

**T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TİYATRO KURAMLARI, ELEŞTİRİ VE DRAMATURGİ
ANABİLİM DALI**

**CANLI BİR DENEYİM OLARAK OYUNCUNUN SANATI
VE GELENEKSEL PERFORMANS SANATLARINDA
İCRA**

Doktora Tezi

Şebnem SÖZER ÖZDEMİR

Ankara - 2016

**T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TİYATRO KURAMLARI, ELEŞTİRİ VE DRAMATURGİ
ANABİLİM DALI**

**CANLI BİR DENEYİM OLARAK OYUNCUNUN SANATI
VE GELENEKSEL PERFORMANS SANATLARINDA
İCRA**

Doktora Tezi

Şebnem SÖZER ÖZDEMİR

Tez Danışmanı
Prof. Dr. Tülin SAĞLAM

Ankara - 2016

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TİYATRO KURAMLARI, ELEŞTİRİ VE DRAMATURGİ
ANABİLİM DALI

**CANLI BİR DENEYİM OLARAK OYUNCUNUN SANATI
VE GELENEKSEL PERFORMANS SANATLARINDA
İCRA**

Doktora Tezi

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Tülin SAĞLAM

Tez Jürisi Üyeleri

Adı ve Soyadı

İmzası

Prof. Dr. Arzu ÖZTÜRK MEN
Prof. Dr. Tülin Sağlam
Yard. Doç. Dr. Çağlar Erneli
Doç. Dr. Cüvel Fıncı
Selda Öndül Prof. Dr.



Tez Sınavı Tarihi 27.01.2016

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Bu belge ile, bu tezdeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu beyan ederim. Bu kural ve ilkelerin gereği olarak, çalışmada bana ait olmayan tüm veri, düşünce ve sonuçları andığımı ve kaynağını gösterdiğimi ayrıca beyan ederim. (.28../01./2016)

Tezi Hazırlayan Öğrencinin
Adı ve Soyadı

Şebnem SÖZER ÖZDEMİR

İmzası

.....

ÖNSÖZ

Doğu coğrafyasına ait geleneksel performans sanatlarına olan ilgim Japonya'ya gittiğim 2005 senesinde başladı. İki yıl yaşadığım bu ülkede bir yandan bazı geleneksel performans biçimlerini ustalarından öğrenirken, bir yandan da kendi ülkemizin performans gelenekleri üzerine merakım artıyordu. Türkiye'ye döndüğümde bizim geleneklerimize özgü çağdaş araştırmaların çok az yapıldığını fark ettim. 2011 yılında tiyatroyu Türkiye'ye özgü geleneklere bakarak yeniden tanımlamaya girişen St. Blaise Tiyatro Araştırma ve Yaratım Merkezi (CRT St. Blaise) ile karşılaşmamla birlikte bu konuda kuramsal bir araştırma yapma düşüncem daha da olgunlaştı. Bu tiyatro merkeziyle bu tez çalışması dâhilinde bir alan çalışması yapma fırsatını da yakaladım.

Buradan bana provalarını açan ve düşüncelerini paylaşan CRT St. Blaise ekibi ve özellikle yönetmen Ali İhsan Kaleci'ye, doktora süreci boyunca bana çok şey katan Ankara Üniversitesi Tiyatro Bölümü'ndeki hocalarıma, değerli katkılarıyla tez jürimde bulunan Doç. Dr. Türel Ezici, Prof. Dr. Arzu Öztürkmen ile tez izleme komitemde yer alan Prof. Dr. Selda Öndül ve Yrd. Doç. Dr. Çağlar Enneli'ye ve elbette desteğini her zaman hissettiren tez danışmanım Prof. Dr. Tülin Sağlam'a çok teşekkür ederim. Ayrıca doktora sürecinin her aşamasında yanımda olan anneme, babama ve eşime de çok teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	i
İÇİNDEKİLER	ii
GÖRSELLER	iv
GİRİŞ	1
1. BÖLÜM: TÜRKİYE’DEKİ GELENEKSEL PERFORMANS SANATLARI ..	17
1.1. İcra Öğeleri	17
1.1.1. Saz Çalma ve Şarkı/Türkü Söyleme	17
1.1.2. Hikâye Anlatma	26
1.1.3. Oynama	45
1.1.4. Ayin	54
1.2. Temel Özellikler	57
1.2.1. Sözlü Kültür	57
1.2.2. Bütünsellik	62
1.2.3. Zanaatkârlık	64
1.2.4. Maneviyat	69
1.3. Emik Anahtar Kavramlar	74
1.3.1. Meşk ve Makam	74
1.3.2. Tavır	81
1.3.3. Mukabele (Karşılaşma)	84
1.3.4. Muhabbet / Sohbet / Aşk	86
1.3.5. Meclis ve Cemaat	89
1.3.6. Âdâb	91
1.3.7. Oyun	94

2. BÖLÜM: BİR AKSİYON OLARAK MEŞK	97
2.1. Oyuncunun Sanatı: Aksiyon	97
2.1.1. Stanislavski ve Fiziksel Aksiyon	99
2.1.2. Brecht ve Ek Aksiyon	106
2.1.3. Grotowski ve Literal Aksiyon	109
2.2. Geleneksel Performans Sanatları İcracısının Sanatı: Meşk Etme	120
2.2.1. İcracının İlişkileri	120
2.2.1.1. İcracının Diğer İcracılarla ve Seyirci/Dinleyicilerle İlişkisi: Muhabbet Yoldaşlığı	120
2.2.1.2. İcracının Malzemesiyle İlişkisi: Temsil Etme Yerine Teslim Olma	144
2.2.2. Zamanın Yontulması	164
3. BÖLÜM: MEŞK TİYATROSUNA DOĞRU	173
3.1. CRT St. Blaise ile Alan Çalışması	173
3.1.1. Alanın Tarifi ve Kapsamı	173
3.1.2. Metodoloji ve Süreç	176
3.1.3. Değerlendirme	179
3.1.3.1. Sözlü Geleneğin Devamı Olma	179
3.1.3.2. <i>Mimesis</i> 'in Reddi	201
3.1.3.3. Bireyselliğin Eleştirisi	219
3.2. Bir Gelenek Olarak Oynamak	230
SONUÇ	243
ÖZET	246
ABSTRACT	247
KAYNAKÇA	248

GÖRSELLER

Şekil 1	‘Köroğlu’ provaları	175
Şekil 2	‘İdeogram Projesi’ sırasında zeybek çalışması, 2011	186
Şekil 3	‘Leyla ile Mecnun’ gösterimi, 2013	197
Şekil 4	‘Leyla ile Mecnun’ gösterimi, 2013	197
Şekil 5	Kathakali’de “açan nilüfer çiçeği” hareketi	211
Şekil 6	Sema	212
Şekil 7	Semah	213
Şekil 8	‘Köroğlu’ provaları	215
Şekil 9	‘Leyla ile Mecnun’ gösterimi, 2013	215
Şekil 10	‘Köroğlu’ provaları	218

GİRİŞ

Tiyatro oyunculuğu **icra** (*performance*) temelli bir sanattır ve özünde oyuncuların seyircilerle paylaştığı **canlı bir deneyimin** oluşturulması yatar. Bu özellik tiyatrunun, ister modern ister geleneksel olsun, tüm diğer performans sanatlarıyla paylaştığı ortak bir özelliğidir. Bu tez çalışması oyuncunun sanatındaki canlı deneyiminin araştırılmasına kuramsal bir katkıda bulunmak amacıyla, Türkiye’ye özgü geleneksel performans sanatlarına odaklanmakta ve bu sanatlara oyunculuk ve performans kuramlarından doğan taze bir perspektifle bakan bir inceleme yapmayı önermektedir. Bu amaç doğrultusunda sözü geçen sanatların biçimsel özelliklerinden ziyade, icralarının temellerine ve canlı bir deneyimi nasıl oluşturduklarına odaklanılmaktadır. Geleneksel performans sanatları yalnızca sanat kuramı ve tarihinin değil, kültürel antropolojinin de araştırma konuları içinde yer almaktadır. Bu ortak ilgi 1980’lerde sahne sanatları ve kültürel antropolojinin işbirliğinden doğan “Performans Çalışmaları” adlı yeni bir disiplinler arası alanın ortaya çıkmasına yol açmıştır (Schechner, 2006). Bu tez çalışması, tiyatro kuramı ve performans çalışmalarının kavram ve araçlarıyla beraber, kültürel antropolojinin kavram ve araçlarından da yararlanmaktadır.

Oyuncunun sanatı üzerine böyle bir araştırmaya girişilmesine yön veren temel unsurlardan biri, 20. yüzyılın ilk yarısından itibaren çeşitli düşünürler tarafından modern çağa özgü bir durum olarak dile getirilen “deneyim krizi” fikridir. Bu fikre göre modern insan her geçen gün gerçek bir deneyim yaşama olanağından daha da uzaklaşmaktadır (Jay, 2012). Alman estetik kuramcısı ve düşünürü Walter Benjamin (1999) bu durumu 1930’larda “deneyim yoksulluğu” olarak adlandırmıştır. Ona göre Birinci Dünya Savaşı’nın yaşattığı travma ve teknolojiye gelişmeler Batılı modern

toplumda deneyimin büyük ölçüde değer kaybetmesine yol açmış ve sözde bu durumu telafi etmek üzere canlandırılmaya çalışılan astroloji, yoga bilgeliği, Hıristiyan bilimi ya da skolastik felsefe gibi gelenekler aynı deneyim yoksulluğunun arka yüzü olmaktan başka bir işe yaramamıştır. Gene de Benjamin çizdiği tüm bu karamsar tabloya rağmen, gerçek deneyime erişmenin nasıl mümkün olacağı üzerine düşünmekten ve yazmaktan geri durmaz. Fransız şair Charles Baudelaire üzerine bir incelemesinde, felsefenin 19. yüzyılın sonundan bu yana “gerçek deneyim”i ele geçirmek için çabaladığının üstünde durur; “yaşam felsefesi” olarak sınıflandırılan bu çabaların çıkış noktası toplumsal yaşam değil, şiir, doğa ve mitoslar çağı olmuştur (Benjamin, 2006a: 117). Ona göre Fransız filozof Henri Bergson’un bilinçdışı hatırlama ile ilgili düşünceleri bu çabalar içinde önemli bir yere sahiptir:

Bu alanda yazılanların doruk noktasında bir anıt olarak Bergson’un ilk yapıtlarından *Matière et mémoire* (Madde ve Hafıza) durur. ...Başlığı, hafızanın yapısını deneyimin felsefi yönü için belirleyici gördüğünü gösterir. Gerçekten de deneyim, hem kolektif hem de özel yaşamda, bir gelenek işidir. Anılarda sıkı sıkı saptanmış tek tek durumlardan çok, biriktirilmiş, çoğu kez bilincine varılmamış, ancak hafızada birbiriyle kaynaşmış verilerden oluşur (Benjamin, 2006a: 117-118).

Benjamin’in deneyimi, anıları biriktirerek ve iç içe geçirerek çalışan hafızanın yapısı üzerinden gelenek fikrine bağlaması kayda değerdir. Görünen o ki deneyimin yoksullaşmasının temel nedenlerinden biri, geleneğin de kaynağı olan anıların biriktirilmesi ediminin yitimidir. Benjamin (2006b) benzer görüşleri, Rus hikâye anlatıcısı Nikolay Leskov’un eserleri üzerine yazdığı ‘Hikâye Anlatıcısı’ adlı yazısında da dile getirir. Ona göre kaynağı ‘ağızdan ağıza aktarılan deneyim’ (Benjamin, 2006b: 78) olan ve modern çağda bizden gitgide uzaklaşmakta olan hikâye anlatımı geleneği, yıllarca üst üste yığılarak iç içe geçmiş onlarca insanın deneyimlerine ve bunların bir anlatıcı tarafından bugün burada hatırlanmasına dayanmaktadır: ‘Anlatıcı hikâyesini deneyimden çekip alır, kendi deneyiminden ya

da ona aktarılanlardan ve o da bunu kendisini dinleyenlerin deneyimi haline getirir’ (Benjamin, 2006b: 81). Burada önemli olan nokta, Benjamin’in deneyimleri paylaşma yeteneğimizin simgelerinden biri olarak gördüğü sözlü hikâye anlatımına can veren temel unsurun hatırlama eylemi olmasıdır:

Hatıra..., bir olayı kuşaktan kuşağa aktaran gelenek zincirini oluşturur. ...Bütün hikâyelerin sonunda oluşturacağı ağı örmeye başlayan hatıradır. Büyük hikâye anlatıcılarının, özellikle de Şarklıların göstermiş olduğu gibi her hikâye bir diğerine bağlanır. Her birinde, hikâyesi sona erdiğinde onun yerine aklına hemen yeni bir hikâye gelen bir Şehrazat vardır. İşte anlatı sanatının...destansı *hafızası*...budur (2006b: 90).

Bugün anıları biriktirip kaynaştıran hatırlama eyleminin zayıflamasıyla birlikte, hem hikâye anlatımı, hem de gerçek bir deneyim yaşama olanağı bize her geçen gün daha da yabancı hale gelmektedir. Bir yandan deneyimin yıkımından dem vurup, öte yandan deneyimi sözlü hikâye geleneği ile ilişkilendiren tek düşünür Benjamin değildir. İtalyan felsefeci Giorgio Agamben (2010), Benjamin’in deneyimin yoksulluğu teşhisine katılmakla birlikte, bunu Birinci Dünya Savaşı felaketine bağlayan Alman düşünürden farklı olarak, bugünün karakteristik özelliklerinden biri olan deneyimin yıkımı için bir felaketin gerekli olmadığını, büyük kentteki sıradan gündelik deneyimin buna yeterli olduğunu savunur (2010: 16):

...çağdaş insanın ortalama bir günü deneyime çevrilebilecek neredeyse hiçbir şey içermemektedir artık... Modern insan akşam evine - eğlenceli ya da sıkıcı, sıra dışı ya da sıradan, korkunç ya da keyifli - bir sürü olay yaşamış ve tükenmiş olarak döner ama bu olayların hiçbiri deneyime dönüşmemiştir.

Bugün gündelik yaşamı - geçmişte hiç olmadığı kadar - dayanılmaz kılan şey onun deneyime çevrilemezliğidir, çağdaş yaşamın geçmiştekine oranla anlamsız ya da yetersiz olması değil. ...deneyim kendine gereken bağlantıyı bilgide değil, otoritede, yani söz ve öyküde bulur; ve günümüzde hiç kimse bir deneyimin hakikatini garantilemeye yetecek otoriteyi elinde bulunduruyormuş gibi görünmemektedir...

...Deneyimler var, ama insanın dışında gerçekleşiyorlar. Daha da tuhaf olanı, insanın bu deneyimleri sadece seyrediyor olması... (2010: 16-17).

Eğer tiyatronun özünde gerçekten de oyuncuların seyircileriyle paylaştığı canlı bir deneyimin yaratılması yatıyorsa, oyuncunun sanatının araştırılması kuşkusuz ki modern çağda deneyimin yıkımına dair bu eleştirilerden kendini ayrı tutamaz. Artık herhangi bir deneyimin yaşanmadığının, fakat sadece seyredilebildiğinin iddia edildiği bir zamanda tiyatro nasıl bir tavır takınacaktır? Aslında modern çağda deneyimin yıkımı düşüncesi, 20. yüzyılın başlarından itibaren tiyatro dünyası içinde de kendine yer bulmuş olan bir düşüncedir. Benjamin'le aynı yıllarda Fransız tiyatro düşünürü ve yönetmeni Antonin Artaud (1993, 1995, 2002) modern çağa dair çok benzer bir eleştiriyi dile getiriyordu. Ona göre 20. yüzyıl “yaşamın çöküşü”ne tanıklık ettiğimiz bir çağdı ve her ne kadar tiyatro özünde insanlara yaşamsal bir deneyim sağlama yetisini barındırsa da metne dayalı Batılı burjuva tiyatrosu bu özelliğini çoktan yitirmişti. Artaud bu sebeple, metin yerine bedensel deneyimin ön plana çıktığı, yaşamla bir olan, yeni ve “gerçek” bir tiyatronun kurulmasını önermekteydi. Ona göre ancak ‘Zulüm Tiyatrosu’ adını verdiği böyle bir tiyatro sayesinde modern insanın yeniden yaşama ulaşması mümkün olacaktı. Artaud her ne kadar yeni bir tiyatro yaratmayı amaçlasa da, ilgisi - özellikle Avrupa dışında bulunan - performans sanatı geleneklerine yönelmiştir. ‘Zulüm Tiyatrosu’ kuramını ortaya koyarken, Bali’ye ait performans sanatlarından, Meksika’da bulunan bazı yerli ritüellerinden, totemcilikten örnekler verir. Ona göre Batılı modern kültür tanımı yaşamla uyumsuzken, bu gelenekler bu kültür tanımının dışında yer alan, yaşamla iç içe olan önemli kaynaklardır. Artaud’nun Batılı modern kültüre ve tiyatroya getirdiği eleştirinin Avrupa tiyatrosu üstünde önemli etkileri olmuştur. Fakat onu takip eden yaklaşımlar içlerinde pek çok tehlike de taşımaktadır. Öyle ki kimi zaman bugünün hayali bir ötekisini yaratan oryantalist yaklaşımlar, geleneksel performans sanatlarını

idealleştirip sabitlemeyi ve olduğu gibi tekrarlamayı öneren romantik ve nostaljik yaklaşımlarla birleşir. Oysa ne Benjamin ne de Artaud geçmişe dönmekle ve/veya gelenekleri birebir tekrar etmekle ilgilenmektedir; onların odağında her zaman bugünün eleştirisinden doğacak olan daha iyi bir gelecek vardır. Benzer şekilde Agamben de Benjamin'in "gelecek felsefe" programını üstlendiğini belirtir ve amacının 'gelecekteki bir deneyimin filizlenmekte olan tohumunun...olgunlaşabileceği mantıksal yeri hazırlamak' olduğundan söz eder (2010: 17).

Bu tez çalışmasının Türkiye'ye ait geleneksel performans sanatlarını araştırmaya yönelmesindeki amaç, geçmişe dönmek veya geçmişten miras kalan bu gelenekleri sabitleyip günümüz tiyatrosunun amaçları doğrultusunda kullanmak değil - ki bunlar yapılmış ve yapılmaktadır - , tiyatroya ve oyuncunun sanatına katkıda bulunabilecek özünü ortaya koymaktır. Peki ama bu sanatların araştırılması bugünün oyuncusunun sanatına nasıl bir katkı sağlayabilir? 20. yüzyılın ikinci yarısında Artaud'nun izinden giden önemli tiyatro insanlarından biri olan ve sanat yaşamının son dönemini özellikle geleneksel şarkı söyleme pratiklerinin araştırılması ve uygulamasına adanmış Polonyalı yönetmen Jerzy Grotowski (1994d) amacının günümüzde sıklıkla karşılaşılabilen diletantlıkla (ustalığın karşıtı olan heveskârlık) baş etmek olduğunu açıklar. Geleneklerin uzun yıllar boyunca yaşamasını sağlayan, yıllar içinde sayısız sanatçının katkısıyla incelikle işlenmiş yöntemleri içinde barındırıyor olmasıdır; bu bakımdan ustalığa büyük önem veren gelenek hiç kuşkusuz ki diletantlığın karşıtıdır. Grotowski yıllar boyunca çeşitli geleneksel teknikleri araştırdığını belirtir. Ona göre bu teknikler öylece alıp kullanılamaz; onların gereksindiği yetkinlik düzeyine ulaşmak için uzun zaman alacak dikey bir araştırma yapmak gerekir. Bu geçmişe

doğru ynlene, ama aynı anda geçmişin bugndeki yansımalarının izini süren bir araştırmadır. Grotowski geleneksel şarkılar çalışması içinde şu soruları ortaya atar:

...şarkıyı söyleyen kimdir? O siz misiniz? Ama bu bykannenizin şarkılarından biriye, o hala siz misiniz? Ama eğer siz gövdenizin itkileriyle bykannenizi arayıp bulmaya çalışıyorsanız, o zaman şarkı söyleyen ne siz ne de bykannenizdir: bykannenizi ararken şarkı söyleyen sizsiniz, yani, büyükanne/şarkıcnızı arayıp bulmaya çalışıyorsunuz. Belki birinin bu şarkıyı ilk kez söylediği, hayal edilmesi zor bir zamana ve yere doğru geri gidersiniz. İlk kez söylenmiş şarkı ne anlama gelir? Bu anonim olan, gerçek geleneksel şarkıdır. Bu bir halk şarkısıdır diyoruz; ama halkın içinden bir kişi bu şarkıyı söylemeye başladı. şarkıya sahiptiniz, kendinize bunun nerede başladığını sormalısınız. ...eğer şarkının başlangıcına doğru gitme yeteneğiniz varsa, o zaman artık şarkı söyleyen bykanneniz değildir, ama atalarınızdan, memleketinizden, köyünüzden, anne ve babanızın ve bykbabanızın köyünden birisidir. Mekân bizzat şarkı söyleme tarzının kendisiyle kodlanmıştır. ...Sonunda bir yerden geldiğini keşfedersin. ...Sen birinin oğlusun. Bir serseri değilsin, bir yerden, bir memlekettten, bir bölgeden, bir kır manzarasının içinden geliyorsun. evrende, kimliği olan insanlar vardı, uzakta ya da yakında. Bu sensin 200, 300, 400, ya da 1000 yıl önce, ama sensin, aynı sen. Çünkü ilk dizeleri söylemeye başlayan kişi bir yerden, bir mekândan birinin oğluydu. Bu yüzden, eğer bütün bunları keşfedersen, sen de birinin oğlusun. Eğer keşfetmezsen, herhangi birinin oğlu değilsin; kopuk, kısır, verimsizsin (1994d: 205-206).

Grotowski'nin sözleri bize gelenekle nasıl ilişki kuracağımıza dair iki önemli ipucu vermektedir. Her şeyden önce gelenek nostaljik bir mesafeyle uzaktan bakacağımız, ölmüş ya da donmuş bir şey değildir; bizzat bugün yaşayan insanların içinde - ruhunda, belleğinde ve hatta bedeninde - varlığını sürdürmekte ve keşfedilmeyi beklemektedir. Öte yandan Grotowski geleneğin sanatçının sırtını çevirip görmezden gelebileceği bir şey olmadığı konusunda da uyarıda bulunur. Ona göre, geleneğin keşfi günümüz sanatçısına yaratıcılık imkânını sunacak olan yegâne şeydir; bu gerçekleşmediği durumda sanatçı kısır ve verimsiz kalacaktır. Bütün bunlara geleneğin insanın kaçabileceği bir şey olmadığını da eklemek gerekir; gelenek, mirasçıları tarafından keşfedilsin ya da keşfedilmesin, bugünün insanların içinde yaşamayı ve onları etkilemeyi sürdürmektedir. Bugün atılacak her adımın üstünde onun gölgesi vardır.

Türkiye'nin geleneksel performans sanatları çeşitliliği açısından oldukça zengin olduğunu söylemek mümkündür. Ülkede bu konuda çalışan araştırmacıların önemli avantajlarından biri, bu sanatların önemli bir bölümünün özgün yaşam alanında canlı varlığını halen sürdürüyor olmasıdır. Gelenek yalnızca akademik ya da kültürel çalışmalar bağlamında değil, toplum yaşamının içinde de yaşamaktadır. Sanat ve tiyatro tarihi bu tez çalışmasının odağını oluşturan bu sanatları çeşitli modern sanat kategorilerinin içine yerleştirmeye çalışsa da ve her ne kadar bu sanatlar genel bir kategori olarak “performans sanatları” başlığının altına yerleştirilebilse de, yakından bakıldığında modern sanat tanımlarının ve kategorilerinin sınırlarını zorladıkları görülür. Bu durumun temel nedenlerinden biri, hem kent hem de kır kökenli olabilen bu sanatların müzikten dramaya, şarkıdan dansa, kukla oynatıcılığından hikâye anlatıcılığına uzanan çeşitli sanatsal öğeleri icralarının içinde bir arada barındırmaları ve farklı sanatlar arasındaki ortaklıklar ve geçişlerin çok yaygın olmasıdır. Buna rağmen her bir sanatın kendine özgü özellikleri ve çoğunun özgün geleneksel bir ismi vardır. Modern sanat kategorilerine dayanan tüm sıraya sokma, kategorileştirme, yerini belirleme çabalarına rağmen bu sanatların çoğu halen kendilerine özgü geleneksel adlarıyla anılmaktadırlar. Türkiye'deki geleneksel performans sanatlarının büyük bir bölümünü, çalışma arkadaşları ve öğrencileriyle birlikte yoğun bir biçimde yürüttüğü, yıllara yayılan çalışmalarla tiyatroyla ilişkilendirerek araştırmış ve geriye çok sayıda kaynak eser bırakmış olan tiyatro kuramcısı ve tarihçisi Metin And (2002, 2010, 2012) bu sanatlar arasında şunları sayar; kısmen profesyonellik gerektiren kent kökenli *hokkabazlık*, *meddahlık* (kent kökenli hikâye anlatımı), *Çadır Hayal* (ipli kukla), *Kol Korçak* (el kuklası), *Karagöz* (gölge kuklası), *Ortaoyunu*, ve *Köçeklik/Çengilik/Curcunabazlık* (kent kökenli

dramatik danslar), profesyonelliğin çok nadir olduğu kır kökenli, kimi zaman drama, kimi zaman dans, kimi zaman ritüel ya da bildiğimiz anlamda oyun yanının ağır bastığı, hatta basit bebek şeklinde kukla kullanımının da olabildiği yüzlerce çeşit oyun, ve birer ayin olan tekke kültürü kökenli *sema* ile kır kökenli Alevi-Bektaşî töreni *semah* (ya da *samah*). And bugün Türkiye sınırları içinde icra edilmese de, Osmanlı coğrafyasında bulunan ve muhtemelen Türkiye kültürü üzerinde etkileri bulunan iki İslami gelenekten daha bahseder; İslam tarihinden hikâyeler ve dramatik canlandırmalar içeren *Taziye* ile bir sağaltma töreni olan *Zâr*. And'ın saydıklarının dışında bu tez çalışmasının genel amacı doğrultusunda Türkiye'ye özgü geleneksel performans sanatları arasında kabul edilen diğer pratikler ise şunlardır; kır kökenli *saz ve türkü geleneği*, kent kökenli *musiki geleneği*, kır kökenli bir hikâye anlatımı geleneği olan *âşıklık*. Ülkede bulunan geleneksel performans sanatlarının zenginliği göz önüne alındığında belli seçimler yapma gereği doğmaktadır. Yukarıda da belirtildiği gibi bu tez çalışması, bu sanatlara oyuncunun sanatının araştırılmasına katkıda bulunmak amacıyla taze bir perspektifle bakmayı hedeflemektedir. Bu nedenle tiyatro akademisinin daha kolay içselleştirebildiği ve hâlihazırda üzerinde çok çeşitli çalışmalar yapılmış olan, Karagöz, Ortaoyunu ya da dramatik yanı ağır basan kır kökenli oyunlardan ziyade, hikâye anlatımı, müzik ve dans pratiklerinin daha ağır bastığı âşıklık, musiki, saz ve türkü gelenekleri ile horon, zeybek gibi dans yanı ağır basan kır kökenli oyunlara odaklanılması tercih edilmiştir.

Yukarıda da belirtildiği gibi bu birbirinden farklı gelenekler çeşitli sanatsal icra öğelerini bir arada barındırırlar. Âşıklar hikâyelerini, saz çalıp türküler söyleyerek anlatırlar. Kır kökenli, dansın ağır bastığı oyunlar oynanırken bir yandan da hep bir ağızdan türküler söylemek olağandır. Saz, türkü ve dansın ağır bastığı oyunlar,

dramatik yanı ağır basan kırsal kökenli çeşitli oyunlarla iç içedir. Kimi zaman türküler, danslar ve dramatik öğeler çeşitli çocuk ve yetişkin oyunlarının ayrılmaz parçaları olabilir. Türkü geleneği âşıklar ile benzer bir repertuarı paylaşır ve bu tip hikâyeciliğin izlerini üstünde taşır. Musiki eserlerinde de benzer bir yön vardır. Öte yandan müzik Karagöz'ün vazgeçilmez bir öğesidir; Karagöz ustaları kente ait musikinin yanında kimi zaman kırsal kesime ait türküleri de kullanırlar. Sema ve semah müzik ve dans icrasının (semada musiki geleneği, semahta saz ve türkü geleneği) oldukça baskın olduğu ayinlerdir. Bütün bu nedenlerle bu tez çalışması kapsamında, gerçekte birbirinden kolaylıkla ayrıştırılamayan bütün bu geleneklerin müzik, drama, dans, vb. kategoriler içinde zorlama bir sınıflandırılmasını yapmak yerine, bu sanatlar bağlamında çeşitli şekillerde ortaya çıkan bir takım icra (eyleme) öğelerinin incelenmesi tercih edilmiştir. Bu öğeleri şu başlıklar altında toplamak mümkündür:

a) saz çalmak ve şarkı/türkü söylemek - Türkçede saz kırsal kökenli müzikte kullanılan bir telli çalgının adı olmakla beraber aynı zamanda tüm müzik aletlerini belirten ortak bir terimdir (Türk Dil Kurumu, 2015i). Şarkı kente ait, türkü kıra ait bir terimdir -

b) hikâye anlatmak

c) oynamak - Türkçede bu fiil hem dramatik ve sıradan oyunların oynanması, hem de geleneksel dans icrası için kullanılır (And, 2012; Öztürkmen, 2001; Türk Dil Kurumu, 2015g) -

d) ayin gerçekleştirmek

Bu dört temel icra ögesinin ayrıntılı incelemesi, bu tez çalışmasının birinci bölümünün başında yer almaktadır. Türkiye'deki geleneksel performans sanatlarındaki temel nitelikleri tanıtmayı amaçlayan ve daha çok bir giriş niteliği taşıyan birinci bölüm, bu sanatlarda ortak olarak bulunan bazı temel özellikleri tartışarak devam etmektedir. Bu özellikler dört başlık altında toplanmıştır; *sözlü kültür*, *bütünsellik*, *zanaatkârlık* ve *maneviyat*. Türkiye'ye ait geleneksel performans sanatları belli kategorilerin içine sokulamayışlarının yanında, modern sanat tanımının dışında değerlendirmeye mecbur bırakan bir diğer unsur, gündelik hayatla olan kuvvetli bağlarının onları ayrıışmış “sanat” faaliyetleri olarak görmeyi güçleştirmesidir. Dost sohbetlerinde (evlerde, kahvehanelerde, meyhanelerde) saz çalmak, birlikte şarkı/türkü söylemek, şenlik veya düğünlerde halay çekmek, horon tepmek, zeybek oynamak, vb. sıklıkla karşılaşılan durumlardır. Gezgin sanatçılar olan meddahlar ve âşıklar sanatlarını halkın pek çok başka amaçla da gittiği kamusal mekanlarda (çoğunlukla kahvehanelerde) ya da bazı özel toplantılarda (toylar, düğünler) icra ederler. Kırsal kökenli geleneksel performans sanatları genellikle bütün köyün toplandığı özel durumlarda (şenlik, düğün, mevsimsel ritüel) herkesin katılımıyla icra edilir. Sema ve semah ayinleri tüm dergâhın ya da tüm köy/mahallenin cemaatine aittir ve geleneksel haliyle her bir cemaat üyesinin gündelik yaşamının bir parçasıdır. Bu yönleriyle geleneksel performans sanatları geçmişten gelen ve halen yaşamakta olan Türkiye **sözlü kültürünün** en önemli öğelerini oluşturmaktadırlar. Birer sözlü kültür ürünü olmaları bu sanatların yalnızca aktarılma biçimlerini değil, icra ve yaratım süreçlerini de önemli ölçüde belirlemektedir. Ağızdan ağıza aktarılır, yüzyıllar içinde oluşmuş belirli kuralları takip eden geleneksel icra biçimlerine büyük ölçüde sadık kalır, buna rağmen her

performansın biricikliğine değer verir, bireysellikten ziyade kolektifliği ve anonimliği, metinden ziyade sesi ve bununla birlikte bedenselliği ön plana çıkarırlar. Bütün bunların bir sonucu olarak bu pratiklere sıklıkla sanattan ziyade birer **zanaat** gözüyle bakıldığı görülür. Bu bağlamda yenilik ve yaratıcılık dışlanmamakla beraber vurgu geleneğin iyi öğrenilip, doğru icra edilmesine yöneliktir. Tüm bir kültürün yüzlerce yıllık deneyiminin üst üste yığılmasıyla ortaya çıkan geleneksel performans sanatı pratiklerinin, sanatın henüz zanaattan ayrılmadığı bir zamanın gölgesini taşıdıkları söylenebilir. Bu durum, bu sanatların icrasındaki **bütünselliği** de açıklayabilir. İcracılar modern anlamda yalnız bir icra ögesi üzerinde özelleşmezler. Her horon tepen belki kemençe çalamaz, ama kemençe çalan horon da tepmelidir. Türk musikisinde iyi sazende olmayandan iyi hanende de olamayacağı düşünülür. Mevlevi dervişleri uzun eğitimleri boyunca hem kudümle usul vurmaya, hem ney çalmaya, hem sema etmeye, hem de Kuran, Mesnevi ve n'at okumayı öğrenirler. Mevlana'nın kendisi şu an bize yazılı dilde ulaşmış olsa da hikâye anlatıcılığı ile tanınır. Karagözcünün sadece iyi kukla oynatması yetmez, aynı zamanda iyi bir musikişinas olması ve iyi şarkı söylemesi de gerekir. Bütün bunların yanında, sanat tarihi ya da kuramı çok üzerinde durmasa da, geleneksel performans sanatlarının icrasına antropolojik bir bakış açısıyla yaklaşıldığında göz ardı edilemeyecek olan ve bu sanatları modern sanat tanımının dışında bırakan bir diğer unsur kimi zaman açık, kimi zaman da örtük olarak **maneviyata** yapılan vurgudur. Çoğu durumda bu sanatların icracısı da seyircisi de kendisini dünyevi amaçlardan uzaklaştıran, gündelik-dışı, ruhani bir deneyimin peşindedir. Geleneksel performans sanatı pratikleri Türkiye'de bulunan tüm diğer geleneksel sanatlar gibi büyük ölçüde İslami tasavvuf anlayışının etkisi altında şekillenmişlerdir.

Türkiye’de bulunan geleneksel performans sanatlarının onları geleneksel sanat tanımlarının dışında bırakan tüm bu ortak özellikleri düşünüldüğünde, bu sanatların icrasını incelerken bizzat icracıların bakış açılarının/dünya görüşünün (onlarla bu dünyayı paylaşan seyircileri de göz ardı etmeden) ön plana çıkarılmasının gereği net bir şekilde ortaya çıkar. Çağdaş kültürel antropoloji, bizzat kendi kuruluşunun söylemsel temel taşlarından biri olsa da bugün artık çok sorunlu olarak kabul edilen etnomerkezci ve evrenselci bakışın tuzaklarının üstesinden gelmek için bir yöntem arayışı içinde “etik/emik” ayrımını ortaya atmıştır. “Etik” dışarıdan bakış anlamına gelirken, “emik” bir kültürü içeriden, bizzat kendi ölçütlerine, anlamlar sistemine ve değerlerine göre değerlendiren bakış anlamına gelir (Kaeppler, 1999). Bugün artık bir kültüre bakarken o kültürün kendisinin ürettiği emik kavramların kullanılması ve bu kavramların hali hazırda var olan sözde evrensel, ama gerçekte dışsal kavramlara dönüştürülmeden, neyse o olarak değerlendirilmesi, çok daha önemli sayılmaktadır. Örneğin Türkiye’ye özgü geleneksel performans pratiklerinde önemli yeri olan “aşk” ya da “gönül” kavramlarını mevcut Batılı sanatsal ya da antropolojik kavramlarla karşılamak ya da açıklamak çok da mümkün görünmemektedir. Bu kavramlar kendi özel bağlamları içinde kendi özel anlamlarını kazanmışlardır. Bu tez çalışması kültürel antropolojiden ödünç aldığı bu bakış açısıyla Türkiye’deki geleneksel performans sanatlarının icrasında ön plana çıkan belli başlı “emik” kavramları ortaya koyup, araştırmasını bu kavramların çizdiği çerçeve içerisinde sürdürmeye çalışmaktadır. Birinci bölümün son kısmında tanımlanıp açıklanacak bu emik kavramlar şunlardır; *meşk* ve *makam*, *tavır*, *mukabele*, *muhabbet*, *sohbet* ve *aşk*, *meclis* ve *cemaat*, *âdâb* ve son olarak *oyun*. Bu kavramların seçilmesinin nedeni her birinin geleneksel performans sanatlarındaki canlı deneyimin yaratılmasına yönelik

önemli ipuçları taşıyor olmasıdır. **Meşk** genel anlamıyla musikide geleneğin aktarımını sağlayan özel bir yöntemi belirtse de, Türkiye’de bulunan geleneksel performans sanatlarına özgü icra biçimlerinin şekillenmesinde çok önemli etkileri vardır. Musiki ve türkü geleneklerine ait olan bir kavram olan **makam**, temel olarak müzik kurallarını belirten bir terim olsa da, geleneksel performans sanatlarının temel yapılanma ilkelerine dair önemli ipuçları sunmaktadır. **Tavır** gene müziğe ait teknik bir kavramdır, fakat geleneğin bütünlüğü ve aktarımı ile geleneğin içinde yaratıcılığın nasıl var olduğuna dair bilgileri içinde taşımaktadır. **Mukabele** icracıların aralarında oluşan geleneksel performans sanatlarına özgü iletişim biçimini belirten bir kavram olarak ortaya çıkmakla beraber, **muhabbet**, **sohbet** ve **aşk**, **meclis** ve **cemaat** kavramlarıyla birlikte düşünüldüğünde, bu özel iletişim biçiminin icracıların sanatlarıyla ve dinleyici/seyircileriyle kurduğu ilişkilerle nasıl bütünleştiğini anlamamıza yardımcı olmaktadır. **Âdâb** geleneksel performans sanatları bağlamında genel anlamıyla icranın kurallarını ve sınırlarını belirten bir terim olmakla beraber, özel anlamıyla bu sanatların benimsediği dünya görüşünün ipuçlarını da içinde taşır. Tüm diğer kavramlar içinde tek Türkçe kökenli kavram olan **oyun** kavramını tüm diğer kavramları kapsayan şemsiye bir kavram olarak değerlendirmek mümkündür. Çünkü bu tez araştırmasının içinde etraflıca tartışılacağı gibi, **oynama eylemi** Türkiye’ye özgü geleneksel performans sanatlarının tümünde başat bir eylem olarak varlığını sürdürmektedir. Bununla birlikte çok eski bir kelime olan oyun, sanatların henüz birbirinden bütünüyle ayrılmadığı ve hatta bugünkü anlamıyla ritüel, oyun ve çalışmanın bir arada iç içe var olduğu zamanların gölgesini taşımaktadır.

Hiçbir sanatın içinde yaşadığı kültürden bağımsız düşünülmemeyeceği göz önüne alındığında, Türkiye'deki geleneksel performans sanatlarına özgü icranın temel özelliklerinin ortaya konmasının, bugün bu ülkede yaratımda bulunan tiyatro oyuncusuna sanatında ustalaşması yönünde önemli katkılar sağlayacağı açıktır. Tez çalışmasının ikinci bölümü geleneksel performans sanatlarındaki icranın yapısını ayrıntılarıyla incelemeyi amaçlamaktadır. Bu incelemenin alt yapısını oluşturmak için tiyatro kuramına başvurulmuş ve bu bölümün başında 20. yüzyıla ait oyunculuk kuramları içinde oyuncunun en temel yaratımı olarak kavramsallaştırılan **aksiyon** üzerine ayrıntılı bir tartışma yürütülmüştür. Bu tartışma 20. yüzyıl tiyatrosu ve oyunculuk kuramı içinde önemli yeri bulunan üç sanatçıya - Rus oyuncu ve yönetmen Konstantin Stanislavski, Alman tiyatro yazarı, yönetmeni ve kuramcısı Bertolt Brecht ve Grotowski - ait aksiyon tanımlarını temel almaktadır. Bu sanatçıların ortaya attığı oyunculuk anlayışları arasındaki benzerlikler ve farklılıklar, süreklilikler ve süreksizlikler aksiyonun ne olduğu ve ne olabileceği üzerine geniş bir bakış açısı sunmaktadır. Bu tartışmanın ardından bu tez çalışması kapsamında Türkiye'ye özgü geleneksel performans sanatlarına ait aksiyon biçimi olarak kavramsallaştırılan **meşkin** yapısına dair ayrıntılı bir inceleme gelmektedir. Bu coğrafyaya özgü sözlü kültürü belirleyen bir icra biçimi olarak meşkin en temel özelliği canlı, yüz yüze bir iletişimi temel almasıdır. Bu nedenle meşkin yapısı üzerine yürütülen incelemede öncelikle icracıların birbirleriyle ve seyirci/dinleyicilerle kurduğu ilişki üzerine bir tartışma yürütülmüş, sonrasında icracıların bu ilişki bağlamında sanatlarının malzemesiyle nasıl ilişki kurduklarına odaklanılmıştır. İkinci bölümün sonunda meşkin kendine özgü bir aksiyon olarak

zamani nasıl yonttuğu ve icracilar ile seyirci/dinleyiciler için nasıl bir zamansal deneyim sunduğu meseleleri tartişılmaktadır.

Antropolojik bir araştırmayı alan çalışmasından ayrı dűřünmek zordur; hatta ideal olarak antropolojik bir araştırmanın, alan çalışmasında elde edilen verilerin bir sonucu olarak ortaya çıkması beklenir. Sanat alanında yapılan bu tez çalışması bir antropolojik araştırma olmamasına rağmen konusuna yaklaşımında antropolojinin araçlarını ve bakış açısını benimsemekte olduğundan, bir alan çalışması içermesi uygun görűlműřtür. Aslında Türkiye’deki geleneksel performans sanatlarındaki icraya odaklanan bir tez çalışmasının bu pratiklerden biri ya da birkaçı üzerine bir alan çalışması yürütmesi beklenebilirdi. Ancak bu tez çalışması geleneksel performans sanatlarındaki icra kadar, yüzlerce yıldır bu coğrafyada yaşamını sürdürmekte olan bu pratiklerin bugűnün tiyatrosuna ve bugűnün oyuncusunun sanatına yapacağı katkıyla da ilgilenmektedir. Bu nedenle alan çalışması için, geleneksel performans sanatlarından biri veya bir kaçı yerine, çalışmalarını bu sanatlardan esinler alarak sürdüren ve bu sanatların tiyatroyla ilişkisi üzerine kuramsal ve pratik çalışmalar yürütmekte olan bir tiyatro merkezi seçilmiştir. Paris merkezli St. Blaise Tiyatro Araştırmaları ve Yaratım Merkezi ya da kısaca CRT St. Blaise, 2005 yılından itibaren Paris ve Kapadokya’da çeşitli araştırma, çalışma ve eğitim programları yürütmekte olan bir tiyatro derneğidir (*Contemplations*, 2015a). Alan alışması bu merkezin bir yaratımı olan ‘Yer ile Gök Arasında, Körođlu’ oyununun 2015 yazında Kapadokya’da yürütölen provaları üzerine yapılmıştır (*Contemplations*, 2015b). Bu tez çalışmasının üçüncü bölümü, CRT St. Blaise ile yürütölen alan çalışması ile başlamakta ve söz konusu ekip tarafından ortaya konan kendine özgü tiyatro anlayışını pratik çalışmalarla ilişkilendirerek ayrıntılarıyla

incelemektedir. Bu çalışma sonucu elde edilen verilerin, bugünün tiyatrosunun ve oyuncusunun gelenekten öğreneceği çok şey olduğu tezini doğrular nitelikte olduğu söylenebilir. Üçüncü bölümün ikinci yarısında ise Türkiye'ye özgü bir icra biçimi olarak **oynama geleneği** fikri kavramsallaştırılmakta ve 2000 yılından bu yana İstanbul merkezli olarak oyunlar üretmekte olan Tiyatrotem'in çalışmaları üzerinden bir tartışma yürütölmektedir.

1. BÖLÜM: TÜRKİYE’DEKİ GELENEKSEL PERFORMANS SANATLARI

1.1. İcra Öğeleri

1.1.1. Saz Çalma ve Şarkı/Türkü Söyleme

Kırsal kökenli saz, türkü, oyun ve âşıklık geleneklerinden kent kökenli musiki, meddahlık, Karagöz ve Ortaoyunu’na, hatta sema ve semah ayinlerine kadar geniş bir yelpazeyi kapsayan Türkiye’ye özgü geleneksel performans sanatlarına yakından bakıldığında, saz çalma ve/veya şarkı/türkü söyleme icralarını içinde barındırmayan bir türle karşılaşmak neredeyse imkânsızdır. Aynı zamanda bu iki icra ögesi kendi özgün bağlamlarında hemen hemen hiçbir zaman birbirinden kopuk değildir. Bir saz icrası varsa hemen hemen her zaman ona şarkı/türkü ile eşlik edilir. Bu nedenlerden ötürü bu tez çalışması kapsamında saz ve şarkı/türkü icraları bir arada ve öncelikli olarak incelenmektedir. Öte yandan saz ve şarkı/türkü icralarının, farklı geleneksel performans sanatları içinde hikâye anlatımı, dramatik veya sıradan oyunlar ve/veya dans ile iç içe geçtiği de görülür. Bu iç içe geçiş asla yalnızca bir yan yana geliş değildir. Saz ve şarkı/türkü icrası ile birlikte var olan hikâyeler, dramatik metinler ve hatta dansın/ayinin bir parçası olan naralar, komutlar, vb. yalnızca söz olarak kalmaz, ezgi ve ritim kazanırlar. Öyle ki geleneksel performans sanatlarında **sözün**, çeşitli biçimlerde ve düzeylerde, fakat temelde **ezgili söz** olduğunu söylemek mümkündür. Aslında, hem söz için, hem de şarkı/türkü icrası için aynı yüklemi kullanan Türkçe dilinin bu ikisi arasında keskin bir ayırım yapmadığını iddia etmek mümkündür; bu coğrafyada söz de, şarkı/türkü de **söylenir** (Türk Dil Kurumu, 2015k). Bu bağlamda

saz, ezgili sözün eşlikçisi ve kardeşidir. Saz ile sözün bu kardeşliği, ya da birliği özellikle âşıklık sanatında net bir şekilde görünür olur. Her ne kadar modern sanat kategorilerine göre her şeyden önce bir hikâye anlatımı sanatı olarak tanımlansa da, âşıklık sanatının olmazsa olmaz iki ögesi saz ile ezgili sözdür. Azeri araştırmacı Şerhiyye Heziyeva (2010a) Kars'taki âşıklık geleneği üzerine hazırladığı çalışmada aşığın şiirinin müzik ile sıkı bağlantı içinde olduğunu belirtir. Onun anlatımıyla âşık '[ş]iiri yazmaz söyler. Onda şiir, müzikten ayrılmaz; demek ki sadece söylemez, çalar ve çağırır. Âşıklar düz konuşma ile şiir söylemeyi dilden söylemek ve telden söylemek deyimleriyle ayırırlar' (Heziyeva, 2010a: 213). Herhalde âşıklık sanatında **söze** nasıl yaklaşıldığını, âşıkların bizzat kendi aralarında kullandıkları emik "telden söylemek" teriminden daha iyi hiçbir şey anlatamazdı. Gerçekte âşığı âşık yapan anlattığı hikâyeden çok sazıdır, daha doğrusu sazıyla ya da sazından söylediği şiiridir. Türk halkbilimci Bayram Durbilmez sazın âşıklık sanatındaki yerini ve önemini anlattığı makalesinde, bir araştırmacı tarafından sazsız atışmaları istenen âşıkların tüm ustalıklarını, özellikle de irticalen söyleme yeteneklerini bir anda nasıl kaybettiklerini anlatır; bu tuhaf deney sonucunda sazı elinden alınan âşıklar hece sayısını ayarlayamamış, kelimeleri ustaca sıralayamamış, kısacası şiir söyleyemez hale gelmişlerdir (2010: 150). Görünen o ki bu coğrafyanın geleneksel performans sanatlarında saz ile söz birbirinden koparılamaz bir ikilidir. Bir diğer araştırmacı Cengiz Gökşen (2011) halkın gözünde âşığın 'elinde sazı, dilinde sözü olan biri' olarak algılandığından söz eder (153) ve ekler:

...toplumun ileri gelenlerinin düğün veya sohbet için toplandığı yerlere meclis denir. Meclisin kurulduğu yerlerde ise söz olur. Sözün olduğu yerde ise saz olur. Çünkü meclislerde sohbet ve muhabbet sadece sesle değil, aynı zamanda sazla yapılır. Bu yerler hoş vakit geçirilen eğlence mekânları olduğu gibi, birer yaygın eğitim merkezleridir. Toplumsal değerlerin kuşaklar arasındaki aktarımı bu yerlerdeki söz ve sohbetler vasıtasıyla sağlanır. Saz bu yerlerin cazibe vasıtasıdır (Gökşen, 2011: 154).

Gökşen'in âşıklık olgusunu açıklama biçimi, bu sanatın bizzat kendisinden ziyade, toplumda var olma biçimini merkeze almaktadır. Bu anlatım, âşığın sazını ve sözünü meclisin sözünden ayrı tutmayarak, saz ile sözün birliği kadar bu ikisinin toplumsal yaşamın ayrılmaz birer parçası oluşuna da dikkat çeker. Gökşen'in tanımlamasında, geleneğin sahiplerine göre bir çeşit önem sırası işaret ettiği söylenebilecek ilginç bir düşünme çizgisi vardır; araştırmacı en başa meclis olgusunu koyarken, ardından sözün ve sözün de ardından sazın varlığından söz eder. Bu formüle göre meclis yoksa söz, söz yoksa saz yoktur. Bunların hiçbirinin olmadığı durumda ise sohbet/muhabbet yoktur. Kısacası meclis, söz, saz ve sohbet/muhabbet birbirine sıkı bir şekilde bağlıdır.

Saz ile sözün, ezgi ile sohbet/muhabbetin bu yakın ilişkisi, Anadolu'da oldukça yaygın olarak rastlanan **mani söyleme geleneğine** yakından bakıldığında daha iyi anlaşılabilir. Maniler, sıradan insanların başka insanlarla iletişim kurmak üzere, doğaçlama ve ezgili olarak söyledikleri anonim dörtlüklerdir. Daha çok şenlik, düğün, Hıdırellez ya da tarlada çalışma gibi çeşitli nedenlerle gerçekleşen toplanmalarda söylenen maniler, aslında her an her yerde söylenebilmektedir. Çoğunlukla saz olmadan söylenseler de zaman zaman darbuka, tepsi, teneke, kaşık çalınarak ya da zılgıt ve alkış eşliğinde de söylenebilirler. Mani söyleme, etrafına dinleyiciler toplayan ve bir muhataba doğru yöneltildiğinde karşılık vermenin şart olduğu bir etkinliktir. Kimi zaman maniciler dinleyicileri oyuna kaldırır ve birlikte türkü ezgisiyle söylenen maniler eşliğinde oynanır. Halay çekilirken de maniler söylendiği olur. Mani söyleme geleneği toplumsal yaşamın içine öylesine nüfuz etmiştir ki, kadınlar bebeklerine ninnilerini mani biçiminde söylerler, ramazan ayında davulcular halkı sahura kaldırmak için, pazarcılar mallarını beğendirmek için maniler

atarlar, kız istemeye gidenlerin ev sahipleriyle bu duruma özgü maniler aracılığıyla iletişim kurdukları görülür (Artun, 2007). Bu yönleriyle mani söylemeyi Türkiye'ye özgü geleneksel bir iletişim kurma biçimi olarak değerlendirmek mümkündür. Bu coğrafyada insanlar maniler söyleyerek anlaşmakta, şakalaşmakta, atışmakta, hatta aşklarını ilân etmekte, yas tutmaktadır.

Gündelik sözü **ezgili söz** haline getiren mani söyleme geleneğinin geleneksel yaşamın hemen hemen her alanındaki etkin varlığı, kaçınılmaz olarak geleneksel performans sanatlarına da sirayet etmiştir. Âşıklık, Ortaoyunu ve Karagöz performanslarında çeşit çeşit maniler söylendiği görülür (And, 2006; Heziyeva, 2010b; Kaya, 1999; Sönmez (Haz.), 2005). Öte yandan çoğu zaman dörtlükleri kullanan yapısı ve kafiye düzeniyle maniler ile açık biçimsel ortaklıklar taşıyan türkü geleneğinin, mani söyleme geleneğiyle yakın akraba olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Üstelik bir yandan türkü geleneğiyle oldukça benzer bir repertuarı paylaşan, öte yandan saz ile sözün birleştiricisi olarak görülen âşıkların sanatının, başlı başına bir **ezgili söz söyleme sanatı** olduğunu söylemek mümkündür.

Bunlar gibi kolaylıkla tespit edilebilecek ortaklık ve benzerliklerin yanında, aslında mani geleneği Türkiye'deki geleneksel performans sanatları üzerinde daha derin etkilere de sahiptir. Metin And (2005a) Ortaoyunu ve Karagöz'ü Batılı absürt tiyatro ile karşılaştırdığı incelemesinde, hem Ortaoyunu hem de Karagöz'de söz ve şiir oyunlarının biçimsel baskınlığına değinir. Mani geleneğinin bir uzantısı olarak görülebilecek bu oyunlar, söz konusu iki gelenek bağlamında absürt tiyatroyu hatırlatacak biçimde gündelik konuşmayı (ve böylelikle gündelik algıyı) bozup çarpıtmak için kullanılmaktadır:

Önemli olan dilin kendi başına bir konu olmasıdır. Seyirciyi dürtükleyen, sürükleyen, onu yadırgatan, tedirgin eden anlamsız uyumsuz sözler, uydurma deyişler, uyumsuz seslerle kendi başına nesnedir, hatta oyunun her şeyidir. Lafçılık, ad oyunu, cinas oyunu gibi pek çok söz oyunu yapılır. ...Bunun yanısıra gevezelik, boşboğazlık, ters deyiş, abartma, yinleme, çene yarışması, dolaylama, utançlama, kılıklama, kakışma, kelime kalabalığı, kemleyici sözler ve ayrıca ayak açmak, ayak uydurmak, deyiş oyunu gibi türlü şiir oyunları buluruz (And, 2005a: 61).

Karagöz’de söz ve şiir oyunlarının özellikle etkin olduğu bölüm, genelde Karagöz ile Hacivat arasında geçen söyleşmelerden oluşan “muhavere” adı verilen bölümdür (And, 2005b). Her ne kadar muhavereler, oynanan Karagöz eserinin olay örgüsünden bağımsız, salt söze dayanan bölümler olarak görülseler de, bu söyleşmelerde kullanılan beden dili, sözün ezgi kazanması özelliğinin, geleneksel performans sanatları bağlamında yalnızca dramatik söz/metin ile değil, aynı zamanda dramatik fiziksel eylem ile de sıkı bir bağı olduğunun ipuçlarını verir. And, kendi görüşüne göre bu iki geleneksel biçimde Batılı çağdaş tiyatroyla ortak olarak bulunan ‘üslûplaştırılmış, plâstik anlatım kazanmış oynayış’ın (2005a: 63-64) örneği olarak Ortaoyunu ve Karagöz karakterlerinin müziksel tartımla hareket edişini verir:

Pişekâr’ın ‘düm tek te düm tek’ tartımı üzerine ayak havasıyla oyuna girişi, Karagözde Orta oyununda söyleşmelerin bile çok defa bir müzik eşliği gibi tartımı içinde hareketlere eşlik ettiği, ‘gel-geç’ söyleşmesinde, vuruşma, pataklama sahnelerinde sözlerin sonundaki kafiyelerle tartımlanıp, müziklenmesi gibi (And, 2005a: 64).

Ezgi ve müziğin fiziksel eylem üzerindeki etkisinin izini, Karagöz ve Ortaoyunu’nun yanında türkü geleneği ve âşıklık sanatında da kullanılan “ayak” terimine yakından bakarak sürmek mümkündür. Türkü geleneği ve âşıklık sanatında “ayak” terimi “kafiye” ya da “kafiye oluşturan kelime” anlamına gelir; “ayak açmak” kafiye vermek, söze başlamak, “ayak uydurmak” ise aynı kafiyeye uygun olarak cevap vermek eylemlerini belirtir (Başgöz, 2012: 114; Ekici, 2009: 25). Bunu dramatik bir diyalogla karşılaştıracak olsaydık, herhalde ayak açmayı diyalogu başlatmakla, ayak

uydurmayı ise diyalogu sürdürmekle eşleştirmek gerekirdi. Burada dikkat çekici olan nokta, ezgili (şiirsel) sözün insanın en temel fiziksel eylemi olan yürümeye gönderme yapan bir beden parçasıyla, ayakla ilişkilendirilmesidir. 1943-1982 yılları arasında aralıklarla âşıklık performansı üzerine araştırma yapmış, çalışmalarını Türkiye'nin yanı sıra İran, Azerbaycan, Irak, Türkmenistan, Özbekistan ve Moskova'da da sürdürmüş olan folklor araştırmacısı İlhan Başgöz (2012), ayak teriminin, Türk kültüründe geçmişte oldukça etkin olup bugün zayıflamış olan dans, şiir ve müzik birlikteliğinin, türkü söyleme ve âşıklık geleneklerinde halen yaşamakta olan izini işaret ettiğini söyler. Tanıklık ettiği performanslarda kimi âşıklar, örneğin Âşık Müdamî, performanslarının başlangıcında türkü söylemek yerine, sözlerini şiir gibi okuyarak ritmik bir yapıyla yürümektedirler. Ona göre

[b]u açılış kapısı ya da giriş formülü, ...Türk sözlü anlatımında etnoşiirseliğin (ethnopoetics) nerede araştırılacağına dair güzel bir örnek sunar. Metin, ses yinelemeleri, iç kafiyeler, üslupsal ve anlamsal yapıyı küçük birimlere bölen duraklar (caesuras; esler) içeren bir yapıyı gösterir. ...duraklamalar // işaretiyle gösterilmiştir.

*Gaz gazınan // baz bazınan // alaca tavuk // çil horozunan // gene Âşık
Mudamî // meydana çıkmış // sazınan // sohbet eder elfazınan // delikanlı
genç kızınan // kaş oynatır gözünen // bagayet cilve nazınan // aziz
dinleyicilerin müsaadesiyle başlıyoruz efendim.*

Müdamî başlangıç formülünü türkü olarak değil de, tekdüze bir ses tonuyla şiir gibi okur, her duraklaması müzikal bir ritim işlevi görür. Formülü yüksek sesle okurken masaların önünde yürümeye başlar. Her dörtlük biriminin en sonundaki kafiye ve duraklamaların, adımlarının ritmini belirlemede bir rolü vardır. Böylece, anlatıcı yavaş yavaş ve rahat bir şekilde dolaşmaya başlar.

Bu formülün yapısı, halk şiiri ile düzyazı anlatım arasındaki ilişkinin incelenmesi için bize mükemmel bir fırsat sunar. Bu ritmik nesir anlatısının ilk örneklerine, İslamiyet öncesinde, şamanların hastalıkları iyi etme törenlerinde rastlarız. Müzik, şiir ve dans bu sihirli törenlerin ayrılmaz bir parçasıdır: Aynı ritmik nesir Dede Korkut hikâyelerinde de görülür. Çağdaş atasözlerimizde ve bilmecelerimizde de bu etnoşiirsel özelliklere rastlarız. Halk ağıtları ve türkülerinde aynı şiirsel yapı bulunur. Yüzyıllar süren toplumsal evrim, dans, şiir ve müzik birlikteliğini parçalamış, şiir ve müziği danstan koparmıştır. Yine de, eski dansların önemli bir unsuru, halk türkülerinde varlığını korumuştur: Türkülerde ve âşık şiirlerindeki kafiye oluşturan kelimelere *ayak* denir. Türk halk danslarının bazılarında da *tek*

ayak, çift ayak ve üç ayak adı verilir: bu dansların bir kısmında müziğe de *tek ayak, çift ayak ve üç ayak* dendiği olur. ...

Müdamî'nin giriş formülünde, elbet dinsel-şiiresel özellik kaybolmuştur. Bu, artık bir dans da değildir. Fakat etnoşiireselliğin eski ritmik yapısı ile bağlantısını korumuştur (Başgöz, 2012: 113-114).

Başgöz'ün Âşık Müdamî'nin performansı ile ilişkili olarak çok net bir biçimde örneklediği, performans metni, ezgili söyleme ve fiziksel eylem arasında birbirlerini karşılıklı olarak belirleyen ritmik bağlantı, az önce anlatıldığı gibi Karagöz ve Ortaoyunu'nda da gözlemlenebilmektedir.

Görünen o ki Türkiye'deki geleneksel performans sanatlarında sazın sözle, ezgi kazanan sözün fiziksel eylemle geleneksel ritim kalıpları tarafından belirlenen çok sıkı bağlantıları vardır. Söz müzikten, söz ve müzik hareketten hiçbir şekilde kopuk değildir. Üstelik bütün bunları geleneksel kültüre ait özel türde bir iletişim kurma biçiminin, mani söyleme geleneğinin bir devamı niteliğinde görmek mümkündür. Muhtemelen bu tez çalışmasında incelenen geleneksel performans sanatlarından çok daha önce ortaya çıkmış olan mani söyleme geleneğinin, bu sanatların bir öncüsü ve hatta bizzat kökeni olduğunu iddia etmek çok da yanlış olmayacaktır. Hatta bu sanatlarla ilişkili olarak dile getirilen bazı estetik değerlere yakından bakıldığında, ezgili sözün saz geleneğinin bile kaynağı olduğunu düşünmeye başlamak mümkündür. Geleneksel anlayış içinde sıklıkla, musiki ve Mevlevi geleneklerinde önemli bir yeri olan neyin insan sesine en yakın sesi çıkaran sazlardan biri olduğu estetik bir üstünlük olarak dile getirilir. Neyin sesi, tıpkı insan sesi gibi direkt olarak nefesten hâsıl olmaktadır ve bu özellik bu saza güzelliğini veren en önemli öğelerden biri olarak görülmektedir. (Ateş, 2012; Özeke, 2000). Benzer bir anlayış Karagöz icrasının olmazsa olmaz bir öğesi olan nareke - kamıştan yapılmış bir çeşit düdük - konusunda da kendini gösterir; bu sazı çalmak için yapılması gereken, iki ucu açık

kamışın üstünde açılacak küçük delikten ‘lâkırdı söyler gibi sadalı’ üflemdir (Hayalî Küçük Ali, 2005: 102). Bu örnekler geleneksel performans sanatlarında saz çalmanın da tıpkı şarkı/türkü gibi **söylemekle** ilişkili olduğunu düşündürür; sazlar sanki dinleyenlerle konuşmakta, onlara bir şeyler anlatmakta, söylemektedir. Mevlevi geleneği neyi, gönülden gelen feryat ve figanları dile getiren ve böylece dinleyenlere gizemli bir sırrı anlatmaya çalışan bir saz olarak tanımlar (Ateş, 2012). Belki de bu coğrafyada her şeyin başında ve kökeninde **ezgili insan sözü/sesi** vardır.

Neyzen Ahmet Doğan Özeke’nin (2000) ney çalmayı öğrendiği yıllarda çeşitli kesimlerden ney ustaları ve çıraklarının buluşup, söyleşip, arkadaşlık edip, kimi zaman meşk ettikleri bitpazarındaki ufak bir kahve ocağında geçirdiği zamanları anlattığı ‘Neyzenler Kahvesi: Bir Neyzenin Anıları’ kitabında, musikinin ve musikinin içinde tasavvufla en iç içe olan grup olan neyzenlerin etik ve estetik değerleri ve icralarının ayrıntılarına dair birinci elden pek çok ipucuna rastlarız. Yazar kitabında, bir yandan sahibi son Mevlevi dedelerinden biri olduğu için ‘Dedenin ora’ diye adlandırdıkları bu kahve ocağında bu değerleri genç bir çırak olarak nasıl edindiğini anlatırken, bir yandan da bize aktarır. Özeke kahve ocağının müdavimlerinin, Erdoğan isimindeki bir neyzeni neyini düdüğü gibi üflediği gerekçesiyle eleştirmesinden söz eder ve durumu şöyle açıklar:

Sazına gerçekten hakim olmuştu ama..., işte demek ki ney perdelere mükemmel bir şekilde hükmedilmekle icra edilmiyor. Daha daha bir şeyler gerekli. Ses kalitesinin çok önemi var. Aslında neyi enstrüman olarak görmek de pek doğru değil. Neyi vücudun bir uzantısı olarak kabul etmek lazım. Protez bile değil, ney neyzenin dudağında doğrudan doğruya vücut olmalı. Erdoğan musikisini icra edebilmek için bir araç olarak görüyordu neyi. Halbuki, neyzen sıfatına layık bir neyzen, bütün kâinatı bir tek seste işitir (2000: 44).

Belli ki neyzenler insan sesini ve neyin sesini bir ve aynı olarak görmektedirler.

Elbette bu estetik yargının altında, tasavvuftaki en önemli öğelerden biri olan

çoklukta birlik, birlikte çokluk düşüncesinin (Ayvazoğlu, 2015) etkisi bulunmaktadır. Tasavvuf inancına göre her şeyin bir olduğu kâinatın birer parçası olan insan sesi ve ney sesi, çokluğun birliğe dönüştüğü tek bir sesteki kaynaklandıkları için bir ve aynıdır; neyzen de bu birliği bilmeli ve sanatının icrası sırasında görünür kılmalıdır. Her ne kadar bu pasajda Özeke ney sesinin insan sesiyle birliğini ve bir nevi insan sesinin önceliğini vurgulasa da, kitabın ilerleyen bölümlerinde sazın insanı sözün ötesine götüren bir yanı olduğunu da vurgular: ‘Sözle anlatılabilsen, saz olmazdı’ der ve ekler ‘[m]üzik diğer sanatların anlatamadığı duyguları anlatır’ (2000: 72). Görünen o ki hem saz hem de ezgili söz, sıradan sözün yetersiz kaldığı anlarda insanlar arasında özel türde bir iletişimi kurmak üzere oradadır. Tasavvuf değerlerinin her yeri kuşattığı Neyzenler Kahvesi’nde, şaşırtıcı bir biçimde, toplumda daha çok bir gülmece unsuru olarak algılanan ve yukarıda Türkiye’ye ait geleneksel performans sanatlarında ezgili söz kullanımının önemli bir örneği olarak bahsi geçen muhaverenin de bir yeri vardır. Özeke, kahve ocağında çalışan ney çıraklarının birazdan üzerinde çalışacakları taksime hazırlık niteliğinde uzun uzun dem üflediklerini (bir çeşit nefes egzersizi) aktarır. Onun anlatımıyla, kahve ocağının işleten Dede ile sahibi Cavit Abi,

[d]emler adamakıllı kuvvetlenince, ...ortaoyunu muhaveresine başlarlardı:

- Pilavın da pek güzel Cavit. Kaşığıma daldırayım mı?
 - Aç kâseni de ben sana koyayım Dede.
 - Olmaz! Sen önündekini ye! Bakarsın Cemilânım kızar mızır.
 - Niye be?
 - Sehim azalıyor Cavit sehiim!..
- Maksat güçlü dem üfleyen neyzeni güldürmek.
- Neyzen kısmı içinden gülmeyi öğrenmeli.
 - Yani gülmemeyi değil mi Dedem.
 - Caviiiit! (Özeke, 2000: 24).

Özeke'nin anıları, bir yandan ciddi bir sanat olarak algılanan musiki ile komedi yönleriyle tanınan Ortaoyunu'nun aslında birbirlerini hiç de dışlamadığını ortaya koyarken, öte yandan gündelik yaşamda da sözün yetmediği yerde nasıl ezgili sözün yardıma koştüğünü göstermektedir.

Kısaca toparlamak gerekirse, saz ve şarkı/türkü söyleme Türkiye'deki geleneksel performans sanatlarının içinde büyük ağırlığı olan iki önemli icra ögesi olarak ortaya çıkmaktadır. Birbiriyle her zaman iç içe var olan bu iki icra ögesini birbirinden ayırmak neredeyse imkânsız olmakla beraber, geleneksel performans sanatları bağlamında dramatik metin, hikâye anlatımı, fiziksel eylem, dans gibi diğer icra öğeleri üzerinde de büyük etkileri bulunduğunu söylemek mümkündür. Öyle ki bu sanatlarda saz, şarkı/türkü, söz ve fiziksel eylem birbirinin devamı olan bir bütün halinde var olmaktadır. Geleneksel performans sanatlarındaki bu bütünlük gündelik yaşamın içine de uzanmakta, bu sanatlardan ödünç alınan bazı öğeler ile birlikte ezgili söz geleneksel bir iletişim biçimi olarak toplum yaşamında varlığını sürdürmektedir.

1.1.2. Hikâye Anlatma

Sözlü hikâye anlatımı dünyada var olan en eski performans geleneklerinden biri olarak sanatın bugünkü tanımıyla ortaya çıkışından çok önce var olmuş ve ondan sonra da varlığını sürdürmüştür. Bu geleneğe dünyanın çok farklı yerlerinde rastlansa da, her kültür kendine özgü hikâye anlatımı biçimleri oluşturmuştur. Tez çalışmasının bu bölümü Türkiye'ye özgü geleneksel performans sanatları bağlamında hikâye anlatımının nasıl bir karaktere sahip olduğunu anlamaya yöneliktir.

Türkiye’de hikâye anlatımı denince akla ilk olarak meddahlık ve âşıklık gelenekleri gelir. Bununla birlikte hikâye anlatımının izlerinin diğer geleneksel performans sanatları içinde de sürülebileceğini söylemek mümkündür. Aslında hikâye anlatımı tıpkı saz ve şarkı/türkü icraları gibi gerek geleneksel performans sanatları, gerekse toplum yaşam içinde oldukça önemli bir yere sahiptir. Meddahlık ve âşıklığın yanında, Karagöz, Ortaoyunu gibi türler ve kır kökenli dramatik oyunlar da sıklıkla hikâye anlatımına başvururlar. Aslında Karagöz ve Ortaoyunu’nu meddahlıktan bütünüyle ayrı düşünmek çok da mümkün değildir; bu iki tür onlardan önce ortaya çıkmış olan meddahlığın izlerini içlerinde taşımaktadır (And, 2006).

Yukarıda da belirtildiği gibi sözlü hikâye anlatımı sanatına pek çok kültürde rastlamak mümkündür. Kimi çağdaş araştırmacılar ve sanatçılar hikâye anlatımına ilgi duymuşlar, bu gelenek üzerinde araştırmalar yapmışlar, hatta hikâye anlatımının tiyatronun kökeni ve en temel özü olduğunu savunan yazılar yazmışlardır. Onlara göre **tiyatro oyuncusu bir çeşit hikâye anlatıcısıdır**. Bu iddianın temel olarak (özellikle Asya kültürlerine ait) hikâye anlatımı geleneklerinden esinlenerek ortaya atılması tesadüf değildir. İngiliz tiyatro yönetmeni Peter Brook, oyuncunun sanatındaki zorlukları tartışırken Afganistan, İran ve Hindistan’da izlediği hikâye anlatıcılardan bahsetmeye ihtiyaç duyar. Ona göre oyuncuların bu büyük hikâye anlatıcılardan öğreneceği önemli şeyler vardır:

Tiyatro belki de sanatların en zorudur, çünkü üç bağlantı, eş zamanlı olarak ve mükemmel bir uyum içinde gerçekleştirilmelidir: oyuncunun kendi iç dünyasıyla, rol arkadaşlarıyla ve seyirciyle olan bağlantıları.

İlk olarak oyuncu, kendi en özel anlam kaynaklarıyla derin ve gizli bir ilişki içinde olmalıdır. Afganistan’da ve İran’da çayevlerinde gördüğüm büyük öykü anlatıcılar, eski mitleri büyük bir zevk ve aynı zamanda içsel bir ciddiyetle hatırlıyorlardı. Her an kendilerini izleyicilere açıyorlardı; bunu onları hoşnut etmek için değil, kutsal bir metnin niteliklerini onlarla paylaşmak için yapıyorlardı. Hindistan’da, tapınaklarda *Mahabharata*’yı anlatan büyük öykü anlatıcılar, yeniden yaşamakta oldukları mitin

azametiyle olan ilişkilerini hiçbir zaman koparmıyorlardı. Dışadönük bir kulakları olduğu gibi içedönük bir kulakları da vardı. Her gerçek oyuncu da böyle olmalıdır. Aynı anda iki dünyada birden var olmak demektir bu.

Bu çok zor ve karmaşıktır ve bir ikinci zorluğa yol açar. Eğer Hamlet'i ya da Kral Lear'ı oynuyorsa ve kendi ruhunun en gizli alanlarında mitin yansımalarını dinlemekteyse, aynı anda diğer oyuncularla da tam bir ilişki içinde bulunmayı sürdürmelidir. ...Karşısında duran kişiden bir an bile kopmadan bunu gerçekten, tam anlamıyla, yapabilir mi? ...

...

...Oynayan iki oyuncu da aynı zamanda hem karakter hem öykü anlatıcı olmalıdır. Sanki çok kafalı bir öykü anlatıcı ya da kopyalanmış öykü anlatıcılar gibi, çünkü kendi aralarında çok mahrem bir ilişkiyi oynarlarken aynı zamanda da doğrudan doğruya izleyicilere seslenmektedirler (Brook, 2004: 31-33).

Brook'un Batılı bir tiyatrocu olarak dışsal bir gözle yaptığı analiz, bir yandan Doğulu hikâye anlatımı geleneklerine dair sorular uyandırmakta, öte yandan tiyatro oyuncusunun kendi sanatına taze bir bakış açısıyla yeniden eğilmesine fırsat tanımaktadır. Gene de Brook Doğulu hikâye anlatımının özünde ne olduğunu araştırmaya girişmez; onun amacı daha çok oyunculuk sanatını geleneksel hikâye anlatımından öğrendikleriyle geliştirmeye çalışmaktır. Böylece tiyatrocuların özellikle Batı-dışı geleneksel performans sanatları üzerine yaptığı araştırmalarda düştükleri yaygın olarak rastlanan bir hataya düşmez; Doğulu geleneksel hikâye anlatımını Batılı tiyatronun terimleriyle tanımlamaya çalışmaz. Geleneksel performans sanatlarını ve hikâye anlatımını tiyatronun terim ve ölçütleriyle anlamaya ve tanımlamaya çalışan örneklerdeki temel eğilim, bu sanatların tiyatroyla ne gibi ortaklıklar taşıdığına odaklanarak onların teatral taraflarını ortaya koymaktır. Metin And bu eğilimin en biçimsel olanlarından birini örnekler; meddahlık sanatının bir anlatı türü olmasına rağmen anlatının içinde yer alan söyleşmeli, taklitli, kişileştirmeli bölümlerin varlığı nedeniyle onu Geleneksel Türk Tiyatrosuna ait dramatik bir tür olarak sınıflandırmayı seçer (And, 2006: 31). Yıllardır meddahlık ve hikâye anlatımı üzerine araştırmalar ve pratik çalışmalar yapmakta olan Agnieszka

Ayşen Kaim (Lytko), her ne kadar Brook'un izinden giderek oyuncu-seyirci ilişkisi gibi icranın niteliğine dair biçimsel olmayan niteliklere odaklansa da, o da And gibi referanslarını tiyatrodan almaktadır. Brook'un sözlerini 'tiyatro çok başlı hikâye anlatıcısıdır' dediğine yorarak, İngiliz yönetmenin bu düşünceye dayanan teatral araştırmalarını onayladığını belirtir (2010: 111). Ona göre meddahlık da 'tek oyunculu tiyatro' ya da 'bireysel tiyatro'dur (Kaim, 2006; Lytko, 1997):

Tiyatro, özü olan oyuncu ve seyirci arasındaki bir etkinliktir. Hem büyüsel, hem de psikoterapi niteliği taşır. Özellikle bu tiyatro işlevi tek oyunculu tiyatro tipinde yoğunlaşır. Bazen tek kişilik tiyatro, kimi zaman da bireysel tiyatro diye adlandırılır. Bu tiyatro türü çok eskiden beri, bir insanın öbür insan karşısında belirgin bir amaçla başka bir kişiliğe bürünmesine, onun davranışlarına canlandırmasına, olaylar dizisini sergilemesine ve seyircinin onun yarattığı "daha kaliteli" gerçekliği benimsemesine yol açtığından beri varlığını sürdürmektedir.

Bu formun özelliği, felsefe ve daha çok psikoloji temeli olmasıdır. Diğer bir insanla, onun kişiliğiyle ve fiziksel varoluşuyla direkt bir iletişim kurma ihtiyacıdır. Bu buluşma, sırdaşlığa benzer bir ortamı kurmakta ve seyirci-oyuncu arasında ortak bir duygu yaratmaktadır. Fakat tiyatro niteliği taşıyan ve tiyatro olayını yaratan yalnız oyuncudur. ...Oyuncu oyunun kahramanına dönüşen ve dönüştükten sonra kendisine tamamen yabancı bir hayatı canlandıran anlatıcıdır (Lytko, 1997: 194).

Yukarıdaki alıntıda açıkça görülebileceği gibi Kaim, meddahların kendi emik anlayışlarından değil, oyuncu, seyirci ve *mimesis* (oyuncunun bir rol kişisini canlandırması ya da temsili) gibi teatral kavramlardan yola çıkmakta ve meddahlığı bu kavramlar aracılığıyla açıklamaya koyulmaktadır. Buna rağmen meddahlık icrasına dair çok önemli tespitlerde de bulunmaktadır; bu sanat insanlar arasında dolaysız iletişim kurmayı sağlayan, (psikoterapi gibi Batılı bir terimle belirtilmiş olsa da) iyileştiricilik niteliği taşıyan ve sırdaşlığa benzeyen bir buluşmayı var edebilen bir sanattır.

Hiç kuşkusuz ki Brook, And ve Kaim düşüncelerinde bir noktaya kadar haklıdır; sözlü hikâye anlatımı ve tiyatro sanatları çeşitli noktalarda birbirleriyle kesişmekte, benzeşmektedir ve kimi ortaklıklara da sahiptirler; birbirlerini besleyebilir,

geliştirebilirler. Bu bakış açısı bu tez çalışmasının temel çabasıyla da uyum içindedir. Fakat Türkiye’deki (ya da İran’daki, Hindistan’daki veya başka bir coğrafyadaki) geleneksel hikâye anlatımını bizzat kendisinin saf haliyle ne olduğunu tiyatronun önyargılarını bir kenara bırakıp incelemeyen, geleneksel performans sanatları için çok önemli olan bu icra ögesini Batılı tiyatro kavramlarıyla tanımlamaya girişmenin ne kadar etkili olacağı şüphelidir. Bu türden bir yaklaşım, bu araştırmacı ve sanatçıların temel amacı olan tiyatroyu zenginleştirmek, ona daha geniş bir çerçeve sunmak yerine, tam tersine tiyatronun gene kendi içine kapanmasına yol açmaz mı? Bu noktada belki de şu soruları sormak gereklidir: Türkiye’ye özgü hikâye anlatımına tiyatroya dair kavramları bir yana bırakıp baktığımızda orada ne görüyoruz? Bu coğrafyada geleneksel anlamda hikâyeler nasıl ve neden anlatılmakta ve bu geleneksel performans sanatları içinde ne gibi biçimlere bürünmektedir? Öncelikle emik anlayışı kavramaya çalışmak ve bu anlayışın tiyatroyu nasıl zenginleştirebileceği sorusunu ikinci bir aşamaya bırakmak, yukarıda bahsi geçen, tiyatronun kendi içine kapanması tehlikesiyle başa çıkmanın bir yolu olabilir.

Bu noktada Türkiye’deki hikâye anlatımının iki önemli temsilcisi olan âşıklık ile meddahlık sanatlarına yakından bakmak yararlı olabilir. Meddahlık sanatının (aynı zamanda Karagöz ve Ortaoyunu’nun da) icrası ile ilişkili olarak, araştırmacılar tarafından “taklit” ögesinin baskınlığı sıklıkla dile getirilmektedir. Öyle ki özellikle Osmanlı’nın son döneminde yaşayan meddahların icrası, taklitçilik anlamına gelen ve meddahlıktan çok önce ortaya çıkmış ayrı bir icra türü olan mukallitlikle neredeyse bir tutulmakta ve yalnızca güldürme/eğlendirme amaçlı olarak tanımlanmaktadır (And, 2006; Düzgün, 2002; Göktaş, 1999; Kaim, 2010). Bu tez çalışmasının ikinci bölümünün başında yer alan aksiyon tartışması içinde daha

etraflica tartışılacağı gibi taklit, modern Batılı oyunculuk anlayışı içinde (özellikle Stanislavski yönteminin etkisiyle birlikte) pejoratif anlamda kullanılan bir terimdir. Bu bağlamda oyuncu hiçbir şekilde oynadığı karakteri taklit etmemeli, tam tersine onunla özdeşleşmelidir. Öte yandan taklit, Brechtyen ya da absürt tiyatrodan, yabancılaştırma amacıyla kullanılabilir bir öğe olarak kabul görmektedir. Bu nedenlerden ötürü Batılı tiyatro anlayışının içinden bakıldığında meddahlık sanatındaki (ve aynı zamanda Karagöz ile Ortaoyunu'ndaki) taklit unsuru, ya estetik olarak alt seviyede, aşağı görülecek ya da Brechtyen tiyatroya ve And'ın yaptığı gibi absürt tiyatroya yakınlığıyla incelenecektir. Fakat biri taklidi bütünüyle olumsuzlayan, diğeri ise belli değerler çerçevesinde olumluyan bu iki yaklaşımın ikisi de meddahlıktaki taklidin asıl amacının ne olduğuyla çok da ilgilenmeyecektir. Mukallit ve meddah neden taklidi benimsemekte, meddah neden hikâyesini taklitler aracılığıyla anlatmaktadır?

Sahne sanatları araştırmacısı Erbil Göktaş (1999) Evliya Çelebi Seyahatnâme'sine dayanarak meddahların öncüsünün mukallitler olduğunu belirtir ve Evliya Çelebi'nin bizzat kendi sesinden mukallitlerin hikâyesini şu şekilde aktarır:

Bunlar 500 nefermiş. Pek eski bir zümre olup kökeni kutsal kitaptaki Habil'le Kabil'in öyküsüne kadar uzanmaktadır. Kabil, Habil'i öldürdükten sonra insanoğulları iki bölüme ayrılmış. Bir bölümü katil olan Kabil'in bir bölümü de mazlum olan Habil'in yanını tutmuş. Bunlar arasında kan olduğundan her iki yan da birbirinin açgözlülüklerini kötileyip tarz ve hareketlerini taklit ve hicvederlermiş. Sonra Hazreti Musa zamanında Heccam adında bir mukallit Firavun'un meclisinde, dili peltek olan Hazreti Musa'yı taklit edip Firavun tarafını sevindirmiş ve Hazreti Musa'yı hiddetlendirmişti. Nihayet Hazreti Musa bir gün Tûr dağında Tanrıyla konuşurken, "Tanrım Firavun meclisinde Heccam beni taklit ettiğinden ben çok üzüldüm, onu kahret" deyince, Tanrı, "Sevgilim, Firavun'u taklit etmeyip de seni taklit edenin bütün durum ve hareketleri kabulümdür. Seni taklit ederek öğündüğü için taklidi şahidir, ona cennet nasip eyledim" buyurmuş. Buradan yola çıkarak pek çok kitapta, taklit çok eski olduğundan sonraki bilginler fetva kitaplarında "mukallidin imanı sahihtir" demişler.

...

Hazreti Muhammed zamanında taklitçi (mukallit) Şever'miş. ...Şever'in Hazreti Muhammed'e yakınlığı varmış ve ona inanmayanları öylesine hicvedermiş ki, Hazreti Muhammed gülmekten katılmış. Kureyşliler kendi taklitlerini duyunca "taklit tahkiktir Ya Muhammed! Bizde bu hareketler varid" diye yersiz hareketlerinden vazgeçip huylarını düzeltirler, hicvedilmek korkusundan çoğu müslüman olurmuş (Gökyay, 1996: 310'dan aktaran Göktaş, 1999: 39-40).

