

YEGAH MUSICOLOGY JOURNAL

HTTP://DERGIPARK.ORG.TR/PUB/YEGAH

e-ISSN: 2792-0178



Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi/ Research Article
Geliş Tarihi / Date Received : 31.01.2025
Kabul Tarihi / Date Accepted : 12.03.2025
Yayın Tarihi / Date Published : 27.03.2025
DOI : <https://doi.org/10.51576/ymd.1630522>
e-ISSN : 2792-0178

İntihal/Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism.

KÜLTÜRLERARASI TİYATRODA GELENEKSEL KAYNAKLAR VE MÜZİK KULLANIMI

YILDIZ, Enis¹

ÖZ

20. yüzyılda dünyada yaşanan savaşlar ve sosyo-ekonomik krizlere paralel olarak tiyatro sanatında bir iç sorgulama başlamıştır. Yüzyılın ortalarında tiyatronun öz kaynakları olan ritüellere ve geleneksel kaynaklara yönelen tiyatro düşünceleri ortaya çıkmıştır. Birtakım tiyatro insanları, geleneksel müzik ve dans türlerinin tiyatrodaki kullanımı üzerine araştırmalar gerçekleştirmiştir. Bu makalede; tiyatronun, öz kaynaklarına yönelirken ritüellerden, müzik ve dans gibi geleneksel kaynaklardan yararlanma biçimi, 20. yüzyılın ikinci çeyreğinden 21. yüzyıl başına kadar sınırlandırılarak incelenmiştir. İnceleme Batılı tiyatro insanlarının Doğu kültürüne, Türk tiyatro insanlarının Anadolu kültürüne yaklaşımları çerçevesinde yapılmıştır. Öncelikle tiyatronun kökenindeki geleneksel kaynaklara yönelme düşüncesinin öncülerinden Batılı tiyatro insanları Artaud, Grotowski, Brook ve Barba'nın sanatsal yaklaşımları, Doğu'nun geleneksel müzik ve dans kaynaklarından yararlanma biçimleri ele alınmıştır. Türk tiyatrosunda, geleneksel oyun, müzik ve

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Anadolu Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı Sahne Sanatları Bölümü, Tiyatro ASD, enisyildiz@anadolu.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0003-0494-3447>.

dansın, Anadolu kültürünü oluşturan unsurların kullanımı, ağırlıklı olarak Baltacıoğlu ve And üzerinden incelenmiştir. Son olarak Batı ile Türk tiyatrosunun geleneksel kaynaklardan yararlanma deneyimi karşılaştırılmıştır. Sonuçta Batı tiyatrosunun geleneksel kaynaklardan yararlanırken Doğu'nun felsefesini, teknik yapılarını kullanarak kültürlerarası yapı oluşturduğu, geleneksel kaynaklar yardımıyla oyunculuk ve sahnelemede özgün yöntemler geliştirdiği saptanmıştır. Türk tiyatrosunda halk müziği, dinsel müzik ve ayinler, Ortaoyunu, köylü oyunu gibi geleneksel dramatik kaynaklar genel olarak ilk halleriyle tekrar edilmiştir. Ritüeller, mitler gibi kültürel unsurlar potansiyel taşımasına rağmen anlamsal ve teknik olarak yeterince değerlendirilmemiştir. Türk tiyatrosunda geleneksel dramatik biçimlerin çağdaş bir şekilde yorumlanması ve geleneksel müzik ve dans, şamanlık, sema gibi kültürel unsurlar üzerine deneysel incelemeler yapılmasının gereği saptanmıştır. Bu konuda başarıya ulaşılması için de tiyatro insanlarıyla özellikle müzikolog ve koreografların iş birliği yapması, sosyal bilim araştırmacılarından destek alınması önerilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Tiyatro, kültürlerarası tiyatro, ritüel, geleneksel müzik, geleneksel dans.

TRADITIONAL SOURCES AND THE USE OF MUSIC IN INTERCULTURAL THEATRE

ABSTRACT

In parallel with the wars, socio-economic crises in the 20th century, a process of introspection also began in the theatre. By the mid-century, theatrical theories that advocated a return to theatre's intrinsic sources, such as rituals and traditional elements emerged. This article examines how theatre, while returning to its own fundamental resources, draws upon rituals and various traditional elements such as music and dance, focusing on the period from the second quarter of the 20th century to the early 21st century. The study is conducted within the framework of Western theatre practitioners' approaches to Eastern culture and Turkish theatre practitioners' approaches to Anatolian culture. First, the artistic perspectives of Western theatre pioneers such as Artaud, Grotowski, Brook, Barba who advocated a return to traditional sources in theatre are examined, along with their utilization of traditional Eastern sources. Subsequently, the use of traditional plays, music, and dance, as well as other cultural elements shaping Anatolian heritage in Turkish theatre, is analyzed primarily through the works of Baltacıoğlu and And. Finally, a comparative evaluation is made between the experiences of Western and Turkish theatre in utilizing traditional sources. It

has been determined that Western theatre, in utilizing traditional sources, has incorporated Eastern philosophy and technical structures to create an intercultural framework, developing original methods in acting and staging through traditional music and dance. Turkish theatre has largely replicated traditional sources in their original forms. The study emphasizes the necessity of reinterpreting traditional dramatic forms in a contemporary manner and conducting experimental research on cultural elements. To achieve this, it is recommended that theatre practitioners collaborate with musicologists and choreographers while seeking support from social science researchers.

Keywords: Theatre, intercultural theatre, ritual, traditional music, traditional dance.

GİRİŞ

Dünya tiyatrosu gerek yazınsal açıdan gerekse sahneleme teknikleri yönünden 20. yüzyılın başlarında derin bir arayışa girmiştir. İnsanlık 1. Dünya savaşı sırasında ve hemen ardından inanç, insan olgusu ve gerçeklik kavramlarını sorgulamış; bunun sonucunda tiyatro sanatında anlamsal ve biçimsel olarak yeni akımlar ortaya çıkmıştır. Genellikle “Tarihsel Avangart” olarak nitelendirilen ve bir taraftan kendini de yok etme peşinde olan, deney niteliğindeki bu akımların başlıcaları Gelecekçilik (Futurizm), Gerçeküstücülük (Sürrealizm), Dışavurumculuk (Ekspresyonizm) olarak sıralanabilir. Bu akımların ortak özelliği, yaşamın güç ve ruhunu yeniden betimleyerek daha yaşanabilir bir dünya kurma hayali olmuştur. Tarihsel Avangart tiyatro akımlarını yine benzer motivasyonlarla siyasal tiyatro ve uyumsuz (absürd) tiyatro akımları izlemiştir.

Tarihsel Avangart, siyasal ve uyumsuz tiyatro akımlarından sonra 1960’lı yıllarda çeşitli Batılı tiyatro düşünürleri ve yönetmenler tiyatronun öz kaynaklarına dönmesini önermişlerdir. Bu düşüncenin ortaya çıkmasının öncelikli nedenlerinden biri tiyatro sanatının, teknolojinin gelişimi doğrultusunda televizyon ve sinemayla aynı kulvarda yarışabilecek yapıda olmamasıdır. Tiyatroyu özellikli kılan şey, gösterim sırasında oyuncu ve seyirci olarak “insanın” varlığıdır. 20. yüzyılda insanın ekonomik, siyasal ve toplumsal sorunlarla kuşatılmış olduğu bir gerçektir. Bu doğrultuda, dönemin bazı tiyatro düşünürleri, tiyatronun merkezindeki insana ulaşmak için ritüellere ve diğer geleneksel kaynaklara dönmenin önemini vurgulamıştır. Dinsel ve din dışı ritüellerde kullanılan müzik ve danslar bu tiyatro düşüncesinin merkezinde yaşamsal bir yer almıştır.

Ritüel, en basit tanımıyla bir tür toplumsal davranış biçimidir. Belli kuralları vardır, dönemsel olarak ya da gereksinimler doğrultusunda tekrarlanır. Döngüsel tekrarlar ritüellerin yapısındaki kalıpların değişimini ve dönüşümünü engeller. Aynı zamanda ritüeller çoğunlukla gerek kurguları gerekse yapılarındaki rol değiştirme özellikleriyle dramatiktir. Ritüellerin bu nitelikleri, öz gücünü ve seyircisiyle yeni bir iletişim biçimini arayan tiyatro akımları için önemlidir. Ritüellere yönelen tiyatro insanları için bir başka önemli unsur, ritüellerin aynı zamanda toplumsal birliktelik, örgütlenme, grup olma özelliklerine de katkı sağladığıdır. Ritüeller sadece insana yöneliktir ve onların yaşamsal sorunlarını çözmeye bir araç olurken aynı zamanda toplumsal birlikteliği pekiştirir. Ritüellerin bir başka özelliği evrenselliğidir. Tarladan ürünün toplanmasını betimleyen bir halk dansı ya da bir halk türküsü; Anadolu’da, Afrika’da ya da Uzak Doğu’da coğrafi, inançsal vb. açıdan farklı özellikler gösterse de özünde birdir. Komşu coğrafyalarda birbirleriyle etkileşir ve benzeşir, bir tür alışveriş hâlinindedir. Dolayısıyla ritüellerin evrensel olarak da birleştirici bir niteliği bulunmaktadır. Ritüellerin yaşamsallığı, birleştiriciliği ve evrensel özellikleri, tam da tiyatro sanatının gereksinim duyduğu kavramlardır. Bu nedenle geleneksel kaynakları tiyatroya sorunlarına çözüm olarak öneren tiyatro eğilimleri, ritüellerin biçimsel yönlerine eğilmek ve onları öykünerek tekrarlamak yerine doğuşlarındaki temel itkiyi bulgulararak evrensel bir dil oluşturmayı amaçlamaktadır.

Bu çalışmada halk türküleri, halk dansları, mitler, ritüeller ile birlikte halk tiyatrosu geleneği “geleneksel kaynaklar” adıyla anılacaktır. Kapsam olarak Batılı araştırmacıların Doğu kültürünün geleneksel kaynaklarına yaklaşımları, Türk tiyatro insanlarının ise Anadolu kültüründen etkilenimleri incelenecektir. Batılı araştırmacılar olarak Avrupalı araştırmacılara işaret edilmektedir. Doğu kültürünün kapsamı ise coğrafi olarak ağırlıklı Asya kıtasını olmakla beraber bazı Afrika ve Güney Amerika ezgi ve dansları da ele alınacaktır.

Geleneksel kaynaklara ilişkin 20. yüzyılda yapılan çalışmalar, dönem tiyatrosunu derinden etkilemiş ve 21. yüzyıl tiyatrosunda geniş yankı bulmuştur. Bu makalede öncelikle anlamsal ve biçimsel olarak geleneksel kaynaklara yönelen Batılı sanatçılar Antonin Artaud (1896-1948), Jerzy Grotowski (1933-1999), Peter Brook (1925-2022) ve Eugenio Barba (1936-) incelenecektir. Adı geçen araştırmacıların Yunan, Avrupa ve Hristiyanlık gelenekleriyle bağlantıları ve uygulamaları, çalışmanın çerçevesi nedeniyle konu dışında bırakılacaktır. Ardından Türk tiyatro insanlarının geleneksel kaynaklara yönelimi değerlendirilecektir. İsmail Hakkı Baltacıoğlu’nun (1886-1978) öz tiyatro kavramına, Metin And’ın (1927-2008) geleneksel halk tiyatrosu ve oyunları, kültürel

unsurlarla ilgili görüşlerine yer verilecektir. Metin And'ın bütün çalışmalarını incelemek makalenin çerçevesini ve sınırlarını açacağı için, bazı araştırma konularına başlıklar hâlinde değinilecektir. Ayrıca Türk tiyatrosunda geleneksel kaynaklardan yararlanan bazı uygulamalar belirtilecektir. Geleneksel Türk tiyatrosu öğelerinden yararlanmasına rağmen Batı tiyatrosu etkisinde oluşan tuluat tiyatrosu gibi türler ise konu dışında bırakılacaktır. Üçüncü bölümde Batılı araştırmacıların sonuçları ile Türk tiyatrosu deneyimi karşılaştırılacaktır. Sonuç olarak geleneksel kaynakların Türk tiyatrosuna etkisi irdelenecek ve mevcut Batılı örneklerden hareketle Türk tiyatrosu için yeni seçenekler önerilecektir.

