

KADİR HAS ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



20.YY. ÖNCÜ TİYATRO ÇALIŞMALARINDA EZOTERİK ETKİLER

YÜKSEK LİSANS TEZİ

CANAN KARDEŞ MERT

[Canan Kardeş Mert]

[Yüksek Lisans Tezi]

[2013]

20.YY. ÖNCÜ TİYATRO ÇALIŞMALARINDA EZOTERİK ETKİLER

CANAN KARDEŞ MERT

Film Drama Programı'nda Yüksek Lisans derecesi
için gerekli kısmi şartların yerine getirilmesi amacıyla
Sosyal Bilimler Enstitüsü'ne
teslim edilmiştir.

KADİR HAS ÜNİVERSİTESİ

Mayıs, 2013

KADIR HAS ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

20.YY. ÖNCÜ TİYATRO ÇALIŞMALARINDA EZOTERİK ETKİLER

CANAN KARDEŞ MERT

ONAYLAYANLAR:

Yrd. Doç. Dr. Zeynep Günsür Yüceil (Danışman)	(Kadir Has)	_____
Prof. Dr. Çetin Kemal Sarıkartal (Eş-Danışman)	(Kadir Has)	_____
Ezel Akay	(Kadir Has)	_____

ONAY TARİHİ: 15/Mayıs/2013

“Ben, Canan KARDEŞ MERT, bu Yüksek Lisans Tezinde sunulan çalışmanın Őahsıma ait olduğunu ve başka çalışmalardan yaptığım alıntuların kaynaklarını kurallara uygun biçimde tez içerisinde belirttiğimi onaylıyorum.”

CANAN KARDEŞ MERT

ÖZET

20.YY. ÖNCÜ TİYATRO ÇALIŞMALARINDA EZOTERİK ETKİLER

Canan Kardeş Mert

Film Drama, Yüksek Lisans

Danışman: Yrd. Doç. Dr. Zeynep Günsür Yüceil

Mayıs, 2013

Bu çalışmada öncelikle ezoterik örgütlenmelerin tanımları ve inisiyasyon süreçleri ortaya konmaya çalışılacak, ardından 19. yy. itibariyle filizlenmeye başlayan avangard tiyatro kuramları temel alınarak 20.yy. öncü tiyatro kuramları ve yöntemleri ve bu alandaki ezoterik etkiler incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Ezoterizm, İnişiyasyon, Avangard Tiyatro, Kùltürler arası etkileşim

ABSTRACT

ESOTERIC INFLUENCES ON THE 20TH CENTURY AVANT-GARDE THEATER WORKS

Canan Kardeş Mert

Master of Arts/Film Drama

Advisor: Yrd. Doç. Dr. Zeynep Günsür Yüceil

May, 2013

This study will begin with definitions and initiation processes of esoteric organizations and will continue with analyses on 20th century avant-garde theatre theories and methods based on avant-garde theatre theories appeared during 19th century. Consequently, effects of esoteric organizations on avant-garde theatre methods will be examined.

Keywords: Esoterism, İnitiation, Avangard Theatre, İnterculturel relations in Theatre

Teşekkür Notu

Kadir Has Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Film ve Drama yüksek lisans programı boyunca aldığım oyunculuk eğitimi hem kuramsal hem de pratik anlamda bana yeni sorular ve cevaplar yarattı. Bu eğitim süreci içinde derslerine katılmaktan büyük zevk aldığım, verdiği fikirleriyle bana destek veren sevgili danışmanım Yrd. Doc. Dr. Zeynep Günsür Yüceil'e, ileri oyuncuk dersleri boyunca oyunculuk hakkında kafamda yeni ufuklar açan Prof. Dr. Çetin Kemal Sarıkartal'a, tez yazım süreci boyunca yardımlarını benden esirgemeyen Selçuk Mert'e sonsuz teşekkürlerimi sunmayı borç bilirim.

İÇİNDEKİLER

ÖZET	i
ABSTRACT	ii
1. GİRİŞ	1
2. EZOTERİZM	4
2.1 Ezoterizmin Sözcük Anlamı ve Özellikleri	5
2.2 Ezoterik İnisiasyon	
2.2.1 İnisiasyon	7
2.2.2 İnisiasyonun Kökeni: İlkel Topluluklarda “erginlenme” Törenleri.....	10
2.3 Öne Çıkan Ezoterik Pratikler	
2.3.1 Tasavvuf	14
2.3.1.1 Zikir	16
2.3.1.2 Sema ve Dans	17
2.3.2 Şaman.....	12
2.4 Yakın Tarih Ezoterik Örnekler	
2.3.1 Don Juan Matus Öğretileri	21
2.3.2 G. Gürciyev ve 4.Yol Öğretisi	23
3. 20.YY. TİYATROSU ÖNCÜLLERİ VE EZOTERİK/İNİSİYATİK ÇÖZÜMLEMELER	28
3.1 Erken 20. Yy. Tiyatro Kuramları Ve Tiyatroda Öncü Yaklaşımlar.....	
3.1.1 K. Stanislavski ve Sistem’in Felsefesi.....	32
3.1.2 Beden, Hareket ve V. Meyerhold	35
3.1.3 A. Artaud’nun Metafizik Tiyatrosu	37
3.2 20.Yy. İkinci Yarısı Öncü Tiyatro Kuramları	40
3.2.1 Modern Şaman Olarak J. Grotowski	41
3.2.2 E. Barba ve Kolektif Yaşam	47
3.2.3 J. Chaikin’in Yaratıcı Oyuncusu	51
3.2.4 P. Brook’un Doğu Çalışmaları	53
4. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ	59
KAYNAKLAR	78

1. GİRİŞ

Tiyatro, geçirdiği evrim ve yöneldiği arayışlar neticesinde seyirciyle, oyuncuyla ve öyküyle kurduğu ilişkiyi düzenlerken, yalnızca sahne üstündeki göstergeler yoluyla bir değişim aramanın yanında, sahne dışında – oyuncu eğitimi, örgütlenme ve yaşama pratiği gibi - bir takım özelliklerini de değiştirme eğilimine girmiştir. Özellikle 21. yy. başlarında, alternatif ve avangard tiyatrolarda performans ve hareket tiyatrosu eğilimi dikkat çekmektedir. Bu eğilimin en dikkat çeken özelliklerinden bir tanesi, hem sahne üstü performanslarda hem de sahne öncesi çalışmalarda ritüel/paratiyatro¹ ile ilgili öğeler taşınması ve bu yönde çalışan ekiplerin ezoterik ve inisiyatik özellikler göstermeleridir. Kapalı bir topluluk yapısı vaad eden ezoterizm ve – kabaca tanımlamak gerekirse - bilgiye süreç yoluyla ulaşma anlamındaki inisiyatik eğitim süreçleri genellikle inanç temelli toplulukların pratiklerinde yer aldığı için tiyatro topluluklarına da benzer izlerin taşınmasına sebep olmuştur. Hatta 21.yy. tiyatro insanlarının ve araştırmacılarının sıklıkla üzerinde durdukları performans sanatının sahne üstü göstergeleri zaman zaman dini öğeler içermekle eleştirilmiştir. 20. yy.’da performans sanatındaki gelişmelere büyük katkı sağlamış tiyatro kuramcılarında olan Grotowski hakkında, “kutsal oyuncu” tanımlamasından da istikametle, dindarlık ve sahne üstünde dini öğelere yönelme konusunda bir takım eleştiriler yönelttilmiştir. Grotowski de çok zaman bunu yadırgamamakta ve mistik öğretilerin izlerini inkar etmemektedir. Kazimier Braun, bir kitap eleştirisi olarak yayınladığı kitabında Grotowski’nin karşı karşıya kaldığı bu din eleştirileri ile ilgili Osinski’den örnekler verir. Osinski Grotowski’nin oluşturduğu “İnsanlık Dini” deyimine gönderme yaparak, karşılaştığı tiyatronun paratiyatrodan (tiyatro-ötesinden) çok bir din olduğunu vurgulamaktadır. *“Bir din, eğer bir şeye rakip olacaksa, bu tiyatro değil diğer dinler olmalıdır. Ve eğer incelenecekse, din bilimcilerle incelenmelidir. Öyle görünüyor ki , Helmut Kejmar’ın Grotowski’ye yaptığı “Tiyatroyu bir kilise ayinine döndüremezsin” uyarısı geleceğe dair oldukça akıllıca bir öngörüymüş”*(1994:224). Peter Brook’un bu konu üzerine söyledikleri de Grotowski’nin yaklaşımı hakkında ipuçları vermektedir: *“Bu,*

¹ bir yanda tiyatro, diğer yanda terapi, meditasyon eğitim çalışması arasındaki sınırdaki yer alan türlü biçim ve çalışmalar.

oyunculuğa kendini adama durumu, oyunculuğu kendi içinde bir amaç haline getirmez. Tam tersine. Oyunculuk Grotowski için bir araçtır. Bunu nasıl dile getirebilirim? Tiyatro bir kaçış, bir sığınak değildir. Yaşam biçimi yaşama giden bir yoldur. Dinsel bir slogana mı benziyor bu? Benzemeli. Bütün hadise de bundan ibaret işte”(Grotowski 2002). Benzer şekilde A. Artaud'nun kuramları da dinden referans alan öğretilerle performans üretimleri sunmuştur. Bu kuramlar doğrultusunda ortaya çıkan kimi gösterilerde ortaya konan özellikle esrik ve ritüelistik gösteriler, performanstan anlaşılan yönelim konusunda bir takım soru işaretlerini de beraberinde getirmektedir.

Tiyatronun alışlageldik göstergelerinin dışında bir yol arayışı, 20. yy. öğretilerinin uygulamaya geçirilişi sırasında çeşitli üsluplara dönüşerek kendini göstermektedir. Bu üslup farklarının çıkış noktası 20. yy. tiyatro kuramlarının dayandığı mistik ve ritüelistik kökenlerdir. Çünkü tiyatro kuramcılarının yönelimlerinin temelini oluşturan hakikat arayışı ve oyuncunun hakiki kimliğini ve sahici tepkilerini bulma çabaları, kendine özellikle Doğu pratiklerinde karşılık bulmuştur.

Performans sanatı ve ritüeller üzerine incelemeler yapmış olan Richard Schechner'e göre ritüeller bu arayışın cevaplarına dair özelliklere sahiptir. Bu özellikler ritüel ve oyunun özdeşliği açısından da ipuçları taşımaktadır:

“Ritüel ve oyun her ikisi de kişilere alelade hayattan ayrı olarak “ikincil gerçekliğin” kapısını açar. Bu gerçeklik, onları günlük kendiliklerinden farklı kendilikler yaşamalarına olanak tanır ve onlara normalde yaptıklarından farklı aksiyonlar içinde bulunabilecekleri bir ortam sunar” (2001:6).

Schechner'e göre ritüelin en önemli özelliklerinden bir tanesi, bilincin eşiğinde bulunmasıdır. Hayat/sahne ve ötesi arasında, bir sosyal kimlikle diğeri arasında, iki tarafın ortasında yer alır. Ayrıca ritüel, yapısal, yapısal olmayan ve yeni kimlikler, anlamlar, değerler ve davranışlar arasında diyalektik gerilim yaratır.

Nitekim, performatif veya ritüelistik üretimlerin entelektüel çevrede popülerleşmesiyle beraber sağlam bir zemine ihtiyaç duymadan yapılan *öykünme* projelerinin sayısı da bir hayli fazladır. Bu tezin temel amacı, tiyatro çevrelerince sıkça bahsi geçen ve birçok heveskar tiyatro insanına cazip görünen bu tip sahneleme deneyimlerinin ne tip bir arayışın sonucu olarak geliştiğinin izlerini sürmektir.

Genel olarak bu arayış sürecinin izlediği yol dikkate alındığında geline nokta, başlangıç kuramları da çoğu otorite tarafından dini temellere oturtulan tiyatronun,

aynı temellerden referans alarak, kaybettiği bazı özelliklerini geri kazanma çabası olarak tanımlanabilir. Arayışta aşama kaydedildikçe, *performansın* kazanılmaya çalışılan niteliğinin, yalnızca sahne üstü üretimleri ile değil hem sahne öncesi oyuncu hazırlık çalışmaları, hem de birey ve topluluk olarak yaşam pratikleri ve hayat görüşleri açısından ezoterik ve inisiyatik öğretilerden ve örgütlenmelerden ilham alması dikkat çekmektedir. Bu doğrultuda, çoğunlukla dini temellere ve inanç temellerine dayanan ezoterik öğretilerin prensiplerini ve tiyatrodaki izlerini bıraktığı yönlerini incelemek faydalı olacaktır. Örnek ezoterik bağlantılar, şaman toplulukları ve sufilik gibi oldukça eski tarihlere dayanan örgütlenmelerle birlikte, yakın tarihe şaman öğretilerini taşıyan bilinen en tanınmış örneklerden Don Juan Matus ve 19.yy. sonlarında 4.Yol öğretisi altında kendi ezoterik yarı mistik topluluğunu oluşturan Georgi Gürciyev referans alınarak incelenecektir.

Bu çalışmada öncelikle ezoterik örgütlenmelerin tanımları ve inisiyasyon süreçleri ortaya konmaya çalışılacak, ardından 19. yy. itibariyle filizlenmeye başlayan avangard tiyatro kuramları temel alınarak 20.yy. öncü tiyatro kuramları incelenecektir. Yalnızca sahne üstünü değil, sahne dışındaki süreçlerini de etkileyen yönler, toplulukların kendi kuramlarında ve felsefelerinde açıkladıkları şekliyle ele alınmaya çalışılacaktır.

2. EZOTERİZM

Örgütlenme sistemlerinin kendilerini tanımlama ve örgütlenme şekilleri ele alındığında, yöneldikleri bilgi ve o bilgiyi kullanım şekilleri ayırdedici özellik olarak öne çıkmaktadır. Geleneksel ve en bilindik halleriyle bu sistemler yayılmacı ve mümkün olduğunca çok insanı dahil etmek isteyen bir amaca sahiptir. En bilinen inanç sistemlerinin tanınma sebeplerinin başında da kolay erişilebilir bilgiye sahip olmaları ve bu bilgileri yayma ihtiyaçları gelmektedir. Bu tip örgütlenmeler, “egzoterik sistemler” olarak tanımlanmaktadır. Bilgiyi daha farklı aşamalardan geçerek öğretmeye dayalı bir sisteme sahip olan ve nispeten daha sınırlı sayıda üyeye sahip olan örgütlenme sistemleri ise “ezoterik” olarak adlandırılmaktadır. Bahsedilen örgütlenme sistemleri genel olarak inanç sistemleri çerçevesinde şekillendiği için bu çalışmada da inanç sistemleri temel alınarak karşılaştırmalar yapılacak ve inanç sistemlerinin özellikleri üzerine değerlendirmeler yapılacaktır.

Ezoterik topluluklarda bireyler, inisiyasyon adı verilen bilgi aktarımı süreçlerinden geçmekte ve her topluluk için bu sürecin özellikleri değişmektedir. Bu süreçler ayrıca içinde bulunulan döneme ve coğrafyaya göre farklılıklar göstermekte ve zaman içerisinde evrilmektedir. İlkel toplulukların “erginlenme” adı verilen inisiyasyon süreçleri ile beraber teatral öğeler içeren ve 20. yy. öncü tiyatro insanları için de ilham kaynağı olan şamanizm ve tasavvuf özgün ezoterik sistemler olarak ön plana çıkmaktadır. Tasavvufun hem beden hem de zihin açısından sunduğu öğretiyi özellikle tiyatro insanları için yeni pratikler oluşturulmasında etkili olmuştur. Bununla beraber, şamanların modern örneklerinden biri olan Don Juan Matus, değişen zamanla beraber şaman öğretisinde ve performansında da değişimler olduğunu bize göstermektedir. Ezoterik ve inisiyatik süreç açısından şamanın özgün sürecinin yanında, modern bir ezoterizm örneği olarak George Gürciyev’in 4. Yol öğretisi görülmektedir. Tüm bu öğretilerin ortak özellikleri kendilerine has ezoterik yapıya sahip olmaları ve ulaşmaya çalıştıkları bilgiyi ezoterik inisiyasyon yoluyla aktarmalarıdır. Bu öğretileri incelemek için öncelikle ezoterizm ve inisiyasyon tanımlarına ve özelliklerine daha yakından bakmak faydalı olacaktır.

2.1. Ezoterizm Sözcük Anlamı ve Özellikleri

Ezoterizmin Osmanlıca karşılığı "Batınlık"tır. Batın; iç yüz, içteki anlamındadır. Bunun Türkçe karşılığı "içreklik" sözcüğüdür. "Ezoterik", "içrek" demektir. Bu sözcük "içte kalan, saklı" anlamına gelir. Fransızca'da "Esotérisme" ve İngilizce'de "Esoterism" ya da "Esotericism" karşılığıdır.

Köken olarak Yunanca'daki esoterikos sıfatından türemiştir. Ezoterik sıfatı, "genel ve herkesin olabilen" anlamına gelen "egzoterik" (dışrak, İngilizce'de Exoteric, Fransızca'da Exotérique) teriminin karşıtıdır. Örneğin dinler egzoterik, gizemcilik ezoteriktir ("Ezoterim" 2012).

Ezoterizm ve inisiyasyon için en genel haliyle; ortaya konan çabalar sonucunda ortaya çıkan ve genel bilgiye kapalı yorum veya daha doğru bir deyişle idrakler ezoterik bilgiler, bu yoldaki çalışmalar ezoterik eğitim-öğretim, bunu yapan, uygulayan kişiler de inisiye olarak tanımlanabilir. Sıtkı Aytaç'ın da belirttiği şekliyle ezoterizm, sembolik olarak saklı bir gerçeği, gizli manayı meydana çıkarmaktır, yani kutsal olana derin bir bakıştır (Aytaç 2007).

Ezoterizm, bilgilerin ve görgülerin kapalı bir topluluk içinde ve aşamalı olarak verildiği çalışma ve öğreti sistemidir. Asıl gerçeklerin, anlayabilecek yetenek ve bilgide olan kişilere aktarılabilmesi görüşü ezoterik sistemin özüdür. İnisiyasyon yoluyla, kişi daha "yetkin" bir tinsel duruma girmektedir. Thamos'a göre inisiyasyon, insanın ruhsal dünyasına güçlü etkiler bırakan bir süreçtir:

"İnisiyasyon"un gizemi, "dile getirilemez, sözcüklerle anlatılamaz" bir gizemdir; ancak ritüeller aracılığı ile yaşanır, çilesi çekilir, hissedilir. Gerçekten, tüm ritüelleri en ufak ayrıntısına kadar hariciler tarafından bilinse bile, ezoterik örgütlerin gizemleri tam olarak çözülemez ve çözülemeyecektir. Zira bu gizemler ancak kişisel olarak yaşandığı zaman duyumsanabilir. Tüm ezoterik örgütlerde bulunan ve üstünkörü incelendiğinde anlamsız görünen ritüellerin, aslında, ister korkutucu, ister yadırgatıcı olsun, inisiye olan kişiler üzerinde bir tür psikanalitik tedavi etkisini andıran tinsel yankılanmaları vardır (Geometri 2002).

Yapısal açıdan değerlendirildiğinde, ezoterik örgütlerle dinler arasındaki benzeşim ve ayrımlar kolayca ortaya çıkar. İkisinde de, inançlar ve/veya öğretiler, belirli ayin, tören, ritüeller aracılığıyla pekiştirilmekte ve bunlar belirli bir hiyerarşinin gözetim ve denetiminde gerçekleştirilmektedir:

“Her iki kurum da, çeşitli simgeler, mitler, efsane ve allegorilerden geniş boyutlarda yararlanmakta; "olumlu bilimlere" ancak kendi ilkelerinin koyduğu sınırlar içinde göz yummaktadır. Ayrımlara gelince, tek bir temel ayırım bulunur: Dinler, inançlarını yayma çabası içinde olduklarından, herkese açık kurumlardır. Diğer bir ifade ile, ezoterik (exotérique)'tirler. Oysa, ezoterik kurumlar, ilkesel olarak, özel nitelikler ve eğilimler taşıyan kişilere açıktırlar (Geometri 2002).

Ezoterizm, bir konudaki derin bilgilerin ve sırların ehil olmayanlardan gizlenerek, bir üstad tarafından sadece ehil olanlara *inisiyasyon* yoluyla öğretilmesidir. Ezoterizm bir din veya bir inanç sistemi değildir. Çoğunlukla ezoterik yani ezoterizm ile ilgili veya ezoterizme dair şeklinde kullanılır (“Ezoterik yaşam” 2013).

Ezoterizmi benimseyip uygulayan mistik, okült, teozofik ve ruhsal öğretilerle ilgilenen gruplar ve topluluklar, kendi öğretileri kapsamında çoğunlukla din, töre, bilim ve sanat gibi konuları bir bütün biçiminde işlerler. Öğretilerine göre akıl ve deney yoluyla ulaşılan bilgilerin ötesine geçmeye çalışarak, "sezgi/içe doğuş" yöntemi ile sağlanabilen bilgilere öncelik verirler ve bu öncelik ‘Gizli Öğreticiliğin’ de temeli olur. Ezoterizmi benimseyen topluluklar, kendilerine özgü bir çalışma yöntemi ve öğretisi olan topluluklardır. Üyeleri olmayan kişileri çalışmalarına almadıkları gibi, gizli öğretilerini kendi üyelerinden başkalarına açmayan örgütlenmelerdir. Bir ezoterik topluluğun bu gizlilik özelliği, onun "gizli örgüt" olmasını gerektirmez. Ezoterik bir topluluğun ya da kurumun varlığı, amaçları, ilkeleri, üyelerinin kimler olduğu, çalışmalarının nerede yapıldığı, nasıl çalıştığı herkesçe bilinebilir. Ezoterik ve gizemci bir topluluğun gizli olarak nitelendirilebilecek tek yönü, üyelerinin kendi aralarında yaptıkları inisiyatik bilgi çalışmalarının içeriğidir.

İnsanın nereden gelip nereye gittiği, amacının ne olduğu, tanrı, evren, ruh, varoluş gibi temel konuların insan üzerindeki etkisini ve yararını; grubun gücü ve bilgiyi açma kapasitesi kadar kendi ölçülerine göre derinlemesine, meta/öte yanıyla incelerler. Tarihsel süreç içindeki diğer ezoterik bilgilerle karşılaştırmalar yaparak, dinler tarihi ve felsefe ile de ilgilenirler, insanın özüne, dair tüm verileri araştırırlar. Her zaman her ezoterik grubun, o gruba has inisiyatik sırları vardır. İşte bilginin dejenere olmaması için tek paylaşmadıkları bilgi budur (“Ezoterik Topluluklar ve İnisiyasyon” 2004).

Ezoterizmin bu özellikleri topluluğun motivasyonu ve konsantrasyonu açısından önemlidir ve yalnızca gruba has bir kapalı alan yaratılarak grup bünyesinde yapılan çalışmalar için daha açık bir ortam oluşmasına yol açmakta bu da grup bireylerinin kendilerini daha rahat açmalarına imkan sağlamaktadır. Ezoterik topluluk içerisinde yer alan bireyler üzerindeki birincil etki inisiyasyon vasıtasıyla daha belirgin incelenebilir.

2.2.Ezoterik İnişiyasyon

2.2.1. İnişiyasyon

Ezoterik inisiyasyon (erginlenme) uygulamalı bir çalışma biçimidir; "dışarıdaki", "yabancı", "harici", "bigâne" kişinin "içeri" alınması, "mahrem" kılınması, ezoterik topluluğun "üyesi" durumuna getirilmesi, ezoterik bilginin ışığına kavuşması anlamına da gelir. Ezoterik inisiyasyon, bireyin bir aşamadan bir üst aşamaya geçişini ruhsal olarak gerçekleştirmeye yönelik bir süreçtir.

Ezoterik çalışmalar aslında inisiyasyona yönelik çalışmalar demektir. Bu çalışmalar insanları bazı 'hakikatlerle' karşılaştırmak, onlara kendilerini tanıtmak amacıyla yapılır. İnsanın hakikati keşfetmesi için önce kendini keşfetmesi gerekir. İnişiyasyonun bütün amacı insanın kendi kendine sahip olmasıdır. Kaybetmiş olduğu kendini, şuurlu olarak, bu dünyada tekrar yakalayabilmesidir yani benliğin tekrar şuurlu olarak ele geçirilmesi. İnişiyatik aktarımlarda ruhsal öğretmenle öğrencinin vazgeçemeyecekleri tek bir büyük hal vardır o da: "Yüksek ruhsal enerjiyle temasa geçmek" halidir("Ezoterik Topluluklar ve İnişiyasyon" 2004).

Van Gennep her ritüelin bir preliminal (eşik öncesi), liminal (eşikte), postliminal (eşik sonrası) aşamadan oluştuğunu söyler. Ona göre, ritüellerdeki ana eylemler liminal safhada gerçekleşir. İnsanların en savunmasız oldukları an, geçiş anında, ne burada ne de orada, ne bu ne de o oldukları, bir sosyal benlikten diğerine ettikleri yolculuğun orta yerinde, tehlikeli ve riskli bir pozisyonda bırakıldıkları bu liminal safhadır. Fakat yeni kimlikler bu liminal safha sırasında doğar, bu safhadan geçenlerin vücutlarına kazınır(schenner 2005).

İnişiyasyon yoluyla, kişi daha "yetkin" bir tinsel duruma girmekte, "üstün" bir evren anlayışına ulaşmaktadır. Bu açıdan bakıldığında, inisiyasyon, en derin anlamıyla, bir çeşit "üstün insan" (tasavvufta İnsanı-ı Kamil) olarak adlandırılan insana yükseliştir. Temel işlevi, kişinin, dış yaşamındaki her türlü koşullu durumunun ötesine geçmesini sağlamaktır. Böylesi bir "yüceltme" eylemi, evrenin özündeki "Büyük

İyiliğin / Hayrü-Ala'nın" bireyde belirmesi, tanrısallığın insanda tezahürü olgusunu varsayar.

Thamos'a göre tam bir inisiyasyonda üç büyük aşama vardır;

1. Kişinin önceden belirlenen eğilimleri ve özellikleri üzerine yapılandırılma,
2. Belirli bir ruhsal etki yaratarak, kişinin bilinçaltına yönelme,
3. Bireyin kendisinin tamamlaması gereken bir "saklı özün gerçekleştirilmesi" çabası(Geometri 2002).

İnisiyasyona dahil olabilmek için bazı aşamaları da geçmiş olmak gerekmektedir. Bu ön şartlar ezoterik topluluklarda inisiye sürecine başlayabilmek için ön şart olarak kabul edilmektedir. Çeşitli kaynaklarda bir çok ezoterik toplulukta inisiyasyona kabul edilmek için emredici dört temel şart olduğundan bahsedilmektedir. Bu şartlardan ilki olan *beden temizliğini* oluşturan asıl unsur bedenin ruhsal ve fiziksel beslenmesindeki temizlik olarak gösterilmiştir. Alkol, esrar, afyon gibi zehirler, aşırı ve karışık yemekler ve aşırı cinsel istek, doğal olmayan gıdalar bedeni kirletir. Diğer bir şart *duygusal asalete* sahip olunmasıdır. Duygusal asalet, insanlara karşı gerçekten insanca duygular içinde olmaktır. Şefkat, merhamet, diğerlerinin onurunu kendi onuruymuş gibi korumak, duygu açısından diğerlerine karşı menfaat hesapları içinde bulunmamak gibi özellikler duygusal asaletin göstergeleridir. Bir başka şart olan *mental zihin genişliği*, inisiye adayı için çok şey ifade eder, zeka gerektirir, aklın belirli biçimde bazı kurallara bağlı olarak çalışmasını gerektirir ve çok iyi gözlem yeteneği ister. Birbirine bağlanarak giden bir mantık önemlidir. Çevremizde olup bitenleri belirli ve kaba açılardan görmek değil, daha değişik açılardan da görmek mahareti ve insanlara karşı hoşgörü de mutlaka olmalıdır.

Son olarak öne çıkan koşul *spiritüel yüksekliktir*. Spiritüel yükseklik belli bir derecede olgun bir varlık olma özelliğidir. Yeteneksiz insan inisiye edilemez. Bu nedenle halka özgün inisiyasyonlar vardır. Halk masalları da bunlardan biridir. Özel sihirli kılıçlar, hayat suyu, kaf dağının ardındaki kase gibi semboller halk için düşünülmüştür("Ezoterik Topluluklar ve İnisiyasyon" 2004).

İnisiyasyonun mekanizması, çeşitli topluluklar için değişen özelliklere sahiptir. Genel olarak, üyeye önce küçük sırlar gösterilir. Küçük sırlara ermiş kişilere Eski Mısır'da "Mist" adı verilirdi. Bu aynı zamanda büyük sırlar için bir hazırlık devresi olmaktadır. Bazen buna yolculuk ya da imtihanlar da denilen saflaşma çalışmaları da eklenir. Mist bu bilgileri alırken, bir yandan da kendisini arındırmaya ve saflaştırmaya çalışır. Saflaşmadan maksat hem ruhsal hem bedensel saflaşmadır. Eski

Mısır inisiyasyonlarında yapılan ateş, su, şehvet, yemek sınavları bu derin anlamları içerirdi. Amaç saf hale gelmedir. Böylece mistik bir arınma elde edilir. Bu saflaşma hali “çocuk kadar saf olmak” anlamına gelmez. Fevkalade bir temizlik hali ifade edilmektedir. O kişide herhangi bir ahenksizlik hüküm sürmüyorsa, gelen ruhsal tesiri nakledişi de mükemmel olur yani günlük yaşamındaki eylemleri de evren ahengiyle uyumlu ve mükemmeldir. Normal bir insanın tüm hallerini; ıstıraplarını, sevinçlerini, kederlerini yaşamasına rağmen bunların içinden sıyrılıp süresi çok kısadır ve hemen kendi arınmış ruh haline geri dönebilmektedir. Ayrıca mükemmel ve sevgi dolu edimleriyle de diğer insanlara her zaman iyi bir örnek olmakta, onlarda da arınma isteği uyandırmaktadır (“Ezoterik Topluluklar ve İnisiyasyon” 2004).

Büyük sırlar aşamasında öğrenen kişi, gerçek spiritüel amaçlara, şekilsel olmayan üstün ruh hallerinin gerçekleştirmeye başlar ve uyanır. O artık bir uyanıktır, ikinci doğumunu yapmış ve dünyada yaşarken evrensel bilgileri kullanır ve yaşar hale gelmiştir. Ona bu dünyanın yıpratıcı etkilerinden kurtulması ve Nirvana’ya yani aydınlanmaya ulaşması için gerçek spiritüel dersler öğretilir. Bu amaca inisiyatik topluluklar ve ezoterik tradisyonlar çeşitli isimler verirler. “Muhteşem Işık”, “Üstün Kimlik” gibi. Bu büyük sırların ikinci aşamasıdır. Bu aşamadan sonra inisiye adayı, beşeri yani insani yönünün alt seviyeli özelliklerinden sıyrılarak, “Aşkın İnsan” hüviyetini kazanır. Evrene dahil olan insan anlamına gelen aşkın insan, tasavvuftaki adıyla olgun insan, İnsan-ı Kamil halini alır.