Her ne kadar Evliya Çelebi'nin anlattıklarının tarihi gerçekleri yansıttığı söylenemezse de, bu satırları yazdığı zaman diliminde mukallitliğin toplum tarafından nasıl görüldüğüne dair önemli bilgiler içermektedir. Görüldüğü üzere özgün bağlamında mukallidin varlığının nedeni sadece güldürüp eğlendirmek olarak algılanmamaktadır. Mukallidin taklidinin toplumsal ve hatta dini bir amacı vardır; o, iyileri de kötülerini de seyircilere doğru yolu göstermek amacıyla taklit etmektedir.

Mukallit taklitçi anlamına gelse de, meddah teriminin taklitle bir bağlantısı yoktur. Arapça kökenli methetmek kelimesinden gelen meddah, 'çok metheden', 'övgücü', 'övgücü', 'methiyeci' anlamlarını taşımaktadır. Meddahın bu adı almasının sebebi, ilk meddahların İslam'ın kutsal metin ve rivayetlerinden konular seçerek, kutsal kişileri ve kahramanları öven hikâyeler anlatıyor olmasıdır (Gordlevski, 2013: 300; Tülücü, 2005: 2). Tıpkı mukallitler gibi meddahlar da geçmişte performanslarını dini nedenlerle yerine getirmekteydiler. Belki de böylece Evliya Çelebi Seyahatnâme'sinde mukallitlerin başına geleceği söylendiği gibi cennetlik olmayı ummaktaydılar, çünkü İslam inancına göre kutsal kişiyi taklit eden kişinin sahi olacağına inanılıyordu. Bu noktada Stanislavskiye bakış açısıyla oyuncuyu sahilikten uzaklaştırılacağına inanılan taklidin, geleneksel İslam toplumunda tam tersine sahi olmayı sağlayan bir yol olarak algılanması oldukça ilginçtir. Acaba böyle bir anlayışın izi bugün halen yaşamakta olan geleneksel performans sanatlarında ne ölçüde bulunmaktadır ya da bulunmakta mıdır?

Rus araştırmacı Gordlevski 20. yüzyılın başında Osmanlı toprakları içinde inceleme olanağı bulduğu meddahlarda eskiden kalma çeşitli dini kalıntılar tespit ettiğini iddia eder. Ona göre meddahların

boynuna bağlı olan eşarp dinin kalıntısıdır. Ali ilahi mezheplerin delil katılım törenlerinde yöneticisi boynuna acemi meddah tarafından satın alınan eşarbı bağlardı, aynı zamanda törenin “ya hakk!” diye bağırılarak açılması da İnan’da dervişlerin bağırmalarına benzemektedir. Ayrıca meddahların ellerindeki asa da - seyahat eden dervişlerin geleneksel asasıdır. ...meddahların anlattıkları konular eskinin kalıntısı olan dini konulardır (Gordlevski, 2013: 309-310).

Anlatılan konular dışında bu oldukça biçimsel kalan tespitlerin yanında acaba o tarihlerde eskiye ait taklit anlayışı ne ölçüde devam etmekteydi? Gordlevski üzerine çalışma yaptığı bir meddahın ona göre dini kalıntılar olan asa ve eşarbını “teslimiyet sembolü” olarak gördüğünü belirtir; meddah ona eğer devlete karşı bir suç işleyecek olursa padişahın onu asa ile döveceğini ve hatta boynundaki mendil ile boğacağını dile getirmiştir (2013: 282). Burada İslam anlayışı içinde önemli bir yeri olan teslimiyet anlayışının, dinin temsilcisi olan halifeye, padişaha yöneldiği tespitini yapmak mümkündür. Fakat işin püf noktası başka bir yerdedir. Gordlevski Osmanlı topraklarındaki gözlemlerine dayanan tüm çıkarımlarına rağmen bir noktayı gözden kaçırmaktadır; meddahlara geçmişten miras kalan kalıntı, aslında bir meddahtan alıntıladığı geleneksel kalıp sözlerde açıkça kendini göstermektedir:

Suhenperdaz-i gülzar-i belyagat,
Letaifgöy-i meydan-i zarafet.
Bu abd-i kemterin-i bizat,
Eder geçmiş zamanlardan hikayat,
Garaz efsane arz etmek değildir:
Çıkar bir kıssadan bir dersi ibret.

Çeviri:

(İşte karşısında gariban kulunuz; cahil, çok konuşan, söz ustası, akıllı şakacı eski zamandan kalan hikâyeleri anlatıyor. Amaç - ciddidir. Size masal anlatacak değilim. Ama her birinden binlerce ders çıkarılabilir) (2013: 311).

Meddahın hikâye anlatmasının nedeni, anlattığı hikâyeden dinleyenlerin bir ibret, kendileri için bir ders çıkarmasıdır. Aslında bu Anadolu’da “temsil getirme” ismiyle adlandırılan geleneğin ta kendisidir. Türk edebiyatçısı Âdem Balkaya “temsil getirme” teriminin Anadolu’nun her yerinde kullanıldığını ve temel amacın, ‘[k]arşılaşılan bir duruma örnek teşkil eden küçük bir hikâye anlatılıp, karşıdaki kişinin bundan bir ders çıkarması’ olduğunu belirtir (2007: 203). Kutsal kitaplar, peygamber kıssaları ve hatta masallarda bile bu tip hikâyelere rastlanmaktadır, fakat Balkaya’ya göre bu geleneğin bu coğrafyadaki en iyi temsilcilerinden biri, en büyük eseri olan Mesnevi tümüyle bu tip kısa hikâyelerden oluşan Mevlânâ’dır. Mesnevi’nin amacı kuşkusuz ki sanatsal bir amaç değildir; Mesnevi’deki hikâyeler insanlara davranışlarını düzeltmek için yol göstermek, akıl vermek, uyarmak için birer vasıta. Bütün bunları sağlamanın yolu, dinleyicilerin hikâyeye kendi yaşamları ya da o an içinde buldukları durum arasında bir bağlantı kurup düşünceleri sağlayan **temsil getirmenin** gerçekleştirilmesidir (Balkaya, 2007):

Mevlana, daha Mesnevinin ilk cildinde yer alan bir hikâyeye şöyle başlıyor;
“Ey dostlar! Bu hikâyeyi dinleyiniz. Hakikatte o bizim bu günkü halimizdir”.

Bu birazdan anlatacaklarım bizi anlatır demektir. Okuyucu ya da dinleyici olan bizler artık bu hikâyedeki kişilerin yerine kendimizi koyarız. Anlatılan durumun bizzat kendi durumumuzu karşıladığını anlarız. Bu başlı başına bir tavır ve gelenektir (Gölpınarlı, 1991: 3’ten aktaran Balkaya, 2007: 206).

Temel sorumuz olan Türkiye’de hikâyeler neden ve nasıl anlatılır sorusuna geri dönecek olursak, neden sorusunun cevabının **ibret**, nasıl sorusunun cevabının ise en azından mukallitlik ve meddahlık bağlamında, pejoratif anlamda değil, ama olumlu sonuçlara yol açan bir vasıta olarak **taklit** olduğunu söylemek mümkündür. Hikâye dinleyen dinleyiciler önlerinde taklidi yapılarak hikâyeye edilen iyi ya da kötü davranışı izleyerek/dinleyerek kendilerine bir pay, bir ders, bir ibret çıkarırlar. Her

bir hikâye bir misal, bir derstir; dinleyiciler eğer bir kahramana öykünecekse meddahların İslam'da hem iyi bir savaşçı hem de kutsal bir kişi olan Hz. Hamza'yı övmek için anlattıkları Hamzanâme'deki (Yelten, 2013) gibi bir kahramanı örnek almalı, âşık olacaksa Mecnun gibi delice ve fedakârca âşık olmalıdır.

Bütün bunlar göz önüne alındığında, meddahlıkta ön planda olanın teatral öğelerden ziyade hikâye anlatımı olduğunu söylemek mümkündür. Tiyatro edebiyatı tarihçisi

Niyazi Akı şöyle yazar:

Meddaha *tek aktörlü piyes* adından çok *konuşan öykü* adı yakıştır; çünkü etrafındakilerin dikkatini çekmek için çeşitli taklitlere başvurursa da meddahın *dinleyicisi* var, fakat *seyircisi* yoktur. Bir bakıma meddahın da seyircisi var, denilebilir, lakin burada seyredilen kişiler meddahın anlattığı kişiler değil, meddahın kendisidir, yani öykünün içindeki kişi değil dışarıdan bir kişidir. Zaten meddah, taklit gücü ile anlattığı öykünün kahramanlarını adeta silen bir sanatçıdır, bunun içindir ki canlandırmaya çalıştığı kişiye değil, meddahın kendisine gülünür (Akı, 1989: 10'dan aktaran Düzgün, 2002: 489-490).

Burada meddaha özgü taklidin ne olduğuna dair bir ipucu vardır. Seyirciler meddahın hikâye ettiği kişilerden ziyade meddahın taklit edişini izliyorlarsa, belli ki meddah kendisi ve hikâye kahramanları arasında belki de Brechtien olarak nitelenebilecek bir mesafe koymaktadır. Taklidin amacı bir karakteri canlandırmak ya da temsil etmek değil, bir hikâye anlatmaktır. Bu meseleye tez çalışmasının ikinci bölümünde, Türkiye'deki geleneksel performans sanatlarına özgü aksiyon ve temsil etme biçimi tartışması ile birlikte yeniden değinilecektir. Burada gözden kaçırılmaması gereken önemli noktalardan biri, İslam etkisi altında bulunan bu sanatlarda taklidin, Aristoteles'in tanımladığı gibi temsil anlamındaki *mimesis* ile aynı şey olmadığıdır. Edebiyatçı Beşir Ayvazoğlu Türkiye'de tasavvufun yoğun etkisi altında bulunan geleneksel sanatlardaki estetik anlayışı tartıştığı *Aşk Estetiği* kitabında, Müslüman aydınlar arasında Aristoteles'e ait taklit kuramının tam olarak

kavranmadığını, taklidin basitçe ‘iyi örneklerle uymak şeklinde bir nasihat’ olarak yorumlandığının altını çizer (2015: 15).

Meddahlığı bir yana bırakıp âşıklık sanatına odaklandığımızda, hikâye anlatımının temel nedeni olarak ibretin varlığının devam ettiğini, ama nasıl sorusunun cevabını aradığımızda icrada farklı türde bir yaklaşımla karşılaştığımızı görürüz. Âşıklıkta hikâye anlatımı taklitten ziyade, sazın ve ezgili sözün etkili kullanımına dayanmaktadır. Her bir âşıklık performansı, nesir, nazım, türkü ve saz icrasının belli kurallara uyan özel türde birleşiminden ortaya çıkmaktadır. Âşıklar anlattıkları hikâyelerin olay örgüsünü nesir biçiminde aktarmakta, araya nazım biçimindeki türkülerini serpiştirmektedirler. Âşıklık sanatını “hikâye” ismiyle tanımlamayı tercih eden Başgöz bu durumu şu şekilde açıklar:

Hikâye, batılı bilim adamları tarafından yapılan mevcut halk anlatma sınıflandırmaları içerisinde tam anlamıyla karşılığı bulunmayan Türk halk anlatma türüdür. Masal, efsane, fıkra, destan ve balat gibi şiirsel türler ve nesir anlatma isimleri, bu türe tam olarak karşılık gelmemektedir. ...Hikâyede nesir biçimi baskın olsa da bünyesinde pek çok halk türkülerini de barındırır. Öyle ki Türk halk müziği repertuarının en önemli kısmını temsil eden ve her biri üç-beş ya da daha fazla dördlükten oluşan aşk, dinî, hüznün ve kahramanlık türkülerini, bir hikâyede yüzden daha fazla sayıda bulunabilir. ...Bu türkülerini, uzun sapının ucundaki yumurtaya benzeyen teknesi ile üçten on ikiye kadar tele sahip, Türk halk şiirinde vazgeçilmez olan “saz” eşliğinde anlatıcının kendisi söyler. Nesir bölümü, genellikle üçüncü tekil şahıs, türküler ise birinci tekil şahısla hikâyeye edilir. Hikâyede duygunun yoğunluğu yükseldiğinde, yani kahraman; aşkından, korkularından, doğanın güzelliğinden ve yaratıcının gücünden bahsettiğinde ya da kendi hayatı veya sevgilisinin hayatı tehlikede olduğunda nesrin yerini nazım alır. Bu durumlarda Türk halk şiiri olayların seyrini öykülemediği için ana temanın anlatımına ara verilir (2013: 371).

Her ne kadar Başgöz âşıklık performansı içinde yer alan türkü icrasının hikâye anlatımına ara verilen yerler olduğunu ima etse de, aslında bizzat türkülerin kendisini Türkiye’ye özgü hikâye anlatımının özgün örnekleri olarak değerlendirmek mümkündür. Geleneksel şiir ve türkülerin olayların seyrini öykülemedikleri doğrudur, fakat bu olgu kendilerine özgü bir biçimde hikâye anlatmadıkları anlamına

gelmez. Ayvazoğlu (2015) *Aşk Estetiği* kitabında tasavvuf etkisi altında şekillenmiş olan geleneksel sanatların temel özelliklerinden birinin trajediden bilinçli olarak kaçmak olduğunu savunur. Bir mistik doktrinle ilişkisi olan her sanat trajik-olandan kaçmak zorundadır, çünkü kahramanı kendi kaderiyle karşı karşıya getiren ve onu ya yenilmeye ya da bu kadere meydan okumaya yönelten trajedi mistik inançlara aykırı şekilde insanı yaradanın karşısına dikmektedir (Ayvazoğlu, 2015: 161). Bu bilinçli seçim, bu sanatların bir konuyu hikâye ediş biçimlerini de derinden etkilemektedir. İslam ve onun etkisi altındaki sanatlar insanın içinde bulunduğu durumun trajik olduğunu inkâr etmezler. İnsan Allah tarafından üzerine yüklenen sorumluluk ile bu dünyaya bağlı olmaktan kaynaklanan hürriyetsizlik ve bunun sonucu olarak ortaya çıkan acz duygusu arasında sürekli bir çatışmayı deneyimlemektedir: ‘Zincirlerinden kurtulup kanatlanmak isteyen ruhuyla, kendisini dünyanın geçici güzelliklerine davet eden şeytan arasında, mütereddit, bocalamakta ve çok zaman hayata aynı anda hem “evet” hem “hayır” demektedir’ (Ayvazoğlu, 2015: 148). Ayvazoğlu insanın bu acz hâlini, minyatürler, kukla ve gölge oyunundaki figürlere benzetir; insan mutlak karşısında kuklanın kuklacı karşısında sahip olduğu özgürlükten fazlasına sahip değildir:

Herhangi bir minyatürdeki figürlerin bir an hareket ettikleri düşünülün; bu şematik bir hareket olacak ve ister istemez komik etkisi bırakacaktır. Nitekim kukla ve gölge oyununda elde edilen hareket biçimi budur. Fakat minyatür figürlerinin hareket etmeleri halinde elde edileceğini düşündüğümüz komik, Aristo’nun anladığı mânâda soylu olmayıştan, kusurdan, yahut aşağı seviyede bir takım karakterlerin taklidinden değil, insanı zorunlu olarak dünyaya bağlayan hürriyetsizlikten doğmaktadır. Bununla beraber, üzerinde durulduğu takdirde, ardında derin bir dramın gizlendiği görülecektir. Hayal perdesindeki gölgelerin ve kuklaların “grotesque” hareketleri ve çok zaman “absürd” nitelik taşıyan konuşmaları bu dünyanın saçmalığını ima etmektedir. ...Gazzalî, uykudayken bize çok mantıklı gelen rüyaların uyandıktan sonra nasıl saçma olduğunu anladığımızı, dünyanın da - hayat dediğimiz bu uykudan uyanınca - aynı şekilde saçma gelebileceğini söyler. ...gölge oyununda ulaşılan “absürd”le vecd halindeyken her şeyi başka türlü gördüklerini söyleyen sufilerin bu

iddialar arasındaki ilgi çekici mutakabat, İslâm sanatlarının mahiyetini anlayabilmemiz bakımından çok önemlidir (Ayvazoğlu, 2015: 147-148).

Müslüman sanatçı insanın bu trajik hâlinin bütünüyle bilincindedir, fakat buna karşı aldıkları tavır ve bu gerçeği eserlerine aksettiriş biçimleri hem trajediden, hem de absürten bütünüyle farklıdır. Onlara göre, insanın bu gülünesi acz hâli ibret alınması gereken bir durumdur (Ayvazoğlu, 2015: 149). Bu zavallılığı açıkça teşhir etmekten ziyade, dünyayı trajik unsurlardan, çatışmaya yol açan zıtlıklardan arındırmayı hedeflerler; tevhit ilkesine bağlılık içinde insanlara her şeyin bir bütün olduğunu - Allah'tan geldiğini - göstermeyi ve izleyici/dinleyicilerinin kendilerini bu bütünle bir hissetmesini sağlayacak bir köprü kurma yönünde yorulmaksızın çaba göstermeyi tercih ederler. Amaç yalnızca bir gölge, bir hayâl olarak kabule edilen dış dünyanın bir benzerini yapmak değil, ona alternatif olacak güzel bir dünya yapmaya, dünyayı güzelleştirmeye çalışmaktır (Ayvazoğlu, 2015: 119-122). Bunu gerçekleştirmek üzere seçtikleri yol, doğayı, hayatı ve gerçekliği olduğu gibi temsil etmeye dayanan natüralizmi reddederek, onlara temsil edilemez, dile getirilemez olan mutlak güzelliği ima etme, ona doğru uzanma imkânı veren soyutlama ve üsluplaştırmaya yönelmektir:

Sanat eserinde böylece tabiatın hakim olduğu realist-natüralist sanatlardaki trajik biçim verme zorunluluğu, pürist nitelik taşıyan İslâm sanatlarında söz konusu olmayacaktır. Bu açıdan düşünüldüğü zaman, bugün Batı'da yaygın olan “soyut sanat” anlayışlarıyla İslâm sanatları arasında ilgi çekici yakınlıklar ortaya çıkmaktadır. ...

Yeni Roman'ın kurucularından olan Alain Robbe-Grillet trajik düşüncesinin Batılı insana mutsuzluğu sevdirmeye uğraştığını, bu yüzden dertlerine derman aramayı düşünmediklerini söyler. Trajik düşüncesinin çıkmazı, ferdin, kendini bütünün dışında ve onunla çatışmak zorunda hissetmesidir.

...

...hayata aynı anda hem “evet”, hem “hayır” diyen insan esasen trajik bir çıkmazdadır. Yani trajik, evrenin özünde olan bir şeydir. Çünkü maddî tarafımızla bu dünyaya zorunlu olarak bağlıyız. Fakat trajik olanın sanat eserine aksedip aksetmemesi, sanatçının tabiat karşısında aldığı tavırla doğrudan doğruya ilgilidir. ...Müslüman sanatçının trajik olandan şuurlu olarak kaçtığını söyleyebiliriz; fakat tabiatı ve hayatı olduğu gibi aksettirmek

gayesinde olsaydı, şüphesiz, o da trajik biçime ulaşacaktı. Fakat maddilikten, dolayısıyla çatışmadan arındırılan bir dünyada trajedi düşünülebilir mi? Öyle bir dünya ki, Müslüman sanatçıyı doğrudan epik'e götüren "harikulâde" artık orada tabii bir hadise haline gelmiştir. ... "harikulâde", insanın kaderiyle karşı karşıya gelmesini önlediği için trajik doğmaz (Ayvazoğlu, 2015: 150-151).

Ayvazoğlu'na göre Müslüman sanatçıyı trajikten epiğe götüren bu temel tavır, geleneksel hikâye anlatımının biçimi üzerinde de etkilerde bulunmuştur. Bu tip bir hikâye geleneği gerçeğin taklidi yerine onun aşılmasıyla ilgilendiğinden, trajik çatışmayla beraber, neden-sonuç ilişkisi, düzenli gelişme, olay örgüsü gibi Batılı dramayı belirleyen temel niteliklerden ve hatta zaman ve mekan birliğinden bile çoğu zaman azadedir. Hiçbir şeyin imkânsız olmadığı ve ümitsizliğin bulunmadığı hikâyeler, neden-sonuç mantığına dayanan zorunluluk yerine, tam tersine zorunsuzluk ilkesiyle şekillenmektedirler; gidişat her an ani hamlelerle ve/veya mucizelerle değişebilmektedir (Ayvazoğlu, 2015). Allah'ın her şeye kadir olduğu ve her an lütufta bulunabileceği düşünülen bir inanç sistemi içinde şekillenen bir hikâye anlatımı geleneğinde trajik zorunluluğun yerini harikuladenin alması çok da şaşırtıcı değildir. Böyle bir anlayışın içinde

[h]ikâye kahramanı, "ân-ı vâhid"de dünyanın bir ucundan diğer ucuna, hatta insanların bilemediği bir başka dünyaya rahatça gidebilir. ...böyle bir sahnede her şey imkân dahilindedir, ümitsizlik dışında. ...hikâye gerçeğe benzerlik gayesi güdülmediği için, okuyucuyu yahut dinleyiciyi ne kadar meraklandırır, ne kadar şaşırtırsa, o kadar başarılı demektir. Tesadüflerin peşinde koşarak, olmazı olur kılarak daima mutlu bir sona varan hikâye, eğlendirirken aynı zamanda ibret dersleri de vermelidir. Yani önemli gayelerden biri "kıssadan hisse"dir. ...

...

Olayın geçtiği zaman ve mekânın da hikâyeciyi hiç ilgilendirmediğini söyleyebiliriz; Çin'de de geçse, çevre, aslında okuyucuların bildiği, tanıdığı çevredir. Yani ne kadar uzağa gidersek gidelim hep burada ve ebedî şimdideyizdir.

...

...büyük aşk mesnevîleri olsun, meddah hikâyeleri olsun, hepsi aynı dünya görüşünden ve aynı estetik prensiplerden hareket edilmek suretiyle ortaya konmuştur. ...Batı dramının aksine gelişme değil, sürpriz vardır. Batılı mânâda dramatik kurgu olaylar serisinde illiyet bağımlıdır. Yani

olaylar belli bir istikamette gelişir, toparlanır ve kapanır. Hâlbuki Müslüman hikâyesi anî hamlelerle sürprizden sürprize geçer, Batılı bir kafanın asla anlayamayacağı, mantıkî bulmayacağı geçişlerle yeni olaylara açılır. ...Çünkü o zaten derinliğine yaşamakta olduğu hayatın benzerini ortaya koymak gayesinde değildir.

Müslüman hikâyeci, okuyucuyu belirli bir süre olsun, hiçbir şeyin imkânsız olmadığı ebediyet âlemiyle karşı karşıya getirmeye çalışır (Ayvazoğlu, 2015: 163-166).

Âşıklık sanatının önemli bir parçası olan türkülere yakından baktığımızda, yukarıda incelikleri açıklanan Türkiye'ye özgü hikâye geleneğinin pek çok özelliğini nev-i şahsına münhasır bir şekilde taşıdıklarını fark ederiz. Türkülere özgü hikâye anlatımında, neden-sonuç ilişkisi, olayların kronolojik seyri, mekan ve zaman birliği gibi zorunluluklar yoktur; türküler bir durumdan diğerine, bir olaydan ötekine, bir zamandan başka bir zamana büyük bir özgürlükle atlar, herkesin - hatta bazen aynı türküde iki ayrı kişinin - ağzından konuşabilir, tekrarları ve döngüselligi diledikleri gibi kullanır, imkânsızın bulunmadığı bir âlemin içinde hareket ederler. Aslında pek çok türkü sanki tek bir ana odaklanmış, ama aynı zamanda sonsuz bir zamanı o an içinde sıkıştırılmış bir biçimde içeriyor gibidir.¹ Ayvazoğlu geleneksel şiirin özelliklerinden birinin gevezelikten hoşlanmamak olduğunu söyler; bu sanatta marifet 'koca bir hikâyeyi bir beyte' sığdırabilmektedir (Ayvazoğlu, 2015: 166). Türkülerin de benzer bir anlayışla hareket ettiği görülür; sonsuz bir zamanı tek bir an içine toplarken koca bir hikâyeyi de birkaç mısraa sığdırırlar. Elbette bu konuda, olayların seyrini öyküleme zorunluluğundan ve kronolojik zamanın kısıtlamalarından azade olmak onlar için büyük bir avantajdır. Bununla birlikte çağrışım zenginliğini sağlayacak mecazi söyleyiş biçimlerinden yararlanırlar. Dışsal olaylardan ziyade,

¹ Burada türkü geleneği üzerine geliştirilen düşüncelerin çoğu CRT St. Blaise ile yürütülen alan çalışması sırasında yapılan tartışmaların etkisi altında şekillenmiştir.

kişilerin iç dünyalarında olup bitenlere ilişkin olan bu çağrışımlar, çok sayıda anlam katmanı yaratarak türkülerin anlattıkları hikâyeleri derinleştirirler. Örneğin Âşık Garip hikâyesinde kahramana derdinin ne olduğu sorulduğunda, hikâyeyi anlatan âşık cevabı onun ağzından bir türküyle verir:

Nazlı yarden bana haber
Geldi varayım gideyim
Aşkın hançeri sinemi
Deldi varayım gideyim

Ser rakipler oldu diken
Gurbet eldir belim büken
Nazlı yar gonca gül iken
Soldu varayım gideyim

Âşık Garip ezel baştan
Hem kavimden hem kardaştan
Didelerim kanlı yaştan
Doldu varayım gideyim (Başgöz, 2012: 476).

Her ne kadar bu türküyle birlikte olayların seyrinin anlatımına ara verilmiş gibi görünse de, aslında hikâye anlatımı devam etmektedir. Sanki Âşık Garip'in tüm hayat hikâyesi üç tane dörtlüğün içine sığdırılmış gibidir. Öte yandan türkünün hikâye ediş biçimi öylesine yalındır ki dinleyen herkesin kolaylıkla aktarılan duygu durumuyla özdeşleşmesini sağlamaktadır. Türkü dinlerken ağlamak Türkiye coğrafyasında yaşayan herkes için tanıdık olan bir deneyimdir.

Aslında türkü geleneği içinde bulunan hemen hemen tüm eserler yukarıda açıklanan özellikleri göstermektedir. Örneğin Isparta'ya ait bir türkü bize âşık erkeğin ağzından şu sözleri söylemektedir:

Evlerinin önü mersin
Ah sular içmem gadınım tersin tersin
Ah sular içmem gadınım tersin tersin
Mevlam seni bana versin
Al hançeri gadınım vur ben öleyim
Ah gapınızda bidanem kul ben olayım
Al hançeri gadınım vur ben öleyim
Ah gapınızda bidanem kul ben olayım

Evlerinin önü susam
Ah su bulsam da gadınım çevremi yusam
Ah su bulsam da gadınım çevremi yusam
Açsam yüzünü baksam dursam
Al hançeri gadınım vur ben öleyim
Ah gapınızda bidanem kul ben olayım
Al hançeri gadınım vur ben öleyim
Ah gapınızda bidanem kul ben olayım (Akor Merkezi, 2015b)

Bu türküde mantıkî bir olay örgüsünden söz edilemeyeceği gibi âşığın neden maşukunun evinin önündeki bitkilerden, sudan, vs. söz ettiğini açıklamak da mümkün değildir. Aslında dinleyiciler açısından bu soruları sormak bile abestir. Türkünün sözleri özgürce daldan dala atlamakta, az söz ve tekrarlar aracılığıyla büyük bir çağrışım zenginliği yaratmaktadır. Dinleyiciler âşığın maşukuna duyduğu özlemi, yalvarışını ve katıksız teslimiyetini sonuna kadar hissederler.

Türkü geleneğine ait pek çok eserin konusu yukarıdaki iki örnekte olduğu gibi aşktır. Aslında aşk Türkiye'ye özgü geleneksel sanatların temel konusudur. Ayvazoğlu şöyle yazar: 'Kahraman her zaman âşıktır ve onun hikâyesi her zaman "epik"tir' (2015: 160). Elbette ki bu durum, geleneksel sanatlar üzerinde yoğun etkisi bulunan tasavvuf düşüncesiyle yakından ilişkilidir; sufiler dünyevi aşkı ilahi aşkın bir mecazı, bir tezahürü olarak kabul etmekte ve nihai aşka - Allah'a olana aşka - geçişte bir köprü görevi gördüğünü düşünmektedirler (Ayvazoğlu, 2015: 59). Geleneksel hikâye ve türkülerde aşk, insanın bu dünyada yaşarken Mevla'sından ayrı kalışının hüznünü yankılayacak şekilde çoğunlukla kavuşamama temasıyla işlense de, aşağıdaki anonim türküde aşkın mutlu bir vechesi bu kez muhtemelen âşık kadının ağzından gene mantıkî bir olay örgüsünden yoksun, ama zengin çağrışımlarla yüklü bir şekilde şöyle hikâye edilmektedir:

Yağmur yağar taş üstüne
İnce kalem kaş üstüne
Selam gelir baş üstüne

Vay dili dili kuş dili dili
Mevlam kulu sevdim seni
Vay dili dili kuş dili dili vaaay...

Yağmur yağar ordan buradan
Üstümüze ipek yorgan
Seveceksen işte burdan

Vay dili dili kuş dili dili
Mevlam kulu sevdim seni
Vay dili dili kuş dili dili vaaay...

Yağmur yağar taş üstüne
İnce kalem kaş üstüne
Selam gelir baş üstüne

Vay dili dili kuş dili dili
Mevlam kulu sevdim seni
Vay dili dili kuş dili dili vaaay...

Yağmur yağar ordan buradan
Üstümüze telli yorgan
Öpeceksen işte burdan

Vay dili dili kuş dili dili
Mevlam kulu sevdim seni
Vay dili dili kuş dili dili vaaay...

Yağmur yağar çamur olur
Baklavalılar hamur olur
Güzel kızlar gelin olur

Vay dili dili kuş dili dili
Mevlam kulu sevdim seni
Vay dili dili kuş dili dili vaaay... (Akor Merkezi, 2015g)

Her ne kadar türkünün sözleri daldan dala atlasa da, dinleyiciler sanki hem bir aşk hikâyesini dinlemekte - tanışma, flört, evlilik - , hem de aynı anda yağmur yağan bir güne ait, yoğun tek bir aşk anının duygusunu bütün derinliğiyle hissetmektedirler. Türküde sesi duyulan kişi bu aşk anını, sanki aynı anda hem yaşamakta, hem hatırlamakta, hem de bize anlatmaktadır.

Türkü geleneğindeki bu özelliklere musiki geleneğinde de rastlanır. Örneğin Azeri kökenli anonim bir şarkı aşkı şu sözlerle anlatmaktadır:

Küçelere su serpmişem
Yar gelende toz olmasın
Eyle gelsin eyle gitsin
Aramızda söz olmasın (Akor Merkezi, 2015d)

Gene ortada bir olay örgüsü yoktur, ama dinleyici, ona küsüp gitmiş olan maşukunu aradaki tüm engelleri kaldırmaya çalışarak bekleyen âşığın özlemini bütün gücüyle hisseder. Aslında bütün hikâye ve duygu ilk iki mısradaki özetleniyor gibidir: ‘Küçelere su serpmişem / Yar gelende toz olmasın’. Çoğu türkû/şarkı âşığın ağzından konuşsa da, kimi şarkılar onu reddeden maşukun sözlerini dile getirmektedir. Örneğin hicaz makamındaki bir musiki eserinde maşuk âşığına şu sözlerle seslenir:

Pencere açıldı Bilal oğlan piştov patladı
Varın bakın kanlı da Bilal yine kimi hakladı
Allı yemeni Bilal oğlan pullu yemeni
Bir bahçeden bir bahçeye salla yemeni

Ben sana varmam Bilal oğlan ben sana varmam
Yedi yıl karşımda dursan yine sana yalvarmam
Allı yemeni Bilal oğlan pullu yemeni
Bir bahçeden bir bahçeye salla yemeni (Akor Merkezi, 2015f).

Bu şarkıda da olayların seyrinin es geçildiği, koca bir hikâyenin döngüsel tekrarlar içeren ve aslında - bahçeden bahçeye yemeni sallanan - tek bir ana odaklanan iki dörtlüğe sığdırılmış olduğu görülür.

Kısaca özetlemek gerekirse, Türkiye’deki hikâye anlatımı, konusunu tasavvufun etkisiyle çoğunlukla aşktan alan, olay örgüsü, gelişim ve zaman-mekan birliği gibi klasik Batılı dramının temel özelliklerinden azade olan, nihai amaç olarak dinleyicilerinin temsil getirme aracılığıyla ibret çıkarmalarını hedefleyen ve kimi zaman natüralist olmayan taklide de başvuran, trajikten ziyade epik özelliklere sahip olduğu söylenebilecek bir gelenektir. Bütün bunlarla birlikte geleneksel hikâye anlatımının ibret vermenin yanı sıra bir diğer amacı daha bulunmaktadır. Her ne

kadar dıştan bir gözle bakıldığında bu amacı eğlendirme olarak tanımlamak mümkün olsa da, Ayvazoğlu bu amacı ya da işlevi yazar ve şair Giritli Aziz Efendi'nin sözlerini alıntılıyarak, emik bir terimle 'gönüldeki gamı dağıtma' olarak tanımlar (Kabaklı (Haz.), 1973: XV'ten aktaran Ayvazoğlu, 2015: 163). Ona göre Türkiye'deki hikâye anlatımı geleneği, insanlara mutsuzluğu sevdirmeye çalışan trajik düşünceden de, insanın çaresizliğini göz önüne seren absürttten de çok farklıdır. Daha önce belirtildiği gibi geleneksel sanatlar, bu dünyayı olduğu gibi resmetmekle değil, insanlara bu dünyanın geçici görüntülerinden ziyade mutlak güzelliğin mükemmelliğini hatırlatarak dünyayı güzelleştirmekle ilgilendirler. Buradaki temel amaç, meddahlığın kökeniyle ilgili olarak da söz edildiği gibi, **iyileştiricilik** olarak ortaya çıkmaktadır. Bu coğrafyada bütün bunları sağlamanın en mükemmel vasıtalarından biri şiir ve müziği harmanlayan ve çoğu zaman bizleri içtenlikle ağlatan türkü ve musiki gelenekleri olsa gerektir.

1.1.3. Oynama

Giriş bölümünde kısaca söz edildiği gibi "oyynamak" Türkçede hem dramatik ve sıradan oyunların, hem de geleneksel dansın icrasını belirtmek için kullanılan çok katmanlı bir sözcüktür ve bu tez çalışması kapsamında geleneksel performans sanatlarındaki temel eyleme biçimi olarak kavramsallaştırılmaktadır. "Oynamak" yüklemine sözlükteki en temel karşılığı 'kımıldamak', 'hareket etmek', 'yeri değişmek'tir (Türk Dil Kurumu, 2015g). Bir canlı, bir canlının bedeninin bir parçası, bir nesne oynayabilir; bir çocuk oynar, bir adamın eli kolu oynar, bir masa oynar. Temel olarak harekete gönderme yapan bu en basit anlam, bir başka anlama daha yol verir; 'değişmek', 'değiştirmek' (Türk Dil Kurumu, 2015g). Hava sıcaklığı 20 ila 25

derece arasında oynar, biri rakamlarla oynar, fiyatlar oynar. Öte yandan “oynamak”tan karmaşık bir insani eylem olarak da söz ederiz. Bu en sık kullanılan anlamıyla oynamak, ‘vakit geçirme, eğlenme, oyalanma vb. amaçlarla bir şeyle uğraşmak’tır (Türk Dil Kurumu, 2015g). Çocuklar topla, topaçla oynar, saklambaç, kovalamaca, vb. oynarlar; insanlar tavla, aşık oyunu, tenis vb. oynar; kedi yavruları birbirleriyle oynarlar. Sanat söz konusu olduğunda ise, oynamak terimi hem geleneksel bağlamda, hem de modern bağlamda dramatik eylemi belirtmeye başlar; bu bağlamda oynamak, bir tiyatro eseri sahneye koyulmasını, bir film gösterilmesini ve hem tiyatrodaki, hem sinemada oyuncunun yaptığı eylemi belirtir (Türk Dil Kurumu, 2015g). Devlet Tiyatroları Shakespeare’in ‘Macbeth’ oyununu oynar, Türkan Şoray bir filmde oynar, ‘Casablanca’ filmi bir sinema salonunda oynar. Hayali Karagöz oynatır, Ortaoyuncular oynar, köyde Köse Oyunu oynanır (And, 2006). Dramatik icrayı belirten bir terim olmasının yanında, oynamak teriminin bu tez çalışması açısından önemli olan anlamlarından bir diğeri, aynı zamanda geleneksel dans icrasını belirtmesidir (And, 2012, Öztürkmen, 2001: 39). Geleneksel bir ezgi çalıp da dans etmek için ayağa kalktığımızda “oynamaya kalkarız”. Dansözler, köçekler vb. oynarlar. Zeybek, horon, bar, halay, hepsi oynanır. Sözlükte bu anlam ‘müziğin gerektirdiği uyumlu hareketleri yapmak’ olarak açıklanmaktadır (Türk Dil Kurumu, 2015g). Fakat sözlükteki bu kapsayıcı açıklama aslında kısmen yanlıştır. Çünkü her ne kadar modern tiyatro icrası geleneksel performans sanatlarının hemen hepsi için kullanılagelen oynamak terimini sahiplenmişse de, Türkiye’ye dışarıdan gelmiş olan özellikle Batı kökenli olan danslar söz konusu olduğunda bu terim kullanılmamaktadır. Tango, hip-hop ya da modern dans icra edenler oynamaz, fakat dans ederler. Bu durum zaman içinde dilin doğal değişiminin

bir sonucu olarak yorumlanabilirdi, fakat bugün halen geleneksel dansların icrası için oynamak teriminin kullanılıyor olması böyle bir yorumun yapılmasına engel teşkil etmektedir. Dilde modern ve geleneksel dans edimleri arasında yapılan bu net ayrım, aslında oynamak teriminin özüne dair bir ipucu da taşımaktadır.

Tiyatro kökenli Metin And, kır kökenli olup dans yanı ağır basan oyunlar için, halk bilimi çalışmaları içinde ortaya çıkmış olan “halk oyunları” teriminin kullanımını desteklemediğini belirtir. Ona göre bu pratiklerin “köylü dansları” ya da And’ın deyimiyle “Anadolu Dansları” olarak adlandırılması daha uygundur. Bunun nedenlerinden biri köylülerin bu oyunları saygın bir yere koyup onlarla övünmeleri ve bunu yaparken çok hoşlanmadıkları kente ait oyunlardan belirgin bir şekilde ayrı tutmalarındır:

Türk halk oyunları bir bakıma yanlış kullanılan bir terimdir. Doğrusu köylü dansları ve oyunlarıdır. Her şeyden önce büyük kentlerdeki halkın oyunları bu köylü oyunlarından değişiktir, daha çok seyirlik oyun özelliği taşırlar ve özellikle profesyonel, paralı dansçılarca gösterilir. Öte yandan halk oyunu terimi bütün yurdu kapsayan, yaygın, bütün halkın bildiği dansları kapsar. Türkiye’de bu türlü bütün yurda yaygın danslar yoktur. Bunun yerine her bölgenin ve bu bölge içindeki ilçe ve köylerin her birinin ayrı ayrı dansları bulunduğu köylü dansı ve köylü müziği demek daha yerinde olacaktır. ...Sayısı binin çok üstünde olan köylü dansları gerek toplumsal gerek seyirlik danslardan ayrıdır. Kadınsı tavırlı ve kılıklı profesyonel köçeklerin ve hattâ oyuncu kadınların oynadığı seyirlik oyunlar halkın gözünde saygın değildir. Buna karşın profesyonel olmayan köylülerin kendi eğlenmeleri, oyalanmaları için oynadıkları, oynarken de büyük bir coşku ve övünç duydukları oyunlar konumuzun ağırlık noktasını oluşturuyor. Seyirlik oyunları köylüler nasıl aşağılıyor, onları oynayanları düşük kimseler olarak görüp toplum dışı sayıyorsa, kendi oynadığı danslara da tersine saygın bir yer tanıyor, oyuncularına da erkeksi, yiğit, mert kişi gözüyle bakıyor (And, 2012: 143).

Geleneğin tüm bu adı geçen pratikleri dramatik yanı ya da dans yanının ağır basmasına aldırılmadan oyun olarak adlandırılmasına karşın And, tiyatronun perspektifinden bakarak dramatik yanı ağır basan pratikleri seyirlik oyun, diğerlerini ise dans olarak adlandırarak ayrıştırmayı seçmiştir. Aslında “seyirlik oyun” terimi

dramatik özellikler gösteren geleneksel oyunları diğerlerinden ayırmak üzere ilk kez Metin And tarafından kullanılan bir terimdir. And'ın bir yandan *Oyun ve Bügü* kitabında, kırsal kökenli dramatik oyunları, dansları ve sıradan oyunları, çok katmanlı ve eski bir Türkçe kavram olan “oyun” kavramının şemsiyesi altında bir bütün olarak incelemeye kalkışırken, öte yandan böyle ayrımlar ortaya koyması oldukça ilginçtir. Kitabın önsözünde kendi içinde yaşadığı bu çelişkiyi anlamamızı sağlayacak bir anısını anlatır:

Anadolu halkının kültürüne, özellikle oyunlarına bir ömür boyu hayranlık duydum. Özellikle oyunların zenginliği beni şaşırtıyordu, ne kadar araştırılırsa araştırılsın bitmeyen, tükenmeyen bir hazineydi bu. Sahne sanatları üzerine çalışan biri olarak en büyük amacım bu eşsiz hazineyi gösterime dönüştürmekti. Seyirlik oyun deyimi ilk benim kullandığım bir terimdir. Bu ayrımı daha çocuk yaşlarıma ait bir gözlemimi yıllar sonra değerlendirerek yapmıştım. Çocukluğumda babam ve annemle Karadeniz’de Hopa’ya kadar uzanan bir gemi yolculuğuna çıkmıştık. Gemi İstanbul Limanı’ndan hareket etmeden geminin güvertesinden aşağıya, ambar yönüne bakıyordum. Birden orada beş, altı kişi bir sıra oluşturup, kemeçe eşliğinde horon tepmeye başladılar. Böyle bir şeyi ilk kez görüyordum. Sanki büyülenmişim. Beş, on dakika seyrettim, hep aynı şeyleri yapıyorlar, giderek daha da coşuyorlardı. Sıkıldım, oradan ayrıldım. Yıllar sonra bunların Karadenizliler, danslarının da horon olduğunu öğrendim. Ve başta çok ilgimi çekmesine karşın, sonra tekdüzeliğinden sıkılmamın nedenini araştırdım: Onlar bunu kendileri için yapıyorlardı, birinin seyretmesi için değil. Böylece içe dönük olan bu dansları dışa yönelik kılmak üzerine çok düşündüm (And, 2012: 14-15).

And'ın horon ile ilişkisi içinde yaşadığı süreç - ilk kez karşılaşılan bir kültür ögesi karşısında büyülenme, sonra anlamadığını düşünüp sıkılma, daha sonra kendi kategorilerine uydurup rasyonelleştirme ve en sonunda kendi amaçları doğrultusunda alıntılıyıp kullanma - çok tipik bir oryantalist süreçtir ve burada And'ın kendi kültürüne ait bir öge söz konusu olduğu için bunu self-oryantalist bir yaklaşım olarak değerlendirmek de mümkündür (Bezci ve Çiftçi, 2012). Emik anlayışın ilk katmanını açıkça görmesine rağmen - ‘Onlar bunu kendileri için yapıyorlardı, birinin seyretmesi için değil’- buna kulaklarını tıkamış ve seyredilmek için icra edilmeyen bir pratiği “seyirlik” kılmak üzere yola çıkmıştır. Burada bu tez çalışması açısından

önemli olan nokta, bir geleneksel performans sanatının özgün bağlamındaki icrasında bulunan “kendin için yapmak” vurgusudur. Bu eğilim belki de And’ın seyirlik diye tanımladığı dramatik yanı ağır basan oyunlar için de geçerlidir; belki de bu bağlamlarda oynamak biraz da “kendin için yapmak”tır.

Dans antropoloğu Andrée Grau (1998) son zamanlara kadar dans kuramının beşeri bilimlerde yaygın olan sorunlu düşünme biçimi nedeniyle iki yanlış anlayış tarafından yönlendirildiğini belirtir. Bunlardan ilki tüm bağlamlara ve zamanlara ait dansları ortak özelliklere sahip temel bir insan yaratımı olarak gören evrenselcilik, diğeri ise dansları insanlık tarihinde ortaya çıkış sırasına göre - “ilkel” danslardan, “halk” (*folk*) danslarına, devamında Avrupa dışı klasik biçimlerden Batılı dans tiyatrosuna doğru - hiyerarşik bir sıraya sokan evrimciliktir (Grau, 1998: 197-198). Grau bu iki yanlış anlayışın akademisyenleri, dansın kökenleri gibi spekülatif mitler yaratmaya ittiğini ve bugün bizzat yaşayan insanların danslarını anlamada ise başarısız kıldığını belirtir. Buna bir alternatif olarak dans eden insanların kendilerinin icra ettikleri pratiğe nasıl baktıklarını anlamaya çalışmayı önerir:

Dünyadaki farklı insanlar için dans çok farklı şeyler ifade edebildiğine göre, esas olan kendi inanç ve kavramlarımızı ötekilere zorla kabul ettirmemektir. Her tarafa yayılmış olan Avrupa merkezli bakış açısından uzaklaşmak için dans akademisyenleri kendi önyargılarını sorgulamalı ve perspektiflerini genişletmelidir. Dansın kökenleri üzerine kuramlar ortaya koymayı bırakıp kanıtlar tarafından doğrulanmış dans meselelerine odaklanmalıdırlar (Grau, 1998: 201).

Grau’nun dans alanına getirdiği eleştiri tiyatro alanı için de geçerli değil midir? Dans yanı ağır basan oyunlara dans ve dramatik yanı ağır basan oyunlara seyirlik oyun ismini vermeden önce bu coğrafyada “oynama”nın ne anlama geldiğini anlamak daha önemli değil midir? Oynama edimi belli ki ne tam anlamıyla drama, ne de tam olarak danstır. Hem dansçı ve koreograf, hem de dans tarihçisi ve kuramcısı olan

Anthony Shay (1995) İslam'ın etkisi altındaki coğrafyada dansın nasıl algılandığını tartıştığı makalesinde, bu coğrafyada yaşayan insanların bu konudaki muğlak görüşleri ve bu bağlamda yeterli çalışmanın olmayışı nedeniyle, onlara göre neyin dans olduğuna cevap vermenin çok da kolay olmadığını belirtir. Buna rağmen pek çok akademisyen bu toplumlarda bulunan çeşitli pratikleri anlamak üzere, o yere ait kategoriler yerine onlarla uyum içinde olmayabilecek evrensel Batılı dans tanımını - 'örüntülendirilmiş ritmik hareket' - baz almaktadır. Oysa bu toplumlarda dansa karşılık geldiği kabul edilebilecek terimler pejoratif çağrışımlara sahip olabilmekte, Batılı bir bakışla dans olarak tanımlanabilecek bazı ibadete özgü ve manevi pratikler ise sahipleri tarafından kötü şöhretli dansın karşıtı olarak görülmektedir:

Farklı toplumlarda dansı oluşturanın ne olduğu sorusu üzerine fazlaca akademik yazı yazıldı. ...Bugün mevcut olan hiçbir tanım dans ve dans olaylarının, Orta Doğu'nun İslami bölgeleri, Orta Asya ve Kuzey Afrika'dakiler gibi dans teriminin (genelde Arapça raks sözcüğü) güçlü bir şekilde olumsuz, ya da en azından muğlak çağrışımlara sahip olabildiği toplumlara dikkate almıyor. Her ne kadar dans ve bu etkinliği belirten bir kelime bulunsa da ve belki de dansı oluşturanın ne olduğu konusunda bir mutabakata varabilecek olsak da, daha da kritik bir mesele İslami çevrede dansın ne olmadığı meselesi. Bu soru önemlidir, çünkü her ne kadar dışardan - ve bazen içeriden - bazı gözlemciler göre toplum bu tip bir etkinliği örüntülendirilmiş, ritmik hareket olduğu için dans olarak isimlendirmişse de, içinde örüntülendirilmiş hareketlerin icra edildiği pek çok etkinlik katılımcıların kendi görüşüne göre ibadete özgü ya da manevi etkinliklerdir (Shay, 1995: 61).

Shay'in örnek olarak verdiği pratiklerden biri de Mevlevi semasıdır. Her ne kadar sema dışarıdan bir gözle dans olarak nitelense de, Shay 'dindar bir Müslümana göre, içinde katılımcıların "Allah" ya da "Ali" kelimelerini tekrar ettikleri herhangi bir etkinliğin, ne kadar ritmik ya da müzikal olsa da, dans olarak adlandırılmayacağı' gerçeğini hatırlatır (1995: 68). Aynı zamanda Mevlevilerin geçmişte semayı yasaklamak isteyen ortodoks İslami otoritelere karşı, semayı raks olmadığı ve insanlığın iyiliği için icra edilen bir pratik olduğunu söyleyerek savunmuş olduklarını

aktarır (Shay, 1995: 68). Ona göre İslam toplumlarında bir pratiği dans ya da dans değil diye tanımlayabilmek için, araştırmacılar öncelikle icracıların niyetini bilmelidirler (Shay, 1995: 76). Sema elbette ki her şeyden önce dini ve manevi nedenlerle gerçekleştirilen bir etkinliktir. Fakat aynı zamanda bir Mevlevi dervişi de olan Mevlevilik uzmanı Abdülbaki Gölpınarlı'nın (2006a) sema icrası ile ilişkili olarak hangi yüklemi kullandığına baktığımızda ilginç bir durumla karşılaşırız. Mevlevilerin sema üzerine yazdığı gazelleri çevirirken yer yer raks terimini kullansa da, çoğunlukla oynamak terimini kullanmayı tercih etmektedir (Gölpınarlı, 2006a: 65-75). *Mevlevi Âdâb ve Erkânı* kitabında Mevlânâ'nın kendine ait *Divan-ı Kebir* çevirisinden şu sözleri alıntılar: 'Ey canlar, madem ki o sevgilinin huzurundasınız, ayak vurun, oynayın, olur da kutluluk ayağı, ayağınıza dokunur, sizinle beraber oynamaya koyulur' (Mevlana Celaleddin, 1957: 41-42'den aktaran Gölpınarlı, 2006a: 67). İlginç bir şekilde bizzat aynı kitabın içinde birkaç sayfa önce, Shay'in İslam'ın içinden gelenlerin dansvari pratikler üzerine muğlak şeyler söylediği tespitini yankılayacak biçimde çevirisinde, teriminin pejoratif anlamda kullanıldığı bir alıntı yapar:

Semâ'ı bâzı bilginler men etmişlerdir, bâzıları caiz görmüşlerdir ya; her ikisi de doğru. Nefse uyan, şehvetine kapılan kişiler, kibirle, gafletle Semâ'a kalkarlar, âhiret hâllerinden haberleri yoktur; onların Semâ'ı, boşuna bir iştir, oyundan ibarettir. Onlardır, yaptıklarıyla azaba uğrayanların ta kendileri. Çünkü nefis ve şehvet, dünyâdandır. ...Şeyhlerin muhiblerin Semâ'ına gelince; bunlar, boş şeylerden, oyunlardan tertemizdir; hâтта zahir ehlinin çalışıp çabalamasından da yücedir bunların Semâ'ı. Çünkü "İşler, niyetlere göredir" (Zabîdî, 1323: 4'ten aktaran Gölpınarlı, 2006a: 65).

Gölpınarlı'nın yaptığı alıntı kısmen İslam inancını ve daha çok tasavvuf düşüncesini belirleyen temel anlayışlardan birini açıkça ortaya koymaktadır; bir ameli iyi ya da kötü, değerli ya da değeriz kılan yapanın olgunluk seviyesinin belirlediği niyetidir. Oynamak icracının niyetine göre iyi ya da kötü bir amel olabilir; aynı şekilde oyun

kutsal da olabilir, boş bir iş de. Tasavvufun yoğun olarak etkilenmiş şair Edîb Harâbî de benzer bir anlayışla, İslam'da yasak olan şarapla ilgili Allah aşkından duyulan sarhoşluğa da gönderme yaparak sonradan türkî haline getirilen şu şiiri yazmıştır:

Ey zâhid şarâba eyle ihtirâm
Müsliman ol terk et bu kıyl-ü kâli
Ehline helâldir nâ-ehle harâm
Biz içeriz bize yokdur vebâli

Sevâba girmekçün içeriz şarâb
İçmezsek oluruz düçâr-ı azâb
Aklın ermez senin bu başka hesap
Meyhânede bulduk biz bu kemâli

Kandil geceleri kandil oluruz
Kandilin içinde fitil oluruz
Hakk'ı göstermeğe delil oluruz
Fakat kör olanlar görmez bu hâli

Sen münkirsin saña harâmdır bâde
Bekle ki içesin öbür dünyâda
Bahs açma Harâbi bundan ziyâde
Çünkü bilmez harâm ile helâli (Kökel ve Dağdır (Haz.), 2012: 351-352)

Belli ki tasavvuf düşüncesine göre sema gibi bir pratik ancak onu hakkıyla yerine getirecek olgunluğa sahip olanlar için iyidir. Gölpınarlı da bu konu hakkında şu alıntıyı ekler: 'Lokma da olgun kişiye helâldir, nükte de. Mademki olgun değilsin, yeme, içme, sus' (Munâvî, 1321: 224-225'ten aktaran Gölpınarlı, 2006a: 65). Başka bir deyişle söyleyecek olursak semada olması gerektiği gibi oynamak için doğru niyete sahip olma gereği vardır ve bu niyet "seyirlik" bir gösterimin niyetleriyle taban tabana zıt olabilir. Bu noktada And'ın tespitini bir kez daha hatırlamak önemlidir: 'Onlar bunu kendileri için yapıyorlardı, birinin seyretmesi için değil'. Aslında And buna benzer, oyunları icra edenlerin bakış açısını yansıtan başka tespitlerde de bulunmuştur. Halk kültürü araştırmacısı Ahmet Kutsi Tecer'in Anadolu'da yaptığı alan çalışmaları sırasında, bir oyun icracısıyla şöyle bir konuşma yaptığını aktarır: 'Genç bir köylüye oynadıkları oyunu niye oynadıklarını soruyor,

köylü nedenini bilmediğini ama oynamanın zorunluluk olduğunu söylüyor. *Oynanmasa da olur mu?* sorusuna köylü Tecer'i tuhaf tuhaf süzerek *Oynamamak olmaz ki...* diyor' (And, 1962: 2'den aktaran And, 2012: 101). And genç köylünün bu sözlerini, bu oyunların uzak geçmişte var olsa da şimdi unutulmuş olan bazı mevsimsel ritüellerin kanıtları olduğuna yorar. Grau'nun uyarısını dikkate alan bizler için ise genç köylünün kendi icrasını neden zorunluluk olarak gördüğü sorusunun cevabı karanlık olarak kalır. Gene de görünen o ki oyun oynamak Türkiye köylüsü için salt bir eğlence aracı değildir.

Bütün bunlarla birlikte, bu tez çalışması dâhilinde incelenen performans sanatlarının içinde yer alan türkü, âşıklık, musiki gibi gelenekler, her ne kadar diğerleri gibi icralarını oynamak yüklemiyle tanımlamasalar da, bu temel icra ögesinin izine onlarda da rastlamak mümkündür. Geleneksel performans sanatlarının icrası bu tez çalışmasının ikinci bölümünde etraflıca tartışılacağı gibi temel bir yapıya dayanır; geçmişten miras kalan kuralları takip edip, hem icracılar hem de seyirci/dinleyiciler tarafından önceden bilinen bir repertuardan alıntılar yaparak doğaçlamak. Hem köy ve kent kökenli oyunlar, hem musiki ve türkü geleneği, hem Karagöz ve Ortaoyunu, hem de meddahlık ve âşıklık geleneklerinde aynı olan bu yapının daha önce tartışılan diğer unsurlarla birlikte **oynama eyleminin** temelini oluşturduğunu söylemek mümkündür. Ayvazoğlu (2015) yalnızca geçici görüntülerden ibaret olduğuna inandığı dış dünya ("gölge gerçek") ile ilgilenmeyip mutlak gerçeğe ulaşmayı arzulayan Müslüman sanatçının tercihinin, gerçeğin taklidi yerine gelenek tarafından daha önceden belirlenmiş olan, nesnelere doğal bağlarından koparılmasıyla oluşturulmuş çeşitli kalıplar içinde sonsuza kadar oynamak olduğunu ifade eder:

Gerçek *transcendant* [aşkın] olduğu için "mimetik obje" olamaz, yani karşısına geçip resmini yapamazsınız. Bu yüzden ister istemez gölge

gerçekten hareket eden sanatçı, tek tek nesnelere taklit ettiği sürece eşyanın yüzeyinde kalacağını, künhüne vakıf olamayacağını bilmektedir. Gerçek tek olduğuna göre, gölgeler âlemindeki sonsuz çeşitliliğin temelinde birlik vardır. O halde tecrübesini sayısız objelere dağıtmak yerine, belli sayıdaki objeler üzerinde derinleşmek en doğrusudur. Artık ait olduğu bütünden kopararak aldığı parçaları, bir çocuk gibi farklı şekillerde birleştirerek bu parçaların ardında gizlenmiş olan güzelliği, ilk ve şekilsiz şekli aramaya başlayabilir. Elindeki malzemenin imkânlarını sonuna kadar kullanmak zorundadır. Bozar, değiştirir, yeniden kurar. Sonsuza kadar denemek, bir çıkış noktası bulmak ister gibidir. Sayılarla matematikçi niçin oynuyorsa, şair kelimelerle, nakkaş şekillerle, hatta bestekâr seslerle onun için oynamaktadır: Eşyanın künhüne varmak! (2015: 84).

Öte yandan Geleneksel Osmanlı/Türk musikisindeki meşk pratiği üzerine yaptığı çalışmada Cem Behar, sarayın müzik zevklerinin Batı'ya kaymaya başladığı dönemde musiki sanatçısı İsmail Dede Efendi'nin hoşnutsuzluğunu 'bu oyunun artık tadı kalmadı' diyerek ifade ettiğinin rivayet edildiğini anlatır (2014: 82). Görünen o ki Türkiye'ye özgü performans geleneklerinin icracıları, hangi gelenekten gelirlerse gelsinler, sanatları oynama edimine dayanmaktadır. Sadece Karagözcüler, Ortaoyuncuları, kır ve kent kökenli oyunların icracıları değil, musikişinaslar, âşıklar vee saz ile türkü sanatçıları da her şeyden önce **OYNARLAR**.

1.1.4. Ayin

Farsça kökenli bir kelime olan "ayin" Mevlevilerin tekkelerinde okudukları ilahileri tanımlamak için kullandıkları bir terimdir (Türk Dil Kurumu, 2015b). Farsça örf, adet, töre ve tören kelimelerinden gelen ayin kelimesi (Etimoloji Türkçe, 2013c), zaman içinde dini tören, ritüel anlamlarında da kullanılmaya başlanmıştır (Türk Dil Kurumu, 2015b). Fakat ayini Batı kökenli ritüel teriminin tam karşılığı olarak kabul edersek, karşımıza çıkan önemli bir emik kavramı yeterince incelemeyen bir kenara koymuş oluruz. Nasıl ki oyun dans ve/veya teatral etkinliğin birebir karşılığı değilse, ayin de ritüelin birebir karşılığı değildir.

Ayin kelimesi “ayn”, “ayna”, “ayni” (ayni), “ayan” sözcükleriyle aynı kökenden gelmektedir. “Ayn” kelimesi ‘göz, göze, bir şeyin ta kendisi’ demektir (Etimoloji Türkçe, 2015a); “ayna”, ‘göstermek’ten gelen ve ‘göstergeç’ anlamına gelen bir kelimedenden evrilmiştir (Etimoloji Türkçe, 2015d); “ayni”, “ayn” kelimesinin ‘bizzat kendisi’ anlamını taşır (Etimoloji Türkçe, 2015e); “ayan” ise ‘gözler’ ve ‘bir şeyi açıkça görme, aşikâr olma’ anlamına gelmektedir (Etimoloji Türkçe, 2015b). Tüm bu kelimelerin tasavvuf literatüründe özel yeri vardır. “Ayn” tasavvufta ‘kendisinden eşyanın zuhur ettiği şeyin zâtı yani Allah, Allah’ın tecellilerini temaşa, her şeyi Allah’ta ve Allah’tan görme hâli, eşyanın varlık sahnesine çıkmadan önce Allah’ın ilmindeki suretleri’ gibi çeşitli anlamlar taşır (Uludağ, 1991: 256). Tasavvufun etkisi altındaki tarikatlardan biri olan Bektaşîliğe bağlı dervişlerin dem olup, gülbank çekip, nefesler okuyarak yaptıkları ayine âyin-i cem denir (Cebecioğlu, 2014: 58). Bu terim tasavvufta dervişin üst düzey bir hâli olarak tanımlanan “ayn-ı cem” (ya da “aynü’l-cem”) teriminden gelmektedir; ayn-ı cem

kulun insani benliğini bırakıp kendisinde Allah’ın benliğini bulmasıdır. ...“enelhak ve sübhânî denilen haldir” diye de tarif edilir. Hallac’ın “enelhak” sözünü aynü’l-cem halinde iken söylediği kabul edilir. ...tevhidin isimlerinden olup onun mahiyetini ancak ehli bilir (Uludağ, 1991: 257).

Türkiye’ye özgü geleneksel performans sanatlarına baktığımızda, sadece sema ve semahın ayin ile ilişkilendirilebileceği kanaatine varılabilir. Fakat giriş bölümünde kısaca belirtildiği gibi ayin teriminin ortaya çıktığı tasavvuf düşüncesi ve pratiğinin gerek Türkiye kültürü, gerekse Türkiye’ye özgü geleneksel performans sanatları üzerinde çok yoğun etkisi bulunmaktadır. Bu nedenle bu düşüncenin içinden doğan bir performans olan ayine yakından bakmak ve onu iyi anlamak önemlidir. Ayin herhangi bir ritüel değildir. Temel amacı dervişin her şeyin bir (ayni) olduğu hakikatini (ayn) görüp (ayan), kendi benliğinden kurtularak, tevhide, Allah ile bir ve

aynı olmaya doğru yol almasını sağlamaktır. Burada bir derviş diğerine hakikatin aynasını tutmakla mükelleftir. Bu sema ve semah performanslarının tüm yapısını belirleyen ve Türkiye'deki diğer performans sanatlarının icrasında da etkin olduğu söylenebilecek temel bir anlayıştır.

1.2. Temel Özellikler

1.2.1. Sözlü Kültür

Giriş bölümünde de belirtildiği gibi Türkiye'deki geleneksel performans sanatları, ülkede yaşayan sözlü kültürün en önemli öğeleridir. Sözlü kültür ürünleri, icranın yapısı açısından, bugün konvansiyonel olarak kabul edilen metne dayalı tiyatrodan pek çok konuda farklılıklar gösterir. Kültür ve din tarihçisi ve felsefeci Walter Ong (2010) sözlü ve yazılı kültürleri karşılaştırdığı çalışmasında bu farklılıkları çeşitli boyutlarıyla tartışır. Ona göre sözlü kültürü en iyi örnekleyen sanatlardan biri ozanların sözlü anlatısıdır (hikâye anlatımı geleneği), fakat yazının insan hayatı ve düşünme biçimi üzerindeki etkisini artırmasıyla birlikte ozanın sanatının yerini romanın yazılı anlatısı almıştır. Her ne kadar doğası gereği bir sözlü sanat olmayı sürdürmüşse de, tiyatrodaki anlatıcının sesi metnin içine gömülüp karakterlerin arkasında kaybolmuş ve yerini olay örgüsünün canlandırılmasına bırakmıştır (Ong, 2010: 174). Yazılı kültürün etkisiyle gerçekleşen bu değişim anlatının yapısını da bütünüyle değiştirmiştir. Bir çizgi üzerinde doruğa çıkıp inişe geçen olay örgüsüne dayanan Freytag piramidi fikri sözlü anlatıya yabancıdır. Sözlü kültürde ozan başka seçeneği olmadığını bildiğinden dinleyicisini hemen olayların ortasına atar, önce bir durumu anlatıp sonra ayrıntılara girip durumun gelişimini aktarır. Bu nedenle sözlü anlatı zaman sırasını takip etmeyen, tekrarlarla kurulan, eklemeli bir yapıya sahip olmuştur (Ong, 2010: 167-169). Bu durum roman ve tiyatrodaki bulunan incelmüş, çok boyutlu karakterlerin oluşumuna da engel olmaktadır. Sözlü anlatı, yazılı kültürün aksine okuru şaşırtmaktan çok dinleyicinin beklentilerini yerine getiren “düz” kişileri barındırmaktadır. Metinsel bir süreklilik ve biriktirmenin olmadığı, hikâyenin

söylendiği an uçup gidiverdiği sözlü kültür, yazının getirdiği çözümlene ve ayrıntılı içsel ya da ruhsal gözlem özelliklerine sahip olmadığından akıl, bilgelik, cesaret gibi kavramların etrafında toplandığı tek boyutlu kişileri üretmektedir (Ong, 2010: 177-181).

Bununla birlikte düşünceyi parçalayan çözümlenin olmayışı, sözlü kültür ürünlerine yazılı kültürde var olması mümkün olmayan önemli bir nitelik katmaktadır. Sözlü kültürde

bilgi, incelikli, az çok bilimsel soyut kategorilerde işlenemez. ...bu tür kategoriler geliştirilemediği için insanlar bildiklerini saklamak, düzenlemek ve iletmek için insan etkinliğini konu alan öyküleri kullanırlar. ...Geniş boyutları, karmaşık olay ve eylemleriyle, bu tür anlatılar sözlü kültürün en geniş bilgi hazinesini oluşturur (Ong, 2010: 165).

Burada önemli olan noktalardan biri sözlü anlatılar içinde korunan ve aktarılan bilginin ‘oldukça özlü, uzun ve uzun ömürlü biçimler...çerçevesinde birbirine’ bağlanabilmesidir. ...anlatı, ...düşünceyi parçalamadan, bir bütün olarak çok daha uzun yaşatır’ (Ong, 2010: 166). Aslında burada söz konusu olan bilgi bizim bugün anladığımız anlamda bilgi değildir. Benjamin geleneksel hikâyeye anlatıcılığı ile aktarılanın bir tür bilgelik olduğunu söyler (2006b: 80). Ona göre hikâyeye anlatımı, modern zamanlara ait yeni iletişim biçimi olan enformasyonun tam karşıtıdır. Hikâyeler bize uzakların bilgisini taşıyıp mucizevi olandan beslenirken, enformasyon bizi en yakında olana ulaştırmakta, taşıdığı anında doğrulanabilir olma iddiası nedeniyle makul görünmek durumundadır. Anlık, parçalanmış, geçici bilgileri taşıyan enformasyon, yüzyıllar içinde yoğrulmuş bütünlüklü bilgiyi aktaran hikâyelerin ruhuna ters düşmekte ve onu tehdit etmektedir:

Her yeni günle birlikte yerküreyle ilgili haberler alıyoruz, ama dikkate değer hikâyelerimiz pek yok. Bu böyle, çünkü bütün olaylar bize hazır bir açıklamayla ulaşıyor. ...hikâyeyi açıklama katmadan anlatabilmek, anlatma sanatının yarısı eder. Olayları kendi anladığı biçimiyle yorumlamak okura

kalmıştır; böylece anlatı, enformasyonun yoksun olduğu genişliğe ulaşır (Benjamin, 2006b: 82).

Hikâye anlatımına gücünü veren şey, tüm diğer sözlü kültür ürünlerinde olduğu gibi, yüzyıllar içinde gelenek tarafından oluşturulmuş ve sürekli tekrar sayesinde hayatta kalan belli izlekleri ve kalıpları takip etmesidir. Ozanlar hikâyelerini ezberlenmiş sabit metinleri kullanarak anlatmazlar, bunun yerine zihinlerinde depolanmış olan geleneksel kalıplar hazinesinden anlık seçimler yaparak sanatlarını doğaçlama olarak icra ederler (Ong, 2010: 34-37). Ozanlar şarkılarını

başka ozanların tek bir kez aynen tekrarlamadan, ama standart izlekler için standart kalıplarda söyledikleri şarkıları aylar ve yıllar boyu dinleye dinleye öğrenirler. ...bütün bu şarkı malzemesi, konuları, kalıpları ve kullanılış biçimleri belli bir geleneğin malıdır. Özgünlük, yaratılan yeni malzemede değil, geleneksel malzemeleri her ayrı ortama uydurabilmekte ve dinleyici topluluğunu derinden etkileyebilmektedir.

...Okuryazarların şaşırarak öğrendikleri gibi, ozan tek bir kez dinlediği öykü ve şarkıyı aktarmadan önce çoğu kez bir-iki gün beklemeyi tercih eder. ...Dinlemiş olduğu öykünün kendi öykü konu ve kalıp dağarcığına sinmesi, öyküyle yakınlık kurması için zaman gereklidir. ...dinlemiş olduğu şarkıyı kendi diline aktarmak için derin derin düşünürken şarkının ilk şekli bir daha geri gelmemek üzere kaybolmuştur. Ozanın belleğindeki değişmeyen malzeme, bütün öykülerin farklı bir yapıyla çıkmasını sağlayan, yüzer bir konu ve kalıp hazinesidir (Ong, 2010: 77-78).

Ong sözü geçen bu kalıpların düşünceden ziyade bilinçdışında varlığını koruduğundan (2010: 39) ve bunun tek tek bireylerden ziyade ‘tüm halka ait bir yetenek’ olduğundan (2010: 32) söz eder. Bu bağlamda sözlü anlatının kolektif bilinçdışı ile doğrudan bağlantılı olduğunu söylemek mümkündür; ozanlar kolektif bir bilgiyi bilinçdışında etkin olan kalıplar aracılığıyla nesilden nesile taşımaktadırlar.

Ong ozanın sözlü anlatısının performatif özelliklerine de değinir. Bu özellikleri belirleyen en önemli unsur sözlü kültürün **durumsal** karakteridir. Hem Ong (2005), hem de antropolog Jack Goody ve edebiyat tarihçisi Ian Watt’ın (1963) çalışmaları

sözlü kültürlerin durumsal karakterine vurgu yapmaktadır. Sözlü kültür ürünleri belli bir duruma, belli bir yere, belli bir zamana bağlı olarak doğarlar ve belli bir durum, yer ve zaman içinde aktarılırlar. Bu açıdan ortaya çıktıkları ve gerçekleştikleri bağlamdan bağımsız olarak düşünülemezler. Ong (2010) sözlü kültürlerde anlamın asla kavramsal ve soyut olmadığını, duruma ve deneyime bağlı olduğunu altını çizer. Durumsallığı belirleyen şeylerden biri, sözlü kültür ürünlerinin bizzat içinden ortaya çıktıkları bağlamın önemli unsurlarından biri olan **icracıların yaşayan bedenleridir**. Ong bu durumu şöyle belirtir: ‘Ağızdan çıkan kelime, gördüğümüz gibi, hiçbir zaman, yazılı kelime gibi sadece sözel bağlam içinde var olmakla kalmaz. Söylenen söz, her zaman insan gövdesini harekete geçiren ve varoluş durumunu değiştiren bir olaydır’ (Ong, 2010: 86). Ong İbranice “*dabar*” deyiminin hem “kelime” hem de “olay” anlamına geldiğini ve her zaman ağızdan çıkan sözle bağlantılı olduğunu aktarır; sözlü kültürde kelime, yazılı kültürde olduğu gibi yalıtılmış bir nesne değil, ‘zaman içinde hareket eden bir olay’dır (2010: 93) ve her zaman insan sesiyle bağlantılıdır.

Ong sözlü kültürün ne olduğunu anlamak için sesin ses olarak ne olduğunu düşünmenin yararlı olduğunu söyler. Ona göre sesin zamanla ilişkisi oldukça özeldir: ‘Ses, ancak varlığını yitirirken işitilir. ...özünde geçicidir ve geçici niteliğiyle duyulur’ (Ong, 2010: 47). Metin kalıcı bir şeyken, ‘ses ancak kaybolurken vardır’ (Ong, 2010: 89-90). Öte yandan ‘sesin belli başlı özelliklerinden biri de...işsellikle bağlıdır’ (Ong, 2010: 90). Ong’a göre ses içselleştirir, merkezileştirir ve birleştirir:

Bir nesnenin içini fiziksel iç olarak yalnızca ses doğrudan yoklayabilir.
...Göz bir nesnenin içini iç olarak algılayamaz; bir odanın içinde algıladığı duvarlar, hâlâ yüzeydir, dışıdır.

...

Sesler, kendilerini oluşturan şeyin iç yapısını kaydederler. ...insan sesi, sesi yankılayan, oluşturan insan vücudundan, bütün insan organizmasından çıkar.

Görüntü ayırır; ses birleştirir. ...görüntü parçalar...insana teker teker, ayrı yönlerden gelir... Bir ses duyduğum andaysa, ses her yönden aynı anda bende toplanır; ses, beni algımın ve varlığımın çekirdeği, beni saran ses dünyasının merkezi yapar. ...“işitme”nin, sesin içine gömülebilirsiniz. Aynı şekilde görüntünün içine gömülmek imkânsızdır.

...Görüntüde aranan en önemli nitelik, açık seçiklik, belirginlik, ayırmadır... İşitmede aranan en üstün nitelikse, birleştirmedir.

...

Kelimenin hiçbir görsel algılanan metne gönderme yapmadığı...kelimelerin yalnızca seslerle var olduğu...sözlü kültürde ses fenomenolojisi, insanın varlık duygusuna derinden işler. Çünkü kelime, ruhsal yaşamın anlık bir deneyimidir. Sesin merkezileştirilme eylemi insanın evreni algılamasını etkiler (Ong, 2010: 90-92).

Sesin bu özelliği sayesinde, yazılı kültürün insanları yalıtma eğiliminin tersine, ‘söylenen söz...birbirine sımsıkı bağlı insan kümeleri oluşturur. Konuşmacı bir topluluğa seslenirken, dinleyiciler, hem kendi aralarında hem konuşmacıyla bir bütündür’ (Ong, 2010: 93). Sesin bütün bu özellikleri sözlü kültürlerde söylenen söze büyümlü bir nitelik yüklenmesine yol açmıştır. Matbaa kültürüne bağımlı insanlar sözcüklerin bir olay olduğunu unutsalar da, sözlü kültürde sözcükler ‘bir güç tarafından harekete geçirilen şeyler’ olarak algılanırlar (Ong, 2010: 48). Ong bu durumu şöyle anlatır:

Okuma yazma bilmeyenler (sözlü insanlar) kelimeleri “işaretler” olarak; sessiz, görsel olgular olarak düşünemezler. Homeros’un kelimeler için standart betimi, “kanatlı kelimeler”dir - geçici, güçlü ve özgür; hep hareket halinde, ama apayrı bir gücü olan uçuşla insanı sıradan, hantal, ağır ve “nesnel” dünyadan uzaklaştıran, kurtaran kelimeler (2010: 96).

Sözlü kültürün bugün hayatımıza büyük ölçüde hâkim olan yazılı kültürden oldukça farklı olan tüm bu nitelikleri, hiç kuşkusuz ki, bu tez çalışmasının odak noktası olan geleneksel performans sanatlarının yapısını önemli oranda belirlemektedir. Bu sanatlar, gelişmeden ziyade eklemeli bir yapıya sahip olan, belli kalıpların doğaçlama icrasına dayanan, düşünceyi ve bilgiyi parçalamadan aktaran, anonim ve

bilinçdışı bir bellekten beslenen, içinden doğdukları durum ve bağlama sıkı sıkıya bağlı olan eserler ortaya koymaktadır.

1.2.2. Bütünsellik

Bu tez çalışmasının giriş bölümünden itibaren vurgulandığı gibi, Türkiye'deki geleneksel performans sanatlarının önemli niteliklerinden biri modern sanat kategorileri içinde tanımlanıp ayrıştırılmaya karşı gösterdikleri dirençtir. Bu sanatların icrasında drama, hikâye anlatımı, müzik, dans, şarkı, kuklacılık, vb., hatta felsefi düşünce ve ayin iç içe geçmiştir. Fakat bu bütünsellik, bugün yaşadığımız dünyada gerek eğitim, gerekse icra bakımından çoktan ayrılmış bulunan çeşitli sanatları bir araya getirerek daha “bütüncül” bir tiyatro yaratmayı hedefleyen çeşitli öncü sanatçıların çalışmalarından temel bir noktada farklılaşır. Geleneksel performans sanatlarındaki bütünsellik sanatlarda ayrışmanın, hatta sanatın diğer insan etkinliklerinden ayrı olarak kabul edilmesinin henüz var olmadığı bir zamandan miras kalmıştır. Bu durum özellikle halen yaşayan Batı dışı geleneksel performans sanatları üzerinde bir araştırma yapıldığında daha net bir şekilde ortaya çıkmaktadır. Örneğin İtalyan tiyatro araştırmacıları Eugenio Barba ve Nicola Savarese (2002) *Oyuncunun Gizli Sanatı: Tiyatro Antropolojisi Sözlüğü* adını taşıyan kitaplarında, Batılı tiyatro oyuncularının aksine Asyalı performans geleneklerinin temsilcileri için dans ve tiyatro arasındaki ayrımın hiç bir şey ifade etmediğinin altını çizer. Buna rağmen bugün halen Batılı araştırmalar Nō ve Kathakali gibi Asya'ya ait büyük performans geleneklerinden sanki birleştirici gibi görünen, ama gerçekte kendi ayrıştırıcı tanımlamalarına dayanan dans-drama, müzikal dans-drama ya da ritüel dans-drama gibi tuhaf terimlerle söz etmeyi sürdürmektedirler (Williams,

2010). Oysa bu geleneklerde dans ve drama, ritüel ve drama, ya da müzik, dans ve drama bir araya getirilmiş değildir; bu sanatlar bu tip ayrımların olmadığı bir zaman ve coğrafyada doğup gelişmiş ve bugün sahip oldukları incelikleri kazanmışlardır. Benzer şekilde örneğin Karagöz'den de musiki, hikâye anlatımı ve kukla sanatının bir araya geldiği bir sanat olarak bahsetmek abes olacaktır. Karagöz, Nö ya da Kathakali her neyse odur; bu sanatları bugün egemen olan modern sanat kuramının sanki başka türlü mümkün değilmiş gibi sahip çıktığı ayrıştırıcı kategorileri art arda sıralayarak tanımlamaya çalışmak boşuna bir çabadır.

Aslında bu tez çalışmasının hikâye anlatımı ile ilgili olan bölümünde türkü geleneği ve âşıklık sanatı ile ilgili olarak tartışılan “ayak” teriminin varlığı, Türkiye'ye özgü geleneksel performans sanatlarındaki bütünselliği açık bir şekilde göz önüne sermektedir. Daha önce de tartışıldığı gibi, bu sanatlarda söz, fiziksel eylem (ve/veya dans) ve müzik hiçbir zaman birbirinden kopuk, bağımsız öğeler değildir.

Sanatların ayrışması fikri, aslında modern sanat tanımının ortaya çıkışıyla yakından bağlantılıdır. Polonyalı felsefeci, sanat tarihçisi ve estetikçi Wladyslaw Tatarkiewicz (1980) modern öncesi sanat kavramının günümüzdeki sanat tanımından çok farklı olduğunu belirtir. Antik Yunan, Helenistik dönem, Orta Çağ ve hatta Rönesans'ta sanat, zanaat ve bilimden ayrılmış değildi ve en temel düzeyde kuralların bilgisine dayanan yeteneğin varlığı ile tanımlanıyordu. Bu bağlamda ayakkabı ustalığı, matematik ve heykel aynı insani etkinlikler alanının içinde yer almaktaydı. 18. yüzyıldan itibaren ise ayrışmaya dayalı bugünkü sanat tanımı ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu tanım temel olarak sanatı, zanaat ve bilimden geri dönülmez şekilde koparan “güzel sanatlar” teriminin ortaya çıkışıyla bağlantılıydı. Sanat, daha doğrusu güzel sanatlar, bu noktadan itibaren “güzelliğin üretimi” amacı ile tanımlanmaya

başlanmış, “gerçekliğin taklidi” (*mimesis*) ilkesiyle açıklanır hale gelmişti. Tatarkiewicz klasik sanat fikrinin bizimkiyle iki önemli noktada farklılaştığını belirtir. Bu sanat fikri

[i]lk olarak sanat ürünleriyle değil, üretim edimiyle ve özellikle üretme yetisiyle ilgilenmekteydi; mesela, resimden ziyade ressamın becerisine dikkat çekmekteydi. İkinci olarak, sadece ‘sanatsal’ yetiyi değil, kurallara dayanan düzenli üretim olması şartıyla, şeyleri üreten her türlü insan yetisini kucaklamaktaydı. ...Sanat, tanımı gereği, akılcı ve örtük bilgiydi; ilhama, sezgiye ya da fanteziye dayanmıyordu...

Sanatın bu antik tanımı bize yabancı değildir, ama bugün başka isimler altında ortaya çıkar: zanaat, beceri ya da teknik (Tatarkiewicz, 1980: 50-51).

Türkiye’de bulunan geleneksel performans sanatlarının icrasına yakından bakıldığında, modern güzel sanatlar fikrinden ziyade, Tatarkiewicz’in tanımladığı şekliyle bugün zanaat olarak adlandırılan klasik sanat fikrine daha yakın olduklarını söylemek mümkündür.

1.2.3. Zanaatkârlık

Türkiye’deki geleneksel performans sanatlarının icrasını zanaat fikrine yaklaştıran iki temel unsurdan söz etmek mümkündür. Bu unsurlardan biri daha çok biçime, diğeri ise daha çok öze ilişkindir.

Geleneksel performans sanatları ve aslında tüm geleneksel sanatlar, klasik sanat anlayışı ve zanaat fikrinde olduğu gibi, her şeyden önce kuralların bilgisini ve bu kuralların doğru uygulanışını ön plana çıkarırlar. Burada sanatsal yeti ve yaratıcılık, ilhama ve yeniliğin keşfine değil, gelenekten miras kalan kuralların doğru biçimde icra edilmesine dayanmaktadır; vurgu geleneğin eleştirisi ve değiştirilmesinden ziyade korunmasına yöneliktir. Geleneksel sanatların bu yönüyle, avangardın zıttı olduğunu söylemek mümkündür. Bilindiği gibi sanatta yeniyi araştırma ve gerçekleştirmeye yönelik bir tavrı belirten avangart, Fransızca ‘öncü birlik’ anlamına

gelen askeri bir terim olan, *avant* (ön) ile *garde*'ın (koruma) birleşiminden oluşan *avant-garde*'dan türetilmiştir (*Online Etymology Dictionary*, 2015). Oysa geleneksel sanatların temsilcilerinden beklenen yeninin peşinde koşmak değil, tam tersine eskiyi korumaktır. *Avant-Garde Tiyatro* kitabının yazarı tiyatro araştırmacısı Christopher Innes, avangart teriminin 'biçimde geleneksel olmayan her tür sanat yapıtını tanımlamak için hazır bir etiket' haline geldiğinden, 'belli bir zaman dilimi içinde yeni olanı, belki bir adım öteye gidildiğinde demode olacak, sanatsal deneyimin öncü çizgisini anlatmak için' kullanıldığından söz eder; bu çizgiyi anlamak önemlidir, çünkü çağımıza ait sanatların tümü avangarda yönelik bir eğilimle şekillenmektedir (2010: 13). Görünen o ki bugün sanatı tanımlayan şey, her şeyden önce yeninin yaratılması fikridir. Oysa geleneksel sanatların temsilcileri için esas olan, değişen dünyanın baskısına rağmen onlara miras kalan geleneklerini sürdürmektir.

