

Makale Türü: Araştırma Makalesi

KARANTİNA SÜRECİNDE BİR YOL GÖSTERİCİ OLARAK YOSHI OIDA¹

Özgün Can KARABURUN²

ÖZ

Covid-19 salgınının tetiklediği küresel çaplı karantina sürecinde tiyatronun etkinlik alanı kısıtlanmıştır. Sürecin neden olduğu belirsizlik atmosferi içerisinde, salgın öncesi olağan koşullara alışkın oyuncunun kendi zihniyle mücadele etme ihtimali doğmuştur. Bu noktada oyuncunun zihinsel öz eğitimine katkı sağlayacak bir yol göstericiye ihtiyaç duyulmaktadır. Çalışmada, Doğu ve Batı tiyatrosu yaklaşımlarını deneyimleme fırsatına ulaşmış ve kitaplarındaki anlatım üslubunu deneyimlerinden yola çıkarak biçimlendirmiş Japon oyuncu, eğitmen ve yönetmen Yoshi Oida söz konusu yol gösterici olarak ele alınmıştır. Peter Brook'un Uluslararası Tiyatro Araştırmaları Merkezindeki çalışmalarına yol gösterir nitelikte katkılar sunan eğitmenin görünmez oyuncu kavramı bu çalışmanın odağına alınmıştır. Oida'nın geliştirmiş olduğu alıştırma, görünmez oyuncunun tanımını yapma hedefinde incelenmiştir. Söz konusu kavram açıklanırken Doğu'ya özgü samadhi, yin-yang, ki, tay ve yu kavramları ele alınmıştır. Eğitmenin zihni özgürleştirmeye yönelik geliştirmiş olduğu alıştırma, edilgin hâldeki oyuncunun karantina sürecinde ihtiyaç duyacağı biçimde tek başına yapılabilecek niteliktedir.

Anahtar Kelimeler: Oyunculuk, Yoshi Oida, Görünmez Oyuncu, Covid-19.

¹Bu makalenin taslak metni, 15-17 Ocak 2021 tarihleri arasında çevrim içi gerçekleştirilen I. Ulusal Tiyatro Sempozyumu'nda sözlü bildiri olarak sunulmuştur.

²Tiyatro Sanatta Yeterlik Öğrencisi, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü. ORCID No.: 0000-0002-3385-2846, ozguncank@gmail.com

Makale Geliş Tarihi: 12 Nisan 2021 **Kabul Tarihi:** 25 Haziran 2021

YOSHI OIDA AS A PATHFINDER DURING THE QUARANTINE

ABSTRACT

Beginning of a global quarantine period with the Covid-19 outbreak, the activity field of theater is restricted. In this atmosphere of uncertainty, there is a possibility that the actor who is familiar with pre-pandemic conditions, will struggle with his/her own consciousness. At this point, a pathfinder which will contribute to the actor's cognitive self-education is needed. In this study, Japanese actor, instructor and director Yoshi Oida who have achieved the opportunity of experiencing Eastern and Western theater approaches in his lifetime and shaped his wording in his books through his experiences, has been discussed as the mentioned pathfinder. Instructor's invisible actor notion which contributed guidingly to the studies in Peter Brook's International Centre for Theatre Research is focused in this study. Physical exercises which Oida developed and cognitive substructure of the mentioned exercises are analyzed in the point of defining the invisible actor. While the mentioned notions being explained, samadhi, yin-yang, qi, tai and yu concepts which are indigeneous to East, have been reviewed. Exercises which the instructor have developed in intention of freeing the mind, is qualified to be solitarily done as needed by the passive actor in the quarantine period.

Keywords: Acting, Yoshi Oida, Invisible Actor, Covid-19

Giriş

Tiyatro sanatı, oyuncu ve seyircinin aynı uzamda eş zamanlı mevcudiyetiyle tanımlanır (Schechner, 1985, s. 10). Bu tanım, Covid-19 salgınının tetiklediği küresel çaplı olağanüstü karantina sürecinde kökten bir darbe almıştır. Belirsizlikle koşut süregelen süreçte tiyatrolar kapanmıştır. Tiyatronun işlevi ve geleceğine varan tartışmalar vuku bulmuştur.

Oyunculuk mesleğinin seyircinin mevcudiyetiyle birlikte tiyatro sahnesinde icra edilemediği ya da salgın önlemleri alınarak kısıtlı sayıda seyirciyle birlikte icra edilebildiği söz konusu zaman diliminde oyuncunun etkinlik alanı kısıtlanmıştır. Şu durumda mesleki etkinlik olanakları araştırılmaya başlanmıştır. Bu araştırmalara, oyuncunun salgın sonrasına yönelik olarak tek başına sürdürdüğü kişisel çalışmaların ve süreç içerisinde yapılan mesafeli provaların yanı sıra, sahne üzerinden çevrim içi gösterimler ve oyunların video kayıtlarının paylaşım siteleri üzerinden gösterimleri gibi dijital olanakların değerlendirilmesi örnek gösterilebilir.

Dijital olanakların değerlendirilmesi noktasında, Çinli tiyatro yönetmeni Wang Chong'un³ bir manifestoyla desteklediği *Godot'yu Beklerken* uyarlaması sahne-dışı bir uygulama olması niteliğiyle özellikle ele alınmalıdır. Çin'in farklı şehirlerinde bulunan ve gündelik mekânlardan çevrim içi bağlanan oyuncular tarafından oynanan oyun, 2020 yılının Nisan ayında yayınlanmıştır. Chong, gösterimden iki hafta sonra kurucusu olduğu tiyatronun internet sitesi üzerinden yayınladığı *Çevrim İçi Tiyatro Manifestosu*'nda, karantina sürecinde "ilk kapatılan ve son açılacak olan" tiyatroların zamanını doldurduğunu öne sürer. Yönetmene göre, tiyatronun yeniden inşası adına çevrim içi dünyanın dijital olanakları değerlendirilmelidir. Çünkü tiyatro "kamusal bir tartışma alanı olması niteliğini uzun zaman önce yitirmiştir. Tiyatro ne kamusaldır ne de tartışma alanıdır. Ancak [milyarlarca kullanıcısıyla] çevrim içi dünya bu nitelikleri taşımaktadır." (Chong, 2020).

Tiyatroda dijital olanakların kullanımı ve bu olanaklar aracılığıyla yeni bir tiyatronun inşası gibi kökten dönüşümler öneren güncel konular, ancak daha kapsamlı bir çalışmada ele alınabilir.

