



T.C.

BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

SAHNE SANATLARI ANABİLİM DALI

**Şaman Ayinleri ile Meddah Gösterileri Ortaklığı Bağlamında
Yeni Bir Tiyatro Yaklaşımı ve Bir Örnek Oyun Yazımı**

(Yüksek Lisans Tezi)

Burcu Reşit

Bursa, 2021



T.C.

BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

SAHNE SANATLARI ANABİLİM DALI

**Şaman Ayinleri ile Meddah Gösterileri Ortaklığı Bağlamında
Yeni Bir Tiyatro Yaklaşımı ve Bir Örnek Oyun Yazımı**

(Yüksek Lisans Tezi)

Burcu Reşit

Danışman:

Dr. Öğr. Üyesi Mine Artu MUTLUGÜN

Bursa, 2021

ÖZET

Yazar Adı ve Soyadı : Burcu Reşit
Üniversite : Bursa Uludağ Üniversitesi
Enstitüsü : Sosyal Bilimler Enstitüsü
Anabilim Dalı : Sahne Sanatları
Tezin Niteliği : Yüksek Lisans Tezi
Sayfa Sayısı : XIII+178
Mezuniyet Tarihi : 28/06/2021
Tez Danışmanı : Dr. Öğr. Üyesi Mine Artu MUTLUGÜN

Şaman Ayinleri ile Meddah Gösterileri Ortaklığında Yeni Bir Tiyatro Yaklaşımı ve Örnek Bir Oyun Yazımı

İçinde yaşadığımız dünyayı anlamlandırmak ve bu çağda sanat yapıtlarını sınıflandırmak, hiç olmadığı kadar zorlaşmış durumdadır. Bu çağda, tiyatronun ne olduğu ve ne olacağı ile ilgili soru ve sorunlar ortaya koyulurken, sunulan çözümler genelde bireysel ve teknoloji odaklıdır. Oysa, insan kadar eski olan tiyatro sanatının temelini, ritüel, din, büyü gibi insanın en ilkel ihtiyaçları oluşturmaktadır. Postmodern çağda kendi özünden uzaklaşan insanoğlunun yapması gereken belki de, sanata ilk etapta neden ihtiyaç duyduğunu hatırlamaktır. Bugüne kadar Antik Yunan ve Batı üzerinden öğretilen ve öğrenilen tiyatro tarihine karşılık, kültürel ve milli köklerimize bakarak yeni bir yaklaşım oluşturmaya çalışmak bu çalışmanın ana amacıdır. İnsanoğlunun çok tanrılı döneminde, her coğrafyada kendi inanç ve kültürüne ait sanatsal oluşumlar hayata getirdiği bilinmektedir. Bu çalışma ile de, Türklerin çok tanrılı inancı olan Şamanizm ve onun kendisinden sonraki dönemlere olan yansımaları Meddah gösterileri üzerinden incelenerek, aralarındaki temel ortaklıklardan yeni bir bakış açısı ve tiyatro pratiği oluşturup oluşturulamayacağı araştırılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Şamanizm, Meddah, din, büyü, ritüel, oyun, tiyatro

ABSTRACT

Name and Surname : Burcu Reşit
University : Bursa Uludağ University
Institution : Social Science Institution
Field : Performing Arts
Degree Awarded : Master
Page Number : XIII+178
Degree Date : 28/06/2021
Supervisor : Dr. Öğr. Üyesi Mine Artu MUTLUGÜN

A New Theatre Approach Within The Context of The Similarities Between Shamanic Rituals and Meddah Plays, and A Sample Play Writing

It has become harder than ever to make sense of the world we live in and define the art pieces of this era. The problems of theatre, such as “what it is and what it should be” has been discussed and pointed out but the solutions that are proposed are mostly personal and focused on newest technology. Whenas, the art of theatre is as old as humanity and in its roots are the primitive needs of humans such as ritual, religion, and sorcery. Contingently, people in this postmodern times, who has forgotten their essence, should remember the main reason humanity needed and invented art. Despite the fact that the history of theatre has been examined and thought through Ancient Greece, it is this study’s main purpose to find new ways of theatre and storytelling by examining cultural and national roots of ours. In the polytheistic times of humanity, artistic forms have been developed in every continent within the context of their culture and belief systems. And with this study, the polytheistic belief system of Turks, Shamanic Rituals and its reflections on art will be determined by Meddah Plays and, it will be investigated if a new theatre approach and understanding could be formed with the connections found.

Key Words: Shamanism, Meddah, religion, sorcery, ritual, play, theatre

ÖNSÖZ

Hayatı anlamak kendini anlamaktan, kendini anlamak da sanata sığınmaktan geçer diyebildiğim bugünlere gelene kadar, zihnimde beliren soruların birçoğunun sonsuza dek yanıtı kalacağını zannediyordum. Ancak tutkularımın peşinden koşup, tiyatro ile yakın bağlar kurmaya başladığım anda insan olma hallerine dair daha çok hikaye dinlemeye ve daha öz hikayeler anlatmaya karar verdim diyebilirim. Sanatın ve sanat tarihinin, bize anlatılan ve öğretilenlerden çok daha farklı ve yoğun olduğuna; kaydı tutulan şeyler dışında insanlığın geçirdiği birbirinden farklı duygu ve durum değişimleri yaşadığına inanıyorum. Özellikle tiyatrodaki, kendi tiyatro tarihimizi anlatırken, geleneksel oyunlardan bir anda Batılı tarzda tiyatro anlayışına geçilmesi ile ilgili basmakalıp ifadeler dışında bir açıklama bulunmayışı ve aradaki boşlukların doldurulmamış olmasını, önemli bir ihmalkarlık olarak görüyorum. Her toprağın, her kültürün kendine ait bir Dionysos'u, kendine has bir şenliği ve bir dram anlayışı olduğunu düşünerek çıktığım bu yolda, bir din olduğuna asla inanılmayan Şamanizm'in ve bu inancın ortaya koyduğu ayinlerin peşine düşerek, bugünkü tiyatro anlayışımızda değilse de, geleneksel tiyatrodaki bıraktığı kalıntıların ortaya çıkarılması için çabalıyorum. Buradaki amaç, milliyetçi bir yaklaşım ile "kendi tiyatromuz"u oluşturmanın temelini atmak değil, bugüne kadar ihmal edilmiş köklerimizden yararlanarak, anlamın yok olmaya yüz tuttuğu postmodern çağda yeni bir yola çıkılmasını sağlamaktır. İlkel dürtülerimizin bugün hala yok olmadığını ve tatmin edilmeleri gerektiğinin farkına vararak ve bu bilinçle yeni bir anlatı modeli oluşturmayı denemektir.

Yüksek Lisans'a başladığımda tanıştığım ve yalnızca tez konum ya da sürecim ile ilgili değil, insan olmakla ve özellikle pandemi sürecinde ayakta durabilmekle ilgili de desteğini hiç esirgemeyen danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Mine Artu Mutlugün'e ve hayallerimin peşinde koşarken karanlıkta kalmamı engellemek için bana bir ışık yakan bütün hocalarıma teşekkürü bir borç bilirim. Bana yalnızca kalplerini ve tecrübelerini değil, kütüphanelerini ve hayallerini de açan Zeynep-Özgür Erkekli çiftine, varlıkları ve birlikte oynadığımız tüm oyunlar için gönülden teşekkür ederim. Maddi manevi her zaman yanımda, kalbimde ve arkamda duran anneme, ablama, abime ve başta Sercan Er olmak üzere tez süresi boyunca bütün zorluklarda bana destek olan, inanan ve motive eden "Dörtleyenler" lakaplı ikinci aileme de sonsuz minnetle teşekkür ederim.

Çıktığım bu yolculukta benimle birlikte yürüyen bütün tiyatro sevdalıları için de, önce Bay Ülgen'e sonra da bütün semavi dinlerin tanrılarına şükranlarımı sunarım.

İÇİNDEKİLER

ÖZET	iv
ABSTRACT.....	v
ÖNSÖZ	vi
KISALTMALAR	ix
GİRİŞ	1
1. ŞAMANİZM VE ŞAMAN AYINLERİ	4
1.1. ŞAMANİZM VE DİN KAVRAMI ÜZERİNE	4
1.1.1. Ana Hatlarıyla Şamanizm	16
1.2. ŞAMANLIK	27
1.2.1. Şaman'ın Toplumdaki Yeri ve Görevleri.....	32
1.3. ŞAMAN AYINLERİ	47
2. MEDDAHLIK VE MEDDAH GÖSTERİLERİ.....	58
2.1. MEDDAHLIK	58
2.2. MEDDAH GÖSTERİLERİ	67
3. ŞAMAN AYINLERİ İLE MEDDAH GÖSTERİLERİNİN ORTAK NOKTALARI 75	
3.1. RİTÜEL MERKEZLİ ORTAK NOKTALAR.....	76
3.2. HİKAYE MERKEZLİ ORTAK NOKTALAR	82
3.3. BÜYÜ MERKEZLİ ORTAK NOKTALAR	93
3.4. OYUN MERKEZLİ ORTAK NOKTALAR	109
4. POSTMODERN DÜNYA VE BÜYÜLENME.....	116
4.1. POSTMODERN BÜYÜ	116
4.2. POSTMODERN TİYATRO	124
4.3. POSTMODERN TİYATRODA RİTÜELİSTİK KÖKENLER VE KUTSALA DÖNÜŞ.....	129

5. ŞAMAN AYINLERİ İLE MEDDAH GÖSTERİLERİ BAĞLAMINDA YENİ BİR TİYATRO YAKLAŞIMI.....	137
5.1. BİÇİM ÖNERİLERİ.....	139
5.2. İÇERİK ÖNERİLERİ	144
6. ÖRNEK OYUN YAZIMI.....	148
6.1. OYUNUN TEMEL FİKRİ.....	148
6.2. OYUN.....	149
SONUÇ.....	162
KAYNAKÇA.....	165

KISALTMALAR

a.g.e. : Adı Geçen Eser

a.g.m. : Adı Geçen Makale

Bknz. : Bakınız

vb. : Ve benzeri

ABD : Amerika BirleŖik Devletleri

UK : BirleŖik Krallık

Babam Ferruh (Hatipoğlu) Reşit'e...

GİRİŞ

İnsanoğlunun tarihin sahnesinde aktif olarak yer almaya başladığı andan itibaren yaşanan gelişmelerin yol açtığı değişim ve dönüşümler, inanç dünyamız çerçevesindeki din ve öte dünya kadar, sanat anlayışımızın temellerini de şekillendirmiştir. Doğa karşısında büyülenen insanın, kendisini kuşatan sonsuz uzay ve tabiatın varlığına verdiği ilkel tepkilerin günümüz bakış açısıyla anlaşılması çok olası değilse de, bu tepkilerin ortaya çıkardığı belirli davranışların evrimini analiz etmek sanat tarihi ve tarihçileri açısından her zaman ilgi çekici bir kaynak olagelmıştır.

Tabiatın düzenliliğine müdahale edebileceğine, onun bir parçası olduğuna inanan insanoğlunun sahip olduğu “oyun oynama” ve “büyüsellik” güdülerinin bir sonucu olarak ortaya çıkan ritüelistik davranışlar, bugünkü anlamıyla bildiğimiz sanatsal faaliyetlerin atası olarak kabul görmektedirler. Genelde sanatın, özelde de tiyatro sanatının kökeninde yer aldığına inanılan bu ritüelistik davranışlar bütün kabile toplumlarında kendilerine has özellikler geliştirmiş olsa da, tiyatro tarihinin Antik Yunan’da gerçekleştirilen ritüellerden, daha açık bir ifade ile “Dionysos Şenlikleri”nden türediğini kabul etmek sanat dünyasının Batılı geleneği merkez varsayma alışkanlığının önemli göstergelerinden birisi olarak kabul edilebilir.

Farklı coğrafyalarda farklı gelişim gösteren din, dil, ritüel ve sanat; her bir kültür için kendi koşulları çerçevesinde incelendiğinde, bugünü anlama açısından şüphesiz ki çok daha fazla yararlı olacaktır. Türk Tiyatrosu tarihine bakıldığında da, tiyatromuzun iki ana başlıkta incelendiği ve bu başlıklardan önce var olan geleneklerin ve bu geleneksel ritüelistik kökenlerle zamana yayılan tiyatro alışkanlıklarımızın arasındaki muhtemel bağların oluşturulması ile ilgili çalışmaların ne yazık ki yetersiz kaldığı göze çarpmaktadır. Geleneksel Türk Tiyatrosu ve Cumhuriyet Sonrası Türk Tiyatrosu ana başlıkları çerçevesinde her ne kadar “Köy Seyirlik Oyunları” araştırmaları gerçekleştirilmiş olsa da, Türklerin kabile yaşantılarından ve/veya çok tanrılı inançlarından getirdikleri şamanistik özelliklerin bu akımlara etkisi üzerinde ne yazık ki yeterince durulmamıştır.

Tek tanrılı dine geçmeden bir diğer deyiş ile İslamiyet’i kabul etmeden önce çok tanrılı bir inanışa sahip olan ve Şamanistik ritüeller ile yaşamlarını düzenleyen Türklerin ritüelistik kökenlerinin Şaman Ayinleri olduğu muhakkaktır. Bir dinden çok bir yaşam pratiği olduğu ileri sürülen Şamanizm ve ayinleri, tek kişi tarafından yürütülen ayinler olmak ile birlikte, içeriğinde barındırdığı öğeler nedeniyle sanatsal yönü ağır basan ritüellerdir denilebilir. Bu ritüellerin bıraktığı izler daha çok “ozanlık” geleneğinde veya “halk oyunları”nın dans figürlerinde araştırılmış, sözlü kültürün birer taşıyıcısı olan şaman ayinlerinin tiyatromuz üzerindeki etkilerinin neler olduğu üzerine çok fazla durulmamıştır. Köy seyirlik oyunları ve kent tiyatrosu geleneği üzerine yapılan çalışmalar, geçmişte ülkemizde gerçekleştirilen teatral eylemleri ortaya koysa da, bu eylemlerin günümüz ile olan bağları konusundaki araştırmalar da ne yazık ki zayıf kalmaktadır.

Sanatın insanlar tarafından kuramsallaştırılıp anlamlandırılmadan çok daha önceleri var olduğu ve yaşayan bir organizma olarak, insanların geçtiği tüm tarihsel evrelere uyum sağladığını göz önünde bulundurduğumuzda; bugünkü sanat anlayışımızın izlerinin nerelerde aranması gerektiğini daha net görmek de mümkün olacaktır. Bu amaçla, Türklerin eski inanışları ile birlikte gerçekleştirdikleri Şaman Ayinleri’nin kökleri, bu ayinlerin içeriği ve biçimi araştırılarak sanatsal yanlarının neler olduğunu tespit etmek önemli bir başlangıç noktası olarak kabul edilebilir. Sözlü kültür geleneğinden gelen Türk halklarının geçmiş inançları ile ilgili özellikle Rus araştırmacıların gerçekleştirdiği çalışmalar ortaya koymaktadır ki, Türkler, yıllarca öğretildiği gibi “Gök Tanrı” inancına mensup topluluklar değil; her biri kendi panteonuna sahip çok tanrılı inançlar geliştirmiş Şamanist klanlardan gelmektedir.

Hiçbir din ya da inanç sistemi aniden ortaya çıkmadığı gibi, bir anda yeryüzünden silinmemektedir de. Bütün eski inanç biçimlerinin izlerini, bugün artık sekülerleşmiş ya da tabulaştırılmış bir halde günlük hayatımızda gözlemlemek de kuvvetle muhtemeldir. Sanatsal faaliyetleri de bu bakış açısı ile değerlendirmek mümkündür. Her bir sanatsal akım, kendisinden öncekinin bir yansıması ve/veya ona karşı geliştirilmiş bir tepki olarak ortaya çıkmaktadır.

Dolayısıyla Meddah Gösterileri'nin de geçmişinde, eski inançların ve ritüellerin yer alıyor olması, bunlara dair gösterge ve biçimler içeriyor olması oldukça yüksek bir olasılıktır. Türklerin yazılı kaynaktan ziyade sözlü aktarım geleneğinden geliyor olmaları, bir “anlatı sanatı” olarak da nitelendirebileceğimiz Meddahlığın ortaya çıkmasında önemli bir etken olarak da kabul edilebilir. Öyle ki, bu sözlü geleneğin Şaman Ayinleri'nden başladığını ve o günden bu güne, anlatılanlar ve biçimleri değişiklik gösterse de, anlatan-dinleyen ilişkisi üzerinden “anlatıcılığın” devam ettiğini ileri sürmek de mümkündür.

Bu çalışmada yapılmak istenen de, gerek Şaman Ayinleri'nin gerekse de Meddah Gösterileri'nin bünyesinde yer alan ve tiyatro sanatının kökenini oluşturduğuna inanılan “oyun” ve “büyü” içgüdülerinin araştırılarak karşılaştırılması, ve bunların tespitinden yola çıkılarak Türk Tiyatrosu'na kendi ritüelistik köklerinden beslenen yeni bir yaklaşım getirmek adına kullanılmasının önünü açabilmektir. Bunun için de günümüzde yalnızca bir Ramazan eğlencesi olarak değerlendirilen ve geçmişteki popülerliğini yitirmiş olan Meddah'm, kendi kökleri ve Şaman Ayinleri ile kurduğu bağ üzerinden ilerlenmeye çalışılacak ve içerisinde bulunduğumuz yüzyılın sanatsal gereklikleri değerlendirilerek, yeni bir tiyatro olasılığının, tiyatroya yeni bir bakış açısı ile yaklaşabilmenin yolları aranacaktır. Bunun için de, tüm teatral faaliyetlerde olması beklenen ve olduğu ileri sürülen temel dürtüler (büyü, ritüel, oyun, anlatı) baz alınarak, genel bir ortaklık kurulup kurulamayacağı üzerinde durulacaktır.

1. ŞAMANİZM VE ŞAMAN AYINLERİ

Şamanizmin genel bir tanımını yapabilmek için, öncelikle onu felsefi bir akım mı, dini bir inanış mı yoksa hayatı kolaylaştırmak üzerine dayalı kişisel bir ruhani pratik veya şifacılık mı, yoksa tamamen hayal ürünü büyücülük mü olduğunu netleştirmek gerekmektedir. Yıllardır süren tartışmaların merkezini, Şamanizm'in bir din olarak değerlendirilip değerlendirilemeyeceği oluşturmaktadır. Şamanizm kimi araştırmacılar tarafından bir "din" olarak kabul edilirken, kimileri için ise bir "uygulama" olmaktan ötesi değildir. Şamanizm'in ve ayinlerinin daha kapsamlı ve net anlaşılabilmesi için öncelikle Şamanizm ile din kavramı arasındaki ilişkiyi incelemek yerinde olacaktır.

1.1. ŞAMANİZM VE DİN KAVRAMI ÜZERİNE

Şamanizm'in din olarak değerlendirilip değerlendirilemeyeceğinin anlaşılabilmesi için, bugüne kadar gerçekleştirilen araştırmaların, insanoğlunun köken ve/veya ilkel inançları ile ilgili araştırmalar bağlamında incelenmesi gerekmektedir. Günümüzde hala Şamanizm'in bir din olup olmadığı tartışılmakta, bu da Şamanizm'i ve Şamanları net olarak tanımlamanın önünde önemli bir engel teşkil etmektedir. Bu nedenle öncelikle "din" olgusunun ilkel insan için anlamına bakmak gerekmektedir. Bunu yaparken de, bugün bize "masal" ya da "hurafe" gibi gelen birçok şeyin, bahsi geçen inanışların ortaya çıktığı dönemlerde yaşayan insanlar için "gerçek" olduğunu da göz önünde bulundurmak gerekir. Bu alanda ilk ve önemli araştırmalardan birini ortaya koyan Edward B. Tylor'un düşüncesine göre, dinin ortaya çıkışı ruhlara inanç ile bağlantılıdır. Animizm olarak adlandırılan bu inanç sisteminin temelinde ise rüyalar, hayaller, sanrılar vs yer almaktadır.¹ İnsanoğlu, ruhların varlığına gördüğü rüyalar ve belki de hayaller dolayısıyla ulaşmış ve ruhların yalnızca insanlarda değil, yeryüzündeki tüm varlıklarda olduğu kanısına varmıştır.

Dinler Tarihçisi Chayalle de, dinlerin ortaya çıkışını incelerken, Comte'un öne sürdüğü insanlık aşamalarından bahsetmektedir. Bu aşamalar: *"Teolojik hal;*

¹ Borinslaw, Malinowski, Büyü Bilim ve Din, Çev: Saadet Özkal, Kabalcı Yayınları, İstanbul, 1990, s 8

bunda insan olayların açıklamasını kendisinininkine benzeyen, ama daha güçlü iradelerle yapar, metafizik hal; bunda insan olayları soyutlamalar (tecrit, abstraction) ve doğa gücüyle açıklar, son olarak pozitif hal; bunda insan olayları, başka olaylarla açıklar”² şeklinde ifade edilmektedir. Bu aşamaları dikkate aldığımızda da görürüz ki, ilkel insanların içerisinde buldukları durum, etrafındaki olayları açıklamak ile ilgilidir ve kendine benzeyen iradeler ile bu açıklamaları gerçekleştirmektedir. İlk tanrıların insan suretinde olması ya da Şamanizm’de olduğu gibi “Bay” , “Bey” gibi lakaplar almasının nedeni de bu kendine benzeyenden yola çıkma dürtüsüdür demek yanlış olmayacaktır. Tanrı’nın insanı kendi suretinde yarattığını ileten tek tanrılı dinlerin bu fikrinin kaynağı, insanoğlunun ilk tanrıyı kendi suretinde yaratmış olmasında aranabilir demek de faydalı bir bakış açısı olacaktır.

İlkel insanın en temel içgüdülerinden birisi olan doğayı ve doğa içerisinde kendisini anlama ve anlamlandırma ihtiyaçlarının, zaman içerisinde insan zihninin sahip olduğu hayal gücünün bir yansıması olarak ruhları birbirinden farklı tür ve çeşitte değerlendirmeye gitmesine neden olması da anlaşılabilir bir durumdur. Ancak James Frazer durumun bundan ibaret olmadığını ileri sürerek, ilkel insanların inanç sistemlerine farklı bir bakış açısı getirecektir. Frazer’a göre insan öncelikle pratik nedenlerden ötürü doğayı kontrol altına almaya çalışmış ve bunu büyü gücü ile yapmayı denemiştir. Doğanın temel süreçlerini, yağmur, rüzgar vb. gibi; kendi büyü gücü ile dilediği oranda etkileyemediğinde ise kendisinden çok daha yüce güçlerin varlığına yönelerek kendi kültürüne özgü tanrılar sistemini geliştirmiştir.³

Birçok filozof ve kuramcı da, insanın evreni ve kendisini tanımlarken kendinden yola çıkma eğilimi içerisinde olduğunu öne sürmektedirler.⁴ Dolayısıyla insanoğlunun tabiatı kontrol altına almaya çalışırken de, anlamaya çalışırken de benzer akıl yürütme süreçlerinden geçtiğini düşünmek yanlış olmayacaktır. İnsan, doğa ile savaşımında çaresiz hissettiği anda yöneldiği

² Felicien, Challaye, Dinler Tarihi, Çev: Samih Tiryakioğlu, Varlık Yayınları, İstanbul, 1998, s 24

³ Borinslaw, Malinowski, a.g.e., s 10

⁴ Sergen, Çirkin, Güney Sibirya Arkeolojisi ve Şamanizm, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2019, s 292

“aşkın” güçler ile tabiatı da, tanrı kavramını da kendisini merkez/esas olarak şekillendirme yoluna gitmiştir diye düşünmek oldukça anlaşılabilir. Durkheim, dini düşüncelerin yalnızca olağan dışı durumları açıklamaya yönelik girişimler olduğu fikrini yadsımakta ve istisnai olandan ziyade, sürekli ve düzenli olanı anlamaya çalışmanın bir çabası olarak ortaya çıktığını ileri sürmektedir.⁵ Pagan inanışlarda Tanrılar öncelikle, evrenin nasıl yaratıldığı, normal akışının nasıl olması gerektiği, doğadaki ritmik düzenin nedenlerini açıklamak için vardır. Bu nedenle, tek tanrılı dinlerdeki yaratılış mitlerinin, pagan dinlerin sahip olduğundan çok daha kısa olmasını da örnek olarak gösterebiliriz. Bilimsel alanda ilerleyen insanoğlu, doğadaki birçok olayın maddi nedenlerini kavradığından ve açıklamaya başladığından, tıpkı Comte’un önerdiği gibi, yaratılış hikayelerine olan ilgi azalmıştır da denilebilir. Pagan inanışlarda elbette doğal olan ile birlikte doğal olmayanın açıklanması da çeşitli tanrılara ve ruhlara dayandırılarak gerçekleştirilmiştir. Doğanın bir parçası olduğuna inanan insanoğlu, bu dengede bir değişiklik ya da düzensizlik meydana geldiğinde, tanrıları kızdırmış olabileceğini düşünür ve bunu telafi etmek adına törenler düzenler. Aynı şekilde, doğal dengenin bozulmaması adına, dengeyi etkileyebileceğine inanarak, birtakım büyü pratiklerine de başvurur.

Bütün ilkel topluluklarda “büyü”nün gündelik hayatın bir parçası olduğunu, bir şekilde yaşam pratiklerinin içerisinde yer aldığını ve yaşamın hemen her alanını etkisi altına aldığını görmekteyiz. “*Bütün ilkel toplumlarda büyücülük uygulamaları* □ yaygın bir şekilde kendilerini göstermektedir. *Ashında bu uygulamalar, bir sayıklama biçimi altında, bütün diğer etkinliklerin,yani kültür, din, teknik, bilim ve sanatın büyük ölçüde kendisinden çıktığı* □ *insan aklının ilk görüntüsüdür.*”⁶ Bu bağlamda, bizden binlerce yıl önce yaşamış insanların din ve büyü konusundaki hissiyatları da göz önüne alındığında, Şamanizm’in bir din olmadığını yalnızca bir pratik olduğunu söylemek kafa karıştırıcı olduğu kadar, yanlış bir bakış açısı da olacaktır. Bugün din, bilim, kültür ve sanat olarak ayrıştırılan kavramlar ilkel atalarımız için tek bir anlam çatısı

⁵ Emile, Durkheim, Dini Hayatın İlkel Biçimleri, Çev: Fuat Aydın, Ataç Yayınları, İstanbul, 2005, s 47

⁶ Tülin, Bumin, Prof. Dr., Felsefe 2002, TÜSİAD Yayınları, İstanbul, 2002, s. 17

altında toplanmış ve yaşamı anlamlandırma işini gerçekleştiren kavram “büyü” ve “ritüel” etrafında şekillenmiştir. Bu kavramlardan biri olan dini eğer ki günümüzde, “Tanrı’ya, doğaüstü güçlere, çeşitli kutsal varlıklara inanmayı ve tapınmayı sistemleştiren toplumsal bir kurum”⁷ olarak tanımlıyorsak, Şamanizm de kendine ait kutsal varlıkları, tanrılar sistemi ve tapınma ayinleri/ibadet biçimleri ile bir “din” olarak karşımıza çıkmaktadır ve bir din olarak kabul edilmelidir demek yanlış olmayacaktır. Din ile İdeoloji arasındaki ilişkiyi irdeleyen ve Türkler’in dini hayat ile olan bağlarına eğilen Şerif Mardin de, dinin ne olduğu sorusuna yanıt ararken bir başka noktaya dikkat çekmektedir. Bu nokta, dinin doğaüstü fonksiyonunun yalnızca dünyayı anlama değil, insanın kendisini o dünyada nereye yerleştireceğine karar vermesine yardım etmesi olduğudur.⁸ Mardin’in öne sürdüğü şekliyle dinin fonksiyonunu ve içerdiği sembollerin yoğunluğunu ele aldığımızda da, Şamanizm’in gerek biçim gerekse de içerik olarak bir “din” olduğunu ileri sürmemiz kolaylaşmaktadır.

Şamanizm’in din olarak kabul edilmemesinin nedenleri arasında, Türklerin tek tanrılı İslamiyet inancına geçtikten sonra “Gök Tanrı /Gök Tengri” adıyla aslında var olmayan tek tanrılı bir ilkel din yaratarak geçmişlerindeki çok tanrılı dini yadsımları olduğunu öne süren Dr. Timur Davletov, Şamanizm’in bir doğa dini olduğunu vurgulamaktadır.⁹ Prof. Dr. Fuzuli Bayat da bu görüşü paylaşmakta ve Şaman dünya görüşünün en belirgin özelliğinin doğa ile ilişkisinde yer aldığını belirterek, Şamanlığın kolaylıkla bir “tabiat dini” olarak adlandırılabilirliğini savunmaktadır.¹⁰ “(...) Prof. Dr. Kozlov’un şu sözlerine de yer verelim: “Şamanizm, dünyada mevcut bütün dinlerin ön biçimi ve hatta atasıdır.”¹¹ Kozlov’un bu sözlerine bir destek de Amerikalı antropolog Michael Brown’dan gelmekte ve o da Şamanizm’i “dünyadaki en eski meslek fahişelik değil şamanlıktır”¹² sözleriyle insanlığın köken inançlarının merkezine yerleştirmektedir. Türklerin kültür kökenleri incelendiğinde, doğa ile olan ilişkilerinin göze çarpmasının nedeni de bu Şamanizm inancının bir anda ortadan

⁷ TDK, Güncel Türkçe Sözlük, <https://sozluk.gov.tr/> , Erişim Tarihi: 05.09.2020

⁸ Şerif, Mardin, Din ve İdeoloji, İletişim Yayınları, İstanbul, 2019, s 30

⁹ Bknz: Timur B. Davletov, Şaman “Doğa’nın Şifası Uyanınca”, Asi Kitap, İstanbul, 2019

¹⁰ Fuzuli, Bayat, Ana Hatlarıyla Türk Şamanlığı, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 2006, s 20

¹¹ Timur, Davletov, a.g.e., s 207

¹² Roger Walsh, The World of Shamanism, Llewellyn Publications, ABD, 2014, s 17

yok olmamasıdır denilebilir. Ergun Candan'ın ifadesiyle Şamanist toplumlar *“ruhlarla doğa ve insanlar arasında sürüp giden kopmayan bir bağlantının bulunduğu inancı”*¹³ temelinde yaşamaktadırlar. Bu bağlamda denilebilir ki Şamanizm ve Şamanlık, sandığımızdan daha köklü bir geçmişe ve daha geniş bir etki alanına sahip bir inanç sistemidir.

Şamanizm'in Hongoray'daki biçimini araştıran Yakovleviç Butanayev de, özellikle dildeki yanlış anlaşılmalardan ve yanlış çevirilerin neden olduğu eksik bilgilerin sebep olduğu kavram karmaşaları üzerinde durmaktadır. Butanayev'in ulaştırdığı bilgilerden, Şamanizm'in neden zaman zaman “Göktanrı Dini” olarak algılandığını anlamak da mümkün görünmektedir. Şamanların kullandıkları kelimeleri inceleyen Butanayev, Şaman olmayan sıradan halkın farklı isimlerle adlandırılabilirliklerini tespit etmiştir. Buna göre özel yeteneği olmayan bu insanlar bazen “güneşli dünyanın halkı-künnig çon”, bazen “ay dünyasının halkı-aylığ çon” ve bazen de aylı-güneşli insanların-aylığların künniglerim” şeklinde isimlendirilmektedirler.¹⁴ Bu isimlendirmelerin nedeni, Şamanlar dışındaki insanların hiçbirinin, Şamanizm'de üç bölünen evrenin tam ortası kabul edilen dünyanın dışına çıkamıyor olmaları olması kuvvetle muhtemeldir. Her üç katmanda da yol alabilen Şaman'ın aksine, bu özelliğe sahip olmayanlar güneşe ya da gökyüzüne tapan insanlar olarak değil, güneş ve ay altında yaşayan insanlar olarak değerlendirilmelidir. Buradan da anlaşılacağı üzere, Şamanizm üzerine birçok çalışmanın özellikle misyonerler tarafından gerçekleştirilmiş olması ve yerel halkın dilinin yeterince iyi çevrilmemesi, Şamanizm'in bazen “göge tapmak” bazen de “gökyüzündeki cisimlere tapmak” olarak alımlanmasına neden olmuş gözükmektedir.

Prof. Dr. Yusuf Ziya Yörükkan, her milletin kendi kültür ve alışkanlıkları çerçevesinde bir iptidai din anlayışına sahip olduğunu, her iptidai dinin de bir başlangıç aşaması olduğunu belirtirken Türklerde bunun Şamanizm olduğunu belirtir ve ekler: *“Şüphesiz ki, Şamanizm, devirlerin takibi ile istihaleler ve tekamüller geçirmiştir. Fakat en basit dini unsurları içinde barındırmaktadır. Ve*

¹³ Ergun, Candan, *Türklerin Kültür Kökenleri*, Sınır Ötesi Yayınları, İstanbul, 2011, s 122

¹⁴ V. Yakovleviç, Butanayev, *Geleneksel Hongoray Şamanlığı*, Çev: Abdülselem Arvas, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 2019, s 22

*ilk din için gerekli farik vasıfları tamamen haiz bulunmaktadır.*¹⁵ Bu görüşe katılan bir başka isim de Şamanizm araştırmalarına önemli katkılar sunmuş olan Michel Perrin'dir. Perrin, evrimci anlayış çerçevesi içerisinde tüm toplumların gelişme sürecinde geçmiş olduğu zorunlu tarihsel aşamalardan bahsetmektedir ve Şamanizm de bu tarihsel aşamalardan biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu görüşe göre; *“Şamanizm, kendine özgü “büyüsel pratiklere” bağlanan dinlerin gelişmesinin bir evresidir”* ve totemizmden sonra gelen inanç sistemlerinin bir parçası olarak değerlendirilmelidir.¹⁶

Şamanizm'in bir din olup olmadığının tartışılmasında en önemli nedenlerden birisi belki de Şamanlığın görüldüğü her topluluğun, boyun ya da klanın inanç sistemlerindeki farklılık olarak düşünülebilir. *“(…)Şamanizm evrensele değil, yerele önem veren ve öncelik tanıyan bir inanç sistemidir. Bu nedenle bir halkın içindeki kabile veya aşiretler arasında bile farklı inanç mevcuttur.”*¹⁷ Nitekim ana hatlarıyla birbirine benzeseler de, özelde birbirinden farklı birçok pratik ve inanç geliştirmiş olmaları Şamanizm'in yalnızca “ayın” tarafının ortak kabul edilmesine ve dolayısıyla da bir dini anlayıştan çok bir büyüsel pratiğe indirgenmesine neden olmuştur da denilebilir.

Emile Durkheim, dinin tanımını yaparken “ayrılmış ve yasaklı” şeylerden bahsetmektedir. Buna göre, bir inanç sisteminin din olarak kabul edilmesi o sistem içerisinde diğerlerinden ayrılan diğer bir deyimle özel kılınan ve yasaklanan şeylerin olması ve günlük hayatın bu ayrılık ve yasakların etrafında belirlenmesidir.¹⁸ Durkheim'in ileri sürdüğü çerçeveden bakıldığında da, Şamanist toplulukların kendilerine has ayrıcalık atfedilen şeylere ve yasaklara sahip olduğunu görmek mümkündür. Yalnızca bu bile, Şamanizm'in ilkel bir din olarak kabul edilmesinin önünü açmaktadır denilebilir. Nitekim bir insan topluluğunu yöneten ayrıcalıklar ve yasaklar, o topluluğun gerçekleştirdiği

¹⁵Yusuf Ziya, Yörükân, Müslümanlıktan Evvel Türk Dinleri Şamanizm, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 2005 , s 18

¹⁶ Michel Perrin, Şamanizm, Çev: Bülent Arıbaş, İletişim Yayınları, İstanbul, 2018, s 20

¹⁷ Timur, Davletov, a.g.e., s 39

¹⁸ Emile, Durkheim, Dini Hayatın İlkel Biçimleri, Çev: Fuat Aydın, Ataç Yayınları, İstanbul, 2005, s 67

eylemler ile birleştğinde tüm inananları bir cemaat veya manevi bir toplum olarak biraraya getirme gücüne sahiptirler.

Dini tecrübenin insanla doğrudan bağlantılı oluşu, dinin insan dışında hiçbir canlı türünde varolmayışı, insana özgü bu davranış ile ilgili birçok teoriyi de beraberinde getirmiştir. Dini olguların ve tanrıların ortaya çıkmasını farklı bir açıdan ele alan Feuerbach ise, dinin temelinde yatan kavramın “dilek” olduğunu öne sürmüştür. Antik metinleri inceleyerek dinin ve tanrıların varlığının izini süren düşünürüne göre; “*Dilek, tanrıların ilk-görünmesidir. Dileklerin doğduğu yerde tanrılar görünür, hatta meydana gelir.*”¹⁹ Nitekim insanoğlu, bir şeyin olmasını ve/veya olmamasını arzuladığında yönelecek birtakım güçlerin peşine düşmüş ve dileklerinin gerçekleşmesi için yaslandığı bu güç de, tanrılar yani din olmuştur. Dinin varlığının temelini “dilek” olarak ele aldığımızda, ritüeller ve/veya ayinler bu dileklerin gerçekleşmesi adına tekrar eden belirli davranışlar olarak da tanımlanabilmektedirler. Bundan binlerce yıl önce, sunaklara meyve/kurban eti bırakan insan ile; bugün kutsal olduğu kabul edilen mekanlara bağışta bulunan, adak dağıtan insan davranışı arasında biçim dışında önemli bir fark bulunmamaktadır.

Beynin evrimini tanrıların ortaya çıkışı paralelliğinde inceleyen bir başka düşünür Torrey de, ilk kez Tylor tarafından ortaya atılan “dinin ölüm ve rüyalarla” ilişkilendirildiği evrimsel görüşten yanadır. Bu düşünceye göre insanlar, evrimin belirli bir noktasında, zihinlerindeki gelişmeyle birlikte, rüyalarında gördükleri imgeleri anlamlandırmak ve ölümü kabullenebilmek adına tanrı ve ölümsüzlük fikrini ortaya atmışlardır.²⁰ Bu açıdan baktığımızda, dini inanç biçimlerinin yıllar içerisinde değişmesi, bu inançların bir getirisi olarak okunabilecek belirli ritüelistik eylemlerin de değişerek dönüşmesine neden olmuştur demek mümkündür.

Prof. Dr. Sedat Veyis’in de belirttiği gibi, ilkelerin toplumsal kurumlarının en önemlisi, en dikkat çekici olanı ve belki de birleştireni dinsel olandır denilebilir.²¹

¹⁹ Ludwig, Feuerbach, Tanrıların Doğuşu, Çev: Oğuz Özügül, Say Yayınları, İstanbul, 2018, s 47

²⁰E. Fuller, Torrey, Beynin Evrimi ve Tanrıların Ortaya Çıkışı, Çev: Erkan Aktaş, Paloma Yayınevi, İstanbul, 2019, s 136

²¹ Sedat Veyis, Örnek, İlkelerde Din Büyü Sanat Efsane, Gerçek Yayınevi, İstanbul, 1988, s 5

Dini inancı ya da pratiği olmayan herhangi bir topluluk bulmak pek mümkün değildir. Ve Şamanist toplumların yalnızca “büyüsel ayin”lerle sınırlı kaldığını, kendilerine ait bir dini inanç sistemine sahip olmadıklarını düşünmek oldukça sınırlandırıcı olmaktadır. Şamanizm’i ilkel insanın neredeyse tüm yaşantısını etkileyen dinin belirli bir bölgeye ve döneme has hali olarak görmek daha akılcı görünmektedir.

Dinler tarihçisi ve Şamanizm alanındaki çalışmaları ile de tanınan Mircae Eliade, kutsalın ve kutsallık taşıyan ritüellerin araştırılması gerekliliğini şu cümlelerle ileri sürmektedir:

“(...) kutsal'ın evrensel bir boyutu varılır. Bunun için, kültürün başlangıcı, dinî inanç ve dinî tecrübelerde bulunmaktadır. Üstelik, köklü olarak dünyevileşmeden sonra bile, birtakım sosyal, teknik, ahlâkî fikirler, san'at müesseseleri gibi birtakım kültürel kurumlar, başlangıçtaki ana dinî kalıpları bilinmezse; doğru şekilde anlaşılmaları mümkün değildir.”²²

Konu ile ilgili değerlendirilmesi gereken bir başka durum da, özellikle Rusya’da gerçekleştirilen Şamanizm araştırmaları sonucunda ortaya çıkan birtakım verilerdir. Tokarev’e ait “Dinin Erken Biçimleri” adlı kitapta yer alan “Şamanizm” başlığı incelendiğinde, Şamanizm’in bir din olarak algılanmamasına yol açacak olan en kritik eylemi gerçekleştirenlerin yine Şamanlar olduğu da anlaşılmaktadır. Abdülislam Arvas tarafından çevirisi gerçekleştirilen metinde, Rusya’nın kolonileşmeye gittiği dönemde Şamanların kendi şamanik törenlerini ve inanç şekillerini misyonerlerin saldırılarından korumak amacı ile Şamanizmi yalnızca “özel eylem” statüsüne indirgeyerek ve onu halk hekimliği şeklinde anlamlandırarak anlattıkları anlaşılmaktadır.²³ Savaşların ve tarihsel dönüşümlerin, insanların yaşam biçimleri üzerindeki etkilerini göz önünde bulundurduğumuzda, birçok araştırmacı tarafından dikkat çekilen bu durumun

²² Mircae, Eliade, Dinin Anlamı ve Sosyal Fonksiyonu, Çev: Mehmet Aydın, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1990, s 9

²³ Abdülislam, Arvas, “Şamanizm”, Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Dergisi, Sayı 3, Bursa, 2014, s 51

sonuçlarını yaşadığımızı kabul etmek hiç de zor olmayacaktır. Rusya’da gerçekleştirilen misyonerlik hareketleri ve Şamanların birçoğunun çeşitli cezalara çarptırılması (öldürülme, çalışma kampına gönderilme vb.) neden Şamanizm’in bir din olmadığına öne sürüldüğüne dair önemli bir altyapı da teşkil etmektedir.

*“1553'de Kazan'ın Çarlık Rusyası tarafından işgal edilmesi gerek İdil, gerekse Orta Asya ve Güney Sibiry'a'da yaşayan, çoğu geleneksel Türk inanışlarını devam ettiren Türkler için büyük bir yıkım olmuş, özellikle Ruslar bu Türk kitlelerini Hıristiyanlaştırmak amacı ile büyük bir misyonerlik faaliyetine girişmişlerdir.”*²⁴

Bu misyonerlik faaliyetlerinin ortasında kalan Şamanizm inancına mensup kimselerin, kötü sonuçlardan kaçınmak adına, zaten yazılı bir kitabı ya da işaretlenmiş bir ibadet alanı bulunmayan inançlarını kötü sonuçlardan korumak adına, büyük oranda gizli tutmaya çalışmaları oldukça anlaşılabilir bir durumdur. Neticede inanç sistemleri, tek tanrılı dinlere gelene dek, zaman ve mekana adapte olarak hayatta kalmayı başarmışlardır.

Dinin ortaya çıkış nedenini ve toplumda üstlendiği fonksiyonları inceleyen araştırmacı ve filozoflara kulak verildiği vakit, Şamanizm’in bir din olarak değerlendirilip değerlendirilemeyeceği de daha net biçimde anlaşılmaktadır. Sigmund Freud, dinin ortaya çıkışı ile ilgili görüşlerini ortaya sunarken dinin insan ırkının çocukluk dönemine ait bir olgu olduğunu öne sürmüştür. Ona göre din; *“Toplum için gerekli olan etik değerleri yaşama geçirmiştir”*²⁵ ve misyonunu tamamlamıştır. Spinoza’ya göre ise; dinin temel direği olarak kabul edilen Tanrı inancının kökeninde “yasa” yatmaktadır. *“Tanrı yalnızca yasanın ilkesi, varolan tüm sonsuz yasaların toplamıdır. Tanrı maddi bir varlıktır; evreni yöneten düzenle özdeş ve ona eşittir.”*²⁶ Her iki düşünürün ortaya attığı kavramlara bakıldığında da, Şamanizm’in hem toplum için gerekli etik değerleri oluşturduğunu ve Şaman Ayinleri vasıtası ile kuşaktan kuşağa aktardığını hem de

²⁴ Prof. Dr. Harun, Güngör, Türk Din Etnolojisi, IQ Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul, 2012, s 17

²⁵ Karen, Armstrong, Tanrının Tarihi, Çev: Oktay Özel, Hamide Koyukan, Kudret Emiroğlu, Ayraç Yayınevi, Ankara, 1998, s 445

²⁶ Karen, Armstrong, a.g.e., s 391

varolan tüm sonsuz yasaların toplamının Şamanizm inancının tanrılarında var olduğunu ifade etmek yanlış olmayacaktır. Bu da bizi, Şamanizm'in bir "din" olduğu fikri ile yeniden buluşturmuştur.

Şaman kökenli Hakas halkından olan ve Şamanizm üzerine yalnızca araştırma yapmakla kalmayıp, konu ile ilgili bilgilerin daha net olması için çabalayan Davletov, gerçekleştirdiği araştırma çalışmalarının sonucunda, ortaya atılan onlarca farklı görüşe rağmen, Şamanizm'in bir din olduğu hususunda kesin konuşmaktadır.

*"Tarihsel bir perspektiften konuya yaklaşırsak şunları görebilmekteyiz. İskitlerin de çoktanrıci Şaman inanç sistemi ve kültür çevresine mensup olduğunu ifade eden Prof. Dr. İlhami Durmuş'un belirttiği gibi XVIII-XIX. yüzyıllarda bu konuyu araştıran Georgi, Banzarov ve Şaşkov, Şamanizmi bir din olarak görürken Hıristiyanlık etkisi altında araştırmalar yürüten kimi başka bilimcilere göre Kamlık inanç sistemi bir din olarak kabul edilemezdi. Bununla birlikte bu inanç sistemini bir din olarak kabul edenlerin saflarında XIX. yüzyılda Türkolojiyi kuran Radloff ile XX. yy. Araştırmacılarından Anohin, Culloch vs de yer almaktadır."*²⁷

Şamanizm'in muhteviyatının tam anlamıyla anlaşılabilmesi için, ona mümkün merteye tarafsız yaklaşılması gerektiği; bugün yaşatılan Şamanizm inancı kalıntılarından yola çıkılarak bir karar verilmemesi ve ortaya çıktığı dönemdeki var oluşu üzerinden değerlendirilmesi gerekliliği aşikardır.

Bir başka araştırmacı Michel Perrin, Şamanizm ile ilgili günümüzde oluşturulan "mistik arayış" anlayışının da yanlış olduğuna dikkat çekmektedir. Tek tanrılı dinlerin günümüzde geldiği noktada, kendi ruhunu doyurmak adına alternatif yaşam pratiklerine sarılan insanoğlunun Şamanizm, Budizm gibi kaynaklara başvurduğu bilinmektedir. Perrin ise, Şamanizm'in toplumsal bir

²⁷ Timur, Davletov, a.g.e., s 79

talebe karşılık geldiğini vurgulayarak, kişisel gelişim ya da arayışla bir ilgisi olamayacağını öne sürmektedir.²⁸ Her ne kadar Perrin Şamanizm'i bir din olarak değerlendirmeyi reddetse de, ortaya çıktığı dönemde gördüğü ihtiyacı göz önünde bulundurduğumuzda, bugünkü dinler ile aynı fonksiyonu taşıdığını söylemek mümkündür. Neticesinde, tıpkı Şerif Mardin'in belirttiği gibi, "*Din, toplumun minyatürleştirilmiş modelini veren bir kurumdur.*"²⁹

Dinler tarihine bakıldığında, zamanın ya da coğrafyanın neresinde olursa olsun her insan topluluğunun kendine ait bir inanç sistemi olduğundan söz edilebilir. İnançın bir çeşit ihtiyaç olarak kabul edilmesinin altında yatan en önemli nedenlerden birisi de bu olmalıdır. Dinler tarihi araştırmacılarından Schimmel, dinin ne olduğu sorusunu yanıtlamaya çalışırken, kendinden önceki din bilginlerine de atıfta bulunarak, bir uygulamanın ya da düşüncenin din olup olmadığına karar verirken, dinin en önemli alametinin ne olduğunu unutmamak gerekmektedir. Buna göre dinin en önemli belirtisi ise, şahsi bir Tanrı'nın var olup olmamasından ziyade, insanın aynı anda hem korkup hem de hayranlık duyduğu ve yalnız akli ile idrak edemeyeceğine inandığı farklı bir varlığın varlığına inanması, o varlığı duyumsamasıdır.³⁰ Şamanizm de birçok din bilgininin öne sürdüğü bu en önemli belirtiyi, her varlığın bir ruhu olduğuna dair inancı ile, sıradan insanların gidemediği ancak Şamanların seyahat edebildiği farklı evren katmanları tasarımı ile ve elbette yeryüzünde gerçekleşen ve insan akli ile açıklanamayan her şeyin nedeninin bir başka tanrıya bağlanması ile göstermektedir denilebilir.