Ayvazoğlu (2015) avangart ve modern sanatta asal olan sanatçının yeniyi yaratması fikrinin İslam etkisi altındaki sanatlar için bir bakıma yabancı bir fikir olduğunu belirtir. Bunun en önemli nedenlerinden biri yaratmanın ancak Allah'a mahsus olan bir özellik olarak görülmesidir. Bu sanatlar bağlamında sanatçı 'güzelliği yaratan değil, keşfeden' kişi olarak kabul edilmektedir; onun temel amacı 'varlıkta *immanent* [içkin] olan *transcendant* [aşkın] güzelliğin araştırılmasıdır' (2015: 94). Aşkın güzellikle kastedilen mutlak olan Allah iken, içkin güzellik Allah'ın yarattığı dünyaya yansıttığı ilahi ışığı, Nur'udur. Sanatın amacı bu Nur'a bir miktar olsun yaklaşabilmektir (2015: 85-89). Bu nedenle bu keşif süreci, yatay düzlemde hareket edip yeniyi arayarak değil, tam tersine dikey düzlemde hareket edip yüzyıllar içinde oluşup bugüne miras kalmış olan hazır kalıp ve kuralları kullanarak, ve böylelikle gelenekle aynı doğrultuda derinleşerek gerçekleşmesi beklenmelidir. Ayvazoğlu bu

arayışı, Grotowski'nin bu tez çalışmasının giriş bölümünde sözü edilen heveskârlık eleştirisini yankılayacak şekilde, şu şekilde tasvir eder:

Sanatçı, ortaklaşa kazılan çukurun sonunda ulaşılacak defineyi hayal edebilir, fakat başka bir çukur kazıp başka bir define hayal etmesi düşünülemez. Bu bakımdan devamlı derinleşilir. Bu arada kazmayı vuruş şeklinde, hatta kazmanın şeklinde değişiklik yapılabilir. Ama mutlaka daha önce kazılmaya başlanan çukur kazılacaktır. Yani yeni bir çukur açmaya çalışan değil, çukuru derinleştiren, defineye daha çok yaklaşan sanatçı gerçek sanatçıdır. Ulaşılmaya çalışılan defineye gelince; o, güzelliğin kendisidir, mutlak güzelliştir (2015: 93-94).

Bütün bunlara rağmen geleneksel sanatların temsilcilerinin kendilerinden önce gelenleri birebir tekrar ettiklerini düşünmek doğru değildir. Aslında gerçek sanatçılar kendilerini bile tekrar etmezler. Amaç 'geleneği, onun içinde kalarak' aşabilmektir (Ayvazoğlu, 2015: 92). Her ne kadar şairlerin örneğin bülbülün güle olan aşkı gibi klişeleşmiş ifadeleri, nakkaşların da ay yüzlü genç âşıklar gibi hazır biçim kalıpları olsa da, yapılması gereken bir yandan hazır kalıpları takip ederken aynı zamanda onlarla mücadeleye girişmektir. Bu çabanın önemli sonuçlarından biri tenevvü ya da çeşitlemenin geleneksel sanatlarda önemli bir unsur olarak ortaya çıkması olmuştur: 'Geleneğin sınırlarını aşamadığı için ister istemez tenevvü'e yönelen sanatçı, hem söylenmiş hem söylenmemiş söylemeye gayret ederken ikisinin ortasında bir yere varır ki, söylediği hem söylenmiştir hem söylenmemiş' (Ayvazoğlu, 2015: 93). Bu bağlamda sanat bireysel bir yaratıcılığın ürünü olmaktan uzaklaşmış, tıpkı birer zanaat gibi kuşaktan kuşağa aktarılan, ortak ya da anonim bir iradenin ürünü haline gelmiştir. Ayvazoğlu (2015) geleneksel sanatların temsilcilerinin, onları sınırlayan tüm bu koşullar içinde isteseler de kişiselleşip, kendi şahsi ihtiraslarını anlatamayacaklarının altını çizer. Ona göre bunun aksi ancak aleladelige yol açmaktadır: '[D]ivan şairi, herkesin malı olan ve neredeyse bütün imkânlarını daha önceki şairlerin kullandığı sınırlı bir malzemeyle baş başadır. ...Şiir, onu yazanın

kişiliği dışında gelişir ve ancak o zaman şiirdir' (Ayvazoğlu, 2015: 184-185). Görünen o ki geleneksel sanatların temsilcileri tıpkı birer zanaat erbabı gibi düşünmekte ve üretmekte, kolektif bir yaratımın ürünü olan geleneği ve kurallarını her zaman kendilerinden daha üstün tutmaktadır.

Türkiye'deki geleneksel sanatları zanaat fikrine yaklaştıran ikinci bir unsur daha vardır. Bu unsur, Tatarkiewicz'in klasik sanat fikrinin özelliklerinden biri olarak söz ettiği, sanat ürünlerinin kendisine değil de üretim süreçlerine dönük olan ilgiyle yakından bağlantılıdır ve bu sanatları Doğu sanat anlayışıyla ortak bir zemine taşımaktadır. Türkiye'de tasavvufun etkisi altındaki geleneksel sanatlarda, Hinduizm ile Budizm'in etkisi altındaki Asya sanatlarında da olduğu gibi, sanat etkinliğinin amacı yalnızca ortaya çıkacak sanat ürünü değildir; bir eserin üretim ve algılanma sürecinde yaşanan deneyim de onun kadar, belki de ondan daha da fazla önemlidir. Ayvazoğlu, Sri Lanka kökenli İngiliz felsefeci Ananda Coomaraswamy'nin *Doğu ve Hıristiyan Sanat Felsefeleri* kitabına da referans vererek, Doğu sanatlarının dünyayı güzelleştirmeyi hedefleyen, insanın bir parçası olacak, "yaşanan" bir sanat ortaya koymayı arzu ettiğini, ama modern Batı sanatının Orta Çağ'dan sonra tasvir ve telkine dayanan, insanın farkında olmadan etkilendiği ve edilgen bir biçimde ilişki kurduğu, "seyredilen" bir sanat üretmeye yöneldiğini belirtir (2015: 119-122). Kuşkusuz ki yaşanan bir sanat, onu deneyimleyenler üzerinde derin etkilere sahip olması ve nihayetinde hem sanatçıyı hem de hitap ettiği kişileri değiştirmesi beklenen bir sanattır. Coomaraswamy adı geçen kitabında (1956) bunu Asya'da yaygın olarak bulunan **Yol** fikriyle bağlantılandırmaktadır. Ona göre Doğu ve hatta Hıristiyan sanatlarının özünde bulunan sanatın insanın manevi gelişimi için bir vasıta, bir yol olduğu fikri, sanatı her türlü yararlıktan azade olarak tanımlayan ve

bugün tüm dünyaya yayılmış bulunan modern güzel sanat anlayışının ortaya çıkmasıyla birlikte unutulmuştur:

...sanatçı sanat için çalışıyor demek dilin kötüye kullanılmasıdır. Sanat onun aracılığıyla bir insanın çalıştığı şeydir...

Bizler yarar yerine kâr amaçlı bir üretim sisteminin şekillendirdiği koşullar altında bulunduğumuzdan, [Allah'ın çağrısına uyularak yapılan] “görev” kelimesinin anlamını unuttuk... Görev, ister bir çiftçinin ya da bir mimarın olsun, bir işlemdir; bu işlemin yapılması insanın kendisi için en vazgeçilmez manevi gelişim aracıdır (Coomaraswamy, 1956: 97-98).

Her ne kadar Coomaraswamy İslam etkisi altındaki sanatlar üzerine fazla bilgi sahibi olmadığını belirtse de, Doğu sanatının bir parçası olan ve tasavvuf inancının etkisi altında şekillenmiş bulunan Türkiye'ye ait geleneksel performans sanatlarının yol fikrinden uzak olduğu söylenemez. Bu sanatlarda kimi zaman açık, kimi zaman kapalı olarak sanatın insanın kendi üzerinde manevi gelişimi yönünde çalışması için bir vasıta olduğu anlayışının izlerine rastlamak mümkündür. Din felsefecisi Turan Koç (2014) İslam estetiği üzerine yazdığı kitabında, geleneksel sanat anlayışında sanatın gerek zanaattan, gerekse ahlak ve bilimden ayrı ve bağımsız kabul edilmediğini vurgular:

Nihâî anlamda kaynağı ilahî olan İslâm medeniyetinde bütün sanatlar, sanat eseriyle ilgisi olanların hayatî ve mânevî ihtiyaçlarıyla doğrudan bağlantılıdır. Bu anlayışta sanat aynı zamanda bir zanaatkâr olan sanatçının kendisini gerçekleştirmesinin önemli bir yoludur. ...bu sanat açısından bakıldığında, kullanışlılık, işe yararlık ve güzellik arasında bir gerginlik de yoktur. ...sanat hayattan başka bir şey değildir. ...estetik zevkten anlaşılan şey ile yararlı olma birbirinden bağımsız değildir. ...Hem sanat, hem de zanaat açısından, burada önemli olan husus, kendini gerçekleştirmenin önemli bir yolu olan yaratıcılığı öne almaktır (Koç, 2014: 22-23).

Bu noktada geleneksel sanat anlayışında söz konusu olan yararlık ve insanın kendini gerçekleştirmesi fikirlerinin maddi dünyaya ilişkin olmadıklarının ayırt edilmesi önemlidir; geleneksel sanatların temel gayesi her şeyden manevi bir gayedir.

1.2.4. Maneviyat

Türkiye'ye özgü geleneksel performans sanatları daha önce de belirtildiği gibi tasavvuf düşüncesinin yoğun etkisi altında şekillenmiş olan sanatlardır. Gölpınarlı (2005) bu coğrafyada pek çok Mevlevi düşüncesi ve teriminin gündelik yaşamın ve dilin içine girmiş olduğunu, toplumun düşünce ve duygu durumunu belirleyecek etkilerde bulunduğunu söyler. Kuşkusuz sanat da bundan ayrı değildir. Aslında Mevlevilik pratiği hiçbir zaman toplum yaşamından bütünüyle kopuk olmamıştır. Çile çekerek olgunlaşan dervişlerin bir bölümü bir dergâha girerek hizmete başlardı, fakat bir bölümü eski yaşamlarına geri dönerlerdi (Gölpınarlı, 2006a). Bununla birlikte Mevlevi dergâhları döneminin musiki mektepleri olarak da çalışmıştır. Üstelik tekke ve zaviyelerin kapatıldığı dönemde yersiz yurtsuz kalan derviş müzisyenlerin bir kısmının yaşamlarına musiki icracısı ya da eğitmeni olarak devam ettikleri de bilinmektedir (Behar, 2014; Özeke, 2000). Bütün bu sebeplerle özellikle musiki geleneği tasavvuf düşüncesinden yoğun olarak etkilenmiştir. Müzikolog Deniz Ertan (2007), geleneksel anlayışa göre musikin ruhu titretmesinin ve evrenin ahengini insanogluna hissettirmesinin beklendiğinden söz eder. Öte yandan örneğin Karagöz bugün komedi unsurlarıyla tanınsa ve temelde eğlence amaçlı bir pratik olarak görülse de, o da tasavvufun etkilerini taşımaktadır. Karagöz ustaları içlerinden biri öldüğünde onun hayal dünyasından hakikat dünyasına intikal ettiğini dile getirirler. Bu gelenekte hayal perdesinin bizzat kendisi, yansıttığı gündelik dünyanın sadece bir yanılsama olduğunu imlemekte ve ölüm tasavvuf düşüncesindeki gibi hakikate kavuşmak olarak algılanmaktadır (Sönmez (Haz.), 2005). Zaten Karagöz sanatının zamanında bir tarikat pratiği içinde öğrenildiği bilinmektedir (Aktaş, Sarıkartal ve Selen, 2009a: 88). Tasavvufun

etkisinin yoğun olarak hissedildiği bir diğer pratik âşıklık geleneğidir. Türk dünyasında hikâye anlatımı geleneğinin temsilcileri 16. yüzyıla kadar temel olarak ozan ismiyle anılmış, fakat bu tarihten sonra Anadolu ve çevresinde tasavvufun etkisiyle âşık deyimi ortaya çıkmıştır. Âşıkların bu isimle anılmasının nedeni, sanatsal yeteneklerini düşlerinde içtikleri tinsel bir içki olan ve hak aşkına tutulmalarını sağlayan “bâde” sayesinde edinmiş oldukları düşüncesidir. Bu bağlamda âşık olmak için saz çalıp türkü söylemek yeterli değildir; bir sanatçı olarak âşık her şeyden önce aşka düşen kişidir. Gelenek sanat ve aşk yetilerini birbirinden ayrı görmemekte, bu ikisini tek ve aynı şey olarak kabul etmektedir (Özdemir, 2011). Âşıklık geleneğiyle çok benzer bir repertuar taşıyan türkü geleneğinin de büyük ölçüde tasavvufun etkilerini taşıdığı söylenebilir. Türküler Yunus Emre, Karacaoğlan gibi tasavvuf düşüncesinin büyük şairlerinden alıntılar yapar ve onlardan esinler taşırlar. Bugün bu geleneğin 20. yüzyılda yaşamış en önemli temsilcilerinden biri sayılan Neşet Ertaş’ın en sevilen türkülerinden biri 14. yüzyıl tasavvuf şairi Kul Nesimi’nin şiirine dayanmaktadır: ‘Ben melamet hırkasını / Kendim giydim eynime / Ar u namus şişesini / Taşa çaldım kime ne / Gah çıkarım gökyüzüne / Seyrederim âlemi / Gah inerim yeryüzüne / Seyreder âlem beni’ (Halil Aygün, 2013).

Geleneksel performans sanatlarının icrasında rastladığımız tüm bu manevi vurgular, İslam estetiğinde bulunan temel bir anlayıştan kaynaklanmaktadır. Bu anlayışa göre sanat her şeyden önce ‘hakikati anlama ve anlatmanın’ yollarından biridir (Koç, 2014: 33). Bu noktada İslam inancı ve düşüncesinde çok önemli bir yeri olan hakikat teriminin basit anlamda dünyevi gerçekliğin karşılığı olmadığını, fakat bir hayal olarak kabul edilen dünyevi gerçekliğin ötesindeki ilahi gerçekliği ifade ettiğini anlamak önemlidir. İlahi hakikat duyularla algılanamaz ve kavranamaz olan, bu

nedenle de temsili mümkün olmayan aşkın gerçekliktir. Koç'a göre İslam'ın etkisi altındaki bir sanat her şeyden önce bu hakikatle ilgilenir ve

insan hayatını bütün yönleriyle yüceltmeyi amaç edinmiştir. Dolayısıyla, bu sanat mümkün olduğu ölçüde yararlı olmayı ve insanın yüce maksatlara ulaşmasında ona aracı olmayı üstlenir. Bu maksatların en yücesi de insanın ait olduğu kaynakla buluşmasıdır. İslâm sanatının en önemli yönü derin bir tefekküre yaslanarak insana hakikati hatırlatıcı olmak ve estetik düzeyde onu temaşa tecrübesine hazırlamaktır. İslâm sanatı insanı bölmez, onu maddî ve manevî dünyasıyla mükemmel olanla tanıştırmayı gaye edinir... ..hem sanatçıyı hem de hitap ettiği kişi ya da kitleleri kemale erdirmeye gayesini... bir sorumluluk olarak görür ve yaptığı işi de bir ibadet bilinci içinde yapar. ...[Bu sanat] bir mesajın iletilmesi, hissettirilmesi için bir vasıta (2014: 24).

Bu bağlamda insanın sanat aracılığıyla kendini gerçekleştirme ya da kendi manevi gelişimi üzerinde çalışması da özel bir anlama sahiptir. Sanat 'kendimizi keşfetmenin son derece önemli bir yoludur' (Koç, 2014: 34). Fakat bu keşif asla modern anlamda bireysel, kişisel bir keşif değildir. Aslında bu keşfe ait sır Yunus Emre'ye ait çok iyi bilinen bir dizide etkileyici bir biçimde dile getirilmektedir: 'Beni bende demen, bende değilim / Bir ben vardır bende, benden içeru' (Toprak (Haz.), 2006: 160). İnsanın ister sanatçı ister sanatçının hitap ettiği kişi olsun, sanat yoluyla keşfedeceği şey kendi içinde bulunan ilahi hakikatin tezahürüdür. Bu nedenle geleneksel sanatlar bireysel ifadelerle ilgilenmezler, çünkü aşkın hakikat dünyanın geçici ve tekil görüntüleri aracılığıyla ifade edilemez. Örneğin bir minyatürdeki ya da bir şiirdeki at hiçbir zaman tekil, bir yere ve zamana bağlı bir at değildir; o genel bir at ya da bir kavram olarak attır; hatta Platonik anlamda bir at idea'sı olduğu bile söylenebilir. Bu durum hikâye kahramanları için de geçerlidir. Bütün bu eğilimler daha önce de belirtildiği gibi geleneksel sanatları soyutlama ve stilizasyona doğru yönlendirmiştir (Ayvazoğlu, 2015; Koç, 2014). Geleneksel sanatları icra eden veya onu karşısında bulan insan, dünyevi gerçeklerle oyalanmayan bu sanat sayesinde hakikate temaşa etme yönünde manevi bir yolculuğa doğru çıkar.

Bu noktada haklı olarak, geleneksel performans sanatlarını pratik eden herkesin yukarıda açıklanan manevi yöne ait inceliklerin farkında olup olmadığı ya da örneğin dinden çok uzak bir çerçevede varlığını sürdüren zeybek, horon gibi kır kökenli oyunların pratiğinde de böyle bir yön bulunup bulunmadığı üzerine sorular oluşabilir. Bu soruya kesin bir cevap vermek zordur, fakat maneviyatın dini vurgular içermeden de geleneksel performans sanatları içinde bir şekilde var olduğunu iddia etmek için pek çok neden vardır. Daha önce söz edildiği bu pratiklerde “oynama” eylemi hiçbir zaman sadece eğlence amaçlı olarak görülmemektedir; örneğin kır kökenli oyunların katılımcılardan biri, bunun bir eğlenceden ziyade bir zorunluluk olduğunu belirten sözler sarf etmiştir. Ya da örneğin horonu ele aldığımızda, bu pratiğin içinde İslam inancına ilişkin bir öğenin bulunmadığını, hatta kimi yönleriyle dansla arası pek de iyi olmayan ortodoks İslam’a aykırı düşebildiğini görürüz. Gene de bu pratiğin maneviyatı tümüyle dışladığını söylemek doğru değildir. Bu tez çalışmasının ikinci bölümünde etraflıca tartışılacağı gibi horon gibi kolektif pratikler, katılımcıları arasında dünyevi çıkar ilişkilerini aşan özel türde bir iletişimin ve bağın oluşmasına yol açmaktadır. Öte yandan geleneksel sanatlarda manevi bir yönün bulunması sadece İslam coğrafyasına özgü değildir. Daha önce zanaatkârlık tartışmasında içinde değinildiği gibi, Doğu’da ve güzel sanatlar fikrinin ortaya çıkmasından önce Hıristiyan Avrupa’da da sanat, insanın manevi gelişimi için bir yol olarak algılanmaktaydı. Bütün bu nedenlerle geleneksel sanatların her zaman maneviyatla yakın bir ilişki içinde bulunduğunu söylemek mümkündür. Geleneksel hikâye anlatıcılığını tartıştığı yazısında Benjamin, bu pratiğin içindeki manevi yöne de değinmektedir. Ona göre bu gelenekte sanatsal gözlem mistik bir derinlik kazanabilmektedir, çünkü onlarca insanın deneyiminin üst üste yığılıp iç içe

geçmesiyle oluşan hikâyelerde insanın varoluşuna dair bir ibret dersi ortaya çıkmaktadır (Benjamin, 2006b: 99). Benjamin bu durumu eski bir hikâyeden alıntılar yaparak şöyle anlatır:

Ölüm, hikâye anlatıcısının anlatabileceği herşeyin teminatıdır. Hikâyeci, yetkisini ölümden ödünç almıştır. ...Eşsiz Johann Peter Hebel'in en güzel hikâyelerinden biri, bunu örnek bir biçimde dile getirir. ...“Beklenmeyen Kavuşma” adlı bu hikâye, Falun madenlerinde çalışan bir gencin nişanlanmasıyla başlar. Delikanlı düğünden önceki gece, madendeki tünelde ölür. Gelin, ölümden sonra ona sadık kalır ve uzun bir ömür sürerek yaşlı, bilge bir kadın olur. Bir gün, terk edilmiş tünelde, demir sülfatla kaplandığı için çürümeden kalmış bir ceset bulunur ve kadın damadı tanır. Bu kavuşmadan sonra, ölüm onu da alıp götürür. Hebel bu hikâyeyi anlatırken, arada geçen uzun yılları canlandırması gerektiğinde şu cümlelere başvurur: “Bu arada, bir deprem Lizbon kentini yerle bir etti, Yedi Yıl Savaşları geldi geçti, İmparator I. Franz öldü, Cizvit Tarikatı dağıldı, Polonya paylaşıldı, İmparatoriçe Maria Theresia öldü, Struensee idam edildi. Amerika bağımsızlığını kazandı, Fransız ve İspanyol birleşik güçleri Cebelitarık'ı ele geçiremediler. Türkler General Stein'ı Macaristan'daki Veteraner Mağarası'na kapattılar, İmparator Joseph de öldü, İsveç kralı Gustaf Rus Finlandiyası'nı fethetti, Fransız Devrimi ve uzun savaş başladı. İmparator II. Leopold da bu dünyadan ayrıldı. Napoléon Prusya'yı ele geçirdi, İngilizler Kopenhag'ı topa tuttular, köylüler tarlalarını ekip hasatlarını topladılar. Değirmenci tahıl öğüttü, demirciler çekiç salladı, madenciler toprağın altında cevher aradılar. Ama günlerden bir gün 1809'da Falun madencileri...”

...Dikkatle okuyun: Orada hep düzenli aralıklarla ölümü göreceksiniz; tıpkı öğlen vakti elinde tırpanı, katedral saatinin etrafını dolaşan geçit törenindeki ölüm gibi (2006b: 87-88).

Alman düşünürüne göre burada, modern tarih yazımında olduğu gibi ele alınan olayların açıklanması gibi bir zorunluluk yoktur; ‘[t]arihsel hikâyelerini kavranamaz, ilahi bir kurtuluş planına’ dayandıran Orta Çağ vakanüvislerinin yaptığı gibi, ‘belirli olayların doğru sıralanışına değil, dünyanın kavranamaz gidişatı içindeki düzenine dair bir yorum’ vardır (Benjamin, 2006b: 88). Ona göre

[h]ikâye anlatıcısında vakanüvis biçim değiştirerek, sanki dindışı bir kimlik kazanarak varlığını sürdürmektedir. Bu, özellikle Leskov'un hikâyelerinde bütün açıklığıyla görülebilir. Bu hikâyelerde ilahi tarihe yönelmiş vakanüvis ile dünyevi bir bakış edinmiş hikâye anlatıcısı öyle yer alırlar ki, bazı hikâyelerde fondaki dokunun dinsel bir dünya görüşündeki gibi altından mı, yoksa dünyevi bir bakıştaki gibi çok renkli mi olduğu kolay kolay anlaşılabilir (Benjamin, 2006b: 88).

1.3. Emik Anahtar Kavramlar

1.3.1.Meşk ve Makam

Arapça kökenli bir kelime olan **meşk**, hat, tezhip, musiki gibi geleneksel sanat pratiklerinin öğrenimi sırasında takip edilen yöntemle verilen isimdir. Meşk terimi aynı zamanda sema pratiğinin eğitimi için de kullanılmaktadır (Behar, 2014; Gölpınarlı, 2006a; Karahasanoğlu, 2012; Özcan, 2004). Bununla birlikte Behar (2014), meşki sadece bir eğitim yöntemi ya da tekniği olarak tanımlamanın yeterli olmadığını belirtir. Ona göre meşk, musiki geleneği bağlamında bir öğretim ve intikal yöntemi olmanın ötesine geçmiş, icra üsluplarını şekillendiren, geleneğin zaman içinde yenilenip değişmesini sağlayan temel bir öge haline gelmiştir. Bu sebeple ‘meşk, geleneğin bizatihi kendisi’dir (Behar, 2014: 9).

Bir eğitim ve intikal yöntemi olarak meşkin özünde, usta ve çırağın birlikte, yüz yüze çalışması bulunur. Bu yönüyle tipik bir sözlü kültür ögesi olan meşk, ustanın ustası olduğu sanati talebesinin önünde icra etmesine, bunu canlı olarak izleyen talebenin yapılanın aynısını tekrar ede ede öğrenmesine dayanır. Musiki meşkinde ilkesel olarak nota kullanılmaz, kullanıldığı durumlarda da bu ancak yardımcı bir araçtır. Bu durum talebelerin oldukça güçlü bir hafızaya sahip olmalarını gerekli kılmaktadır. Burada ilginç olan noktalardan biri, bir yazı sanatı olmasına rağmen hat meşkinin de bu temel özellikleri göstermesidir. Hat sanatının eğitimi sırasında kimi zaman yazılı kaynaklardan yararlanıldığı görülse de, esas olan ustaların sanatlarını bizzat talebelerin önünde yazarak öğretmesidir. Hat sanatında meşk aynı zamanda ders sırasında talebenin gözü önünde canlı olarak yazılan hat örneğine verilen isimdir.

Talebeden beklenen, ders sırasında ve bir sonraki derse kadar bu meşki takip ederek alıştırmalar yapmasıdır (Özcan, 2004).

Bu özellikleriyle meşk oldukça uzun zaman ve sabır gerektiren bir eğitim yöntemidir. Fakat bu sabırlı çalışmanın pek çok ödülü vardır. Musikiyi meşk ederek öğrenmiş olan sanatçıların her biri canlı birer arşiv gibi geleneği kendi hafızalarında taşır hale gelirler; notaya bağlı kalmadan her an her yerde irticalen icra etme yetisini kazanırlar. Gerçekte irticalen icra etme yetisini kazanmamış olan bir çırağın musiki sanatçısı olması da mümkün değildir. Musiki sanatı bir yandan belli kurallar içinde hareket ederken bir yandan da doğaçlama yapmayı gerektiren, hatta bütünüyle bu ikisinin arasındaki denge ve gerilimden doğan bir sanattır. Bunu mümkün kılan öğelerden en önemlisi Türk, Fars ve Arap müziğinde ortak olarak bulunan **makam sistemidir**. Arapça kökenli bir kelime olan makam ‘ayak üstünde durmak, kalkmak, dikilmek, yükselmek, kaldırmak, dikmek’ eylemlerini belirten kâma yükleminden gelmekte ve ‘ayağın bastığı yer, oturulan yer, pozisyon, durum, rütbe’ anlamlarını taşımaktadır (Can, 2007). Musiki ile ilgili bir terim olarak Osmanlı Türkçesinde ilk kez 14. yüzyılda kullanılan makamın anlamı zaman içinde değişikliklere uğradığından kesin bir tanım vermek zor olmakla birlikte, temel olarak belli aralıklarla birbirleriyle ilişki kuran belli sesler içerisinde (belli bir ses sahasında), belli kurallara, istikametlere, vb. uyarak gezinmek, seyretmek demektir (Can, 2007; Harmancı, 2011). Türk din musikisi araştırmacısı Başak Harmancı kelime manası ‘yürüyüş, hareket, gezinme’ olan **seyir** teriminin musikideki makam kuramının en önemli unsuru olduğunu belirtir; seyir, ‘aralıklarının yapısı ve düzeni ile belirlenen müzik dizilerini oluşturan perdelerin, gelişigüzel bir tarzda değil, belirli “ezgi dolaşım kuralları” içinde kullanılmasıdır’ (2011: 218). Osmanlı/Türk musiki

geleneğinde çok sayıda makam bulunmaktadır ve her makamın ses sahası ile bu ses sahasındaki seyir biçimi bellidir. Bu ses sahası ve/veya seyir biçiminin değişmesi makamın da değişmesi anlamına gelir. Bununla birlikte her şarkının makamı da bellidir (Can, 2007; Harmancı, 2011). Her ne kadar makam, musikinin kurallarını belirleyen bir sistem olsa da, Filistinli besteci ve etnomüzikolog Habib Hassan Touma (1971) ondan Orta Doğu müziğine özgü bir doğaçlama tekniği olarak söz eder. Ona göre makamı anlamak için, iki temel unsurun, zaman ve mekanın bu coğrafyanın müziğinde nasıl düzenlendiğine bakmak gerekmektedir. Touma, Orta Doğu müziğini oluşturan Türk, Fars ve Arap müziklerinin, zaman ve mekanın düzenlenişi bakımından Avrupa müziğinin tam tersi bir yapıya sahip olduğunu aktarır:

Bir makamın gelişimi daima iki temel etmen tarafından belirlenir: mekan (ses perdesine ait [*tonal*]) ve zaman (ses hızına ait [*temporal*]). Bir makamın yapısı bu iki etmenin hangi dereceye kadar belirlenmiş ya da serbest bir düzenleme sergilediklerine dayanmaktadır. Ses perdesine ait-mekansal [*tonal-spatial*] bileşen makamdaki temel ve belirleyici etmeni temsil edecek ölçüde düzenlenmiş, biçimlendirilmiş ve vurgulanmıştır; oysa müzikteki ses hızına ait [*temporal*] yön herhangi belirli bir düzenleme biçimine tabi değildir. Bu özgün durumun içinde makam fenomeninin en temel özelliği yatar; yani ritmik-ses hızına ait olanın [*rhythmic-temporal*] serbest düzenlemesi ve ses perdesine ait-mekansal olanın [*tonal-spatial*] zorunlu ve sabit düzenlemesi. Örneğin bir valsın ayırt edici özelliği ağırlıklı olarak ses hızına ait [*temporal*] düzenlemesidir, oysa ses perdesine ait-mekansal [*tonal-spatial*] yapısı herhangi bir kurala tabi değildir. Besteci kendi melodisini uydurur (yani ses perdesine ait-mekansal [*tonal-spatial*] etmeni), onu kendinin icat etmediği, daha önceden var olan ritmik bir örüntüye uyarlar, ve ona kendi imzasını da eklediği bir isim verir. Bu nedenle her valstaki ses perdesine ait-mekansal [*tonal-spatial*] düzenleme farklı iken, ritmik-ses hızına ait [*rhythmic-temporal*] düzenleme sabittir.

...
Öte yandan makam, ses hızına ait değişken söz konusu olduğunda herhangi bir düzenleme kuralına tabi değildir (1971: 38-39).

Orta Doğu müziği, makam sistemindeki bu kendine özgü durum nedeniyle, Avrupalı bakış açısıyla ‘biçimi olmayan doğaçlama’ olarak tanımlanmıştır, oysa bu değerlendirme doğru değildir. Nota takip etmeyen Orta Doğulu müzisyenlerin icrası

dışarıdan bakıldığında sanki başı sonu olmayan şeyler gibi görünse de, bu durum, bu müziğe Batılı melodi kavramı çerçevesi ile bakıldığında ortaya çıkan bir yanlış anlamadır:

Halbuki yerli müzisyenlerin farklı bir kavramı vardır, çünkü onlar oldukça bilinçli olarak, aynı zamanda iki farklı müzik türünü de temsil eden iki melodik kategorinin ayırdındadırlar. Avrupa terminolojisinde biz bu kategorilerden birine, sabit ritmik-ses hızına ait [*rhythmic-temporal*] düzenlemeye ve serbest ses perdesine ait-mekansal [*tonal-spatial*] düzenlemeye sahip olana (Doğu'da beste, *bashraf*, *samai*, *tasnif*, *muwashshah*, vb. olarak bilinir) “melodi”, ve (Doğulu müzisyenin taksim, *gusheh*, *mugam*, *layali*, ya da makam dediği) diğerine, serbest ritmik-ses hızına ait [*rhythmic-temporal*], ama sabit ses perdesine ait-mekansal [*tonal-spatial*] düzenlemeye sahip olana “melodik çizgi” diyebiliriz. Yakın Doğulu müzisyen elbette “melodi” ve “melodik çizgi” gibi terimlere aşina değildir, fakat gene de bu iki kategori arasındaki farkın bilincindedir ve onlara farklı isimler verir. Bir Türk ezana asla bir melodi (Türkçe beste) demez, çünkü bestenin sabit bir ritmik-ses hızına ait [*rhythmic-temporal*] düzenlemesi olmasına karşın ezanda böyle bir şey yoktur (Touma, 1971: 39).

Kısacası makam bir melodi olmadığı gibi biçimi olmayan bir doğaçlama da değildir, daha çok bir melodi çizgisidir; önceden belirlenmiş ses perdesine ait-mekansal öğelere uyarak yapılan ve ritmik-zamansal öğenin serbestliği üzerine kurulu bir doğaçlamadır. Müzisyenin makamı nasıl yorumladığı, belirli bir makam içinde nasıl seyrettiği ise onun yeteneğini gösteren, kendine özgü tavrını belirleyen şeydir. (Signell, 1974; Touma, 1971). Makam sisteminin yukarıda özetlenen yapısının getirdiği önemli sonuçlardan biri, hiçbir performansın bir diğer performansla birebir aynı olmamasıdır; bir makam her performansta bir kompozisyon olarak yeniden yaratılmaktadır. İcra sırasında kompozisyona ait yönü belirleyen önceden belirlenmiş ses perdesi seviyeleriyle, doğaçlamaya ait yön kendini ritmik-ses hızına ait şemada ortaya koymaktadır. Dolaşılabilir ses sahası ve bu saha içinde dolaşma ya da seyretme biçimi belirlenmişken, bu seyrin ritmi ve hızı bütünüyle serbest ve o anki icraya/icracıya özgüdür. Touma ‘makam fenomeninin en ayırt edici özelliklerinden

biri kompozisyon ve doğaçlama arasındaki oyundur [*interplay*]' diye belirtir (1971: 47).

Makam sisteminin yapısını iyi anladığımızda, musiki sanatının eğitimi için neden notayı kullanmayan meşk yönteminin gerekli olduğunu da anlamış oluruz. İcrası sabit melodilerin varlığına değil de, bir melodi çizgisinde nasıl seyredileceğinin kurallarına bağlı olan bir sanatın eğitiminin sabit bir yazılı nesne olan notayla yapılamayacağı açıktır. Her bir icranın tekrar edilemezliğini göz önüne aldığımızda her bir meşkin biricikliğini de kabul etmemiz gerekir. Meşkte ustadan çırağa aktarılan şey, bir melodi gibi sabit bir nesne değil, bir yapma, bir oluş biçimidir. Bu oluş biçimini belirleyen kuralları makam sistemi vermektedir. Öte yandan, Behar meşkin her zaman usul vurularak yapılması gerektiğinin altını çizer. Tıpkı makamı gibi meşk sırasında geçilecek eserin usulü de bellidir. Öğrenci ilk olarak eserin usulünü öğrenmelidir, bunu elleriyle dizlerini kudüm olarak kabul edip vurmak suretiyle gerçekleştirir (Behar, 2014: 19). Her ne kadar usul eserin ritmik altyapısını oluşturuyor olsa da, Behar usulün Batılı anlamda ritimle aynı şey olmadığını vurgular:

Usûl sadece bir ritim değildir. Sürat ya da tempo belirteci de değildir. Aynı usûl farklı tempolarda..., yavaş veya süratli icra edilebilir. Standart tempo...yoktur zaten Türk musikisinde. Usûl dediğimiz şey eserin başından sonuna dek aynen tekrarlanan bir kuvvetli ve zayıf vuruşlar kalıbıdır, dizisidir. Her usûl kalıbının da kendine mahsus bir örgüsü, lezzeti, anlamı, kişiliği ve eski deyimleriyle “revişi” (yani yürüyüşü) vardır. Etnomüzikoloji literatüründe bu türden kuvvetli ve zayıf vuruş kalıplarına zaman zaman “ritmik makam” ...denmesi bundandır (2014: 21).

Görüldüğü üzere Orta Doğu müzik geleneğini Batılı müzik terimleriyle açıklamak oldukça güçtür; üstelik böyle bir işe girişildiğinde pek çok önemli noktanın yanlış anlaşılması tehlikesi ortaya çıkmaktadır. Makamın melodi ya da salt doğaçlama olmaması gibi, usul de ritim değildir. Musiki icrasında makam da, kimi zaman ritmik

makam olarak adlandırılan usul de birer yol göstericidir. Bir musiki eserini çalan müzisyen, tıpkı bir Karagöz karakterini oynatan Karagöz ustası ya da ‘düm tek te düm tek’ tartımı ile oyuna girmesi beklenen Pişekâr’ı oynayan Ortaoyunu sanatçısı gibi, o an icra edeceği “yürüyüşü” bilir. Behar meşk sırasında usulün asla bozulmaması gereğinin altını çizer. Aslında bu sıkı kural, nota kullanmadan eğitilen musiki sanatçılarının öğrendikleri eserleri kolayca hafızalarına almalarını ve yıllar boyunca unutmadan korumalarını sağlayan önemli bir unsurdur:

Nota ve yazı dahil hiçbir araç, eser meşkeder veya icra ederken o eserin usulünün hâfızayı tazeleyici ve kuvvetlendirici fonksiyonlarının yerini tutamaz. Ritmin her türlü, bedensel ritm dahil, hatırlamayı kolaylaştırır. Melodik düşüncenin ürünü olan bir nağme zinciri eğer ritmik bir kaba oturursa tekrarı çok kolaylaşır. Sözlü aktarıma dayanan kültürlerde bu böyledir (Behar, 2014: 22).

Meşk ederek öğrenmek nota kâğıdından öğrenmeye hiç mi hiç benzemez. Makam sisteminin yapısı gereği, meşk sırasında icra edilen eseri bizzat icra anının ve icracının kendisinden ayırtırmak neredeyse olanaksız hale gelmektedir. Talebe eserleri “tarafsız” bir nota kâğıdından değil, kendine has bir tarzı, bir üslubu, bir “tavrı”, bir ismi olan bir ustadan öğrenmektedir. Bu nedenle meşk aracılığıyla ustadan talebelerine sadece bir çalgı tekniği ve/veya belirli sayıda eser değil, bir üslup, bir tavır ve bunlarla birlikte belli sanatsal ve etik değerler de aktarılmaktadır (Behar, 2014). Behar meşkin ‘bazı temel estetik ve ahlaki değer yargılarının taşıyıcısı’ ve ‘bütün bir müzik geleneğinin ortak zemini’ olduğunu, ‘kuşakları, bestecileri, icracıları ve icra üsluplarını bir arada tutan ortak bir aidiyet duygusu’ oluşturduğunu belirtir (2014: 12).

Şu ana kadar meşk daha çok özelleşmiş eğitim seanslarını belirten teknik bir terim olarak tanımlanmış olsa da, aslında geleneğin takipçileri çoğu zaman musiki performanslarından da meşk olarak söz etmektedir. Ustaların başka ustalar ve

talebelerle toplanıp birlikte çalıp söyledikleri bu performanslar, eğitimin, icranın ve yaratımın aynı potada eridiği ortak bir zemin olarak ortaya çıkmaktadır (Hisar, 2013; Özeke, 2000; Şenalp, 2012). Musiki geleneği her bir ögesini kapsayan meşk ile var olmakta ve varlığını meşkler aracılığıyla sürdürmektedir. **Musiki bizatihi meşkin kendisidir.**

Her ne kadar meşk sadece hat, tezhip, musiki ve sema için kurumsallaşmış bir terim olarak kullanılsa da, meşkin bir eğitim yöntemi olarak Türkiye’de bulunan tüm geleneksel performans sanatlarının aktarımında benimsenen bir yapı olduğu gözlenebilir. Âşıkların, meddahların, Karagözcülerin ve Ortaoyuncuların yetişmesi de musiki geleneği gibi usta-çırak ilişkisine dayanır. Ustasına genç yaşta biat eden talebe, sanatını onu izleye izleye, onun yanında çıraklık ede ede öğrenir (And, 2006; Başgöz, 2012; Sönmez (Haz.), 2005). Görünürde bir usta-çırak ilişkisinden söz edilemese de köy kökenli oyunların da - dramatik oyunlar, danslar ve sıradan oyunlar - meşk ile aktarıldığı kabul edilebilir. Burada esas olan acemilerin daha tecrübeli olanları izleyip onları tekrar ederek öğrenmesidir (And, 2012). Sonuç olarak geleneksel performans sanatlarında öğrenme sürecinin meşke dayandığını ve aslında hiçbir zaman icranın kendisinden bütünüyle ayrılmış olmadığını söylemek yanlış olmayacaktır. Bir horon halkası kimi zaman yeni denemeler yapmaya muktedir tecrübeli katılımcılar kadar, onlara uyum sağlamaya çalışarak öğrenen acemilere de açıktır; meşk icra, yaratım ve eğitimin bir arada var olduğu özel türde bir performans biçimidir.

1.3.2. Tavır

Tavır, Türkiye’ye özgü geleneksel müzik pratiklerinde icranın önemli bir unsuru olarak karşımıza çıkan bir kavramdır ve temel olarak belirli seviyede bir ustalığa dayanan **özgünlüğü** belirtir. Belli bir gruba ait tavlardan bahsedilebileceği gibi (“yöresel tavır” ya da “tekke tavrı”) belli bir sanatçıya ait tavidan da söz etmek mümkündür. Örneğin neyzen Niyazi Sayın, bağlama ustaları Arif Sağ, Neşet Ertaş ve Âşık Veysel kendilerine özgü tavrılı çalış biçimleriyle tanınırlar. Tavrılı çalma/söyleme bir virtüözlük, bir ustalık belirtisi olmakla beraber, tavır daha önce de belirtildiği gibi aynı zamanda teknikle ilgili bir terimdir. Herhangi bir tavrı belirleyen ve diğerlerinden farklı kılan şey sanatçının sazını çalış biçimidir - bağlama örneğinde tezeneyi nasıl tuttuğu, nasıl vurduğu, telleri nasıl kullandığı, parmaklarını perdelere nasıl bastığı, neyde üfleme şekli ve perdelere nasıl bastığı, vb. Yöresel bağlama tavrılarının adlarına bakıldığında bu durum açıkça ortaya çıkar; bu adlar - sıyırtma, hoplatma, çırpma, çiftleme, sızlatma, çektirme, vb. - birebir sazın çalınışı sırasındaki eylemleri belirtmektedir (Öztürk, 2001; Tan, 2008)

Her ne kadar tavır bir özgünlük ve/veya kişiselleştirme unsuru olarak görünse de, tavrılı çalmak geleneğin dışına çıkmak anlamına gelmez. Bu geleneksel hikâye anlatıcılarının aynı hikâyeyi anlatsalar da ustaları da dâhil başka hikâye anlatıcıların performanslarını ve hatta bizzat kendilerinin başka bir performansını birebir tekrar etmemesiyle (Benjamin, 2006b; Ong, 2010) benzer bir mantığa sahiptir. Her geleneğin kendine has bir ana tavrı ya da üslubu vardır. Sanatçılar bu ana tavra sadık kalmakla beraber - aksi takdirde geleneğin dışına çıkmış olurlar - her bir performansın biricikliği tavrılı çalış ile sağlanır. Meşk ve makamla ilgili bir önceki bölümde söz edildiği gibi, Türkiye’ye özgü müzik geleneklerinin önemli

özelliklerinden biri, her bir icranın tekrar edilemez ve biricik olmasıdır. Yüzyıllardır hep aynı şeyleri tekrar ediyor gibi görünen geleneksel performans sanatları, bu temel özellik olmadan kuşkusuz son derece sıkıcı hale gelir ve hızla yok olup giderlerdi. Amerikalı etnomüzikolog Karl Signell Türk musikisinde doğaçlamanın önemli bir estetik öge olduğundan söz eder:

Türk klasik müzik camiasında, her sazende doğaçlama becerisiyle değerlendirilir. Sanatçı solo taksim (doğaçlama) sırasında yalnız ve korunmasız olarak, özgünlük ve yaratıcı sezgisini göstermenin yanı sıra belirlenmiş makamın (biçimin) herkes tarafından anlaşılan ana hatlarını doğru biçimde takip ederek, önceden tasarlanmamış bir kompozisyon yaratmalıdır.

Bir taksim en sert eleştirilenleri icracının meslektaşları, müzisyen arkadaşlarıdır. Hemen hemen her doğaçlama mest olmuş bir ilgiyle dinlenir; değerlendirmeler daha sonra, sanatçının işitme menziline dışında, özgürce ortaya dökülür.

İlişki kurduğum müzisyenler belli bir taksim hakkındaki düşüncelerini çoğunlukla açık bir şekilde ifade edebiliyorlardı. Kimi zaman teknik virtüözlük, üslup ve diğer niteliklere değinilse de, görüşlerin çoğu makam sisteminin yorumlanmasıyla ilgiliydi (1974: 45).

Signell'in arkadaşlarının solo taksimini dinleyen sazendelerin verdiği tepkilerle ilgili tespiti musikide doğaçlamayla ilgili estetik değerleri göz önüne sermektedir; özellikle takdir gören şey yepyeni bir yaratımdan çok, zaten var olan üzerinden yapılan yorumlamadır:

Taksim aynı zamanda solocunun yaratıcı becerisini de test eder. Her makam herkes tarafından tanınan tipik motif ve parça kalıpları ile ilişkilendirilmiştir. Eğer sanatçı taksiminde klişeler üzerinde çok durursa, uyku getirirse de kabul görecektir. Eğer kısa ve öz, güzelliğe sahip özgün bir motif ya da parça üretebilirse, alkışlanacak ve meslektaşları tarafından saygı görecektir. En büyük iltifat, elbette, bir müzisyen bir başkasının parçasını kendi taksimi için ödünç aldığıdır. ...

Verili makamın başlangıçtaki seriminin ardından, solocu eğer arzu ederse başka bir makama geçebilir. Burada hem yeni makamın seçiminde hem de yumuşak, ikna edici bir geçişin yerine getirilmesinde büyük miktarda sanat vardır (1974: 47).

Signell solocunun yaptığı seçimlerin, özellikle hangi makamdan hangi makama nasıl geçiş yaptığının büyük önem taşıdığını belirtir; kimi şaşırtıcı geçişler dinleyicileri kendinden geçirebilmektedir (1974: 48).

Bugün geleneksel müziğin kurumsallaşmasıyla birlikte tavrılı çalışın yok olmaya başladığından şikâyet edilmektedir (Öztürk, 2001). Bu Türkiye müzik gelenekleri açısından kötü bir haberdır; çünkü tavrılı çalış geleneklerin zaman içinde çeşitlenmesini, değişmesini ve gelişmesini destekleyen, sabitleşme ve aynılaşmaya meydan okuyan bir unsurdur. Tavrılı çalışın yok olması geleneklerin de yok olması anlamına gelebilir. Geleneksel yöntemlere göre bir ustanın tavrı meşk sırasında ister istemez talebesine aktarılır, fakat talebenin olgunlaştıkça öğrendiği bu tavrı bir süzgeçten geçirip kendi tavrını oluşturması beklenir (Behar, 2014).

Her ne kadar müzik geleneklerinde daha baskın olarak dile getirilen bir unsur olsa da, Ortaoyunu, Karagöz gibi dramatik yönleri ağır basan sanatlarda ve hatta köy kökenli oyunlarda da tavrın varlığından söz etmek mümkündür.

Bütün bunlarla birlikte tavrı yalnızca teknik bir terim olarak düşünmek yetersiz olacaktır. Tavrı, teknik ya da nota gibi nötr, tüm zaman ve mekanlara ait olma arzusuyla belirli zaman ve mekanlardan kopuk bir kavram değildir. İcraya ait bir unsur olarak sanatçıdan bağımsız olarak düşünülemeyecek olan tavrı, ancak bir sanatçıda belli bir zaman ve mekanda vücut bulduğunda vardır. Bu yönüyle farklı tavrıların arka planında belli bir zaman ve mekana ait çeşitli değer yargılarının, dünya görüşlerinin, hatta toplumsal ve kişisel anlatıların olduğunu söylemek mümkündür. “Tekke tavrı” terimi buna güzel bir örnektir. Benzer biçimde geleneksel icracıların bir kısmı 20. yüzyılda ortaya çıkan ve bozulma (dejenerasyon) olarak

gördükleri çeşitli icra biçimlerini “piyasa tavrı” olarak adlandırmışlardır (Behar, 2014; Öztürk, 2001; Şenalp, 2012).

Gündelik bir terim olarak ele alındığında tavrı bir şeye karşı “takınılan” ya da “alınan” bir şeydir, kısacası bir tepkiden doğar. Bir bakıma geleneksel performans sanatçılarının içindeki yaşadıkları zaman ve mekana, icra ettikleri sanata, belki anlattıkları hikâyelere, seyirci ya da dinleyicilerine karşı bir tavrı takındıklarını düşünmek mümkündür. Tavrı hiçbir zaman sanatçının içinde bulunduğu bağlamdan kopuk değildir. Fakat bununla birlikte hiçbir tavrı geleneğinin özünde bulunan estetik ve etik değerlerin dışına da çıkmamalıdır. Örneğinin arabesk müziğinin dünyaya karşı aldığı tavrı beslendiği bağlama geleneğinin dışına çıkmaktadır; geleneksel türkülerde tevekkül içeren, sevgiliye sitemden öte kötü söz söylemeyen tavrı arabeskte yok olmuştur.

1.3.3. Mukabele (Karşılaşma)

Mukabele Mevlevilerin sema ayinini belirtmek için kullandıkları bir terimdir. Arapça kökenli olan mukabele kelimesi ‘karşı karşıya gelme, yüzleşme, karşılaşma’ anlamlarını taşır (Etimoloji Türkçe, 2015h). Müzik, dansvari hareketler ve dua etmeyi bir arada barındıran mukabelenin bu adı almasının sebebi, icrasının dervişlerin birbirleriyle kurdukları özel türde bir iletişime dayanmasıdır. Mukabelede temel amaç dervişlerin belli hareket serileri aracılığıyla bir **karşılaşma deneyimi** yaşamalarıdır. Bu karşılaşmanın özünde dervişlerin birbirlerinin yüzüne bakarak, hem onlara ayna tutan yoldaşlarının hem de kendilerinin içinde bulunan kutsal özün ortaya çıkışını temaşa etmeleri bulunur. Dervişler birbirleriyle karşılaşmak suretiyle kutsal olanla karşılaşacaklardır. Başka türlü söylemek gerekirse, hakka giden yol

insandan geçmektedir (Gölpınarlı, 2006a). Bu noktada mukabele kelimesinin gene Arapça kökenli bir kelime olan “kabal” kelimesi ile aynı kökten geldiğini hatırlatmak önemlidir (Etimoloji Türkçe, 2015h). Dervişler sema sırasında basit anlamda bir karşılaşma yaşamazlar. Bu karşılaşma aracılığıyla birbirlerini ve kendilerini, böylelikle Allah’ın onların içinde yansıyan varlığını görür, bu hakikate tanıklık eder ve aynı anda hem kendilerini, hem birbirlerini, hem de aşkın hakikati kabul ederler.

Karşılaşma terimi âşıklık pratiğinde de bulunmaktadır. Bu bağlamda karşılaşma genel anlamıyla en az iki aşığın doğaçlama olarak, ama belirli kurallar çerçevesinde manzum olarak söyleşmeleri anlamına gelmektedir. Bu söyleşme rekabet ya da birbirini mat etme (özel anlamıyla “karşılaşma”), eğlendirme (“atışma”) ve/veya sohbet (“deyişme”) amacıyla yapılabilir (Kaya, 1999). Bu türden manzum söyleşmelere Karagöz ve Ortaoyunu’nda da rastlanır. Öte yandan kırsal kökenli oyunlarda iki kişinin (kimi zamanlar iki grubun) karşılıklı durarak oynadığı oyunlara da “karşılaşma” dendiği görülür (And, 2012).

Geleneksel performans sanatlarında iki icracının birbiriyle kurduğu ilişkiyi tanımlayan, mukabele, karşılaşma ve karşılaşma terimleri, her ne kadar tiyatrodaki diyalog terimi ile karşılanabilir gibi görünse de, bu sanatlarda icracılar ve seyirciler arasına hiçbir zaman dördüncü bir duvar çekilmez. İdeal olarak seyirciler iki icracı arasında kurulan özel türde iletişimin dışında kalmak yerine çok kuvvetli bir biçimde onların yarattığı aura’nın içine çekilirler. Eğer icracıların arasında gerçekleşen karşılaşma deneyimi seyircilere de sirayet etmiyorsa her şey boşunadır; icracıların başlattığı iletişim biçimi tüm meclisi içine almalıdır.

1.3.4. Muhabbet / Sohbet / Aşk

‘Gel gör beni aşk neyledi’.

Yunus Emre

(Toprak (Haz.), 2006: 109)

‘Muhabbet bağına girdim bu gece,
Açılmış gülleri derdim bu gece,
Vuslatın çağına erdim bu gece
Muhabbet doyulmaz bir pınar imiş
Ararım sorarım
Ararım seni her yerde
Sorarım ıssız gecelerde
Sevgilim nerde’

Sadettin Kaynak

(Akor Merkezi, 2015e)

‘Dost elinden gel olmazsa varılmaz
Rızasız bahçanın gülü derilmez
Kalpten kalbe bir yol vardır görülmez
Gönülden gönüle giden yar oy yar oy yar oy yar
Yol gizli gizli yol gizli gizli’

Neşet Ertaş

(Akor Merkezi, 2015c)

Muhabbet ve sohbet geleneksel performans sanatlarının icrası sırasında ortaya çıkan özel iletişim biçimini tanımlayan iki emik kavramdır. İdeal olarak bu sanatların bir muhabbet, bir sohbet ortamının içinde var olmaları, bu ortamı kurmaları beklenir.

Temel sözlük anlamıyla **muhabbet** ‘sevgi’ ve ‘dostça konuşma’ demektir (Türk Dil Kurumu, 2015f). Fakat muhabbetin tasavvuf geleneğinde ayrı bir yeri vardır. İlk sufiler tasavvufun dayandığı en temel kavram olan aşkın yerine muhabbet ve onun kökeni olan *hubb* kelimelerini kullanmayı tercih etmekteydiler (Ayvazoğlu, 2015: 52). İbni Arabî’ye göre

[h]ubb, sevenin, sevgisini öteki bütün yollardan arındırıp kurtarıp ve sadece Allah Yolu'na bağlamasıdır. İşte seven, bu arınmayı gerçekleştirdiği, yani çeşitli yollarla Allah'a koşulan ortakların neden olduğu kararmalardan sevgisini kurtardığı vakit, bu sevgi halis olduğundan ve arınmışlığından dolayı "hubb" diye adlandırılır ve muhabbet hâsıl olmuş olur (İbni Arabî, 2003: 77'den aktaran Karadayı, 2009: 108).

Kısacası muhabbet hâli, gönlünde Allah sevgisinden başka hiçbir şey barındırmama hâlidir; Allah'a duyulan aşkın her türlü dünyevi arzu, ihtiras, vb.den arınmış halde gönlün tamamını kaplamasıdır.

Ayvazoğlu (2015) tasavvufî muhabbet ya da aşk hâlinin aynı zamanda bir estetik tecrübe olduğunu iddia eder, çünkü tasavvuf düşüncesine göre aşkı doğuran Allah'ın güzelliği ve bu güzelliğin bilinmesini istemiş olmasıdır:

"Ben gizli bir hazine idim; bilinmeyi sevdim, bilinmek için halkı yarattım." Sûfilerin elinde başlı başına bir estetik teorisine dönüşen bu hadis'e son derece zengin yorumlar getirilmiştir. Allah'ın bilinmeyi istemesi aşktır ve aşk özün özüdür. Aşkla kendini beğenen Allah, yokluk aynasında tecelli ve kendi güzelliğini temaşa eder. Aşkın işte bu ilk parıldayışı, onun isimlerinin ve sıfatlarının çokluğunu sağlamış, böylece âlem yaratılmıştır. İbnü-l-Arabî, "Allah güzeldir ve güzeli sever," hadisini de bu çerçevede yorumlayarak bütün aşkların temeli ve sebebinin de güzellik olduğunu söylemektedir. Aşk evrenin özünde vardır ve bütün şey'lerdeki ilk hareket ettiricidir; her şeyi "en güzel" in, "mutlak güzel" in elde edilmesine yöneltir (2015: 56).

Bu bağlamda

...aşk ilâhîdir; Allah'ın aslî sevgisidir ve diğer bütün aşk türlerinin - mutlak güzelliğin bütün güzellik türlerinin kaynağı olması gibi - kaynağıdır.

...sevenle sevilenin aslında bir oluşunun idrakidir. ...gaye...nefsin sevilende feda edilerek aslî sevginin, yani birliğin idrakidir ki, doğrudan doğruya ilâhî aşkla bütünleşmeyi sağlar (Ayvazoğlu, 2015: 57).

Tasavvufun güzelliği Allah'a duyulan aşktan ayrı tutmayan bu temel anlayışı, kaçınılmaz olarak onun etkisi altında şekillenmiş olan geleneksel sanatlarda da kendini gösterir. Bunun örneklerinden biri musiki geleneğinin "Aşk olmadan meşk olmaz" deyişini sahiplenmesidir (Behar, 2014). Benzer biçimde âşıklık geleneğinde saz çalıp türkü söyleme yetileriyle (hakka) âşık olma yetisinin birbirinden ayrılmadığının üstünde durulmuştu. Bu açıdan bakıldığında gönlünde aşk ve

muhabbet duymak, geleneksel sanatların icrası için bir ön koşul olarak ortaya çıkmaktadır. Öyle ki **aşk hâli** olmadığı zaman sanat neredeyse içi boş bir etkinliğe dönüşmektedir. Geleneksel performans sanatlarında icra için duyulan itkinin sıklıkla “aşka gelmek” biçiminde ifade edilmesi bu yargıyı destekler niteliktedir. İdeal olarak sanatçıların içinde bulunduğu bu aşk hâlinin, icra anını sanatçılarla birlikte paylaşan dinleyici/seyirciler tarafından da paylaşılması hedeflenir. Amaç her şeyden önce muhabbet deneyiminin ortaya çıkmasının sağlanmasıdır.

Dostça konuşma, söyleşme anlamına gelen **sohbet** kelimesi kimi durumlarda muhabbetin yerine kullanılmakla beraber, Anadolu’da yaşamını sürdüren özel türde geleneksel bir etkinliğin de ismidir. Yörelere göre farklı isimler almakla beraber “Sohbet Toplantıları” başlığı altında toplanan bu etkinlikler - Çankırı’da “Yaren Meclisi”, Şanlıurfa’da “Sıra Gecesi”, vb. - halk arasında haftanın belirli günleri düzenli olarak sürdürülen ve belli kuralları takip eden buluşmalardır. Geleneksel bir esnaf teşkilatı olan ve tasavvuftan yoğun olarak etkilenmiş bulan Ahilik Teşkilatına dayanan bu yemekli, çaylı-kahveli Sohbet Toplantıları halkın arasındaki dayanışma ve düzenin sağlanması, toplumsal ve mesleki örf, adet ve âdâbın aktarılması, çırakların yetiştirilmesi gibi toplumsal işlevleri yerine getirmenin yanında, içinde barındırdığı müzik (türkü geleneği ve musiki), manzum söyleşmeler ve oyunlar ile birer eğlence ortamı olarak da değerlendirilmektedir. Yalnız erkeklerin katıldığı sohbetlerde yarenler birlikte yemek yer, çay kahve içer, çalıp söyler, oyunlar oynarlar. Bütün bunların yanında çeşitli sorunlar üzerine sohbet eder, itilafları çözmeye çalışır, yardım toplar, hatta mahkeme kurup ceza verirler. Sohbet içinde yer alan tüm etkinlikler sıkı kurallar tarafından düzenlenmiştir ve tek bir bütünün ayrılmaz parçalarıdır. İlke olarak bu toplantılara katılmak için topluluğa kabul

edilmiş bir üye, bir yaren olmak gerekir. Dışarıdan katılanlar ya bir ücret verilerek çağırılan müzisyenler ya da misafirlerdir. Bu müzisyenler ve misafirlerin bazı etkinliklere katılması sınırlandırılmıştır. (Aslan, 2014; Çayır, 2011; Ekim, 2012; Tezcan, 1991).

Muhabbet ve sohbet kavramları göz önüne alındığında, geleneksel performans sanatlarının icrasında sanatçılar ve onları izleyenler arasındaki ilişkinin modern bir sanat eserinin yaratıcısı ve alıcısı arasındaki ilişkiden farklı olduğunu söylemek gerekir. Hem icracılar hem de seyirciler her şeyden önce “muhabbet ortamı” ya da “sohbet ortamı”nın katılımcılarıdır, birbirlerine “yarenlik” etmek üzere bir araya gelmişlerdir ve gündelik hayatın dışında yer alan özel bir deneyimin peşindedirler.

1.3.5. Meclis ve Cemaat

Geleneksel performans sanatlarının icra ortamına sıklıkla meclis adı verildiği görülür. **Meclis** kelime anlamıyla hem toplantı, hem toplantının yapıldığı yer, hem de toplantıyı yapan topluluğa verilen addır (Türk Dil Kurumu, 2015e). Bu kavramın temel özelliklerinden biri ayrıştırıcı değil, bütünleştirici bir kavram olmasıdır. Geleneksel performans sanatları bağlamında meclis eşitlikçi ve açık bir yapıya sahiptir; aynı anda hem ustaları, hem çırakları, hem potansiyel çırakları, hem de sanatçıların yakın ilişki içinde olduğu ve yer yer icraya da katılabilen seyirci/dinleyicileri içerir. Bu bakımdan Türkiye’deki geleneksel performans sanatlarının icrasında sahne/seyir yeri ayrımının olmadığını söylemek mümkündür. Bu bir bakıma sözlü kültür ve yazılı kültür arasındaki farkın sonuçlarından biridir. Benjamin geleneksel hikâye anlatıcılığında dinleyenlerin ‘hikâye anlatıcısının misafiri’ olduğunu söyler; ona göre tam anlamıyla bir yazılı kültür ürünü olan

romanın okuru yalnızlığa itilmişken, sözlü kültürden miras kalan hikâye anlatımı bir meclis kurmakta ve hikâye okuru bile bu mecliste yerini almaktadır (2006b: 92). Tiyatro seyircisi her ne kadar bir sözlü kültür ürününün karşısında olsa da, o da roman okuru gibi yalnızlığa itilmiştir. Seyir için ayrılan yerde karanlığa saklanmış olarak sessizce oturur, oyun bitince alkışlar ve çıkar. Geleneksel performans sanatlarının seyircisi ise bundan farklı bir deneyime sahiptir. O, meclisin bir parçası olarak her zaman icranın da bir parçasıdır; hiçbir zaman dördüncü duvarın ardına itilmez; bir kenardan sessizce izlemesi değil, varlığını belli etmesi, tepki vermesi ve kimi durumlarda icraya katılması beklenir. Bir horon halkası her an herkese açık oluşu, her bir katılımcıyı içine eşit şartlar altında kabul edişi ve her biri potansiyel bir katılımcı olan seyircileriyle neredeyse bir bütün olarak hareket edişiyle ideal bir meclis olarak yorumlanabilir. Bunun yanında bir önceki bölümde adı geçen Sohbet Toplantılarına meclis adı verildiğini hatırlamak da önemlidir (Çayır, 2011).

Meclis kavramının içinde bulunan ayırt edici özelliklerden bir diğeri, Sohbet Toplantıları örneğinde görüldüğü gibi, katılımcılarının belirli değerleri paylaşan ortak bir **cemaat**in üyeleri olarak kabul edilmesidir. Cemaat en genel anlamda insan topluluğunu belirten bir kavram olsa da, toplum ya da cemiyet kavramlarıyla aynı şeyi belirtmez. Cemaat bir yere ve kültüre bağlı olarak karşılıklı sıkı bağlılıklar içinde ortaklaşa yaşayan insanları tanımlarken, toplum ya da cemiyet dışsal etkiler nedeniyle bir araya gelmiş, geçici bir insan birliğini belirtmektedir (Gezgin, 1988). Geleneksel performans sanatlarının icra edildiği meclisin üyelerinin ortak bazı etik ve estetik değerlerinin olması, benzer bir dünya görüşünü paylaşmaları ve katıldıkları sanatsal icranın kendine özgü âdâbına uymaları beklenmektedir.

1.3.6. Âdâb

‘Yollumuz, yolsuzumuz var mı?’

[Çankırı yârân meclisinde Büyük Başağa’nın sorusu] (Tezcan, 1991)

Yukarıda da belirtildiği gibi geleneksel performans sanatları sözlü kültürün birer parçası olarak gelenek boyunca taşınan belli kuralları takip ederler. Bu kurallar yazılı olmayan ve kuşaktan kuşağa (ustadan çırağa) aktarılan kurallardır. Fakat bu aktarım hiçbir zaman yalnızca teknik bir aktarım değildir; çırak ustasından yalnızca bir çalgıyı çalmayı ya da bir hikâyeyi anlatmayı değil, öğrendiği sanata ilişkin yazılı olmayan davranış kurallarını da öğrenir. Geleneksel performans sanatlarının her birinin kendine özgü birer **âdâbı** vardır. Bu sanatları icra edenler neyi yapıp neyi yap(a)mayacaklarını, neyi, ne zaman, nasıl yapmaları gerektiğini bilirler. Âdâba uymamak hoş karşılanmadığı gibi, bu pratiklerden dışlanmak anlamına bile gelebilir. Âdâb kavramı ilk bakışta ahlaki kurallarla ilgili çağrışımlar yapsa da, aslında icra ile yakından ilişkilidir. Genel anlamıyla âdâb ‘alışılabilen davranış biçimi’dir (Hussain, 2009: 28) ve ‘doğru ya da uygun hareket etme’ vurgusunu içinde taşır (Hussain, 2009: 29). Âdâbı bilmek her şeyden önce nasıl hareket edeceğini bilmektir. Bu yönüyle bir sanatın âdâb’ının sanatsal bir *know-how*, yapmayı bilme olarak değerlendirilmesi mümkündür. Örneğin bir fasılda ya da bir Sohbet Toplantısı sırasında neyin, kim tarafından, hangi sırayla yapılacağı bellidir; performans yazılı olmayan, ama herkes tarafından bilinen kurallar tarafından yönlendirilmektedir.

Âdâb kavramının bu tez çalışması açısından önemli olan bir inceliği vardır. Amerikalı antropolog Rebecca Bryant (2005) İstanbul’daki çağdaş halk müziği pratiği üzerine olan araştırmasında, bu bağlamda halk müziği öğrenmenin bir çeşit ahlaki biçimlenmeye dayandığını gözlemlediğini belirtir ve bunu âdâb kavramıyla

ilişkilendirir. Bu durumu açıklamak üzere Amerikalı tarihçi Ira Lapidus'un âdâb tanımını alıntılar. Âdâb 'Latince *habitus*'un ruhta köklenen edinilmiş bir yeti anlamını taşımaktadır' (Lapidus, 1984: 53'ten aktaran Bryant, 2005: 234), fakat Bryant'a göre burada Fransız sosyolog, antropolog ve felsefeci Pierre Bourdieu'nun *habitus* kavramsallaştırmasından farklı bir durum vardır. Aslında Bourdieu *habitus* terimini, bireylerin pratiklerinin, etkisi altında buldukları toplumsal yapıların içselleştirilmesi tarafından belirlendiği düşüncesini ortaya koymak üzere kavramsallaştırmıştır. Ona göre insani pratikler büyük ölçüde bu *habitus*'lar tarafından yönlendirilmektedir (Palabıyık, 2011). Bryant, Bourdieu'nun *habitus*'u insanı bilinçdışı düzeyde etkileyen bir durum olarak tanımladığını, fakat Lapidus'un âdâb tanımında ruhun tekrar eden bedensel pratikler aracılığıyla bilinçli bir şekilde eğitilmesinin söz konusu olduğunu belirtir (2005: 234). Lapidus'a göre bu durum özellikle Mevlevi pratiklerinde gözlemlenen bir olgudur. Amerikalı tarihçi Mevlevilerin kutsal yollarında eylemsizliği, dünyadan el etek çekmeyi değil, tam tersine eylem içinde olmayı savunduklarının altını çizmektedir; âdâb 'dünya tarafından yutulmadan ya da ondan kaçmadan, dünyada yetişmiş bir şekilde yaşama şekli'dir (Lapidus, 1984: 60). Bu tez çalışmasının ilerleyen sayfalarında ayrıntılarıyla incelenecek olan sema ayininin, âdâb kavramının içerdiği ruhun bedensel pratikler aracılığıyla eğitilmesi fikrinin en güzel örneklerinden birini sunduğunu söylemek mümkündür.

Bütün bunlarla birlikte âdâb elbette aynı zamanda ahlaki kurallar ile ilgili bir terimdir. Daha önce sadece güzel saz çalıp şiir söylemenin âşık olmak için yeterli olmadığı, hak aşkına düşmenin de gerekli olduğu üzerinde durulmuştu. Bunun yanında, âşıklık âdâbına göre, âşıkların yalan söylememeleri, kibirli olmamaları,

mala düşkün olmamaları da beklenir (Özdemir, 2011). Bu olumlu insani özellikleri edinmenin yolu ise saz çalıp şarkı söyleyerek pişmekten geçmektedir. Sohbet Toplantılarına baktığımızda bu meclislere katılan yarenlerin, oturup kalkmayı, yiyip içmeyi, güzel konuşmayı öğrenmenin yanında belli tasavvufi ve ahlaki değerleri edinmelerinin de beklendiğini görürüz. Yaren eline, beline, diline dikkat etmeli - hırsızlık, zorbalık, iftira, dedikodu, küfür, vs.den uzak durmalı - ve aynı zamanda eli, kapısı, sofrası açık - cömert - olmalıdır (Aslan, 2014; Çayır, 2011; Ekim, 2012). Bütün bunlar kuşkusuz ki ruhun eğitilmesiyle ilişkilidir. Fakat bu amaca ulaşmak için verilen öğütlerdeki vurgunun kişinin eylemlerine ve bedensel âdâbına yönelik olması dikkate değerdir; kişi eline, beline, diline sahip ve eli, kapısı, sofrası açık olmalıdır. Âdâbı edinmenin ve ruhsal eğitimin yolu, görünen o ki, ilk başta fiziksel eylemin doğruluğundan geçmektedir. Bunun güzel örneklerinden biri, musiki geleneğinde talebelerin eğitimi ile ilgili olarak kullanılan “diz çökmek” deyimidir. Bir ustadan musiki meşki alan talebe için ustanın önünde diz çöktüğü söylenir. Bu terim düz anlamıyla musiki öğreniminin ilk aşaması olan geleneksel usulleri öğrenmek üzere kudüme ya da dizlere vurmak üzere yere oturulmasını belirtse de, aynı zamanda ustaya ve geleneğin kendisine yönelik bir saygı ve bağlılığın oluşması gereğini de ima eder. Talebe musiki dünyasının bir parçası olmak için öncelikle geleneğin ve onun temsilcisi olan ustasının önünde diz çökmeli ve kendini bu sanata adanmalıdır (Behar, 2014). Âdâba uymak geleneksel performans sanatlarını öğrenmenin ve icra etmenin en önemli koşullarından biridir.

1.3.7. Oyun

Daha önce de belirtildiği gibi oyun tiyatrunun geleneksel performans sanatlarıyla paylaştığı çok katmanlı bir emik terimdir. Kimi yönleriyle İngilizcedeki “*play*”in karşılığı olarak kabul edilebilse de, Türkçedeki en eski sözcüklerden biri olan “oyun”u sadece bu anlamı çerçevesinde değerlendirmek haksızlık olacaktır.

Hollandalı filozof Johan Huizinga (2010) *Homo Ludens: Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme* adlı kitabında *play*'in temel özelliklerini sıralar. Bu anlamıyla oyun, gündelik veya asıl hayatın dışında yer alan ve sınırları belli bir zaman ve mekan içinde gerçekleşen, insanların gönüllü olarak katıldığı, icra edilirken alınan tatmin dışında bir amacı olmayan, oyun alanının sınırları içinde kendine özgü düzen ve kuralları bulunan, oyuncuyu bütünüyle içine alabilme ve bir grubun parçası olarak hissettirme özelliğine sahip, temel bir insani etkinliktir. *Oyun ve Bügü* kitabında And Huzinga'nın evrensel olmayı hedefleyen tanımının yanında, oyun teriminin çeşitli dillerde farklılaşan özellikleri belirttiğinin altını çizer. Türkçede

[ç]ocukların oyunu, dans, dramatik gösterim, kâğıt, zar gibi baht oyunları, sporla ilgili eylemler, hep oyun sözcüğüyle belirtilir. Tanzimat'ta Batı Tiyatrosu'nun Türkiye'ye girmesiyle, Namık Kemal gibi yazarlar “oyun” sözcüğünü yazılı tiyatro metni anlamında kullandılar. Bunun yanısıra başka anlamları da vardır: Oyun almak, birine oyun etmek, oyun havası, oyun kâğıdı, oyun vermek, oyuna çıkmak, oyuna gelmek gibi. ...Fiil olarak da, kurcalamak, tehlikeye koymak, değişiklik göstermek anlamlarını yüklenir. “Oynaya oynaya” derken sevine sevine, hoşnutlukla anlamını amaçlarız. Oynaşmak, hem birbiriyle oynamak, hem de sevişmek anlamlarına gelir. Oyunbozan, oyunbozanlık etmek, oyuncak gibi kelimeleri de unutmayalım (And, 2012: 36).

And'a göre Türkçede bulunan bütün bu anlamlar kökeninde ritüel ile birleşmektedir:

Orta Asya şamanının türlü adları arasında, örneğin Yakutların kullandığı ad Türkçe bir sözcük olan ‘*oyun*’du. Kadın şamana ise Moğolca’dan gelen *udahan*, orta şamana *orta-oyun*, yüce şamana *ulahan-oyun* deniliyordu. Daha da önemlisi oyun sözcüğü yalnız şaman için değil fakat örneğin Türkistan’da şaman töreninin tümüne de deniyordu.

Oyun sözcüğünün anlamları düşünüldüğünde, bunların hemen pek çoğunun şamanın büyüsel törenindeki çeşitli öğelerde içerildiği görülür. Şaman bu törende dansediyor, ses ve çalgı ile müziğini yapıyor, yüz kaslarını kullanarak, karnından sesler çıkararak taklit ve dramatik öğelere başvuruyor ve şiir okuyordu. Böylece oyun sözcüğüyle tiyatro, dans, ve türlü seyirlik oyunların kökeni şamanda ve onun eyleminde toplanmış oluyordu. Oyun sözcüğünün Türkçe'nin en eski sözcüklerinden biri olduğunu kaynaklar göstermektedir. Yapısal bakımdan ilk elde *oy-un* olarak ayrılabilir. -(u)n eki, fiilden isim yapma ekidir. Bu türev, yani *oy-un* en eski metinlerde çeşitli anlamlarda kullanılıyor.

- “raks, dans, musiki” ...

- hile, dalavere, sahtekârlık, kötülük anlamında (2012: 37).

Bütün bu çıkarımlarına rağmen And (2012), bugün halen yaşamakta olan oyunlarda eskiye ait ritüel özelliklerin kaybolmuş olduğunu düşünmektedir. Tespit edilebilenler sadece bazı biçimsel ritüel kalıntılarıdır - bazı oyunlarda koyun postunun olması ya da aşık oyununda kemiklerin kullanımı gibi. Oysa Türkiye'deki geleneksel performans sanatlarının icrasına yakından baktığımızda, oyun deneyiminin Huizinga'nın tanımının ötesine geçtiğini ve en eski anlamıyla “oyun” kelimesinin özelliklerini kendine özgü bir biçimde barındırdığını fark etmeye başlarız. Bu sanatlarda icra hiçbir zaman basit anlamda oyalanmak üzere yapılan *play* edimi değildir. Eskiden miras kalan ayinsel ya da törensel yön halen oradadır. Daha önce de açıklandığı gibi oynamak, insanın geleneğin önünde açtığı yolda bir seyre çıkması ve böylelikle hakikati keşfetmeye doğru ilerlemesidir. Oyun her zaman biraz da ayindir.

And'ın düşünce çerçevesinden bir süreliğine çıkarsak, oyunun ayinsiliğe hizmet edişine dair bir örnek olarak Karagöz geleneğinden söz etmemiz mümkün olur. Hayal perdesini bu dünyanın da bir hayal oluşunu imlemek için kullanan bu gelenek, bunu oyunsuluğu kullanarak yapar. İdeal olarak kendi hayatının bir taklidini gerçeklikten uzak, karikatürleştirilmiş gölge karakterler (suretler) aracılığıyla bir oyun olarak izleyen Karagöz seyircisi, gerçek sandığı dünyevi görüntülerin aslında

hiç de gerçek olmadığını, bu fani görüntülerin arkasında bir başka hakikatin bulunduğunu sezecektir. Bir perde gazeli şöyle söyler:

Bu perde çeşm-i ehl-i zâhire bir nakş-i surettir
Rûmuz erbabına ammâ ki temsil-i hakikattir
Cihana benzedüp Şeyh Küşterî bu perdeyi kurmuş
Mübâşih eylemiş ecnâsa tasvîri ne dikkattir
Hevâdar-i safâya neş'e bahş eyler bunun seyri
Hakikat-bîn olan erbâb-i tab'a aynı ibrettir
Ne var ki bilmez verâ-yi perdede ammâ budur tahkik
Lisân-i hâül ile hâl-i cihâmı bir hikâyettir
Eğer dikkat olursa Karagöz'le Hacı Evhad'a
Meâlin fehm eden ehl-i kemâle başka hâlettir
Nice ma'nâ olur melhuz tahtında bunun seyr et
Nikâtın anlasın ehli deyü arz-i nezâkettir
Sönünce sem' eşhâs-ı suver nâbûd olur birden
Cihânın bî'bakaa olduğuna işte işarettir.

(Bu perde “ehl-i zâhir”in [tarikata girmemiş kimselerin] gözünde bir suretin resmidir, fakat “rûmûz erbâbî”na [tarikat adamlarına] göre (tanrısâl) hakikatin temsilidir. /

Şeyh Küşterî, bu perdeyi dünyaya benzeterek kurmuş, “tasvir”i türlü varlıklara benzetmiş, bu ne dikkattir. /

Bunun seyri sefâ isteyenlere neşe verir, hakikati görenlere ise ibret verir./
Perdenin arkasında ne var bilinmez ama, gerçek budur: Dünyanın halinin hal diliyle hikâyesidir. /

Eğer Karagöz'le Hacivat'a dikkat edilirse, anlamını anlayan olgun kimseler için [bu] başka bir haldir. /

Seyret, bunun altında nice anlam düşünülebilir, nükteden anlayanlar için [bu] bir incelik göstergesidir. /

Mum sönünce, suretten kişiler yok olur; işte bu, dünyanın sürekli olmadığına işarettir (Kudret, 1992: 65-66'dan aktaran Aktaş, Sarıkartal ve Selen, 2009a: 91).

2. BÖLÜM: BİR AKSİYON OLARAK MEŞK

2.1. Oyuncunun Sanatı: Aksiyon/Eylem

Aksiyon Batı çıkışlı tiyatro kuramları içinde sıklıkla karşımıza çıkan ve özellikle oyunculuk bağlamı içinde tartışılan önemli bir kavramdır. Bu kavram hakkında çeşitli sanatçılar ve kuramcılar farklılaşan fikirler ileri sürse de, oyuncunun sanatının aksiyon(lar) oluşturmak/yaratmak olduğu konusunda bir fikir birliği olduğu söylenebilir. Bu tartışmaların ayrıntılarına girildiğinde **iç/işsel aksiyon, dış/dışsal aksiyon, fiziksel aksiyon, psikolojik aksiyon, sözlü aksiyon, vücut bulmuş/bedenlenmiş aksiyon** [*embodied action*] gibi daha özelleşmiş terimlerle karşılaşırız.

İngilizce “*action*” (aksiyon) ve “*actor*” (oyuncu) terimleri “*to act*” yükleminden türetilmiştir. Güney Asya kökenli dramatik biçimlerin yanında dövüş ve meditasyon sanatları üzerine de çalışan ve bu çalışmalardan yoğun esinler taşıyan kendi oyunculuk anlayışını “*embodied action*”, yani “vücut bulmuş/bedenlenmiş aksiyon” kavramı ile ortaya koyan İngiliz tiyatro yönetmeni ve kuramcısı Phillip Zarrilli, İngilizcedeki “*act*”in kökeninin Latince yapma/etme (*doing*) anlamına gelen “*actus*” olduğunu ve “*actus*”un da Latince yapmak/etmek (*to do*) anlamına gelen “*agere*” yükleminden türetilmiş olduğunu belirtir. Bu bağlamda “*actor*” “*doer*” anlamına, Türkçe söylersek “**yapan/eden**” anlamına gelmektedir (Zarrilli, 2013: 9).

Öte yandan kültürel antropolog Victor Turner (1982), *From Ritual to Theatre* [Ritüelden Tiyatroya] adını taşıyan kitabında “*act*” yükleminden türeyen “*acting*” (yapma) teriminin kullanımındaki muğlaklık üzerinde durur. *Acting* ilginç bir

biçimde hem gündelik yaşama ait etkinliklerle (iş), hem de gündelik-dışı sayılan sahne performansları (oyun) ve tapınak performanslarıyla (ritüel) ilişkilendirilmektedir:

Acting, tüm “basit” Anglosakson sözcükler gibi, muğlaktır - gündelik yaşamın içinde bir şeyler yapma ya da sahne üstünde veya bir tapınakta performansta bulunma anlamlarına gelebilir. Sıradan zamanda ya da sıra dışı zamanda meydana gelebilir. Bir bedenın ya da makinenin “aksiyon”u gibi - bir çalışma ya da hareket etme biçimi olabilir; ya da oyunlarda performansta bulunma sanatı ya da mesleği olabilir. Dürüstlüğün özü - belki de “kişisel hakikati” gerçekleştirmek için etik gerekçelerle kişinin benliğini bir aksiyon çizgisine adanması - olabilir, ya da rol yapmanın özü - kişi bir şeyi saklamak ya da gerçekleri, gizlemek için “bir parça oynadığı” zamanki gibi - olabilir. İlki Jerzy Grotowski’nin “Yoksul Tiyatro”sunun idealidir; diğeri her gün “iştayken” gerçekleşir. Bir casus, bir hilekar, bir ajan provokatör - bunların her biri “*acting*” yetisine sahiptir. Aynı kişi, farklı durumlarda...bir edim “sahneye koyabilir” (“*put on*” *an act*) ya da “kutsal bir biçimde hareket edebilir” (*act divinely*). ...Dolayısıyla *acting* hem iş hem oyun, hem ciddi hem oyunsudur (Turner, 1982: 102).

Act yüklemının bu çok anlamlı yapısının, Grotowski örneğinde de görüldüğü gibi, farklı oyunculuk kuramcılarını farklı yorumlar getirmeye itmiş olduğunu söylemek mümkündür. Bu farklı yorumlar, bu tez çalışmasının bu bölümünde Stanislavski, Brecht ve Grotowski bağlamında incelemeye tabi tutulacaktır.

Türkiye’de Batı kökenli bir terim olan aksiyonun Türkçe karşılığı olarak “eylemek” yükleminden türetilmiş “eylem” sözcüğünün kullanıldığını görürüz (Türk Dil Kurumu, 2015a). Bununla birlikte “*to act*” oynamak sözcüğü ile, “*actor*” ise oyuncu sözcüğü ile karşılanmaktadır (Tureng - *Turkish English Dictionary*, 2015a; Tureng - *Turkish English Dictionary*, 2015b).² Bu bağlamda Türkçede tiyatro sanatçısı “yapan/eden” ya da “eyleyen” olmaktan ziyade, “**oynayan**”dır. Bu durum basit bir

² Bu konuda tam bir kesinlikle konuşmak mümkün değildir. Türkçede oyuncu için çok yaygın olmamakla birlikte aktör kelimesinin kullanıldığı da görülür (Tureng - *Turkish English Dictionary*, 2015b).

etimolojik fark gibi görünse de, Türkiye’deki geleneksel performans sanatlarındaki icraya dair önemli ipuçları taşır. Daha önce bu tez çalışması bağlamında Türkiye’deki geleneksel performans sanatlarındaki icranın özünün oyun olarak kabul edilebileceğinden ve Türkçe oynamak ve oyun terimlerinin çok katmanlı anlamlarından bahsedilmiş, “oyun”u İngilizce “*play*” terimi ile bir tutmanın yetersiz kalacağı söylenmişti. Bu bağlamda “oyun” hem *action*’dan hem de *play*’den farklı bir şey olarak yorumlanmalıdır. Bu tez çalışmasının sorularından biri “oyun”un Türkiye’deki geleneksel performans sanatları bağlamında nasıl bir anlam ifade ettiği ve “aksiyon”dan nasıl farklılaştığı ya da onunla ne oranda benzeştiği sorusudur. Bu tartışmayı yürütmek için öncelikle Batı çıkışlı tiyatro ve oyunculuk kuramlarındaki aksiyon tartışmasına yakından bakmak yararlı olacaktır. Oyuncunun yapma/etmesine vurgu yapan kuramcılar arasında kronolojik olarak ilk sırayı oyunculuk üzerine pratiğe dayalı ve bir yöntem oluşturmaya yönelik ilk geniş ölçekli araştırmayı başlatmış olan Stanislavski alır.