İnisiye olan kişinin bu süreç boyunca geçirdiği evrenin özellikleri temel olarak iki ana başlıkta incelenebilir. Kişi inisiye olurken öncelikle *özünü tanıma* amacını güder ve bu yolla yetkinliğin bir aşamasına erişir. Bununla beraber inisiyasyon kişiye has bir sonuca ulaştığı için dışarıdakilerin bunu bilmesi ve algılaması gerçek anlamıyla mümkün değildir. Bu da inisiyasyonun gizemini ortaya çıkarmaktadır. Bu hem inisiyasyonun doğası gereği ortaya çıkan bir sonuç, hem de inisiyeyi sonuca götüren ve kendine has bir durum yaşamasına imkan tanıyan bir serbestidir.

Birey, inisiyasyon yoluyla, kendi içrekliğinde saklı olarak varolan özü canlandırmaktadır. Bu bir "iç gerçekleştirme yani kendi özünü, aslını tanıma çalışmasıdır". Bu nedenle, ezoterik inisiyasyon uygulanan kişinin, belirli bir takım özellik ve eğilimlere baştan sahip olması gereklidir.

Aydınlanmak, özüne ulaşmak isteyen kişi erdemli disiplinli ve çalışkan olmak zorundadır. İnisiyatik çalışmaya giren kimse önce kendinin en kaba yönlerinden, içgüdülerinden başlayarak; giderek en üstün şuur hallerine kadar uzanır ve İnsan-ı

Kamil denen olgun ve evrimleşmiş, belirli bir seviyeye ulaşmış insan haline gelir. İnişasyonun özdeki amacı; inisiye olan kişiyi İnsan-ı Kamil haline getirmektir. Bu sürecin bir başka aşaması *gizeme* sahip olmasıdır. Bu gizem inisişasyonun hem doğası gereği sonucu, hem de sürebilmesi için ihtiyacıdır. İnişiyeye olan kişi üzerinde oluşturulan ruhsal etki, esas olarak, inisişasyon töreninin "haricilere aktarılamaz" olan temel niteliğidir. Aristoteles, Eleusis Gizemleri'nden söz ederken, "öğrenmek yerine hissetmek" diyordu. İnişiyasyon sırasında da, aktarılan bir öğreti yoktur, yaşanan yoğun duygular vardır. Ama, bu duygular, ileride öğretinin serpileceği uygun zemini yaratmaktadır. Bu durumda, inisişasyon yoluyla, birey kendi kendini "gerçekleştirmekte", yetkinleşme sürecine ilk adımı atmakta, kendi özünde saklı olanları kuramsaldan eylemlele yöneltmektedir. Üstelik bu durum bir kez kazanılınca, bir daha yitirilmeyen bir niteliktir. İnişiyasyon olgusu artık sürekli bir "durum"dur. İnişiyeye bir daha kapanmayacak bir kapı açılmıştır. İnişiyeye olmak bir daha geri alınamaz bir özelliktir("Ezoterik Topluluklar ve İnişiyasyon" 2004).

2.2.2. İnişiyasyonun Kökeni: İkel Topluluklarda "Erginlenme" Törenleri

Yapılan bilimsel araştırmalar, tüm ilkel topluluklarda, zaman ya da mekân farkı olmaksızın tümünde, bilimsel adı "Geçiş Ayinleri" (Rites de Passage) olan, bir tür inisişasyon töreninin varlığını ortaya koymuştur.

Genel olarak, ilkel toplulukların sosyal yapılarında, dört temel gruba ayrılma ilkesi geçerlidir. Bunlar; çocuklar, gençler, yetişkinler ve evlileri de kapsayan yaşlılar (ya da eskiler) grupları olarak belirlenmektedir.

Bir toplumsal gruptan, bir diğerine yükselme her zaman bir "geçiş ayini" vasıtasıyla gerçekleşmektedir. Bu tür ayinler, ilkel topluluğun tüm üyelerine açık (egzoterik) törenlerdir. Kuşkusuz en önemli ve en yetkin geçiş ayini, yeni yetmenin yetişkinler topluluğuna katılması sırasında yapılır. Bu geçişe "erginlenme" adı verilir. Erginlenme, tüm ilkel topluluklarda görülmüş, örneğin Fiji'liler ve Avustralya'lılar gibi en geri kültür aşamalarında bile yaygın olduğu saptanmıştır.

Erginlenme, düzenli olarak, üç aşamada gerçekleştirilmektedir; adayın toplumdan yalıtılması, bekletme ve eğitim, yeni duruma geçiş. Bu aşamaların tamamlanmasıyla kişi, artık yetişkinler arasına kabul edilmekte, hem varoluşsal rejiminde, hem de toplumsal konumunda kökten bir değişim olmaktadır.

Törenin amacı, bireyi bir önceki toplumsal statüsündeki kurallar ve davranışlar sisteminden tümüyle kurtarmaktır. Ama bu kurtuluş sırasında, adayın oynadığı rol bütünüyle edilgendir. Sonuçta, erginlenen kişi, eski toplumsal etkinliği ile ilgili nesne ve teknikleri artık tanımıyormuş, kullanamazmış durumuna zorla itilir. Tümüyle eski benliğini yitirmiş, eski yaşamından kopmuş olduğu varsayılır. Bu kopuş, bu yapay bellek yitimi yalnızca kuramsal düzeyde kalmamakta, çeşitli aşağılamalar, işkenceler, ağır sınavlar aracılığı ile somut şekilde yaşanmaktadır. Örneğin, Masai'lerde (Kenya) ayinle sünnet edilen erkekler, yaraları kapanıncaya kadar kadın giysileri ile dolaşmak ve küpe takmak zorundadırlar. Kimi topluluklarda, diş sökmek (Afrika), göğüs adalelerinden bağlanıp asılmak (K.Amerika), parmak kesmek (Okyanusya) gibi daha gaddarca uygulamalar da vardır.

Schechner, erginlenme törenlerini ve ritüelleri incelerken iki kategorizasyon yapmıştır: Aktarım performansları ve dönüştürücü performanslar.

Papua Yeni Gine'de Asome denilen oğlanın erkekliğe giriş töreni, dönüşen performansların açık bir örneğidir. Schechner'in kitabında, Asome'nin annesinin evinden kaçırılarak alındığı ve iki hafta ormanda tutulup, kusturmaya zorlanıp burnu kanatılarak belli zorlu sınavlardan nasıl geçirildiğini anlatıyor. Hızlı bir Gahuku adamına dönüştürülen bu gençler çocuklarını kaybetmiş oldukları için kızgın olan kadınlarla yuzleştirilmek ve başa çıkabilmek için iki hafta sonra koye getirilirler. Gerçekleştirilen törensel sınavlardan çoşan çocuk olmayan ama erkek de olmayan bu gençler sürüklenerek, kendilerine taşlar ve öldürücü tahta parçaları ile farklı bir balta hatta bir kaç ok ve mızrakla saldırıran bir kadın grubunun önüne itildiler.

6 hafta sonra köyde son sahne oynandı. Asome ve yaşıtları bu haftaları nasıl dans edileceği de dahil olmak üzere nasıl bir Gahuku adamı olunabileceğini öğrenerek geçirdiler. Yeni erkekler –eski çocuklar- görüldüğünde kadınlar onları saldırarak değil yüksek sesli bir hoşgeldin korosuyla selamladılar(1976:25).

'Dans etmeye başladıklarında asalete büründüler ve süslü adımlarındaki yavaşlığı değil ağırlıklarının dizginlenmiş ve neşeli huzurunu yaşıyorlardı.'

Asome dansçıların öndeki grubundaydı. Ayakları yaşıtlarıyla uyum içinde hareket ediyordu. Yüzü onlar gibi ifadesizdi. Gözleri sadece kendisinin görebildiği uzak bir noktaya bakıyordu.

Törenin son sahnesiyle Asome ve arkadaşları dönüştürülmüştü. Sıklıkla her iki tür performans aynı olayda yer alabilir. Asome ve yaşıtları çocuklardan erkeklere dönüştürülmüş ama onlarla birlikte kusan ve kanayan onları omuzlarında taşıyan

nasıl dans edileceğini öğreten Gahuku erkekleri aktarılmış ama dönüştürülmemiştir. Artık değişmeyenler ya da bu sefer değişme ihtiyacı duymayanlar bu performans gerçekleştirmesi sırasında dönüştürme tarafından oluşturulan değişiklikleri etkilerler. Kültürün en ilkel düzeylerinden başlayarak, "erginlenme"nin, kişinin oluşumunda önemli bir rol oynadığını ve özellikle de gençlerin varoluşlarında esaslı bir sıçramayı ifade ettiğini görüyoruz.

Erginlenme eylemi, sonuçta, paradoksal ve doğa-üstü bir ölüm ve yeniden diriliş / ikinci doğuş deneyine indirgenebilir. Erginlenme, insanın "başka" olmak istediğini, doğal düzeyinde kalmak istemediğini, ideal bir imgeye göre kendini yeniden yaratmaya çabaladığını gösterir. İlkel insan, insanlığın tinsel ülküsüne ulaşmaya böylece adım atmaktadır.

Tören, her ilkel toplulukta, adayın ailesinden uzaklaştırılması ile başlar. Uzakta, çayırın ortasında ya da ormanın içinde bir kulübede, bazen bir mağarada bekletilir aday. Aslında kulübe ana rahmini simgelemektedir. Burada adayın ölümü ve cenin durumuna geri dönüşü söz konusudur. Bazı toplumlarda, adaylar yeni açılmış mezarlara gömülürler, ölü gibi hareketsiz kalırlar, ölüye benzemek için vücutlarına beyaz toz sürerler.

Ölüm simgeciliği, her zaman, yeniden doğuş simgeleriyle içiçedir. Erginlenen kişi, yalnızca ölüp, yeniden doğan olmayıp, aynı zamanda, metafizik düzeyde açıklamalar edinen, bilgilenen, sırları öğrenen kişidir. Kabilenin tanrılarını, onların gerçek adlarını, dünyanın oluşumuna ait efsaneleri öğrenmiştir.

Toplulukların her birinde farklı şekillerde ve farklı şiddetlerde erginlenme törenleri gerçekleştirilse de asıl düşünce bu sembolik tören neticesinde inisiyenin o sembollerin etkisini hissetme şeklidir. Erginlenen kişi, bilen kişidir, her şeyden önce kendiyile ilgili *hakikati* öğrenmesi esastır. Bu nedenle, erginlenme, bilinç körlüğü veren doğal durumun aşılması anlamına gelir. Adayın varoluşunun gerçek boyutlarını keşfe, insan sorumluluğunu üstlenmeye çağrıdır.

İlkellerdeki erginlenmelerde rastlanan bazı uygulamaların simgesel anlamlar ve sembollerle temsil edilmektedir. En sık rastlanan simgesel anlatım ve araçlar incelendiğinde, *katılma kulübesi*, *dar kapıdan geçiş*, *yolculuk*, *sıvı simgeciliği*, *ateş ile arınma* ve *toprak simgeciliği* göze çarpmaktadır.

Katılma Kulübesi, simgesel olarak, mezar ya da ana rahmini belirtir. Doğum, yaşam, ölüm ve yeniden doğum çevriminde bağlantı noktasını oluşturur.

Dar Kapıdan Geçiş, bir varlık durumundan diğerine, bir varoluş sürecinden başkasına dönüşümü, yani doğum olayını simgeler. Kapı ya da sıkça görüldüğü üzere "tehlikeli geçit, köprü" olgusu, dışarı ile içeri arasındaki sınırlamayı olduğu kadar, bir durumdan ötekine geçişi de simgelemektedir. Bu geçiş olayı aslında varoluşsal bir şıçramadır. Bir kopuşu ve bir aşkınlığı vurgular. Çeşitli mitler ve dinsel geleneklerde yer almaktadır. Örneğin, Yunan mitolojisinde Hades'in kapısı, kapıda duran Kerberos, geçilmesi gereken Styx ırmağı, İran mitolojisinde Cinvat köprüsü, İslam inancında Sırat köprüsü, Ortaçağ efsanelerinde Kutsal Kâse Graal'i arayan Lancelot'nun geçtiği sularla örtülü köprü ve şato kapısı, İskandinav mitolojisinde cehennemden geçen köprü. Kutsal Kâse Graal, İsa'nın son yemekte kullandığı ve sonradan içine kanının toplandığına inanılan kutsal tasa verilen addır. Graal bu efsanelerde, insanlığın evrensel mutluluğunu ya da gerçek bilgiyi simgeler. Yitirilmiş Bilgelik kavramına denk düşer.

Yardım Gerektiren Yolculuklar, yürümeyi yeni öğrenen bebek simgesi, bir önceki yaşamdan herşeyin silinmesini simgeler. Yolculuk eski yaşamdan kopuş ve yeni yaşama ulaşma anlamındadır. Yolculuğun hedefi Gerçek Bilgi' ye ulaşmaktır. Graal'in aranışında olduğu gibi zorlu sınavlar ve tehlikeler içerir.

Sıvı Simgecilği, ilkel topluluklarda, erginlenme sırasında adayın su, yağ, sidik ya da kan ile yıkanması, vücudunun ovulması şeklinde kullanılan ve en sık görülen uygulamalardandır. Özellikle tüm vücudun suya batırılması dikkat çeker. Bu uygulama bir yandan Hristiyanların vaftiz işlemini anımsatırken, diğer yandan bir çok ezoterik örgütte yapılan su ritüellerine denk düşer.

Ateş ile Arınma, ilkelerin erginlenme törenlerinde, yine sıkça görülen bir uygulamadır. Ateş sayesinde adayın cesareti ve özverisi sınanır. Ateş üzerinden atlama, korlar üzerinde yürüme, vücudun bir bölümünün dağlanması gibi zorlu uygulamalar yapılır. Burada, ateşin hem arıtıcı, hem de dönüştürücü-değiştirici niteliği ön plana çıkar.

Toprak Simgecilği ve Toprak Ana (Terra Mater) en ilkel toplumlarda bile rastlanan, temel imgelerden önde gelenidir. Bu imge tüm kültürlerde, sayılamayacak kadar çok biçim altında görülmüştür. İnsanların toprak tarafından doğurulması evrensel yaygınlığa sahip bir inançtır (Adem'in topraktan yaratılması inancı). En genel anlamıyla, toprak insanoğlunun kozmik anası olarak değerlendirilir. Ana ve doğum kavramlarında olduğu gibi, Ölüm ve mezar kavramları da, toprakla

bütünleşmektedir. Bu nedenle, ölüm ve ikinci doğum simgeçiliğinde baş rolü toprak oynamaktadır.

Evensel düzeyde, her ilkel kültürde rastlanan herkese açık, egzotik "Erginlenme" olgusu, nasıl olmuş da, ezoterik bir yapıya evrimlenmiştir? Thamos bu değişimi temelde iki ayrı nedenin sonucu olarak ele almaktadır. İlki, tektanrılı dinlerin gelişmesidir. Bu dinler doğaya açık, doğanın içinde özgün bir konum sahibi olan ilkel insanı, bu durumundan uzaklaştırıp, kul düzeyine indirgemişler, "kader" olgusu ile özgürlüğünü ortadan kaldırmışlardır. Bu da, özgün olarak kalmak isteyen toplulukların yayılcı dinlerin etkisine maruz kalmama isteği sebebiyle daha kapalı bir yapıya evrilmelerine sebep olmuştur. Thamos diğer nedenin, ezoterik örgütlerin, sömürge olma koşullarının zorlamasıyla, "ilkel" anlayışın "uygar" anlayışa karşı kendini savunma güdüsü gereği, siyasal nitelik kazanmalarına bağlı olduğunu savunmaktadır. Amaç, uygarlığın karşısında sarsılan eski gelenek, örf ve inançları pekiştirmektir(Geometri 2002). Günümüzde, modern dünyada, cemaatlerin ve benzer tipte dinsel veya diğer sosyal özelliklerde ezoterik toplulukların oluşmasındaki temel neden de benzer bir aidiyet ve sahip olunan özellikleri koruma refleksidir. Tüm toplumsal sınıflarda olduğu gibi sanatta da ezoterik yapılar oluşmakta ve benzer sebeplerle kendilerini korumaya çalışarak üretim yapabilmektedir. Benzer reflekslerle oluşan topluluk örneklerini meslek grupları, çeşitli yöresel dernekler vb. olarak çoğaltmak mümkündür.

2.3. Öne çıkan Ezoterik pratikler

2.3.1. Tasavvuf

Ezoterik inisiyasyon yaklaşımının özü; bireyin kendi kendini aydınlatamaması; bir disipline ve onu aydınlatacak bir gruba ihtiyaç duyması inancı ile ilintilidir. Genel olarak ezoterik topluluklar arasında tanımlanmakla birlikte mistisizm, tasavvuf ve gizemciliğin, bu noktada, ayrı görüşte olduğu durumlar ya da uygulamalar da olduğu görülmektedir. Mistik kişi yani mutasavvıf, gerçeğe bir anda "sezgi" yoluyla varır. Ezoterik örgüt kişiye, öncelikle ruhsal bir etki aşılar, sonra bu etkinin üzerine bir "öğreti" kurmaya çalışır; bunu yaparken de belirli bir hiyerarşik yapıyı ve disiplini izler. Aslında her iki uygulamada da içe doğuşlarla aydınlanma mümkündür ama disiplin olmadan bu aydınlanma hali korunamaz. İster ezoterik bir grupla çalışılsın,

ister bireysel uygulama yapılsın sonuç hiç fark etmez(“Ezoterik Topluluklar ve İnisiasyon” 2004).

Schimmel’in dediği gibi “Mevlana’nın ünlü hikayesindeki, file dokunup da elleri hayvanın neresine değerse tanımlarını ona göre yapan körler gibi. Kimine taht gibi gelir fil, kimine yelpaze; kimi oluğa benzetir kimi de direğe. Hiçbiri tümüyle neye benzediğini anlayamaz hayvanın. İslam gizemciliğinin genel olarak kabul edilen adıyla Tasavvufta da böyle bir durum söz konusudur”(2001:21-22).

Tasavvufun bireye yönelik olma özelliğine rağmen temel amacı ve bu amacı - bireysel veya bir gruba tabi olarak - uygulama yöntemi diğer çoğu ezoterik toplulukla aynıdır. Gizemcinin varmayı amaçladığı, dile getirilemeyen hakikat, herhangi bir algılama yoluyla anlaşılabilir ve açıklanamaz; ne felsefe ne de akıl açıklayabilir onu. Ancak gönül bilgeliği gnosis(marifet) bazı yönlerine ilişkin fikir verebilir. Ne duygusal, ne de ussal yöntemlere dayanan manevi bir deneyime gereksinim duyulur. Talip, nihai hakikat’e giden yola bir kez girdi mi, ona ancak kendi iç ışığı yol gösterebilir. Kendisini bu dünyaya bağlayan bağlardan kurtuldukça ya da sufilerin dediği gibi gönül aynasını parlattıkça, bu ışık daha da güçlenecektir. Eraydın’ın da söylediği gibi, “Tasavvuf’un temel esasını, nefse haz veren şeylerden uzaklaşmak ve ruhunu rehine verip, cesediyle yaşayan insan durumuna düşmemek olduğunu ifade edebiliriz”(1997:31). Aşkın ve marifetin bahsedileceği via illuminativa’ya (aydılanma yolu), ancak uzun bir arınma döneminden, Hristiyan gizemciliğindeki via purgativa’dan (arınma yolu) geçtikten sonra varabilecektir. Ordan tüm gizemsel arayışların son hedefi unio mystica’ya (gizemli birlik) ulaşacaktır. Bu, vuslat olarak ya da “Allah’ın ezeli nuruyla sarılı ruhun”, görülebilenin ötesini gördüğü visio beatifica (Allah’ın cemalini görme) olarak deneyimlenebilir ve ifade edilebilir; Allah ve mahlukatın temel özdeşliğini gizleyen ‘cehalet örtüsünün kaldırılması’ da denilebilir buna. Tasavvuf büyük ölçüde müridin biatının kurallarına bağlı olduğundan, çeşitli manevi eğitim yöntemleri, sufi tarikatlarında yapılan temrinler, tasavvufi yolda ilerleyişin psikolojik aşamaları, tarikatların oluşumu, sosyolojik ve kültürel rolleri, verimli birer araştırma alanıdır. Eraydın’a göre Tasavvuf, dini hayat içinde çeşitli şekillerde ortaya çıkmıştır. ”Eski devirlerde Hindistan’da *Brehmen* , Mısır’da *Hermes*, Yunan’da *Fisagor*, *Sokrat* ve *Eflatun* meslekleri, Yahudilikte *Kabbalizim* ve Hristiyanlık’ta *Mistisizm*, Tasavvuf’un diğer din ve felsefelerdeki tezahürüdür”(1997:45).

Onaltıncı ve onyedinci yüzyılda, yakın doğu'ya ve orta doğu'ya giden seyyahlar, dönen dervişlerin (mevleviler) semai ve inleyen dervişlerin ilginç icraları gibi dervişlerin yaptıkları ayinler hakkında edindikleri bilgilerle geri dönmüşlerdir. “Bu icralar ve ayinler, gizemcinin ve diğer ritüelistik pratiklerin “kendine dönüş” için bedeni kullanma yöntemlerini inceleme adına önemlidir”(Schimmil 2001:22).

2.3.1.1. Zikir

Namaz ve dua, hem mutasavvıfların hem de mutasavvıf olmayanların katıldıkları manevi hayatın görünümüdür. Ancak sufünün kendine özgü ibadeti zikirdir. Günümüz terminolojisiyle söylenecek olursa, yoğun zikir, manevi yoldaki ilerleyişi kolaylaştıracak olan manevi enerjiyi serbest bırakmaktır. Eraydının da söylediği gibi, “Tasavvufun en önemli özelliklerinden olan zikir, kulu gafletten koruyan, manevi bir zırhtır”(1997:126)

Genel olarak Allah'ı zikretmek her yerde ve her zaman caizse de, ‘resmi’ zikrin, bazı hazırlık eylemlerini yerine getirdikten sonra yapılması gerekmektedir. Schimmel'e göre, “ mutasavvıf, sağ eli sol bacağına, sol eliyle, sol bacağına üzerindeki sağ bacağına duracak şekilde bağdaş kurarak oturmalıdır. Oturma biçimi tarikatlara göre değişirse de, zikrin başarılı olması için doğru duruş biçiminin büyük önem taşıdığı kabul edilir ve adap kitapları ayrıntılı bir şekilde gerekli kuralları açıklar. Mürit, zikri icra edeceği halvethaneye girmeden önce kendisini yalnızca içsel olarak değil aynı zamanda dışsal olarak da arındırmalıdır”(2001:182-185)

Sufiler zikrin anlamı üzerine çok eskiden beri düşünmeye başlamışlardır. Zikrin üstün niteliklerini manevi alıştırmalar olarak görmüş ve Allah'a götüren yolda ilerlemeye çalışanlara özgü bir ibadet biçimi olarak benimsemişlerdir. Bu yüzden zikrin, müritlerin ruhlarında neden böyle harika sonuçlar doğurduğunu anlamaya çalışmışlardır.

Zikir deneyimini yaşayan mutasavvıf uyku ve sukundan tamamen yoksundur ve çok özel bir şekilde kendi zikrinde yaşar, ondan bir saniye bile kopmak istemez. Böylesi bir zikre uzuvlar katılır: Önce kıpırdanırlar, sonra hareketleri sese dönüşüncüye dek güçlenir; bu seslerin, zikir sırasında söylenen bu sözlerin , dil hariç mutasavvıfın tüm bedeninden geldiği duyulabilir.

Gelişmiş biçimiyle zikir, bir yönüyle nefesin denetlenmesiyle ilgilidir. Schimmil kitabında Sehl'in sözlerini şöyle aktarır: “nefesler sayılıdır; O'nu anmadan boşa giden her nefes ölü, ama Rabbi zikrederek çıkan her nefes canlıdır ve O'na bağlıdır”(2001:189). Tasavvufta, hangi tarihlerde farklı nefes denetimlerinin

benimsendiği tam olarak belirlenemez; ancak herhangi bir dinsel gelenekte zikir yapanlar – örneğin Grek Keşişlerin İsa Duası ve Amida budacılığının namu Amida butsu'su – nefes denetimi olmadan yoğunlaşmanın neredeyse olanaksız olduğunu bilirler.

Yüksek sesle yapılan farklı zikir türleri arasında, Batı'da en çok tanınanı – ve zikir sırasında çıkardıkları ilginç seslerden dolayı “İleyen Dervişler” olarak isimlendirilen Rifai dervişlerinininkidir. Zikir-i erre, yani ‘testere zikri’ denilen ve asıl olarak Orta Asya ve Türk tarikatları arasında uygulanan başka bir zikir türünden de söz edilebilir. Hançerden gelen sesler testere sesini andırır. İddia edildiğine göre, zikir-i erre, Ahmed Yesevi ile başlamıştır; bu, belki de esrik şaman danslarına Yesevi'nin cevabıydı(Schimmil 2001:191).

2.3.1.2. Sema ve Dans

Mutasavvıf, bazen sürekli tefekkür yoluyla, *vecd* olarak tanımlanan bir deneyim içinde cezbe haline sokan ve kendinden geçirebilen bir edim içindedir. Tasavvufta, genel olarak ingilizceye *ecstasy* olarak çevrilen *vecd* terimi, kelime anlamıyla ‘bulma, buluş, ‘ yani Allah’ı bulma ve O’nu bulmakta huzur ve sükuna erme anlamına gelir. O’nu bulma mutluluğuna gömülmüş bir haldeki insan, *vecd* çöşkusüyle cezbeye kapılabilir. Schimmil’in de aktardığı gibi, “Mutasavvıf kendinin dışına çıkmadığı, tersine kendi derinliklerine, şairlerin dedikleri gibi ruh ummanına daldığı için bu duruma, ‘kendinden geçme’ yerine ‘kendine dalma’ demeyi önermektedir”(2001:193).

Vecd halinde, sufi tamamıyla duyularından uzaklaşabilir, hatta yıllarca bilincini yitirmiş bir halde kalabilirdi; bu süre içinde farz ibadetlerden muaf tutulurdu. Bu açıdan bakılırsa, *vecd* sözcüğü kendinden geçmenin tam karşılığıdır; ‘bulmak ‘ anlamına gelen *vecede* fiilinin altıncı hali – dış vasıtalarla kendinden geçme durumuna ulaşmaya çalışmak anlamına gelen *teveccüd* - bundan türetilmiştir. “Gerçekte *sema* *işitmek* manasına gelir. *Sema*’dan murat Allah’ın kelimasını işitmek ve işittirmektir. *Sema* bir vasıtaadır”(Eraydın 1997:144).

Dans ve dönüş ise en eski dinsel etkinliklerin tümünde vardır. *Dans* “mutlak oyun”dur. Greklerde tanrıların hareketi olarak düşünülmüştür; hem *Appolon*’un hem de *Dionysos*’un belirli özelliklerine uygun *dans* hareketleri vardır. Schimmil’e göre, ilkel toplumlarda *dans* büyüsel bir niteliğe sahiptir; yağmur yağdırmak ya da zafer kazanmak için yapılan ayinler genellikle *dansla* bağlantılıydı. Kutsal bir nesnenin – veya *sema* ayininde olduğu gibi bazen bir kişinin- etrafını çevirme, ya o nesnenin

büyüsel gücünden pay almak veya ona güç vermek anlamına gelir. Hıristiyan kilise babaları, dansın vecd haline yol açtığını anlamışlar ve kesin olarak yasaklamışlardır(2001:193).

2.3.2.Şaman

Şaman genellikle “gören “ veya hem “bilen “ hem de “yapabilen” anlamına gelen bir ifadeyle nitelendirilir. Burada söz konusu edilen, dünyanın gizli yüzüyle ilgili olması açısından, sıradan insanın bilgisinden ve gücünden farklı bir bilgi ve güçtür.

Bütünüyle uygulandığında şamanlık işlevi, geniş bir kültürü, ifade yetkinliğini ve bağlamın iyi bilinmesini gerektirir. Şaman, bir av töreni, bir şiva oturumu, bir fal seansı sırasında, sorunları aydınlatmak ya da eylemlerini gerekçelendirmek üzere mitolojik öğelerden yararlanır. Bu nedenle tarih boyunca şaman’a medicine-man, büyücü ya da sihirbaz gibi başka adlarla da seslenilmiştir(Eliade 2006). Mitleri yaşar, onları eylemlerle dile getirir. Ruhun gezinişlerini ve öteki dünyaya ziyaretlerini yansıtır. Bu ziyaret sırasında giriştiği savaşımı, pazarlıkları anlatır. Yardımcı ruhların ve kendi ruhunun gidiş ve gelişlerini, serüvenlerini büyük bir beceriyle dillendirir ya da mimiklerle anlatır. Yaşanan sıkıntıların olası nedenlerini sıralar, söylevlerinin ağırlığı bu konu üzerinde toplanır(Perrin 2001).

Şaman aynı zamanda şifacı bir niteliğe de sahiptir. Çevresindeki insanlara mistik unsurlarla kurduğu bağlantılar sayesinde çözümler getirir. Bu şifa seansları sırasında çeşitli bedensel ve vokal semboller kullanır ve duruma özgü bir simgesel performans sergiler. Perrin’nin kitabında behsettiği gibi, “C. Levi-Strauss bir makalesinde “simgesel etkinlik” kavramını geliştirmiştir, bu çalışmasında Panama’da Cuna yerlilerinde zor bir doğum sırasında söylenen bir şaman duasının çözümlemesini temel almıştır. Kısaca özetlemek gerekirse; ana adayı zor bir doğumla karşı karşıyadır, şaman uygun bir dua okur ve kadın doğurur. Bu etki gücü, dua ile fizyolojik süreç arasındaki bir yapı türdeşliğinden ileri gelir”(2001:82). Ayrıca Labecka-Koecherawa’nın da belirttiği üzere, “Şamanın psikofizik eğilimi, profesyonel oyuncu da aranan beklentilerden farklı değildi. Dolayısıyla şu özellikleri içermekteydi: Konsantrasyon yeteneği, fiziksel yetenek, rolü yaşamada (oto-kontrol/trans durumunda bile), parlak bir zeka, zengin bir sözcük hazinesi, kıvrak bir beden, anlamlı mimikler. Onun tek kişide toplanan artistik silüetinde müzisyen, dansçı, şarkıcı, oyuncu ve ozan, tanrı vergisi bir doğaçlama yeteneğiyle birleşmiştir”(Labecka-Koecherawa 1995:77-78).