Bu çalışma ise seyirci mevcudiyetini gereksinen, oyunculuk etkinliğini salgın öncesi olağan koşulları temel alarak sürdürmekte olan oyuncunun çalışması ile sınırlandırılmıştır. Yerleşik tiyatrolarda çalışan bu tanıma uygun oyuncunun, mesleki edilginlikten kaynaklanan maddi zorlukları takiben karşılaşma ihtimali olduğu psikolojik bir sorun göz önüne alınmıştır. Çalışmada, koşullar gereği gün içinde tek başına geçirdiği zamanı artan tanıma uygun oyuncuya bedensel alıştırmalar ve bu alıştırmaların zihinsel altyapısını içeren etkin bir öneri sunmak amaçlanmıştır. Tek başına geçirdiği zamanı

³ Chong'un sanat yönetmeni olduğu Théâtre du Rêve Expérimental'in internet sitesinde yer alan bilgiye göre, yönetmen 2016 yılında cep telefonu ve [dijital] sosyal ağları kullanmayı bırakmıştır. Pekin'de, elektrik bağlantısı olmayan ve elektronik aygıtlardan yalıtılmış bir apartmanda yaşamaktadır. (<https://www.theatrerere.org/aboutinenglish>)

yaratıcı uygulamalara dönük değerlendirmiş, günlük bedensel çalışmasının meyvelerini toplamasıyla örnek teşkil etmiş bir yol göstericinin, söz konusu koşullardaki oyuncuya etkinleşmesinde katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Küresel belirsizlik atmosferinin etkisiyle zihniyle mücadele etmek durumunda kalan oyuncunun, önerilen alıştırmaların istikrarlı şekilde tekrarlanması sayesinde salgın sonrasına hazırlıklı hâle gelebileceği savunulmaktadır.

Çalışmada söz konusu yol gösterici olarak, oyuncunun bir an sonra ne yapacağını büyük bir merakla bekleyen seyirci ile sahneye ilk adımını attığı anda derin bir haz duyan oyuncu arasındaki ortaklık hissini kutsayan Yoshi Oida ele alınmıştır. Bu haz Oida'ya göre, oyuncu ile seyirci arasındaki karşılıklı beklenti enerjisi anlamında yaratıcılığın verdiği hazdır. Ona göre (Oida ve Marshall, 2016), “Yaratma anı, uzanmış iki elin neredeyse dokunacakları andır.” (s. 66).

Oida'nın sahne uygulamaları ve yanı sıra eğitmenlik çalışmaları, şüphesiz dünya tiyatro literatürüne önemli katkılar sunmuştur. Bu katkıların bir kısmı, çalışmada güncel durumla ilişkilendirilerek yeniden ele alınmıştır.

İlk bölümde Oida'nın kitaplarındaki anlatım üslubu incelenmiş, ikinci bölümde eğitmenin Uluslararası Tiyatro Araştırmaları Merkezindeki rolüne değinilmiş, üçüncü bölümde ise eğitmenin geliştirmiş olduğu görünmez oyuncu kavramını tanımlama girişiminde Doğu kültürlerine ilişkin dört kavram incelenmiştir. Kavramların deneyimlenmesi noktasında, eğitmenin önermiş olduğu alıştırmalar tarif edilmiştir.

Oida'nın Anlatım Üslubu

Çalışmada temel kaynaklar olarak *Görünmez Oyuncu*⁴ ve *Oyuncunun Oyunları*⁵ odağa alınmıştır. Bu iki kaynakta Yoshi Oida'nın mesleki deneyimleri, oyunculuk sanatı üzerine düşünceleri ve okuyucuya önerdiği bedensel alıştırmalar; eğitmenin çalışma arkadaşı Lorna Marshall'ın Batılı okuyucuya yönelik açıklamalarıyla birlikte takip edilebilmektedir.

Bu çalışmada görünmez oyuncu kavramını tamamlayan parçalar, oyuncunun zihinsel öz eğitimine yönelik bir araştırma yöntemi olarak ele alınmıştır. Karantina sürecinde tek başına çalışmasını sürdüren oyuncuya Oida'nın hangi aşamada yol gösterici olacağı sorusunun, belirli bir sürecin sonunda ulaşılan “oyuncu yok olabilmeli” mottosu ile bağlantılı olduğu görülecektir. Oida (Oida ve Marshall, 2013) şöyle söyler:

Benim için oyunculuk, varlığımı göstermek ya da tekniğimi sergilemek anlamına gelmiyor. Daha çok oyunculuk aracılığıyla ‘başka bir şeyi’ ortaya çıkarmak, seyircinin günlük

⁴ Bu çalışmada Özlem Turhal de Chiara'nın Türkçe çevirileri esas alınmıştır. İlgili Türkçe çevirinin orijinal İngilizce baskısına ulaşmak isteyen okuyucu için kaynak bilgisi şu şekildedir: Oida, Y. & Marshall, L. (1997). *The Invisible Actor*. Routledge.

⁵ İlgili Türkçe çevirinin orijinal İngilizce baskısına ulaşmak isteyen okuyucu için kaynak bilgisi şu şekildedir: Oida, Y. & Marshall, L. (2007). *An Actor's Tricks*. Bloomsbury Methuen Drama.

hayatında çok karşılaşmadığı ‘o şeyi’ açığa çıkartmak anlamına geliyor (...) Bunun gerçekleşebilmesi için, seyircinin oyuncunun yaptıklarının farkında olmaması gerekiyor. Seyirci oyuncuyu unutabilmeli. Oyuncu yok olabilmeli (s. 17).

Doğu ve Batı tiyatro yaklaşımlarını deneyimleme fırsatına ulaşmış, tiyatro insanları tarafından seyirciye günlük hayatında karşılaşmadığı “o başka şeyi” deneyimletebildiği savunulan⁶ oyuncu, *Görünmez Oyuncu*’nun ön sözünde çocukluk anılarından bahseder. Söz konusu anılarında eğitmen, çocukken görünmezlik niteliğini özellikle vurguladığı bir ninja olmayı arzuladığını belirtir. Bunun koşullar gereği mümkün olmadığını anlayınca, annesinin makyaj malzemeleri ve perukları aracılığıyla başka kişilere dönüşür ve bundan büyük bir haz alır. Oyuncu, görünmezlik arzusuna başkaları olma yoluyla bir karşılık bulmaya henüz bir çocukken karar vermiştir (Oida ve Marshall, 2013, s. 15-17).