2.1.1. Stanislavski ve Fiziksel Aksiyon

Stanislavski oyunculuk kökenli bir tiyatrocu ve oyunculuk üzerine araştırmalarını hayatının son günlerine dek sürdürdü. Bu araştırmaların içinde aksiyon kavramı da önemli bir yer tutuyordu. Her ne kadar bugün bütünlüklü olduğu varsayılan bir Stanislavski Yöntemi’nden söz ediliyor olsa da, kolay tatmin olmayan bir sanatçı olan Stanislavski gerçekte sanat hayatının farklı dönemlerinde farklı teknik araçlar üzerine çalışmış, bu araçların bir kısmını zaman içinde geliştirirken bazılarını eleştirip terk etmiştir. Gene de onun çalışmalarını bütünlüklü kılan temel öge hiç bıkmaksızın üzerine çalıştığı oyunculuk sorunlarıdır. Amerikalı tiyatrocu ve

Stanislavski uzmanı Sonia Moore, ‘Stanislavski’nin tüm hayatı boyunca süren araştırma konusu insan aksiyonudur’ diye belirtir (2005, 161). Ona göre bu araştırmadaki temel amaç oyuncunun yaratıcı esin anlarının bilinç aracılığıyla kontrol edilebilmesini sağlayacak araçları bulmaktır (Moore, 2005, 160). Stanislavski çalışmalarında iki tür aksiyonun adını anar: a) iç aksiyon, içsel aksiyon ya da psikolojik aksiyon, ve b) dış aksiyon, dışsal aksiyon ya da fiziksel aksiyon. Her ne kadar bu ayırım ilk bakışta Kartezyen bir ruh-beden ikiliğini anırtırsa da Stanislavski her türlü ayrıştırmanın karşısındadır; çünkü her zaman en büyük derdi oyuncunun dışsal davranışları ile içsel yaşantısının birliğini sağlamak olmuştur. Oyuncu ancak o zaman onun hayatı boyunca talep ettiği ve “doğallık” olarak adlandırdığı yapmacıklıktan uzak inandırıcılığa ya da hakikiliğe ulaşacaktır. Bu sebeple iç aksiyon ve dış aksiyonu “oyuncu aksiyonu”nun sadece kuramsal boyutta ayrılmış olan iki yönü olarak kabul etmek daha doğrudur. Bununla birlikte oyuncunun çalışması içinde hangisinin zamansal önceliğe sahip olduğu konusundaki yaklaşımları açısından Stanislavski’nin oyunculuk araştırmaları iki temel döneme ayrılabilir. Rus sanatçının 1930’lara kadar uzanan ilk döneminde iç aksiyona daha çok vurgu yaptığı görülse de, aslında her iki dönemdeki birincil düşmanı sahne üzerinde inandırıcılıktan uzak bir takım hareketler yapan ve/veya klişe trükler ile seyircileri etkilemeye çalışan oyuncu tipidir. Ona göre oyuncunun sahne üzerindeki her hareketi içten gelen bir nedenle bağlantılı olmalıdır. Bu iç-dış birliğini sağlamak üzere araştırmalarının ilk döneminde oyuncudan oynayacağı rolün içinde bulunduğu durumu ve duygularını en iyi şekilde kavrayabilmesi için masa başında metne dayalı uzun psikolojik karakter analizleri yapmasını talep eder. Oyuncu rol kişisiyle empati kurmalı, onunla **özdeşleşmeli**, hatta ona dönüşmelidir. Bu dönemde oyuncunun

rolüne yaklaşırken kendi hayatından ve anılarından yola çıkmasını öneren “duygusal bellek” (ya da “coşkusal bellek”) ve oyuncular arasında hakiki duygu-düşünce alışverişi sağlamayı hedefleyen “karşılıklı ışın gönderme” (ya da “coşkusal ışınlar”) gibi araçlar ortaya atar. Rolün içsel yaşamının keşfi ve hakikiliği, oyuncunun sahne üzerinde rolün dışsal davranışlarını oluşturmaya yardım edecektir. 1930'lara gelindiğinde Stanislavski o güne kadar üzerinde çalıştığı oyunculuk yönteminde bir şeylerin yolunda gitmediğini fark eder. Oyuncular masa başında metni yoğun bir şekilde inceleyip oyunun ve karakterlerin analizi için uzun saatler harcadığında büyük bir kafa karışıklığı içinde sahne üzerinde kendilerini engellemektedirler. Öte yandan güvenilir ve değişken olan duygulardan yola çıkıldığında ise sabitlenemeyen, dolayısıyla her oyunda tekrarlanamayan ve hatta oyuncunun ruhsal sağlığına zarar verebilecek sonuçlar ortaya çıkabilmektedir. Bu sorunlar hayatının son beş yılında Stanislavski'nin “Fiziksel Aksiyon Yöntemi”ni (ya da tam adıyla “Fiziksel Aksiyon Aracılığıyla Analiz Yöntemi”) geliştirmesine yol açacaktır. Araştırmasını halen sürdürürken hayatını kaybetmesine ve ufak tefek notlar dışında bu konuda yazılı bir eser bırakamamasına rağmen Fiziksel Aksiyon Yöntemi'nin Stanislavski'nin tiyatroya yaptığı en önemli katkısı olduğu dile getirilir. Bizzat kendisi de bu yöntemin hayatı boyunca aradığı şey olduğunu söylemiştir. Bu yöntemin getirdiği en önemli yenilik oyuncunun rolünü araştırmaya (ya da analiz etmeye) güvenilir bir yerden, kolayca ulaşabileceği bir yerden başlaması önerisidir; bu yer **oyuncunun kendi bedenidir**. Artık oyuncu masa başı analiz süreçlerine ve duygusal arayışlara hiç sokulmadan hemen fiziksel aksiyonun içine atılmaktadır. Ondandır talep edilen, bizzat kendi olarak karakterin içinde bulunduğu durumdan doğan fiziksel aksiyon çizgisi üzerine çalışması ve kendine ‘bu durumda ben olsam ne

yapardım, ne isterdim' diye sormasıdır. Bu yönteme “sihirli eğer” adı verilmektedir. Oyuncu rolün durumuyla bağlantılı olarak kendine nerede olduğunu, etrafında kimler ve neler olduğunu ve ne yaptığını sorar. Örneğin eğer oyun kişisi bir sahneye evin kapısını açarak başlıyorsa, oyuncu da işe bu aksiyon üstüne çalışarak başlamalıdır. Fakat bu hiçbir şekilde sadece sahne üzerindeki hareketleri gerçekleştirmeye ve sabitlemeye yönelik bir araştırma değildir. Çünkü fiziksel aksiyon hareketten öte bir şeydir. Bir kapıyı açmak sadece bir hareketken, bir kapıyı ardında tehlikeli birinin olduğu bilgisiyle açmak fiziksel aksiyondur. İkinci durumda işin içine rol kişinin o sahneye ait durumu girmiştir. Oyuncu bu durumu karakterin fiziksel aksiyonlarını gerçekleştirerek analiz etmeye koyulur. Ondan beklenen duygularına değil, rol kişinin içinde bulunduğu fiziksel aksiyonlara odaklanması ve oyunun fiziksel aksiyon çizgisini oluşturup bunu sahne üzerinde tam anlamıyla gerçekleştirmesidir. Bu doğru şekilde başarılı olduğunda duygular da kendiliğinden ve doğru şekilde ortaya çıkacak, oyuncunun dışsal davranışları ile içsel yaşamı arasında bir birlik kurulacaktır. Burada rolün analizinin dıştan içe doğru yönelmiş olduğu söylenebilir, ama halen temel amaç oyuncunun içsel yaşamı ile dışsal davranışlarının bütünlüğünün sağlanmasıdır (Benedetti, 2004; Coger, 2005; Moore, 2005; Richards, 2005; Tanyel ve Esen, 1996; Yaralı ve Karaboğa, 2005). Amerikalı tiyatro uzmanı Leslie Irene Coger ‘Stanislavski Fikir Değiştiriyor’ isimli makalesinde bu yeni yöntemin doğuşunu şöyle anlatır:

Fiziksel aksiyonların kullanımı, rolün analiz ve alıştırmalar yoluyla yaratıldığı ve daha sonra oyunun koşullarına uyarlandığı bu Sistem’de bir dönüm noktası olarak görülebilir. Ama Stanislavski asla çalışmanın bir bölümünü vurgulamak pahasına diğerini harcamaya razı olmaz. ...“psikolojik aksiyon ve fiziksel aksiyon aynı sürecin parçasıdır.” Olan şey şudur ki Stanislavski fiziksel aksiyonları, bir oyuncunun dışsal aksiyonu gerçekleştirmesine izin veren içsel yaşama yönelik bir ihtiyaç yaratmak için kullanıyordu; bir yaratım döngüsü oluşturuluyordu. Stanislavski iletişimi...kurmayı coşkusal “ışınlar” yoluyla öğretmeye son verdi, çünkü

bu “ışımalar” gerilime yol açıyordu; fiziksel aksiyonlara tepki vermenin iletişim için daha etkili bir yol olduğunu keşfetti. Benzer biçimde, coşku belleğine başvurmaktan da vazgeçti; çünkü fiziksel aksiyonların kullanılması ihtiyaç duyulan coşkusal içeriği uyarıyordu (2005: 167).

Stanislavski nihayet bilinç yoluyla kolaylıkla kontrol edebileceği ve sayesinde bilinçsiz olanın uyarılabileceği bir yöntemi keşfetmiştir. Duygular kontrol edilemese de duyguların ortaya çıkmasına yol açan fiziksel aksiyonlar kontrol edilebilmektedir. Moore psikolojik olarak görülen ilk dönemi ile fiziksel aksiyonun vurgulandığı ikinci dönemi arasında Stanislavski'nin amaçları ve inançları açısından bir süreklilik olduğunu belirtir:

Stanislavski insan davranışının psiko-fiziksel bir süreç olduğunu keşfetmişti ve bilim adamları bir insanda sinir yollarının fiziksel olanla psikolojik olanı binlerce iplikle bölünmez biçimde birbirine bağladığını doğrulamaktalar. Örneğin, fiziksel bir eylem olarak bir bardağı yukarı kaldırırsam, bunu bazı içsel ya da psikolojik nedenlerden dolayı yaparım: Susamış olabilirim ya da içinde ne olduğunu görmek isteyebilirim. Her içsel deneyim fiziksel bir aksiyon dolayısıyla ifade edilir.

...

Stanislavski coşkusal tepkilerimizden sorumlu içsel mekanizmayı kontrol etmenin yollarını aramaktaydı. Pavlov ve Seçenov, Stanislavski'nin ruh durumlarının, arzuların, tepkilerin ve hislerin oluşturduğu tüm içsel yaşamın basit bir fiziksel aksiyonla dışa vurulduğu yolundaki tezini doğruladılar. Bilim adamları Stanislavski'nin bir başka tezini daha doğrulamaktalar: Coşkular doğrudan uyarılamazlar.

...

İnsanda psikolojik olan ve fiziksel olan bölünmez bir birlik içinde olduğundan, fiziksel bir aksiyonun gerçeğe sadık bir biçimde icra edilmesi oyuncunun hakiki coşkularını devreye sokar (2005: 159-160).

Gerçekte Stanislavski için aksiyonun tanımı her döneminde aynı kalmıştır; ona göre aksiyon içsel yaşam ile dışsal davranışların bütünlüğüdür. Bir başka Amerikalı tiyatrocusu ve Stanislavski uzmanı Sharon Marie Carnicke (2003) özellikle Amerika Birleşik Devletleri'nde yaygın olan Stanislavski'nin psikolojik bir oyunculuk geliştirdiğine dair yanlış anlamının temel kaynağı olarak Elizabeth Reynolds Hapgood'un yaptığı erken dönem İngilizce çevirileri gösterir. Stanislavski *Bir Aktör*

Hazırlanıyor adını verdiği kitabının Rusça orijinalinde Rusça ve İngilizce drama kavramının kökeni olan Yunanca “*dran*” sözcüğünü anmakta ve bu sözcüğün “yapmak/etmek” anlamına geldiğini özellikle belirtmektedir, fakat bu bölüm nedense Hapgood’un çevirisinde atılmıştır (Carnicke, 2003: 88). Bununla birlikte Stanislavski baştan beri kendi oyunculuk anlayışını ve aksiyon tanımını ortaya koyma yolunda Rusçada oyunculuk bağlamında kullanılagelen ve oyun ve -miş gibi yapma vurgusunu taşıyan “*igrat*” yüklemine net bir şekilde reddederek, onun yerine “yapmak/etmek” anlamına gelen “*deisvovat*” yüklemine ve aksiyon olarak çevrilebilecek “*deistvie*” sözcüğünü kullanmayı tercih etmiştir. Her iki yüklem İngilizce’ye Hapgood tarafından “*to act*” olarak çevrilmesi Stanislavski’nin bilinçli olarak yaptığı bu ayrımı gizlemiştir. “*Deisvovat*” fiilinin önemli bir özelliği aynı zamanda bir amaçla yapmak, harekete geçmek (*to take action*) vurgusunu taşımasıdır (Carnicke, 2003: 88-90). Stanislavski oyuncuyu açıkça “yapan/eden”, aksiyonun içindeki kişi olarak tanımlıyordu. Stanislavski’nin aksiyon yerine kullandığı “*deistvie*” kelimesinin İngilizceye Hapgood tarafından kimi zaman “*inner intensity*”, Türkçe söylersek içsel yoğunluk/gerilim olarak da çevrildiği görülmektedir (Carnicke, 2003: 90) Bu ince ayrıntı Stanislavski sisteminde duyguların çok önemli olduğuna dair bir yanlış anlaşılma yaratmış olsa da, aslında Stanislavski’nin aksiyon tanımının özünü belirtir niteliktedir. Stanislavski için oyuncunun aksiyonu hiçbir zaman sadece hareket etmek değildir ve olmamalıdır. Aksiyon ya da *deistvie* içinde bir istek, bir amaç, bir itki taşıyan bir harekettir (Carnicke, 2003: 90-92); içsel bir gerilimden doğar. Stanislavski’nin “doğallık” tanımı işte tam da budur, çünkü gerçek hayatta her zaman bir itki ile harekete geçeriz. İnsan sadece su içmek için su içmez, susadığı için ya da sıkılıp ne yapacağını bilmediği için ya da başka bir nedenle su

içer. Stanislavski oyuncusundan sahnede gerçek hayattaki gibi bir nedenle, bir itkiyle, bir istekle hareket etmesini/harekete geçmesini ister, onu sahtelikten doğallığa ulaştıracak olan giz buradadır. Bu aksiyon tanımının içine söz söylemek de dâhildir; oyuncu tıpkı gerçek hayattaki gibi bir nedeni olmayan hiçbir söz söylememelidir. Ne yazık ki Stansilavski'deki doğallık vurgusu sıklıkla oyuncuların doğalmış, çok rahatmış gibi görünen, ama gerçekte amaçsız olan hareketler sergileme yoluna gitmesine yol açar. Oyuncular içlerinde herhangi bir itki hissetmeden doğal-mış gibi yaparlar. Bunun çaresi olarak ortaya çıkan Fiziksel Aksiyon Yöntemi'nde amaç 'aksiyona itki sağlayan şeyi keşfetmek'tir (Coger, 2005: 167-168). Bu bulunduğu ve oyunun bütünlüğü içinde doğru şekilde ilişkilendirildiğinde iç ile dış, duygular, düşünceler, niyetler ve itkiler ile eylemler, jestler ve sözler bir bütün haline gelecektir. Araştırılan süreç karakterin psiko-fizyolojik sürecidir. Oynadığı karakterin fiziksel aksiyonlarının küçük ayrıntıları üzerinde çalışan oyuncu bir **fiziksel aksiyon çizgisi** ya da **skoru** oluşturur ve Stanislavski'nin **üstün-amaç** ya da **üstün-yönelim** diye adlandırdığı karakterin oyundaki olay örgüsünün bütününe yayılan temel isteğini keşfetmeye başlar (Tanyel ve Esen, 1996). Sonuç olarak ortaya çıkan kişi, ne metindeki karakter ne de oyuncunun kendisidir; ikisinin arasında bir noktada yer alan üçüncü bir varlıktır (Benedetti, 2004: 95). Stanislavskiye yönteme özgü bu süreç temel olarak **karakter yaratmak** terimi ile anılır. Bu noktada bu sürecin ne sadece psikolojik ne de sadece fiziksel olduğunu ayırt etmek önemlidir; Zarrilli Stanislavski'nin kendisinin psikolojiktan ziyade "psiko-fiziksel" terimini kullanmayı tercih ettiğini belirtir (2013: 7).

“Oyun” vurgusu taşıyan “*igrat*” yüklemine reddeden Stanislavski’nin de Zarilli gibi oyuncuyu bir **yapan/eden** olarak tanımladığını görüyoruz. Ona göre oyuncu her ne yapıyorsa onu gerçekten yapmalıdır. Peki ama oyuncu canlandığı rol kişisi ne yapıyor olursa olsun, aynı anda oynamak eylemini de gerçekleştirmez mi? Oynamak eyleminin kendisi de bir aksiyon değil midir; bu eylemi de bir nedenle, bir amaçla, bir itkiyle gerçekleştirmez miyiz? Bu sorular bizi kendi tiyatro ve oyunculuk anlayışını Stanislavski’nin aksine oyuna ve oynamak eylemine pejoratif olarak yaklaşımdan kuran Brecht’e doğru yönlendirmektedir.

2.1.2. Brecht ve Ek Aksiyon

Stanislavski’nin oyunculuk yöntemine en önemli eleştirileri getirenlerden biri Brecht olmuştur. Eleştirisi daha çok Stanislavski’nin ilk dönemine ilişkindir. Oyuncunun oynadığı karakterle özdeşleşmesine dayanan psikoloji temelli bir oyunculuğa şiddetle karşı çıkan Brecht, bu yaklaşımın seyircinin de karakterle özdeşleşmesine ve oyunun olay örgüsünü kendi gözleriyle değil karakterin gözleriyle görmesine yol açtığından şikâyet eder. Oyunu kendi gözleriyle göremeyen seyirci, sahnede olan biteni sorgulamak yerine hipnotize olmuş bir biçimde sanki bütün izledikleri hayatın doğal, kaçınılmaz akışymış gibi onları kabullenmektedir. Brecht kendi önerdiği tiyatro açısından son derece olumsuz olarak gördüğü bu sonuçtan kaçınmak için özdeşleşmenin karşısına **yadırgama/yadırgatmayı** koyar. Yadırgatma aracı sayesinde oyuncu oynadığı karakterle arasına eleştirel bir mesafe koyacak, bu sayede seyircinin de izlediği oyunla arasına eleştirel bir mesafe koymasına fırsat verecektir. Böylece seyirci hipnotize edilmekten kurtulacak, her zaman bir oyun izlediğinin farkında olacaktır. Gene de bu Brecht’in temel olarak oyuncunun (ve onun sayesinde

seyircinin) karakterle özdeşleşmesine ya da empati kurmasına dayanan Stanislavski yöntemini bütünüyle kenara ittiği anlamına gelmez. Brecht “tamamlanmamış özdeşleşme”den bahseder. Oyuncu provalar sırasında ilk aşamada oynadığı karaktere empati duymalı ve onun içinde bulunduğu durumla özdeşleşmeli, ama sonra karakteri dışarıdan, seyircinin olduğu yerden eleştirel bir bakış açısıyla görmeyi de başarmalıdır. Sahne üzerinde ise bu iki çelişen durum oyuncu tarafından bir arada yaşanmalıdır. Brecht ne salt özdeşleşmeyi ne de salt eleştiriyi kabul eder (Bentley, 2005; Brecht, 2005a, 2015b; Mumford, 2005). Onun için önemli olan özdeşleşme ve yadırgama, karakter ve oyuncu arasındaki diyalektik ilişkidir. *Tiyatro İçin Küçük Organon*’a yazdığı ekte Brecht bu görüşünü şu şekilde açıklar:

Oynamak (sergilemek) ve yaşamak (özdeşleşmek) arasındaki çelişki deneyimsiz kafalarca, sanki oyuncunun çabalarıyla bunlardan yalnızca biri ortaya çıkabilirmiş (ya da Küçük Organon’a göre ancak oynamak, eski yonteme göre de yaşamak olasıymış) gibi kavranır. Gerçekte ise birbirine düşman, ama oyuncunun çalışmasında birleşen iki olayın varlığı söz konusudur (yani oyun, biraz birini, biraz da ötekini içeriyor değildir). Oyuncu gerçek etkilerinin kaynağını iki karşıtlığın savaşında, geriliminde ve derinliğinde bulur (2005b: 73).

Peki oyuncu bu zor görevi nasıl gerçekleştirecektir? Brecht bu görevi yerine getirmek için oyuncunun karakterin aksiyonuna ek bir aksiyon daha yaratmasını talep eder. Bu **ek aksiyon**, oyuncunun, karakterin aksiyonuna verdiği tepkiden doğacak ve sahne üzerinde karakterin aksiyonuyla eş zamanlı olarak gerçekleşecektir. Tümünden özdeşleşmeye engel olacak olan ek aksiyonun varlığı, seyircinin karakterin aksiyonu üzerine eleştirel bir bakış açısıyla düşünmesine olanak verecektir (Brecht, 2005a). Bir bakıma bu tip oyunculukta oyuncunun sanatının içsel işleyişinin saklanmak yerine görünür kılındığı söylenebilir. Seyirci aynı anda hem karakterin aksiyonunu, hem de bu aksiyonla bir uğraş içinde olan, onunla hem özdeşleşen hem de özdeşleşmekten geri duran oyuncunun aksiyonunu izlemektedir.

Amerikalı performans araştırmaları kuramcısı ve yönetmen Richard Schechner Brecht oyuncusunun ve seyircisinin içinde bulunduğu durumu aynı anda hem bir ‘akış’ (*flow*), hem de ‘kendi üstüne düşünme’ (*reflexivity*) olarak tanımlar. Oynayanlar bir yandan bir oyun oynadıklarının farkındayken, bir yandan da oyunu oynamak için kendilerini oyuna kaptırmak durumundadırlar (Schechner, 2006: 91).

Brecht’in yönteminde Stanislavski’nin aksine artık oyuncu karakterin arkasına saklanmamaktadır, oyuncu görünür olmuştur. Fakat burada bir konuya dikkat etmek önemlidir; görünür kılınan oyuncunun kişisel hayatı değil, oyunun rejisi ile bağlantılı olarak oyuncunun karakter hakkındaki eleştirel bakışıdır. Görünen bir insan değil, bir **oyuncu tavrıdır**. Aksiyon tartışması açısından baktığımızda, Brecht’in ek aksiyon olarak tanımladığı şeyin “oynama aksiyonu” olduğunu söylemek mümkündür. Stanislavski yönteminde gizlenen oyuncunun oynama eylemi, Brecht’in tiyatrosunda açık edilmektedir. Bu farka rağmen Brecht’in Stanislavski’nin ikinci dönemi hakkında daha olumlu düşüncelere sahip olduğunu görürüz. Hatta Brecht (2005a) Stanislavski’nin tiyatroya yaptığı en büyük katkının Fiziksel Aksiyonlar Yöntemi olduğunu söyler. Ona göre fiziksel aksiyon çizgisinin keşfedilmesi aracılığıyla karakterin ve oyunun üstün-isteğinin araştırılması Brecht’yen bir yöntemdir. Çünkü burada vurgu oyunun olay örgüsü/aksiyonu üstünedir ve bu aksiyonun analiz edilmesine yöneliktir. Karakterin fiziksel eylemlerine ait itkilerinin araştırılması ve analiz edilmesi, en nihayetinde oyunun üstün amacının analiz edilmesini sağlayacaktır. Bu analiz oyuncunun ek aksiyonunu, yani karakterin aksiyonlarına ve oyunun olay örgüsüne vereceği tepkisini oluşturmasına yardım edecektir.

Eğer “oynama aksiyonu” diye bir şeyden söz ediyorsak, o halde bu aksiyonun itkisinden, daha doğrusu **oynamanın itkisinden** de söz etmek gerekir. Brecht’yen

oyuncunun bir karakteri oynamak için bir itkiye ihtiyacı olacaktır. En basitinden karakterin aksiyonlarını haklı ya da haksız mı göstermeyi istemektedir? Bir yandan uzak dururken aynı anda özdeşleşmekte olduğu karakterin aksiyonlarını sürdürmeyi mi, yoksa durdurmaya mı arzulamaktadır? Tüm bu itkiler karakterin itkilerinin üstüne eklenecek görünür kılınır. Bu tiyatro yaklaşımında karakterin aksiyonlarını doğuran itkiler kadar oyuncunun oynama eylemini doğuran itkiler de bir o kadar önemlidir ve en önemlisi şey bu ikisi arasındaki diyalektik ilişkinin ortaya çıkarılmasıdır. Peki ya oynama eyleminin itkilerini karakterin itkileriyle eşit konuma getirmek yerine onun da önüne koyar ve tiyatronun en önemli etmeni kılırsak ne olur? Oyuncunun eyleminin gizlenmemesi ve hatta en önemli unsur kılınmasını öneren önemli isimlerden biri Grotowski'dir.

2.1.3. Grotowski ve Literal Aksiyon

Grotowski tıpkı Stanislavski gibi sanat yaşamı boyunca farklı aşamalardan geçmiş ve farklı niteliklerde çalışmalarda bulunmuş bir tiyatrocudur. Bu çalışmalarını sırasıyla Gösterim Tiyatrosu (ya da Sunum Olarak Sanat), Para-Tiyatro, Kaynaklar Tiyatrosu ve son olarak Araç Olarak Sanat dönemleri olarak adlandırır (Grotowski, 2005). Bu dönemlerin her biri öncekilerin içinden doğan, daha önceki araştırmalarda ortaya çıkan sorular yönünde gelişen yeni araştırmalar olarak görülmelidir. Aslında Grotowski de Stanislavski gibi hep bazı temel soruların peşinden gitmiştir: 'İnsan nasıl bütün olur?' ve 'İnsan dünyayla ve başkalarıyla nasıl gerçek bir iletişim kurar?' Ona göre Artaud 'insan nasıl kendi olur' diyerek çok önemli bir soru sormuş, ama insanın nasıl bütün olacağı sorusunu sormamıştır (Grotowski, 2002: 96).

Öte yandan her ne kadar kendini ondan ayırsa da, Grotowski yöntemsel olarak Stanislavski'nin takipçisi olduğunu belirtir. Onun çalışmalarının en değerli parçasının üzerine yeterince çalışma fırsatı bulamadığı Fiziksel Aksiyonlar Eylemler Yöntemi olduğunu söyler. Gerek Gösterim Tiyatrosu döneminde, gerekse Araç Olarak Sanat döneminde fiziksel aksiyon çalışması Grotowski'nin araştırmalarının öncelikli bir parçası olmuştur (Richards, 2005). Grotowski'nin aksiyon tanımı Stanislavski'ninkine hem benzerdir, hem de ondan farklılaşır. Grotowski de aksiyonu Stanislavski gibi öncelikle itkilerden doğan bir şey olarak tanımlar; fakat onun hedefi oynanacak karakterin aksiyonlarını araştırmak değil, oyuncuyu gündelik olmayan bir bütünlüğe doğru taşıyacak aksiyonu yaratmak için ihtiyaç duyulan itkileri ortaya çıkarmaktır. Grotowski'nin son döneminde onun öğrencisi olmuş ve Grotowski Çalışma Merkezi'ni devralmış olan Thomas Richards bu farkı şöyle açıklar:

Grotowski, Stanislavski öldüğü için çalışmayı bıraktığı noktadan “fiziksel eylemleri” alıp ileri götürdü. Bir gün, bana kendi fiziksel eylemler çalışmasından söz ederken şöyle dedi: “Bu, aslında Stanislavski'nin ‘fiziksel eylemler yöntemi’ değil, onun sonrasındır.” Daha çok, bir devamıdır.

Grotowski, çalışmasında *organiklik* kavramını yeniden tanımlar. Stanislavski için ‘organiklik’, yapı ve kompozisyonun da yardımıyla sahnede beliren ve sanata dönüşen “normal” yaşamın doğal ilkeleri anlamına gelir. Grotowski’de ise *organiklik*, bir itkiler akım gücü gibi bir şeyi, bedeninin “içinden” gelip kesin bir eylemin gerçekleştirilmesine giden neredeyse biyolojik bir akımı belirler (2005: 132).

Grotowski'nin aradığı, ‘kısıtlamalardan arınmış bir bedende günlük yaşamla ilgili olmayan bir bütünlüğe giden organik itkiler’dir (Richards, 2005: 135). Yapılması gereken ise bu itkilerin rehberliğinde kesin ve ince bir şekilde işlenmiş, yinelenen bir yapının oluşturulmasıdır. Araç Olarak Sanat döneminde Grotowski bu yapıya büyük harfle **Aksiyon** ismini vermiştir (2005: 164, 176). Aslında Aksiyon’un öncüsü, Grotowski'nin ilk dönemi olan Gösterim Tiyatrosu döneminde ortaya attığı “bütünsel edim” kavramıdır. *Yoksul Tiyatroya Doğru* kitabında Grotowski bütünsel

edimi şu şekilde tanımlamaktaydı: ‘Oyuncunun sanatının düğüm noktasını kastediyorum: Oyuncunun üstesinden gelmesi gereken şeyden, yani, (isimden korkmayalım) bütünsel bir edimden söz ediyorum, ne yaparsa yapsın bütün varlığıyla yapmasından söz ediyorum’ (2002: 95). Her ne kadar bu tanım Grotowski’nin daha sonraları kullanmaktan kaçındığı “mistik” tonları taşısa da, oyuncunun beden-zihin bütünlüğüne yaptığı vurgu açısından önemlidir: ‘...tinsel olanla fiziksel olanın birbirinden ayırmanın mümkün olmadığından söz ediyoruz. Oyuncu organizmasını, bir “ruh hareketini” resmetmek için kullanmalı, bu hareketi organizmasıyla tamama erdirmelidir’ (Grotowski, 2002: 96). Polonyalı sanatçıya göre bütünsel edim aynı zamanda bir içtenlik edimidir. Oyuncu kendini bütünüyle gerçekleştirdiği aksiyona vererek seyircilerin önüne toplumsal maskelerden sıyrılmış salt insan olarak çıkar:

Bir oyuncu bir içtenlik edimi gerçekleştirdiği, kendi üzerindeki perdeyi kaldırdığı, kendini açıp aşırı törensi bir hareketle verdiği zaman, göreneğin ve davranışın önüne çıkardığı bir engel karşısında geri çekilmediği zaman, o oyuncunun mesleğinin özüne ulaştığını hissederiz. Üstelik, bu uç noktadaki içtenlik edimi canlı bir organizmada, itkilerde biçimlendirildiği zaman, bir soluk alıp verme şekli, bir düşünce temposu ve kan dolaşımı olduğu zaman, karmaşa ve biçimsel anarşi içinde çözülüp gitmeden düzenlenip bilince taşındığı zaman, kısacası tiyatro yoluyla tamamlanan bu edim bütünsel olduğu zaman, bizi karanlık güçlerden korumasa bile, hiç olmazsa **bütünsel** olarak yanıt vermemizi, yani var olmaya başlamamızı sağlar (Grotowski, 2002: 97-98).

Her ne kadar bütünsel edim kavramı Grotowski’nin çalışmalarını tiyatronun konvansiyonel sınırlarının ötesine, insan yaşamına dair daha geniş bir alana doğru çekmeye başlasa da, Polonyalı yönetmen söz konusu dönemde halen tiyatronun içinde hareket etmektedir. Oyuncu bütünsel edimi gerçekleştirirken seyirci bunu bir olay örgüsü ve karakterin arkasından izlemektedir (Grotowski, 2005). Para-Tiyatro döneminden itibaren ise Grotowski’nin gösterim olarak tiyatro fikrinden uzaklaştığını görürüz. Katılımcı tiyatro fikrinin baskın olduğu bu dönemde seyirci-oyuncu ayrımı, hatta seyirci ve oyuncunun kendisi ortadan kalkmıştır; bunun yerine

çeşitli eylemleri birlikte gerçekleştirmek üzere buluşan insanlar vardır. Para-Tiyatro ve Kaynaklar Tiyatrosu dönemlerinde Grotowski'yle beraber çalışmış olan Polonyalı antropolog Leszek Kolankiewicz o dönemi şöyle anlatır:

O dönemde Grotowski tiyatro oyunları yönetmekten artık vazgeçmişti. Kutsal Gün olarak adlandırdığı bir döneme başlamıştı. Yönetilmiş ve aksiyon nitelikli özel *happenings*, çok özel şartlarda insanları bir araya getiren etkinlikler yönetmeye başlamıştı. Bunun sonucunda özel yapıya sahip olan organize edilmiş etkinlikler, *happenings* oluşmuş ve katılımcıların tam olarak bu yapının içine girmeleri, yani *flow experience* (akım deneyimi) sağlanmıştır.

...Grotowski'nin o dönem yaptığı etkinlikler insanın kendi varoluşunu bütünlüklü olarak hissetmesini sağlayan birer *happening*, birer etkinlikti. İnsan ile aksiyon arasında bir sınır yoktur; insanın kendisi saf aksiyondur zaten. Katıldığı aksiyonda bilincini kaybetmez, tersine bilinci bu deneyimi daha güçlü kılar.

...

Alp dağlarına tırmanan bir alpinist de bu deneyimi yaşayabilir. Kendini işine kaptırılmış bir insan, kol işçisi olsun kafa işçisi olsun, işini, konsantre olmuş bir biçimde mükemmel ve doğru yapan bir insan da bu deneyimi yaşayabilir. Sevişme sırasında da *flow experience* yaşanabilir. ...

Bütün insanlar eşittir; farklı dinler, farklı dünya görüşleri engel teşkil etmez. İnsanı insan kılan şey sözdür, konuşmadır. ...

Ama sanırım daha etkileyici olabilen şey dandır. Söz kullanılmadan ortaya çıkan aksiyon. Bu düzeyde, antropolojik olarak değerlendirebileceğimiz bir deneyim yaşamaktayız...bir buluşma havası içindeyiz. Bu da Grotowski için Kutsal Gün fikri idi. İki insan, üç insan birbiriyle buluştuğunda birbirini bütünlükler, bir bütünlükle buluşurlar (2010: 89-91).³

Grotowski'ye göre para-teatral sözcüğünü kullanmaya başlamak bizi çok önemli iki soruyla karşı karşıya bırakmaktadır: 'Herşeyden önce, oynamak/taklit etmek ve olmak arasındaki fark nedir? Ve ikinci olarak, gerçek bir toplanma nedir?' (1994d: 198).

Bu sorular ve Para-Tiyatro dönemindeki araştırmalar Grotowski'yi yavaş yavaş Polonya'dan ani ayrılışıyla beraber yarım kalacak olan Kaynaklar Tiyatrosu

³ Çevirmen bu tez çalışması kapsamında "akış deneyimi" olarak çevrilen İngilizce "*flow experience*" terimini burada "akım deneyimi" olarak çevirmeyi tercih etmiştir.

dönemine taşır. Grotowski dünyanın çeşitli yerlerinden ve geleneklerinden gelen insanları Polonya'nın kırsalında bir araya toplar: Farklı Avrupa geleneklerinden, Asya geleneklerinden (Hint, Japon, İslam), Afrika geleneklerinden, Kuzey Amerika Kızılderililerinin geleneklerinden, vb. oluşan son derece karışık, çok kültürlü bir grup kurar. Bu çalışma bağlamında aranan şey, bu farklı kültürlere ait ritüel ve sanatsal tekniklerin bir sentezi değil, somut, insan bedenine ait olan, insanın kendisi üzerine çalışmasını olanaklı kılan kültür-ötesi ya da kültür-öncesi performatif eylemlerdir. Çalışmaya katılanlar örneğin yalın bir yürüyüşü ararlar; fakat bu yürüyüş yapanın algısını değiştirecek, onu gündelik-dışı bir deneyime doğru götürecektir, insanın doğayla bütünlüğünü hissetmesini sağlayacak bir yürüyüş olmalıdır (Grotowski, 1994b; Grotowski, 1994c). Bütün bu çalışmalar süresince Para-Tiyatro döneminde sorulan iki temel soru ve saf aksiyon tartışması halen geçerliliğini korumaktadır. Grotowski 1978'de New York'ta yaptığı 'Aksiyon Literal'dir' başlıklı konuşmasında şunları söyler:

Genellikle tiyatrodaki dekor ve sahne donanımı ile tanımlanmış bir alanla ilgileniyoruz. Bu literal ya da çağrışımsal bir karaktere sahip olabilir, ancak nihai ayırımın geçerliliği azdır. Sahnede yer alan şeyin örneğin birinin evinde, ya da bir çayırda, ay ışığı altında, evrende, birinin kafasında yer aldığı konusunda görüş birliği içindeyiz. Ama aynı zamanda, bildiğimiz gibi, ev, çayır, ay, evren ve kafanın içindekiler sahne üstündedir, veya - sokak tiyatrosu söz konusu olduğunda - sokaktadır, vs. Böylelikle aynı zamanda hepimizin bildiği gibi bu, sahnede yer almaktadır.

Şimdi vuku bulan şeyin nerede vuku buluyorsa orada yer aldığını düşünelim. Mekân başka bir mekânı temsil etmez. Eğer bir şey bir odada vuku buluyorsa, bir odada vuku bulur. Eğer bir şey zeminde yer alıyorsa, zeminde yer alır. Eğer kasabada yer alıyorsa, kasabada yer alır. Ve eğer bu bir çayırda, çayırda yer alır. Eğer bir güneş varsa bu gerçek, fiili bir güneştir. Eğer bir ağaçsa - o gerçek bir ağaçtır. Dolayısıyla, her şey ne ise odur. Bu, mekândır.

Bu mekânda insanlar vardır. Olayın geçtiği yer bir ağacın altıysa, o halde bu sadece bir ağaçtır. Şu ağacın altında duran adam, sadece bir adamdır, kendisidir. Onun derdi başka bir şeymiş gibi davranmak değildir, o yalnızca kendisi olmalıdır. Tanıdığı veya tanımadığı başka insanlarla beraberdir. Onları tanıyor ise tanıyormuş gibi davranmamalıdır. Ama aynı zamanda onları tanıyorsa onlardan haberdar olmuş gibi davranmamalıdır. Bu çok basit

gibi görünür, ama öyle değildir. Sahne üstünde, bir tiyatrodaki, genelde bir rol oynarız. Eğer, Kral Lear'ı oynayacaksam, kendimle Kral Lear arasındaki fark benim başka birini oynadığımı farkında olmama yetecek kadar büyüktür. Ama eğer o ağacın altındaki kendim olacaksam, dehşet verici bir soru doğar: Hangi kendim? Arkadaşlarımın bildiği mi? Düşmanlarımın bildiği mi? Başkalarının bilmesini istemediğim kendim mi? Hayalini kurduğum mu? Hoşlanmadığım mı?

Ağaç bizim öğretmenimizdir. O, kendisine böyle sorular sormaz. O, kendisidir. Zamanı geldiğinde meyve verir. Hesap yapmaz. Bizim için bu çok daha zordur.

Belki de - Bir kimse nasıl kendisi olur? - sorusunu hiçbir biçimde sözcüklerle yanıtlayamayız. Ama hiç kuşku yok ki eğer kendimizi unutursak, yanıt aksiyon içinde bulunabilir. Eğer bütün bu düşünceleri unutursak. Ağaç gibi. Ama bir adamın kendisini unutulması için bir şeyin içinde, bütün olması gerekir. Yaptığı şeyin içinde, arzuladığı şeyin içinde. Ya da var olan biriyle bütün olmak (1994a: 171-172).

Böyle bir çalışmada artık temsile dair herhangi bir şeyden söz etmek mümkün değildir. Var olan şeyler başka şeyleri, var olan mekan başka bir mekan, oyuncular karakterleri temsil etmemektedir. Her şey her neyse odur, aksiyon literaldir ve kendisinden başka bir şeyi temsil etmemektedir. Grotowski çalışmalarına katılanlardan beklentisini şöyle açıklar: ‘...burada ve şimdi olmak, neredeyse orada olmak, ne yaparsa onu yapmak, kimle karşılaşıyorsa onla karşılaşmak’ (1994a: 174). Bunu başarmanın ödülünce kendini gerçekleştirdiği aksiyonun içinde unutup, “ben” imgesinden bütünüyle kurtulup “oluş” hâline geçmektir:

İnsan o zaman “mütevazılık” denen noktaya, sadece kendisi olduğu ve apaçıklığı kabul ettiği ana ulaşır, ve apaçıklık ile birlikte burada ve şimdi, burada ve şimdiyle birlikte birisini, birisini kabul etmekle kendisini kabul eder, çünkü kendisini unutup. Kendisi hakkındaki düşüncelerini önceki ve sonraki anda unutup. Bir insan bu noktaya vardığı anda sanki kapalı bir mekândan, sanki bir zindandan açık mekana çıkmış gibidir. Dışsal ve içsel. Ve sözcelimi dışsal ve içsel arasında, vücut ve ruh arasında farklılaştırma olmaksızın. Yalnızca serbest, açık mekân vardır (Grotowski, 1994a: 174-175).

Teatral bir dile geri dönersek, Grotowski'nin Para-Tiyatro ve Kaynaklar Tiyatrosu dönemlerinde, sürdürdüğü “saf aksiyon” ya da “literal aksiyon” arayışı içinde artık karakterin aksiyonunu bütünüyle geride bıraktığını söylemek mümkündür. Stanislavski'de ve Brecht'te var olan karakterin aksiyonu/oyuncunun aksiyonu ikiliği

burada bütünüyle ortadan kalkmıştır. Geriye sadece oyuncunun ya da artık bütünüyle “yapan” haline gelmiş olan insanın aksiyonu kalmıştır. Fakat Grotowski bizi şaşırtır. Bu iki dönemdeki araştırmaların izlerinin halen devam ettiği Araç Olarak Sanat döneminde Grotowski Gösterim Tiyatrosu döneminde üzerinde çalıştığı Fiziksel Eylemler Yöntemi araştırmasına geri döner. Araç Olarak Sanat dönemindeki çalışmalarda belirleyici olan, katılanların aynı anda hem fiziksel eylemler hem de (özellikle Karayıpler’e ait) bazı eski geleneksel şarkılar üzerinde çalışmalarıdır. Grotowski “araç olarak sanat” terimiyle ne kastettiğini şu şekilde açıklar:

...söz konusu olan, çağdaş dünyada bilinmeyen, bir anlamda unutulmuş olan bir şeydir.

“Araç olarak Sanat” da diyebiliriz, “törenin nesnelliği” ya da “törensel sanatlar” da diyebiliriz. Törden söz ederken bir ayın ya da kutlamaya dıştan katılımcılarla doğaçlamaya değinmiyorum. Değişik yerlerden gelen değişik törensel biçimlerin bir biresimi de söz konusu değil. Törden söz ederken onun nesnelğine göndermede bulunuyorum. Bu demektir ki *Eylem*’in öğeleri, dolaysız etkileri üzerinden *onu yapanların beden, yürek ve başı üzerinde* çalışılacak enstrümanlardır.

Araç olarak Sanat’ta teknik öğeler bakımından neredeyse her şey sahne sanatlarında olduğu gibidir: Bir şarkı üzerinde, itkiler üzerinde, hareket biçimleri üzerinde çalışırız, metne ilişkin güdüler bile belirir. Bir yapı belirene kadar her şey en temel gereksinimlere indirgenir. Bu, bir gösterimdeki kadar kesin ve ince işlenmiş bir yapıdır, *Eylem*’dir [Aksiyon] (2005: 164).

Bu nedenle Araç Olarak Sanat çalışması bütünüyle tiyatronun dışında değildir, hatta tiyatroya katkı sağlamaya namzettir:

Araç Olarak Sanat ile uzun bir zincirin bir ucuyuz ve bu uç ne yapıp edip öteki uçla, Sunum olarak Sanat ile temasta olmalı. Uçların ikisi de aynı büyük aileden. Aralarında, teknik buluşlar üzerinden, zanaat bilinci üzerinden bir geçit olmalı (Grotowski, 2005: 180).

Gene de büyük harfle Aksiyon Grotowski açısından bir “amaç” değil, yapanların kendi gelişimleri üzerinde çalışmalarını sağlayacak bir “araç”tır. Bu noktada Türkçe’ye araç olarak çevrilen Grotowskiyen terimin İngilizcede “*vehicle*”, yani taşıt anlamına gelen araç olduğunu belirtmek önemlidir (Grotowski, 1995, 2005). Araç

Olarak Sanat yapanların üzerine binip gittikleri bir vasıttadır. Grotowski bunu ilkel bir asansöre benzetir: ‘İçgüdüsel bedene inmek üzere yapanın daha hafif bir enerjiye doğru yükselmede kullandığı, kendi kendini halatla çektiği büyük bir sepettir. ...araç olarak sanat işlevini yaparsa...*Eylem*’i yapanlar için sepet hareket eder’ (2005: 167-168). Burada söz konusu olan ‘kaba - bir anlamda “gündelik düzlem” diyebileceğimiz bir düzlemden - daha hafif hatta daha yüce bağlantıları olan bir enerji düzlemine geçiş’tir (Grotowski, 2005: 168). Bu geçişi sağlayacak olan şey, asansörü kurabilecek nitelikteki itkilerin açığa çıkarılmasıdır. Bunun yollarından biri geleneksel şarkılar üzerine çalışmaktır. Grotowski çalışmalarında kullandığı şarkıların çok önemli bir özelliği olduğunu söyler: ‘Geleneksel şarkılar...organik köklere sahip. Her zaman şarkı beden bütünlüğü var, asla beden içinden akan yaşamın itkisinden kopuk şarkılar söz konusu değil. ...asıl şarkıyı taşıyanlar, beden içinde hareket eden itkiler’ (2005: 172). Bu noktada ilginç bir şekilde karakter fikri geri döner. Grotowski’ye göre yapılacak şey,

geleneksel şarkının, bağlantılı itkileriyle birlikte “bir kişi” olduğunu görmektir. Peki bu nasıl keşfedilir? Yalnızca uygulamayla. ...Çok eski şarkılar vardır, kolayca kadınsı oldukları farkedilir, başka şarkılar da erkeksidir, kimi şarkılarda ergenlik çağındakiler, hatta çocuklar vardır - bunlar da şarkı yaşlılarıdır. O zaman, bu şarkı kadın mı erkek mi? diye sorulabilir. Çocuk mu, ergen mi, yaşlı biri mi? Olasılıkların sayısı çok büyüktür. ...geleneksel bir şarkı canlı bir varlıktır. Evet, her şarkı bir insan değildir, aynı zamanda hayvan şarkı, güç şarkı da vardır (2005: 171-172).

Grotowski sanki Stanislavski’nin Fiziksel Eylemler Yöntemi’ni şarkı söyleme çalışmasına uyarlamış gibi görünmektedir; burada aranan şey, birer kişi olarak yaklaşılan şarkılara ait itkileridir. Grotowski, Stanislavski’nin çalışmasında oyuncu ve karakterin birbirine karışarak nihayetinde üçüncü bir varlığın ortaya çıkmasını anıştıracak şekilde, şarkı söyleme çalışmasında da bir süre sonra şarkıyı söyleyen ile şarkının birbirine geçmeye başlayacağından söz eder: ‘Titreşimsel nitelikleri

yakalamaya başladığımızda bu, itkilerde ve eylemlerde köklenir. Ve ansızın o şarkı *bizi söylemeye* başlar. O eski şarkı beni söyler. Artık o şarkıyı bulmakta mıyım yoksa ben o şarkı mıyım bilemem' (2005: 171). Şarkıyı söyleyen ve şarkı arasındaki ilişki, Stanislavski'nin ya da Brecht'in ortaya koyduğu oyuncu/karakter ikiliğinden farklı bir durumdur. Bunu daha açık bir şekilde kavramak için şarkı söyleme çalışmalarıyla aynı anda yürütülen fiziksel eylemler çalışmasına bakmak yararlı olacaktır. Grotowski çalışmaya katılanlardan fiziksel eylemlere kaynak olmak üzere kendilerince önemli buldukları kişisel bir anılarını, bir rüyalarını ya da hiç gerçekleşmemiş bir düşlerini kullanmalarını ister. Richards bir katılımcıyla yürüttüğü Fiziksel Eylemler çalışmasını şöyle aktarır:

...F. adlı genç bir oyuncu vardı. Öykü babasıyla ilgiliydi. Babası bir gece bardan eve sarhoş dönmüş, yere yığılıp sızincaya değin şarkı söylemişti. F., babasının neler yaptığını tam olarak anımsayarak, onun fiziksel eylemlerinin mantıksal çizgisini yeniden inşa etmeye başladı. İlk F., eldeki koşullardaki fiziksel davranışı anımsamaya çalıştı. Babası eve girmişti. Nasıl yürümüştü? Ağırlaşmıştı. Nasıl ağırlaşmıştı? Nereye bakıyordu? Yere bakıyordu. Niye yere bakıyordu? Ağırlık bedeninin neresinde konumlanmıştı? Söylediği şarkı neydi? Peki neden bu şarkı? Şarkıyı nasıl söylüyordu? Sesi hangi beden tınlaticısına yerleşmişti, niye? Niçin sarhoş olmuştu?

F., ...babasının neler yaptığını tam olarak anımsayarak fiziksel davranışın gerçeğe uygun çizgisini oluşturuyordu. Gerçek fiziksel eylemler her zaman arzu ve dileklerle bağlantılı olduğundan, babasının derin arzularını bulmaya da yaklaşmıştı. F.'nin çalışmasında onun babasını görmeye başlamıştım. F.'nin, babasını "oyunayışını" değil, yalın biçimde babasının eylemlerini yerine getirişini görüyordum. F. üzerinden başka birini görmeye başlamıştım: F. hala oradaydı, ne var ki onun üzerinden bir başkası varlık bulmuştu sanki (2005: 110-111).

F. örneğiyle somutlaşan Araç Olarak Sanat çalışması bir yandan halen tiyatrunun içinde olan, öte yandan tiyatroyu aşan bir aksiyon tanımını getirmektedir. Halen bir ikilik - bu örnekte F. ve babası - var gibidir, fakat bu iki öge arasındaki ilişki bir temsil ya da taklit ilişkisi değildir. F. babasını oynamamaktadır, herhangi bir karakterin ya da teatral konvansiyonun arkasına saklanmamıştır. Yaptığı şey geçmişte tanıklık ettiği bir eylemi/aksiyonu hatırlayarak şimdi ve burada

gerçekleştirmeye çalışmaktır. Belki de burada ne F.'nin ne de babasının olduğunu söylemek gerekir; şimdi ve burada var olan yalnızca aksiyonun kendisidir. F. Grotowski'nin arzu ettiği gibi kendisini aksiyonun içinde unutmuştur. Aslında bu ilişki, Grotowski'nin çalışmalarına katılanlardan geleneksel şarkılarla kurmasını istediği ilişkinin aynısıdır. Giriş bölümünde söz edildiği gibi kişi büyükannesinin şarkısını söylemeye çalışırken ortada ne şarkı söyleyen bir büyükanne ne de kendisi vardır; sadece büyükannesini ararken şarkı söyleyen - bir kişi olarak değil, fakat bir aksiyon olarak - insan vardır. Bu aksiyon aramayla ilişkili olduğu kadar hatırlamayla da ilişkilidir. F. de büyükannesinin şarkısını söyleyen oyuncu da, temel olarak bir **hatırlama eylemi** gerçekleştirmektedir. Daha önce sözlü kültürlerde hikâye anlatıcıların ezberlenmiş bir metni söylemediği, bunun yerine yaptıkları şeyin, şimdi ve burada karşılarında bulunan dinleyicilerin önünde başka ozanlardan duyup belleklerinde biriktirmiş olduklarını hatırlamaya çalışmak olduğu belirtilmişti. Böyle bir gelenekte hiç yoktan yaratma diye bir şey söz konusu değildir. Ong'un Amerikalı edebiyatçı Berkley Peabody'den alıntılacağı gibi, ozanın söylediği '[ş]arkı söylenmiş şarkıların anısıdır' (Peabody, 1975: 216'dan aktaran Ong, 2010: 171). Aslında aynı şeyi bu tez çalışması kapsamında incelenen geleneksel sanatların icrası ile ilişkili olarak da söylemek mümkündür. Bu sanatların temsilcileri icralarını her şeyden önce hatırlama eylemi ile gerçekleştirmektedirler. Giriş bölümünde değinilen, Benjamin'in hatırlama eylemiyle hakiki deneyim arasında kurduğu bağlantı akla getirildiğinde, bu durumun farkında olmak oldukça önemli gözükmektedir.

Sonuç olarak söylemek gerekirse, geleneksel performans sanatlarının icrası, temel olarak temsile dayanan Stanislavskiyen aksiyondan ziyade, Grotowskiyen anlamda

bir literal aksiyon tanımına daha yakındır. Fakat buna rağmen bu sanatlar kendi aksiyonlarını “olmak” yerine “oynamak” yüklemiyle tanımlamaktadırlar? Belli ki bu bağlamda “oynamak” ne Stanislavski’nin, ne Brecht’in ne de Grotowski’nin kullandığı anlamda oynamaya karşılık gelmektedir. Türkiye’ye özgü geleneksel performans sanatlarındaki icrayı belirleyen oynama eyleminin inceliklerini anlamak için bu tez çalışmasının ilk bölümünde değinilen emik kavramlara dönmek yerinde olacaktır. Bu tartışmayı yürütürken temel eksene bu sanatlara özgü bir aksiyon biçimi olarak kavramsallaştırılan **meşk edimi** koyulacaktır. Burada temel sorular, Türkiye’ye özgü geleneksel performans sanatlarında meşkin nasıl kurulduğu, nasıl kullanıldığı ve sonuç olarak nasıl bir performans deneyimini doğurduğudur? Bu soruların cevaplarının aranmasının bu tez çalışmasının temel amacı açısından pek çok önemli noktayı gözler önüne sereceği düşünülmektedir.

2.2. Geleneksel Performans Sanatları İcracısının Sanatı: Meşk Etme

2.2.1. İcracının İlişkileri

Tiyatro oyuncusu da dâhil herhangi bir performans sanatının icracısı üç temel ilişki içine girer. Bunlar icracının

a) sanatının malzemesiyle - metin, söz, hikâye, karakter, şarkı, oyun, dans, vs. yanında sanatının malzemesi olarak bizzat kendisiyle -

b) diğer icracılarla

c) seyirci/dinleyicilerle olan ilişkileridir.

Nasıl şekillendikleri icra edilen performansın karakterini yansıtan bu ilişkilerin meşkin içinde izinin sürülmesi, bu kendine özgü performans biçiminin yapısını ortaya koymak açısından önemlidir. Meşk gibi seyirci/dinleyicilerin her zaman icranın bir parçası olduğu bir performans biçimi söz konusu olduğunda, icracının diğer icracılarla ve seyirci/dinleyicilerle olan ilişkilerini iç içe tartışmak bir bakıma kaçınılmaz hale gelmektedir. Bu iki temel ilişkinin, meşki var eden en görünür unsurları barındırdığı göz önüne alındığında, bu ikisini icracının malzemesiyle ilişkisinden önce tartışmak daha yerinde görünmektedir.

2.2.1.1. İcracının Diğer İcracılarla ve Seyirci/Dinleyicilerle İlişkisi: Muhabbet Yoldaşlığı

Bu tez çalışmasının birinci bölümünde açıkça belirtildiği gibi meşk, Türkiye'deki sözlü kültüre özgü bir aktarım ve performans biçimidir. Daha önce de açıklandığı gibi geleneksel sanatlara özgü bir eğitim yöntemi olarak meşk, ustanın çırakların önünde canlı bir performans sergilemesine ve buna tanıklık eden çırakların ustayı

tekrar etmesine dayanır. Bu açıdan, bir aksiyon olarak meşkin en önemli özelliklerinden birinin icracıların fiziksel varlığına dayanan yüz yüze iletişim olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Meşki meşk kılan, bir eğitim tekniği olduğunda usta ve çırakların, bir performans biçimi olduğunda icracılar ile katılımcı seyirci/dinleyicilerin arasında **şimdi ve burada** gerçekleşen **canlı etkileşim**dir. Bu temel özelliği, meşke, bu tez çalışmasının birinci bölümünde sözlü kültürün bir özelliği olarak ortaya konulup açıklanan **durumsallık** karakterini de veren şeydir. Bir meşk aksiyonu hiçbir zaman gerçekleştiği durumdan, gerçekleştiği zaman ve mekandan, ve onu gerçekleştiren icracı ile seyirci/dinleyicilerinden bağımsız olarak düşünülemez. Durumsallık özelliği aynı zamanda her bir meşk aksiyonunu **biricik ve tekrar edilemez** kılan şeydir. Bir meşkin nerede gerçekleştiği - iç mekanda mı yoksa açık havada mı, bir meyhanede mi yoksa bir dergâhta mı - , ne zaman gerçekleştiği - yazın mı yoksa kışın mı, gündüz mü yoksa gece mi, bir şenlikte mi yoksa bir ritüel sırasında mı - , kimin tarafından kimin için kimin önünde gerçekleştiği, vb. o meşkin karakterini bütünüyle değiştirebilir. Daha önce de vurgulandığı gibi yüzyıllardır anlatılan aynı hikâyeleri tekrar ediyor olsalar bile, hikâye anlatıcısının bir performansı hiçbir zaman bir diğer performansı ile aynı değildir. Bu durum bir musiki faslı, bir horon halkası, vs. için de geçerlidir. Her bir meşk o an orada, tek ve biricik olarak doğar ve söner.

Durumsallık ve tekrar edilemezlik 20. yüzyılın ikinci yarısında, hem sanatın, hem de tiyatronun konvansiyonlarını yıkmaya yönelik olarak ortaya çıkan performans sanatının kendini tanımlamak üzere ön plana çıkardığı temel özellikler arasında yer almaktadır. Amerikalı performans araştırmacısı Peggy Phelan (1993) performans sanatının ve temelde performansın özünün şimdiki zamanda olmak olduğunu söyler;

performans ‘yeni üretim olmadan temsil’dir ve tüm gücünü bir mekan ve zamanda sadece bir kereliğine olup bitmesinden almaktadır. Her ne kadar performans sanatı yazılı kültürün neredeyse bütünüyle egemen olduğu bir devrin içinden bizlere yeni bir sözlü kültür ögesi sunuyor gibi görünse de, meşk aksiyonu bu sanata özgü olarak sunulan bu özellikleri yüzyıllardır bünyesinden barındırmaktadır. Yazılı kültür ürünlerinin ve metnin kalıcılığının aksine, doğası gereği meşk, tıpkı söz gibi, ses gibi var olduğu an yitip giden bir şeydir. Aslında bu geçicilik özelliği meşki insani olana, insanın temel var oluşuna yakın bir konuma getirmektedir. İnsan yaşamı da, tıpkı havada kaybolup giden bir ses gibi, var olduğu an yitip gider. 16. yüzyıl Divan Edebiyatı şairi Bâki’nin, insan yaşamı ile sesin ortak özelliği olan geçiciliği tersinleme yaparak benzeştiren ünlü dizesi bize meşkin karakterini anlatan ipuçları taşır: ‘Bâki kalan bu kubbede bir hoş sadâ imiş’ (Küçük, S. (Haz.), 2015: 172). İrlandalı oyun yazarı Samuel Beckett’in yazdığı oyunlarda büyük bir karamsarlık havası içinde işlediği insan yaşamının hiçliği ve gelip geçiciliği olgusu, insanın bir an nefes alıp sonra yitip giden bir varlık olduğu gerçeği (Yüksel, 1997), Osmanlı edebiyatı ve müziğinde hüznü, fakat iyimser bir edayla ele alınmaktadır. Meşkin amacı şu fani, yalan dünyada geride hoş bir anı bırakmaktır; bu özellik bizi ısrarla icracının malzemesiyle ilişkisi bölümünde tartışılacak olan “tevekkül’e çağırılmaktadır.

Sözlü kültür ürünlerinin durumsallık karakterinin bu çalışma kapsamında özellikle önemli olan ayırt edici özelliklerinden biri, insan bedeninin de bu durumsallığın bir parçası olmasıdır. Daha önce de bahsedildiği gibi Ong, söylenen her sözün ‘insan gövdesini harekete geçiren ve varoluş durumunu değiştiren bir olay’ olduğunu söyler (2010: 86). Bu olgu, metnin değil de sözün ve sesin etkin olduğu sözlü kültürlerde,

insan bedeninin son derece etkin bir öge olduğunu ortaya koymaktadır. Ong sözlü kültürlerde her sözcüğün anlamının ortaya çıktıkları yaşam ortamıyla ne kadar bağlantılı olduğunu açıklarken şunları söyler:

Kelimeler, anlamlarını sadece ısrarla kullandıkları gerçek yaşam ortamından kazanır; bu da sözlüklerdeki gibi başka kelimelerle değil, el kol hareketleri, ses tonunun değişmesi, yüz ifadesi ve gerçek sözün söylendiği anı saran bütün insani varoluşsal ortamla belirlenir. Kelimenin o anda kullanıldığı anlam, geçmiş anlamlarınca şekillenmiş olsa da, bu artık ayırt edilemediği için kelimenin anlamı, hep şimdiki zamandan çıkar (2010: 63-64).

Bu bakımdan, söz her zaman fiziksel aksiyonla bağlantılıdır; hatta bizzat sözün kendisinin bir fiziksel aksiyon olduğu söylenebilir. Tiyatro alanında bu konuya özellikle dikkat çekenlerden biri, Japon oyuncu ve yönetmen Tadashi Suzuki'dir. (Bu noktada, tiyatronun metnin bağımlılığından kurtulması gereğine inanan ve kendi tiyatro idealinde ses, söz ve bedeni ön plan çıkartan Artaud'yu da anmak gerekir.) Suzuki, sözlü kültür ürünleri olan Japon geleneksel performans sanatlarından derin etkiler taşıyan kendi özgün tiyatro çalışmalarında, sözlü aksiyona özel bir önem yükler. Ona göre, Japon tiyatrosunda deneysel çalışmalar için önemli olan

bir *korpus* hissine - söz ile beden arasındaki ilişki hissine - sahip olmaktır. Söz ile beden arasında herhangi bir ihtilaf yoktur, tam tersine, Merleau-Ponty'nin de belirttiği gibi, söz bedenin bir edimidir. Klasik Japon tiyatrosu bize sözün bir tür jest olduğunu gösterir. İşte bu nedenle ben de bu tarzda çalışma yürütüyorum. Japonca sözcüklerin hepsi bu beden hissine sahiptirler - son derece psikolojiktirler, Japon *korpus* hissine son derece yakındırlar.

...

Paris'te "Japon Grotowski" olarak anılıyorum, ama gerçekte benim çalışmalarım onunkinden oldukça farklı. Grotowski "söz"ü fazlasıyla terk etti. Ben ise Japonca söze yeniden hayat kazandırmayı ve oyuncuların sözü bedenlerine almalarına yardımcı olmayı hedefleyen Japon bir çerçeve içinde çalışma yürütüyorum. Grotowski'nin bedenin söz olmadan bağımsızlaşmasını teşvik etme arzusu neticede son derece sınırlayıcı. Ben sözü bedenin içinde ihtiva ediyorum. Böylece bu ikisi arasında bir uyum oluşuyor (Suzuki, 2009: 111-113).

Suzuki'nin çalışması 20. yüzyılda yaşamış pek çok Batılı öncü tiyatrocunun yaklaşımını yankılayacak biçimde (Innes, 2010) oyuncuya öncelik vermekte, hatta

oyuncunun yaratıcılığını üzerinde çalıştığı metni değiştirmesine izin verecek ölçüde ön planda tutmaktadır (Suzuki, 2009: 112). Bu bakış açısının temelinde kendi ülkesinin kültürünün ve geleneksel performans sanatlarına ait ilkelerin etkin olması, bu tez araştırmasının arka planında yer alan ilham verici uluslararası etkilerden biridir. Suzuki bugünün Japon seyircisine kendi kültür ve geleneklerinden doğan bir tiyatroyla hitap etmeyi tercih etmektedir. Peki Türkiye'nin tiyatrocuları ne yapacaktır?

Birer sözlü kültür ürünü olan Türkiye'ye özgü geleneksel performans sanatları, şaşırtıcı olmayacak biçimde, insan bedenine ilişkin özel vurgulara sahiptir ve bunlar icracıların birbirleriyle ve dinleyici/seyircileriyle ilişkilerini önemli ölçüde belirlemektedir. Meşk aksiyonu, insan bedeninin özel bir biçimde var olmasını gerektirmektedir. Aslında bu konu, bu çalışmanın birinci bölümünde “yapmayı bilme” olarak kavramsallaştırılan âdâb ile ilişkili olarak tartışılması gereken bir konudur. Daha önce belirtildiği gibi geleneksel performans sanatlarının icrası, yazılı olmayan, ama herkesçe bilinen belli kurallar etrafında şekillenir; büyük ölçüde bedensel disiplini sağlayan pratiklerinden oluşan bu kuralların bütünü bu sanatların âdâbını oluşturur. Bu tez çalışması kapsamında incelenen geleneksel performans sanatlarının bir kısmını bizzat icra eden ve diğerleri üzerinde de önemli etkileri bulunan Mevlevilerin yaşam pratiklerini incelemek, âdâbın inceliklerini anlama açısından önemlidir.

Mevlevilerin hem gündelik, hem de sanatsal etkinliklerini ritüelistik bir çerçevede gerçekleştirmeleri beklenir; bu etkinliklerin neredeyse hepsi, pek çok Asya inanç geleneğine benzer biçimde oldukça sıkı bedensel disiplin kuralları tarafından belirlenmiştir. Mevlevilik eğitiminin yapısı, derviş adayının Mevlevi âdâbını

edinmesini sağlamak üzere kurulmuştur (Gölpınarlı, 2006a, 2006b). Lapidus'un (1984) âdâb tanımında vurguladığı gibi, amaç ruhun tekrar eden bedensel pratikler aracılığıyla eğitilmesidir. Mevlevî âdâbının sıkı kuralları acemi derviş adayını dergâhtan içeri adımını atar atmaz işlemeye başlar. Her aceminin dervişlik mertebesine layık olmak için bin bir gün boyunca çile çıkarması gerekir; bu süre zarfında çilekeş olarak anılacaktır. Çilekeş dergâhın şeyhiyle gerçekleştirilen ilk karşılama ritüelinden hemen sonra, üç gün boyunca, mutfak kapısının dibinde bulunan saka postuna oturur, iki diz üstünde ve başı biraz eğik olarak hiçbir şey yapmadan ve mecbur olmadıkça konuşmadan canların (dergâhta bulunan dervişlerin) hizmetini seyreder. Böylelikle sabrı ve tahammülünü ölçmeye yönelik sınamaların ilkiyle karşılaşan çilekeş, üç günün sonunda başarılı olursa kendi elbisesini çıkarıp derviş elbisesini giymeye hak kazanır; Mevlevî literatüründe buna "soyunmak" denir. Soyunan çilekeş dergâhta ayak işlerine bakmaya ve sema meşki almaya ve eğer yeteneği varsa bir saz çalmayı, n'at okumayı, vs. öğrenmeye başlar. Çilekeşin gerçekleştirdiği her eylem, ister hizmet ister sanat icrası olsun, onun adım adım Mevlevî âdâbını içselleştirmesine yöneliktir. Bin bir gün boyunca hizmet ederek çeşitli sınamalardan geçen çilekeş son olarak on sekiz günlük hücre çilesini de doldurduğunda çeşitli törenlerle dede unvanını alır. Eğer bu süre zarfında tabii tutulduğu sınamalardan herhangi birinde kendinden beklenenleri yerine getiremezse çile kırmış olur ve tüm hizmeti yanar; ya dergâhtan yol verilir ya da bin bir günlük çileye baştan başlaması gerekir. (Gölpınarlı, 2006b: 358-374).

Öte yandan, ister çilekeş ister dede olsun, tüm dervişlerin birbirleriyle ve dünyayla temel bir manevi ideale göre ilişki kurması beklenir. Mevlevîlerin hem gündelik, ayinsel etkinliklerinde gerçekleştirdikleri en temel aksiyonlardan biri "görüşmek"tir:

Mevlevîye göre her şeyin canı vardır ve insana hizmet eden her şeye, insan da saygı göstermeye mecburdur. Mevlevî, camide namaza kalkarken yere kapanıp secde yerini öper, yâni secde yeri ile görüşür; namaz bittikten sonra gene secde yeriyile görüşüp kalkar. Yatarken önce yastıkla görüşüp yatar, sonra yorganını üstüne çekerken onunla görüşür, yâni ucunu öper. Su, kahve, çay içeceği vakit bardağı, fincanı yahut kadehi öper, onunla görüşür. Mevlevî, ayıp görmemeye, göstermemeye borçludur. Bu yüzden kahvesini, yahut çayını içince, kirli fincanı, niyaz edip, yani onunla görüşüp, onu öpüp yanına, bir yere gizler. Kadehleri toplayan gelince, oturana baş keser [elleri sağ üstte gelmek üzere göğse koyarak, vücudun biraz öne, başın da vücuda göre biraz daha aşağıya eğilmesi (Gölpınarlı, 2006a: 20)], o da sol eliyle fincanın, yahut kadehin üstünü örter ve görüşüp hizmet eden cana sunar. O da, aynı eliyle fincan ve kadehin üstünü örtüp görüşerek alır, götürür. Herhangi bir kitabı, okumak üzere alınca, kitapla görüşür; okuduktan sonra yerine, yine görüşerek, hafifçe, yani atmadan, incitmeden koyar. Teşbihi görüşerek alır, çektikten sonra gene görüşerek usulca yerine bırakır. Bu, her şey hakkında câridir. Hattâ kirli mendil gibi, ağızlık vesaire gibi öpülmesi mahzurlu bir şey, kendisinden istenirse, verirken, onu öpüyormuş gibi ağızına götürür ve kendi şahadet parmağını öperek verir; alan da o tarzda alır.

Ayrıca görüşmek, Mevlevîlerin birbirlerinin ellerini aynı zamanda öpmelerine denir. Mevlevîlikte insan ve insanlık vardır; büyüklük, küçüklük yoktur. Mevlevî, ihvanından birisine rastlayınca, iki eliyle onun sağ elini tutar; o da, iki eliyle karşısındakinin sağ elini kavrar; biraz birbirlerine eğilirler; başparmaklar, ya ellerin üstünde kalır; yahut içleri, birbirine temas edecek tarzda düz tutulur; aynı zamanda, birbirlerinin ellerini öperler. Böylece yaş, mevki, bilgi gibi eğreti şeyler, itibara alınmaksızın her iki can, birbirini kutlamış olur. Mevlevîlikte Şeyhle, halifeyle de böyle görüşülür. Diğer tasavvuf yollarında olduğu gibi şeyh elini, avucunu öptürüp koklatmaz; hele ayak öptürmek gibi şeyler, Mevlevîlikte hiç yoktur. Yalnız sohbet esnasında, içten gelen bir aşk ve cezbeyle birisi, bir ulunun dizini öpebilir. Bu taktirde dizi öpülen, aynı zamanda, hemen onun sikkelerini, yahut sırtını öperek mukabelede bulunur (Gölpınarlı, 2006a: 28-29).

Görünen o ki bir Mevlevî için hayatın her bir anı ayinsel bir nitelik taşımaktadır. Bu aşk, saygı, muhabbet, mukabele, eşitlik ve kardeşliğe dayalı dünyayla ilişki kurma biçimi ya da âdâbı, doğal olarak mukabele performansına da sirayet etmiştir. Ayak mühürlemek - ‘sağ ayağın başparmağını sol ayağın başparmağı üzerine koyup durmak’ (Gölpınarlı, 2006a: 18) - ve baş kesmek, görüşmek eyleminin sürekli tekrar eden önemli unsurlarındandır ve bir yandan dervişlerin disiplinlerini tesis ederken, öte yandan saygı ve hürmetin göstergeleri olarak çalışırlar. Gölpınarlı mukabele sürecini bize bütün ayrıntılarıyla aktarır (2006a: 91-123). Mukabele yapılacağı zaman mukabele ile ilgili işlere hizmet etmek üzere atanmış olan meydancı sema

tennuresini giyip ayak mühürleyip baş keserek semahaneden içeri girer, postla görüşüp onu sırtına atar. Yavaş adımlarla yürüyerek semahaneden baş keserek sırtını dönmeden çıkar ve şeyhe gidip önünde ayak mühürleyip baş keserek durur. Şeyh ‘eyvallah’ diyerek mukabeleye izin verdiğini belirtince, kibleye karşı ayak mühürleyip baş keserek ‘abdeste, tennureye sala’ der ve sonra semahaneye gidip postu onunla görüşerek şeyh makamına serer. Ezan okunduktan sonra meydancı hücre hücre dolaşip ‘buyurun yâ hû’ diyerek tüm dervişleri semaya çağırır. Daveti alanlar sıra gözetmeden semahaneye giderek baş kesip sağ ayaklarıyla içeri girer ve kıdemlerine layık bir yere geçer, postun sağında ayaklı mühürlü olarak beklemeye başlarlar. Müzisyenlerin benzer biçimde, fakat üst katta yerlerini almasından sonra, şeyh ve ardından meydancı semahaneye girer, ayak mühürleyip baş keserek selam verirler. Orada bulunanlar hepsi aynı anda baş keserek selamı alırlar. Namaz ve zikrin ardından postla görüşülür, çeşitli aşamalarda postla, rahleyle, vb. görüşülerek Mevlana’nın eseri Mesnevi’den parçalar ve post duası okunur. Daha sonra şeyh postun önüne gelir ve herkesle birlikte baş keser. Sağa dönüp yeni başlayan peşrevin temposuna uyarak, yavaş yavaş, özel bir tarzda yürümeye başlar. Diğer dervişler de tek sıra halinde onu takip ederler. Şeyh posttan üç adım uzaklaştığında durur, ayak mühürleyip baş keser; hemen sonra semahaneye sırtını dönmeden yüz seksen derece arkasına dönerek ayağını mühürleyip durur ve arkasından gelip postun önünde duran bir diğer dervişle yüz yüze gelir. ‘Karşı karşıya gelmiş olan iki can, birbirlerinin yüzlerine ve bilhassa gözleriyle kaşlarının arasına bakarlar; sonra hırkalarının içinde, sağ ellerini kalbleri üstüne koyup ayakları mühürlü olarak baş keserler’ (Gölpınarlı, 2006a: 99). Bu şekilde bütün canlar postun önünde birbiriyle selamlaşırlar. Selamlaşmalar bitince hepsi birlikte türbelere baş keserek onları da selamlarlar. Bir

kez daha postun hizasında durulup baş kesilir. Bu yürüyüş ve selamlaşmalar böylece üç devir sürer. Gölpınarlı tamamına Devr-i Veledi denen bu aksiyonda yürüyüşe özel bir önem yüklendiğinden bahseder. Onun anlatımıyla bu yürüyüş,

büyük bir zarafet, büyük bir mehârettir; asıl mukabele de budur. Mûsikiye âşinâ olan, Mevlevî zarafetini temsil edecek kudreti benimseyen, tempoya göre pek güzel, pek zarif yürür. ...Devr-i Veleği'de, aralardaki mesafenin aynı oluşuna, öndekinin ayak atışına dikkat etmek, aynı adımı, aynı tarzda, aynı zamanda atmak, yürüyüşe aynı edayı vermek, gerçekten de hem musikiye âşinâ olmaya, hem de Mevlevî duygusuna sahip olmaya bağlıdır (Gölpınarlı, 2006a: 100).

Güzel yürümenin musikiye aşına olma kadar Mevlevi duygusuna sahip olmaya da bağlı görüldüğü Mevlevilikte fiziksel aksiyonun ruhsal aksiyondan ayrı tutulmadığını görüyoruz. Öte yandan, burada adı geçen Mevlevi duygusunu tarif etmeye kalksak, kullanacağımız en temel sözcük “aşk” olurdu:

Mevlevilikte, her şeye cezbe ve aşkla ulaşıldığı kanaati vardır. “Aşk olmayınca meşk olmaz” atasözü, Mevlevînin her işinde kılavuzudur. Bu bakımdan, “aşk olsun...” sözü, birçok yerlerde kullanılır:

- a) Dergâha yahut birinin evine giden bir Mevlevi, oturunca, ev sahibi Mevlevi'ye “Aşkolsun” der. Mevlevi, buna karşılık niyaz secdesi eder; yani oturduğu yerde, yere ellerini koyup yeri öper.
- b) Su, çay, şerbet gibi bir şey için kişiye, “aşkolsun” denir O da “eyvallah” sözü ile baş keserek yanıt verir.
- c) Yemek yiyene de, aynı söz kullanılır (Gölpınarlı, 2006a: 16).

Her ne kadar bu sözlerle Mevlevi âdâbının kaynağının aynı zamanda hakiki meşki gerçekleştirmenin yegâne kaynağı olarak da kabul edilen “aşk duymak” eylemi olduğu ima edilse de, âdâbın ruhun bedensel pratikler aracılığıyla disipline edilmesi anlamı akla geldiğinde, âdâbı kuran bir yapı olarak meşkin icrasının da yapanın aşk yoluna girmesini sağlayan bir eylem olarak oldukça önemli sayıldığını görmek önemlidir. Mevlevi duygusunun çilekeş tarafından edinilmesini ve dede olduğunda yaşamı boyunca kalbinde korunmasını sağlayan, Mevleviliğin tarihin bir anında icat ettiği ve yüzyıllar boyunca mükemmelleştirerek koruduğu çeşitli aksiyon yapıları değil midir? Bu bağlamda tüm Mevlevi pratiklerinin doruk noktası olarak

tanımlanabilecek mukabelenin Grotowski'nin Araç Olarak Sanat olarak tanımladığı aksiyon biçiminin bir örneği olduğu söylenebilir mi?

Grotowski'nin Kaynaklar Tiyatrosu döneminde dünyanın farklı yerlerine ait çeşitli ritüellerle birlikte sema üzerinde de araştırma yaptığı bilinmektedir (Slowiak ve Cuesta, 2007: 38). Aslında Polonyalı yönetmen Araç Olarak Sanat kavramını hiç yoktan yaratmamış, yeryüzünde yüzyıllardır var olan belli mistik geleneklere ait bazı temel prensipleri kendince yorumlayıp kullanmıştır. Grotowski kendi araştırmasında “dramatik dinler”de aranan bir şeye, onların kendine değil, ama onları önceleyen bir şeye dokunulduğunu savunur:

...yogayı önceleyen, şamanizmin Hint biçimlerini önceleyen, Zen'i önceleyen, bunun nasıl vuku bulduğunu bilmeden yazan bir şairin deneyimini önceleyen bir şey. Ama...yogaya, tantraya, zene, şamanizme, Eleusis'e, şiirsel esine varmıyoruz - onları önceleyen şeye varıyoruz. Çünkü önceleyen hep mevcuttur. Bunun genetik kodumuzda kaydedilmiş olduğunu söyleyebiliriz. Başlangıç mevcuttur (1994a: 175).

Bu noktada Grotowski'nin Stanislavski'nin fiziksel aksiyon araştırmasının izinden gittiğini görürüz. Nasıl ki Stanislavski oyuncunun duyguları ve içsel yaşantısının kendi başına kontrol edilemeyeceğini, ama fiziksel aksiyonların bilinçli bir şekilde kontrol edilmesiyle bunların belli bir kanala sokulabileceğini keşfettiyse, Grotowski de incelediği geleneklerden hareketle dışsal ya da fiziksel aksiyondan yola çıkılarak içsel aksiyonları yönlendirmeyi önerir:

[G]eleneklerin farklılıklarını öncelemesi gereken şey, bana, temas kurabilmek için son derece elle tutulur ve benim deyişimle, dışsal aksiyonlar talep eden çok yalın bir şey olarak görüldü. Örneğin, içsel sessizliğinizi bulmak zorundasınız diyoruz. Elbette bulmalısınız. Ama eğer kendi içsel sessizliğinizi kendiniz bulamıyorsanız, hiç kimsenin onu bulmanıza yardım edebileceğini zannetmiyorum. ...Ama sadece dışsal sessizliği uygulayabilirsiniz. Ve eğer bu dışsal sessizlik tam olarak soğurulursa o zaman içsel sessizlik en azından varolma şansı elde eder (1994c: 187).

Batı dışı mistik geleneklerin bu seküler denebilecek yorumu, her ne kadar bu geleneklerin yüzyıllardır sunduğu yöntemsel bir sırta açıklık getirse de, aslında çok

önemli bir noktada onlarla çelişmektedir. Bu gelenekler için dışsal bir aksiyon hiçbir tek başına yeterli değildir. En basitinden Mevleviler için aşk her şeyden önce gelmektedir; onlara göre aşk olmadan yapılan her eylem boştur, boşunadır. Meşkin kaynağı aşktır ve aşk yoksa meşk de yoktur.

Tekrar Mevlevi mukabelesinin sürecine dönersek, Devr-i Veledi'nin ardından ney taksimiyle birlikte dünyaca tanınan sema ayini başlar. Hırkalarıyla görüşüp onları yere bırakan dervişler ayakları mühürlü olarak kollarını çaprazlayıp omuzlarına koyarlar. Şeyh postun önüne yürür, aynı anda hep beraber baş kesilir. Semazenbaşı şeyhin önüne varıp baş keserek onunla görüşür ve sema iznini alır. Ardından semazenler birer birer baş kesip şeyhle görüştükten sonra çark etmeye koyulurlar. Sema sırasında çark etmeye üç kez ara verilir ve yeniden başlanır. Durulması gereken yer geldiğinde semazenler oldukları yerde durur, gözlerini yukarı dikip ayaklarını mühürler ve gözlerini yumarlar; bu sayede baş dönmesini önlerler. Bu sırada Devr-i Veledi'deki görüşme aksiyonu gibi mukabelenin ruhunu anlatan bir vaziyet daha oluşur: 'Birbirlerine yakın olan semâ-zenler, yan yana gelip omuzlarını, birbirlerine dayarlar ve düşmemelerini sağlarlar. Böylece Semâ'hânedede yer yer ikişer, üçer, dörder kişilik, birbirlerine dayanmış semâ-zen kümeleri meydana gelir' (Gölpınarlı, 2004: 104). Meleviliğin ve mukabelenin ruhunda eşitliğe, kardeşliğe, yoldaşlığa dayalı bir dayanışma duygusu vardır ve bu ruh semanın tüm yapısı içinde oldukça etkindir. Semazenler çarklarını bireysel olarak atsalar da, her an geri kalan herkesle uyum içinde olmaları gereklidir. Bu uyumu sağlayan şey, semazenlerin arasında kinestetik olarak adlandırılabilir gündelik-dışı bir iletişimin kurulmasıdır. Aslında bu özel türde iletişimin Türkiye'ye özgü tüm geleneksel performans sanatlarının icrasında etkin olduğu söylenebilir.

“Vücut bulmuş deneyim”in [*embodied experience*], ve özellikle hareketin, dünyayı bilme ve kavramsallaştırmamızda en temel unsurlardan biri olduğunu savunan Amerikalı dans antropoloğu Deidre Sklar, kinestezinin Yunanca hareket etmek anlamına gelen “*kinein*” ve algı/algılama anlamına gelen “*aisthesis*” sözcüklerinin birleşiminden oluşmuş bir terim olarak basitçe hareketin algılanması anlamına geldiğini belirtir (1994: 15). İnsan kinestetik duyusu aracılığıyla bir yandan kendi bedeninin hareketlerini algımlarken bir yandan da etrafını, içinde bulunduğu mekan ve zamanı duyumsamaktadır. Bu kinestetik farkındalık etrafta başka insanlar bulunduğunda ‘bir başkasının hareketine ya da bir başkasının duyumsal hareket deneyimine katılma kapasitesi’ olarak tanımlanabilecek “kinestetik empati”nin ortaya çıkmasına yol açmaktadır (Sklar, 1994: 15):

Burada gizemli hiçbir şey yoktur. Kinestetik empati bedensel hafıza ve bedensel zekayı içeren bir yetidir. Söz konusu olan, görsel, işitsel ya da dokunsal olarak algılanan kinestetik olarak tanıma meselesidir. ...hepimizin doğuştan sahip olduğu bir tercüme kapasitesidir. Hepimizin belli hareketleri yapmada (ya da kendimizi yaparken hayal etmede), ritimleri işitme ve hissetmede, ağırlık değişimlerinin farkına varmada, ya da gerilimlerin arasındaki farkı anlamada aynı yetilere sahip olmayabiliyor olmamız bir eğitim, kültürel seçim ve pratik meselesidir. Bu yetiler eğitimle geliştirilebilir (Sklar, 1994:15).