Şamanla modern insanın karşılaşması modern insanın, yaşamında karşılığını bulamadığı bazı eksiklikleri araması vesilesiyle olmuştur. Materyalizmden ve bilimcilikten yana umduğunu bulamadığını düşünen günümüz batı toplumunun bazı üyeleri, kendilerine, “Dünyaya açılma” ve dünyayla “yeni bir ittifak” oluşturma ya da “ilk” insanı yeniden bulma olanağı verecek tinsel bir yaşam peşine düştüler(2001:115). Eliade'nin de belirttiği gibi, “Şamanlık ilk Avrupalı gezginlerce Orta ve Kuzey Asya'nın çeşitli ülkelerinde bu niteliğiyle tanınmıştır ve betimlenmiştir. Daha sonra benzer sihirseld/dinsel olgular Kuzey Amerika'da, Endonezya'da, Okyanusya'da ve başka yerlerde de gözlemlenmiştir”(2006: 23). Mistisizmin ve gizli güçlerin çekiciliğine kapılan bu insanlar, Şamanizmi, sözünü ettiğimiz hedeflerine açılmanın bir yolu olarak değerlendirdiler.

Bu noktada şamana yaklaşım olarak farklı tavırlar sergilenmiştir. Kimi batılılar şaman ile temasa geçerken materyalist bilinçlerini arka plana itmemiş ve nesnel veriler ışığında şamanları değerlendirme ve araştırmak istemişlerdir. Etnologlar bu kültürü incelerken bilimsel birikimi de kullanarak değerlendirme yapma yolunu seçerken, bazı batılılar ise şamanın ve ait olduğu kültürün mistik yapılarını özümsemeye çalışarak etkinliklerine ve felsefesine dahil olmaya çabalamışlardır. Bu doğrultuda değerlendirmeler yaparak benzer tanımlamaları yapan Perrin, etnologları, şamanizmin bu yeni müritlerinden ayıran en derin farkın, şamanların ve onlara boyun eğenlerin deneylediklerini iddia ettikleri olguların “gerçekliği” olduğunu vurgulamaktadır. Onlara göre etnolog, angaje olmayan, hatta bilgisinin sınırlarına hapsolmuş bir gözlemcidir. Kısacası bir bilimcidir. Etnolog, batılıların çoğunluğu gibi şamanların yeteneklerini görmeyi ve kabul etmeyi bilmez. “Doğa”nın, insan doğasının ya da doğal ortamın, kendisine gönderdiği, ince işaretleri müritler gibi kavrama becerisinden yoksundur. Daha da kötüsü etnolog, şamanın olağanüstü yeteneklerini, izleyenlerin kafasını bulandıran, hokkabazlık becerileri ya da el çabuklukları düzeyine indirgeme eğilimindedir. Oysa Perrin'e göre durum bu kadar basit değildir(perrin 2001).

Geleneksel toplumlardaki “şaman törenleri” günümüzde nasıl yaratılabilir? Şamanizmin sistemin merkezine yerleştirdiği “evrensel özellik” yani “dünyayla doğrudan bir ilişki kurmaya girişme” gücü yeniden nasıl canlandırılabilir? 60'lı yılların sonlarından itibaren, ABD'nin batı kıyısında bir “Neo-Şamanizm” yaratmak isteyen hippy ya da *Undergroud* akımların yandaşları gündeme benzeri soruları getiriyorlardı.

Yeni bir ideal ve daha iyi bir yaşam arayışındaki bu gruplarda şamanizm yavaş yavaş budizmin ve hinduizmin yerini alıyor, daha evrensel ve daha kolay ulaşılabilir olduğu kabul ediliyordu. Öte yandan, bu dönemde Şamanizme ilişkin, hayal gücünü uyarmaya yönelik birçok etnolojik belge yayınlanıyordu.

Yakın tarihe kadar uzanan şaman kültürünün en yakın tanığı Castaneda adında Latin Amerika kökenli, Kuzey Amerikalı bir “etnolog”tur. Castaneda, 1960-1968 yılları arasında yaz ayları boyunca tıbbi otlar, sanrı uyandırıcı bitkiler ve “büyücülük” konularında uzman olan Yagui kızılderilisi Don Juan Matus ile yakın bağlar kurdu.

Don Juan Matus’un öğretilerini takip etmeye çalışan Castaneda’nın kitaplarını okurken insan, “heyecanlarını kontrol etmenin”, “dengeyi bulmanın” ve “kendini mutlu hissetmenin” yöntemlerini yakalamaya çalışır. Söz konusu olan, “uygarlaşmamış” bir tür psikoterapi ve sonu evrensel şamanlığa ait gerçeğe varan bir “yöntem”dir(Perrin 2001).

2.4. YAKIN TARİH EZOTERİK ÖRNEKLER

2.4.1. Don Juan Matus Öğretileri

Büyücüler grubuna önderlik eden usta büyücülere verilen adla bir *nagual* olan Don Juan Matus, Castaneda'yı eski çağlarda Meksika'da yaşamış olan şamanların dünyasıyla tanıştırmıştır.

Castaneda'nın Matus ile geçirdiği süreçten bahsettiği kitabına göre Don Juan Matus yirmi yaşındayken Nagual Julian adındaki bir usta büyücüyle karşılaşmıştır. Nagual Julian bir oyuncudur ve çok gösterişli bir kişidir; bir meddah, bir pandomimci, herkesin hayran olduğu, sözü geçen etkili bir kişiliktir. Eyalette çıktığı tiyatro turnelerinden birinde bir başka Nagualın, Elias Ulloa'nın etkisi altına girmiş, Ulloa da ait olduğu büyücüler silsilesinin bilgisini ona aktarmıştır.

Castaneda, Matus'un aktarım sürecini anlatırken yöntemin sahip olduğu bazı özelliklerin nasıl değişime uğradığından ve ezoterik bir usta-mürit ilişkisine sahip olduğundan da bahsetmektedir:

Don Juan Matus kendi şaman silsilesinin geleneğine uyarak dört öğrencisine sihirli geçişler, diye adlandırdığı birtakım beden hareketlerini öğretti. Bize, bunları kuşaklar boyu öğretildikleri temel biçimden ayrılmadan aktardı; tek bir kayda değer sapmayla: Kuşaklar boyunca bu sihirli geçişlerin öğretim ve uygulanışına eşlik etmiş olan aşırı ölçüdeki törenselliği kaldırarak. Don Juan'ın bu konudaki yorumu, yeni kuşak uygulayıcıların daha ziyade verimlilik ve işlevsellikle ilgilenmeleri yüzünden törenselliğin itici gücünü yitirdiği yönündeydi. Bununla birlikte, bana öğrencileri ile, genel olarak da insanlarla hiçbir koşulda sihirli geçişler hakkında konuşmamamı salık vermişti. Nedenlerine gelince, ona göre sihirli geçişler yalnızca kişiye özeldi, etkileri de öyle sarsıcıydı ki, onları tartışmak yerine sadece uygulamak daha yerinde olurdu(Castaneda 2000:13-14).

Sihirli geçişlerin keşfi oldukça rastlantısaldı. Herşey şamanların yükseltilmiş farkındalık durumlarında iken belirli bedensel pozisyonları aldıklarında, ya da kol ve bacaklarını kimi belirli biçimlerde hareket ettirdiklerinde deneyimledikleri akıl almaz bir esenlik duyumunun doğasına ilişkin çok basit arayışlar olarak başlamıştı. “Yaptığımız tek şey, çevremizi saran dünyayı daha kapsamlı manada algılamaya

müsaade eden yükseltilmiş farkındalık duruma gelmektir”(“Carlos Castaneda Röportaj” 1997)

Don Juan’ın silsilesinin büyücüleri, her bireyin içinde yapısal olarak bir miktar enerji bulunduğu inancındaydılar. Bu enerji miktarının, büyücülerin, yeryüzündeki her insanın saplantısı olduğunu varsaydıkları bir şeyi gerçekleştirmeye yeteceğine inanıyorlardı. Normal algılamanın sınırlarını aşmaktı bu. Castaneda’nın da söylediği gibi, “Don Juan Matus, insanların bu sınırları aşmadaki güçsüzlüğüne kültür ve toplumsal çevrelerinin, normal algılamanın sınırlarını aşmaya izin vermeyen, belirlenmiş davranış biçimlerini onlara uygulatırken içsel enerjilerinin her kısıntısını harcamalarına neden olduğunu savunuyordu”(Castaneda 2000:15).

Don Juan yönergelerini aktarırken, kendi silsilesinin şamanlarının fiziksel üstünlük ve zihinsel esenliğe verdikleri büyük önemin günümüze dek sürdüğünü olası her yolla vurgulamıştır. Castaneda’ya göre, söylediklerini, Don Juan ile on beş yoldaşını gözlemleyerek doğrulamak mümkündür. “En belirgin özellikleri mükemmel fiziksel ve bedensel dengeleriydi”(2000)

Don Juan, eğer fiziksel üstünlük ve zihinsel denge isteniyorsa esnek bir bedene gereksinim olduğundan, bahsetmektedir. Don Juan’ın beden ve zihin arasında kurduğu mutlak ilişkiyi Castaneda ile arasında geçen diyalogta da açıkça görmek mümkündür:

“Bunlar, şamanların yaşamındaki en önemli iki unsur; çünkü akli başındalıkla pratikliği bir arada düşünürler, yani başka algılama alemlerine girmek için en vazgeçilmez iki zorunluluğu. Bilinmeyene gerçek anlamda yolculuk etmek yürekli bir tutumu gerektirir; ama pervasızlığı değil. Cesaretle pervasızlık arasında bir denge kurmak için bir büyücünün son derece akli başında, tedbirli, hünherli, fiziksel açıdan da mükemmel durumda olması gerekir”(Castaneda 2000:17).

Don Juan, “büyücüler evrende akış halindeki enerjiyi algılama hünherine *görme* adını verdiler,” diye açıkladı bana. “Görmeyi insan bedeninin enerjiyi bir akış, bir akım, yelimsi bir titreşim olarak algılama yetisine sahip olduğu bir *yükseltilmiş farkındalık* durumu olarak betimlediler.” Aksoy’un da söylediği gibi, *görme* , büyücülük değildir ama hep karıştırırlar bu iki şeyi, üstelik *görme* büyücülüğe ters düşer çünkü *gören* kişi her şeyin önemsizliğini kavramıştır(Aksoy 2013).

Don Juan’ın Castaneda’ya öğrencisiyken anlatmaya çalıştığı farkındalık, görme ve kendini hazırlama süreçlerinin, insan bedeninin sahip olduğu akışı control

edebilmesinden geldiğini söyler. “İnsan bedeninin her parçası, şu ya da bu şekilde, bu titreşimli akışı, bu titreşim akımını bir tür duygusal girdiye dönüştürmekle uğraşır. Bu duygusal girdi bombardımanının tüm toplamı sonradan, kullanım yoluyla, insanoğluna dünyayı kendine özgü bir biçimde algılama yetisi sağlayan bir yorumlama yetisine dönüşür(Castaneda 2000: 18).

Don Juan, *Sihirli Geçişler* kitabında da bahsettiği yöntemi kullanışlı bir terim ile ifade etmek istemiş ve Tensegrity kavramını üretmiştir. Tensegrity, eski çağ Meksika’sı şamanlarına ait sihirli geçişlerin çağdaş uyarlamasıdır. Tensegrity sözcüğü iki terimin karışımıdır: sihirli geçişlerin iki itici gücünü çağrıştıran terimler – gerilim (Tension) ve bütünsellik (integrity). Bedenin tendon ve kaslarının gerilip gevşetilmesiyle yaratılan etkinlik, gerilimdir. Bütünsellik ise bedeni sağlam, tam, mükemmel bir birim olarak ele alma edimidir.

2.4.2. G. Gürciyev ve 4. Yol Öğretisi

20. yüzyılın en gizemli isimlerinden birisi, hiç şüphesiz George Gürciyev’dir. Gürciyev, kesin olarak bilinmemekle birlikte 1873-77 yılları arasında, o dönemde Rus imparatorluğu’na bağlı Batı Azerbeycan’ın Gümrü vilayetinde doğmuştur.

Gürciyev, neredeyse 15 yıl gibi bir süre müslüman coğrafyada “kadim bilgi” araştırmaları yapmıştır. Bu araştırmaları sırasında öğrendiği simya, farmakoloji, hat, müzik ve raks gibi geleneksel sanat ve beceriler sayesinde hem belirli bir maddi zenginliğe ulaşmış, hem de bunları ilerleyen dönemde insanları etkileme teknikleri olarak kullanmıştır.(Perry ve Lefort 2011). “Yeni çağ” akımlarının en ağırbaşlı üstadlarından birisi olan Uspenski ile tanışıklığı ya da Uspenski’nin kendisine bağlılığı 1912’de Rusya’ya döndüğü döneme denk gelir.

Gürciyev’in belirli bir öğretisi ya da öğretilerinden söz edilemez; fakat yine de son derece karmaşık ve çok boyutlu düşüncesinin çıkış noktasının, insanın içinde bulunduğu uyumsuzluk hali olduğunu ifade edebiliriz. Dışsal baskı ya da beden arzularına uymanın bir sonucu olan uyumsuzluk hali, her halükarda deneysel psikolojinin zirvesi olan psikanaliz öğretilerinde “süperego”, geleneksel dini öğretilerde ise “gaflet” olarak adlandırılan kavramlara tekabül etmektedir. Gürciyev tam da bu iki öğreti arasında yer almakta, fakat her ikisini de ustaca eleştirerek kendi uygulamalarına meşruiyet kazandırmaya çalışmaktadır.

Gürciyev ve takipçilerinin benimsediği ve uyguladığı bu öğreti 4. Yol olarak adlandırılmıştır. 4. Yol, hem dinsel inançların öğretilerinden bir sentez oluşturmuş,

hem de bu inançların tümüne karşı çıkararak insan psikolojisini temel alan bir yol yaratmıştır. Gürciyev uyguladığı terapi yönteminin derviş, rahip ve yogi'nin yönteminden farklı olduğunu ifade etmektedir. Gürciyev'e göre bu üç geleneksel yol, sırasıyla beden, duygu ve zihin olmak üzere insan tabiatının üç farklı bileşenini belirli bir disiplin içerisinde uyusukluk halinden çıkarmayı (süperego'nun baskılarından korumayı ve gafletten uyandırmayı) ve bir bütün olarak insanın ruhsal gelişimini sağlamayı hedefler. Dördüncü yol, bu üç geleneksel yolun toplamıdır ve bunlardan farklı bir yol olarak görülmelidir; raks ya da Gürciyev hareketleri (egsersizleri), müzik ve gerçek ben arayışını (meditasyonu) bir arada sunması anlamında 4. yol, üç geleneksel yolun toplamıdır, herhangi bir kurala bağlı olmayışı hasebiyle de bunlardan tamamen ayrı bir yoldur. Gürciyev hareketlerinin sayısı tam olarak bilinmemektedir. Her mürid kendi hareketini kendisi belirlemek durumundadır, geleneksel öğretilerin sunduğu katı hareketler ise (ödev, ritüel, ayin, ibadet) gerçek beninin farkına varmak bir tarafa, böyle bir farkındalığın önündeki en temel engellerden birisidir. Dolayısıyla, 4. yol geleneksel ya da çağdaş öğretilerden ayıran özelliğini beden-duygu-zihin arınmasını bir arada sunması olduğunu söylemek doğru bir yaklaşım olur.

4. Yol'la yahudi kabalacılık, hindu hatha yogileri, hıristiyan gülhaçlılar ve müslüman sufiler arasında da yapısal bir benzerlik bulunabilir ki Gürciyev tarafından tecrübe edilmiş bu anlayışların tamamı, kendi gelenekleri içinde heterodoks akımlar olarak görüşmüşlerdir.

Gürciyev'in ismi anıldığında genellikle üç çeşit hata yapılır: Birinci hata; çalışmalarının "acroamatic" (derin anlamlı) olması, içeride olmayanlar tarafından tam olarak anlaşılabilmesi ve değerlendirilebileceği varsayımdır. Zira Gürciyev ve Uspenski'nin takipçileri, kelimelerin onların söylediklerinden başka anlama gelebileceği noktasında ısrar ederler.

Perry ve Lefort'un gözünden, Frintz Peters, Gürciyev'in çalışmalarına ilişkin söyledikleri ile çalışmalardaki ruh haline dair ipuçlarını vermektedir: "Bir çok insanın Gürciyev ve onun çalışmalarıyla birlikte yaşadığı duygusal deneyimler, mantıksal olarak ve inandırıcı bir şekilde açıklanabilecek şeyler değildir. Çünkü biz burada saf öznellik alanındayız. Birlikte çalıştığımız zatın, maiyetindeki ferdlere kuvvetli bir şekilde sirayet eden bir nüfuzu olduğuna dair hiç bir şüphe bulunmamaktadır"(Perry ve Lefort 2011:19).

İkinci hata, bakış açısıyla ilgilidir: Gizemin, bilinmezliğin aurasını delerek, Gürciyev'e ulaşmak, onun sırrını anlamak, iç yüzüne vakıf olmak adeta imkansızdır. Çünkü bazı insanlar ona baktıklarında bir "aziz", bazılarıysa bir "şeytan" görür. Bu iki görüşte, ilgili kişilikler için aynı oranda geçerlidir.

Üçüncü hata ya da temelsiz iddia ise; Gürciyev'in "antik öğretilenlerden aktarılanlardan beslendiği" iddiasıdır. Gürciyev'in öğretisinin temelleri incelendiğinde çok çeşitli üstadlar karışımına çıkar. Öncelikle, Gürciyev'in babası mahalli bir 'saz şairi' ya da 'aşık' ve bir 'hikaye anlatıcısı' olarak ün yapmıştır. Onun bazı özelliklerini Gürciyev'in de paylaştığını söyleyebiliriz. Özellikle hikaye anlatıcısı olarak mahareti ve yaratıcılığı Gürciyev'in bir çok alanda öne çıkmasını ve öğretisinin temellerini oluşturmasını sağlamıştır denebilir.

Öğrencilerin fiziksel, duygusal ve zihinsel olarak daha esnek ve daha farkında olmalarını sağlamak için çeşitli denemeler yapıyordu. Bu denemeler, çalıştığı gruplara ve kişilere göre değişen algı çalışmalarıydı.

Gürciyev sıradan insanların irtibata geçemeyecekleri, "kutsalların kutsalı" olarak adlandırılan kişilerle bağlantı kurma olanağı kazanmıştır. Bu insanlar neredeyse bütün hermetik organizasyonlarla, örneğin; dinsel, felsefi, okült, siyasal ve mistik topluluklarla, cemaatlerle vb. ilişkilidirler ve Gürciyev onlarla tartışma ve karşılıklı görüş alışverişinde bulunma fırsatına sahip olmuştur.

Gürciyev aynı zamanda, Orta Asya'da İslam dininin takipçileri arasında çok ünlü olan bir tekkeye gittiğinde yaşadıklarından da bahsetmiştir: "Orada kesinlikle anladım ki, benim aradığım şey, ancak insanın bilinç altında bulunabilir." Gürciyev orada iki yıl hipnoz çalışmış ve bu çalışmaları yazılarında "insanın bilinç altı alanının işlevlerinin mekanizması." olarak tanımlamıştır: "Çünkü onlar kozmolojiye, müzik kullanılmasına, ritme, sihre, şok edici tekniklere ve belki de onun kendi yönteminde kullanacağı "durdurma uygulamasına" sahiptiler (Perry ve Lefort 2011:26).

İnsan motivasyonlarıyla ilgili daha fazla bilgi edinmek onun hakim görüşüydü. Neye mal olursa olsun, toplumların nasıl kolayca "kitlese hipnoz" altına girdiğini ve tahrip edici olduğunu araştırmak, bunun kaynaklarını ya da nedenlerini keşfetmek istiyordu. Lefort ve Perry'nin incelemelerinde, Gürciyev'in büyücü rolünden, kendini yüceltme ve şöhret sahibi olma fikrinden vazgeçmiş olduğunu; bunun yerine nitelikli olduğunu düşündüğü kişilere, insanlığın iyiliği için bir "hatırlatma faktörü" olarak, kendi

yüksek enerjisi olan Hanbledzoin'² aktarmayı düşündüğünü görürüz (2011). Bu sayede insanlık “kitlesel hipnoz “durumundan uyanacaktır.

Gürçiyev, psikanalizin anlamsız olduğunu düşünmektedir, fakat onun geliştirdiği terapi teknikleriyle, Sigmund Freud'un teknikleri arasındaki benzerlik göze çarpmaktadır. Bu iki adam da büyüü tedavi aracına çevirmeye çalışmışlardır. Freud'un “içgüdülerin engellemesi, çekingenliği, tutukluğu” dediği şeye, Gürçiyev “kitlesel hipnozun etkisi” diyordu.

Öğreti

Gürçiyev için beyin “yalnızca bir kas” olmasına rağmen insanda bu kastan üç tane vardır. O, “üç beyinli” bir yaratıktır. İki beyinli omurgalılarından ve tek beyinli omurgasızlardan farklıdır. Birbirleriyle bağlantılı bu üç meleke bir işbirliğiyle içinde uyumla işlev görür, çalışır. İnsanın içindeki “motor ya da “içgüdüsel” merkez, “duygusal” merkez ve “zihinsel” ya da “entelektüel” merkezle aynı anda, işbirliği içinde çalışır. Bu böylece sürüp giderken, dörtbin beşyüz yıl önce “psişe”nin içinde bir yarılma olmuş ve bu üç merkez birbirinden bağımsız gibi çalışmaya başlamıştır.

Gürçiyev'in çalışmalarının takipçilerinden olan Louis Pauwels şöyle demektedir: “Gürçiyev'e teşekkür etmek isterim. Zihnin keyfi çalışma mekanizmasını ondan öğrendim. Zihnin, yaşam ve düşüncelerle ilgili olarak yanılısalar oluşturduğunu, kendiliğinden hiçbir şeye sahip olmadığını, varlığın hayali varoluşunu, gerçek bir yaşama sahip olmanın olanaklarını ondan öğrendim.” Pauwels'a göre, ancak çok ciddi olanlar onunla birlikte kalabilir ve çok daha fazlasını alabilirdi. Onlar, insan doğasının temel zayıflıklarına ve güçlülüklerine inisiye olmuşlardır(Pauwel 1972:40).

Lefort ve Perry'nin de *Gürçiyev ve Gizli Üstatları* kitabında bahsettiği şekliyle, Gürçiyev'in mesajının odak noktası “kendini bil”dir: “*Bu, iki kutbu olan, geleneksel bir öğüt. Bir yandan ruhsal otoritelere bağlanıp kendi bireysel kendiliğimizi (individual self) bütün potansiyelleriyle, gerginlikleriyle ve sınırlanmışlığıyla biliyoruz; ve diğer yandan kendi hakiki kendiliğimizi (kendi hakiki benliğimizi), tek gerçek varlığı, bütün ayrı kendilikleri (seperate selves), yanılısamalı bağımsızlıklarının ötesinden besleyeni biliyoruz...*”(2011:58).

Gürçiyev bize insanların bilinçli olduklarını düşünmelerinin bir yanılısama oluşunu, onların aslında uykuda olduklarını, bilinçsiz olduklarını, kendilerine ait bir “hakiki

² Bereket

kendilik” ya da “hakiki kimlik”lerinin olmadığını açıklıyor. Fakat gerçek bilinçlilik sahibi olmaları için bir olanağın var olduğunu söylüyor. Kontrol altına alınmış bir irade ve sürekli bir “bireysellik” olanağı. Buna erişebilmesi için insanın şu anda ne ise ona ölmesi gerekiyor. Gürciyev’in söz ettiği “ölüm” için, insanın önce içinde bulunduğu halden “uyanması” gerekiyor. Bu tanındığında ve itiraf edildiğinde, ölümden geçmeye ve hakiki “varlık” içinde doğmaya hazırız demektir. Bu yolculuk “gönüllü acı çekme” ve “güçlü bir çaba gösterme” ile yapılır. Gürciyev’in kelimeleriyle “doğaya karşı, Tanrı’ya karşı bir yol. Hipnoz, bizim “kişiliğimize” uygulanır. Yani kazara yaşadığımız ve kör kör yapıştığımız yanımıza uygulanır. Böylece “özümüz” özgürleşir. Böylece “bireyselliğimiz”, bir kuş gibi, yakalandığı kuş ağından kurtulur. Tek inisiyasyon “kendi kendini inisiye” etmektir (Perry ve Lefort 2011:59).

Öğretisinin Üstadları

Gürciyev 1922 yılında Avon’da (Fransa), Chateau du Prieure’de “mistik raks” ile ilgili teatral gösteriler de başlattı. Öğretiyle ilgi çalışmalar zaman içinde geliştikçe, Gürciyev’in felsefesinin temelinde doğru ritüellerin bulunduğu açığa çıkmıştır. Kendisi de dervişlerin uygulamalarını sık sık referans göstermeye başlamıştır. Gürciyev, üstadın bir bağlantı/rabıta ile şakirdine aktardığı bir erdem anlayışı üzerine kurmuştu öğretisini. Uspenski, Gürciyev’in öğretisinin “enigmatik/esrarlı” karakterine karşı baş kaldırdı. Şunu anlayamadı: Gürciyev, mesajını sadece “enigmalarını” çözenlere vermek istiyordu. Bu standart bir öğretiydi; fakat Uspenski öğretinin temellerine, onu “mantıksal olarak anlamaya çalışarak ve akıl yürüterek” varmak istiyordu. Geleneksel ve en çok denenmiş, en etkili yöntemle değil.

Perry ve Lefort’un da söylediği gibi, “Gürciyev’in rakslarındaki bazı hareketler, dervişlerin ritüellerinden, bazıları da Müslümanların ibadet yöntemlerinden alınmıştır. Batı’da entellektüel bir öğrenme ile bir şeyi anlamak zorunda olduğunuzu düşünürsünüz. Sufiler için, böyle sun’i becerilerde hiçbir güvenilirlik yoktur. Siz kapının eşiğinde durur ve aklınızın girmenize izin vermesini beklersiniz, durumları filtreden geçirirsiniz. Oysa ki bereket, size rağmen içinize dolan şeydir”(2011:163) Gürciyev’in üstadlarının nefes ve öz-bilinç’le alakalı söyledikleri de Gürciyev’in öğretisine ışık tutmaktaydı:

Ben Gürciyev’e “nefes almayı” öğrettim. Sana öğreteceğim bundan ibaret. Fakat senin kafan, ‘nasıl’, ‘niçin’, ‘eğer’ ve ‘fakat’larla dolu.

Kafan bunlarla doluyken, ben sana ‘nefesi’ öğretebilir miyim? Cevap şu: evet öğretebilirim, fakat öğretmeyeceğim.

Sen doğru bir şekilde nefes almayı öğrenmenin, kolay birşey olduğunu mu düşünüyorsun? Senin sıradan nefes alışın, ölmeyecek kadar bir oksijeni kalbine ve beynine göndermeni sağlıyor. Doğru nefes alma’nın birinci işlevi, bereketi bilincinin derinliklerine taşımaktır. Gelişmemiş bir insan, bilincini etkilemek için düşüncelerini ya da aksiyonlarını kullanmaya çabalar. Bunların miktar, yön ve yoğunluklarını, nasıl çalıştıklarını bilmez. Yalnızca nefes! İlk gerçek nefesi alana kadar, ne kadar eğitim görmüş gerektiğini biliyor musun? Aylarca, hatta yıllarca sürebilir. Ancak o zaman amacını bilebilirsin(Perry ve Lefort 2011:167).

Daha yüksek bilinç seviyelerinin araştırılması için cesaret verebilir ve varoluşun başka gerçeklik alanlarının var olduğunu hatırlatabilir. Bu hedefe ulaşmanızı sağlayamaz. Yakın tarih ezoterik topluluk önderleri arasında önemli bir yer tutan Gürciyev, daha önceki ezoterik inanç grupları ile felsefe ve fiziksel pratikler açısından bir çok benzerliğe sahiptir. İlk çağlardaki erginlenme ve bireyin yetkinleşme süreçleri zaman içerisinde üsluplarında değişiklik olsa bile bir çok farklı toplumsal ve sosyal alanda etkilerini hissettirmiştir. Bireyin gelişimi ve evrilmesini merkez alan dini ve sanatsal kurum da bu etkiyi yaşamış ve kendi gelişimlerinde benzer süreçleri benimseyerek kuramlar geliştirmiştir. Bireyin arayışı için izlenen yollar derinleştikçe de gerek şamanizm ve tasavvuf, gerek Gürciyev ve modern-şamanizm gibi ezoterik ve inisiyatik pratiklerde ortaklıklar ve özdeşliklere sıkça rastlanmaktadır.

3. 20.YY. TİYATROSU ÖNCÜLLERİ ve EZOTERİK/İNİSİYATİK ÇÖZÜMLEMELER

Tiyatro, 20. yüzyıla yaklaşılırken yapısal ve kuramsal dönüşümünü sürdürürken, ele alacağımız gelişim döneminden önce bu gelişimi başlatacak ve ona ilham verecek olan bir takım görüşlerden etkilenmiştir. 18. ve 19.yy.’da ortaya atılan sanat tanımları ve önce erken 20. yy. tiyatro insanlarının sisteme yönelik kuramları, daha sonrasında ise 20.yy.’ın ikinci yarısında geliştirilen nispeten daha kaotik ve sistemsizliği tercih eden tiyatro kuramları, gelinen son noktada izlenen yola ışık tutmaktadır.

Özellikle 18.yy. sonlarında Diderot tarafından tiyatro üzerine, 19. yy. başlarında ise Hegel tarafından sanat üzerine ortaya atılan tanımlamalar sanatın/tiyatronun ifade tarzı, amacı ve yöntemi üzerine dikkate değer fikirlerin oluşmasını sağlayan iki temel bakış açısını oluşturmaktadır. Hegel'in sanat tanımını ortaya koyduğu "Estetique" kitabından hareketle Mustafa Durak'ın "Sanatın Kıymeti – Kıyameti" adlı eserinde analiz ettiği şekliyle; Hegel'e göre insanların hakikate ulaşması doğal güzelliklerle pek olası değildir. Bu yüzden sanatın aracılığına, ifade gücüne gereksinim vardır. Hegel'e göre her şey "evrensel gücü" kavramak içindir:

"Kuşkusuz bu güç gerçek dünyada da görülebilir ama geçici koşullar ve dikkat dağıtıcı özel ilgi alanları karmaşası içinde, bireysel arzuların ve tutkuların keyfiliğine karışmış olarak görülebilir. Sanat, zihinsel tanrısallığın bulaştığı ikona olma, yanılsama ve görüntü olma özelliğinden sıyrılır (sıyrılmalıdır). Böylece yüksek bir merteye edindir. Yani kutsallaşır"(Durak 2010).