Şamanizm'in içerdiği büyüsel ya da sihri eylemlerin onun bir din olarak algılanmasının önündeki engel olarak gösterilmesi ise, bakış açısı eksikliğinden başka bir şey değildir demek yanlış olmayacaktır. Şamanizm'i, büyücülük ile sınırlandırmak ve bu sınırlandırma çerçevesinde açıklamaya çalışmak, konuyu kısırlaştıracağı gibi tamamen yanlış yönlere de götürecektir. Bu yanlış

²⁸ Michel, Perrin, Şamanizm, Çev: Bülent Arıbaş, İletişim Yayınları, İstanbul, 2018, s 69

²⁹ Şerif, Mardin, a.g.e., s 45

³⁰ Annemarie, Schimmel, Dinler Tarihine Giriş, Kırkambar Yayınları, İstanbul, 1999, s 13

isimlendirmenin ya da etiketlenmenin nedeni elbette ki, Şamanizm'e ortaya çıktığı dönemin insanların gözünden değil, tek tanrılı dinleri bile çoktan tüketmiş ve kendisine bireysel ruhani deneyimler arayan insanların çağının gözlerinden bakmaya çalışmaktır. Oysa;

“Çağdaş bilimimizin bugün içinde bulunduğu yükseklikten bakarsak büyü, bir rüyadan, hayali bir eylemden başka bir şey değildir. Onun psikolojik ve sembolik yöntemleri, maddenin gerçek yasalarını görmezden gelmektedir. Bununla birlikte insan kültürü,kaynağını tümüyle ilkel büyüde bulmaktadır.”³¹

Eliade bununla ilgili olarak, ilkel insan ile modern insan arasındaki farkın ne olduğuna dikkat çekmiş ve bu farkın, “kutsallık” olduğunu ileri sürmüştür. Yani ilkel insan gündelik hayatını bile belirli bir kutsallık çerçevesinde yaşarken, modern insanın kutsallığı tecrübe ettiği zamanlar ve mekanlar kısıtlandırılmıştır.³² İşte bu kısıtlamadan bakıldığında da, Şamanizm'in özgür alanını keşfetmek çok daha zor olmaktadır.

Dinin kökeni üzerine elbette pek çok teori geliştirilmiş ve ortaya atılmıştır *“Tarih boyunca birçok topluluk, insanın yaratılışı ve onun canlılar dünyasındaki yeriyile ilgili çeşitli efsaneler geliştirmiştir.”³³* ve bunların her birine bu çalışmada yer vermek, konunun odağını kaybetmesine neden olacağından, ortaya atılan farklı görüşlerin birer temsilcilerinden bahsetmekle yetinilecek, Şamanizm'in “din” olarak kabul edilmesi gerekliliği ile ilgili değerlendirmeler, bu inanç sisteminin detaylı incelenmesi ile desteklenmeye çalışılacaktır. Çalışmanın bundan sonraki kısmında, Şamanizm'in öncelikle ana hatlarıyla, ardından ise inanç sisteminin temelini oluşturan ayinlerinin detaylarıyla incelenmesine yer verilmiştir.

³¹ Tülin, Bumin, a.g.e., s. 18

³² Mircae, Eliade, Dinler Tarihine Giriş, Çev: Lale Aslan, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2003 , s 53

³³ Metin, Özbek, Düünden Bugüne İnsan, İmge Kitabevi, İstanbul, 2007, s.2

1.1.1. Ana Hatlarıyla Şamanizm

Şamanizm, sözlü kültür geleneğine sahip ve göçebe bir toplumun ürünü olarak değerlendirildiğinde, ona ait yazılı kaynakların ortaya çıkmasının neden pek mümkün olmadığı ve/veya bu kaynakların bizzat Şamanist inanca sahip kişilerden çok, bu konunun üzerine eğilen araştırmacılardan elde edilebildiği kolaylıkla anlaşılabilir. Şamanizm hakkındaki ilk çalışmalar, 1800’lü yıllarda Rus bilim adamlarının gerçekleştirdikleri gözlemlere dayalı araştırma sonuçları olarak bilinmektedir. Gözden kaçırılan noktalardan biri ise, daha 1853 yılında, konu ile ilgili araştırma yapan Fin bilim insanı Castren’in, Şamanizmin bir davranış biçimi olarak tanımlanmasından ziyade din olarak kabul edilmesi gerektiği fikrini öne sürmesidir.³⁴

Farklı görüşleri ortak bir paydada buluşturarak, Şamanizm’in genel bir tanımını yapmak gerektiğinde, Davletov’un ileri sürdüğü gibi “bir doğa dini”³⁵ olduğunu kabul edebilir ve tanımlamayı şu şekilde genişletebiliriz; “Şamanizm, göçebe atalarımızın, doğa ile uyum içerisinde yaşamaya çalıştığı döneme ait, üç katmanlı bir evren tasavvuruna ve birbirinden farklı çok tanrılı bir sisteme sahip olan, inanç ve yaşayış biçimlerinin toplamına verilen addır.” Antropoloji uzmanlarından Amerikalı Michael Brown da, Şamanizm’in; klasik söylemin aksine “fahişelikten daha eski” olduğunu ileri sürmekte ve ilkel insanların hemen hepsinin dinin bu aşamasından geçtiklerini ima etmektedir.³⁶ Benzer biçimde, dinin ortaya çıkış aşamalarını inceleyen ilk isimlerden biri olan Edward Tylor da, Şamanizm’i “animizm” olarak tanımlamakta ve dinin en erken biçimlerinden biri olarak kabul ederken, cansız varlıkların dahi ruh sahibi olduğu kabul edilen bir inanç sistemi olduğunu ifade etmektedir.³⁷ Din Tarihçisi Mircae Eliade, günümüzde bile avcılarının ve çobanların dini inançlarında etkili olan Şamanizm’in, paleolitik çağda örneklerinin olduğunu öne sürmektedir.³⁸ Bu açıdan ele alındığında da, ortaya çıkışı ile birlikte “anaerkil” sistem dönemlerine, insanların

³⁴ Neil, Price, The Archaeology of Shamanism, Routledge, London, BK, 2001, s 233

³⁵ Timur, Davletov, a.g.e., s 29

³⁶ Roger, Walsh, The World Of Shamanism: New Views of an Ancient Tradition, Woodbury, MN: Llewellyn Publications. 2007. s 365

³⁷ Shamanism: An Encyclopedia of World Beliefs Practices and Culture, Derleyen: Mariko Namba Walter- and Eva Jane Neumann Fridman, ABC-CLIO, Inc., California ABD, 2004, s 20

³⁸ Mircae, Eliade, Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi, Cilt I: Taş Devrinden Eleusis Mysteria’larına, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2003 , s 32

henüz avcı-toplayıcı olduğu dönemlere denk geldiğine inanılan Şamanizm inancının etkilerinin bugün tamamen yok olmamış olmasının nedenlerini araştırmak, insanı ve insani ihtiyaçları anlamak açısından da önemli bir adım olacaktır.

Şamanizm'i bir din olarak kabul eden Sergey Katsyuba da, özgün ve geleneksel olduğunu belirttiği bu dinin, tabiatı ve onun doğal güçlerini canlandırmakla ilgili ilkel dini düşüncelerin doğal bir sonucu olarak ortaya çıktığını ileri sürmektedir.³⁹ Yani Şamanizm, herhangi bir uygulamalar bütünü değil, insanlığın gelişimi esnasında ortaya çıkan inanç biçimlerinden birisidir. Bununla birlikte, Durkheim'in teorisinde sözünü ettiği gibi, tek tanrılı ya da animistik olmasına bakılmaksızın, yeryüzünde dini inanışları olmayan toplum neredeyse yok gibidir. Ve yine, bu dini inanış ne kadar kaba veyahut basit organize edilmiş olursa olsun, ruh ile ilgili bir anlayışa, bir tasavvura sahiptir denilebilir.⁴⁰ Neredeyse insanlık tarihi ile yaşıt olan bu "ruh" düşüncesi, Şamanizm'de de bulunmaktadır. Şamanizm araştırmalarının öncülerinden sayılan Potapov da, konu ile ilgili "*Şamanizme inanan insanlar, hayatlarında her olayın neticesini ruhlara bağlamayı ve ruhların, hayatlarının her anında etkin rol oynadığını düşünürler*"⁴¹ diyerek, Şamanizm inancında ruhların nasıl bir yer kapladığını da ortaya koymuştur. Doğa ile uyum içerisinde yaşamaya çalışan insanoğlunun, doğada yer alan her türlü varlığa bir ruh atfettiğini belirten Prof. Dr. Fuzuli Bayat da, şaman inancında bütün doğanın ruhlarla meskun olduğunu, ormanın, suyun, gölün vs. her birinin bir koruyucu ruhu olduğunu ve doğayla uyum için bu ruhlarla iletişim kurmanın bir yolunu bulmanın önemli olduğunu vurgulamaktadır.⁴²

Andreas Lommel, 1960lı yıllarda gerçekleştirdiği çalışmasında, sanatın ilk örnekleri olarak kabul edilen mağara resimlerinden yola çıkarak, Şamanizm'in ortaya çıkışındaki psikolojik ve sosyolojik nedenleri açıklamaya çalışmıştır.

³⁹ Sergey, Katsyuba, *Türk Dünyasında Din ve Gelenek Üzerine*, Derleyen: Engin Akgün, Doğu Kütüphanesi, İstanbul, 2008, s 65

⁴⁰ Emile, Durkheim, a.g.e., 291

⁴¹ *Türk Dünyasında Din ve Gelenek Üzerine*, Derleyen: Engin Akgün, Doğu Kütüphanesi, İstanbul, 2008, s 61

⁴² Prof. Dr. Bayat, Fuzuli, *Türk Kültüründe Kadın Şaman*, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 2015, s 101

Etnografların insanları iki kategoride incelediğini belirten Lommel, Şamanizm'in avcı topluluklar ile tarım topluluklarının içerisinde avcı toplulukların bir ürünü olduğunu öne sürmektedir.⁴³ Bu düşünce yapısını incelediğimizde, birçok kuramcının bugünkü modern toplumun atası olarak gördükleri tarım topluluklarında yaşayan bireylerin, hayatlarını idame ettirebilmek için sahip oldukları "elde edilmesi gerekenler için yapılması gerekenler" bilgisi dolayısıyla, avcı topluluklara nazaran daha güvende hissetmekte olduğu düşünülebilir. Diğer tarafta ise, hayata devam edip etmemesi avın bereketli geçip geçmemesine bağlı olan ve hayatta kalmak için öldürmek zorunda kalan avcı toplulukların bireyleri yer almaktadır. İlk cinayetin bir hayvan cinayeti olduğu ve bunun tek nedeninin "yaşamaya devam etmek" olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Böyle bir ortamda ilk insan, hayatına devam edebilmek için öldürmek ve kendi iç dünyasında bu ölümlerle bir şekilde barış imzalamak zorundadır diyebiliriz. Bu barış da, tüm canlıların bir ruhu olduğuna, ölenlerin yalnızca bedenler olduğu inancına yönelmekle giderilebilir. Bugün tasaffuvi bakış açısıyla söylendiği gibi, ölen yalnızca tendir, ruhun yani canın ölmesi mümkün değildir. Bu ruh inancı da, ruhlar ile ilgili ayrı dünyaların yaratılmasına ve bu dünyalar ile iletişime geçilerek insani vicdan sorumluluklarının yerine getirilmesine neden olmuş olabilir. Yaşamak için öldürmek zorunda kalan insanoğlunun, taşımak zorunda olduğu bu yükü hafifletmek ve bu yükü başederken kendisini de bir parçası olarak kabul ettiği doğadan destek almak istemesi oldukça doğaldır diyebiliriz. Bu ihtiyaçlar neticesinde de, sıradan avcılardan farklı olarak bu ruhlarla iletişim kurabilen insanlara ihtiyaç doğmuş ve bu ihtiyaç ile birlikte de, Şamanlar ortaya çıkmaya başlamıştır demek yanlış bir değerlendirme olmayacaktır. Sonuç olarak, ayinleri ile akıllarda yer eden bu anlayışın, yeryüzündeki bütün dinlerin ön hali olduğu bilgisinin çok da anlamsız olmadığı konusunda hemfikir olmak mümkün görünmektedir.

Şamanizm'den bahsedilirken, ayinlerin ön plana çıkmasının nedeni belki de bu inançlar temelinde değerlendirildiğinde anlam kazanacaktır. Öyle ki, doğadaki tüm varlıkların bir ruhu olduğuna inanan atalarımız, bu ruhlarla iletişim

⁴³ Andreas, Lommel, Shamanism The Beginnings of Art, Almanca Aslından İngilizce'ye Çeviren: Michael Bullock, McGraw-Hill Book Company, New York, ABD, 1967, s 15

kurmanın ya da bu ruhlar sayesinde yaşamlarını kolaylaştırmanın bir yolunu aramışlar ve bunun için gerçekleştirdikleri ayinlere verilen önem dolayısı ile, taşıdıkları inanç sisteminin geri planda kalması gibi bir sonuçla karşılaşmak durumunda kalmışlardır da denilebilir.

Türk mitolojisi üzerine çalışmalar gerçekleştiren Bahattin Uslu da, Şamanizm'i tanımlarken, “*Orta Asya ve Sibiryaya bölgesini çevreleyen dinlerden çeşitli yollarla etkilenmiş ve zamanla kendi kültür kimliğini oluşturmuş bağımsız bir "kültür ocağıdır" denilebilir*”⁴⁴ diyerek, Şamanizm'in tıpkı bugünkü tek tanrılı dinler gibi, kendine ait bir kültür oluşturacak kadar güçlü bir sistem olduğunu ortaya koymaktadır. Sonuç olarak toplumların sahip olduğu dini inanışlar, o toplumun kimliğini oluşturmada önemli bir etkendirler. Ulusların yalnızca kültürleri değil, medeniyet açısından hangi aşamada oldukları da inanç biçimleri incelenerek tespit edilebilir.⁴⁵ İnanç şekli, kültürün tüm alt birimlerini etkiler.

Türklerin kültür hayatını günümüzde hala etkilemekte olan Şamanizm'i oluşturan inanç sisteminin ana hatlarına bakılacak olursa, ilk göze çarpan, üçlü bir evren tasarımına sahip olmasıdır. Yukarıda, gökyüzünde yer alan katmanlar, aşağıda, yer altında yer alan katmanlar ve ortada insanoğlunun yaşadığı dünyadan ibaret bir evrenin varlığından söz edilmektedir. “*Şamanlık inancına göre, kâinat üst-üste katlardan kuruludur.*”⁴⁶ Ve bu katların her birinde, yeryüzü ile bir şekilde ilintili ve ilgili olan tanrılar yaşamaktadırlar.

“Şurası açık ki mitolojiler, kültürel kahramanlar ve tanrılar dünyanın her yerinde değişiktir ve tanrılarla insanlık arasındaki ilişki farklı yollardan kavranır. Bazı insanlar tanrılarını tirancı buyurganlar olarak, diğerleri anne baba gibi gözeten, buna karşın daha başkaları, güçlerine, uygun

⁴⁴ Bahattin Uslu, Türk Mitolojisi, Kamer Yayınları, İstanbul, 2016, s 129

⁴⁵ İsmet Zeki Eyüboğlu, Anadolu İnançları Anadolu Mitolojisi – İnanç Söylence Bağlamı, Geçit Kitabevi, İstanbul, 1987, s 38

⁴⁶ İbrahim Kafesoğlu, Eski Türk Dini, Kültür Bakanlığı Yayınları, Türk Kültürü Kaynak Eserleri Serisi 12, Ankara, 1980, s 22

İlâhiler (chants) ya da dua yoluyla yardım isteyerek yararlanılabilen doğa üstü varlıklar olarak görürler.”⁴⁷

İnanç biçimleri ve mitolojiler yalnızca dünyanın farklı kıtalarında değil, aynı kıtada yaşayan farklı kabile toplumlarında da birbirinden ayrışmaktadır denilebilir. Bu nedenledir ki, Şamanizm’in ana hatlarına bakıldığında, her bir Şaman inancında aynı üç katlı evrensel tasarım olmasına karşın, bu katların maliki tanrılar ve ilk insanı yaratan tanrının kim olduğuna dair mitolojiler, Türk boyları arasında değişkenlik göstermektedir. Türklük ve Türklerin dini inanış biçimleri ile ilgili araştırmalar gerçekleştiren Radloff da, detaylarında farklılıklar yer alsa da bu evren tasarımını genelleyerek açıklamaya çalışmış ve “yukarıda on yedi kat ışık aleminin, aşağıda ise yedi ya da dokuz kat karanlıklar aleminin” bulunduğunu tespit etmiştir.⁴⁸ Altay, Uygur ya da Tunguz halklarında birtakım farklılıklar ortaya koysa da, Şamanist inanca sahip Türk boylarındaki dünya ve tanrı tasviri hemen hemen aynı gibidir. “*Sema katları ile aşağıdaki dünyanın katları arasında, insanların oturduğu yer yüzü vardır, böylece yer yüzü, üzerinde yaşayan bütün insanlar ile birlikte, anılan her iki dünyanın etkisi altında bulunur.*”⁴⁹ Bu iki dünyanın etkilerinden korunmak, bu etkileri sıfırlamak ya da ortadan kaldırmak için başvurulan yollar aile içerisinde başlasa da, zamanla şamanların ortaya çıkmasına ve uzmanlaşmasına yol açmıştır demek yanlış olmayacaktır. Ailede başlayan dini eğitimin, toplumun içerisinde devam etmesi ve bu dini pratiklere önderlik eden kişi ve kurumların bulunması, bugünün tek tanrılı dünyasında bile mevcut olduğundan, bu inanışa ait din adamlarının ortaya çıkması da olağan karşılanacak bir durumdur denilebilir. Elbette ki, dönemin ruhani ihtiyaçlarını ya da doğaüstü problemleri sorumluluk edinen din adamları, bugünkilerden farklı işlev ve konuma sahiptir. Şamanizm inancının merkezinde bulunan şamanlar, bir sonraki başlıkta incelenecektir.

Birçok Türk boyunun yaradılış efsaneleri ve yer altı ile yer üstü güçlerinin adları incelendiğinde, en sık kullanılan isimlerin, büyük tanrı, göklerin en yüksek

⁴⁷ Nevill, Drury, Şamanizm : Şamanlığın Ögeleri, Çev: Erkan Şimşek, Okyanus Yayınları, İstanbul, 1996, s 52

⁴⁸ Wilhelm, Radloff, Türklük ve Şamanlık, Çev: A. Temir , T. Andaç , N. Uğurlu, Örgün Yayınevi, İstanbul, 2018, s 18

⁴⁹ Wilhelm, Radloff, a.g.e., s 18

katında yer alan Ülgen ya da Bay Ülgen ile yer altındaki tanrıların efendisi, karanlıkların hükümdarı Erlik olduğu anlaşılmaktadır. Yörükan, Şamanlığın her boy ve budunda ayrı ata ruhlara sahip olmasına karşılık birçoğunda aynı tanrıların yer aldığını savunmaktadır. Yörükan'a göre, birinci derece önemli tanrılar ışık ve iyilik tanrılarıdır ve başlarında ise Ülgen Ata yer almaktadır, ikinciler ise karanlık ve fenalık tanrılarıdır ki bunların efendisi de Erlik Ata'dır.⁵⁰ Eliade da, Şamanizm üzerine ele aldığı yapıtında, gökte yaşayan tanrıdan bahsederken:

“Göğün en üst katında oturan bu tanrının, buyruğu altında ve daha alt katlarda yer alan birkaç “oğlu” ya da “ulağı” vardır. Bunların sayıları kabileden kabileye değişir; genellikle Yedi veya Dokuz “Oğuldan” – ya da “Kızdan” – söz edilir ve şaman bunların birkaçıyla sıkı ve özel ilişkiler sürdürür”⁵¹ ifadelerini kullanarak, kabileler arasında farklılıklar olmasına rağmen temel prensibin aynı olduğunu ortaya koymaktadır demek yanlış olmayacaktır.

Bu farklılıkların ve benzerliklerin nedenine gelince, Türk mitoslarını inceleyen Zühre İndirkaş'ın da belirttiği gibi, Türk tarihinin diğer uluslardan farklı olarak belli bir coğrafya ile sınırlandırılmıyor oluşu gelmektedir demek mümkündür.⁵² Bu kültürün ve inanç biçiminin ana kaynağı Orta Asya olagelse de, Türklerin göçüp yerleştiği, devlet ve/veya boy kurdukları tüm topraklarda farklılaşmalara rastlamak mümkündür. Ana ekseninin çok tanrılı bir iyiler-kötüler karşılaşmasından oluştuğunun söylenebileceği ve küçük farklılıklarla birbirinden ayrılan ama temelde aynı anlayışa sahip olan bu evren tasarımının daha iyi anlaşılabilmesi adına, Şamanizm bünyesinde bulunan yaratılış öykülerine bakmak da önemli olabilir.

Her bir Türk boyunda, yaratılışa dair açıklamalar farklı olsa da, ortak bazı noktalar bulunmaktadır. Bu noktalardan biri, her şeyden önce “su”yun var olduğu inancıdır. *“Türkler için yaratılış suyla başlar. Türk mitolojisine göre ilk başta yer*

⁵⁰ Yusuf Ziya, Yörükan, Müslümanlıktan Evvel Türk Dinleri Şamanizm, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 2005 , s 55-56

⁵¹Mircae, Eliade, Şamanizm, Çev: İsmet Birkan, İmge Kitabevi, İstanbul, 2004, s 30-31

⁵² Zühre, İndirkaş, Türk Mitosları ve Anadolu Efsaneleri, İmge Kitabevi, İstanbul, 2017, s 103

ve gök yoktu. Yalnızca sonsuz bir deniz vardı.”⁵³ Bu suyu ve suyun altında yer alan toprağı kullanarak dünyayı yaratan tanrıların isimleri bazen Ülgen, bazen Kayrakan olmakla birlikte; yaratılış hikayesinin ana hattı hepsinde aynıdır ve şu şekildedir: İki tanrı, suyun üzerinde konacak yer ararlar ve sonunda suyun altından çıkardıkları bir avuç toprak ile yeryüzünü yaratırlar. İkisi arasındaki anlaşmazlık sonucunda tanrılardan birisi yer altına gönderilir ve karanlıkların tanrısı olurken diğeri insanoğlunu yeryüzünde bırakarak göğün üst katlarında bulunan mevkisine geri döner ve insanlara yardımcı olmaları için koruyucu ruhlar ile Şaman’ları gönderir. Fuzuli Bayat’ın da belirttiğı üzere, ilk Şaman’ın ortaya çıkışı, Tanrı’nın insanlara acıması, onlar için üzülmesi sonucunda gerçekleşmiştir.⁵⁴ Birbirinden farklı olsalar da, yer, gök ve su her Şamanist topluluğun yaratılış öyküsünde yer almaktadır. Bir diğeri benzerlik ise elbette, “iyiliğın simgesi olan göklerin tanrısı ile kötülüğün simgesi olan yeraltı tanrısının oluşturduğu düalist anlayıştır.”⁵⁵ Diğeri tüm çoktanrılı dinlerde olduğu gibi, Şamanizm inancında da, iyi ile kötünün onulmaz bir çatışmasının var olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Bir başka öne çıkan ortak nokta ise, “ağaç” ile ilgili olan kutsallık inancı ve ağaca verilen önemdir denilebilir. Bugün, ağaç dallarına çaput ya da renkli birtakım kurdelelerin bağlanmasına da neden olan bu anlayış, Türk boylarının dünyanın merkezinden geçen “axis mundi”, diğeri bir deyiş ile bir kutsal ağaca olan inancını da yansıtmaktadır.

“Ağaç kültü bütün Türk boylarının destan ve inançlarında çok derin iz bırakmıştır. Şamanizm dinî törenlerinde kayın ağacı en önemli unsurdur. Şamanistlerin ilâhilerinde kayın ağacına "bay kayın" denilmektedir.”⁵⁶

Ağaç yalnızca yeryüzünün merkezini ve Türklerin yaşadıkları çadırın ortasını kapsamaz aynı zamanda yaratılış hikayelerinde de önemli bir yere

⁵³ Bahattin, Uslu, a.g.e., s 139

⁵⁴ Prof. Dr. Fuzuli, Bayat, Türk Şaman Metinleri – Efsaneler ve Memoratlar, Ötüken Neşriyat, Ankara, 2005, s 22

⁵⁵ Zühre, İndirkaş, a.g.e., s 28

⁵⁶ Prof. Dr. Abdülkadir İnan, Eski Türk Dini Tarihi, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1976, s 146

sahiptir. Nitekim, yeryüzü yaratıldıktan sonra insanoğlu yaratılırken önce kutsal bir ağaç yaratılmıştır. Yine birtakım farklılıklara rağmen, bu kutsal ağacın dallarının her birinin bir Türk boyunun kaynağı olduğuna da inanılmaktadır. Radloff bu konuyu, “*Yerden dokuz dallı bir ağaç büyüterek, her dalın altında bir kişi yarattı. Bu dokuz kişi, bugüne kadar yer yüzünde yaşayan dokuz boyun ataları olmuşlardır*”⁵⁷ şeklinde açıklamaktadır. Ağacın Türklerin hayatında ne denli önemli olduğundan, Kaşgarlı Mahmut da, Divanü Lügati’t-Türk adlı eserinin üçüncü cildinde bahsetmekte ve ağaçlara tanrı dendiğinden de söz etmektedir.⁵⁸ Tek tanrılı dinlerin yaratılış mitolojilerinde yer alan, Havva ile Adem’in cennetten kovulmasına neden olan “yasak ağaç meyvesi” metaforunun, ilkel atalarımızın dini olan Şamanizm’in görüldüğü yerlerde de yer alıyor olması, dikkate değer bir husustur. İnsanoğlunun dokuz dallı kutsal ağaç altında yaratıldığına inanan Şamanistler, bu dalların bazılarında yemenin kendileri için yasaklı, bir kısmından tüketmenin ise izinli olduğuna ve yine tıpkı birçok tek tanrılı dinde olduğu gibi, şeytanın bir tür yansıması olarak ele alınabilecek olan karanlık tanrı Erlik’in, ve/veya yeraltı tanrısının insanları yoldan çıkardığına inanmaktadırlar. Hatta birçok inanişaya göre Ülgen bu nedenle insanları yeryüzünde yalnız bırakmış ancak daha sonra kıyamadığı için koruyucu ruhlarını görevlendirmiştir. Yine ağaç inanişi ile ilgili bir örnek vermek gerekirse;

*“Yine Altay Türklerinin kozmogonisine göre Tanrı Kara Han, yeryüzünün ortasında dokuz dallı ağaç yaratmış, bunun her dalının altında bir adam halk etmiştir. Bu dokuz adamdan, insanların esası olan dokuz ırk üremiştir. Bu dokuz adama Dokuz Dedeler denilir.”*⁵⁹

Görüldüğü gibi, insanı yaratan tanrının adı değişse de, bir ağaç olduğu ve bu ağacın hemen bütün Türk topluluklarında “dokuz” dala sahip olduğu bilinmektedir. Türklerin yalnızca dini kökenlerini değil doğa ile olan ilişkilerine dair kökenleri de bu inanişalarda bulmak mümkündür.

⁵⁷ Wilhelm, Radloff, a.g.e., s 19

⁵⁸ Yusuf Ziya, Yörükân, a.g.e., Ötüken Neşriyat, İstanbul, 2005 , s 25

⁵⁹ Ziya Gökalp, Türk Töresi, DEVLET KİTAPLARI, Ankara, 1976, s 39

Günümüze kadar etkisini sürdürmeyi başarmış ve Türk Şamanizm’inde oldukça önemli olan bir başka inanç da, ateş ile ilgili olandır. Şamanizm’e göre ateş kutsaldır ve temizleyicidir. Ocağın, ailenin ve hatta boyun koruyucusu sayılan ateş her daim mukaddes olarak tabir edilmiştir. Ocak kutsaldır ve ateşinin sönmesi kötüye yorulmaktadır. Radlick’in aktardığına göre, Bizans kaynaklarında Göktürklerin inanış biçimleri ile ilgili anlatılanlar arasında ateşe duyulan saygı ve ateşi kullanım amaçları da geçmektedir. Bizans kaynaklarında anlatıldığına göre, Göktürklerde geleceği gören rahipler vardır (bizim anladığımız kadarı ile Şamanlar) ve bu rahipler, yurtlarına gelen elçilerin hükümdarları ile görüşmesine izin vermeden önce iki ateşin arasından yürümesini sağlamaktadırlar.⁶⁰ Yani ateş hem koruyucu hem de temizleyici, arındırıcı bir görev üstlenmektedir denilebilir. Bugün hala Mayıs ayında gerçekleştirilen Hidrellez törenlerinde yer alan “ateşin üzerinden atlamak” olgusunun, ilkel kökenlerimiz ile bir ilişkisi olduğu aşikardır demek yanlış olmayacaktır. Eliade, dinler tarihini incelediği eserinde, ilk teknolojik keşiflerden biri olarak kabul edilebilecek “ateş”in, insan türünün hayatta kalıp gelişmesini sağlamak dışında da fonksiyonları olduğunu ifade etmektedir.⁶¹ Bu fonksiyonlardan en önemlisinin, insanoğlunun yeni bir mitsel evren yaratmasına olanak sağlamış olması olduğu da ileri sürülebilir. Nitekim ateş sayesinde, vahşi doğada yaşam mücadelesi veren insanın yaşamı bütünüyle değişmiştir. Değişen yaşam koşulları, insanın hayal gücünü de kışkırtarak yeni mitlerin ve inanç biçimlerinin ortaya çıkmasını da sağlamıştır denilebilir.

Şamanizmin görüldüğü her coğrafyada, gerek Orta Asya Türkleri gerekse Amerika yerlileri arasında, en önemli ortaklık elbette ki gerçekleştirilen “*ayin*”lerdir. Öncelikli olarak ayinin ne olduğu konusuna bir açıklık getirmek gerekirse, Şerif Mardin’in tanımını kullanarak “*Dini “ayinler” (rites) ise, o toplum içinde yaşayan insanların, zaman zaman kendi yapılarının sosyal “anayasa”sını hatırlamalarını mümkün kılan bir “toplum değerleri doğrulama”sıdır*”⁶² diyebiliriz. Merkeze Dönmek adlı eserinde ayinlerin niteliğinden bahseden Aslıhan Ünlü de, ayinlerin en önemli ortak özelliğinin

⁶⁰ Julian, Baldick, Hayvan ve Şaman, Çev: Nevin Şahin, Hil Yayınları, İstanbul, 2000, s 51-52

⁶¹ Mircae, Eliade, Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi, s 20

⁶² Şerif, Mardin, a.g.e., s 45

yaratılışın yani tanrılar düzeninin, kozmik ritmin uyum içerisinde olduğu zamanların simgeselleştirilerek tekrarlanması olduğunun altını çizmektedir.⁶³ İnsanoğlu bu tekrarlamalar ile, bozulduğuna ve/veya bozulabileceğine inandığı evrensel düzene müdahale etmeye ve onu olumlu bir şekilde, bir başka deyimle kendi lehine olacak şekilde etkilemeye çalışmaktadır demek de mümkündür. Özellikle ilk insanların gerçekleştirdikleri ayinlerin, hiçbir dengesizliğin olmadığı yaratılışın o “mükemmel uyumunu” yeniden sağlamak adına gerçekleştirildiğini söylemek yanlış olmayacaktır.

Ayinlerin ya da başka bir deyiş ile ritüellerin, dini inanışın en sabit elemanı olduğunu ileri sürmek yanlış olmayacaktır. Tao Te Ching’in, ritüellerin dinin yalnızca “kabuğu”⁶⁴ olduğu konusunda dert yanmasının nedeni belki de, ritüellerin sebeplerini açıklayan mitlerin değişken olması⁶⁵ ve insanların ayinlerin manasını ve/veya ortaya çıkış nedenini tamamen unutmuş olsalar da, ayini gerçekleştirmeye devam etmeleri durumudur. Bugün ağaca çaput bağlamamızın ya da ateşin üzerinden atlamamızın sebeplerini ortaya koyan halk inanışları bin yıl öncesinden farklılık gösterse ve hatta ilk ortaya çıkış nedenleri unutulmuş olsa da, bu ritüelistik eylemlerin hala gerçekleştiriliyor olması Ching’in hayıflanmasının nedenidir de denilebilir. Tek tanrılı dinlerde yer alan ibadetlerin de ayinlerden farklı olmadığını söylemek mümkündür. Şamanizm ile aralarındaki en önemli fark ise, tek tanrılı üç büyük dinde de gerçekleştirilecek ayinlerin biçim ve içeriğinin yazılı olarak kısıtlandırılmış olmasıdır. Oysa Şamanizm’de böyle bir kısıtlama olmadığı gibi, her topluluğun kozmogonisinin ve mitolojisinin sahip olduğu nüansların ayinlerine yansıdığını düşünmek de mümkündür.

Yörükân, Türk Şamanlığında ayin biçimlerinin ikiye ayrılarak incelenmesi gerektiğini öne sürmektedir. Dini ve sihri ayin olarak ayırdığı ibadet biçimleri ile ilgili ayrımı yaparken ise, ayine katılan insanların kimler olduğu üzerinden ilerlemiştir. Buna göre, aile ocağında ferdi bir surette gerçekleştirilen hastalığın defi ya da hadiselerin keşfi gibi nedenlerle ortaya koyulan ayinler sihri; oymağın bütün efradıyla özel bir bölgede, su kenarı ya da yüksek bir dağ tepesi gibi, toplu

⁶³ Ashhan Ünlü, *Merkeze Dönmek, Mitos Boyut*, İstanbul, 2009, s 33

⁶⁴ Roger, Walsh, a.g.e., s 243

⁶⁵ Bahattin, Uslu, a.g.e., s 136

katılım ile gerçekleştirilen ayinler ise dini olarak değerlendirilmelidir. Asıl ibadetin toplu halde gerçekleştirilen olduğuna dikkat çeken Yörükan, tanrılara ve ölmüş atalara kurbanların sunulduğu bu ayinlerin daha çok Ak Şamanlar tarafından gerçekleştirildiğinin dolayısıyla Şamanlar arasında bir uzmanlaşmaya gidildiğinin de altını çizmektedir.⁶⁶

Şamanizm'in tamamen akademinin ortaya koyduğu bir olgu olduğunu savunan Neil Price ise, bu olgunun ortaya çıkmasının nedenini de "ritüeller" olarak görmektedir. Ona göre, özellikle Orta Asya ve Sibirya'da birbirine benzer şekilde tekrarlanan dini inanç temelli ritüelleri tanımlamak için ortaya atılan Şamanizm terimi, dinin bu ilk aşamalarından birine sahip toplumların araştırılmasında hem önemli bir yol açmış hem de yazılı kültüre sahip olmayan bu toplulukların sahip olduğu özgün ayrıntıların gözden kaçırılmasına neden olmuştur.⁶⁷ Price'ın bu görüşü, Şamanizm'in adlandırılmasının akademik olduğunu ancak içeriğinin bu geleneğe sahip her topluluk için farklı olduğunu ortaya koyarken bir noktayı daha açıklamaktadır; Şamanist toplulukların en önemli ortak noktası "ayinler/ritüeller"dir ve araştırmacılar bu ritüellerin benzerliğinden yola çıkarak Şamanizm'i tanımlama yoluna gitmişlerdir.

Ziya Gökalp de, kadim Türklerde Şamanların ikiye ayrıldığını ve Ak-Kara olarak ayrılan bu Şamanların liderlik ettikleri ayinlerin ve kurban sundukları tanrıların farklı olduğunu aktarmakta birlikte, toplu ayinlerin dört mevsimde ve senenin ortasında gerçekleştirildiğini öne sürmektedir.⁶⁸ Birçok araştırmacının dikkat çektiği ve genellikle Mayıs ile Haziran aylarında gerçekleştirilen büyük ayinler, Şaman toplulukların en önemli inanç ve ibadet göstergelerinden birisidir. Bu toplu ayinlerin varlığı da aslında bize, Şamanizm'in yalnızca kişisel olarak ruhların temizlenmesi ile ilgilenmediğini, Şamanların da salt birer şifacı olmadıklarını açıkça ortaya koymaktadır demek yanlış olmayacaktır. Toparlamak ve net bir tanım koymak gerektiği zaman, hemen tüm araştırmacıların kafasının karışmış olduğunu ve bu karışıklığın ya da tek yönlü bakış açılarının Şamanizm

⁶⁶ Yusuf Ziya, Yörükan, Müslümanlıktan Evvel Türk Dinleri Şamanizm, Ötügen Neşriyat, İstanbul, 2005 , s 60-65

⁶⁷ Neil, Price, a.g.e., s 1180-1190

⁶⁸ Ziya, Gökalp, Türklerin Din ve Hukuk Tarihi, Derleyen:Turgut Akpınar, İletişim Yayınları, İstanbul, 1999, s 80-125

tanımlarına yansımış olduğunu da görürüz. Fuzuli Bayat, Şamanizm için keskin bir bölge ayırlamayacağını, onun dinle ilgili olup din olmaması, hekimlikle ilgili olup hekimlik olmaması, güzel sanatlarla ilgili olup sanat olmaması gibi özelliklere sahip oluşu ile açıklamaktadır.⁶⁹ Herhangi bir olguyu, her şeyden biraz ekleyerek açıklamak, o olgunun neticede hiçbir şey olmamasına neden olmaktadır demek de yanlış olmayacaktır. Bugün Şamanizm ile ilgili gelinen noktada, bu denli farklı fikirler olmasının ya da Budizm gibi net sınırlara sahip olmamasının nedenleri arasında, Şamanların kendilerine ait bilgileri saklama çabaları kadar, araştırmacıların kendi bakış açılarının kısıtlılığıyla değerlendirmiş olmalarıdır da diyebiliriz. Bu sınırsızlık elbette hem avantaj hem de dezavantaj olmuştur, bu iki uçlu etkiye diğer başlıklarda değinileceğinden, öncelikle Şamanizm'in en önemli ortak noktasından bahsetmek yerinde olacaktır.

Şamanizm, din olduğunu ortaya koyan ve ritüelistik davranış biçimi olduğunu öne süren farklı düşünürler tarafından, farklı bakış açılarından tanımlanmış olsa da, ateşe olan saygı, atalara olan saygı, ağaç kültü gibi özelliklerinden daha çok, bünyesinde barındırdığı “ayın”ların bu inanç biçimini şekillendirdiği ya da inanç biçimi tarafından şekillenen ayinlerin yöre halkının hayatının merkez noktalarından biri haline geldiğini söylemek mümkündür. Bu en önemli ortak nokta olan ayinlerin varlığı ise bizi bir başka ortak noktaya götürmektedir: Şamanizm görülen her yerde ayinleri yöneten Şamanlar vardır. Şaman'ın gerçekleştirdiği ayinlerin biçim ve içeriğine geçmeden önce elbette Şaman'ın kim olduğu ile ilgili açıklamalara yer verilecektir. Bu nedenle bir sonraki başlık, Şamanizm inancının rahipleri olarak da tanımlanan “Şaman”lara ayrılmıştır.

1.2. ŞAMANLIK

Şamanizm inancının tam merkezinde yer alan Şaman ve Şamanlık müessesesi, günümüzde binlerce yıl önce olduğundan çok farklı algılanır duruma gelmiş olsa da, kendi gerçekliğini yarattığı dönemde Şaman inancının temel taşlarından birisi olarak görülmektedir. Türk Şamanlığı içerisinde her topluluğun veya oymağın farklı inançlara sahip olabileceğini belirtmiştik. Bu durum Şaman

⁶⁹ Fuzuli, Bayat, Ana Hatlarıyla Türk Şamanlığı, s 23

için de geçerli olsa da, yani her topluluğun Şaman seçimi ve görevleri küçük farklılıklar içerse de, genel hatlarıyla Şamanların kim oldukları ve hayata geçirdikleri eylemler, toplumda üstlendikleri fonksiyonlar birçok araştırmacı tarafından ortaya koyulmuştur.

Kendisi de Sibiryaya kökenli olan Gilyak etnografyacı Chuner Taksami, onlarca Şaman ile görüştüğünden sonra Şamanizm ile ilgili belki de en kapsayıcı açıklamalardan birini gerçekleştirmiştir. Buna göre, Şamanizm; neredeyse tüm Sibiryalı insanlar tarafından geleneksel inançları olan bir sisteme dair tarihi bir fenomen olarak nitelendirilebilse de, bazı araştırmacılar Şamanizm'i ilkel dinlerin türlerinden biri olarak görmekte ve bir kısmı ise hala Şamanizm'in büyü ve cadılık ile ilgili olduğunu savunmaktadır.⁷⁰ Taksami, tanımını ortaya koyarken, Şamanist toplulukların birçoğunun inançlarının Şaman etrafında geliştiğine inanıldığını da vurgulamaktadır. Şaman'ın kim olduğu ve toplumda üstlendiği görevler oldukça önemli olsa da, bu kişilerin dini yaratan değil, dini kuşaktan kuşağa aktaran kişiler olduklarını belirtmek son derece önemlidir. Zira türün ve kabilenin devamlılığı, kültürün ve dinin devamlılığına; kültürün ve dinin devamlılığı ise Şamanlar tarafından icra edilen sözlü aktarıma bağlıdır denilebilir.

Sanatın mitolojisini inceleyen İsmail Gezgin, birçok araştırmacının Şaman olarak adlandırdığı ilk tarihöncesi figürün, geyik kılığına girmiş insan olduğunu vurgulamaktadır. Gezgin'e göre, doğanın bir parçası olduğunu kanıtlamaya çalışan ve bu nedenle hayvan postuna bürünen bu ilk insanın bir diğer deyişle Şaman'ın pagan kültüründeki yeri oldukça önemlidir.⁷¹ Doğa dinleri de diyebileceğimiz pagan kültürünün başat kahramanı kabul edilebilecek olan Şaman, o dönemin insanların evren tasavvurunun da bir göstergesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Nitekim üç katmanlı evrende, üç katmana da girip çıkabilen kişiler yalnızca Şamanlardır.

Şamanizm üzerine incelemelerde bulunan bir başka Rus araştırmacı Sergei Shirokogoroff da, Şaman'ın ruhların efendisi olduğunu ve kendi kontrolünde bulunan birtakım güçlere sahip ruhları kontrol edebilen kişiye Şaman dendiğini

⁷⁰ Neil, Price, a.g.e., s 279

⁷¹ İsmail Gezgin, Sanatın Mitolojisi, Redingot Kitap, İstanbul, 2020, s 57-58

aktarmıştır.⁷² Bayat'tan alıntılacak olursak, Şaman'ın kısa tanımını şu şekilde gerçekleştirebiliriz:

“Şaman, kendine has bir icraata ve bu icraatı gerçekleştirmek için özel tekniklere sahip (trans halleri, oyunculuk, illuziyon vs.) olan ve belli merasimleri yapan, genellikle kötü ruhlar diye nitelendirilen varlıklara hükmedebilen aracıdır.”⁷³

Bilindiği gibi bir kavramın ne olduğunu anlamaya çalışırken genellikle kelime kökenine bakılarak bazı tahminlerde bulunulmaktadır. Şamanizm'in akademinin bir icadı olduğu konusu belki de isimlendirme anlamında bir dereceye kadar kabul edilebilir. Nitekim Şaman sözcüğünün kaynağına baktığımızda, Radloff'un tabiriyle, Altay dillerindeki ortak bir kökten gelen Tunguzca bir kelime ile karşılaşırız.⁷⁴ Oysa Türkler Şaman yerine Kam, Moğollar Böge, Böe, Bö gibi kelimeler kullanmaktadır. Altay Türkleri, bugün bile Şaman yerine Kam kelimesini kullanmaktadırlar. Sadettin Gömeç'in aktardığına göre, 18. Yüzyılda ortak kabul edilen ve bir terim olarak kullanılmaya başlanılan Şaman kelimesi Türklere yabancıdır ve onun yerine kullanılan Kam kelimesi ise yaklaşık 5. yüzyıldan beri kullanılmaktadır.⁷⁵ Ziya Gökalp konuyu biraz daha derinleştirerek, Yakutlarda “Oyun” kelimesinin kullanıldığını ve bunun Oğuz dönemindeki karşılığının ise “Ozan” şekline dönüştüğünü belirtmektedir.⁷⁶ Buradan çıkan önemli anlamlardan biri de elbette ki, Ozan'ların kadim zamanlarda yani antikitede Şaman oldukları gerçeğidir.

Detaylardaki bu farklılıkların kafa karıştırmasını engellemek adına, çalışma boyunca bu dini pratiğin temsilcisi olan ve ayinleri gerçekleştirenlerden “Şaman” şeklinde bahsedilecektir; nitekim Tunguzca Şaman, Türkçe Kam veya Moğolca Böge sözlerinin işaret ettiği kimseler, bu inanç biçimi ile ilgili

⁷²Shamanism: An Encyclopedia of World Beliefs Practices and Culture, Derleyen: Mariko Namba Walter- and Eva Jane Neumann Fridman, s 22

⁷³ Fuzuli, Bayat, Ana Hatlarıyla Türk Şamanlığı, s 23

⁷⁴ Wilhelm, Radloff, a.g.e., s 11-15

⁷⁵ Sadettin GÖMEÇ, Şamanizm ve Eski Türk Dini, PAÜ. Eğitim Fakültesi Dergisi, 1998, Sayı:4, s 40

⁷⁶ Ziya Gökalp, a.g.e., s 35

ayinleri/ritüelleri gerçekleştiren şahıslardır ve her ne kadar isimlendirilmeleri farklı boylarda farklı şekillerde oluşmuş olsa da, fonksiyonları hepsinde aynıdır demek yanlış olmayacaktır.

Şamanizm kitabı ile oldukça ilgi toplayan Eliade, Şaman tanımını yaparken, onun iyileştirici yanına vurgu yapmakta ve bir otacı olarak hastalıkları sağaltan kişi olmasının yanı sıra, aynı zamanda bir ruhgüder olduğunu ve mistik ya da ozan da olabileceğini de ileri sürmektedir.⁷⁷ Bu tanımın kafa karışıklığına neden olmasının nedeni belki de, bilimin henüz kendisini ortaya koyamadığı çağlarda, hastalıkların da dini inançlar çerçevesinde iyileştirilmeye çalışılıyor olması dolayısıyladır diyebiliriz. Nitekim Şamanlar, yalnızca hastalıkları sağaltan ayinler gerçekleştirmezler ancak hastalıkları sağaltan ayinleri yalnızca Şamanlar gerçekleştirebilmektedirler. Şamanizm ile ilgili yeterli bilgiye sahip olmayan birçok insan, şamanın bir büyücü ya da falcı olduğunu, tek görevinin içerisinde yaşadığı topluluğun hasta insanları iyileştirmek olduğunu düşünebilir. Ancak Şamanlar, tek başlarına dini birer lider olmadıkları gibi, yalnızca hekim görevi gören kimseler de değildir. Ayinlerinin muhteviyatının daha net anlaşılabilmesi için bu ayrımın akılda tutulması gerekmektedir.