Sema, katılımcılarından kinestetik farkındalıklarını ve kinestetik empati yetilerini oldukça üst seviyede kullanmalarını talep eden bir pratiktir. Semazenler çark ederken etraflarını hemen hemen hiç görmezler. Onlara yardımcı olan tek görsel öge, semazenlerin beyaz tennuresinin tersine siyah hırkasını çıkarmadan aralarında dolaşarak yürüyüşüyle onlara mekan içinde yol gösteren, böylece çark edenlerin birbirlerinden güvenli bir mesafede hareket etmelerini kolaylaştıran semazenbaşının varlığıdır (Gölpınarlı, 2006a: 102). Semazenler hem kendilerinin, hem de etraflarındaki yoldaşlarının hareketlerini, mekan içinde o an buldukları ve az sonra bulunacakları konumlarını çok iyi bir şekilde algılayamıyor olsalardı kozmosun

düzenini sembolize eden sema ayini kuşkusuz ki bir kaosa dönüşürdü. Gölpınarlı semazenin içinde bulunduğu durumu şöyle anlatır: ‘Kendinden tamamıyla geçmiştir... Fakat, dedelerin dediği gibi, “semâ-zenin ayağı görür.” Kendini zorlamadan, önündekinin ardındakinin hayâlini sezer, ve ona göre, tennure ve kol çarpmadan yürür’ (Gölpınarlı, 2006a: 103)

Kinestetik iletişim, hep bir ağızdan şarkıların/türkülerin çağırıldığı ve şarkı söyleme ile hareketin aynı anda büyük bir uyum içinde gerçekleştiği Ahi sohbeti, horon, halay, zikir gibi pratikler söz konusu olduğunda da açık bir şekilde görünür hale gelmektedir. Onlarca semazenin birbirlerine çarpmadan estetik bir bütünlük içinde yüzlerce kez çark etmelerini mümkün kılan, bir horon halkası ya da halay sırası içinde katılımcıların yekvücut olarak hareket etmelerini güvence altına alan, Sohbet Toplantıları’nın içsel uyumunu sağlayan, bu etkinliklerin katılımcıları arasında bulunan üst düzeyde kinestetik empatinin varlığıdır.

Geleneksel performans sanatlarının bazılarında verdiğimiz bu örnekler bakan bir kişi, belki de hareket içeren pratiklerle kinestetik iletişimin ilişkisini daha rahat bir şekilde kurabilse de, şarkı, şiir, hikâye gibi sözlü bir aksiyon söz konusu olduğunda bu bağlantıyı kurmakta zorlanabilir. Oysa aslında ses kinesteziyle yakından ilişkilidir. Grotowski (2005) bir şarkının sadece bir melodiden oluşmadığını altını çizer. Ona göre, özellikle bedenden kopuk olmayan geleneksel şarkılara baktığımızda, şarkıyı taşıyan şeyin melodi değil, beden içinde hareket eden itkiler olduğunu fark ederiz. Bu gözle görünmez itkileri elle tutulur ve dinleyenler tarafından algılanır hale getiren, şarkının içindeki titreşimlerdir. Grotowski’nin bu sözleri göz önüne alındığında, bir şarkıyı dinlemenin sadece işitsel değil kinestetik yetileri de gerektirdiği ortaya çıkar. Ong’un (2010) da belirttiği gibi ses insanı saran,

içine alan bir karaktere sahiptir. Dinleyici bir sazın, bir hanendenin, bir âşığın sesini bütün bedeniyle hissetmektedir. Öte yandan şarkı kadar söylenen şiirin, sözün ve hikâyenin de yaşama ait itkilerden doğan titreşimsel niteliklerinden söz etmek gerekir. Şarkılar, şiirler, hikâyeler, ister usta ve çırak arasında olsun, ister âşık ve dinleyicileri arasında olsun, yüz yüze, karşı karşıya duran insanlar arasında, âşıkların deyimiyle “sineden sineye” aktarılırlar (Albright, 1976: 239).

Âşıklar da, adı üstünde, Mevleviler gibi dünyayla aşk üzerinden ilişki kurarak var olan bir sanatçı grubudur. Daha önce de belirtildiği gibi âşıkların şarkı/şiir söyleme yetileri, hakka âşık olma yetilerinden ayrı tutulmamaktadır. Âşık da Mevlevi dervişi gibi aşkla yanan bir çilekeştir; sazını, bâdeyi içtiği andan itibaren onu divane kılan içindeki bu aşkı ifade etmeden duramadığı için çalmaktadır (Özdemir, 2011). Mevlevilerin tüm nesnelere gösterdiği özen, hürmet ve muhabbeti hatırlatır şekilde, âşıklar da sanatlarının ve kişisel varlıklarının ayrılmaz bir parçası olan sazlarına, kutsal bir nesne, hatta canlı bir varlık gibi muamele ederler. Bu hürmet âşıklık âdâbının bir parçası olan çeşitli fiziksel aksiyonlarla vücut bulur. Hem Azerbaycan hem de Anadolu’da âşıklar sazlarını evlerinin başucuna asar, çalmadan önce üç kez öpüp başlarına koyarlar (Durbilmez, 2010; Gökşen, 2011). Bu özel hürmet ve muhabbet performans sırasında da sürdürülür, âşığın sazını belinden aşağı bir seviyede tutması hoş karşılanmaz: ‘Saz...belli bir yükseklikte tutulur ve ayakaltına düşürülmez, belden aşağı indirilmez. Tekne gövdesiyle sapının ucuna ip takılan saz, âşığın omzundan asılarak çalıp söylerken göbek hizasından aşağı düşmemesi sağlanır’ (Gökşen, 2011: 154). Aslında âşık için sazı, bir Mevlevi dervişi için başka bir derviş neyse odur. Halkbilim araştırmacısı Bayram Durbilmez, âşığın sazını çilesinde yoldaşı olarak gördüğünü belirtir. Bir ozanın dile getirdiği gibi, ‘Âşık olan

aşkı bilir aşk ile çalar sazı / Her âşığın çilesinde yoldaşı olur sazı' (Durbilmez, 2007: 255'ten aktaran Durbilmez, 2010: 151-152). Sazını aşkla çalma gereği âşıklar kadar sazendeler için de geçerlidir. Hanendelerden de âşıkane söylemeyi bilmesi beklenir (Hisar, 2013: 39). Bu mesele bir sonraki icracının malzemesiyle ilişkisi bölümünde etraflıca tartışılacaktır.

Âşığın sazını aşkla çaldığının fiziksel göstergelerinden biri, âdâbı gereği sazının belinden aşağı düşmesine izin vermeyip, onu aşkın merkezi ve kaynağı sayılabilecek sinesinde, kalbinin üstünde taşmasıdır. Saz ile kurulan bu özel bedensel ilişki, performansın doğası kadar geleneğin aktarımının gerçekleşeceği yeri de belirlemektedir. Az önce söz edildiği gibi, âşıklar sanatlarının aktarımının gerçekleştiği adres olarak sineyi gösterirler (Albright, 1976: 239). Âşıkların daha yaygın olan ağızdan ağıza ya da kulaktan kulağa deyişlerinin yerine, sineden sineye deyişini kullanmasının bir sebebi olsa gerektir. Sine Türkçede genel anlamıyla insan bedeninin göğüs bölümünü işaret eden bir sözcüktür (Türk Dil Kurumu, 2015j). Âşığın çalgısını taşıdığı beden bölümünün göğsü olduğu bilgisiyle birlikte bunun makul bir benzetme olduğu düşünülebilir. Fakat sine, aynı zamanda, insanın hem fiziksel hem de metaforik olarak içini de belirten bir sözcüktür (Türk Dil Kurumu, 2015j). Sesin insan organizmasının içindeki boşluklardan doğan bir şey olduğunu düşündüğümüzde "sineden sineye" deyişi gene makul bir benzetme olarak görülebilir. Fakat Mevlevilikte olduğu gibi aslında Türkçe dilinde de fiziksel olan ve ruhsal olan birbirinden net bir şekilde ayrılmamaktadır. Bunu tasavvuftan gündelik dile geçmiş ve aynı zamanda Türkiye'deki dergâh dışı geleneksel performans sanatlarında etkin bir hale gelmiş olan "gönül" sözcüğünün anlamlarını ve etimolojisini araştırdığımızda daha net bir biçimde fark ederiz. Gönül özellikle

musiki ve türkü gelenekleri içinde sıklıkla başvurulan bir terimdir. Şarkılar/türküler gönülden söylenir, gönüllere hitap eder, gönülleri birbirine bağlarlar. Etimolojisine bakıldığında, eski Türkçede gönül sözcüğünün göğüs ile eş anlamlı olduğu görülür (Etimolojiturkçe.com, 2015). Öte yandan günümüz Türkçesinde gönül sözcüğü, dar anlamıyla ‘yürek’, geniş anlamıyla ‘duyguların, ruhsal kıpırdanmaların, iç çabaların taşıyıcısı’ ve kalpteki ‘istek, arzu’yu belirtmektedir (Türk Dil Kurumu, 2015c). Tasavvufta gönül sözcüğü, bütün bu anlamların yanı sıra, kutsal bilginin kaynağı ve insanın Allah’la ilişki kurmasını sağlayacak ruhun derinliklerinde yer alan güç anlamlarını da üstlenir (Küçük, O. N. 2011). Tekrar eski Türkçeye döndüğümüzde, gönül sözcüğünün “sadâ, avaz, ünleme” anlamına gelen *kög* sözcüğüyle aynı kökten geldiğini görürüz (Etimoloji Türkçe, 2015f). Sadâ, avaz ve ünleme, insanın bedeninin ve/veya ruhunun derinliklerinden kopup gelen sesleri işaret ederler. Gönül sözcüğünün *kög* ile olan bu kökensel ortaklığının daha önce açıklanan sesin içsellikle olan yakın bağı çok iyi bir biçimde örneklediği söylenebilir. “Gönülden söylemek” terimi, şarkının/türkünün söyleyenin içinden, yüreğinden, duygularının, aşkın ve kutsal bilginin kaynaklandığı özel bir yerden ilham ve güç olarak söylendiğini imlemektedir. Bu noktada akla Stanislavski’nin ilk dönemine ait içsel aksiyonun önceliği vurgusu gelir. Fakat gönül sözcüğünün tüm anlamlarını bir arada değerlendirdiğimizde, Türkiye coğrafyasında iç ile dışın, fiziksel ile ruhsalın birbirinden ayrılmadığını, tek ve bir olarak algılandığını fark ederiz; içi ve dışıyla birlikte insan bedeninin göğüs bölümü ve buradan çıkan ses ile insanın hissettiği duyguların kaynağının ve hatta kutsal olan ile ilişkinin kurulduğu yer birbirleriyle sıkı sıkıya bağlantılıdır. Türkiye’deki geleneksel performans sanatları iç ve dış,

fiziksel ve ruhsal arasında bir ayrım yapmamaktadır. Aşk meşk ile, meşk de aşk ile bir bütündür.

Bütün bunların yanında, “sineden sineye” deyişi meşkin içinde baskın olan iletişim biçimine ilişkin önemli bilgiler de taşımaktadır. Aslında meşk bir aksiyon olarak **sineden sineye iletişim** olarak adlandırılabilen özel türde bir iletişimin doğmasını sağlayacak şekilde tasarlanmıştır. 20. yüzyılın en önemli halk ozanlarından biri olan Neşet Ertaş’ın bir türküsünde ‘kalpten kalbe bir yol vardır görülmez, gönülden gönüle giden’ demesi boşuna değildir (Akor Merkezi, 2015c). Gönülden gönüle giden bu yolu kuran Grotowskiyen anlamda “gerçek bir buluşma”nın belki de ta kendisi olmaya aday olan meşk olmalıdır.

Daha önce de söz edildiği gibi, Grotowski Para-Tiyatro döneminden itibaren üzerinde düşünmeye ve çalışmaya başladığı “gerçek buluşma” idealinin ön şartı olarak katılanların apaçıklığa ve bununla birlikte mütevazılık anına ulaşması gereğinden söz etmektedir. Bu ana ulaşmanın yolu, insanın, gerçekleştirildiği sırada beden ve ruh ayrışmasının kalmadığı “saf aksiyon” ya da “literal aksiyon” olarak tanımlanan şeyin içinde kendini unutup onunla bir bütün haline gelmesi, böylelikle şimdi ve burada olmayı, ve aynı zamanda hem kendini hem de başkalarını kabul etmeyi başarmasıdır. İnsanın sanki bir hapisaneden çıkmış gibi hissettiği bu an saf bir özgürlük anıdır. Grotowski’ye göre,

ilk aksiyon, aksiyon-olmayandır. İlk yapılacak olan, gerekli olandır. Bunun için kenti terk etmemiz gerekmez - bu bir kapalı odada da tecrübe edilebilir. İçinde belirli bir sayıda insanın bulunduğu kapalı bir oda hayal edelim. Bu insanların görünüşte bir hedefi yoktur. Apaçık belli olan bir şeyle işe başlarlar. Birisi susamıştır ve su içer. Bunda hiçbir hedef yoktur. Su içer, çünkü susamıştır. Bu hem amaca hem de apaçıklığa sahiptir. Ne kadar sık susadığımız için su içeriz? Nadiren. Çoğunlukla ne söyleyeceğimizi, ne yapacağımızı bilmediğimizden kafamız karıştığından, bir konuşmaya girmek için bir bahane aradığımızda su içeriz. “Hiçbir şey yapmadan” duramadığımızdan su içeriz. Ama bu sadece su değildir. Ve sadece bir şey

içmek de değildir. Sözelimi yemek yemeğe acıktığımız için değil ne yapacağımızı bilmediğimizden başlarız. Susamış veya aç olduğu için su içen - ya da yemek yiyen - kimse çok güzel bir 'ifade'ye sahip olur - apaçıklığa sahiptir. Çünkü ifade aramamaktadır. ...Bir kimse neredeyse oradadır. Bu yalnızca bir ilk adım, ama bir kimsenin gerçekten neyse o olmasına doğru ilk adımdır (1994a: 172-174).

Literal aksiyon örneğin Devr-i Velede'deki incelikli, yavaş yürüyüş ve yüz yüze selamlamadır; ya da sema sırasında kimseye çarpmadan, kimseyi incitmeden, herkesle bir bütün halinde çark etmektir; ya da bir kahvehanede bir âşığın şiirlerini/şarkılarını/hikâyelerini aşkla dile getirişini herkesle birlikte kendini kaptırarak dinlemektir; ya da semadaki eşitlik ve dayanışma hissini çok benzerinin yaşandığı bir horon halkasına girip herkesle uyum içinde yeri tepmektir. Bütün olmak, tüm bedeniyle bir aksiyonun içinde olmak, çoğu zaman diğer bedenlerin arasında onlarla bir bütün olmak demektir. Abdülhak Şinasi Hisar (1997) kendi çocukluk ve ilk gençlik anılarından yola çıkarak yazdığı *Boğaziçi Mehtapları* kitabında, musiki performansları sırasında da benzer bir bütünlük hissini doğuşuna dair kendi kişisel tanıklığını anlatır.

18. yüzyıl İstanbul'u, "mehtâbiye" adı verilen ve mehtaplı yaz gecelerinde şehrin her kesiminden gelen insanların, şehrin ileri gelenlerinden birinin tertip ettiği, yüzlerce kayığın hanende ve sazandelerin fasıllarını dinleyerek Boğaz'ın üstünde turladığı, ihtişamlı bir eğlenceye ev sahipliği yapmıştır. Hisar'ın anlatımıyla, mehtâbiye sırasında hanende ve sazandelerin olduğu saz kayığının etrafında birbirlerine kenetlenerek tek bir vücut gibi hareket eden, kayıklarda oturarak mehtabın tadını çıkaran İstanbulluların gönülleri, ruhlarına ahenk salan musiki meşkinin verdiği derin hazla manevi bir âleme doğru yükseliyordu. Sazın sesi mehtâbiyeye katılan herkesi sararak, gönüllerde aşkı örten perdeyi kaldırmakta (Hisar, 2013: 46) ve ruhlarının

büyük bir açılışla genişlediğini hissettirmekteydi (Hisar, 2013: 82-83). Hisar'ın o dönemin bakış açısını yansıtan sözleriyle,

musiki aşka benzer. ...sazı işitmek sevgilimizin nefesini duymak gibi, başımızı döndürür ...Musikî dinleyenler çok kere onda aşkın ruhunu bulurlar ve içlerindeki aşkın aksisedasını duyarlar. Musiki sanki gözlerimizle sevdiklerimizi takdis eden bakışlarımız, cezbetmek istediğimiz kalpler için cazibe kuvvetimiz olan hummamız, elimize geçirmek istediğimiz ruhlara uzanan ellerimiz ve tatmak istediğimiz dudaklara uzanan dudaklarımızdır (2013: 139).

Mehtâbiyenin ayırt edici özelliklerinden biri, icracılar ile dinleyiciler arasında ve dinleyicilerin kendi arasında kurulan özel türde bir iletişimin ortaya çıkmasıdır. Hisar (2013) saz kaygını sükût içinde takip eden dinleyicileri iyi bilinen Mevlevî benzetmesini kullanarak ışığa koşan pervaneler olarak tanımlar. Bu benzetmeye göre Allah ışığın kaynağı olan şem (ya da mum), Mevlevîler ise onun etrafından büyülenerek dönen ve sonunda yanarak onunla bütünleşen pervanelerdir (Akdemir, 2010).

Bu mehtap geceleri böyle, musiki aşka gelerek ve onu dinleyenlerin bakışları musikîleşerek devam ettikçe, sazende ve hanendeler etraflarında parıldayan bu sevdalı hisleri görerek, bu aşkları çoğalan binlerce ruhun ve mânâları derinleşen binlerce gözün, karanlıklarda kaynaşan ve ışıklarda yanmak isteyen bu pervanelerin aşklarının kendilerine sirayet ettiğini, kalplerini doldurduğunu, ellerini hızlaştırdığını, seslerini kızıştırdığını duyarlardı. Bu sesler, bu şarkılarla etraflarında susan binlerce insanın sükûtu ve tasvibi içinde herkesin kalbinde gizlediği, yaşattığı bu sevdalı hisleri sanki yalnız kendileri namına değil, fakat bütün bu ruhlar namına söylemek mesuliyetini idrakle bunları daha şiddetle ifade etmek ve daha kudretle duyurmak emeliyle son kuvvetlerini de sarf ve israf ettikleri görülürdü.

Öyle bir an gelirdi ki bütün bu manevileşmiş insanları artık ancak musiki iade edebilmiş gibi onların hepsi susarlar da saz güya bu susanların ruhlarından çıkan seslere, aşklarından gelen sözlere ve gönüllerinden taşan hislere dönerdi. Bu saz sesleri esrarlı anahtarlar gibi, gönülleri ve aşkları açmış olurdu. Susanlar sanki içlerinden doğmuş gibi gelen bu seslerle kendi ruhlarının sesini duymuş, kendi aşklarının söylenişini dinlemiş oluyorlar, artık saz ve hanendeler hepimiz namına aşkımızı, hicranımızı, fedakârlığımızı haykırıyorlardı. ...Güya sanat bütün gönüllerin dillerini açmış gibi herkes onun sayesinde ilahi sevgilisine hitap etmek lezzetini duyuyor, ruhlar bir tek ruh içine toplanmış ve her gönlün aşkı binlerce aşkla birleşmiş ve çoğalmış gibi, saz, herkesin sevgilisine kendi gönlünden seslenmesi oluyor, herkes bunları gönlünden sevgilisine hitap ediyormuş gibi duyuyordu. ...Ruhlar birbirine bu saz ve hanende sesleriyle hitap ederler, itâb ederler, andlaşırlar, yalvarırlardı (Hisar, 2013: 140).

Mehtâbiyenin katılımcılarının deneyimlediği birlik hissi, tek tek bireyler ile mehtap ve saz arasında da yaşanmaktadır. Hisar kendi deneyimini şu sözlerle aktarır:

‘[K]öşemizde tam bir hareketsizliğe düşer, ...konuşmayı günah sayar, kendimizi gördüğümüz ışıklardan ve işittiğimiz seslerden ayıramaz...mehtap ve sazla artık öyle karıştığımızı, bir olduğumuzu duyardık ki kımıldasak bütün nizam bozulacak...sanırdık’ (2013: 83).

Dinleyiciler sazla ve şarkılarla öylesine bütünleşmektedir ki, neredeyse sazın sesin dinleyicilerin sesi haline gelmektedir: ‘Bazen saz sesleri gönüllerle o kadar bir ayarda olur, onlara öyle uyardı ki..., susunca, ah eden o muydu, yoksa kendileri mi, gönüller bunu ayırt edemezdi’ (Hisar, 2013: 86). Böylesine bir bütünleşmeyi sağlayan şey tıpkı semada ya da horonda olduğu gibi kinestetik empatinin en üst düzeyde deneyimlenmesi gibi görünmektedir. Sazın ve hanendenin sesi dinleyicilerin yalnızca kulaklarına hitap etmemekte, tüm bedenlerini etkisi altına almaktadır. Hisar mehtâbiye sırasında musikinin nasıl bedenini tümüyle sardığını şu sözlerle açıklar:

Denize atladığım zaman suyun birden bütün vücudumu nasıl içine aldığı duyardım öylece bu seslerin denizine girmişim gibi, bu ahenklerin de beni her tarafımdan sardığını, yalnız kulaklarımla değil, bütün asabımla duyar ve tadının, tuzunun, kokusunun, sesinin âşinası bulunduğum Boğaziçi’ne dalmışım gibi eskiden beri bildiğim bir şiir ve hayal ikliminde yüzmeye koyulurdum (2013: 77).

Öte yandan Hisar günümüzde yaşayan insanların aksine ruhlarının ve vücutlarının birbirlerinden tamamıyla ayrılmamış olduğunu düşündüğü dönemin insanları için (2013: 25), musikinin insan bedeni üzerinde doğrudan tesir gösterdiğine inanır: ‘Üstat, kudretli bir insan sesinin inanılmaz tesirleri vardır. ...Hanende sesleri bazen o kadar şiddetle çöşardı ki güya vücudumuza dolardı. Biz onları kalbimizde bir tazyik ve ruhumuzda bir halecan halinde duyardık’ (2013: 89-90).

Bütün bunlarla birlikte kinestetik empati bize meşkin bir diğer önemli özelliği olan **birlikte yapmayı** da işaret etmektedir. Bilindiği gibi, geleneksel performans

sanatları, yüzyıllar içinde pek çok insanın katkısıyla oluşmuş kolektif, anonim ürünlerdir; çoğu zaman yaratıcılarının isimleri bile bilinmez. Bu kolektif yaratım özelliği performans sırasında da etkindir ve illa ki seyirci/dinleyicilerin varlığına doğrudan katılımına bağlı değildir. Biraz önce mehtâbiye sırasında, dinleyicilerin nasıl sükûtları aracılığıyla sazende ile hanendeleri yönlendirdiği ve sazende ile hanendelerin nasıl sanatsal ilhamlarını dinleyicilerin hislerini dinleyerek aldığına değinilmişti. Meşk her şeyden önce birlikte yapılan bir şeydir; her daim açık ve davetkâr yapısıyla sürekli olarak bir sohbet, bir muhabbet, bir mukabele, bir karşılık arar.

Hisar yılda iki, üç ya da dört kez tertiplenen mehtâbiyenin tüm Boğaziçi halkını etkilediğini, su üzerinde süzülen mehtap alayının karadan da seyredilip dinlendiğini, hatta o gece mehtâbiye olduğunu bilmeyen bazı kimselerin sazın davetkâr sesini duyar duymaz aceleyle cemaate katılmak üzere kayıklara atladığını anlatır. Meşk yalnızca denizde değil, kara ve deniz arasında bir mukabeleyle de sürdürülmektedir. Kafilenin geçerken bir yalının önünde durup birkaç parça çalması âdettendir. '[B]ir muhabbet ve hürmet nişanesi' olarak görülen bu hareket yalıdan bir iki ışığın söndürülüp bir iki kafesin kaldırılmasıyla karşılanmaktadır; bu eylem 'saza bir cevap, musikiye bir iltifat...bu âleme bir iştirak' anlamına gelmektedir (Hisar, 2013: 72-73). Bununla birlikte Hisar, mehtâbiye tarihinin önemli anlarından birinin Hıdiv İsmail Paşa'nın Emirgân'daki büyük yalısının önünde gerçekleşmekte olduğunu belirtir. Onun anlatımıyla Paşa, bazı mehtaplı gecelerde, yalının geniş taraçasında yüz kadar hanende ve sazendeyi toplayıp karanlıkta saz fasılları dinletir, yalının önü kayıklarla dolarmış. Mehtâbiye olduğu gecelerde su üstündeki kafiye yalının önüne gelip durur, yalıdaki çalgı takımı Boğaz'daki saza mukabele edermiş (Hisar, 2013: 148). Kara ve

deniz arasındaki bu karşılıklı muhabbet, meşkin herkese kapısı açık olan, davetkâr yapısını ve meşke ait ilişki biçiminde baskın olan karşılıklılık ilkesini çok güzel örnelemektedir. Ne denizdekiler ne de karadakiler kendi oluşturdukları çemberin içinde kalan cemaatle yetinmemişlerdir. Denizdekiler karaya, karadakilerde denize seslerini, şarkılarını fırlatarak bir karşılık, bir muhabbet aramaktadırlar.

Birlikte yapma ilkesi, âşıkların performansında da baskın bir öğedir. Daha önce belirtildiği gibi Ong (2010) ozanların icrasını söylenmiş şarkıların ozandaki anısı olarak görmektedir; ozanın yaptığı şimdi burada karşısında bulunan dinleyicilerle etkileşim içinde bu anıları hatırlamaktır. Bu bağlamda, ezberlenmiş bir metni takip etmeyen ve anlattığı hikâyeleri anlık olarak dinleyicilerin önünde hatırlayan aşğın performansı, âşık ve dinleyicilerinin ortak bir ürünü olarak kabul edilmelidir. Benzer biçimde Başgöz hikâye anlatımının ‘toplumsal bir olay’ olduğunun altını çizer (2012: 102). Ona göre bu özel toplumsal olay, âşık, dinleyicisi ve gelenek arasında var olan dinamik bir gerilim ve uzlaşmadan doğmaktadır:

Anlatıcı aşğın hudutsuz sanılan yaratıcılığı, gösterim sırasında sınırlanır. Bu sınırlamayı, bir yandan dinleyicinin yapısı, beklentisi, arzuları ve değerleri; diğer yandan da hikâye geleneğinin süreklilik eğilimi yapar. Geleneksel hikâyenin bu süreklilik eğilimi ise, gösterim sırasında, anlatıcı aşğın yaratma isteği ve çağdaş dinleyiciler yüzünden dinamik bir esneklik kazanır, değişikliğe uğrar. Bundan başka, dinleyicinin geleneksel olan ve aşğın kişisel sanat yaratıcılığına duyduğu saygı, onu da hikâyeci âşıktan beklentilerini ve isteklerini sınırlar (Başgöz, 2012: 102-103).

Bu uzlaşmanın arka planında, âşık ve dinleyicisi arasında var olan ev sahibi-misafir ilişkisi bulunmaktadır. Başgöz’ün araştırması Benjamin’in hikâye dinleyen kişinin hikâye anlatıcısının misafiri olduğu görüşünü destekler niteliktedir (2006b: 92). Başgöz’e göre âşıklar gösterimleri nerede olursa olsun kendilerini ev sahibi olarak görürler. Performansın başında dinleyicilerini ev sahibinin yapması gerektiği gibi kibarca ve sıcak bir şekilde karşılar ve performansın sonunda aynı şekilde uğurlarlar.

Bu durum dinleyicilerin davranışlarını da belirler; âşığın birer konuğu olan dinleyiciler de âşığın selamından sonra birbirlerini ‘merhaba’ diyerek selamlar ve böylece âşığın performansı bağlamında geçici olarak kurulan bir cemaatin parçası olurlar (Başgöz: 2012: 108). Bu geçici cemaatin üyelerinin kim olduğu ve ne talep ettiği âşığın performansında oldukça belirleyicidir. Bir performansta hangi hikâyenin anlatılacağını çoğunlukla dinleyicilerin istekleri belirler. Ya âşık dinleyicinin arzusunu tecrübesiyle sezerek uygun bir hikâye seçer, ya da dinleyicilerden bazıları belli bir hikâyeyi istediğini açıkça belirtir. Eğer dinleyiciler arasında kadınlar varsa âşıklar daha duygusal hikâyeler seçer ve temiz, düzgün bir dil kullanmaya dikkat eder, edepsiz şakalar yapamazlar (Başgöz, 2012: 154-157). Başgöz bu konuda Karagöz’den de bir örnek verir. Karagöz oynatıcısı gösteriden önce izleyicilere toramanlı mı yoksa toramansız mı bir gösteri istediklerini sorar. Toraman insan bacaklığı büyüklüğünde, fallik bir simgedir. Eğer izleyici toramanlı bir oyun isterse oyunun ilk gölge karakteri perdeye elinde tuttuğu ya da beline iliştilmiş bir toraman ile çıkar ve gösteri müstehcen şakalarla süslenir. Toramansız bir oyun istenirse bunlar olmaz (Kudret, 2004, Cilt 1: 29’dan aktaran Başgöz, 2012: 149). Bazı durumlarda ise âşığın hikâyesini dinleyicinin isteklerine göre değiştirmek zorunda kaldığı bilinmektedir. Örneğin âşık, dinleyiciyi memnun etmek için acıklı bir sonla mutlu bir sonla değiştirebilir. Bu konuda en çarpıcı örneklerden biri *Kerem ile Aslı* hikâyesi ile ilişkilidir. Rivayete göre 1860’ta Kilis’te bir âşık bu hikâyeyi anlatırken ve hikâye gereği Kerem ölmek üzereyken, dinleyicilerin arasından bir sipahi âşığa, eğer Kerem’i öldürürse onun da yaşamasına gerek olmadığını ve onu da öldüreceğini söyler. Can korkusundan hikâyeyi değiştirip Kerem’i öldükten sonra yeniden diriltip Aslı ile evlendiren âşığa o günden sonra ‘Kerem’i yaşatan âşık’ adı verilir (Başgöz,

2012: 150). Dinleyiciler arasında yeni birinin ya da önemli birinin varlığı da performansı değiştirmektedir. Başgöz âşıkların yeni kişinin turist mi, sivil polis mi, vs. olduğunu anlamaya çalıştıklarından, bir araştırmacı olarak kendi varlığının birçok kez aşığın onu hoşnut etmek için doğaçlama türküler söylemesine yol açtığından söz eder (2012: 152). Görüldüğü üzere bir âşığın performansı hiçbir zaman sabit, aynen tekrarlanabilir bir performans değildir; içinde bulunduğu duruma ve dinleyicilerin tepkilerine göre şekillenmektedir. Âşığın performansı, âşık ve dinleyicilerin karşılıklı etkileşiminden doğan **ortak bir yaratımdır**.

Aslında bir bakıma meşki canlı tutan şeyin de bu **tekrarlanamazlık** özelliği olduğu söylenebilir. Meşk de ses gibi ve insan hayatı gibi fanidir, var olduğu an geçip gitmeye mahkûmdur; ondan geriye kalan belleğimizde yankılanan bir hoş sadâ olacaktır. Geleneksel performans sanatı icralarını tekrarlanamaz kılan bir diğer öge, icracıların kendi aralarındaki ilişkilerdir. Tez çalışmasının birinci bölümünde değinildiği gibi, âşıklar kimi zaman başka âşıklarla geleneksel kuralları takip eden doğaçlama manzum söyleşmeler gerçekleştirirler. Karşılaşma genel adını taşıyan bu söyleşmeler meşkin mukabele özelliğini çok net bir biçimde sergiler. Bu karşılaşmalar içinde önemli bir yer tutan atışma, Karagöz ve Ortaoyunu gibi daha teatral biçimlerde de karşımıza çıkmaktadır. Âşıkların söz oyunları ile birbirlerine galip gelmeye çalıştığı, birbirlerine laf atarak kızdırmaya çalıştığı, ama bütün bunları diğerini mat etme amacıyla değil, seyircileri eğlendirmek için yaptığı atışmalarda (Kaya, 1999: 3) özellikle irticalen söyleme yetisi ön plana çıkar. Âşık anlık olarak icra arkadaşının sözlerine tepki vermeli ve bunu yaparken aynı zamanda seyircinin ilgisini canlı tutmayı da başarmalıdır. Esasen seyircinin ilgisini canlı tutmanın yolu, iki âşık arasındaki ilişkinin canlı tutulmasından geçmektedir. İki âşık arasında oluşan

sıcaklık ve gerilim dalga dalga seyircilere de yayılır. Seyirciler de kahkahalar ve tasvip edici sözlerle âşıklara destek olurlar. Burada gene bir birlikte yapma durumu söz konusudur. İcracılar arasında benzer bir sıcaklığın ve gerilimin musiki meşki sırasında da ortaya çıkması beklenir. Ünlü musiki hanendesi Müzeyyen Senar'ın 'Ham Meyvayı Kopardılar Dalından' adlı şarkısının kaydını dinlediğimizde meşkin esasına dair bir ana tanıklık ederiz. Senar, şarkının içinde yer alan bir keman solosu sırasında coşarak keman sanatçısına şu sözlerle sitem eder: 'Ahhh ah ah! Ah Bâki ah, yayın kırılın Bâki, canımm! Allaaahh Allah' (Tuncer Yıldız, 2012). Geleneksel performans sanatlarının icracıları Mevleviler gibi birbirinin kardeşi, dostu, yoldaşdır.

2.2.1.2. İcracının Malzemesiyle İlişkisi: Temsil Etme Yerine Teslim Olma

Geleneksel performans sanatları icracısının sanatının malzemesiyle ilişkisi, tiyatro oyuncusununkinden farklı olmakla birlikte, bu ilişkiyi tiyatronun içindeki tartışmaları göz önüne alarak analiz etmek mümkündür. Her şeyden önce şunu belirtmek gerekir ki, bu ilişki kesinlikle bir temsil ya da *mimesis* ilişkisi değildir. Geleneksel performans sanatı bağlamında "oyynamak" terimi bir karakterin, vb. taklit ya da temsil edilmesini belirtmez. İcracılar Stanislavski, Grotowski ve Zarilli'nin kullandığı anlamda meşk aksiyonunun "yapan"larıdır.

Türkiye'deki geleneksel performans sanatlarıyla ilişkili olarak, özellikle hikâye anlatımının baskın olduğu ve dramatik anlarda bile icracıların karakterlerin ardına gizlenmek yerine, daha çok onları hikâye ettiğinin söylenebileceği meddahlık, âşıklık ve hatta Karagöz ve Ortaoyunu geleneklerinde Brechtyen bir tavrın varlığından söz edilmektedir (Nutku, 1970). Bu tespitinde bir haklılık payı vardır. Aslında benzer bir

durum âşıklık geleneğinde de söz konusudur. Başgöz âşıkların hikâyelerine karşı eleştirel bir mesafeye sahip olduklarını belirtir. Âşık

gördüklerini över, sevgiyle anar; destekler ve kabullenir veya gerektiğinde eleştirir; kınar ve reddeder. ...

Âşık bir aracıdır: Gösterim sırasında, başka karakterlerden söz eder, başka ortamları ve hikâyedeki maceraları nakleder. Onların sözcülüğünü yapar: Fakat o, sahnede kendi kişiliğini gizleyen, temsil ettiği kişinin karakterini üstlenen bir tiyatro oyuncusu değildir. Anlatıcı hikâyedeki kahramanla kendisini ne kadar özdeşleştirirse özdeşleştirsün, kendini ne kadar maceranın bir parçası olarak görürse görsün, o yine de bir hikâye anlatıcısıdır; kendi benliğinden kopamaz. Yüzünü değiştirmek için makyaj yapmaz; her zamanki elbisesini giyer; zaman zaman bir kahramanın sesini taklit etse de, asla o kahramanın adıyla anılmaz. Kendisi olarak kalır. O, bir babadır; toplumsal bir sınıfın temsilcisidir; bir etnik grubun üyesi, sosyal çevre ile bağları olan bir adamdır. ... [Gösterim sırasında âşıklık dışındaki] diğer alt-kimlikleri saf dışı bırakmaz, onları sadece kısa bir süre için bir köşeye iter. ...baba, dindar ya da siyasî adam, sorunları olan adam, gösterim sırasında sessiz kalır.

Fakat zaman zaman, içerden ya da dışarıdan bir uyarıcı, o diğer benlikleri harekete geçirip onları ön plana çıkarır. ...O zaman anlatıcı, hikâyesini başka bir kanala, başka bir iletişim boyutuna aktarır. Bu kanal hikâyecinin kendinden bahsettiği kişisel bir kanaldır. Burada âşık, kendi hayat hikâyesini, sorunlarını, fikirlerini ve duygularını ön plana alır, onlardan konuşmaya başlar. Burada artık hikâye söylenmez... Araya âşık kendisi girmiştir. Sahne ışıkları yalnızca anlatıcıyı gösterir. ...hikâye karakterlerinin özellikleri, davranışları ve hikâye örgüsünün gelişimi üzerine kendi düşüncelerini ifade eder. ...geçmişe ve bugüne ait bireyleri, kurumları, insan ilişkilerini över; protesto eder ve eleştirir (Başgöz, 2012: 123-124).

Âşığın tavrının Brecht'ten farkı bunu yadırgatmak amacıyla yapmıyor oluşudur.

Âşığın performansı seyircinin özdeşleşmesini reddetmez, tam tersine özdeşleşme hikâyedeki duyguları seyircilere aktarabilmek için âşığın sahip olması beklenen önemli yetilerden biri olarak görülür. Performans sırasında seyirciler heyecanlanır, hüzünlenir, sevinir, ağlar, hatta Kilis'teki sipahinin başına geldiği gibi kadere isyan ederler. Buradaki amaç hikâyenin güncelleştirilmesi, şimdi ve burada, anlatıldığı ortamda bir anlam kazanmasıdır. Aslında bu amaç hikâyenin seçildiği anda da etkindir. Âşıklar tıpkı musiki sanatçıları gibi karşılarında bulunan dinleyicilerin arzularını süzerek, onlara hitap edecek, onların yaşamlarına dokunabilecek hikâyeleri seçerler. Dinleyiciler karşısında zaman zaman hikâyeci kimliklerinden sıyrılıp

onlardan biri, onların sorunlarını paylaşan aynı toplumun bir üyesi olarak konuştuklarında, dinleyicileri kendilerinden ve hikâyelerinden uzaklaştırmak yerine, tam tersine yakınlaştırırlar. Aslında bu yakınlık, hikâye anlatımı sırasında da vardır. Başgöz âşıkların anlattıkları hikâyelerin kahramanlarının ardına saklanmasalar da onlarla özdeşleştiklerini reddetmez. Bu özdeşleşmeyi kolaylaştıran unsurlardan biri, âşıkların hikâyelerinin başkarakterinin çoğunlukla geçmişte yaşamış başka bir âşık olması (Başgöz, 2012: 120) ve bu âşığın hikâyesini gerçek addederek anlatmasıdır (Başgöz, 2012: 70). Bu durum dinleyicinin de hikâyeye yakınlaşmasını sağlamaktadır, çünkü karşısında örneğin Kral Lear'ı oynayan bir oyuncu değil, bir başka âşığın yaşamını gerçekmiş gibi anlatan bir âşık vardır. Böylece

hikâyedeki geçmiş, anlatanla dinleyen arasına bir mesafe koymaz, anlatıcıyı dinleyiciden bir duvarla ayırmaz. Bu geçmişe dinleyici erişebilir, onu yorumlayabilir, hakkında fikir beyan edebilir ve farklı açılardan tasavvur edebilir bu geçmişi (Başgöz, 2012: 120).

Âşığın başkarakter olan âşıkla özdeşleşmesi, ona metne dayalı tiyatrodan olmayan bir özgürlük alanı da sunar. Âşık hikâyesini gösterim sırasında değiştirebilir. Bir âşığın anlatımıyla

Kur'an ya da Hadis değil ki bunlar. Uyduruverirsin, aynı ölçüde ve kafiyede bir türkü veya dörtlük düzüverirsin. Hikâye anlatırken, sanki hikâyenin kahramanı benmişim gibi hissederim. Kendimi hikâyenin kahramanıyla bir tutarım, o acı çektiğinde ben de çekerim; kaygılandığında ben de kaygılanırım; kahraman ağladığında ben de ağlarım. Çünkü benim yüreğimde de aynı aşk ateşi vardır; ondaki aşk yarası bende de vardır. Sonuç olarak, anlatım sırasında yeni bir türkü yaratmak zor değildir (Başgöz, 2012: 44).

Aslında daha önce de söz edildiği gibi, sabit bir metne bağlı olmadan irticalen söyleme hikâye anlatıcının zanaatının bir parçasıdır. Başgöz, âşığın zihninde performansına başlamadan sabit bir metnin olmadığını, hatta performansı sona erdiğinde de zihninde sabit bir metnin kalmadığını belirtir:

Hikâye seçiminin ardından, anlatıcı, hikâyeyi anlatmak üzere “giriş kapısı”nı açar. İçinden geçilerek, üç boyutlu bir mekâna...girilen bu kapı, bence

oldukça önemli. Giriş kapısı, anlatıcının zihninde bulunan hikâye metni ile kahvehanedeki dinleyicinin temsil ettiği, çağdaş toplumun üç boyutlu toplumsal gerçekliği arasında bir geçişe işaret eder. ...anlatıcının zihninde bulunan metin henüz son şeklini almamış, tam biçimlenmemiş bir metindir, daha doğrusu bir hikâye çerçevesi içinde bulunan bir anlatıdır. Ancak âşık hikâyeyi anlatmaya başlayınca, zihinde bekleyen bu sözlü anlatı son şeklini alarak dinleyiciye sunulur, son şeklini alır. Bu sunuş her zaman kişisel ve tektir. ...hikâyenin değişmez, ideal ve tam bir metni yoktur. ...Gerçekte metni, hikâye gösterimi yaratmaktadır. Her gösterimde âşık, hikâyenin zihninde bulunan genel çerçevesini kendi diliyle doldurur, bu ise her seferinde, aynı hikâyenin başka âşıklar tarafından anlatılan metni ile farklıdır. Bu metin, bir dereceye kadar kendisinin önceki anlatımlarından da değişik olacaktır. Anlatımda yaratılan metin yeni bir metindir. Umutmamalıyız ki bu metin, hikâye anlatımında bulunan geleneksel formülleri, yer yer ritmik bir ifadeyi, değiştirilmeden söylenmesi gereken türküleri, insan isimlerine koşulan değişmez sıfatları...içine alacaktır. Yine de anlatıcı âşık...nereyi uygun görürse orayı değiştirecektir. Bu değişim belli ölçülerde hikâyede, değişmez sandığımız türkülerde bile görülmektedir.

Halk hikâyesinin dili her zaman dinamiktir. Sürekli bir biçimde gösterimin diğer unsurlarıyla etkileşim içindedir. Bu da her hikâyenin bir gösterimden diğerine geçebileceği anlamına gelir. Sözel iletişimin genel çerçevesi, dinleyicinin içinde oturduğu üç boyutlu mekân içinde son şeklini alır ve toplumsal ilişkiler ağının canlı bir parçası haline gelir. Orada, *sadece o gösterim için nihaî anlamda*, bir biçim ortaya çıkar. Bu yeni biçim de bir sonraki anlatımda bir dereceye kadar değişecektir.

...“Çıkış kapısı”, yani hikâyenin bitiş formülü söylenip gösterim sona erince, en son anlatımdan gelen yeni unsurlar da taşıyarak, hikâye, anlatıcının zihnindeki şekillenmemiş sözel biçime dönüşür. ...hiçbir âşıktan aynı gösterimi tekrar etmesi beklenemez, zaten bu mümkün değildir (2012: 111-113).

Biliyoruz ki âşığın performansı gibi, bir musiki performansı ya da bir horon performansı da tek ve biriciktir, çünkü tüm bu icralar her ne kadar geleneksel kuralları takip etseler de, her zaman şimdi ve burada, içinde buldukları şartlara göre biçim almaktadırlar. Bu noktada geleneksel performansların temel olarak hatırlama eylemine dayandığı savını tekrar gündeme getirmek önemlidir. Daha önce de söz edildiği gibi, hikâye anlatıcılarının performansı, hikâyelerini şimdi ve burada, karşısında bulunan dinleyicilerinin önünde hatırlamalarına dayanır. Hisar, musiki performansında da benzer bir durumun söz konusu olduğundan söz eder. Grotowski'nin geleneksel şarkıların içinden bizimle konuşan atalarımız düşüncesini hatırlatacak şekilde (1994d), Fuzulî'nin bir şarkısı söylendiğinde sanki bize Fuzulî

hitap ediyormuş gibi olduğundan ve ruhumuzda uyuklayan hislerin çoştüğundan söz eder (Hisar, 2013: 28). Ona göre eski zamanlardan bize uzanan saz sesleri

çinde geçmiş zamanlar uyuyor, uyanıyor, geriniyor, yaşıyor gibidir. ...bu sesleri işitince asıl duyduğumuz, içimizde yaşayan geçmiş zamandır. Saz dinlemek, eski zamanın kabuğundan soyulmuş meyvesini yemek gibi, lezzetini tatmak ve bu zamanı tekrar yaşarcasına hatırlamak oluyor. Zaten hatırlamak her zaman biraz tekrar yaşamak değil midir? Mazimiz, hatırlayabildiğimiz nispette, tekrar tekrar yaşayabildiğimiz hayatımızdır (Hisar, 2013: 33).

Hisar'ın sorusu, bu tez çalışmasının Grotowski'nin literal aksiyon tanımı üzerine olan bölümünde anlatılan, Richards'ın F. isimli oyuncuyla babası ile ilgili bir anı üzerine yaptığı çalışmayı hatırlatır niteliktedir. Belli ki musiki geleneği, hatırlama ve yeniden yaşama aksiyonlarını F.nin çalışmasında olduğu gibi üst üste bindirmektedir.

Öte yandan bu aynı anda hatırlama ve yeniden yaşama durumu, tıpkı âşıklık performanslarında olduğu gibi kişisel ve biriciktir. Hisar (2013) mehtâbiye sırasında tüm dinleyicilerin kendi iç dünyalarına döndüğünü ve kendi hatıraları ve duygularıyla yoğrulduğunu vurgular. Sazendeler ve hanendeler de benzer bir durum içindedir. Hisar hanendelerin performansını şu şekilde tanımlar: 'Hanende derdini döker, söyler, inler, feryat ederdi' (2013: 87). Belli ki onlar da âşıklar gibi malzemeleri aracılığıyla kendilerine ait hisleri ifade etme fırsatı bulmaktadırlar.

Bütün bunlarla birlikte, gerek âşığın gerekse hanendenin kişisel ifadeleri, bir teşhircilik hissi yaratmamaktadır. Çünkü geleneksel performans sanatları icrası Zeynep Sayın'ın (2009) Anadolu-Osmanlı'ya özgü bir sanatsal yaklaşım olarak gördüğü **hicap** ilkesi ile hareket etmektedir. Arapça kökenli bir tasavvuf terimi olan hicap (ya da hicâb), 'perde, engel' anlamına gelir ve tasavvufta 'istenen ile isteyen arasına giren engel'i, sözün kısası insanın Allah'la arasındaki mesafeyi belirtir: 'İnsan, hicapla, Allah'a yakınlıktan perdelenir' (Cebecioğlu, 2014: 215). Zeynep

Sayın'a göre, gösteren-gösterilen ilkesine dayalı Batılı temsil fikriyle uyuşmayan bu mesafe düşüncesi, Anadolu İslam kültüründeki tüm görsel sanatları derinden etkilemiştir; bu sanatlar, temsil etmeye yeltendikleri kutsalı - ki aslında saygılarından ötürü her zaman temsilden kaçınmaktadırlar - 'benzeşmeyen bir benzeşim' ilkesiyle ifade etmektedirler. Bu ilke, görünmeyi, ancak bir perdenin ardına gizleyerek göstermeyi olanaklı kılmaktadır:

13. yüzyılda Anadolu, görünmeyen aşkınlığın görünenle benzeşmediği, benzeşirse ancak benzeşmeyen bir benzeşim ekseninde benzeşeceği görüşünü savunan iki ayrı bilginin geçirgenleştiği uzamdır. Her iki bilgide de görünenle görünmeyen arasına konan bir perde vardır ve her iki bilgi de görünmeyi göze getirirken utanmaktadır. Duyulan utancın, ya da İslami terminolojiyle söyleyecek olursak hicabın nedeni, 13. yüzyıl sonrası...menkıbelerde, evrenin, aşkınlığın sırrını fâş eden bir gösterge olarak okunmasıdır. Burada kullanılan *sırr* sözcüğü, gerek aşkın vücut'un gizli kalan, yani görünmesi mutlak olarak mümkün olmayan hacmine ve derinliğine, gerekse aynanın ardında görünmeyen sırra işaret etmekte, tanrının evreni kendini temâşa etmek için yarattığı "Gizli Hazine" hadisine uzanmaktadır. Tanrısal dokunuşun izini süren evren, tanrının kendini menâzır ettiği ayıbı olduğu için, onu çıplak bir bedeni seyreder gibi seyretmek ayıptır. ...evren, gözü kıskırttığı için kendinden utanmakta, kendini sakınmakta, ayıbını sahiciliğini koruyan bir gayb [Arapça 'göz önünde olmayan, bilinmeyen, gizli olan'; tasavvufta insandan 'Hakk'ın gizlediği her şey' (Cebecioğlu, 2014: 174)] perdesiyle kapatmaktadır (Sayın, 2009: 57-58).

Görünmeyenle kurulan ilişki, onu **temsil etmeye** dayalı bir ilişki değil, ona **teslim olmaya** dayalı bir öykünme ilişkisidir:

Bir şeye öykünmek demek, öykünülen şeye benzemek, ama onunla benzeşmemek anlamına gelir. ...Benzeşim ilkesi sayesinde belirli bir gösterilenin gösterenine dönüşeceğine, göstereniyle asla benzeşmeyeceğini, gösterilene teslim olmak istediği an, onunla benzeşmeyen bir farklılık yarattığını bilir öykünme.

...Amaç...onu temsil etmek yerine ona teslim olmaktır.

...Maddeye çıplak bir bedene bakar gibi bakmak bir yana, onun içindeki sırrın saklı kalması ve pornografikleşmemesi gerekir (Sayın, 2009: 113-115).

Hicap aslında geleneksel performans sanatlarında bulunan emik bir kavram olan tavırla birlikte tartışılması gereken bir konudur. Hicabın, ve Arapça 'vekil edinme, güvenme' anlamına gelen, tasavvufta ise '[g]erekli tüm çabayı sarfederek, her türlü

tedbiri aldıktan sonra, işi tam bir inançla Allah'a havale etme'yi, 'tam anlamıyla teslim olma'yı belirten **tevekkülün** (Cebecioğlu, 2014: 494), geleneğin kolektif olarak tüm sanatçılar tarafından paylaşılan ana tavırlarından biri olduğunu söylemek mümkündür. Geleneksel performans sanatları icracısı utangaçtır, kendi hislerini hiçbir zaman açıkça, doğrudan söylemez; girişken değil çekingendir, kişisel duygularını sanatının içine katmakla beraber hiçbir zaman kendini bütünüyle teşhir etmez, sanatının perdesi arkasından konuşur; kendini ön planda tutmaz, kendi aşkını daha üstün, daha kutsal saydığı Mecnun'un aşkıyla özdeşleştirerek onun arkasından anlatır; ama bunu yaparken Mecnun olmaya, Mecnun'u temsil etmeye kalkışmaz, bunun yerine yaptığı ancak Mecnun'a öykünmek, ona teslim olmaktır. Geleneksel performans sanatları icracısı için sanatçıdan önce sanatının ilkeleri, ondan önce de geleneğin ta kendisi gelir; o modern anlamda yeniyi arayan bir sanatçı değil, daha çok geleneksel anlamda eskiyi koruyan bir zanaatkârdır. Yaratımı daha önce de açıklandığı gibi bireysel değil, kimisi yüzyıllar önce yaşamış olan diğer icracıların ve seyirci/dinleyicilerin ortak yaratımıdır. Geleneksel performans sanatları icracısı kendini sanatına teslim ederek tüm bu güzelliklerin kendine lütfedilmesini uman bir "garip" kuldur. Musiki sanatçısı eğitimi sırasında meşakkat, sabır, sebat ve alçakgönüllülük göstermeli, ustasına itaat etmeli, geleneğe lâyük olduğunu ispat etmeli ve geleneğe sadık olmalıdır (Behar, 2012: 73-100).

İracıların sürdürdüğü geleneksel değerleri, musiki dinleyicileri de paylaşmaktadır; onlar da hicap ve tevekkülle hareket ederler. Hisar mehtâbiye katılımcılarının tavrını kendini de dâhil ederek ve şarkılardan alıntılar yaparak şöyle tarif eder:

Şikâyetler hep gönüldendi. "Gönüldendir şikâyet, gayrıdan feryâdımız yoktur!" ...Güzelliğine minnettar olduğumuz sevgiliden sanki başka bir lütuf daha beklemek hakkımız mıydı? "Mahmur bakışı âşığa bin lütfâ bedeldir!" Mahrum kalmayı bilen bir aşkın lezzetlerini tadıyorduk:

“Minhette bulur âşık olan zevk ü safâyı!” Kendimizi değil, sevgilimizi düşünüyoruz: “Bir perişan halini gördüm, unuttum halimi!” Kendimiz için değil sevdiğimiz için yaşıyorduk: “Bir çare bulup kurtulayım der iken, eyvâh! / Her derdi unuttum da senin derdime düştüm!” Sevgilimiz için her daim fedakârdık: “Bana ver, ben çekeyim derdini mümkünse eğer!” Aşkımızla ömrümüzü ne yaptığımızı bilemiyorduk: “Aklım perişan, fikrim perişan / Halim perişan, gönlüm perişan!” Mütevazı, razıydık: “Uftadene göster yüzünü ayda bir olsun!” Aşksız ve sevgilisiz yaşayamıyorduk: “Hatırım şâd olmuyor, sensiz benim!”

... Şikâyetler...dinmeyen, bitmeyen sevdadandı: “Hayatım mahvolup gitti, muhabbet bitmiyor hala!” ...Bütün ömrümüz aşkımızla harap olmuştu: “Ey dil ne bitmez bu âhü vahin! / Feryâd elinden bu bahtı siyahın!” Acaba, en sonunda olsun aşk yüzünden biraz saadete erebilecek miydik? “Lütfün acaba gönlümü şâdan edecek mi?” Aşk yüzünden keşke biraz olsun saadete erebilseydik! “Şâd olsa gönül bâri biraz son nefesimde!” Fakat kismetimize, nasibimize her zaman razıydık: “Derdinle helâk olma, ne çâre, kaderimdir!” Ölüme kadar âşık ve sevgilimiz için ölmeye her zaman hazırдық! “Emret, öleyim ger sana bâr ise hayatım!” (2013: 137-138).

Öte yandan, daha önce de belirtildiği gibi, bu genel, kolektif tavrın altında sanatçının bireysel tavırlar geliştirmesine de izin vardır. Bireysel tavır geleneksel performans sanatları icracısının özgürlüğüne, yaratıcılığına ve doğaçlamasına imkân tanınan yerdir ve her bir performansı biricik kılan öğelerden biridir. Şüphesiz ki tavır olmasaydı gelenek çok sıkıcı, ölü bir kütle haline gelirdi. Geleneksel performans sanatçısı gelenekten aldığı malzemeyle kendi düşüncelerini, duygularını, arzularını ve tavrını harmanlar; bir âşıklık performansı, hem anlatılan hikâyede başkarakter olan âşığın hikâyesi, hem şimdi burada gözümüzün önünde bir hikâye anlatmakta olan âşığın hikâyesi, hem de dünyada yaşamış, göçüp gitmiş ya da halen yaşamakta olan tüm âşıkların hikâyesidir. Benjamin bu durumu şöyle anlatır:

Hikâye anlatıcısının malzemesiyle - insan hayatıyla - ilişkisi, aslında zanaatkâra özgü bir ilişki değil mi? Görevi tam da hammaddesini - kendinin ve başkalarının deneyimini - sağlam, yararlı ve benzersiz bir tarzda işlemek değil mi?...Böyle bakıldığında hikâye anlatıcısı öğretmenlerin, ermişlerin saflarına katılır. ...Çünkü ona bütün bir ömre geri dönebilme yeteneği ihsan edilmiştir. (Bu ömür yalnızca kendi deneyimini değil, başkalarının deneyiminden de çok şey içerir; hikâye anlatıcısı kulaktan kulağa aktarılan bilgiyi kendi deneyimine eklemiştir.) Yeteneği hayatını anlatabilmesinde, farklılığı baştan sona bütün hayatını anlatabilmesindedir. Hikâye anlatıcısı...hayatının fitilinin, hikâyesinin tatlı alevinde yanıp yok olmasına

izin veren adamdır. ...etrafını saran benzersiz hâlenin kaynağı budur. Hikâye anlatıcısı, dürüst adamın kendisiyle yüzleştiği kişidir (2006b: 99-100).

Geleneksel performans sanatları temsilcilerinin bilgilerle, ermişlerle bir tutulması Anadolu'ya hiç de yabancı değildir. Tasavvuf düşüncesinde ermişler tıpkı âşıklar gibi aşka düşmüş, aşk derdiyle yanan kişilerdir. Fakat bu bağlamda aşka düşmek derman aranan bir dert olarak değil, tam tersine ilahi bir lütuf olarak görülür. Bir sufi tarikatı olan Safevi tarikatının lideri ve Safevi devletinin kurucusu Şah İsmail'in bir deyişinden bestelenen 'Muhabbet Bağında' adını taşıyan türkü bu lütfu şöyle anlatır:

Muhabbet bağında bir gül açıldı
Bir derdim var bin dermana değişmem
Yüküm lal-i gevher mercan saçarım
Bir derdim var bin dermana değişmem

Cemi kuşlar dile gelir yazım der
Gövel turnam Şam'dan gelir güzüm der
Benim yarelerim tuzum tuzum der
Bir derdim var bin dermana değişmem

Garip bülbül gönlüm eğler ses ile
Nicelerin ömrü gitmiş yas ile
Aratıp bulduğum pir heves ile
Bir derdim var bin dermana değişmem

Mende eyder niyazım var özüne
Güzel pir ayıbım vurma yüzüme
Yarelerim hoş görünür gözüme
Bir derdim var bin dermana değişmem

Şah Hatayi'm muhabbete bakarım
Men doluyum men dolana akarım
Güzel pirim bir dert vermiş çekerim
Bir derdim var bin dermana değişmem (Türkü Dostları, 2015b).

Aslında aşka düşme hâli, tasavvufun en temel ilkesi olan **tevhit** ile ilişki olarak tartışılması gereken bir durumdur. Arapça 'birleştirmek' anlamına gelen tevhidin tasavvuf düşüncesine göre iki çeşidi vardır: İnsanın sadece Allah'ın istediğini istemesine, kısacası 'kulun ve Allah'ın iradesinin bir noktada birleşmesi'ne 'kusûdî tevhîd' denirken, kişinin vecd hâlinde geri kalan her şeyi terk ederek sadece Allah'ı

görmesi hâline ise vicdani ve zevki olarak tabir edilen ‘şuhûdî tevhîd’ adı verilmektedir (Cebecioğlu, 2014: 495). Tasavvuf ehli özellikle şuhûdî tevhîde özel önem vermiş, bu hâle ulaşabilmek için özel çaba harcamıştır. Gerek tasavvuf düşüncesinde, gerekse tasavvuf edebiyatında şuhûdî tevhîd ve vecd hâli ile ilişkili olarak kullanılan en yaygın sembolik unsur, daha önce de adı geçen şem ve pervane benzetmesidir. Edebiyatçı Ayşegül Akdemir (2010) Türk edebiyatında **şem ve pervane sembolünü** incelediği makalesinde, tasavvuf düşüncesinde aşkın Allah’ın yaratıcı etkinliği olarak kabul edildiğini ve bu etkinliğin gayesi ve sonucunun, daha önce de söz edildiği gibi, bilinmeyi arzulayan bir Gizli Hazine olarak kavramsallaştırılan aşkın varlığın güzelliğinin bilgisi olarak görüldüğünü belirtir. Aşk ve bilginin ortaya çıkabilmesinin koşulu ise âşık/maşuk, bilen/bilinen ikiliğinin varlığıdır. Burada şem (ya da mum) maşuğu/bilineni temsil ederken, pervâne âşığı/bileni belirtmektedir. Akdemir tasavvufun bir mistik inanış olarak temel ilkelerinden birinin bilinen/zâhiri/maddi dünyadan, bilinmeyen/bâtini/manevi dünyaya doğru uzanan bir yolculuk olduğunun altını çizer (2010: 3). Bu yolculuk pervanenin şeme duyduğu aşk, bu aşkın içinde yarattığı arzuyla ona doğru koşması/uçması, yolun sonunda kendini maşukunun ateşine atarak yanıp yok olması ve böylelikle onunla bir hale gelmesi, ikilikten kurtulup tevhide ulaşması ile sembolleştirilmektedir. Pervanenin/âşığın bilinenden bilinmeyene doğru uzanan bu yolculuğu akıl ve irade tarafından yönlendirilmemektedir; insan aşka düştüğü anda akli ve iradesi devre dışı kalmakta, bir çeşit delilik hâli ortaya çıkmaktadır. Bu bağlamda yanmak pervâne için

bir tercih değil, kaderdir. Çünkü o, yanmaya programlanmıştır. Dolayısıyla da pervânenin durumunu, “kendini yakmak” olarak değil, “yanmak” şeklinde ifade etmek gerekmektedir. Çünkü “kendini yakmak” şeklindeki bir ifade tarzı, pervânenin yanışının bir tercihin sonucu olduğu anlamına gelmekte, bu ise yaşamın kanunları ve canlı varlıkların doğasıyla

örtüşmemektedir. Zira bir canlının kendi varlığı, “yakmak” fiiline nesne olabilecek en son şeydir. ...aşk rüzgarı (hevâ) esince akıl mumunu söndürmektedir (Akdemir, 2010: 7-8).

Manevi aşkın bir sonucu olarak ortaya çıkan bu delilik hâli, aslında bir ‘bilinmeyi isteme’ hâlidir. Fakat şeme doğru uçan pervane bilinmeyenin bilgisini ancak yandığı, kendi benliğini yitirdiği anda bilebilmektedir. Bu sebeple tasavvufta “marifet” ismi verilen bilinmeyenin bilgisi anlatılamaz, aktarılamaz bir şey olarak görülür; bu bilgi ancak tecrübe edilebilir:

Marifet için kullanılan “tatmayan bilmez” şeklindeki ifade, söz konusu bilginin aktarılamayacağına işaret etmenin yanında, onun şahsi bir tecrübenin ürünü olduğunu da ortaya koymaktadır. Dolayısıyla da marifet, zihinler arasındaki bir aktarımı mümkün kılmayan, ancak deneyimlenerek öğrenilen bir bilgidir. Bu bilgi ancak “aşk ateşi”nde yanmanın neticesi olarak ortaya çıkmıştır ...marifetin ne olduğunu anlamak için onu tecrübe etmek gerektiği gibi, ateş hakkında tam bir bilgiye sahip olmanın yolu da onu tecrübe etmekten geçmektedir (Akdemir, 2010: 28).

Bu tecrübe, pervanenin şeme doğru uçuşu ve yanışının hikâyesi ile açıklanmaktadır:

Bir gece pervâneler toplanarak, şem’e kavuşmak isterler. ‘Birimizin gidip, ondan haber getirmesi gerek’ derler. Pervânelerden biri gider ve uzaktan şem’in kasrını görür. Geri döner ve gördüklerini anlatır. Tenkidci olan pervâne, onun şem’den bîhaber olduğunu söyler. Bunun üzerine bir başka pervâne gider. Nûrdan geçerek şem’e atılır. Kanatlarını çıkarır. Ama o da geri döner ve bir miktar sır söyler. Tenkidci pervâne onu da eleştirir. Bir başkası kalkıp gider. Sarhoşça dans ederek ateşe konar; ona sarılarak kendini kaybeder. Her yanı ateş gibi kızarır. Tenkidci pervâne onu uzaktan görünce, ‘İşte şem’den haberdâr olan budur’ der (Kanar, 2009, 22-23’ten aktaran Akdemir, 2010: 28).

Bütün bunların yanında tasavvufa göre aşkın, insana sonradan verilen bir yeti olmadığını belirtmek önemlidir. Aşkın varlıktan koparılıp dünyaya düşmüş olan insan aşk duygusunu ilk andan beri içinde taşımaktadır, fakat maddi dünyaya bağlılığının etkisiyle bunu unutmuştur. Yapması gereken, tekrar asıl özü olan aşkın varlıkla birleşmesini sağlayacak bu aşkı yeniden hatırlamaktır:

[D]ünyaya “iniş/düşüş”le beraber insan, bezm-i eleste Allah’a vermiş olduğu sözden ve O’na olan aşkıdan “gâfil” olmakta, başka bir deyişle bunları unutmaktadır. ... Ancak söz konusu aşkın unutulmuş olması, onun yok olduğu anlamına gelmemektedir. Dolayısıyla da insan unutmuş olmasına rağmen, hâlâ bu aşkı potansiyel olarak kendisinde taşımaktadır. Söz konusu

bu aşkın potansiyel olmaktan çıkıp tezahür edebilmesi için, sadece bu “unutkanlık” durumunun ortadan kalkması gerekmektedir. Bu nedenle de insanın Allah’a tekrar kavuşmak için gösterdiği veya göstereceği çabanın/hareketin başlangıcı olacak şey, bir “hatırlama”dan ibarettir.

Bu noktada ateş, “hatırlatıcı” bir unsur olarak devreye girerek insana, yitirdiği Birlik’i hatırlatacak ve “yok olmak” suretiyle, ayrıldığı Bütün’e tekrar kavuşma arzusu uyandıracaktır (Akdemir, 2010: 16).

Gene de insanın aslında ne olduğunu hatırlaması için çaba harcaması gerekmektedir; her ne kadar sufi, vecd sırasında kendini edilgen bir şekilde Allah’ın iradesine teslim ediyor olsa da, kendi iradesi dışında ortaya çıkan bu ilhama hazır hale gelmek için etkin ve bilinçli bir şekilde eylem içinde olması gerekmektedir (Akdemir, 2010: 22). Aslında o hep bir arayış içindedir. Bu arayışın buluşa dönüşmesinin önündeki en büyük engel ise kendi benliğidir. Yandığı an ben’inden ve maddi dünyaya onu bağlayan bedeninden kurtulan sufi ikilikten de kurtulmuş olur; bu anda ‘âşık ile Maşuk arasındaki fark ortadan kalkmış ve âşık, Maşuk; Maşuk ise Âşık olmuştur’ (Akdemir, 2010: 27). Her ne kadar bu birlik anı (tevhit) aktarılamaz olsa da, tasavvuf düşünürleri vecd hâlini tarif etmeye çalışmışlardır.

Tasavvufta ‘ekstaz haline ulaşma’yı belirten Arapça kökenli bir kelime olan vecd (Etimoloji Türkçe, 2015j), Arapça’da ‘varoluş, mevcudiyet’ anlamına gelen (Etimoloji Türkçe, 2015k) ve bugün Türkçede bedeninin karşılığı olarak da kullanılan ‘vücut’ kelimesi (Türk Dil Kurumu, 2015l) ile aynı kökten gelmektedir ve tam karşılığı ‘bulma’dır (Etimoloji Türkçe, 2015j). Vecd hâlindeki ekstaz ya da kendinden geçme, bir yandan manevi duyguların artması sonucu heyecanlanmayı, derin bir iç ferahlığı duyarak bu zevkle büyük bir neşe duymayı, öte yandan kişinin benliğini kaybedip tüm insani sıfatları kaybederek kendini unutmasını, bütünüyle Allah sevgisiyle dolmasını belirtir (Özköse, 2007). İnsanın iradesi dışında Allah’tan gelen bir lütuf olarak gerçekleşen, ama dervişlerin ona hazır hale gelebilmek için

çeşitli eylem ve ibadetleri sürekli çalışmayla yerine getirdikleri vecd gündelik-dışı bedensel bir hâle birlikte gelir:

Vecd, ruh ile nefsin izdivâcî sonucu ortaya çıkan bir elektriklenme olayıdır. Önce insanın tüyleri diken diken olmaya başlar, sonra ayaklarından başlayan bir elektriklenme gerçekleşir ve vücûda yayılıp titremelerle kendini belli eder. Daha sonra bunu bir gevşeme ve rahatlama takip eder. İnsan, isteyerek bu tabloyu oluşturamaz (Özköse, 2007: 72).

Vecd arttığında ağlama ve ses çıkarma olur. Bu hâli yaşayanların kendilerinden haberleri olmaz, çünkü kalpleri bütünüyle Allah sevgisiyle dolmuş, kendilerine ait duyulara, duygulara hiç yer kalmamıştır (Özköse, 2007: 80). Bu noktada vecd hâlinin Grotowski'nin oyuncunun nihai hedefi olarak tanımladığı bütünlük edimine benzediği söylenebilir. Fakat tasavvufta vecde ulaşmanın ön şartlarından birinin aşk duyma olduğu unutulmamalıdır, o bir nevi **aşktan sarhoş olma hâlidir**. Aşktan sarhoş olan pervâne için artık Grotowskiyen anlamda 'kendi üzerinde çalışma' diye bir şey söz konusu olamaz. Burada vurgu bütünüyle benlikten kurtulma, kendinden vazgeçme üzerinedir. Bu noktada Grotowski'yi geleneksel sanatların reddettiği, fakat modern Batılı sanatın sürekli ön planda tuttuğu bireysellik vurgusundan halen kurtulamamış olduğunu söyleyerek eleştirmek mümkündür. Vecd hâli her ne kadar ancak şahsi olarak tecrübe edilse de, burada bireysel bir keşif söz konusu değildir. Tasavvuf, aşkı, insana ait kolektif bir yeti olarak kavramsallaştırmakta, daha da önemlisi tevhit ilkesini izleyerek önceliği bireye değil, insanın benliğinden vazgeçip diğer insanlarla ve nihayetinde aşkın varlıkla bütünleşmeye duyduğu arzuya vermektedir.

Vecd ideali her ne kadar dini bir kaynaktan çıkmış olsa da, tasavvufun yoğun etkisi altındaki geleneksel sanatlar üzerinde de iz bırakmıştır. Mevlevilerin temel olarak musiki ve sema pratiği ile şekillenen mukabele ayini bütünüyle vecd hâline ulaşmak

üzere tasarlanmıştır. Arapça kökenli bir kelime olan sema ‘ışitti, dinledi’ anlamına gelir (Etimoloji Türkçe, 2013i). Burada işitilen, duyulan elbette ki yalnızca musiki değil, aynı zamanda bilinmeyen/manevi/bâtını dünyanın yankısı olsa gerektir. İdeal olarak, bu yankıyı duyan derviş pervanenin şemin etrafında dönmesi gibi aşkla çark etmeye başlar. Gerek tekrar tekrar gerçekleştirdiği kendi çevresinde dönme hareketi, gerekse bu dönüşü gerçekleştirirken etrafındakilerle kurduğu üst seviyede kinestetik iletişim onu kendine özgü bir bedensel deneyime doğru taşıyacaktır. Amerikalı koreograf ve dans akademisyeni Susan Leigh Foster (2010) *Choreographing Empathy: Kinaesthesia in Performance* [Empatinin Koreografisini Yapmak: Performansta Kinestezi] adını taşıyan kitabında, son dönem çalışmalarıyla birlikte kinestetik duyunun aslında hislerle iç içe olduğunun keşfedildiğinden ve insanın en derin duygularıyla bağlantıya geçmesinin bir aracı olarak görülmeye başladığından söz eder. Foster’ın düşüncesini kabul edersek, semanın yapısı gereği kinestetik farkındalık ve kinestetik empatisi artan semazenin, aynı anda kendi iç dünyasına doğru bir yolculuğa da başladığını söylemek mümkündür. Fakat vecd her ne kadar bir coşku ve yoğun duygulanım hâli olsa da nihai sonucu dinginliktir (Akdemir, 2010). Bu hâli Macar kökenli Amerikalı psikolog Mihalyi Csikszentmihalyi’nin (1990) tanımladığı “akış deneyimi” ile açıklamak mümkündür. Csikszentmihalyi’nin özellikle oynama eylemi ile ilişkilendirdiği akış deneyimini Turner, altı temel bileşen ile özetler:

(1) Eylem ve farkındalığın iç içe geçmesi deneyimi...(2) ...ilginin merkezileşmesi ...sadece şimdiki zaman önemli. ...(3) Egonun yitirilmesi...Herkes, hatta her şey bir olarak görülüyor...(4) “Akış” içindeki kişi kendini “eylemlerinin ve çevresinin kontrolü altında” buluyor. ...(5) ...genellikle eyleme yönelik uyumlu, birbiriyle çelişmeyen talepler var ve kişinin eylemlerine dair açık, muğlak olmayan geri bildirim sağlanıyor. ...(6) ...kendi dışında bir amaç ya da ödülü yok gibi geliyor (1982: 56-58).

İlk bakışta sanki öyleymiş gibi görünse de, aslında akış deneyiminde yaşanan hâl tümüyle bilinçsiz bir hâl değildir; Csikszentmihalyi'ye göre burada kişi eylemleri üzerindeki farkındalığını yitirmemiştir. Aslında olan şey, insanın bir süreliğine benliğini gerçekleştirdiği eylemin içinde unutulması ve bundan büyük bir haz duyması durumudur:

Akış içindeki oyuncular eylemlerinin farkında olabilirler, ama farkındalığın kendisinin farkında değildirler. Hissettikleri şey transa yakındır... Akış, oyuncu oyunla bir olduğunda ortaya çıkar. "Dans beni dans etti." Akış aynı zamanda, oyuncunun oyun edimi üzerinde bütünsel bir kontrole sahip olduğu en uç noktada bir kendi kendinin farkında olma hali de olabilir. Akışın görünüşte çelişen bu iki yönü aslında aynıdır. Her iki durumda da içsel psikolojik benlik ve icra edilen etkinlik arasındaki sınırlar yok olmuştur (Csikszentmihalyi, 1990: 97).

Turner da akış deneyiminin kişinin eylemleri üzerindeki kontrolünü yitirmesi anlamına gelmediğinin altını çizer. İlginç bir biçimde, burada söz konusu olan kendini unutma hâli içinde kişinin kinestetik ve zihinsel farkındalığı azalmak yerine artmaktadır (Turner, 1982: 57). Bu sebeple akış deneyimini ve vecd hâlini bir bilinçsizlik hâlinden ziyade, bir gündelik-dışı üst bilinç durumu olarak değerlendirmek çok daha uygun olacaktır. Buradaki püf noktası, icracının gerçekleştirdiği eylemin içinde bütünüyle yok olması, onunla birlikte akıp gitmesidir; akış deneyiminde, Grotowski'nin idealindeki saf aksiyon ya da literal aksiyonda olduğu gibi, kişiden önce eylem vardır.

Meşk aksiyonu kuşkusuz ki katılanlardan kendilerini meşkin akışına bırakmalarını talep eden bir yapıya sahiptir. Hisar (2013) sayfalar boyunca mehtâbiyenin büyüsunü anlatır ve katılanlar üzerinde nasıl bir vecd hâli yarattığının üstünde durur. Hem icracı hem de dinleyiciler açısından deneyimlenecek ideal bir hâl olarak vecd, musiki kadar türkü geleneğine de uzak değildir. Halk arasında türkülerin insanı alıp götürmesinden söz edilmesi hiç de nadir rastlanan bir şey değildir. Büyü aslında

And'ın oyun ile birlikte incelediği en eski Türkçe kavramlardan biridir. *Oyun ve Bügü* kitabında (2012) eski Türkçede *bügü* olarak geçen ve eski Türk inancı olan şamanlıkla ilişkilendirdiği bu kavramı etimolojik bir incelemeye tabi tutarak, hem 'tartımlı hareketlerle doğaüstü bir güç sağlamak', hem de 'doğaüstü gücü kavramak' ile ilişkili olduğunu iddia eder (And, 2012: 40). Ona göre şaman geleneğinin izleri Türkiye'de bulunan oyunların içinde halen izlenebilmektedir. Bilindiği gibi şamanlık pratiğinin başta gelen özelliği, şamanın kendisini ve başını çektiği ayine katılanları gündelik yaşamdan koparıp gündelik-dışı bir âleme taşıma yeteneğidir. Kimi tiyatrocular tiyatroyu da böyle bir bağlam içinde değerlendirmekte ve oyuncu ile şamanı karşılaştırmakta sakınca görmemektedir. Örneğin Suzuki bunlardan biridir. Ona göre, Japon Tiyatrosunun geleneksel biçimlerinde şamanlığın izleri bulunmaktadır, ve bugünün tiyatro oyuncusu şamanın ve bu geleneklerin temsilcilerinin sahip olduğu büyü güçlere ulaşmak durumundadır:

Yönetmen...oyuncuda, yüzeyin altında saklı olan gücü - ki oyuncunun kendisi bile bu gücün farkında olmayabilir - açığa çıkarmakla sorumludur. Nanboku dönemindeki *kabuki* tiyatrosunda oyuncular kelimenin tam anlamıyla şamandırlar. Rol yapma sürecinde oyuncuların bedenleri manen ilhamla doluyordu. Günümüzün oyuncuları, rol yapma sürecinde bu hale gelmelerini sağlayacak türden bir yeteneğe sahip değiller. Oyunculuk sürecine bu türden bir mistik şamanistik hissi yeniden kazandırabilmek için, oyuncunun büyü gücü yeniden kazanmasına yardımcı olacak çok sayıda fiziksel alıştırmaya tasarladım. "Modern" tiyatro, şamanların özel güçlerini terk etmeye başladıkları noktada gelişmeye başladı. Bu güçlerden ne kadar uzaklaşırsa, tiyatrosunun özgün gücü o kadar kayboluyor (Suzuki, 2009: 112).

Suzuki'nin şamanın sahip olduğu büyü güce ulaşmak için oyuncunun fiziksel alıştırmalar yapması gereğinden söz etmesi dikkat çekicidir. Daha önce de tartışıldığı gibi, Türkiye'deki geleneksel performans sanatçılarının icrası her ne kadar manevi aşka dayalı olarak görülse ve vecdin ortaya çıkışı insanın iradesinin ötesinde bir ilahi lütf olarak kabul edilse de, tasavvuf ehli kendini bunun için çaba göstermekten,

kendini vecdin ortaya çıkışına hazır hale getirmeye çalışmaktan azade tutmamıştır. Mevlevi dervişlerini vecde hazırlayan sema pratiği bunun en güzel örneklerinden birini sunmaktadır.

Bütün bunlarla birlikte Başgöz, âşığın şamanla bir tutulması fikrine karşı çıkar. Ona göre, âşık şaman gibi sıra dışı bir kişilik değil, toplum tarafından saygı duyulan bir sanatçıdır. Ayrıca şaman gibi kendinden geçip transa girmez (Başgöz, 2012: 50-51). Buna rağmen Başgöz, âşığın bir büyüsü olduğu ve bu büyüünün belli fiziksel aksiyonların gerçekleştirilmesine bağlı olduğu gerçeğini reddetmez. Başgöz'ün gözlemine göre âşıklar performans sırasında beden kullanımının ne kadar önemli olduğunun farkında olarak hareket etmektedirler:

Âşık hikâyeyi bir daire çizgisinde dolaşarak anlatır. Masalar buna göre ayarlanır. Âşık öyle dolaşır ki, yüzünü sürekli olarak bir gruptan yana tutmaz, başka insanları arkasında bırakmak istemez. Bu ayıp sayılır. Âşık herkese aynı uzaklıkta duracak, birkaç saniye ara ile herkesin önünden geçecektir. Hikâye anlatımıyla başlayan bu dolaşma, âşığı çevreleyen dinleyicisi ile fiziksel temasın idaresinde önemli bir unsurdur, tarafsız ve demokratik bir davranıştır. Çünkü herkes, anlatıcı ile yüz yüze gelecek, ona istediğini kolayca soracak, onunla göz teması sağlayacaktır.

Yalnız bu dolaşma değil, hikâye anlatırken âşığın beden hareketleri (kinetik), yürüyüşü, sazı tutuşu, mimikleri, jestleri, adımlarını nasıl attığı, hattâ ne vakit durarak konuştuğu bile gösterimi etkileyen unsurlardır. ...Âşığın bedenini sağlamca taşıması, ve kaslarını iyi kullanması, anlatım gücünü en üst düzeyde tutar (2012: 114-115).

Başgöz buna kanıt olarak Âşık Pünhani'nin sözlerini verir. Âşık Pünhani'ye ustası nasıl düzgün yürüyeceğini - güzel ve nazik bir tarzda, yavaş ve zarif - , ve sazını nasıl doğru tutacağını - bedeni eğip nazikçe kucaklayarak - öğretmiştir (Başgöz, 2012: 115). Eğer âşıklar, bağlı buldukları geleneğin yüzyıllar içinde geliştirdiği bu kurallara göre hareket etmezlerse sonuç tam bir felaket olmaktadır. Başgöz geçmişte birlikte çalıştığı kimi âşıkların, zamanın değişmesi ve özgün ortamlarının yok olmasıyla birlikte nasıl devlet sanatçıları haline geldiğinden ve televizyona

programlar yapmaya başladıklarından bahseder. Suni ortamlarda gerçekleşen bu performanslarda âşığın bütün gücü yok olmuştur:

Onları televizyonda, hareketlerini ve enerjilerini dizginleyen mikrofonun önünde gördüğümde tuhaf ve mahcup görünüyorlardı. Dinleyici önündeki rahatlıkları yoktu. Mikrofona belli bir uzaklıkta durmak onları kıpırtısız kuklalara çevirmişti. Sazlarını oynatmaktan korkuyor gibiydiler. Gözlerini siyah bir mikrofona dikmişler, sağa sola bakamıyorlardı. Dinleyicileri yoktu veya göremiyorlardı onları, sevinçlerini, üzüntülerini paylaşamıyorlardı. Bir hikâyenin giriş formülü ile türküye başladılar, sadece birkaç türkü söylediler, bu türküler bana hikâye gösteriminin mezar taşları yazıları gibi geldi.

Bu hikâyeciler artık iş gücü için Kars'a gelmiş köylülere, çetin kış mevsiminde yorgun düşüp üşümüş kamyon sürücülerine, ucuz, egzotik eğlence arayışındaki turistlere ve daha nicesine, "*Hoş geldiniz, safalar getirdiniz, başım gözüm üstüne geldiniz*" diyerek onları kahvehaneye buyur edemeyeceklerdi. Dinleyiciler de onlara "Yaşa âşık!" deyip beğenilerini göstermek için sazlara para takamayacaklardı. Dinleyicilerini memnun etmek için hikâyelerini uzatamayacaklar, hele müstehcenin ki, halk anlatımının tadı tuzuydu, yanından bile geçemeyecekti. Yani karşılıklı bu sıcak nefes alıp vermeler yoktu artık (Başgöz, 2012: 159).

Âşıklık performansının büyüünün yitmesinin sebebi, yalnızca özgün ortamının yitip gitmesi değil, aynı zamanda performans sırasındaki özgün beden kullanımının değişmesi ve bundan dolayı kinestetik iletişimin zayıflamasıdır da. Suzuki 'Kültür Bedendir' ismini taşıyan yazısında, oyuncuların gizilgüçlerinin, hayvansal enerji olarak nitelediği bedensel enerjilerini kullanım biçimlerine ve bunun sonucu olarak ortaya çıkan üst düzeydeki iletişimsel yetilerine dayandığını iddia eder:

Benim görüşüme göre kültürlü bir toplum, insanların algısal ve ifadesel yetilerinin içlerindeki doğuştan gelen hayvansal enerji aracılığıyla geliştiği bir toplumdur. Bu hayvansal enerji, insan ilişkilerinde ve meydana getirdikleri cemaatlerde sağlıklı bir iletişimin oluşması için gerekli olan güvenlik ve güven hislerini besler.

...

...Burada hayvansal enerjiyle kastedilen insanlar, atlar, öküzler ve benzerlerinden elde edilen organik fiziksel enerjidir; hayvansal olmayan enerjiden kastedilen ise gene elektrik, petrol, nükleer enerji, vs.dir.

...