Batı Tiyatrosunda Geleneksel Kaynaklara Yönelim

Bu bölümde Batılı tiyatro insanlarının Doğu kültürü ve sanatıyla bağlantıları, bu kültürün ezgi ve danslarından etkilenimleri ve kendi tiyatro yöntemlerinde bu değerleri kullanma biçimleri ele alınacaktır. Doğu sanatının dinamiklerine ilk dikkat çeken Batılı tiyatro insanı Antonin Artaud'dur. Artaud'nun düşünceleri Tiyatro ve İkizi (1938) adıyla yayımlanan kitabındaki manifestolar üzerinden değerlendirilecektir. 1920'lerin ortalarında başladığı tiyatro yaşantısı, ömrünün son yıllarındaki ciddi sağlık sorunları nedeniyle noktalanmış Artaud, "Kıyıcı Tiyatro" olarak adlandırdığı düşüncesini Tiyatro ve İkizi adlı kitabında toplamıştır. Artaud bu düşünceyi yaşamı boyunca tam olarak sahnede gerçekleştirilememiş de Jerzy Grotowski ve Peter Brook gibi tiyatro insanlarına esin kaynağı olmuştur. Artaud'ya göre Batı tiyatrosu yaşamdan kopmuştur ve işlevini yitirmiştir. Artaud'nun önerdiği çözüm, tiyatronun ilkel büyü törenlerinin ruhuna dönmesidir. Artaud'ya göre tiyatronun ortaya çıkışındaki törensellik ve yaşamla iç içe olma (işlevsellik) özelliği, günün tiyatrosu için de birincil amaç olmalıdır.

Artaud için yazınsal olana bağlılık, Batı tiyatrosunun en büyük çıkmazlarından biridir. Çünkü tiyatro metinleri çok sınırlı örnekler dışında okunmak için değil, sahnelenmek için yazılır. Sahneleme ise sadece repliklerin hareketlendirilmesi anlamına gelmemelidir. Artaud'nun bu noktada önerisi, Batı kültüründe bir yalan aracı olarak gördüğü dilin parçalanmasının gerekliliğidir. Artaud, Batı kültürünün ruhsal gücünü yitirmesi karşısında ezgiler, jestler ve mimiklerin ön planda olduğu fiziksel ağırlıklı büyüsel özellikler taşıyan Bali Tiyatrosu'ndan etkilenir (Artaud, 1993: 47). Bali Tiyatrosu binlerce yıllık bir geleneğin ürünüdür. Mimikler, jestler, şarkılar ve dans geleneksel olarak kodlanmış birimlerdir.

Artaud'nun dikkat çektiği konu, geleneksel kurallara sıkı bir şekilde bağlı bir etkinliğin ortaya çıkardığı büyü bir enerji durumudur. Aynı kalıpla tekrarlanan çeşitli dini ayin ve büyü törenlerinde de gerçekleşen durum benzerdir.

İlkel büyülere dönme amacıyla bir araç olarak müzik kullanılmaktadır. Bali dans tiyatrosunun ana omurgasını oluşturan müziklerden etkilenen Artaud, buradan yola çıkarak kendi tiyatrosu için müzik düşüncesi geliştirmiştir. Bu yaklaşımda müziğin “organlarla duyular üzerinde dolaysız ve engin bir biçimde etkili olması gerekliliğini” vurgular (Artaud, 1993: 84). Batı kültürünün kalıplarını yıkmaya düşüncesiyle gerek müzik aletlerinin ses değerlerinin ve titreşimlerinin alıılmamış olmasını önermektedir. Bu nedenle günümüz müzik aletlerinin kullanımına karşı gelmektedir ve eski müzik aletlerine dönüşümün gereğini vurgulamaktadır. Sıra dışı düşüncesini daha da ileri götürerek dayanılmaz sesler çıkaran özel alaşımly yeni aletler üretmeyi önerir (Artaud, 1993: 84).

Artaud'nun hem genel olarak tiyatro düşüncesi hem de tiyatro düşüncesinin içinde önemli yer tutan müziğe yaklaşımı uygulanabilir olmaktan uzak olarak kabul edilmektedir. Ancak geliştirdiği yöntem ve amaçları açısından kendinden sonra gelen birçok araştırmacının tiyatro sanatında geleneksel kaynaklara yaklaşımını ve müziğin tiyatrodaki kullanımını düşüncesini etkilemiştir. 1948 yılında yaşamını yitiren Artaud'nun kuramı, yaşamı sırasında hak ettiği karşılığı alamamış ve uygulanamamış olmasına rağmen etkisini hem 20. hem de 21. yüzyılda derinden duyumsatmıştır. Fransız öncü tiyatro yazını ve absürd tiyatro yazarlarında bu etki belirgindir.

Artaud, 1960'lı yıllarla birlikte gerek sahneleme çalışmalarının gerekse ritüelistik kaynaklara yönelen araştırmaların esin kaynağı olmuştur. Julian Beck ve Judith Malina çiftinin “The Living Theatre” gösterimlerinde gerçekleştirdikleri kışkırtma, coşku ve kitlelilik, Artaud'nun tiyatro düşüncesinin izlerini taşımaktadır. Jerzy Grotowski'nin, Doğu ve Afrika müzik ve danslarını inceleyerek geleneksel kaynakları biçimsel ve anlamsal olarak tiyatro kuramında kullanmasında Antonin Artaud'nun etkisi görülmektedir. Peter Brook da Artaud'nun manifestolarındaki düşüncelerden yola çıkarak bazı deneysel sahneleme çalışmaları gerçekleştirmiştir. Bu sahneleme çalışmaları atölye niteliğinde gelişir ve önemli olan süreçte yapılan denemelerdir. Ses, beden ve anlatım araçları üzerine doğaçlamalar yapılmıştır. Atölye çalışmalarına örnek olarak Jean Genet'nin (1910-1986), Paravanlar oyunu verilebilir.

Son olarak Anadolu köy seyirlik oyunlarından saya gezme oyununu Artaud'nun kuramı ile bağlantılı irdeleyen Ezgi Metin Basat'ın çalışmasına dikkat çekmekte yarar bulunmaktadır. Basat

çalışmasında, köy seyirlik oyunlarındaki sahneleme biçimi, uzamsal yaklaşım ve oyuncu bedensel performansını Artaud'nun Bali Tiyatrosu esinli düşüncesiyle yakınlaştırmaktadır (Basat, 2016: 61). Bu anlamda Basat'ın, iyi derlenmiş Anadolu köy seyirlik literatürünün, tekrar eden geleneksel bir motif olmaktan çıkartılıp günümüz tiyatro yaşantısında işlevselleştirilmesi düşüncesi Artaud'nun kuramsal amaçlarıyla bağdaşmaktadır.

Artaud, ortaya attığı tiyatro düşüncesini, çeşitli sahne çalışmalarında uygulamayı denemiştir. Ancak asıl başarı onun etkisiyle yola çıkan tiyatro düşünürlerinin ve uygulayıcılarının yaptığı çalışmalarda ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda Artaud, tiyatrodaki geleneksel kaynaklara yaklaşım ve kültürlerarası çalışmalar için bir öncü niteliğindedir.

Polonya'da 1933 yılında dünya gelen Jerzy Grotowski, 1955 yılında oyunculuk okulundan mezun olmasından 1999 yılındaki ölümüne dek önce tiyatro yapımları sonra ritüeller ve geleneksel kaynaklar konusunda pek çok araştırmada bulunmuştur. Grotowski'nin kuramı ve oyunculuk yaklaşımı, Stanislavski'den sonra gerçekleştirilmiş, sistem anlamında en ayrıntılı ve köklü çalışma olarak kabul edilmektedir. Grotowski sanat yaşantısında, yaklaşık olarak aynı bağlam ve sorunsal üzerinde dururken pek çok dönemden geçmiştir. Tiyatro yapımlarıyla başladığı sanatsal yolculuğunda, tiyatrodaki oyuncunun merkeze alındığı ve diğer bütün yan etkenlerin ortadan kaldırıldığı ya da en aza indirildiği yoksul tiyatro düşüncesini ortaya atmıştır. Paratiyatro döneminde sunum olarak gösterimden vazgeçmiş ve oyuncu-seyirci ayrımını ortadan kaldırmıştır. Kaynaklar tiyatrosu döneminde, farklı kültürlerin geleneklerinden yararlanarak insanın ilkel varlığına uzanan araştırmalar yapmıştır. Nesnel oyun döneminde Amerika Birleşik Devletleri'nde yine ritüeller üzerine çalışmıştır. 1986 yılında Pontedera'da kurduğu araştırma merkezinde önce çırağı, sonra ortağı olan Thomas Richards ile yaptığı araştırmalar ise "araç olarak sanat" başlığı altında toplanmaktadır. Bu merkez, Grotowski'nin ölümünden sonra çalışmalarını Thomas Richard öncülüğünde 2022 Ocak ayına kadar sürdürmüştür. Şubat ayında "Theatre no Theatre" adıyla dernekleşen merkezde, "geleneğin yenilikle buluştuğu yer" alt başlığıyla çalışmalar sürdürülmektedir. Çalışmalarını sürdüren bir başka yapı da Polonya Wrocław merkezli Grotowski Enstitüsü'dür. Enstitü, özellikle incelemeleri ve geniş arşiviyle Grotowski araştırmaları için geniş kaynak sunmaktadır.

Grotowski, çerçevesi belli ve kalıplaşmış bir yöntemin varlığına inanmamaktadır. Ona göre kimse Stanislavski'nin ya da herhangi bir kuramcının sistemini alıp yineleyemez. Grotowski'ye göre, kişiler, zaman ve uzam farklılık gösterdikçe ya da işlenen konu değiştikçe yeni sorunlar

üremektedir. Bu sorunların çözümleri anlık ve biriciktir, tekrarlanabilir bir reçeteye dönüştürülemez (Richards, 2005: 128). Grotowski, çağdaşları gibi 20. yüzyıl insanının parçalanmışlığına, bir anlamda kendi içinde kalabalıklaşmasına vurgu yapar:

“Grotowsky, günümüz insanının gerçek benliğinin dış görünüşünden, duygularının ve düşüncesinin gövdesinden ayrıldığını ileri sürer: İnsanlar hem uygarlığın öngördüğü bilimsellik anlayışı içinde usunu kullanmak, hem de biyolojik zevklerinin, durumunun gereğini yerine getirmek zorunda kalınca bir ikilem içine düşerler. Çünkü toplum düzeni insanın bedenine aykırı olan kurallar koymuştur” (Şener, 1991: 369).

