paylaşma doğa doğrultusunda güçlenmek ve uyum kurmak demektir. Güç yaratmak ise doğa ile olduğu kadar toplumla da güçlenmek, birbirinden güç almak, yaratıcı bir kaynak olmak ve doğaya egemen olmak demektir.

²² Schechner, Richard: A.g.y. s. 63.

b) İlkelerin büyü törenlerinde güç yaratmak ve gücü paylaşmak için taklitli oyun yapılır. Bu oyun önemli ve ciddi bir eylemdir. Doğal yaşam gücünün doğmasını ve paylaşılmasını yansıtır.

c) Büyü törenlerinde yapılan taklitli oyunun belirgin özellikleri vardır. Bu özellikler büyüün işlevi ile sıkı ilintilidir:

Törende birey önemini yitirir. Amaç doğal ruhu kolektif olarak duymak, biribirinden güçlenmektir. Büyüde yapılan taklitli oyun ve dans bir toplu yaratı eylemidir.

Büyü törenleri heyecan yaratır, sarsıcı bir tecrübe olur. Topluluk bir gerilim içine girer. Gerilimi rahatlama ve şenlik izler.

Büyü törenlerinde yapılan dans ve oyunlar düzenli, uyumlu ve tartımlıdır. Dans, şarkı ve oyunun belli biçim kalıpları vardır.

Yakın Doğu ülkelerinde saptanan mevsim ritüellerinin belli bir kanavası vardır. Bu kanava, çatışma, ölme, yas tutma, kurban verme, arınma, canlandırma, kutlama ve şölen bölümlerini içerir. Başta ki umutsuzluğun yerini güven ve sevinç alır. Çatışmanın taklidinde toplum etken bir tavır almış, isteklerini gerçekleştirmiştir.

d) Toplumdaki değişimler ritüellerin önemini azaltmıştır. İnanç, somut kişiler olarak görülen tanrılara yönelmiş, büyüün yerini dua ve tapınma almıştır. Büyünün içten güçlenmeyi amaçlamasına karşın, tanrısal inanç gücü dışta görmüş, onun yardımına yönelmiştir. Büyü birarada güçlenmeyi sağlarken, tanrıya yakarma bireyin kendi özel kurtuluşunu, kendi yararını amaçlamıştır. Büyünün heyecansal ve coşkulu oluşuna karşın, dua ussal bir yaklaşımdır. Bu değişim sırasında ritüellerde işlenen motifler mitolojiye geçmiştir. Mitolojik anlamı ile sürdürülen bu motiflerin işlevleri de farklıdır.

e) Toplumdaki bu değişimler ritüellerdeki taklitli canlandırma olayının oyuna, tiyatroya dönüşmesine olanak hazırlamıştır. Dram doğarken ritüelin temel kanavasını biçim olarak benimsemiştir. Bir huzursuzluk dönemini çatışmanın izlemesi, çatışmadan sonra kurtulma ve rahatlamanın gelmesi, yeni bir düzen kurulması, kurtuluşun bir şölenle kutlanması bu kanavanın belli başlı bölümleridir. En eski Yunan tragedyalarının ölümle ve yıkımla bitmeyip mutlulukla sonuçlanması ritüelin bu asal biçiminin korunmuş olmasından ileri gelir. Aiskhylos'un *Oresteia* üçlemesi buna örnektir. Bu oyunda çatışmaları ve ölümleri hesaplaşma izlemiş, bu hesaplaşma uzlaşma ve rahatlama ile son bulmuştur.

f) Bu biçimsel benzerliklere karşın oyunlaşan ritüelin niteliklerinde büyük farklılaşmalar görülür. Büyü törenlerinin taklitle canlandırması ile sanatlaşmış dram arasında şu farklar vardır,:

1- Büyü törenlerinde oyun yaşamın kendidir. Dram sanatında ise "mimemis"dir, yaşamın oyun olarak yansıtılmasıdır.

2- Büyü törenlerinde hareket ve iş önde gelir. Dramda ise dua, övgü, söz önem kazanır.

3- Büyü törenlerinde taklit inanca dayanır, tartışılmaz. Dramda ise taklit usa yöneliktir ve eleştirilirdir.

4- Büyü törenlerinde gerilim, heyecan, coşku, korku, acıma gibi heyecanlar baskındır. Dramda ise gerçekler gözlenir, sorunlar saptanır, çözüm yolları gösterilir.

5- Büyü törenlerinde taklidin konusu hep aynı temayı ele alır. Dramda ise yeni konular bulur, eski konuları çeşitler.