Eğer bu ölçütü tiyatroya uygularsak, çağdaş sahne prodüksiyonlarının çoğunun modernleşmiş olduğunu ve önemli ölçüde hayvansal olmayan enerjiye dayandığını fark ederiz. Işıklandırma, ses sistemi, sahne asansörleri ve döner platformların ihtiyacı olan gücü elektrik sağlarken, beton temelin dökülmesinden aksesuar ve dekorun yaratılmasına kadar tiyatro binasının

bizzat kendisi hayvansal olmayan enerji tarafından çalıştırılan çeşitli sanayi faaliyetlerin sonuç ürünüdür.

...

Hem Avrupa hem de Japonya’da tiyatro zamanla birlikte gelişti ve böylece seyirci ilgisini arttırma çabası içinde, prodüksiyonun neredeyse tüm aşamalarında hayvansal olmayan enerjiyi kullanmaya başladı. Paradoksal olarak, hayvansal olmayan enerjiye doğru olan bu değişim, sanat biçiminde oldukça büyük bir hasara neden oldu. Nasıl ki mikroskop, vs.nin icadı ve kullanımıyla beraber gözlerin doğal görme becerisi azaldı, modernleşme de doğal organlarımıza düşen iş yükünün giderek artan geniş bir bölümünü hayvansal olmayan enerjiye emanet ederek onları asli benliklerimizden kopardı. ...insan bedeni ve onun çeşitli işlevlerinin gizilgücü, insanların arasındaki hayvansal enerjiye dayanan iletişimi zayıflatan dramatik bir küçülmeye maruz kalmakta. Bu eğilim, üzücü bir şekilde, oyuncuların ifadesel becerileri üzerinde de etkisini göstermekte.

Oyuncunun zanaatının bu zayıflatıcı modernleşmesine karşı koymak için, sadece basitçe Nō ve Kabuki gibi tarzların değişik biçimlerini yaratarak değil, ama onların ve diğer modern öncesi geleneklerin evrensel meziyetlerini kullanarak, performansın içinde insan bedeninin bütünlüğünü yeniden kazanmak için gayret ediyorum. Bu kalıcı meziyetlerden yararlanıp onları geliştirerek, son zamanlarda parçalarına ayrılmış fiziksel kabiliyetlerimizi yeniden birleştiriyor ve bedenin algısal ve ifadesel kapasitesini yeniden canlandırmak için bir fırsat yaratıyoruz. Ancak bunu yapmaya kendimizi adarsak uygarlığın içinde kültürün gelişmesini sağlama alabiliriz (2011).

Görünen o ki, tiyatro oyuncusunun bugün sözlü kültüre ait geleneksel performans sanatlarının icrasından öğreneceği şeylerin başında, ruh-beden bütünlüğü ve bedensel enerjinin doğru kullanımının ortaya çıkardığı iletişimsel kalite gelmektedir. Oyuncu sanatını var eden bu yetileri kaybettiğinde, tiyatro da âşıklık sanatı gibi ölmeye mahkûm olacaktır.

Grotowski (1994d), amacı farklı olsa da, Suzuki’ye benzer biçimde, icracının bedensel bütünlüğünü sağlayacak ve enerji düzeyini arttıracak fiziksel aksiyonlarla ilgilenmekteydi. Ona göre bu tip fiziksel aksiyonlar dünyanın çeşitli yerlerindeki gelenekler içinde bulunmaktaydı ve bedenimizin içinde bulunan sürüngen diye adlandırılabilir çok eski bir gövdenin harekete geçirilmesiyle ilişkili aletler olarak çalışmaktaydılar. Grotowski örnek olarak insan bedeni üzerinde belli nesnel etkileri olan belli şarkı söyleme türleri ve/veya danslardan söz eder, fakat bu güçlü aletlerin

öylece alınıp kullanılamayacağı konusunda da uyarıda bulunur; onun amacı kendi işine yarayacak, modern insanın da uygulayabileceği yeni aletler üretmektir.

Türkiye'ye özgü geleneksel performans sanatlarına yakından baktığımızda, hayvansal enerjinin harekete geçirilmesi yoluyla manevi bir deneyime ulaşmaya çalışmanın, bu sanatların yüzyıllardır uyguladığı ve halen yaşamakta olan bir yöntem olduğunu söylemek mümkün görünmektedir. Sözlü kültürün bir ürünü olan meşk aksiyonu, ortaya çıkardığı üst düzeydeki kinestetik farkındalık ve empati ile vecde giden yolun taşlarını döşemektedir. Gölpınarlı sema sırasında doğan vecdin esasını 'herkesle bir olmaktan duyulan zevk' olarak tanımlar (2006a: 102). Bu hazzın Sohbet Toplantıları, musiki faslı, horon halkası, hatta Karagöz ve Ortaoyunu için de geçerli olduğunu iddia etmek çok da yanlış görünmemektedir. Bütün bu bağlamlarda manevi deneyime giden yol, üyelerinin birbirine muhabbet duyduğu bir cemaatin oluşturulması ve bu cemaatin içinde gerçekleşen geleneksel performans sanatları icrası sayesinde herkesle bir olmaktan duyulan hazdan geçmektedir. Bu durum, ister icracı ister seyirci/dinleyici olsun, herkes için geçerlidir. Dinleyici/seyirciler icracının unutmuş olduğu hakikati aşk ile hatırlayışına, bu aşka teslim oluşuna, maşuğuna kavuşmak için duyduğu arzuyla yanarak bilinmeyene doğru yola koyuluşuna tanıklık ederlerken, onlar da bu hatırlayışa, bu aşka, bu yola davet edilirler. **Aşkın yolu meşkten, meşkin yolu ise aşktan geçmektedir.**

Bu bağlamda artık sanat icrası da *mimesis* ya da temsil fikrinden bütünüyle uzaklaşmış durumdadır. Sanatçının amacı dünyaya ait şeylerin bir taklidini ya da temsilini ortaya koymak değil, kendini ve dinleyici/seyircilerini bir manevi ideale doğru yükseltmektir. Daha önce açıklandığı gibi, sanatçının onu maddi dünyaya bağlılıktan, zaman ve mekandan kurtaracak soyutlamalara başvurması, yenilikten

ziyade çeşitlemeye yönelmesi, bireysel ifadeden kaçınması, vs. hep bu sebepten ötürüdür. Bu noktada bu tez çalışması içinde fazla değinilmeyen meddahlık ya da Karagöz gibi dramatik yanı daha ağır basan geleneksel pratiklerde dünyaya ait görüntülerin sunumundan kaçınılmadığını söyleyerek bu görüşe karşı çıkmak mümkündür. Fakat burada gözden kaçırılmaması gereken nokta, bu sunumların her şeyden önce bu dünyanın boş bir hayal oluşunu ve insanın faniliği ifade etmek üzere yapıldığıdır. Daha önce de değinildiği gibi, Karagöz'ün hayal perdesi bu dünyanın da aslında bir hayal olduğunu göstermek üzere oradadır. Geleneksel performans sanatlarının icracısı için en önde gelen şey, insana ait hakikatin hatırlanması ve ifadesi edilmesidir; onun tüm çabası bu amaca yöneliktir.

2.2.2. Zamanın Yontulması

Geleneksel performans sanatları da tiyatro da süreç sanatlarıdır. Bu nedenle icraları sırasında zamanın nasıl şekillendirildiği yapılarını belirleyen en önemli unsurlardan biridir. Agamben (2010) insanın zamanın yontulmasına ilişkin iki zıt eğilime sahip olduğunu ve bu iki eğilimin aynı makinenin parçaları gibi birlikte çalışarak, farklı kültürlere ve etkinliklere ait farklı zamansal deneyimleri yarattığını iddia eder. Ona göre bu iki eğilim en temel karşılıklarını iki insani etkinlikte - **oyun** ve **ritüel** - bulmuşlardır. **Eşsüremlî zaman** anlayışına dayanan ritüel, olayları yapılarla dönüştürürken, **artsüremlî zaman** anlayışıyla işleyen oyun, yapıları olaylara dönüştürmektedir:

[R]itüelin görevinin mitik geçmiş ile şimdi arasındaki çelişkiyi, onları birbirinden ayıran zaman aralığını geçersiz kılarak ve tüm olayları yeniden eşsüremlî yapıya yedirerek, gidermek olduğunu ileri sürebiliriz. Oyun ise bu işlemin simetrik karşıtını sunar: Geçmiş ve şimdi arasındaki bağı parçalamaya, tüm yapıyı olaylara bölmeye yönelir. Yani eğer ritüel, artsüremlî eşsüremlîye dönüştüren bir makineyse, oyun de tam aksine eşsüremlî artsüremlîye dönüştüren bir makinedir (Agamben, 2010: 85).

Bu noktada Agamben her ritüelin bir oyun yanının, her oyunun da bir ritüel yanının olduğunun altını çizer. Bu nedenle ‘saf olay (mutlak artsürem) ve saf yapı (mutlak eşsürem) diye bir şey de yoktur’ (Agamben, 2010: 87). Oyun ve ritüel, farklı toplum ve kültürlerde zamanı diyalektik ilişki içinde farklı biçimlerde yontarak farklı zaman anlayışlarının ortaya çıkmasına yol açmaktadır. Bütün bunlardan hareketle Agamben, bir kültürün ‘her şeyden önce, belli bir zaman deneyimi’ olduğunu ve bu nedenle her özgün devrimci hareketin işe zamanı değiştirmekle başlaması gerektiğini savunur (2010: 105). Ona göre Batı kültürüne Aristoteles’ten beri aynı zaman anlayışı egemen olmuştur (Agamben, 2010: 107); modern çağda da bir uzantısını yaşadığımız bu zaman anlayışı bugün bizlere ‘ölü ve deneyimden yoksun’ bir zamanı dayatmaktadır (Agamben, 2010: 113):

Yunan zaman deneyiminin temel karakterinde...zaman noktasal, sonsuz ve ölçülen bir sürekliliktir. ...An, kendi içinde, zamanın sürekliliğinden...başka bir şey değildir, geçmiş ve geleceği hem birleştiren hem bölen saf bir sınırdır. An, bu haliyle hep firari, yakalanamaz bir şeydir. ...

Batı insanının, zamana hakim olma konusundaki yetersizliğinin (ve bundan kaynaklanan zaman kazanmak ve zaman geçirmek konusundaki hastalıklı takıntısının) temelinde, zamanı ölçülen ve uçup giden noktasal anların sonsuz bir *continuum*’u olarak gören bu Yunan zaman anlayışı bulunur (Agamben, 2010: 107-108).

Agamben insanı zamanın kölesi kılan bu temel zaman anlayışının Batılı tarih anlayışını da derinden etkilediğini belirtir. Bu anlayışa göre tarihsel anlam, kaçıp gittiği düşünülen şimdiye değil, şimdilerin basit bir şekilde art arda gelişi olarak kabul edilen kronolojik sürece ait olarak görülmüştür (Agamben, 2010: 113). Bu bağlamda

belli bir anlamlılık görüntüsünün korunmasının tek yolu, işin içine sürekli ve sonsuz bir ilerleme fikrinin (herhangi bir akılcı temelden yoksun olsa da) dahil edilmesi olmaktadır. Aslında sadece kronolojik olarak yönlendirilmiş bir süreç fikrinin tercümesi olan “gelişme” ve “ilerleme”, doğa bilimlerinin etkisiyle, tarihsel bilginin rehber kategorilerine dönüşürler. Böylesi bir

zaman ve tarih kavrayışı zorunlu olarak insanı kendi boyutundan yoksun bırakır ve sahici tarihselliğe girişini engeller (Agamben, 2010: 114).

Bütün bunlara rağmen Batı kültürü içinde farklı zaman anlayışları da kıyıda köşede kendine yer bulmuştur. Örneğin Gnostisizm çizgisel zamanı yadsıyarak kurtuluşu gelecek zamandan beklenen bir şey olarak değil de, çoktan olup bitmiş bir gerçeklik olarak görmüştür. Gnostik ‘zamanın hakikati, ansızın gerçekleşen bir kesinti anında, insanın ani bir bilinç edimiyle kendi diriliş koşuluna sahip oluşudur’ (Agamben, 2010: 121). Benzer biçimde

Stoacılar için, şimdiki ayrışık anlara bölen, türdeş, sonsuz ve belirlenmiş zaman gerçek dışı zamandır, bu zamanın örnek deneyimi bekleyiş ve ertelemesidir. Bu ele avuca sığmaz zamana boyun eğmek insan varlığının temel hastalığını oluşturur, sonsuz ertelemesiyle onu kendi deneyimini tekil ve tamamlanmış bir şey olarak ele geçirmekten alkoyar... Stoacı bunun karşısına özgürleştirici bir zaman deneyimi koyar, bu deneyim kontrolümüzün dışında, nesnel bir şey değildir, eylemden ve insanın kararından kaynaklanan bir şeydir. Modeli *kairós*'tur: kararın kendi fırsatını yakaladığı ve hayatın tüm potansiyeline anda ulaştığı ani ve beklenmedik bir denk gelme. Sonsuz ve ölçülebilir zaman böylece aniden sınırlanmış ve şimdileştirilmiş olur: *kairós* çeşitli zamanları damıtarak kendi içinde toplar...ve onda, bilge kişi kendi kendinin efendisidir... [Bu,] insanı ölçülebilir zamanın köleliğinden çekip çıkararak fırsat[tır] (Agamben, 2010: 121-122).

Zamanın köleliğinden kurtulma düşüncesine ve ansal deneyime tasavvuf düşüncesi de özel ilgi göstermektedir. Daha önce de söz edildiği gibi, tasavvufun nihai amacı, insanı maddi dünyanın fani görüntülerinin zincirinden kurtarıp, onun mutlağın, aşkın olanın hakikatini algılamasını sağlamaktır. Bu bağlamda hem tasavvufun hem de İslam'ın zaman anlayışının “mutlak vakt” kavramı etrafında şekillendiğini görürüz. Mutlak vakt anlayışına göre tüm zaman, her şeyin “*kün*” (ol) emriyle yaratıldığı ilk kutsal anın bir devamıdır; yaratmanın kesiksiz olarak devam ettiği bu evrende her an yeni bir yaratıştır (Ceyhan, 2012; Koç, 2014: 24). Bu bağlamda İslam'da evrenin çoktan yaratılıp bitmiş bir varlık (*being*) olmaktan ziyade, Deleuzeyen anlamda sürekli bir oluş (*becoming*) olarak görüldüğünü söylemek mümkündür (Deleuze,

1994). Tasavvuf düşüncesi “vakit” kavramını sufinin içinde bulunduğu hâl ve bu hâlin gerçekleştiği zaman olarak tanımlamaktadır: ‘Buna göre vakit, filozofların tanımladığı gibi matematiksel zamanda bir kesit ve ölçü birimi değil sâlikin tecrübe ettiği halin hakikati ve bu hakikatin taayyün ettiği geçmişle gelecek arasındaki zaman dilimidir’ (Ceyhan, 2012: 491-492). “Ân-ı daim” olarak adlandırılan bu zaman diliminin özelliği bölünüp parçalanmamış, bütün zamanları kuşatan bir an olmasıdır. Çünkü sufilere göre aşkın varlık olan Allah’tan gelen hâller ancak böyle bir anda meydana gelir:

“Ân-ı dâim” anlamındaki vakit kelimesi, hallerle ilgili olduğu kadar geçmiş ve gelecek şeklinde bölünen zamanın aşılması fikriyle de irtibatlıdır. Tarihî zamanın aşılarak bütün zamanların kaynağı olan ân-ı dâime ulaşılması, görünürdeki çokluğun ve bölünmüşlüğün aşılarak tek hakikate veya varlığa erişmenin bir şeklidir. Bu sebeple ân-ı dâim tek varlığın ve birliğin (vahdet-i vücûd) bir tezahürüdür (Ceyhan, 2012: 491-492).

Ân-ı dâim ideali tasavvufun etkisi altındaki geleneksel sanatlarda da karşılığını bulmaktadır. Ayvazoğlu bunun örneklerinden biri olarak oryantalistlerin arabesk olarak adlandırdığı girift bezemedeki soyutlama biçiminden söz eder:

Girift bezeme tarzı, sanatçının mekân değerlerinden kurtularak en soyut düşünceye, yani matematiğe vardığı sanattır. Geometrik şekiller yahut tabiattan alınıp direnişleri kırılarak, geometrik bir düzende yeniden bir araya getirilen motifler, cezbe tutulmuş dervişler gibi, birbirinin içine girip çıkarak dönüp dururlar. ...

Bütün görünüşlerin ardındaki birliği arayan Müslüman zekâsı, “durmadan dönüp duran nokta”nın sırrını, nerede başladığı ve nerede bittiği belli olmayan, sonsuz temadî fikrinin yorumu mahiyetindeki şekillerle...çözmüştür. Başka bir ifadeyle, “öylece durur gibi” gördüğümüz halde “yeniden yeniye akıp giden” âlemin harmonik yapısındaki ilk prensibi, yani dönüp duran noktayı (mutlak vakt), kısaca ritmi yakaladığı an, zaman hapishanesinden kurtulacağını biliyordu (2015: 106-107).

Görünen o ki tasavvuf ve onun etkisi altındaki sanatlar süreklilik ve anın yakalanamazlığı üzerine kurulu Aristotelesçi zamana kendine özgü bir biçimde meydan okumaktadır. Burada zaman hapishanesinden kurtulmanın yolu, tek bir anı ritim aracılığıyla sonsuz bir ana dönüştürmektir. Ayvazoğlu’nun da değindiği gibi,

Mevlevilikte bulunan sema pratiği bunun en güzel örneklerinden birini sunar. Sema sırasında yüzlerce kez bir nokta üzerinde dönüp duran semazenler, aynı anda hem girift bezeme gibi mutlak vakti ifade eden bir sembol haline gelmekte, hem de kendi bedenleriyle ân-ı daim hâlinin arayışı içine girmektedirler. Sema aynı zamanda izleyenleri de bu hâle tanıklık etmeye davet eden bir eylemdir. Burada incelenmesi gereken, ritmin kaynağı olan musiki ve onun en temel yapısal unsuru olan makam sistemidir:

Batı musikisinin *mode* ve *tonalite* kavramlarının her ikisini birden içine alan makam, ses dizisi değil, bestecinin ve icracının hür bir şekilde geçkiler yaparak ana makamda karar kıldıkları bir örgüdür. ...

...asıl mânâsında bir soyutlama olan musiki, gerçekte hisleri ifade etmez, sadece insanlarda birtakım hissî tepkiler yaratır. ...

Musikinin asıl etkisini bir tür ipnotizma olarak tarif edebiliriz. Maddî varlığı bulunmayan, zihnî ve soyut bir gerçekleşme olan musiki, ritmik varlık halinde belirli bir süre yaşar ve yeniden icra edilinceye kadar yok olur. Sözü ettiğimiz ipnotizma karakterinin asıl kaynağı belki de ritm'dir. Kozmik âhenge katılma arzusunun bir neticesi olarak karşımıza çıkan ritm, Türk musikisinde de esastır. "Usûl" dediğimiz, belirli ritimlerin birleştirilmesiyle elde edilmiş ritm klişeleri, icra esnasında, düm-tek'lerin sürekli tekrarıyla dinleyicileri ısrarlı bir şekilde "mutlak vakt'e davet eder.

...Ritm bir bakıma oluşu tek bir oluş ve "yekpare bir an" olarak kavramımızı ve onda yoğunlaşmamızı sağlar. Mevlânâ'nın Kuyumcular Çarşısı'nda çekiç seslerinin ritmine kapılarak sema etmesi, ritmin niteliğini ve fonksiyonunu gösteren tipik bir hadisedir. Kozmik âhenge ulaşan insan, bütün tezatlardan arınmış, görüşler dünyasının yarattığı "abes" duygusundan kurtulmuştur.

Türk musikisi başta olmak üzere, Doğu musikilerinin hemen tamamının tek sesli olması ve bunda ısrar etmesi, bu musikilerin mistik nitelikleriyle yakından ilgilidir. Resminde niçin perspektif yoksa, hikâyesi niçin dramatik gerilimi tanımıyorsa, musikisinde de polifoni yoktur. Batı'da armoniye bağlı nağme, Doğu'da mistik hâletleri ifade yolunda, Batı'nın aklının alamayacağı inceliklere ulaşmıştır (Ayvazoğlu, 2015: 193-194).

"Ân-ı daim"i ifade etmeyi arzulayan bir sanat anlayışının sürekliliğe, gelişmeye, ilerlemeye dayalı bir zaman anlayışının içinden doğmuş olan olay örgüsü yapısını reddetmesi şaşırtıcı değildir. Gerçekliğin temsilinden ziyade aşkın hakikatin ifadesiyle ilgilenen geleneksel sanatlara ait olan meşk aksiyonu, bu nedenle, ne Stanislavskiyen ne de Brechtyen anlamda bir aksiyon çizgisine ihtiyaç

duymamaktadır. Onun makam sistemi aracılığıyla aradığı, aynı anda hem mutlak vakti ifade eden, hem de insanları bu hâle davet eden ritmi yakalamaktır.

Din musikisi araştırmacısı Ruhi Kalender musiki makamlarının insan üzerindeki etkilerini tartıştığı makalesine, geçmişe ait musiki kuramı kitapları olarak kabul edilen Edvâr'larda bu meseleden söz edildiğini belirterek başlar:

Musikî sanatını ilk defa Hazreti Süleyman aleyhisselamın öğrencilerinden olduğu sanılan, Fisagor (Pythagoras)un ortaya koyduğu şöyle rivâyet edilmektedir: Fisagor, uykusunda üç gece ard-arda, bir şahsın kendisine; “ey Fisagor, kalk falan denizin kıyısına git ve orada musikî ilmi tahsil et! yani musikî ilmini telif eyle” dediğini görür. Böylece rüya gördüğü günün sabahı sahile gider ve orada kendisinden ilim alabilecek bir kimseyi göremez, bunun üzerine böyle rüyaların hemen dikkate alınmasının gerektiğini öğrendiğinde, çok düşünür ve kendisinin bulunduğu yerde, bir demirci topluluğunun, uygun bir şekilde demir üzerine tokmakla vurduklarını gördüğünde, bu uygun vuruşları dikkatle izleyip inceledikten sonra evine döner; işte o zaman bu ilmi yüce Allah Taala'nın verdiği güçle telif etmeye (yazmaya) başlar. Bundan sonra matematikte öyle bir zirveye ulaşır ki, hatta öğrencilerine gökyüzündeki yıldız hareketlerinden meydana gelen çok güzel nağmeler duyduğunu söylemiştir. Daha sonra bilginler yeni icad ettikleri şeyleri de eklediler. Bu ilmi (musikî) ortaya koymaktaki amaçları, sadece eğlence ve neşelenme değil ancak mukaddes dünyaya karşı ruhları okşamak ve nefisleri yumuşatmak içindi. Çünkü ruh, kolay bir şekilde konulan uygun nağmeler ve güzel telif (yapım) yoluyla ortaya çıkar. Böylece yüksek mertebeli ruhlarla dostluğu ve üst seviye dünyasına komşuluğu hatırlar. Bunun için cismini (bedenini) hareket ettirir ve oynatır. Onu felek gibi döndürür, aynı zamanda onu kaynağına yani geldiği yere çevirir. Nitekim bu konuda Eflâtun şöyle demiştir: ...bir kimse bir musikî eserini mükemmel şekliyle dinlediğinde, onun verdiği güzel manevi duygulardan dolayı coşar ve mest olur. ...“musi” sözü Yunan dilinde nağmeler ve “kî” ise vezinli (ölçülü) anlamına gelmektedir. Yani musikî ölçülü nağmeler demektir (1987: 361-362).

Belli ki geleneksel musiki kuramı bu sanatın icrasındaki temel hedefi, insanı geldiği kaynağa (yaratıcısı olan Allah'a) yaklaştıracak manevi hissiyatın oluşturulması olarak görmektedir. Bu hissiyatın oluşturulmasında ölçünün (ritmin) önemi ve insan bedenini harekete geçirici niteliği de göz ardı edilmemektedir. Kalender Fisagor'dan sonra musiki ilminin kuram ve pratiğinde zirveye ulaşmış bir âlim olarak da bilinen filozof ve bilim adamı Fârâbî'den söz eder. Fârâbî'nin bir musiki aleti icat etmiş

olduğu ve bu aletle gerçekleştirdiği icranın insanın bütün hissiyatını harekete geçirdiği rivayet edilmektedir:

Emir Seyfüddevle Hemedani'nin sazendeleri bir gün bir fasıl yaptıktan sonra, Şeyh Fârâbî, kendi cebinden biraz ağaç parçaları çıkarıp onları bir birine taktığında bir acayip saz meydana getirmiş ve bu aleti çalınca, mecliste bulunanlar, kendinden geçinceye kadar gülmüşler, Fârâbî, bu çalgı aletini söküp yeniden kurarak çaldığında, bu defa orada bulunanlar ağlamaya başlamış ve son defa bu aleti söküp başka bir şekilde kurup çaldığında, mecliste bulunanlar derin bir uykuya dalmışlar; bunun üzerine Fârâbî aletini alıp, kimse görmeden Meclisten uzaklaşmıştır. Bir müddet sonra uykudan uyananlar Fârâbî'yi görememişlerdir. Seyfüddevle, Fârâbî'nin bu musikişinaslığından dolayı ikramda bulunmuştur (Ünver, 1960: 419'dan aktaran Kalender, 1987: 362).

Her ne kadar gerçeklikleri tartışılabilir olsa da, bunun gibi rivayetler geleneksel musikinin temel anlayışlarından birini göz önüne sermektedir; belli makamlar insanlarda belli duyguları uyandırmakla ilişkilidir. Kalender (1987) çeşitli musiki âlimlerine göre hangi makamın hangi duyguyu uyandırdığına dair çok sayıda örnek verir. Bununla birlikte ona göre, gerek icracı gerekse dinleyici olarak musiki icrasına katılan insanlar açısından bu sanatın en temel tesiri iyileştirmedir:

[M]usikî, gerçekten insanın bozulmuş olan ruhî dengesini yeniden kurabilen ve çevresine gereği gibi uyumunu tekrar sağlayabilen bir araçtır. Kısaca musikî, kaynağını tabiattan alan sadece bir düşünüş değil, aynı zamanda düşündürücü özelliğini de taşıyan Allah'ın bir iyileştirme vasıtasıdır diyebiliriz (Kalender, 1987: 375).

Bu iyileştirme özelliğinin sırrının makam sisteminin yapısında olduğunu iddia etmek çok da yanlış olmayacaktır. Fakat şu makam şu duyguyu uyandırır şeklinde bir liste hazırlayıp bu sistemi basit bir araca indirgemek doğru değildir. Daha önce de etraflıca tartışıldığı gibi, makam sistemi kurallar ve doğaçlama arasında süregiden bir oyuna dayanmaktadır ve bu oyun her bir meşk performansını tek ve biricik kılan niteliktir. Sır belki de bu oyundur.

Yukarıda da belirtildiği gibi Agamben'e göre oyun, yapıları olaylara dönüştüren bir eylemdir. Bu bağlamda oyun süreklilikten ziyade ansallığı ön planda tutan bir

deneyim sunmaktadır. Tıpkı makam sistemi gibi kurallara bağılı doğaçlamaya dayanan oyun, bir oyun yapısını her yeni icrada yeni bir olaya dönüştürme yetisine sahiptir. Örneğin futbol oyununun kuralları bellidir, ama her bir futbol maçı sürprizlere gebe olan yeni bir olaydır. Agamben bizden yaşamın salt oyundan oluştuğu bir durumu hayal etmemizi ister:

Hayatın oyun tarafından böyle istila edilmesinin doğrudan sonucu zamanın değişmesi ve hız kazanmasıdır: “Birbirini kovalayan eğlenceler sayesinde günler, haftalar yıldırım gibi geçiyordu”. Tahmin edilebileceği gibi, zamanın böyle hızla akıp gitmesi takvimi de değiştirecektir. Özünde ritim, ardılık ve tekrar bulunan takvim şimdi tek bir tatil gününün ölçüsüz genişleşmesinde aniden duruverir (2010: 77-78).

Neyse ki gerçek yaşamda zamanı bölüp düzenleyen ritüeller devreye girmekte ve takvimi yeniden yapılandırmaktadır (Agamben, 2010: 79). Bununla birlikte, her ne kadar Agamben’e göre zamanın sonsuz hızla aktığı ve tüm yapıların parçalanıp olaylara bölüneceği “eğlenceler ülkesi” var olmasa da, zamanın köleliğinden kurtulmanın gene de tüm kültürler ve tarihsel zamanlara ait bir yolu daha vardır; zevk. Zevk (ya da haz), ölçülemezliği ile ölçülebilir zamanın karşısına çıkmakta, zamanı durdurarak kronolojik zamanı kesintiye uğratmakta ve onun yerine dolu, süreksiz ve tamamlanmış bir zaman deneyimi koymaktadır. Zevk duyan kişi böylelikle zaman hapishanesinden şimdinin içindeyken kurtulmaktadır (Agamben, 2010: 126-127). Bu farklı zaman deneyimini, aslında Csikszentmihalyi (1990) akış deneyimi ile ilişkili olarak tartışmaktadır. Oyun eyleminin bir sonucu olarak ortaya çıkan ve daha önceki bölümde etraflıca tartışılan akış deneyiminin en önemli özelliklerinden biri, duyulan haz nedeniyle zamanın askıya alınmasıdır; akış deneyimi sırasında önemli olan sadece ve sadece şimdiki andır. Bu noktada meşk aksiyonunun nihai hedefinin de böylesine bir zaman deneyimi olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Makam sistemi oyuna ait zamansal niteliklerle çalışmakta ve

bizleri verdiği haz aracılığıyla zamanın durduğu ân-ı daim deneyimine davet etmektedir.

Bunu daha iyi anlamak için belki de kendimize çok iyi bildiğimiz bazı türküleri, şarkıları neden sıkılmadan tekrar tekrar dinlemek istediğimiz sorusunu sormamız gerekir. O çok sevdiğimiz türkü bizi nasıl da her dinlediğimizde bir kez daha duygulandırmakta, ağlatmaktadır. Çağdaş Türk roman yazarı Emrah Serbes, Neşet Ertaş türküleriyle ilişkisini şu şekilde anlatmaktadır:

Ankara'da ikinci senemdi. Böyle güç bela bir ev bulmuştuk annemin de emekli maaşının yardımıyla. Zemin katta, zemin katın da bir altı. Ev çukurdaydı yani. Yoldan gelip geçenlerin ayakları görülebiliyordu. Bir de evin önüne araba park edince salonun ışıklarını yakmak gerekiyordu, öyle bir evdi.

Ben o evde Behzat Ç. romanlarını yazmaya başladım. Onu yazarken sürekli Neşet Ertaş dinliyordum. İşte Zahidem, Hata Benim, Ayaş Yolları... yani sonu yok. Ve orda biraz beni o çukurdan çekip çıkararak da bir sestir Neşet Ertaş'ın sesi.

...bizi ayakta tutan son şeylerden biriydi onun sesi. Ne bileyim, onunla kederlenirdin, ama yere serilmezdin. Ağlardın, ama o gözyaşlarının insanın içini ferahlatan, temizleyen bir yönü vardır. Bir yandan o ses bir tevekkül içerir, ama o tevekkül "namerde baş eđ" diyen bir tevekkül değildir. O yüzden belli bir dönem o Ankara'da, o bozkırda olan, derdi olan insanlar onu unutmazlar. ...Biz o sese tutunduk. Benim Neşet Ertaş'la hikâyetim budur (Teknomanist, 2014).

Neşet Ertaş 20. yüzyılın ikinci yarısında ürünler veren bir âşık olmasına rağmen sırtını yüzyıllar ötesine uzanan türkü geleneğine dayamıştır. Görünen o ki bu geleneğe ait makam sistemi, bu sistemin içinde bulunan insanlarda manevi bir hissiyat yaratma yetisi ve hatta iyileştirme - ya da emik terimle söylesek gönüldeki gamı dağıtma - özelliği bugün dahi işlemekte, genç insanları bile derinden etkilemeyi başarmaktadır. Gelenek bu topraklarda halen canlıdır.

3. BÖLÜM: MEŞK TİYATROSUNA DOĞRU

3.1. CRT St. Blaise ile Alan Çalışması

3.1.1. Alanın Tarifi ve Kapsamı

Giriş bölümünde de belirtildiği gibi, bu tez çalışması kapsamında, kendi tiyatro çalışmalarını Türkiye'ye özgü geleneksel performans sanatlarından esinlenerek yürüten CRT St. Blaise tiyatro merkezi ile kültürel antropolojinin ilkelerine dayanan bir alan çalışması yapılmıştır. Türkiye'de tiyatro okuduktan sonra Paris'e yerleşmiş olan ve yirmi yılı aşkın süredir tiyatro çalışmalarını Fransa ve Türkiye'de sürdürmekte olan Ali İhsan Kaleci'nin önderliğinde hareket eden merkez, Avrupa Birliği'nin desteğiyle 2011-2012 yıllarında 'Geleneksel Türk Sanatları Kültür Merkezi Projesi'ni (Fransa, Türkiye) ve 2011-2013 yılları arasında 'İDEOGRAM Projesi'ni (Fransa, Yunanistan, Türkiye, Azerbaycan) gerçekleştirmiştir (*Contemplations*, 2015a). 2015 yılında ise gene Avrupa Birliği tarafından desteklenen 'Seyirler Projesi'ni (Fransa, Türkiye) yürütmektedir Bu tez çalışmasında bulunan alan çalışması, CRT St. Blaise tarafından 'Seyirler Projesi' kapsamında çalışılıp sergilenen 'Yer ve Gök Arasında, Köroğlu' adlı tiyatro oyununun 2015 yılının Temmuz ve Ağustos aylarında Kapadokya'da (Mustafapaşa, Ortahisar, Uçhisar) gerçekleşen provaları üzerine yürütülmüştür. Türk sözlü kültürüne ait, çok eski bir eser olan 'Köroğlu' destanına dayanan ve Ali İhsan Kaleci'nin yazıp yönettiği oyun, uluslararası bir oyuncu ve müzisyen ekibi tarafından sahnelenmiştir. CRT St. Blaise ekibi 'Köroğlu' oyununun yıllardır sürdürmekte oldukları tiyatro ve

geleneksel sanatlar arasındaki ilişki üzerine araştırmalarının bir devamı niteliğinde olduğunu vurgulamaktadır (*Contemplations*, 2015b).

Oyunun yazımı Temmuz ayı içinde Kapadokya’da St. Blaise’in dört üyesinin (Kaleci ve üç oyuncu) katıldığı ve Kaleci liderliğinde yürütölen bir ekip çalışmasıyla yapılmış, ardından Temmuz ayı sonunda ekipte bulunan üç oyuncu (bir Türk, bir Fransız, bir İsrail kökenli Fransız) ile bu oyunun yaratımı dâhilinde CRT St. Blaise ile çalışan beş oyuncula (üç Fransız, bir İngiliz, bir Endonezyalı kökenli Fransız) ile birlikte provalara başlanmış, provalara farklı oyuncular farklı tarihlerde dâhil olmuş, onlara en son beş müzisyen katılmış (iki Azeri mugam sanatçısı, bir Türk halk müziği sanatçısı ve iki Türk müzik öğrencisi), 22 Ağustos 2015’te oyunun ilk ve tek gösterimi Uçhisar’da gerçekleştirilmiştir. Ali İhsan Kaleci oyunun gösteriminden önce yaptığı konuşmada, bu sunumu bir ilk eskiz olarak gördüğünü ve önlerinde bu oyun üzerine yapılacak iki ila üç senelik bir çalışma daha olduğunu belirtmiştir. Bu sebeple CRT St. Blaise ekibinin ‘Yer ve Gök Arasında, Köroğlu’ üzerine çalışmasının halen sürmekte olduğunu söylemek mümkündür.

Provalar fiziksel şartların durumuna göre çoğunlukla Kapadokya’nın doğal yapısı içinde açık havada (Şekil 1), genelde haftanın altı günü uzun saatler boyunca yürütölmüş ve yarısından çoğu araştırmacının gözlemine açık olarak gerçekleşmiştir. Provaların ilk bölümü dönüşümlü olarak oyun metninin okunması ve bedensel çalışmalar çerçevesinde yürütölmüş, metnin içeriği ve ekibin tiyatro anlayışı ile sahne çalışmalarının niteliği üzerine tartışmalarla desteklenmiştir. Provaların ilerleyen günlerinde ise ‘Köroğlu’ metni üzerine sahne çalışmasına odaklanılmıştır.



Şekil 1: ‘Koroğlu’ provaları (*Civil Society Dialogue Contemplations Project*, 2015)

Araştırmacı CRT St. Blaise ekibinin bir parçası olmamakla beraber çalışmalarına bütünüyle yabancı değildir. Bu sebeple hem içeriden, hem de dışarıdan bir göze sahip olduğu söylenebilir. Ekiple 2011 Eylül ayında ‘Geleneksel Türk Sanatları Kültür Merkezi Projesi’ kapsamında yürüttükleri ‘Geleneksel Sanatlar Atölye Çalışması’na katıldığında tanışmıştır. Daha sonra aynı proje dâhilinde 2011 Kasım-2012 Nisan arasında Ortahisar’da ilköğretim öğrencileriyle gerçekleştirilen ‘Geleneksel Çocuk Oyunları’ ve ‘Geleneksel Düğün Hazırlıkları’ atölyelerinin yürütücülüğünü üstlenmiş, ekibin 2012’de Ocak ayında düzenlendiği sanatçı ve akademisyenler buluşması ile Nisan ayında gerçekleştirdiği ‘Kapadokya Geceleri Festivali’ne katılmıştır. Kısacası araştırmacı CRT St. Blaise ekibinin hem kuramsal hem de pratik çalışmalarında kimi zaman oyuncu, kimi zaman atölye yürütücüsü, kimi zaman da akademisyen kimliğiyle bizzat bulunmuştur. ‘Koroğlu’ oyunu üzerine yaptığı alan çalışması kapsamında ise dışarıdan gözlemci konumunu korumayı tercih

etmiş, tartışmalara katılsa bile çoğunlukla edilgen kalmaya çalışmış ve sahne çalışmalarına dâhil olmamıştır.

3.1.2. Metodoloji ve Süreç

CRT St. Blaise ile yapılan alan çalışması kapsamında benimsenen başlıca araştırma yöntemleri katılımcı gözlem ve açık söyleşilerdir. Araştırmacı Ortahisar'da CRT St. Blaise ekibinden olmayan, fakat onlarla bu oyun dâhilinde birlikte çalışmak üzere gelmiş olan oyuncu ve müzisyenlerin kaldığı komşu iki evden birinde kalmış ve Mustafapaşa ile Uçhisar'da bulunan prova mekanlarına herkesle birlikte gidip gelmiştir. Kapadokya'da kaldığı süre içinde programlarının yoğunluğu nedeniyle CRT St. Blaise ekibi ile başbaşa söyleşmek üzere yalnızca bir kez bir araya gelebilmiş, fakat Ankara'da Eylül ayı içinde Ali İhsan Kaleci ve ekipten bazı oyuncularla iki kez buluşup sorularını yöneltme imkânını yakalamıştır. Başbaşa söyleşilerin dışında araştırmacının diğer bir kaynağı, CRT. St. Blaise ekibinin onlarla bu proje dâhilinde çalışmaya gelmiş olan sanatçılarla provalar sırasında yaptığı kuramsal tartışmalar ve açıklamalar olmuştur. Araştırmacının fazla müdahale etmeden katıldığı bu tartışmalar, ekibin çalışma biçimi ve tiyatroya yaklaşımı konusunda önemli ipuçları sağlamıştır. İki diğer önemli kaynak ise 'Seyirler Projesi' kapsamında oyunun gösteriminin hemen ertesi günü yapılan ve Ali İhsan Kaleci'nin de bir konuşma yaptığı akademik buluşmada yer alan tartışmalar ve ekibin halen yayımlama hazırlığında bulunduğu, Ali İhsan Kaleci'nin kalem aldığı *İnsana Ayna İnsan: Tiyatro ve Tiyatro İşte Bu Ağaç* ismini taşıyan kitaplardır (2015a, 2015b). Elbette bu kaynaklar ancak araştırmacının sahne çalışmalarını izlerken yaptığı gözlemler ile anlam kazanmaktadır.

Süreç araştırmacının CRT St. Blaise ekibiyle bir alan çalışması yapma isteğini belirttiği Temmuz ayının başında başlamıştır. Olumlu yanıt alan araştırmacı Temmuz ayı ortasında Kapadokya'ya doğru yola çıkmadan önce Ankara'da bir süre kalan Kaleci ile buluşup ne yapmak istediğini açıklamıştır. Kaleci tam da o sırada bir oyun çalışmasına başlama aşamasında olduklarını belirtmiş ve araştırmacıyı Kapadokya'daki provalara davet etmiştir. Bu daveti yaparken bir çalışmayı anlamak için üzerine konuşmaktan ziyade bizzat pratiğin içinde olmanın önemini vurgulamış, tasavvuf terimlerini kullanarak "ehl-i kl" olmaktan "ehl-i hâl" olmaya geçmenin gereğini belirtmiştir. Arapça 'lafılar' anlamına gelen "ehl-i kl" terimi tasavvufta '[i]çin özünden ve esprisinden uzak, kıyısında, kenarında dolaşan kişiler...söylediklerini yaşamayan, hakikata ulaşmamış kişiler' anlamına gelmekteyken, "ehl-i hâl" 'bildiğini, inandiğını tatbik eden' demektir (Cebecioğlu, 2014: 143). Araştırmacı Temmuz ayı sonuna doğru Ortahisar'a gitmiş ve metnin oluşturulması aşamasının sonuna tanıklık etme olanağını bulmuştur. Yalnızca CRT St. Blaise ekibinin bulunduğu ilk okuma provalarından birine katılarak ilk kez metinle karşılaşmıştır. Metnin basılı hali eline ancak Ağustos ayının ortasında geçmiş, o ana kadar metinle yalnızca sözlü olarak - okunduğunda ya da provalarda dile getirildiğinde - ilişki kurmuştur. Metnin Türkçe ve Fransızca versiyonları tamamlanır tamamlanmaz - oyunda yer alan oyuncular bu iki dilden en az birine hkimdir - sahne çalışmasına geçilmiş, bir yandan da metnin okunması ve metin üzerine tartışmalar srdrlmştir. Provaların ilk günlerinde sahne alışmaları 'Köroğlu' metnine yönelik olmamış, araştırmacının ve her biri daha önce CRT St. Blaise'in farklı eğitim ve/veya yaratım çalışmalarında bulunmuş olan oyuncuların nispeten aşına olduğu, aslında ekibin tüm çalışmalarına yön veren belli unsurların

hatırlanması niteliğinde olmuştur. Ayrıntıları sonraki bölümde işlenecek bu unsurları ekibe ait kendine özgü tiyatro dilinin yapı taşları olarak değerlendirmek mümkündür. Zaten Kaleci 'Köroğlu' oyunu çalışmasının ekibin yıllardır devam eden çok kapsamlı çalışmasının göz önüne sunulan küçük bir parçası olarak gördüğünü belirtmiştir. Bu nedenle oyun ilk bakışta kısa bir prova süresi sonunda ortaya çıkmış gibi görünse de, gerçekte geçmişteki çalışmaların bir devamı niteliğinde çalışılmıştır. Ekibin çalışmalarına tümüyle yabancı olmayan oyuncuların seçilmesinin sebebi de budur.

Sahne çalışmalarına oyuncuların metni ezberlemesiyle birlikte 'Köroğlu' metni dâhil olmuş, son aşamada çoğu gene ekiple daha önce çalışmış olan müzisyenlerin katılımıyla birlikte prova süreci gösterime yönelik olarak sürdürülmüştür. Ağustos ayının sonunda gerçekleşen gösterimde, çalışma zamanı yetmediği için metnin tamamı bulunmamaktadır. Her fırsatta amacının "türkü gibi bir tiyatro" yapmak olduğunu vurgulayan Kaleci için bu bir eksiklik göstergesi değildir. Çünkü onun yorumuna göre tekil bir icra sırasında bir türkünün tamamı söylenmiyor ya da âşıklar çalarken üç beyti atıveriyor olsa da, anlam aslında bir türkünün her dizesi içinde saklı bulunmaktadır. Kaleci bunun Brechtien bir yaklaşım olduğunu belirtmiş, tek bir hikâye çizgisine dayanan burjuva tiyatrosuna karşı olan Brecht'in tiyatro metinlerinin içinden bir şeyler atılsa ya da değişse de aynı şeyi anlatmasını istediğinden söz etmiştir. Aslında bu yaklaşım tüm prova sürecine yansımıştır. Provalarda yıllardır üzerine çalışılmakta olan belli sahne unsurları ile 'Köroğlu' metninin bir araya getirilmesi sırasında, bu unsurların ya da metnin herhangi bir anından başlanması, özgür geçişler ve tekrarlar yapılması kimi zaman ekip dışı oyuncular bunu garipsemiş olsa da olağan olmuştur. Bu durum aslında, ekibin bir sonraki bölümde ayrıntılarıyla tartışılacak olan tiyatro anlayışıyla yakından bağlantılıdır. Bu noktada

şunu belirtmek gerekir ki, CRT St. Blaise tüm bu süreci bir tiyatro prodüksiyonu için bir araya gelme olarak değil, daha çok bir geleneğin sürdürülmesi olarak görmektedir.

3.1.3. Değerlendirme

Bu tez çalışmasının önceki bölümlerinde açıklandığı gibi, geleneksel performans sanatlarının temsilcileri, yaratımlarını onlardan önce var olan geleneğin kurallarına ve âdâbına uyarak gerçekleştirirler. Bu nedenle seçtikleri konu, bunu ifade etme biçimleri, vs. önceden belirlenmiştir. Bu durum sanatçılar açısından kısıtlayıcı gibi görünse de, aslında öyle değildir. Sanatçılar bir boşluk içinde yaratmaya çalışmak yerine, onlara yol gösteren zengin bir alanın hazineleriyle çalışma olanağına sahip olmaktadır. Onlardan beklenen yeni bir dil kurmaları değil, çok iyi bildikleri bir dil içinde yaratımda bulunmalarıdır. CRT St. Blaise geleneksel sanatların bu temel karakterini benimsemiş görünmektedir. Kendi ortaya koydukları tiyatro ile Türkiye'ye özgü geleneksel performans sanatlarının bir devamı olma iddiasına sahip olan ekip, çalışmalarında sözlü kültürün ilkelerini takip etmekte ve bununla birlikte müzik, dans ve dramın bütünselliğini savunmakta, tiyatro ve sanatta *mimesis*'e dayalı anlayışı ve bununla birlikte karakter ve olay örgüsü konvansiyonlarını reddetmekte, modern topluma özgü bireyciliği ve bunun sanatta karşılığı olan bireysel ifadenin önceliği fikrini eleştirmektedir.

3.1.3.1. Sözlü Geleneğin Devamı Olma

CRT St. Blaise ekibi sıklıkla kendi tiyatro anlayışlarının her şeyden önce **sözlü kültür**ün ilkelerine dayandığını vurgulamaktadır. Ekibin bu konuda başlıca rehberi Türkiye'ye özgü sözlü kültürün temel yapı taşları olan geleneksel performans

sanatlarıdır. CRT St. Blaise bu sanatlara ait pek çok pratiği çalışmalarının içine katmakla birlikte, bu geleneklerin içinden doğmuş olan meşk, makam, muhabbet, gönül, âdâb gibi kavramlara da sıklıkla başvurmaktadır. Kısacası gelenekle hem pratik hem de kuramsal düzeyde bir ilişki kurulması söz konusudur. Gene de burada basit anlamda biçimsel bir taklidin ya da alıntılamanın söz konusu olmadığını belirtmek önemlidir. Kaleci alan çalışmasının başlangıcından itibaren araştırmacıya biçimsel yaklaşımlardan özellikle hoşlanmadığını belirtmiştir. Onun idealindeki tiyatro, Türkiye’ye özgü sözlü kültür geleneğinin bir devamı, bugünkü temsilcilerinden biridir. Peki ama gelenek nedir?

Kaleci (2015a) CRT St. Blaise’den eğitim almaya gelmiş genç tiyatro oyuncularıyla yaptığı hayali konuşmalar biçiminde yazdığı *İnsana Ayna İnsan: Tiyatro* kitabında, geleneğin ne olduğu ve onunla nasıl ilişki kuracağımız sorusunun üstünde özellikle durur. Yönetmen her ne kadar bu konuşmaların birebir gerçekliğe dayanmadığını söylese de, ekibin yıllardır Paris ve Kapadokya’da sürdürdüğü çalışmalardan doğan bir sonuç olduğunu, bu nedenle de bütünüyle gerçeklikten kopuk olmadığını da belirtmektedir. Kitabın içinde yürütülen tartışmanın bir noktasında genç oyuncuların biri çağdaş tiyatroya eleştiriler getirerek, idealinin köylere gidip oradaki gelenekleri araştırmak ve böylece tiyatroya yeni ve taze bir yaklaşım getirmek olduğunu belirtir. Kaleci bu fikrin onda ne zaman ve nasıl doğduğunu sorduğunda, oyuncu okulda Barba ve Grotowski’den etkilenmiş, Avrupa’ya gidip orada kısa bir süre atölye çalışmalarına katılmış bir hocalarının onlara tiyatro egzersizleri olarak *Tai-Chi* ve Türkiye’ye ait halk oyunlarını çalıştırdığını, bu fikrin de onda bu sayede oluştuğunu düşündüğünü anlatır. Bunun üzerine Kaleci ona örneğin namazın bir tiyatrocunun tarafından görülüp beğenilip bir tiyatro egzersizi haline

getirilmesi hakkında ne düşündüğünü sorar (Kaleci, 2015a: 49-66). Oyuncu böyle bir durumu garipseyeceğini belirtir:

Ezgi: Şok olurdum herhalde.

Ali İhsan: Peki neden Tai-Chi konusunda şok olmuyorsun?

Ezgi: Çünkü Tai-Chi'nin dini bir boyutu olduğunu bilmiyordum.

Ali İhsan: Yeniden gelenek sözcüğüne dönelim? Senin için namaz bir gelenek mi?

Ezgi: Dini bir ibadet.

Ali İhsan: Kurban kesme, bir gelenek mi?

Ezgi: Aslında gelenek, ama yine de dini ayinin bir parçası.

Ali İhsan: Peki o zaman, senin için gelenek din dışı, halkın birbirinden görerek yaptığı tekrarlar mı?

Ezgi: Aslında öyle.

Ali İhsan: İyi düşün. Sema Ayini'nin dini bir boyutu var mı?

Ezgi: Var.

Ali İhsan: Peki Sema Ayini bir *gelenek* mi?

Ezgi: Bilemeyeceğim.

Ali İhsan: Aşık Geleneği var mı?

Ezgi: Var.

Ali İhsan: İyi düşün, peki gelenek ne? Sözlükte tanımı şu: Bir toplumda, bir toplulukta eskiden kalmış olmaları dolayısıyla saygın tutulup kuşaktan kuşağa iletilen, yaptırım gücü olan kültürel kalıntılar, alışkanlıklar, bilgi, töre ve davranışlar, anane, tradisyon.

Ezgi: Çok karışık.

Ali İhsan: O zaman bir konuda anlaşalım. Düşüncelerimizi toplayalım ve ona bir düzen verelim ister misin?

Ezgi: Evet ama nasıl olacak?

Ali İhsan: Şöyle bir yöntem izleyelim. Önce bir şeyin adını koyalım, tanımını yapalım, sonra da ona örnek verelim. Böylece söylediklerimiz havada kalan boş isim ve tanım olmaz. Örnekle somut olarak görebiliriz.

Ezgi: İyi ama geleneğin ismi ve tanımı benim için belirsiz.

Ali İhsan: O zaman bir örnekten yola çıkalım. Aşık Veysel, gelenekten mi geliyor?

Ezgi: Kesinlikle.

Ali İhsan: Aşık Veysel tek başına özel bir örnek mi, yoksa ona bakınca diğer Aşıkların da ortak özelliklerini görüyor muyuz?

Ezgi: Sanatçı olarak özel, ama onu Aşık Veysel yapan içinden geldiği gelenek.

Ali İhsan: Aşık Veysel nasıl bir gelenekten geliyor?

Ezgi: Aşık Geleneği'nden.

Ali İhsan: Tamam onu anladık, ama daha geniş düşünürsen.

Ezgi: Sözlü bir gelenek.

Ali İhsan: Yani birisi ona sözlü olarak bir şeyi aktarmış, ya da bir yola sokmuş, değil mi?

Ezgi: Evet.

Ali İhsan: Daha da geniş düşünürsen, bu sözlü gelenek neyin içinde oluşmuş?

Ezgi: Alevi Geleneği'nin içinde.

Ali İhsan: Alevi Geleneği var mı, ya da varsa, o neyin içinde oluşuyor?

Ezgi: Bilemeyeceğim.

Ali İhsan: Aşık Veysel'in öncesine gidersen, Aşık Veysel gibi bir örnek geliyor mu aklına?

Ezgi: Pir Sultan Abdal. O da Alevi Bektaşî Geleneği içinde.

Ali İhsan: Daha da genişlet alanını.

Ezgi: Tasavvuf. Şimdi düşününce, evet. Tasavvuf da İslam dini içinde.

Ali İhsan: Bunu tersini söyleyen de çıkabilir, ama Aşık Veysel ile Pir Sultan arasında bir süreklilik söz konusu değil mi?

Ezgi: Evet. Ortak inançlar var.

Ali İhsan: Pir Sultan'ın deyişleri hem Bektaşî, Mevlevî tarikatlarında hem de diğer tarikatlarda yüzyıllardır söylenmiş. Hem de halk arasında değil mi?

Ezgi: Doğru.

Ali İhsan: Yeniden Aşık Veysel örneğine dönelim. Aşık Veysel nasıl öğrenmiş Aşık Geleneği'ni?

Ezgi: Alevi toplumundan.

Ali İhsan: Ama her alevî Aşık Veysel gibi Aşık Geleneği'ne sahip değil, değil mi?

Ezgi: Doğru. Aşık Veysel'e de başka bir Aşık öğretti.

Ali İhsan: Bu önemli bir saptama. Eğer Aşık Geleneği'nden gelen birisi Aşık Veysel'e öğretmeseydi, Aşık Veysel Aşıklık Geleneği'ni öğrenemezdi. Peki nasıl adlandırabiliriz bunu?

Ezgi: Bir geleneğin olması için iki kişi gerekli. Biri geleneği aktaran, öğreten, yani geleneğin içinden gelen üstat, diğeri ise onu öğrencisi.

Ali İhsan: Demek ki ilk olmazsa olmaz şart bu. Peki bir adım ileri atarsak, bu Aşık Geleneği'nden gelen üstat ne öğretiyor?

Ezgi: Saz çalmayı, türkü söylemeyi.

Ali İhsan: Aşık Veysel sence yalnızca saz çalan türkü söyleyen birisi mi? O zaman çevremizde saz çalan türkü söyleyen herkese Aşık Veysel gibi bakmamız gerek.

Ezgi: Hayır. Yalnız saz çalan ve türkü söyleyen değil. İçeriği de var. Anlamaya başladım, içerik de önemli. Yani burada söz konusu olan Alevi Geleneği ya da tasavvuf.

Ali İhsan: Evet. Bu konuda şöyle düşünebilirsin, aktarılan ve öğretilen geleneğin iki boyutu var, birisi görülebilen, ikincisi gizli kalan. Yani tasavvuf anlayışında olduğu gibi, *zahiri* ve *batını*. Çünkü her geleneğin sırları var ve uluorta açılmaz. Buraya kadar dediklerimizden bir sonuç çıkartırsak, ne diyebiliriz?

Ezgi: Bir geleneğin olabilmesi için, öncelikle aktarılacak zahiri ve batını boyutu olan bir gelenek olması gerek. İkinci olarak bu geleneğin içinden gelen ve geleneği hem zahiri hem de batını boyutlarıyla bilen ve aktarıp öğretebilecek bir üstat. Üçüncü olarak bu geleneği öğrenmek isteyen öğrenci (Kaleci, 2015a: 66-72).

Tartışmanın devamında Kaleci sema ayininin Fransızca ve İngilizcede “Dönen Dervişlerin Dansı” ismiyle anıldığından bahseder. Ona göre semaya bu ismi veren anlayış, *Tai-Chi*’yi bir tiyatro egzersizi olarak araçsallaştıran yaklaşım ile aynı şekilde çalışmaktadır. İkisi de geleneklerin yalnızca görünen, zahiri boyutuyla ilgilenmekte, saklı olan batını yönünü ise es geçmektedir. Kaleci’ye göre Barba ve Grotowski gibi Batılı tiyatrocuların benimsediği bu anlayışın getirdiği sonuç, Doğu coğrafyasına ait geleneklerin bir gösteriye dönüşmesi ve anlamlarını yitirmesi olmuştur. Aynı zamanda her ne kadar Batı’dan doğmuş olsa da modern zamanlara ait olan bu yaklaşımın Türkiye’ye de sirayet ettiğini belirtir; bugün Türkiye’nin hemen her yerinde sema, gösteri biçiminde sahnelenmektedir (Kaleci, 2015a: 73-74). Öte yandan Kaleci’ye göre genç oyuncunun araştırmak istediği köy kökenli gelenekler de aynı eğilimin sonuçlarından payını almıştır; bu durum sözlü geleneklere yazılı kültürün değerleriyle yaklaşılmasıyla yakından ilişkilidir:

Ezgi: Biraz önce söyledik ya, eğer geleneği aktaran bir üstat kalmazsa gelenek sözlü olduğu için gelecek kuşaklara gerektiği gibi aktarılamayacaktır. Sonuçta gelenek yazılı kültür tarafından bozulacak ve artık yalnızca zahiri yönüyle bozula bozula aktarılacaktır.

Ali İhsan: Ya da aktarılmayacak, yazılı geleneğe dönüşecektir. Sen köylere geleneği öğrenmeye gittiğinde, karşılaştığın gelenekleri, ya koreografi gibi bir deftere yazacaksın, ya da kamera ile filmini çekip, yaşadığın kentte onun taklidini yapmaya başlayacaksın.

Şu anda *halk oyunları* denen gelenekten gelen eserler, çekilen filmlerin taklidinden başka bir şey değil. Sonra okullarda o taklitler tekrarlanırsa, tekrarlanırsa, Harmandalı Zeybeği, Çayda Çıra gibi adlarla, aynı figürlerle taklidi taklidi olarak öğretiliyor. Asılları neydi, nasıldı, yok olup gidiyor. Ulusal, bazen de uluslararası bir *kültür* değerine dönüştürülüyor (Kaleci, 2015a: 75-76).

Görünen o ki yazılı kültüre ait bakış, şeylerin görüntülerinden ziyade özleriyle ilgilenen tasavvuf geleneğine tümüyle aykırı biçimde, geleneklerin batını boyutunu es geçerek sadece biçimsel, zahiri yönleriyle ilgilenmektedir. Oysa Kaleci (2015a, 2015b) için zahiri ve batını boyutlar bölünmez bir bütündür. Hatta geleneklerin yazılı kültürün değerler sistemi içinde göz ardı edilen batını boyutu, belirli zaman dilimlerinde aldıkları - sema ayini, âşıklık, türkü geleneği gibi - gelip geçici biçimlerden çok daha önemlidir. Yönetmen bu boyutun ancak sözlü aktarım içinde yaşamını sürdürebildiğini vurgular. Kaleci'nin (2015a) kendi kitabına *İnsana Ayna İnsan: Tiyatro* adını vermesi tesadüf değildir. Daha önce de belirtildiği gibi tasavvuf geleneğinde dervişin en önemli görevlerinden biri yoldaşlarına hakikatin aynasını tutmaktır. Bu tez çalışmasının önceki bölümlerinde ayrıntılarıyla incelendiği gibi, mukabele ayini bir insanın bir başka insan ile yüz yüze gelmesi üzerine kurulmuştur; burada amaç dervişin kendine ayna olan bir başka dervişin yüzünde kendi benliğini ve gerçekte bir parçası olduğu aşkın hakikati görmesidir. Kaleci'ye göre mukabele ile tiyatronun amacı birbirinden farklı değildir:

Ali İhsan: ...Tiyatronun da bir doğası var. O doğa hakikati *görmekle* çok yakından alakalı. Burada görmek yalnızca vücudu görmek değil. Tam hakiki anlamda ruhu görmek. Yaptığın çalışmada yaşadıklarımı kelimelerle göstermek değil, ne de vücudunla, ama ruhunla.

Bir insan kendisini nerede görebilir?

Okan: Aynada.

Neslihan: Bir başkasının gözbebeğinde.

Ali İhsan: Evet. İnsanın başka bir anlamı da *gözbebeği*... İnsanın gözbebeği bir başka insan için aynı zamanda ayna. ...

Neslihan: Ve bir başka ruha bakarak kendini tanımak gibi.

Ali İhsan: Ve orada kendini görmek. Sen bir başka insanın gözbebeğinde kendini görüyorsun, aynı zamanda hayatı, başkalarını (2015a: 107-108).

Kaleci tiyatrodaki da mukabele gibi insan ögesinin çok büyük önem taşıdığına altını çizer; ikisinde de amaç insanların gönülden gönüle iletişim kurmasıdır:

Ali İhsan: ...Tiyatroyu tiyatro yapan karşıdaki insan ve onun ruhu var.

...

Ali İhsan: ...İnsan var karşında. İster yabancı olsun, ister tanıdık birisi.

Şimdi bu düşünceyi temel alırsak, tiyatrodaki, tiyatroyunun temeli insan, insan da ruhtur. O zaman ruhun, gönlün kendisinin konuşması gerekiyor. Başka ruhlara. Başka gönüllere.

Konuşan ne kelimeler, ne ses, ne vücut. Konuşan ruhtur. Ruh bir başka ruha konuşur. Gönül başka bir gönüle köprü kurup, konuşur.

Görülen de budur, seyredilen de. Buradaki seyir yalnızca gözle görünen değildir, bir denizdeki gibi, bir yolculuktaki gibi, aynı yerde birlikte yapılan bir seyirdir.

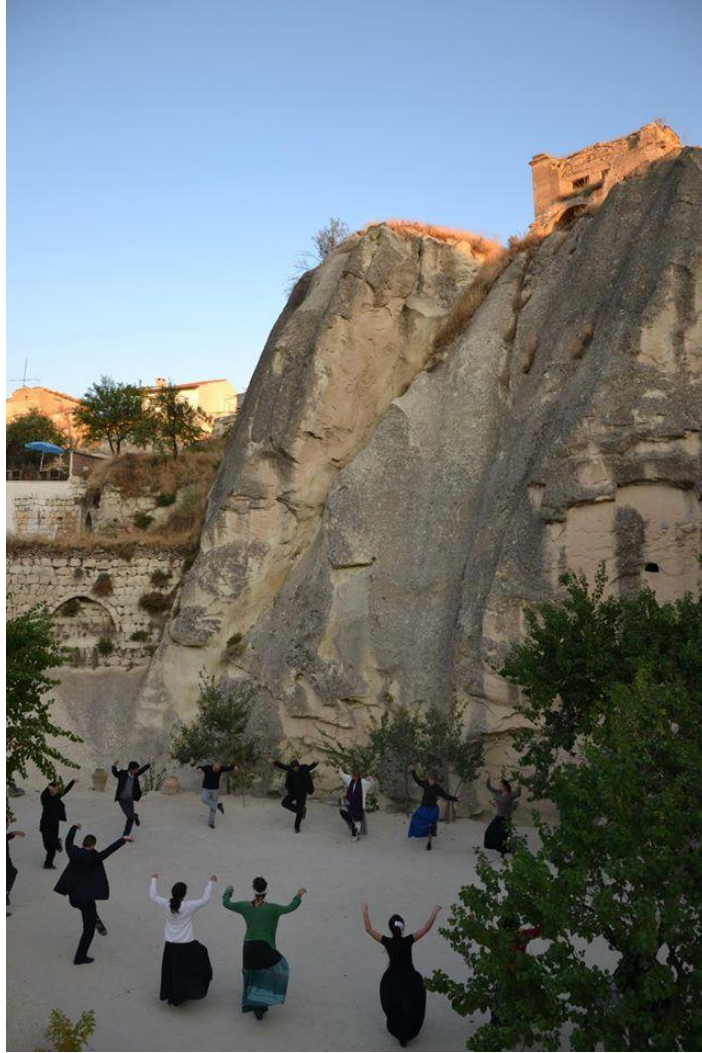
Tiyatro ise, bu seyrin yapıldığı yerdir. Nasıl bir gemi denizde seyir halindeyse, nasıl bu geminin içinde kaptan, tayfalar, yolcular ve diğer canlılar varsa, tiyatro da bu deryada seyir halindeki ortak mekandır. Bu mekân, gönlümüzün deryasında seyir etmektedir.

Tiyatro ruh için bir gıda ise, seyirci de gıdayı alandır. Ama bu gıda sıradan bir gıda değil. Bu gıda besler, büyütür, eğitir. İster metinli tiyatro, ister metinsiz tiyatro. Bunlar biçim.

Tıpkı Sema Ayini'nde olduğu gibi, tiyatrodaki da amaç, insanın insan olduğunu, yani insanın insan-ı kamil olduğunu, yani olgun insan olduğunu bilmesi, yani insanın kendini tanıması, kendisini bilmesidir (Kaleci, 2015a: 111-112).

Görüldüğü üzere CRT St. Blaise her şeyden önce geleneklerin zahiri değil, batını boyutuyla ilgilenen bir tiyatro anlayışını gündeme getirmeye çalışmaktadır. Böyle bir tiyatro geleneklere ait biçimleri doğrudan alıntılıyıp bir gösteri ortaya koymak üzere araçsallaştırmayı reddetmekte - ki bu gelenekleri olumsuz anlamda tiyatrolaştırmak olurdu - , bunun yerine geleneğin özüne bakarak, onun bir parçası olacak tiyatroyu ortaya koymayı hedeflemektedir. Bu anlamda tiyatro tarih boyunca sema, âşıklık, vb. çeşitli zahiri biçimler almış olan, ama bu sırada aynı batını boyutu korumuş olan geleneğin bir devamı olacaktır.

Geleneğin devamı olacak bir tiyatroyu ortaya koymak için batını boyutun farkında olmak kadar, onun bugüne kadar nasıl aktarıldığının inceliklerine nail olmak da oldukça önemlidir. Yukarıda da belirtildiği gibi bu aktarım sözlü kültüre dayanmaktadır. Bu tez çalışmasının önceki bölümlerinde tartışıldığı gibi sözlü kültür yazılı kültürden oldukça farklı bir yapıya sahiptir. Türkiye’ye özgü sözlü kültüre ait yapının en okunur hale geldiği mecranın meşke ve makam sistemine dayanan musiki geleneği olduğu söylenebilir.



Şekil 2: ‘İdeogram Projesi’ sırasında zeybek çalışması, 2011 (*Projet Ideogram*, 2013)

Gerek araştırmacının önceki yıllarda tanıklık ettiği çalışmalarında, gerekse ‘Koroğlu’ oyununun provaları sırasında CRT St. Blaise ekibinin meşkin ilkelerini temel almaya özel önem verdiği gözlemlenmiştir. Burada esas olan, meşkteki gibi canlı, yüz yüze bir iletişimin kurulmasıdır. CRT St. Blaise’in çalışmalarına katılan oyuncular hemen hemen her zaman derhal kendilerini pratik çalışmanın içinde bulmaktadırlar. İlk önce Türkiye’ye özđü performans geleneklerine ait olan ve bazen de ekibin bunlarla ilişkili olarak gördüğü bir müzik ya da şarkı/türkü alınmaya başlar. Ardından daha tecrübeli oyuncu ya da oyuncular Kaleci’nin talimatıyla horon, zeybek, vb. bir oyuna (şekil 2) ya da ekibin “strüktür” olarak adlandırdığı ve yıllardır pek çok farklı oyuncu tarafından icra edilmiş olan CRT St. Blaise yaratımı kısa aksiyonlardan birine başlarlar. Zaman içinde diğer oyuncular da, ara vermeden devam eden müziğin değişimini de kontrol etmekte olan Kaleci’nin talimatlarıyla pratiğe dâhil olurlar; çeşitli giriş ıkışlar olsa da aksiyon kesilmeden akar ve bu böylece bir saatten fazla devam edebilir. Yönetmenin burada sanki önünde gerçekleşmekte olan bir meşkin orkestra şefi gibi bir konumda olduğunu söylemek mümkündür. ‘Koroğlu’ provalarının erken safhaları da bu yapıda ilerlemiştir. Fakat burada gerçekleşmekte olanın bir doğaçlama olmadığını ayırt etmek önemlidir. Oyuncular her ne kadar ne olacağı önceden belli olan bir aksiyon çizgisini takip etmiyor olsalar da, kuralları az çok belli yapılar içinde hareket etmektedirler. Bu durum örneğin bir horon halkasının ya da musiki faslının doğasına oldukça uygundur. (‘Koroğlu’ provalarının araştırmacının tanıklık ettiği bölümünde bulunmasa da, türkü söyleme de CRT St. Blaise’in çalışmalarında önemli bir yer tutmaktadır.) Tüm çalışmalarda yönlendirici ilkelerden biri meşkte olduğu gibi usta-ıracak ilişkisidir. İcra edilen geleneksel pratiği ya da strüktürü daha iyi bilen oyuncu(lar) performansı başlatmakta, diğerleri kolektif

pratiğe tıpkı meşkte olduğu gibi onu (onları) tekrar ederek katılmakta ve aynı anda bu pratiği öğrenmektedir. Ekip çalışmalar sırasında mutlak dikkat, çaba ve ciddiyeti talep etmektedir. Çalışmalara kimi zaman Türkiye'ye ait olmayan bazı Asya gelenekleri - ekibin oyuncularından birinin bildiği bir dövüş sanatından alınan bir yapı gibi - dâhil edilebilmektedir. Kaleci (2015a) Asya coğrafyasına ait sözlü gelenekler arasında bir süreklilik olduğunu düşündüğünden bu durum ekibin genel yaklaşımına aykırı değildir. Eğer çalışmaya Asya'ya ait performans geleneklerinden birini daha önce pratik etmiş olan biri katılırsa - örneğin 'Köroğlu' oyununda yer alan Bali (Endonezya) kökenli oyuncu Tapa Sudana gibi ya da daha önce Japonya'da *nō* ve *buyō* eğitimi almış olan araştırmacı gibi - bu kişiden meşke bildiği geleneğin diliyle dâhil olması ve hatta usta konumuna geçerek diğerlerini de yönlendirmesi beklenebilmektedir. Bazen hiç bilmediği bir geleneğin dilini o an meşkin içinde tatbik etmek zorunda kalan oyunculara sözle, vb. düzeltmeler çoğunlukla yapılmamakta; her zaman meşkin 'izle/dinle ve ustayla beraber tekrar et' ilkesinin korunmasına özen gösterilmektedir. Aslında CRT St. Blaise ekibi eğitim, çalışma, prova ve gösteri arasında çok büyük bir fark görmemekte, katılımcılardan her zaman icralarını mükemmel bir şekilde gerçekleştirilmelerini beklemektedir. Burada tıpkı musiki meşkinde olduğu gibi icra, eğitim ve yaratımın iç içe geçtiği söylenebilir. Kaleci 'Köroğlu' provaları sırasında kimi zaman oyuncuları kendilerini gerçekleştirdikleri aksiyona yeterince vermedikleri için eleştirmiş, 'bu nasılsa prova, doğrusunu/iyisini gösteride yaparım' mantığından uzak durmaları konusunda uyarıda bulunmuştur. Ona göre bu onların karşı çıktığı ana akım tiyatrodaki yaygın olarak bulunan bir eğilimdir. Kendi özgün ortamlarında semanın ya da horonun provası diye

bir şeyin söz konusu olmadığını akla getirdiğimizde, Kaleci'nin hassasiyetinin nedeni daha iyi anlaşılabilir.

'Köroğlu' oyununun provalarında, ekibin araştırmacının daha önce tanıklık ettiği çalışmalarından farklı olarak, çalışmaya bir metin de dâhil olmuştur. Araştırmacı daha önce içinde bulunduğu başka tiyatro çalışmalarından farklı olarak, metne dair çalışmanın da sözlü kültürün ilkelerinin takip edilerek yürütüldüğüne tanıklık etmiştir. Daha önce de belirtildiği gibi, 'Köroğlu' oyununun metni Kaleci'nin imzasını taşımakla birlikte ekibin ortak olarak oluşturduğu bir metindir. Metin ezberlenmeden önce her ne kadar oyuncular tarafından bir kâğıttan ya da bilgisayar ekranından okunuyor olsa da, bu okumalar hiçbir anda tek bir oyuncu tarafından yapılmamıştır. Oyuncular metni aynı anda ya yönetmen Kaleci'yle ya da başka bir oyuncuyla (ya da oyuncularla) birlikte okumuşlardır. Araştırmacı bir koro etkisi yaratan bu okuma biçiminin oyuncuların ana akım tiyatro dünyasından getirdikleri belli alışkanlıklarını kırdığını gözlemlenmiştir. Oyuncular okumalara koşut olarak yürütülen, henüz söz içermeyen ve yukarıda ayrıntıları açıklanmış olan sahne çalışmalarında olduğu gibi, metni dile getirirken de her an bir başkasıyla/başkalarıyla uyum içinde olma gereği nedeniyle, ilgilerini metinden ziyade yanlarında bulunan canlı insanlara yöneltmiş, sanki bir meşkin içindeymiş gibi sürekli olarak uyanık kalmış ve bununla birlikte Kaleci'nin çokça eleştirdiği sözde doğal olan "teatral" konuşma biçiminin ortaya çıkması da engellenmiştir. Gerçekte uzun bir şiir olduğunu söylenebilecek 'Köroğlu' oyununun metni böyle bir okumaya oldukça uygundur; karakterler ve diyaloglar üzerine kurulmamış olan metnin geleneksel sözlü hikâye anlatımının yapısına sahip olduğu ve olayları aktarım biçiminde bir türkünün karakterine sahip olduğunu söylemek mümkündür. Örneğin metin şöyle başlar:

*Köroğlu der:
Ben Köroğlu 'yum, burada, yaşlı bir adam
Yorgunum, dünya benden, ben dünyadan*

Biz deriz:
Köroğlu işte bak, hayatının son demindesin
Bundan böyle senin için, ne dert ne derman
Ne umuttan alaca sabah, ne hüzünlü akşam
Saat o saat, geldi ecel, dört nala toz duman
Bahçende güller soldu, ömür kuşun uçtu
Bitti tüm mevsimler, nedenler ve imkanlar
Bitti ana baba kardeş hısımlar, cümle sevdalar
Şimdi evvel ve ahir, aynı diyar, gök aynı gök
Döndü dönen, oldu olan, yüzün bize döndün
Sunuldu sana tadacağın, al kırmızı son kadeh
İç bu demi ve söyle bize, aslın ne, sen kimsin

*Köroğlu der:
Ben toprağın oğlu, bir insan
Kimine göre, bir dağdır anam
Kimine göre, öksüz bir oğlan*

Sen ne toprağın oğlusun
Ne uçsuz bucaksız göğün
Sende on sekiz bin alem
Daim, evvel ve ahir zaman
Döner döner döner durur
Nefes et kemik ve kızıl kan (Kaleci, 2015c).

‘Baba’ ismini taşıyan bölümde ise şu dizeler bulunur:

Karşıda, ufukta yağan, kar
Yükseliyor, dizlerine kadar
Kurtlar, ala gözlü, kartallar
Gökte, asılı, yalnız yıldızlar
Secdeye inip, onu soruyor

*Kim bu, baştan aşağı kadar
Baştan aşağı, yalansız fakir
Baştan aşağı, namus ve ar*

Bak işte, karşıda, tek başına
Zulmün vadisinde, ayakta
Alında mühür, yüzünde ay
Ak pak, işi sözü bir, en güzel
Yüreği en ışıklı, yoksul adam (Kaleci, 2015c).

Metin kimi zaman dize yapısından çıkıp diyalogu andıran cümleler içerse de şiirsel yanını korumaktadır. ‘Zulüm Vadisi’ adını taşıyan bölüm şu şekilde başlar:

Köroğlu der:

Yağmur yağıyordu. Babam Yusuf Seyis ve ben ve iki tay ve cümle halk, birlikte yürüdük. Nehirler geçtik ve dağlar ve ovalar. Bir vadiye geldik. Burası Zulüm Vadisi, dediler.

Bir adam geldi. Adı Paşa.

Burası Bolu, burada Hak susar, ben konuşurum. Burada tapılacak biri varsa, o da benim. Ben ve tahtım.

Sustuk. Eğdik başımızı. Sustu taylar. Üzgün toprağı eşeledi ayaklar.

Seyis Yusuf, senden iki tay istedim. İki en güzel, en eşsiz tay.

Al Paşa işte sana kutlu taylar

Neyse yağmur neyse bulutlar

Öylesine yer ve gök arasında

Öylesine hızlı ve kardeş taylar (Kaleci, 2015c).

Kaleci provalar sırasında ekibin dışından gelen oyunculara metinde yoğun biçimde bulunan tekrarlar ile dolaylı anlatımların nedenini ve konvansiyonel anlamda karakter, diyalog ve olay örgüsünün bulunmayışını türkülerden örnekler vererek açıklamıştır. Ona göre metnin her bir bölümü, tıpkı bir türkünün her biri dizesinde olduğu gibi metnin içinde saklı olan manayı kendinde taşımaktadır. Bir türküde olduğu gibi metnin içindeki her bir söz bir, üç ya da on oyuncu tarafından söylenmeye açıktır. Nitekim oyunun gösterimi sırasında da metnin büyük bölümü aynı anda konuşan iki ya da daha çok oyuncu tarafından dile getirilmiştir.

Öte yandan Kaleci provalar sırasında oyuncular metni okurken sürekli olarak fonda bir müzik çalmış, oyuncuların çalan müziği ve ritmini dinlemelerini, tümüyle müziğe teslim olmadan metni onunla uyum içinde dile getirmelerini talep etmiştir. Oyuncular nasıl ki o ana kadar yaptıkları pratik çalışmalarda müzikle uyum içinde hareket etmişlerdir, metni dile getirirken de aynı ilkeyi takip etmeleri gerekmektedir. Böyle bir yaklaşımın bu tez çalışmasının önceki bölümlerinde Türkiye'ye özgü bir iletişim biçimi olarak kavramsallaştırılan “ezgili söz” anlayışını yansılar nitelikte olduğu söylenebilir. Öte yandan bu yaklaşım geleneksel performans sanatlarındaki bütünsellik ilkesiyle de uyum içindedir. Kaleci tiyatrodaki söz, dans ve müziğin birliği

fikrini sıklıkla vurgulamaktadır; *Tiyatro İşte Bu Ağaç* kitabında bunu tasavvuftaki birlik fikrine (tevhit) bağlayarak şu şekilde açıklar:

Antik Yunan'da *musiki* tiyatronun bir başka ismi. Şiir, dans ve müzik arasındaki bölünmez bütünlük. Antik Yunan inancına göre musiki meleklerin dilini temsil ediyor. Tasavvuf inancına göre Bezm-i Elest'i. Hint inancına göre, cennetin dili. Ne olursa olsun, birbirinden ayrılmayan, bütünü oluşturan birlik. Ağacı ağaç yapan bütünlük gibi.

Musiki yalnızca kulaklarımıza seslenmiyor, ama içimizin derinliklerine. Bu sesi duyan içimiz coşuyor. İç dünyamızın biçimi yok. İçimizden taşan bu coşku dış dünyamızda, vücudumuzda biçim buluyor. Vücut buluyor. Vücudumuz dans ediyor. Aynı anda içimiz ve dışımız görüyor. Gördüğümüz söz oluyor. Söz şiir oluyor. Şiir çiçek.

Ağacın o çiçekte güzellik bulduğu an gibi, görünen ve görünmeyen dünyamız sözde güzellik buluyor. Çiçeğin meyveye dönüşmesi gibi, söz meyveye dönüşüyor, olgunlaşıyor. Yeniyor. İçimizdeki ağaç musiki ile besleniyor. Çiçek üstüne çiçek açıyor.

Bu söz bir ses değil, kelim. Onu söyleyen kamil insan. Söz bir nefes. O nefes görünenin ve görünmeyenin, varlık dünyasında yansımadır. O canlıdır. Aynada yansıyor dünyanın faniliğinde silinse de, içimizde bir denizin kayalara çarpması gibi yankılanmaya devam ediyor. Hatıralarımızı canlandırıyor. Onları besliyor. Söz sonsuz bir hatırlamadır.

Hatırlayan insan kendini bilir. Hatırlayan insan kendi kendinden beslenir.

Ağaç gibi, hem içimizi hem dışımızı besleyen bir gıda. Buradaki müzik makamlarla gerçekleşiyor. Bizden çok önce belirlenmiş titiz yasalarla. Dans ritimle, makamla uyum içindeki figürlerle.

...Her figür görünen ve görünmeyenin sadık tanıklığını taşıyor. Bu süreç ağacın beslenmesi gibi göğün ve yerin titiz yasaları ile besleniyor. Görünen ve görünmeyenin uyumu ve birlikteliği ile. Bu birlik çiçeğe hayat veriyor. Söz. Söz çiçek oluyor. Söz şiir. Tiyatro işte bu ağaç, o ağacın çiçeği ise şiir.

Ama sürecin kaynağı ne? Nerden geliyor? Müzik mi? Dans mı? Yoksa en son ortaya çıkan şiir mi?

Sözün müziği var. Ritmi var. Yani söz hem müziğin anası, hem de dansın. Çiçek gibi sonra ortaya çıkıyor. Çiçek nasıl yeniden ağaç olacak tüm zenginliğe sahipse, söz de müziğe ve dansa hayat verecek zenginliğe sahip.

Hayatın başlangıcında yalnızca söz vardı (2015b: 13-15).

Kaleci'nin yaklaşımının, içine şiiri, müziği ve dansı dâhil etse de konvansiyonel anlamda tiyatro olarak kalan yaklaşımlardan farklı olduğunu ayırt etmek önemlidir. Burada şiir, müzik ve dans, tiyatroya dışarıdan eklenip onu süsleyen öğeler değildir; onlar bizzat tiyatronun kendisidir. Böyle bir tiyatrodada sadece söz, şiir, müzik ve dans değil, ruh ve vücut, iç ve dış, zahiri ve batını boyutlar da birer bütündür. Bu durum

tıpkı bir ağacın köküyle, gövdesiyle, dallarıyla, yapraklarıyla, çiçekleriyle, meyveleriyle, tohumlarıyla bir olması, tohumdan ağaç, ağaçtan çiçek, çiçekten meyve, meyveden tohumun ortaya çıkması gibidir (Kaleci, 2015b). Kaleci *İnsana Ayna İnsan: Tiyatro* kitabında her şeyin başlangıcında yer alan sözün kaynağının ne olduğu sorusuna değinir; ona göre sözün de arkasında insanın içinden gelen, tam olarak kelimelere dökülemeyecek sesler vardır:

*Ah nideyim sahn-ı çemen seyrini cananım yok
Ah bir yanımca salınır servi hıramanım yok
Ah Ah hayranın olam yar
Dost dost kurbanın olam dost
Yellelli ye la la la mirim ye la li
Gel servi ye la la la ömrüm ye la li
Ah bir yanımca salınır servi hıramanım yok*

Ali İhsan: Bu şarkıda sözlerin geldiği öyle bir yer var ki, artık orada, tüm ifadeler yetersizleşiyor. Ah ah, oluyor, aman aman oluyor, Yellelli ye la la la, oluyor. Artık kelime yok. Artık gündelik akıl yok. Deyim yerindeyse, *melekler dili* tam olarak kendini ifade etmeye başlıyor, insan ruhuna en yaklaştığı yerler olarak değerlendirilebilir. ...

Elbette her dilin kendine özgü bir mantığı ve zihniyeti var, ama bir dilde, *aman* gibi artık dilin ötesinde, insan ruhunun yaşadığı halleri kapsayan seslerin olmaması, bana hep tuhaf gelmiştir.

Ya da bu tür seslerin mekanikleşmesi ve sıradan kelimelere dönüşmesi bana tuhaf gelmiştir.

Buna bir örnek vermek gerekirse, birine “Sus” demek istediğimizde burada kelimeye dökülemeyecek bazı sesler kullanırız. Yani yazılı olmayan, ama zoraki olarak yazılı olarak kağıt üzerine döktüğümüz sesler, örneğin “Şşışşt” gibi.

Fransızca’da ve İngilizce’de bu sesler şimdi yazılı olarak kullanılıyor ve hayatta da insanlar bu sesleri yazıldığı gibi söylüyor. Bir öğretmen öğrencisine susması için “Chut” diyor. ...