Toplum düzeninin insan bedenine karşı olan bu tutumuna karşıt olarak Grotowski “yoksul tiyatro” düşüncesini ortaya atar. Bu düşünceye göre oyuncunun varlığı tiyatronun merkezine alınır. Yanılsama yaratacak ışık, dekor gibi diğer etkenlerin tiyatrodan çıkarılması önerilir. Bu anlayışın ürettiği, daha doğrusu felsefeden ödünç aldığı en önemli kavramlardan biri Via Negativa’dır. Grotowski, Via Negativa kavramıyla, oyuncunun doğruya, gerçeğe ya da kendi benliğine ulaşması için fazlalıklardan arınmasını, eksilmesini ve vazgeçmesini işaret etmektedir. Via Negativa ile oyuncuya birtakım beceriler katmak yerine hem bedeninden hem de düşüncesinden kaynaklanan engellerin ortadan kaldırılması amaçlanmaktadır. Amaçlanan eylem ile düşünce arasındaki zaman farkının ortadan kaldırılması, fazlalıklarından kurtulan beden organik varlığına ulaşabilmesi anlamına gelir. Burada bir Taocu etkilenimden bahsedilebilir. Grotowski “yapmak” yerine “vazgeçmek” kavramını kullanırken bunu “iç edilginlik” olarak adlandırmaktadır (Candan, 1994: 198). “*Taoculukta yeri olan wu-wei yani “eylemsizlik” kavramı da hiçbir şey yapmamak, edilgin durmak anlamına gelmeyip, doğaya aykırı olanı yapmamak anlamına geliyor*” (Candan, 1994: 198). Dünyadaki mistik yönelimlere bakıldığında bu vazgeçme durumunun birçok örneğine rastlamak mümkündür.

Öze dönme ve yalınlaşma öncelikli olarak düşünsel ve anlamsal bir süreç olarak görülse bile, Grotowski’ye göre buna ulaşmak teknik yetkinlik yani üstün bir zanaat gerektirir. Grotowski birçok teknikle birlikte burada da yüzünü Doğu geleneklerine çevirir. Hatha-yoga, Kundali-yoga gibi tekniklerden nefes ve beden alıştırmalarında ağırlıklı olarak yararlanır. Üstün bir tekniğe ve simgesel anlatıma sahip olan Hint Kathakali danslarının yanı sıra aynı özellikleri taşıyan Japon geleneksel oyunları da onun ilgi ve kullanım alanı içindedir (Candan, 1994: 198).

Grotowski, zanaat açısından en üst noktaya gelip organikliğe ulaşma zorluğunu “ağaç” örneğini vererek açıklar. Ona göre ağaç bizim öğretmenimizdir. Çünkü ağaç meyve vermek için hesap yapmaz, zamanı geldiğinde verir. Grotowski’ye göre bu bizim için oldukça zordur (Grotowski, 1994: 172). Bu açıdan bakıldığında zanaatının en üst aşamasına ulaştığında oyuncudan, birçok

mistik akımda olduğu bir tür “vazgeçiş” beklenmektedir. Bir piyanist Rahmaninov piyano konçertosunu icra ederken parmaklarını hangi tuşlara basacağını düşünmez ya da futbolcu hızla gelen topa ne şekilde vuracağını tasarlamaz. Bu yıllarca süren teknik çalışmanın sonucu olarak ortaya çıkan organik bir durumdur. Grotowski de oyuncunun hesaplayan, tartan ve eleştiren bilincinin ortadan kaldırılması gereğine vurgu yapar.

Grotowski'nin yapımlar döneminde yaptığı çalışmalardan biri, Doğu müziğinde kullanılan ses tekniklerinin çağdaş oyunculığa adapte edilmesine dayanmaktadır. Budist ayinleri, Hint matraları ve çeşitli ritüelistik müzikler hem teknik açıdan hem de oyuncunun enerjisini yaratması ve odaklanması açısından ele alınmıştır. Teknik açıdan bu müzikler çeşitli ses ve nefes alıştırmaları için esin kaynağı olmuştur. Hatha Yoga da solunum alıştırmaları için merkeze alınan Doğu teknikleri arasında yer alır. Törenselleşmiş bir tiyatronun peşinden giden Grotowski için Doğu müziği, oyuncunun odaklanmasında, bir tür trans durumuna geçmesinde bir araç olarak kullanılmaktadır. Dans, müzik ve dramının merkezde olduğu Hindistan'a ait Kathakali, oyunculukta simgelere dayanan anlatımıyla ve kullandığı çeşitli müzik aletleriyle Grotowski'yi etkilemiştir.

Paratiyatro ve kaynaklar tiyatrosu dönemine varıldığında artık gösterimle bağlar tamamıyla kopmuştur. Bu noktada oyun kavramı yerini ritüele bırakmıştır. Oyuncu-seyirci ilişkisi artık yoktur, bunun yerine katılımcılar vardır. Katılımcılar bir ya da bir dizi etkinliğe dahil olarak, geleneksel öz kaynaklarından bireysel özlere doğru yolculuğa çıkarlar (Candan, 1994: 221). Yalıtılmış ortamda, bir kabile ayinini andıran bu çalışmalar tamamıyla topluluk ve bireyin kendi üzerinde araştırma yapması, güven ve yalınlık ile ilgilidir. Dolayısıyla teatral bir özellik taşımamaktadır. Levi-Strauss'un insanın kültürün ürünü olduğu düşüncesi ve Jung'un kolektif bilinçdışı kuramının etkisi burada gözlenmektedir. Grotowski bu durumu bir Fransız atasözü ile açıklar: Tu es le fils de quelqu'un (sen birinin oğlusun).

Kaynaklar tiyatrosunun çalışma alanları ritüelistik kaynaklara dayanmaktadır: Yoga, derviş semaları, şaman ayinleri, Zen Budizm savunma sanatları gibi (Innes, 2004: 221). Grotowski'nin ritüelistik kaynaklara yöneliminin nedeni onun organikliğe ve insanın özüne ulaşma çabası ile açıklanabilir. Çünkü ritüelistik kaynakların ortak özelliği, belirli kalıplara sahip olmalarıdır. Tamamı bir “vecd”, “esrime” ya da “trans” durumu ile sonuçlansa da hareketler ve kullanılan şarkılar biçimsel olarak kesin kurallara bağlıdır, düş gücü ya da “yaratıcı” eylemlerle değiştirilemez. Dolayısıyla tören kalıpları öğrenildikten sonra eksiksiz olarak defalarca yinelenir. Teknik düzeyde öğrenme gerçekleştikten sonra artık eylem üzerine düşünmeye ve

kurgulamaya gereksinim hissedilmez. Belli tekrar ve yorgunluk düzeyinde artık eylem organikleşir ve katılımcıyla “bir” olur. Grotowski’ye göre, işte bu düzeyde törenin kaynaklarına dolayısıyla insanın var oluşunun kaynaklarına inmek mümkün olabilir. Batı kültürünün bilinci devreden çıktığında, törende kullanılan şarkı ya da dans kişiye “sen birinin oğlusun” diye seslenebilir.

Nesnel oyun ve “araç olarak sanat” kavramı üzerinde durulan dönemlerde yapılan fiziksel eylemler çalışmaları arasında önemli bir yer tutan alanlardan biri de etnik halk şarkıları üzerine yapılan denemelerdir. Afrika, Haiti gibi coğrafyaların geleneksel şarkıları uygulama alanı olarak seçilmektedir. Thomas Richards bu deneyimi şöyle aktarmaktadır: “*Grotowski bize her eski şarkıda bir hareket etme biçiminin, yalnızca bir biçimin kodlandığını anlattı: Her şarkı kendi hareket etme biçimini içerir, kendi içinde gizler*” (Richards, 2005: 42). Bu çalışmalarda amaçlanan, geleneksel bir şarkının ortaya çıkışında var olan temel itkinin, duygunun bulgulanmasıdır. Thomas Richards’ın bir Haiti şarkısı üzerinde yapılan çalışmadan aktardığına göre, şarkı eşliğinde saatlerce dans edildikten sonra zihnin suskunlaştığı, yönlendirmeyi tamamen bedenin yaptığıdır (Richards, 2005: 43). Bu çalışmalar tamamen etnik müzik ve dansları temel alan fiziksel eyleme dayanmaktadır. Yola çıkılan bir duygu ya da “tasarlanan” bir düşünce yoktur. Eylem fiziksel olarak yetkinliğe ulaştığında beyin kendini yok etmekte, geride sadece insanın eylemi gerçekleştirmesine yönelik dürtüler kalmaktadır. Burada önemli olan müziğin ve dansın eylemde bir yan eleman değil, gerçek duyguya ulaştırıcı araçlar olmasıdır.

Richards’ın deneyiminde olduğu gibi zihin suskunlaşıp yönlendirmeyi beden yaptığında, halk şarkısının ve dansının kökenindeki duyguya ulaşıldığını söylemek mümkün olabilir mi? Buna kesin bir yanıt vermek olanaksız görünmektedir. Ancak bu çalışmalarda beklenen şey, katılımcının bilincinin oluşturduğu fazlalıklardan kurtularak şarkının ve dansın özünde olan en saf itkiye ulaşmasıdır. Bu itkinin katılımcıyı halk şarkısının ve dansının özdeki duygusuna ve dolayısıyla atalarına yakınlaştırması beklenmektedir. Örneğini defalarca gördüğümüz, kalıplar olarak yinelen halk türkülerine ve danslarına bu açıdan yaklaşmak, onları turistik/müzelik kalıplar olmaktan çıkararak gerçek kültürel kaynaklara dönüştürmek açısından yararlı bir yöntem olacaktır.

Grotowski, 20. ve 21. yüzyıl tiyatrolarını derinden etkilemiştir. Grotowski ritüelistik kaynaklardan hem düşünsel hem de teknik anlamda yararlanmıştır. Geleneksel kaynakların felsefi düşüncelerini, kendi tiyatro yaklaşımında yer yer kullanmıştır. Bir şeyden teknik olarak yararlanırken kalıpları bire bir yinelenmek yerine (yoga örneğinde olduğu gibi), oyuncunun fiziksel tekniğini

geliştirmesiyle bağlantılı olarak uyarlamıştır. Bu geleneksel kaynakların özümsemesi, anlamsal ve teknik açıdan işlevsel bir hâle dönüşümüdür.

1925 yılında Londra’da doğan Peter Brook, dünya tiyatrosunun en üretken ve araştırmacı yönetmenlerinden biri olarak, 2022’deki ölümüne dek çalışmalarını sürdürmüştür. Boş Alan (1968) kitabının ilk cümlelerinde, tiyatronun bütün yanılısma yaratan araçlardan kurtulmasıyla ilgili yaklaşımı tiyatro sanatı için bir özdeyiş niteliğindedir: “Herhangi bir alanı alıp işte bir sahnedir diyebilirim. Bir adam bu boş alanın ortasından geçer, biri de onu gözleriyle izler, işte bir tiyatro ediminin oluşması için gereken şey bu kadar” (Brook, 1990: 7).

Farklı birçok ülkede oyunlar yöneten Brook’un oyunları aynı zamanda pek çok uluslararası turne aracılığıyla izleyiciyle buluşur. Brook 1960 yılına kadarki oyunlarında, her türden tiyatro yapıtı üzerinden farklı denemeler ve sahnelemeler gerçekleştirir. Daha sonra Artaud’un Kıyıcı Tiyatro kavramı üzerinde çeşitli denemelerde ve araştırmalarda bulunur. Son olarak bütün birikimleri ve deneyimiyle kültürlerarası tiyatro konusunda önemli çalışmalar yapar.

Peter Brook’un “Boş Alan” adlı kitabında bahsettiği kavramlardan biri “kaba tiyatro” kavramıdır. Halk tiyatrosu geleneğinin kullanım araçlarını ve niteliğini incelemesi açısından kaba tiyatrodan söz etmekte yarar vardır. Bu tiyatro, binaların dışına çıkmış, bir tutarlılık endişesi olmadan her malzemeyi kullanan kalabalığın, halkın tiyatrosudur (Turan, 2024: 77). Halk tiyatrosu, tiyatro tarihi boyunca din otoritelerinin ve iktidarların baskılarına karşı her zaman bir yerden filizlenebilme yeteneğine sahip olmuştur. Brook’a göre statüko ve kalıplaşmış değerlere her zaman karşı olan bu tiyatro, kutsal tiyatronun törenselleğe gerçekleştirmeye çalıştığını güldürerek yapmayı amaçlar. Bunu yaparken kurallar ve kalıplar koymaz. William Shakespeare’den Alfred Jarry’e kadar birçok yazarın ve yönetmenin yaklaşımında “kaba tiyatronun” izleri ve motifleri görülebilmektedir. Kaba tiyatrodaki müzik önemli bir etki aracıdır. Güldürüyü güçlendirmek ve vurgulamak, karmaşa yaratmak müziğin bu tiyatrodaki işlevleri arasındadır. Enstrümanlar daha çok halk müziğinde kullanılan aletlerdir.