Hegel bu noktada sanatın ifade ediliş şeklini ararken dinsel ve dogmatik bir eğilime yönelmenin ilk sinyallerini vermektedir. Sanat, onu uygulayan tarafından daha tanrısal bir "öz" ve "hakikat" arayışı sonucunda ortaya çıkacak olan göstergeleri içermelidir.

"İnsan kendi gereksinimleri, kendi belirleyebileceği bir amaçlılığa göre oluşturmayacak sanatını, kendini ifade ederken, kendini tensel varlığının dışında, kendindeki (tanrıyı temsil eden) özlerde görebilmeli; ebedi, tanrısal hakikate erebilmeli; bunları kendi zihninde ve üretiminde gerçekleştirebilmelidir."

Hegel, sanatı bu hakikate erişmede bir araç olarak, "dinlerin gizlerine ve bilgeliğin sınırlarına" girmeye yarayan bir anahtar olarak görür": "Sanat, bizzat zihnin yarattığı daha yüksek ve daha ari bir biçimle örtünmek için bu eksik ve kaba dünyanın yalancı ve yanılsamalı biçimlerinin hakikatinden sıyrılır (sıyrılmalıdır)"(Durak 2010).

Hegel'in bu bakış açısını, tanrı yerine insana indirgeyerek, hakikati aramaya çalışma sürecini "sanatın temel amaçlılığı" olarak adlandırması olarak kabul edebiliriz. Hegel'in sanatla ilgili fikirleri, hakikat arayışındaki sanat insanları ile özellikle ilerleyen tarihlerde, *kendindeki hakikati arama ve geçici koşullar ve özel ilgi alanları karmaşasından ve bireysel arzular ve tutkuların sıyrılarak gücü kavramaya yönelme* konusunda benzerlikler gösterecektir. Dünyadaki kimlikler "maskeler" olarak tanımlanacak ve sahne üstünde, daha yüksek mertebede olan sanatı

uygularken bu maskelerden kurtulunması amaç edinilecektir. Bu amaç için yapılan arayışın Hegel'in de zaman zaman bahsettiği dogmatik ve tanrısal kökenlere yapılacak bir yolculuğu içermesi kaçınılmaz olacaktır. Çünkü tiyatronun, başlangıcı itibariyle de dini temeller vasıtasıyla kutsal bir gücü görüntülemeye çalışan insanın eylemliliklerinden ibaret olmasına dair kuramlar oldukça yaygındır.

Hegel'in sanata dair ortaya koyduğu fikirlerin sunduğu değişimin dışında, tiyatro kuramcılarının yönelimlerini etkileyen en güçlü etkenlerden biri de Diderot'un sahne üstündeki ifade konusunda çözümlerini aradığı sorunlardır. Denis Diderot ilk defa 1830 yılında yayımlanan Komedyen'in Paradoksu (*Le Paradoxe sur le comedien*) adlı eseriyle oyuncunun yönteminin naturası hakkında Batı Avrupa'da süregelen bir tartışmayı başlatmıştır. Diderot, zamanının oyunculuğunun materyalist çözümlemesi ile temel paradoksu ortaya çıkardı: Oyuncu "gerçek" duyguları yaşıyor gibi mi görünecek, yoksa duyguları gerçekten mi yaşayacak? Diderot'ya göre iyi oyuncu gösterim sırasında bu duyguları mekanik olarak üretebilirdi. Bu doğrultuda Diderot, oyuncunun ikili modelini önermekteydi: Akıl, duygunun dışarıda gösterimini kontrol ederken, "içe işleme gerçekleşir ancak duygulanım olmaması" başarılı(Cole ve Chinoy 1970:162).

Diderot'nun benzer analizlerini beraberinde getirdiği sorular ışığında en genel haliyle özetleyen Kerem Karaboğa, 20.yy. oyunculuk arayışlarında üç temel paradokstan bahsetmektedir. Bu üç paradokstan ilki, sahne üzerinde oyuncunun ve yaratım sürecinin özgür olmasını talep ederken, sahne üzerinde olmaktan kaynaklanan bir takım disiplinlere riayet etme ve sahnenin emredici kurallarına uyma zorunluluğudur. "Oyunun özgürlüğü zorunlu bir edim olmamasından kaynaklanır. Oyun istenirse ihmal edilebilecek, her an ertelenebilir ya da iptal edilebilir ve fiziki bir ivedilik ya da ahlaki bir ödev tarafından dayatılmamış bir etkinliktir. Oyun oynanır, çünkü oynamaktan zevk ya da haz alınır"(Huizinga 1995:25).

Özgürlük, Dyonisosçu felsefede sınırların kalktığı, isteklerin aydınlatıldığı, kendiliğindenliğin doludizgin at koşturduğu, o anın heyecanı dışında her şeyin unutulduğu bir aşamada yaşanabilir. Dionysos'un, dolayısıyla da dramının oyuncusu kendisinde bu kaosu açığa çıkararak kendi benliğini ve akli iradesini unutarak sanatını icra eder.

Bir tiyatro gösterisi için yapılan provalar ise sıkı kurallar altında yürütülür. Artaud sahne üstünde şiirsel bir durum yaratabilmek için oyuncuların bütün devinimlerini tek tek kontrol eden aşırı bir titizlikle çalışır, Brecht tiyatronun eğlendirici işlevini

hakkıyla yerine getirmek için aylarca süren provalara çıkarır oyuncularını. Sınırsız bir özgürlük isteğiyle mutlaki bir düzenin, haz ilkesiyle düzen ilkesinin, kaosla kozmosun ve kendiliğindenlikle biçimsel disiplinin biraradalığı çözümü imkansız bir paradoks yaratmış gibi gözüktür.

Konu oyun ve oyuncu olunca bu paradoks oyuna hayat verir, dahası, öğeler arası bu karşıtlık var olmadığında, yani karşıt kutuplardan biri diğerine üstün çıktığında artık oyundan söz edilemez.

Diğer bir paradoks, oyuncunun gündelik kimliği ile rol kimliği arasındaki ilişkiden kaynaklanır. Oyun ister keyfe göre olsun, isterse zorunlu olarak kurulmuş olsun kendi mekansal alanının içinde kendine göre belirlediği sürede cereyan eder. Bu alan gündelik hayatın alanından kesin ve net bir şekilde ayrılmıştır. Kerem Karaboğa'ya göre oyunculuk sahne çalışmasında bir mikrokozmos meydana getirir. "Gündelik hayattan devşirilmiş nesne ve insanlarla oluşturulmuş bu mikrokozmosda, dünyevi olan yeniden canlandırılırken (taklit edilirken) aynı zamanda irdelenir, incelenir, ayrıtılır ve aşama aşama yeniden kurulur" (Karaboğa 2005:13).

Oyuncunun içindeki zıtların karşılaşmasından biri de yukarıda bahsedilen oyun alanı ve gündelik alan arasında yaşadığı beslenmeyle yaşadığı bu şizofrenik durumdur. Oyuncunun hayatı, toplumsal açıdan şizofreniktir, "oyuncu kimliği" ile "gündelik kimliği" arasında potansiyel bir çatışma yaşanır ve bu şizofreni oyunculuğun karşı konulmaz bir niteliğidir.

Üçüncü ve son paradoks ise daha önce de belirtilen, rol yapma paradoksudur. Sahne üstündeki oyuncu, gösterdiği duyguları gerçekten yaşamalı mıdır, yoksa verili duyguları soğukkanlı bir biçimde hiçbir şey hissetmediği halde hissediyormuş gibi aktarması mümkün müdür?

Diderot'ya göre, oyuncunun yapması gereken yazar tarafından şekillendirilmiş duyguları sahne üstünde yaşamaya uğraşmak değil, onları her seferinde yeni baştan temsil edilmesini sağlayacak bir model oluşturmak, yani, metinsel olanı sahne içinde yeniden kurgulamaktır(2000).

Aklın ön plana çıktığı, ama duyguların hiçe sayılmadığı, denetlenebildiği bu görüş daha sonraki tiyatro insanları için bir başlangıç sayılacak, oyuncunun bünyesindeki zıtların karşılaşmasından üçüncüsünü yaratacaktır. Duyarlılık karşısında soğukkanlılık, duygunun karşısında akıl ya da doğallık karşısında kurgusallıktır.

Bu tip soruların cevaplarını bulma ihtiyacı doğrultusunda arayışa giren tiyatro insanları çeşitli yöntemler yoluyla bu paradoksları aşmaya çalışmışlardır. 20.yy'da

tiyatro üzerine avangard arayışları iki aşamada incelemek mümkündür. 20.yy'ın başlarında özellikle K. Stanislavski, V. Meyerhold ve A. Artaud'nun fikir ve uygulamalarının getirdiği yeni bakış açıları, 20.yy.'ın ikinci yarısında aşama kaydederek, E.Barba, J.Grotowski, P.Brook, J.Chaikin gibi tiyatro insanlarının geliştirecekleri fikirlere önyak olmuştur.

3.1.Erken 20. yy. Tiyatro Kuramları ve Tiyatroda Öncü Yaklaşımlar

3.1.1. K. Stanislavski ve Sahnedeki Hakikat

20.yy.'ın başına kadar Batı'da oyunculuk eğitiminde güç ve potansiyelin keşfedilmesi üstüne gidilmemiştir. Oyunculuk eğitimine ilginin artmasında yüzyılın başında nesnel bilimsel araştırmaların etkisinin giderek yaygınlaşması önemli rol oynamıştır. Batı Avrupa tiyatro uygulayıcıları kesin olanı araştırmaya, sanatın gelişmesini sağlayacak model, sistem ve denenmiş teknikler oluşturabilecek bir nesnel oyunculuk dili oluşturmaya başlamışlardır. Bu bağlamda, Stanislavski oyunculuk sürecini en ince ayrıntısına kadar inceleyen ve bulgularını yayınlayan ilk kişi oldu. Onun ilk metinleri (Bir Aktör Hazırlanıyor, Bir Karakter Yaratmak ve Bir Rol Yaratmak) Avrupa ve Kuzey Amerika'da birçok oyuncu için okunması gereken asal eserler arasına girdi.

Adnan Çevik'in de belirttiği gibi, Stanislavski, kuram çalışmalarında Diderot'un fikirlerinden büyük ölçüde etkilenmiş ve kendi özgün tiyatro anlayışını Diderot'un fikirleri doğrultusunda geliştirmeye çalışmıştır. Çevik ayrıca, Diderot'nun sadece ikili bir oyunculuk modelini önermediğini, bunun yanında insan bedeninin psikofiziksel boyutu üstüne yaptığı araştırmaları yoluyla “duygu belleği, imgelem, yaratıcı bilinçaltı, toplumsal yalnızlık, karakter beden, rolün notasyonu ve kendiliğindenliği” konularını önceden tahmin ettiğini vurgulamaktadır. Stanislavski de yirminci yüzyılın başında oyunculuk ve eğitmenlik yaşamında bu konularla ilgilenmiştir (2005).

Oyunculuk üzerine kurulacak bir sistemin temel teknikleri, tiyatronun her biçimini ortaya çıkartmada uygulanabilir mi? Stansilavski'nin çabası da bunu gerçeğe döndürmek içindir.

Stansilavski ile çalışmalar da yürütmüş olan Sonia Moore, fikirleriyle gerçekçi tiyatrodaki yeni bir çığır açan Stanislavski'nin, psiko-realist oyunculuk kavramını

ortaya atan ilk kişi olduğunu savunmaktadır. Stanislavski, geleneksel oyunculuk yöntemleri üstüne kendi kuramlarını da ekleyerek bir çalışma önerir. Onun, “Sistem” adı verilen rol yaklaşımı iki temel dönemde incelenebilir. İlk dönemde, oyuncunun (ben), bir karakter (öteki) üzerine çalışırken kendi içsel deneyimlerini kullanması ve içsel yaklaşım, ‘ruhsal teknik’ ile ifade edilirken, ikinci dönemde ise karaktere dışsal yaklaşım, fiziksel eylemler metodu ile açıklanır.

Moore, Stanislavski’yi klasik bir tiyatro yönetmeninden çok, hayatlarını bilinmeyen bir elementin özelliklerini araştırmak için laboratuarlarda geçiren idealist bilim insanlarına benzetmektedir. Yaşamın belli bir döneminde tiyatroyu insan ruhunun araştırıldığı bir laboratuvar olarak tasarlayan Polonyalı yönetmen Grotowski’nin, Stanislavski’den “babam” diye söz etmesi de bundan dolayıdır (2006). Stanislavski bu laboratuvar çalışmaları boyunca bir çok alışılmadık yöntemi de denemeye ve tiyatrosunda uygulamaya başlamıştır.

Kerem Karaboğa kitabında, “Stanislavski’nin ilk stüdyo döneminden itibaren kendi sisteminde yoga tekniklerine, özellikle konsantrasyon, nefes ve vücut kontrolü açısından yer vererek Doğu’yla paslaştığından ve önceleri Thedule Ribot’nun davranış psikolojisi, ardından Rus biçimcilerin edebiyat alanındaki düşünceleri onun yönteminin gelişimini etkilediğinden bahsetmektedir” (2005:48).

Moore, Stanislavski’nin “Sistem” üzerine çalışmaya başladığı ilk dönemlerde oyuncunun içsel hazırlığının ve – Fransız psikolog T. Ribot’nun etkisiyle – daha çok oşku belleği kavramının ön plana çıktığı bir tekniğin arayışı içerisinde olduğundan bahseder(2006). Buna göre, oyuncu önce oynayacağı rolle içsel bir bütünleşme sağlayabilmek amacıyla onun yaşantısı, yaşadığı dönemim sosyal ortamı, modaları, düşünsel atmosferi vs... ile ilgili bir araştırma dönemine girer. İmgesel donanımını geliştirebilmek amacıyla her türlü yazılı, görsel işitsel, imgesel kaynaktan yararlanır. Stanislavski bu ilk dönemi “oyuncunun rolle flörtü” olarak adlandırmaktadır. Flörtü “evlilik” izliyordu ve oyuncu oynayacağı rolün oyunda izlediği eylem çizgisini ve kullandığı replikleri anlamlandırmaya, kendisini rolün oyun içersinde bulunduğu duruma sokarak rol kişisine yakınlaşmaya ve onun ruhsal durumunu anlamaya çalışıyordu. Bu “içsel “hazırlık dönemini “doğum” izliyordu. Bu ilk dönemlerde Stanislavski’nin altın kuralı “içsel değerler bir kez yerli yerine oturdu mu, fiziksel kişlendirme kendiliğinden ortaya çıkar” şeklinde özetlenebiliyordu.

Stanislavski, bu içsel mekanizmalara bilinçaltı adını verdi. Karşısındaki sorun ona özüksüz görünüyordu; ta ki büyük oyuncularını gözlemleyip de, bir oyuncunun sahne

üstünde ıstırap çekmek ya da sevinçten uçmak için gerçek bir nedeni olmasa da, esinlendiği zaman *hakiki coşkulara* sahip olmaya başladığını fark edene kadar. Bu gerçek, Stanislavski'yi şu fikre götürdü: Bilinçaltı bütünüyle erişilmez değildir ve bu içsel mekanizmayı isteğe bağlı olarak “çalıştırabilecek” bir tür anahtar olmalıdır. Sonia Moore, Stanislavski'nin daha sonra özel olarak coşkuları kasten uyandırma ve insanın coşkusal durumundan sorumlu olan psikolojik mekanizmayı dolaylı bir şekilde etkileme ihtimali üzerine çalışmaya başladığını belirtmektedir (Moore 2006). Stanislavski ilk defa bilinçli olarak oyuncu ve içine girdiği hakikat arayışı için farklı bir noktaya yönelmiş ve kendisinden sonrakiler için de oldukça büyük bir yol açacak olan araştırmalar yapmıştır. Stanislavski çalışmalarının ikinci evresini bu araştırma üzerine kurmuş ve oyunculuk kuramının temellerinin bu sorunun altında yattığına inanmıştır. Kendisi de çalışmanın sürdüğü zamanlarda bile bunu net bir şekilde belirtmiştir: “Bilinç yoluyla üstbilince yaklaşma! 1906 yılından bu yana yaşamımı adadığım, adamaya devam ettiğim ve canım gövdemde kaldıkça da adamaya devam edeceğim sorun işte budur”(Stanislavski 1992:401).

Stanislavski'ye göre oyuncu, bilimsel yollarla tam olarak idrak edilemeyecek mistik bir boyuta da sahipti. Gerçekten de yaratıcılık denen süreç, daha önceki ustaların da söylediği gibi sırrı keşfedilemeyecek ve gizemli kalmaya mahkum bir alanda gerçekleşiyordu. Stanislavski Freud'dan yararlanarak bu alana bilinç altı adını veriyordu ve ilerleyen yıllarda kendini geliştirmeye çalıştığı yöntemin temel ilkesini “bilinçli teknikler yoluyla bilinç altını açığa çıkarma” olarak belirledi. Bu kavramsal çerçeve içerisinde Stanislavski'ye göre yaratı sürecinin kendisi doğrudan kontrol edilemez, ama oyuncular onu harekete geçirecek dolaylı tekniklere sahip olabilirler. Bu, aynı zamanda Stanislavski'nin “gizli olanı” ortaya çıkarmada mistik olana yönelme doğrultusunda ilham vermesi açısından önemli bir adımdır.

Moore'a göre, Stanislavski'nin “bilinç ve “bilinç altı” terimleri aslında “kontrol edilen” ve “kontrol edilemeyen”i ifade eder. Oyuncunun çalışması bilinçaltı bir süreç değildir. Stanislavski Sistemi oyuncunun tesadüfi sezgiye tabi olmasına izin vermez. Aslında bilinçli aktivite sistem'de başroldedir (2006).

Kerem Karaboğa, Stanislavski'nin yöntem oluştururken iki farklı bakış açısıyla yaklaştığını belirtmektedir. “Bedenin kontrol altına alınması iki yolla yapılabilir, dıştan içe ya da içten dışa doğru. İlkinde kas denetimine yönelik çalışma egzersizleri, gerginlikten kurtulmayı sağlayacak nefes alıştırmaları rol oynar”(Karaboğa 2005:56).

İkinci yol için ise daha gizemli bir mekanizmanın yönlendirmesi rol oynamaktadır. Gizemli ve mistik olanı araştırmada en kadim yollara sahip olan doğu gelenekleri bu noktada önemli bir etken olarak devreye girmeye başlamaktadır. Doğu geleneklerinin ve nesnel bilimsel araştırmaların yarattığı etkilerin yanına, rahatlıkla tiyatrodaki yönetmen olgusunun ortaya çıkışı da eklenebilir. Yönetmenin bu yeni konuma, ya da doğu tiyatrosundaki çırakları eğiten ustanın konumuna benzer. O vazgeçilmez ve karşı çıkılmaz olan otoritedir(Karaboğa 2005).

Stanislavski, oyuncunun bilinç altı haliyle sahne üzerinde hakikati bulması için psikolojik metodlara yönelmesi açısından önemlidir. Ancak Stanislavski, sanat hayatının büyük bölümünde oyuncunun sahne üzerinde gündelik hayatta kullanılan gerçekliğe yaklaşması doğrultusunda yöntemler geliştirmiştir. Diğer taraftan, geliştirdiği fikirler ve son dönemlerinde yaptığı çalışmalar ise ardından gelen tiyatro insanları tarafından geliştirilmiş ve oyuncunun aradığı hakikatler açısından farklı biçimler oluşturulmasına ilham vermiştir.

3.1.2. V. Meyerhold – Zihin ve Beden

Bazı tiyatrocular, Stanislavski özellikle psikolojik gerçeklikten uzaklaştığında ve eldeki metnin yorumlanmasına geçilmek istendiğinde, onun siteminde bazı sınırlamalar bulmuştur. Meyerhold onun sisteminin sınırlayıcı olduğunu düşünen ilk kişilerden biriydi. Adnan Çevik'in belirttiği gibi Meyerhold, oyuncunun sadece taklit yapmaktan daha ötesini yapma kapasitesine sahip olduğunu iddia ederek, natüralist tiyatronun psikolojik varsayımlarına karşı çıkmıştır (2005). Ayrıca Meyerhold, “nasıl bir bina kumdan bir zemin üzerine kurulamıyorsa; teatral bir yapı da psikolojik bir zemine oturtulamaz” demiştir(Berktaş 1997:62). Meyerhold, kendi biyomekanik araştırmalarıyla sürekli ve yoğun beden eğitim çalışmaları sayesinde tiyatronun tüm türleriyle uyumlu bir yöntem arayışına girişti. Ancak bunu yaparken Meyerhold oyuncunun fiziksel, uzamsal ve ritmik dağarcığının daha büyük biçimde ifade edilmesini önerdi. Çünkü Meyerhold duyguların oyuncularda değil, seyircilerde uyandırılması gerektiğini savunmuştur.(Berktaş 1997)

Kerem Karaboğa, Meyerhold'un, Stanislavski'nin o dönem üzerinde çalıştığı içten dışa analiz yönteminin tersine, dışsal ya da fiziksel kişilendirmeye öncelik verdiğini belirtir(2005). Meyerhold'a göre sanat,bilimsel temellere dayanmalı ve sanatçının her yaratımı bilinçli olmalıdır. Oyuncunun sanatı malzemesini düzenlemesine dayanır ve oyuncu bedeninin tüm anlatım olanaklarının bilincinde olmalıdır ve bu düşüncesiyle

biyomekaniği geliştirmiştir. Meyerhold'un, biyomekanik dediği;"bios"- yaşam ve "mekanik" fiziğin, cisimlerin denge ve hareketleriyle ilgilenen kolu, tanımlamaları sonucunda vardığı "yaşam içindeki bedenin yaşamıdır"(Erdoğan 2006). Biyomekaniğin ana ilkesi; bedenin bir makine, oyuncunun da bir makinist olduğudur.

Meyerhold'un 1902 yılında yolunu Moskova Sanat Tiyatrosu'ndan ayırmasından itibaren, bedensel ifade öncelikli sahnelemeler ürettiği, devrim sonrası geliştirdiği biyomekanik çalışmalarında denge ve ritim kavramları üzerinde durarak oyuncunun sahne üstü beden hakimiyetini güçlendirmeyi hedeflediği ve hareketin söze, düşüncenin duyguya önceliği fikrini savunduğu bilinen gerçeklerdir.

Karaboğa'nın da bahsettiği gibi; psikolojik içtenlik ve rolü yaşama gibi kavramlar Meyerhold'a bütünüyle yabancısıdır ve "bilinç yoluyla bilinçaltına ulaşmak" yerine yaratımın her anında bilinçli ya da uyanık olmak esastır (2005).

Stanislavski ve daha sonrasında Grotowski'de oyuncunun yaratıcı ruh durumuna girmesi, zihnin zayıflatılmasıyla bağlantılıydı. İster Stanislavski'nin bahsettiği gibi, verili durumların ve rol duygularının içtenliğine ve sahiciliğine inanç duyma biçiminde örgütlensin, isterse Grotowski'nin dediği gibi metinsel çağrışımlar ve rol aracılığıyla oyuncunun kendi saklı gerçeğine ulaşması yönünde şekillendirilsin, fiziki benliğin -beden ve zihin- oyuncunun ruhsal yaratımı üzerindeki engelleyiciliğinden kurtulmak yöntemlerin esasıdır. O halde, temel ayırım, fiziki benliğin yaratıcılık önünde bir engel mi yoksa bir amaç mı olduğuna verilecek yanıtlara bağlıdır. Açık ki, Meyerhold'un yanıtı ikincisidir (Karaboğa 2005).

Genel hatlarıyla belirtmeye çalışılırsa, "iki yöntemde de, oyuncunun teatral mesleki kimliğinden çok, kişiliğinin ya da ego'sunun merkeze alındığı, oyuncunun performansında belirleyiciliğin, onu Stanislavski gibi kuvvetlendirmek, ya da Grotowski gibi onu yeni bir özün açığa çıkması için parçalamak yönündeki analiz çalışmasında olduğu görülmektedir. Meyerhold ise, yalnız refleksolojiyle bağlantısı nedeniyle değil, aynı zamanda, devrimin içinde yer alan bir sosyalist olarak ideolojik düzeyde de "öz" ya da "özne" nosyonuna karşıt olduğu için, bireysel kişilik kavramına yabancı, hatta kimi zaman düşmanca bir tavır alır"(Karaboğa 2005:174).

3.1.3. A. Artaud ve Düşlediği Metafizik Tiyatro

Erken 20.yy. tiyatro insanları arasında en dikkat çekici olanlardan biri de Antonin Artaud'dur

Artaud, tiyatro için yeni bir yöntem geliştirilmesi ihtiyacını en net ortaya koyan tiyatro kuramcılarının başında gelmektedir. Tiyatro çevresinde yaptıklarından çok yazdıklarıyla ve fikirleriyle birçok tiyatro insanına ilham kaynağı olmuştur. Onun bahsettiği arayış, Meyerhold ve Stanislavski ile benzer izler taşısa da geleneksel tiyatro anlayışına oldukça radikal değişimler getirilmesini öngörmektedir. Metafizik ve ritüelistik öğelerden oldukça etkilenen Artaud, geliştirilmesi gereken yöntemin de bu doğrultuda şekillenmesi gerektiğinden bahseder. Antonin Artaud Batı kültürüne ve uygarlığına başkaldırmasıyla bilinir. Batı uygarlığının bütün değerlerine ayırım gözetmeksizin saldırır ve tersyüz etmeye çalışır. Hakan Altun, Artaud'nun Batı kültürüne karşı isyan bayrağını açarak, tiyatrosunu geniş bir çeşitlilikte, hem Doğuya, hem Batıya ait ritüel kaynaklara dönerek sağlamlaştırdığından ve mevcut tiyatroyu metnin boyunduruğu altında olmakla suçladığından bahsetmektedir. Artaud'ya göre sahneye koymayı ve sahnede uygulamayı, yani salt tiyatroya özgü olan her şeyi metnin boyunduruğu altına sokan bir tiyatro, aptalın, delinin, dilbilgicinin, bakkalın, ozan düşmanının ve olgucunun tiyatrosu, yani "Batı tiyatrosu"dur.

Artaud tiyatronun yitik gücünü yeniden canlandırmak için bir kuram oluşturmaya çabalamıştır. Ulaşmaya çalıştığı ise son noktada insandır. Altun, Artaud'nun eril ve dil merkezli Batı aklını sorunsallaştırarak teatral arenada onunla hesaplaşarak yapısını parçaladığını savunmaktadır (2007).

Artaud'nun düşüncesinde var olan ise daha çok Doğu'ya özgü diye nitelendirdiği ritüelin, büyüün, duygunun insana geri dönmesini sağlayacak bir düşünce bulmaktır. Bu düşünce, büyüü, gizil güdülerini öne çıkararak, insan üstü gerçekleri, kavrama gerekliliğini vurgulayan ve aklın denetiminin yitirilmesi gerektiğini savunan bir düşüncedir.

Tiyatro düşüncesini şekillendirirken, zihin ve bilinç hali üzerine yapılan tartışmalara da Batıyı reddederek, doğu gelenekleri üzerinden bir yaklaşım getirmekte ve mevcut haliyle Batı tiyatrosunun gerçek tiyatroyla tüm ilişkisini yitirdiğini savunmaktadır:

"Çünkü onu günlük düşüncenin ulaşabileceği şeylerin alanıyla, bilincin, bilinen ya da bilinmeyen alanıyla sınırlandırıyoruz ve tiyatrosal olarak bilinçaltına başvuruyorsak, bu yalnızca bilinçaltının erişilebilir ve hergünkü deneyim olarak biriktirdiği (ya da gizlediği) şeyleri ondan söküüp koparmak içindir.

Artaud ilerleyen sanat yaşamına yön verecek olan Bali’li dansçıların performanslarının da etkisiyle Vahşet Tiyatrosu fikrini geliştirmiştir. Artaud, vahşeti, tedirginliği, bastırılmış istekleri, tutkuları, heyecanları ortaya çıkaracak ve insanı gerçek sağlığına kavuşturacak bir tiyatro düşler(Artaud 2009:7).

İçinde yaşadığı Batı uygarlığının gelenekçiliği, Artaud’yu Aztek ve Doğu kültürlerine yöneltir. Ona göre tiyatro gösterisi, bir ayın niteliği taşınmalı ve tiyatro yeniden ilkel büyü törenlerindeki etki gücüne kavuşturulmalıdır. Onun düşlediği tiyatro, antikçağ, ortaçağ, uzakdoğu tiyatrolarından, ilkel büyü törenlerinden esinlenen metafiziksel bir tiyatrodur. Seyircileri irkiltme, yeni bir duyarlılığa yöneltme ilkesine dayalı Vahşet Tiyatrosu ise özünde yeni bir tiyatro dili arama istencinin sonucu olarak doğmuştur.

Artaud, Doğu tiyatrosunun etkilerini ve özenilmesi gereken özelliklerini açıklarken, Batı tiyatrosunda eksik olanı ve benzer özellikleri koruyamamış olmasının sebeplerinden de bahseder: *“Bali Tiyatrosu’nda olduğu gibi, bazı Doğu tiyatrosu gösterilerinin ruh üzerindeki fiziksel etkililiğinin, 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. Bu da Doğu tiyatrosunun değil, tersine, bizim iflas ettiğimizi ve bizimle birlikte, içinde yaşadığımız durumun, yıkılması gereken; nerede düşüncenin özgürce işlemesine engel oluyorsa, orada özenle ve acımasızca yıkılması gereken durumun iflas ettiğini gösterir”*(Artaud 2009:7).

Balililer, performanslarında yarattıkları ejderhaları ile, tüm doğulular gibi, gerçek düzlemine oturtulduğunda, tiyatronun en etkili (veya en temel) ögesi olacağını bildikleri o gizemli korku duygusunu yitirmediklerini göstermektedirler.

Ruhbilime eğilimli Batı tiyatrosunun tersine, metafiziğe eğilimli Doğu tiyatrosunda, bu yoğun ardı kesilmez jestler, göstergeler, davranışlar, sesler yığını, sahnenin ve sahneye uygulamanın dilini oluşturur; bu dil, fiziksel ve şiirsel sonuçlarını bilincin tüm düzeylerinde ve tüm duygularda geliştirir, düşüncüyü zorunlu bir biçimde, eylem durumunda metafizik diye adlandırabileceğimiz şeyden kaynaklanan derin tutumlar takınmaya sürükler.