Yani, “Ah ah, ay ay”, gibi tamamen insanın içinden gelen ve zaten bir kelimenin tam olarak ifade edemeyeceği sesler, kurulaşıp, mekanik kelimelere dönüşmüş.

Sözlü dünyamızın, seslerimizin nasıl *yazılı kültürün* içinde hapsedildiğini belirtmek için söylüyorum bunları. Örneğin bir Antik Yunan tragedyası olan *Prometheus* adlı eser, “Ay ay ay ay ay ay ay ay ay ay ay ay ay ay ay” diyerek başlıyor.

Kimbilir bu belki de bir türkü, şarkıydı, ya da bir takım çılgınlardı. Fransızca’ya “Helas helas helas helas helas helas helas helas helas helas helas helas helas” diye çevrilmiş ve böyle oynanıyor. Yani biraz bizim “Eyvah eyvah...” gibi. Ama buradaki “Helas” kelimesi tam olarak “Eyvah”

kelimesinin derinliğine sahip değil. Yalnızca göstermecî, bir şeyi yaşadığını gösterir gibi bir şey.

Bunu oynayan oyuncunun durumu ise daha da vahim. Sol eli alnında, sağ eli hafifçe omuz üzerinde kalkmış, hepinizin bildiği klasik sözümona acıyı ifade eden bir biçimde, kuru ve duygusal bir biçimde on üç on dört kere “Helas”, diyor (2015a: 33-34).

Kaleci böyle bir tiyatro performansını bütünüyle batını boyutla bağlantısını yitirmiş bir performans olarak görmekte ve ondan Platon’dan ödünç aldığı terimle “taklidin taklidi” olarak söz etmektedir. Sözün geldiği yerle ilişkisini yitirmiş olan oyuncunun dayanacağı tek şey ise duygusallık olmaktadır. CRT St. Blaise çalışmalarında bu eğilime ısrarla karşı çıkmaktadır. Ekip gerek provalar sırasında gerekse birebir söyleşilerde Stanislavskiye oyunculuk yöntemini benimsemediklerini açıkça belirtmiştir. Onlara göre bu yöntemin etkisi altındaki Batılı ana akım tiyatro anlayışı içinde esas olan karakterlerin ne hissedip hissetmediği olmuş, ilgi bu duyguların oyuncuda iradi olarak nasıl yaratılacağına yönelmiştir. Örneğin Stansilavskiye “sihirli eğer” yöntemi buna dayanmaktadır. Böyle bir yaklaşımın hem tasavvufa, hem de onun etkisi altındaki geleneksel sanatlara aykırı olduğu söylenebilir. Kaleci araştırmacıyla yaptığı söyleşilerden birinde buradaki sorunlardan birinin duyguların insan kaynaklı olduğu, insanın kendisi tarafından yaratıldığı anlayışı olduğunu söylemektedir. Oysa tasavvufun da içinde bulunduğu eski geleneklere göre duygular, insana dışarıdan gelen, onun iradesi dışında oluşan, bu nedenle de kontrol edilemez olan şeylerdir. Gene de sufizmin ilişki içinde olduğu performans pratiklerinde ya da örneğin *nô*’da belli duyguların sürekli kılınmasını sağlama yolunda araştırmalar yapılmıştır. Türkiye’ye özgü performans geleneklerinde makamlar bu arayışın sonucu olarak ortaya çıkmıştır, çünkü tasavvuf geleneği aşk ya da cezb gibi duyguları ya da hâlleri sürekli kılmayı istemiştir. Burada gelenekler tarafından keşfedilen şey, belli pratiklerin insan bedeni üzerinde belli etkileri olduğudur; belli

makamlar içinde uzun süre hareket eden insanlarda gündelik-dışı, manevi bir hâl oluşmaktadır. Elbette bu durum kinestetik farkındalığın ve empatinin artmasıyla yakından ilişkilidir. Daha önce de tartışıldığı gibi belli makamlar belli duyguları ortaya çıkarmakla ilişkilendirilmektedir, fakat makam sisteminin varoluşundaki asıl amaç manevi bir hissiyatın yaratılmasıdır. Bu nedenle aslında makamlar Stanislavski yönteminde olduğu gibi dünyevi duyguların uyandırılmasıyla ilgilenmezler. Burada makam sistemini bir yol gösterici olarak yorumlamak mümkündür. Her meşk sırasında icracı makamlar tarafından kuralları belirlenmiş bir yola, bir seyre çıkmakta, bir arayışa koyulmaktadır. Bu deneyim yaşanmadan anlaşılabilir bir şey değildir. Bu nedenle bir ustanın çırağına bu yolu tarif etmesi mümkün değildir; tek yapabileceği çırağını da yanına alıp onunla birlikte yola çıkmaktır. Çıracı yolu ancak bizzat içinde seyrede seyrede öğrenecektir ki kendi de usta olduğunda çıraklarına öğretebilsin. Gene de her bir icracının yolda başına ne geleceği kendine özgüdür. Kaleci gene araştırmacıyla yaptığı bir söyleşi sırasında, oyuncunun yolda seyrederken başına gelen şeylerin dile getirilemez, üzerine konuşulamaz olduğunu düşündüğünü belirtmiştir. Aynı zamanda araştırmacı yönetmen Kaleci'ye, 'Köroğlu' provalarını sırasında strüktürler üzerine yapılan çalışmaları izlerken kendisinde bunların teatral makamlar olarak işlediği izlenimi oluştuğunu söylemiş, bu şekilde bir yorumda bulunmanın doğru olup olmayacağını sormuştur. Strüktürler ekibin on yıldır üzerinde çalıştığı bir ya da iki oyuncu tarafından gerçekleştirilen kısa aksiyonlardır. Araştırmacının bildiği ve 'Köroğlu' provalarında da kullanılan strüktürlerin sayısı üçtür ve bunlar *Hamlet*, *Macbeth*, *Othello* adlarını taşımaktadır. Kaleci ünlü İngiliz oyun yazarı Shakespeare'de tasavvufa benzer bir anlayış gördüğünden yıllar boyunca onun oyunları üzerine tasavvufun bakış açısı ile

çalışmış, sonuç olarak bu strüktürler ortaya çıkmıştır. Onun anlatımıyla bu strüktürleri bu üç oyunun DNA'sı gibi düşünmek mümkündür. Strüktürlerin oluşturulmasındaki temel ilke sadelik olmuş, *Hamlet*, *Macbeth* ve *Othello* oyunlarında anlatılanlar tüm süslerinden temizlenip arıtılmış, net ve açık bir hale getirilmiştir. Sade, soyut, gündelik hayattan farklı, kesinlik taşıyan ve ekibin “ideogram” olarak nitelendirdiği jest-hareketlerden oluşan bu strüktürler, konvansiyonel anlamda bir hikâye ya da aksiyon çizgisi içermemektedir. İdeogram kelimesi sözlükte ‘özleri veya düşünceleri sesleri gösteren harflerle değil çeşitli işaret veya simgelerle ifade eden yazı’ (Türk Dil Kurumu, 2015d) olarak tanımlanmaktadır. İdeogram fikrinden doğan *Hamlet*, *Macbeth* ve *Othello* strüktürlerinin daha çok bu oyunların içinden doğmuş birer türkü gibi çalıştıklarını söylemek mümkündür; zaten süreleri de bir türküden daha uzun değildir. Çalışmalar sırasında bu strüktürler sürekli bir döngü içine girmekte, strüktürün sonuna gelen oyuncu(lar), aksiyonu hiç kesmeden yeniden baştan başlamaktadır. Strüktürlerde en az oyuncu sayısı *Hamlet* için bir, *Othello* ve *Macbeth* için iki olsa da, strüktürler çalışılırken ilk oyuncu veya oyuncu çiftine katılan ve onu veya onları birebir ya da ayna simetriyle tekrar eden başka oyuncularla kalabalıklaşırlar. İlk oyuncuyu ya da oyuncu çiftini çoğaltan oyuncular aynı anda strüktürün farklı bir anı içinde - örneğin bir çift baştayken diğeri ortasında - olabilirler (Şekil 3). Strüktürlerin hareket çizgisi, başı ve sonu bellidir, fakat ritmi farklılık gösterebilir. Çoğu zaman müzikle birlikte, arada bir de sessizlikte çalışılırlar ve oyunculara ait hareketlerin ritminin müzikle uyum içinde olması beklenir. Her ne kadar *Othello* strüktüründe Othello ve Desdemona, *Macbeth* strüktüründe Macbeth çifti ve *Hamlet* strüktüründe Hamlet bulunsa da oyuncuların cinsiyeti, adı geçen Shakespeare karakterleriyle uyum sağlamak zorunda değildir. Zaten

ortada bir karakterin bulunduğu da söylenemez; bu kişiler sanki birer aksiyona dönüşmüştür. Strüktürler devam ederken zeybek, vs. gibi farklı geleneksel unsurları tatbik eden başka oyuncuların da onlara katılması mümkündür (Şekil 4).



Şekil 3: 'Leyla ile Mecnun' gösterimi, 2013 (*Project Ideogram*, 2013)
Ayaktaki üç oyuncu ve oturan iki oyuncu *Hamlet* strüktürünün farklı anlarında.



Şekil 4: 'Leyla ile Mecnun' gösterimi, 2013 (*Project Ideogram*, 2013)
Önde *Hamlet* strüktürü, arkada horon halkası.

Her ne kadar Kaleci makamlar ve strüktürler ile ilgili görüşlerini açıklarken bunları birbirine koşturarak tanımlamış olmasa da, araştırmacının ‘Köroğlu’ provaları sırasında tanıklık ettiği bir an bu görüşünü kısmen doğrular niteliktedir. Metnin oyuncular tarafından ezberlenmesinden sonra Kaleci, o sırada çok iyi bildikleri *Hamlet* ve *Macbeth* strüktürlerini çalışmakta olan oyuncuların bunların içine ‘Köroğlu’ metninden bir bölümü dâhil etmelerini istemiştir. Burada yöntem bu strüktürlerde bulunan, duruma göre pek çok anlam kazanabilecek ideogramların yeni metinle birlikte dönüşüp yeni anlamlar kazanmasıdır. Böyle bir çalışmayı makam sistemini çok iyi özümsemiş bir musikişinasın meşk sırasında doğaçlama beste yapmasına benzetmek mümkündür. Burada sanatçının bir boşluğun içinde değil, çerçevesini çok iyi bildiği bir geleneğin dili içinde yaratımda bulunması söz konusudur. Kaleci bu çalışma sırasında zorlanan, kimi zaman metnin etkisiyle ideogram ilkelerini unutup gerçekçi tiyatroya ait jestlere ve duygusallaşmaya meyleden oyunculara uyarıda bulunmuş, tüm hareketlerinin referansının sema olması gerektiğini ve ‘Köroğlu’ metnini çok iyi bildikleri strüktürlerdeki ilkeleri koruyarak, hatta onlardan yararlanarak dile getirmelerini talep etmiştir. Ona göre yıllardır ve bu provalar başladığından beri hemen hemen her gün geleneksel performans sanatlarına ait gündelik beden kullanımından uzak bir tiyatro dili içinde hareket etmekte olan oyuncuların ana akım tiyatroya ait bu eğilimlerin içine düşmesi şaşırtıcıdır. Görünen o ki CRT St. Blaise’in çeşitli geleneklere ait unsurları uzun saatler boyunca çalışmasındaki amaç, bu gelenekleri bir tiyatro yaratımı içinde olduğu gibi alıntılardan ziyade, oyuncuların onlara ait sanatsal dili kullanmakta ustalaşmaları, bir nevi ikinci doğaları haline getirmeleridir. Onlardan beklenenin çok iyi bildikleri belli “makamlar” içinde yaratımda bulunmak olduğu söylenebilir. Böylece tiyatro

geleneğin içi boş bir taklidi olmayacak, onun bir parçası, bir devamı olma niteliğini sürdürecektir.

Bu noktada strüktürlere dayanan bir çalışma yönteminin bazı benzerlikler taşısa bile Grotowski'nin çalışmalarından farklı olduğunu ayırt etmek önemlidir. Grotowski'nin de son dönemine ait fiziksel aksiyon çalışmaları içinde oyuncuların bir strüktür (yapı) oluşturmalarını talep ettiği bilinmektedir. Polonyalı tiyatroçunun Stanislavski'den esinlenerek skor olarak adlandırdığı bu yapılar, CRT St. Blaise'in strüktürleri gibi bir süreci bulunan, başı sonu belli olan aksiyonlardır. Bu tez çalışmasının ikinci bölümünde de tartışıldığı gibi bu yapılar, Stanislavski'de olduğu gibi bir fiziksel aksiyon çizgisine sahiptirler ve ideal olarak oyuncuyu bir yerden bir yere - gündelik düzlemden daha yüce bağlantıların olduğu bir düzleme - taşırlar (Grotowski, 2005; Richards, 2005). Grotowski'nin "yapı" olarak adlandırdığı şeyin ne olduğunu açıklarken "skor" ve "aksiyon çizgisi" terimlerini kullanıyor olması buradaki ayrımı anlamak açısından önemlidir. Skor (ya da partiyon) Batı müziğine ait bir terimdir ve temel olarak müziğin yazılı biçimine verilen isimdir (Türk Dil Kurumu, 2015h). Daha önce de tartışıldığı gibi, bir skorla ya da notasyonla çalışma fikri meşke dayalı geleneksel musikiye ve türk geleneğine bütünüyle aykırıdır. Oyuncunun bir skoru olması fikrinin de meşke dayanan bir tiyatro fikrine aykırı olacağı muhakkaktır. Öte yandan gene daha önce tartışıldığı gibi, Türkiye'ye özgü performans sanatı gelenekleri olay örgüsü ya da çizgisi gibi bir kavramı da reddetmektedir. Bu nedenle türkünün karakterine sahip olmayı hedefleyen bir strüktürün, aksiyon çizgisi fikriyle uyum göstermesi çok da mümkün görünmemektedir. Bu hem kuramcı, hem oyuncu, hem de seyirci tarafından anlaşılması zor bir meseledir. Strüktürler hem sabittir, hem de sabit değildir.

‘Köroğlu’ provalarının ilk aşamalarında bir yandan çok iyi bildikleri strüktürlere sadık kalmaya çalışan, öte yandan yeni ezberledikleri metni onun içinde dile getirmeye başlayan oyuncular kaçınılmaz olarak çeşitli uyumsuzluklar yaşamıştır. Kaleci onları uyumsuzluklara dikkat çekerek eleştirdiğinde, oyuncuların biri o an pratik etmekte olduğu strüktürün yapısını bozmak istemediği için bu durumun ortaya çıktığını söylemiştir. Yönetmen böyle bir yaklaşımın yazılı kültüre ait olduğunu belirtmiştir. Belli ki ona göre strüktürlere sadık kalmak, onlara skor gibi değiştirilemez şeyler olarak yaklaşmak demek değildir. Eleştiri yerini bulmuş, oyuncular bu noktadan sonra daha incelikli araştırmaya girişmişler ve yeni şeyler keşfetmeye başlamışlardır. Bu noktada oyuncuların icralarını tıpkı sözlü hikâye anlatımının Türkiye’deki temsilcilerinden olan, performans başlamadan önce sadece çerçevesi var olan bir metni performans anında oluşturan ve performans sona erdiğinde belleğinin derinliklerine gömerek unutan âşıklar gibi gerçekleştirmelerinin beklendiği söylenebilir. Burada sabit bir fiziksel aksiyon çizgisi ya da skor değil, bir makam söz konusudur. Bütün bunlarla birlikte, ‘Köroğlu’ provalarının son aşamalarının gösterime yönelik olduğunu ve oyuncuların aksiyonları ile müzisyenlerin icralarının sabitlendiğini belirtmek önemlidir. Gene de daha önce belirtildiği gibi CRT St. Blaise halka açık sunumu çalışmalarının küçük bir bölümü olarak görmekte, ‘Köroğlu’ çalışmasını tamamlanmış kabul etmeyerek halen sürdürmektedir.

3.1.3.2. *Mimesis*'in Reddi

‘Hakikat sadece tek bir düşte değil, pek çok düşte yatar’.
(*Binbir Gece Masalları*, 1974)

Mimesis ilk kez Antik Yunan filozofu Platon (2015) tarafından kullanılan bir kavramdır. Platon tiyatro ve oyunculuk kuramında önemli yeri bulunan bu kavramı ‘benzetme’ anlamında kullanmış ve *mimesis*'i benimseyen bir sanat anlayışını olumsuz sayarak eleştirmiştir. Platonik felsefeye göre - tasavvufta da olduğu gibi - içinde yaşadığımız dünya yalnızca bir görüntüler dünyasıdır ve asıl hakikat dünyasının bir yansıması, bir gölgesi, bir taklidinden öte bir gerçekliğe sahip değildir. Bu bağlamda örneğin marangozun yaptığı bir sedir, hakikat dünyasına ait sedir idea'sının bu dünyadaki görüntülerinden biridir, bir taklittir. Öte yandan sedirin resmini yapan ressam da bir taklitçidir. Üstelik marangoz gibi sedirin idea'sından değil, bu dünyadaki görüntüsünden yola çıktığı için hakikatten iki derece uzakta olan bir taklit üretmektedir. Platon benzetmeci ressamın eserini ‘taklidin taklidi’ ya da ‘gölgenin gölgesi’ olarak tanımlar ve marangozun üretiminden çok daha az değer taşıdığını savunur. *Mimesis* sanatçıları şeylerin aslını bilmeden üretmeye çalışmakla suçlayarak yerden yere vurur: ‘Yaptığı şeyleri bilmeyen bir usta! Ne hoş değil mi?’ (Platon, 2015: 345). Bu durum tragedya ve komedy sanatları için de geçerlidir; her ikisi de sadece görüntülerden ibaret olan bildiğimiz dünyanın bir benzetmesini üretmekte, ortaya koydukları sanat hakikatin gölgesinin gölgesi olmaktan öteye geçememektedir. Üstelik tragedya ve komedy şairlerinin *mimesis* ilkesiyle çalışması, insanın iyi yanının bir kenara bırakılarak daha az değerli olan ve dünyevi görüntüler tarafından kolayca etkilenen, coşkun, taşkın, değişken yanının beslenmesine yol açmaktadır. Benzetmeyle çalışan tiyatroya giden seyirciler sahnede

bulunan karakterlerle özdeşleşmekte, bu karakterlerin gösterdikleri duygular onlara da sirayet etmektedir. Böylece Platonik anlayışa göre kurtulması ya da en azından kontrol altında tutulması gereken duygular iyice körüklenmektedir.

CRT St. Blaise'in çalışmalarında Platonik *mimesis* eleştirisinin büyük ölçüde benimsendiğini söylemek mümkündür. Kaleci (2015a) ana akım tiyatro anlayışını 'hayatın sahte bir taklidi'ni ürettiği gerekçesiyle eleştirmekte, bu anlayışın bir çeşit duyguların sömürülmesi düzenine yol açtığını savunmaktadır. Bununla birlikte ekibin *mimesis*'e dayanan bir tiyatro anlayışını reddetmesine yön veren bir diğer kaynak, tasavvuf düşüncesi ve onun etkisi altındaki geleneksel sanatlardır. Daha önce de tartışıldığı gibi *mimesis* fikrine oldukça uzak olan bu sanatlar, ne Platonik anlamda benzetmeci ne de Aritotelesçi anlamda temsile dayalı sanatlar olarak kabul edilebilirler. Burada söz konusu olan durum, sanatçının ana konusu olan aşkın hakikati taklit ya da temsil etmekten ısrarla kaçınması ve onunla daha ziyade bir **teslimiyet** ilişkisi kurmasıdır. Bununla birlikte geleneksel sanatların temsilcileri, benzetmeci bir anlayış içinde dünyevi görüntülerle ilgilenen ve onları temsil etmeye yönelik bir sanat anlayışının İslam'ın ve tasavvufun ortaya koyduğu genel anlayışa bütünüyle aykırı olduğunun bilincindedirler. Kaleci (2015a) geleneksel sanatların temsilcilerinin benimsediği bu temel *mimesis* karşıtı anlayışı, ana akım tiyatrodaki duyguların temsiline dayalı oyunculuk anlayışıyla karşılaştırır. Ona göre benzetmeci anlayışın vardığı sonuç, geleneksel sanatlardaki manevi amaç ile çelişecek biçimde ve olumsuz anlamda "gösteri" olmaktadır:

Birisi "Ben Zeybeği yaparken kendimi Çakır Efe gibi hissettim" derse, ya da başka birisi "Ben Semah dönerken, ışıkları hissettim, tevhidi hissettim" derse, ona ne diyebiliriz?

Bir Semazenbaşı, semazenlere Sema'yı öğretirken şunu söyler: "Sema seni kabul etti" ya da "Sema seni kabul etmedi". Ne demek bu? Sema canlı bir şey, demek. Karar veren bir şey demek. Cem Ayini'nde Dede "Göz için

olmasın, gönül gözü için olsun”, der. Yüzyıllardan beri tekrarlanıyor bu uyarı. Demek ki *gösteri* tehlikesinin farkına çok önceden varmışlar (Kaleci, 2015a: 28).

Kaleci (2015a) semada bulunan, icracının geleneksel pratiğe kendini teslim etmesine dayalı bu anlayışın türkü geleneği için de söz konusu olduğunu savunur. Bir şarkı ya da türküdeki zenginliği deneyimlemek isteyen kişinin - ister icracı ister dinleyici olsun - yapması gereken, kendini onun açtığı dünyaya bırakmak, kendini ona teslim etmektir. Burada söz konusu olan, kişinin kendini duygularına kaptırması değil, kendini şarkının ya da türkünün makamına, bu makamın insanda ortaya çıkardığı manevi hâle bırakmasıdır:

*Ah nideyim sahn-ı çemen seyrini cananım yok
Ah bir yanımca salınır servi hıramanım yok
Ah Ah hayranın olam yar
Dost dost kurbanın olam dost*

Bu şarkıyı söylerken kendini kapıp koy verirsen, yalnızca duygularınla söyleyerek çoşarsan, kendini yitirebilirsin. Birden bire, dizginlerinden kurtulmak isteyen duygularını elden bırakmayacaksın. Çünkü her an yaptığın iş, sahte ve *gösteriye* dönüşebilir.

Sema Ayini sırasında, heyecanlanan, duygularını kontrol edemeyen, ağlayan kişiye, “Gözyaşlarımı içine akıt. Akıt da için yeşersin, gönlün yeşersin”, denir.

İnsan bu, bazen kendini tutamaz. Duygulanması en doğal şey. Ama sonra, o duygular kendisine bir tuzak olabilir. “Bak, ne duyarlıyım, ne kadar içten söylüyorum, yapıyorum”, tehlikesine düşebilir. Neden tehlike? Çünkü yaptığın an yaptığın şeyi görürsen, ikilik girer araya. Bu senin aklının olmaması, yaptığın şeyin bilincinde olmaman anlamına gelmiyor, ama *gösteriye* doğru yol alabiliyor bu ikilik.

Doğru yolda isen, bu şarkıyı söylerken, o şarkının makamı, usulü, içindeki muhteşem doğal uyum senin içini ısıtarak, seni sende yakarak eğitir. Buradaki eğitim *faydacı* değildir. Musikinin yasalarıyla eğitilirsin. Ruhunu eğitirsin. O zaman ruhun zenginleşir.

Burası işin bir yanı. İşin diğer yanı, bu şarkıdaki zenginliği görmek.

Farklı farklı kişiler tarafından söylene de, hep varolan hep hayatla ilişkisi olan ve içinde, ruhu olan bir şarkı. Canlı bir yapısı var, ölmüyor. Gördüğün bir ağaç, bir çiçek kadar canlı. “Ağaç gördüm, çok hislendim”, diyebilirsiniz. Sen ölüp gideceksin, o ağaç hep orada kalacak. O bulut hep orada, o kaya hep orada, o dağ hep orada... İçinde bulunduğun hale göre gördüğün şeylerle ilişki kuruyorsun. Ama senin ilişkin o ağacı değiştirmiyor.

Hal, dedik. Bir an sana sunulan bir ihsan gibi içinde doğan bir güneş, hal. Tanrı ilhamı. Elbette olaylarla, dış dünyayla ilişkisi olan bir durum, hiçbir

biçimde sende, senin iradenle gelişmeyen bir durum. Sevinç, hüzün gibi. Kimse “Ben hüzünlü olacağım”, diyerek hüzünlü olamaz. “Sevinçli olmak istiyorum”, diyerek sevinçli olamaz.

Bu hallerin istikrarlı, düzenli olması, sabitleşmesi ancak makamlar dünyasında oluyor. Bu şarkının anlamı ne? Hicaz. Kabaca, hicaz makamının özelliği ne? Yakıcıdır, aşk ateşi gibidir, aynı zamanda alçakgönüllülük duygusunu uyandırır. ...bu şarkı bir makam içinde sende bir *hal* uyandırabiliyor ve bu ölçülerle, belli yasalarla gerçekleşiyor.

...

Türkü söylemek diyoruz, demek ki bir şey söyleniyor ve öncelikle bir şeylerin *söylenmesi* gerek. O an nasıl bir *hal* içinde yaşandı? ...Neler olup bitti? Orada ne *söyleniyor*. Burada olup biteni bir hikaye gibi düşünmeyin, lütfen.

Sonra birileri yeniden ve yeniden *olup biten* başka şeyleri ekliyorlar. Herhalde yalnızca hikayeye dayalı tiyatrodaki gibi kurgulanmış sahte bir olay değil, gerçek başka bir olay var.

Bu olay bir *hikaye* değil. Hikaye ile sınırlanamaz. ...Burada...sanki değişmeyen *şimdiki an* tüm zamanların üstünde, zaman ötesinde bir *hakikat* olarak devam ediyor.

Hikaye anlatmada, genellikle akıla seslenilir. Hikayeden dersler çıkartılır. İbret alınır. ...doğu uygarlıklarına özgü eski bir üslup.

Türkülerde ise ibret alınacak şey insanın içinde, ruhunda dinlerken olup bitiyor. ...

Türküleri dinlerken söylerken, o anda, yaşarken, ruhumuzun içinde, tabiri caizse meleklerin diliyle bir *hatırlama* başlıyor. Sanki ruhumuz bunları yaşadı ve biliyor. Bir şeyleri hatırlıyor. Burada hikayeyi aşan bir durum sözkonusu.

Bize hayatın hakikati içinden canlı anlar geliyor. ...

...

İçine dalıp yol aldıkça, her türkü evrene, bir deryaya dönüşüyor. Sen onlarla bütünleştiğin zaman, onlar senin içinde ruhunu uyandırıyor. Onların her biri bir gülistan. Binbir çiçek (Kaleci, 2015a: 37-41).

Kaleci’ye göre bir şarkıya ya da türküye teslim olarak onun insanın önünde açtığı deryaya dalmak yerine, ona duyguların taklidini de içeren bir temsil anlayışıyla yaklaşıldığında, söz konusu şarkının ya da türkünün tüm gücü ve zenginliği yitip gitmektedir. Çünkü binlerce yıllık bir geleneğin içinden doğmuş olan bu eserler, hiçbir biçimde olay örgüsüne dayalı tiyatrodaki olduğu gibi tek bir dünyevi gerçekliğin temsiline bağlı değildirler. Burada Türkiye’ye ait performans geleneklerine özgü

zaman anlayışı - bir hakikat olarak şimdiki an - vardır. Yönetmen bu meseleyi genç oyunculara açıklamak için Karacaoğlan'a ait bir türküyü incelemeye koyulur:

Ali İhsan: ...türkülerde, hemen hemen aynı sözler ayrılık, hasret, gurbet gibi tekrarlanıp duruyor, ama bu sözlerin arkasında her seferinde sonsuz bir evren açılıyor, yaşamlar, yaşam kesitleri, söylenmeyenler ve her seferinde seni içine alan bir derya.

*Eğildim yüzünden öptüm
Adın neydi unuttum
Çağırmanı çağırmanı*

Diğerleri yine aynı:

*Adın neydi unuttum
Sorulmayı sorulmayı
Mendil yudum arıttım
Gülün dalında kuruttum*

Bu türkülerin dünyasına uzak birisi için bunlar anlamsız, fakir ve soyut kalabilir. ...

*Güzel ne güzel olmuşsun
Görülmeği görülmeği
Siyah zülfün tel tel olmuş
Örülmeği örülmeği*

Burada, güzel kelimesi iki kez kullanılıyor: *Güzel*, diyor, *ne güzel olmuşsun*. Acaba güzel, güzel oldu mu? *Görülmeği görülmeği*, derken, seni görmediğimden beri mi, demek istiyor? Uzun zamandır görmediğim için, sen eskisinden daha güzel olmuşsun. Acaba?

Siyah zülfün tel tel olmuş, ne demek bu şimdi? Paramparça olmuş, darmadağan. Demek ki, güzel, artık güzel değil, en azından biçimsel olarak. Söz oyunu var. *Örülmeği örülmeği*. Kimse örmemiş saçlarını. Kız deli mi oldu? Ne oldu o kıza? Değil mi? Acaba gerçekten Karacaoğlan'ın sevgilisi mi? Kızı mı, anası mı o? Kendisi mi?

*Bahçende gülün güllenmiş
Şeyda bülbülün dillenmiş
Koyunda memen kirlenmiş
Emilmeyi emilmeyi*

Hiçbir imge, tek bir insani gerçekliğe, tek bir zaman dilimine, tek bir hikayeye, tek bir açıklamaya sığmayacak kadar büyük. Dışımızda değil, içimizde açan bir güneş, bir ay gibi.

Bu güzelin çocuğu oldu, onu mu emziremedi, ya da hiç çocuğu olmadan başına büyük bir felaket mi geldi? Ne oldu? Bir şey var ama.

Emilmeyi emilmeyi

Adam emmediği için mi, çocuk emmediği için mi? Bizi kendi içimizde döndürüp sarmalayan dünyalar açılıyor. Sonu yok. Benim yaşadığımla, hissettiğimle sınırlanmayan, ama beni de dışına atmayan bir evren.

Size tiyatro yaptığımız için şimdi teknik bir konudan söz edeceğim. Tiyatroda *Üçbirlik Kuralı* diye birşeyden söz ediliyor. Tiyatroyu sınırlayan,

tiyatroyu bir edebiyat metnine, bir hikayeye, bir yere hapseden düşünceden.
...

Tiyatroyu *rasyonel* ama aynı zamanda yalnızca duygusal bir bakışla çerçeveleyen düşünce. Tiyatroyu tüm manevi boyutundan yalıtıp onu maddeleştiren bir düşünce.

Ne yapacağız şimdi? Bu türkülerde, *Üçbirlik Kuralı* yok. Yani, yer birliği yok, zaman birliği yok, olay birliği yok. Kimdir kahraman, kimi anlatıyor? Yok işte. Olması gerekmiyor demek ki. Değil mi?

Farzedelim ki...tiyatroyu Batı değerleriyle öğrenmiş bir tiyatro adamı ile karşılaştınız. "...bizim türküler de bir tür tiyatroymuş. Üstelik Üçbirlik Kuralı da yokmuş" dediğinizde, düşünün ki, ...bu düşünceyi çok yeni ve ilginç bulup etkileniyor. Hemen o heyecanla bu türküyü tiyatroya uyarlamak istiyor. Hadi hayal gücümüzü kullanalım biraz. Ne olacak sizce?

Neslihan: Karacaoğlan kendisi olacaktır, bir kız oyuncu da, onun sevgilisi.

Ali İhsan: Başka? "Mendil yudum arıttım", dediğinde ne olacak?

Ezgi: Elinde bir mendil olacak.

Ayhan: O mendil ile, ne bileyim, yalancıkta...terini silecek, gözünün yaşını silecek.

Ezgi: Kesin gül ağacından dekor yaparlar.

Neslihan: Türkünün sözlerini de diyalog yaparlar.

Ali İhsan: Yani her şey maddeleşip, hapsolacak. Geriye türkünün duygusal, ağdalı taklidi kalacak. Bir yandan da, birbirlerine içli içli söylenmeye çalışılan türkünün sözleri diyaloga dönüşecek. Bir şeyler seyirci için sunulmaya başlanacak.

Belki biraz abartarak resmediyoruz, ama genel olarak tiyatro dünyası böyle işliyor, yani her şey *gösteriye* dönüşüyor (Kaleci, 2015a,: 24-26).

Esinini türkü geleneğinden alan ve hakikati ifade etme yolunda tek bir insani gerçekliğin temsiline dayanmayı reddeden böyle bir tiyatro anlayışı içinde, olay örgüsü ya da dramatik çizgiye dayanan hikâye kadar, bir karakter fikri de abes kaçmaktadır. Kaleci (2015a) Stanislavskiye "karakter yaratmak" fikrini şiddetle eleştirir; ona göre bir oyuncunun bir karakter yaratmak için 'ben olsam ne yapardım' diye sorarak kendi tekil gerçekliğinden yola çıkması hayatın sahte bir taklidini ortaya koymaktan başka bir işe yaramamaktadır. Üstelik oyuncu bunu yapmak için kendisinin ve başkalarının duygularını ve iç dünyasını sömürmek zorunda kalmaktadır:

Oyunculuk eğitiminde, herkesin söylemekten zevk aldığı bir örnek var. Oyuncunun biri bir taksi şoförünü oynayabilmek için bir yıl taksi şoförlüğü yapmış.

Bu ne demek şimdi? Taksi şoförü insan değil mi? O yalnızca direksiyon sallayan birisi mi? Onu var eden taksisi, müşterileri ve direksiyonu mu?

Sonuçta söz konusu oyuncu taksi şoförü oldu mu? Birkaç kere o filmi gördüm. Hiç de bana bildiğim taksi şoförlerini anımsatmadı. Benim bildiğim taksi şoförleri insanlardı, kurgu değillerdi. Ya da bu oyuncudan sonra, karşılaştığım hiçbir taksi şoförü, bana o oyuncuyu anımsatmadı.

Peki bu taklidin taklidinin taklidi ne? Bu taklit zinciri, Nasrettin Hoca'nın hikayesindeki tavuğun suyunun suyunun suyu gibi. Nasrettin Hoca'nın hikayesinde dile getirdiği gibi *yalancı bir samimiyet*.

Hayatın sahte bir taklidi ve sonunda pazarlanan üç kuruşluk duygular. Burda oyuncu endüstrisi ve sinema endüstrisini de unutmayalım.

Yeniden türkümüze dönersek, bu türküde senin hikayen gibi binlercesi var. Baba-kız, anne-oğul, sevgili...binlerce insanın hikayesi. Karacaoğlan'dan da eski. Nereden geldiği, ne yaptığı belli değil, bir sürü insan bunu yaşamış.

...

İnsanlar yaşadıkları şeyleri *söylemişler* bu türkülerle. Türkü söyleyelim diye değil. Ekmek ve su gibi bir ihtiyaç onlar için. Bir ihtiyaç. Söylemek, dinlemek bir ilaç gibi. Ruhun ilacı gibi (Kaleci, 2015a: 42-43).

Peki oyuncu sahne üzerinde bir hikayeyi ve/veya bir karakteri temsil etmeyecekse, yapacağı şey nedir? Kaleci (2015a) bunu “tanıklık” kavramıyla açıklamaktadır. Her türlü temsil etme fikrinden özgür kalan oyuncu da, onun seyircisi de artık hakikate tanıklık etmek üzere oradadır. Tıpkı bir sema ayini ya da cem ayininde olduğu gibi. Kaleci bu durumu *İnsana Ayna İnsan: Tiyatro* kitabının sonunda, genç oyuncuların birinin CRT St. Blaise ile çalışması sonrası aldığı notlar biçiminde şu şekilde anlatır:

Kapadokya'daki çalışma sürecinde artık, tiyatro ve ben tanık olarak karşı karşıyaydık.

...Ali İhsan'ın sık sık tekrarladığı cümle kafamda dönüp duruyordu: Tiyatro kendini bilme sanatıdır.

...

İnanmak ve zannetmek. Yeniden benim için temel olan bu iki kelime hakkında düşünmeye başladım. ...

İnanmak yerine, tanık olmak, bir şeye tanıklık etmek daha doğru değil miydi?... benim geleneğimde, inanmak tanıklık etmekle beraberdi. Şehadet etmeyi işin aslı.

Tanık olmak birlikteliği beraberinde getirmiyor muydu? Aldığım nefes, kullandığım dil, diğerleriyle birlikte olduğum mekan bu tanıklığın bir parçası değil miydi?

Ben de, hayatın bir parçasıysam, hangi inançtan bahsedebilirdim? Ben de her şey gibi, vücuda gelmiş bir ruhum. Hem yaşama tanığım, hem de varlığımla başkalarının gözünde tanığım. ...

“Zannetmek, sanmak” ne kadar kaçamak kelimelerdi. ...yalan söylememin, gerçekten uzaklaşmamın bir yoluymuştu zannetmek, sanmak.

Tiyatro da bu zannetmek düşüncesi üzerine kurulmuyor muydu? Tiyatroda hayatı taklit ederek bir “Ben böyle zannediyorum”a dönüştürmek değil miydi? ...

...

Örneğin, *bir karakter yaratırken, ...ben olsam ne yapardım* sorusuna cevap vererek çalışıyorduk. Haliyle, *yaratım* dediğimiz şeyler, *ben*'imizin kötü birer taklidi olmaktan öteye gitmiyordu.

Aslında günlerdir konuştuğumuz, okuduğumuz, anlamaya çalıştığımız tiyatronun temelinde yatan gerçek, açık bir biçimde ortaya çıkıyordu: *Kendini bilmek* (2015a: 137-138).

Elbette burada ‘kendini bilmek’ ile kastedilen, daha önce de açıklandığı gibi, tasavvufi anlamda insanın kendi içinde saklı olan aşkın hakikati bilmesi, ona tanıklık etmesidir. Bununla birlikte daha önce de tartışıldığı ve Kaleci'nin de vurguladığı gibi - ‘Türküleri dinlerken söylerken, o anda, yaşarken, ruhumuzun içinde, tabiri caizse meleklerin diliyle bir *hatırlama* başlıyor. Sanki ruhumuz bunları yaşadı ve biliyor. Bir şeyleri hatırlıyor (2015a, 41) - , tasavvufi ‘kendini bilmek’ eylemi aslında bir **hatırlama eylemi**dir. Bir türküden alınacak ibret tam da budur. Burada icracıya düşen görev hem hatırlamak hem de hatırlatmaktır.

Kaleci'nin CRT St. Blaise'in tiyatro anlayışına dair dile getirdiği tüm bu ilkeler ‘Koroğlu’ provaları sırasında etkin olarak işlemiştir. Önceki bölümde oyun metninin konvansiyonel anlamda bir olay örgüsü ve karakterler içermediğinden, daha çok türkü geleneğine ait bir anlatı yapısına sahip olduğundan ve oyuncuların provalar sırasında gündelik hayatın taklidi ile birlikte duygusallıktan da uzak durma yönünde teşvik edildiğinden söz edilmişti. Burada artık hayatın temsili ya da bir metnin ya da

karakterlerin temsili söz konusu değildir. Araştırmacının gözlemi oyuncuların Köroğlu'nun hikayesini **temsil etmek yerine**, son derece kendine özgü bir biçimde **anlattıkları** yönünde olmuştur. Aslında anlatı sanatı Platon'un, *mimesis*'e dayanan tiyatroya nazaran tercih ettiği bir biçimdir. Çünkü ona göre, anlatıda taklitten kaçınma olanağı vardır:

- Şair bize başkalarının söylediği sözleri, bu sözlerin nerede, nasıl söylendiğini anlattığı zaman, yaptığı iş bir anlatmadır sadece.

- Tabii.

- Ama şair bu sözleri söylerken, kendisi değil, bir başkasıymış gibi davranırsa, nedir o zaman yaptığı şey? Bir başkasının yerine geçmek, sözünü bir başkasının kişiliğine, elinden geldiği kadar uydurmak değil mi?

- Evet.

- Peki, bir insan sesini, davranışını bir başkasına uydurmaya çalıştı mı ne yapmış olur? Benzemek istediği kimseyi taklit etmiş olmaz mı?

- Olur.

- Demek ki, Homeros da, bütün şairler de anlatmalarında taklide başvururlar.

- Evet.

- Ama şair kendini hiç gizlemezse, anlattıklarına taklit karışmaz. Gene, nasıl olur, kavrayamadım, dememen için anlatayım: Homeros, Khryses'in kızı için kurturmalık getirerek Akhai'luların ayaklarına kapanmaya geldiğini söyledikten sonra, kendisi Khryses olmuş gibi değil de, Homeros olarak konuşsaydı, işe taklit karışmaz, bu bir anlatma olurdu. Örneğin şöyle; ama ben vezinsiz konuşacağım, şair değilim: "Rahip geldi, Tanrılardan Akhai'luların burunları kanamdan Troya'yı almalarını diledi. Kurturmalığı alıp kızını serbest bırakmalarını istedi. Sözlerini bitirince, Akhai'lular rahibe saygılarını ve bu işe razı olduklarını bildirdiler. Fakat Agamemnon küplere bindi. Hemen kalkıp gitmesini bir daha da oraya ayak basmamasını, yoksa ne anasının ne de rahip kılığının kendini koruyacağını söyledi. Kızını bırakmak şöyle dursun, ihtiyarlayıncaya kadar, Argos'ta yanbaşında alıkoyacağımı da ekledi sözlerine. Evine sağ salim dönmek isterse, kafasını kızdırmadan çekilip gitmesini buyurdu. İhtiyar bunları duyunca ürktü, bir şey demeden kalktı gitti. Ama, oradan uzaklaşınca Apollon'a bütün yüreğiyle yalvarıp yakardı. Tanrı adlarını sayıp döktü, ona şimdiye kadar sunduğu adakları, kurbanları hatırlamasını, bunlardan hoşnut kaldıysa, oklarını Akhai'luların üzerine yağdırıp döktüğü gözyaşlarının acısını çıkarmasını diledi." İşte dostum, taklide başvurmadan düpedüz anlatma böyle olur.

- Anladım.

- Şunu da anla öyleyse, bir destandan kişilerin sözleri dışında, şairin dediklerini çıkarır da, yalnız konuşmaları bırakırsak, deminkin tam tersi bir anlatma yapmış oluruz.

- Haa! Şimdi anladım. Tragedyada gördüğümüz çeşit budur. Demek, şiirin iki türlü anlatma yolu varmış: Biri, dediğin gibi tragedyada ve komedyadaki taklit yolu, öteki, şairin olan biteni kendi anlatması (Platon, 2015: 83-85).

‘Köroğlu’ metni, anlatıda olduğu gibi, anlatıcı şairin ve hikâyedeki kişilerin sözlerini bir arada içermekte, tiyatrodaki olduğu gibi şairin dediklerini çıkarıp oyuncuların *mimesis*’e mahkûm etmemektedir. Bununla birlikte oyun, örneğin Peter Brook’un büyük Hint destanı *Mahabharata* uyarlamasında olduğu gibi, her biri bir başka oyuncu tarafından *mimesis* ilkesine bağlı kalınarak canlandırılan mitik karakterler ile gene bir karakter olarak çizilen bir anlatıcıyı içermemektedir (*The Mahabharata*, 1989). Araştırmacının gözlemi sahne üzerinde oyuncuların her birinin hemen hemen her an birer anlatıcı olduğu şeklindedir; her ne kadar kimi anlarda sahne üzerinde bazı hikâyeye kişilerini görüyor gibi olsak da, oyuncuların hiçbir anda bütünüyle kendilerinden uzaklaşıp bir karaktere dönüştükleri söylenemez. Buradaki temel anlayış canlandırmak ya da temsil etmek değil, **andırmaktır**.

Zaten ‘Köroğlu’ oyunundaki anlatı, Platon’un örneklediği biçimde sıradan bir hikâyeye anlatımı da değildir. Burada söz, musiki ve dans birleşmiş ve daha çok Doğu’ya ait performans geleneklerine özgü olduğu söylenebilecek özel türde bir anlatı biçimi, sembolik bir icra dili ortaya çıkmıştır. Bu Doğulu sembolik performans diline bir örnek vermek gerekirse, Hint Kathakali performans geleneğinde bulunan “açan nilüfer çiçeği” hareketinden bahsetmek mümkündür. Bu hareketi gerçekleştiren Kathakali icracısı aynı anda eliyle sembolik bir şekilde kutsal nilüfer çiçeğinin açılışını ifade eden bir hareket yaparken, öte yandan yüzünde bu çiçeği gören insanın hayranlık ifadesini taşıyabilmektedir (Şekil 5). Burada aynı zamanda, icracının, gerçekleştirdiği bu aksiyon sayesinde sembolik olarak Hinduizm’de kutsal sayılan

nilüfer çiçeğine dönüşmesi ve böylece bu çiçeğin taşıdığı kutsallığı kendine aktarması da söz konusudur (Zarrilli, 2000).



Şekil 5: Kathakali’de “açan nilüfer çiçeği” hareketi (Manohara Upadhyaya, 2009)

Önceki bölümde söz edildiği gibi, CRT St. Blaise bu sembolik icra dilini ifade etmek üzere ideogram terimini kullanmaktadır. Kaleci ideogram fikrini gene genç bir oyuncunun CRT St. Blaise ile çalışması sırasında aldığı notlar biçiminde şöyle anlatır:

Ideogram fikrini açıklarken, ideogram kelimesinin kesinlikle hayali, kavramsal ve egzotik bir kelime olmadığını, tersine bizim geleneğimizle çok sıkı bağı olan bir zihniyet olduğundan sözetti.

Sema’dan örnek verdi. Sema Ayini’nde Semazen’in içine girdiği duruşta, harf gibi bir mana dile gelmektedir. Semazen sağ elini göğe, sol elini yere doğru açıp, başını hafifçe sağ tarafına düşürdüğünde, gözlerini kalbine yöneltir. Bu anda, vücut, akıl ve ruh aynı noktada birleşmiştir.

Yani, ideogram bir sesin veya bir düşüncenin sembolik olarak ifade edilmesidir. Bu anlamda tiyatrodaki ideogram çok önemli. Aklın, kalbin ve vücudun bir bütünlük içinde aynı manayı ifade etmesidir (2015a: 133).

Bu noktada Kaleci'nin tanımladığı anlamda bir ideogram'ın tek bir gerçekliğin temsili ya da sembolü olmadığını, Kathakali'deki nilüfer eylemi gibi fiziksel bir hareketten çok daha fazlası olduğunun ve aynı anda pek çok şeyi ifade edebilecek ve farklı boyutları içerebilecek bir yapıya sahip olduğunun altını çizmek önemlidir. Örneğin semadaki temel duruş (Şekil 6) 'derviş gökten kutsal olanı alıp yere, bu dünyaya veriyormuş' biçiminde tek boyutlu ve benzetmeye dayalı bir biçimde açıklanmaya kalkışıldığında, bu duruşta saklı olan tavır ile birlikte diğer anlamlar ve boyutlar, örneğin insanın yer ve gök arasında yer alan varlığına dair ifade, aynı anda hem fani hem de sonsuz oluşu, içinde taşıdığı hakikat, dervişin tevekkül hâli, vb. es geçilmektedir. Sema bir gösteri değildir ve benzetmeci mantığa dayalı bir gösteri haline geldiğinde zenginliğini kaybedip, kuruyup ölmektedir. Benzer şekilde semah icrası sırasında icracılar birbirlerine dönük şekilde kollarını iki yana açtığında (Şekil 7) 'bu turnanın temsiliymiş' demek, bu duruşun taşıdığı temel insani tavrın ve diğer pek çok anlamın göz ardı edilmesine yol açmaktadır.



Şekil 6: Sema (UNESCO, 2015)



Şekil 7: Semah (Alevi Kütüphanesi, 2015)

Tek bir ideogram bize aynı anda pek çok şeyi anlatmaktadır. Üstelik burada temsilden öte bir durum söz konusudur. Sema ya da semah sırasında karşımızda çeşitli eylemlerde bulunan kanlı canlı insanlar vardır; bu insanlar bir hâl içindedirler ve izleyiciler buna tanıklık etmek üzere oradadırlar. Daha önce de söz edildiği gibi, ideal olarak sema ya da semahı gerçekleştiren insanların içinde bulunduğu bu özel manevi hâlin, izleyicilere sirayet etmesi, onlara ilham vermesi beklenir. Zaten CRT St. Blaise'in önerdiği tiyatrodaki seyircilerin yaşayacağı şey de bundan fazla değildir; onlar kendini bilmek ve hakikate tanıklık etmek için bir yola giren oyuncunun hâline tanıklık etmek ve bundan ilham almak üzere oradadırlar. Burada bir insan olarak oyuncu sadece hareket eden bir beden değil, anlamla yüklü bir varlıktır. Kaygusuz Abdal tasavvufun insan anlayışını yansıtan dizelerinde şöyle söyler:

Bu adem dedikleri
El ayakla baş değil
Adem manaya derler
Suret ile kaş değil
Gerçi et ü deridir
Cümlelerin serveridir
Hakk'ın kudret sırrıdır

Gayre bakmak hoş değil

...

Kendi özünü bilen
Maksudun bulan kişi
Hakk'ı bilen doğrudur
Yalancı kallaş değil

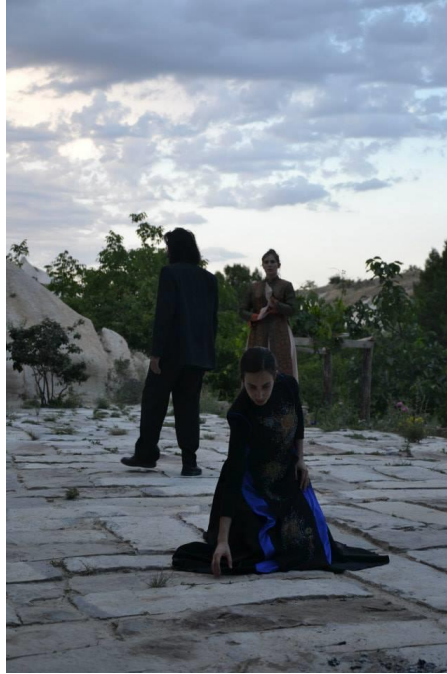
Bu kaygusuz abdal'a
Aşık demen dünyada
Nakş ü suret gezetir
Maksudu nakkaş değil (Akor Merkezi, 2015a).

Tasavvuftan yoğun olarak etkilenen Kaleci için, tiyatrodan en önde gelen şeylerden biri manadır. 'Köroğlu' provaları sırasında, ideogram'a dayalı çalışmanın *mimesis*'e dayanmasa da içi boş hareketlere dönüşmemesi gerektiği konusunda uyarıda bulunmuştur. Oyunculara açık bir şekilde duygularla değil, akılla oynamalarını söylese de, burada tiyatrodan bütünüyle kopmak söz konusu değildir. Kaleci örneğin zeybeğin sadece bir dans olmadığını vurgulamıştır; orada bir engeli aşan bir insan vardır ve oyuncu bunun farkında olarak icrada bulunmalıdır. Bunu sağlamak üzere, ilk provalardan birinde zeybek çalışmasını yapan oyuncunun önüne çeşitli boylarda taşlar yerleştirmiş, oyuncudan bu taşlarla ilişki kurarak çalışmasını talep etmiştir (Şekil 8). Bir başka gün Macbeth struktürleri çalışılırken örneğin kanlı bir bıçağın yerden alınmasından hareketle ortaya çıkmış olan bir ideogram'ı (Şekil 9), bu eyleme ait itkileri bir yana iterek yapmanın doğru olmadığını, burada altta tiyatro olması gerektiğini, yoksa geriye içi boş hareketlerden başka bir şey kalmayacağını söylemiştir. Yaptığı uyarı şu şekildedir: 'Altta tiyatro olmalı, bu hareketler onun üstüne gelmeli'. Nasıl ki ona göre türküler çeşitli insani gerçekliklerden doğmuş, fakat onların ötesine geçerek tek bir gerçekliğe bağlanamayacak, son derece zengin ifadeler dönüşmüştür, ideogram'lara da bu şekilde yaklaşılmalıdır. Bir türküye ya

da ideograma yol veren insani gerçeklik, onun çok ötesine geçilmiş olsa da halen oradadır.



Şekil 8: 'Köroğlu' provaları (*Civil Society Dialogue Contemplations Project*, 2015)



Şekil 9: 'Leyla ile Mecnun' gösterimi, 2013 (*Project Ideogram*, 2013)
Öndeki iki oyuncu *Macbeth*, arkadaki oyuncu *Hamlet* strüktürünü gerçekleştiriyor.

Anlatı meselesine geri dönersek, ‘Köroğlu’ oyununda oyuncuların bir arada gerçekleştirdiği bir çeşit çoğul anlatı bulunduğunu söylemek mümkündür. Örneğin oyunda yer alan önemli bölümlerden biri, Köroğlu henüz çocukken babası Yusuf’un Paşa tarafından kör edilmesinin anlatıldığı, bir önceki bölümde ilk dizeleri alıntılan ‘Zulüm Vadisi’ adını taşıyan bölümdür. Bu bölümde sekiz oyuncu yer almaktadır ve hikâye Köroğlu’nun ağzından anlatılmaktadır. Oyuncular oyunun tümünde olduğu gibi burada da belli hikâye kişilerinin canlandırıcısı olarak yer almazlar; kimi anlarda belli karakterlere bürünmüş gibi görünseler de, aslında sürekli geçişken bir hal içindedirler. Bu bölümde yer alan oyuncuların ikisi (ekipten bir Türk, bir Fransız oyuncu), oyunun büyük bölümünde de olduğu gibi, bir küçük koroymuşçasına aynı anda konuşarak metnin büyük bölümünü dile getirmektedir. Metinde Köroğlu’nun ağzından yapılan anlatının içinde, baba Yusuf’un ve Paşa’nın sözleri de bulunmaktadır. Metni dile getiren iki oyuncu hem Köroğlu’nun ağzından yapılan anlatı sırasında, hem de hikâye kişilerinin sözlerini dile getirirken seyirciye dönük biçimde yerde otururlar ve hikâye kişilerinin konuşma dışında kalan eylemlerini hemen hemen hiçbir anda gerçekleştirmezler. Paşa ve Yusuf’a ait konuşma dışında kalan eylemleri gerçekleştirme görevi, çeşitli ideogram’lar aracılığıyla hareket eden iki başka oyuncunun sırtındadır. Burada sanki bir hikâye kişisi üç ayrı oyuncuya bölüştürülmüş gibidir. Örneğin anlatı içinde yer alan Paşa’nın sözlerini iki kişilik koro dile getirirken, Paşa’nın hareketlerini ekipteki üçüncü kadın oyuncu gerçekleştirmektedir. Öte yandan örneğin Paşa ve Köroğlu’nun karşı karşıya geldiği anda, iki kişilik koro anlık olarak çocuk Köroğlu’yu andıran ideogram’lar gerçekleştirmektedir. Burada iki ayrı zamanın bir araya gelmesi söz konusudur. İki oyuncu aynı anda hem yetişkin Köroğlu’nun ağzından olup biteni anlatmakta, hem

de çocuk Koroğlu'nun fiziksel eylemlerini yerine getirmektedir. Bu sırada metin şu şekilde akmaktadır:

Kor şiş dağladı babamın gözlerini. Kor şiş babamı kör etti. Düştü yere, babam. Koştum ben.

Kimsin, dedi Paşa.

Sustum, ben. Baktım gözlerine, baktım, ben. Yere baktım. Babama baktım. Babamdan toprağa akan kana baktım, ben.

Bana bak, dedi. Paşa'ya baktım, ben. **Sen, bu adamın oğlusun. Kor demir dağladı gözünü. O artık kör. Sen Koroğlu'sun.**

Ellerimden tuttu babam Yusuf. Doğruldu (Kaleci, 2015c).

Bundan sonra gelen anda, Koroğlu'nun babası Yusuf'un konuşması artık koro yerine baştan beri bu hikâye kişisine ait ideogram'ları gerçekleştirmekte olan Balili erkek oyuncuya geçmekte, bu sırada tüm eylemler tiyatrodan daha alışık olduğumuz biçimde tek bir oyuncu tarafından icra edilmektedir. Gene de bu durum yukarıda açıklanan temel anlatı yapısını zedelememektedir.

Bütün bunların yanında, oyunda art arda bulunan ve 'Anne' ile 'Baba' adını taşıyan iki bölümün icrasında da farklı bir durum ortaya çıkmaktadır. Bu bölümlerde Koroğlu'nun annesi ve babası anlatılmaktadır. 'Anne' bölümünde metin aynı iki kişilik koro tarafından Türkçe olarak, 'Baba' bölümünde ise dört kişilik başka bir koro tarafından Fransızca olarak dile getirilmektedir. 'Anne' bölümünde yerde oturan koronun arasında kendi kültürüne ait geleneksel bir kadın maskesi takmış olan Balili erkek oyuncu belirir (Şekil 10); bir süre sonra aynı oyuncunun, yüzünde takılı olan maskeyi çıkarıp eline aldığı görürüz. Elindeki maskeyi bir kukla gibi kullanarak oynamayı sürdüren bu oyuncu sayesinde, sahne üzerinde bir anlığına Koroğlu'nun annesi ve babası yan yana görünür. Burada da iki farklı hikâye kişinin eylemlerini ifade etme görevi, tek bir oyuncunun sırtına yüklenmiştir. Aslında 'Koroğlu' oyunu bir türküye her an herkesin bir yerinden katılabilmesi gibi, her

oyuncunun her sözü ya da eylemi gerçekleştirebileceği bir yapıya sahiptir. Bu noktada provaların ilk aşamasında Kaleci'nin, metnin tamamının Kapadokya halkından oluşturulacak bir koro tarafından dile getirilmesini önerdiğini belirtmek önemlidir. Bu öneri zaman kısıtlaması nedeniyle hiç denenmemiştir, fakat oyunda oynayan tüm oyuncular tarafından onaylanmıştır.



Şekil 10: 'Köroğlu' provaları (*Civil Society Dialogue Contemplations Project*, 2015)

Araştırmacının gözlemi, çeşitli hikâye kişilerine ait sözlü ve sözsüz eylemlerin farklı oyuncular arasında bölündüğü ya da tek bir oyuncuda birleştirildiği böyle bir yapının, anlatıyı zayıflatmak yerine güçlendirdiği yönündedir. Oyuncular ve seyirciler böyle bir yapı içinde *mimesis*'e bağlı tiyatroya ait alışkanlıklardan büyük ölçüde uzak kalarak, sembolik bir anlatı dilini daha kolay benimsemektedirler. Örneğin maskeyle Köroğlu'nun annesini, daha sonrasında Köroğlu'nun babasını oynayan Balili oyuncu, oyunun sonlarına doğru Köroğlu'nun kendisi olabilmektedir. Elbette ki böyle bir tiyatrodan artık oyuncu/karakter arasında var olan sıradan bir temsil ilişkisinden ya da duygusal bağlantıdan söz etmek mümkün değildir.

Oyuncular artık bir karakter yaratmakla uğraşmamaktadırlar. Sahne üzerinde ifade edilenler ise gündelik gerçekliğin kodlarından veya onun bir taklidi olmaktan oldukça uzaktır. Yukarıda da belirtildiği gibi oyuncuların görevi, oyunda olup bitenleri temsil etmek değil, andırmaktır.

3.1.3.3. Bireyselliğin Eleştirisi

Önceki bölümlerde etraflıca tartışıldığı gibi, Türkiye'ye özgü performans geleneklerine özgü sanat anlayışı, Batılı modern “güzel sanatlar” fikrine oldukça uzaktır. Bu gelenekler sadece kendi için var olan ve nihai amacı güzellikten başka bir şey olmayan bir sanat anlayışından ziyade, insana manevi gelişimi için bir yol sunan bir zanaat olarak sanat fikrini benimsemektedirler. Bu bağlamda, güzel sanat tanımında olduğu gibi sanatçının bireysel ifadesi ve yaratıcılığı değil, geleneğin kuşaktan kuşağa aktarılan ve kolektif bir yaratımın ürünü olan kurallarının izlenmesi ön planda tutulmaktadır. Geleneksel sanatların temsilcileri hep yeniyi arayan yaratıcı dehalar değil, geleneğin içinde, ona sadakatle üretimde bulunan zanaat erbablarıdır. Bu anlayışın ardında yatan bir diğer önemli neden, İslam ve ona bağlı tasavvuf düşüncesinin etkisidir. Daha önce de belirtildiği gibi, tasavvuf geleneğine göre insanın manevi arayışında karşısına çıkan en büyük engel kendi benliğidir ve nihai amacı benliğinden dünyevi olan tüm diğer şeylerle birlikte kurtulması olmalıdır. Böyle bir anlayış içinde sanatın tanımında bireysel yaratıcılık fikrinden uzak durulması çok da şaşırtıcı olmasa gerektir. Geleneksel sanatlar bağlamında sanat, insanın bireysel yaratımı değil, fakat ona bağlılanan bir lütuftur. Bu temel anlayış bugün geleneksel performans sanatlarının icrasında kısmen yaşıyor olsa da, tiyatrodaki hemen hemen tamamen terk edilmiş görünmektedir. Günümüz tiyatro çevrelerinde

oyuncunun sanatı temel olarak bireysel yaratıcılığa bağlı olarak tanımlanmaktadır. Stanislavski'nin oyunculuk yönteminin özü olarak kabul edilebilecek “bir karakter yaratmak” terimi bu durumu fazlaca açıklamaya gerek kalmadan özetlemektedir; oyuncu rolünü oluştururken kendisinden yola çıkacaktır. Aynı durum oyuncudan oynadığı rolün aksiyonu yanında bir ek aksiyon daha yaratmasını talep eden Brecht için de geçerlidir. Oyunculuk sanatını insanın ruhani gelişimi ile ilişkilendiren Grotowski bile güzel sanat anlayışının mirası olan bireysel yaratıcılık fikrine eleştirel yaklaşmamış, oyuncuların rollerini ya da aksiyonlarını kendi kişisel hayatlarından yola çıkarak oluşturmalarını talep etmiştir. Tüm bu oyunculuk yaklaşımlarında ortak olan tiyatro sanatının en önemli kaynağı olarak oyuncunun ben'ini görmeleridir.

Kendi tiyatro anlayışını kurmak için Türkiye'ye ait geleneksel sanatlardan ilham alan Kaleci (2015a; 2015b) hem güzel sanatlar anlayışını, hem de onun temel yapı taşlarından biri olan bireysel yaratıcılık fikrini şiddetle eleştirmektedir. Ona göre bireysellik günümüz dünyasına ait temel sorunlardan biridir ve geleneksel sanatlarda olduğu gibi CRT St. Blaise'in ortaya koyduğu oyunculuk çalışmalarında da yeri yoktur. Yönetmen tasavvuf düşüncesinden hareketle sanatı - ister icracı ister seyirci olsun - kişinin insan olma hâlini keşfedeceği bir yol olarak tanımlar. Bu anlayışa göre sanatın kaynağı insanın benliği değil, ona lütfedilen aşktır. Gönlünde aşkı duyan insan, başka türlüünü yapamadığı için sanat üretiminde bulunmaktadır. Kaleci'nin sanatın kaynağını ve sanatçının içinde bulunduğu hâli âşıklık geleneğiyle aynı biçimde tanımlaması kayda değerdir. Bununla birlikte her ne kadar aşk sanatın kaynağı olsa da, Kaleci'ye göre aşkın bir gösteriye dönüştürülmesi mümkün değildir. Böyle bir durumda ortaya çıkan şey, aşkın bir taklidi, hatta daha da kötüsü bireyselliğe dayalı sanat anlayışının etkisiyle aşkın hâlinin gösteri haline getirilmesi

olacaktır. Aşık-sanatçının görevi bir gösteri ortaya koymaya çalışmak değil, önünde açılan aşk yolunda maşukuna doğru seyretmek ve bu seyir sırasında hayata tanıklık ederek bu tanıklığa seyircisini de davet etmektir:

Ali İhsan: ...Sanatın hedefinin yalnızca estetik olması demek, çok tuhaf.
...Sanat yapmak için sanat yapılır mı?

Aşık olduğunda şiir yazan ve sonra eline kalem almayan bir genç ile şairin farkı ne? Şair bütün hayatı boyunca şiir yazmaya devam eder, başka türlü yapamaz. Aşkını sürdürür. Elinden de başka bir şey gelmez. Sürekli aşığı tarafından çekim halindedir. Ama bununla yaşamayı öğrenmesi gerektir. Nasıl?

Bir usta tarafından elde edilen yapma becerisinden söz ettin. ...Aşık olmayı öğrenmez, ama bu aşk yolunu nasıl yaşaması gerektiğini öğrenir.

Erica: Öyleyse, şiir bir yol mu?

Ali İhsan: Evet. Bir seyir yolu. Bu yolda seyir etmek, yürümek. Bunu yaparken de hem yolu seyretmek hem de yola hayat verene doğru seyir etmek.

Bu seyir içinde ilerleyebilmesi için, bu yolda daha önce yürümüş, yolu bilen ona yolda ilerlemenin bilgisini öğretecek bir rehber ihtiyacı vardır. Yoksa...bu yolda çıkmazlara düşebilir, yolun sonunda olan, yola hayat veren ve sürekli onu kendisine çeken aşığını [maşüğünü] unutabilir. Bir rehberin ona öğrettiği yapma becerisi ile yolun zanaatını öğrenir. Bu zanaat onu olgunlaştırır. Böylece seyrine devam eder. Bu seyirde ne yola hayrandır, ne de yolda kendisine rehberlik edene.

Sanat bir seyir yoludur. Bir aşk ilhamı. Bu yolda insan olmanın halini keşfetmektir. ...

Yalnızca hedefi güzellik olan bir sanat hayatın dışında bir sanattır. Bireyin yaşarken geçici olarak hissettiklerini yansıtmaktan başka bir şey yapmaz. Ayrıntılara ve biçime tutsak bir sanattır. Bu kültür adına cilalanmış, paketlenmiş hayatın dışında bir sanattır. Aşkı unutmuş, aşığın yalnızca görünümünü tasvir eden, estetik bir sanattır.

...Yüzeysel bir biçimde aşk fikrini *gösteri* olarak sunmaktan öteye geçemez. Daha da kötüsü, ortaya aşkın çok kötü taklidi, yalnızca kendini seven ve kendine aşık olanın *gösterisi* çıkar (Kaleci, 2015b: 40-41).

Kaleci'ye göre sanatın bir taklit olmaktan, bir gösteri olmaktan kurtulması için yapılması gereken, bugün dünyaya hâkim olan "ben kültürü"nü farkına vararak onun dışında hareket etmeye çalışmaktır. Aslında burada geleneksel sanatlarda olduğu gibi bir teslimiyet durumu söz konusudur. Kişinin yapması gereken en önemli şey, önünde açılan dünyayla bir olduğunu fark ederek onunla ikiliğe dayanan bir

özne-nesne ilişkisi kurmaktan kaçınmaktır. Kaleci genç oyuncularla diyalogu içinde bu durumu şu şekilde anlatır:

...sen az önceki cevap verme biçiminle, kendi türkülerine bir Fransız gibi yaklaştığını bilmiyorsun bile. “Bu türkü bana dokunuyor”, diyorsun. Bu ne demek?

Ben Fransa’da yaşıyorum. Fransızlar da aynı şeyi söylüyorlar. ...

...

“Bana dokunuyor”, ne demek? Bir *ben* kültürü yaratılıyor. Ben. Bu, *benlik-senlik*, *ikilik* zihniyeti ile düşünmek demek. Bu zihniyet de beraberinde putlaştırmayı getiriyor. Sanatı, her şeyin üstüne koyma eğilimini.

Karacaoğlan bana dokunuyor, diyorsun. Sana niye dokunsun Karacaoğlan?

(*Gülüşmeler*)

Elbette Karacaoğlan türküsünü dinlediğimizde bir şeyler olup bitiyor. Bunu başka türlü ifade edebiliriz. Türküyü dinlediğimizde, içimde ona karşı bir şeyler uyanıyor, diyebiliriz. Çünkü, senin içinde zaten o dünya var.

...

...O seninle aynı şey. Sen o dünyanın, Karacaoğlan’ın dünyasının küçücük bir parçasısın, bir damlasısın (2015a: 21-22).

Kaleci’ye göre karşısında açılan dünyayla bir olduğunu kavrayan ve kendini ona teslim eden kişinin önünde ona rehberlik edecek bir yol açılacaktır:

Hayatın içinde ve olayların içinde göremediğimiz gizem nedir? ...

...

Şiir bu olayların ve hayatın arkasında gözle görünmez iplikleri nakışlayarak görünür kılıyor. ...

Sen de bir gün başına gelenleri yaşarken, şiir senin içinde bir yankı gibi sana sesleniyor... Başına gelen şeyleri yaşarken seni eğitiyor. Yol gösteriyor.

Hayat büyük bir derya. Başına gelenlerse bu deryada büyük bir fırtına. Sen dehşetli dalgaların ortasında, bir o yana bir bu yana çarpan bir gemisin. ...

Bu fırtınada şiir sana rehberlik yapıyor. Canlı bir ses. O sesin içinde fırtınaları yaşamış, girdapları aşmış binlerce ses, tek bir ses olmuş, sana rehberlik ediyor. ...

Her biri daha önce buna benzer fırtınaları yaşamış olmanın tanıklığını, bilgisini sana aktarıyor. Aynı zamanda sana güç kuvvet veriyor. ...Gönlün uyanıyor. Vicdanın, şefkatin, ölçülülüğün, cesaretin, erdemin, umudun, alçakgönüllülüğün, sabrın, denizi ve fırtınayı kabullenişin.

Tüm bunlar birer canlı tayfa gibi sana yardım ediyor. İçinde huzur buluyorsun. Ruhun besleniyor. Herşeyde bir hayır vardır, diyorsun. Umutsuzluk kapısını kapatıyorsun. Karanlıklardaki korkunu yeniyorsun, zirvedeki gururunu terk ediyorsun. Ve deniz sakinleşip fırtına dinince, ufka bakıyorsun. Denizin içinde yönünü bilerek, geldiğin ve gittiğin yeri unutmadan yolculuğa devam ediyorsun. Şiir sana yine eşlik ediyor. Yaşadığın fırtınanın anlamını daha iyi kavriyorsun. İçinde bir yerlerde bir şeylerin olgunlaştığını biliyorsun.

...

Belki şairin kendisi ile ilgili hiçbir şey bulamayacaksın. Kendisinden söz etse bile, söz ettiği sensin. O ve sen, yoksun. Bir bütünlük var. ...Şiirini söyleyen ne kendisi ne de sen. Ortak fırtına sırasında duyduğun tüm sesler (2015b, 42-45).

Bütün bunlarla birlikte, bireysellik ve onun sonucu olarak ortaya çıkan salt duygulara dayanma durumu, kişinin diğer insanlarla bir olacağı, böylece hayata tanıklık edeceği yola girmesine engel olmaktadır:

...yalnızca senin sevdiğin ve bildiğin çok özel *ağaç*'tan, çok özel *yaprak*'tan söz edersen, birçok insan bunun nasıl bir ağaç, nasıl bir yaprak olduğunu bilmeyebilir. ...

...sana ait olan özel seni sana yabancılaştırabilir.

...özelde biçime doğru gidiyorsun. Sanki bütün olaylar bir tek senin başına geliyormuş gibi. Üstelik bu olayların neden başına geldiğini de bilmiyorsun. Yalnızca “nasıl” başına geldiğini biliyorsun. Tüm bunları bir yere, bir zamana, bir bedene hapsediyorsun. Kaçınılmaz olarak varlığını maddeleştiriyorsun. Yalnızca gördüğün ve duyduğun kalıyor geriye. Bireyselleşiyorsun. Bireyselleştikçe de tek terazin duyguların oluyor. ...

İşte son zamanlardaki modern şairlerin içine düştükleri duygusal ve bireysel dünya bu. Ve uzun zamandan beri tiyatro dünyası bu tür yazarlar tarafından beslendi. Şiirleri onlarla başlayıp bitiyor. Biçimi ve bireyselliği aşamıyorlar. Hayata tanıklık edemiyorlar (Kaleci, 2015b: 42-46).

Şair için geçerli olan durum elbette oyuncu için de geçerlidir. Bir karakter ya da aksiyon yaratmak için kendinden yola çıkan oyuncu kendi kişisel duygularına hapsolmakta ve kendi ben'inin bir taklidinden başkaca bir şey ortaya koyamamaktadır. Peki ama oyuncunun sanatında bireyselliği aşan bir yaklaşım nasıl olabilir? CRT St. Blaise'in çalışma yöntemlerinden biri Grotowski'de de olduğu gibi oyuncuların bireysel strüktürler kurmasına odaklanmıştır. Kaleci kendileriyle

çalışmaya gelen oyuncuların kişisel hayatlarıyla ilgili bir şeyler yazmalarını istemektedir. Oyuncularla yazdıkları üzerine konuşan yönetmen, onlara hayatlarındaki önemli anlardan söz eden, birinci tekil şahısla yazılmış kısa birer şiir yazıp vermektedir. Oyuncular bu şiirden yola çıkarak tek kişilik birer strüktür üzerine çalışmaya koyulurlar. Araştırmacı Kapadokya'ya vardığı ilk günlerde provalar başlamadan hemen önce, Fransız oyuncu Philippe Dov Cohen'e ait bireysel strüktür çalışmasına tanıklık etme imkânını yakalamıştır. CRT St. Blaise ekibinin bulunmadığı, ama bir diğer Fransız oyuncu Bastien Ossart'ın Cohen'e eşlik ettiği çalışma daha önceden süregelen bir çalışmanın parçasıdır. O gün çalışmanın başında Cohen, bir şarkı da içeren strüktürü üzerine tek başına çalışmış, daha sonra Ossart ona katılmış ve Cohen'e ait olan bu strüktürü onunla birlikte tekrar ederek öğrenmeye koyulmuştur. Burada Cohen'in usta, Ossart'ın çirak olduğu bir meşkin varlığından söz etmek mümkündür. Ossart strüktürün içinde yer alan şarkıyı da önce Cohen'i dinleyerek ve sonra onunla birlikte söyleyerek öğrenmektedir. Cohen çalışma bitiminde araştırmacıya, dile getirdiği metin her ne kadar kendi hayatından yola çıkılarak yazılmış olsa da, kendi hikâyesinin Kaleci'nin şiir haline getirmesiyle birlikte kendisi için objektif bir nitelik kazandığını, kendi bireysel varlığından daha büyük bir hale geldiğini söylemiştir. Ortaya konulan strüktür bir oyuncunun kişisel hayatından hareketle ortaya çıkmış olsa da - metin 'Benim adım Philippe Dov Cohen' diye başlamaktadır - yöntem, söz konusu oyuncuyu kendi bireyselliğine ve duygusallığına hapsedmek yerine, kendinin dışındaki dünyaya doğru uzanmasını sağlamaya yöneliktir. Önce oyuncunun hikâyesi kendi dışındaki biri tarafından şiirleştirilmiş - belki de buna türküleştirilmiş demek gerekir - sonra bir başka oyuncu strüktürün icrasına dâhil edilmiştir. Böylece kendi strüktürüyle tek başına kalmayan,

hatta onu bir başkasına öğretmek durumunda olan Cohen için bireysel strüktürü salt kendi benliğinin, kendi duygularının ötesinde anlamlar kazanmaya başlamıştır. Araştırmacının çalışmayı izlerken yaptığı gözlemlerden biri, iki oyuncunun birbirlerine ayna tutuyor gibi olmalarıdır. Ossart, kendi hikâyesini anlatmakta olan ve bunu yaparken ister istemez ‘Ben kimim?’ sorusunu da sormakta olan Cohen’in gözlerinin içine bakıp onu aynen yansıtılarak ona ayna olmaktadır. Bir süre sonra ister istemez Cohen de Ossart’a ayna olmaktadır. Karşılıklı olarak kinestetik empatinin oldukça yükseldiği bu çalışma içinde tıpkı bir ayinde olduğu gibi oyuncu kendisini bir başkasının gözbebeğinde görme şansını yakalamaktadır. Kaleci çalışmadan bir gün önce araştırmacıyla yaptığı söyleşide, aynaya bakınca kendini değil de aynayı görmenin gereğinden ve bunun zorluğundan söz etmiştir. Kuşkusuz ki insan bu dünyaya baktığında yalnızca kendini görüyorsa, kendinden başka hiçbir şeyden söz edemiyorsa hayata tanıklık edeceği ve diğer insanlarla iletişim kuracağı bir sanatı üretmesi çok da mümkün değildir. Kaleci *Tiyatro İşte Bu Ağaç* kitabında bu durumu şöyle açıklar:

İnsanın başına hep bir şeylerin geldiğini söyledik. Ve bazen bu başına gelenlerin neden geldiğini bilmediğini söyledik. İnsanoğlu başına gelenleri yalnızca onun başına geldiğini düşünerek yaşıyor, dedik. Ama gerçekte öyle mi? Onun başına gelen olaylar bireysel bir biçimde gerçekleşebilir, ama olayın kendisi daha genel. Çok ince bir konu.

İnsanoğlunun başına gelen olaylar hayat tarafından onu hedefleyen, onunla ilgisi olmayan olaylar mı? Yoksa kendi yaşam biçiminden kaynaklanan ve kendisinin neden olduğu olaylar zinciri mi? Belki de her ikisi birden.

Yalnızca başına gelenlerin ayrıntıları ile ilgilenirse, bu ayrıntılar onu kendisine hapseder, boğar. Olayların arkasındaki asıl nedeni göremeyebilir. Nedenini göremeden, “neden bunlar başıma geliyor” der. Hep “nasıl”ı tasvir eder. Hayatının yapraklar gibi bir o yana bir bu yana savrulup gittiğini görür, ama arkasındaki rüzgârları göremez.

Yalnızca denizin köpüklerine bakarsan başın döner. Denizi unutursun. Hem denizin köpüklerine bakmalısın, hem ufka, hem de denize. Daha sonra, bu da yeterli olmaz. Denize dalman gerek. Denizi hem dıştan hem de içten keşfetmen gerek. Tek başına. Bu yalnızca senin yaşadığın ve yalnızca senin öğrendiğin aracısız bilgi olur.

Ayrıntılar ve genel, bireysel olan ve genel olan ile iç içe. Şiir sanatı bu yaşanmış, aracısız bilginin tanıklığı, dile getirilmesi. Mecazi olarak resmedilmesi.

Ölüm var. Yoksulluk var. Ayrılık var. Bunların yalnızca bir biçimini, bir oluş halini bedene, zamana ve yere tutsak ederek betimlersen, bu sözünü ettiğimiz gerçeklikleri yaşamış insanlar bile seninle aynı şeyi göremez. Onlarla kendi arana perdeler koymuş olursun (2015b: 48-49).

Burada artık ne şair ne oyuncu açısından bir karakter yaratmak ya da zaman-mekan-olay birliğinin peşinden koşmak söz konusu değildir. CRT St. Blaise'in çalışmalarında ortaya çıkan strüktürler, hem icracı hem seyirci için, herkesin kendinden bir şeyler bulup ilişkiye geçebileceği birer türkü gibi çalışmaktadır. İracı da seyirci de kendilerinden çok daha büyük olan hayata tanıklık etmek, onun küçük bir parçası olduğunu idrak etmek üzere oradadır. Ortada izlenip tüketilen bir gösteri değil, birlikte yaşanan bir **seyir deneyimi** vardır. Bununla birlikte Kaleci bir türkü söylerken ya da bir strüktürü gerçekleştirirken insanın iç dünyasında yaşadığı şeyleri göstermesinin, bunu bir gösteri haline getirmesinin sakıncalarından söz eder. Oyuncu ne kendi iç dünyasını ne de söylediği türküleri sömürmemeli, bunları başkalarının sömürüsüne de açmamalıdır. Kaleci Grotowski'nin Karayipler'e ait şarkılar üzerine çalışmalarını ima ederek şöyle söyler:

Bunun göstermeci bir şekilde tiyatro yapılması ayıp. Bu mahrem bir şey. Bu aslında isteyerek yapılacak bir şey değil. Bıraktığın zaman, türkü sende bunu uyardırıyor zaten. ...

Fakat bugün, tiyatro dünyasında, bir takım insanlar, türküleri, hatta kendilerine ait olmayan türküleri, tiyatro biçimleri olarak karmaşık kavramlarla, *göstermek*, tiyatrolaştırmak istiyorlar. Kuru göstermeci, hikaye anlatan tiyatro metinlerinin yerine türküleri koymak derdindedir.

Türküleri *kullanıyorlar*. Sözümona türkülerde yaşadıkları en mahrem şeyleri uluorta sergiliyorlar. Sonuçta, ortaya sahte bir tiyatro çıkıyor. Ne türkü türkü oluyor, ne tiyatro tiyatro. Hatta bu türkülere *titreten* türküler gibi isimler koyup kitaplar yazıyorlar, konferanslar düzenliyorlar. Çok ciddi bir sömürü.

Bunu yaparken de sanki tiyatroyu edebiyattan kurtarmak istiyorlarmış gibi bir söylevi de beraberinde getiriyorlar.

Başka halkların türkülerini, ya da kendi geleneklerinin türkülerini tamamen maddiyatçı, bireysel ve faydacı bir biçimde tiyatro adına sömürüyorlar.

Bunu yaparken de sınırsız bir biçimde kendi mahremliklerini de, ruhlarını da sömürüyorlar. Türküleri söyleyip hareket eden, duygulanan, her şeyi terleyen ve hislenen bedenlere dönüştüren insanlarla karşı karşıya kalıyorsunuz. Hatta bunların bir çoğu söyledikleri türkülerin sözlerini bile bilmiyor, anlamıyorlar (2015a: 41-42).

Kaleci'nin bu eleştirisi âdâb meselesini gündeme getirmektedir. Aslında âdâb kavramı CRT St. Blaise'in çalışmalarında oldukça önemli bir yere sahiptir. 'Köroğlu' provaları sırasında Kaleci seyircinin gösterim günü sadece oyuna değil, oyuncuların varoluşuna da bakacağını, bu nedenle oyuncuların hem sahne üzerinde hem de sahne dışında hareketlerine çok dikkat etmeleri gerektiğini belirtmiş, önlerinde bulunan kısa süre içinde çalışmaları gereken en önemli şeyin, doğru şekilde oturup kalkmayı ve yürümeyi öğrenmek olduğunu söylemiştir. Âdâb terimini de kullanarak provalar sırasında nasıl davranıldığının, nasıl yemek yendiğinin, nasıl konuşulduğunun hepsinin çok önemli olduğunun altını çizmiş, tasavvuftaki 'Ya olduğun gibi görün, ya da görüldüğün gibi ol' deyişini hatırlatarak kimsenin mükemmel olmadığını, ama mükemmel olmaya çalışmanın mümkün olduğunu belirtmiştir.

Âdâb kavramının CRT St. Blaise'in sanat tanımında da önemli bir yer tuttuğunu söylemek mümkündür. Kaleci sanattaki güzel idealinin karşısına iyi, doğru, dürüst gibi terimleri koymaktadır. *İnsana Ayna İnsan: Tiyatro* kitabında genç oyunculara şu öğüdü verir: 'İyi insan olmalısınız. İyi insan. Dürüst bir insan' (Kaleci, 2015a: 102). Öte yandan asıl önemli olanın bir türküyü "güzel" söylemek değil, "doğru" söylemek olduğunun altını çizer. Aynı kitabın başka bir bölümünde genç bir oyuncuya şu şekilde öğüt verir: '[S]esin güzel. Bu güzel sesinle, güzel söylemeyi değil, doğru söylemeyi aramalısın. Doğru söylersen zaten güzel olur' (Kaleci, 2015a: 43). Çünkü ona göre 'o türküyü türkü yapan, yalnızca türkünün güzelliği değil herkesi, her şeyi,

zamanları içine alan hakikati, doğruluğudur' (Kaleci, 2015a: 126). Bu nedenle bir türküyü bilmek demek sadece onun melodisini ya da sözlerini bilmek değildir; kişinin her şeyden önce o türküde dile getirilen hakikatle ilişki kurması, o hakikati özümsemesi gerekmektedir. Bunu yapmadan yola koyulmak ancak sahte bir sanatın doğmasına yol açmaktadır:

“Biliyorum” demek, gerçekten özümsemişsen mümkün. “Bu türküyü biliyor muyum?” “Hayır, ben bu türkünün sözlerini, melodisini, söylemesini biliyorum. Ama türkünün ne olduğunu bilmiyorum.” Ama bir türkü vardır, çalışmışsındır, seninle bir olmuştur. Onu ruhunda bilirsin. “Bunu biliyorum”, diyebilirsin.