1933 doğumlu Katsuhiko ‘Yoshi’ Oida, çocukluğunda geleneksel Japon tiyatrosu türlerinden Nō eğitimi alır. Gençliğinde Nō’nun yanı sıra Kabuki ve Gidayu öğrenir. Türü ne olursa olsun, geleneksel Japon tiyatrosunun Batı’da olumlu anlamdaki ünü, uzun zamana yayılmış ayrıcalıklı bir eğitim sürecinden geçen oyuncuların süreç sonunda sahip oldukları teknik ustalıktan kaynaklanmaktadır. Ancak söz konusu eğitimden geçmiş Oida’ya göre bir oyuncu için teknik ustalık yeterli değildir. O (Oida ve Marshall, 2016), fiziksel teknikten öte iç enerji ve uyum gibi kavramları ön plana çıkararak, özgür zihnin önemini vurgular (s. 93).

İlk adımda, Oida’ya göre su gibi her yere gidebilen özgür zihnin ne olduğu tanımlanmalıdır. Roland Barthes (2008), *Göstergeler İmparatorluğu* başlıklı çalışmasında Japon kültürüne ilişkin göstergeleri inceler. Barthes (2008), geleneksel Japon tiyatrosunun kukla ile icra edilen türü Bunraku hakkında gözlemlerini aktarırken, Doğu ve Batı tiyatro yaklaşımları arasında bir karşıtlık kurar. Bu sayede iki dünyanın düşünce biçimlerini de karşılaştırmış olur. Barthes’a göre (2008), Batı tiyatrosu bir yalanın uzamıdır (s. 64). Dekor, makyaj, ışık gibi yapay unsurlar seyircinin gözünden gizlenirken; insana dair “gizli diye bilinen” duygu, durum ve çatışmalar vurgulanarak ortaya çıkartılır. Benzer çatışma oyuncu ile seyircinin konumlandırılmasında da görülür, aydınlıkta ve durumdan habersizmiş gibi eylem halinde olan oyuncu karanlığın içindeki kitlenin yani bilinç tarafının karşısında durmaktadır (Barthes, 2008, s. 64).

Seyirci ve oyuncuyu karşı iki tarafa ayıran Batı tiyatrosunun yapaylığına karşın, “hiçbir ustalık ya da ölçülülük” göstermeyen sivil görünümlü gösteri görevlilerince icra edilen Bunraku ise olduğu gibidir. Barthes’a göre (2008), anlam kaygısı taşıyan zihinsel bir süreç sonucunda biçimlendirilmiş olan Batı tiyatrosunun “içselliği”, burada dışarı atılmıştır (s. 64-65). Bunraku’da Batı’nın sonuç odaklı içselliğinin yerini çalışmanın kendisi; süreç alır. Barthes’a göre (2008):

Özenle, incelikle okumaya sunulan şey, okunacak hiçbir şey bulunmadığıdır (...) *Bunraku* ile, tiyatronun kaynakları boşlukları içinde sergilenmiştir. Sahneden dışarı atılmış olan şey ‘isteri’dir, yani tiyatronun kendisidir; yerine konulmuş olan şeyse, gösterinin üretimi için gerekli olan eylemdir: içselliğin yerini çalışma alır (s. 64-65).

⁶Çalışmanın ilerleyen bölümlerinde değinilecektir.

Oida'nın kitaplarındaki anlatım üslubuna bakıldığında, eğitmenin her iki dünyanın tiyatrosunu da deneyimlemiş bir oyuncu olması sonucu hem Doğulu hem de Batılı gibi düşünerek anlatabildiği dikkat çekmektedir. Oida (Oida ve Marshall, 2016), mesleki kariyerinin temeli olan geleneksel Japon tiyatrosu türleri hakkında teknik bilgi aktarırken terimleri parçalarına ayırır, anlamı sade ve net biçimde açıklar:

Nō tiyatrosunda *nanori* adında bir yer vardır (...) sahnenin tam merkezinde durduğumuzda, burası *nanori*'dir. (...) Kabuki tiyatrosunda da yine böyle bir merkez nokta vardır. *Şiçi-san* ismindeki yer 'yedi-üç' anlamındadır ve sahnede gidilen mesafenin tam olarak onda yedisine tekabül eder (s. 71).

Bu tür teknik açıklamaların ardından, oyunculuk deneyiminden kaynaklanan tüyo niteliği taşıyan bilgiler verir. Bilgi aktarımında Batılı oyuncunun alışkın olduğu türden, sonuç odaklı bir anlatım gözlemlenir, mesela oyuncuya en çok güç sağlayacak olanın seyirci ile yüz yüze olmak olduğunu söyler, tam sırt görüntüsünün de diğer bir güçlü pozisyon olduğunun altını çizer (Oida ve Marshall, 2016, s. 71).

Sıra eğitmenin oyunculuk sanatında ustalaşmaya dair fikirlerini aktarmaya geldiğinde ise Doğulu üstatların öyküleri devreye girer. Okuyucu ilgili öyküden ancak öznel çıkarımlarda bulunabilir. *Görünmez Oyuncu*'da yer alan bir öyküyle bu durum örneklenebilir. Kılıç antrenmanı yapan bir öğrenci, eğitmeni tarafından yetersiz bulunur. Ona göre eksik bir şeyler vardır. Üstadının yorumunu anlamaya çalışan öğrenci uzunca bir süre kendi kendine düşünür. Sonunda çıkar yol bulamaz. Anlamaya çalışmaktan, endişelenmekten ve kılıcı hakkında düşünmekten vazgeçer. Bu vazgeçişin ardından eğitmeni ona gülümser ve dövüşün sırrını bulduğunu anlatır çünkü önemli olan kılıçtan kurtulmaktır (Oida ve Marshall, 2013, s. 141-142).

Oida'nın anlatım üslubu, Barthes'ın Bunnaku üzerinden kurduğu karşılaştırmada değinmiş olduğu Doğulu ve Batılı düşünce biçimlerinin bir aradalığıyla; sonuç (anlam) ve süreç (eylem) odaklı düşünmenin birlikteliğiyle biçim kazanmıştır.