Artaud, anlatımı sahne üzerinde tasarlamının şiirsel ve etkin biçiminde, her şey bizi insansal, güncel ve ruhsal tiyatro anlayışına sırt çevirip, Batı tiyatrosunun tümüyle yitirmiş olduğu dinsel ve mistik tiyatro anlayışına yeniden kavuşmaya yöneltir. Ayrıca, tiyatroda yeni arayışlara yönelmenin gerekliliğini ve Doğunun mistik

öğelerinin dikkate değer özellikler taşıdığını vurgularken, bunun bir dindarlık ve mistisizm düşkünlüğü olarak algılanmasını da şiddetle reddetmektedir. Ona göre bu, tamamen bu şekilde yorumlayan insanların yorumlamadaki yetersizliğinin ve benzetme anlayışındaki derin bilgisizliğinin bir sonucudur.

Artaud, Bali Tiyatrosu'nunki gibi bir gösteride, o yapmacıklı, yararsız yanı ortadan kaldıran birşeyler olduğunu düşünmektedir: “Onların sahneye uyarlamaları, maddenin, yaşamın, gerçekliğin tam ortasında yontularak işlenir. Bu uyarlamalarda, ayin törenselliğini anımsatan birşeyler vardır, hani seyredenlerin kafasında yer etmiş olan gerçeği taslama ve ona gülünççe öykünme düşüncesini kökünden kazıyan birşeyler. Amaçladıkları düşünceler, yaratmaya çalıştıkları ruh durumları, önerdikleri mistik çözümler çöşkuludur, uyarıcıdır, hem gecikmesiz, hem de kaçamaksız olarak erişilmiştir ” (Artaud 2009:55).

Artaud ayrıca Batı tiyatrosunun tiyatroyu sözlü tiyatrodan başka bir görünüm altında görememekle suçlamaktadır ve tiyatrodaki görmek istediği şeyi, “fiziksel ve somut bir yer olan sahneyi doldurmak ve ona kendi somut dilini konuşurmak” olarak tanımlamaktadır.

Ben, duyulara yönelik ve sözden bağımsız olan bu somut dilin, öncelikli duyularımızı doyurması gerektiğini, dil için bir şiir bulunduğu gibi duyular için de bir şiir bulunduğunu ve sözünü ettiğim fiziksel ve somut dilin, dile getirdiği düşünceler eklemli dilden kurtulduğu ölçüde gerçekten tiyatroluk olacağını söylüyorum (2009:35).

Bu dil sahnede bulunan herşeye, bir sahnede maddesel olarak kendini gösterebilen ve anlatabilen ve sözlü dildeki gibi önce akla seslenmek yerine duyulara seslenen herşeye dayanmaktadır. Duyular için yaratılmış bu dil, öncelikle onları doyuma ulaştırmaya çalışmalıdır(Artaud 2009).

Artaud genel olarak geleneksel Batı tiyatrosuna duyduğu nefretin sebeplerini açıklamış ve Doğu tiyatrosunun metafizik havasına övgüler düzerek en başta göstergeler ve dille ilgili düzenlemeler yapılması gerektiğinden bahsetmiştir. Bu, Artaud ve dönemi için fazlasıyla devrimci bir yaklaşım ve ardılları için çok önemli ipuçları bırakacak fikirlere sahiptir. Diğer taraftan Artaud'nun kendi çalışmalarında yalnızca sembolik göstergeleri kullanması ve oyuncunun arka planı hakkında detaylı bir çalışmadan bahsetmemesi de Vahşet tiyatrosunun üzerinde durulması gereken bir özelliğidir. Çağdaş tiyatronun bugünkü oluşumu, Artaud'nun alışılmadık dışındaki tavrından, bilinç altımıza seslenen ve şiddeti seyirciyi sarsan bir öğe olarak

kullanmasından çokça beslenmiştir. Tiyatro literatürüne mistisizm, metafizik kavramlarını sokarak 20.yy ikinci yarısı için daha kaotik sayılacak tiyatro ortamını başlatmıştır.

3.2. 20.yy. İkinci Yarısı Öncü Tiyatro Kuramları

Avangard tiyatro hareketi sahnede metni ön plana alan burjuva illüzyon tiyatrosunu hedef almış ve bu bağlamda farklı kültürlerin tiyatro geleneklerinden yararlanarak tiyatroyu yenilemeyi amaçlamıştır. Edward Gordon Craig, Afrika ve Asya kültürlerinden esinlenerek sahnede maskların yer alması gerektiğini savunmuş, Max Reinhardt çeşitli oyunlarında Japon hanamichi³ kullanarak yeni bir sahne uzamı yaratmaya çalışmıştır. Brecht, kuramında önemli bir yer tutan yabancılaştırma efekti için Çin Tiyatrosu"ndan yararlanmıştır ve Artaud, aradığı arketipleri Bali tiyatrosunda bulmuştur(Kocabay 2002:106).

20. yy. ikinci yarısında öncü tiyatro insanları başlangıçta sahne üstündeki performansın gerçekliğini yakalamak için mistik/ritüelistik pratiklere yönlense de, performansta bu gerçekliği ve ifade gücünü yakalayabilmek için daha temelde bir itki yaratma yolunu aramaya başlamışlardır. Peter Brook'un ifade ettiği gibi "bir biçim, yaratılır yaratılmaz çoktan can çekişmeye başlamaktadır"(2007:42), dolayısıyla geliştirilecek olan yöntem aynı zamanda bir "yöntem" olmanın zaaflarından muaf olmalıdır, yani kendini yok etmeye başlamamalıdır. Grotowski'nin "kökler" felsefesi doğrultusunda "*sen birinin oğlusun(çocuğusun)*" düşüncesi de, Peter Brook'un bahsettiği şekliyle "kaotik" olan yöntemi uygulamaya çalışan oyuncu için temel yaşam pratiklerini de düzenleyerek, kendine (oyuncuya) has bir ara benlik bulma çabasını göstermektedir. Grotowski'ye göre, oyuncunun fiziksel engelleri, gündelik hayatta insan yaşamının aile, iş, arkadaş topluluğu gibi ortamlar arasında birbirinden farklı kimliklerle bölünmesinden kaynaklanır. İnsanlar, çeşitli toplumsal roller ya da rol maskeleri aracılığıyla birbirleriyle iletişime girerler, ama bu sahici olmayan, yapay ilişkiler doğurur. *Grotowski'ye göre, tiyatro; oyuncunun tekniği, yaşayan organizmanın daha yüksek güdüler için çaba gösterdiği sanatı yoluyla, bütünleşme denilebilecek şey için, maskelerin atılması, gerçek tözün açığa çıkarılması için bir fırsat verir(Karaboğa 2005:86).*

³ Seyirci alanını bölen, ince uzun bir platform, yazarın notu.

Bu, aynı zamanda mistik bir öze dönme, günlük kimlikler dışında kendine ait bir benlik bulma çabasına işaret etmektedir. Bir çok dini/mistik öğretinin amaçladığı ve çoğunun esrime seansları yoluyla üst bilinci devre dışı bırakmaya çalışarak ulaşmayı hedeflediği bu öz-bilinç hali, tiyatro insanları tarafından da işlevsel bir metod olarak görülmüştür. Bahsedilen bu “hal”i tiyatro için kullanışlı hale getirmek ise bir dizi başka aşamalara ihtiyaç duymaktadır. Zira, sahne üstünde bu hali yaratmak ve seyirciye sunulan bir izlek olarak tiyatro gösterisi sunmak çatışmasında ortaya çıkan bir takım paradoksların çözümlenmesine ihtiyaç vardır. Bu şekilde işlevsel bir metod oluşturma çabalarının en belirginlerini, 20. yy.’ın en önemli tiyatro insanlarından olan J. Grotowski, E. Barba, P. Brook ve J. Chaikin’in çalışmalarında açık bir şekilde görülmektedir.

3.2.1. Modern Şaman: Jerzy Grotowski

Grotowski’nin Polonya’da kurduğu grubunda yürüttüğü çalışmaları ve fikirleri kendinden sonra gelen bir çok tiyatro insanı için öncülük edecek vizyon ve veriler içermektedir. Grotowski’nin yöntemi ve çalışmaları üzerine incelemelerin yer aldığı “*Yoksul Tiyatroya Doğru*” kitabının önsözünde Peter Brook şöyle der:

“Grotowski’nin eşi benzeri yoktur. Çünkü, Stanislavski’den beri dünyada hiç kimse oyunculuğun doğasını, olgusunu, anlamını, zihinsel-bedensel-duygusal sürecinin doğasını ve bilimini Grotowski kadar derin ve eksiksiz bir şekilde incelememiştir. O tiyatrosunu laboratuvar olarak adlandırır. Orası bir araştırma merkezidir. Orası belki de yoksulluğun bir engel oluşturmadığı, deneylerin altını oyan uygunsuz araçlar için parasızlığın bir mazeret olmadığı tek avangard tiyatrodur”(2002:11).

Grotowski’nin tiyatro yaşamı temel olarak beş evre içinde incelenebilir. Bunlardan ilki 1970’e kadar süren ve temel olarak Grotowski’nin Tiyatro Laboratuvarı’nda gerçekleştirilen oyunları ile *Yoksul Tiyatro* kuramının ortaya çıkıp olgunlaştığı *Prodüksiyon Tiyatrosu* dönemidir. 1970’lerde başlayan Paratiyatro çalışmaları ve ardından gelen *Kaynaklar Tiyatrosu* dönemi ise 1980’lerin başına kadar sürmüş ve yerini *Nesnel Oyun* (drama) araştırmaları dönemine bırakmıştır. 1980’lerin ortalarında da *Araç Olarak Sanat* dönemi devreye girmiştir (Birikiye 2007:78). Lisa Wolford’un deyişiyle, Grotowski’nin araştırma süreci, performans kesinliğinden (Prodüksiyonlar Tiyatrosu dönemi) doğaçlama spontanlığına (Paratiyatro Dönemi), kültürel/antropolojik köklerden (Kaynaklar Tiyatrosu ve Objektif Drama),

performans kesinliğine (Nesnel Oyun ve Araç Olarak Sanat evresi) doğru bir daire çizmektedir (1996:xiii).

Grotowski'nin özgün çalışmaları oyuncunun anlık yaratısını merkeze alan ve orada bulunmayanlar tarafından algılanabilecek çalışmalar olmayışı açısından da özel bir durum arz etmektedir. Grotowski oyuncunun özel yaratımına yönelik böyle bir çalışmanın ancak mahremiyet içerisinde özgür olduğunu vurgulamıştır, mahremiyet ise mahrem olanların ortaya dökülmemesine bağlıdır(2002). Bu doğrultuda Grotowski'nin çalışmaları ve provaları oyuncunun mahremiyeti korunacak şekilde düzenlenmiştir.

Grotowski kendi araştırmalarının temelini oluştururken bir çok tiyatro insanından etkilenmekle beraber, Doğu tiyatrosundan da esinlenmiş ve Doğu tiyatrosunun kimi alıştırmalarını çalışmalarına dahil etmiştir. Grotowski başlangıç noktalarını ve amaçladığı oyunculuk eğitimini açık bir şekilde kitabında da dile getirmiştir:

“Amaçlarım için en önemli olanları, Dullin'in ritim alıştırmaları, Delsarte'nin dışa dönük ve içe dönük tepkiler üstüne incelemeleri, Stanislavski'nin “bedensel eylemler” çalışması, Meyerhold'un biyomeknik eğitimi ve Vakhtangov'un sentezleridir. Ayrıca Doğu tiyatrosunun, özellikle de Pekin Operası'nın, Hint Kathakalisi'nin ve Japon Noh Tiyatrosu'nun eğitim teknikleri beni son derece gayrete getirdi. Biz oyuncuya önceden belirlenmiş bir dizi marifet öğretmek ya da eline “numaralarla dolu bir torba” vermek istemiyoruz. Bizimkisi becerileri toplamayı sağlayan bir tündengelim yöntemi değildir. Burada her şey oyuncunun uç noktaya yönelen bir gerilimle, eksiksiz bir soyunuşla, kendi mahremiyetini çırpıplak sergilemesiyle dışa vurulan “olgunlaşması” üzerine yoğunlaşmıştır – bütün bunlarda bencillikten ya da keyfe düşkünlükten eser yoktur. Oyuncu kendini tümüyle verir. Bu bir “trans” tekniğidir ve oyuncunun varlığının ve içgüdüsünün en mahrem katmanlarından doğan bedensel ve ruhsal güçlerin bütünleşmesi ve bir tür “aydınlanmaya geçiş”te ortaya çıkması tekniğidir” (2002:16).

Grotowski, diğer yandan, tiyatrosunda bir oyuncunun eğitimi gerçekleştirilirken, ona bir şeyler öğretme amacı güdümediğini de belirtmektedir. Bu özelliği önemli derecede ayırdedicidir, çünkü oyuncunun dışarıdan alacağı bir öğretiyi değil, oyuncunun kendisinde bulacağı bir sırrı ortaya çıkarmayı amaçlamaktadır. O sadece

bu ruhsal sürece karşı oyuncunun organizmasının gösterdiği direnci yok etmeye çalışmaktadır. Sonuç, iç dürtü ile dış tepki arasındaki zaman aralığından öyle bir şekilde kurtulmaktır ki dürtü çoktan bir dış tepkiye dönüşür. Dürtü ve eylem aynı zamanda meydana gelir. Beden ortadan kaybolur, yanar; seyirciyse yalnızca bir dizi gözle görülebilir dürtüye tanık olur.

Grotowski, yöntemini bir *via negativa* olarak tanımlamaktadır, yani bir hünerler koleksiyonu değil, engellerin ortadan kaldırılmasıdır. Bir yandan oyuncu kendi özel deneyimlerini korurken, öte yandan sorunlarının “kökleri”le bağlantısını kavramak için mitin giysisini giyip, onu yeniden yaşama döndürmeye çalışması gerektiğinden bahseder. Ona göre oyuncu, kendisini soyar ve olağandışı mahrem bir katmana ulaşırsa, onu sergilerken yaşam maskesi çatlayıp düşücektir (2002).

Grotowski'nin yönteminde çalıştırıcının veya yönetmenin gelişimi oyuncuya yansır ya da daha çok oyuncunun içinde meydana çıkarılır – ve bu ortak gelişim bir aydınlanma, bir açılma halini alır. Bu, ona göre, öğrencinin eğitilmesi değil, “ikili bir doğum” olgusunu mümkün kılan, başka bir kişiye açılma sürecidir. Grotowski, oyuncunun - yalnızca bir oyuncu olarak değil, aynı zamanda bir insan olarak - yeniden doğduğunu ve onunla birlikte yönetmenin de yeniden doğduğunu belirtmektedir.

Grotowski kuramında kutsal oyuncu terimini kullanmakta ve uyguladığı yöntemde kutsallıktan sıkça bahsetmektedir. Kendisinin inançsız biri olmasına rağmen kutsallıktan bahsetmesine de açıklık getirmektedir. Onun bahsettiği “dünyevi kutsallık”tır. Grotowski'ye göre, eğer bir oyuncu, herkesin gözü önünde kendine meydan okuyarak ötekilere de meydan okursa, aşırılık, kutsal olana küfür ve saldırı aracılığıyla her günkü maskelerinden sıyrılarak kendini açığa çıkartıyorsa, seyircinin de benzer bir kendine nüfuz etme sürecini üstlenmesini mümkün kılar. Kendi bedenini teşhir etmek yerine tümüyle yok eder, yakar, herhangi ruhsal itkiye karşı her türlü direnişten kurtarırsa, artık bedenini satmayıp onu kurban etmiş olur. Tekrar tekrar bağışlanmayı diler; kutsallığa yakındır. “Fahişe oyuncu” ile “kutsal oyuncu” arasındaki fark, bir fahişenin becerisi ile gerçek aşktan kaynaklanan verme ve alma tutumu - bir başka deyişle, kendini kurban etme - arasındaki farkla aynıdır. İkinci durumdaki asıl önemli nokta, akla gelebilecek her sınırı aşabilmek amacıyla, bütün rahatsız edici öğeleri eleyebilmektir. İlk durumda bu, bir beden var olması meselesidir, ikinci durumdaysa var olmaması meselesi(2002). Temel olarak, kuramında oyuncunun var oluşuna dair yönlendirmeler ve tanımlar içermesi

Grotowski'nin oyun tekniği dışında da özelliklere sahip oyuncular yaratmak istediğinin göstergesidir.

Diderot'un bahsettiği rol yapma paradoksunu zmlenme sürecinde Grotowski, diğer yöntemleri reddederek oyuncunun kişiliğinde bir nevi sadeleştirme yaratacak olan yöntemin peşinde koşmaktadır. Hem Doğu ritellerindeki ze dönük eylemler hem de günlük hayatta bu öz bilinci bulmayı engelleyici unsurlar Grotowski'nin yöntem arayışında ilgilendiği konuların merkezinde yer almaktadır. nk, oyuncunun hakiki duygularını yansıtması için kurtulması gereken engeller vardır. Grotowski'ye göre bu, oyuncunun belli bir takım koşullar altında kendini resmetmesi ya da bir rolü "yaşaması" meselesi değildir; epik tiyatrodaki sıklıkla rastlanan ve soğukkanlı hesaplamalara dayanan mesafeli oyunculuk biçimini de içermez. nemli olan, rolü bir şışrama tahtası olarak kullanmak, günlük maskemizin ardındaki şeyi, kişiliğin en dipteki çekirdeğini kurban etmek, sergilemek üzere yapılan araştırmada bir araç olarak rolden yararlanmaktır. Grotowski, bu süreçte tinsel bir uygunluğun belirleyici etmen olduğunu söylemek için metaforik bir dile başvurulması gerektiğini belirtmektedir. Ona göre bir şeyi yapmak değil, bir şeyi yapmaktan geri durmak gerekmektedir, yoksa aşırılık kendini kurban etme yerine küstahlık haline gelecektir. Grotowski bunu, oyuncunun *trans* halinde oynaması gerektiği şeklinde açıklar: "Trans, benim anladığım kadarıyla, özel bir teatral yolda yoğunlaşma yetisidir ve bu yetiye, asgari bir iyi niyetle erişilebilir" (2002:40).

Grotowski, kendisinden önce benzer kaygıları taşımış olan Artaud'nun çalışmaları içinse bir takım eleştiriler getirmektedir. Ona göre Artaud'nun paradoksu, önerilerini uygulamanın mümkün olmadığı gerçeğinde yatar. Artaud geride hiçbir somut teknik bırakmadığını ve hiçbir yönteme işaret etmediğini savunmaktadır:

"Artaud bize öngörüler bıraktı, metaforlar bıraktı. Artaud'nun bir anlığına gördüğü şeyleri zaman ve olanak eksikliği yüzünden uygulamaya koyamamış olmasının da bir sonucudur bu. Artaud "kozmetik trans"tan söz eder. "Kozmetik trans" kaçınılmaz olarak sihir tiyatrosuna götürür bizi. Ama, Artaud bilinmeyeni bilinmeyenle, sihri sihirle açıklar. Artaud'nun Bali tiyatrosunu betimleyişi dş gücü için epey harekete geçirici olsa da aslında kocaman bir yanlış okumayı gösterir. Artaud'nun, "kozmetik işaretler" ve "stn gleri uyandıran jestleri" olarak deşifre ettiği şeyler, aslında Balililerin evrensel olarak anladığı bir gösterge alfabesindeki özgül teatral harfler, somut ifadeler olan gösteri öğeleridir. Bir falcı için

kristal küresi neyse, Bali tiyatro gösterisi de Artaud için oydu. Artaud'nun derinlerinde yatan bambaşka bir gösteriyi meydana çıkardı; Bali tiyatrosunun kışkırtmasıyla Artaud'nun ortaya koyduğu çalışma, bize onun müthiş yaratıcı olanaklarının bir suretini gösterir” (2002:93).

Bu, aynı zamanda Grotowski'nin Artaud ile aynı fikri paylaşmış olmasına rağmen yöntemde bir takım farklılıkların uygulanması gerektiğine inandığının da göstergesidir. Grotowski'nin oyuncuya bakışı daha gerçekçi ve uygulanabilir fikirler üzerinden şekillenmektedir. Bununla beraber Artaud ile aynı çizgide gittiğini de ortaya koymaktadır. Grotowski'ye göre Artaud, onun belki de farklı bir rota izleyerek varabileceği bir noktaya değinmektedir. Oyuncunun üstesinden gelmesi gereken şeyden, yani, “bütünsel bir edimden” söz etmektedir. O'na göre bu kavram, oyuncu tarafından mantıksal bir eğilim ve düşünce yardımıyla gerçekleştirilen, mekanik bir kol ya da bacak hareketinden, herhangi bir yüz buruşturmadan kaynaklanamaz. Oyuncunun bütün organizmasına, hiçbir düşünce yaşayan bir biçimde klavuzluk edemez. Düşüncenin oyuncuyu uyarması gerekir ve gerçekten yapabileceği tek şey budur. Son çözümlemede, tinsel olanla fiziksel olanı birbirinden ayırmanın mümkün olmadığından söz etmektedir Grotowski. Oyuncunun organizmasını, bir “ruh hareketini” resmetmek için kullanmaması gerektiğine, bu hareketi organizmasıyla tamamen erdirmesi gerektiğine vurgu yapar(2002). Bu da Grotowski'nin oyuncuyu sahne üstünde bir şeyleri resmeden ve temsil eden bir mekanizmadan çok bütün inancıyla orada yaşadığı şeye kendini teslim eden bir bireye dönüştürmeyi amaçladığının kanıtıdır.

Bir oyuncu bir içtenlik edimi gerçekleştirdiği, kendi üzerindeki perdeyi kaldırdığı, kendini açıp aşırı ve törensel bir hareketle verdiği zaman, göreneğin ve davranışın önüne çıkardığı bir engel karşısında geri çekilmediği zaman, o oyuncunun mesleğinin özüne ulaştığını hissederiz. Grotowski'nin bu fikirlerinden, oyuncunun, mesleğinin özüne ulaşmasının yolunun, benliğinin tamamıyla samimi olarak teslim olmasından geçtiği sonucunu çıkarabiliriz (2002).

Grotowski bunu gerçeğe dönüştürecek yöntemi aramaktadır. Bu arayış sırasında benzeştiği tiyatro insanlarından çok farklı düşündüğü fikirler daha aydınlatıcı fikir vermektedir. Örneğin bu yöntem, Stanislavski'nin savunduğu gibi, yalnızca esin ya da yetenek patlaması, yaratıcı olanakların ani ve şaşkırtıcı büyümesi, vb, gibi öngörülmeleyen etmenlere dayandırılmaz. Çünkü öteki sanat dallarından farklı olarak oyuncunun yaratması zorunludur. Bir oyuncu, bir yetenek dalgasının yükselmesini ya

da bir esinlenme anını bekleyemeyeceği açıktır. Öyleyse, bu etmenler gereksinim duyulduğunda nasıl ortaya çıkarılabilir?

Grotowski'ye göre oyuncunun yaratıcılığının tetikleyicileri, kendi bireysel geçmişinde gizlidir. Ona göre bu bireyselliğin ortaya çıkması, yeni şeyler öğrenme değil, daha çok eski alışkanlıklardan kurtulma sorunudur. Her oyuncu için, kişisel çağrışımlarını engelleyen ve bu yüzden karar verme eksikliği, anlatım karmaşası ve disiplin eksikliğine neden olan ve onu kendi özgürlük duygusunu tatmaktan alıkoyan şeyin bulunması gerektiğinden, ve organizmasının bütünüyle özgür ve güçlü olduğu, hiçbir şeyin yeteneklerinin ötesinde olmadığına açıkça ortaya konulması gerekliliğinden Grotowski sıkça bahsetmektedir(2002). Bu, Grotowski'nin dışsal etkenlerden çok oyuncunun içinde bulunan etkenlerle daha çok ilgilendiğini göstermektedir.

“Oyuncunun tepkisi onun bütün kişiliğiyle bağlantılı olmalıdır” dediğinde söylemek istediğinin abartılı jestler ya da trükler gibi “dışsal” şeyler olmadığını da vurgulamaktadır: “Söz konusu olan, oyuncunun görevinin tam da özüdür; biyolojik-içgüdüsel kaynaktan başlayıp bilinç ve düşünceden geçip tanımlanması güç olan ve her şeyin birlik oluşturduğu o zirveye varana dek, kişiliğinin farklı katmanlarının peş peşe açığa çıkarmasını sağlayan bir tepkidir. Kişinin, varlığının üzerindeki örtüyü böyle tümüyle kaldırması, benliğin, neredeyse engelleri aşmaya ve aşka varan tanrı vergisi bir yeteneğe dönüşür. Oyuncunun bu başarısı, günlük yaşamdaki gelip geçici önlemlerin beden ile ruh, akıl ile duygular, bedensel hazlar ile tinsel istekler arasındaki içsel çatışmanın aşılmasına yol açar. “Yöntemden söz ediyorum, sınırların aşılmasından, bir karşılaşmadan, bir kendini bilme sürecinden, bir anlamda “terapiden” söz ediyorum”(Grotowski 2002:106).

Grotowski'nin en çekici yönlerinden birinin de toplumsal yaşamdan kendini soyutlama haline dönüşerek yaptığı, kapalı çalışmalardır. Thomas Richards bu atolyelere katılan yeni bir üyedir ve ilk yaptıkları “misterium oyunları”nı aktarır. Başka türlü bir örgütlenme biçimi olan bu atölyeler, mono-manyak denilebilecek yoğunlaştırılmış çalışmalardır.

Grotowski, bir atölye çalışmasını Toskana Ormanı tepesindeki eski bir kır evinde gerçekleştirmiştir. Richards çalışma oturumunun, “misterium oyunları”nın –tek kişilik mini gösterim benzeri, yinelenebilir yapıları kısa bireysel parçaların- yaratımı üzerine yoğunlaşmakta olduğunu söylemektedir. Onun tecrübelerinden aktardıklarına göre, çok eski bir şarkının hatırlanması “misterium oyunları”nın yaratımında büyük

önem taşımaktadır. Örneğin annenin söylediği, çocuklukta anımsanan bir şarkı gibi. Bu şarkının özelliği de önemlidir: “Mutlu yıllar sana “ değil, “Bak postacı geliyor” değil, bir radyo şarkısı değil, eski bir şarkı; kökleri olması gereken bir şarkı olmalıdır. Grotowski bu oyunda, çocukken söylenen şarkılar aracılığıyla oyuncuların gelenekle zaten kurmuş olabileceği kişsel bağları yeniden bulmalarını amaçlıyordu. “Bunu başarmak için, “misterium oyunu”mu yaşamımın ilk yıllarından çok önemli bir anı üzerine kurmam gerektiğini düşündüm. Annemin bana çocukluğumda söylediği bir şarkıyı, bir köle şarkısını anımsadım. Bulabildiğim en geleneksel şarkı buydu. “(Richards 2005:56)

Richards, Grotowski'nin ilk çalışmadan sonra onu “turist” olmakla suçladığından bahsetmektedir. Grotowski'nin söz dağarcığında “turist”, köklerden yoksun, oradan oraya yolculuk eden, bir yerden bir yere yüzeysellikle dolaşan kişi demektir. Bu da sahnede oyuncunun düştüğü durumla bire bir örtüşmektedir.

Grotowski, grubuyla yaptığı çalışmaların son zamanlarında, yaşamı boyunca yürüttüğü araştırmaların son evresi olarak gördüğü çalışmaya yönelmeye başlamıştı. O yıl bu sonuç niteliğindeki son evreye hazırlık olarak düşünülebilecek çalışmaya başlandı. Grotowski, geldiği son nokta olan “Vasıta olarak Sanat” ile yola çıkış noktası olan “Sunum olarak sanat”ı aynı zincirin iki ucu olarak nitelendirir. İlginç bir şekilde öykünün başlangıcına ve sonuna damgasını basan isim Stanislavski ve onun fiziksel eylemler metodudur. İzleyen-sergileyen ayrımının kaybolduğu bu çalışmalar bildiğimiz anlamda tiyatro değildir hiç şüphesiz, ancak oyunculuk çalışmasına yaratıcı bir araştırma faaliyeti olarak bakan herkese söyleyecek çok fazla şeyi vardır. Grotowski'nin bu dönemdeki amaçları bir düzeyde Stanislavski'nin yaşamının son döneminde güttüğü amaçlarla paradoksal bir biçimde örtüşüyordu.

3.2.2. E. Barba ve Kolektif Yaşam

Grotowski'nin öğrencisi olarak 60'lı yıllarda yaşanan resmi kültüre karşı hareketlerin içinde yer alan Eugenio Barba 1964 yılında Odin Tiyatrosu'nu kurup, Danimarka'da Hostebro adında küçük bir kasabaya yerleşmiştir. Odin Tiyatrosu, sergilediği oyunlardan çok dışadönük farklı etkinlikler ve özellikle 60 ve 70'li yıllarda giderek önem kazanan bir yaşam ve çalışma biçimine önderlik eden kolektif çalışma biçimleriyle ilgi çekmeyi başarmıştır. Bu Barba'nın otoritesini sarsmayan, ancak oyunculara bireysel gelişme olanaklarını açık tutan bir çalışma biçimidir. 1976 ve 1977 yıllarında Odin Tiyatrosu, Uluslararası Tiyatro Enstitüsü ve UNESCO'nun işbirliğiyle Belgrad ve Bergamo'da Üçüncü Tiyatro kavramının ortaya atıldığı ve

yerleştirildiği birer Tiyatro buluşması düzenlemiştir(Kocabay 2002:108). Bergamo’da gruplar birbirlerine farklı çalışma yöntemlerini sunmakta, birbirlerine farklı deneyimlerini aktarmakta ve Barba’nın davet ettiği Asya’lı öğretmenlerden yeni bilgiler almakta ve yeni gösteriler hazırlayıp bunları halka sunmaktaydılar. Böylece, tiyatronun geniş bir iletişim aracına dönüşmesi sağlanmaktaydı. Üçüncü Tiyatro kavramı, tiyatro yapmanın varoluşsal bir anlam taşıdığı tüm tiyatro gruplarını kapsamaktadır.

Barba’nın tiyatro anlayışında üç öge son derece önemlidir: Bunlar, virtüözite, coşkusallığa yönelik oyunculuk ve gündelik olanın kırılmasıdır. Bu nedenle kimi yazarlar, Odin Tiyatrosu için Manastır benzetmesi yaparlar (Kocabay 2002:108). Bu üç öge Barba’nın çalışma yöntemi ve topluluk anlayışına dair ipuçlarını vermektedir. Bu önceliklere sahip bir çalışma sisteminin yoğun, bedensel ve ruhsal olarak ağır, bir arada ve bireysel birikimlerin yaratıma dönüşmesini amaçlayan çalışmalar olması kaçınılmazdır.