İşte o zaman bildiğini bilirsin, bilmediğin konusunda da alçakgönüllü olursun. Kendi kendine karşı dürüst ve sadık olursun.

Tiyatro dünyası gelir geçer pembe bir dünya gibi sunuluyor ve insanlar da bunu böyle yaşıyorlar. ...

...

Sahte ilişkiler. Sahte insanlar. Yalnızca ışıklar altında, kara bir tiyatro kutusunda kurulan hayaller. Hayal dünyası. Oyuncular sanki bu hayal dünyasında insan olarak varoluyorlar. Oynadıkları sürece, sahnede oldukları sürece varoluyorlar. Ama o süre bittikten sonra sanki, ne o anların, ne de o paylaştıkları insanların hiçbir değeri yok gibi, davranıyorlar.

Paylaştıkları seyircilerinin bile sanki onlar için bir değeri yok.

...

Aynı oyuncu sokakta belki de oyununu görmeye gelmiş seyircileriyle birlikte yürüyor. Onlarla dolmuşa biniyor, alışveriş yapıyor, ama dışarıda onlara karşı ilgisiz, hatta küçümserce yaklaşıyor.

Tiyatro mekanı içinde başka bir insan, dışarıda başka bir insan.

Bu oyuncu, tiyatrodaki insanlık adına sözler ediyor, öğütler veriyor. Hayatta ise insan olarak söylediklerinin tam tersini yapıyor.

Tüm bunlar bana çok sahte geliyor. Bu sahteliği bir türlü anlamıyorum.

Tiyatrodaki, bu sahtelikten kurtulmamız gerek. Ya olduğumuz gibi görünelim, ya görüldüğümüz gibi olalım. Öyle yaşayalım, saygılı, ölçülü olalım. Seyirci olmuş olmamız önemli değil.

Çünkü o oyuncu, eğer sahnede, hiç tanımadığı, hiç bilmediği insanlara ruhunu açıyorsa, ben onun samimiyetinden kuşku duymuyorum.

...

Bence sizin burada öğreneceğiniz en büyük yöntem bu. Yöntem iyi bir insan olma arzusuna sahip olmak. Bu da kimseye dışarıdan verilemez. Değirmenin suyu kendiliğinden dönmeli.

O zaman, ölçülü olmak, tiyatrodaki olduğu gibi olmak gerek. Nasıl tiyatrodaki duyguyu ifade edemez, birden bire ağlamaya başlarsan olmaz, ölçülü olman gerekir, bunun gibi.

Akıllı olmak, ölçülü olmak, tiyatrodaki prensiplerini hayata uygulamak gerek.

...

...başka bir düzeyden bakarsak, yapılan çalışma her şeyden önce kendi kendini tanımakla mümkün olabilir. Kendi hakikatine ulaşmadan, böyle bir anı paylaşmanın mümkün olmayacağını söylemek gerek (Kaleci, 2015a: 104-107).

Kaleci kafasındaki sahtelikten uzak, kendine özgü bir âdâba sahip tiyatro idealini şu kısa sözle özetlemektedir: ‘Sözün sohbeta dönüştüğü, sohbetin de muhabbete dönüştüğü bir tiyatro’ (2015a: 133).

3.2. Bir Gelenek Olarak Oynamak

Bu tez çalışması boyunca oynama eyleminin (ve oyunun) Türkiye'ye özgü geleneksel performans sanatlarını belirleyen başlıca öge olduğu savunulmuş ve bu durum çeşitli örnekler aracılığıyla tartışılmıştır. Daha önce de belirtildiği gibi buradaki temel düşünce şudur: Geleneksel performans sanatlarının temsilcileri **OYNARLAR**. Peki oynama eyleminin bu geleneklerdeki baskınlığını, bu geleneklerin içinden doğdukları bağlamdan ayrı düşünmek mümkün müdür? Bu tez çalışması dâhilinde - örneğin mani söyleme geleneği ya da Neyzenler Kahvesi'ndeki ortaoyunu atışması gibi - geleneksel sanatlardaki oynama halinin yaşamın içinde de bulunduğu örnekleri verilmiştir. Fakat burada gündeme gelen soru çok daha temel bir sorudur: **Oynamak Türkiye'ye ait bir gelenek midir?**

Belki de bu sorunun cevabını gene türkü geleneği içinde aramak mümkündür. Kırsal kökenli oyun geleneğinden ayrı tutulamayacak olan türküler, sıklıkla dinleyicilerini oynamaya davet ederler. Örneğin bir Rumeli türküsü şöyle söyler:

Çaldıralım davulları da
(aygın baygın Cemile'm)
Harman da düzünde

Şıkır şıkır fıkır fıkır da oynayalım
Oynamaya doymayalım
Oynamaya doyulmaz
İçip sermest olalım

Çaldıralım davulları da
(aygın baygın Cemile'm)
Çukur çayır ardında

Şıkır şıkır fıkır fıkır da oynayalım
Oynamaya doymayalım
Oynamaya doyulmaz
İçip sermest olalım

Dolduralım kadehleri de
(aygın baygın Cemile'm)
Sabahlar olmasın

Şıkır şıkır fikir fikir da oynayalım
Oynamaya doymayalım
Oynamaya doyulmaz
İçip sermest olalım (Türkü Dostları, 2015a).

Son derece hareketli bir ritme sahip olan ve genelde neşeli olarak kabul edilen Karadeniz horon geleneğine ait türküler de benzer bir çağrışı sık sık dillendirmektedir:

Duman geliyor duman dağını karlamaya
Duman da benim gibi meraklı ağlamaya
Yine geldi aklıma geliyor ağlamağumm
Yar yaylanın uzun yolu yoldur benim durağım of off yihuu

Oyna güzelim oyna oyna çimen kurusun
Yaktın yureklerimi bir bakar bir durursun
Oyna ufağım oyna, oyna çimen kurusun
Yaktın yureklerimi bir bakar bir durursun

Yavrum horona bak gir horona kızım
haaaaa oldiiiiii hih hih hih hiii hi
Ne güzel yaylalar bee

Çiçekli yaylaların soğuk olur suların
Yol vermiyor geçeyim dumanlıdır dağların
Yine geldi aklıma ah gidi eski günler
Hiç bişey anlamadan geldi geçti seneler of offff yihuu

Oyna sevdiğim oyna, oyna çimen kurusun
Yaktın yureklerimi bir bakar bir durursun
Oyna ufağım oyna, oyna çimen kurusun
Yaktın yureklerimi bir bakar bir durursun

Karadeniz oyna coştur kendini beee

Geleceğim yaylalar var mı beni soranlar
Ne durur gurbette yarı güzel olanlar
Yine geldi aklıma yar cilve yapmaların
Öldürüyor adamı durup oynamaların of off aahuu

Oyna güzelim oyna oyna çimen kurusun
Yaktın yureklerimi bir bakar bir durursun
Oyna ufağım oyna çimen kurusun
Yaktın yureklerimi bir bakar bir durursun

Aahheeyyyy hih hih hih hih hiii hi
Haydi sari kız esmer darılma gel de buna sarılma behh

Yaylanın çimenleri neler bilirsin neler
Ben gibi sevdalıya kaderi kara derler

Yine geldi aklıma senle yaşadığımız
Kız girelim horona omuz vuralım omuz of offff aahuu

Oyna güzelim oyna, oyna çimen kurusun
Yaktın yüreklerimi bir bakar bir durursun
Oyna ufağım oyna, oyna çimen kurusun
Yaktın yureklerimi bir bakar bir durursun (Cinan Müzik, 2013).

Bu türküye yakından baktığımızda, bize yaptığı oyun çağrısının içinde tuhaf bir durumun bulunduğunu görürüz. Türkünün sözleri bize aynı anda hem ağlamaktan, gurbetten, yürek yanığında, kaderi kara olmaktan, hem de yaylaların ve kızların güzelliğinden, oynayıp coşmaktan söz etmektedir. Üstelik türkünün icrasında sıkıntı, acı, usanç gibi duyguları belirten “of” nidasının hemen ardından, sevinç, coşku gibi duyguları ifade eden “yihu” nidası gelmektedir: ‘Hiç bişey anlamadan geldi geçti seneler of offff yihuu’ (Cinan Müzik, 2013). Aynı türkünün içinde bulunan bu sıra dışı birliktelik dışarıdan bakan bir göze çok saçma ya da anlamsız görünebilir. Fakat burada Türkiye coğrafyasına özgü bir dünya görüşünün izini sürmek mümkün görünmektedir. Aslında türkü sırrını bize tümüyle açık etmemektedir: ‘Yaylaların çimenleri neler bilirsin neler’ der (Cinan Müzik, 2013). Sanki burada insanın yaşamına dair bir bilgelik var gibidir. Bu türkülerdeki oynama çağrısı gücünü, dünyanın ve insanın faniliğine dair bu bilgelikten alıyor gibidir; zaman biz hiçbir şey anlamadan geçip gitmektedir ve gelenek bizi şu fani, yalan dünyada dünyevi sıkıntıları bir yana bırakıp bir süreliğine de olsa oynamanın hazzına varmaya, sarhoş olmaya, coşmaya davet etmektedir. Öyleyse yapılacak olan bir kenarda oturup düşünüp durmak değil, oyunun içine atlayıp coşmaktır. Türkü dinleyicilerine şöyle seslenir: ‘Ne durur gurbette yarı güzel olanlar’ (Cinan Müzik, 2013). Bu dizeyi oyunun içinde insanın tadacağı bir güzellik olduğuna yormak mümkündür. Aslında bu güzellik, bu tez çalışmasının geleneksel performans sanatlarında zamanın nasıl yontulduğu ile ilgili olan bölümünde, haz ile ilişkili olarak tartışılmıştır. Haz,

insanlığın her döneminde ve her kültürde, ölçülemezliği ile ölçülebilir zamana meydan okumakta ve insanı bir süreliğine de olsa kronolojik zamanın hapisanesinden kurtarmaktadır. Daha önce Csikszentmihalyi'nin (1990) bu hazzın insanda yarattığı hâli akış deneyimi olarak kavramsallaştırdığından söz edilmişti. Oynama eyleminin getirdiği bir sonuç olarak akış deneyiminin içine giren kişi için artık sadece ve sadece şimdiki an önemli olmaktadır, çünkü artık o, gerçekleştirmekte olduğu eylemle kendini bir hissetmektedir. O anda şarkı onu söylemekte, dans onu dans etmekte, oyun onu oynamaktadır. Bunun bir çeşit “ân-ı dâim” hâli olduğunu düşünmek için pek çok sebep vardır. Türkiye'ye özgü performans geleneklerinde, tıpkı yukarıdaki horon türküsünde “of” ve “yihu” nidalarının iç içe geçmesi gibi, oyun ve ayinin iç içe geçtiğinden söz etmek mümkün görünmektedir. Gerçekte oyun ve ayini birbirinden ayrılmaz kılan, ikisinin de insanda “ân-ı dâim” hâlini ortaya çıkarma potansiyeline sahip olmasıdır. Bu hâl tüketilecek, sıkılanacak, doyulacak bir hâl değildir. Rumeli türküsü ısrarla şöyle söylemektedir: ‘Oynamaya doymayalım / Oynamaya doyulmaz / İçip sermest [sarhoş] olalım’ (Türkü Dostları, 2015a). Türkiye’de “oynamak” az çok böyle bir şey olsa gerektir.

Eğer oynamanın Türkiye'ye ait bir gelenek olduğunu kabul edersek, tiyatro sanatının şu ya da bu şekilde bununla ilişki kurması kaçınılmaz görünmektedir. Bir önceki bölümde bir tiyatro araştırma ve yaratım merkezi olarak CRT St. Blaise'in bu coğrafyaya ait gelenekle nasıl kendine özgü bir ilişki kurduğu tartışılmıştı. Türkiye'ye özgü performans gelenekleriyle kendine özgü bir şekilde ilişki kuran bir diğer tiyatro ekibinin Tiyatrotem olduğu söylenebilir. Bir önceki bölümde göz önüne serildiği gibi CRT St. Blaise geleneksel performans sanatlarındaki ayinsi yönü daha

çok vurgulayan bir anlayışı benimsemekteyken, Tiyatrotem bu sanatlardaki oyunsu yöne odaklanmaktadır. Ekip ortaya koydukları tiyatro anlayışını şu şekilde tanımlamaktadır:

Tüm oyunlarda izleyiciyle paylaşılan bir oyunsuluğun egemen olması, oyunsu olandan alınan hazzın yakalanması amaçlanıyor. Tiyatrotem'in, çağdaş ve geleneksel gösterim sanatları tekniklerini dramatik tiyatro ile Türkiye kültürel ortamında kaynaştırma esasına dayanan araştırmacı bir tiyatro anlayışına sahip olduğu; bir anlamda tiyatronun tiyatrosunu yapmayı arzulayan, bunu araştıran bir 'anlatı tiyatrosu' olduğu söylenebilir (Tiyatrotem, 2011).

Buradaki temel yaklaşım, konvansiyonel Batı tiyatrosunu sorgulayıp bozmak ve böylece yenilikçi bir tiyatro ortaya koymaktır. Tiyatrotem'in de açıkça belirttiği gibi, "oyunsuluk" ve "anlatı" bu yenilikçi tiyatronun en temel yapı taşları olarak karşımıza çıkmaktadır. Buradaki temel yaklaşım oyuncunun bir anlatıcı olarak yeniden tanımlanmasıdır. Bu yeni oyuncu Türkiye'ye özgü meddahlık, Ortaoyunu, Karagöz gibi geleneklerin yanında, Batı tiyatrosuna ait soytarı ögesi ile karakterden ziyade olay örgüsünü ve anlatıyı ön plana çıkarmakla ilgilenen Brechtien oyuncudan da izler taşımaktadır. Kısacası Tiyatrotem'in oyunlarında çağdaş ile geleneksel, Batı tiyatrosu ile Türkiye'ye ait performans geleneklerinden alınan çeşitli unsurlar kendine özgü bir şekilde bir araya gelmektedir. Aslında ekibin çalışmalarını yönlendiren önemli kaygılardan biri seyirci unsurudur. Ekip Türkiye seyircisine sadece yabancı oldukları Batı tiyatrosunun araçlarıyla değil, aynı zamanda ona tanıdık olan geleneksel öğelerle de hitap etmeyi arzulamaktadır. CRT St. Blaise Türkiye'ye özgü performans gelenekleri arasında daha çok kır kökenli türkü geleneği ve oyunlar ile sema ve semah gibi ayinler üzerine araştırmalar yaparken, Tiyatrotem kente ait olan ve anlatının daha ön planda olduğu meddahlık, ortaoyunu, kukla ve Karagöz gelenekleriyle ilgilenmektedir. Onlara göre bu geleneklerde, oyuncunun seyirciyle ilişkisine dair olduğu kadar malzemesiyle ilişkisine dair de önemli ipuçları

bulunmaktadır. Tiyatrotem adı geçen performans geleneklerinde bulunan tekerleme, tuluat, atışma gibi ezgili söz yaratma tekniklerini, tekrarlara ve fasılalara bölünmüş, döngüsel bir yapıya dayanan anlatı tekniğini ve en önemlisi seyirciyle sıcak bir ilişki kurmayı mümkün kılan oyunsuluğu hiç çekinmeden kullanmaktadır (Aktaş, Sarıkartal ve Selen, 2009a; Gültürk, 2011; Koldaş, 2011; Okur, 2011; Sağlam, 2011; Sarıkartal, 2011; Yanıkkaya, 2011).

Tiyatrotem'in kurucuları olan oyuncular Şehsuvar Aktaş ve Ayşe Selen ile onlarla birlikte çalışmış olan dramaturg ve yönetmen Çetin Sarıkartal, 'Karagöz Oynatma Korkusu ve İsteksizliği Üzerine Bir Deneme: Perdenin Arkasındaki Kim?' adlı yazılarında geleneğe yaklaşımlarını şu şekilde açıklarlar:

[G]eleneksel kavramının hayattaki asıl karşılığı, gerek araştırma gerekse gösterim pratiğinde, "eskiden bugüne geleneklerin bendeki izleri" olmalıdır. Sorulması gereken şudur: "Hangi geleneksel unsurlar benim bugünkü eylemimde hâlâ yaşam buluyor ve bunlar nasıl bir anlam ve mahiyet kazanıyorlar?"

Gelenek, birçok tanımda belirtildiği üzere, "dönüşerek gelen" şeydir. Biçime odaklanan bir bakış açısıyla geleneksel olan ele alındığında, sabit biçimsel unsurlar aranmaktadır. Bu nedenle, dönüşerek geleni, kişinin kendisinde de yaşayanı görememe sonucu doğmaktadır (2009a: 87).

Aktaş, Sarıkartal ve Selen'e göre gelenekten öğrenilecek olan, Brecht'in Uzakdoğu tiyatrosu üzerine yaptığı araştırmaların sonuçlarında görülebileceği üzere **biçimsel** değil, **yöntemsel** olmalıdır (2009a: 87); burada amaç çağdaş tiyatroya 'yöntemsel yenilikler' kazandırmaktır (2009a: 91). Peki ama Karagöz'den bize kalan ve bugün tiyatrodaki hâlâ yaşam bulabilecek olan nedir? Bu sorunun cevabı Tiyatrotem için oyuncunun sanatı ile kukla ya da tasvir oynatıcısının sanatı arasındaki benzerlikte saklıdır:

Kavram olarak, oyuncunun kendi kendini oynatan insan olduğunun idrakinin çok önemli olduğunu düşünüyoruz. ...Bir oyuncunun...bunu kabul etmesi çok zor olabilir ama oyuncu Lear olmaz, oyuncu Richard olmaz; Richard ya da Lear lütfedip konuk olarak oyuncuya gelir, oyuncu onu biraz oynatır...

Bu anlamda rol kişisini oynatmakla kuklayı/tasviri oynatmak arasında özde bir fark yoktur (Aktaş, Sarıkartal ve Selen, 2009a: 91).

Burada oyunculuk kuramı içindeki ana tartışmalardan biri olan oyuncu/rol ikiliğine yeni bir yaklaşım getirilmektedir. Rol kişisi bir kukla, oyuncu ise onun oynatıcısı olarak tanımlanmaktadır. Aktaş, Sarıkartal ve Selen bu yeni yaklaşımı açıklamak için, Batı tiyatrosunun oyuncunun sanatını açıklamak üzere geliştirdiği, oyuncunun sanatını icra ederken çeşitli varlık kipleri içinde hareket ettiği düşüncesini gündeme getirirler:

Bir oyuncu sahnede işini yaparken birden fazla kipte varlık gösterir: (1) Öncelikle, kendi dünyevi meseleleri olan özel bir şahıs olarak var olmayı sürdürmektedir; öyle ki, bu kipe ait duygu ve düşüncelerin performans sırasında olabildiğince geride bırakılması amaçlanır. (2) Sahnede sanatını icra eden bir oyuncu olarak varlık gösterir; bu kipin, yerine getirilmesi gereken gösterime ilişkin tasarım düşünceleri ve görev duyguları vardır. (3) Temsil edilecek olan rol ya da karakteri çağıran bir iç modelin oyuncunun zihninde varlık kazanması gerekir. Bu kipin ne denli güçlü bir varlık kazanacağı, oyuncunun ikinci kipteki faaliyetinin başarısına bağlıdır; yani, birinci kip ne kadar geride bırakılabilirse iç modeli oluşturan üçüncü kipe ait koşullar ve istekler o denli zengin varlıkla belirir. (4) Son olarak, temsil edilen rol, koşulları ve istekleri kendisinininkilerle özdeş olan ve kendisini çağıran iç modele yaklaşarak canlanır. Böylelikle, imgelemde sanal bir varlığa sahip olan rol, oyuncunun maddi olanaklarını kullanarak aktüel bir varlığa kavuşur. Bu dört katmanlı varlık sürecini kısaca özetlemek gerekirse, oyuncu, edinilmiş marifetleri aracılığıyla kendi kişisel koşul ve duygularından uzaklaşıp rol kişisinin içinde bulunduğu durumu ve onun isteklerini imgelemde güçlü bir şekilde var edebilirse, rol kişisi de gelip onun bedeninde yaşamaya başlar (2009a: 90).

Burada sözü geçen “iç model” terimi, Stanislavski sisteminde rol henüz ortaya çıkmadan “sihirli eğer” yöntemini kullanarak kendini rolün durumu içinde hayal etmeye çalışan oyuncunun kafasında oluşmakta olan imgeyi belirtmektedir. Bu üçüncü varlık kipi aslında bir ara durumu belirtmektedir; iç modelin oluşması aşamasında rol kişisi henüz ortaya çıkmamıştır. Bu nedenle iç model kipinin içindeki oyuncu daha çok bir anlatıcı gibidir. Bununla birlikte, Stanislavski yönteminde iç model, birinci ve ikinci kipler (insan ve oyuncu) gibi rol kişisinin arkasına saklanıp görünmez kılınırken, Tiyatrotem bu anlatıcı-iç modeli, Stanislavski’ye Brechtien

denebilecek bir müdahalede bulunarak görünür kılmayı arzu etmektedir (Sarıkartal, 2010). Buradaki esin kaynağı Aktaş ve Selen'in gelenek üzerine yaptığı araştırma olmuştur. Tiyatrotem'in ilk oyunlarında tasvir oynatıcılığı yapan iki oyuncu, bu tasvirlerin kimi zaman perdenin dışına çıktığı, onlarla birlikte oynatıcılarının da perdenin arkasından çıkıp seyircilere görünür olduğu denemeler yapmıştır (Koldaş, 2011). Burada elde edilen deneyimden hareketle Tiyatrotem şunu fark etmiştir; oyuncunun dörtlü

varlık durumu, gölge/kukla gösterimi yapan oyuncular için de geçerlidir. Bir perde arkasındayken, yani izleyiciye görünmeden bir kuklayı/tasviri oynatmaya ya da onları canlandırmaya çalışırken bile kişinin başına gelen şeyler benzerdir. Öncelikle, sıradan günlük kimliğinizin geride kaldığını, oynatıcıya özgü profesyonel bir tavrın içine girdiğinizi hissedersiniz. Yani, perde arkasında bir yandan kuklaları/tasvirleri hareket ettirip konuşurken, birtakım sesler çıkarıp taklitler yaparken, bir yandan da herhangi gündelik bir harekette bulunmadığınızı görürsünüz; aksi takdirde “oyunun ruhu”nun öldüğünü hissedersiniz. İş bununla da bitmez. Farklı kimlikleri canlandırıp temsil ederken oynatıcı olmanın da ötesine, başka bir kipe geçilen anlar olur. Adeta her bir temsili kimlik için kendinizde ayrı bir hal, duygulanım ve ifadenin belirdiğini - kimi zaman şaşırarak - fark edersiniz. ...Kimi oyunlarda kuklalarla/tasvirlerle perde dışına da çıkılabilir; yani onları perde dışında...oynatabilirsiniz. Bu durumda, gerek oyuncu olarak, gerekse temsil ettiğiniz kimlikler adına daha da güçlü bir varlık hissedersiniz. ...[Bu anlarda] kuklalarla/tasvirlerle seyirci arasında da...doğrudan bir ilişkinin kurulduğu hissedilir. Bu ilişkide, oyuncu-oynatıcının kuklasına/tasvirine ya da öteki oyuncu-oynatıcının kuklasına/tasvirine bakışı etkili olur. Burada sözünü ettiğimiz, oynatıcılar/oyuncular perde arkasındayken seyirci ile kuklalar/tasvirler arasındaki temsil ilişkisinden öte, ona ek olarak yaşanan bir ilişkidir. Oyuncu-oynatıcılarla kuklalar/tasvirler arasındaki ilişki, seyirciyle kuklalar/tasvirler arasında da benzer bir ilişkinin doğmasını sağlar; seyirci sanki kuklaları/tasvirleri oyuncu-oynatıcılarla birlikte oynatıyormuş gibi etkilenir (Aktaş, Sarıkartal ve Selen, 2009a: 90).

Tiyatrotem kendine özgü olan oyunculuk ve tiyatro dilini, perdenin dışına çıkıp seyirci tarafından görünür hale gelmiş oynatıcıdan alınan ilhamla olmuş, oyuncu ve rol arasındaki ilişkinin görünür kılınması üzerine kurmaktadır. Bu sanki hâyâliyi perdenin önüne geçirmek ya da iç modeli oyuncunun kafasından çıkarıp sahne üzerine taşımak gibidir. Sarıkartal konvansiyonel tiyatrodaki görünür olmayan, fakat Tiyatrotem'in kendi yönettiği üç oyunundan ikisinde birer karaktermiş gibi sahne

üzerinde bulunan ve klasik dramatik metinleri kimi zaman canlandırmalar yaparak anlatan bu varlık kipine “cin” adını vermektedir:

Burada “cin” terimiyle ifade ettiğim - ve başka bir şekilde de adlandırılabilir olan - varlık kipi, aslında anlatıcı ve oyuncu konumlarının “gündelik üstü eylem” ortamında bileşimiyle ortaya çıkan bir master kimlik olarak tanımlanabilir. Dolayısıyla, Stanislavski sisteminde rolün belirmesine kaynaklık eden “iç model” ile Brecht’in yöntemindeki epik oyuncunun karşılığı olarak da görülebilir. Ancak, Stanislavski sisteminde iç model oyuncunun imgeleminde oluşup seyirci tarafından görülmezken burada “cin” kimliği kanlı canlı bir biçimde belirir. Öte yandan, epik oyuncu bizler gibi bir insanın normallığı içinden belirirken burada “cin”, normallığın sınırlarını aşan bir cana sahiptir, eylemlerinin göstergeleşmesi ve enerji kullanımı bakımından insanlarınkini aşan bir deneyim yaşar. Böylece, bir yandan Brecht tiyatrosundaki ikili yapı bu kez “cin” ile rol arasında gösterimde sürdürülürken diğer yandan Stanislavski sisteminde rol ile izleyici arasındakine karşılık gelebilecek bir etkileşim durumu, bu kez “cin” ile izleyici arasında oluşur. Kanımca artık katharsis’ten söz edilemez çünkü rolle özdeşleyime hiç benzemeyen bir kapılma durumu oluşmaktadır “cin” ile izleyici arasında. İzleyici, “cin” kimliğinin aşırı ilginçliğine sıcak bir bağlanma ile gösterimi izleyebilir. Diğer taraftan, bir “cin”den etkilendiğini farkedip de toparlanarak “kendine geldiği” anlarda, oyunun içeriği ve kendi deneyimi hakkında muhakeme yapabilir (2010: 76-77).

Tiyatrotem her ne kadar konvansiyonel olmayan bir oyunculuk yöntemi ortaya koyuyor olsa da ve bunu gerçekleştirirken Türkiye’ye ait performans geleneklerinden esinleniyor olsa da, CRT St. Blaise gibi Batı tiyatrosuna ait *mimesis* fikrini tümüyle bir kenara atmış değildir. Fakat burada sahnedekinin bir temsil olduğunu saklayarak hakikiymiş gibi sunan gerçekçi-psikolojik tiyatronun aksine, Brechtien anlamda temsilin temsil karakterinin göz önüne sunulması söz konusudur (Karacabey, 2011). Aslında konvansiyonel temsil fikrinin eleştirisi uzunca bir süredir Batı tiyatrosunun içinde de yapılmaktadır; “post-dramatik” olarak adlandırılan bu yaklaşımlar içinde Tiyatrotem’inkine benzer yaklaşımlar da bulunmaktadır (Lehmann, 2006). Fakat Tiyatrotem’in temsil ile ilişkisinde son derece geleneksel olduğu söylenebilecek bir durum da söz konusudur. Tiyatrotem’le birlikte çalışmış olan oyuncu Bilge Gültürk (2011) ekibin yaklaşımını “karnavalesk” kavramıyla açıklamaya girişir. Adımı hayatın kısa bir süre için de olsa bir oyuna dönüştüğü Ortaçağ Avrupa’sındaki

karnavallarından alan karnavalesk kavramı, tanıdık olanın yıkılıp yeni bir şeye dönüştürülmesi ilkesine dayanmaktadır ki, Gültürk'e göre Tiyatrotem'in yaptığı da tam olarak budur. Bununla birlikte tiyatro kuramcısı Zerrin Yanıkkaya (2011) Tiyatrotem oyunlarını gene Batılı bir kavram olan “grotesk” ile ilişkili olarak tartışmayı tercih etmektedir. Ona göre ekibin oyunlarında, groteskte olduğu gibi, iki negatif değer bir araya getirilmesi söz konusudur; oyuna yapılan vurgu sayesinde ‘[g]erçek ile kurgu, hayat ile sanat içiçe geçerek birbirlerini yerlerinden etmektedir’ (Yanıkkaya, 2011: 215). Seyircinin hem karnavalesk, hem de grotesk aracılığıyla yaşaması beklenen deneyim ise aynıdır: Gerçek kabul ettiği dünyayı sorgulayarak gerçekliğinden şüphe etmesi (Gültürk, 2011; Yanıkkaya, 2011). Peki ama hayal perdesinin amaçladığı seyir deneyimi de bu değil midir? Daha önce de belirtildiği gibi, Karagöz'deki hayal perdesi, dünyevi görüntülerin gerçek olmadığını, onların arkasında saklı bir hakikat olduğunu imlemek üzere oradadır ve bunu oyunsuluğu kullanarak gerçekleştirir. Tiyatrotem'in yaptığıının da bundan farklı olmadığını iddia etmek mümkündür. Sarıkartal onun da bir parçası olduğu Tiyatrotem oyunları ile ilgili şunları dile getirir:

Tiyatrotem-seyirci ilişkisinin yüzeyde...bir yanlış anlamaya, derinde ise istem dışı bir hatırlamaya dayandığı söylenebilir. Yüzeydeki ilişki, seyircinin gördüğü biçimsel yenilik üzerinden kurulur - ki bu aslında bir yanılsamadır. Oysa derindeki ilişki, gelenekten gelip bugün hâlâ imlem taşıyan unsurlarla kurulur. Çünkü bu unsurlar, istem dışı bir bellek çalışmasıyla, izleyicinin kendinde de var olan ve geleneğin derinliklerinden gelen kültür unsurlarını harekete geçirir (2011: 195).

Buradaki istem dışı hatırlama durumunu yaratan şeyin, ekibin kendini tanımlarken kullandığı ‘oyunsu olandan alınan haz’ ile yakından ilişkili olduğunu düşünmek mümkündür. Tiyatrotem'in oyunlarındaki “cin”lere yakından baktığımızda her şeyden önce oyun oynamayı seven yaratıklar olduklarını görürüz. Seyirciyle dolaysız olarak ilişki kuran cinler, çeşitli anlarda birbirlerine ve seyircilere ‘Oynayalım mı?’

diye sorarlar ve kendilerini seyircilere şu şekilde tanıtır: '[S]izlerin hususiyeti akıl. Bizlerin hususiyeti heves. ...heves birikince bizim oynamamız gerekiyor' (Aktaş, Sarıkartal, Selen, 2009b: 162). Bu durumun tiyatro açısından ortaya çıkardığı sonuç ise seyircinin sahnede kurulan oyunun içine çekilmesidir (Koldaş, 2011; Okur, 2011; Yanıkkaya, 2011). Bu tez çalışmasının birinci bölümünde, bir hikâye anlatıcısı olarak meddahın seyirciyle kurduğu dolaysız ilişkisinin, nasıl anlattığı ve kimi zaman taklitler aracılığıyla canlandığı karakterleri sildiğinden, seyircinin daha çok meddahın kendisini izlediğinden söz edilmişti. Kuşkusuz ki burada meddah ve seyircileri arasında dolaysız bir muhabbet ilişkisi kurulması söz konusudur. Aktaş, Sarıkartal ve Selen Karagöz'de de benzer bir durumun varlığından söz eder; çeşitli araştırmacılar Karagöz oynatıcısını tek başına bir oyuncu olarak tanımlamış, hatta hayal perdesinin aslında tasvirleri oynatan sanatçıyı/oyuncuyu izlemek için bir çeşit hileden ibaret olduğu bile ileri sürülmüştür (2009a: 88). Görünen o ki geleneksel seyir deneyimi rol kişilerinin izlenmesinden ziyade, oyuncunun kendisinin izlenmesine, daha doğrusunu söylemek gerekirse oyuncunun sanatının izlenmesine dayanmaktadır. Bu durum aynı zamanda sanatçı ve seyirci arasında sıcak ve dolaysız bir ilişki kurulmasını da sağlamaktadır.

Tiyatrotem'in tiyatro sahnesinde meddahın ya da Karagöz sanatçısının seyircisiyle kurduğu muhabbet ilişkisini yeniden yaratmayı hedeflemektedir. Onlara göre bu ilişkiyi kurmanın yolu, oynamanın hazzının seyirciyle paylaşılmasından geçmektedir.

Kendileriyle yapılan bir söyleşide Aktaş ve Selen şunları söyler:

Şehsuvar Aktaş: ...Ben çocukken, Hayali Küçük Ali'nin radyo kayıtları verilirdi. O radyo kaydından bile çok acayip bir enerji geldiğini hatırlıyorum; görmek isterdin nasıl oynattığımı. Perdede sadece iyi ses karakterizasyonu yaptığında, mesele orada devinen deri parçaları göstermekten öteye gitmiyor. Oradan bizi bir şeyin alması, o şeyin bize çarpıp tekrar geri gelmesi lazım. Mesela bu işin çok canlı olduğu dönemde, seyirciyle nasıl bir

ortam kuruluyordu, gerçek interaksyon nasıl yaşanıyor onu da bilmiyoruz, bilemiyoruz. Geçmişe bir ışınlanıp, perde arkasından görmeyi çok isterdim nasıl oynattıklarını.

Ayşe Selen: Bunun da oynadığımız tiyatrodan bir farkı yok. Yaptığın şeyin, seyirciye çarpması oradan geri sana dönmesi lazım. Orada kendi kendine, mır mır olmaması lazım...

Şehsuvar Aktaş: Oynarken meselemiz bir atmosfer, bir dünya kurup, seyirciyi de bunun içine çekmek ise, arada bir perde varken de bu mümkün. Ama işte bu, perdenin ardındaki nefesinden, bedeninden akıp, ağıp gelen bir şey olacak.

Ayşe Selen: Biz de bu için perdenin arkasında durup çok mükemmel oynatıp, mükemmel ses çıkarmakla bu işin olmadığını fark ettik. Bütün bedenle kuklayla hemhâl oluyorsun. Bir hâl oluyor... (2014).

Tiyatrotem ekibinin oyuncunun sanatını tanımlamak üzere gelenekte önemli bir yeri olan “hâl” terimini kullanması kayda değerdir. Aslında belki de burada çok derinde tasavvuftan gelen bir anlayışın bulunduğunu iddia bile etmek mümkündür. Sanki “iç model”, “cin” ya da “hâl” denen bu ara durumda oyuncu/rol ikiliğinin aşılması, bir birlik anının yaşanması söz konusudur. Bunu sağlayan ise gene oyunsuluktur. Gelenekten esinle vurgulanan oynama eylemi, yalnızca şimdiki anı önemli kılarak oyuncu/rol, oynamak/anlatmak, olmak/görünmek, oyuncu/seyirci gibi ikilikleri aşma gücüne sahip olmaktadır. Koldaş bu durumu şöyle anlatır:

Bütün oyunlarda ortak bazı öğeler var ki oyunculukta, sahne üstü olmanın da temel gereklerinden: “Burada ve şimdi olmak.” Seyirciyi türlü şekillerde bir nevi selamlayarak sahneye çıkışlarından başlar bu. Seyirci oyun başladıktan sonra bir süre daha oyunun kıyısında ve şimdide tutulur. Sahnede anlatılan öykü, ister bir kuklanın oyundan düşmesi, ister bir hayal perdesi ardından hayal oynatıcısının belirerek sahne üstüne oyuncu olarak dahil olması, ister oyun içine oyun kuran sersem karakterlerin kendi kurdukları oyunu ikidebir bozması ile sık sık kesintiye uğrar. Ve hemen geçici olarak “burada ve şimdi”ye dönülür.

Bu dramaturjik seçimler oyuncunun kısa ama taze doğaçlamalar yapması için alan bırakır ona. Tıpkı uzun ironik tekerlemelerde olduğu gibi. Seyirci ile anlık kurulan direkt ilişkiler seyircide birlikte eğlenme duygusu uyandırır.

...

Brechtien mesafelilik, Tiyatrotem’de 70’li yılların Alman ekolu soğukluğundan sıyrılmış, bize özgü eğlenceli, sıcak ama asla karakterlerin...iç dünyalarına çekilmesine izin vermeyen kıvrak rejî müdahaleleriyle söz konusu oyunun çıkış noktasını oluşturan meseleyi seyirci ile aralarına koyarak, sahneden geldikleri gibi çekilirler (2011: 186).

Burada tıpkı gelenekte olduğu gibi sanatçılar tarafından bir oyun âleminin yaratılması söz konusudur. Bu âlem nasıl ki hayal perdesinde insanlardan ziyade tasvirlerle ait bir yerdir, Tiyatrotem de sahne üzerinde insanlardan ziyade tasvirlerle, kuklalara, cinlere ait olan bir oyun âlemi yaratmaktadır. Üstelik bu oyun âlemi gelenekte olduğu gibi kendinin oyun olduğunu saklamamakta, böylece şimdi ve buraya ait kalabilmektedir.

Yanıkaya Tiyatrotem’le yaşadığı kendi seyir deneyimini şöyle tarif eder:

Tıpkı hayatta olduğu gibi, “gerçek” olana ulaşmak ya da bir “gerçeklik” duygusu yaratmak için, Sisifos gibi beyhude bir çabayı görerek ama eğlenerek, gülerek izleriz oyunları. Yanımıza kâr kalan tiyatro sanatı ve “oyun”u deneyimlemenin yarattığı buruk tat (2011: 216).

Çünkü, ne olursa olsun, **oyun güzeldir.**

SONUÇ

Özünde oyuncuların seyircilerle paylaştığı **canlı bir deneyimin** yaratılması olduğunu öne sürdüğü tiyatro oyuncusunun sanatını araştırmaya odaklanan bu tez çalışması, çağdaş yaşamda **deneyimin yıkımı** fikrini sahiplenerek söze başlamış ve sözlü kültürün içinden doğan performans geleneklerinde gerçek bir deneyimin yaratılması olanağının güçlü bir şekilde var olduğu düşüncesini savunarak ilerlemiştir. Burada Benjamin'den hareketle ortaya konan temel düşünce, bu geleneklerin deneyimin var olması için en temel şart olan ve kolektif bilinçdışı ile yakından bağlantılı olan **hatırlama eylemi** aracılığıyla çalıştığıdır. Örneğin hikâye anlatıcılığı ya da türkü geleneği yıllar boyunca onlarca insanın deneyiminin iç içe geçmesiyle hayat bulmakta ve bu özelliği sayesinde bugün yaşayan insanların deneyimine de dokunabilmektedir. Bu tez çalışması bir boşluk içinde değil de bir kültür içinde üretimde bulunan tiyatro sanatının, bu kültürde kendinden önce var olmuş olan performans geleneklerinden tümüyle bağımsız olamayacağını savunmaktadır. Çünkü gerçekte ne oyuncular ne de seyirciler bu geleneklerde bütünüyle kopmuştur. Bütün bunlardan hareketle bu çalışma, oyuncunun sanatıyla ilişkilendirmek üzere Türkiye'ye özgü geleneksel performans sanatlarındaki icrayı araştırmaya yönelmiştir. Çalışma boyunca benimsenen temel yaklaşım, bu kendine özgü icra türünün dışarıdan bir gözle değil, bağlı olduğu emik kavramlar aracılığıyla incelenmesidir. Bu inceleme sonucu varılan sonuçlar, bu sanatların icrasının her şeyden önce yüz yüze, canlı iletişime ve bunun sonucu olarak ortaya çıkan üst düzeyde kinestetik empatinin varlığına dayandığı, bu durumu ortaya çıkaran en önemli şeylerden birinin söz, müzik, dram, dans gibi icra öğelerine bütünsellikle yaklaşılması olduğu, icracıların malzemeleriyle *mimesis* ilkelerinden ziyade İslam'a

ait teslimiyet kavramı çerçevesinde ilişki kurduğu, kinestetik iletişim kadar yeninin yaratılmasından ziyade geleneğin korunmasıyla ilgilenen sanatçılar sayesinde bireysel değil, ortak bir yaratımın söz konusu olduğu, güzel sanatlar anlayışının aksine sanatın bir amacı olduğunun kabul edilerek bunun insanın manevi gelişimi olarak tanımlandığıdır. Üstelik bu gelenekler tüm bunları oyun ve ayinin iç içe geçtiği bir anlayış içinde başarmaktadırlar. Kuşkusuz ki oyuncunun sanatının bütün bunlardan öğreneceği şeyler vardır.

Bu tez çalışmasının son bölümünde hâlihazırda üretimde bulunmakta olan ve Türkiye'ye özgü performans gelenekleri üzerine araştırmalar yapan iki tiyatro ekibinin çalışmalarına odaklanılmış, her ikisinin de bu geleneklerden hareketle oyuncunun sanatına salt biçimsel olmayan yeni yaklaşımlar getirdiği görülmüştür. Bu yaklaşımlar geleneksel performans sanatlarındaki icranın incelenmesi sonucu ortaya çıkan sonuçlarla ilişkilendirerek tartışılmıştır. Bu iki ekibin çalışmalarının incelenmesinden ortaya çıkan sonuç Türkiye'ye ait olan performans geleneklerinin zenginliklerle dolu olduğudur. Oyuncunun sanatının geliştirilmesi amacıyla bu geleneklere bu iki ekibin yaklaşımlarından farklı şekillerde yaklaşacak başka tiyatro sanatçılarının da ortaya çıkması son derece olası görünmektedir. Bu tez çalışması bu tip çalışmaların başvurabileceği kuramsal kaynaklarından biri olmayı amaçlamıştır. Bütün bunlarla birlikte bu araştırma, bu tip çalışmalarda karşılaşılabilecek iki önemli meseleyi gündeme getirmektedir. İlk olarak, Doğu olarak adlandırılan bir coğrafyada bulunan Türkiye'ye ait performans geleneklerine sadece Batı tiyatrosunun ister istemez dışarıklı olan araç ve kavramlarıyla değil, geleneğin kendine ait araç ve kavramlarıyla da yaklaşılması oldukça önemlidir. Çünkü ilk durumda pek çok yanlış anlaşılma yaşanabileceği gibi, geleneklerin zenginliklerini anlamaya olanak

vermeyecek şekilde onları tiyatro alanının içine çekme eğiliminin ortaya çıkması söz konusudur. İkinci mesele geleneklerin aynen olduğu gibi dondurularak korunmasının çok da anlamı olmadığı gerçeğiyle ilgilidir. Böyle bir yaklaşım ölü biçimler doğmasına yol açmakta ve çoğunlukla oryantalist bir bakışa sunulmak üzere - sema ayininde olduğu gibi - sözde geleneksel gösteriler yaratmaktadır. Üçüncü bölümde çalışmaları incelenen tiyatro ekiplerinin ikisi de bu iki meselenin farkında görünmektedir. İkisi de geleneğe içeriden bakmanın önemini vurgulamakta ve temel amaçlarının geleneğin olduğu gibi korunmasından ziyade bugüne ait **yaşayan bir tiyatronun** ortaya konulması olduğunu söylemektedirler. Üstelik ikisi de bunun yolunun oyuncunun sanatı üzerine araştırmalar yapmaktan geçtiğini fark etmiştir. Bugün insanlara gerçek bir deneyim sunabilecek yaşayan bir tiyatroyu yaratmanın yolu, özünde her şeyden önce canlı bir deneyim olan oyuncunun sanatından geçmektedir.

Bütün bunlarla birlikte, bütün bu araştırmalar yararcı bir şekilde yapılamaz. Gelenek eğer sadece ilgi çekmek için ya da tiyatroya renk katmak için araştırılıyorsa ortada gerçek bir araştırma yok demektir. Edîb Harâbî'nin sözlerini hatırlarsak, 'ehline helâldir nâ-ehle harâm' (Kökel ve Dağdır (Haz.), 2012: 351). Öte yandan geleneğin araştırılmasından ortaya çıkacak sonuçlar uygulamanın içinde olanlar tarafından anlaşılır olsa da, belki de kuramsal olarak tamamen dile getirilebilir de değildir. Bu sebeple bu konuda "ehl-i kâl" olmaktan "ehl-i hâl" olmaya geçmenin ve uygulamaya yönelmenin önemi büyüktür. Mevlânâ şöyle söylemiştir: 'Musikinin ahenginde bir sır gizlidir. Ben bu sırrı açıklayacak olsam, dünya altüst olur' (Altınbaşak, 2010: 29).

ÖZET

Tiyatro oyuncusunun sanatını canlı bir deneyimin yaratılması olarak tanımlayan bu tez çalışması, Türkiye'ye ait geleneksel performans sanatlarına özgü icranın incelenmesinin bu sanata ve yarattığı deneyime nasıl bir katkıda bulunabileceği meselesini tartışmaktadır. Temel sav bugün deneyimin büyük ölçüde yıkıma uğradığı ve bu özel türde icra biçiminin gerçek bir deneyimi oluşturma gücünü içinde taşıdığıdır. Araştırmanın içinde ilk olarak, bu icra biçiminin özellikleri, içinden doğduğu kültüre özgü, içeriden bir bakış benimsenerek incelenmektedir. Bu amaçla tiyatro ve oyunculuk kuramına ait kavramlar kadar söz konusu geleneklere özgü emik kavramlardan da yararlanılmaktadır. Bu inceleme sonucunda, performans geleneklerine özgü icranın “meşk” olarak adlandırılabilir, insanlar arasında yüz yüze, canlı bir etkileşime ve bunun sonucu olarak ortaya çıkan kinestetik empatiye dayanan özel türde bir aksiyon türünü ortaya çıkardığı düşüncesi ortaya atılmıştır. Meşk aksiyonu, geleneğin insanın manevi gelişimi amacına uygun olarak, teatral *mimesis*'ten ziyade teslimiyet anlayışı, yeninin aranmasından ziyade geleneksel kuralların uygulanması ve bireyselden ziyade ortak yaratım ilkeleriyle çalışmaktadır. Araştırmanın son bölümünde Türkiye'ye özgü performans geleneklerden esinlenerek bugün tiyatro yapmakta olan iki ayrı tiyatro ekibinin çalışmalarına odaklanılarak, bu geleneklere özgü icra türüne ait özelliklerin bugün tiyatrodaki ve oyuncunun sanatındaki karşılığının ne olduğu/olabileceği tartışması yürütülmüştür. Buradaki temel düşünce, hem ayınsı hem de oyunsu olanı bir arada içeren ve bu tez çalışması kapsamında Türkiye'ye özgü bir gelenek olarak kavramsallaştırılan oynama eyleminin tiyatro sanatı içinde sahiplenilerek bugün hem oyuncular hem de seyirciler için gerçek bir deneyimi ortaya çıkarma gücüne sahip olabileceğidir.

ABSTRACT

This dissertation, which defines art of theatre actor as creation of a living experience, discusses how studying the performance peculiar to traditional performing arts in Turkey might contribute to it. The basic argument is experience is substantially destructed today and this special performance form is capable of creating a real experience. Firstly, the qualities of this performance form are studied, embracing an insider's view peculiar to the culture, out of which it comes. For this purpose, not only concepts from theatre and acting theory, but also emic concepts peculiar to mentioned traditions are employed. It is proposed that the performance form peculiar to performing traditions creates a special type of action, which can be called "*meşk*" and which depends on a face-to-face, living interaction and hence the kinaesthetic empathy among people. In accordance with the traditional objective of spiritual development, *meşk* action works by giving oneself rather than theatrical *mimesis*, application of traditional rules rather than search for the new and collective creation rather than an individual one. At the end, the dissertation focuses on the works of two theatre groups that are inspired by the performing traditions in Turkey, and discusses what is/might be the counterpart of the qualities of the performance form peculiar to these traditions today to theatre and actor's art. The argument is that act of playing, which is conceptualised as a tradition peculiar to Turkey, including both playful and ritualistic, might have the power to create a real experience today for both actors and spectators.

KAYNAKÇA

- Agamben, Giorgio. (2010). *Çocukluk ve Tarih: Deneyimin Yıkımı Üzerine Bir Deneme*. (Betül Parlak, Çev.). İstanbul: Pusula Yayıncılık.
- Albright, Charlotte F. (1976). The Azerbaijani Cāshiq and His Performance of a Dāstān. *Iranian Studies*, 9 (4), p. 220-247.
- Akdemir, Ayşegül. (2010). Güzellik, Aşk ve Bilgi Üçgeninde “Şem ve Pervâne”. *International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 5 (3), s. 1-36.
- Akı, Niyazi. (1989). *Türk Tiyatro Edebiyatı Tarihi - I*. İstanbul: Dergah Yayınları.
- Akor Merkezi. (2015a). Değil Bu Adem Dedikleri, http://www.akormerkezi.com/kaygusuz-abdal-degil-bu-adem-dedikleri-sarki-sozu_sarki-lrfprh.html, (07/10/2015).
- Akor Merkezi. (2015b). Evlerinin Önü Mersin, http://www.akormerkezi.com/emel-tascioglu-evlerinin-onu-mersin-sarki-sozu_sarki-vjphpn.html, (07/10/2015).
- Akor Merkezi. (2015c). Gönül Dağı, http://www.akormerkezi.com/neset-ertas-gonul-dagi-akor_sarki-hfnpf.html, (24/12/2015).
- Akor Merkezi. (2015d). Küçelere Su Serpmişem, http://www.akormerkezi.com/ezginin-gunlugu-kucelere-su-serpmisem-sarki-sozu_sarki-trptdf.html, (07/10/2015).
- Akor Merkezi. (2015e). Muhabbet Bağı (Ararım), http://www.akormerkezi.com/anonim-muhabbet-bagi-ararim--akor_sarki-pjhvrn.html, (24/12/2015).
- Akor Merkezi. (2015f). Pencere Açıldı Bilal Oğlan, http://www.akormerkezi.com/anonim-pencere-acildi-bilal-oglan-akor_sarki-ljffvn.html, (07/10/2015).
- Akor Merkezi. (2015g). Yağmur Yağar Taş Üstüne, http://www.akormerkezi.com/anonim-turkuler-yagmur-yagar-tas-ustune-sarki-sozu_sarki-pdvfdn.html, (07/10/2015).
- Aktaş, Şehsuvar, Sarıkartal, Çetin, ve Selen, Ayşe. (2009a). Karagöz Oynatma Korkusu ve İsteksizliği Üzerine Bir Deneme: Perdenin Arkasındaki Kim? *Toplumsal Tarih*, 181, s. 86-91.
- Aktaş, Şehsuvar, Sarıkartal, Çetin, ve Selen, Ayşe. (2009b). *Tiyatro Tem Oyunları*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

- Aktaş, Şehsuvar, ve Selen, Ayşe (Yıldırım, Aysel ile söyleşi). (2014). Tiyatrotem: Gölge Oyunu 'Oyuncu Nefesinden Gelmeli'... *Mimesis*, <http://mimesis-dergi.org/2014/05/tyatrotem-golge-oyunu-oyuncu-nefesinden-gelmeli/>, (31/12/2015).
- Alevi Kütüphanesi. (2015). Fotoğraflar, <https://alevikutuphanesi.wordpress.com/fotograflar-2/>, (05/12/2015).
- Altınbaşak, Rabia. (2010). Aşkın Fezaya Uzanan Kanatları. *İrşad Dergisi Şeb-i Arus Özel Sayısı*, s. 28-29.
- And, Metin. (1962). *Dionisos ve Anadolu Köylüsü*. İstanbul: Elif Yayınları.
- And, Metin. (2002). *Ritüelden Drama: Kerbelâ – Muharrem - Ta'ziye*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- And, Metin. (2005a). İonesco ve Karagöz. Sevgül Sönmez (Haz.), *Karagöz Kitabı* (s. 59-65) (2. Basım). İstanbul: Kitabevi.
- And, Metin. (2005b). Karagözde Muhavere. Sevgül Sönmez (Haz.), *Karagöz Kitabı* (s. 49-54) (2. Basım). İstanbul: Kitabevi.
- And, Metin. (2006). *Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi* (2. Basım). İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- And, Metin. (2012). *Oyun ve Bügü: Türk Kültüründe Oyun Kavramı* (2. Basım). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Artaud, Antonin. (1993). *Tiyatro ve İkizi*. (Bahadır Gülmez, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Artaud, Antonin. (1995). *Watchfiends & Rack Screams: Works from the Final Period*. Clayton Eshleman, and Bernard Bador (Ed.) (Clayton Eshleman, and Bernard Bador, Trans.). Boston: Exact Change.
- Artaud, Antonin. (2002). *Tanrı Yargısının İşini Bitirmek İçin*. (Esra Özdoğan, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Artun, Erman. (2007). Türk Halk Kültüründe Mani Söyleme Geleneği, Manilerin İletişim Boyutu ve İşlevselliği. (Kaptan, Şükrü Tekin, Haz.), *IV. Uluslararası Türk Medeniyetlerinde Sözlü Kültür Geleneği (Türk Dünyasında Maniler) Sempozyumu* içinde (s. 21-31). İzmir: Egeli Araştırmacı ve Yazarlar Birliği Yayınları.
- Aslan, Ensar. (2014). Ahi Örgütlerinden Urfa Sıra Gecesine Uzanan Bir Kültür Geleneği. *Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1 (1), s. 5-15.
- Ateş, Erdoğan. (2012). Ney'in Serüveni (Kamışlıktan Dudağa Ney). *Süleyman Demirel Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 28, s. 143-161.

- Ayvazoğlu, Beşir. (2015). *Aşk Estetiği* (2. Basım). İstanbul: Birlik Yayınları.
- Balkaya, Âdem. (2007). Türk Toplumunda Temsil Getirme Geleneği ve Mevlana'nın Gelenek İçerisindeki Yeri. *Turkish Studies: International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkics*, 2 (4), p. 201-208.
- Barba, Eugenio, ve Savarese, Nicola. (2002). *Oyuncunun Gizli Sanatı: Tiyatro Antropolojisi Sözlüğü*. (Ayşın Candan, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Başgöz, İlhan. (2012). *Türkülü Aşk Hikâyeleri: Bir Gösterim Olarak*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Başgöz, İlhan. (2013). İran Azerbaycan'ında Türk Hikâye Anlatma Geleneği. *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, 13 (2), s. 371-386.
- Behar, Cem. (2014) *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz: Geleneksel Osmanlı/Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal* (5. Basım). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Benedetti, Jean. (2004) *Stanislavski: An Introduction*. New York: Routledge.
- Benjamin, Walter. (1999). Experience and Poverty. Michael W. Jennings, Howard Eiland, and Gary Smith (Ed.), *Walter Benjamin: Selected Writings, Volume 2, 1927-1934* (s. 731-736). (Rodney Livingstone, and others, Trans.). Cambridge, Massachusetts, and London: Harvard University Press.
- Benjamin, Walter. (2006a). Baudelaire'de Bazı Motifler Üzerine. Nurdan Gürbilek (Haz.), *Son Bakışta Aşk* (s. 116-154) (4. Basım). (Nurdan Gürbilek, ve Sabir Yücesoy, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Benjamin, Walter. (2006b). Hikâye Anlatıcısı. Nurdan Gürbilek (Haz.), *Son Bakışta Aşk* (s. 77-100) (4. Basım). (Nurdan Gürbilek, ve Sabir Yücesoy, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Bentley, Eric. (2005). Stanislavski ve Brecht. (Erdoğan Çete, Çev.). *Mimesis Tiyatro/Çeviri Araştırma Dergisi*, 11, s. 183-190.
- Binbir Gece Masalları*. (1974). Pasolini, Pier Paolo (yönetmen). [Film] İtalya ve Fransa: Produzioni Europee Associati (PEA) ve Les Productions Artistes Associés.
- Bezci, Bünyamin, ve Çiftçi, Yusuf. (2012). Özdemir, Cafer. (2011). Self Oryantalizm: İçimizdeki Modernite Ve/Veya İçselleştirdiğimiz Modernleşme. *Akademik İncelemeler Dergisi*, 7 (1), s. 139-166.
- Brecht, Bertolt. (2005a). Stanislavski Üzerine Notlar. (Erdoğan Çete, Çev.). *Mimesis Tiyatro/Çeviri Araştırma Dergisi*, 11, s. 169-182.
- Brecht, Bertolt. (2005b). *Tiyatro İçin Küçük Organon* (2. Basım). (Ahmet Cemal, Çev.). İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.

- Brook, Peter. (2004). *Açık Kapı: Oyunculuk ve Tiyatro Üzerine Düşünceler*. (Metin Balay, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bryant, Rebecca. (2005). The Soul Danced into the Body: Nation and Improvisation in Istanbul. *American Ethnologist*, 32 (2), p. 222-238.
- Can, M. Cihat. (2007). Geleneksel Türk Sanat Müziğinde Makam ve Seyir. *Musiki Dergisi*, <http://www.arsiv2007.musikidergisi.net/?p=54> (31/07/2015)
- Carnicke, Sharon Marie. (2009). *Stanislavsky in Focus: An Acting Master for the Twenty-First Century* (2nd Edition). Oxon and New York: Routledge.
- Cebecioğlu, Ethem. (2014). *Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü*. İstanbul: Otto Yayınları.
- Ceyhan, Semih. (2012). “Vakit: Sâlikin İçinde Bulunduğu Andaki Halini İfade Eden Tasavvuf Terimi”, *TDV İslam Ansiklopedisi* (s. 491-492). 42. Cilt. Ankara: Türk Diyanet Vakfı.
- Cinan Müzik. (2013). *Oyna (Cimilli İbo)*. YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=hUdWILxC8sY>, (29/12/2015).
- Civil Society Dialogue Contemplations Project*. (2015). Facebook: <https://www.facebook.com/contemplationsproject/?fref=ts>, (05/12/2015).
- Csikszentmihalyi, Mihalyi. (1990). *Flow: The Psychology of Optimal Experience*. New York: Harper and Row.
- Coger, Leslie Irene. (2005). Stanislavski Fikir Değiştiriyor. (Fırat Güllü, Çev.). *Mimesis Tiyatro/Çeviri Araştırma Dergisi*, 11, s. 163-168.
- Contemplations*. (2015a). Ortaklar, <http://seyirlerprojesi.com/ortaklar/>, (30/10/2015).
- Contemplations*. (2015b). Seyirler Projesi Kapadokya Festivali, <http://seyirlerprojesi.com/>, (30/10/2015).
- Coomaraswamy, Ananda K. (1956). *Christian and Oriental Philosophy of Art*. New York: Dover Publications.
- Çayır, Kadir. (2011). Çankırı Yârân Meclisinde Bağlamanın Rolü. *Çankırı Karatekin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 2 (2), s. 79-82.
- Deleuze, Gilles. (1994). *Difference and Repetition*. (Paul Patton, Trans.). New York: Columbia University Press.
- Durbilmez, Bayram. (2007). *Ozan Gürbüz Değer / Hayatı - Sanatı - Şiirlerinden Örnekler*. Ankara: Kültür Ajans Yayınları.
- Durbilmez, Bayram. (2010). Âşıklık Geleneklerinde Saz. *Milli Folklor*, 85, s. 148-158.

- Düzgün, Dilaver. (2002). Geleneksel Türk Tiyatrosu. Hasan Celâl Güzel, Kemal Çiçek, ve Salim Koca (Haz.). *Türkler* (s. 487-496). 15. Cilt. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- Ekici, Savaş. (2009). Türk Halk Müziğinin Melodik Yapısının Adlandırılması Konusunda Düşünceler (Ayak, Makam ve Dizi Kavramları). *Akademik İncelemeler*, 4 (1), s. 21-33.
- Ekim, Gökhan. (2012). “Sohbet” Toplantılarında Topluluğun Kuruluşuna Yönelik Gerçekleştirilen İlk Toplantı ve Önemi. *Çankırı Karatekin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 3 (1), s. 97-110.
- Ertan, Deniz. (2007) Cycles and Peripheries: An Ottoman *Kitâb el-Edvâr*. *Asian Music*, 38 (1), p. 31-60.
- Etimoloji Türkçe. (2013a). “Ayn”, <http://www.etimolojiturkce.com/kelime/ayn>, (05/06/2015).
- Etimoloji Türkçe. (2013b). “Ayan”, <http://www.etimolojiturkce.com/kelime/ayan2>, (05/06/2015).
- Etimoloji Türkçe. (2013c). “Ayin”, <http://www.etimolojiturkce.com/kelime/ayin>, (05/06/2015).
- Etimoloji Türkçe. (2013d). “Ayna”, <http://www.etimolojiturkce.com/kelime/ayna>, (05/06/2015).
- Etimoloji Türkçe. (2013e). “Aynî”, <http://www.etimolojiturkce.com/kelime/ayn%C4%B1>, (05/06/2015).
- Etimoloji Türkçe. (2013e). “Gönül”, <http://www.etimolojiturkce.com/kelime/g%C3%B6n%C3%BCl>, (05/06/2015).
- Etimoloji Türkçe. (2013g). “Muhabbet”, <http://www.etimolojiturkce.com/kelime/muhabbet>, (05/06/2015).
- Etimoloji Türkçe. (2013h). “Mukabele”, <http://www.etimolojiturkce.com/kelime/mukabele>, (05/06/2015).
- Etimoloji Türkçe. (2013i). “Sema”, <http://www.etimolojiturkce.com/kelime/sema2>, (05/06/2015).
- Etimoloji Türkçe. (2013j). “Vecd”, <http://www.etimolojiturkce.com/kelime/vecd>, (19/10/2015).
- Etimoloji Türkçe. (2013k). “Vücut”, <http://www.etimolojiturkce.com/kelime/v%C3%BCcut>, (19/10/2015).

- Foster, Susan Leigh. (2010). *Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance*. London and New York: Routledge.
- Gezgin, Mehmet Fikret. (1988) Cemaat-Cemiyet Ayrımı ve Ferdinand Tönnies. *Sosyoloji Konferansları*, 22, s. 183-201.
- Goody, Jack, and Watt, Ian. (1963). The Consequences of Literacy. *Comparative Studies in Society and History*, 5 (3), s. 304-345.
- Gordlevski, Vladimir Aleksandroviç. (2013). Dünden Bugüne Türk Meddahları (Meddah Aşkî Efendi'nin Hikâyeleri). (Mayramgül Dıykanbayave, ve Albina Kıran, Çev.). *Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 50, s. 291-316.
- Gökşen, Cengiz. (2011). Dede Korkut Hikâyelerindeki Ozan Tipi Bağlamında Kars Âşıklık Geleneği. *Turkish Studies - International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 6 (4), s. 149-161.
- Göktaş, Erbil. (1999). Evliya Çelebi Seyahat-nâme'sindeki Mukallit, Mudhik, Kıssahan ve Meddahlar. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 5, s. 37-52.
- Gökyay, Orhan Şaik. (1996). Evliya Çelebi Seyahatnâmesi (Topkapı Sarayı Bağdat 304 Yazmasının Transkripsiyonu-Dizini). 1. Kitap. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Gölpınarlı, Abdülbaki. (1991). *Mesnevi*. 1. Cilt. (Veled İzbudak, Çev.). İstanbul: MEB Yayınları.
- Gölpınarlı, Abdülbaki. (2005). *Tasavvuftan Dilimize Geçen Deyimler ve Atasözleri*. İstanbul: İnkılap Kitabevi Yayın.
- Gölpınarlı, Abdülbaki. (2006a). *Mevlevî Âdâb ve Erkânı*. İstanbul: İnkılap Kitabevi Yayın.
- Gölpınarlı, Abdülbaki. (2006b). *Mevlânâdan Sonra Mevlevilik*. İstanbul: İnkılap Kitabevi Yayın.
- Grau, Andrée. (1998). Myths of Origin. Alexandra Carter (Ed.), *The Routledge Dance Studies Reader* (p. 197-202). London: Routledge.
- Grotowski, Jerzy. (1994a). Aksiyon Literal'dir. (Hülya Bahçeci, Çev.). *Mimesis Tiyatro/Çeviri Araştırma Dergisi*, 5, s. 171-175.
- Grotowski, Jerzy. (1994b). Bir Kaynaklar Tiyatrosuna Doğru Gezinti. (Çiğdem Genç, Çev.). *Mimesis Tiyatro/Çeviri Araştırma Dergisi*, 5, s. 177-180.
- Grotowski, Jerzy. (1994c). Kaynaklar Tiyatrosu. (Çiğdem Genç, Çev.). *Mimesis Tiyatro/Çeviri Araştırma Dergisi*, 5, s. 185-189.

- Grotowski, Jerzy. (1994d). Sen Birinin Oğlusun. (Sevilay Saral, Çev.). *Mimesis Tiyatro/Çeviri Araştırma Dergisi*, 5, s. 195-207.
- Grotowski, Jerzy. (1995). From the Theatre Company to Art as Vehicle. Thomas Richards, *At Work with Grotowski on Physical Actions* (p. 113-135). (Thomas Richards, Michel A. Moos, and Jerzy Grotowski, Trans.). London: Routledge.
- Grotowski, Jerzy. (2002). *Yoksul Tiyatroya Doğru*. Eugenio Barba (Haz.). (Hatice Yetişkin, Çev.). İstanbul: Tavanarası Yayıncılık.
- Grotowski, Jerzy. (2005). Tiyatro Kumpanyası'ndan Araç Olarak Sanat'a. Thomas Richards, *Grotowski ile Fiziksel Eylemler Üzerine Çalışmak* (s. 155-180). Hülya Yıldız ve (Ayşın Candan, Çev.). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Gültürk, Bilge. (2011). Tiyatrotem Oyunlarında Karnavalesk. *Mimesis Tiyatro/Çeviri Araştırma Dergisi*, 18, s. 197-205.
- Halil Aygün. (2013). *Neşet Ertaş Haydar Haydar*. YouTube: <http://www.youtube.com/watch?v=XYuj5di1cg8>, (04/01/2014).
- Harmancı, A. Başak. (2011). Türk Müsîkîsinde Seyir Kavramı ve Yeni Bir Form: Seyr-i Nâtik. *Çukurova Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 11 (2), s. 217-239.
- Hayalî Küçük Ali. (2005). Karagöz, Nevrekan, Zırlı. Sevgül Sönmez (Haz.), *Karagöz Kitabı* (s. 100-103) (2. Basım). İstanbul: Kitabevi.
- Heziyeva, Şerhiyye. (2010a). Kars Âşıklık Geleneği ve Badeli Âşık. *A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 44, s. 211-225.
- Heziyeva, Şerhiyye. (2010b). Tarihi Süreç İçinde Türkiye'de Âşıklık ve Âşıklık Geleneği. *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, 10 (1), s. 81-89.
- Huizinga, Johan. (2010). *Homo Ludens: Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme* (4. Basım). (Mehmet Ali Kılıçbay, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Hussain, Amir (2009). 'Adâb'. Esposito, John Louis (Ed.). *The Oxford Encyclopaedia of the Islamic World* (p. 28-29). Oxford: Oxford University Press.
- Innes, Christopher. (2010). *Avant-garde Tiyatro 1892-1992* (2. Basım). (Beliz Güçbilmez, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi.
- İbni Arabî. (2003). *İlahi Aşk* (8. Basım). İstanbul: İnsan Yayınları.
- Jay, Martin. (2012). *Deneyim Şarkıları: Evrensel Bir Tema Üzerine Modern Çeşitlemeler*. (Barış Engin Aksoy, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

- Kaeppler, Adrienne L. (1999). The Mystique of Fieldwork. Theresa Buckland (Ed.), *Dance in the Field: Theory, Methods and Issues in Dance Ethnography* (p. 13-25). New York: St. Martin's Press.
- Kaim, Agnieszka Ayşen. (2006). Sözlü Edebiyat ve Gösteri Kültürünün Buluşma Noktası: "Meddah" Tek Kişilik Tiyatro. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 46 (1), s. 271-282.
- Kaim, Agnieszka Ayşen. (2010). Meddah Geleneğinden Kültürlerarası Hikayeciliğe Uzanan Bir Serüven. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 30, s. 111-121.
- Kaleci, Ali İhsan. (2015a). *İnsana Ayna İnsan: Tiyatro*. Yayımlanmamış kitap.
- Kaleci, Ali İhsan. (2015b). *Tiyatro İşte Bu Ağaç*. Yayımlanmamış kitap.
- Kaleci, Ali İhsan. (2015c). *Yer ve Gök Arasında: Köroğlu*. Yayımlanmamış tiyatro oyunu.
- Kalender, Ruhi. (1987). Türk Musikisi'nde Kullanılan Makamların Tesirleri. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 29 (1), s. 361-375.
- Kanar, Mehmet. (2009). *Fehmî ve Şebisterî'den Şem ve Pervâne*. İstanbul: İnsan Yayınları.
- Karacabey, Süreyya. (2011). *Hakiki Gala ya da Canına Yandığının Yalancı Dünyası. Mimesis Tiyatro/Çeviri Araştırma Dergisi*, 18, s. 173-178.
- Karadayı, Osman Nuri. (2009). *XIX. Yüzyıl Âşık Şiirinde Tasavvuf* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Atatürk Üniversitesi, Erzurum.
- Karahasanoğlu, Songül. (2012). Meşk: The Traditional Teaching System of Turkish Music. *Journal of Teaching and Education*, 1 (7), p. 165-170.
- Kaya, Doğan. (1999). Karşılaşma, Atışma ve Değişme Kavramları Üzerine Düşünceler ve Feymanî'den Örnekler. *Folklor/Edebiyat*, 20, s. 131-140.
- Koç, Turan. (2014). *İslâm Estetiği* (5. Basım). İstanbul: İSAM Yayınları.
- Kolankiewicz, Leszek. (2010). Grotowski Mistik Bir Ustaydı. (Agnieszka Ayşen Kaim, Çev.). *Mimesis Tiyatro/Çeviri Araştırma Dergisi*, 17, s. 89-100.
- Koldaş, Nihal Geyran. (2011). Tiyatrotem Nasıl Oynar? *Mimesis Tiyatro/Çeviri Araştırma Dergisi*, 18, s. 185-187.
- Kökel, Coşkun, ve Dağıdır, Mustafa (Haz.) (2012). *Edîb Harâbî Divânı [İnceleme-Metin]*. 1. Cilt. Ankara: Alevilik Araştırmaları Dergisi Yayınları.
- Kudret, Cevdet. (1992). *Karagöz*. 1. Cilt (2. Basım). Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Kudret, Cevdet. (2004). *Karagöz*. 3. Cilt. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Küçük, Osman Nuri. (2011). *İnsanın Hakikati: Gönül*. 3. Uluslararası Eğitimde Kalite Kongresinde sunulan bildiri. Konya Büyükşehir Belediyesi, Konya, <http://aves.erciyes.edu.tr/ImageOfByte.aspx?Resim=8&SSNO=16&USER=3141> (17/07/2015)
- Küçük, Sabahattin (Haz.). (2015). *Bâki Divanı*. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü Kültür Eserleri (yayımlanmamış), http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/10596,bakidivani_sabahattinkucukpdf.pdf?0
- Lapidus, Ira. (1984). Knowledge, Virtue, and Action: The Classical Muslim Conception of *Adab* and the Nature of Religious Fulfillment in Islam. Barbara D. Metcalf (Ed.). In *Moral Conduct and Authority: The Place of Adab in South Asian Islam* (p. 38-61). Berkeley: University of California Press.
- Lehmann, Hans-Thies. (2006). *Postdramatic Theatre*. (Karen Jürs-Munby, Trans.). London & New York: Routledge.
- Lytko, Agnieszka Ayşen. (1997). Meddah: Avrupa ve Doğu Tiyatro Geleneği Bağlamında Tek Oyunculu Meddah Tiyatrosu. *Agon Tiyatro: Eleştiri-İnceleme-Tartışma Dergisi*, 10, s. 194-201.
- Manohara Upadhyaya. (2009). *Blooming Lotus - Kathakali*. YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=4bKESt6RBzg>, (05/12/2015).
- Mevlana Celaleddin. (1957). *Divan-ı Kebir*. (Abdülbaki Gölpınarlı, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Moore, Sonia. (2005). Fiziksel Aksiyonlar Yöntemi. (Fırat Güllü, Çev.). *Mimesis Tiyatro/Çeviri Araştırma Dergisi*, 11, s. 159-162.
- Mumford, Meg. (2005). Brecht Stanislavski'yi Araştırıyor: Sadece Taktik Bir Hamle mi? (Duygu Çavdar, Canan Tanır, ve Ozan Uysal, Çev.). *Mimesis Tiyatro/Çeviri Araştırma Dergisi*, 11, s. 191-218.
- Munâvî (Abdurraûf). (1321). Kunû-al Hakaayık. *Câmi'-al Sagıyr*. Mısır.
- Nutku, Özdemir. (1970). Orta Oyunu'nda "Yabancılaştırma" Kavramı. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 1, s. 33-47.
- Okur, Ceren. (2011). Anlatı Tiyatrosu; TİYATROTEM ya da "Ezberbozum Kumpanyası". *Mimesis Tiyatro/Çeviri Araştırma Dergisi*, 18, s. 157-160.
- Ong, Walter J. (2010) *Sözlü ve Yazılı Kültür: Sözü'nün Teknolojileşmesi* (5. Basım). (Sema Postacıoğlu Banon, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Online Etymology Dictionary*. (2015). "Avant-garde", <http://www.etymonline.com/index.php?term=avant-garde>, (07/10/2015).

- Özcan, Nuri. (2004). “Meşk”, *TDV İslam Ansiklopedisi* (s. 372-375). 29. Cilt. Ankara: Türk Diyanet Vakfı.
- Özdemir, Cafer. (2011). Âşıkların Dilinden Âşıklık Geleneği. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 4 (17), s. 130-146.
- Özeke, Ahmet Doğan. (2000). *Neyzenler Kahvesi: Bir Neyzenin Hatıraları*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Özköse, Kadir. (2007). Tasavvufî Tecrübeye Salikin Kendinden Geçme Durumu: Vecd. *TASAVVUF: İlmî ve Akademik Araştırma Dergisi*, 18, s. 65-85.
- Öztürk, Okan Murat. (2001). *Anadolu Müziğinde Geleneksel İcranın Vazgeçilmez unsuru Olarak Tavır Kavramı Üzerine*. ODTÜ-THBT Anadolu Müziği Panelinde sunulan bildiri. Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Ankara, http://www.muzikegitimcileri.net/bilimsel/makale/O-Ozturk_6.html (17/07/2015).
- Öztürkmen, Arzu. (2001). Politics of National Dance in Turkey: A Historical Reappraisal. *Yearbook for Traditional Music*, 33, p. 139–143.
- Palabıyık, Adem. (2011). Pierre Bourdieu Sosyolojisinde “Habitus”, “Sermaye” ve “Alan” Üzerine. *Liberal Düşünce*, 61/62, s. 121-141.
- Peabody, Berkley. (1975). *The Winged Word: A Study in the Technique of Ancient Greek Oral Composition as Seen Principally through Hesiod's Works and Days*. Albany, New York: State University of New York Press.
- Phelan, Peggy. (1993). The Ontology of Performance: Representation without Reproduction. *Unmarked: The Politics of Performance* (p. 146-166). London: Routledge.
- Platon. (2015). *Devlet* (28. Basım). (Sabahattin Eyüboğlu ve M. Ali Cimcoz, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Projet Ideogram*. (2013). Facebook: <https://www.facebook.com/Projet-Ideogram-1057055134352076/>, (05/12/2015).
- Richards, Thomas. (2005) *Grotowski ile Fiziksel Eylemler Üzerine Çalışmak*. (Hülya Yıldız ve Aysin Candan, Çev.). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Sağlam, Tülin. (2011). Bunun Seyri Sefâ İsteyenlere Neşe Verir; Hakikati Görenlere İse İbret Verir. *Mimesis Tiyatro/Çeviri Araştırma Dergisi*, 18, s. 161-165.
- Sarıkartal, Çetin. (2010). Klasik Dramatik Metinleri Bugün Buradan Anlatmak. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 29 (1), s. 67-79.
- Sarıkartal, Çetin. (2011). Tiyatrotem Oyunlarına Dramaturgi ve Reji Yapmak. *Mimesis Tiyatro/Çeviri Araştırma Dergisi*, 18, s. 189-196.

- Sayın, Zeynep. (2009). *İmgenin Pornografisi* (2. Basım). İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Schechner, Richard. (2003). *Performance Theory* (2nd Edition). New York, London: Routledge.
- Schechner, Richard. (2006) *Performance Studies: An Introduction* (2nd Edition). New York and London: Routledge.
- Shay, Anthony. (1995). Dance and Non-Dance: Patterned Movement in Iran and Islam. *Iranian Studies*, 28 (1/2), p. 61-78.
- Signell, Karl. (1974). Esthetics of Improvisation in Turkish Art Music. *Asian Music*, 5 (2), p. 45-49.
- Sklar, Deidre. (1994). Can Bodylore Be Brought to Its Senses? *The Journal of American Folklore*, 107 (423), p. 9-22.
- Slowiak, James, and Cuesta, Jairo. (2007). *Jerzy Grotowski*. New York: Routledge.
- Sönmez, Sevgül (Haz.). (2005). *Karagöz Kitabı* (2. Basım). İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Suzuki, Tadashi (Beeman, William O. ile söyleşi). 2009. Söz Bedenin Bir Edimidir. (Cüneyt Yalaz, Çev.). *Mimesis Tiyatro/Çeviri Araştırma Dergisi*, 15, s. 111-114.
- Suzuki, Tadashi. 2011. *Kültür Bedendir*. (Şebnem Sözer, Çev.). *Mimesis*, <http://mimesis-dergi.org/2011/07/kultur-bedendir/>, (24/06/2015).
- Şenalp, Togay. (2012). *Kitle İletişim Bağlamında 1950'lerden Bugüne Makamsal Türk Müziğinin Değişimi Sözlü Tarih Çalışması* (Yayımlanmamış doktora tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Tan, Ali. (2008). *Niyazi Sayın'ın Ney Tavrında Perde Pozisyonları* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Tanyel, Bora, ve Esen, Uluç. (1996). Stanislavski ve Oyunculuk Yöntemi Üzerine. *Mimesis Tiyatro/Çeviri Araştırma Dergisi*, 6, s. 337-359.
- Tatarkiewicz, Wladyslaw. (1980). *A History of Six Ideas: An Essay in Aesthetics*. (Christopher Kasperek, Trans.). Varşova: Polish Scientific Publishers.
- Teknomanist. (2014). *Neşet Ertaş'ın Ardından - Emrah Serbes Anlatıyor*. YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=UOngge66XTk>, (26/11/2015).
- Tezcan, Mahmut. (1991). Bir Yaygın Eğitim Kurumu Olarak Çankırı Yaran Örgütü. *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*, 24 (2), s. 335-352.
- The Mahabharata*. (1989). Brook, Peter (yönetmen). [Film] Fransa: Channel 4 Television Corporation.

- Tiyatrotem. (2011). *Anlatı Geleneğinden Çağdaş Tiyatroya*, <http://www.tiyatrotem.com/>, (29/12/2015).
- Touma, Habib Hassan. (1971). The Maqam Phenomenon: An Improvisation Technique in the Music of the Middle East. *New Ethnomusicology*, 15 (1), p. 38-48.
- Tuncer Yıldız. (2012). *Müzeyyen Senar - Ham Meyvayı Kopardılar Dalından*. YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=ZMrg01IF0ug>, (24/06/2015).
- Tureng - *Turkish English Dictionary*. (2015a). “Act”, *Tureng: The Multilingual Dictionary*, <http://tureng.com/search/act>, (05/06/2015).
- Tureng - *Turkish English Dictionary*. (2015b). “Actor”, *Tureng: The Multilingual Dictionary*, <http://tureng.com/search/actor>, (05/06/2015).
- Turner, Victor. (1982). *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. New York: Theatre Communications Group.
- Tülücü, Süleyman. (2005). Meddah, Meddahlık ve Meddah Hikâyeleri Üzerine Bazı Notlar. *Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* , 24, s. 1-14.
- Türk Dil Kurumu. (2015a). “Aksiyon”, *Büyük Türkçe Sözlük*, http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.55714f56bfc8d0.55676517, (05/06/2015).
- Türk Dil Kurumu. (2015b). “Ayin”, *Büyük Türkçe Sözlük*, http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.55bf6b891aef67.52179612, (05/06/2015).
- Türk Dil Kurumu. (2015c). “Gönül”, *Büyük Türkçe Sözlük*, http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.558a5a54dd2a47.89688061, (05/06/2015).
- Türk Dil Kurumu. (2015d). “İdeogram”, http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.5656b94ee931b3.93013153, (05/06/2015).
- Türk Dil Kurumu. (2015e). “Meclis”, http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.5656b94ee931b3.93013153, (05/06/2015).
- Türk Dil Kurumu. (2015f). “Muhabbet”, *Büyük Türkçe Sözlük*, http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.560f8d4d7a17e4.49152137, (05/06/2015).
- Türk Dil Kurumu. (2015g). “Oynamak”, *Büyük Türkçe Sözlük*, http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.55bf2b1c60aac5.70118044, (05/06/2015).

- Türk Dil Kurumu. (2015h). “Partisyon”, *Büyük Türkçe Sözlük*, http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.5656b9347068b4.70458694, (05/06/2015).
- Türk Dil Kurumu. (2015i). “Saz”, *Büyük Türkçe Sözlük*, http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.5656b9347068b4.70458694, (05/06/2015).
- Türk Dil Kurumu. (2015j). “Sine”, *Büyük Türkçe Sözlük*, http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.558a5a5be4ed00.97714534, (05/06/2015).
- Türk Dil Kurumu. (2015k). “Söylemek”, *Büyük Türkçe Sözlük*, http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.55bf2b1f5d1791.49759616, (05/06/2015).
- Türk Dil Kurumu. (2015l). “Vücut”, *Büyük Türkçe Sözlük*, http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.5624cec3f26593.75631898, (19/10/2015).
- Türkü Dostları. (2015a). *Çaldıralım Davulları*, <http://www.turkudostlari.net/soz.asp?turku=18176>, (29/12/2015).
- Türkü Dostları. (2015b). *Değişmem (Muhabbet Bağında)*, <http://www.turkudostlari.net/soz.asp?turku=10146>, (19/10/2015).
- Turksanatmuzigi.org. (2011). *Benim Gönlüm Sarhostur*, <http://www.turksanatmuzigi.org/eserlerimiz/sarkilarimiz/b-sarki/benim-gonlum-sarhostur>, (20/06/2015).
- Uludağ, Süleyman. (1991). “Ayn”, *TDV İslam Ansiklopedisi* (s. 256-257). 4. Cilt. Ankara: Türk Diyanet Vakfı.
- Ünver, A. Süheyl. (1960). Türk Hakimi Fârâbî'nin Udu. *Musiki Mecmuası*, 146, s. 419.
- Williams, Gary Jay. (2010). *Theatre Histories: An Introduction* (2nd Edition). London and New York: Routledge.
- Yanıkaya, Zerrin. (2011). Tiyatrotem’de Grotesk Olan Üzerine Bir Deneme. *Mimesis Tiyatro/Çeviri Araştırma Dergisi*, 18, s. 213-216.
- Yaralı, Emrah, ve Karaboğa, Kerem. (2005). Sistem’in Kısa Tarihçesi. *Mimesis Tiyatro/Çeviri Araştırma Dergisi*, 11, s. 117-157.
- Yelten, Muhammet. (2013). Hamza-nâmenin Yeni Ciltleri ve Okunma Mekânları. *Turkish Studies*, 8/9, s. 151-165.
- Toprak, Burhan (Haz.) (2006). *Yunus Emre Divanı* (6. Basım). Eskişehir: Odun Pazarı Belediyesi Yayınları.

- UNESCO. (2015). *Mevlevi Sema Ceremony*, <http://www.unesco.org/culture/ich/en/RL/mevlevi-sema-ceremony-00100>, (05/12/2015).
- Yüksel, Ayşegül. (1997). *Samuel Beckett Tiyatrosu* (2. Basım). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Zabîdî (ü-Ahmad ibni Abdullâtif). (1323). *Al-Târid-al Sârih li Ahâdîsi Câmi'-al Sahîh*. Mısır.
- Zarrilli, Phillip. (2010). *Kathakali Dance-Drama: Where Gods and Demons Come to Play*. London and New York: Routledge.
- Zarrilli, Phillip. (2013). Introduction: Acting as Psychophysical Phenomenon and Process. Phillip B. Zarrilli, Jerri Daboo, and Rebecca Loukes (Ed.). *Acting as Psychophysical Phenomenon and Process* (p. 1-50). Hampshire and New York: Palgrave MacMillan.