Uluslararası Tiyatro Araştırmaları Merkezinde Bir Yol Gösterici Olarak Oida

Yoshi Oida otuz beş yaşında ve çalışmalarını Japonya'da sürdürmekteyken, Théâtre des Nations'un yönetmeni Jean-Louis Barrault'nun düzenleyeceği bir atölye için İngilizce ve Fransızca bilmemesine rağmen 1968 yılında Paris'e gider. Söz konusu atölyenin yürütücüsü, Uluslararası Tiyatro Araştırmaları Merkezini⁷ kurma hazırlığında olan Peter Brook'tur. Bu atölye Brook için farklı kültürlerden oyuncularla, önemli kazanımlara neden olacak bir çalışma fırsatı olacaktır. Bu atölyedeki "çok özel kazanımlarını" Brook,

⁷1971 yılında Paris'te İngiliz tiyatro yönetmeni Peter Brook ve işletmeci Micheline Rozan tarafından Fransızca Centre International de Recherche Théâtrale (CIRT) ve İngilizce International Centre for Theatre Research ismiyle kurulmuştur. 1952 yılında güvenlik koşullarını karşılayamadığı için kapatılan tarihi Théâtre des Bouffes du Nord'un restorasyonu ardından, Brook ve Rozan'ın girişimiyle topluluk 1974 yılında bu tiyatrodaki yerleşik düzene geçmiştir.

Richard Schechner (Schechner vd., 1986) ile yaptığı söyleşide Oida'nın Barry Stanton ile birlikte oynadığı sahneyi örnek göstererek açıklar:

Yoshi Oida ve Barry Stanton *Fırtına* üzerine çalışıyordu. Biri Ferdinand, diğeri Miranda olarak. Gösterdikleri sahne sayesinde anladım ki cinsiyet, bedensel anlamda boyut, dil değiştirilebilir. Gördüm ki –Henry Ford'un üslubuyla söyleyeyim- coğrafya saçmalaktır (s. 54).

Uluslararası Tiyatro Araştırmaları Merkezi, kuruluş aşamasında diğer kültürel göstergelerin yanı sıra dil ve sözün tiyatro sanatındaki işlevine de odaklanmıştır. Oida, topluluk adı altında sahnelenen William Shakespeare'in *Fırtına*'sındaki Ariel rolünü Japonca konuşarak icra eder. Oyuncunun özgün bir ustalıkla yorumladığı rol, Brook'un sonraki çalışmaları için yol gösterici olacak; topluluğun sonraki sahne uygulamalarına stratejik bir katkı sunacaktır. Brook (1999), bunu şöyle ifade eder:

[Oida] bizi bir araya getirenin ne olduğunu açık bir şekilde gözler önüne serdi: yöntem ya da teknikleri değış tokuş etmeye çalışmıyorduk; her birimizin sahip olduğu özgün altyapıların parçalarını bir araya getirerek ortak bir dil bulmuş numarası da yapmıyorduk. Farklı kültürlerin göstergeleri hiç önemli değildi. Önemli olan, kültürlere anlam kazandıran göstergelerin arkasında yatanlardı (s. 126).

Susan Flakes (1975), Oida'nın farklı sahne disiplinlerinde uzmanlaşmış altı Japon oyuncuyla birlikte oynadığı *Bilgeliğin Ötesinde*⁸ adlı gösterisi üzerine yazdığı eleştiri yazısında Oida'nın tiyatro sanatına hangi düşünce temelinde yaklaştığına da yer verir (s. 36). Flakes (1975), Brook'un görüşünü destekler nitelikte, Oida'yı oyunculuk disiplinini jestleri ve sesleri öne çıkararak parçalara ayıran sonra yeniden bu parçalardan bir bütünü yaratmaya çalışan tiyatro anlayışını ve kuramı reddeden biri olarak tanımlar (s. 36).

Oida'nın otuz beş yılını bir Doğu ülkesinde geçirdikten sonra, farklı kültürel göstergelere sahip bir Batı ülkesi olan Fransa'da İngiliz bir yönetmene fikir verebilmiş, çalışmalarında yol gösterebilmiş olması, oyunculuk sanatının evrensel yönünü keşfetmiş olmasında aranmalıdır. Sahne üzerinde ne yaparsa yapsın, isterse rolünü *Fırtına* örneğinde olduğu gibi ana dilinde konuşarak icra etmiş olsun, "güçlü bir mıknaş gibi" ilgi çekici kalabilen Oida'nın sırrı, Brook'un deyişiyile "boşluk yaratmakla ilgilidir." (Savin, 2001, s. 37). Ancak burada kastedilen, akla ilk geldiği şekliyle olumsuz anlamda bir hiçliğe işaret eden bir boşluk değildir. Bu boşluk, yalnızca özgür bir zihin aracılığıyla tetiklenebilen bir açıklık; geliştirilme potansiyeline sahip her türden olasılığa karşı açık olma hâli şeklinde tanımlanabilir.

*Lisanlarda Konuşma: Tiyatroda Dil Oyunu*⁹ başlıklı çalışmasında Marvin Carlson'ın incelediği sahne uygulamalarından biri, Oida'nın oyuncu kadrosunda yer aldığı ve Brook'un yönettiği 1985 yılı yapımı *Mahabharata*'dır.

1980'lerin ikinci yarısında İngilizce ve Fransızca olarak sahnelenen *Mahabharata*, Carlson'a göre (2006), "yüzyılın en önemli uluslararası dramatik etkinliklerinden biridir ve birçok kayda değer tartışmayı beraberinde getirmiştir." (s. 161).

⁸ *Hannya Shingyo (Beyond Wisdom)*.

⁹ *Speaking in Tongues: Language at Play in the Theatre*.

Örneğin Hint tiyatro insanı Rustom Bharucha, oyunu Hint kültürünün yüzeysel bir parçasını ele almakla suçlar. Kültürel anlamda kutsal sayılan söz konusu destanın sahne uyarlaması, festival kültüründe bir Hint ailesinin aylık geliri kadar yüksek bir fiyatla New York seyircisine satılır. Bu durum destana üst açıdan yaklaşma ve kültürel önemini bozma olarak yorumlanmıştır (Bharucha, 1988, s. 36). Gautam Dasgupta'ya göre (1987) ise söz konusu yapım “Oryantalist” Batı zihniyle biçimlendirilmiştir ve intikam, yiğitlik yahut hüner gösterilerinin öne çıktığı bir dövüş efsanesi olarak okunduğunda anlamını yitirmiştir (s. 11). Söz konusu oyunda rol alan oyuncuların Ciarán Hinds ise (Hinds ve Woolgar, 1990) *Mahabharata*'nın prova sürecinde eğitimin büyük oranda Oida'nın sorumluluğunda olduğunu belirtmiştir (s. 9). Bu da kültürlerarası sahneleme örnekleri arasında en önemlilerden kabul edilen *Mahabharata* üzerine yazılmış yüzeyselleştirme suçlamalarında muhataplardan birinin de Oida olduğunu gösterir. Eğitmenin Uluslararası Tiyatro Araştırmaları Merkezine sunduğu katkı, yukarıdaki örneklerde görüldüğü üzere, bazı tiyatro insanlarınca dolaylı yoldan eleştirilmiştir.