Oyuncu olmak, yalnızca gösteri aracılığıyla varolmamak, başkalarıyla karşılaşma olanağı sağlayan durumlar yaratarak yapılan için sınırlarını genişletmek; Hakan Gürel, Odin Tiyatrosu’nun etkinliklerinin motivasyonunu bu ifadelerle tanımlamaktadır. Uluslararası buluşmalardan önce grup, İtalya ve Güney Amerika gibi ülkelere seyahat etmiştir. Avrupalı bir oyuncu böylesi bir çevrede kendini nasıl tanımlar? Oyuncu kimliğine yönelik bu sorunun buradaki yanıtı farklı olmak zorunda olduğu için, geziler süresince yaşananlar oyuncular için doldurmaları gereken yeni boş alanlar oluşturmaktadır. Gürel, oyuncuların genellikle karşılaştıkları kültürlerden izler taşıyan, folklorik öğelerle geri döndüklerini aktarmaktadır. Ancak, Barba Avrupalı oyuncuların bu öğeleri kendi sanatlarında kullanmalarının mümkün olmadığını düşünmektedir. Bir başka deyişle, oyuncular kendi çalışmalarına ışık tutacak deneyimlerle dönmelidirler, kültürel derlemelerle değil(Gürel 2008:319).

Barba bu uzak seyahatleri düzenlediği dönemde Peter Brook oyuncularıyla Sahra’da evrensel iletişim araçlarını bulma çabasıdaydı. Odin Tiyatrosu’nun amacı, Peter Brook’un aksine, yabancıyla iletişim kurabilecek evrensel nitelikte bir teatral kod bulgulamak değil, oyuncuları besleyecek olağanüstü durumlar yaratmaktır.(Kocabay 2002:109)

Barba, grubunun çalışmalarını şekillendirirken şu sorunun cevabını aradığından bahsetmektedir: “Başkalarının elde ettikleri sonuçları kopyalayarak değil de içine sindirerek almak nasıl mümkündür?” Barba’ya göre oyuncuların yapmaları gereken

öğrenmeyi öğrenmekti, yani Asyalıları izleyerek hareketleri kendisi için yeniden yorumlamaktır. Barba, Doğu ile Batı'nın buluşmasında baştan çıkarma, taklit ve alışverişin karşılıklı olduğunu iddia etmekteydi(Barba 1994:45). Barba'nın tiyatro sürecini iki bölümde incelemek mümkündür. Bunlardan ilki, katı bir disiplinle geçen ağır fiziksel-akrobatik eğitimidir. İkinci bölüm ise takas aşamasıdır. Tamamen tesadüfi şekilde gelişen takas deneyimleri, 1970'lerden başlayarak Odin tiyatrosunun temel etkinliklerinden biri haline gelir.

Selen Korad Birkiye'nin çalışmasında Barba, Güney İtalya'da Carpignano adlı 1000 kişinin yaşadığı bir köye, yeni çalışmaları için izole bir prova mekanı bulmak için gittiklerini anlatır. Birkiye, İnsan malzemesi ile sosyal ve coğrafi olarak alışık oldukları çevreden farklı bir yer arayışı, onları bu uzak köye getirdiğinden bahseder. Topluluk üyeleri yaklaşık bir aydır bu köyde izole bir biçimde çalışmalarını götürürken, bir akşam Lecce Üniversite'sinden gelen arkadaşlarını ziyaret etmeye karar verirler. Köylüler onları bütün bir grup halinde ve renkli kostümleri ve müzik aletleriyle ilk defa görürler. Peşlerine takılıp onlardan şarkı söylemelerini isterler. Odin oyuncularını, önce basit iskandinav şarkıları söyler, ardından eğitim çalışmalarındaki dansa benzeyen egzersizleri onlara gösterirler. Zaman içinde, sokak karnavalları aşamasına gelindiğinde ise, tüm köy halkının bir araya geldiği ve katıldığı bir birlikteliğe ulaşılır. Çevre köylerden gelenlerin de şarkı ve dansları izlemek istemesiyle takaslar iyice gelişir. Köylüler her seferinde kendi dans ve şarkılarını onlara sunarlar(2007).

Birkiye'nin çalışmasında bahsettiğine göre kızılderililerle olan bir karşılaşmada ekip bir palyaço gösterisi sunar. Ancak kızılderililer bu oyunu saldırgan bularak çok korkarlar. Sıra kızılderililere geldiğinde, uyuşturucu bir madde almış olan şamanlar gösterisine başlar. Barba, şamanın ağzından ve burnundan akan siyah sıvının irkiticiliğinden ve bu esrikliğinden ve bu esrikliğin nereye gideceğini bilemedikleri için bu sefer de korkma sırasının kendilerine geldiğini anlatır. Sonrasında onlara son derece dramatik bir gösteri sunduklarında ise köy halkı gülmekten katılmaktadır. Birkiye, bu deneyimden sonra Barba'nın evrensel bir tiyatro dilinin olmadığını gayet iyi anlamış olduğunu söylemektedir(2007). Bu aşamadan sonra Barba'nın evrensel bir tiyatro dilini bulmaya çalışmak yerine, etkilendiği kültürlerin ifade tarzlarını ve yöntemlerini kendi grubu için uyarlama ve entegre etme yolunu seçmeye başladığı görülmektedir.

Barba, Grotowski'nin öğrencisiyken Hindistan'a yapmış olduğu bir seyahatte onu çok etkileyen Kathakali tiyatrosuyla tanışmıştır. Bu tiyatronun olağanüstü görüntüsü ve oyuncuların inanılmaz enerjilerinin ardında yer alan bir şey onu büyülemiştir. Hasibe Kalkan Kocabay'ın belirttiğine göre, Barba için büyüleyici olan, bir Kathakali oyuncusunun hazırlık dönemini karakterize eden sessiz, boyun eğmeyen bir tek düzeliktir. Öz disiplin ve işi için varolmaktan oluşan etik tavır, kaynağını Uzakdoğu tiyatrosundan almaktadır. Kocabay, Barba'nın bu tavrı tiyatrosunun olmazsa olmaz bir olgusu haline getirdiğini ve tarihsel öncülleri Artaud, Craig, Meyerhold ve Copeau gibi, öncelikle oyuncunun bedeninden yola çıkan bir dil yaratmak üzerinde çalıştığını da vurgulamaktadır (2002).

Kocabay'ın çalışmasında, Barba'nın bu bağlamda Uzakdoğu tiyatrolarının tümünde mevcut olan üç temel noktayı saptadığı da yer almaktadır. Bunların ilki bütün Asyalıların, gösterilerinde “bir lüks-denge” oluşturarak, bedenlerini gündelik olmayan bir biçimde kullanmalarındır. Diğer özellik, hareket akışının bir çeşit “karşıtlıklar dansı” yansıtmasıdır. Son özellik ise, gösterinin, “bağlantılı bağlantısızlık” ilkesinden hareket etmesidir. *Lokadharmi* ve *Natyadharmi* kavramları bu bağlamda detaylı olarak incelenmesi gereken kavramlardır. Lokadharmi, insanın gündelik yaşamdaki (Loka) davranışı için, Natyadharmi ise, danstaki davranışı için kullanılan ifadelerdir. Kocabay, Barba'nın, gündelik dışı tekniklerin amaçlarını da ikiye ayırma gereğini duyduğundan bahseder: Bir yandan bedeni dönüştürmeye, ona virtüözlük kazandırmaya yarayan teknikler, diğer yandan oyuncuya herhangi bir şeyi temsil etmeden ya da ifade etmeden sahnede var olmasını sağlayan teknikler (2002). Uzak Doğululara göre oyuncunun yaşamı bir denge değişimine dayanır. Bunun için Kabuki ya da Noh oyuncusu kalçasını gündelik yaşamdan farklı kullanarak yeni bir denge yaratır. Yürürken kalçaların hareketini önlemek için, dizleri hafifçe bükmek ve omurgayı da işin içine katarak gövdeyi bir bütün olarak kullanmak – bu şekilde aşağı doğru farklı bir gerilim yaratılır. Bu gerilimler ise vücudu yeni bir denge noktası bulmaya zorlar. Amaç, bedeni günlük kullanım ve kültürel koşullarından kurtararak, onu yeniden yaratmaktır (Kocabay 2002).

3.2.3. J. Chaikin ve yaratıcı oyuncusu

Avrupa'da süregiden savaş yüzünden Amerika'ya kaçan birçok sanatçı ve entelektüelle ilişkiye geçen Amerikalı sanatçılar bu dönemde Amerikan avangardının temelini atarlar. Amerikan avangardının ve bu çalışmaya konu olan Joseph Chaikin'in ilham aldığı iki önemli tiyatro adamı Bertolt Brecht ve Antonin Artaud'dur. İki tiyatro adamının da mevcut anlatım biçimlerine karşı çıkmasının yanı sıra Brecht'in politikliği Artaud'nun ise ritüellere geri dönüş çağrısı onları Amerikan avangart tiyatrocuları için çekici kılan öğelerdir. Ayrıca, Joseph Chaikin'a göre Vahşet Tiyatrosu seyirci için yaşamdaki varoluşsal gerçekliğin zalim olduğunu göstereceği için de tehlikelidir.

The Open Theater" ı diğerlerinden ayıran en önemli nokta oyunculuk araştırmasına ve toplu yaratıma verdikleri önemdir (Şenocak 2008).

Çalıştığım her eğitmen Stanislavski metodunu kendi tarzında öğretiyordu ve öğrencilerine "içsel gerçekliğe" sadece onun yöntemine bağlı kalarak varabileceğini öğütliyordu." (Chaikin 2001:32).

Chaikin" in tiyatro düşüncesini anlamamız açısından anahtar iki kavram The Open Theatre" a ismini veren "açıklık" kavramı ve Türkçeye "mevcudiyet" diye çevirebileceğimiz "presence" kavramıdır(Şenocak 2008).

Açık kelimesinin ilk akla gelen karşılığı "kapalı olmayan, kapalı karşıtı"dır. Bu anlamıyla açıklık bir sınırsızlık duygusunu imler. O, içinde bulunduğu sınırları aşmak eğilimindedir. Metot oyunculuğundan oyuncuyu sınırlaması ve yaratımını sabitlemesi, ticari tiyatrodan parasal kaygılarla oyuncunun ifade alanını daraltması yüzünden nefret eder. Joseph Chaikin 1960'da Open Theatre ile yaptığı bir çalışmada: "*Kendimin ve herkesin yaşamını değiştirmek istiyorum, fakat bunu nasıl yapacağım bilmiyorum. Eğer yaşam olmazsa bir günü, geceyi, saati ya da bir dakikayı değiştirebilirim*"(Sözer 2010). Dönemin tiyatro piyasası koşullarına göre alternatif bir grup olarak sayılsa da, oyuncunun sınırlarını aşma yönünde herhangi bir araştırma arzusu göstermeyen Living Theatre" dan bizzat sınırları aşma duygusuyla kopmuştur.

Tekniği, bildiğini unutmak ve sıfırdan inşa etmek üzerine kuruludur. Metod oyunculuğunu da en çok donmuş karakteri yüzünden eleştirir. Söz konusu metodun fikir babası Stanislavski" nin hayatta olsa araştırmalarına devam edeceğini belirtir.

Onun hayalindeki tiyatro sürekli araştıran ve kendi koyduğu sınırları sürekli açan bir tiyatrodur.(Şenocak 2008)

“İyi taraflarımızdan birisi hata yapmak arzusunda olmamız; bu bize güvenli sınırlarımızın dışına çıkmamızda ve maceracı kişiler olmamızda yardımcı oluyor. Bu bir grupta ancak herkes birbirine güvendiğinde ve birbirinden şüphelenmediğinde gerçekleşebilir. Bu sadece tek bir oyun için toplanmış oyuncular arasında asla mümkün olamaz. Yaratıcı itki bir yarışma ikliminde (semelerdeki gibi) insanın değerini kanıtlaması gereken ortamlarda büyüyüp serpilemez”(Chakin 2001:56).

Chaikin “*Biz oyuncular edim halindeyken aynı zamanda insan olarak da oradayızdır ve performans varoluşumuzun bir kanıtıdır. Her rol, her görev bizleri değiştirir. Oyuncu süreçte kendisini de yeniden yaratır*” demiştir(Sözer 2010). Bu yeniden yaratım Chaikin’e göre edimsel sürecin otantikliğini gösterir. Bu yönetmenlik temrinlerinden önce gelmelidir ve oyuncunun keşiflerde bulunmasına olanak verilmelidir. Joseph Chaikin “*Ne dereceye kadar seyirciyi ikna ediyorsanız, o derece iyi bir oyuncusunuzdur*” der. İçsel ve dışsal olanın etkileşiminin edimsellik sürecin ikili doğasını oluşturduğunu belirtir.

3.2.4. P. Brook ve Doğu'daki çalışmaları

Günümüzün ünlü yönetmenlerinden Peter Brook, çağımızın tiyatrosunu cansız, kurumuş ve heyecan vermez olarak eleştirerek, bu tiyatroyu “ölümcül tiyatro” olarak adlandırmıştır. Brook’a göre ölümcül tiyatro, seyirciden aldığı para karşılığında doyum sağlamayan, geleneksel kalıpları yinelemekle yetinen işe yaramaz bir tiyatrodur ve geleneğin bir zamanlar içinde taşıdığı gizil güce sahip olmadığı için duygu inceliklerini ifade edemez. Seyirci bu tiyatroya alışkanlıkla gider ve kafasını hiç yormadan oyalanır. Ölümcül tiyatro renk ve cümbüş tuzağı ile seyirciyi çekse bile gerçek bir gereksinimi karşılamaz ve aldatmaca bir ilgiyi sömürür. Peter Brook’un *Boş Alan* kitabında bahsettiği bu düşünceleri ile Antonin Artaud ve Jerzy Grotowski’den etkilendiği görülebilmektedir(2010).

Peter Brook modern tiyatro eğilimlerini ve çalışmalarını iki kümede toplamıştır. Bu kümelerden birinde canlı, renkli, eğlenceli oyunlar bulunur. Sirk gösterileri, müzikhol gösterileri bu kümeye girer. Bu kümedeki çalışmalarda genellikle mistik anlam taşıyan ve törensel özellikleri olan oyunlar üretilmektedir. Antonin Artaud’nun, Jerzy Grotowsky’nin tiyatrosu bu kümeye girer. Bu kümedeki çalışmalarda seyircinin oyuna katılması da söz konusudur. Peter Brook bu tiyatroyu “Kutsal Tiyatro” olarak adlandırmıştır. Grotowski’nin “kutsal oyuncu” ifadesi düşünüldüğünde, Brook’un da ondan etkilendiği açıkça görülmektedir(2010).

Peter Brook’a göre günümüzün tiyatrosu bu iki kümeye giren oyunların özelliklerini bir araya getirmelidir. Böyle bir tiyatro hem insanın iç dünyasına ışık tutan bir büyüteç, hem de tümün yapısını görmemizi sağlayan bir küçülteç olacaktır. Bu tiyatro büyülü olduğu kadar, canlı ve neşeli olmalı, seyirci ile doğrudan ilişki kurmalıdır. Yazar bu tiyatroya da “Dolaysız Tiyatro” adını vermiştir. (referans) Brook’a göre, dolaysız tiyatroyu gerçekleştirebilmek için uzun deneyler yapmak, yeni yöntemleri sınamak ve geri dönüp aynı deneyleri yinelemek gerekir. Bu tiyatrodaki oyuncu kendini bilinen tiyatro kalıpları ile koşullamamalı, kendini içtenlikle ve özgürce ifade edebilmelidir. Ancak burada bir tehlikeye karşı uyanık olmak gerekir. Bu tehlike, oyuncunun tiyatroya özgü kalıplardan kaçarken, kendi yaşamından gelen kalıplara, kendi yaşam göstergelerine tutulmasıdır(2010).

Peter Brook’a göre günümüz tiyatrosunun en büyük sorunu seyirci sorunudur. O’na göre seyirci tiyatroya salt alışkanlıkla gidiyor ve bu sanata karşı gerçek bir gereksinme duymuyorsa tiyatro yapmanın bir anlamı yoktur. Tiyatro yeniden eski

işlevselliğine kavuşturulmalı, bunun için yeni biçimler, yeni deyişler bulunmalıdır. Tiyatro seyirciyi de içeren bütüncül (total) yaşantı olmalıdır. Bütüncül yaşantıyı gerçekleştiren tiyatrodaki kaba, kutsal, ölümcül tiyatro ayrımları ortadan kalkar. Bu tiyatro seyircisini hem rahatlatır, hem de onda kalıcı izler bırakır.

Peter Brook kendi uygulamalarından yola çıkarak sahne ile yaşamı birleştiren ve bunu tam anlamı ile yapabilmek için deneye başvuran tiyatronun çalışma yöntemini üç sözcükle özetlemiştir: Prova (Repetition), Temsil (Representation), Yardım (Assistance). Prova, en özgün anlatımı bulmak için tekrarlanır. Temsil özelliği, oyunun yaşamla ne kadar kaynaşsa gene de yaşamın kendi değil, temsili olduğunu belirten özelliğidir. Yardım ise yönetmenden gelir.(Brook 2007)

Özetle söylemek gerekirse, çağdaş tiyatro düşüncesi, tiyatronun eski işlevselliğine kavuşturulması için bir arayış dönemine girmiştir. Bu arayış döneminde üzerinde en çok durulan öge seyirci ögesidir. Seyirciyi oyuna katan, seyirci ile bütünleşen, bir olay, bir yaşantı, bir tören olan tiyatro yeğlenmekte ve savunulmaktadır.

Brook'un bu düşüncelerinin en dikkat çekici yansımaları yaşadığı tecrübeler ve bu doğrultuda yaptığı çalışmalarda kendini göstermektedir. Her biçimin kendini yok ettiğini savunduğu düşünülürse, doğrudan bir yöntem önerisinde bulunmaktansa, eğiliminin üretimleri ve yorumladığı münferit tecrübeler vasıtasıyla incelenmesi daha elle tutulur veriler görülmesini sağlayacaktır.

Brook'un aktardığı tecrübelerden bir tanesi Bengal'de gerçekleşmiştir. Bengal'de bir köyde, Chauu denilen çok etkileyici bir tören izlediğinden bahseder. Gösteriyeye katılanlar, yani köyün sakinleri, küçük adımlarla ileri doğru sığrayarak, savaşlar canlandırmışlardır. Şıçrarken önlerine bakmaktadırlar ve bakışlarında inanılmaz bir güç, inanılmaz bir yoğunluk vardır. Brook öğretmenlerine bu denli güçlü bir bakış elde edebilmek için neye konsantre olduklarını sorar. Öğretmen Brook'a, "çok basit. Onlara hiçbirşey düşünmemelerini, tam önlerine bakmalarını ve gözlerini dört açmalarını söyledim." Cevabını verir. "Ne hissediyorum ?" gibi bir şeye konsantre olmaları ya da boşluğu bir takım düşüncelerle doldurmaları halinde bu yoğunluğun hiçbir zaman yakalanamayacağını fark ettiğinden bahseder.

Brook'a göre "düşünceyi" ve akli yüzyıllardan bu yana tanrılaştırmış olan Batılı zihinlerin bunu kabul etmesi zordur. Bunun tek yanıtı, dolaysız yaşanmışlıktadır ve tiyatrodaki düşüncelerle tıka basa dolmuş bir kafanın yoksul ve endişeli karmaşası yerine, boşluğun olağanüstü varlığının mutlak gerçekliğinin tadına varılabilir.(2007)

Bir başka örnekte de Brook İran’da yaşadığı bir deneyimi aktarmaktadır:

“1970’te ilk kez İran’a gittiğimde, *Taziye* denilen çok güçlü bir tiyatro biçimi gördüm. İki yüz köylü bir ağacın yanında çember halinde toplanmıştı. Kavuran güneşin altında, oturarak ve ayakta durarak öyle bütünlüklü bir insanlık çemberi oluşturdular ki, dışarıdan gelen biz beş kişi onların birliktelikleri içinde tümüyle eridik, yok olduk. Geleneksel giysileri içinde kadınlar ve erkekler vardı, genç erkekler kot pantolonlarıyla bisikletlerine yaslanıyorlardı, her tarafta çocuklar vardı. Köylüler, birazdan olacakları en ince ayrıntısına kadar bildikleri için, mükemmel bir beklenti içindeydiler ve biz de hiçbir şey bilmediğimiz için, bir anlamda mükemmel seyircilerdik. Bize bütün söylenen *Taziye*’nin, dini oyunların İslami biçimi olduğu, böyle pek çok oyunun bulunduğu ve peygamberin ardından gelen on iki imamın şehit edilmesinden bahsettiğiydi. Ağacın altında oturan müzisyen davula ısrarla bir ritim vurdu ve bir köylü çemberin ortasına çıktı. Ayağına lastik çizmeler giymişti, cesur bir havası vardı. Omuzlarında verimli toprakları simgeleyen, kutsal renkte, parlak yeşil, uzunca bir kumaş vardı; bize söylendiğine göre bu kutsal bir kişi olduğunu gösteriyordu.

Dairenin içinde ileri geri gidip gelerek aynı sahne, tekrar tekrar, aynı biçimde yinelendi. Altıncı keresinde, etrafımdaki mırıldanmaları farkettim ve gözlerimi biran için olup bitenlerden ayırdığımda, dudakların titrediğini, ellerin ve mendillerin ısırıldığını, suratın acı nöbetleriyle asıldığını ve ardında da bisikletli genç erkeklerin özgürce hıçkırmaya başladıklarını gördüm.”

Sadece Brook ve ekibinden oluşan yabancılar grubunun gözleri kuru kaldığından bahsetmektedir. Ancak alanda oluşan enerji yükü o denli büyüktür ki hiçbir şekilde çemberi kıramayacakları için oldukça az rastlanan bir konumdadırlar. Brook, yabancı bir kültüre ait bir olayın kalbinde, onu bozmadan ya da saptırmadan gözlemci olarak bulunabilimelerinin büyük şans olduğunu söylemektedir.

Brook’un aktardığına göre, daire bir takım temel yasalara göre çalışıyordu ve “teatral temsil” denilen gerçek bir olay cereyan ediyordu. Çok uzun geçmişten bir olay “yeniden temsil edilme” sürecindeydi, o anda gerçekleşiyordu, geçmiş o anda ve orada oluyordu, kahramanın kararı o an içindi ve seyircilerin gözyaşları da tam o an içindi. Geçmiş, tarif edilmiyor ya da gösterilmiyordu,

zaman ortadan kaldırılmıştı. Köy, bin yıl kadar önce ölmüş olan gerçek bir kişinin gerçek ölümüne o anda ve orada, doğrudan ve tamamen katılıyordu. Brook, öykünün köylülere defalarca okunmuş, sözcüklerle tarif edilmiş olduğunu, ama onu yaşanan bir deneyim haline getirme başarısını sadece tiyatro biçimin gösterebilmiş olduğunu da vurgulamaktadır(Brook 2007:39).

Brook'un aktarımından gözlenebildiği haliyle Taziye'de herhangi bir şeyi mükemmel yapma çabası yoktur: oyunculuk, iyice tamamlanmış, ayrıntılı ya da gerçekçi kişileştirmeler gerektirmemektedir. Süsleme çabası olmadığına göre, onun yerini bir başka kriter almıştır: içindeki gerçek yankıyı bulma gereksinimi. "Açıktır ki, bu bilinçli olarak tasarlanmış ve entellektüel bir tutum olamaz ama seslerin tınısında, büyük bir geleneğin o kuşku götürmez çınlayışı vardır. Giz, ortaya çıkmıştır. Bu ortaya koyuşun ardında, kökleri dinde olan, tümüyle mevcut ve tümüyle insanın içine işleyen bir varoluş, bir yaşam biçimi yer almaktadır. Dinde bir soyutlama, bir dogma ya da bir inanış olan şey, burada köylülerin kaderinin gerçekliği haline gelmiştir. İçteki yankı inançtan kaynaklanmaz: inanç içteki yankıdan yükselir."

Bu deneyimin en önemli özelliklerinden bir tanesini farketmesi için, Brook'un farklı bir ortamda aynı oyuncuların bu performansı sergileyip sergileyemeyeceğini görmesi gerekmektedir. Bu fırsat Brook'un eline bir yıl sonra geçmiştir. *Şah, dünyaya ülkesinin özgürlükçü imajını göstermeye çalıştığında, Taziye'nin bir sonraki Uluslararası Şiraz Festivali'nde gösterilmesine karar verilmiştir.* Köylerden oyuncu ve müzisyenler toplanmış ve Tahran'da bir araya getirilmiştir. Profesyonel bir tiyatro yönetmeni tarafından hazırlanan göstericiler daha sonra da otobüslere doldurulup, gösteri yapmak için Şiraz'a götürülmüşlerdir. Brook, Şiraz'daki ortamı köyde deneyimlediğinden çok farklı bir şekilde aktarmaktadır: "Burada, kutsal içeriğe karşı tamamen ilgisiz, gala için gece kıyafetleri giymiş beş yüz uluslararası festival konuğunun ve şah'ın hanımının huzurunda köylüler hayatlarında ilk kez seyirciye karşıdan bakan bir yükseltinin üzerine çıkarıldılar ve tepelerinden aşağı dökülen spot ışıklarının altında, onlardan "numaralarını yapmaları" istendi. Köylü dükkancının giydiği, onu çok yakışıklı gösteren lastik çizmeler deri olanlarla değiştirilmişti; bir ışık tasarımcısı ışık efektleri hazırlamıştı, iyi yapılmış aksesuarlar gelip geçici olanların yerini almıştı, fakat hiç kimse durup da onlardan beklenen "numara"nın ne olduğunu, bunu neden, kim için yaptıklarını sormamıştı." Deneyimin devamında

Brook, uzun borular öttüğünü, davulların çalındığını ve bunların kesinlikle oyuncular için hiç bir anlam ifade etmediğini söylemektedir(2007). Peter Brook, şiirin, folklorik bir parça görmeye gelmiş olan seyircilerin ise mutlu olduklarını aktarmaktadır. Kandırıldıklarını, izlediklerinin Taziye olmadığını fark etmemişlerdir. O'na göre izledikleri, onlara hiçbir şey vermeyen gerçek bir ilginçlikten yoksun, oldukça sıradan ve hatta donuk birşeydir. Bunun farkına varmadıklarını, çünkü bunun onlara "kültür" olarak sunulmuş olduğunu vurgulamaktadır ve gösterinin sonunda resmi görevliler gülümsemişlerdir, herkes de onların peşinden giderek açık büfeye yönelmiştir. Bu deneyim, Brook'tan önceki tiyatro insanların sahnede mekanik ve temsili olarak kültürel öğeleri virtüözite ile aktarma eğiliminde olmalarının sonuçları üzerine oldukça dikkat çekici fikirler vermesi açısından önemlidir. Brook'a göre de İran'a özgü bir sorun değildir bu; iyi niyetli insanların, yerel bir kültürü korumak ve bütün dünyayla paylaşmak için, yukarıdan bakarak çömertçe çaba gösterdikleri her yerde aynı şey söz konusudur. O'na göre, her şeyden çok, tiyatro sürecinin en yaşamsal ama en az önüne alınan öğesini, seyirciyi, drammatize eder. Çünkü Taziye'nin anlamı gösterimdeki seyirci ile değil, seyircinin yaşam biçimi ile başlar. Bu yaşam biçimine, Allah'ın her şey olduğunu ve her yerde bulunduğunu öğreten bir din hükmetmektedir. Gündelik varoluş bu zemine basmaktadır; bu dinsel duygu her şeye egemendir. Dolayısıyla her gün edilen dualar ya da yılda bir kez oynanan oyun sadece aynı şeyin değişik biçimleridir. Bu temel birliktelikten tamamen uyumlu ve gerekli bir tiyatro olayı çıkabilir. Brook, bu olayı canlı kılacak etmenin seyirci olduğunu belirtmektedir. Brook'a göre seyirci kitlesi küçük bir oranda olmaları koşuluyla yabancıları da bünyesinde eritebilir. Seyircinin doğası ve motivasyonu değiştiğinde ise oyun bütün anlamını yitirmektedir.(2007:41)

Peter Brook benzer bir olayı Londra'da Hindistan Festivali'nde,, Bengal Chauu ile de yaşamıştır. Brook'un aktardığına göre, Hindistan'da, müzik, gürültüler, olağanüstü ışıklar eşliğinde, geceleyin oyun oynanır ve köyün çocukları gösteriyi aydınlatabilmek için ellerinde yanan meşaleler tutarlar. Bütün gece boyunca köy inanılmaz bir heyecan içindedir, insanlar etrafta sıçrayıp dururlar, çığlık çığlığa bağrıışan çocukların üzerinden atladıkları büyük akrobasi sahnesi ve bunun gibi şeyler vardır. Bir başka oyun gününde Cahuu, İran'daki deneyime benzer şekilde Riverside sahnesinde oynamaktadır. Riverside'daki sahnenin iyi bir uzam olduğundan bahseder, ama zaman çay saatidir ve önünde oynadıkları seyirci de,

Doğu'ya ilgi duyan, Hint-İngiliz dergilerine abone olan elli kadar yaşlıca hanım ve beyefendiden ibarettir. Brook, Kalküta yoluyla Londra'ya yeni gelmiş olan bu gösteriyi kibarca izlediklerini anlatır. O'na göre, bu sefer güzelleştirmek için hiç birşey yapılmamış olmasına, yönetmen bulunmamasına, oyuncular köyde yaptıklarının aynısını yapıyor olmalarına rağmen, artık ruh yoktur; geriye yalnızca bir gösteriden, gösterebileceği hiçbir şey bulunmayan bir gösteriden başka hiçbir şey kalmamıştır.

Peter Brook Boş alan kitabında söylediği “bir biçimin yaratılır yaratılmaz çoktan can çekişmeye başladığı” düşüncesini daha belirgin şekliyle aktarabilmek için bir oyuncusuyla yaşadığı bir somut örnek üzerinden açıklamaya çalışmıştır:

“1968'de bir japon oyuncumuz bana şunu söyledi: “Japonya'da No tiyatrosunda eğitim gördüm, bir Noh ustam vardı. Bunraku ve No çalıştım, fakat bugün bu olağanüstü biçimin yaşamla gerçek bir ilişki içinde olmadığını hissediyorum. Eğer Japonya'da kalırsam bir soruna bir çözüm bulamayacağım. Öğrenmiş olduklarıma büyük bir saygı duyuyorum fakat aynı zamanda başka yerlere bakmam gerekiyor. Avrupa'ya, muhteşem bir biçim olsa da bugün bize yeteri kadar seslenemeyen bu biçimden kopmanın yollarını bulma umuduyla geldim. Başka bir biçim muhakkak vardır.”(Brook 2007:42) Bahsedilen örnekten yola çıkarak, inanılan bir yöntemle sahip olunmasının, oyuncu o yöntemi reddetmiyor olsa bile bir süre sonra ifade ve yaratıcılık yollarını kısıtlamaya başlayacağı şeklinde yorumlanabilir. Peter Brook, bu doğrultuda yaşadığı bir örneğin kendisi için de dikkate değer sonuçlar ortaya çıkardığını söylemektedir. Brook, bir Shakespeare oyunuyla turneye çıkan Amerikalı bir tiyatro grubuyla karşılaştığında yaşadıklarından bahseder: “Oyuncular çalışma yöntemleri hakkında bana gururla şunları anlattılar: Yugoslavya turnesinde, her gece herkes kendi rolünden -“olmak ya da olmamak” gibi- bir cümle seçmiş ve başka hiçbir şey düşünmeden bu cümleyi bağıra bağıra söyleyerek şehrin sokaklarında dolaşmışlar! Onlar da sonunda metinlerini içlerine almayı başarmışlar, ama oyunu ve bunun ortaya ne aptalca bir rezalet çıkardığını gördüm. Açıkçası burada bir tekniğin saçmalık aşamasına gelinceye kadar zorlandığını görüyoruz.”(Brook 2007:63) Brook anlattığı örnekte, can çekişmeye başlayan bir üslubun artık son aşamalarına tanıklık etmiştir.