Brook’ta, Artaud ve Grotowski’nin açık izlerini gözlemlemekteyiz. Ancak o, doğaçlamalara dayanan çalışmalarında kendi düşüncesini yaratmış ve derinleştirmiştir. Çağdaşları gibi Brook da insanın dünyadaki yerini ve tiyatronun işlevini sorgulamıştır. Tiyatronun neye hizmet etmesi gerektiği, insan yaşamına nasıl dokunabileceği üzerine düşünmüştür. Ayrıca tiyatronun bir tür olarak özgünlüğünde etkili olan öğeler üzerinde durmuştur. Kısacası bütünsel olarak “Neden tiyatro?” sorusunun yanıtının peşindedir.

Brook bu sorulara yanıt ararken ritüellere ve mitlere yönelir. Çünkü ritüeller ve mitler, yalın olarak insan yaşantısı üzerine eğilirken aynı zamanda toplumsal bağlılık, toplumsal kimlik ve birliktelik amaçlayan eylemler ve kaynaklardır (Birkiye, 2007: 158). Ritüel ve mitler, insanın kökleriyle bağlantılıdır ve işlevseldir. Brook işlevselliğini yitiren Batı kültürünü tümüyle reddeder (Innes, 2005: 193). Tiyatronun bu anlamda mitlerden ve ritüellerden yararlanmasını, onlar gibi işlevsel duruma gelmesini amaçlayarak Doğu ve Afrika kültürüne yönelik araştırmalarda bulunur. *“Tiyatronun kökeninde görünmez cisimlendirilmesi olan dinsel törenler bulunsa da kimi Doğu tiyatroları dışında, bu törenlerin ya tümüyle yittiklerini ya da kötü bir bozuşma içinde var olmayı sürdürdüklerini unutmamalıyız”* (Brook, 1990: 55). Bu noktada Brook’un müziğe biçtiği rol yaşamsaldır. Brook, müziğin “görünmezle” ilişkili bir dil olduğunu ve hiçliğin müzikle algılanabileceğini vurgulamaktadır (Brook, 1990: 154).

Grotowski gibi Brook da ritüellerin içi boşaltılmış kalıplar olarak tekrarlanmasına karşıdır. Onun için önemli olan, ritüeli ortaya çıkaran, onun özünde yer alan “ruhun” kavranmasıdır. Nitekim bu ruh kavranmadığı zaman ritüel de boş bir kalıba dönüşecektir. Bu amaca yönelik araştırmalar ve doğaçlama çalışmaları yapan Brook için törensel kaynaklar birer uygulama alanı, diğer bir deyimle araçtır. Dünyanın farklı yerlerinde yerel kaynaklarla doğrudan çalışan Brook’un temelde ilgilendiği; müzik, dans, mitler gibi geleneksel kaynaklar yoluyla insanın özündeki isteklere, ruh hâline kısaca öze yaklaşabilme çabasıdır. Bu durumu kavrayan bir tiyatro edimi insanlık için işlevsel bir niteliğe kavuşacaktır. Sonuç olarak Peter Brook, kültürlerarası yaklaşımla evrensel değerlere sahip bir tiyatroya ulaşmayı amaçlamaktadır.

Brook’a göre kültürel kaynaklara yaklaşımda en büyük sorunlardan biri ritüellerin, halk müziğinin ve halk danslarının ve mitlerin “turistik” olarak nitelendirilebileceğimiz kalıplara dönüşmesidir. Brook geleneksel kaynakların süslenerek kolayca sömürülebileceğine ilişkin, izlediği iki taziye oyunu üzerinden örnek verir. İlk izlediği taziye köylüler tarafından canlandırılan, gösteri amacı olmayan, gerek kişileştirme gerekse diğer öğelerde profesyonel unsurların olmadığı bir törendir. Ancak içtenlik ve inanç bu törende gizi yaratmış ve büyüü ortaya çıkarmıştır (Brook, 2004: 39). İkincisi ise Uluslararası Şiraz Sanat Festivali’nde Şah’ın emriyle sahnelenen taziyedir. Bu sahnelemede büyük bir yapıyı yaratmak için profesyoneller kullanılmış ve görsel bir şölen yaratma çabasına girilmiştir. Böylelikle de içi boşalmış kalıplar ölümcül bir yapıya dönüşmüştür (Brook, 2004: 40). Bazı zengin kültürel kaynakların bilinçsiz ve duygusuzca tekrarlanması, kültürün korunması yerine ona büyük zararlar verebilmektedir.

Brook oyunlarında edebi olarak da sıklıkla Doğu mitlerinden ve şiirinden yararlanmaktadır. Kültürlerarası tiyatronun en iyi örneklerinden sayılan Conference of The Birds (1980), İranlı sufi şair Ferîdüddin Attâr'ın Mantıku't Tayr eserinden hareketle sahnelenmiştir. Eser bilinen Simurg öyküsünü anlatır. Dünyadaki kötülük ve savaşlardan bıkan kuşlar bütün soruların yanıtını bilen krallarını aramaya çıkar ve sonunda vadileri geçmeyi başaran otuz kuş aslında kendilerinin Simurg olduğunu anlar. Mantıku't Tayr, özün arandığı tasavvufi bir yol öyküsüdür. Bu anlamda Brook'un tiyatro sanatına temel yaklaşımıyla da yakından ilintilidir. Brook, Conference of The Birds'de Attâr'ın eserini bire bir kullanmak yerine metni kendi amaçları doğrultusunda uyarlamıştır. Sahneleme metni oyuncularla yapılan doğaçlamalar eşliğinde, Peter Brook denetiminde Jean-Claude Carriere tarafından kaleme alınmıştır. Oyunda tasavvuf müziği ve çalgıları yer almaktadır. Oyuncular da zaman zaman sema benzeri devinimlerde bulunur. Ancak müzik bu noktadan çıkmasına rağmen dünyanın birçok kültürüne göndermelerde bulunur ve bir anlamda evrensel bütünlüğe ulaşır.

Peter Brook'un sanatsal yaşamının özeti, bütün deneme ve araştırmalarının sonucu olarak gösterilen oyun, Mahabharata'dır (1985). Mahabharata on yıllık kültürel araştırmaların ve doğaçlamaların ardından sergilenebilmiştir. Sahneleme metni yine Jean-Claude Carriere, tarafından oluşturulmuştur. Mahabharata, Ramayana ile birlikte en önemli kutsal Hint destanlarından biridir. “Mahabharata, beş kardeş olan Pandavalarla (ışığın oğulları), kuzenleri yüz kardeş olan Kauravalar (karanlığın oğulları) arasındaki uzun savaşı anlatır. Dünya imparatorluğu için başlayan kavga, bütün evrenin yazgısını tehlikeye sokan bir savaşla sonuçlanır” (Birkiye, 2007: 135). Destandaki anlatı bir bakıma Conference of The Birds ile yakınlık gösterir. Destanda savaş, yıkım ve açlıkla karşı karşıya olan insanın dünyadaki yeri ve amacı sorgulanır. Bu bakımdan destan evrensel bir nitelik taşımaktadır. Zaten Peter Brook'un geleneksel kaynaklardan yararlanma biçiminin özündeki yönelimde de otantik olanın ruhunu kavrayarak evrenseli yakalama anlayışı önemli yer tutar. Mahabharata da müzik Kuşlar Meclisi ile yakınlık gösterir. Temel olarak Hint müziğine dayansa da bu noktadan çıkışla evrensel bir yapıya ulaşır.

Anlamsal yaklaşımın dışında Peter Brook, teknik ve estetik olarak da Doğu kaynaklarından -yine dönüştürerek- yararlanmaktadır. Brook ve ekibi, dil üzerine etkin araştırmaların yapıldığı Orghast adlı oyunda, İran'ın halk tiyatrosu biçimlerinden olan “ruhozi”yi ele almışlardır. Ruhozi türü üzerine çalışan İranlı bir tiyatro topluluğuyla çalışmaları ve iş birlikleri iyi bir kültürlerarası takas

örneği olarak gösterilmektedir (Birkiye, 2007: 104). Ekibin Senaca'nın Oedipus adlı oyununun ses döngülerinde Afrika şamanlarından, Tibet rahiplerinden ve Güney Amerika yerlilerinin kabile törenlerinden yararlanılmıştır (Innes, 2004, 182). Bunun dışında Bali, Çin ve Japon maskeleri Brook'un bazı oyunlarında kullandığı öğelerdir. Yine özellikle oyuncunun fiziksel çalışmalarında Hint Kathakali Tiyatrosu tekniklerinden yararlandığı bilinmektedir.

Kültürlerarası tiyatro deneyiminde Brook'un farklı kültürlerin ritüellerinden ve mitlerinden yararlandığı açıktır. Bu yararlanmanın genellikle kaynağın özünü kavrama ve özü zedelemeyen evrensel dönüşürme olarak gerçekleştirildiği görülmektedir. Müzikte Hint, Afrika ya da tasavvuf kaynaklarından temel bir altyapı oluşturulsa da bu altyapıya başka kültürden kaynakların eklendiği yeni bir evrensel müzik diline dönüştürülmektedir. Metinler ve törenler zaman zaman parçalara ayrılabilir ve yer değiştirmeler, zamansal atlamalarla yapı bozumu gerçekleştirilir. Bu metnin evrensel bir amaç doğrultusunda ve anlaşılabilir olması açısından yapılan bir "melezleştirme" olarak tanımlanabilir. Otantik olanın özünün yaşatılması, bazı sanat ve halk topluluklarıyla zaman zaman takasa girilmesi kültürlerarası yaklaşımın ve Peter Brook'un tiyatro yaklaşımının yararlı özelliklerindedir. Ancak Brook'un bazı çalışmalarında kültürel takasa girilmemesi, tek taraflı yararlanma ve kutsal kaynakları belirli bir amaç için kullanıp değiştirmesi, kültürlerarası tiyatro ve Peter Brook için eleştiri konusu olmaktadır (Birkiye, 2007: 150).

Eugenio Barba'nın 1960'lı yıllarda başlayan tiyatro yolculuğu halen sürmektedir. İtalya, Norveç, Danimarka, Polonya, Hindistan gibi ülkelerde etkin çalışmalarda bulunurken dünyanın birçok ülkesinde kültürel takas çalışmaları yapmıştır. Barba özellikle Grotowski çalışmalarının dünyaya tanıtılması konusunda ve Yoksul Tiyatro derlemesinin yayınlanmasında etkin görev almıştır. Norveç'te kurduğu ve daha sonra Danimarka'ya taşınan Odin Tiyatrosu, çalışmalarını ve etkinliklerini sürdürmektedir. Ayrıca Barba 1979 yılında Uluslararası Tiyatro Antropolojisi Okulu'nu da kurmuştur. Bu okul 1970'lerde başlatılan kültürlerarası ve disiplinlerarası çalışmaların bir sonucudur (Birkiye, 2007: 201).

Hindistan'da Kathakali dansı üzerine çalışmalarda bulunan Barba, Doğu'nun çeşitli halk müziği, halk dansları ve tiyatroları konusunda araştırmalar yapmıştır. Bu araştırmalar onun tekniğini geliştirmesi ve tiyatro antropolojisi düşüncesinde önemli rol almaktadır. Barba, tiyatro düşüncesi için temel kavramlardan olan gündelikdışı beden, tehlikeli denge, hareketlerdeki karşıtlık, enerjinin içerde tutulumu gibi öğeleri; No ve Kabuki oyunlarının, Kathakali, Odissi danslarının etkileriyle yasalaştırmıştır.