Oyuncunun Zihinsel Öz Eğitiminde Oida ve Dört Kavram

Yoshi Oida'nın kitaplarındaki anlatım üslubuna ve Peter Brook'un çalışmalarına yaptığı katkılara değinildikten sonra, bu bölümde sıra giriş bölümünde tanımlanmış türden, karantina sürecinde edilgin bir hâl almış oyuncuya yönelik önerilen zihinsel öz eğitim araştırmasındadır. Bu noktada, Covid-19 salgınının tetiklediği belirsizlik atmosferiyle yakından bağlantılı olduğu düşünülen ve Oida tarafından sahnelenmiş bir uygulamaya değinmek gerekli görülmüştür. Oyuncu kimliğiyle Oida'nın tek başına çalışması sonucunda biçim vermiş olduğu bu uygulama örneği, 1979 Avignon Festivali'nde ilk gösterimini yapan ve küresel çapta birçok turneye çıkan *Sorgular: Zen Ustalarının Sözleri*¹⁰ adlı gösterisidir.

Sorgular: Zen Ustalarının Sözleri, müzisyen Akio Suzuki ve Oida'nın rol aldığı iki kişilik bir gösteridir. Gösteriyle ilgili bir yazıda Trudy Scott, oyunun yapısını okuyucu ile paylaşır. Buna göre, on yedi bölümden oluşan gösteride çoğunlukla söz kullanılmaz. Oida ve Suzuki'nin görsel, işitsel ve sözsüz doğaçlama diyalogları aracılığıyla seyircinin hayal gücünü uzama çağırarak hedeflenir. Bölüm geçişlerinde ise sözlü şekilde hayatın anlamı üzerine derin ancak basit Zen öyküleri anlatılır. Gösteri, birkaç geleneksel Japon müziği enstrümanı ve bir kova su, kurumuş bir yaprak gibi aksesuarlar ile boş alanda oynanır. Gösteri, Oida'nın Zen Budizm'i özetler nitelikte bir derinlikteki iki basit cümlesi ile sonlanır: “Her gün önemlidir. Bugün de öyle.” (Scott, 1981, s. 124).

Wuzu Fayan yaklaşık bin yıl önce, Budizm'in yaşam boyu zihinsel kavrama gerektiren “her şey Bir'e döner” mottosunu iki dize ile yeniden ifade etmiştir. Söz konusu dizelerde, her an'ın yaşamsal bir önem taşıdığı; yaşamsal tek ölçütün zaman olduğu ve insan yaşamının yalnızca ölümle sınırlanabileceği vurgulanmıştır. Bu dizeler, karantina

¹⁰ *Interrogations: Words of the Zen Masters.*

sürecinde mesleki etkinliği belirsiz bir süre için kısıtlanmış oyuncunun hislerine tercüman olur niteliktedir: “Yüz yıl yani otuz altı bin sabah / hep bu aynı adam didinip durdu.” (Suzuki, 1984, s. 93-94).

Aradan geçen yüzyıllar ardından Albert Camus (2007), yaşamın ölümle sınırlanmış oluşuna farklı bir açıdan yeniden değinerek, tartışmalı bir ekleme yapmıştır: “Günler boyunca sürüp giden bu boğuk yankıyı bilmiyor değilim. Ama yalnız bir sözüm var söyleyecek: bunun zorunlu olduğu.” (s. 67).

Doğu’dan ve Batı’dan bu iki düşünce, yaşamın sonu anlamında ölüm kavramının insanın kişisel alanına bu denli müdahale ettiği bir dönemde yeniden hatırlanmaktadır. Bu noktada, Camus’nün takip eden cesurca eylem vurgusunun oyuncuya farklı bir bakış açısı kazandıracığı düşünülmektedir. Camus (2007) “Yaşamımı, başkaldırısını, özgürlüğünü duymak, elden geldiğince fazla duymak, fazla yaşamaktır.” der (s. 66).

Tek başına çalışma sürecini sahne uygulamalarıyla sonuçlandırabilen, bir anlamda ölüm karşısında tek başına özgürce eylemekten vazgeçmeyen Oida, kitaplarında oyuncuya enerji verecek; onu ayaklandıracak, eyleme geçirecek tüm bedensel alıştırmalara karşı açık olması gerektiğini sıkça hatırlatır. Ona göre, farklı kültürel birikimlere sahip ve farklı zaman dilimlerinde yaşamış tüm tiyatro insanlarının geliştirmiş olduğu alıştırmalar, oyuncuyu etkinleştirecek hedefte olması koşuluyla, kabul edilebilir niteliktedir.

Oida kitaplarında birçok alıştırmaya tarif eder. Bu alıştırmaların tarifinde Doğu kültürlerine dair birçok kavrama başvurur. Kavramları oyunculuk sanatına uyarlayarak yorumlar. Bu çalışmada makale çerçevesi gözetilerek, eğitmenin yorumlamış olduğu dört kavram ele alınmıştır: *Samadhi*, *yin-yang*, *ki* ile *tay* ve *yu*.

Salgın öncesi olağan koşullara alışkın oyuncunun, karantina sürecinde ve salgın sonrasına yönelik zihinsel öz eğitimi noktasında değinilecek ilk kavram *samadhi*’dir. *Samadhi*, Antik Hint Budizmi’nde dikkati yoğunlaştırmak, dikkatini yönlendirmek anlamına gelmektedir. Oida’ya göre (Oida ve Marshall, 2013), kavramı dil bağlamında anlamak zor değildir: “Aslında bu çok basittir. Kitap okurken sadece kitap okumaya yoğunlaşırsınız. Yeri temizlerken de tek yaptığınız budur; yeri temizlemek.” (s. 20).