Peter Brook için, oyunlarının farklı kültürlerde gösterilebilmesi büyük önem taşımaktadır. Brook her tiyatral geleneğin içinde farklı kültürlerde anlamlandırılma

potansiyeline sahip ögelerin bulunduğu düşüncesinden yola çıkmaktadır. Brook, farklı gelenek ve kültürlerden gelen, ancak herhangi bir kültürde tiyatral bir öge olarak işlev görebilen, alımlanabilen ve yorumlanabilen öğelerden oluşan bir tiyatro oluşturma çabasındadır. Brook'un yabancı tiyatro kültürlerine duyduğu ilgi onun "evrensel bir tiyatro dili" üzerine sürdürdüğü arayışının bir parçasıdır. (Kocabay 2005)

1985 yılında ilk kez Avignon Festivali'nde bir taş ocağında sahnelenmiş olan Mahabharata, Peter Brook'un evrensel bir tiyatro dili geliştirme çabasını çok iyi yansıtan bir örnektir. Oyun Sanskrit destanı Mahabharata'dan yapılan bir uyarlamadır.

Sanskrit destanı Mahabharata, Kuzey Hindistan'ın bir bölgesinin kontrolünü ele geçirmek için yapılan savaşın öyküsüdür. "*Kauravalar'ın en büyüğü Duryodhana, Pandu-kardeşlerinin en büyüğü ve kumar düşkünü olan Yudistra'yı bir oyuna davet eder. Duryodhana kendisinin yerine bir hilebaz olan Sakuni'ye zar attırır. Yudistira her şeyini kaybeder krallığını yeniden kazanmak için, dört kardeşi ve ortak eşleri Draupadi ile ormanda on iki yıllık bir sürgüne gitmek ve bir on üçüncü yılı da Kaurava'ların toprağında yakalanmadan, gizlenerek geçirmek zorundadır. Bütün bunları yerine getirirler ama Yudistra krallığını geri istediğinde, büyük savaş patlar*"(Kocabay 2005:31).

Richard Schechner, Erika Fischer-Lichte, Maria Shetsova'dan Patrice Pavis'e değin kültürlerarası tiyatro bilimi ile uğraşan onca Batılı bilim adamı için Peter Brook'un Mahabharata'sı 20. yüzyılın son çeyreğinde üretilmiş en önemli inceleme nesnesi olmuştur. Ancak Mahabharata'nın kültürlerarası tiyatro içindeki yerini gerçekten değerlendirebilmek için, bu bağlamda oyunla ilgili Doğu'da, özellikle Hindistan'da öne sürülmüş olan görüşleri de göz önünde bulundurmak gerekmektedir.

Peter Brook'un insanların köklerinden yola çıkarak düşsel ve evrensel bir dünya kurma çabası Edward Said'in oryantalizm incelemelerini akla getirmektedir. Kocabay'ın ifade ettiği gibi Said, Avupalılar'ın gerçeklikle hiçbir ilgisi bulunmayan hayali bir Doğu yaratmış olduklarını söyler. Sahnede gösterilen de gerçek Hindistan değil, yönetmen Brook ve sahne metninin yazarı Jean-Claude Carriere tarafından yaratılmış olan Hindistan'dır(2005).

Brook'un uluslararası ekibi Hindistan ve Paris'te Hint Katakhalisi'ni çalıştı. Brook, bu çalışmayla oyuncularının bedenlerini farklı biçimde kullanmalarını ve

Katakhalı'nın oluşumunu anlamalarını beklediğini söylüyordu. Pavis'e göre Brook, yabancı bir kültürün biçimlerini ve geleneklerini asimile etmek için onları araştırmaz. Ona göre Brook'un amacı yabancı bir biçime yaşam veren ruhun kaynağını bulgulamaktır(Pavis 1992:186).

Mahabharata'nın kültürlerarası niteliği üzerine Doğu'da yapılmış incelemelere bakıldığında ise çok farklı bir tablo ile karşılaşırız. Hintli bir yönetmen ve aydın olan Rustom Bharucha, genelde kültürlerarası tiyatroyu ve özelde Mahabharata'yı Batılı olmayan kültürleri Avrupa merkezli bir tavırla sahiplendiklerini, hatta sömürdüklerini iddia etmektedir. Bharucha'ya göre, bu türden tiyatro estetik maskesine bürünmüş neo-kolonyalizmdir. Bharucha, Brook'u, Hint kültürünü basitleştirmek ve Hint felsefesini basit şablonlara indirgemekle suçlar. Bharucha'nın ortaya attığı bir başka suçlama ise Brook'un şiirsel öyküyü Hintli bağlamında anlamak yerine dekonstrükte(yapıbozum) etmiş olmasıdır.(2005)

Peter Brook'un, Hint kültürü ve sanatının özünü kavrayabilmek ve destanı daha iyi anlayabilmek için, yerli sanatçıların desteğine ihtiyacı vardı. Asya'da deneysel tiyatrodan sorumlu olan Philip Zarilli ve Wisconsin Üniversitesi-Madison'da Antropolog olan Deborah Neff, bir alan araştırması çerçevesinde Mahabharata'nın oluşmasında katkıda bulunmuş olan Hintli sanatçılarla yaptıkları bir söyleşide, Brook ve ekibinin ülkeyi terk ettikten sonra Hindistan'da bıraktıkları sosyo-ekonomik, politik, kültürel ve özel izleri ortaya çıkarmayı amaçlamışlardır. Zarilli kültürlerarası etkileşim söylemi çerçevesinde sorumluluk, iktidar ve etik kavramlarının altını çizmektedir.

Peter Brook'a Hindistan'daki çalışmalarında destek olanların yönetmene yönelttikleri en büyük suçlama, onun konuk olduğu ülkenin kültürünü hiçe saydığıdır. Brook'a geleneksel Hint tiyatrosu incelemelerinde yardımcı olan yönetmen Probir Guha bir söyleşide, özellikle Peter Brook ve ekibinin kendilerine karşı duydukları şüpheden dolayı çok rahatsız olduklarını dile getirir. Brook, Mahabharata hakkında her şeyi öğrenmek ve yaşamak istiyordu. Dinsel takvimin dışındaki tarihlerde sırf Brook'un ve ekibinin merakını gidermeyi amaçlayan özel gösteriler düzenleniyordu. Guha herkesin dört elle bu ünlü yönetmene yardıma koştuğunu, ancak gerekli paralar istendiğinde Batılıların sürekli aldatılmak endişesiyle onlara kuşku ile yaklaştıklarını anlatır. Çok genç ve yetenekli bir dansçının öyküsünde ise Brook ve ekibinin yerel adetleri ve kişisel duyguları pek önemsemedikleri açıkça ortaya çıkar. Genç

dansçının yeteneğinden çok etkilenen Brook, onu birlikte çalışabilmek için Paris'e çağıracağını söyler. Dansçıya gitmesi için izni çok çekinerek veren köyün yaşlıları ile birlikte tüm köy Brook'un çağrısını beklemeye koyulur. Ancak Brook, Hindistan'dan ayrıldıktan sonra vermiş olduğu sözü tümüyle unuttur. Genç dansçı düş kırıklığına uğramakla kalmayıp, aynı zamanda gidişine kuşkuyla bakan köylülere karşı da zor durumda kalmıştır. "Bence Batı'dan gelen birçok kişi için geçerli olan ortak bir sorun var. İçine girdikleri kültürü nasıl kabul edeceklerini göz önünde tutmalılar." Ekipten bazılarının Hintlilere, giyilecek hali kalmamış eskilerini büyük bir iyilik yaptıklarını düşünerek armağan etmeleri, Hintlilerin onurunu hiçe sayan başka bir davranıştır. Guha'ya göre, bütün bu öznel gibi görünen suçlamaların dışında, Brook'un Hint kültürünü ve halkını yalnızca sömürdüğüne dair en önemli kanıt ise, söyleşiye katılanlara göre, Mahabharata'nın ne Hindistan'da, ne de başka bir Doğu ülkesinde sahnelenmiş olmasıdır. Brook ve ekibinin Hindistan'da edindikleri tüm deneyim ve izlenimleri yalnızca Batılı izleyiciye aktarılmıştır(Kocabay 2005).

Brook, yaşadığı deneyimler ve gerçekleştirdiği üretimler düşünüldüğünde ölümcül tiyatrodan kurtulmak için çeşitli fikirler ortaya koymuştur. Ölümcül tiyatro olarak adlandırdığı tiyatronun olumsuz özelliklerini ve eksikliklerini telafi edebilmek için doğu tiyatrosundan ve ritüellerinden bir takım teknikleri, hem kendi tiyatro grubunda uygulama, hem de yöresel oyuncularla projeler üretme yollarına gitmiştir. Hem Artaud hem de Grotowski'nin fikirleri Brook'u etkilemiş olsada, uygulama aşamasında oldukça farklı yöntemler kullanmıştır.

4. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

20. yüzyıl Batılı öncü tiyatro insanları, tiyatronun bulunduğu noktadan hissettikleri rahatsızlıkları farklı açılardan çözümler bularak gidermeye çalışmışlardır. Bir çok tiyatro kuramcısının Batı tiyatrosunda hissettiği eksiklik, oyuncunun yaratımını ve coşkusunu yöntemli olarak sürdürebilen, hakiki bir performans sergileyebilecek halde olmamasıydı. Bu coşku ve hakiki duygu eksikliği için sürdürülen arayış, bir çok batılı tiyatro insanının yolunun doğuya ve doğunun ritüellerine düşmesiyle sonuçlanmıştır. Doğuya yapılan yolculuklar 20. yy. tiyatro insanlarının performans sanatında farklı yöntemlerle oyunculuk çalışmaları ve sahnelemeler ortaya koymasıyla sonuçlanmıştır. 21. yüzyılda yaygın olarak alternatif tiyatro gruplarında

ve deneysel akademik çalışmalarda da kendini gösteren performatif tiyatro çalışmaları, benzer kuramcılar ve fikirlerden esinlenerek yola çıkmış olmasına rağmen, sahnede ortaya konan üretimlerde farklı sonuçlar gözlenmektedir. Bu farklar, kimi uygulamalarda yalnızca şekil itibariyle performatif gelenekleri sahneye yansıtırken, kimi uygulamalarda ise Doğunun ritüellerinin atmosferini yaratma amaçlanarak esrimeye varan performanslar ortaya konmuştur. Bir çok grupta ise öncü tiyatro insanların bazılarının da kuramlarında yer aldığı şekilde oyuncunun mental yapısında da düzenlemeler hedeflenmiş ve temelde sahneye konan üründen çok, sahne dışındaki çalışmalarda ve hayat pratiğinde bir takım arayışlara yönelinmiştir. Bu şekilde ortaya çıkan performatif ürünler Doğudan ve ezoterik pratiklere dayanan öğretilerden etkilenmeler sonucunda gerçekleşmektedir. Ezoterik öğretilerde yer alan inisiyasyon süreçleri ve yöntemler 20.yy.'ın öncü tiyatro insanları tarafından tiyatronun bir çok alanında etkili olmuştur.

Bu etkileri daha iyi analiz etmek için 20. yy. tiyatro insanların tiyatrodaki amaçladığı değişikliğin sebeplerini ve bu değişimde ilham aldıkları temelleri irdelemek bu çalışmanın temel amacı olarak ele alınmıştır.

20. yy.'da öncelikle sahnede hakikat arayışı için yüzyılın ilk yarısında öncü fikirler ortaya atılmıştır. Bu fikirler temelini 19.yy.'da Hegel'in ortaya attığı sanatta tanrısal hakikate ulaşma fikri ve D. Diderot'nun tiyatrodaki aşılması gerektiğini söylediği paradokslardan almaktadır. Diderot ise oyuncunun yaşadığı paradoksları, oyuncunun/oyunun özgürlük arayışı ile sahnenin emredici kuralları, oyuncunun rol kimliği ile gündelik hayattaki kendi benliği ile arasındaki çelişkiler ve sahnede ortaya koyduğu rolü yalnızca yansıtmak ile gerçekten o rolü yaşamak arasındaki çelişkiler olarak tanımlamaktadır.

Oyuncuya yönelik ilk olarak en belirgin çalışmaları yürütmüş ve fikirler ortaya atmış olan tiyatro insanları K. Stanislavski, V. Meyerhold ve A. Artaud'dur. 20. yy.'ın ikinci yarısında ise yüzyılın ilk yarısındaki fikirlerden esinlenerek yeni kuramlar geliştiren J. Grotowski, P. Brook, E. Barba ve J. Chaikin tiyatrodaki evrim adına önemli çalışmalar yapmışlardır.

Doğu kültürüne yönelim ve ezoterik yapılardan esinlenme, ilk ve en temel haliyle Stanislavski ile başlamıştır. Stanislavski'nin çalışmalarının farklılık gösterdiği iki döneminden ilkinde oyuncunun bir karaktere yaklaşımda kendi içsel deneyimini kullanması ve içsel bir yaklaşım ön planda tutularak ruhsal teknik olarak ifade

edilirken, ikinci döneminde fiziksel eylemler metodu ile dışsal bir yaklaşım ön planda tutulmuştur. Stanislavski'nin bu yaklaşımı oyuncunun ruhsal ve itkiler vasıtasıyla yaratım sürecine girmesi açısından bir başlangıç oluşturmuştur. Stanislavski öncelikle doğudaki nefes ve vücut kontrolü pratiklerinden esinlenmiş, ancak temel olarak batılı bir bilim insanının, Theodule Ribot'un davranış psikolojisi çalışmalarından faydalanarak coşku belleği üzerine teknikler geliştirmeye çalışmıştır. Bu çalışmaları, oyuncunun oynayacağı rolün özellikleri ile derin ilişkiye girmesi üzerinden uygulamaya çalışmıştır. Bu ilişkiyi oyuncunun kendi imgeleminde, yani bireysel birikimlerinde bulunan bilgilerle beslemesini ilke edinmektedir. Her ne kadar bu, oyuncunun yaratım yeteneğini geliştirerek gizli bir yerde var olan temel benliğin ortaya çıkarılması doğrultusunda bir uğraş olmasa da oyuncunun ruhsal arka planı doğrultusunda atılmış bir adım olarak dikkate değerdir. Stanislavski oyuncunun bilinçaltının bütünüyle erişilmez olmadığını düşünmekte ve bu içsel mekanizmaya isteğe bağlı olarak ulaşılmasını sağlayacak bir anahtarın var olduğunu savunmaktadır. Ancak bunun yöntemi arayışında bir sonuca ulaştığına dair bir çalışma ortaya koymuş değildir. Stanislavski ilk defa bilinçli olarak oyuncu ve içine girdiği hakikat arayışı için farklı bir noktaya yönelmiş ve kendisinden sonrakiler için de oldukça büyük bir yol açacak olan araştırmalar yapmıştır. Stanislavski'ye göre oyuncu bilimsel yollarla tam olarak idrak edilemeyecek mistik bir boyuta sahiptir. Stanislavski çalışmalarının ikinci evresini bu araştırma üzerine kurmuş ve oyunculuk kuramının temellerinin bu sorunun altında yattığına inanmıştır. Gizemli ve mistik olanı araştırmada en kadim yollara sahip olan Doğu gelenekleri bu noktada önemli bir etken olarak devreye girmeye başlamaktadır. Doğu geleneklerinden Stanislavski'ye etki eden en önemli özelliklerden bir tanesi aktaran ve aktarılan ilişkisi olarak usta – çırak ilişkisi ve bu doğrultuda Stanislavski'nin yeniden konumlandığı yönetmen etkisidir. Stanislavski bu haliyle tiyatro için çok önemli bir adım atarak değişimin önünü açmıştır ancak Doğu kültürüne yalnızca yüzeysel olarak ve sahne üzerindeki göstergelere yardımcı olması amacıyla yan öge olarak kuramına ve çalışmalarına dahil etmiştir.

Stanislavski'nin ardılı olarak ve çalışmalarından izler taşıyan bir tiyatro insanı olarak V. Meyerhold ondan sonraki süreçte ortaya çıkmaktadır. Meyerhold Stanislavski'nin yöntemini ruhsal olana fazla eğildiği için reddetmektedir. Meyerhold'ta benzer

şekilde oyuncuda bilinmeyen bir enerjiye ulaşma ve onu ortaya çıkarma arayışına yönelmiştir, ancak bunu tamamen bilinçli olarak ve dışsal uyaranlar vasıtasıyla yapmayı denemiştir. Meyerhold fiziksel olanın ön planda olarak oyuncuyu bilinçli bir şekilde yönlendirebileceğine inanmaktadır ve oyuncu bireye yönelik özel ve derinlemesine çalışmaları nispeten daha kısıtlı tutmuştur. Oyuncunun bireysel etkisini bu kadar dışarıda tutuyor olması ve oyuncunun yaratımını tamamen fiziksel uyaranlara bağlaması yaratımda süreklilik sağlanması konusunda bir takım eksiklikler yaşanmasına sebep olmuştur.

Doğu geleneklerine ve oyuncunun bilinç altındaki araştırmaya en çok eğilen tiyatro insanlarının başında Antonin Artaud gelmektedir. Artaud, oyuncunun akıl yoluyla ulaşacağı yaratım seviyelerinin sınırlı olacağını düşünmüş ve ağırlıklı olarak zihni devreden çıkarılmasını salık vermiştir. Artaud'nun düşüncesinde var olan şey, daha çok Doğu'ya özgü diye nitelendirdiği ritüelin, büyüün, duygunun insana geri dönmesini sağlayacak bir düşünce bulmaktır. Bu düşünce, büyüü, gizil güdülerini öne çıkararak, insan üstü gerçekleri, kavrama gerekliliğini vurgulayan ve aklın denetiminin yitirilmesi gerektiğini savunan bir düşüncedir. Bu özelliğiyle, kendi dönemine kadar Doğu kültürünün bireye özgü derinliklerini irdeleme amacını en belirgin şekilde ifade eden kişi Artaud'dur. Onun düşlediği tiyatro daha çok ayin ve ritüel niteliği taşımaktadır. Artaud tiyatro yaşamı üzerinde en etkili faktörlerden biri olan Bali'li dansçıların yarattığı coşkulu anlatımdan bahsederken ezoterik öğretilerde yer alan inisiyenin yüksek ruhsal enerjiyle temasa geçme halindeki coşkuya işaret etmektedir. Artaud, Aztek ve Doğu uygarlıklarının kültürlerine yönelmiş olmasına rağmen şeklen ve doğrudan sahne üstünde gerçekleşmesini düşündüğü ritüelistik uygulamalar dışında bir fikir geliştirmemiştir. İlerleyen tarihlerde Artaud'dan etkilenecek olan Grotowski ve Peter Brook gibi tiyatro insanları da benzer düşünceler doğrultusunda daha elle tutulur yöntemler geliştirmişlerdir.

20. yüzyılın ilk yarısındaki tiyatro insanları ezoterik toplulukların inisiyasyon sonucunda ortaya çıkardıkları yaratım ve coşku zenginliğini sahne üstünde kısıtlı olarak ele almışlar ve kendilerinden sonra gelen tiyatro insanlarının ürettiği kuramlara öncü olma niteliği dışında metodlar ortaya koyamamışlardır.

20. yy.'ın ilk yarısındaki öncü tiyatro insanlarının Doğuya yönelik başlatmasının ve oyuncunun bilinç altı ve ruhsal durumuna dair ilk fikirleri geliştirmelerinin ardından,

bu konudaki en elle tutulur örnekleri yüzyılın ikinci yarısındaki tiyatro insanlarının ortaya koyduğu görülmektedir. Bu çalışmalar ilerledikçe özellikle Doğunun kültürü ile ve ezoterik yapılanmalar ile benzerlikler de daha belirgin olarak gözlenebilmektedir. Ritüellerde ve ezoterik eylemlerde esas olan ve tiyatro kuramcılarının da dikkatini çeken en önemli nokta bireyin gelişimi ve erginlenmesidir. Bu erginlenme bir inisiyasyon süreci sonucunda gerçekleşmektedir. Bu inisiyasyon sürecine dahil olmadan erginlenmenin yapısına dair fikir sahibi olmanın ise pek mümkün olmayacağı bahsedilen tiyatro insanları tarafından da öngörülmüş ve fikirleri bu doğrultuda şekillenmiştir. Gerçekten de, tüm ritüelleri en ufak ayrıntısına kadar hariciler tarafından bilinse bile, ezoterik örgütlerin gizemleri tam olarak çözülemeyecektir.

Ezoterik toplulukların her birinde farklı şekillerde ve farklı şiddetlerde erginlenme törenleri gerçekleştirilse de asıl düşünce bu sembolik tören neticesinde inisiyenin o sembollerin etkisini hissetme şeklidir. O topluluğa sonradan gelen bir kişi yalnızca belirtilen erginlenme törenini geçirerek erginlenemez. Çünkü o toplulukta zaten hayat pratiği boyunca bir inisiyasyon süreci geçirmiş olan bireyde oluşan etki, farklı bir pratik yaşayan (biz ona turist diyelim) turistte aynı etkiyi sağlamaz. Bu da inisiyasyonun bu topluluklarda da sadece tören esnasında değil tören öncesindeki hayat boyunca da sürdüğünün göstergesidir. Sanat için de aynısı geçerlidir. Oryantalist mantıkla sembolleri bir araya getirmekle aynı etkinin sağlanamayacağını düşünen Grotowski “kökler” ile her birey için hayatı boyunca geçirdiği inisiyasyon sürecini bulmak ve bu süreci tamamlayacak töreni sahnede ya da çalışmasında gerçekleştirmesini istemektedir.

Grotowski oyuncularının kendi mahremiyetlerini sergilemesi yoluyla ortaya çıkan olgunlaşma kavramı üzerinde özellikle durmaktadır. Oyuncunun bencillikten ve keyfe düşkünlükten tamamen sıyrılmasını da temeline alan bu süreç, oyuncunun tümüyle kendini verdiği bir süreçtir ve Grotowski'nin ifadesiyle, bir trans tekniğidir. Bu yönüyle tasavvuftaki kendinden vazgeçme ve vecd halini oyuncunun yaşamasını amaçlamaktadır. Aynı şekilde Grotowski oyuncuyu zihin ve bedeninin aynı anda harekete geçmesiyle bedenin ortadan kaybolduğunu söylerken, tasavvuftaki bedenin yanması ve şamanda bedenin zihnin kontrolünde olmadan tepkilerini üretmesine benzer bir “hal” yaşamasından bahsetmektedir.

Grotowski'nin öğretisinde oyuncunun hakikat arayışı vurgulanmaktadır. Hakikat arayışı oyuncunun yaratımının önünü açmak için gerekli olan sade hal'i ve oyuncuda gizli olarak bulunan özellikleri ortaya çıkarmayı mümkün kılmaktadır. Ezoterik topluluklarda da erginlenen kişi, bilen kişidir, her şeyden önce kendiyle ilgili hakikati öğrenmesi esastır. Bu nedenle, erginlenme, bilinç körlüğü veren doğal durumun aşılması anlamına gelir. Adayın varoluşunun gerçek boyutlarını keşfe, insan sorumluluğunu üstlenmeye çağrıdır. Grotowski de oyuncusunun insani olarak bir erginlenme yaşamadan kendi bilinç altında saklı olana erişmesinin mümkün olmayacağını savunmaktadır. Bu da oyuncunun yalnızca sahnede değil, karakterini oluşturan bütün evrelerde ve sahne öncesi çalışmalarda hakikati aramak üzere çalışmasını gerektirmektedir. Oyuncunun hakikati yansılamadaki başarısı, günlük yaşamdaki gelip geçici önlemlerin beden ile ruh, akıl ile duygular, bedensel hazlar ile tinsel istekler arasındaki içsel çatışmanın aşılmasına yol açar. "Yöntemden söz ediyorum, sınırların aşılmasından, bir karşılaşmadan, bir kendini bilme sürecinden, bir anlamda "terapiden" söz ediyorum". Grotowski bunu söylerken açıkça sahne dışında oyuncunun edinmesi gereken bir inançtan ve amaçtan bahsetmektedir. Oyuncunun insan olarak arayışı kendine sahnede de bir gösterge bulacaktır.

Hegel'in fikirleri doğrultusunda düşünüldüğünde kendindeki hakikati arama, geçici koşullar ve özel ilgi alanları karmaşasından, bireysel arzular ve tutkuların sınırlarından sıyrılarak gücü kavramaya yönelme konusu oyuncunun da sahip olması gereken temel olgu olarak karşımıza çıkmaktadır. Çünkü tiyatroyun, başlangıcı itibarıyla de dini temeller vasıtasıyla kutsal bir gücü görüntülemeye çalışan insanın eylemliliklerinden ibaret olmasına dair kuramlar oldukça yaygındır. Özellikle bu eğilim doğrultusunda, oyuncunun ruhsal durumu ön plana alınmış ve sahnede yaşadığı duyguyu oyuncunun benliğinde gerçekleştirilmesine dair fikirler şekillenmiştir.

Grotowski'nin bütünsel edime ulaşmasını istediği oyuncunun, ezoterik topluluklarda temel amaç olarak ortaya koydukları "muhteşem ışık" ve "aşkın insan" haline ulaşması olarak ele alınabilir. Bu doğrultuda oyuncunun temel amacı hem Artaud'da hem de Grotowski'de erginlenerek tasavvufta da "insan-ı kamil" olarak belirtilen üstün kimlik haline gelmesi olmaktadır. Bütünsel edim ise yüksek ruhsal enerji ile temas halinde olma amacındaki ezoterik öğretilerin hem Grotowski hem de Artaud'da karşılığını bulmuş hali olarak ele alınabilir.

Barba'nın tiyatro anlayışında ise üç öge son derece önemli olduğu gözlenmiştir. Bunlar, virtüözite, coşkusalığa yönelik oyunculuk ve gündelik olanın kırılmasıdır. Bu nedenle kimi yazarlar, Odin Tiyatrosu için Manastır benzetmesi yapmışlardır. Barba bu amacını gerçekleştirmeye çalışırken oyuncularının fiziksel çalışmalarının yanı sıra ziyaret ettiği kültürlerle etkileşim halinde olmaya ve takas olarak sanatı kullanmaya çaba sarfetmiştir. Barba, oyuncularının genellikle karşılaştıkları kültürlerden izler taşıyan, folklorik öğelerle geri döndüklerini aktarmaktadır. Ancak, Barba Avrupalı oyuncuların bu öğeleri kendi sanatlarında kullanmalarının mümkün olmadığını düşünmektedir. Bir başka deyişle, oyuncular kendi çalışmalarına ışık tutacak deneyimlerle dönmelidirler, kültürel derlemelerle değil. Barba'nın fikirlerinin evrensel bir tiyatro dili arayışı ile başlamış olmasına rağmen, etkileşime geçtiği kültürlerle bir türlü ortak hissi yaşamayı bunun mümkün olmayacağını ona hissettirmiştir. Barba, başkalarının elde ettikleri sonuçları kopyalayarak değil de içine sindirerek almanın nasıl mümkün olacağını sorgulamaktadır. Değişik bölgelerde yaşadığı deneyimlerden sonra, Barba'nın evrensel bir tiyatro dilini bulmaya çalışmak yerine, etkilendiği kültürlerin ifade tarzlarını ve yöntemlerini kendi grubu için uyarlama ve entegre etme yolunu seçmeye başladığı görülmektedir. Bu da, Barba'nın doğu kültürlerini fiziksel olarak sahne üstüne taşımaya seçmesine rağmen, bunu derinlemesine değil şekil itibarıyla sahnede yansıtmayı ve mümkün olduğunca, oyuncularının hissedebildiği ölçüde bu öğeleri özümseyerek sahneye yansıtma çaba göstermesi ile sonuçlanmıştır.

Chaikin ise benzer çalışmaları Amerika kıtasında benzer düşüncelerle sahneye aktarmaya çalışmış ve oyuncularının ve kendisinin hayat pratiğini de bu doğrultuda şekillendirmeye çalışmıştır.

Peter Brook da Grotowski'ye benzer şekilde ritüellerin ve doğu kültürünün etkinliğini sahnedeki oyuncu için gerçek hale getirme ihtiyacını hissetmiş ve projelerinde doğu kültürünün coşkulu gösterimlerini ortaya koyabilen oyuncularla çalışmalar yürütme yolunu seçmiştir.

Brook, kendisinin de ifade ettiği gibi, farklı gelenek ve kültürlerden gelen, ancak herhangi bir kültürde teyatral bir öge olarak işlev görebilen, alımlanabilen ve yorumlanabilen öğelerden oluşan bir tiyatro oluşturma çabasındadır. Brook'un yabancı tiyatro kültürlerine duyduğu ilgi onun "evrensel bir tiyatro dili" üzerine sürdürdüğü arayışının bir parçasıdır. Diğer taraftan Peter Brook, her üslubun

yaratıldığı andan itibaren kendini yok etmeye başladığını ifade etmesi daha kaotik olan bir yaratım sürecinin arayışına girdiğini göstermektedir. Doğu seyahatleri sırasında tanık olduğu Taziye ve Kathakali gösterilerinin yanı sıra, Japon öğrencisinin söyledikleri ve Cahauu'nun gösterisinde edindiği tecrübeler bu savını desteklemektedir. Brook aynı zamanda seyirci için de bir inisiyasyon sürecinin gerekli olduğunu düşünmektedir. Taziye'yi ulusal törende izleyen seyirciler göz önünde bulundurulduğunda ortaya çıkan manzara ve seyircinin kültürel ve turistik bir gösteri izlemek dışında bir duygu hissedemeyişi Brook'u bu düşünceye sevkmiştir. Bu aynı zamanda oyuncunun performansı için de negatif etkiye sebep olmuştur.