Fuzuli Bayat, Şaman tanımını yaparken bu ayrımı da göz önünde bulundurmuştur demek yanlış olmayacaktır. Bayat'a göre Şaman, maddiyat ile maneviyat, gerçek dünya ile öteki dünya ve hatta toplum ile ruhlar arasındaki bir medyatördür. Öyle ki bu kişi yalnızca kozmik bilgilere erişmekle ve onları taşımakla kalmaz, gelecek nesillere aktarımını da gerçekleştirir. Bayat bu durumdaki Şaman'ı daha genel olarak ele almakta ve "bakan değil, gören kişi" olarak nitelendirmektedir.⁷⁸

Perrin, Şamanların, Şamanizm inancını yaşatan toplumlarda, öteki alemler ya da diğer bir deyişle evrenin diğer katları ile, tamamen kendi istemleri doğrultusunda bağlantıya geçebilen kimseler olduklarından bahsetmektedir. Tüm araştırmacıların ortak olarak belirttiği bu nokta, Şamanların, ruhlar ve tanrılar alemi ile iletişim kurabilen ve sıradan insanlardan farklı olarak tanrıların

⁷⁷ Mircae, Eliade, Şamanizm, Çev: İsmet Birkan, İmge Kitabevi, İstanbul, 2004, s 54

⁷⁸ BAYAT, Fuzuli, Ana Hatlarıyla Türk Şamanlığı, s 20

niyetlerini okuyabilen, onların dileklerinin yerine getirilmesi için aracılık eden “özel” kimseler olduklarıdır. Kelimenin etimolojisini de inceleyen Perrin, farklı anlam temellerine ulaştığını ve bu temellerin iki ana ekseninde toplandığını anlatır. Buna göre, Şaman kelimesinin köklerinde “bilmek” ve “sıçramak, coşmak” anlamları yer almaktadır.⁷⁹

Radloff da Şaman’ın tanımını gerçekleştirirken, sıradan ve zayıf insanların kendi başlarına gerçekleştiremediği “tanrıların kapısına gitme” eylemi, yani tanrılardan bir şeyler dileme eylemi için bir aracıya ihtiyaç duydukları üzerinde durur ve bu aracının Şaman olduğunu söyler.⁸⁰ Şamanlar, içerisinde yaşadıkları toplumun fertleri adına, yine içerisinde yaşadıkları toplumun kozmogonisinde yer alan tanrılarla iletişime geçen ve hem toplumun hem de toplumu oluşturan bireylerin, gerek fiziksel gerekse de ruhani bütünlüklerini korumaları için, kendine has yöntemlerle ayinler gerçekleştiren kişidir demek yanlış olmasa da, sınırlı bir tanım olacaktır. Şaman’ı yalnızca üç evren arasında gerçekleştirdiği yolculuk ile sınırlandırmak da, yalnızca şifacılık özelliği ile tanımlamak da doğru bir bakış açısı kazandırmamaktadır.

Dolayısıyla, yapılan araştırmalar ve ortaya koyulan tüm tanımlar tarandıktan sonra, Şaman’ı açıklayıcı ve net bir şekilde tanımlamak adına: “İlk av törenleri ile birlikte ortaya çıktığına inanılan, her topluluğun kendine has yöntemiyle seçilen ve yine kendine has yöntemi ile ritüelleri yöneten, toplumun ruh ve beden sağlığından sorumlu, kendi iradesi ile ekstaz haline geçebilen, koruyucu ruhlara sahip olan, ruhlarla ve tanrılarla iletişim kurabilen, toplumunun inanç geleneklerini ve ayin sırlarını gelecek Şamanlara aktaran, hem din hem de kültür taşıyıcısı kimselerdir” denilebilir. Şamanların bütün bu özelliklerine, nasıl seçildikleri ve toplumda hangi görevleri üstlendikleri sonraki başlıkta incelenecek ve Şamanların “kim” ya da “ne” olduğu tam olarak anlaşıldıktan sonra, ayinlerinin içeriği araştırılacaktır.

⁷⁹ Michel, Perrin, a.g.e., s 14-16

⁸⁰ Wilhelm, Radloff, a.g.e., s 23

Bir sonraki başlığa geçmeden Nevill Drury'den alıntı yapacak olursak; “şamanlık hepimizin tek bir ruh olduğunu”⁸¹ da yansıtmaktadır.

1.2.1. Şaman'ın Toplumdaki Yeri ve Görevleri

Şamanizm inancındaki en özel durumlardan birisini yaşayan ve yerine getiren Şaman'ın, toplum için önemi, onun tanrıların ve ataların ruhlarının gözündeki önemi ile paralellik taşımaktadır. Üzerine düşen görevlerden bahsetmeden önce, nasıl Şaman olunacağından ya da bir topluluğun Şaman seçimini nasıl gerçekleştirdiğinden genel hatlarıyla bahsetmek yararlı olacaktır.

Tanrılar ile insanlar arasında bir nevi aracılık görevi gören Şamanlar, farklı kabilelerde farklı geleneklere sahip olunsada, temelde iki farklı yol ile ortaya çıkmaktadırlar. Özellikle Türklerin yoğun olarak yaşadığı ve Şamanizmi yaşattığı Asya ile Sibiryada, bir bireyin Şaman olabilmesi için ya ailesinden birinden bunu kalıtımsal olarak alması ya da bir çağrı olarak bu yola girmesi gerekmektedir.⁸² Babadan oğula geçen “kalıtsal” Şamanlık ile Şaman adayının ruhani bir çağrı olarak bu göreve gelmesi arasında çok önemli farklılıklar olduğu söylenemez. Şaman adayı bir kez kendisinden önceki Şaman'ın, yani ustanın yanında eğitim almaya başladığı zaman nasıl seçildiğinin neredeyse bir önemi kalmaz denilebilir. Şaman olma yoluna giren her aday, benzer süreçlerden geçerek uzmanlaşmaktadırlar.

Şaman adayının ruhani bir çağrı olarak seçilmesi, ata ruhlar ya da tanrılar tarafından seçilmesi anlamına gelmektedir ve birçok toplulukta bu duruma “Şaman Hastalığı” adı verilmektedir. Şaman Hastalığına tutulanların önünde iki seçenek vardır; Şaman olabilmek için gereken süreçleri tamamlamak ya da kendisine gelen çağrıya sırt çevirmek. Genellikle uzun sessizlikler ve yalnızlaşma, buhran gibi belirtilerle tanımlanabilecek Şaman Hastalığına yakalananlardan beklenen, kendilerine gelen çağrıya yanıt vermeleridir. Birçok toplulukta bu çağrıya yanıt vermemenin, kişinin fiziksel ve ruhani bütünlüğünü tehlikeye atacağına inanılmaktadır. Çağrıyı yanıtlandırmayan kişi, hastalığın, delirmenin ve

⁸¹Nevill, Drury, Şamanizm : Şamanlığın Ögeleri, Çev: Erkan Şimşek, Okyanus Yayınları, İstanbul, 1996, s 129

⁸² Mircae, Eliade, Şamanizm, s 35

hatta aklını yitirerek hayatına son vermenin riskini taşımaktadır. Prof. Dr. Fuzuli Bayat, Şaman Hastalığına yakalanan adayların geçmesi gereken üç aşama olduğundan bahsetmektedir. Bu aşamaları kısaca özetlemek gerekirse, adayın kendisini izole etmesi ve topluluktan uzaklaşması, bu uzaklaşma sırasında ölüp dirilme ritüelini gerçekleştirilmesi ve transformasyonunu tamamlayarak Şaman olabilmek için çıraklığa başlaması şeklinde özetleyebiliriz.⁸³

Şaman adayının geçmesi gereken süreç ve sonrasında üstlenmesi gereken sorumluluklar her ne kadar ilgi çekici gibi görünse de, oldukça zordur. Bu nedenle Şaman adayı, kendisinden beklenileni yerine getirmek için çok acı çekmeli ve çok çalışmalıdır. Belki de bu yüzden, birçok kabileden Şamanlık hem lütuf hem de yük olarak görülmektedir.

“L.Y. Sternberg’in fikrine göre ise: “Şamanlık bir insan için üstün vasıf olmayıp, külfettir. Şaman olmak insanın elinde değil, bu görev kişinin isteği doğrultusunda da verilmemektedir. Aksine şaman olarak seçilmiş kişinin isteğine karşı olarak mecburen bu görevi kabul etmekte hatta bu görev zorla kabul ettirilmektedir.”⁸⁴

Burada özellikle ifade etmek gerekir ki, kişiler genellikle istedikleri ve özel olduklarına inandıkları için Şaman olma yolunu seçmezler, genelde olan şey, kalıtsal ya da değil, ruhani bir çağrının kendilerine gelmesi ve özel olarak seçildiklerini fark ettikten sonra bu yola girmeleridir. Bir başka deyişle, özel oldukları için ruhlarla görüşmezler, ruhlarla görüşme yetenekleri olduğu için özel kabul edilirler.⁸⁵

Şamanları seçenler, içerisinde yaşadıkları toplumlar değildir. Tek tanrılı dinlerdeki gibi, isteği ve hevesi olan birinin alınıp bu alanda eğitilmesi söz konusu olamaz. Her günün kutsal kabul edildiği o ilkel dönemde, Şamanları seçenler mutlaka ve mutlaka doğüstü güçler ya da daha net bir tanımla tanrılardır.

⁸³ Fuzuli, Bayat, Türk Kültüründe Kadın Şaman, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 2015, s 63

⁸⁴ Sergey, Katsyuba, a.g.e., s 68

⁸⁵ Abdülislam, Arvas, a.g.m., s 60

Perrin'in de belirttiği gibi Tanrılar, ruhlar, atalar ve hayvanların efendileridir.⁸⁶ Ve bu efendiler, kendi dileklerini insanlara iletmesi gereken kişiyi elbette ki kendileri seçeceklerdir. Bu noktada hemen herkesin aklına aynı soru gelmektedir, Şamanlar, peygamber olarak değerlendirilebilirler mi? Her ne kadar, tek tanrılı dinlerin peygamberleri çeşitli mucizeler göstermiş olsalar ve her biri ile iletişime geçen bir yardımcı ruh/melek olsa da (İslamiyet için Cebrail örneği gibi); tek tanrılı dinlerin peygamberleri tanrılarla ya da tanrılarının görevlendirdiği ruhlarla nasıl iletişim kurulacağını kendilerinden sonraki kuşağa aktarma yoluna gitmemişlerdir. Dolayısıyla biricik ve tektirler. Diğer taraftan, Şamanlar da, tek tanrılı dinlerin peygamberleri gibi toplumsal hayatın düzeni ile fazla ilgilenmemiş, kendilerine düşen görevlerden fazlasını yerine getirmemişlerdir. Eski Türk topluluklarında siyasi ve toplumsal kararlar kabile liderleri bir başka deyişle Bey'ler tarafından alınmaktaydı. Dolayısıyla denilebilir ki, Şamanları peygamberlerle kıyaslamak elmalarla armutları karşılaştırmaktan daha absürt bir durumdur.

Seçim yolu ne olursa olsun Şaman adayının geçmesi gereken bazı aşamalar olduğundan söz etmiştik. Şaman adayı eğer bu aşamaları başarı ile geçemezse, Şaman olarak görev yapmaya başlayamamaktadır. Nikolay Alekseyeviç Alekseyev, Şamanlarla ilgili mitler ve efsanelerde en fazla seçilmiş olmalarına vurgu yapıldığına dikkat çeker ve acı çektiklerinden bahseder.⁸⁷ Alekseyev'in burada sözünü ettiği acı, Şaman Hastalığına yakalanan adayın ölüp-dirilmesidir. Bütün Şamanların geçirmesi gereken bir aşama olan bu ölüp-dirilme ritüeli, eski beden ve ruhun parçalanıp yerine hayatına Şaman olarak devam etmesini sağlayacak güce sahip bir beden ve ruhun geçmesi olarak açıklanabilir. Eliade da, ister rüya yolu ile ister kalıtsal sırta erme yoluyla olsun, bütün Şaman adaylarının sembolik olarak ölüp yeniden dirilmesi gerektiğinden bahsetmektedir.⁸⁸ Birçok kabile anlatısında bu simgesel ölümün oluşumu, ruhların Şaman adayının bedenini henüz aday canlı iken, etlerini soyarak kemiklerini parçalamaları ve yeniden birleşmeleri şeklinde geçmektedir. Öyle ki, eğer ölüp

⁸⁶ Michel, Perrin, a.g.e., s 32

⁸⁷ Nikolay Alekseyeviç, Alekseyev, Türk Dilli Sibirya Halklarının Şamanizmi, Çev: Metin Ergun, Kömen Yayınları, Konya, 2013, s 145

⁸⁸ Mircae, Eliade, a.g.e., s 89

dirilme ritüelinde bir şeyler ters gider ve Şaman adayının kemikleri eskisi gibi “tam” olarak yerine koyulmazsa, aday Şamanlık yeteneğine hiçbir zaman nail olmayabilir. Yakut Şamanlığı’nı inceleyen Ksenefontov da, Şamanların yaşamaları gereken süreçler içerisinde bu ölüp-dirilme motifine yer vermiş ve bunun gerçekleşmesi esnasında, bedeni ruhlar tarafından parçalanan Şaman’ın kemikleri yeniden birleştirilirken herhangi bir kemiğin eksik çıkması halinde, ancak akrabalarından bazılarının ölmesi yolu ile Şamanlık yapma yeteneğini elde edebildiğini belirtmektedir.⁸⁹ Bunun için bazı ailelerden zaman zaman dokuz kişinin öldüğü de söylenceler arasında oldukça popülerdir. Konu ile ilgili bir başka ilgi çekici nokta ise, Yakutlarda Şamanların “vücut yarılması” olarak kabul ettikleri bu ölüp dirilme motifinin tek sefere mahsus olmadığı bilgisidir. “*Seçkin Şamanların üç kere, kötü Şamanların ise ancak bir kere vücut yarılmasına uğradıklarını söylüyorlar.*”⁹⁰ Günümüzde hala kutsal kabul edilen bu “üç” sayısı aynı zamanda, Şaman’ın kaç kez ölüp dirilebileceğini de göstermektedir. Öyle ki bazı istisnai, çok özel güçlere sahip olan Şamanlar, öldükten sonra yeniden dünyaya gelebilmektedirler. Ve bu yeniden geliş, şekil değiştirme ile olmaktadır. Ancak bir Şaman ne kadar güçlü ve kudretli olursa olsun en fazla üç kez şekil değiştirebilmekte yani üç kez ölüp üç kez yeniden doğabilmektedir. Bugün taşınan İslamiyet inancında, “Allah’ın hakkının üç” kabul edilmesinin nedenlerinin, eski inanç biçimlerimizde aranması gerektiği de aşıkardır. Augé’nin de dediği gibi; “*Eğer “saçma batıl inançlar, akıllı varlıkların yaşamına yön vermiş ve hâlâ yön verebiliyor” ise neden, başka yerde aranmalıdır.*”⁹¹

Ralph Metzner’e göre, bu ölüp yeniden dirilme motifi, tüm dünya kültür ve dinlerinde halen yankılanmaktadır ve bir bilincin ya da kimliğin geçirebileceği en radikal ve en büyük değişimlerden birisidir.⁹² Ölüp dirilme ile birlikte, Şaman daha güçlü hale gelir daha açık bir ifadeyle ise “eskinin ölümü yeninin doğumu”nu beraberinde getirir ve kişinin eski sınırlı dünya görüşü öldürülerek tüm evreni algılama gücüne ulaşması sağlanır. Bu ritüelin belki de en önemli

⁸⁹ Gavrül Vasilyeviç, Ksenefontov, Yakut Şamanlığı, Çev: Atilla Bağcı, Kömen Yayınları, Konya, 2011, s 70

⁹⁰ a.g.e., s 76

⁹¹ Marc Augé, Paganizmin Dehası, Çev: Erkan Ataçay, Dost Kitabevi, Ankara, 2010, s 42

⁹² Roger, Walsh, a.g.e., s 1170

nedeni budur, sıradan insanların normal dünya görüşü kalıplarının yarattığı sınırları yıkmak ve bu sınırsızlıkla birlikte, üç katmanlı evren tasarımıdaki katmanlar arasında kolaylıkla dolaşabilmek.

Yörükân, ölüme bakışın yalnızca Şamanlar için olumlu bir anlam taşımadığını, aksine Türklerin genelinde ölmenin bir felaket olarak algılanmadığını vurgulamaktadır.⁹³ Öldükten sonra yaşamın devam ettiğine inanan Türkler, yaşamları boyunca öldürdükleri düşmanların da, göçtükleri diğer alemde kendilerine hizmet edeceklerine inandıklarından, ölüm hiçbir zaman bir son olarak görülmemekte, aksine yeni bir başlangıç olarak algılanmaktadır. Şaman'ın simgesel ölümü de, eski benliğinin ölmesi ile Şaman olarak yeni hayatının başlaması anlamına gelmektedir denilebilir.

Ölüp dirilen Şaman adayının, topluluğun usta Şaman'ından alacağı eğitim bu yeni hayatının ilk adımı olarak tanımlanabilir. Şaman'ın alacağı eğitim, birçok kaynakta “iki yönlü” olarak değerlendirilmektedir. Eliade bu yönleri; esrime ve gelenekler düzeyi olarak açıklar.⁹⁴ Walsh ise daha genel bir tanım yaparak, Şaman adayının hem teorik hem de pratik eğitim alması gerektiğinin altını çizer.⁹⁵ Bu iki yönlü eğitimin içeriği, nasıl isimlendirirsek isimlendirelim, her topluluk için aynıdır. Teoride ya da gelenekler düzeyinde, Şamanlık teknikleri, ruhların isimleri ve görevleri, kozmogoni mitleri, soyağacı, gizli dil gibi bilgiler aktarılırken; pratikte ya da esrime düzeyinde, rüyaların nasıl kontrol edileceği ve/veya ekstaz, esrime haline nasıl geçileceği ile bilgiler öğretilmektedir. Eğitimin sonunda her Şaman kendi boyuna ait dini inançları ve ayinlerin nasıl gerçekleştirileceğine dair bilgiyi edinmiş olur demek yanlış olmayacaktır. Genelde oldukça uzun süren bu eğitim sürecinin sonunda, Şaman yalnızca tanrılarla ve ruhlarla iletişim kurma becerisi kazanmakla kalmaz, ruhların üzerinde kontrol gücü de elde eder. Bu güce erişebilmek için de, ustası olan Şaman ile birlikte ayinlere katılmaya başlar. Ayini yönetecek olgunluğa erişip erişmediğine ise, ustası karar verir. Şaman Ayinlerinin türleri ve içeriği bir

⁹³ Ziya, Yörükân, a.g.e., s 61

⁹⁴ Mircae, Eliade, a.g.e., s 35

⁹⁵ Robert, Walsh, a.g.e., s 58

sonraki başlıkta inceleneceğinden, şimdilik Şaman'ın seçildikten ve eğitimini aldıktan sonra toplumda edindiği konumdan bahsetmekle yetineceğiz.

Şamanlık ile Oyunculuk arasındaki bağları araştırdığı çalışmasında Erhan Tuna da, Şaman'ın ne rahip ne de büyücü olarak değerlendirilemeyeceğinin altını çizmektedir.⁹⁶ Şaman ne rahiptir ne büyücü ancak hem rahiptir hem de büyücü diyebiliriz. Ruhlarla ilişkiye geçen ve onlara emirler verebilen, ateşi kontrol edebilen, evrenin üç katında da dilediği gibi dolaşabilen ve ayin sırasında girdiği vecd halini, ekstazı bile kontrol edebilen bir şahıs olarak, toplum içerisindeki yeri hem rahiplerin hem de büyücülerinki ile benzerlik göstermektedir. Rahiplerle benzerlik gösterir çünkü kozmogoni mitlerini bilen ve aktaran kişiler Şamanlardır, klanın inanç çerçevesini tam olarak bilen ve bu inançlar doğrultusunda gerçekleştirilmesi gerekenleri klana iletenlerdir. Büyücülerle benzerlik gösterirler çünkü ruhlarla yalnızca iletişime geçmezler aynı zamanda onlara hükmetme gücüne de sahiptirler, klanın iyiliği için hangi törenlerin ayinlerin gerçekleştirilmesi gerektiğini bilirler ancak bütün ayinlerde hazır bulunmaları gerekmez.

Kadim Türklerin Din anlayışını inceleyen Yusuf Reha Alp, özellikle Asya toplumlarının tasarımında belirli katmanların olduğunu ve bu katmanların da tıpkı Şamanizm inancındaki evren gibi, üçe ayrıldığını iletmektedir. Buna göre toplum, “yaşayanlar, sırra erenler ve ata ruhlar” olmak üzere üç tabakadan oluşmaktadır.⁹⁷ Şamanlar, sırra ermiş kimseler olarak kabul edildiklerinden, yaşadıkları topluma karşı büyük bir sorumluluk taşımaktadırlar. Ata ruhlar ve tanrılar ile iletişime geçebilen özel kimseler olan Şamanlar, bu üç katmanlı topluluğun ve üç katmanlı evrenin içerisindeki dengenin sağlanması ve aradaki iletişimin kesintisiz olması için çalışmaktadırlar ve topluluğun ve aynı zamanda soyun devamı, Şamanların çalışmalarının ne kadar başarılı olduğu ile doğrudan ilgili olduğundan taşıdıkları sorumluluk oldukça önemli ve büyüktür denilebilir.

⁹⁶ Erhan Tuna, Şamanlık ve Oyunculuk, Okyanus Yayıncılık, İstanbul, 2000 , s 13

⁹⁷ Yusuf Reha, Alp, Şamanizm Tasavvuf ve Ayahuasca “Kadim Türklerin Din Anlayışı”, Altıkırkbeş Yayın, İstanbul, 2019, s 74

Din olgusunun, insanoğlunun kendi ölümlülüğüne bir yanıt olarak ortaya çıktığından daha önce de söz edilmişti. İsmail Gezgin, dinin insan yaşamını yönlendiren bir rehber olduğunu ve bu nedenle de toplumsal hayatın düzenine müdahalesinin oldukça fazla olduğunu altını çizmektedir.⁹⁸ Dini inanış sistemleri bunu elbette “yasak, günah, sevap, helal, haram” gibi kavramlar üzerinden gerçekleştirmektedirler. Bu açıdan bakıldığında, özellikle tek tanrılı dinlerdeki din adamlarının (imamların ve/veya rahiplerin) toplumdaki konumu üzerinden Şamanların toplumsal konumunu değerlendirmek yanlış olacaktır. Tanrının varlığı ve öteki dünya kavramı, insanoğlunun yarattığı ilk yasa olarak görülebilmesine karşın, Şamanların toplumun inancını etkileme yetkileri oldukça sınırlıdır. Toplumda büyük saygı gören kimseler olsalar da, günlük hayatta, topluluğun içinde yaşayan herhangi bir bireyden çok farkları yoktur demek yanlış olmayacaktır.

Ziya Gökalp, Oğuzların dinini incelerken, din ile devlet işlerinin birbirinden çok da ayrılmadığı kanısına varır. Öyle ki, Türk boylarının beyleri hem siyasi hem de dini otoriteye sahiptirler, bu beylerin “dualarının dua, beddualarının beddua” olduklarına inanılmaktadır.⁹⁹ Atalar ve ata ruhları Türklerde çok önemli olduğundan, boy beyleri de, liderlik ettikleri boyun aynı zamanda dini kanaat önderi kabul edilirler. Bu beylerin yanında olan ve her ayine katılması gerekmeyen, ancak toplumun fiziki ve ruhani sağlığının korunması için ne yapılması gerektiğini bilmesi gereken kişilerdir Şamanlar. Yeri geldiğinde boyun beyinden önemli, yeri geldiğinde boydaki herhangi bir insandan farksızdırlar. Toplumda büyük saygı görmelerinin nedeni, ruhlarla iletişime geçen ve hatta onlara hükmedebilen “seçilmiş” kişiler olmalarıdır demek yanlış olmayacaktır. Üstün yanları yalnızca ayin sırasında ortaya çıkmaktadır, diğer zamanlarda normal insanlardan farksız yaşamaktadırlar¹⁰⁰, öyle ki beyin buyruğu ile düzenlenen her ayine katılma gibi bir zorunlulukları olmadığı gibi, kendilerine ihtiyaç duyulmayan hallerde hane halklarının bireysel dini yaşamlarının merkezinde de yer almamaktadırlar.

⁹⁸ İsmail, Gezgin, a.g.e., 29

⁹⁹ Ziya Gökalp, Türk Töresi, DEVLET KİTAPLARI, Ankara, 1976, s 63

¹⁰⁰ Ergun Candan, Türklerin Kültür Kökenleri, Sınır Ötesi Yayınları, İstanbul, 2011, s 147

Türk dininin etnolojisini inceleyen Harun Güngör de, Şamanların ya da Türkçe kullanımı ile Kamların toplumdaki yerinden bahsederken, toplum için neden önemli olduklarına da değinmiştir. Kamlar hem ailenin ve kabilenin ölümlerinden sonraki koruyucuları hem de dini inanç biçimlerinin şekillendiricisi olduklarından, toplumda farklı ve özel bir yere sahiptirler.¹⁰¹ Burada sözü edilen “şekillendiricilik” elbette, Şamanların çıktıkları üç boyutlu seyahatlerde, ruhlarla ve tanrılarla kurdukları iletişimin, sıradan göze görünmeyen aleme dair bilgilerin yine Şamanlar tarafından kabile halkına iletilmesi anlamını taşımaktadır. Bu iletim elbette, kabile üyelerinin tanrılar ve öteki dünyalar ile ilgili hayal gücünü ve inancısını biçimlendirmiştir. Ancak yine de Şamanlar, toplumsal hayatın ya da toplumsal dini yaşamın kontrol mekanizması veya hakimi sayılmamışlardır. Onlar hem dinin hem kültürün taşıyıcıları olarak, kabilenin refahı adına büyü, dua, ayin, kehanet gibi yeteneklerini sergilemekle yetinmişlerdir.

Günümüz yaşantısında da etkilerini gördüğümüz, her ailenin ve her bireyin kendilerine ait şahsi inançlarının olması, Bahaeddin Ögel’e göre, Şamanizm’den kalma bir gelenektir.¹⁰² Şamanist topluluklarda, her bir birey Şaman’ı çağırarak kendi kaderi ya da ailesi için, yaşama veda etmiş ataları için dua ve ayin talebinde bulunabilmektedir. Aile içinde kalan bu törenler, elbette ki klanın inançlarının çerçevesinde gerçekleştirilmektedir ancak tüm toplumu ilgilendiren durumlar haline getirilmemektedir. Aslında bugün de, tek tanrılı bir inanca sahip olmamıza rağmen, dini yaşama pratikleri, toplumun en küçük birimi olan aileler arasında ciddi farklılıklar göstermektedir. Temelde inanılan şey aynı olsa da, kişisel yaşamda bu inancı yaşatma gelenekleri farklılıklar gösterebilmektedir.

Şamanlar, toplumda kutsal, özel, farklı kişiler olarak yer edinmişlerdir. Bu özellikleri ile, toplumdaki diğer kişilerin kendilerine saygılı davranmalarının önü de açılmıştır. Öyle ki, Şamanlara saygısızlık yapılması “kötü” bir eylem olduğu kadar “kötülüğü çağırın” bir eylem olarak da kabul edilmektedir. Herhangi birinin Şaman’a saygısızlık yapması, onun bet duasını alması ve uğursuzlukların peşini

¹⁰¹ Harun, Güngör, Türk Din Etnolojisi, IQ Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul, 2012, s 34-38

¹⁰² Bahaeddin, Ögel, Türk Kültürünün Gelişme Çağları, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1971, s 149

bırakmaması anlamını taşımaktadır.¹⁰³ Şamanizm inancına göre, doğadaki tüm varlıkların bir ruhu vardır ve bütün bu ruhlar birbiri ile bağlantılıdır. İnsanların doğa ile olan uyumlarının kaybolmaması ya da kötü etkilerden korunması gibi ihtiyaçlarla ortaya çıktığını da savunabileceğimiz bu arkaik inanç biçiminde, Şamanların toplum içerisinde bu kadar önemli olmalarının nedenlerinden biri olarak, insanlar-doğa-tanrılar arasındaki uyumu ve dengeyi korumakla yine bu uyum ve dengenin kurucuları tarafından görevlendirilmiş kişiler olmaları da gösterilebilir.

Ölümü tecrübe edip yaşama devam eden, kendisini bu ölüp dirilme ritüeli ile bir nevi sıfırdan yaratan Şamanlar, yalnızca bu tecrübeleri ile bile kabilede ayrıcalıklı bir yer edinmektedirler. Anaerkil dönemde ortaya çıktığına inanılan Şamanizm ve Şamanlar ile ilgili dikkat çekici bir nokta daha vardır. Bayat'a göre, cinsiyet ile sınırlandırılmamış olan Şamanlık müessesinin ilk temsilcileri kadınlardır.¹⁰⁴ Buna gerekçe olarak gösterilebilecek olgular hem bu dinin ortaya çıkış dönemindeki toplumsallığın anaerkil bir yapıya sahip olması, hem de kadının yalnızca ilk Şaman değil aynı zamanda il atayı doğuran kişi olarak kutsiyet taşımasıdır diyebiliriz. Türklerin sosyo-kültürel hayatındaki kadının yeri ile ilgili ön bilgiler, ilk Şamanların kadın olmaları fikrinin altında yatmaktadır demek yanlış olmayacaktır. Prof. Dr. Özkul Çobanoğlu da, ilk kamların kadın olmalarının nedenini sosyo-kültürel yapı dışında, kadınların adet görme ve çocuk doğurma gibi, ilkel atalarımızın "mucizevi" bulduğu eylemleri rahatlıkla gerçekleştirmeleri ve bir anlamda büyümlü bir güce sahip olmaları olduğunu belirtmektedir.¹⁰⁵ Bazı Türk topluluklarında Şamanların giydikleri kostümlerin daha feminen bir yapıya sahip olmasının nedeni de, ilk Şamanın gücüne nail olma çabasıdır denilebilir. İlk Şamanların kadın olduklarının kabul edilmesinin nedenlerinden bir diğeri de elbette, kadınların ateş kullanımı ile mağaralarda ya da çadırlarda oluşturdukları toplum yapısı ve aile yaşantı biçiminin de mimarları olmalarıdır. Timur Davletov da konuyla ilgili "*Kadın evin, yani ocağın ve dolayısıyla ateşin koruyucusudur*"¹⁰⁶ diyerek kadının ilk Şamanlık görevinden

¹⁰³ Bahattin, Uslu, a.g.e., s 133

¹⁰⁴ Fuzuli, Bayat, Türk Kültüründe Kadın Şaman, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 2015, s 23-25

¹⁰⁵ . Özkul Çobanoğlu, Türk Dünyası Epik Destan Geleneği, Akçağ Yayınları, Ankara, 2015, s 119

¹⁰⁶ Timur, Davletov, a.g.e., s 172

sonra da, toplumda önemli bir konuma ve göreve sahip olduğunun altını çizmektedir. Özetlemek gerekirse, ilk Şamanların kadın olmasının dışında, Türk dünyasında Şamanlık, bugünkü tek tanrılı dinlerde olduğu gibi, cinsiyet ile sınırlandırılmamış bir ruhani liderlik anlamı taşımaktadır.

Cinsiyet ile sınırlandırılmamış olsa da, Şamanlarla ilgili belli bazı sınıflandırmalar mevcuttur. Bunlardan en önemlisi elbette ki “Ak ve Kara” ayrımıdır. Köy Seyirlik Oyunları’nda da gözlemlenen bu “ak ve kara” ayrımının, Şamanist topluluklardan kalma düalist anlayıştan ileri geldiğini söylemek mümkündür. Tıpkı iyi ve kötü tanrıların olması gibi, Şamanlıkta da, bu iyi ve kötü tanrılarla ya da ruhlarla iletişime geçme kabiliyeti olan farklı Şamanlar bulunmaktadır. Ak Şaman ile Kara Şaman arasındaki fark, Şamanların gerçekleştirdikleri ayinde taşıdıkları niyet değil, ayin esnasında iletişime geçebildikleri tanrılar ve ruhların hangileri olduğudur. Ak Şaman iyilik dolu olmayabileceği gibi, Kara Şaman da kötülük timsali değildir. Baldick bu ayrımın aynı zamanda gerçekleştirilen ayinlerin niteliğinde de yer aldığını ileri sürmüştür.¹⁰⁷ Yakutların ayinlerini inceleyerek, Ak Şamanlar ile Kara Şamanların katıldıkları ayinlerin farklılığından bahsetmiştir. Ak Şamanlar daha çok baharın gelişini kutlarken, evlilik törenlerinde ya da avın bereketi, hasadın bolluğu gibi ayinler ile ilgilenirken, Kara Şamanlar ise geleceği görme konusunda ve kötü ruhlarla iletişime geçerek onlara sunulacak kurbanları belirleme ve dolayısıyla kabilenin bu kötü ruhlardan korunmasını sağlamakla ilgilidirler. Dışarıdan bakıldığında, Ak Şamanların insanlara daha çok yardımcı olduğu veya insanlarla daha fazla iletişimde bulunduğu düşünülse de, her iki Şaman’ın amacı da kabilenin insanların ruhlar dünyası ile arasındaki dengeyi korumak ve onları korumaktır diyebiliriz. Ziya Gökalp de bu ayrımın, icra edilen ayinlerin niteliği ile ilgili olduğunu vurgulamaktadır.¹⁰⁸ Kara Şamanlar daha kasvetli ya da üzücü durumların gerektirdiği ayinleri icra ederken, hastalık veya ölüm gibi; Ak Şamanlar ise daha neşeli, sevinç içeren ayinlerin idaresini yürütmektedirler, doğum, evlilik ya da hasat gibi. Altay Şamanlığında, geç dönemde, özellikle 17. Yüzyıldan sonra böyle bir ayrımın varlığının görüldüğünü tespit eden Harun

¹⁰⁷ Julian, Baldick, a.g.e., s 94

¹⁰⁸ Ziya, Gökalp, a.g.e., s 80-81

Güngör de, bu ikili ayırım için benzer şeyleri söylemekte ve Ak ve Kara Şamanların iletişime geçtiği, kurban sunduğu tanrıların farklı olduğunu savunmaktadır.¹⁰⁹ Bu görüşe göre, Ak Şamanlar yalnızca gökteki ruhlara, Kara Şamanlar ise yalnızca yeraltındaki ruhlara kurban sunmaktadırlar. Elbette ki bu ak-kara düalizmi, tanrılar düzeyinde her Şaman toplulukta yer alsada, Şamanlar düzeyinde tüm kabilelerde geçerliliğini koruduğu söylenemez. Birçok Türk boyunda tek bir Şaman, gerçekleştirilmesi gereken bütün ayinleri yönetir ve kendisinden sonra Şaman olarak hizmet edecek kişinin eğitimini de üstlenir.

Şamanların eğitim süresi ya da eğitimlerinin başlama yaşı ile ilgili de kesin bir yargıda bulunmak pek mümkün görünmemektedir. Birçok araştırmacının ortaya koyduğu bilgiler derlendiğinde, Şaman adaylarının kendilerinden önceki Şaman'ın yanında ne kadar süre ile eğitileceği de boylara ve kültürlere göre farklılık göstermektedir. Bununla birlikte, Şaman adayının sahip olduğu yardımcı ruh sayısının ya da Şamanlık yeteneğinin ne kadar kuvvetli olduğunun da bu sürenin uzalıp kısalmasında etkin olduğunu söylemek mümkündür. Ergun Candan, bütün bu farklılıklara rağmen her bir Şaman adayının ortalama 4-5 yıl eğitimden geçmesi gerektiğinin altını çizmektedir.¹¹⁰ Bu da bugün alınan temel üniversite eğitimi kadar bir süreyi kapsayan eğitimlerin, günümüzde haftalık ya da aylık olarak verilen “Şamanik Yol, İçimizdeki Şaman vb” atölyelerinden çok daha ciddi ve yoğun olduğunu da göstermektedir. Şaman olmak için belirli bir süre eğitim gerekiyorsa da, Şamanlık eğitime başlamanın belirli bir yaş grubunu kapsadığından söz edemeyiz. Nitekim “okul çağı” gelen değil, “özel çağrısı” gelen bu eğitime nail olabileceğinden, Şamanlık eğitimi ancak ve ancak Şaman adayı özel ruhlardan çağrısını aldıktan, Şaman Hastalığı'na yakalandıktan sonra gerçekleştirilebilmektedir. Bununla beraber, Butanayev'in aktardığına göre Hongoray'ın nam salmış Şamanları, bir kam adayının faaliyetlerinin faydalı olabilmesi için en geç otuz yaşında çağrısını almış ve eğitimine başlamış olması gerektiğine inanmaktadırlar.¹¹¹ Bu, otuz yaşından sonra eğitim almanın olanaksız olduğu anlamına gelmemektedir; yalnızca bu yaştan sonra alınan eğitim ve

¹⁰⁹ Harun, Güngör, a.g.e., s 36

¹¹⁰ Ergun Candan, Türklerin Kültür Kökenleri, Sınır Ötesi Yayınları, İstanbul, 2011, s 146

¹¹¹ V. Yakovleviç, Butanayev, a.g.e., s 39

başlanılan Şamanlığın istenilen verimi verme olasılığının daha düşük olduğu anlamını taşımaktadır. İronik bir şekilde, bugünkü eğitim sistemimiz içerisinde yer alan birçok Güzel Sanatlar Fakültesi ve Konservatuar'da “oyunculuk” için bir üst yaş sınırı olması göz önüne alındığında; Şamanlığın yalnızca kendilerini değil kendilerinden sonra oyuncu olmaya çalışan postmodern dünyanın insanını bile etkilediklerini düşünmek olasıdır. Bugün de, otuz yaşını hatta yirmi beş yaşını geçmiş kişilerin, ne kadar eğitim alırlarsa alsınlar, oyunculuklarının daha erken yaşlarda eğitim alanlar kadar etkin olamayacağı görüşünün temelini Şamanlık olduğunu söylemek biraz ileriye gitmek olsa da, insan tabiatının, yaratıldığı günden beri neredeyse hiç değişmediği düşünülürse çok da uzak bir ihtimal gibi görünmemektedir.

Toplumda saygı duyulan ve çekinilen kimseler olan Şamanların ya da Kamların, maddi olanakları ile ilgili söylenenler, İslamiyet dönemi dervişleri için söylenenlerden farksızdır. Bütün “özel” oluşlarına ve Tanrı ile bağlarının kuvvetliliğine rağmen, Kamlar genellikle dünya malına düşkün olmayan, fakir kimselerdir. Dervişlerin “bir lokma, bir hırka” felsefesine yakın yaşadıklarını söylemek de mümkündür. Şamanlar, dünya malı ile aralarına mesafe koymaları ve bu şekilde yaşamaları gerektiğine inanmışlardır, bunu zorunluluktan yapmazlar.¹¹² Şamanlar için önemli olan, düzenledikleri ayinler sırasında yeteneklerini göstermek ve bağlı buldukları klanın ihtiyaçları doğrultusunda hareket ederek, deyim yerindeyse birer şarlatan olmadıklarını ispat etmektir. Ayinlerde başarısız olan Şamanlar bir süre sonra toplum tarafından kabul görmezler denilebilir. Burada gözden kaçırılmaması gereken bir nokta da elbette ki, Şamanların geçim kaynaklarının düzenlenen ayin sonrasında kendilerine verilen hediyeler olduğu gerçeğidir. Çoğu boyda, tanrılar ve ruhlar için kesilen kurbanların derisi, ayini gerçekleştiren Şaman'a verilmekte, ayinin düzenlenmesini dileyen ev sahibi arzu ederse Şaman'a farklı hediye ve ikramlarda da bulunabilmektedir.

Moğolistan'da kalıntıları olsa da devam eden inanç sistemlerinden biri olan Şamanizm ile ilgili yerinde araştırmalar yapan Yahya Taşkaya da, Şamanların toplum içindeki yerinden bahsederken, ne kadar önemli olduklarını

¹¹² Sadettin, Gömeç, a.g.m., s45

vurgular ve önemli işlerde kendilerine danışıldığının bilgisini iletir.¹¹³ Devlet katında da önemli bir konuma sahip olduklarını düşünebileceğimiz Şamanlar ile ilgili, farklı boylarda, farklı savaş hikayeleri de anlatılmaktadır. Bu hikayelere göre, Şamanlar üstün güçleri ve yağmur yağdırma becerileri ile, düşmanların bozguna uğratılması konusunda önemli bir yerde durmaktadırlar. Özellikle Orta Çağ Şaman memoraları incelendiğinde görülür ki, Şamanlar arasında ordu ile birlikte hareket eden ve karargahın hemen yanında yer alan “ordu şamanları” da mevcuttur. Askeri seferler esnasında hem savaşla ilgili kehanette bulunmak hem de doğaüstü yeteneklerini düşmana karşı kullanmak için yer alırlar. Bu Şamanlar ile ilgili en bilinen efsane, Butanayev’in aktardığı şekli ile “Sıgda ve Sıby” efsanesidir.¹¹⁴ Efsanenin anlatışına göre, Moğol Hanı’nın yanında bulunan Palomor-Kam isimli dokuz davullu, güçlü Şaman, düşman ordusuna fırtına göndermekle kalmaz, saklanan düşmanların yerlerinin tespit edilmesini de sağlar.

Şamanların yalnızca yaşamlarının değil, ölümlerinin de sıradan insanlardan farklı olduğuna inanılmaktadır. “*Eski Yakutların inanışlarına göre Şaman hiçbir zaman kendi eceliyle ölmez, ancak diğer Şaman ile olan savaşı sonucunda ölmektedir.*”¹¹⁵ Şamanizm inancına sahip tüm topluluklar bu şekilde bir inanca sahip olmasa da, Şamanların ölümü ve ölen Şaman’ın bedeni ile ilgili ritüeller her zaman diğer insanlarınkinden farklı kabul edilmektedirler. Şaman’ın ölümünün kendisinden başka yol açtığı şeylere olan inanç da kabileler arasında farklılık gösterse de, oldukça yaygındır. Örneğin, Teleüt Şamanlarında ölen kamın ruhu, yeni bir kam adayını bulana kadar serbest gezmekte ve erkek ya da kadın fark etmeksizin kam namzetini bulduğunda, onun ruhunu ele geçirerek kamlık yoluna sürüklemektedir.¹¹⁶ Yine Butanayev’in aktardığına göre Hakasların inancında, Şaman öldükten sonra onun sahip olduğu, hükmettiği yardımcı ruhların büyük bir kaos yarattıklarına ve bu kaosun aniden değişen hava olayları ile kendisini gösterdiğine inanılmaktadır.¹¹⁷ Bu inanış öylesine yaygındır ki, yalnızca Hakasların değil bölgede yaşayan Rusların da, ani hava değişimlerine verdikleri

¹¹³ Yahya, Taşkaya, Moğolistan’da Şamanizm, İkinci Adam Yayınları, İstanbul, 2020, s 14

¹¹⁴ V. Yakovleviç, Butanayev, a.g.e., s 28

¹¹⁵ Gavrül Vasilyeviç, Ksenefontov, a.g.e., s 81

¹¹⁶ Nadejda, Petrovna, Direnkova, Altay ve Teleüt Türklerinde Şamanizm, Çev: Atilla Bağcı, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü, Ankara, 2014, s 15

¹¹⁷ V. Yakovleviç, Butanayev, a.g.e., s 61

ilk tepkinin “bir yerlerde bir Şamanın öldüğü”nün söylenmesi olduğu da anlatılan hikayeler arasında yer almaktadır. Aynı şekilde, göç eden eski Şaman’ın yerine yenisi geleceği zaman da havada ani değişimler ve fırtınalar gözlemlenmektedir denilebilir. Netice olarak bir Şaman’ın ölmesi de doğması da, o Şaman’ın hizmet ettiği topluluğun ya da kabilenin başına gelen önemli olaylardan birisidir demek yanlış olmayacaktır. Nitekim Şaman, döneminin önemli figürlerinden birisidir ve toplum içinde önemli bir yer işgal etmektedir. Örneğin Yakutlar da, iyi yani kutsal Şaman doğduğunda akrabalarının zenginleşeceğine ancak kötü ruhlu bir Şaman dünyaya geldiğinde ise, akrabalarının yaşamını kaybedeceğine inanmaktadırlar.¹¹⁸ Bütün bu inanışlar aslında, Şaman’ın bir toplum ya da topluluk için ne kadar önemli olduğunun göstergesidir. Şaman’ın gerek doğumu gerek yaşamı gerekse de ölümü, o topluluk için önemli bir dönüm noktasını işaret etmektedir.

Fuzuli Bayat, Şamanların “*bakan değil gören*” kişi olduklarının üzerinde durmaktadır.¹¹⁹ İnsanoğlunun ilk dönemlerinde topluca gerçekleştirilen ayinler, kutsal dünya ile tüm insanların bir bütün olması gibi düşünceler geride bırakıldıktan sonra, var olan kutsallıklarını devam ettirebilen ve diğer dünya ile iletişimi kesilmeyen kimselerdir Şamanlar. Bir nevi iki dünya arasında iletişim sağlayan, Bayat’ın deyimiyile “medyatör” olan ve insanların maddiyat ile maneviyat arasında sıkışıp kalmasını engelleyen, kozmik bilgiye sahip kişilerdir. İslamiyet’te “gönül gözü açık” ya da “ermiş” olarak kabul edilen kimselerin kerametleri incelendiğinde, “kutsiyetle özel ilişkisi olan insan” anlayışının biçim değiştirdiğini ancak asla yok olmadığını anlamak da mümkündür. Kolektif olarak gerçekleştirilen eylemler ve ayinler, artık yalnızca bir kişinin (ya da kişilerin) sorumluluğundadır. Elbette Şamanlar bu konuda tamamen yalnız bırakılmış değillerdir, nitekim; geleneksel olarak da olsa, hep birlikte ayine katılma anlayışının kalıntıları hala gözlemlenmektedir. Burada birlikte katılımdan anlaşılması gereken, birçok araştırmacının düştüğü yanılginın aksine, birlikte ekstaz haline geçmek değildir. O hal ve o halde yapılan yolculuklar artık yalnızca Şamanların tekelinde yer almaktadır. Topluluğun diğer üyelerinin ayinlere

¹¹⁸ Gavrül Vasilyeviç, Ksenefontov, Yakut Şamanlığı, s 89

¹¹⁹ Fuzuli, Bayat, Ana Hatlarıyla Türk Şamanlığı, s 20

katılımı, daha çok sessel olarak gerçekleşmekte ve Şaman'a yardım amacı taşımaktadır.

Şamanların genel olarak toplumla ve o toplumu oluşturan bireylerle ilişkileri, kendilerine saygı duyulması ve özel ihtimam gösterilmesi ile sınırlı değildir. Bugünden baktığımızda bizim için pek de bir anlam ifade etmeyen Şaman ve eylemi, ilkel atalarımız için yaşamın merkezinde yer almaktaydı demek yanlış olmayacaktır. Hatta bu merkez öylesine güçlüdür ki, Şamanların bir anlamda peygamber yerine koyuldukları da düşünülebilir. Nitekim Ksenefontov da, “*Şamanlar eski devirlerde sadece seçilmiş önder peygamberler değil... “taçlanmış tanrılardır”*”¹²⁰ diye belirterek, Şamanların ilk ortaya çıktıkları ve hüküm sürdükleri yüzyıllar boyunca, ait oldukları topluluk için ne anlam ifade ettiklerini oldukça açık bir şekilde özetlemiştir.