Oida *samadhi* kavramının deneyimlenebilmesi için okuyucuya geliştirmiş olduğu bir alıştırmayı tarif eder. Eğitime göre bu çok temel bir alıştırmadır. Çalışma öncesinde mekânın belirli bir beden pozisyonunda, soğuk su ve pamuk bezle temizlenmesi şeklinde tanımlanır. Oida (Oida ve Marshall, 2013) bunu, “Nemli bez yere serilir ve iki elin avuç içleri bezin üzerine yerleştirilir. Dizler yerde değildir, sadece eller ve ayaklar vardır, böylece beden ters dönmüş bir V harfine benzer.” şeklinde ifade eder (s. 19). Bez yerde itilerek yavaşça ilerlenir.

Alıştırmanın zorluğu oyuncunun kendi zihnine karşı mücadelesinde gizlidir. Çünkü zihin sürekli çalışır ve düşünceler kontrolsüzce hareket hâlinindedir. Alıştırmada oyuncunun hedefi, zihnini mümkün olduğunca temizleme eylemine odaklamaktır.

Oida'nın kitaplarında birçok defa hatırlattığı üzere, tek başına çalışırken bile hayal gücü devrede olmalıdır. Temizlik alıştırmaları kadar temel bir alıştırmada dahi oyuncunun hayal etmesi; seyirci karşısında takındığı ciddiyeti takınması gerekmektedir. Aksi durumda, yalnızca kaslara odaklanılırsa bacaklar ağırlaşacak ve alıştırmayı sürdürmek zorlaşacaktır. Oida (Oida ve Marshall, 2013) şöyle söyler:

Ama iplerle bağlı olduğunuzu ve gök ile yer arasında hareket ettiğinizi hayal ederseniz hareket kolaylaşır ve iç konsantrasyonunuza odaklanmanızı sağlar (...) Egzersiz yaparken her zaman seyirci karşısında olduğunuzu düşünün. Birden yaptığımız her şey önem kazanmaya başlayacak, yaptığımız işle bütünleşip baştan savma tavırlardan kaçınacaksınız (s. 36).

Seyircinin hayal edilmesi tavsiyesi, *samadhi* ile bağlantı kurularak tarif edilen temizlik alıştırmalarının tamamlayıcı bileşeni olabilir. Örneğin bir odasını çalışma mekânına dönüştürmüş oyuncuya alıştırmayı seyirci koşuluyla birlikte eyleme önerisi, oyuncunun edilgin hâlimden sıyrılıp, etkinleşme hedefinde ilk adım olarak görülebilecek nitelikte bir tavsiyedir.

Hayali seyirci karşısında temizlik alıştırmalarına katkı sağlayacak ikinci kavram bir Taoizm terimi olan *yin-yang*'dır. Oida bu kavramı seyirci-oyuncu ilişkisi bağlamında, görünmez karşılıklı beklenti enerjisini açıklama hedefinde kullanır. Esas olan denge sağlamaktır. O (Oida ve Marshall, 2016), "Eğer seyirciniz 'yin' durumundaysa siz 'yang' oynamalısınız; seyirciniz 'yang' durumundaysa da sizin 'yin'i oynamanız gerekir (...) Eğer seyircinin enerjisi düşükse onları uyandırmalısınız, ama fazla heyecanlılarsa da sakinleştirmeniz gerekir." der (s. 60).

Oyuncunun günlük çalışmasına başlarken, çalışma mekânında hayal gücü aracılığıyla çağırdığı hayali seyirci kitlesi ile birlikte olduğu varsayalım. Bu ilk adımın ardından ikinci adım, oyuncunun o günkü ruh hâlinin, ister istemez, hayali seyircilerine yansıtacağı varsayımı üzerine kurulsun. Oyuncunun o günkü olumsuz ruh hâli düşük enerjili bir hayali seyirci kitlesinin; tersi durumsa dikkatsiz bir seyirci kitlesinin belirmesine neden olacaktır. İki durum da oyuncunun hayali seyirci kitlesinin dikkatini; dolayısıyla kendi dikkatini toplaması gerektiğine işaret edecektir. Bu durumda dengenin sağlanması, temizlik alıştırmalarının hangi nitelikte bir enerjiyle eyleneceğine bağlı olacaktır.

Oida'nın *yin-yang* yorumu temel alındığında, seyirci-oyuncu ilişkisinin sürekliliği oyuncunun düşük enerjili hâlimden sıyrılması için yüksek enerji üretmesi ile; yüksek enerjili hâlimde ise enerjisini düşürmesi sayesinde kurulan görünmez bir denge ile sağlanacaktır.

Çalışmada odağa alınan temizlik alıştırmalarına devam edileceği belirtilerek, bu noktada bir ara verilecektir. Oida'nın Bir'in iki kutbu anlamında *yin-yang*'ı deneyimletmek adına oyuncuya önerdiği bir başka alıştırma aşağıdaki gibi tarif edilir. Kabaca karşıtlığı kullanmanın gerekliliğine vurgu yapan bu alıştırma, günlük bedensel çalışmanın ardından bir monolog ile birlikte denenebilir. Bunu şöyle ifade eder (Oida ve Marshall, 2016):

(...) karakteri mantıksal olarak değerlendirirken bir noktada karakterin 'öfkeli' olduğunu düşünürseniz tersini deneyin. Gülümsemeyi deneyin. Hareketle de aynı şeyi yapın: Sağa

doğru gitmeniz gerektiğini dűşünüyorsanız, sola gitmeyi deneyin. Rol arkadaşınıza yaklaşırken ona daha da yakın olmak istiyorsanız, ondan uzaklaşmayı deneyin (s. 81).

Oida'ya göre, rolle ilgili akla gelen ilk dűşünceden daha dođru tercihler yapabilmeyin yolu karřıtların denenmesinden geçmektedir.

Temizlik alıştırmasına geri dönmek gerekirse, oyuncu ile hayali seyirci arasında dengeyi sağlayacak türden bir enerji üretilmesi noktasında çalışmada ele alınan üçüncü kavram *ki*'dir. *Ki*, Japon kültüründe incelikli, derin ancak kaynağı belirsiz bir yaşam enerjisi şeklinde tarif edilir. Burada yaşam enerjisi ağacın içerisinde onun iek açmasını sağlayan güç ile bağlantı kurularak anlatılır çünkü bir ağacın dalının içinde iek bulunmaz ancak onun iek açmasını sağlayan enerji tam da oradadır (Oida ve Marshall, 2016, s. 24).