Eugenio Barba ve Nicola Savarese birlikte kaleme aldıkları Oyuncunun Gizli Sanatı-Tiyatro Antropolojisi Sözlüğü (2002) adlı yapıtta Barba Tiyatro antropolojisi kavramını “insanın gösterim durumundaki sosyokültürel ve fizyolojik davranışının incelenmesi” olarak tarif etmektedir (Barba ve Savarese, 2002: 10). Tiyatro Antropolojisi Sözlüğü’nde geleneksel biçimler ve kültürel kaynak ele alınmaktadır. Uzak Doğu gösterim türleri üzerinde ISTA ile yaptığı kültürlerarası çalışmalarda Barba, Doğu oyuncusunun gündelikdışı beden tekniği üzerinden yola çıkarak gündelikdışı bir enerjiye ulaştığını da bulgulamıştır (Uzşen, 2024: 733).

Doğu tiyatrosunun, müzik ve dansının temelinde gündelik olmayan stilize teknikler yer alır. Dansçı ve oyuncu geleneksel teknikleri yıllar süren çalışmalar sonunda edinir. Burada usta bir zanaatkar olmak kaçınılmazdır. Bu Grotowski ve Barba için de hayati önem taşımaktadır. Çocuk yaşta eğitime başlayan dansçılar için, uyguladıkları ve peşinde oldukları olgu sanatsal bir amaca yönelik değildir. Bu nedenle birçok Doğulu oyuncu gibi bu iş karşılığında hiçbir zaman ücret almazlar. Yaptıkları; topluma, kendilerine ve geleceğe yönelik bir edimdir. Bu nedenle de kutsal bir anlam taşımaktadır.

Türk Tiyatrosunda Geleneksel Kaynaklara Dönüş

Batı tiyatrosunda geleneksel kaynaklara yaklaşım irdelenirken kuramcılar ve uygulayıcıların aynı kimlik altında toplandığı görülmektedir. İsmail Hakkı Baltacıoğlu, “öz tiyatro” düşüncesini çeşitli tiyatro topluluklarıyla yaptığı uygulama çalışmalarıyla oluşturan bir öncüdür. Ancak Türk tiyatrosunda kuramı ve sahneleme uygulamasını birlikte yürüten araştırmacılara sıklıkla rastlanamamaktadır. İstanbul’da 1886 yılında doğan İsmail Hakkı Baltacıoğlu, gerek eğitim gerek sanat alanında Türkiye tarihindeki öncü bilim-sanat insanlarından biridir. Tiyatro açısından Baltacıoğlu’nun çağının çok ötesinde tahlilleri ve çözüm önerileri bulunmaktadır. Baltacıoğlu, 1912 yılında başladığı tiyatro çalışmalarından yola çıkarak oluşturduğu “öz tiyatro” düşüncesini 1941 yılında yazdığı Tiyatro adlı kitapta ayrıntılı olarak tanımlamıştır. Baltacıoğlu da kendisinden çok sonra gelecek öncü tiyatro insanlarından Peter Brook ve Jerzy Grotowski gibi tiyatronun nasıl yeniden işlev kazanabileceği sorusuna yanıt aramaktadır.

Baltacıoğlu “öz tiyatro” düşüncesinde oyuncuyu merkeze koyar (Baltacıoğlu, 1941: 16) . Bu görüş doğrultusunda, tiyatrodaki bütün unsurların oyuncuya hizmet etmesi gerektiğini savunmaktadır. Baltacıoğlu’na göre, perde ve bir yükselti olarak sahne gerekli değildir. “Öz tiyatro” düşüncesinin en önemli yanı geleneksel kaynaklara yönelmesidir. Bunlar arasında Anadolu köylülerinin temsilleri, Karagöz, Ortaoyunu, tuluat tiyatroları, namaz ve Mevlevi ayinleri vardır (Baltacıoğlu,

1941: 18). Köy oyunlarının uzamsal olarak seyirci-oyuncu ilişkisi, dekorsuz ve makyajsız oynanması, kesin bir metin olmadan doğaçlamaya dayalı olması, icracıların nesne ve hayvanlara dönüşebilmesi Baltacıoğlu için “öz tiyatro” elemanlarıdır. Yine Karagöz oyununun sürrealist yapısı, dekorsuz sahnelenmesi ve doğaçlama özelliği Baltacıoğlu’nu etkilemektedir (Baltacıoğlu, 1941: 22). Aynı nedenlerden ötürü etkilendiği Ortaoyunu ve tuluat tiyatrosu dışında, dini törenler de onun ilgi alanındadır. Namazın doğasındaki anlık ve canlı olma durumunu, imamın bir sureyi unuttuğunda ya da yanlış okuduğunda cemaatten birinin yüksek sesle imamı uyarmasıyla açıklar. *“Bu bütünlüğün sağlanması ve korunması için yapılacak olan her müdahale, açıktan açığa dahi olsa meşrudur ve tabiidir; bu müdahale âyinin haysiyetini bozmaz”* (Baltacıoğlu, 1941: 27). Aynı şey Mevlevi ayinleri için de geçerlidir. Ayin sürerken bir düzensizlik ya da çarpışma olasılığında Meydancı dede yüksek ses çıkararak semazenleri uyarır (Baltacıoğlu, 1941: 27). Baltacıoğlu yönettiği bütün oyunlarda bu geleneksel kaynakları dönüştürerek kullanmaktadır. Tiyatro adlı kitabında, Murat Reis Semt Ocağı’nda yönettiği, kendisinin yazdığı “Akıl Taciri” oyununun prova ve temsil sürecine ayrıntılı olarak yer vermektedir (Baltacıoğlu, 1941: 39).

Baltacıoğlu, geleneksel kaynakların kullanımı açısından tiyatromuzda öncü olma özelliği göstermektedir. Ayrıca eğitimde dramanın ilk uygulamaları da Baltacıoğlu tarafından gerçekleştirilmiştir. Onun en önemli özelliklerinden biri geleneksel kaynakları olduğu gibi yinelenmekten kaçınmasıdır. *“Baltacıoğlu’na göre bu ulusal, geleneksel türler modernleştirilebilir. Bunun başarılabilmesi için bu türlerin ölen ve hâlâ yaşayan niteliklerinin saptanması gerekir”* (Şener, 2003: 112).

Baltacıoğlu kavramsal olarak köylü oyunları ile halk tiyatrosu arasında tam bir ayırım yapmamaktadır. Hatta köylü oyunlarının dönüşerek şehirlerde tuluat tiyatrosu gibi türleri yarattığını düşünmektedir. Ancak köy oyunları ile halk tiyatrosu arasında nesnel bir bağlantı bulunmamaktadır. Ayrıca Baltacıoğlu’nun bazı modernleştirme çabaları eleştiriyle karşılanmıştır. Tahir Alangu, onun için *“halk dehasına olan imanının izinden yürüyen bu her şeyden evvel temiz adam”* (2020: 718) ifadesini kullansa da daha sonra Karagöz üzerine kaleme aldığı bir yazısında onu kıyasıya eleştirmektedir: *“Karagöz’ün mağrur serazatlığı, Baltacıoğlu’nun yazdığı yeni piyesinde biçimsiz meşhur isim tellâllığı yüzünden kepaze edilmiştir”* (Alangu, 2020: 725).

Baltacıoğlu’nun öz tiyatrosunda müziğin rolü Brook’un “kaba tiyatro” tanımındakiyle benzerlik göstermektedir. Özellikle ortaoyununda kullanılan halk müziği onun için öz tiyatronun elemanları

arasındadır. Kaba tiyatrodada olduğu gibi öz tiyatro düşüncesinde de müzik tiyatro sanatının yaygınlaşması için kullanılması gereken kaçınılmaz bir araçtır.

Tüm eleştirilere rağmen köylü oyunları, geleneksel halk tiyatrosu kaynakları ve bazı ayinlere yönelen Baltacıoğlu'nun buradan seyirciyi kapsayacak bir biçem yaratma ve tiyatro sanatını günün gerçeklerine uygun olarak işlevselleştirme çabası bugün de tiyatronun yönelmesi gereken bir yaklaşımdır. Baltacıoğlu'nun en önemli yanı geleneksel kaynakları kendi uygulamalarında kullanırken belli bir sistem oluşturması ve onları günün koşullarına göre yorumlamasıdır.

1927 yılında İstanbul'da doğan ve 2008 yılında yitirdiğimiz Metin And, Türk tiyatrosunda geleneksel kaynakları en kapsamlı inceleyen bilim insanıdır. Bu nedenle sahneleme anlamında bir girişimi olmasa da önemli bir kuramcı olarak bu makalede yerini almak durumundadır. Onun Anadolu geleneği üzerinden yaptığı çalışmalar ışığında Anadolu'ya özgü bir tiyatro antropolojisi kuramı üretmek mümkün görünmektedir.

And, Türk kültürünün ve dramatik sanatlarının soy, yer, din, imparatorluk ve Batılılaşma olmak üzere beş etmenin bir araya gelmesiyle oluştuğunu vurgulamaktadır (And, 2007: 89). Soy kavramı And tarafından Orta Asya kültürü olarak ifade edilmektedir. Bu kültürde göçebe gelenekleri ve şamanlığın etkisi bulunmaktadır. And için yer kavramı Anadolu'yu işaret eder. Dramatik sanatımızda, Anadolu uygarlıklarının ritüellerinin ve mitolojisinin derinden bir etkisi bulunmaktadır. İslam dini ise kültürel yapımızda büyük etki yaratsa da özellikle dramatik sanatlar konusunda daha çok yasaklayıcı olmuştur. And, İslam etkisiyle oluşan, dramatik diyebileceğimiz iki türe vurgu yapar: Taziye ve Sema (And, 2007: 112). İmparatorluk başlığından bakıldığında ise Osmanlı İmparatorluğu yayılmacı yapısı ile farklı kültürlerle tanışmamıza neden olmuştur. İmparatorluk, merkez yönetim olması nedeniyle de çevrede oluşan heterodoks ve zaman zaman kültürlerarası grupları/tarikatları, yönetsel sorun yaratmadıkları sürece engellememiştir. Batılılaşma, geleneksel kaynakların kökeniyle bir ilgisi olmasa da sonraları bazı dramatik türlerimiz üzerinde etki yaratmıştır. Araştırmanın çerçevesi nedeniyle burada Osmanlı ve Batılılaşma unsurları dışarıda tutularak diğer üç kültürel faktör öncelikli olarak ele alınacaktır.

And'a göre "Soy" kültürden gelen şaman, oyunculukta önemli bir araştırma alanı olabilir. Şamanın fiziksel hareketleri, esrime biçimi, taklit etme özelliği, davul ve kullandığı diğer araçlar teatral özellikler göstermektedir. "Yer" kültüründe öncelikle Anadolu'da bin yıllardır süre gelen ritüel ve mitlerin yapısından ve işlevlerinden bahsedilmektedir. And, "Yer" kültürü elemanlarından olan köylü oyunlarını dramatik olan ve olmayan olarak iki bölümde incelemektedir. "Dramatik

oyunların en belirleyici özelliği bunların seyirlik oyunlar oluşudur” (And, 2007: 117). Spor ya da eğlencelik yarışma tarzı oyunlardan farklı olarak, mutlak seyircinin varlığı ve gösteri yapan kişinin kendinden başka birine ya da şeye dönüşmesi beklenir. Dramatik oyunlarda müziğin yeri de önemli yer tutmaktadır. Türküler ve maniler oyunlarda fazlasıyla kullanılmaktadır. Türküler, dramatik oyunlarda katılımın sağlanmasına büyük katkıda bulunurlar. Bir başka çalışma alanı da Anadolu danslarıdır. And, bu dansları derinlemesine incelemektedir. Dansların adları, adımları, bölgesel dağılımı ve konuları inceleme alanını oluşturur.