Değişmeyen tek şeyin değişimin kendisi olduğunu kabul ederek araştırmamıza devam ettiğimizde, Şamanların topluluk içerisindeki konumlarının da, Şamanlara olan güven ve inancın da eskisi gibi olmadığını söylemek mümkündür. Oysa, bin yıldan fazladır tarih sayfasında yer alan Şamanizm inancının memoraatları incelendiğinde görülür ki, ilk Şaman da tıpkı bir peygamber gibi, Tanrı tarafından görevlendirilmiş, insanlara yardım etmesi için yeryüzüne gönderilmiştir.¹²¹ Bu değişimin birçok sosyolojik ve ideolojik nedeni olmakla birlikte, değişen dünyanın ve değişen din anlayışının bir ürünü olarak kabul etmek de mümkündür. Şamanların yaşantısında değişmeden kalan belli başlı olgular bulunmaktadır ki bunlar; “çağrı alma”, “şaman hastalığı” ve “ayin” olarak sıralanabilir. Şamanizm’in merkezinde duran Şamanlık, kendisini en çok “ayin” gerçekleştirirken göstermektedir. Zira, ayinler dışında Şamanların, kabilenin diğer insanlarından farklı olmadığı birçok araştırmacı tarafından ortaya konmuştur. Bu ayinlerin içeriği kesin olarak bilinmemekle birlikte, gerçekleştirilen araştırma çalışmaları ve gözlemlerden ortaya çıkan sonuçlar, bu ayinlerin genel çerçevesi ve sanat ya da tiyatro sanatı ile olan ilişkisi hakkında bilgi edinmemize yardımcı olmaktadır. Bu nedenle bir sonraki başlıkta, Şaman

¹²⁰ Gavrüil Vasilyeviç, Ksenefontov, Yakut Şamanlığı, s 25

¹²¹ Fuzuli, Bayat, Türk Şaman Metinleri – Efsaneler ve Memoraatlar, Ötüken Neşriyat, Ankara, 2005, s 22

ayinlerinin neler olduğu ve bu ayinlerin nasıl gerçekleştirildiği üzerinde durulacaktır.

1.3. ŞAMAN AYINLERİ

Őamanizm denilince ilk akla gelen, özellikle postmodern dűnyanın insanı için, hastalıklardan kurtulmak ya da ruhsal Őifa bulmak adına gerçekleřtirilen ayinler olmaktadır. Buna karřılık, bűtűn bir Őamanizm tarihi ve farklı cođrafyalardaki Őamanizm uygulamaları arařtırıldıđında gűrűlecektir ki, Őamanların dűzenledikleri ayinler “hastalık sađaltma” ile sınırlandırılmamıřtır. Dođa ile savařımının bir sonucu olarak, kendisini dođanın bir parçası olarak gűrme yolunu seçen insanođlunun, sahip olduđu inanç sistemi içerisinde dođa ile uyumlu olarak hareket etmeye çalıřması da elbette ki kaçınılmaz olacaktır. Bununla sűylenmeye çalıřılan Őey, mevsim dűnűřleri, dođal afetler vb. gibi olaylarda, Őaman’ın, sahip olduđu özel gű ile, insanların dűnyasındaki dengeyi yeniden kurmak için de ayin yaptığı gerçeđinin akıldan çıkarılmaması gerektiđidir.

Ana hatlarıyla bakıldıđında, Prof. Dr. Abdűlkadir İnan’ın özellikle Tűrk Őamanizm’inde ayinlerin iki bűlűme ayrıldıđı konusundaki fikirleri¹²², ayinler ile ilgili ortak noktaları belirlememiz açısından faydalı olacaktır. Őamanizm’in gűrűldűđű hemen hemen tűm cođrafyalarda olduđu gibi Tűrklerde de, dođanın dűngűsel zamanlarında gerçekleřtirilen (mevsim geçiřleri, hasat zamanları vb) ayinler ve özel durumlarda yapılan ayin ve tűrenler yer almaktadır. Özel durumlardan kasıt olarak genelde “hastalık”lar akla gelse de, birinin vefat etmesi, avın bereketi, boyun refahı, bir sonraki yılın tahmini, yeni dođumlar gibi birçok özel durum, Őaman tarafından yűnetilen bir ayin gerçekleřtirilmesine neden olarak gűsterilebilir. Őamanları Őifacılarla karıřtırmak ve yalnızca bireylerin hastalıklarını iyileřtirmek için ayin dűzenlediklerini varsaymak, Őamanizm’in hem yanlıř anlařılmasına hem de din deđil bir “hekimlik pratiđi” olarak algılanmasına neden olmaktadır demek yanlıř olmayacaktır.

¹²² Abdűlkadir, İnan, a.g.e., s 46

Şamanizm'in bir din olarak kabul edilmemesine neden olduğunu tahmin ettiğimiz bir diğer konu elbette, ayinler ya da ibadetler için özel bir "tapınak" dikme geleneğine sahip olunmayışıdır.¹²³ Genellikle yüksek yerlerin ya da kutsal kabul edilen ormanların ayinler için seçildiği birçok araştırmacı tarafından ortaya konmuş olsa da, Şamanizm'de yurt içinde (çadır içinde) yapılan ayinler dışındaki tüm ayinler, doğada gerçekleştirilmektedir. Ayinlerin niteliğinin iki temel noktada birleştirdiğinden daha önce söz etmiştik, yılın belli dönemlerinde gerçekleştirilen dini merasimler ve ihtiyaç duyulan anlarda gerçekleştirilen ayinler. Özellikle yaz aylarında gerçekleştirilen ayinler, toplu katılımın gerçekleştiği ve tanrılara kurban sunulan ayinler olarak karşımıza çıkmaktadır. Yörükan, eski Türklerde bu ayinlerin özellikle Mayıs ve Haziran aylarında gerçekleştirildiğini belirtirken, sürelerinin de en az üç hafta olduğunu üzerinde durmaktadır.¹²⁴ Böylesine uzun ve kapsamlı ayinlerin içeriğinde, yalnızca transa geçerek dans eden bir Şaman olduğunu varsaymak, konuya kısır bir bakış açısıyla yaklaşmaktan başka bir şey değildir.

Türk Şamanizm'i ile ilgili ilk çalışmaları gerçekleştirdiğine inanılan Radloff ise, Şamanın gerçekleştirdiği eylemlerden bahsederken yalnızca kurban sunusundan ya da hastalıkların sağaltılmasından değil, rica ve şükran dualarının yönetiminden evin ölümlerinin ruhundan temizlenmesine kadar geniş bir yelpazede olduğunu ortaya koymuştur.¹²⁵ Havayı ya da avın nasıl geçeceğini önceden bilebilen bir kahin, hastaların şifa bulmasını sağlayan bir doktor, tanrılarla insanlar arasında iletişimi sağlayan bir uzman, evrenin üç farklı katını da dilediği zaman dolaşabilen bir seyyah olarak Şamanların gerçekleştirdikleri ayinlerin içeriği, ulaşılmak istenen hedefe göre değişmektedir. İçerik ve içerikte kullanılan dualar değişse de, Şaman ayinlerinin belli başlı bazı ortak noktaları bulunmaktadır.

Şaman ayinleri ile ilgili olarak ilk söylenmesi gereken şeylerden bir tanesi, nasıl ki inanç katında boylar ve/veya klanlar arasında birtakım farklılıklar var ise, ayinlerle ilgili olarak da benzer farklılıkların mevcut olduğudur. Bunun en önemli

¹²³ Timur, Davletov, a.g.e., s 123

¹²⁴ Yusuf Ziya, Yörükan, a.g.e., s 43-44

¹²⁵ Wilhelm, Radloff, a.g.e., s 34

nedeni, her oymak ve budunda, tanrılar panteonunun ya da ilk atanın bire bir aynı olmaması olarak düşünülebilir. Ancak dikkat çekilmesi gereken nokta, aynı boy içerisindeki Şamanların bile düzenledikleri ayinler açısından birbirlerinden ayrılıyor olmalarıdır. “Her şaman kendisini himaye eden ruhların, ataların, tanrıların ilhamına tabidir. Diğerlerini taklit etmez.”¹²⁶ Şamanların bireysel olarak kendilerine hizmet eden veya kendilerini koruyan ruhlara sahip olmaları, ayinlerin biçiminden ziyade içeriğini etkilemektedir kuşkusuz. Ana hatlarıyla ayinlerin amacı aynı olduğundan, izlediği gidişatın da aynı olduğu düşünülebilir. Ancak her Şaman kendi ruhları ile bir yolculuğa çıktığından, ruhların yardım etme şekli ve yolculuğun gidişatı bu ruhların karakterine bağlı olarak değişmektedir denilebilir. Hatta, en güçlü Şaman’ın, en kuvvetli yardımcı ruha sahip olan Şaman olduğu inancı da, Şamanizm’in görüldüğü topluluklarda ortaktır demek mümkündür.¹²⁷ Nitekim Şamanlar, sahip oldukları koruyucu ruhlara göre yeni yetenekler ve özellikler kazanmaktadırlar, bu durum da onların hangi konularda daha kuvvetli olduğunun belirginleşmesine yardımcı olmaktadır denilebilir.

Şamanlık ve Şamanizm’in içerdiği semboller üzerine araştırma yapan Mihaly Hoppal da, avcı-toplayıcı kabilelerin evrensel değerleri göz önünde bulundurulduğunda, bütün ayinlerin bir şarkı ve bir anlatım içerdiğinden bahsetmektedir.¹²⁸ Ayinlerin kabilenin tüm üyelerinin toplu katılımı ile başladığı ve zaman içerisinde bu ayinleri yöneten “özel” veyahut “seçilmiş” kişilerin ortaya çıktığı fikrini kabul edersek, şarkı ve dansın topluluğun bir bütünlük hissetmesine neden olan evrensel eylemlerden birisi olduğundan, bu ayinlerin temel motiflerinden biri olarak kaldığını düşünmek oldukça mümkündür. Şarkı söylemek ve dans etmenin ne kadar uyum gerektiren eylemler olduğu da göz önünde bulundurulursa, Hoppal’ın dikket çektiği evrensellik ile birlikte, Şaman ayinlerinin ortak noktalarının en çok “şarkı” ve “anlatı”da birleştiğini söylemek yanlış olmayacaktır.

¹²⁶ Yusuf Ziya, Yörükân, a.g.e., s 52

¹²⁷ Wilhelm, Radloff, a.g.e., s 132

¹²⁸ Mihaly Hoppal, Şamanlar ve Semboller: Kaya Resmi ve Göstergebilim, YKY, İstanbul, 2013, s 90

Seçilmiş insan olan Şamanlar'ın, tanrılarla ve ruhlarla kurduğu iletişim de ayinlerin temel ortak özelliklerinden birisidir. Gökte yaşayan ya da yeraltı dünyasına hükmeden tanrılarla iletişim kurmak gibi zorlu bir göreve sahip olan Şaman, ayinin yapılma nedeni ne olursa olsun bir yolculuğa çıkar ve bu yolculuk esnasında karşılaştığı ruhlar ile başına gelenleri, ayine katılanlara anlatır. Ayinlerde yer alan “anlatı” ortaklığı, bu yolculuklar ekseninde değerlendirilmelidir. Alekseyev'e göre, Şaman yolculuğu esnasında çeşitli ruhların yanında dinlenir, onlardan yardım ister ve aldığı yanıtları topluluğu ile paylaşarak onlara çeşitli kurbanlar sunar.¹²⁹ Bu anlatı ortaklığının temelinde merkeze dönme arzusunun yattığından bahsetmek de mümkündür. Muharrem Kaya, özellikle av ayinlerinde, ilk hayvanın nasıl ve neden yaratıldığının anlatılmasının avı bereketli kılacağı inancının varlığından söz ederken¹³⁰ bu merkeze dönme eylemine de gönderme yapmaktadır denilebilir. Mitolojiyi oluşturan bu “ilk hikaye”leri bilmek ve bu bilginin devamlılığını sağlamak da Şamanların görevleri arasındadır. Bu sayede insanoğlu kendisini yaratanlar ile arasındaki iletişimi ve minnet duygusunu aralıksız olarak devam ettirebilmektedir.

Edward Tylor tarafından dinin en ilkel formu olarak nitelendirilen¹³¹ Şamanizm inancı, bugün yaygın olan tek tanrılı dinlerin aksine belirli bir ibadet yerine sahip olmadığı gibi belirli bir ibadet saatine ya da gününe de sahip değildir. Ayinlerin belirgin olan mevsim değişimleri dışında yapılma günleri ya da saatleri kesin ve net çizgilerle belirlenmemiştir, daha çok ihtiyaç halinde düzenlenirler.¹³² Ne zaman ve ne için düzenlenirse düzenlensin, Şaman ayinlerinin bir başka ve önemli ortak noktası elbette Şaman'ın “trans” ya da “ekstaz” haline geçmesi ve bu halde iken ruhlarla iletişim kurmasıdır.

Erken dönemde antropologlar, Şaman'ın ruhlarla olan eşsiz iletişimlerini karşısında şaşkınlığa uğramış ve Şaman'ın ruhlar tarafından bir tür ele geçirilme

¹²⁹ Nikolay Alekseyeviç, Alekseyev, a.g.e., s 47

¹³⁰ Muharrem Kaya, Mitolojiden Efsaneye “Türk Mitolojisinin Türkiye'deki Efsanelerde İzleri”, Bağlam Yayıncılık, İstanbul, 2015, s 20

¹³¹ Shamanism: An Encyclopedia of World Beliefs Practices and Culture, Derleyen: Mariko Namba Walter- and Eva Jane Neumann Fridman, s 20

¹³² Timur, Davletov, a.g.e., s 193

yaşadığı kanaatine varmışlardır.¹³³ Ancak elbette, Şamanların ruhlar tarafından kontrol edilmedikleri, aksine Şamanların ruhları kendi istek ve arzuları için bir parça da olsa kontrol altında tuttıkları zaman içerisinde anlaşılmiştir. Kabilenin devamlılığı için gereken bu ayinlerde Şaman'ın büründüğü “esrime” hali, birçok araştırmacının Şamanizm'i bir tür “büyüsel pratik” ya da “büyücülük” olarak adlandırmasına neden olmuştur denilebilir. İşte bu ekstaz hali, ayinin tümünü kapsamasa da, tüm Şaman ayinlerinde ortak olan en önemli durum olarak karşımıza çıkmaktadır.

Michel Perrin de bu esrime ya da trans halinin gördüğü ilgi üzerinden, transa girmenin ne anlama geldiğini araştırırken, günlük dilde kelimenin ne anlama geldiği üzerinden yola çıkmaktadır. Buna göre günlük dilde, trans sözcüğü daha çok aşırı hareketlilik ya da taşkınlık için kullanılmaktadır.¹³⁴ Türk Dil Kurumu da, trans halini, transa geçmek olarak tanımlamakta ve bu tanımı da “*içinde bulunduğu ortamdan başka bir dünyaya geçmek*”¹³⁵ olarak açıklamaktadır. Şamanların ayin esnasında girdikleri hal ve durum için, genel itibariyle iki kelime kullanılmaktadır. Trans ve esrime. Perrin, transın hareketliliği esrimenin ise durgunluğu belirttiği üzerinde durmaktadır. Mircae Eliade'ın Şamanizm'i bu trans ve esrime halleri üzerinden tanımlaması, Şamanizm araştırmalarının önünü açsa da, konu ile ilgili kafa karışıklığının da oluşmasına neden olmuştur demek yanlış olmayacaktır. Merkezinde trans ve esrime yer aldığı zaman, birçok araştırmacı bunun biyolojik bir hastalık (örn: epilepsi) ya da iklimsel bir rahatsızlık olma ihtimali üzerinde durmuş ve Şamanizm'in dini niteliğinin arka planda kalmasına neden olmuşlardır. Oysa burada özellikle dikkat çekilmesi gereken nokta, Şamanların bu trans haline “diledikleri” gibi girip çıkabiliyor ve bu trans halini kabilenin iyiliği ve refahı için kullanabiliyor olmalarıdır. Bu noktada, ekstaz halinin Şamanizm'in tanımlanmasındaki tek öge olarak algılanmasına neden olmuş olsa da, Eliade'ın söylediği gibi Şamanlar “*kutsallıkla daha dolaysız bir ilişki*”¹³⁶ kurma yeteneğine sahip kişiler olduklarını belirtmek önem arz etmektedir. Ve bu dolaysız ilişkiyi, ayinler esnasında ortaya

¹³³ Roger, Walsh, a.g.e., s 292

¹³⁴ Michel, Perrin, a.g.e., s 52

¹³⁵ <https://sozluk.gov.tr/> ; Erişim Tarihi: 12.01.2021

¹³⁶ Mircae, Eliade, a.g.e., s 58

koyarak, kendi denetlemeleri dahilinde, evrenin katları arasında yolculuk yapmak ve/veya tanrılarla iletişim kurmak için kullanılmaktadırlar. Unutulmaması gereken önemli bir detay da, insanlığın ilk çağlarında, zaman içerisinde Şaman'a özgü olan bu kutsallıkla dolaysız ilişki durumunun, tüm insanlar için geçerli olduğudur.

Kültürler arasındaki farklılıklar, kadim kültürlerin ve inanış biçimlerinin anlaşılmasında, araştırmayı gerçekleştiren modern insanın kalıplarının etkisinde kalmaktadır. Bu nedenle Şamanizm inancında yer alan bu trans hali, dini bir ibadet şekli olarak değil "büyücülük" olarak algılanmaktadır. Walsh'ın da belirttiği gibi Batı'nın tek tanrılı kültüründe yetişmiş laik zihinsel yapıya sahip insanların, Şamanizm içerisinde yer alan "ruhlarla konuşma ve/veya birleşme" gibi bir olgunun gerçekliğine inanmasını beklemek pek mümkün değildir.¹³⁷ Oysa bu kültür içinde yaşayan insanlar için tam tersi geçerlidir, ruhlarla iletişime inanmamak ya da onların varlığını yadsıyarak yaşamak anlamsız ve garip karşılanmaktadır. Yusuf Reha da, esrime tekniğinin Şaman'ın ruhunu başka dünyalara taşınması için gerekli bir yöntem olduğunu vurgularken, bu tekniği kullanarak ruhlar alemine giren Şaman'ın ancak ve ancak onlardan biri haline gelmesiyle tedaviyi gerçekleştirebildiğinden bahsetmektedir.¹³⁸ Bir diğer deyişle, ruhlar alemindeki bir dengesizlikten kaynaklanan kötü durumun tedavisi ya da kuraklığın, avın bereketsizliğinin vb. nedenlerinin öğrenilmesi için, Şaman'ın bu alternatif gerçeklik durumuna geçmesi ve ruhlar alemiyle iletişim kurabilmek için biçimsizleşerek onlardan biri haline gelmesi gerekmektedir de denilebilir. Nitekim sebebi ne olursa olsun gerçekleştirilen ritüelin amacı, ruhların gönlünü hoş tutmak ve boyun/klanın refahının devamlılığını sağlamaktır. *"Şamanizmde olan ritüellerin çoğu ruhları memnun etmek, onları hoş tutma amacıyla ortaya çıkmıştır."*¹³⁹

Özel durumlarda gerçekleştirilen ayinler ile ilgili belirli bir gün ve saat olmamasına karşılık, saha araştırması yapan araştırmacıların çoğu, bu ayinlerin genellikle akşam saatlerinde yani güneş battıktan sonra gerçekleştirildiğini kayda geçirmişlerdir. Direnkova, ayinin mutlaka ateşin yandığı bir ortamda hayata

¹³⁷ Roger, Walsh, a.g.e., s 90

¹³⁸ Yusuf Reha, Alp, a.g.e., s 118

¹³⁹ Yahya, Taşkaya, a.g.e., s 47

geçirilmesi gerektiğini bu nedenle de ayinlerin genellikle geceleri düzenlendiğini belirtmektedir.¹⁴⁰ Şamanizm’de kutsiyet atfedilen “ateş” ve “ocak” mefhumları özellikle ayinlerde kendisini göstermektedir. Yörükân, ateşe duyulan hürmetin diğer doğa elementlerine duyulan saygıdan çok daha derin olduğunu altını çizmektedir.¹⁴¹ Bugün de kullandığımız “ocağın tütmesi” deyiminin merkezi olan bu inanışın, ayinlerin yapılış saatini belirlediğini düşünmek mümkündür. Nitekim ayin başladığında Şaman öncelikle mukaddes olan ateşi kullanarak kullanacağı malzemeleri tütsülemektedir. Türklerde genellikle “alas” ya da “alaslama” adı verilen bu uygulama hem ritüelistik bir temizleme sağlamakta hem de tütsüleme kullanılan farklı otların kokusu ile Şaman’ın sahip olduğu koruyucu ruhların cezbedilmesi hedeflenmektedir.¹⁴² Şamanist inanca göre ateşin kutsal olmasının en önemli nedeni, her şeyi temizleyecek güce sahip olduğuna inanılmasıdır. Kötü ruhları kovma gücü ateşe mahsustur. Abdülkadir İnan, bu inanç doğrultusunda VI. yüzyılda Batı Gök Türk hakanına ziyarete gelen Bizans elçilerinin ateşin ortasından yürütülerek, hakanla görüşmeden önce kötü ruhlardan arındırılmak istediklerini de aktarmaktadır.¹⁴³ Bugün hala dilimizde yer alan “alazlamak” teriminin kökeninin bu temizleme töreni olduğunu ileri sürmek hiç de yanlış bir bakış açısı olmayacaktır.

Hemen tüm kabilelerde ortak olan bir başka ayin geleneği ise, her Şaman’ın kendine ait, özgün bir kostüm ile ayini gerçekleştiriyor olmasıdır. Bunun yanında Şamanlar, yardımcı aksesuar olarak davul ya da kopuz gibi müzik aletleri de kullanmaktadırlar. Diğer insanlardan farklı oluşları ya da hangi açıdan üstün oldukları ayin sırasında ortaya çıkan Şamanlar¹⁴⁴, giydikleri kostüm ile de ayine katılan diğer insanlardan ayrılmaktadırlar. Her Şaman’ın kendisine özel bir kostümü ve aksesuarları bulunmaktadır. Bu aksesuarların başında elbette ki “davul” gelmekte, bazı kabilelerde “başlık” da önemli parçalar arasında kabul edilmektedir. Şaman ancak ve ancak kostümünü giyip davulunu çalmaya

¹⁴⁰ Nadejda, Petrovna, Direnkova, a.g.e., s 31

¹⁴¹ Yusuf Ziya, Yörükân, a.g.e., s 63

¹⁴² V. Yakovleviç, Butanayev, a.g.e., 145

¹⁴³ Abdülkadir, İnan, Eski Türklerin Dini, s 43

¹⁴⁴ Ergun, Candan, a.g.e., s 147

başladığı anda Şaman olarak kabul edilmektedir, o anda diğer insanlardan ayrılmakta ve ayinin yöneticisi olarak görev yapmaktadır da denilebilir.

Şamanların kullandıkları her şey, gerçekleştirdikleri ritüellerde hayata geçirdikleri eylemler gibi özel bir anlama sahiptir. Giydiği elbiseden kullandığı davul, şapka ve hatta zaman zaman aynaya kadar uzanan tüm aletler, Şaman eğitimini tamamlayıp ayin yapabilecek kıvama geldiğinde, koruyucu ruhlarının isteklerine göre özel olarak yapılmaktadır. Burada ruhların isteğinin göz önünde bulundurulma nedeninin, Şaman esrime halinde onlarla iletişime geçeceğinden, bu iletişimin sağlıklı ilerlemesini ve ruhların gönlünün hoş edilmesini, Şaman'ın ruhlar aleminde kabul görmesini sağlamak olduğunu düşünmek de mümkündür. Moğol Şamanlarını inceleyen Yahya Taşkaya, Şamanların kostümlerinin bir nevi zırh görevi gördüğünü iletmektedir.¹⁴⁵ Ruhların arzusuna göre dikilen ve üzerinde kabilenin/klanın kozmogonisine ait izler ile Şaman'ın koruyucu ruhlarına ait simgeler taşıyan kostüm ve davul gibi kullanılan aletler, Şaman'ın gerçekleştireceği spiritüel yolculuk esnasında korunmasını sağlamaya yöneliktir.

Butanayev de, P. Tijnov'dan aktardığı bilgiler ile, Hakas Şamanlarının kullandıkları elbise ve şapka gibi giysilerinin üzerinde bulunan şeritlerden bahseder. Ne kadar çok şerit varsa o kadar çok ruh ile iletişim kurulabilmektedir.¹⁴⁶ Bu şeritlerin çokluğu elbette, Şaman'ın sahip olduğu yardımcı ruh sayısı ile birlikte ne kadar güçlü olduğunun da bir göstergesi olarak kabul edilmektedirler. Şeritler dışında, Şamanları diğer insanlardan ayıran bir özellik olarak ise özel tasarım takı/kolye vb. (*pos monçih*¹⁴⁷) kayda geçmiştir. Farklı renklerdeki boncuklardan oluşan bu takıların daha sonra özellikle eski Türkler tarafından kullanılmaya başlanan ve bugün de halk inançları arasında yerini koruyan “nazar boncuğu” anlayışının temeli olduğunu düşünmek de oldukça mümkündür. Şamanizm'in ortak noktalarından biri olarak kabul edilebilecek bu “yardımcı ögeler”, kültürden kültüre, kabileden kabileye farklılık gösterebilir de, ana hatları ile varlıkları ve amaçlarının benzer olduğu aşikardır,

¹⁴⁵ Yahya, Taşkaya, a.g.e., s 83

¹⁴⁶ V. Yakovleviç, Butanayev, a.g.e., s 99

¹⁴⁷ a.g.e., s 101

hepsi de “yeryüzünde kabul edilebilir bir model olarak bulunan bir semboller bütünüdür parçalarıdır”.¹⁴⁸

Her ne kadar her Şaman’ın ayin için kullandığı kostüm ve aletler belli noktalarda ayrılıp, ana hatlarda birleşiyor olsa da, birçok araştırmacıya göre; ayinin yürütülebilmesi için bu araçların hepsinin aynı anda tamamının bulunması gerekmemektedir.¹⁴⁹ Burada önemli olan, elbisesinde ya da başlığında veya ayakkabısının bazı detaylarında eksik olup olmadığı değil, Şaman’ın trans haline geçerken kullandığı davul ya da kopuzun ayinde yer alıp almamasıdır. Kostümsüz ayin yöneten Şamanlara rastlanmış olsa da davulsuz ya da kopuzsuz ayin yapan Şamanlara rastlanmamaktadır. Davul, tokmak ya da kopuzun Şaman ayininin en önemli ögesi olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Davulun bu kadar önemli olmasının birçok nedeni vardır ve bu nedenler de kültürden kültüre ufak farklılıklara sahip olsalar da, ana hatları ile hemen her kabileden ayındır denilebilir. Fuzuli Bayat, gerçek Şaman’ın kim olduğundan bahsederken davulun ya da kullanılan diğer müzik aletlerinin yardımı ile dua okuyabilen, dans edebilen ve elbette ki esrime haline ulaşarak kozmik seyahate çıkan kişi¹⁵⁰ olduğundan bahsetmiş ve “müziğin” ne kadar önemli olduğunun da altını çizmiştir.

Eski Çin kaynaklarında da, davulun Türkler tarafından arkaik çağlardan beridir kullanıldığına dair kayıtlara rastlamak mümkündür.¹⁵¹ Bu anlamda, Şamanların en uzun süredir ve en sık kullandığı yardımcı araç olarak “davul”u belirlemek mümkün görünmektedir. Davulun özelliği müzik ve ritim oluşturması ile sınırlı değildir elbette. O aynı zamanda Şaman’ın kozmik seyahati esnasında bazen bir kayık, bazen bir at bazen de bir kaza dönüşmekte ve Şaman’ın yolculuğunu kolaylaştırmaktadır. Bütün bunları gerçekleştirebilmesi için de davulun “sıradan” bir davul olmaması gerekmektedir. Davulun nasıl hazırlanacağı ve nasıl kullanılacağı bilgisini de Şaman, atalarından ya da ata ruhlarından¹⁵² almaktadır. Davul ritim yaratarak Şaman’ın esrime haline gelmesini sağlamanın

¹⁴⁸ Donald, F. Sander, Steven, H. Wong, Kutsal Miras Yılanın Biri Beni Şaman Yoluna Çağırıyor, Şamanlık ve Jung Psikolojisi, Çev: Nur Yener, Okyanus Yayınları, İstanbul, 2000, s 9

¹⁴⁹ Şamanlık ve Şaman Şifacılığı, Tuğba Mercan, Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tarih Bölümü Anabilim Dalı, Ankara, 2018, s 84

¹⁵⁰ Fuzuli, Bayat, Türk Kültüründe Kadın Şaman, s 17

¹⁵¹ Sadettin, Gömeç, a.g.m., s 43

¹⁵² Wilhelm, Radloff, a.g.e., s 34

yanı sıra, ruhların çağrılmasında ve toplanmasında da önemli bir görev üstlenmektedir.

Davulunun hangi ağaçtan yapılması gerektiğini ve üzerinde hangi simgeleri taşıması gerektiğini Şaman'a ileten her zaman koruyucu ruhlardır. Hangi kabiledede ya da kültürde olursa olsun, davulun işlevselliği, ruhlar tarafından özel istek üzerine üretilmiş olmasında da yatmaktadır. Radloff, özellikle ayinin gerçekleştirilmesi için kostüm ya da giysilerin çok da önemli olmadığını ancak davulsuz bir Şaman ayininin beklenen etkiyi göstermeyeceğini, bir başka deyişle, yeterince kuvvetli bir ayin olamayacağını da belirtmektedir.¹⁵³ Özellikle Sibiryaya ve Orta Asya'da davul elzem aletler arasında sayılmaktadır. Neil Price davulun bu öneminin hem Şaman'ın bilinç durumunu değiştirmesine yardımcı olmasından hem de şekil itibari ile evrenin döngüselliğini simgeleyen ve evrensel yolculuğa çıkılmasını sağlayan bir araç olmasından kaynaklandığını öne sürmektedir.¹⁵⁴ Davulun önemini belgeleyen önemli isimlerden birisi de, Johann Gottlieb Georgi'dir. Georgi, Rusya'da yaptığı araştırmalar sonucunda ortaya koyduğu çalışmada, Şaman'ın en önemli nesnesi olarak davulu betimlemektedir. Georgi'nin davulun önemini vurgulamasının bu kadar dikkat çekici olmasının nedeni, Şamanlar ile bire bir görüşmüş ve örnek olarak topladığı davulların sahipleri ile sohbet etme şansı yakalamış olmasıdır.¹⁵⁵

Şamanlar, müzik ve ritim veren davullarını çalmaya başlayarak yardımcı ruhlarını çağırırlar ve davul hem ruhların içine toplandığı bir güç, hem insanların dileklerinin iletiildiği bir sunak hem de bir nakil aracı olarak ayin boyunca Şaman'a eşlik eder. Yörükân, Şaman'ın sahip olduğu davulun büyüklüğünün ve üzerindeki resimlerin fazlalığının o Şaman'ın kudreti ile doğru orantılı olduğunu kaydetmiştir.¹⁵⁶ Butanayev de, davulun zaman zaman silah görevi de gördüğünü belirtmiştir; buradaki silahtan kasıt daha çok o dönemin yaygın aleti olan ok ve yay ile kılıç ve kalkandır; su üzerinden geçerken kayık, uçarken bir kaz olabilen davul aynı zamanda Şaman'ın yardımcı ruhlarını içine soktuğu ve ayin süresince

¹⁵³ Wilhelm, Radloff, a.g.e., s 36

¹⁵⁴ Neil, Price, a.g.e., s 1266

¹⁵⁵ Barbara Tedlock, Şaman'ın Bedenindeki Kadın, Çev: Pınar Savaş, Mia Basım Yayım, İstanbul, 2006, s 71

¹⁵⁶ Yusuf Ziya, Yörükân, a.g.e., s 77

ayrılmalarına izin vermediği bir oda olarak da kullanılmaktadır.¹⁵⁷ Burada dikkat edilmesi gereken en önemli nokta, Şaman'ın davulunun içine topladığı yardımcı ruhlara ayin boyunca hükmedebiliyor olması ve ruhların, serbest bırakılana kadar Şaman'ın iradesine uygun şekilde davranmak zorunda kalmalarıdır.

Şaman ayinleri, Şamanların kutsal ile olan dolaysız ilişkilerinin devamlılığı sayesinde, Şaman'ın mitsel zamana geri dönerek ters giden ne varsa bulup değiştirmesine olanak sağlamaktadır demek yanlış olmayacaktır. Bunun gerçekleşmesi için kullandığı en önemli araç birçok Şamanist toplulukta davul olarak karşımıza çıksa da, bazı toplulukların kopuz ya da tef veya yalnızca tokmak ile ayin yaptığı da gözlemlenmektedir. Perrin'e göre Şamanlar, dünya ve bedenleri ile diğer insanlardan farklı bir ilişki içerisindeyler ve bu ilişki sayesinde çıktıkları kozmik yolculukta keşfettiklerini, yardımcı ruhlar ve Tanrılar tarafından kendilerine iletilenleri bağlı buldukları kabilenin insanları ile paylaşmaktadırlar. Keşifleri, zaman içerisinde geleneğe ve inanca dönüşmektedir de denebilir.¹⁵⁸ Bizim anladığımız anlamı ile, Şaman'ın yaptığına "Tanrı ile konuşmak" ve aldığı yanıtları inananlara iletmek olduğu göz önünde bulundurulduğunda, Butanayev'in de sözünü ettiği gibi Şamanların yaşadıkları dönemde "*kendi boyunun müstakbel kaderini tahmin ve tayin eden peygamberler*"¹⁵⁹ oldukları da düşünülebilmektedir. Ancak daha önce de belirtildiği gibi, bu "peygamberlik" anlayışının, tek tanrılı dinlerin sahip olduğu peygamberlik anlayışı ile karıştırılmaması da önemlidir. Şamanların peygamberlikleri yaşadıkları sürece geçerlidir ve ilettikleri sözlü kültür geleneğine paralel olarak daha akışkan ve değişkendir.

Şaman ayinlerinin, içeriğini belirleyen inançlar ile birlikte, biçimini belirleyen kurallar, bu ayinlerin sanatsal bir yönleri, estetik bir yapıları olduğunu da ortaya koymaktadır. Aslıhan Ünlü'nün de belirttiği gibi, Şaman'ın eylemi yalnızca günün sorununu sağaltmakla ilgili değildir, aynı zamanda estetik öğelerle süslenmiş bir gösteri özelliği de taşımaktadır.¹⁶⁰ Nitekim Şaman, ayin sırasında gerek şarkı söyleyerek gerek şiirsel dualar okuyarak, bazen de kozmik seyahatinde

¹⁵⁷ V. Yakovleviç, Butanayev, a.g.e., s 107-s 115

¹⁵⁸ Michel, Perrin, a.g.e., s 54-55

¹⁵⁹ V. Yakovleviç, Butanayev, a.g.e., s 63

¹⁶⁰ Aslıhan, Ünlü, a.g.e., s 49

karşılaştığı her ruhun ve tanrının seslerini taklit ederek adeta bir oyuncu gibi davranmaktadır.

Şaman ayinlerinin zaman içerisinde neye ya da nelere dönüştüğü üzerinde ne yazık ki yeterince durulmamıştır. Oysa detaylı incelendiğinde, Şaman ayininin ana hatları ile geleneksel tiyatro türlerimizden olan Meddah gösterilerinin ana hatlarının neredeyse aynı olduğu, en azından birbirleri ile yakın benzerlikler taşıdıkları gözlemlenebilmektedir. Bu benzerliklerin neler olduğunun tespiti için, bir sonraki başlıkta öncelikle Meddah ve gösterisi incelenecek; ardından Şaman Ayinleri ile teatral açıdan ortaklıklarının tespiti yoluna gidilecektir.

2. MEDDAHLIK VE MEDDAH GÖSTERİLERİ

Türk Tiyatrosu'nun geleneksel örneklerinden biri olan Meddah gösterileri, insanoğlunun “anlatma ve anlama” ihtiyacının kendi tarihsel dönemindeki yansıması şeklinde değerlendirilebilir. İnsanlık tarihine bakıldığında, her dönemin kendine ait bir sanatsal etkinliği olduğunu, farklı yıl ve coğrafyaların tiyatro ya da hikaye anlatma sanatı olarak adlandırılacak farklı türler ürettiğini gözlemek mümkündür. Necip Tosun bu durumu, insanın fitratı ile bağdaştırmakta ve herhangi bir durumun anlaşılmasının en kolay ve etkin yolunun düz söylemin aksine canlandırma olduğunu ifade etmektedir.¹⁶¹ Hikaye ve hikayeleri canlandırarak ya da çizerek anlatmanın, insanoğlunun mağaralarda yaşadıkları günlerden itibaren var olduklarını düşünmek, sanat tarihi açısından oldukça pozitif bir yaklaşımdır. İnsanlar yaşadıklarını, inandıklarını, hakikatlerini, duygularını her zaman paylaşmış ve bunu paylaşmak için yaratılan büyük hikayeler günümüze kadar ulaşmıştır. Meddah da, Türklerin İslamiyet ile tanışmasından sonra halk arasında popüler olan, anlatımla birlikte canlandırmaya da dayalı olan ve “tek kişilik gösteri” olarak adlandırılacak bir “halk tiyatrosu” türüdür.

2.1. MEDDAHLIK

Eski Türklerde hikaye anlatıcılığının, av törenlerinde gerçekleştirilen ritüellerde başladığı, tiyatro tarihçilerinin genel olarak kabul ettiği bir olgu olarak

¹⁶¹ Necip, Tosun, Doğu'nun Hikaye Kuramı, Büyüyen Ay Yayınları, İstanbul, 2017, s 24

karşımıza çıkmaktadır. Özdemir Nutku da, arkaik dönemlerde gerçekleştirilen av törenlerinde bu avların mutluluk ve bolluk getirmesi için büyücülükle ilgili şiirler söyleyen ozanların varlığından söz etmektedir.¹⁶² Bu ozanların zaman içerisinde neye dönüştüğünden ya da nasıl bir dönüşüm geçirdiğinden çok detaylı bahseden kaynak bulmak pek mümkün olmasa da, hikaye anlatma ve anlatanı dinleme alışkanlığımızın çok eski dönemlere dayandığını söylemek yanlış olmayacaktır.

Türklerin İslamiyet ile tanışmasının ardından da bu gelenek bir şekilde kendi kendini var etmenin yollarını bulmuştur. Tanrıların sözünü ileten Şaman, tek tanrılı dinde bütün kutsallığını kaybetse de, Şamanizm'den kalma inançların birçoğu şekil ve biçim değiştirerek varlıklarını sürdürmeye devam etmiştir. Hikayeler de zaman içerisinde biçim değiştirmiş ancak dilden dile, nesilden nesile aktarılmanın bir yolunu her zaman bulmuşlardır.

Meddahlık, Arapça kökenli bir sözcük olarak birçok kaynakta “profesyonel anlatıcı” şeklinde tanımlanmaktadır. Ayşen Litko, kelimenin kökeninin “madaha” yani Türkçe anlamı ile “övmek-methetmek” fiiline dayandığını belirtmektedir.¹⁶³ Aristo'nun tragedya sözcüğüne karşılık Arapçada madaha ya da medih kullanıldığı, bu nedenle de öncelikle Arap yarımadasında, Peygamberi ve İslamiyet'in yayılmasında önemli rol oynayanları metheden, onların hikayelerini anlatan kişilere Meddah denildiği de bilinmektedir. Sekmen, bu övme geleneği ile eski Türk geleneklerinin bir noktadan sonra birleştiğini, Şaman'dan türediği düşünülen aşık/ozan pratiği ile bütünleştiğini ve halk tiyatromuzun türlerinden birisi olarak Meddah'ın ortaya çıktığını ileri sürmektedir.¹⁶⁴ Meddahlık, önce İslamiyet'in kutsallarını överek hikaye anlatan, zamanla Osmanlı dönemi padişahlarının övüldüğü hikayelere bürünen ve gün geçtikçe de kutsiyet ve asaletten sıyrılıp, gündelik olayların hikayeleştirildiği bir türe dönüşecek şekilde uzun bir süreç geçirmiştir demek mümkündür.

¹⁶² Özdemir, Nutku, “Halk Ozanlarının ve Meddahların Hikayeleri”, Tiyatro Araştırmaları Dergisi, Dramatik Köylü Oyunları Özel Sayısı, AÜ DTCF, Ankara, Sayı 6, 1975, s 108

¹⁶³ Agnieszka Ayşen, LITKO, “Meddah : Avrupa ve Doğu Tiyatro Geleneğinin Bağlamında Tek Oyuncululu Meddah Tiyatrosu”, Tiyatro Araştırmaları Dergisi, Yıl 1995, Cilt 12 , Sayı 12, AÜ DTCF, Ankara, s 28

¹⁶⁴ Mustafa, Sekmen, Meddah ve Gösterisi, Pegem Akademi, Ankara, 2019, s 41

Özdemir Nutku da, başlangıçta yalnızca dinsel konuları anlatan Meddah'ın, özellikle 18. yüzyıldan itibaren, konularını serüvenlere oturtan bir mizah ustasına dönüştüğünden bahsetmektedir.¹⁶⁵ Bu aşamada, Şaman'ın anlattığı tanrısal hikayelerin zamanla ozanın anlattığı kahramanlık destanları ve efsanelere dönüşmesi gibi, Meddah'ın anlattıklarının da İslamiyet'ten gündelik hayata geçiş yaptığını söylemek mümkündür. Neticede Meddahlık, birden bire ortaya çıkmış bir olgu değil, zaman içerisinde insanoğlunun "hikaye" sanatı ile olan ilişkisinin birikiminden oluşmuş bir sanattır da denilebilir. Johan Huizinga, insanoğlunun oynama dürtüsünü incelediği eserinde, kültürün "oyun" biçiminde doğduğundan¹⁶⁶ söz etmektedir ve bu anlamda incelediğimiz zaman, Meddahlık'ın da kültürel hayatımızın bir parçası olarak, oyun ve oynanan oyunun anlatılması aşamalarından beslendiğini düşünmek yanlış olmayacaktır.

Türkiye topraklarındaki meddahlığı ve meddahları inceleyen Gordlevski de, bu hikaye anlatma sanatını icra eden kimseler için kullanılan meddahtan farkı isimlerin de olduğunu, "kıssahan" denilen bu kimselerin, daha çok sosyete tabakasında gösteri yaptıklarından ve azizleri övmenin yasaklanması ile birlikte zamanla ortadan kalktıklarından bahsetmektedir.¹⁶⁷ Gordlevski'nin anlatımına bakıldığında, kıssahanlığın meddahlıktan ayrılan tek yanının hitap ettikleri izleyici kitlesi olduğu düşünülebilir. Agnieszka Aysen Litko ise, kıssahan teriminin Farsça olduğunu ve şehir şehir dolaşarak kahramanlık hikayeleri anlatanlara verilen bir isim olduğunu öne sürmektedir. Litko'nun anlatımına bakıldığında ise, kıssahan ile meddah arasındaki farkın anlattıkları hikayelerin içeriği ile ilgili olduğuna kanaat getirilebilir.¹⁶⁸ İki bakış açısı karşılaştırıldığında, birinde "içerik" diğeri ise "seyirci" ve dolayısıyla "biçim" açısından farklılıklar olduğu belirtilmiş olsa da, kıssahan ve meddah arasındaki ayrım bu kadar keskin ve belirgin değildir.

¹⁶⁵ Özdemir, Nutku, "Gerçek Halk Tiyatrosu olan Meddahlık, Günümüzde de Önem Kazanmalıdır", Milliyet Sanat Dergisi, Sayı 122, Milliyet Ofset Tesisleri, 1975, İstanbul, s 5

¹⁶⁶ Johan, Huizinga, Homo Ludens, Çev: Mehmet Ali Kılıçbay, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2013, s 70

¹⁶⁷ V. A. Gordlevski , Mayramgül, Dıykanbayeva, "Dünden Bugüne Türk Meddahları (Meddah Aşkî Efendi'nin Hikâyeleri)", Çev:Mayramgül Dıykanbayeva, Albina Kıran, Yıl 2013, Cilt 0 , Sayı 50, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Erzurum (V. A. GORDLEVSKİ "Seçilmiş Eserler" Moskova, 1961. , "Selected Works" adlı eserden çevrilmiştir), s 301

¹⁶⁸ Agnieszka Aysen LITKO, a.g.m., s 28

Ünver Oral, kıssahan ve meddah sözcüklerinin eş anlamlı olduğunu, aralarındaki farkın tamamen “anlatmak ve okumak” arasındaki farktan kaynaklandığını belirtmektedir.¹⁶⁹ Kıssahan hikayeyi ya da efsaneyi elindeki yazılı bir belgeden okurken, meddah doğaçlama yaparak anlatma yoluna gitmektedir. Prof. Dr. Özkul Çobanoğlu da, Oğuz Türklerinde yer alan destan anlatıcıları olan ozanların zaman içerisinde aşık, kıssahan ve meddah gibi mesleklere dönüştüğünü ve hikaye anlatma biçimleri farklı olsa da, her birinin birer destan anlatıcı olarak nitelendirilebileceğini vurgulamaktadır.¹⁷⁰ Aslında geleneğe bakıldığında, halk hikayelerini anlatan birçok kişinin asırlar içerisinde değişik isimlerle de olsa, halkı etkileme gücüne sahip destan ve hikayeleri anlatmaya devam ettiklerini söylemek yanlış olmayacaktır. Dolayısıyla, adı ister kıssahan isterse de Meddah olsun, ana ekseninde gerçekleştirilen eylem bir “anlatma” sanatının icrasıdır. Bu sanatı icra edenler ise, özellikle on yedinci yüzyıldan itibaren yalnızca “Meddah” ismi ile anılır olmuşlardır. Özdemir Nutku’dan aktaran Ünver Oral, Meddahlar arasında bir ayırım yapılması gerekiyorsa bunun ancak üç bölüm ile yapılabileceğini belirtmektedir.¹⁷¹ Bu sınıflandırma da ancak ve ancak “biçim” üzerinden gerçekleştirilebilmektedir. Bir meddah anlatmak istediği hikayeyi üç farklı şekilde anlatabilmektedir; düz bir şekilde yalnızca hikayeyi anlatarak, anlatmak istediği hikayeyi taklitte canlandırarak ve hem hikaye anlatıp hem de bu anlatımı taklitlerle süsleyerek. Kıssahan ya da Meddah ayırımının da bu biçimler ile alakalı olduğu düşünülse de, Meddah olmanın özellikle son dönemlerde “hem hikaye anlatmak hem de taklit yapmak” ile ilgili olduğu birçok araştırmacı tarafından ortaya konmuştur.

Meddahlık ile ilgili bir tanım yapmak gerekirse, “halk hikayelerini ve/veya destanlık hikayelerini, farklı taklit ve musiki ile süsleyerek; dekorsuz ve kostümsüz bir biçimde, zaman zaman günlerce sürecek uzunlukta düzenlenen eğlencelerde anlatan ve oynayan kişi”, şeklinde toparlamak mümkündür. Günümüz tiyatro anlayışı ile bakıldığında, Meddahlık; tek kişilik bir gösteri ve tek oyunculu bir tiyatro olarak da değerlendirilmektedir. Bugün artık yalnızca

¹⁶⁹ Ünver Oral, Meddah Kitabı, Kitabevi, İstanbul, 2013, s 169

¹⁷⁰ Özkul, Çobanoğlu, Türk Dünyası Epik Destan Geleneği, Akçağ Yayınları, Ankara, 2015, s70

¹⁷¹ Ünver, Oral, a.g.e., s 124

Ramazan ayı eğlenceleri kapsamında karşımıza çıkan Meddahlık, ortaya çıktığı ve geliştiği dönemde elbette halkın çok daha farklı ihtiyaçlarına karşılık vermiş ve sıradan bir eğlence olmanın ötesinde saygıdeğer bir meslek olarak anılmıştır.

İlk Meddah'ın kim olduğu ile ilgili herhangi yazılı bir belge bulunmasa da, konu ile ilgili çeşitli fikirler öne sürülmüştür. Prof. Dr. Süleyman Tülücü, Meddah tabirinin ilk kez Hz. Peygamber'i müdafaa eden şair Hassan b. Sabit için kullanıldığından bahsetmektedir. Yine Tülücü'nün aktardığına göre, Evliya Çelebi ise bilinen en iyi meddahın Suheyb-i Rûmî olduğunu ve tabirin onu tarif etmek için kullanıldığını öne sürmektedir.¹⁷² İlk Meddah'ın kim olduğunu netliğe kavuşturulmamış olması da aslında, Meddahlık geleneğinin birden bire ortaya çıkmadığının, zamanla gelişen hikaye anlatma ve dinleme geleneğinin bir temsilcisi olduğunun göstergesi olarak kabul edilebilir. Burada belirtmek gerekir ki, nasıl Şamanist topluluklarda ilk Şaman ile ilgili farklı inançlar mevcutsa, araştırıldığı takdirde ilk Meddah ile ilgili de her topluluğun farklı bir geleneğe inandığını bulmak mümkün görünmektedir.