Ki, çalışmanın ilk bölümünde örneklenen kılıç öğrencisi ve eğitmeninin öyküsünde yer alan sır kılıçtan kurtulmakta dűşüncesi ile desteklenir çünkü *ki* ile dövüşmek demek kas gücünden çok daha kuvvetli bir başarı sağlar (Oida ve Marshall, 2016, s. 24). Görünmeyen yaşam enerjisi *ki* ile Bir'in iki bileşen kutbu anlamında *yin* ve *yang* ayrıca, Taoizm'in kurucusu kabul edilen Laozi'nin *Tao Te Ching* adlı kadim metninde birbirinin tamamlayıcısı kavramlar olarak tanımlanır. İstisnasız her varlık *yin*'i taşıyarak, *yang*'ı kucaklar *ki* ile bu ikisini harmanlayarak ahenge ulaşırlar (Laozi, 2017, s. 46).

Oida'nın gözlemlerine göre (Oida ve Marshall, 2016), *ki*, tiyatro kuramcılarının, eğitmenlerin ve yönetmenlerin üzerinde özellikle durdukları nefes, omurga ve hayal gücü ile ilişki hâlidir (s. 25). Ona göre (Oida ve Marshall, 2016), hayal gücünün devrede olduğu bedensel alıştırmaların tümü, hangi tiyatro insanı tarafından geliştirilmiş olduğu fark etmeksizin, günlük kişisel çalışmada kullanılmak kabul edilebilir niteliktedir. Söz konusu alıştırmalar *ki* ile desteklenebildiği takdirde oyuncu için günlük hedefler kısa süre içerisinde ulaşılabilir konumda olacaktır (s. 25).

şu durumda Oida'nın yol gösterici niteliği ile ilgili şu sonuca varılabilir: Samadhi kavramına temellenen ve günlük bedensel çalışma öncesi mekânın çalışmaya hazırlanması özelliğine sahip temizlik alıştırması, hayali seyircisi karşısında dengeli bir yaşam enerjisiyle eyleyecek oyuncuyu tüm diğer tiyatro insanların alıştırmalarına açık hâle getirmiş olacaktır. Oida'nın ilk katkısı, oyuncuyu ayaklandırma noktasında; günlük çalışma öncesi hazırlıkta, ilk aşamada görülecektir. Yaşam enerjisi *ki*'nin kavranması noktasında eğitmenin önermiş olduğu, tek başına yapılabilir nitelikte bir başka alıştırma şu şekilde tarif edilir. Bacaklar omuz hizasında açıktır. Oyuncu ağzını mümkün olduğunca açıp dilini dışarı çıkartarak, gökyüzüne bakacak şekilde kafasını arkaya atar. Avular yukarı doğru kollar iki yana açılır ve mümkün olduğunca uzun süre 'aaah' denir. Devam edilemeyecek noktada kafa ve eller yavaşça nötr pozisyona getirilir. Gözler ve ağız kapatılarak nefes alıp verilir (Oida ve Marshall, 2013, s. 66).

Bu çalışmada odaklanılan temizlik alıştırmasını tamamlamak ve ardından Oida'nın görünmez oyuncu kavramını tanımlamak üzere ele alınan son kavramlar *tay* ve *yu*'dur. *Kabaca*, temel yapı (*tay*) ve görüngüsel yapı (*yu*) olarak ifade edilebilecek bu iki kavram,

oyuncunun içinde ne gördüğünü ve dışarıdan nasıl görüldüğünü ifade eder. Nō tiyatrosu terimleri olan *tay* ve *yu*'yu Oida, çiçek ve ay örnekleriyle tanımlar (Oida ve Marshall, 2013, s. 91).

Oida söz konusu yapılarla ilgili bilgi verirken, rolün baskın özelliğinin yüzeysel bir biçimde ele alınarak önceki beylik örneklerin taklit edilmemesi gerektiğini vurgular. Eğitmen, temel yapının kurulmasıyla görüngüsel yapının kendiliğinden ortaya çıkacağını belirtir. Temel yapının deneyimlenmesi adına Oida'nın önerdiği bir başka alıştırmaya, bu çalışmanın odağına alınan temizlik alıştırmasının ardından denenebilir.

İki aşamalı bu alıştırmaların ilk aşamasında, ayaklar omuz hizasında açılarak ayakta durulur. Oyuncunun derisini plastik bir torba olarak hayal etmesi istenir. İç organlar yoktur, plastik torba niteliğindeki derinin içi tamamen berrak bir su kütesidir. Gözler kapatılmaz, suyun hareket etmesine izin verilir. Bedenin tamamı su niteliğinde hissedildikten sonra yer çekimi devreye girer. Oyuncu bu aşamadan sonra, kendini yer çekimine bırakmalıdır. Hareketi yer çekimi devralır. Alıştırmanın ikinci aşamasında, su niteliği sürdürülerek, bedeni gökyüzüne bağlayan üç ip hayal edilir. İplerden biri kafanın üstüne, ikisi bileklere bağlıdır. Beden gökyüzünün çekimine bırakılır. Alıştırma ilerledikçe oyuncu bedenini bir yeryüzünün bir gökyüzünün çekimine teslim eder. Hareketin hızı iyice artınca bileklerdeki ipler salınır, yalnızca kafa ipi korunur. Son olarak yavaşlanır ve ilk pozisyonda durulur (Oida ve Marshall, 2013, s. 34).

Oida kitaplarında birçok kez tekrara vurgu yapar. Yukarıda tarif edilen alıştırmaya örneğinde olduğu gibi oyuncunun nasıl görüldüğüne değil de ne gördüğüne odaklandığı alıştırmalar tekrarlandığı müddetçe temel yapı kavranabilecektir. Sürekli tekrarlar ardından ise görüngüsel yapı belirecektir. *Tay*, rolün başlangıcıdır. *Tay*'ı anlamak “özgür, rahat hareket eden bir akla ve teknik ustalığa” gereksinim duyar (Oida ve Marshall, 2013, s. 57). Teknik ustalık tekrar etmekle ilgilidir (Oida ve Marshall, 2013, s. 61).

O hâlde tek başına çalışmada zihni özgürleştirmenin, hatta “aydınlanmanın” yolu bedensel alıştırmaların tekrarından geçer (Oida ve Marshall, 2013, s. 65). Oida tek başına, partnerle ya da grup hâlinde yapılabilecek başka birçok alıştırmaya tarif etmektedir. Oyuncuyu harekete geçirecek, ona enerji verecek diğer alıştırmalar gibi Oida'nın alıştırmaları da oyuncunun teknik ustalık; onun da ötesinde zihinsel özgürleşme hedefinde birer yol gösterici olacaktır.