“Din” kültüründen gelen bazı törenler bulunmaktadır. And, bunlar arasında yer alan taziye ve Muharrem törenlerini kutsal amaçları olmasına karşın tiyatro oyunları olarak niteler (And, 2002: 215). Müzik ve dans kullanımı, dramatik anlatım ve oyuncu kullanımı, bu törenlerde yer alan teatral unsurlardır. İslam kültüründen gelen bir başka tür de sema törenleridir. Sema törenlerinde de gösterim özelliği vardır. Müzikle yapılan bu törenlerde kullanılan makamlar ve enstrümanların yapısı törenin ritüelistik yapısını destekler. Ayrıca birçok tarikatın kendilerine ait zikir törenleri bulunmaktadır. Zikir, Hint mantraları ya da Budist ayinlerinde olduğu gibi bazı ezgiler, hareketler ve özellikle de solunum biçimiyle esrimeye dönüşmektedir.

Bir başka geleneksel kaynak ise halk tiyatrosudur. Metin And halk tiyatrosu geleneğini hokkabaz, çengiler, köçekçeler, curcunabazlar, meddah, kukla, gölge ve Ortaoyunu başlıkları altında incelemektedir.

And’ın incelemeleri, benzersiz bir çalışma alanı olma özelliği taşımaktadır. Köken araştırması yapılan ve büyük ölçüde derlenen Orta Asya kökenli Anadolu’nun dramatik kaynakları, oyuncu için gösterim öncesinde bedensel çalışma yapmasına olanak veren malzemeyi kapsamaktadır. Şamanın hareket etme biçimi, trans durumunu oluşturmak ve izleyenlerin katılımını sağlamak için kullandıkları müzik enstrümanları, söyledikleri ezgiler tiyatro çalışmalarında hem hazırlık için kullanılacak materyale sahiptir hem de gösterim sırasında kullanılacak unsurlar taşır. Anadolu’daki müzikle ilgili unsurlar, Batılı tiyatro insanlarının kuramlarını yaratırken etkilendikleri Uzakdoğu kültürü malzemeleri kadar zengindir. Aynı şekilde zengin bir derleme kaynağına sahip türküler ve halk dansları da gösterim öncesi ve sonrası için büyük bir araştırma alanı oluşturmaktadır. Türkülerin köken araştırması tıpkı Grotowski örneğinde yapılabileceği gibi aynı zamanda oyuncu için ses alıştırma üretmek için yeterli gizil kaynağına sahip görünmektedir. And’ın sınıflandırdığı içinde şaman ezgileri, sema törenleri, zikirler ve türkülerin yer aldığı geleneksel kaynaklar, sahne üzerinde plastik, estetik ve anlamsal olarak etkin olabilecek araçlara

dönüştürülebilir. Bu kaynakların biçimleri incelenip sahneleme uygulamalarında yararlanılabileceği gibi konularından ve anlamsal niteliklerinden yola çıkarak yeni metinler ve yöntemler de üretilebilir.

Ülkemizde geleneksel kaynaklara yönelen isimlerden biri de Nurhan Karadağ (1943-2015) olmuştur. Karadağ, köy seyirlik oyunlarını incelemiş, bu alanda derleme çalışmaları ve sahnelemeler yapmış bir sanatçı ve bilim insanıdır. Köylü oyunlarını çağdaş yorumlarla ele alan Karadağ, bu anlamda seyirlik oyunlardan hareketle yeni oyunlar yazmıştır (Nutku, 1985: 370). Köy seyirlik oyunları, yapılarından kaynaklı olarak tiyatronun birleştirici olma işlevini araması sorunsalına ve yaşamsal olma arayışına yanıt verebilecek bir potansiyele sahiptir. Karadağ'a göre yaşamı güzelleştirmek ve kolaylaştırmak için köylüler "oyun çıkarma", "oyun yapma" gereksinimi duymaktadırlar (Karadağ, 1995: 65).

Karadağ, oyunları törensel, büyüsel nitelikli oyunlar ve eğlence nitelikli oyunlar olmak üzere iki bölüme ayırmaktadır. Ritüel kaynaklı olan bu oyunlar, köylünün yaşamını kolaylaştırmasının yanı sıra topluluk olma bilincini de güçlendirmektedir. Ancak Karadağ'a göre köylünün gelişen yaşamı ve günümüz nesnel koşullarında oyunların büyüsel özelliği artık yerini başka bir duruma bırakma zorunluluğundadır. Köylü doğayı etkileme ya da onunla barışma gibi rasyonel olmayan bir düşünceye yönelmek yerine, oyunları onu eğlendiren ve bu şekilde yaşamı kolaylaştıran bir olgu olarak görmektedir ve bu nedenle oyunlara gereksinim duymaktadır (Karadağ, 1995: 71). Bu noktada "birlikte olmak" ve "bir topluluğa üye olmak" ihtiyacının karşılanmasından da söz edilebilir.

Ritüellerde ve seyirlik oyunlarda müzik ve dans mutlak bir unsur olduğu için, Nurhan Karadağ tiyatrosunda da önemli bir yer almaktadır. Halk tiyatrosunun diğer örneklerinde görüldüğü üzere müziğin eğlendirici yanı sıra ön planda bulunmaktadır. Çeşitli müzik aletleri kullanılmaktadır. Vurmalı çalgılar en temel yeri tutar. Kökeni şaman geleneğinin ötesine kadar giden vurmalı çalgılar ritim duygusu yaratırken aynı zamanda seyircinin ve oyuncunun odaklanmasını sağlar. Bu oyunlarda müziğin en önemli işlevi ise birleştirme özelliğidir. Müzik, Karadağ'ın belirttiği "birlikte olmak" ve "bir topluluğa üye olmak" olgularını sağlamak için çok önemli bir aktördür. Karadağ'ın semahlar üzerine yaptığı çalışmalar ritüellerin sahneye taşınmasının iyi örnekleri arasında yer almaktadır. Metin And, dini Türk kültürünü oluşturan etkenlerden biri olarak vurgulamaktadır. Bu anlamda Karadağ'ın sahnelediği Samah adlı oyun, ritüelin müziği ve dansıyla günümüze yeni bir anlam yaratarak taşınması özelliğini göstermektedir.

Karadağ'ın Türk tiyatrosuna en önemli katkısı, kuramsal araştırmalarını sahne üzerinde sınaması olmuştur. Köy seyirlik oyunlarını çağdaş sahnelemelerle seyirciyle buluşturmak ve bu şekilde bir "halk tiyatrosu" anlayışı oluşturma çabası özellikle Ankara Deneme Sahnesi adlı köklü amatör tiyatro topluluğuyla yaptığı çalışmalarda görülmektedir.

Ülkemizde geleneksel kaynaklara yönelen bir başka isim Ferhan Şensoy (1951-2021) olmuştur. 1980 yılında "Ortaoyuncular" adlı topluluğu kuran Şensoy, meddah ve Ortaoyunu geleneğinden yararlanıp ona özgün yorum katan en önemli sanatçılardan biridir. Şensoy, tek kişilik gösterilerinde güldürü ögesini önde tutarken aynı zamanda politik taşlamalarda da bulunmaktadır. Anlatılarında sıklıkla müzik kullanmaktadır. Anlatı niteliği, güldürü ögesi, uzamın kullanımı, siyasi ve ekonomik yaşantıyla ilgili eleştiriler Şensoy'un kendine özgü bir meddah olmasını sağlar.

Ortaoyuncular topluluğunun oyunlarında, Ortaoyunu geleneğinden ve meddahtan yararlanılmaktadır. Gösterimlerde dekor kullanımı yoktur ya da simgeseldir. Örneğin Ortaoyuncular'ın sahnelediği "İstanbul'u Satıyorum" (1987) adlı oyunda dekor olarak simgesel bir İstanbul maketi vardır. Oyun curcuna özelliği gösteren bir şarkıyla açılır. Ortaoyunu kişilerine benzeyen tipler sahneye girip çıkmaktadır. Aşık atışması gibi motiflerle de oyun zenginleştirilmiştir. Halk tiyatrosu geleneğinden usta bir şekilde yararlanan, onun özündeki açık biçemi çağdaş epik bir anlayışla yorumlayan Şensoy, bu bakımlardan Türk tiyatrosunun önemli taşlarından biridir. Şensoy tiyatrosu, Batı tiyatrosu etkisinde bulunsa da daha çok "kaba tiyatro" elemanlarını kullanırken geleneksel Türk tiyatrosuna ustaca sırtını yaslayan ve geleneksel kaynakları başarılı bir şekilde çağdaşlaştıran bir tiyatro olma özelliği göstermektedir. Oyunlarda kullanılan müzikler, geleneksel kaynaklara dayanmakla birlikte aynı zamanda başarılı bir şekilde günümüze uyarlanmıştır.

Geleneksel kaynakların kullanımı için farklı bir örneğe Tuncel Kurtiz'in (1936-2013) sahnelediği "Şeyh Bedreddin-Günümüz İçin Bir Ayın" (1997) adlı oyunda rastlanmaktadır. Kurtiz, Peter Brook'un sahnelediği "Mahabharata" adlı oyunda da yer almıştır. Mahabharata adlı oyunda Doğuya ait beden ve ses teknikleri üzerine çalışan Kurtiz, Şeyh Bedreddin'i dünyanın çeşitli yerlerinde, farklı oyuncu topluluklarıyla çalışmıştır. Türkiye'de Sema Moritz'in ezgilerle eşlik ettiği iki kişilik çeşitlemesini sahnelemiştir. Kurtiz bu oyunda farklı bir nefes tekniği geliştirmiştir. Dizler hafif kırık, iki ayak üstünde genellikle eş zamanlı sıçrarken kollar yanda yere paralel ve avuç içleri yere bakacak şekildedir, kollar bir kuş kanadı gibi hareket eder. Bu hareket etme biçimi şaman için kutsal olan kazın uçuşunu andırmaktadır. Sıçramalar sırasında solunum burundan nefes alınıp

verilmesi ya da burundan alınıp ağızdan verilmesi şeklindedir. Tıpkı bazı tarikat ayinlerindeki nefes alma biçimleri gibi burada da esrikliğin oluşumunda yoğun oksijen kullanımının rolü bulunmaktadır. Bu nefes tekniği ve ezgi kullanımıyla Rufai ayinleri arasında bir benzerlikten bahsetmek mümkün görünmektedir (Kurtiz, 2013: 13). Kurtiz müzikte geleneksel kaynaklardan beslense de “folklorun altında ezilmemeyi” tavsiye etmekte ve farklı, modern bir ses kullanımına ulaşmayı amaçlamaktadır (Kurtiz, 2013: 112). Müzik ve beden kullanımında şaman ve tarikat ayinlerinin izlerinin bulunduğu Şeyh Bedreddin geleneksel kaynaklardan çıkmıştır ve alt başlığında belirtildiği gibi günümüz için bir ayin olma özelliği göstermektedir.