Necati Gültepe, destanları oluşturan ana gövdenin mitoloji olduğunu ve bu anlatıların zaman kavramından bağımsız olduğunu ileri sürmektedir.¹⁷³ Mitolojinin zaman içerisinde simge ve sembol seviyesinde kaldığı bu anlatıların özel bir dile sahip olması gerektiği aşikardır. Ve bu dilin kullanımı için mutlak bir eğitim alınması ya da bir sırdaş gibi bir "ilahi" durumun yaşanması gerektiği de söylenebilir. Sözlü kültür geleneğine sahip olan toplumlarda, mitolojik gerçeklikler zaman içerisinde masal ve destanlara dönüşmüş olsalar da, bu destan ve masalları anlatan/aktaran kişiler, sıradan halktan her zaman ayrı bir yerde değerlendirilmişlerdir demek yanlış olmayacaktır. Meddahların anlattıkları ya da bir diğer deyimle hem anlatıp hem de yaşattıkları hikayelere baktığımızda, mitolojiden taşıdıkları izleri hemen görmek pek mümkün olmasa da, içerdiği sembolik anlatımların, Türk kültür dünyasının mitolojik algısı ile İslam geleneğinin bir sentezi olduğunu fark etmek mümkündür. Özdemir Nutku, Meddah hikayelerinin birbirlerinden kesin çizgilerle ayıramayacağını söylerken,

¹⁷² Prof. Dr. Süleyman Tülücü, "Meddah, Meddahlık ve Meddah Hikayeleri Üzerine Bazı Notlar", Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, sayı: 24, Erzurum, 2005, s 3

¹⁷³ Necati, Gültepe, Türk Mitolojisi, Kapı Yayınları, İstanbul, 2017, s 50

bu hikayelerin kaynaklarının oldukça farklı olabileceğini de dile getirmektedir.¹⁷⁴ Bir hikayenin nasıl aktarıldığı, Meddah'ın bilgi ve yeteneği ile alakalı olduğu kadar, içerisinde yaşadığı toplumun sahip olduğu gelenekler, örf ve adetler ile de ilgilidir. Bu nedenle ülkenin batısında ve doğusunda aynı hikayenin farklı şekillerde anlatıldığı da, birbirinden tamamen farklı hikayeler üzerinden bir anlatı geleneği oluşturulduğu da düşünülebilir. Türk kültür dünyasının, yalnızca Orta Asya'dan getirdikleri inanç ve yaşam biçimleriyle kısıtlı olmaması, Anadolu'ya yerleşim ile birlikte gerek Anadolu mitolojilerinin gerekse de İslam'ın bu kültür dünyasına eklenmesi göz önünde bulundurulursa ne demek istediğimiz daha net anlaşılacaktır.

Gordlevski, Meddah'ı gösterisi sırasında diğer insanlardan ayırmanın elindeki asa ile mendil/makreme olduğunu iletirken, bunun anlamının da bir zamanlar kutsiyet taşıdığını ancak zaman içerisinde alegorik anlamını yitirerek yalnızca aksesuar görevi gördüğünü belirtmektedir.¹⁷⁵ Mitolojik ya da İslami inanışların, ana eksen olarak başladıkları yolculuklarını sembolik olarak devam ettirmelerine en güzel örneklerden birisi bu “asa ile makreme” inanışdır denilebilir. Bu inanışa göre, Meddah'ın taşıdığı asa ile makreme “teslimiyet”in göstergesidir, devlete ya da padişaha veyahut Peygambere karşı bir suç işlemesi ya da saygısızlık etmesi durumunda, asa ile dövülmeyi ve hatta makreme/mendil ile boğulmayı en başından kabul ettiğinin bir ifadesidir. Ancak elbette zamanla bu iki eşyanın taşıdıkları anlam unutulmuş, bilinirliği azalmış yalnızca Meddahlık yapabilmek için gereken aksesuarlar durumuna indirgenmişlerdir. Meddahlık müessesesinin içerdiği tüm detaylar incelendiğinde, geçmişten gelen bir anlam ya da anlayış taşıdıklarını görmek de oldukça yüksek bir ihtimaldir.

Meddah ile gerçekleştirdiği gösteri, birbirinden kesin çizgiler ile ayrılabilir şeyler olmasa da, Meddah Gösterileri ile ilgili detaylı inceleme yapmadan önce “Meddahlık” ile ilgili genel bir bakış açısı edinilmesi açısından, Meddahların nasıl kimseler arasından çıktığı ve toplumdaki konumlarına bakmak faydalı olacaktır.

¹⁷⁴ Özdemir, Nutku, “Halk Ozanlarının ve Meddahların Hikayeleri”, s 111

¹⁷⁵ V. A. Gordlevski , Mayramgül, Dıykanbayeva, “*Dünden Bugüne Türk Meddahları (Meddah Aşkî Efendi'nin Hikâyeleri)*”, s 292

Öncelikle, bilindiği gibi “*Meddah anlatsal göstericidir.*”¹⁷⁶ Ve bu anlatsal göstericinin yalnızca kulaklara değil aynı zamanda göze de hitap etmesi gerekmektedir. Göze hitap etmekten kasıt genel geçer toplum normlarına göre “yakışıklı” ya da “güzel” olmak değil, jest ve mimikler ile insanların hayal dünyasını canlandırabilmektir. Bu nedenle Meddahlık yapabilmek için öncelikle “yetenekli” olunması gerektiği söylenebilir. Tıpkı oyunculuk, ressamlık vb. gibi Meddahlık da özel yetenek gerektiren bir sanat türüdür. Özdemir Nutku’nun da belirttiği gibi meddah bir “konuşma sanatçısı”¹⁷⁷ olarak ele alındığında, anlatımını mutlaka görselliği yani mimikleri ile desteklemesi gerekmektedir.

Murat Uraz da Kıssahanlar ve Meddahları incelediği çalışmasında, Meddahlık yapmak isteyen kişilerin mutlaka “*taklit yeteneğinin kuvvetli, müzik bilgisinin yeterli, sesinin güzel*”¹⁷⁸ olması gerektiğinden bahsetmektedir. Bunun için de Meddahların da belirli bir eğitimden geçtiklerini düşünmek anormal olmayacaktır. Bu eğitim elbette ki, okullarda ya da idadilerde gerçekleştirilen bir eğitimden çok, “usta-çırak” ilişkisi ile şekillenen bir eğitim olacaktır. Birçok kaynakta, bütün iyi Meddahların, usta bir Meddah’ın yanında yetiştiğinden de bahsedilmektedir. Bu “gözlem ve öğrenme”, tıpkı Şaman adayının usta Şaman’dan aldığı eğitim gibi, ayine ya da gösteriye hazırlanma aşamasıdır demek de oldukça mümkün görünmektedir.

Meddah’ın en önemli yeteneği elbette anlatımının kuvveti ile alakalı olanıdır. Nitekim Bünyamin Aydemir’in de belirttiği gibi, anlatıcının en önemli özelliği, neredeyse herkes tarafından bilinen destanları, masalları, sanatlı bir biçimde¹⁷⁹ anlatabiliyor olmasıdır. Hikayeyi yalnızca iyi bilmesi yetmez, dinleyen herkesi hikayenin içine çekebilmeli, taklitleriyle anlattıklarını izleyicilerin tahayyülünde canlandırmasına olanak sağlayabilmelidir. Necip Tosun’un

¹⁷⁶ Mehmet Emin, Bars, “Geçmişten Günümüze Meddahlık Geleneğindeki Değişim/Dönüşümler: Meddahlıktan Stand-Up’a, Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi, Sayı 30, Ankara, 2019, s 12

¹⁷⁷ Ünver, Oral, a.g.e., s 44

¹⁷⁸ Murat, Uraz, “*Kıssahanlar, Şettahlar, Meddahlar*”, Türk Folklor Araştırmaları Dergisi, Sayı 354, 1979, İstanbul, s 8536

¹⁷⁹ Bünyamin, Aydemir, “*Gelenekselden Çağdaş Olana Türk Hikâye Anlatıcılığında Temel Motivasyonlar (Model Anlatıcılar Işığında)*”, IBAD Sosyal Bilimler Dergisi, Sayı 10, 2021, s 373-375

deyimiyle “*yalnızca en iyi bilen değil aynı zamanda en iyi anlatan*”¹⁸⁰ olmak zorundadırlar. Tekdüzelikten uzak, belirli bir ritim ve üslup ile, izleyici ya da dinleyicinin odaklanmasını kolaylaştıracak şekilde anlatım yapabilmek herkesin harcı değildir. Bu aynı zamanda ciddi bir hafıza kuvveti ile birlikte önemli bir doğaçlama yeteneği de gerektirmektedir. Meddahlık, onlarca ve belki de yüzlerce hikayeyi bilmek ve bu hikayeleri her seferinde farklı bir lezzet katabilecek şekilde anlatabilmek demektir. Dolayısıyla Meddahlık yapmak isteyen kimselerin hem zeki hem de yetenekli olmaları gerektiğini söylemek de yanlış bir bakış açısı olmayacaktır.

Gültepe, Türk destanlarının muhteviyatının oldukça geniş bir yelpazeye sahip olduğunu belirtmiştir.¹⁸¹ Bu destanların içeriğinde, yaratılıştan boyların ve devletlerin kuruluşuna, kazanılan zaferlerden kaybedilen savaflara kadar, birarada yaşayan insanların etkilendiği, önem verdiği olayların konu olarak ele alındığı birçok hikaye yer almaktadır. Meddah bu destanları da repertuvarına ekleyen ve “*Tanınmış şarkiyatçı Enno Littmann (1875-1958)’ın da önemle vurguladığı gibi o, “kutsal kişileri ve kahramanları öven bir sanatçıdır.”*”¹⁸² Bütün bu söylenenlerin gerçekleşebilmesi için şüphesiz ki Meddah olacak kişinin, tarihi ve dini bilgiye sokadaki sıradan birinden çok daha fazla hakim olması gerekmektedir denilebilir. Dolayısıyla Ünver Oral, birçoğunun okuma yazma bildiğini ve bu nedenle itibar sahibi¹⁸³ olduklarını söylerken oldukça haklıdır. Özellikle Osmanlı dönemindeki okuma yazma oranları incelendiğinde, Meddahların hem okuma yazma biliyor olması hem de tarih ve din bilgisine olan hakimiyetleri onları toplum içerisinde farklı bir yerde konumlandırmaktadır demek yanlış olmayacaktır. Bilgili ve bilgisini sanatlı bir biçimde aktarabilen bu kimseler elbette toplum içerisinde itibar sahibi, saygı ve sevgi gören insanlar olacaklardır.

Meddah olmak isteyen kişinin tam olarak nasıl bir eğitimden geçtiğine dair yazılı belgeler ne yazık ki bulunmamaktadır. Bu konunun aydınlığa kavuşabilmesi

¹⁸⁰ Necip, Tosun, a.g.e., s 53

¹⁸¹ Necati, Gültepe, a.g.e., s 34

¹⁸² Süleyman, Tülücü, “*Meddah, Meddahlık ve Meddah Hikayeleri Üzerine Bazı Notlar*”, Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, sayı: 24, Erzurum, 2005, s 2

¹⁸³ Ünver, Oral, a.g.e., s 27

için Meddah'ta aranan özellikler ve usta-çırak ilişkisinin mahiyetine bakmak gerekmektedir. Bu açıdan ele alındığında, yukarıda saydığımız gibi, bir Meddah'ın öncelikle oyunculuk sanatına meyli olması, musiki yeteneğine sahip olması, taklit yapabilmesi ve anlatacağı hikayelerin arka planını iyi bilmesi gerekmektedir denilebilir. Sahip olması gereken en önemli yeteneğin “doğaçlama” olması gerektiği birçok kaynakta da yinelenmiştir. Bütün bu yeteneklere ve meyillere sahip kişinin, ustasının yanında geçtiği eğitim mutlaka ki iki yönlü olacak ve hem hikayeleri yani teoriyi hem de nasıl anlatacağını yani pratiği öğrenmesi gerekecektir. Bu iki yönlülüğü de Şaman'ın geçirdiği eğitim sürecindeki çift yönlülüğe benzetmek mümkündür. Gordlevski, Meddah olacak kişinin de bir sınavdan geçmesi gerektiğinden söz etmektedir.¹⁸⁴ İzleyici karşısına geçmeden önce gerçekleştirilen bu sınav, anlaşıldığı kadarı ile daha çok Meddah'ın ortamı kontrol etme gücü ile ilgili olarak yapılmaktadır. Kendisine yöneltilen sorulara hızlı ve zekice yanıtlar verip veremediği ya da izleyicinin dikkatinin dağıldığı anlarda ortamı toparlayıp toparlayamadığı, Meddah adayının ne denli başarılı olacağını ölçütleri olarak kabul edilmektedir.

Toplumda özel bir konuma sahip bu nüktedan kişilerin, zaman içerisinde değişim ve dönüşüm geçirmiş olsa da, ana hatları ile belirli kalıplarda ilerleyen gösteri türleri, bugün de aynı köhnelik ve anlayış ile sürdürülmeye çalışılmaktadır. Ferit Ragıp Tuncor'un da dediği gibi “*Meddah Türk tarihi kadar eski ve Türk tarihi kadar canlı bir sanat koludur*”¹⁸⁵ ancak bu eskilik ve canlılık arasından günümüze ulaşabilen şey ne yazık ki eskilik olmuştur. Asırlar boyunca halk hikayelerini yaşatan ve kendi dönemleri içerisinde “gündem” konularını sahneye taşıyan Meddahlar, tek başına Ramazan eğlencesi olarak sınırlandırılmış olsalar da, kültürümüzün önemli bir parçasını oluşturmaktadırlar. Meddahlık sanatının bugün geldiği konum ile ilgili itirazlarımızı gerçekleştirmeden önce, Meddah Gösterilerinin ana hatlarının neler olduğuna ve nasıl bir anlayışa sahip olduklarına bakmak yerinde olacaktır.

¹⁸⁴ V. A. Gordlevski , Mayramgül, Dıykanbayeva, “*Dünden Bugüne Türk Meddahları (Meddah Aşkî Efendi'nin Hikâyeleri)*”, s 314

¹⁸⁵ Ünver, Oral, a.g.e., s 23

2.2. MEDDAH GÖSTERİLERİ

Meddah Gösterileri, Türk Tiyatrosu'nun “geleneksel” türlerinden biri olarak karşımıza çıkmakta ve belki de yüzyıllar önce belirlenen kalıplarıyla, aynı hikayenin aynı kimseler tarafından onlarca farklı şekilde izleyiciyle buluşturulmasını sağlamaktadır. Meddah'ı diğer türlerden ayıran birçok detay olsa da, Mustafa Sekmen'in de belirttiği gibi “*ilk ayırıcı özelliği meddahın canlandırdığı hikayeyi birebir benzetme kaygısı olmadan sunması*”¹⁸⁶ olarak kabul edilebilir. Bu ayırıcı özellikten kasıt, özellikle Batı'da gelişen “gerçekçi tiyatro” anlayışından oldukça uzak bir anlayış taşıması olarak da belirtilebilir. Nitekim Meddah, anlattığı hikaye ya da standaki kişileri yansılmasına ve olayların geçtiği yerleri betimlemesine karşılık, hikayenin tamamlanması seyircinin katılımı daha doğrusu seyircinin hayal gücü ile mümkün olmaktadır. Sanat İçgüdüğü ile ilgili bir çalışma yayınlayan Dennis Dutton da, hayali dünyalara olan ilginin ne kadar evrensel olduğu üzerinde durmaktadır.¹⁸⁷ Bu ilgi farklı kültürlerde farklı biçimlerde ortaya çıkmış olsa da, bugün hala avcı-toplayıcı olarak yaşayan topluluklarda ateş etrafında hikaye anlatılıyor olması, insanoğlunun anlatılan hikaye ile ilgili hayal kurma arzusunun hem zamansız hem de mekansız olduğunu da göstermektedir denilebilir. Meddah gösterisi işte bu zamansızlık ve mekansızlık üzerinden ilerleyen bir anlatı türü olarak değerlendirilebilir.

Özdemir Nutku, hikayenin kültürümüzdeki “mim” sanatının kaynağı olduğundan, “haki” sözcüğünün “mim” kelimesine karşılık olarak kullanıldığından bahsetmektedir.¹⁸⁸ Meddah da bu mim geleneğinin bir taşıyıcısı olarak, birbirinden farklı hikayeleri izleyicilerin önünde “dramatize” ettiği bir gösteri sunmaktadır. Meddah'ın gösterisinin içeriğini yalnızca hikaye anlatımı ile sınırlandırmak bu açıdan yanlış bir bakış açısı olacaktır. Anlattığı hikayenin hemen tüm öğelerini yansılarak dramatize eden Meddah hem anlatıcı hem de oyuncudur.

¹⁸⁶ Mustafa, Sekmen, Meddah ve Gösterisi, s 59

¹⁸⁷ Dennis, Dutton, Sanat İçgüdüğü “Güzellik, Zevk ve İnsan Evrimi”, Çev: Murat Turan, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2017, s 123

¹⁸⁸ Özdemir, Nutku, “Gerçek Halk Tiyatrosu olan Meddahlık, Günümüzde de Önem Kazanmalıdır”, s 5

Eski Türklerde var olan dramatik türleri inceleyen Refik Ahmet Sevengil de, sokaklarda ve meydanlarda sahnelenen her türlü dramatik oyunun iki bölüme ayrılabilceğini ifade etmiştir. ¹⁸⁹ Bu ana iki bölümden birisi, yalnızca mahalli konuları canlandıran ve kaba güldürü merkezli, fars tipi oyunlar iken diğerk bölümde ise zarif mizah ile eleştiri içeren diğerk bir deyimle hiciv merkezli komedilerdir. Meddahlık gösterilerinin bu iki ana bölümden hangisinde anılması gerektiği ise, zaman içerisinde geçirdiği değışim ile anlaşılabilir. Mehmet Emin Bars'ın da belirttiği gibi, ilk başlarda dini toplantılarda daha sık karşılaşılan ve Tanrı'yı ya da padişahları öven meddahların anlattıkları hikayeler zaman içerisinde din dışı mevzular ile dolmaya başlamış¹⁹⁰ ve içeriğindeki hikayeler daha fazla güldürü ögesi taşır hale gelmiştir. Bu değışim çerçevesinde, Sevengil'in bahsetmediği bir "ilahi" aşama olduğunu ve sonrasında Meddah Gösterilerinin hiciv dolu komediden zaman içerisinde farsa dönüştüklerini düşünmek yanlış olmayacaktır. Burada dikkat edilmesi gereken nokta Meddah Gösterisi'nin ne tam anlamıyla bir komedi ne de tam olarak bir fars olabileceğidir. Türk Tiyatrosu'nun diğerk türleri olan Karagöz ve Orta Oyunu'nun aksine Meddah içerdiği güldürü öğeleri ve hicivlere rağmen diğerkleri kadar açık seçik ve müstehcen şakalar içermemekte, her hikayede mutlaka ders verici bir ana fikir yer almakta, tek amaç güldürü olmamaktadır.

Daha önce de sözü edildiği gibi, Meddah Gösterisi'nin en önemli unsurlarından bir tanesi, Meddah'ın yaptığı doğaçlamadır. Mustafa Sekmen'in, birbirinden farklı mekanlarda birbirinden farklı demografilerdeki izleyicilere yine birbirinden farklı hikayeleri canlandırarak anlatmak¹⁹¹ olarak tanımladığı gösterinin başarılı olabilmesi için, oldukça kuvvetli bir doğaçlama yeteneği gerekmektedir. Meddah gösterisinin içerdiği doğaçlamanın miktarını ve türünü belirleyen ilk etmen, gösteriyi izlemeye gelen seyircilerdir. Seyircinin sahip olduğu kültürel ve entelektüel kapasite kadar, Meddah'ın estetik tercihleri, repertuarı ve deneyimi de doğaçlamanın tartımını belirlemekte önemlidir demek yanlış olmayacaktır. Ana hikaye belirlenmiş olsa da, anlatılan hikayenin gideceği

¹⁸⁹ Refik Ahmet, Sevengil, Eski Türklerde Dram Sanatı, Devlet Konsertatuvarı Yayınları Serisi, Maarif Basımevi, İstanbul, 1959, s 75

¹⁹⁰ Mehmet Emin, Bars, a.g.m., s 8

¹⁹¹ Mustafa, Sekmen, a.g.e., s 27

yön bu parametrelere göre değişmektedir. Ünver Oral'ın konu ile ilgili aktardığı örnek oldukça dikkat çekicidir:

*“1616 yılında Bursa’da şair Hayli Ahmed Çelebi kahvede “Bedi’ ve Kasım” hikayesini anlatırken kahve halkı kendini hikayeye öylesine kaptırmış ki, kimi Bedi’nin, kimi Kasım’ın yanını tutmuş, her iki yandan kendi kahramanının adı geçtikçe coşup bağırırlarmış ve bu coşkunun anında Kasım’ı tutan Hayli Çelebi, karşı yandan olan Saçakzade adlı bir başka hikayeciyi kendisiyle alay ediyor diye bıçaklayarak öldürmüş.”*¹⁹² Bu anlatıdan da anlaşılacağı üzere, izleyicinin tepkisi insanların ölmesine sebep olacak kadar ileri gidebilmekte bu nedenle de Meddah’ın gösteri süresince izleyicinin nabzını iyi tutması gerekmektedir.

Tiyatroda sahnelenen oyunun niteliğini etkileyen etmenler olan, sahne tasarımı yani mekan ya da kostüm tasarımı gibi olgular Meddah gösterisinde yer almamaktadır. İzleyicilerin Meddah’ın etrafını yarım ay şeklinde sarabildiği her mekan Meddah’ın gösterisi için uygun kabul edilse de, özellikle son dönemlerde Meddahların gösteri yeri daha çok kahvehaneler olmuştur. Kahvehanede de olsa, seyirci daima yarım ay şeklinde bir oturma düzenini oluşturmuştur. Bu yarım ay ya da dairesele yakın biçimde düzenlenen ortamın, eski büyüsel törenlerden gelen¹⁹³ “paylaşma” duygusu ile doğrudan ilintili olduğunu söylemek de yanlış olmayacaktır. Herhangi bir dekora ihtiyacı olmayan Meddah gösterisi aynı zamanda herhangi bir kostüm anlayışına da sahip değildir. Meddah’ın kullandığı yegane yardımcının asa/değnek ve mendil/makreme olarak tanımlanabilecek iki adet aksesuar olduğundan söz edilebilir. Bu iki yardımcı öge, gerek Meddah’ın gerekse de izleyicinin hayal gücünün sınırları çerçevesinde birçok farklı şeyi yansılamakta kullanılmaktadır. Kullanılan *“Aksesuarların başka şey yerine*

¹⁹² Ünver, Oral, a.g.me., s 4

¹⁹³ Mustafa, Sekmen, “Oyuncu Meddah Ya Da Kendi ve Diğerleri Mekanizması” Tiyatro Araştırmaları Dergisi, AÜ DTCF, Ankara, Cilt 30, Sayı 30, Yıl 2010, s 35

koyularak tiyatral bir malzemeye dönüştürülmesi tamamen meddahın oyunculuk becerilerine dayanmaktadır."¹⁹⁴

Ayşen Litko, Polonya'daki deneyimlerinden de yola çıkarak, "tek kişilik tiyatro"nun ne olduğu ve olabileceği üzerinde dururken, bu tiyatro türünün çok eski zamanlardan beri varlığını sürdürdüğünü ifade etmektedir.¹⁹⁵ Meddah'ın da kaynaklarının ve kökeninin dayandığı bu ilkel tek kişilik tiyatro, bir insanın bir başka insan karşısında, hedeflediği bir amaca ulaşmak adına başka bir kimliğe büründüğü günden beri insanoğlunun hayatında vardır. Dolayısıyla, Meddah'ın yaptığı gösterinin köklerinin, ateşin etrafına toplanmış ve büyüsel dokulu hikayelerle bezenmiş avcı-toplayıcı kabilelerin ritüellerine dayandığını ileri sürmek çok da yanlış olmayacaktır. Meddah gösterilerinin zaman içerisinde geçirdiği dönüşümün büyüklüğü bazı noktaların ortak kalmasına da engel olmamış, olamamıştır. Nitekim Meddah da tıpkı Şaman gibi, ana taslağı belli olan bir hikayeyi hem canlandırıp hem anlatırken yeniden yazma yoluna da gitmektedir. Doğaçlama ihtiyacının da en büyük sebebi ve sonucunun bu olduğunu söylemek mümkündür.

Ünver Oral, Türk tipi Meddahlığın; "tek kişinin yaptığı tiyatro" olarak adlandırılabilirliğini ve Meddahlığın zirvesi olduğunu¹⁹⁶ ileri sürse de, bu gibi değişim ve dönüşümlerin hikaye anlatıcılığı sanatını hala icra eden hemen hemen tüm toplumlarda görüldüğünü düşünmek de yanlış olmayacaktır. Nitekim ana hikaye, diğer bir adıyla kanava, Meddahların anlatımı ve canlandırmasıyla gelişip değişirken, anlatım biçimlerinin de zamana ve kültüre göre düzenlenmesi Meddahlar arasında ya da hikaye anlatıcıları arasında belli başlı bazı farkların oluşmasına yol açmıştır da denilebilir. Mustafa Sekmen'in de belirttiği gibi, halka ait ve halkın içinden bir sanat formu olması dolayısıyla her kesimin kendi anlatıcı türünü yarattığını¹⁹⁷ da not etmek gerekmektedir. Bu da birbirinden farklı hikayeler anlatan ve birbirinden farklı teknikler kullanan çok çeşitli Meddah gösterileri olduğunun düşünülmesindeki temel nokta olarak ele alınmalıdır. Fuat

¹⁹⁴ a.g.m., s 36

¹⁹⁵ Agnieszka Ayşen, LITKO, "Meddah : Avrupa ve Doğu Tiyatro Geleneğinin Bağlamında Tek Oyunculu Meddah Tiyatrosu", s 27

¹⁹⁶ Ünver, Oral, a.g.e., s 134

¹⁹⁷ Mustafa, Sekmen, a.g.m., s 34

Köprülü de, Meddah gösterilerinin ve halk hikayeciliğinin önemi üzerinde dururken, “kahvehanelerinden saraylara kadar her sınıf ve seviyede insanlara mahsus”¹⁹⁸ hikayecilerin varlığından söz etmektedir. Bu hikayecilerin anlatım tarzları da anlattıkları içerikler de birbirinden belirli oranlarda ayrılmaktadır.

Ancak daha önce belirttiğimiz gibi, üslup ve içerik olarak birbirlerinden farklı olsalar da bütün Meddah gösterilerinin taşıdığı bazı ana özellikler bulunmaktadır. Prof. Dr. Nurhan Tekerek, bir meddah gösterisinin dört ana bölümden oluştuğunu belirtmektedir, Türk Geleneksel Tiyatrosu’nun birçok türünde de var olan bu dört bölüm, “Başlangıç (Giriş), Açıklama (Serim), Hikaye (Fasıl) ve Bitiş”¹⁹⁹ olarak tespit edilebilir. Adlandırılmalarından da anlaşıldığı gibi, belirli kalıplarla gösteriye giriş yapan Meddah, anlatacağı hikaye ile ilgili tanıtım bilgilerini verdikten daha doğrusu serdikten sonra, anlatımın ana bölümünü yani “fasıl” bölümünü icra eder ve son olarak da neticelendirdiği hikaye ile birlikte gösterinin sonuna gelir. Bu ana hat hemen bütün Meddah gösterilerinde aynıdır demek yanlış olmayacaktır. Necip Tosun, Doğu’nun hikaye kuramını incelerken de buna çok yakın bir şeyden söz etmektedir. Ona göre, yorumlama şekli anlatıcıdan anlatıcıya değişse de, ana çizgi her zaman bellidir ve geleneklerden kopuk değildir; olsa olsa geleneğe eklenenebilir yenilikler kullanılmaktadır.²⁰⁰ Neticede her söyleyiş, her yorum bir yenilik olarak değerlendirilebilir zira hikayeye de canlandırmaya da mutlaka yeni şeyler, yeni bakış açıları eklenmiş olmaktadır.

Prof. Dr. Özdemir Nutku da Meddah gösterisinin dört bölümden oluştuğunu söylerken, bu bölümlerin içeriklerini biraz daha ayrıntılandırarak iletmiştir.²⁰¹ Bu ayrıntılandırmayı ve Meddah gösterileri ile ilgili yapılam diğer çalışmaları incelediğimizde, ortaya çıkan görüntüyü şu şekilde toparlamak mümkündür:

¹⁹⁸ Fuat, Köprülü, “Meddahlar”, Edebiyat Araştırmaları, Cilt I, Ötüken Yayınları, İstanbul, 1989, s 361

¹⁹⁹ Prof. Dr. Nurhan Tekerek, Geçmişten Geleceğe Oyundan Seyirciye, Uludağ Üniversitesi Yayınları, Bursa, 2010, s 109

²⁰⁰ Necip, Tosun, a.g.e., s 45

²⁰¹ Özdemir, Nutku, “Halk Ozanlarının ve Meddahlarının Hikayeleri”, s 117-118

Meddah Gösterilerinin Başlangıç bölümü her zaman “Hak dostum Hak” şeklinde bir söze giriş ile başlamakta ve Meddah’ın tercih ettiği bir divan ya da tekerleme içermektedir. Bu aşamada Meddah kendisinden ve anlatacağı hikayenin ne olduğundan da bahsedebilmektedir. Serim ya da Açıklama olarak adlandırılabilir ikinci bölümde Meddah, daha çok anlatacağı hikayenin ana hatlarını belirginleştirir demek yanlış olmayacaktır. Yani anlatılacak, canlandırılacak hikayenin ne zaman ve nerede gerçekleştiği, hangi insanlar arasında yaşandığı gibi genel soruların yanıtları verilmektedir. Hikaye ya da Fasil olarak adlandırılabilir üçüncü bölüm; gevşek dokulu da olsa olay örgüsünün anlatıldığı, zaman zaman aralara mani ve türkü gibi eklemelerin de yapıldığı ve gösterinin “ana gövdesi”ni oluşturduğu söylenebilecek olan bölüm olarak nitelendirilebilir. Bitiş yani kapanış bölümü, olayların çözüme kavuştuğu bölüm olmakla birlikte, gerçekçi tiyatrodan yaşanan bir finalden çok, “ders çıkarma/ders verme” olgusunun hayata geçirildiği bölüm olarak nitelendirilebilir. Kıssadan hissedenin de yer aldığı bu final bölümü, Meddah’ın izleyicilerini bir sonraki gösterisine davet etmesiyle sona ermektedir.

Gordlevski, Meddah gösterilerinin başlangıcında yer alan “Hak dostum Hak” girişinin kurumunun din kurumu olduğunu belirtmek için yapıldığını iletmektedir.²⁰² Daha önce de sözü edildiği gibi, İslamiyet ile birlikte ortaya çıktığı düşünülebilir Meddah Gösterilerinin girişinin “Hak” tabirini içermesi, başlangıçta var olan “Peygamberi ve dini övme” geleneğinin bir kalıntısı olarak da kabul edilebilir. Birçok sanat dalında olduğu gibi, ortaya çıkış nedeni olan inançlardan geriye bir eser kalmasa da, simge ya da sembol haline gelmiş kalıplar, anlamları sorgulanmadan kullanılmaya devam etmektedir ve bu giriş cümlesi de durumu örnekleyen en güzel detaylardan biri olarak değerlendirilebilir. Gelenekli Türk anlatılarını inceleyen Bayram Durbilmez de, Türk Tiyatrosu’nun türlerini açıklarken, sözlü kültürden yazılı kültüre geçişte yaşanan değişimlerden bahsetmektedir.²⁰³ Göçebe hayattan yerleşik hayata geçen ve çok tanrılı sistemden tek tanrılı inanca evrilen yaşam biçimi mutlaka ki sosyal çevreyi ve ihtiyaçları da

²⁰² V. A. Gordlevski , Mayramgül, Dıykanbayeva, “*Dünden Bugüne Türk Meddahları (Meddah Aşkî Efendi’nin Hikâyeleri)*”, s 311

²⁰³ Bayram Durbilmez, *Gelenekli Türk Anlatıları*, Ötüken Yayınları, İstanbul, 2017, s 182

değiştirmiş, bütün bu değişiklikler de geleneksel anlatı biçimlerinde karşılığını bulmuştur. İhtiyaçlar doğrultusunda Meddah'ın da dini yönünü yitirdiğini ve daha çok mizahı, güldürü öğeleri ile ön plana çıktığını söylemek yanlış olmayacaktır.

Selim Nüzhet Gerçek de, Meddah gösterisinin içeriği ile birlikte biçimine de değinmiş ve anlatacağı hikayenin nerede geçtiğini, ana kahramanları mutlaka detaylı bir şekilde tarif etmesi gerektiğini belirtmiş ancak bunun yeterli olmayacağını, mutlaka çeşitli jest, mimik ve tavırlarla anlattığı hikayeye bir hakikat havası katması gerektiğini belirtmiştir.²⁰⁴ Buradan hareketle de denilebilir ki, yukarıda bahsedilen ana kanavayı hayata geçirirken Meddah'ın hem yazar, hem yönetmen hem oyuncu olarak sahneyi tek başına doldurmayı başarması gerekmektedir. Tek başına taklit, tek başına betimleme ya da tek başına doğaçlama, bir Meddah gösterisinin başarıya ulaşması için yeterli kriterler değildir.

Meddah gösterilerinin ana hatlarını çizdikten sonra, her biri için içeriğin farklı ve doğaçlamaya tabi olduğunu belirtmek önemlidir. Bununla birlikte, Meddah ile seyirci arasındaki ilişkiye göz atmak da, gösterilerin kapsamını daha net görmek açısından faydalı olacaktır. Öncelikle belirtmek gerekir ki, Meddah gösterilerinde de tıpkı Geleneksel Türk Tiyatrosu'nun diğer türlerinde olduğu gibi, izleyen ile oynayan arasında eşitliğe yakın bir bağlantı, birlik mevcuttur. Yarım daire şeklinde Meddah'ın etrafını saran izleyici, Meddah gösterisinin yalnızca izleyicisi değil aynı zamanda katılımcısıdır da. Meddah zaman zaman bu kitleyi, anlattığı hikayenin ögesi olarak kullanmakta bir beis görmemektedir. Kimi zaman kalabalık topluluklar kimi zaman da ormanı oluşturan ağaçlar olarak, hikayede görev almaları mümkündür. Mustafa Sekmen, Meddah ile seyircisi arasındaki ilişkinin oldukça somut bir ilişki olduğuna dikkat çekmiştir.²⁰⁵ Bunun en önemli nedenlerinden birisi elbette seyircinin hikayenin öğelerinden biri olarak kullanılmasından ziyade, hikayeyi dinlerken verdiği tepkiler ile gösterinin gidişatına müdahale edecek güce sahip olmasıdır.

²⁰⁴ Ünver, Oral, a.g.e., s 18

²⁰⁵ Mustafa, Sekmen, a.g.m., s 31

İzleyicinin hikayenin gidişatına olan etkisi birçok farklı şekilde kendini gösterebilmektedir. Meddah gösterisinin bir parçası olduğuna inanan kitle, Meddah ile doğrudan iletişime geçmeyi tercih edebileceği gibi, bağırıp çağırarak, övgü dolu veya hakaret içerikli sözcükleri havaya savurarak da, gösterinin gidişatı ile ilgili etkin rol üstlenebilmektedir. İzleyicinin bu denli etkilenmesi elbette ki Meddah'ın yeteneği ve anlattığı hikaye ile doğru orantılıdır. Dolayısıyla, gösterinin gerçekleşeceği yerdeki izleyici kitlesi Meddah için her zaman çıkış noktasını oluşturmuştur demek yanlış olmayacaktır. Prof. Dr. Abdullah Şengül; Meddah'ın konu seçerken ve seçtiği konuyu seyirciye aktarırken amacının “*coşkunluk, üzüntü, merak ve acıma duygusunu harekete geçirmek*”²⁰⁶ olduğunu ileri sürmektedir. Meddah bu şekilde kendisini izlemeye gelenler ile açıkça iletişim kurmakta, gösteriyi izlemeye gelen kesimde oluşan duygudaşlık ile toplu katılım hissi perçinlenmektedir. Sosyal bir hayvan olan insanın anlatma ve anlama ihtiyacının bu gösteriler kapsamında giderilmeye çalışılmasının önemi, bundan yüzyıllar önce olduğu kadar bugün de geçerlidir denilebilir.

Taklitlerle, fıkralarla, yer yer şarkılar türküler ve danslarla devam eden Meddah'ın gösterisi, seyircide yarattığı coşkunluğun ardından bir “ders verme”yi ihmal etmemekte ve geleneksel bir kalıp ile başlayan gösterinin sonunda “*meddah, her meclisten sonra devamı olan bir başka meclise seyircilerini davet*”²⁰⁷ etmektedir.

Buraya kadar incelenen Şaman Ayinleri ve Meddah Gösterileri'nin, özellikle ortaya çıkış nedenleri ve ana hatlarındaki benzerliklere yer yer değinilmiş olsa da, yeni bir yaklaşım geliştirilebilmesi adına bir sonraki başlıkta bu iki “gösterim” türünün ortaklıkları, “ritüel, oyun, büyü ve hikaye” merkezli olmak üzere detaylı biçimde incelenecektir.

²⁰⁶ Abdullah, Şengül, a.g.e., s 52

²⁰⁷ Agnieszka Aysen Kaim, “*Meddah Geleneğinden Kültürlerarası Hikayeciliğe Uzanan Bir Serüven*”, Tiyatro Araştırmaları Dergisi, AÜ DTCF, Ankara, Cilt 30, Sayı 30, Yıl 2010, s 119

3. ŞAMAN AYINLERİ İLE MEDDAH GÖSTERİLERİNİN ORTAK NOKTALARI

Sanat, insanoğlunun varlığı ile yaşıt kabul edildiğinde, yine insanın belirli ihtiyaçlarını gidermek adına ürettiği biçimlerden doğduğu düşünülürse, tüm sanatların bir noktada, ortak bir atadan türediği fikri çok da uzak ve anlaşılmaz gelmeyecektir. Nitekim, kültürü oluşturan en önemli şeylerden biri olan sanat ve sanatın türleri; farklı iklim ve coğrafyalarda da olsa birbirine benzer aşamalardan geçiyse bunun nedenini, insanoğlunun yaratılıştan getirdiği benzerliğe bağlamak hiç de mantıksız görünmemektedir.

Tiyatro sanatı ile ilgili yapılan tarihsel araştırmalar, Doğu ile Batı arasındaki gerçeklik algısı ve inanç biçimleri bakımından var olan farklılıkların sahneye yansımalarını ortaya koysa da, tiyatro tarihini Batılı anlamda inceleyen araştırmacılar, Doğu kültürlerinin tiyatrolarının gelişim aşamalarını incelerken ne yazık ki bazı noktaların kör bırakılmasına sebep olmuşlardır. Oysa ki, değişen yaşam koşulları, coğrafi keşifler vb. insanın sanat biçimini Batı'da etkilediği kadar Doğu'da da etkilemiştir. Dolayısıyla, tiyatronun da farklı coğrafyalarda benzer aşamalardan geçtiğini düşünmek yanlış olmayacaktır. Bu aşamaların tarihsel dokusu ve sıralaması elbette ki çeşitli farklılıklar içerecektir ancak unutulmamalı ki değişmeyen tek şey değişimin kendisidir ve Batı tarzı tiyatro zaman içerisinde değişip dönüşürken Doğu kültürlerindeki tiyatro sanatının tıkanıp kaldığını düşünmek oldukça sakıncalı bir bakış açısı olarak kabul edilmelidir.

Bu nedenle, birçok çalışmada birbiri ile bağlantılı olduğu düşünülen ancak bu bağlantıların ne veya neler olduğu üzerinde çok da fazla durulmayan, Şaman Ayinleri ile Meddah Gösterileri arasında bulunan ortaklıklar, insanlık tarihinin geçirdiği değişim aşamaları da göz önünde bulundurularak, “ritüel, oyun, büyü ve hikaye” merkezli olmak üzere yeniden mercek altına alınacak ve tespit edilen ortaklıklar yeni bir yaklaşımın oluşturulmasında yol haritası olarak kullanılacaktır.

3.1. RİTÜEL MERKEZLİ ORTAK NOKTALAR

Tiyatro tarihi, başlangıcını “ritüellerin” ortaya çıkışı olarak tespit etmekte ve literatürde tiyatro sanatının kökenleri, dini inanış biçimlerinin bir dışavurum şekli olarak kabul edilen ritüellere dayandırılmaktadır. Oysa Memet Fuat, tiyatro sanatının dinden de eski²⁰⁸ olduğu üzerinde durur. Catherine Bell de, ritüelin birçok teorisyen tarafından dini ya da sosyal fenomeni ve toplumu açıklamak adına incelendiğini ancak son zamanlarda gerçekleştirilen araştırmaların sonucunda, özellikle sembolist antropologların araştırmaları ile, ritüelin kültür olarak adlandırdığımız olgunun oluşmasındaki temel etmen²⁰⁹ olduğunun ortaya çıktığından söz etmektedir. Basitleştirilmiş ifadelerle tanımlamak gerekirse, ritüeli, düşüncenin eyleme geçişini dramatize eden semboller olarak nitelendirmemiz de mümkündür. Ritüeller sayesinde, düşünce ile eylem birbirine yaklaşır ve ritüelistik performanslar izleyicinin sahip olduğu düşünce düzlemiyle de bir ortaklık sahibidirler. “Levi-Strauss, ritüelin, nihayetinde kültür ile doğa arasındaki içsel çatışmaya çözüm aradığını öne sürmüştür.”²¹⁰ Kültür ile doğa arasındaki bu içsel çatışmanın çözümlenmesi için yine doğadan yola çıkıldığı ve tıpkı doğanın döngüleri gibi, döngüsel ve tekrarlanan bazı eylemlerle ritüellerin oluşturulduğunu söylemek de mümkündür. Tekrarlanan hareketler ile, kozmik yaratılışın başlangıcına dönmeye çalışmak ve bu amaç uğruna bir tür büyüsellik içerdiğine inanılan hareketler ile hikayeleri eksiksiz tamamlama ihtiyacı hissetmek, herhangi bir dini inanış olsun olmasın, insanoğlunun pragmatik olarak kendi yaşamsal düzenini kurmaya çalışmasının bir sonucu olarak ele alınabilir. Şaman’ın yaptığı ayinin de, üyesi bulunduğu topluma bir yarar sağlamak amacıyla gerçekleştirildiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Aynı yarar sağlama duygusunun, Meddah gösterilerinde de yer aldığı düşünülebilir.

Erhan Tuna, mistik deneyimlerin tarih dışı olduğundan söz eder ve Şaman’ın ilkel düzeyde temsil ettiğini gelişmiş toplumlarda şairin ve sanatçının temsile devam ettiğini²¹¹ belirtir. İlkel topluluklarda boyun refahı ve sağlığı için gerçekleştirilen ritüeller, bir çeşit duygudaşlık yaratıyor ve ayine katılanlarda

²⁰⁸ Memet, Fuat, Tiyatro Tarihi, Varlık Yayınları, İstanbul, 1984, s 9

²⁰⁹ Catherine, Bell, Ritual Theory Ritual Practice, Oxford University Press, NY, ABD, 2009, s 16

²¹⁰ a.g.e., s 35

²¹¹ Erhan, Tuna, a.g.e., s 275

duygusal bir sağaltım yaşanmasına da neden oluyordu. İnsanın yaşam koşulları değişse de, aidiyet ihtiyacı ve bir topluluğa ait hissetme duygusu değişmemiştir. Abdullah şengül'ün de işaret ettiği gibi, ilkel insanda bulunan inanç ve anlatma arzusu; modern insanda bulunan inanç ve anlatma arzusu ile neredeyse eşdeğerdir.²¹²

Yukarıdaki başlıklarda söz edildiği gibi, gerek şaman Ayinlerinde gerekse de Meddah Gösterilerinde yer alan belli başlı kalıpların, insanoğlunun “tutarlılık” arayan tarafından ve geçmişten getirdiği “ritüelistik” kökenlerinden kaynaklandığını düşünmek oldukça olasıdır. Bu bağlamda, her iki etkinliğin de, katılımcılarda duygusal bir sağaltıma neden olduğunu ve belirli bir toplumsal ihtiyacı giderdiğini söylemek de yanlış olmayacaktır. Sanat tarihi de insanlık tarihi ile birlikte gelişerek değişmiş ancak insanın temel ihtiyaçları nasıl aynı kaldıysa, sanat ile gidermeye çalıştığı eksiklik ya da ihtiyaçlar da aynı kalmıştır denilebilir. Bu aynılık, farklı toplumlarda farklı gelişmeler gösterse de, sanatın hitap ettiği ihtiyacın da aynı olduğu anlamına gelmektedir. Tragedyanın Kökenini inceleyen Thomson da benzer bir görüştedir. Ona göre yaşam; insanın tanrıların günahlarının bedelini ödediği bir cezadan başka bir şey değildir ve bu ceza ile bedenine içine hapsedilen ruh insanın ölümsüz yanını temsil etmektedir.²¹³ İlk bakışta anlamsız gibi görünse de, Thomson'ın ifadelerinin “ritüelistik” eylemler için oldukça büyük bir önemi vardır. Nitekim gerçekteştirilen ritüeller, bu günahlardan kurtulmak ve refaha ererek, bedenlerimize hapsedilen ruhlarımızın diğer aleme sağlıklı bir şekilde ulaşmasını sağlamak üzerine temellenmiştir.

Dünyanın dört bir köşesinde hala yaşayan ya da bir şekilde var olan költürlerde izine rastlanabilen şamanlık, *insanlığın en evrensel etkinliği, ritüeli*²¹⁴ olarak kabul edilebilir. Ritüel ile tiyatrunun en önemli ortak yanı da elbette, zaman ve mekan ile insan ve insan olmayan varlıkların insanlar ve nesiller arasındaki aktarımıdır. Ayşen Litko'nun ifade ettiği gibi, tiyatro birden bire ortaya çıkmış ve ortaya çıktığı andan itibaren hiçbir değişime uğramamış bir olgu

²¹² Abdullah, şengül, a.g.e., s 27

²¹³ George, Thomson, Tragedyanın Kökeni, Çev: Mehmet H. Doğan, Payel Yayınları, İstanbul, 2004, s 172

²¹⁴ Yeşim, Paktin, “şaman Yorumlamaları ve Büyüsellik”, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Yüksek Lisans Çalışması Raporu, Ankara, 2013, s 3

değildir.²¹⁵ İlkel ritüellerin içerdiği dans, eğlence, hikaye gibi ögeler bugün tiyatro sanatının çatısı altında gerçekleştirilen etkinlikler ile neredeyse tamamen aynıdır. Aynı şekilde Meddah gösterileri de hem eğlence, hem hikaye hem de zaman zaman müzik ve dans içermekte, insanlığın ritüelistik kökenleriyle olan bağına sembolik olarak da olsa sürdürmeye devam etmektedir.