Diğer taraftan Brook'un bu çalışmaları, bir çok insan tarafından oryantalist bir tutum ve yerel kültürlere saygısızlık olarak da eleştirilmiştir. Brook'un uluslararası ekibinin Hindistan ve Paris'te Hint Katakali'sini çalışmasıyla, oyuncularının bedenlerini farklı biçimde kullanmalarını ve Katakali'nin oluşumunu anlamalarını beklediğini söylüyordu. Pavis'e göre ise Brook, yabancı bir kültürün biçimlerini ve geleneklerini asimile etmek için onları araştırmaz. Ona göre Brook'un amacı yabancı bir biçime yaşam veren ruhun kaynağını bulgulamaktır. Ancak savunduğu haliyle bu kültüre insiy olmamış oyuncu topluluğunun bu ruhu yakalamasının imkansız olduğu ortadadır.

Örneğin, Hintli bir yönetmen ve aydın olan Rustom Bharucha, genelde kültürlerarası tiyatroyu ve özelde Mahabharata'yı batılı olmayan kültürleri Avrupa merkezli bir tavırla sahiplendiklerini, hatta sömürdüklerini iddia etmiştir. Bharucha'ya göre, bu türden tiyatro estetik maskesine bürünmüş neo-kolonyalizmdir. Bharucha, Brook'u, Hint kültürünü basitleştirmek ve Hint felsefesini basit şablonlara indirgemekle suçlar. Barucha ayrıca Brook'un Hint kültüründen aldığı bir çok öğeyle oluşturduğu çalışmalarını Hindistan'da veya Doğudaki başka bir bölgede hiç sergilememiş olmasını da eleştirmiştir. Brook'a geleneksel Hint tiyatrosu incelemelerinde yardımcı olan yönetmen Probir Guha bir söyleşide Brook ve ekibinin yaptığını iddia ettiği saygısızlıklar da Brook ve bölge kültürünü yaşayan insanların bakış açılarını net bir şekilde yansıtmaktadır.

Peter Brook, Batı seyircisini hedef alan yeni bir tiyatro anlayışı yaratmayı istiyordu. Bu yüzden çoğu oyunu Doğuda sergilememesi normal karşılanabilecek bir davranış olarak görülmektedir. Onun istediği, Batı insanında eksik olduğunu düşündüğü bazı özellikleri Doğuda bulup onlara götürmekti. Ancak yukarıda da bahsedilen bir çok

deneyim ona bu tip bir aktarımın turistik olmaktan öteye geçemeyeceğini göstermişti. Benzer şekilde Gürciyev senelerce süren bir Doğu seyahati yapmış ve daha sonra Avrupa'ya döndüğünde bununla ilgili gizli sayılabilecek çalışmalar yürütmüştür.

Bahsedilen tiyatro insanlarının fikirsel olarak örnek aldığı öz-bilinç yönelimi ve yöntemleri sınırlı sayıda katılımcı/oyuncunun ve yalnızca bu bireysel sadeliğe psikolojik olarak ulaşabilecek kişilerin dahil olduğu çalışmalar çerçevesinde yürütülmüştür. İlerleyen aşamalarda bu kuramcılardan bazıları, yalnızca şekil itibarıyla Doğu kültürünü yansıtmayı seçmelerinin ardından, yalnızca fiziksel şartlar ve yetileri bu etkinliği gerçekleştirebilecek düzeyde olan insanlarla da sahneleme çalışmaları gerçekleştirmişlerse de bu genel olarak amaçladıkları coşku ve yaratım durumunun ortaya çıkmasına sebep olmamıştır. Özellikle Peter Brook ve E. Barba bu konuda eleştirilere maruz kalmışlardır. Grotowski ise bu öğretileri ve inisiyasyon süreçlerini gerçek manasıyla uygulamaya devam etmiş ve zaman zaman dinsel yönelimde olmakla ve tiyatrosunu dini temellere oturtmakla itham edilmiştir.

Bahsedilen fikirsel yönelimlerin ve esinlenmelerin daha belirgin bir şekilde gözlemlenebileceği durum ise yakın tarihte de görülen ve ezoterik oluşumlar olarak var olan topluluklarda mevcuttur. Şaman geleneğinin yakın tarihteki bilinen örneklerinden olan Don Juan Matus'un öğretilerini takip etmeye çalışan Castaneda'nın kitaplarını okurken insan, "heyecanlarını kontrol etmenin", "dengeyi bulmanın" ve "kendini mutlu hissetmenin" yöntemlerini yakalamaya çalışmaktadır. Söz konusu olan, "uygarlaşmamış" bir tür psikoterapi ve sonu evrensel şamanca gerçeğe varan bir "yöntem"dir. Bu yöntem fiziksel bir takım uygulamalar doğrultusunda ruhsal erginliğe ulaşma konusunda da açıklamalar içermektedir. Örneğin Matus'un öğretisinde şamanların yükseltilmiş farkındalık durumlarında iken belirli bedensel pozisyonları aldıklarında, ya da kol ve bacaklarını kimi belirli biçimlerde hareket ettirdiklerinde deneyimledikleri akıl almaz bir esenlik duyumunun doğası tanımlanmaktadır. Bununla beraber öncü tiyatro insanlarının arayışlarına paralel olarak Don Juan Matus, insanların sınırları aşmadaki güçsüzlüğüne kültür ve toplumsal çevrelerinin, normal algılamanın sınırlarını aşmaya izin vermeyen, belirlenmiş davranış biçimlerini onlara uygulatırken içsel enerjilerinin her kırıntısını harcamalarına neden olduğunu savunmaktaydı

Gürciyev de benzer şekilde zihnin kurtulması gereken uyuşukluk halini tanımlarken tiyatro insanlarına kuramlarını oluşturma konusunda ipuçları vermektedir. Gürciyev

derviş, yogi ve rahibin beden duygu ve zihin bileşenlerini aynı anda idare ederek uyusukluktan çıkmayı hedeflemektedir. Gürciyev'in bu yola ulaşmak için kullandığı müzik ve raks tiyatrosu insanları tarafından da benzer amaç doğrultusunda kullanılmak üzere yöntemlerinde yer almıştır. Bu yöntemi uygularken de inisiyatif bir süreç öngörmekte ve her müridinin kendi özel figürlerini ve melodisini kendisinin bulmasını salık vermektedir.

Gürciyev insanların bilinçli olduklarını düşünmelerinin bir yanılsama oluşunu, onların aslında uykuda olduklarını, bilinçsiz olduklarını, kendilerine ait bir "hakiki kendilik" ya da "hakiki kimlik"lerinin olmadığını açıklamaktadır. Gerçek bilinçlilik sahibi olmak için bir olanağın var olduğunu söylemektedir. Buna erişebilmesi için insanın şu anda ne ise ona ölmesi gerekiyor. Gürciyev'in söz ettiği "ölüm" için, insanın önce içinde bulunduğu halden "uyanması" gerekmektedir. Bu tanındığında ve itiraf edildiğinde, ölümden geçmeye ve hakiki "varlık" içinde doğmaya hazır olduğu anlamına gelmektedir. Hem Artaud hem de Grotowski kuramlarını benzer felsefeler üzerine kurmuşlardır.

Fikirselsel olarak doğu kültüründen ve inisiyatif çalışmalarından esinlenmelerin yanı sıra, bahsedilen tiyatro insanları fiziksel öğeler bakımından da Doğu kültürünün bir çok özelliğini kullanmaya eğilim göstermişlerdir. Özellikle bedensel virtüözite konusunda bir çok doğulu öğretiyi benimsemiş ve çalışmalarını bu doğrultuda şekillendirmişlerdir.

Grotowski, oyuncusu için fikirselsel olarak hedeflediği "hal"e ulaşmak için yöntem oluştururken tasavvufta ve diğer ezoterik pratiklerde sıkça bahsedilen zikir ve müzik gibi faktörlerden faydalanmaktadır. Örneğin "Misterium Oyunları"nda müzik vasıtasıyla oyuncuların zihinlerini sadeleştirerek, köklerinde var olan özelliklerine ulaşmalarını sağlamaya çalışmıştır. Aynı şekilde, Artaud'nun da müziği esrimesinin ve sadeleşmenin temeline koyduğu görülmektedir. Bu sadeleşme her iki kuramcı için de özü bulma yolunda hareket eden oyuncunun zihin yoluyla meşgul edilmeden, düşüncesini sadeleştirerek kendi içindeki gizli enerjiye ulaşmasını sağlamak üzere hizmet etmektedir. Bu sadeleştirme ve zihni berraklaştırmak için sıkça vurgulanan yöntem ise nefesin etkisi üzerinden tanımlanmaktadır. Benzer bir faktör olan dans yoluyla ise bedeni terbiye etmek ve erişilmek istenen ruh haline bireyi (inisiyeyi/oyuncuyu) ulaştırma gerçekleşmektedir. Bütün öncü tiyatro insanlarında olduğu gibi ezoterik ve mistik topluluklarda da dans ve müzik en temel sadeleşme ve

ruhsal hazırlanma aşamalarının temelini oluşturur. Bu tür fiziksel hazırlanma ve hareketlerin amacı bireyin ruh halini hazırlamak olarak ortaklaşmakta ve daha sonrasında bir erginlenme ve sırrını ortaya çıkarma haline girecek olan birey için bir ön çalışma görevi görmektedir. İnisiyenin en önemli özelliklerinden olan kendi gelişimin sağlama direnci ve inisiyasyon sürecine içten inanma ise sürecin gerçekleştirilebilmesi için en önde gelen şartlardandır. Çünkü oyuncunun ve inisiyenin vecde ulaştığı anda kendinde var olanı ortaya çıkarması için vecdden önce bir amaca ve bir görüşe sahip olması gerekmektedir. Doğu kültürlerinde var olan erginlenme süreçlerini gerçekleştirebilmek için beden kullanımının oyuncunun önünde engel teşkil etmemesi gerekmektedir. Bu yüzden bütün tiyatro pratiklerinde de beden virtüözlüğüne dair çalışmalar yapılması kaçınılmaz olarak kabul edilmiştir.

E. Barba da Grotowski ile yaptığı çalışmalardan istikametle benzer fiziksel öğeleri çalışmalarına yerleştirmiş ve oyuncularının fiziksel yetkinliğe ulaşmaları için bu yöntemleri kullanmıştır.

Peter Brook ise Doğu performanslarında yer alan yaratım ve coşkuya erişmek için oyuncularının benzer fiziksel erginliğe ulaşmaları gerektiğini düşünmüş ve projelerinde buna yönelik alıştırmalar gerçekleştirmeye çalışmıştır. Örneğin, Brook ve ekibi Kuşlar Meclisi oyunu için insan suratlarına çok benzeyen birkaç Bali maskesi bulmuşlar ve oyuncularla beraber çalışması için Balili bir oyuncuyu, Tapa Sudana'yı davet etmişlerdir. Brook, ilk gün Sudana'nın herkese maskeyle nasıl oynandığını, her karakterin nasıl maske tarafından belirlenen ve artık gelenekselleşmiş, kesin bir dizi harekete sahip olduğunu göstermesi sırasında oyuncuların ilgiyle izlediklerini ama hiçbirinin Tapa'nın gösterdiklerini yapmaya muktedir olmadıklarını hemen fark ettiklerini aktarmaktadır. Tapa, ardındaki bin yıllık ritüelle, Bali geleneğinde olduğu gibi kullanmaktadır maskeyi. Bu durum, Brook'un kültürel bir öğeyi kullanırken oyuncuların virtüöziteden daha fazlasına ihtiyaç duyduğunu anlamasına yol açmıştır.

Tüm bu bahsedilen öğeler ve yöntemler bir arada düşünüldüğünde, hem fiziksel alıştırmalar açısından, hem de zihinsel ve ruhsal kuram açısından öncü tiyatro insanların ezoterik pratiklerden esinlendiği ve oyuncunun inisiyasyon yoluyla bu pratiği gerçeğe dönüştürerek, yaratımını sürekli hale getirebileceği inancına sahip oldukları görülmektedir. Zaman içerisinde edindikleri tecrübeler sonucunda bu

eğilimler kimi zaman yerini oryantalist bir kopyalama ve turistik bir alımlamaya bıraksa da, Grotowski ve Artaud gibi tiyatro insanlarının yaşamları boyunca gerçekleştirmeye çalıştıkları kuramlar, oyuncuların yaşam pratikleri ve mental altyapılarını da bu inisiyatif yöntemler doğrultusunda şekillendirmeleri gerektiği yönünde kendini göstermiştir. 21. Yüzyıla gelindiğinde ise, geçtiğimiz yüzyılın öncü tiyatro insanlarından ilham alınarak yapılan çalışmalar çok zaman yerini biçimsel benzerlik olarak esinlenmeye bıraksa da, daha derinlikli çalışmalar yapmaya eğilimli tiyatro insanları tarafından da benzer yöntemlerin paralelinde bir yapılanma ve felsefe ile performans üretimleri sürdürülmektedir.

Disiplinli bir grup çalışması yürütme ve oyuncu merkezli bir tiyatro yapma vurgusuna sahip yöntemi ve ürünleriyle Grotowski büyük bir tiyatro ustasıdır. Grotowski'nin tiyatrodaki geldiği son nokta dikkate alındığında, yaptığı şeyin artık tiyatrodan öte, oyuncuyla ilgili değil daha çok insanla ilgili olduğunu söyleyebiliriz. Son dönem çalışmalarının inzivada bir hayat göstergeleri içermesi, geliştirmeye çalıştığı teorinin yanlış değerlendirmelere maruz kalmasına neden olmuştur. Bunun nedeni pratik anlamda oyuncuya ve tiyatroya sunduğu bilginin kullanılabilirliği konusunda uygulayıcıların yaşadığı anlaşılır olamama durumudur. Fakat yüzyılın en önemli prodüksiyonlarından biri sayılan "Apocalypsis Cum Figuris", yüzyılın en büyük oyuncularından biri olarak nitelendirilen Cieslak, bu topluluk içerisinde çıkmış, topluluk, ilkeli duruşu ve hâkim tiyatro piyasasına karşı takındığı net tutum ile alternatif ve öncü tiyatro tarihinde dikkate değer bir yer edinmiştir. Son dönemde Tiyatro Laboratuvarı dönemine benzer bir şekilde sabit kadrolarla çalışma yürüten Grotowski, temelde beden üzerine ve geleneksel şarkılar üzerine oyunculuk araştırma çalışmaları gerçekleştirir. Hedefini gündelik enerji düzleminden, yaşamsallıkla, içgüdülerle ve duyumsallıkla bağlantılı bir düzleme geçiş olarak nitelendirdiği bu çalışmalarda geleneksel şarkılar, itkiler ve küçük eylemler bu dikey geçiş sürecine destek olur. Bu çalışmalar, hafiflik ve ustalığa doğru dikey bir çıkış, köklere doğru bir yolculuktur. Ancak bu yolculuk sanılanın aksine kontrolsüz kendinden geçmelerle değil, Stanislavski'nin fiziksel eylemler yöntemini kullanan sabırlı bir çalışmayla gerçekleştirilebilir. Stanislavski ve Grotowski'nin yöntemi arasında oldukça sıkı bir bağ vardır. Stanislavski'nin oyuncunun bilinçaltını bilinçli bir şekilde kullanmasına yönelik sonlandıramadığı çalışmalarını, Grotowski hareketi merkeze aldığı tiyatro laboratuvarlarıyla başka ileri bir noktaya taşımıştır.

Daha sonrasında Grotowski ile çalışma yürütmüş olan Peter Brook, J. Chaikin, E. Barba ve Thomas Richards oyunculukla ilgili hem başka yollar öne sürmüş hem de Grotowski'nin mirasını taşımaya devam etmişlerdir. Tiyatroda kültürler arası etkileşimi çalışan Brook ve Barba, Grotowski'nin geliştirdiği kutsal tiyatro kavramını benimseyemedikleri için etkileşimle geçen bir süreçten sonra kendi bağımsız çalışmalarını geliştirmişlerdir. Brook, tezimizde de açıklandığı üzere, Doğu'da seyahat ettiği yerlerdeki kültürleri, yerel oyuncularını ya da yerel konuları doğrudan kullanma yolunu seçmiş ve Batı'da gerçekleştirdiği ürünler çerçevesinde hem eleştiri hem de övgü almıştır. Barba da seyahat ettiği yerlerin kültürüyle daha samimi ve aynı zamanda da mesafeli bir ilişki kurarak direkt bir ilişkiye girmekten kaçınmıştır. Zaten evrensel bir tiyatro dilinin olmadığı görüşü de, kültürler arası etkileşimi araştırırken kabul ettiği bir gerçek olmuştur. Bunu, daha çok takas yöntemiyle kültürü paylaştığı, karşılıklı geliştirilen bir verme-alma ilişkisiyle öğrenmeye çalıştığı bir süreç izlemiştir. Brook ve Barba arasında, araştırılan amaç açısından bir ortaklık olsa da araştırma biçimi birbirinden oldukça farklıdır. Teorileri, kültürler arası etkileşim ve oyuncunun yöntemi açısından aydınlatıcı fikirler ortaya çıkarırsa da, Brook oryantalist olma konusunda daha çok eleştiriye maruz kalmıştır, çünkü gittiği yerlerde gerçek bir iletişim dili kurup kuramadığı tartışılmıştır. Barba'da ise, çalışmalarını yaptığı yere daha uzun süre yerleşmesiyle bir süreç oluşturabilen ve bir süreliğine de olsa "oralı" olduğu bir zaman yaratabilen daha samimi bir süreç göze çarpmaktadır. Grotowski, bütün bu yaklaşımlardan farklı olarak Doğu seyahatlerinde ancak bir turist olarak kalınacağına sinyallerini verip gittiği yerlerin kültürünü kullanmaktan özellikle sakınmıştır. Oyuncunun ya da kuramcının kendine özgü olanı bulmasını salık vermiştir. Tiyatrodaki bu bakış açılarını standart tiyatro piyasasına olan bakışları değiştirmiş, mevcut durumun sahip olduğu ve oyunculuk yapmayı engelleyen kısıtlayıcı öğeler bu şekilde farkedilir olmuştur. Chaikin, Amerikan tiyatrosu içinde avangard tiyatro oluşumunu başlatan sanatçılardan biridir. Bunu başlatırken hem tiyatro yapma pratiklerini hem de tiyatro olarak ortaya çıkan ürünleri eleştirmiş ve buna alternatif yaratmaya çalışmıştır. Hata yapılamayan bir ortamda özgürce yaratımlar yapılamayacağını söylediği çıkarımı aradığı ortamı anlamamız için yeterli olabilir. Konvansiyonel tiyatro gereçleriyle yapılan tiyatrodaki beden, ses kullanımlarının yaratıcılık açısından kısır kalabildiğini savunmuştur. Bunu söylerken, Artaud'nun düşlediği "Vahşet Tiyatro"sunu onun da hayal ettiği kabul edilebilir. Artaud, pratik anlamda geriye çok örnek bırakmasa da,

teorik anlamda avangard tiyatro için bir kıvılcım yaratmayı başarmıştır. Artaud'nun bahsettiği, Batı'nın bilindik tiyatrosu dışında kendi özgün dilini yaratmış, daha şiirsel ve ruha sahip, aynı Doğu tiyatrosunda olduğu gibi kendi dilini üretebilen bir yapıya sahip olması gerektiğidir.

Günümüzden bakınca bütün çalışmaların 21.yy tiyatrosu için kuşkusuz etken faktör olduğunu söylebiliriz. Fakat bu çalışmalar içerisinde uygulanabilirlik açısından bir derecelendirme olup olmadığı ve bir yöntemin diğerine tercih edilip edilemeyeceği soru işaretidir? Diğer taraftan neredeyse bütün öncü çalışmalarda bahsedilmiş olan ve Doğu performanslarında çokça anılan, akıldan ayrı bir mekanizmayla çalışan bir oyunculuktan bahsedilebilir mi? Avangard yaklaşımların örnek alınması sırasında güncel olana ve yerel olana uyum sağlayıp sağlamayacağı konusundaki yaklaşımlar nasıl belirlenmelidir? Tiyatronun bu sorulara cevap verebilmek için alışlageldik göstergelerinin dışında bir yol arayışı, 20. yy. öğretilerinin uygulamaya geçirilişi sırasında çeşitli üsluplara dönüşerek kendini göstermektedir. Yerel örneklere bir göz atıldığında, Türkiye'de öne çıkan öncü tiyatro gruplarından olan Stüdyo

Oyuncuları'nın performansları ile Seyyar Sahne, Destar Tiyatro gibi öne çıkan yarı profesyonel gruplar ve bir çok amatör - alternatif tiyatro grubunun üretimleri teorik yeniliklerin sahneye taşınması açısından farklı izler taşımaktadır. Bu izler, örneğin Stüdyo Oyuncuları'nda, oyuncu çalışmalarının yanı sıra rejileme ve yönetmenin kontrolündeki oyun gelişimine ağırlık verilmiş şekilde kendini gösterirken, Destar Tiyatro'da zaman zaman oyuncunun esrimesine müsade eden örneklere yol açılmakta, Seyyar Sahne örneğinde ise öğretici, genel olarak kendini sahnedeki oyundan çok sahne öncesine dikkat çekerek göstermeyi tercih etmektedir.

Türkiye'de devlet ve belediye ekseninde oluşturulan ve nispeten daha sınırlı esnekliğe sahip olan tiyatroları dışarıda tuttuğumuzda (ki zaman zaman kendi içlerinde alternatif örnekler de üretebilmektedirler), farklı bakış açılarıyla tiyatro sanatını zenginleştiren bir çok tiyatro grubunun çeşitli üretimler ile öne çıktığı görülecektir. Bu tezin hazırlandığı tarihe kadar kendi karakterini belirgin olarak ortaya koyacak kadar uzun süredir çalışmalarını sürdürmüş olan en tanınmış bir kaç örnekten bahsetmek gerekirse, DOT, KREK, Tiyatro Oyunbaz, Altıdan Sonra Tiyatro gibi özgün gruplar bu bakış açılarıyla başarıyla ortaya koyan bazılarıdır. Ancak ortaya koydukları üretim ve yaratmaya çalıştıkları farklılıklar göz önünde bulundurulduğunda, ağırlıklı olarak metin ve sahneleme/rejileme açısından farklı

üretimler ortaya koymaları sebebiyle bu tezin istikameti dışında değerlendirilmektedirler.

Diğer bütün öncü alternatif gruplar göz önüne alındığında ise çıkış noktaları ve izlenen yöntemler itibariyle tamamının oryantal öğretilerden ve dolayısıyla da 20. yy. öncü tiyatro insanlarından etkilendikleri ortaya çıkmaktadır. Bununla beraber, benzer tarzlar yaygınlaştıkça, tanımlanması ve analiz edilmesi oldukça zor olan üretimler de göze çarpmaktadır. Nitekim, performatif veya ritüelistik üretimlerin entelektüel çevrede popülerleşmesiyle beraber sağlam bir zemine ihtiyaç duymadan yapılan *öykünme* projelerinin sayısı da bir hayli fazladır. Bu tezin temel amacı, tiyatro çevrelerince sıkça bahsi geçen ve bir çok heveskar tiyatro insanına cazip görünen bu tip sahneleme deneyimlerinin ne tip bir arayışın sonucu olarak geliştiğinin izlerini sürmektir.

KAYNAKÇA

1. Altun, H. 2007. "Artaud: Tiyatro ve Şiddet". İstanbul Üniversitesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölüm Dergisi(11): 118-129
2. Artaud, A. 2009. *Tiyatro ve İkizi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
3. Aytaç, S, 2007, *Ezoterizm, farkındalık ve kendini bilmek*, historicalsense. Com. Erişim tarihi: Şubat 2013
<http://www.historicalsense.com/Archive/Fener74.htm>
4. Barba, Eugenio.1994. "Tiyatro Antropolojisi". H.Bahçeci(çev.). Mimesis 5 – Tiyatro/Çeviri Araştırma Dergisi: 43-69
5. Berktaş, A. 1997. *Tiyatro Devrim ve Meyerhold*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
6. Bingöl, Ü. K., 2012. " İnisiasyon ve Ezotorizim. " *Ümitkenanbingöl.com*. Erişim tarihi: Ağustos 2012
http://www.umatkenanbingol.com/ekitaplar/_nisiyasyon_ve_ezoterizm.pdf
7. Birkiye, K. S. 2007. *Çağdaş Tiyatroda Kültürler Arası Eğilim*. Ankara: De Ki Yayınları.
8. Brook, P. 2007. *Açık Kapı: Oyunculuk ve Tiyatro Üzerine Düşünceler*. M. Balay(Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
9. Brook, P. 2010. *Boş Mekan*. İstanbul: Hayalbaz yayıncılık.
10. Braun, Kazimier. 1994. "Grotowski Nerede?", MİMESİS 5. Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi: 209-226.
11. Castaneda, C. 2000. *Sihirli Geçişler*. N. Erkmən(çev.). İstanbul: Söz yayınları.
12. Carlos Castaneda Röportajı. 1997. *Ruhun yolculugu.com*. Erişim tarihi: Nisan 2013
http://www.ruhun yolculugu.com/kindred_spirit_dergisi_carlos_castaneda_r oportaj-t10947.0.html;wap2=
13. Chaikin, J. 2001. *The Presence Of The Actor*. Theatre Communications Group, 3.Baskı
14. Chittick. C.W. 1983. *The Sufi Bath of Love*. America: State University of New York Press Albany
15. Cole,T., Chinoy, K. H. 1970. *Ünlü Oyunculardan Oyunculuk Sanatı 1*. M. Balay(çev.).İstanbul: Mitos Boyut Yayınları
16. Çevik, A. 2005. "Yirminci Yüzyıl Oyunculuk Eğitimi" *Adnancevik.com*. Erişim Tarihi: Şubat 2013 <http://www.adnancevik.com/pdf/teori/VI/13.pdf>
17. Diderot,D. 2000. *Aktörlük Üzerine Aykırı Düşünceler*. İstanbul: Cumhuriyet yayınları.
18. Dikilitaş,İ. 2009. Konstantin Stanislavskiy'in oyunculuk yöntemi ve evrimi: Vsevolod Meyerhold ve Yavgeniy Vakhtangov'un Yönteme Fonsiyonel Bakışı. Yüksek Lisans Tezi. Adana: Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
19. Durak, Mustafa. 2010. "Sanatın Kıymeti Kıyameti". *Scribd.com*. Erişim tarihi: Şubat 2012 <http://tr.scribd.com/doc/27103579/Sanat%C4%B1n-K%C4%B1ymeti-K%C4%B1yameti>
20. Eliade, M. 2006. *Şamanizm*. İ. Birkan(çev.). Ankara: İmge Yayıncılık
21. Eraydın, S. 1997. *Tasavvuf ve Tarikatlar*. İstanbul: Marmara Üniversitesi İlahiyat fakültesi Vakfı Yayınları

22. Erdoğan, İ. 2006. Kültürlerin Kesişme Noktasında Tiyatro ve Çağdaş Sahneleme. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
23. Ezoterizm. 2012. *dunyagerceklerim.blogspot.com*. Erişim tarihi Şubat 2013 <http://dunyagerceklerim.blogspot.com/2012/04/ezoterizm.html>
24. Ezoterik Topluluklar ve İnisiyasyon. 2004. *Astroset.com*. Erişim tarihi: Şubat 2013 http://www.astroset.com/bireysel_gelisim/ezoterizm/inisiyasyon.htm
25. Ezoterik yaşam. 2013. Erişim tarihi: Mart2013 <http://www.metatronlayasam.com/ezoterik-yasam/>
26. Geometri, T. 2002. "Ezoterik Örgütlerde İnisiyasyon." *hermetics.org*. Erişim Tarihi: Mart 2013 <http://www.hermetics.org/thamos1.html>
27. Grotowski, J. 2002. *Yoksul Tiyatro Doğru*. H. Yetişkin(çev.). İstanbul: Tavanarası yayınları.
28. Gürel, Hakan. 1996. "Eugenio Barba ve Odin Teatret", *Mimesis 6 – Tiyatro/Çeviri Araştırma Dergisi*:309-337
29. Huizinga, J. 1995. *Home Ludens 'Oyunun Toplumsal İşlevi üzerine Bir Deneme'*. İstanbul: Ayrıntı yayınları.
30. Karaboğa, K. 2005. *Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi yayınları.
31. Kocabay Kalkan, H. 2002. "Kültürlerarası Etkileşim ve Eugenio Barba Tiyatrosu". *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölüm Dergisi*(1): 106-117
32. Kocabay Kalkan, H. 2005. "Doğu-Batı Ekseninde Peter Brook'un Mahabharata'sı". *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölüm Dergisi*(6): 31-45
33. Labecka-Koecherawa, M. 1995. *Şaman Ayini- Yeniden Yapılanma*. Tiyatro araştırmaları dergisi:77-98
34. Moore,S.2006. *Stanislavski Sistemi* .İstanbul:Boğaziçi üniversitesi yayınları.
35. Pauwel, L. 1972. Gurdjieff. S. France: Red Whell/Weiser
36. Perrin, M. 2001. *Şamanizm*. İstanbul: İletişim yayınları.
37. Perry, W.N., Lefort, R. 2011. *Gürçiyev ve Gizli Üstadlar: Sufizmi kullanan Modern Akımlar*. İstanbul:İnsan Yayınları
38. Richards,T.2005. *Grotowski ile Fiziksel Eylemler Üzerine Çalışmak*.İstanbul:Norgunk yayıncılık.
39. Schechner,R., Schuman, M. 1976. *Ritüel,oyun ve performans*. New York:Seabury Press yayıncılık.
40. Schimmel, A. 2001. *İslamın Mistik Boyutları*. E. Kocabıyık(çev.). İstanbul: Kabalıcı yayınları.
41. Sezgin, B. 2010. *Edimselliğin Perspektifinden Teatrallik*. *Mimesis-dergi.org*. Erişim tarihi: <http://mimesis-dergi.org/2010/04/edimselligin-perspektifinden-teatrallik/>
42. Sözer,Ş. 2012. " Grotowski'le Beraber ve Grotowski'den Sonra" *Mimesis-dergi.org*. Erişim tarihi: Kasım 2012 <http://mimesis-dergi.org/2010/12/grotowski%E2%80%99yle-beraber-ve-grotowski%E2%80%99den-sonra/>.
43. Stanislavski, S.K. 1992. *Sanat Yaşamım*.S.Taşer(çev.). İstanbul: Can yayınları.
44. Storr. A. 1997. "Feet of Clay." *Georgei Ivanovitch Gürçdjieff* (syf.23-43). America: Free Press paperbacks

45. Şenocak,E.A. 2008. "Amerikan Tiyatrosunda Açık Bir Varoluş: Joseph Chaikın Ve The Open Theater" İstanbul Üniversitesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölüm Dergisi(13):30-43
46. Wolford, L. *Grotowski's Objective Drama Research*, Jackson: University Press on Missisipi 1996, syf: xiii