Geleneksel Kaynaklara Yönelimde Batı ve Türk Tiyatrosunun Karşılaştırması

20. yüzyılda, tiyatronun yaşadığı sorunlara çözüm üretmek isteyen bazı tiyatro araştırmacılarının Doğu'nun geleneksel kaynaklarına yönelmesi, Batı tiyatrosuna farklı açılımlar getirmiştir. Bu yönelimin temel nedeni Batı tiyatrosunun işlevini kaybetmesi, ruhunu yitirmesi, toplumdan ve insandan uzaklaşmasıdır. Doğu'nun geleneksel sanatlarının ve ritüelistik kaynaklarının incelenmesi, tiyatronun farklı alanlarında yenilikler sağlamıştır. En önemlisi, ritüellerin birleştirici özelliğini ve insanın yaşamında sahip olduğu işlevi tiyatroya yeniden kazandırma çabasıdır. Bu noktada bazı müzik türleri, törenler, danslar, geleneksel tiyatro biçimleri ve edebi metinlerden yararlanılmıştır. Farklı tiyatro insanların yaptığı çalışmalar sonucunda konu alınan geleneksel kaynak, özü bozulmadan yeniden yorumlanmış ve gösterimlerde kullanılmıştır. Geleneksel kaynaklar kültürlerarası yöntemlerle işlenmiş, evrensel bir dil oluşturulmaya çalışılmıştır. Kaynaklar sadece edebi ya da felsefi anlamda incelenmemiş; oyuncunun tekniğini geliştirmesi, kendini ortaya çıkarması için de kullanılmıştır. Doğu'nun ritüellerindeki müzik türleri ve ses teknikleri Batılı oyuncu için ses çalışmalarına dönüştürülmüştür. Müzik aynı zamanda oyuncu ve seyirci için atmosfer yaratan bir güç olarak kullanılmış, bunun yanı sıra insanın özüne dönmesi için yapılan araştırmalarda önemli bir araç olmuştur. Doğu dansları ve Doğu'nun geleneksel oyunlarındaki beden kullanımı, Batılı oyuncu için fiziksel alıştırmalara dönüştürülmüştür. Bunlar aynı zamanda oyuncunun kendini gerçekleştirme ve kendi üzerinde araştırma yapabilmesi için bir araştırma alanı olmuştur. Sonuç olarak özellikle Grotowski ve Brook başta olmak üzere, geleneksel kaynaklar sadece gösterim bazında kullanılan unsurların ötesine geçerek tiyatro sanatında ve özellikle de oyunculukta yeni sistemler oluşturulmasında büyük rol oynamıştır.

Batı'nın Uzak Doğu'da aradığı ve büyük ölçüde esinlendiği kaynakların benzerleri Anadolu kültüründe de bulunmaktadır. Baltacıoğlu, bu konuda ilk çalışmayı yapan Türk bilim insanıdır. Yola çıktığı nokta Batılı meslektaşlarıyla aynıdır: tiyatronun halktan kopuşu ve işlevini yitirmesi. Baltacıoğlu, köylü oyunları, halk tiyatrosu, sema ayinleri ve namazdan etkilenmiş, bunu kendi öz tiyatro düşüncesinde ve uygulamasında kullanmıştır. Baltacıoğlu ile Batılı araştırmacıların benzer yanı kültürel kaynaktan yararlanırken gerekli unsurları almak, dönüştürmek ve yeni oluşan tiyatro düşüncesine işlevsel katkı sağlamaya çalışmaktır. Ancak öz tiyatro düşüncesi, oyunculukta ve genel tiyatro yaklaşımında tam anlamıyla bilimsel bir yönetime dönüşmemiştir. Yine de bu düşünce, ulusal değerlerle bir tiyatro sisteminin oluşturulabileceği yönünde ilktir ve önemlidir.

Metin And'ın kültürümüzü oluşturan unsurlar üzerine yaptığı araştırmalar bizim için şamanlık, ritüeller, müzik, köylü oyunları ve dansları, ayrıca halk tiyatrosu üzerine çok büyük bir kaynak oluşturmaktadır. Ancak bu çalışmalar tiyatro yönetmenleri ve oyuncular tarafından sistemli bir şekilde incelenmemiştir. Türk kültürünün ve geleneksel tiyatrosunun kaynaklarının uygulamalı olarak araştırılmaması nedeniyle bu kaynaklardan yeni sahneleme biçimleri, oyunculuk yaklaşımı ve tekniği üretilmemiştir. Örneğin köy seyirlik geleneği yoğun inceleme konusu olmasına rağmen yeni biçimlere, anlatımlara evrilememiştir. *“Günümüzde köy seyirlik üzerine yoğun bir derleme külliyatı olmasına rağmen bu oyunların özgün ve kendi bağlamında biçimlenen tiyatro kuramları üretmemiş olmaları dikkat çekici ve sorgulanması gereken bir durumdur”* (Basat, 2016: 61).

Nurhan Karadağ'ın özellikle köy seyirlik oyunları ve semahlar üzerine çalışmaları değerlidir. Ancak bunlar günün koşullarına uygun, kalıcı bir uygulama alanına dönüştürülemediği. Seyirlik oyunların kökenleri ve oyun biçimleri, daha çok başarılı kuramsal çalışmalar olarak önümüzde durmaktadır. Uygulamada Şensoy'un başardığı Ortaoyunu deneyimi, geleneksel müziğe yaptığı çağdaş yorumlar ve Kurtiz'in ayin esinli ezgileri ve şamana özgü beden kullanımı sistem oluşturma konusunda ilham kaynağı olmalıdır.

Grotowski'nin kaynaklar tiyatrosu deneyiminde dinsel müzikten ve şaman ayinlerinden, Peter Brook'un ise Seneca'nın Oedipus sahnelemesinde Afrika şamanlarının ezgilerinden yararlandığı ilgili bölümlerde daha önce vurgulanmıştı. Kurtiz'in de Şeyh Bedreddin adlı oyununda şaman geleneğinden yararlandığı görülüyor. Türk soy kültürüyle bağlantılı olan şamanlık, teatral olarak pek çok malzeme içermektedir. Şamanın duaları, şarkıları, hayvan sesi taklitleri, nesnelere anlamları dışında kullanması, zaman zaman maske ve kukla kullanımı teatral özelliklerinden bazılarıdır (Tuna, 2000: 93). Ayrıca tiyatronun kökenlerini şaman ayinlerine dayandıran

düşüncelerin olmasının yanında şamanizmin Hindistan, Çin ve Japon tiyatrolarını etkilediği açıktır. Bu noktada Türk tiyatrosunda, şamanın gerek müzik üretmek için kullandığı araçların, söylediği ezgilerin ve beden kullanımının araştırılması yeni gösterim öncesi tekniklerin üretilmesini sağlayacaktır. Peter Brook'un Mahabarata ve Conference of The Birds oyunlarında kullandığı ve dönüştürdüğü gibi şaman metinleri de diğer destanlarla birlikte ele alınabilir. Adı geçen oyunlarda yapılan müzik yorumlaması gibi geleneksel müziğimiz farklı alanlarıyla ele alınıp yeni bir çağdaş yorumlamaya gidilebilir.

Batı tiyatrosunda dinsel törenler de geleneksel kaynak arasında ele alınmış ve onlardan sıklıkla yararlanılmıştır. Bu yararlanmanın farklı katmanlarda gerçekleştiğini görüyoruz. Öncelikle bazı Budist ve Taocu mistik kaynakların, felsefi açıdan ve anlamsal olarak tiyatrodaki kullanıldığı söylenebilir. Örnek olarak Grotowski'nin geliştirdiği oyuncunun fazlalıklarından kurtulmasını amaçlayan "Via Negativa" kavramı üzerinde Taocu bir etkilenim olduğundan söz edilmiştir. Mistik akımlar birçok alanda etkileşim hâlinindedir. Uzak Doğu mistik akımları ile Anadolu'nun tasavvuf geleneği arasında da bağlantı bulunmaktadır. "Via Negativa" yaklaşımı tasavvuftaki "fenâ" kavramıyla benzerlik göstermektedir (Yıldız, 2008: 46). Fenâ, tasavvufta insanın kötü özelliklerinden arınması, onları geride bırakmasıdır (Eraydın, 2016: 196). Farklı din geleneklerinden mistiklerin, kutsal olana ulaşma çabaları genellikle yol imgesiyle betimlenmektedir (Schimmel, 2001: 107). Tasavvufta buna seyr-i sülûk adı verilmektedir. Bu çile yolunda çeşitli aşamalar bulunur. Batılı tiyatro insanları Uzak Doğu mistiklerinin dinsel yolculuklarında kullandıkları kavram, ezgi ve devinimlerden, tiyatro yöntemlerini oluştururken düşünsel olarak yararlanmışlardır. Tasavvufun manevi yolculuğundaki mertebelerin tiyatro sanatı bağlamında ve seküler bir çizgide ele alınmasının, büyük bir repertuvara sahip tasavvuf müziğinin etkisinden yararlanılarak yeni biçimler üretilmesinin Türk tiyatro düşüncesinde de yeni bir pencere açabilmesi mümkün görünmektedir.

Geleneksel müziğimizden yararlanırken halk türküleri ve tasavvuf müziği dışında Klasik Türk Sanat Müziği de kaynak olarak zengin bir kullanım alanı oluşturmaktadır. Cevat Çapan (1933-), "Musiki Aşk Besliyorsa Eğer" adlı makalesinde William Shakespeare'in (1564-1616) oyunları ile Klasik Türk Sanat Müziği güfteleri arasında anlamsal benzerlikleri vurgulamaktadır (Çapan, 1993: 91). Nitekim Shakespeare'in oyunlarını "Türkçe Söyleyen" Can Yücel (1926-1999), Bahar Noktası ve Hamlet oyunlarında alaturka denilebilecek bir yoruma gitmiştir. Dolayısıyla kendi kültürel kaynaklarımızı kullanarak alaturka bir Shakespeare yorumunun sahnelenmesi mümkün

görülmektedir. Oyun Atölyesi adlı topluluğun sergilediği “7 Şekspir Müzikali” (2009), bu konuda iyi bir örnek oluşturmaktadır. Shakespeare’in oyunlarından yapılan kolajda, alaturka müzik kullanılarak çağdaş bir anlatıya doğru gidilmiştir.

Oyunculuk tekniği olarak baktığımızda, Batı tiyatrosu gerek ses ve beden alıştırmalarında gerekse konsantrasyon ve enerjinin oluşturulmasında Doğu mistik kaynaklarından yararlanmaktadır. Benzer kaynaklara yine Anadolu tasavvuf törenlerinden yararlanılarak da ulaşılabilir. Tarikatların zikir törenleri, oyuncunun nefes araştırmaları için büyük bir kaynak oluşturmaktadır. Zikirde olsun sema ve tekke müziğinde olsun oyuncunun fiziksel çalışmasına, enerji ve yoğunlaşma alıştırmalarına temel olacak gizil güç bulunmaktadır (Yıldız, 2008: 49).

Tiyatronun yaşadığı sorunların çözümü için Batı tiyatrosunun yöneldiği Doğu’nun geleneksel kaynaklarıyla Anadolu’nun geleneksel kaynakları koşutluk göstermektedir. Batı tiyatrosu, Doğu’nun geleneksel kaynaklarından yararlanarak, sanatsal ve teknik açıdan kendi özgün yöntemlerini tiyatro yaşantısında uygulamayı başarmış ve yeni sistemler oluşturmuştur. Ancak Türk tiyatrosunda, zengin Anadolu kültür kaynağına karşın bu kaynaklar aracılığıyla oyunculuk ve sahnelemede özgün yöntemler geliştirememiş ve başarılı örnekler sınırlı kalmıştır.