Antik çağda yaşayan insanların gerçekleştirdikleri ritüellerin belirli bir mekanı, belirgin bir zamanı olmadığı düşünülmektedir. Mevsim geçişlerinde gerçekleştirilen bazı ortak ritüeller olsa da, ritüellerin genelinin ihtiyaç hasıl olması halinde hayata geçirildiği bilinen bir gerçekliktir. Çağdaş tiyatronun aksine, Şaman Ayinleri de, ihtiyaç halinde ve uzmanlaşmış bir kadrosu olmaksızın ve bütün kutsallığı kabul edilerek yaşanmaktadır. Aynı kutsallık, Meddah Gösterilerinin içeriğinde yer alan dini övgülerde ve Meddah'ın tam teslimiyetinde de karşımıza çıkmaktadır. Memet Fuat, ilkel tiyatronun basit bir sahneye koyucusu, tek bir büyücüsü olduğundan söz etmektedir.²¹⁶ Bu basit sahneye koyucuyu Şaman Ayinlerinin yöneticisi Şaman ve Meddah Gösterilerinin yaratıcısı Meddah olarak belirlemek de mümkündür. Nitekim her ikisi de, bir anlamda yönettikleri ritüelin yalnızca yönetmeni değil, aynı zamanda yazarı ve oyuncusudur da. Her ikisi de, hitap ettikleri seyirciye ya da ritüelin yapılma nedenine bağlı olarak ufak değişiklikler gösterse de, ana hat olarak hep aynı çizgide ilerlemekte, belirli bir kanavayı takip etmektedirler. Bu kanavanın varlığının, ritüellerden geldiğini kabul ettiğimiz anda Şaman Ayinleri ile Meddah Gösterileri arasındaki en önemli ortak noktalardan biri de ortaya çıkmış olacaktır.

Ritüellerin, toplulukların sahip olduğu mitlerle olan ilişkisine bakıldığında da, her iki toplu katılım gerektiren sanatsal türün de aynı mantığa sahip olduğunu söylememiz mümkün olacaktır. Ritüelleri, mitlerin belirli kalıplarla yeniden ve yeniden anlatılması olarak okuduğumuzda, mitlerin toplum hayatında kapladığı yere ve sahip olduğu öneme de bakmak gerekecektir. Necati Gültepe'ye göre mitler, her toplumun kendine ait özelliklerinin ilk kaynağı olarak nitelendirilebilirler.²¹⁷ Mitosların en önemli işlevlerinden birisi şüphesiz ki;

²¹⁵ Agnieszka Aysen, Litko, a.g.m., s 38

²¹⁶ Memet, Fuat, a.g.e., s 24

²¹⁷ Necati, Gültepe, a.g.e., s 11

*kanun, gelenek ya da ahlak gibi kurumların yerine geçerek*²¹⁸, topluluğun devamlılığının refah ve huzur içerisinde sağlanmasına olanak vermektir. Ritüellere kaynak sağlayan ve toplumsal sözleşmeler olarak da kabul edilebilecek mitoslar, geniş anlamlarıyla incelendiğinde ilkel toplumların dünyayı ve yaratılışı, dolayısıyla kendi varlıklarını algılama ve anlamlandırma çabası olarak da okunabilmektedir. Yani denilebilir ki, bir topluluğun ya da milletin mitolojisi, o topluluğa ait insanların dünya görüşünü yansıtmaktadır.

Bu açıdan ele alındığında, Şaman Ayinleri mitoloji ile olan direkt bağlantısı ile, o dönemki insanların hayat ve hayat sonrası yaşam ile ilgili genel dünya görüşlerini içermektedir. Şamanizm'in "*karmaşık bir ritüeller ve inanç sistemi*"²¹⁹ olduğu gerçeği, Şamanizm'i bir din olarak kabul etmeyen araştırmacılar tarafından da onaylanmış bir gerçeklik taşımaktadır. Bu karmaşık ritüellerin aktardığı mitler, toplumun sahip olduğu gelenek ve inançları da oluşturmaktadır demek yanlış olmayacaktır. Meddah Gösterileri de, geleneksel yapısını koruyan ve kendi döneminin dünya görüşünü yansıtan bir tür ritüel olarak kabul edilebilir. Meddah'ın ortaya çıkışındaki kutsallık ve ritüelistik kökenler bugün için anlamını yitirmiş olsa da, dönemin insanının hayatı ve yaratıcısını nasıl algıladığına dair önemli nüveler taşımaktadır. Meddah da anlattığı ve canlandırdığı hikaye üzerinden, üyesi bulunduğu gelenek ve inanç birliği içerisinde insanlara, ne yapmaları ve nasıl davranmaları gerektiğine dair ipuçları vermektedir. Necip Tosun bu konuyla ilgili "*kutsal kabul edilen, örnek oluşturan, hayata bir anlam, değer ve derinlik katan gerçek bir öyküyü dile getirir*"²²⁰ diyerek, hem Şaman Ayinlerinde hem de Meddah Gösterilerinde yer alan kutsallığın hedeflediği ve çoğu zaman ulaşmayı başardığı amacı da açıklamaktadır. Her iki gösteri de, izleyicilerine bir "kıssa" ya da basit anlamı ile "ders" vermektedir ancak bu ders daha çok bir anlatı niteliğindedir ve insanoğlunun bilimsel ya da felsefi olarak değil, daha çok "hakiki" olarak kendisini anlamlandırmasına fayda sağlamaktadır.

²¹⁸ Tülay, Yıldız Akgül, "*Bir İdeoloji Taşıyıcısı Olarak Mit ve Tragedya*", Yedi: Sanat Tasarım ve Bilim Dergisi, Sayı 11, Kış 2014, İzmir, s 2

²¹⁹ Zühre, İndirkaş, *Türk Mitosları ve Anadolu Efsanelerinin İz sürümü*, İmge Kitabevi, Ankara, 2013, s 19

²²⁰ Necip, Tosun, a.g.e., s 27

Tiyatronun ortaya çıkışı için temel alınan Antik Yunan incelendiğinde de, “*tek oyunculu tiyatronun en önemli ataları olarak aojdos, rapsod veya koryphaios (koro başı)*”²²¹ gösterilmektedir. Aynı şekilde tek oyunculu tiyatronun Doğu kültüründeki kaynaklarına baktığımızda da, Orta Asya’daki Şaman, daha sonra aşık ve ozan ve son olarak da Meddah karşımıza çıkmaktadır. Bir şiir ile başladığı düşünülebilecek olan tiyatronun yolculuğu, bu topraklarda birçok inanç temelli ritüelin birleşmesi ile gelişmiş ve ortaya çıkan türler arasında, ilk ritüelleri en fazla anıştıran da Meddah gösterileri olmuştur demek yanlış olmayacaktır.

Thomson, tragedya ile ilgili çalışmasında, ilkel ritüellerden tiyatroya giden yolun nasıl açıldığını da anlatmaktadır. Buna göre tiyatro *ilkel dithyrambosun bölünmesi ile*²²² gelişim yoluna girmiştir denilebilir. İlahilerin söylendiği ve dansların edildiği, Dionysos onuruna düzenlenen bu ritüellerde ikiye bölünen dithyrambos iki farklı biçimin ortaya çıkışına sebep olmuştur. Müzik ve söz birbirinden ayrıldığında, müzik yalnızca dansın eşlik ettiği ve alet çalan insanlar tarafından icra edilen bir sanata dönüşmeye başlamış; söz ise müzikten uzaklaşıp anlatıya yaklaşmaya ve tragedya için gerekli ortamı oluşturmaya başlamıştır da denilebilir. Bu anlatının başlangıçta tek kişi tarafından icra edildiği, koronun tek bir kişiymişçesine hareket ettiği ve oyuncu sayısının zamanla çoğaldığı tiyatro tarihinde anlatılan detaylardandır. Bu detayları, Türklerin tiyatro tarihini incelerken bulup bulamayacağımız tamamen nereye baktığımız ile ilgilidir.

Şaman Ayinleri bilindiği üzere içeriğinde hem söz hem müzik hem dans hem de doğaçlama içeren, kutsallıkla bezenmiş ritüellerdir. İnsanın gelişimi ile birlikte, sözün ve müziğin farklı yönlerde ilerlemeye başladığı düşünülürse, tek kişilik bir tiyatro olarak da adlandırabileceğimiz Meddah gösterilerinin, Şaman ayinlerinin muhteviyatında yer alan “söz”ün gelişimi sonucunda oluştuğunu düşünmek de yanlış olmayacaktır.

Sonuçta “*insanlık tarihinin en eski ritüelleri, içinde sığınmanın, inanmanın ve anlatmanın olduğu törenlerdir. Zaman içinde bu törenler bazı*

²²¹ Agnieszka Aysen, Litko, a.g.m., s 28

²²² George, Thomson, a.g.e., s 187

özelliklerinden sıyrılarak anlatmanın ön plana çıktığı bir şekle bürünürler.”²²³

Türklerin geleneksel sanatları incelendiğinde, halk dansları ile Şaman ayinleri arasında kurulan bağlantının, aynı ayinlerin esin kaynağı olmuş olabileceği tiyatro türleri için yeterince sağlam açıklamalarla kurulmamış olması da, yalnızca araştırmacıların ilgisizliği ile açıklanabilecek bir durum değildir. Nitekim dans figürlerini gösteren onlarca hatta belki yüzlerce çizim olmasına karşın, sözlü kültür geleneğine sadık kalan bit toplumun yazılı kaynak bırakmamış olması da bu alandaki çalışmaların sınırlı kalmasına neden olmuştur denilebilir. Ancak insanoğlunun “söz” ile olan ilişkisi, yazıya geçirilsin ya da geçirilmesin, her daim aynı kalmıştır. Bu nedenle anlatmak ve dinlemek her coğrafyada ve her tarihte kendisine ait bir yol bulmuş ve farklı stillerde yol almaya devam etmiştir.

Daha önce sözü edildiği gibi Şaman ayini, ritüelistik olarak belirli kalıplar çerçevesinde gerçekleştirilmektedir. Gösterinin esasında birbirinden farklı olmak ve tekrarlanmamak yatsa da, ana hatları ile tüm şaman ayinlerinin “*giriş, yardımcı ruh çağırma, yolculuk ve dönüş*”²²⁴ten oluşması tesadüf değildir. Aynı kalıpların yine Meddah gösterilerinde yer alması da, ritüelistik olarak tekrarlanan hareketlerin ya da sözlerin, ortaya çıkışındaki nedenler unutulmuş olsa da, yani öz anlamlarını kaybetmiş olsalar da, gelenek olarak devam ettiğinin bir göstergesidir denilebilir. Meddah gösterilerinin neredeyse hepsi, “Hak dostum hak” girişinden sonra aynı beyti ve hatta dua diye nitelendirilebilecek iki satırlık dileği dillendirmektedirler: “*Edeyim meclise bir kıssa beyan/Kıssadan hisse ala arif olan.*”²²⁵ Burada bir başka ritüelistik işlevin de ortaya konduğunu söylemek mümkündür, bu da, toplumun yaşantısına sağlıklı devam edebilmek için alması gereken dersin Şaman ya da Meddah tarafından iletiliyor olması olarak tespit edilebilir. Şamanlar tanrılar ile görüşerek topluma ne yapmaları gerektiğini söylerken, Meddahlar daha üstü kapalı bir yöntem kullanarak, antik Yunan tragedyalarında olduğu gibi üstü kapalı bir şekilde, doğru yoldan ayrılanların

²²³ Abdullah, Şengül, a.g.e., s 49

²²⁴ Malgorzata, Labecka-Koecherowa, “*Şaman Ayini – Yeniden Yapılanma Deneyi*”, Tiyatro Araştırmaları Dergisi, AÜ DTCF, Ankara, Cilt 12, Sayı 12, Yıl 1995, s 78

²²⁵ Selim Nüzhet, Gerçek, Türk Temaşası, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 2021, s 27

başına neler gelebileceğini de göstermektedirler demek ve bu anlamda da aralarında bir ortaklık olduğunu ileri sürmek yanlış olmayacaktır.

Bir anlatı tiyatrosu olarak da adlandırabileceğimiz Meddah'ın gelişimindeki ilk etap olarak Şaman ayinlerini gösteren bir isim de Gordlevski'dir.²²⁶ Şaman'ın bir tür şair ve psikoterapist rolü üstlendiğini savunan Gordlevski, bu geleneğin Orta Asya'dan Anadolu'ya taşındığına inanmaktadır. Şaman ayinlerini de tıpkı Meddah gösterileri gibi bölümlere ayırarak incelemeye kalkarsak, tek oyunculu ve bazen bir bazen de birkaç perdeli bir tiyatro ile karşılaşmamız da mümkün olmaktadır.

Bu açıdan ele aldığımızda, tek kişilik anlatı tiyatrosunun temelinde ritüellerin olması, bu ritüellerin bölünmesi ile birlikte "söz"ün ön plana geçtiği gösterilerin çoğalması bize "hikaye"nin, tiyatro sanatı açısından ne kadar önemli olduğunu da göstermektedir. Tekrarlanan eylemlerin eşlik ettiği hikayeler, biçim değiştirmiş olsalar da hayatta kalmanın ve sonraki nesillere aktarılmanın bir yolunu bulmuşlardır demek de mümkündür. Dolayısıyla bir sonraki başlıkta, Şaman Ayinleri ile Meddah Gösterilerinin "hikaye" bağlamında ne gibi ortak noktaları olduğu ya da olabileceği incelenecektir.

3.2. HİKAYE MERKEZLİ ORTAK NOKTALAR

İnsanoğlunun temel ihtiyaçlarından birisi olarak kabul edilen anlama ihtiyacının bir tecellisi olarak da görebileceğimiz "anlatma" arsuzu, dilin gelişiminden de eskidir demek yanlış olmayacaktır. Abdullah Şengül'ün ifadesiyle, ilk insanlar hareketle de olsa birbirleri ile iletişim kurma ve anlatma yoluna gitmişlerdir.²²⁷ Bu da aslen dram sanatının sözden önce var olduğunu göstermektedir. Yaşadığı her türlü anıyı, dünyayı anlamlandırmak için yarattığı tanrıları ve çıktığı avları hareketle de olsa anlatmaya başlayan insanın, belki de yaratıldığı günden itibaren sözlü ve/veya sözsüz bir "hikaye" şekillendirme yolunu seçtiğini söylemek oldukça mümkündür. Binlerce yıllık insanlık tarihinde, yaşam biçimleri, teknolojiler, dini inançlar değişse ve bu değişimler insanların

²²⁶ V. A. Gordlevski , Mayramgül, Dıykanbayeva, a.g.m., s 29

²²⁷ Abdullah, Şengül, a.g.e., s 15

“nasıl” anlattığını etkilese de, “anlatılan”ın varlığı değişmeden yerini korumayı başarmıştır.

Sözlü kültür geleneğine sahip tüm milletler gibi, Türk kültürüne baktığımızda da benzer bir tablo ile karşılaşırız. Onsekizinci yüzyılda İstanbul’u ziyaret eden İngiliz bir tanığın gözlemlerini aktaran Özdemir Nutku, Türklerin o dönemde de dinlenme zamanlarının çoğunu birbirlerine hikayeler ve fıkralar anlatarak geçirdiklerinden bahsetmektedir.²²⁸ Bugün hala tek kişilik oyunların, anlatıya dayalı tiyatro eserlerinin ya da açık biçim olarak adlandırılacak gösterilerin sevilmesinin nedeni, köklerimizden gelen bu “hikayecilik” geleneği olarak değerlendirilebilir. Bu geleneğin nasıl yol aldığı ise, tarih boyunca farklı isimlerle anılan hikaye anlatıcılarının değişim ve dönüşümünden takip edilebilmektedir.

Anlatılan ilk hikayelerin “mitler” olduğu tarihsel bir bilgidir. Fuzuli Bayat, mitlerden meydana gelen mitolojiyi tanımlarken; “*varlığın oluşumunun, kaosun kozmoza dönüştüren gücün*”²²⁹ öyküsü olduğunu ifade etmektedir. Bu öykülerin yaratılması, insanın sahip olduğu bütün hayalgücü ve dil yeteneklerini kullanarak, kendisini varoluş sürecinde hangi noktaya yerleştireceğinin yanıtını bulmasında ona kaynaklık etmiştir. Mitlerin modern insanın tahayyül sınırlarını zorladığını ve inanılması güç öyküler barındırdığını biliyoruz ancak binlerce yıl önce gerçekleştirdikleri işlev, bugünkü inanç sistemlerinden çok da farklı değildir. İlkellerdeki din ve büyü uygulamalarını araştıran ilk isimlerden olan Edward Tylor da, mitlerin dünyayı açıklamaya yönelik olarak ortaya çıktığını ve bu açıklamaya dayanan ayinler/ritüellerle dünyanın kontrol altında tutulmaya çalışıldığını vurgulamıştır.²³⁰ Kontrol edilemeyen olayların kabullenilmesini kolaylaştırmak da yine mitlerin üstlendiği işlevlerden birisidir. Günümüz dünyasındaki inanç sistemlerinde yer alan dua ve ibadet ikilisini bu açıdan oldukça fazla andırmaktadırlar.

²²⁸ Özdemir, Nutku, “*Halk Ozanlarının ve Meddahların Hikayeleri*”, s 105

²²⁹ Fuzuli, Bayat, *Mitolojiye Giriş*, Karam Yayınları, Çorum, 2005, s 4

²³⁰ Robert A., Segal, *Mit*, Çev: Nursu Öge, Dost Yayınları, Ankara, 2012, s 88

İnsanlık, yeryüzünün ve kendisinin oluşumuna dair ilk anlatıları oluşturduğunda, bugün gelinen noktayı tahmin etmesi mümkün değildi elbette ki. O zaman tek amaç yaşam koşullarını anlamlandırmak ve sorunsuz devam edebilmek idi şüphesiz. Prof. Dr. Özkul Çobanoğlu, kaostan kozmosa dönüşüm sürecine dair geleneksel dünya görüşlerinin temsili olarak kabul edilebilecek ilk mitlerden sonraki aşamanın, “epik destanlar” olduğunu ileri sürmektedir.²³¹ Mitler daha çok yaratılışı, tanrıların varlık nedenlerini, insanların tapınması gerekenleri ve kurban edilmesi gerekenleri anlatırken, epik destanlar daha çok toplumsal kahramanlık hikayelerini ve bu hikayelere kaynak olan ataları anlatmaktadır demek yanlış olmayacaktır. Memet Fuat bu konuda, “*kahramanlar, atalar tanrılaşınca da onların başlarından geçeni anlatmak, oynamak gereği doğuyor*”²³² diyerek, özellikle Türk milletinin sahip olduğu “atalar kültü”nün günümüz hikaye anlatımı ve tiyatrosuna nasıl etki ettiğinin bir taslağını da çizmektedir. Dolayısıyla, en eski ritüellerde anlatılan tanrıların hikayelerinin yerini zamanla ataların ve kahramanların aldığını söylemek de mümkündür.

George Thomson, tragedyanın doğuşunu incelerken şairlerin, tanrıların sözünü aktaran kişiler²³³ olduğunu belirtmektedir. Ve Sokrates’e göre de şairler, o anda hangi tanrı varsa onun söylediklerini aktaran kişilerdir, dolayısıyla diyebiliriz ki ilk şairler Şamanlardır. İster doğu ister batı kültüründe olsun, ilkel kültürlerde topluluğun “tanrı ile iletişim” kuran kimseleri, sanatın başlangıcına yön veren şairler ve Şamanlar ve hatta din adamları olarak nitelendirilebilir. Burada bir parantez açarak, mitler ile ayin arasındaki ilişkinin yönüne bakmak da faydalı olacaktır. Düzenlenen ayinler, bilinen mitlerin canlandırılması olarak karşımıza çıkmaktadır yani ayinin dramatik kurgusunun kaynağı bu mitler, dolayısıyla yaratılan ilk hikayelerdir demek de yanlış olmayacaktır. Mit ile ayinin birlikteliğinde, önemli olan “ayin” değil “mit”tir demek de mümkündür. Nitekim Fuzuli Bayat da, “*herhangi bir ayinin mitsiz oluştuğunu ve onun içinde herhangi bir mitolojik tasavvurun bulunmadığını ispat etmek mümkün değildir*”²³⁴ diyerek, ayine sahip olmayan mitlerin olabileceğini ancak mitsiz bir ayinin

²³¹ Özkul Çobanoğlu, *Türk Dünyası Epik Destan Geleneği*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2015, s 20

²³² Memet, Fuat, a.g.e., s 15

²³³ George, Thomson, *Tragedyanın Kökeni*, s 397

²³⁴ Fuzuli, Bayat, *Mitolojiye Giriş*, s 42

gerçekleştirilemeyeceğini belirtmektedir. Şu halde, günümüzde tiyatrodaki geleneksel noktada, “hikayesizlik” ya da “mitsizlik” bir ihtimal olarak değerlendirilmemelidir. Zira biçimi ne olursa olsun, ister söz ile ister bedensel anlatım ile, bütün ayinler ve gösteriler bir “anlatı” içermek zorundadırlar. Ayinler ve/veya gösteriler inancın en sabit türü olsa da, mitler ve hikayeler değişim göstermeye ve varlıklarını farklı formlarda sürdürmeye devam etmektedirler.

İlkel topluluklardaki ayinlerin sözlü kısmını oluşturan mitler, tılsımlı bir güce sahip olduğuna inanılan hikayelerdir. Bu mitlerin bugünkü hikayelerden ayrılmasına neden olan en önemli özellikleri de bu tılsımlı güçleridir demek yanlış olmayacaktır. İlkel insan, sorunlarının çözümü için bu hikayelerin anlatılmasından ve taklit edilmesinden yani bir nevi yeniden yaratılmasından medet umarken, George Thomson bunun yalnızca bir yanılsama olduğunu söyler ve ekler “*düşle gerçeğin birbirine karıştırıldığı çocuksu bir aldatmacadır*”.²³⁵ Bu çocuksu aldatmacanın, insanlığın çocukluk dönemi olarak adlandırılabilir çağlarda ortaya çıkmış olması çok da şaşırtıcı değildir. Belki de bugün anlatılan hikayelerin mitlerden arındırılması, materyalist dünyaya dair daha fazla öge barındırması, insanlığın geldiği “gerçekçilik” ve/veya “yetişkinlik” evresinin bir tezahürü olarak nitelendirilebilir. Türk tiyatrosunun gelişim aşamaları incelendiğinde, bu büyüsellik azalmasının da teatralliği farklı bir boyuta taşıdığı düşünülebilir. Bugün kendi kimliğimize ait bir tiyatronun varlığı konusunda hala görüş ayrılıklarının mevcut olmasının nedenleri de, kaybedilen çocuksu aldatmacaların bünyesinde aranabilir demek yanlış olmayacaktır.

Ünver Oral’ın işaret ettiği gibi, hikayeyi “*Aristo’nun Poetica’sındaki mimesisin karşılığı*”²³⁶ olarak kabul edersek, Türk hikayecilik geleneğinde yer alan her bir gelişim aşamasının, tiyatronun bir çeşidi/türü olarak kabul edilmesi gerektiğini de söylememiz gerekecektir. Bir yerde “tiyatro”nun varlığından söz edebilmek için gerekli bazı kriterler olduğu aşikardır. Birçok farklı araştırmacı tarafından ortaya koyulan bu kriterleri özetlemek gerekirse; oyun, oyuncu ve izleyici üçlemesinin en temel öğeler olduğu da görülebilecektir. Bu açıdan ele aldığımız zaman, burada sözü edilen “oyun” ögesinin daha sonra incelenecek olsa

²³⁵ George Thomson, *İnsanın Özü*, Çev: Celal Üstel, Payel Yayınları, İstanbul, 1991, s 59

²³⁶ Ünver, Oral, a.g.e., s 5

da, mutlaka bir “hikaye” aktardığı ya da bir “hikayeden meydana geldiği” de dikkat çekilmesi gereken noktalar arasındadır. Bu anlamda, bu üç unsuru da biraraya getiren “halk hikayeciliği” türlerimizin, Batılı anlamda anlaşılan bir “gerçekçi tiyatro” kapsamında değil de kendi öz gelişimleri çerçevesinde değerlendirildiklerinde, bir tiyatro türü olarak değerlendirilmesi gerektiği de ortaya çıkmaktadır. Nitekim gerek Şaman ayinlerinde gerek ozanın ve/veya aşkın anlattıklarında gerekse de Meddah’ın canlandığı gösterilerde, hem oyun hem oyuncu hem de izleyici bulunmaktadır.

Necip Tosun, Doğu’nun hikaye poetikasının insanları güzele ve doğruya çağıran bir ileti taşıdığını ve bunun için de etkilemek isteyen biçimlere²³⁷ büründüğünü belirtmektedir. Mitolojik anlatıları barındıran Şaman Ayinlerinin ardından, ataların kahramanlıklarını anlatan destanlara, İslamiyet ile birlikte Peygamber ve eşrafını anlatan Meddah’a ve son olarak da kutsallıktan gittikçe sıyrılan insanlığın bir getirisi olarak, gündelik dertleri konu edinen Meddah gösterilerine uzanan yolda “hikaye” en önemli elemanlardan birisidir. Türk mitolojisi ile başlayan bu anlatılar, sözlü kültür geleneğinin bir gereği olarak yalnızca estetik bir kaygı ile devam etmez, aksine; geçmiş ile gelecek arasında bir köprü kurulmasına²³⁸, tecrübelerin aktarımına ve kolektif bilincin devamlılığına da fayda sağlamaktadır.

Şaman ayinleri ile Meddah gösterilerinin içeriklerinde yer alan hikayeler oldukça farklı gibi görünse de, özellikle Meddah gösterilerinin başlangıç çağlarında hemen hemen aynı nitelikleri taşıdıkları söylenebilir. Şöyle ki, Türkler ölmüş atalarını da tanrı yerine koyduklarından²³⁹, tanrıların taklit edilmesi ya da yaşamlarının anlatılıp aktarılması gibi inanışları, ataların taklidi ve/veya yaşamlarının, yaşamlarında gerçekleştirdiklerinin anlatımına evrilmiştir denilebilir. Kutsallık içeren Şaman ayinleri, kendi dönemindeki tanrısal inancın dramatik bir aktarımıyken, İslamiyet ile birlikte gelişen Meddah gösterileri de tek

²³⁷ Necip, Tosun, a.g.e., s 43

²³⁸ a.g.e., s 26

²³⁹ Ömer Tuğrul, Kara, “*Dramanın İlk Uygulayıcıları:Türk Şamanları*”, Turkish Studies, International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic, Volume 5/2 Spring 2010, s 1184

tanrılı inancın dramatize edilerek insanlara anlatıldığı ve öğretildiği bir aktarım olarak karşımıza çıkmaktadır.

Eski Türklerdeki dram sanatını inceleyen Refik Ahmet Sevengil de, din adamları tarafından gerçekleştirilen ayinlerin bir dram niteliği taşıdığından bahsetmektedir.²⁴⁰ Şamanizm inancının din adamı kabul edilebilecek Şamanlar da, ilk şairler olarak, şiirsel dualar ve sözleri müzik ve dansla harmanladıkları bir gösteri gerçekleştirmektedirler. Eylemleri ve söyledikleri söz ile, ayine katılanların her birinde duygulanım yaratarak hem toplumsal sağaltım sağlayan Şamanlar hem de ilettikleri sözler ile, kültürün ve geleneğin devamını da garantiye almaktadırlar. Daha önce de sözü edildiği gibi, ayin sırasında ekstaz haline geçerek kutsal sayılabilecek ruhani bir yolculuk gerçekleştiren Şaman, bu yolculuk sırasında yaşadığı deneyimleri, yolda karşılaştığı ruhlarla konuştuklarını ve yolculuk boyunca gerçekleştirdiği savaşımaları, ayin esnasında izleyenlere *“hareketlerle, mimiklerle, ilahilerle, çığlıklarla veya susuşlarla”*²⁴¹ yansıtmak, anlatmak durumundadır. Bu ayin esnasında yansılacağı eylemler ve sözler, topluluğun ya da klanın mitolojisinden, yani o topluluğun ilk anlatısından hareketle doğaçlanmaktadır. Gerçekleştirdiği ayinin içeriği ne olursa olsun, ister kehanet amaçlı ister sağaltım isterse de şifa amaçlı, ayin esnasındaki sözleri kendi klanının mitolojisini anlatır. Şaman, mitleri ruhu ve bedeni ile yeniden ve yeniden yaşamakta ve kozmik başlangıca gönderme yaparak düzeni sağlamaya çalışmaktadır. Michel Perrin bu durumun, yani Şaman’ın düzenlediği ayinlerin içeriğinin, *“toplumsal yaşamın ana canlandırıcısı”*²⁴² olarak bir görev üstlenmesini de sağlamakta olduğunu altını çizmektedir. Gerçekten de, ilkel toplumlarda gerçekleştirilen ayinlerin, topluluğun biraraya gelmesinde, birlikte eğlenmesinde ve/veya kötülükleri birlikte savuşturmasında oldukça önemli bir etkisi olduğu birçok araştırmacı tarafından ortaya konmuştur.

Hemen hemen bütün toplumlarda ve kültürlerde, sanatın ve özellikle tiyatro sanatının başlangıcı olarak kabul edilebilecek olan ayinlerin içeriğindeki söz, dans ve ibadet; kültürün ve inanç ihtiyacının farklı kolları olarak yaşamlarına

²⁴⁰ Refik Ahmet, Sevengil, Eski Türklerde Dram Sanatı, s7

²⁴¹ Michel, Perrin, a.g.e., s 59

²⁴² Michel, Perrin, a.g.e., s 71

devam etmiş ve karşıladıkları sosyal ihtiyaçlar şekil değiştirmiş olsa da varlıklarını korumuşlardır. Ziya Gökalp, özellikle mitolojik yani ibadetlerde kullanılan hikayelerin uzun süre etkili olmasının iki toplumsal rolü olduğunu ileri sürmüştür. Buna göre bu hikayelerin varlığı ile, öncelikle kurumların nasıl oluştuğu anlatılırken ayrıca insanların ibadet etmelerine ve inanç ihtiyaçlarını karşılamalarına da olanak sağlanmaktadır.²⁴³ Denilebilir ki, hikayeler, bu ayinlerin olmazsa olmaz öğelerinden birisidir. Hikayelerin ateş başında düz bir nesir şeklinde anlatılması ya da bir tragedya edasıyla canlandırılması arasındaki farklılıklar tamamen biçimsel olmakla birlikte, içeriksel anlamdaki sosyal statülerini insanlık değişse de sürdürmeye devam etmişlerdir demek yanlış olmayacaktır.

Metin And, *Oyun ve Bügü* adlı eserinde, Türk toplumunun sanatsal kökenlerini araştırmakta ve Şaman ayinlerinin “teatral” bir nitelik taşıdığını ortaya koymaktadır.²⁴⁴ Çok katmanlı yapısı içerisinde, Şaman ve yol boyu savaştığı ruhlar arasında bir dramatik çatışma, taklit, dans, bedensel anlatım gibi öğeler bu töreni tiyatro ile yakınlaştırmaktadır. Tiyatronun diğer gerekleri olduğu düşünülen dekor, ışık, makyaj, yönetmen vb. gibi etmenlerin de, başlangıç seviyesinde yer aldığını düşünmek yanlış olmayacaktır. Ayinin yönetmeni de yazarı da Şaman’dır ve bir zırh gibi giydiği kostümü ile, kullandığı aksesuarlar ile, ayin zamanını ateş yakılabilecek saatlere göre ayarlaması ve bazı ışık ve gölge oyunlarından yararlanması ile, bütüncül olmasa da, tiyatronun ilk evrelerini yansıttığını söylemek mümkündür. Kendi dönemi için kullanılacak bütün yardımcı öğeleri kullanmakta ve izleyiciye muhtaç bir şekilde hayatına devam etmektedir. Seyircisiz bir Şaman ayini, ayin kabul edilmemektedir. Bu seyircinin ayin esnasında Şaman ile birlikte ekstaz haline gelmesi ya da gelmemesi, ayinin beklentileri arasında değildir. Toplu huşu vuku bulsa da bulmasa da, ayinin gerçekleştirilmesi için izleyicinin varlığı şarttır.

Sözlü kültür geleneğinde hikaye anlatıcılarının bir tür “gelenek aktarımı” görevi üstlendiğinden daha önce söz etmiştik. Bu aktarım içerisinde yalnızca o topluluğun mitleri ya da inançları değil, aynı zamanda yaşam koşulları ile ilgili

²⁴³ Ziya Gökalp, *Türk Medeniyet Tarihi*, Matbaa-i Amire, İstanbul, 1934, s 87

²⁴⁴ Metin, And, *Oyun ve Bügü*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2012 , s 385

bilgi birikimi ve deneyimler de kuşaktan kuşağa aktarılmaktadır. Necip Tosun'un deyiimiyle "*insanlığın belleği*"²⁴⁵ olan bu hikaye anlatıcıları, performans sergilerken birçok detayı aynı anda gözetmek durumundadır. Hikayeyi anlatırken anlaşılmasını sağlamak, dinleyicide/izleyicide belirli duyguların yaratılmasını sağlamak adına bunun için gerekli kurgulamayı ve söz uyumunu düzenlemek, dikkatin dağılmaması için tempoyu ona göre hızlandırıp yavaşlatmak, her türlü sözlü eylemi ve taklidi ilgi çekici hale getirmek gibi. Meddah gösterisi de, tıpkı Şaman ayini gibi aynı dikkati ve özeni içermek durumundadır. Sözlü kültürün farklı çağlarının performansları olarak nitelendirilebilecek bu gösteriler de izleyicinin varlığına olduğu kadar hikayenin kurgusuna bağımlı durumdadır. İzleyici ile kurulan yakın ilişki, aktarılan yaşamsal deneyim içeren hikayenin hem yeni kuşaklara geçmesine hem de o anki izleyicinin tepkisi ile değişerek, halkın nabzının tutulmasına olanak sağlamaktadır, zira Meddah "*her anlatımda yeni bir yaratışa ve amaca yönelir.*"²⁴⁶ Her yeni söyleyişinde yeni bir yorum katsa da, unutulmamalıdır ki anlatılan efsaneler, masallar, mitler, hikayeler, o topluma ya da topluluğa ait sosyolojik bilgilerin tümünü içermekte, toplumsal bir fotoğrafın çiziminde yardımcı olmaktadır. Anlatılanlar o dönemin insanların inançları, beklentileri, ümitleri, korkuları ve duygularıdır. Bu anlamda da, hem Şaman Ayini hem de Meddah Gösterisi, kendi döneminin insanların hikayelerini anlattıkları için de bir ortaklık içerisindedirler demek mümkündür.

Bu ortak hikayelerin gerektirdiği performansın, hem Şaman hem de Meddah için bir tiyatro ortamı oluşturduğunun da altını çizmek gerekmektedir. Refik Ahmet Sevensil, Osmanlı saraylarında düzenlenen eğlencelerden bahsederken "*mudhik (güldürücü) ve mukallid – (taklid edici) ler*"²⁴⁷ tarafından gerçekleştirilen gösterilerden söz etmektedir. Bu mudhik ve mukallidler, özellikle yabancı tanıkların kaynaklarında, aktör olarak değerlendirilmekte ve önemli bir kısmı tiyatro temsillerinde de görev almaktadır. Bu da, sarayda olsun olmasın, Meddah'ın kökeninin bir şekilde hikaye anlatımı ile tiyatro ortaklığından yeşerdiğinin kanıtı niteliğindedir. Osmanlı sarayında daha çok güldürü içerikli

²⁴⁵ Necip, Tosun, a.g.e., s 53

²⁴⁶ Ünver, Oral, a.g.e., s 44

²⁴⁷ Refik, Ahmet, Sevensil, Eski Türklerde Dram Sanatı, s 42

gösterilerin düzenlenmesi, belli bir dönemden sonra gerçekleşmiştir demek de yanlış olmayacaktır. Nitekim Şaman ile Meddah gösterileri arasında, ozan/aşık gibi bir geçiş aşaması olduğu da hatırdta tutulmalıdır. *“Aşıklar sanatı meddahın gelişim sürecinde bir geçiş aşamasıdır, çünkü gösterileri tiyatro niteliklerini taşımaktadır.”*²⁴⁸ Kullandıkları edebi tür ne olursa olsun, gerçekleştirdikleri performans bir nevi tiyatro özelliği taşımaktadır. Bu geçiş aşamasının en belirgin özelliğini, ne tam olarak dini/sihri bir nitelik ne de tam olarak gerçekçi bir anlatıma sahip olmaları, ikisinin arası bir formda yer almaları olarak belirlememiz de mümkündür. Nitekim Pertev Naili Boratav da, halk hikayeciliğini incelerken görüştüğü ozanlar ve aşıklardan aktarır ve anlatılan hikayelerdeki doğaüstü öğelerin varlığının nedeni ile ilgili *“Bu vakalar hakikaten olmuş şeylerdir. Bunların içindeki fantastik unsurlar, bugün için mümkün olmasa bile, eski zamanlarda vaki olması icabeden tabiatüstü hadiselerdir”*²⁴⁹ tespitinde bulunur. Gerçekten de, Türk destanları ve efsaneleri ile ilgili inceleme gerçekleştiren tüm araştırmacılar, Türk hikayelerinde yer alan ve “insan olmayan” varlıkların, doğaüstü durumların mevcudiyetini, doğa ile doğaüstünün birlikte var olduğu, iki inanç ve yaşam biçimi arasında bir geçiş dönemi olarak adlandırılabilir bir dönem olduğu fikri ile açıklamakta ve kaynağının mutlaka “mitoloji” olduğunu vurgulamaktadırlar. Örneğin Prof. Dr. Özkul Çobanoğlu da, *“mitolojik düşüncenin izleri eski destanlarda çok açıktır”*²⁵⁰ diyerek, aradaki bağın kuvvetine dikkat çekmiştir.

Zaman içerisinde büyüsel ya da tabiatüstü niteliklerini kaybeden hikayelerin daha gerçekçi olduğunu, daha çok gündelik hayatın resmini çizdiğini belirtmiştik. Boratav da, özellikle son dönem meddahlarının genel olarak halk hikayeciliğinden farklılaşmasının nedenlerinin altında, halk hikayelerinin daha idealist meddah hikayelerinin ise daha realist olduğu gerçeğinin yattığını ifade etmiştir.²⁵¹ Özellikle son dönemde İstanbul’da kayıt altına alınabilen Meddah hikayelerinin örüntüsünün, ağırlıklı olarak güldürüye ve karakterlerin taklidine

²⁴⁸ Agnieszka Aysen, Litko, *“Meddah : Avrupa ve Doğu Tiyatro Geleneğinin Bağlamında Tek Oyuncululu Meddah Tiyatrosu”*, s 30

²⁴⁹ Pertev Naili, Boratav, *Halk Hikayeleri ve Halk Hikayeciliği*, BilgeSu Yayıncılık, Ankara, 2018, s 46

²⁵⁰ Özkul, Çobanoğlu, a.g.e., s 43

²⁵¹ Pertev Naili, Boratav, a.g.e., s 148-149

doğru evrildiği göze çarpmaktadır. Bu evrim elbette ki bir anda olmamış, yalnızca zamanın değil aynı zamanda inancın ve coğrafyanın da değişimi ile birlikte gerçekleşmiştir. Orta Asya'dan Anadolu'ya gen Türk boylarının, yanlarında taşıdıkları inanç ve geleneklerle, Anadolu topraklarında halihazırda var olan inanç ve gelenekleri bir Şekilde birleştirdiğini düşünmek yanlış olmayacaktır. “rneğin, Troya Savaşlarına neden olan Troya kralının oğlu Paris'in serüveninin başladığı İda Dağı bin yıllar sonra Sarıkız'a mekan olmuştur. Türkler de kendileri gibi doğa güçlerine inanan Anadolu halkının kutsal saydığı dağları yeni yeni mitoslarla kutsamışlardır.”²⁵² Dolayısıyla, Şaman ile Meddah arasındaki tüm ara formların, iki farklı coğrafyada yetişmiş benzer mitosların ve hikayelerin karşımından oluştuğunu düşünmek de mümkündür. Ve bu ara formlar, Anadolu'nun tamamı tek tanrılı inanca brnene kadar varlıklarıyla işlevlerini sürdürmüşlerdir, hatta tek tanrılı dinlere geçiş yapmayan Türk topluluklarında hala izleri sürülebilir haldedir diyebiliriz. Dikkatle incelendiğinde, Arabistan'da ortaya çıkan İslam inancında, bilgilerin daha net ve keskin olduğu, mitos ve efsanelere çok da fazla yer verilmediği görülebilir. Bu nedenle de, Meddah hikayelerini de aşık ya da ozanların efsanelerini de ssleyenin, “Şaman-Türk ve Mezopotomya-İran mitosları”²⁵³ olduğu, Anadolu'da yaşayan tüm uygarlıkların biriktirdiği kültürün bir sentezi olduğunu düşünmek de mümkündür.

Bu ara aşamada yer alan aşık ve ozanların niteliklerine yakından bakıldığında görülecektir ki, ozanlar ellerinde kopuz denilen müzik aletleri ile gezerken anlattıkları efsane ve masallar²⁵⁴ ile göçebe hayatının halk hikayecisi vazifesini üstlenmiş durumdaydılar ve anlatılarının genelini inanç ve kahramanlık destanları oluşturmaktaydı, “zellikle Oğuz Han'ın anılarını hem çalar, hem de söylerlerdi.”²⁵⁵ Anlatılan destanlar, halk hikayeciliğinin de oluşumunda önemli bir mihenk taşı olarak da anılabilir. Nitekim destan geleneği, konu ve biçim bakımından değişse de hikaye anlatımı varlığını sürdürmüş ve farklı gelenekler oluşmasının önünü açmıştır. Bayram Durbilmez'in de belirttiği gibi “Halk

²⁵² Zühre, İndirkaş, a.g.e., s 87

²⁵³ a.g.e., s 89

²⁵⁴ Mustafa, Sekmen, a.g.e., s 2

²⁵⁵ nver, Oral, a.g.e., s 24

hikayelerinin oluşumu ve sunumu geleneğin kurallarına bağlıdır".²⁵⁶ Bu gelenek içerisinde devinen anlatma ihtiyacı, zaman içerisinde dini anlatılardan destanlara, destanlardan kahramanlık öykülerine, kahramanlık öykülerinden tek bir kahramanın başından geçenlere doğru evrilmiştir de denilebilir. Abdullah Şengül de bu konuda "içine mizah, hiciv, eleştiri gibi unsurların katılmasıyla zenginleştirilmiş dönemden döneme, coğrafyadan coğrafyaya farklılıklar göstererek varlığını devam ettirmiştir"²⁵⁷ diyerek bu evrimin genel hatlarını belirtmiştir demek mümkündür. Bu hikayelerin varlığını sürdürebilmesinin nedeni yalnızca anlatma ihtiyacı değil, toplumsal bir ihtiyaca yanıt veriyor ve bir şekilde kendi anlam dünyalarını oluşturuyor olmalarıdır da denilebilir. Özellikle sözlü kültüre sahip geleneksel toplumlarda kuşaklar arasındaki aktarımı da sağlayan bu hikayeler, Ayşen Kaim'in de ifade ettiği gibi "geleneğin kendi sesi olarak, toplumsal hafızayı"²⁵⁸ da oluşturmuşlardır. Bu toplumsal hafızayı oluşturma işlevlerinin yanında anlatılan hikayelerin "kitlese bir düşünme biçiminin üretimini, kolektif bir bakış açısına sahip olunmasını, ortak ilkeler etrafında yaşamayı, toplanmayı"²⁵⁹ sağladıklarını da söylemek mümkündür.

Selim Nüzhet Gerçek de, "garp dinlemeyi değil konuşmayı, şark ise konuşmayı değil dinlemeyi sever" tespiti ile, ilkel kökenlerimizden itibaren, bu kültürde hikayelere verilen anlam ve önemin ne denli büyük olduğunu ortaya koymaktadır. Gerçek'in, El-Beyan ve't Tebyin unvanlı Cahiz'den aktardığına göre de, meddahların yeryüzündeki neredeyse tüm insanları ve bu insanların konuşma şekillerini vb. başarı ile yansılayabiliyor olmalarının nedeni, her insanın kendi içinde bütün insanlığı taşıyan bir alem olduğu inancıdır.²⁶⁰ Bu da aslında, anlattıkları ve yansıladıkları hikayelere olan bağları ve kuvvetli yetenekleri değerlendirildiğinde, gerek meddahların gerekse de şamanların, tüm insanlığa dair gizli bilgiye erişmiş bir başka deyişle seçilmiş insanlar olabileceği fikrinin devamlılığı olarak nitelendirilebilir. Gerçekten de, sanatçıların dünyaya bakışları

²⁵⁶ Bayram, Durbilmez, a.g.e., s 20

²⁵⁷ Abdullah, Şengül, a.g.e., s 63

²⁵⁸ Agnieszka Aysen Kaim, "Meddah Geleneğinden Kültürlerarası Hikayeciliğe Uzanan Bir Serüven", s 30

²⁵⁹ Bünyamin, Aydemir, "Gelenekselden Çağdaş Olana Türk Hikâye Anlatıcılığında Temel Motivasyonlar (Model Anlatıcılar Işığında)", s 373

²⁶⁰ Selim Nüzhet, Gerçek, Türk Temaşası, Ötügen Neşriyat, İstanbul, 2021, s 12-14

ve algılama şekillerinin diğer insanlardan bir nebze de farklı olduğunu dikkate aldığımızda, iki gösterimin arasındaki ortaklığın yalnızca ritüel ya da hikaye merkezli olmadığını da anlamış oluruz.

Bir topluluğun anlattığı hikayelerin devamlılığı, elbette ki taşıdıkları işlev ile birlikte o an yarattıkları duygular ile de ilgilidir. Şaman'ın gerçekleştirdiği ayin de, Meddah'ın anlattığı hikaye de, o toplumun genel kültürünün bir yansıması ve tarihsel birikimi olarak değerlendirilebilirse de, o an içerisinde etkinliğe katılanların bir gerçekliği olarak kabul edilmelidir. Bu gerçekliğin içerisinde, ritüelistik eylemler ile hikaye anlatımı yanında, insanların büyülenme arzusu ve büyüleme ihtiyacının da karşılığının bulunması vardır. Anlatılan hikayeler ya da gerçekleştirilen ritüeller, inanç ve büyülenme ögesi olmadan eksik kalmaktadır demek yanlış olmayacaktır. Her ne kadar büyülenmenin yalnızca ilkel insana dair bir olgu olduğu düşünülse de, büyülenme ihtiyacı insanoğlunun varlığı boyunca eksikliğini tamamlamaya çalıştığı bir ihtiyaçtır ve az ya da çok, toplu katılım gerektiren etkinliklerin çoğunda bulunmaktadır. Bu nedenle de, bir sonraki başlıkta, Şaman Ayinleri ile Meddah Gösterilerinin büyü ve büyülenme bağlamında bir ortaklıklarının olup olmadığı araştırılacaktır.

3.3. BÜYÜ MERKEZLİ ORTAK NOKTALAR

İnsanoğlu, kendi varlığını ve doğal düzen içerisindeki konumunu belirlemeye çalışırken, bilinçli veya bilinçsiz, güzel sanatların farklı dallarının doğmasına neden olmuştur. Bugün, sanatın farklı dallarında yaratıma devam eden insanın anlam arayışının bitmediğini, anlatımsal araçları değişse de temel ihtiyaçlarının aynı kaldığını da görmekteyiz. Oben Güney, insan ve tiyatro ilişkisini incelerken, tarih öncesi döneme dair önemli bir tespit yapmakta ve dönemin en belirgin özelliğinin “yaratıcılık” olduğunu savunmaktadır.²⁶¹ Yaratma içgüdüsünün en belirgin özellik olarak ele alınmasının nedeni elbette ki, bugün bilim ya da sanat adıyla andığımız her türlü faaliyetin köklerinin o dönemde atılmış olmasıdır. Bu faaliyetlere “estetik zevk” ve “büyülenme” de eklenebilir. “*Bütün ilkel toplumlarda büyücülük uygulamaları□ yaygın bir şekilde kendilerini göstermektedir. Aslında bu uygulamalar, bir sayıklama biçimi altında, bütün diğer etkinliklerin,yani kültür, din, teknik, bilim ve sanatın büyük ölçüde kendisinden çıktığı□ insan aklının ilk görüntüsüdür.*”²⁶² Doğanın bir parçası olduğuna inanan insanoğlu, onun devinimleri karşısında büyülenirken, onu

²⁶¹ Oben, Güney, İnsanda Tiyatro Tiyatroda İnsan, Bilgiç Matbaası, İstanbul, 1983, s 41

²⁶² Tülin, Bumin, Prof. Dr., Felsefe 2002, TÜSİAD Yayınları, İstanbul, 2002, s. 17

büyüleyebileceği fikrine de kapılmıştır. Ve bu büyülenme ile büyüleme ihtiyacı, doğa ile olan ilişki çerçevesinden taşarak günümüze kadar ulaşmıştır.