6- Büyü törenlerinde taklitle canlandırma tören yerinde yapılır. Eski Yunan'da orkestra, hem tapınma yeri, hem oyun yeridir. Dramda ise seyir yeri oyun yerinden ayrılmıştır. Orkestraya sıralar eklenmiştir. Oyun ortada oynanırken seyirciler onu uzaktan seyrederek.

g) Ritüellerden türeyen dram zamanla günümüzün tiyatro sanatını oluştururken, ritüel uzantısı olan köy oyunları da halk arasında geleneksel bir tür olarak oynanagelmektedir. Bu kalıntılar ilkelerdeki büyüsel anlamlarını çokluk yitirmişlerdir. Eğlence olsun diye, bazan da kâr sağlamak için oynanırlar. Bununla beraber, bu ritüel uzantılarının toplumun ekonomik yaşamını desteklemek, toplumsal ilişkileri pekiştirmek ve toplum düzenini korumak gibi işlevleri bulunmaktadır.

g) Ritüelizm kuramının ve evrimci görüşün yeterli kanıta dayanmadığı, zorlama benzerlikler aradığı ve inandırıcı olmayan genellemeler yaptığı ileri sürülmüşse de, tiyatronun asal ögesi olan, bir olayı taklitle canlandırma eyleminin ilkel kavimlerin büyü törenlerinde bulunduğu ve tiyatronun bu canlandırma eyleminden türediği görüşü kalın çizgileri ile kabul edilmektedir. Antik Yunan dramının mevsim değişmesi ile ilgili ritüellerden doğmuş olduğu görüşü bir çok tiyatro tarihçisi tarafından benimsenmiştir. Günümüzde, hemen her ülkede kutlanan halk bayramlarının ve belli günlerde oynanan köy oyunlarının eski büyüsel törenlerin uzantısı olduğu varsayımı da geçerli sayılmaktadır.

Ritüelizm kuramı günümüzde başka bir açıdan önem kazanmıştır. Tiyatronun günümüzde karşılaştığı sorunları çözümlemeye çalışanlar gözlerini bu sanatın kaynağına çevirmişlerdir. Bugün belli bir azınlığın eğlencesi ve seçkinler grubunun anlatım aracı olan bu sanatın, başlangıçta toplumu bütünleyici ve ona güç kazandırıcı bir kaynaktan türediği dikkati çekmektedir. Tiyatronun, başlangıçtaki işlevini yeniden kazanmasına, insanı doğa ile, toplum ile bütünleştirerek ona güç katmasına çalışılmaktadır. Toplum koşullarının değişmiş olmasına karşın, tiyatro sanatının yeni koşullar içinde de asal işlevini yerine getirebileceği, topluma yön verecek gücün yaratılmasına etken olabileceği inancı yaygınlaşmaktadır. Özünde her zaman büyüsel bir yanı korumuş olan bu sanat, düş ile gerçeği, sağduyu ile heyecanı, akılcı açıklama ile gizemli sezgiyi bir arada barındırmıştır. Tiyatronun bu özelliği ona gerçek işlevini kazandıracak bir güzel güçtür. Tıpkı ilkel insanların büyü törenlerinde olduğu gibi, bugün de tiyatrodan, bütünleyici, güçlendirici ve güç yaratıcı bir sanat olarak yararlanılabileceği düşünülmekte ve bu yolda deneyler yapılmaktadır. Köylerimizde bu canlı tiyatro geleneğinin yaşadığını saptadığımızı göre bizim de bu kaynaktan yararlanma yollarını aramamız gerekir.

KAYNAKÇA

- ABRAHAMS, ROGER: "Folk Drama", *Folklore and Folklife*, ed. by Richard Dorson, University of Chicago Press, London 1972.
- ACKERMAN, ROBERT: "Fraser on Myth and Ritual", *Journal of the History of Ideas*, Jan-March, 1975. Vol XXXVI. Nr. 1.
- AND, METİN: "Dionisos ve Anadolu Köylüsü." Elif Yayınları, İstanbul, 1962.
- AND, METİN: *Oyun ve Büyü*, İş Bankası Yay. 1975.
- AND, METİN: "Dramatik Köylü Gösterilerinin Ritüel Niteliği", *Türk Folkloru Araştırmaları Yıllığı*, Belleten 1974.
- ANDERSON, MICHAEL: "Dionysos and the Cultured Policeman", *TDR* 4T 36 Summer 1967.
- BENTLEY, ERIC: *The Life of Drama*, Atheneum Press, New York.
- BOAS, FRANZ: "Literature, Music and Art", *General Anthropology*, ed. by Franz Boas, Heath and Comp.
- BUNZEL, RUTH: "Art", *General Anthropology*, ed. by Franz Boas, Heath and Comp.
- CAMBRIDGE, PICKARD, *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, Clarendon Press, Oxford, 1962.
- CHAMBERS, E.K: *The Medieval Drama*, I and II Vol. Oxford University Press, 1967.