Sonuç

Covid-19 salgınına takip eden süreçte uygulanan küresel çaplı karantina, tiyatro etkinliğini kısıtlamıştır. Bu süreçte kısıtlı seyirci mevcudiyetiyle gösterimler ve mesafeli provalar devam etmiş; çevrim içi gösterimler ve geçmiş tarihli oyun kayıtlarının video paylaşımları gerçekleştirilmiştir. Tiyatronun işlevi ve geleceğine varan tartışmalar görülmüştür. Tiyatronun kamusal bir tartışma alanı olması niteliğini kaybettiğini iddia eden bir manifestoya rastlanmıştır.

Çalışmada, salgın öncesi olağan koşullara alışkın ve çalışmasını salgın sonrasına yönelik olarak sürdürmekte olan ve seyirci mevcudiyetine ihtiyaç duyan oyuncunun, psikolojik sorunlarla karşılaşabileceği ihtimali üzerinde durulmuştur. Belirsizlik atmosferinin baskısı altındaki tanıma uygun oyuncuya yönelik olarak, süreklilik arz eden bir zihinsel öz eğitim yöntemi araştırılmıştır.

Tek başına çalışmasını uygulamaya dönük şekilde sürdürebilmiş olmasıyla Yoshi Oida, kitaplarındaki anlatım üslubuna ve Peter Brook'un Uluslararası Tiyatro Araştırmaları Merkezindeki çalışmalarına sunduğu katkılara değinilerek, yol gösterici niteliği vurgulanarak ele alınmıştır. Oyuncu, yönetmen ve eğitmen Oida'nın dünya tiyatro literatürüne kazandırmış olduğu özgün oyunculuk yaklaşımına ilişkin belirli parçaların, güncel soruna yönelik bir çözüm önerisi sunabileceği savunulmuştur.

Çalışmada Oida'nın görünmez oyuncu kavramı, eğitmenin Doğu kültürlerine ilişkin dört kavram yorumu üzerinden tanımlanmaya çalışılmıştır. Oyuncunun zihinsel öz eğitimine katkı sunabilme amacıyla, bu dört kavramla ilişkili odakta bir; toplam dört alıştırma örneği verilmiştir. Kısaca oyuncunun günlük bedensel çalışması öncesinde çalışma mekânının belirli bir beden pozisyonunda temizlenmesi şeklinde tanımlanabilecek odaktaki alıştırma, diğer tüm tiyatro kuramcılarının, eğitmenlerin ve yönetmenlerin geliştirmiş olduğu bedensel alışırtmalar öncesinde yapılabilecek türden bir alıştırma niteliği taşımaktadır. Yanı sıra önerilen üç alıştırma, bu alışırtmayı destekler nitelikte görülmüştür.

Oida'nın oyunculuk mesleğine yönelik olarak yorumlayarak ele aldığı Doğu'ya özgü *samadhi*, *yin-yang*, *ki* ile *tay* ve *yu* kavramlarının incelenmesiyle, görünmez oyuncunun daraltılmış bir tanımına ulaşıldığı düşünülmektedir: Dışarıdan nasıl görüldüğüne değil; içinde ne gördüğüne odaklanmak.

Sonuç olarak, ölümün insanın kişisel alanına bu denli müdahale ettiği söz konusu karantina sürecinde, her an'ın yaşamsal bir önem taşıdığı farkındalığı ile oyuncunun tek başına günlük bedensel çalışmasının istikrarlı şekilde tekrarıyla zihinsel öz eğitiminde yol alabileceği savunulmuştur.

Kaynakça

- Barthes, R. (2008). *Göstergeler İmparatorluğu*. (T. Yücel Çev.). Yapı Kredi Yayınları.
- Bharucha, R. (1988). Peter Brook's 'Mahabharata': A View from India. *Framework: The Journal of Cinema and Media*, 35, 33-62. <http://www.jstor.org/stable/44111642>
- Brook, P. (1999). *Threads of Time: Recollections*. (Illustrated edition). Counterpoint Press.
- Camus, A. (2007). *Sisifos Söyleni*. (T. Yücel Çev.). Can Yayinevi.
- Carlson, M. (2006). *Speaking in Tongues: Language at Play in the Theatre*. University of Michigan Press.

- Chong, W. (2020, Nisan 20). *Online Theater Manifesto*. Théâtre du Rêve Expérimental. <https://www.theatrerere.org/online-theater-manifesto-in-english>
- Dasgupta, G. (1987). 'The Mahabharata': Peter Brook's 'Orientalism'. *Performing Arts Journal*, 10(3), 9-16. <https://doi.org/10.2307/3245448>
- Flakes, S. (1975). Yoshi and Company. *The Drama Review: TDR*, 19(4), 36-40. <https://doi.org/10.2307/1145013>
- Hinds, C. ve Woolgar, C. (1990). A Towering Talent. *Theatre Ireland*, 23, 6-9. <http://www.jstor.org/stable/25489520>
- Laozi. (2017). *Tao Te Ching*. (S. Özbey Çev.). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Oida, Y. ve Marshall, L. (2013). *Görünmez Oyuncu*. (Ö. Turhal de Chiara Çev.). Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Oida, Y. ve Marshall, L. (2016). *Oyuncunun Oyunları*. (Ö. Turhal de Chiara Çev.). Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Savin, J. (2001). The Readiness Is All: Peter Brook's Thirty Years in Paris. *Shakespeare Bulletin*, 19(1), 37-39. <http://www.jstor.org/stable/26356022>
- Schechner, R. (1985). *Between Theater & Anthropology*. University of Pennsylvania Press.
- Schechner, R., La Bardonnie, M., Jouanneau, J., Banu, G. ve Husemoller, A. (1986). Talking with Peter Brook. *The Drama Review: TDR*, 30(1), 54-71. <https://doi.org/10.2307/1145712>
- Scott, T. (1981). Yoshi Oida's 'Interrogations'. *The Drama Review: TDR*, 25(2), 121-124. <https://doi.org/10.2307/1145402>
- Suzuki, D. T. (1984). *Zen Budizm: D. T. Suzuki'den Seçme Yazılar*. (İ. Güngören Çev.). Yol Yayınları.