Prof. Dr. Sevda Şener de, tiyatro sanatının kaynağını tanımlarken, büyüün varlığından ve bu büyüün hizmet ettiği amaçlardan söz etmektedir. Buna göre büyü, temelde iki önemli amaç taşımaktadır; “doğal gücü paylaşma ve birlikli güç yaratma”.²⁶³ Büyünün bu işlevlerinden, doğal gücü paylaşma bambaşka bir noktaya evrilmiş görünse de, birlikli güç yaratma ihtiyacının ve amacının, toplu katılım ile gerçekleştirilen faaliyetlerde kendisini devam ettirme yolunu bulduğunu düşünmek mümkündür. İnsanlar zaman içerisinde doğayı taklitle ve/veya ayin ile büyü daha doğrusu kontrolü altına alamayacağını düşünmeye başlamış ve büyülemekten uzaklaşmış olsa da, birlikte büyülenme ve bu büyülenmenin yoluyla güç yaratarak birlikte güçlenme gibi duyguları, farklı başlıklar altında varlığını sürdürmüştür. Bunda en önemli etken, tanrılar inancının ortaya çıkışı ve insanın kendisini doğadan ayrı bir yere koymaya başlaması olarak tespit edilebilir. İnsan ile doğa arasına bir ya da birkaç tanrı yani bir mesafe girdiği anda, doğadan umulan medet tanrılardan umulmaya, doğaya yönelik tapınma tanrılara kaymaya başlamıştır. Tanınmış filozoflardan olan David Hume da, insanlığın evrendeki diğer tüm varlıkları değerlendirirken bu varlıkları kendisine benzetmeye meyilli olduğunu söylemektedir.²⁶⁴ Çevresindeki her şeyi, kendisinden yola çıkarak anlamlandırma ya da isimlendirme eğilimi, insanoğlunun yarattığı ilk tanrılardaki insani vasıflarda da görülmektedir aslında. Yakından incelendiğinde, gerek antik Yunan’ın ya da antik Mısır’ın, gerekse de antik Türk tanrılarının; tıpkı insanlar gibi kusurlu oldukları ve birbirlerinden farklı özelliklerle donatılarak kendi içlerinde de çatıştıkları gözlemlenebilmektedir.

Büyünün ilk ortaya çıktığında ne olduğu ve bugün neye dönüştüğünü tam olarak anlatabilmek için, dinler tarihini inceleyen kuramlara ve kuramcılara bakmak da yararlı olacaktır. Öncelikle, dinler tarihçisi Emile Durkheim’ın, büyüü oluşturan şeylerin “inanç ve ayinler”²⁶⁵ olduğundan söz ettiğini belirtmek

²⁶³ Sevda, Şener, “Tiyatronun Kaynağına İlişkin Kuramlar”, Tiyatro Araştırmaları Dergisi, Dramatik Köylü Oyunları Özel Sayısı, AÜ DTCF, Ankara, Sayı 6, 1975, s 43

²⁶⁴ Seren, Çirkin, a.g.e., s 292

²⁶⁵ Emile, Durkheim, Dini Hayatın İlkel Biçimleri, Çev: Fuat Aydın, Ataç Yayınları, İstanbul, 2005, s 62

önem taşımaktadır. Bu hususun önemli olmasının nedeni, bugün birçok sanata kaynaklık eden ritüellerin temelindeki büyüselliğin varlığının da kabul edilmesi içindir. Tıpkı ritüel gibi, büyü de, pragmatik hedefler doğrultusunda hayata geçirilmekte ve kendi içerisinde kurban törenleri, danslar, şarkılar, ayinler vb. içermektedir. Eric Sharpe da, ilkeller için büyüün tabiatüstü güçleri kontrol etme ya da onları kullanma teşebbüsü olduğunu söyler ve ekler, büyüye inanmanın zaruri temeli; “(...) ruhi dünyanın gerçekliğine ve ruhlarla temas halindeki herhangi bir kimse tarafından kontrol edilebilen tabiatüstü bir güce inançtır.”²⁶⁶ Bu inancın Şamanizm’deki ve İslam’daki tezahürlerine bakıldığında, aradan bin yıllar geçse ve biçim değişirse de, ruhi dünyanın varlığına ve büyülenme ile büyülemeye olan inancın devam ettiği de anlaşılacaktır. Challaye de, ilkel insanın bu durumunu değerlendirirken, yaşanan alemin gerçek kabul edilen bir hayal alemi olduğunu ileri sürmektedir.²⁶⁷ Yani ilkellerin yaşadığı dönemde, bugün bizim “hayal ürünü” olarak kabul ettiğimiz birçok şey, “büyü” dahil olmak üzere, algılamada tamamiyle gerçektir. Gündelik gerçeklik büyü ile içiçe geçmiş şekilde yaşanmaktadır.

Metin And, Dionysos ve Anadolu Köylüsü adlı eserinde, özellikle bu coğrafyada yer alan mitlerin ve ritüellerin peşine düşerken, ilkel atalarımızı büyüye sevk eden duyguların ya da ihtiyaçların da peşine düşmüştür. Özellikle göçebelikten tarım toplumuna geçişin, doğa ile uyum içerisinde yaşamaya çalışan insanoğlunun hayatında türlü zorluklara ve savaşımına neden olduğu bilinen bir gerçektir. Önceleri avın bereketli olması için büyüye başvuran insan artık toprağın bereketi için aynı yöntemi kullanmayı denemektedir. And’a göre insan, kötü sonuçları engellemek için doğadaki değişimin sıkı bağıını inceleyerek, bu değişimde bir pay sahibi olabilmek için büyüselliğe yönelmiştir.²⁶⁸ Aslında bütün bu yönelişlerin temelinde bir kontrol etme, dahil olma duygusu olduğunu da söyleyebiliriz. Göktuğ Halis’in de belirttiği gibi “*insan kendisine yaşamasında*

²⁶⁶ Eric J., Sharpe, Dinler Tarihinde 50 Anahtar Kavram, Çev: Ahmet Güç, Arasta Yayınları, İstanbul, 2000, s 7-9

²⁶⁷ Felicien, Challaye, a.g.e., s 27

²⁶⁸ Metin, And, Dionisos ve Anadolu Köylüsü, Elif Yayınları, İstanbul, 1962, s 12

yarar sağlayan ne varsa kutsal görmeye başlar”²⁶⁹ ve bu kutsallığın bir parçası olabilmek adına çeşitli eylemlerde bulunur. Bulunduğu bu eylemler ile, hem toplu katılımın sayesinde yalnızlığını dindirir hem de bir çeşit gücü olduğuna inanmaya başlayarak, doğa karşısındaki acizliğinden sıyrıldığını hisseder. Bu nedenledir ki, inanma ihtiyacı, büyü ve aidiyet; bugün hala gerek sosyologların gerekse de psikiyatri dalının çözümlenmeye çalıştığı konulardan biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Kısaca diyebiliriz ki, ister dini ister din dışı olsun, inanan insan, cesaret gösterme konusunda daha isteklidir. Büyülenme ve büyüleme de bu yüzden insanlık tarihinde önemli bir yere sahiptir.

İlkeller açısından ele alındığında, ruhi dünyaya inanç da büyüsel pratikler de tamamen faydacı yaklaşımlar içermektedir. Gombrich bu durumu netliğe kavuşturmaya çalışırken, kulübe ve imge örneğini vermektedir; ilkel bir birey için ikisi arasında fayda açısından herhangi bir fark bulunmamaktadır, zira biri dış etkilerden korunurken diğeri de dış ruhlardan ve/veya kötülüklerden korumaktadır.²⁷⁰ Dolayısıyla resimler, heykeller, totemler gibi türlü araçlar, büyüsellik yaratmak ve korunmak amaçlı kullanılmaktadırlar. Büyü temelli törenler için hazırlanan resimler, heykeller, semboller vb. sanatın temelini oluşturmaktadır demek yanlış olmayacaktır. Elbette yaratıldıkları dönemde estetik zevk amaçlı değil, daha çok bir etki uyandırmak ve doğal ya da doğaüstü güçleri insanların lehine kullanmayı mümkün kılabilmek için üretilmişlerdir. Dolayısıyla denilebilir ki, insanoğlunun karşısında büyülendiği evreni büyülemek için yarattığı yöntemler, bugünün sanat dünyasının ortaya çıkmasını sağlamıştır. Tiyatro da, bu büyüsellikten nasibini almış hatta büyülenmenin en çok etki ettiği sanat dallarından biri olagelmiştir.

Şaman ayinlerinde yer alan büyüsellik, yalnızca gerçekleştirilen ritüellerin kaynağı mitlerde değil aynı zamanda kullanılan sembolik dil ve araçlar yoluyla da kendisini göstermektedir. Necip Tosun, hikaye anlatıcılığının genel olarak bir büyüsellik taşıdığına inanmaktadır. Ona göre, anlatıcı bir çeşit trans haline

²⁶⁹ Göktuğ, Halis, *Dinin İki Kaynağı – Büyü ve Şaman Sembolizmi*, Ozan Yayıncılık, İstanbul, 2019, s 18

²⁷⁰ E.H., Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, Çev: Ömer Erduran, Erol Erduran, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2016, s 38

geçtiğinde bile, dinleyici anlatıcuyu dinlemek zorunda hisseder, tam trans haline geçmese de, en az anlatıcı kadar kendisini olay örgüsüne ve kahramanların yolculuğunun büyüüne kaptırmıştır²⁷¹ demek de mümkündür. Şaman ayinlerinde anlatıcı yalnızca bir anlatıcı değildir elbette, sahip olduğu “seçilmişlik” ve özel güçleri sayesinde, büyüseliği kontrol altına alabilen ve yeri geldiğinde ona hükmedebilen kişiliği ile, büyüün kaynağıdır da denilebilir. Kutsallığın günlük yaşamın bir parçası olarak algılandığı ilkelerde, Şaman’ın sahip olduğu güçler de tamamen gerçek ve inanılması zorunlu şeylerdir. Şaman, görünen dünya ile görünmeyen dünya arasındaki iletişimi sağlayan seçilmiş kişi olarak, gerçekleştirdiği ayin sırasında farklı bir büyüsel ortam yaratabilmektedir. Drury de bu durumla ilgili olarak Şaman için “*tek sözcükle gerçek olan büyüdür*”²⁷² tespitini yaparak, Şaman’ın sözlerinin başlattığı yolculuk ve yarattığı büyüseliğe dikkat çekmektedir. Burada üzerinde durulması gereken noktalardan biri, bu büyüseliğin gerçekliğinin yalnızca Şaman için değil, aynı inancı paylaşan tüm boy ya da klan için geçerli olduğudur. Antik Yunan’da da gerçekleştirilen ayinlerde yaşananlar, büyüye ve büyüyü kontrol edebilmeye olan inanca bağlıdır. Batıda tiyatronun kaynağı olarak kabul edilen Dionysos ayinlerinde “*Ayine katılanlar Dionysos’un kendilerine gerçekten görüldüğüne inanmasaydı, ayin kendi kendini olumsuzlardı.*”²⁷³ Aynı mantığı Şaman ayinlerinin temeli için yürütmek de mümkündür. Ayine katılanlar, Şaman’ın sözlerinin büyü olduğu ve bir çeşit büyüsellik yaratarak klanın refahı ya da hastanın iyileşmesinin önünü açtığına tüm benlikleri ile inanmıyor olsalardı, bugün Şamanizm diye bir inanç biçiminden söz etmemiz olanaksızlaşır.

İlkel atalarımızın büyüye olan inancı ve büyüyü kullanma şekli ile ilgili, düşünülmemesi gereken bir hata da bulunmaktadır. Konu ile ilgili yüzeysel araştırmalar yapanlar, eski topluluklarda gündelik yaşamın kutsallığını ya da büyüseliğini oldukça yanlış anlayabilmektedir. Bu topluluklarda büyü belirli sonuçları elde etme ya da bazı doğa olaylarını kontrol edebilme amacıyla gerçekleştirilmektedir ancak Şerif Mardin’in’de özellikle belirttiği gibi, “*büyü*

²⁷¹ Necip, Tosun, a.g.e., s 60

²⁷² Nevill, Drury, a.g.e., s 72

²⁷³ Nazan Alioğlu, Bengisu Bayrak, Çağdaş Sanatta Anlam Sorunu Üzerine Bir Deneme, Literatür Yayıncılık, İstanbul, 2019, s 20

*kullanan insanlar, aynı zamanda “büyüsel” olmayan bir sistem de kullanırlar.”*²⁷⁴

Burada anlatılmak istenen, büyü kullanan toplumların, soylarının devamı ya da doğal afetlerden korunma veya tarımsal ürün elde etmek için yalnızca büyüden medet ummadıkları, doğayı gözlemleyerek kendilerini alabildikleri kadar güvenceye aldıklarıdır. İnsanlık, fiziksel olarak, görünen dünya üzerinde kontrol edemedikleri üzerinden “büyü” kullanmaya yönelmiştir demek yanlış olmayacaktır. Büyüsellğin, ilkel toplumlarda maneviyat ihtiyacını giderdiği de, toplumsal moralin yüksek seviyede tutulmasına da imkan yarattığı da söylenebilir. Yani büyüün kullanımında gözetilen yararcılık fiziksel olduğu kadar ruhsaldır da.

Şaman, düzenlediği ayin sırasında gerçekleştirdiği eylemlerle büyüsellği oluşturur ve ayine katılan herkes bu büyüsellğe ortak olur. *“Ateş etrafında dans eder, şarkılar söyler, tanrıların hikayelerini yüksek sesle icra eder, büyüler yapar ve kutsal kuşuna/hayvanına binerek gökyüzüne, tanrılar yurduna çıkardı.”*²⁷⁵

Büyü sayesinde gerçekleştirilen bu yolculuk, Şaman’ın ait olduğu klana, ruhlardan ve tanrılardan yeni bilgiler getirmesi veya yapılması gerekenlere dair detaylar vermesi ile sonlandırılmaktadır. Burada önemli olan nokta, büyüsellğin sonucunda yeni mitlerin ve hikayelerin oluştuğu ve bu mitlerle hikayelerin yeniden yaratımı için de bir sonraki ayinde tekrar büyüsellğe başvurulduğu gerçeğidir. Muharrem Kaya da, tedavi amaçlı törenlerde ayin ve büyüün iç içe geçtiğini vurgulamaktadır.²⁷⁶ Bu törenlerde, yaratılış mitlerinden o güne kadar geçen süreç içerisinde yaşanan tüm efsane ve mitoslar, hastalığın nereden kaynaklandığını bulmak ve onu düzeltebilmek amacıyla canlandırılmaktadır. Şaman’ın varlığı insanlar için tek başına bile “büyülü” bir gerçekliktir çünkü Şaman onların yapamadığını yapmakta, üstteki ve alttaki dünyalar ile ve bu dünyalarda yaşayan ruhlarla iletişime geçebilmektedir.

Şamanizmde yer alan en önemli büyüsellğin, sözün/kelamın büyü gücü ile ilgili olduğunu söylemek de mümkündür. İnsanoğlunun dil becerilerinin gelişmesi, mitlerin yaratımını etkileyerek dolaylı da olsa büyüsellğin

²⁷⁴ Şerif, Mardin, a.g.e., s 47

²⁷⁵ İsmail, Gezgin, a.g.e., s 58

²⁷⁶ Muharrem, Kaya, a.g.e., s 26

gelişmesinde etkili olmuştur. Mircae Eliade, “*sözün büyüsel-dinsel bir güç olarak çoşturucu deneyimi*”²⁷⁷nden söz ederken, toplu katılımın da başlı başına bir büyüsellik yarattığına da gönderme yapmaktadır denilebilir. Dilde meydana gelen değişim ile, Şaman’ın güçlerinin arttığının savunulması da mümkündür. Düşünce dünyamızın sınırlarının, dil becerilerimiz ile sınırlı olduğu gerçeğinden yola çıktığımızda, Şaman’ın yarattığı büyüsel dünyanın zamanla mükemmelleşmesi ya da inanırlığının artması da dil becerileri sayesinde olmuştur denilebilir. Roger Walsh bu gelişimi yorumlarken, Şamanist deneyimlerin kültürel kozmogoni ile sınırlandırıldığını ancak kültürel kozmogoninin de Şaman’ın deneyimleri dolayısı ile gelişerek zenginleştiğini öne sürmektedir.²⁷⁸ Yeryüzü ile olan ilişkisinde çağlar boyunca farklı aşamalardan geçen insanoğlunun tabiatında bir inancın az ya da çok hayatta kalabilmesi için, mutlaka adapte olması gerekmektedir. Söz gelimi, ateşin icadı ya da alet kullanımının artması veyahut da tarımsal üretime geçilmesi ile, yeni koruyucu ruhlar ve yeni tanrılar ihtiyacı hasıl olmakta ve bu ihtiyacı karşılayan da mutlaka Şaman’ın ayinlerde gerçekleştirdiği yolculuklardan getirdiği yeni bilgiler olmaktadır.

Şaman ayinlerindeki tek büyüsel öge söz ya da ritüelistik hareketler ile sağlanan bir tür coşkunluk hali değildir. Büyüsel dokuyu yaratan en önemli katmanlardan birisinin “sembolizm” olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Şaman’ın kullandığı sembollerin başında elbette kostüm ve aksesuarları yer almaktadır. Birçok Şamanist toplulukta, Şaman kostümünün Şaman’a özel bir güç verdiğine inanılmakta olduğu gibi tam tersinin de doğru olduğu sanılmaktadır; kostümünü kaybeden bir Tunguz Şaman’ının tüm gücünü kaybettiğine dair söylentiler on sekizinci yüzyıl kaynaklarında da yer almaktadır.²⁷⁹ Şaman kostümünde ya da giysisinde yer alan çizimlerin, giysi üzerine eklenen kemik, demir, ayna gibi nesnelere anlamlarının ne olduğuna ve ne gibi bir büyüsel etki yaratmak adına kullanıldığına dair net bir kaynak bulmak mümkün değildir. Çünkü tıpkı her Şaman’ın koruyucu ruhlarının farklı olması gibi, bu sembollerin

²⁷⁷ Mircae, Eliade, *Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi*, Cilt I: Taş Devrinden Eleusis Mysteria’larına, s 40

²⁷⁸ Roger, Walsh, a.g.e., s 130

²⁷⁹ *Shamanism: An Encyclopedia of World Beliefs Practices and Culture*, Derleyen: Mariko Namba Walter- and Eva Jane Neumann Fridman, s 58-59

taşıdığı anlamlar ya da hizmet ettiği amaçlar da, klandan klana hatta zaman zaman Şaman'dan Şaman'a farklılık göstermektedir.

Şamanların sembolleri kullanmalarının sebebi, kendilerinin de bu sembollerin bir çeşit güç yarattığına olan inançları ile birlikte, Hoppal'ın da belirttiği gibi; *“fizyolojik ve duygusal tepkiler elde etmek”*²⁸⁰ içindir. Şamanların elde etmeye çalıştığı tepkilerin ana amacı, topluluğun her üyesinin diğer üyelerle özdeşleşmesi ve bir bütün haline gelmesi olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Semboller, taşıdıkları anlam ve güç ile, bir topluluğun biraraya gelmesinde günümüzde bile büyük önem taşıyan varlıklar olarak değerlendirilebilmektedir. Belirli semboller etrafında toplanmak, bayrak, totem vb., topluluğun genel mutluluğunun artmasına ve belirgin bir aidiyet duygusunun oluşmasına da yardımcı olmaktadır. Şaman'ın kullandığı giysinin, onun için özel olarak, sahip olduğu koruyucu ruhların istekleri doğrultusunda hazırlanmakta olduğundan daha önce de söz etmiştik; Eliade bu duruma bir ek yaparak, giysinin tek başına özel bir mikrokozmosu temsil ettiğini ve kutsanmış bir özellik taşıdığı için de özellikle ruhlarla donatıldığını ve/veya ruhlar tarafından kutsandığını belirtmektedir.²⁸¹ Manevi güçlere sahip olan bu giysi ve üzerindeki semboller, bu manevi gücün tüm klan tarafından görünmesi ya da Şaman'ın gücüne ve büyüye kontrol edebilme kapasitesine inanılması açısından önemlidir.

Şaman ayinlerinde, büyüsellğin ve büyü bir coşkunluğun yaratılmasında kullanılan diğer en önemli aracın “davul” olduğunu söylemek de mümkündür. Davul Şaman ayininde yalnızca müzikal bir büyü yaratmakla kalmaz aynı zamanda kendisi de büyü bir araçtır. Davletov'a göre bu büyü, davulun dünyayı sembolize etmesi kadar, ayin sırasında Şaman'ın yolculuğuna yardım eden bir ata ve/veya kaza dönüşmesinden de kaynaklanmaktadır.²⁸² Şamanlıkta davulun kullanılan diğer araçlara istinaden daha farklı bir yere sahip olmasının nedeni hem yolculuk aracı olması hem de farklı işlevler üstlenebilmesidir denilebilir. Şamanı diğer dünyalara taşıyan bu sembolik araç aynı zamanda Şaman'ın odaklanma

²⁸⁰ Mihaly Hoppal, a.g.e., s 101

²⁸¹ Mircae, Eliade, Şamanizm, s 95-97

²⁸² Timur, Davletov, a.g.e., s 203

aracıdır da.²⁸³ Şaman'ın davul ile oluşturduğu ritim, hem ayini yöneten Şaman için hem de ayine katılan kişiler için bir tür yoğunlaşma ve transa girme başka bir deyişle spiritüel yolculuğa çıkabilme aracıdır da denilebilir.

Davulun özellikle Türk Şamanizm'inde önemli bir yeri ve etkisi vardır. Bunun başlıca nedeni, tıpkı giyside olduğu gibi yapımında kullanılan malzemelerin ruhlardan tespit edilmesi olduğu kadar, Yusuf Reha Alp'in de dikkat çektiği gibi "*yapımında tercih edilen ağacın kutsal ağacı sembolize etmesi*"²⁸⁴ dir. Şamanın başlıca esrime tekniği olarak da nitelendirilebileceğimiz davulun yanında kullanılan tokmak ya da asa, hem ritim yaratmak, hem tanrılara ve ruhlara seslenen şarkıları seslendirmek, hem de Kafesoğlu'nun belirttiği gibi Şaman'ın yardımcı ruhlarını davulun içerisine toplamak²⁸⁵ için kullanılmaktadır. Şaman'ın kullandığı asanın ya da tokmağın, zaman içerisinde Meddah gösterilerinde kullanılan asaya dönüştüğünü düşünmek hiç de mantık dışı görünmemektedir. Her ikisinin de sembolize ettiği anlamlar ve kullanıcıya sağladığı belirli özellikler, güçler bulunmaktadır. "*Sopanın ona geçmişin, üstün güçleri olduğuna inanılan büyücü, padişah, bilge veya tören yöneticisi gibi bir nitelik kazandırdığı kesindir.*"²⁸⁶

Her ne kadar Şaman ayinlerinde yaratılan büyüelliğin Meddah gösterilerinde yaratılmadığı düşünülse de, belirli bazı noktalara sahip olmaları her iki gösterinin de "büyüsellik" anlamında ortak noktada buluşmasını sağlamaktadır. Yusuf Ziya Yörükkan, mistik bir mahiyete sahip olan iptidai dinlerin, tek tanrılı dinlere geçtikten sonra kendilerine has özellikleri sofuluk ve tarikat perdeleri ardında yaşatmaya devam ettiğinden bahsetmektedir.²⁸⁷ İkel dönemlerde inanılan birçok ayin, ritüel, tek tanrılı dinlerde de "gelenek" adı altında devam etmiş, kendilerini farklı maskeler altında gizleyerek yaşamlarını sürdürmüşlerdir. Çoğu zaman farkına bile varmadığımız bu birikim, bu mistisizme olan ihtiyaç, sahne sanatları konusunda da kendisini göstermenin farklı yollarını denemiştir demek yanlış olmayacaktır. Meddah'ın taşıdığı bu sihri ve

²⁸³ Nevill, Drury, a.g.e., s 76

²⁸⁴ Yusuf Reha, Alp, a.g.e., s 138

²⁸⁵ İbrahim Kafesoğlu, a.g.e., s 33

²⁸⁶ Mustafa, Sekmen, a.g.e., s 34

²⁸⁷ Yusuf Ziya, Yörükkan, a.g.e., s 32

büyüsel özelliklerin en önemlisinin ne olduğuna gelinirse de, toplu katılım ile yaşanan ruhsal ve hatta düşsel bir deneyim²⁸⁸ olmasının verdiği huşu ve katharsis duygusu olduğundan söz etmek mümkündür.

Refik Ahmet Sevengil, dramın “hareketle anlatma” olduğunu ve bu nedenle insan kadar eski olduğunu söylerken, Şamanların işlevleri ve toplumdaki konumları dolayısıyla, hem ilk din adamları hem de ilk aktörler olduklarını belirtmiştir.²⁸⁹ Bu sanatçılar yalnızca toplumun derdine çare bulmazlar, topluca yaşanan duygulardan ve toplu büyülenmeden de sorumludurlar. Gerek dini gerekse de sihri bilgileri, ayinlerine katılan izleyicilerin ruh hallerini kontrol etme ve onların halet-i ruhiyesine göre ayini yönlendirme gücünü de kendilerine vermektedir. Aynı gücü, Meddah gösterilerinde görmek de mümkündür. Meddah’ın anlattığı hikaye ile, kendi yaşamından ve yaşamındaki sıkıntılardan sıyrılan izleyici, heyecan duygusunu da hüznü duygusuna da topluca yaşamakta ve adeta büyülenmektedir. Meddah, Şaman gibi sihrine inanılan sözler söylemese de, anlattıklarının sihri tüm izleyiciye geçmektedir demek yanlış olmayacaktır. İşlev bakımından ele alındığında, izleyicileri büyü bir yolculuğa çıkarmanın dışında Şaman ile başka bir ortak noktaları daha vardır; o da, *Meddahların zaman zaman sultanın emirlerini halka duyurmak için görevlendirildikleri*²⁹⁰ gerçeğidir. Yani ayin ve/veya gösteri sırasında toplumsal katharsisi sağlayan, katılımcıları farklı dünyalara yolculuğa çıkaran Şaman ve Meddah arasında bir “aracılık” ortaklığı da bulunmaktadır demek mümkündür. Şaman, tanrılar ile insanlar arasında bir aracı rolü üstlenirken, Meddahlar da zaman zaman padişahlar ya da vezirleri ile halk arasında bir köprü görevi görmüşlerdir.

Mircae Eliade, mükemmelliğin hangi alanda olursa olsun korkutucu olduğunu, bu nedenle özellikle ermişlere ya da dahilere ayırksı gözüyle bakıldığını belirtirken, mükemmelliğin yalnızca kutsala özgü olduğunu ifade etmektedir.²⁹¹ Yani kutsalda veya büyüsel olanda mükemmel bir düzen olması olağan ve beklenen iken, insanoğlunun sıradan yaşamında mükemmel kabul

²⁸⁸ Mustafa, Sekmen, a.g.e., s 59

²⁸⁹ Refik Ahmet, Sevengil, Türk Tiyatro Tarihi, s 15-17

²⁹⁰ Süreyya, Karacabey, “*Gelenekselden Batı’ya Türk Tiyatrosu*”, Tiyatro Araştırmaları Dergisi, AÜ DTCF, Ankara, Cilt 12, Sayı 12, 1995, s 6

²⁹¹ Mircae, Eliade, Dinler Tarihine Giriş, Çev: Lale Aslan, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2003, s 38

edilebilecek herhangi bir durum yoktur. Bu anlayışın, ilk dinlerden bugünkü inanç biçimlerine kadar, temelde değişmeden kaldığını iddia edebiliriz. Zira, bugün İslamiyet inancına göre yaşayan toplumlarda da, mükemmellik yalnızca yaratıcıya mahsus bir özellik olarak karşımıza çıkmaktadır. Meddah gösterilerinde, özellikle anlatının sahip olduğu ahenk ve anlatıda bahsedilen öğelerin içerdiği mükemmellik, insanoğlunun mistisizm ihtiyacı ile doğru orantılıdır denilebilir. Meddah hikayelerinin de daha önce sözü edildiği gibi, önce “dini” bir nitelik taşımaları ve zaman içerisinde dinsel özelliklerinden sıyrılmaları bir tesadüf gibi görünmemektedir. *“Bir anlatıcının hikâyesiyle bağı ne denli güçlüyse onu doğru anlatma; onu dinleyiciye geçirme ve dinleyicide umulan etkiyi oluşturabilme olasılığı o denli fazladır.”*²⁹² Dolayısıyla, nasıl ki Şamanlar tanrılar ile konuştuklarına ve yardımcı ruhları kontrol altında tutabildiklerine inanıyorlarsa, Meddahlar da anlattıkları hikayelerdeki olayların gerçekten yaşandığına, belli belirsiz de olsa yer alan doğüstü güçlerin de en azından bir zamanlar var olduğuna inanmaktadırlar. Özellikle “ermiş” tiplemesinin varlığı, kültürümüzde mistik ve doğüstü güçlerden vazgeçilememesinin bir ispatı niteliği de taşımaktadır. Meddah anlattığı hikayeye inanır çünkü Aydemir’in de belirttiği gibi, *“önceki kuşaklardan aktarılmış”*²⁹³ ve aynı toplumsal hafızanın ürünleri olan, benzer duygu ortaklıkları ve dertleri taşıyan hikayelerdir belleğinde tuttukları.

Şamanizmin bünyesinde yer alan mistik karakterin, Türkler İslamiyet’e geçerken tamamen ortadan kaybolduğunu düşünmek tarihin işleyişini hiç anlamamış olmak ya da göz ardı etmek demektir. Devam eden sözlü kültürümüzde anlatılanın aksine, Türklerin Müslümanlığa geçişi sanıldığı kadar dostane olmamış ve bir anda gerçekleşmemiştir.²⁹⁴ Böylesine büyük ve köklü değişimlerin bir anda gerçekleşmesi pek mümkün değildir ve Türklerin eski inançlarını ve eski inançlarından kaynaklanan alışkanlıklarını bırakmaları da kolay olmamıştır. Ergun Candan da, Oğuzların tamamen İslamlaşmasının iki yüz yıl sürdüğünü belirtirken, birçok farklı Türk boyunda, İslamiyet inancının

²⁹² Bünyamin, Aydemir, a.g.m., s 375

²⁹³ a.g.m., s 379

²⁹⁴ Süreyya, Su, Hurafeler ve Mitler ‘Halk İslamında Senkretizm’, İletişim Yayınları, İstanbul, 2011, s 18

tamamen formaliteden ibaret kaldığının ve eski inancın izlerinin günlük yaşamda varlığını sürdürdüğüünün altını çizmektedir.²⁹⁵ Bütün bunlar göz önünde bulundurulduğunda, Türk toplumunun “büyü” ve “sihir” ile ilgili düşünceleri ile hissiyatlarının, atalarından kalma bir içgüdü ile halen devam ettiğini ileri sürmek de mümkündür. Burada elbette Türklerin Müslümanlaşması ile ilgili de, tarihi değil ancak konumuzu ilgilendiren birkaç noktaya değinmek yararlı olacaktır. Öncelikle, Türklerin İslam ile tanışması ve Müslümanlığa geçiş yapması ile ilgili bilinenin, başlangıç tarihinin *onuncu yüzyıl olarak tespit edilmiş olması ve bu sürecin Karahanlılar ile başladığı*²⁹⁶ ile ilgili bilgilerdir. Bugün birçok tarihçi tarafından kabul edilen bu başlangıç tarihi, bize ne yazık ki detaylı bir bilgi vermek konusunda eksik ya da yetersiz kalmaktadır. Müslüman hayatının tercih edilmesinde, askeri, ekonomik, siyasi ve kültürel olarak birçok etmenin yer aldığını söylemek mümkün olsa da, bu etmenlerin tam olarak adını koymak pek olası görünmemektedir. Prof. Dr. Bahaeddin Ögel de, Türklerin büyük kitleler halinde İslamiyet’e geçişleri ile ilgili yazılı kaynak bulunmasının zorluğundan bahseder ve İslam’ın Orta Asya’daki yayılışına dair hiçbir bilginin olmadığını altını çizer.²⁹⁷

Türklerin Müslümanlığa geçiş sürecine dair detaylı bilgiye sahip olmamamız, eski inançtan yeni inanca doğru ilerlerken, özellikle halkın yaşamında hangi inancın ne kadar etkin olduğunu ayırtmamızı da zorlaştırmaktadır. Abdülkadir İnan, asırlar boyunca farklı dinleri tercih eden farklı Türk boylarının varlığından söz ederken, seçilen inanç biçimi ne olursa olsun, Şamanizm’in Türklerin manevi hayatında derin izler bıraktığını ifade etmektedir.²⁹⁸ Bugün Kur’an-ı Kerim ayetleri ile Türk insanının inançları karşılaştırıldığında, gündelik pratiklerde devam ettirilen geleneklerden birçoğunun Şamanist uygulamalar ile ilgili olduğu görülecektir. Süreyya Su da, halk İslamını araştırırken, Türklerin Müslümanlığında iki boyut olduğundan söz eder. Birinin ortodoksi, diğersinin ise heterodoksi olarak adlandırıldığı bu iki boyutun ikisinin

²⁹⁵ Ergun, Candan, a.g.e., s 292

²⁹⁶ Harun, Güngör, a.g.e., s 7

²⁹⁷ Bahaeddin, Ögel, İslamiyetten Önce Türk Kültür Tarihi, Türk Tarihi Kurumu Basımevi, Ankara, 1984, s 303

²⁹⁸ Abdülkadir, İnan, Eski Türk Dini Tarihi, s 61

de temel karakteri “mistik” olmalarıdır.²⁹⁹ Evliya kültü ile çerçevelenen bu mistik karakterin, Müslümanlaşan Türk toplumunun eğlence hayatında ve gösteri sanatlarında da etki göstermesi de mutlak kaçınılmaz olacaktır.

Bu mistik etki, öncelikle dini anlatılarla yola çıktığı için Meddah gösterilerinin bünyesinde oluşum aşamasından itibaren vardır denilebilir. Meddah’ın kullandığı dil, bu dili kullanmadaki becerisi, izleyicilerin büyülenmesi için yeterli bir olgudur demek yanlış olmayacaktır. Zaten büyülenmeye alışmış olan bir topluluğun, İslamiyeti yorumlama şeklinin farklı olması da beklenmemelidir. Karen Armstrong da, İslamiyet ile ilgili en önemli özelliğin “okunmak için” olmasında yattığını ileri sürmektedir; yani “*Arapçanın olağanüstü güzelliğinin tadına varamayan bir Batılıya göre Kuran sıkıcı ve tekrarlarla doludur. (...) Müslümanlar camide bir surenin okunduğunu duyduklarında, inançlarının temel ilkelerini anımsarlar.*”³⁰⁰ Yani dil ve dilin yarattığı büyü, İslamiyet ile Şamanizm arasındaki en önemli ortak noktalardan biri olarak kabul edilebilir. Şaman ayinine katılan ya da Meddah gösterisini izleyen kişiler, yalnızca söylenen sözün taşıdığı anlamda değil, sahip olduğu ritim ve melodide de kendilerince bir heyecan duygusuna kapılmakta ve dünya dışından olduğuna inanılan mükemmelliğin sınırına yaklaşmaktadırlar da denilebilir. Bir parantez açıp belirtmek gerekir ki, Türklerin İslamiyete geçişinden sonra mistik olana duyulan ilgi ya da ihtiyacın ortadan kalkmadığı bilinmelidir. Öyle ki, İslamiyet’in kurallarının birçoğu Şamanist Türklere baskıcı görünmüş (kadın erkek ayrılığı ya da şarap yasağı gibi) dolayısıyla yeni normlar hemen benimsenmemiştir. Şerif Mardin, Türklerin İslamiyet yorumunda tarikatların varlığını da bu duruma bağlamaktadır. Nitekim, “*edebiyat, sanat, gizemcilik, bedii ihtiyaçların büyük bir kısmı tarikatlar tarafından karşılanmıştır.*”³⁰¹

Modern zamanlara yaklaşıldıkça, Orta Asya’dan getirdikleri inançları Anadolu mitleriyle sentezleyen Türklerin, İslamiyet anlayışının da biraz farklılaştığı gözlemlenmektedir. Birçok araştırmacı, İslamiyet’in tam olarak

²⁹⁹ Süreyya, Su, a.g.e., s 49

³⁰⁰ Karen, Armstrong, Tanrının Tarihi, Çevirenler: Oktay Özel, Hamide Koyukan, Kudret Emiroğlu, Ayraç Yayınevi, Ankara, 1998, s 191

³⁰¹ Şerif, Mardin, Din ve İdeoloji, s 93

okunup anlaşılmasından yalnızca formalite olarak kabul edilmesinden dolayı gelişen “popüler İslam” düşüncesinden bahsetmektedir. “Popüler İslâm öğretilerinden çok büyü, yasalardan çok dinî coşkuyu vurgular.”³⁰² Dolayısıyla, eski ritüellerden kalma öğretiler, İslamiyet’in getirdiği yeni kurallar ile birleşerek, yepyeni bir melez inanç biçimi ortaya koyarlar. Bu melezlikte en çok dikkati çeken, özellikle Alevilik inancı ve “veli kültü”dür demek yanlış olmayacaktır. Alevilerin, “ocak” ve “dede” gibi kavramlarının çoğunun Şamanizm inancına dayandırılması ayrı bir araştırmanın konusu olacağından bu çalışmada detaylandırılmayacaktır. Ancak bu yeni melez inanç biçimlerinin ortaya çıkması sonucunda, *okuma yazma bilen kimselerin bunu “büyü” için kullandığına*³⁰³ ve büyüleme ile büyülenme ihtiyacının hala devam ettiğine dikkat çekmek gerekmektedir. Gizemlere ve doğaüstüne olan inanç, pagan inanışlardan tek tanrılı dinlere kadar çok fazla yol kat etmiş olsa da, ortadan yok olmamış ve insanlığın hafızasında tam olarak anlamlandırılmamış şekilde durmaktadır. Bu bağlamda, yeni oluşan inanç sistemleri ile birlikte, yeni ortaya çıkan gösteri türleri ve sanat biçimleri de, bu gizemli ve mistik büyü arzusunun bünyelerinde taşımaya devam etmişlerdir demek yanlış olmayacaktır. Bunu, ilkel atalarımız gibi Şamansitik bir ayin ile yapmasalar da, sözün ve toplu katılımın büyüselliği ile anlatılara eklenen büyülü dünyanın varlığı yolu ile gerçekleştirmişlerdir diyebiliriz.

Nitekim, Batı tarzı tiyatro İslamiyet tarafından hoş karşılanmazken, Meddah, hiçbir sakınca görülmezsizin hayatına devam edebilmiştir. İlk anlatıların dini niteliğinin buna izin verdiğini ve elbette Meddahların hepsinin Şamanların aksine “erkek” olmasının da önem arz ettiğini düşünmek olanaklıdır. Dini açıdan herhangi bir engelleme ile karşılaşmadıkları gibi, anlatılarının ahlaki değerler içermesi ve ders verir nitelikte olması³⁰⁴ da Meddahların aleyhine işlemiştir. Karen Armstrong’un, İslami anlatılardaki doğaüstü güçlere örnek olarak verdiği “*Muhammed Peygamber’in Mekke’den Kudüs’e uçup oradan da Tanrının katına*

³⁰² Süreyya, Su, a.g.e., s 27

³⁰³ a.g.e., s 27

³⁰⁴ Sıddıka Sümeyye, Karaarslan, Tiyatro ve Din: Türk Tiyatrosu Örneği, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı, Din Psikolojisi Bilim Dalı, İstanbul, 2010, s 32

*uzanan merdivene tırmandığı*³⁰⁵ miti; Meddah gösterilerinin neden büyüsel bir gerçeklikle çevrelendiğini anlamamız açısından önemli bir nokta olarak değerlendirilebilir. İnsan eksik ve kusurludur, Tanrı ve elçileri ise kusursuz ve lekesizdir, ve bu çift yönlü bakış açısını gerek Şaman ayinlerinde gerekse de Meddah gösterilerinde bulmak mümkündür. İlahi bir anlam ifade eden iki gösteri türünün arasındaki en önemli fark olarak da, Şamanların tek tanrılı dinlerin peygamberleri gibi tanrıları ile bire bir iletişime geçebiliyor olmalarına rağmen Meddahların dini bilgileri ikinci ağızdan anlatıyor olmalarını göstermek mümkündür. Aradaki fark daha çok biçime yansımış ve Şaman ve ayininin katılımcıları büyüünün gerçekliğine inanırken, Meddah ve izleyicileri büyüünün bir zamanlar gerçek olduğu ve/veya yalnızca seçilmiş kusursuz kişiler tarafından gerçekleştirilebileceği fikri etrafında toplanmışlardır. Meddah izleyicilerini büyüleyen büyüünün kendisi değil, var olma ihtimalidir demek yanlış olmayacaktır. Yörükan'ın, iptidai seviyedeki dinler ile ilgili Durkheim'dan ilettiği üzere, *insanlar kendilerinde alelade zamanlarda göremedikleri coşkunluğu ve heyecanı, cemaat halinde müştereken yaptıkları ayinlerde duymuşlardır*³⁰⁶. Bu da başlı başına, topluca gerçekleştirilen eylemlerin; bu ister bir gösteri izleme olsun, ister sportif bir faaliyet, insanlara verdiği birlik duygusu ile farklı bir büyüsel atmosfer yaratılmasını sağladığına dair güzel bir örnektir.

İnsanlar, tarihin çeşitli dönemeçlerinde farklı aşamalardan geçerek bugüne ulaşmış olmalarına karşılık, özellikle içerisinde yaşadığımız ve postmodern olarak adlandırdığımız bu çağ öncesi yaşananların masallaşmış olmasını engelleyememişlerdir. İlkel atalarımızı hor görürken, onların var olmayan hayaller ve ruhlar peşinden koştuklarına inanırken; Harrari'nin de dediği gibi "*modern kurumlarımızın da tamamen aynı prensip üzerine kurulu olduğu*"³⁰⁷ gerçeğini anlamakta ve kabullenmekte zorlanmaktayız. Bunun nedeni yalnızca kutsal olanın özellikle Avrupa'da başlayan Aydınlanma Çağı ile birlikte anlam değiştirmesi değildir. Kutsal ile ilgili anlayışımız ile birlikte, günlük yaşam biçimlerimiz, günlük yaşamımızı domine eden teknolojik aletlerimiz ve bireyselleşmenin

³⁰⁵ Karen, Armstrong, Mitlerin Kısa Tarihi, Çev: Dilek Şendil, Merkez Kitaplar, İstanbul, s 22

³⁰⁶ Yusuf Ziya, Yörükan, a.g.e., s 20

³⁰⁷ Yuval Noah, Harari, Hayvanlardan Tanrılara Sapiens, Çev: Ertuğrul Genç, Kolektif Kitap, İstanbul, 2015, s 41

getirdiği yalnızlık da bugün büyüye ve ilkel dinlere olan bakış açımızın altında yatan etmenlerdir.

Meddah gösterileri, anlattığı hikayeler ve kullandığı dil dışında, sembolizme başvurması ile de bir çeşit büyüsellik taşımaktadır. Meddah'ın, gösteride kendisini tamamen teslim ettiğini sembolize eden asa ve mendil dışında herhangi bir araç kullanmıyor olması bile, kullandığı sahne ve oyunculuk dilinin ne kadar sembolik olduğunun anlaşılması için yeterlidir. Meddah, anlattığı hikayenin içinde geçen her farklı kişinin taklidini yaparken, rol yapmamaktadır, sesiyle ve mimikleriyle “onlar” haline bürünerek, izleyicinin düş gücünün canlandırılmasını sağlamaktadır. Şaman'ın da, düzenlediği ayin sırasında karşılaştığı ruhları, o ruh haline bürünerek seslendirdiğini düşündüğümüz zaman, iki gösterimin sahne dilinin de ortak olduğunu görmüş oluruz. Ne Şaman ne de Meddah böyle yaparak gösterimin katılımcılarını kandırmaya çalışmamaktadırlar; aksine hayali bir yeni gerçeklik yaratarak insanların ortak duygularda buluşmasını sağlamaktadırlar; unutulmamalıdır ki “*yalandan farklı olarak, hayali gerçeklik, herkesin inandığı bir şeydir ve bu ortak inanç sürdüğü sürece hayali gerçeklik dünyada belli bir güce sahiptir.*”³⁰⁸ İkel yaşam modellerinin, hayali gerçeklikler etrafında oluşturulduğuna inanırken yapılan en büyük hata, modern toplumların da kendi mitlerini yarattığını ve kendi hayali gerçeklikleri etrafında ayakta durduğunu görmezden gelmektir. Gerçekten de, içinde yaşadığı topluma biraz uzak bir mesafeden bakmayı başarabilen herkes, bütün organizasyonların ya da kurumların aslında kolektif hayal gücü ile yaratılan ortak inanışlar çerçevesinde şekillendiğini görebilecektir.

İnsanoğlunun, tarihin başlangıcında yarattığı mitler ve ritüeller ile oluşturduğu kültürel dünyanın bir başka ve çok önemli ögesi daha bulunmaktadır. Bu da “oyun güdüsü” ya da “oyun oynama ihtiyacı” olarak adlandırabileceğimiz, oynamaya daha doğrusu “mış gibi” yapmaya olan meylimizdir. Oyun tek başına kültürü oluşturan bir etmen değılse de, tiyatro sanatının ortaya çıkışında çok önemli bir yere sahiptir ve bu nedenle Şaman ayinleri ile Meddah gösterilerinin taşıdıkları ve hitap ettikleri “oyun güdüsü”ne yakından bakmakta fayda vardır.

³⁰⁸ a.g.e., s 45

3.4. OYUN MERKEZLİ ORTAK NOKTALAR

Oyun oynamak, yeryüzünde yaşayan tüm canlılarda gözlemlenen bir faaliyet olarak, her canlı türünde hemen hemen aynı anlamları ve sınırları taşımaktadır. Dünyaya geldiği andan itibaren, oyun güdüsünün çevresinde kendi yaşamını anlamlandıran insanoglu için, oyunun en büyük anlamı; kendisini ve çevresini anlamak ve anlamlandırmak konusunda sahip olduğu işlevselliktir. Huizinga, oyunun kültürden eski olduğunu³⁰⁹ söylemektedir. Kültürün oluşumunda etken olduğu bilinen din ve ritüel dışında, oyun güdüsü ve oynama ihtiyacının da, insanların farklı coğrafyalarda benzer süreçlerden geçmesinin bir kaynağı olarak da değerlendirilebilir.

İnsanın neden oynama ihtiyacı hissettiğine ve bunun doğrultusunda ne gibi kültürel öğelerin oluşumuna katkıda bulunduğuna değinmeden önce, oyunun ne olduğunu ve sınırlarının neler olduğunu tanımlamakta fayda vardır. Kısa bir tanımla oyunu; “gönüllü katılım gerektiren, kendi sınırlarına sahip, kurmaca bir dünya yaratan ve gündelik hayatın ağırlığı ile baş edilmesini kolaylaştıran faaliyet” olarak açıklamak mümkündür. İnsan oyun oynayarak, yaşamın ve ölümün, daha doğrusu ölümlü olduğu bilgisinin inanılmaz ağırlığıyla başa çıkmaya çalışmaktadır.³¹⁰ Burada, oyun oynayarak insanın kendisi ve etrafı ile oluşturduğu ilişkinin belirli bir düzene oturtulmaya çalışıldığını söylemek de mümkündür. Dolayısıyla, dinin, kültürün ve sanatın kaynağını oluşturduğuna inanılan ritüellerin temelinde “oyun güdüsü”nün yer aldığını söylemek yanlış olmayacaktır. Çünkü ritüel etkinliğinin kendisi “*oyuna ve taklide bağlı*”³¹¹ dır, ve oyunların yarattığı simgesel dünya ile somut dünya arasında bir bağ kurmaya çalışarak, insanın bu yaşama katlanmasını kolaylaştırma amacı gütmektedir. Tamamen iradi bir eylem olan oyun, toplu katılımın düzenli olarak gerçekleşmesi halinde de, gelenekleri oluşturma gücüne sahiptir ve bu nedenle her topluluk için ayrıca önem arz etmektedir.