- CORNFORD, Francis MACDONALD: *The Origin of Attic Comedy*, Doubleday Anchor Book, 1961 (ilk basımı 1914).
- CAUDWELL, CHRISTOPHER: *Fanılsama ve Gerçeklik*, (Çev. Mehmet Doğan) Payel Yayınevi, İstanbul 1974.
- ELÇİN, ŞÜKRÜ: *Anadolu Köy Orta Oyunları*, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yay. 1964.
- ELİADE, MİRCAE: *Shamanism, Archaic Techniques of Ecstasy*, New York 1964.
- ELİADE, MİRCAE: *Shamanism*. (trans. by R. Task) Pantheon Book, 1964.
- FİSCHER, ERNEST: *Sanatın Gerekliği*, (Çev. Cevat Çapan), De Yayınları, 1977.
- FRASER, George JAMES: *The Golden Bough*, Macmillan and Co. 1911.
- GASTER, Theodor H: *Thespis: Ritual, Myth and Drama in the Ancient Near East*, Doubleday Anchor Book, New York 1961.
- GUNAWARDANA, A.J: "Wievers as Healers": aspects of audience participation in a Cylonese traditional theatre", *Association Internationale des Critiques de Theatre, Bulletin* 7, Juin 1975.
- HARRİSON, JANE: *Themis, A Study of Social Origins of Greek Religion*, Meridian Books, 1959.
- HARRİSON, JANE: "From Ritual to Art", *Sociology of Art and Literature*, ed. by Elizabeth and Tom Burns, Penquin ed. 1973. (*Ancient Art and Ritual*, (1913) adlı eserden alınmış).
- HUIZİNGA, JOHN: *Homo Ludens*, Paladin Books, London 1970.
- HUNNINGHER, BENJAMİN: "The Primitive Phase," *Perspektives on Drama*, ed. James Calderwood and Harold E. Toliver, Oxford University Press, New York, London, Toronto, 1968.
- İNAN, ABDÜLKADİR: *Tarihte ve Bugün Şamanizm*, Türk Tarih Kurumu Yay. Ankara 1972.
- JAMES, E.O: *Seasonal Feasts and Festivals*, Thames and Hudson, 1961.
- KARADAĞ, NURHAN: *Köy Seyirlik Oyunların Özü ve Biçimi (Doktora tezi)*
- KAZMAZ, SÜLEYMAN: *Köy Tiyatrosu*, C.H.P. Temsil Yay. Ankara 1960.
- KİRBİ, E.T: "Shamanistic Origins of popular Entertainments", TDR 18 vol. Nr. 1 March (1974).
- KİRBİ, E.T: "Asian Shamanism and the Origin of Indian Drama", *Association Internationale des Critiques de Théâtre, Bulletin*, Nr. 7 Juin 1975.
- KUBENOVİC, TURTKO: "Rational and Social Aspects of Ritual Traditions in the Theatre" *Association International des Critiques de Théâtre Bulletin*, Nr. 7, Juin 1975.
- MURRAY, GİLBERT: "Exursus on the Ritual Forms Preserved in Greek Tragedy" in Jane Harrison'a, *THEMIS*, Meridian Books, 1959.
- MURRAY, GİLBERT: *Aeschylus, Creator of Greek Tragedy*, Clarendon Press, 1940.
- NİETZSEHE, FRIEDRİCH: *The Birth of Tragedy and the genealogy of Morals*, Anchor Book, 1956 (ilk basımı 1872)

ÖRNEK, Sedat VEYLİS: *Sivas Çevresinde Hayatın Çeşitli Safhalarıyla İlgili Batıl İnançların ve Büyüsel İşlemlerin Etnolojik Tetkiki*, A.Ü. Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yay. Ankara 1966.

SCHECHNER, RICHARD: "Approaches to Theory and Criticism" TDR 36 Nr. 4.

SCHECHNER, RICHARD: "From self-contained, self-sustaining performances as part of ecosystems to becoming "trading partners" with other "professional Theaters", *Association Internationale des Critiques de Théâtre Bulletin* 7 Juin 1975.

SMITH, Robert JEROME: "Festivals and Celebrations" in *Folklore and Folklife*, ed. by Richard Dorson, University of Chicago Press, London 1972.

SUMMER, William GRAHAM: *Folkways*, Dover Pub. Inc. New York 1940.

TECER, Ahmed KUDSİ: "Köylü Temsilcri", *Türk Tiyatrosu*, mart-nisan 1941 128-130.