SONUÇLAR

Tiyatro insanları, 20. yüzyılda değişen dünya koşullarıyla birlikte tiyatro sanatını yeniden tanımlama çabası içine girmişlerdir. Bu dönemde tiyatro sanatının insanların yaşamındaki yeri ve işlevi sorgulanmıştır. Tiyatro sanatının kaybettiği ruhunu yeniden yakalamak ve gerekliliğini sağlamak için farklı öneriler ortaya atılmıştır. Bu noktada birtakım kuramcılar ve uygulayıcılar, tiyatronun öz kaynağındaki törenlere, geleneksel kaynaklara dönmenin gereğini vurgulamaktadır. Bu çalışmada geleneksel kaynaklara yönelen Batılı ve Türk tiyatro kuramcıları ve yönetmenleri ele alınmıştır. Batılı araştırmacıların Doğu kültürünün ritüellerini, geleneksel sanatlarını ve felsefesini incelediğine ve bunun sonucu olarak kendi tiyatro düşüncelerinde kullanacakları öğeleri seçip oyunculukta ve sahnelemede yeni yöntemler oluşturduklarına değinilmiştir. Araştırmacılar özellikle Doğu müziği ve danslarında etkilenmiş ve kendi yöntemleri için adeta bir anahtar olarak kullanmıştır. Anadolu’nun geleneksel kaynakları üzerine çalışan Türk tiyatro kuramcılarının ve uygulayıcılarının ise özellikle kuramsal anlamda zengin çalışmalar ve derlemeler yapmalarına ve zaman zaman başarılı uygulamalar ortaya çıkarmalarına rağmen sahnelemede ve oyunculukta, özgün ve bilimsel bir sistem oluşturmadıkları bulgulanmıştır. Saptanan farklı bir nokta da Batılı

tiyatro kuramcılarının aynı zamanda uygulama çalışmaları yapan yönetmenler olduğu ancak Türk tiyatrosunda kuramcı ile uygulamacılar arasında yaygın bir ayrımın varlığıdır.

Türk halk tiyatrosu geleneği, köylü oyunları ve dansları, Ortaoyunu gibi geleneksel türlerin, yeniden ele alınması, günümüzdeki karşılığının aranması tiyatro sanatı için yararlı olacaktır. Geleneksel Türk müziğinin ve ayinlerinin (zikir ve sema gibi), oyuncunun ses ve beden çalışmasında kullanılmak üzere Batılı örneklerde olduğu gibi deneysel olarak incelenmesi önemli ufuklar açacaktır. Bu müzik türlerinin ve ezgilerin, seyircinin ve oyuncunun oyuna odaklanması ve atmosfer yaratması için kullanılması da özgün bir tiyatroya giden yol olacaktır. Geleneksel şarkıların ve dansların kökenlerine dair uygulamalı denemeler yapmak, insanın özüne odaklı çalışmalara dönüşürken kültürel zenginliğimize de renk katacaktır. Şaman geleneği ve Anadolu'ya ait dinsel ritüeller gibi kültürel kaynaklar üzerine disiplinler arası çalışmalar yapılması, Türk tiyatrosunun kültürel öz kaynaklarını kullanarak kültürler ötesi ve evrensel bir yapı oluşturmaya katkı sağlayabilir. Bu çalışmaların gerçekleşmesi ve belli bir oranda başarıya ulaşmasının en önemli yolu tiyatro insanları, müzikologlar, koreograflar ve çeşitli sosyal bilim insanların iş birliğiyle mümkün olacaktır.

KAYNAKLAR

- Alangu, T. (2020). *Türkiye folkloru el kitabı* (Göz. geç. 1. b.). İstanbul: Yapı Kredi.
- And, M. (2002). *Ritüelden drama: kerbela-muharrem-ta'ziye*. İstanbul: Yapı Kredi.
- And, M. (2007). *Oyun ve bugün: Türk kültüründe oyun kavramı* (2. b.). İstanbul: Yapı Kredi.
- Artaud, A. (1993). *Tiyatro ve ikizi*. (B. Gülmez, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi.
- Baltacıoğlu, İ. H. (1941). *Tiyatro*. İstanbul: Sebat.
- Barba, E., & Savarese, N. (2002). *Oyuncunun gizli sanatı: Tiyatro antropolojisi sözlüğü*. (A. Candan, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi.
- Basat, E. M. (2016). Saya gezme oyununu Artaud'nun "kıyııcı tiyatro" kuramıyla birlikte düşünmek. *Milli Folklor*, 14(112), 61-72.
- Birkiye, S. K. (2007). *Çağdaş tiyatrodaki kültürlerarası eğilim: Peter Brook - Eugenio Barba - Robert Wilson*. Ankara: De Ki.
- Brook, P. (1990). *Boş alan*. (Ü. İnce, Çev.) İstanbul: Afa.

- Brook, P. (2004). *Oyunculuk ve tiyatro üzerine düşünceler*. (M. Balay, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi.
- Candan, A. (1994). *Yirminci yüzyılda öncü tiyatro*. İstanbul: Yapı Kredi.
- Çapan, C. (1993). Musiki aşkı besliyorsa eğer. *Tiyatro Araştırmaları*, 91-97.
- Eraydın, S. (2016). *Tasavvuf ve tarikatlar* (12. b.). İstanbul: İfav.
- Grotowski, J. (1994). Aksiyon literal'dir. *Mimesis*(5), 171-180.
- Grotowski, J. (1994). İsta ve kaynaklar tiyatrosu. *Mimesis*(5), 191-207.
- Innes, C. (2004). *Avant-garde tiyatro: 1892-1992*. (B. Güçbilmez, & A. V. Kahraman, Çev.) Ankara: Dost Kitabevi.
- Karadağ, N. (1995). Türk tiyatrosunun kut-töresel kaynakları ve köylü tiyatrosu. *Tiyatro Araştırmaları*, 12(12), 65-75. doi:https://doi.org/10.1501/TAD_0000000198.
- Kurtiz, T. (2013). *Bölük pörçük*. İstanbul: Boyut.
- Nutku, Ö. (1985). *Dünya tiyatrosu tarihi*. İstanbul: Remzi.
- Richards, T. (2005). *Grotowski fiziksel eylemler üzerine çalışmak*. (H. Yıldız, & A. Candan, Çev.) İstanbul: Norgunk.
- Schimmel, A. (2001). *İslamın mistik boyutları*. (E. Kocabıyık, Çev.) İstanbul: Kabalcı.
- Şener, S. (1991). *Dünden bugüne tiyatro düşüncesi*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.
- Şener, S. (2003). *Gelişim sürecinde Türk tiyatrosu*. İstanbul: Alkım.
- Tuna, E. (2000). *Şamanlık ve oyunculuk*. İstanbul: Okyanus.
- Turan, A. (2024). Peter Brook'un oyuncularla çalışması. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat*, 10(1), 76-82. doi:<http://doi.org/10.22252/ijca.1438409>.
- Uzşen, E. (2024). Oyuncunun sanatında temel bir çalışma alanı olarak enerjik beden. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları*, (Ö14), 728-736.
- Yıldız, E. (2008). *Oyun yazımından sahnelemeye: Körayak (Yayınlanmamış sanatta yeterlik tezi)*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

EXTENDED ABSTRACT

During the 20th century, wars, economic unrest, and social unpredictability worldwide profoundly impacted on the world of art. A growing skepticism toward humanity and civilization led to the emergence of various artistic movements. Art movements characterized as Avant-garde, in

particular, questioned the role of art and humanity's place in the world, developing various artistic methods and solution proposals. The main avant-garde movements are known as Futurism, Surrealism, and Expressionism. Their common characteristic is questioning human existence and the function of art to achieve a more livable world. These avant-garde movements also found their expressions in theatre. In line with these same ideals, later examples of political theatre and absurd theatre emerged in the field of drama.

By the mid-20th century, some theatre practitioners sought to revive theatre by returning to its sources. At its core, theatre embodies the concept of ritual, which serves a functional role in human life. It directly influences and facilitates human life, helping individuals adapt to society. Additionally, it fosters unity and harmony within the community. Theatre is also expected to possess this therapeutic and unifying function of rituals. For this reason, Western theatre practitioners who have lost hope in the solutions of Western civilization studied the rituals, traditional music, and dances of Eastern cultures, considering them as tools for reinvigorating the spirit of theatre. This approach, which aimed to reach universal artistic values through the utilization of these cultural elements, became known as "intercultural theatre."

This study examines the artistic approaches of Antonin Artaud (1896–1948), Jerzy Grotowski (1933–1999), Peter Brook (1925–2022) and Eugenio Barba (1936–) who explored traditional Eastern cultural sources and their ways of utilising rituals, traditional music and dances. The study explores how these figures incorporated rituals, traditional music, and dance into their artistic work. It was observed that these practitioners actively used Eastern traditional arts, particularly music and dance, in their acting training, staging techniques, and artistic philosophies.

Artaud was particularly influenced by the music and vocal techniques of Balinese theatre, emphasizing its physical aspects. Although his concept of the "Theatre of Cruelty" posed challenges in practical application, it served as a model for later theorists and laid the foundation for intercultural theatre. Grotowski, recognized as the most comprehensive acting theorist after Stanislavski, extensively studied Eastern rituals, traditional music, and dance. He not only incorporated these elements into his performances but also developed exercises for actors based on these sources. Throughout both his performance period and later research-oriented phase, Grotowski's artistic approach exhibited profound influences from Eastern philosophy. Additionally, in his studies on traditional songs from Africa and Haiti, he not only conducted an origin-based inquiry into the songs but also created a space for participants to explore their own

roots. Similarly, Peter Brook conducted cultural research in various regions, including Iran, India, and several African countries. The music and dance traditions of these cultures played a significant role in his productions. Brook sought to make theatre functional by connecting the essence of culture to universal values. Additionally, he aimed to create a shared theatrical language by integrating elements from various cultures on stage. Eugenio Barba (1936–), who has made significant contributions to intercultural theatre, is particularly renowned for his research in theatre anthropology. His work focuses on the traditional sources of Eastern performance practices. Additionally, Barba has played a crucial role in introducing Grotowski's concept of "poor theatre" to the world.

The second part of this study focuses on Turkish theatre practitioners who engaged with traditional cultural sources, primarily İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu (1886–1978) and Metin And (1927–2008). Additionally, the works of Nurhan Karadağ (1943–2015), Ferhan Şensoy (1951–2021), and Tuncel Kurtiz (1936–2013) are also examined. Baltacıoğlu emphasized the concept of "authentic theatre," prioritizing the actor. He incorporated traditional sources such as the Sema ritual and prayer into his theatrical work, highlighting the unifying and popular aspects of music in theatre.

Metin And, a significant researcher, meticulously analyzed elements of Turkish culture, including Shamanic traditions, Anatolian music and dance, Sufi music, and the Sema ceremony. His extensive research provides valuable material for both staging techniques and theoretical explorations in theatre. Nurhan Karadağ's productions prominently feature village theatrical performances and Sema rituals, serving as exemplary works in terms of using of music and reinterpretation of texts. Ferhan Şensoy modernized the traditional "ortaoyunu" and recontextualized traditional music within his theatrical philosophy, contributing significantly to Turkish theatre. Tuncel Kurtiz, drawing from Shamanic traditions, developed a unique approach to bodily movement and vocal techniques, presenting a valuable example of traditional resource utilization in theatre. His adaptation of Sufi music into an original theatrical soundscape serves as an inspiration for integrating music into theatre.

When comparing the approaches of Western and Turkish theatre practitioners towards traditional sources, a fundamental difference in systemic methodology become evident. Western theatre practitioners established structured methods for incorporating traditional music and dance, analyzing these elements technically, plastically, and intellectually to develop approaches with universal relevance. In contrast, despite rich traditional resources and significant contributions,

Turkish theatre has not developed a comparable systematic approach. One reason for this is that, in the West, theorists and practitioners are often the same individuals, and interdisciplinary collaborations between artists and scholars are common.

Despite the extensive documentation of traditional art of music and dance, as well as substantial research on folk theatre and rituals in Turkey, these sources have not been sufficiently utilized in staging. Interpreting these traditional elements in a contemporary manner and integrating them into theatrical practice is crucial for the development of Turkish art. Achieving this goal requires interdisciplinary collaboration, particularly between theatre practitioners, musicologists, choreographers, and social science researchers, which could yield successful outcomes.