³⁰⁹ Johan, Huizinga, Homo Ludens, Çev: Mehmet Ali Kılıçbay, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2013, s 16

³¹⁰ Göktuğ, Halis, a.g.e., s 63

³¹¹ Marc Augé, a.g.e., s 13

Bir oyunun oynanabilmesi için, gönüllü katılım kadar önemli olan bir diğer olgu, katılanların her birinin tam bir ciddiyet içinde olması gerekliliğidir. Bu ciddiyeti bozan ya da baltalayan kimseler, oyundan dışlanmaya mahkumdurlar. İnsanların kurmaca oyunları içerisinde, kutsal olanın varlığı da aslında, oyunun neden ciddiye alındığının ya da alınması gerektiğinin de bir göstergesidir. Huizinga'nın belirttiği gibi "*kutsal eylem her açıdan oyundur ve katılanları başka bir evrene götürdüğü ölçüde, özü itibarıyla de oyundur*"³¹² ve bu oyun, ilkel çağlardan günümüze, biçim değiştirerek devam etmektedir. Şaman ayinleri ile Meddah gösterilerini oyun güdüsü etrafında birleştiren ilk şey, kutsallık içermesi ve katılımcıları başka bir dünyaya götürmesidir. Bunun dışında, Şaman ayinlerine de Meddah gösterilerine de katılım tamamen gönüllüdür ve katılanların hepsi, önceden belirlenmiş kurallara riayet etmeyi kabul etmektedirler.

Tanınmış psikanalist Sigmund Freud, çocuklardaki oyun sürecini yetişkinlerin büyü faaliyeti ile karşılaştırırken³¹³, bu eylemlerin gerçekleştirilmesinin nedenini, zihinde yaratılan dünya ile, doğuştan gelen eksikliklerin ya da eksiklik duygularının giderilmesine ve insanın bir tür doyuma ulaşma ihtiyacına bağlamaktadır. İster çocukluk isterse de yetişkinlik çağında olsun, oyunun yaratıcısı ve katılımcısı insan, bu doyuma ulaşabilmek adına büyülenmeye de büyülemeye de ve hatta kandırıldığını bilerek buna izin vermeye de razıdır. Süreçte yaptığı fedakarlıkların karşılığını, hem ruhsal hem de toplumsal bir tatmine ulaşarak alacaktır. Yani denilebilir ki, savaşta olduğu gibi oyunda da her şey mübahtır.

Şamanizm inancını taşıyan Türk topluluklarında, ayinlerin genel havasını oluşturan oyun oynama duygusunun, bugün Meddah gösterilerinde ve ne yazık ki artık devam ettirilmeyen Köy Seyirlik oyunlarında görmek de mümkündür. Süreyya Karacabey, Orta Asya'da oynanmaya başlayan oyunların, "*tıpkı ritüeller gibi kalıplaşmış söz ve hareketlerin tekrarlanmasından*"³¹⁴ oluştuğunu söylerken, aslında ritüelin temelinde yatan mit ve inanma ihtiyacı ile, oyunun temelinde yatan bu dünyayı anlama ve kendine bir dünya yaratma ihtiyaçlarının, biçimsel

³¹² Johan, Huizinga, a.g.e., s 38

³¹³ Göktuğ, Halis, a.g.e., s 119

³¹⁴ Süreyya, Karacabey, a.g.m., s 2

olarak birbirine olan yakınlığı üzerinde de durmaktadır. Gerçekten de insan, kendisini en zeki canlı sınıfına koyarken, kendisini de çevresini de yine kendisinden yola çıkararak tanımlamayı mantıklı ve/veya işlevsel bulmuş ve deneyip ruhen ya da fiziken başarılı olduğu eylemleri de kalıplaştırma yoluna gitmiştir. Bu da oyunun, ilk insandan bugüne aynı nitelikleri taşımasının sebebidir. Oyunun her tarih ve coğrafyada taşıdığı en önemli anlamlardan biri de, “bu dünyadan bir kaçış” sağlamasıdır. Oyuna katılanlar, kısa süreliğine de olsa, başka bir şey olma, başka bir şeyi deneyimleme şansını yakalamaktadırlar. Şaman ayinlerinin kutsal anlamı Meddah gösterilerinde yer almasa da, her ikisinde de katılımcılar “başka bir şey olma” şansını yakalamakta ve kısa süreliğine de olsa, dünyevilikten uzaklaşmaktadırlar.

Oyun olgusunun içeriğinde masal, mitos ya da dinsel anlatıların varlığına da dikkat edildiği takdirde, bu kavramın Şaman ile Meddah’ı neden birbirine yakınlaştırdığı da daha anlaşılabilir olmaktadır. Masalların ya da mitosların ortaya çıkışı, oyun güdüsü ile yakından ilgili olsa da, aslında başka bir ihtiyacı gidermek adına yaratılmış kavramlar olarak, akıl karışıklığı yaşanmasına sebebiyet verebilirler. Bu açıdan belirtmek gerekir ki, insanın tüm çabası, yeryüzündeki yaşamını anlamlandırmak, ölümünü de bu anlamın içinde bir yere oturarak, doğüstü ile uyumlu yaşamak ve bu uyumu sağlamaya çalışırken arada kendisine kaçabileceği yeni yollar ve yöntemler yaratmaktır. Oyun da bu yöntemlerden biri olarak, kültürden önce ortaya çıkmış ancak tarihsel süreçte kültür ile birlikte şekillenmiştir. Dolayısıyla pek çok oyunun içerisinde “*bir ya da birden fazla masal, mitolojik ve dinsel anlatı*”³¹⁵nin yer alması oldukça anlaşılabilir bir durumdur.

Şaman ayinleri ile Meddah gösterilerini, oyun merkezinde birleştiren bir başka ortaklık ise, her ikisinde de yol haritasının ve katılımcıların takip etmesi gereken şeylerin herkes tarafından biliniyor olmasıdır. Aslıhan Ünlü, Şaman’ın ayine katılanlar ile birlikte zaten bildikleri ve inandıkları bir ruhsal dünyanın içerisinde, önceden belirlenmiş adımları atarak, herkesçe bilinen kodları takip

³¹⁵ Hasan Erkek, *Oyun İçinde Anlatı*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2001, s 68

ederek bir yolculuk gerçekleştirdiklerini³¹⁶ ifade etmiştir. Çıktıkları yolculuk, zamandan ve mekandan bağımsız ilerlemektedir ve katılan herkes bu zamansızlığın da ayrıca bilincindedir. Meddah gösterileri için de benzer bir şey söylemek mümkündür; Meddah ile birlikte çıktıkları düşsel yolculukta izleyiciler, takip edilecek yolu iyi bilmektedirler. Meddahların aynı hikayeleri farklı doğaçlamalarla anlattıkları düşünülürse, gösteriyi izlemeye gelenlerin oyunun kurallarını çok net bildikleri söylenebilir. Meddah'ın anlatımı da anlattığı hikaye de, tıpkı Şaman'ın ayinde gerçekleştirdiği yolculuk gibi zamandan ve mekandan bağımsızdır. Anlatılan hikaye ve birlikte oynanan oyun, katılımcıların kendi dünyalarından kaçarak, “geçici ve sınırlı bir mükemmellik”³¹⁷ yaratmanın hazzına varmalarını sağlamaktadır. Sıradan hayatlarının dışında, sıradanlığın ötesinde bir an yakalamalarına fırsat tanınmaktadır da denilebilir. Bu anlamda da, oyun oynamanın yarattığı etki ile hemen hemen aynı etkiyi yarattıklarını söylemek hiç de yanlış olmayacaktır.

Gelinen noktada, tıpkı antik Yunan'da ortaya çıkan tragedyaaların başlangıcı kabul edilen “şiir” ile oyun ve Şaman ayinleri arasındaki bağlantıya değinmek de önem arz etmektedir. Şaman'ın okuduğu dualar genelde şiir özelliği taşımaktadır³¹⁸, kendilerine ait bir melodileri ve ahenkleri vardır. Bunun nedeni yalnızca ayine katılan insanları etkileme çabası değildir, “ruhlar özellikle kısa, özlü ve ahenkli sözlerden hoşlanırlar.”³¹⁹ Belli bir kafiyeyi içeren bu sözlerin yalnızca katılımcılara değil, ruhlara ve tanrılara da hitap etmesi, hoş gelmesi gerekmektedir. Aslında insanın bu “melodi” ihtiyacını ya da arayışını özetleyen en net bakış açısını, MacLuhann'da buluruz; buna göre, gözün dünyasının tarafsızlığına, objektifliğine karşın kulağın dünyası büyüdür³²⁰ ve ses ile büyülemek de büyülenmek de mümkündür. Aynı durumu Meddah gösterilerinde de bulabiliriz, Meddah da anlattığı hikayeyi, belirli bir tempo ve ahenk içerisinde, süslü söz söyleme sanatı ile nakletmektedir. Huizinga'nın, her ilkel şiirin aynı anda ibadet ve törensel eğlence ile oynanan oyun özelliği taşıdığına dikkat

³¹⁶ Aslıhan, Ünlü, a.g.e., s 105

³¹⁷ Johan, Huizinga, a.g.e., s 28

³¹⁸ Yahya, Taşkaya, a.g.e., s 139

³¹⁹ Gavrül Vasilyeviç, a.g.e., s 123

³²⁰ Aslıhan, Ünlü, a.g.e., s 36

çekmektedir, şiir olan bugün şiir kabul edilen her şeyin ilk formu oyundur, bu oyun bazen tanrılara ibadetin kutsal oyunudur bazen de çiftleşmek için gerçekleştirilen törensel bir oyun³²¹. Şiirin genlerinde yatan bu oyun teması, hem Şaman ayinlerinde hem de Meddah'ın anlatılarında kendini gösterir ve ikisi arasındaki bağlantının daha güçlü olmasını sağlar. İsmail Gezgin, dili kullanabilen tek canlının insan olması dolayısıyla, mitlerin dili, dilin de geri kalan her şeyi yarattığını öne sürmektedir.³²² Başlangıçta birbirinden farklı olmadığı düşünülen din ve şiir, iki faaliyetin de ortak çıkış noktası olarak görülebilir, nitekim eski çağlarda şiir demek din demek, din demek şiir demektir. Olaya, aydınlanmacı bir bakış açısı getirilmeye çalışılırsa da, Ziya Gökalp'in sözü, günümüz dünyasının şiir eksikliğini açıklamak için yeterli olacaktır: "*şuur devrinde şiir susar*".³²³

Şaman ve Meddah'ın sahip olduğu ve insanın oyun oynama güdüsü ile ilgili olan bir başka ortak nokta ise "eğlence", "güldürü" ya da "haz alma" olarak belirlenebilir. Şamanizm'i bir trans hali olarak tanımlayan tüm araştırmacıların gözden kaçırdığı en önemli nokta, ayine katılanların gerek gördükleri takdirde bu trans haline girmeyi denemeleri ve asıl olarak da Şaman'ın bu trans halini kendi iradesi ile arzuladığı gibi kontrol edebilme yetisine sahip olduğu gerçeğidir. Şaman Ayini'nin yalnızca ekstaz halinde gerçekleştirilen bir ayin değil de, toplu katılım ile düzenlenen ve birbirinden farklı duyguları harekete geçirebilen çok perdeli bir etkinlik, gösteri temelli bir ibadet olduğunu kabul etmek gerekmektedir. Dolayısıyla, daha önce de sözünü ettiğimiz gibi hem Şamanlar hem de Meddahlar, yönettikleri gösteriye katılan izleyicilerin durumunun kontrolünü elden bırakmamakta, nasıl vakit geçirdiklerini mutlaka kontrol etmektedir. Butanayev, Şaman ile izleyicisinin arasında var olduğu düşünülen "duvar"ın olmadığını, Hakas Şamanlarının ayinlerinden verdiği bir örnekle adeta açıklar niteliktedir; "*şaman yorulduğu zaman tös'ü (ruhu) sıradan başka bir insana yapıştırıp seyahate kendisinin yerine onun gitmesini sağlayabilir ve bunun için de genellikle dokuz delikanlı ve yedi kız ile pratik yapar.*"³²⁴

³²¹ Johan, Huizinga, a.g.e., s 157-168

³²² İsmail, Gezgin, a.g.e., s 31

³²³ Prof. Dr. Abdullah Şengül, a.g.e., s 108

³²⁴ V. Yakovleviç, Butanayev, a.g.e., s 82

Birlikte oynanan oyunun yöneticisi konumundadır Şaman da, Meddah da; ve bu yöneticilik vasfı ile birlikte, seyircilerini nasıl konumlandıracakları kendi yetenekleri ve hayal güçleri kapsamında belirlenmektedir. Ayine ya da gösteriye katılan her bireyin, ana hatları ile gidilecek yol haritasını daha doğrusu oyunun kurallarını bilmesi gerekliliğinin altında yatan gerçek de budur; oyunun yöneticisi her an rolünüzü değiştirebilir ve bunun için hazırlıklı olmanız gerekir. Malgorzata Labecka-Koecherowa, Şaman ayinleri ile ilgili bir başka yanlış bilgiye daha işaret eder ve Şamanların herkesi güldüren sahneleri oynamaktan keyif aldıklarını aktarır.³²⁵ Koecherowa'nın aktardığı bilgileri incelediğimiz zaman, Meddah gösterilerinde yer alan müstehcenliğin aynısının Şaman ayinlerinde de mevcut olduğunu görmek de mümkündür. Elbette ki her Şaman, kendi boyu ve klanının genel eğilimine ve inanışlarına göre ayinini biçimlendirmektedir ancak bu ayinlerin hemen hepsinde, katılımcıları güldürecek, nefes aldırarak fasılaların olduğu da bilinmektedir. Dolayısıyla denilebilir ki, ne Meddah tamamen açık biçimde izlenir ne de Şaman ayini bilinçdışı ile tamamlanır. Her ikisinde de oyun duygusu, güldürü ögesi, toplumsal güncel durumlar ve olaylar, zaman zaman tanrılardan zaman zaman da sultanlardan iletilen haberler yer almaktadır. Şaman ayini kültürümüz tiyatrosunun ve oyununun hatta eğlence hayatının kaynağını oluştururken, Meddah gösterileri de tarihimizin önemli bir bölümünü kapsayan ve eski inançlarımızla bezediğimiz bir sanat türü olarak karşımıza çıkmaktadır. İsmail Gezgin'in de dediği gibi *“Kültür, birçok kırılma noktasına karşın, ilk alet yapandan uzaya giden insana kadar, kuşaktan kuşağa aktarılarak nasıl çoğalıp biriktiyse, inançlar da benzer doğrultuda günümüze ulaşmış olmalıdır.”*³²⁶

Kültürün bir alt birimi olan sanatın da, kuşaktan kuşağa aktarılan deneyim ve inançlar çerçevesinde geliştiğine inanmak pek akıl dışı sayılmaz. İnsanların oyun oynamasının, ritüeller gerçekleştirmesinin, mitolojiler yaratmasının altında yatan “eksiklik” duygusu, bu dünyaya ait olmayan bir şeyin eksikliğini tamamlamaya çalışma arzusu, bugün geldiğimiz noktada tamamen parçalanmış olsa da, *“Danto'ya göre sanat oyun, büyü, rüya ile kavramsal olarak “dünya dışından” olmak anlamına yakındır ve dünyaya dair gerçekliğe belli bir mesafede*

³²⁵ Malgorzata Labecka-Koecherowa, a.g.m., s 81

³²⁶ İsmail, Gezgin, a.g.e., s 55

*durur.*³²⁷ Gerçeklik ile arasına koyduğu mesafe kapandıkça insan, daha ümitsiz ve karamsar bir bakış açısı geliştirmeye başlamıştır. Özellikle tiyatro alanındaki gelişim izlendiğinde, Batılı anlamdaki tiyatronun, gerçekçiliğin zirvesine ulaştıktan sonra bir çeşit anlam kayması yaşamaya başladığını söyleyebiliriz. İkinci Dünya Savaşı sonrası ortaya çıkan tarihsel avantgard akımlar ve absürd tiyatro ile peşine düşülen anlamsızlık, zaman ilerledikçe kendisini anlamı yaratanın “birey” olduğu fikrine daha yakın bulur hale gelmiştir. Postmodern çağda, tiyatronun anlam arayışının ve anlatım olanaklarının, diğer hiçbir çağda görülmediği kadar karmaşık ve kaotik bir yapıya sahip olmasının nedeni biraz da bu “bireysellik”tir denilebilir. Günümüzde her birey, sanata da tiyatroya da kendi anlam dünyası çerçevesinden bakmakta ve üretimini de tüketimini de bu çerçeveye göre ayarlamaktadır.

Şaman Ayinleri ile Meddah Gösterilerinin, biçimlendikleri çağlar ve yeşerdikleri sosyo-kültürel ortamlar birbirinden oldukça farklı olsa da, karşıladıkları ihtiyaçlar ve muhteviyatlarında bulunan anlamlar bakımından birçok ortak noktaya sahip olduklarını görmekteyiz. Sanatın temel taşları olan, büyü, hikaye, oyun ve ritüel; her ikisinin de yapı malzemelerinin başında gelmektedir. Bu nedenle, bugün “yeni bir söylem biçimi” arayan tiyatronun öncelikle yapması gerekenin, ilk anda oluşturduğu biçimlerin altında yatan içeriksel nedenleri anlamak, analiz etmek ve bunların üzerine yeni bir bakış açısı inşa etmek olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Elbette ki insanlığın ve sanatın kökenlerine dönerek, yeni oluşumlar arayışına girmek bugün için farklı bir tutum değildir ve Grotowski, Barba gibi birçok tiyatrocunun yıllar önce gerçekleştirmiştir.

Türk tiyatrosunda eksik olan şeyin, kendi kökleri üzerinde ilerlemeye çalışarak, kendi kültürüne ait yeni söylem ve anlatım biçimleri yaratmak yerine, eskileri nostaljik olarak kullanmaya ve yeni biçimleri de uluslararası platformlardan ithal etmeye devam etmesi olduğunu söylemek pek yanlış olmayacaktır. Bu çalışmada yapılmak istenen de, ilkel kökenlerimiz olan Şamanizm ile, tek tanrılı inanca geçtikten sonra oluşturduğumuz tiyatro

³²⁷ Nazan Alioğlu, Bengisu Bayrak, a.g.e., s 23

türlerinden olan Meddah'ın ortaklığında, bugünün insanına ve bugüne dair bir şey anlatmak olasılığının olup olmadığının araştırılmasıdır. Bunun için hem Şaman Ayinleri hem de Meddah Gösterileri genel yapıları ve tarihçeleriyle incelendikten sonra, aralarında, sanatın kökeni merkezli ortaklıklar tespit edilmeye çalışılmıştır.

Yeni bir söylem biçimi önermeden önce, bizden önce bu yolu deneyenlerin ayak izlerini takip etmek ve modern çağda, antik kültürler ve ilkel insan güdülleri ile iletişim kurmaya çalışan tiyatro araçlarının ve araştırmacılarının bulduklarına da bir göz gezdirmek faydalı olacaktır. Bu nedenle bir sonraki başlıkta, gerçekçiliğin zirveye ulaştığı andan itibaren bir türlü eski güdülerine dönemeyen “büyülenme ve oynama” ihtiyaçlarının günümüzdeki durumu ile, neden yeniden bu köklerin peşine düşüldüğü ve neler bulunduğu araştırılacaktır.

4. POSTMODERN DÜNYA VE BÜYÜLENME

İnsanlık tarihi, bakış açısına göre bir gelişim ya da yıkım tarihi olarak okunabilecek, her geçen gün soruların ve sorunların daha büyük çıkmazlara yol açtığı bir öyküdür. Çağlara verilen isimlendirmeler, yaşanan büyük değişimlerden ilham almış, teknolojik, ekonomik ya da sosyolojik alanda yaşanan köklü değişimler, yeryüzünde yaşamın şeklini de tanımını da değiştirmiştir. Günümüze gelindiğinde, belki de ilk kez, insanoğlunun içerisinde yaşadığı çağa isim vermeye çalıştığı görülür. Vermeye çalıştığı şekilde ifade edilmesinin nedeni, bazı filozof ve bilim adamlarının henüz modern çağı kapatmamış olduğumuza ve dolayısıyla yeni bir isme lüzum olmadığına inanırken, büyük bir kısmının da yaşanan çağı, postmodern çağ olarak nitelendirmesidir. Postmodern dünyada büyülenmenin ve tiyatronun yerini tespit edebilmek ve bunun üzerine yeni biçimler önerebilmek için, öncelikle postmodernizmin ve bu çağda insanların ne tür büyülerin peşinden koştuğuna bakılması anlamlı olacaktır.

4.1. POSTMODERN BÜYÜ

Postmodernizm, büyük anlatıların çöktüğü, ülkü ve ideallerin anlamını yitirdiği ve insanoğlunun, başlangıçta kendisine belirlediği hedef ve ereklerin gittikçe belirsizleştiği bir çağda yaşamak olarak tanımlanabilir. Postmodern durum ile ilgili dünyayı etkileyen tespitlerde bulunan Jean-François Lyotard, postmoderni açıklarken “*Aşırı basitleştirilmiş bir ifadeyle diyebiliriz ki,*

“postmodern” sayılan tutum, üst-anlatılara karşı inançsızlıktır”³²⁸ ifadesini kullanmaktadır. İnsanın ulaşmaya çalıştığı ütopyalara olan inanç yıkılmış, dünyanın ve yaşamın anlamsızlığı ile başa çıkabilmek için yeni yollar ve yeni söylem biçimleri bulunmaya çalışılmıştır. “Tarih boyunca birçok topluluk, insanın yaradılışı ve onun canlılar dünyasındaki yeriyle ilgili çeşitli efsaneler geliştirmiştir.”³²⁹ Bu efsaneler, gelişen bilim ve teknoloji ile değişime uğramış, insanlık artık “daha iyi ve daha güzel”e çok daha kolay ulaşabileceği inancıyla ilerlemeye başlamıştır. Ancak bu ilerleme, beklenildiği gibi dünya üzerinde toplu bir refah ya da mutluluğa ulaşılmasını sağlamamıştır. Ne atom bombasının bulunması, ne uzaya seyahat ne de bilişim teknolojileri, insan ruhunun eksikliğini çektiği şeylerin adını koymasını ve bu eksiklikleri gidermesini sağlayamamıştır. İkel çağlarda, hikayesini ve amacını bilen insanoğlu modern çağın sonunda ne kendi hikayesine ne de amacına inanır hale gelmiştir. Kapitalizm, sosyalizm, demokrasi gibi, insanların birlikte uyum içerisinde yaşamasını sağlayabilecek olan sistemlere dair inanç neredeyse tamamen yok olmuştur. Önce ekonomik sistemler, sonra toplumsal düzenler ve en son da ruhani, dini inanç sistemleri çökmüş; insanoğlu bütün bunların ardında bıraktığı yıkıntıların arasında kendini ve anlamını arar halde çaresiz kalmıştır.

Abel Jeanniere, modernizmi açıklarken modernin ne olduğuna değinir ve yaklaşımın pozitif ya da negatif olmasına bakılmaksızın, günlük yaşamda ve kültürde moda uygun olan her türlü tutum ve davranışa modern dendiğinden söz eder. ³³⁰ İnsanın kontrol olanaklarının gitgide azaldığı modern dünya, baş döndüren değişim hızı ile birleşen küreselleşme sayesinde, yeryüzünün hemen her noktasındaki insanların içine düştüğü bir girdap gibi değerlendirilebilir. Ancak Octavia Paz’ın da dediği gibi “geçici bir durum”³³¹ olan modernizm, bugünün geçmişi konumuna düşmüş yarının ise antikitesi olma yolunda hızla ilerlemektedir. Modern çağa kadar geline süreçte, yaşanan değişimlerin daha maddi bir diğer deyişle “elle tutulur” nedenleri var iken, postmodern çağın ortaya

³²⁸ Jean-François, Lyotard, Postmodern Durum, Çev: İsmet Birkan, Bilgesu Yayıncılık, İstanbul, 2014, s 8

³²⁹ Metin, Özbek, Dünden Bugüne İnsan, İmge Kitabevi, İstanbul, 2007, s.2

³³⁰ Mehmet, Küçük, Modernite versus Postmodernite, Say Yayınları, İstanbul, 2011, s 111

³³¹ a.g.e., s 207

çıkmasının daha doğrusu içinde yaşadığımız kaotik gündeme postmodern adının verilmesinin nedeninin daha çok düşünsel dünyada yaşanan değişimler olduğunu söylemek mümkündür. Yani yeni bir fizik teoremi yaratılmamış, yeni bir galaksi keşfedilmemiş ya da yeni bir üretim veya toplum şekli oluşturulmamış olmasına rağmen; insanlar, beklentileri ve yaşama bakışları hususunda modern insan degillerdir artık. Son yüzyılın ortaya koyduğu bütün sistemler ve düşünceler parçalanmaya, bozulmaya ve çözülmeye başlamıştır.

Aydınlanma çağı ile birlikte yepyeni bir yola giren ve özellikle teknolojik ve teolojik anlamda radikal adımlar atan insanlığın yarattığı bütün bu “hayali gerçeklik”lerin yıkımı elbette ki sessiz ve sakin olmayacaktır. Bundan belki de elli yıl önce, istikrarlı ve düzenli gibi görünen toplumsal organizasyonlar ve düşünce yapılarının yıkılması tüm dünyada insanların kendilerini bir kaos ve kriz içerisinde hissetmesine neden olmaktadır. Bu kaos hissinin yarattığı duyguları ise daha çok “*kötümserlik, keder, panik ve abartılı söylemler*”³³² olarak belirleyebiliriz. Bu dünyada herkes tek başındır ve toplumsal birlikler ya da yaratılan organizasyonlar, bireyin mutluluğa ve/veya refaha ulaşmasında hiçbir işe yaramamıştır. Postmodernizmde bir merkez yoktur, herkes kendi yaşamının merkezini kendi algılama kapasitesi çerçevesinde oluşturmaktadır. Tam olarak bir “sorunlar” dönemi olarak adlandırabileceğimiz postmodern çağ, insanın kaybettiği bütünlüğünü yeniden sağlamak için çektiği sancıların yarattığı zelzele ile her gün sallanmaktadır. Bu nedendir ki, insan; ilkel atalarından kendisine kalan miras duygularla baş edebilmek adına, her gün yeni bir büyü yaratmaya, yeni bir ritüel oluşturmaya ve yeni bir şey söylemeye çalışmaktadır. Bütün bunların altında, insanın anlam arayışı olduğunu söylemek de yanlış olmayacaktır.

Postmodern dünya, büyü bozulmuş bir dünyadır. Ekonomik sistemlerin hayallerle birlikte çökuşe geçtiği ve tanrının ölümünün ilan edildiği bu çağda, insanın yaşama ve kendisine tutunmak için yeni yollara ve yeni anlamlara olan ihtiyacı, bulduğu her anlamın sorgulanabilir olması nedeniyle neredeyse hiç tamamlanamamaktadır da denilebilir. Tanrının ölümünün, ilk olarak Nietzsche’nin sözlerinde geçtiğini bir ayrıntı olarak eklerken, bu bakış açısının tanrının ontolojik

³³² Steven Best, Douglas Kellner; Postmodern Teori, Çev: Mehmet Küçük, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2011, s 10

bir ölümü olmadığına da altını çizmekte fayda vardır. Nietzsche, tanrının öldüğünü ilan ederken sanıldığı gibi ateizm olumlaması yapmamakta, din ve etik kavramlarının ve bu kavramlar arasındaki ilişkinin durum tespitini yapmaktadır da denilebilir. “*Nietzsche Tanrı öldü derken, Avrupa kültürünü ve uygarlığını geri döndürülemez bir biçimde değiştiren tarihsel bir olayı kasteder.*”³³³ İnsanlık için özellikle Hıristiyan dinine ve bu dinin gerekliliklerine inanmanın gittikçe zorlaştığının ve hatta neredeyse imkansız hale geldiğinin bir bildirgesidir de denilebilir. Bir anlamda diyebiliriz ki, ne dini inançlar ne büyü ne de Tanrı, ilkel atalarımızdan itibaren taşıdıkları önem ve konumu korumayı başaramamışlardır. George Ritzer, akılcı sistemler tarafından oluşturulan *modern dünyanın büyüyü kendi sisteminden dışladığını*³³⁴ ifade etmektedir. Büyüden kurtulan bu dünyada, kendisini yalnız ve çaresiz hisseden insanoglu, yeniden büyülemek ve büyülenmek adına farklı sistemler ve yöntemler geliştirmeye çalışmaktadır. Bu sistem ve yöntemler, postmodern büyü ile insanın en temel ihtiyaçlarından ve ilkel güdülerinden biri olan büyü arasındaki farkı anlamak açısından önemlidir. Aslında denilebilir ki, insanın büyülenme ihtiyacı ya da dürtüsü değil ancak bu dürtüyü tatmin etmek adına giriştiği faaliyet ve eylemler değişmiştir. “Postmodern Büyü”nün ne olarak tanımlanabileceği bu yüzden önemlidir.

Son dönemin dikkat çeken isimlerinden biri olan ve iletişim çağının yaşayan dahisi olarak adlandırılan felsefeci Slovaj Zizek; bugünü anlamak ve kabullenmek için “yamuk bakmak” gerektiğini öne sürmüştür. Ve bunu yapabilmek için de bazı ön koşulları kabul etmek gerekmektedir. Zizek’e göre; “*İnsanın konuşan bir varlık olması tam da, deyim yerindeyse kuruluşu itibariyle “çığrından çıkmış”, simgesel yapının boşuna onarmaya çalıştığı kapanmaz bir yarıkla damgalanmış olduğu anlamına gelir.*”³³⁵ İnsanın ürettiği tüm kültür öğeleri, dilinin sınırlı olmasından dolayı sıkıntılı ve zorlayıcıdır. Ve zorlayıcılığın yarattığı gerçeklik, insanın sembollerle sürekli tanımlamaya çalıştığı ancak bir türlü tanımlayamadığı için yeni semboller ürettiği bir kısır döngünün ortaya

³³³ Patrick, Roney, “Aşknlık ve Yaşam: Nietzsche ve Tanrı’nın Ölümü Üzerine”, Kaygı, UÜ Fen Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi, Sayı 20, 2013, Bursa, s 307

³³⁴ George, Ritzer, Büyüsü Bozulmuş Dünyayı Büyülemek, Çev: Funda Payzın, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2019, s 104

³³⁵ Slovaj, Zizek, Yamuk Bakmak, Metis Yayıncılık, İstanbul, 2004, s 132

çıkmasına da neden olmaktadır. Bir şeyin “ne” olduğunu net bir şekilde görebilmek, hakikati anlayabilmek için, sıradan günlük benliğimizin bir çeşit yanılısına olduğunu ve bizim tarafımızdan yaratılmamış olsa da, bizim onamımızla hayatına devam eden bu hayali gerçekliğin her an yıkılabileceğini kabul etmek gerekir. Şeyleri anlamamanın yolu bu ön kabul ile birlikte, yamuk bakmayı öğrenebilmek, baktığımız yeri ve açığı değiştirmekle mümkündür. Bu düşünce sisteminden hareketle yola çıkıldığında da, postmodern dünyada “büyü”nün, insanın kendisini yeniden keşfetmesi olduğunu söylemek mümkündür. Öğretilen ve sınırlandırılan kalıpların dışına çıkarak, yaşama ve toplumsal normlara yamuk bakmak ve yeniden değerlendirmek gerekmektedir.

Aydınlanma çağı ile başlayan akılcılıkta gelinen son nokta, insanın yalnızca doğa ile olan ilişkisini değil, kendi ruhu ile olan ilişkisini de derinden etkilemiştir. Uygarlık adı altında, ürettiğimiz ve uymak zorunda olduğumuz sistemler ve kurallar, kendi ötekilerini yaratmış ve bu ötekilerin sayısı her geçen gün artmıştır. Postmodernizm, bir anlamda ötekilerin başkaldırısı olarak nitelendirilebilir. Postmodern çağa kadar dayatılan etiketler ve toplumsal normlar, ne mutluluk ne de refah getirdiğine göre, yeni ülküler yaratmak ve bu ülkülerin peşinde koşmak anlamsızdır. *“1973’den bu yana süratli bir değişmeler döneminde yaşıyoruz ve belirsizlik, gelişmeye duyulan inancı aşılıyor.”*³³⁶ Gelinen durumda, insanın gerçekliğe bakışının ve gerçeklikle ilişkisinin tamamen değiştiğini görmekteyiz. İlkel insan için, doğayı kontrol eden ve ruhlara musallat olan iyi ve kötü tanrılar gerçektir, postmodern insan için hiçbir şey gerçek değil ve gerçekliği aramanın belirgin bir anlamı yok çünkü söylemler artık umut yaratamıyorlar. Doğa ile savaşımımızda geliştirdiğimiz uygarlık bizi yüz üstü bıraktı, bize *“yoksunluklar ve acılar”*³³⁷ dayattı ve kadere karşı tek savunmamız olan medeniyet de çöküşe geçti. Böylece modern çağın insana yüklediği yalnızlık ve değersizlik hissi, yeni düşünce sistemleri ve hayaller peşinde koşmanın önünü açtı. Belki de sırf bu nedenle, birçok düşünür ve sanatçı, ilkel insanlar ve onların yaşam biçimleri ile ilgili araştırmalar gerçekleştirmeye başladı. Nitekim, Göktuğ Halis’in de vurguladığı gibi, ilkel insanlar, bilinçdışında yaşadığına inandığımız

³³⁶ Mehmet, Küçük, Modernite versus Postmodernite, s 120

³³⁷ Marc, Augé, a.g.e., s 77

“kötülük”ün bastırılması yerine onun varlığını kabul ederek aynı düzlemde yaşamak konusunda, postmodern insandan çok daha üstün durumdadır.³³⁸ İlkel insanlar, tıpkı çocuklar gibi, hayal dünyalarının gerçekliğine daha kolay inanırlar ve bu inanç ile teslimiyet, hayatı yaşamayı onlar için çok daha katlanılır hale getirir. Bunun nedeni, kuşkularının olmamasıdır oysa içinde yaşadığımız çağ, tam bir “kuşku” çağıdır.

Postmodern çağda yaşamı, “*parçalanmış*” olarak nitelendiren Zygmunt Bauman, bunun en önemli nedeninin, kaosta hiçbir şeyin olasılığının diğerinden yüksek olmaması olduğunu belirtmektedir.³³⁹ Ve bu durum, insanın kabullenebileceğinden çok daha yıkıcı bir ruh halinin ortaya çıkmasına neden olmaktadır denilebilir. Çünkü insan “kaos” ile yaşayamaz, bunun için neredeyse tüm yaratılış efsaneleri “kaostan kozmosa” geçişin nasıl olduğu ile ilgilidir. Bilmemek ve anlamamak, şüphe duymak ve kabullenememek, postmodern çağın en önemli sorunlarından. Bilimin ortaya koyduğu değerler her gün değişime uğrarken, tanrının öldüğünün ilanı ile insan kendi hayatının tüm kontrolünün kendisinde olması gerektiğine inanır ancak yarattığı sistemin içerisinde birçok şey kendi iradesine bağlı olmadığı için, bu iç çatışmanın büyüyen benliğini kaplaması karşısında eli kolu bağlı kalır.

Lyotard, özellikle 50’li yıllardan sonra ortaya çıkan ve modernizmi sorgulayan kuramlarda, ideal insan fikrinin gittikçe yok olduğunu, bunun yerine gündelik yaşamın içerisinde devinen insan fikrinin ön plana çıktığından bahseder.³⁴⁰ Zamanı çizgiselleştiren, günlük hayatı “çalışmak” için gerekli zaman olarak ilan eden, her mesleğin, toplumsal kesimin ya da herhangi bir ortaklık içeren topluluğun kendisine çizilen sınırlar içerisinde kalmasına neden olan modern dünya, zaman içerisinde insanın elindeki bütün tatmin araçlarını almış bunun yerine “postmodern büyü” olarak adlandırabileceğimiz, kısa süreli zevk verebilen tüketim araçlarını yerleştirmiştir. Bu vahşi kapitalizm çağında, insan elinden büyü ve tanrılar ile olan ilişkisi, dolayısıyla kendisine atfettiği değeri alınmış bir şekilde, postmodern büyüün peşinde sürüklenmeye başlamıştır. Artık ne tanrılara

³³⁸ Göktuğ, Halis, a.g.e., s 106

³³⁹ Zygmunt, Bauman, *Parçalanmış Hayat*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2014, s 24

³⁴⁰ Jean-François, Lyotard, a.g.e., s 25

ne de ülkülere inanmadığı için, anlık heyecan ve mutluluklar ile çevirdiği yaşantısında, gittikçe bireyselleşmiş ve dolayısıyla da gittikçe yalnızlaşmıştır. Bu yalnızlık duygusu ile daha fazla postmodern büyü tüketmeye başlayan insan, kırılması oldukça zor görünen bir kısır döngünün içerisine hapsolmuştur denilebilir.

Immanuel Wallerstein de, bildiğimiz ve güvendiğimiz dünyanın sonuna gelinmesinin ve modern anlayışın çökmesinin altında yatan nedenleri araştırdığı çalışmasında, modern bilimin kapitalizmin hizmetçisi haline geldiğini ve bu yüzden insanlara vaat ettiği “*kesinliğin kesinliği*”³⁴¹ ilkesinin zedelendiğini öne sürmektedir. Bilimsel araştırmayla belirlenebilecek herhangi bir yasa yoktur artık, yasalar da bilim de güvenilirliğini kaybetmiştir. Ve insanlar kendilerini korumak ya da bu durumda kendilerince sağlıklı kalabilmek adına, yaşamlarının önemli bir kısmının kontrolünü “postmodern büyü”nün kucağına bırakmıştır. Oyalanmak için, büyülenmek için, tatmin olmak ve büyüsel bir sarhoşlukla acılardan sıyrılmak için yapılması gereken şey bu gibi görünmektedir.

Postmodern Büyü ile kast ettiğimiz şey, kısa süreli tatmin ve sarhoşluk yaratan, bilimsel olsun olmasın insanların daha fazla tüketmesine yol açan, bireysel olarak önemli ve özel hissetmenizi sağlayacak her türlü ürün ve etkinliktir. Bu anlamda diyebiliriz ki, keyif verici maddeler de, sosyal medya da, yeni oluşan tarikatlar da “postmodern büyü”nün bir parçası ya da sonucu olarak nitelendirilebilir. Guy Debord’un ortaya attığı “gösteri toplumu” kuramı bu anlamda, yaşanılanlarla oldukça fazla örtüşmektedir. Debord’a göre “*yaşanmış olan her şey, yerini bir temsile bırakarak uzaklaşmıştır*”³⁴² ve artık toplumsal ilişkileri oluşturan şeyin temelinde, imajlar ve gösteri önemli hale gelmiştir. Dolaysız yaşanan tüm ilişkiler imajların boyunduruğu altına girmiştir ve herhangi bir şeyin iyi kabul edilebilmesi kendisini ne kadar gösterebildiği ile ilgilidir. Bu da postmodern çağ insanının, daha fazla görünür olmak için kendisini parçalamasına, bir şekilde gösterinin bir parçası olmak için çabalamasına neden

³⁴¹ Immanuel, Wallerstein, *Bildiğimiz Dünyanın Sonu*, Çevirmen: Tuncay Birkan, Metis Yayıncılık, İstanbul, 2016, s 10

³⁴² Guy, Debord, *Gösteri Toplumu*, Çev: Okşan Taşkent , Ayşen Ekmekçi, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2016, s 35

olmaktadır. Çünkü postmodern büyü, gösteriden ibarettir ve gösterinin bir parçası değilseniz ne büyülemeniz ne de büyülenmeniz mümkün değildir.

Postmodern büyüden bahsederken, postmodern insanın “din” ile olan ilişkisine de kısaca bir göz atmakta fayda vardır. Bilim ve toplumsal sistemler tarafından yalnız bırakıldığına inanan insanoğlu, birçok araştırmacı tarafından din sonrası, *post-religious* olarak tanımlanmaktadır. Sekülerleşme taraftarları, yeni yüzyılın tanrının öldüğü ve yeni bir tanrı fikrine ihtiyaç duyulmadığı bir çağ olacağını öngörmüşseler de, gerçekte karşılaşılan durum bunun tam tersi olmuştur. Din yok olmamış, inanç ihtiyacı şekil ve yer değiştirmekle kalmıştır. Prof. Dr. Ali Köse, yirmi birinci yüzyılda dinin geleceğini incelerken, içinde bulunduğumuz ortamı tanımlayan önemli bir tespitte bulunmuştur: “*Kurumsal dinler rehberlik görevini yerine getiremezlerse, insanlar dini duygularını dini kurumların aracılığı olmadan, doğrudan kendileri tatmin etmeye çalışırlar, ki bu da neticede kültleri doğurur*”.³⁴³ Tek tanrılı dinlerin, değişime olan kapalılığı ve değişen dünya karşısında oluşan yeni sorulara yanıt veremeyişinin sonucu olarak insanların iki tür tepki verdiklerini gözlemlemek de mümkündür. İlk grup, mensup olduğu dini inanışa radikallik derecesine bağlanıp bütün bu değişimlerin sebebinin kıyametin yaklaşmasına bağlarken, ikinci grup kendi sorularına kendince yanıtlar vererek tamamen bireysel bir din anlayışı geliştirmektedir. Bugün Müslüman olduğunu iddia eden insanların hiçbirinin aynı inanç ve ibadet şekillerine riayet etmediğini söylemek yanlış olmayacaktır, aynı şey diğer tek tanrılı dinler için de geçerlidir. Nitekim İslamiyet’in ya da Hristiyanlık’ın, ya da kısaca tek tanrılı inanışların, farklı kültür ve coğrafyalardaki tezahürü oldukça farklı görünümler çizmektedir. Dinin bu iki ucunda da kendine yer bulamayan insanın yöneleceği tek bir şey vardır; postmodern büyü.

İnsanlık için yeni bir kavramın ortaya çıkmış olması, yeni bir bakış açısının şekilleniyor olması, yaşam biçimlerine olduğu kadar sanat türlerine de etki etmektedir kuşkusuz. Bugün tiyatro sanatı adına yeni bir şey söyleyebilmek ve ilkel köklerimizden aldığımız ilham ile yeni öneriler sunabilmek için, öncelikle

³⁴³ Ali, Köse, 21. Yüzyılda Dinin Geleceği Kutsalın Dönüşü, Timaş Yayınları, İstanbul, 2014, s 238

postmodern tiyatronun ne olduğunu ve postmodern tiyatrodaki ritüelistik kökenlerin kendilerine yer bulup bulamadığına bakmak faydalı olacaktır.

4.2. POSTMODERN TİYATRO

Postmodern dünyanın değişen sanatsal teknikleri dolayısıyla ortaya çıkan postmodern tiyatro ya da bir diğer adıyla postdramatik, Aristo'dan modern döneme kadar devam eden, geleneksel, gerçekçi ve eyleme dayalı tiyatro anlayışından uzaklaşılmasının, yeni çağın yeni yaklaşımları ile ortaya konduğunun bir göstergesi sayılabilir.

Postdramatik ile ilgili en geniş çalışma ve kavramlandırma Lehmann gerçekleştirmiştir ve Lehmann'a göre, postdramatik tiyatro "*durumların*"³⁴⁴ tiyatrosudur. Epik ve Absürd tiyatro ile yıkılmaya başlayan geleneksel dramın duvarları, postmodern tiyatro ile tamamen ortadan kaldırılmıştır demek yanlış olmayacaktır. Tiyatro artık ne ideal olanı anlatmaktadır ne de bunu ideal bir şekilde anlatmaktadır. Olay örgüsü parçalanmış, dildeki anlamsızlık zirveye çıkmış, zaman ve mekan kavramları ise soyutlaştırılmıştır. Tiyatro sanatının Antik Yunan ve Dionysos şenliklerinden çıktığı inancı ile birlikte geliştirilen Aristocu dram, bugünün insanına hala bir şeyler verebiliyor olsa da, yeni biçim ve arayışlar ile eski gücünü yitirmiş durumdadır da denilebilir. Aristo'nun önce sürdürdüğü üç birlik kuralı yerini kuralsızlığa, büyük anlatılar yerini küçük anlatılara, iktidar yerini ötekilere bırakmıştır tiyatro sahnesinde. Postmodern döneme kadar, sanatın ve tiyatronun etkisi altında kaldığı *egemen sınıfın düşünceleri, maddi üretim araçlarını ve yönetme gücünü elinde bulunduran sınıfın zihinsel gücü*³⁴⁵ ile kontrol edilirdi. Egemen söylem ve ideolojiyi yansıtan sanat eserlerinin, Aristo'dan itibaren önemli bir yer kapladığını söylemek de mümkün. Çünkü "olan"ı değil "olması gereken"i anlatmayı tercih ediyorlardı. Oysa postdramatik, yalnızca "olan" ile ilgilenir çünkü "olması gereken" tamamen bireysel bir tercihtir.

³⁴⁴ Kerem, Karaboğa, Tiyatroda Zaman Mekan, Habitus Kitap, İstanbul, 2018, s 137

³⁴⁵ Barış, Çoban, Söylem ve İdeoloji "Mitoloji-Din-İdeoloji", Çev: Nurcan Ateş, Zeynep Özarslan, Barış Çoban, Su Yayınevi, İstanbul, 2017, s 267

Octavio Paz, temsilin neden değiştiği ya da değişmesi gerektiği ile ilgili olarak, gerçekliğin ve gerçeklik algısının değişimini sebep olarak göstermektedir. *“Gerçekliğin değişmesi; söylencelerin değişmesi. Eskiden insan evrene hitabediyordu veya onunla konuştuğuna inanıyordu; insan evrenin muhatabı olmamışsa da, onun yansıtıcısı olmuştu. 20. yüzyılda mitsel muhatap ve gizemli öğütleri yitip gitti. İnsan uçsuz bucaksız kentte tek başına kalmıştı ve yalnızlığı, kendisine benzeyen milyonlarca insanın yalnızlığıydı.”*³⁴⁶ Modernite, insanın temel sorularını yanıtlayamadı, ölüme ya da hastalıklara kesin çareler bulamadığı gibi teknoloji ile birlikte çok daha büyük yıkımlara sebebiyet verdi. Yeni ve güvenilir bir kılavuz ortaya çıkmadı, herkes kendi çaresizliği ile başbaşa bırakıldı. Sonuçta ortaya çıkan kaotik ortam “postmodernite” olarak adlandırıldı. Ve kendisini terk edilmiş ve yalnız bırakılmış hisseden insanoğlu, ölkülerle birlikte, kahramanların hikayelerini dinlemekten de vazgeçti. Tiyatro sahnesi, anti-kahramanların, yaşamından memnun olmayan ötekilerin, fahişelerin, eşcinsellerin, hırsızların, katillerin; daha açık bir ifadeyle “modernizm tarafından ötelenen, dışlanan bireylerin” anlatılarını, geleneksel biçimlere de karşı çıkararak seyircinin beğenisine sunmaya başladı. Postmodern tiyatro, bütün insanlığın aynı ya da benzer ölküler etrafında birleştiği günlerin aksine, her bir bireyin kendi içerisinde bir dünya olduğu gerçeğinden hareketle hikayeler anlatmaktadır.

Postmodern tiyatro, gelenekselin getirdiği kuralları yıkarken aynı zamanda izleyici ile olan ilişki ve zaman/mekan ilişkisi ile ilgili kuralları da yok saymaktadır. Aslıhan Ünlü’nün de dediği gibi, ilkel çağlardaki döngüsel zaman terk edilip çizgisel zamana geçilmesiyle, edebiyat ve tiyatrodaki giriş gelişme ve sonuç odaklı bir anlatı çizgisi ortaya çıkmıştır.³⁴⁷ Postmodern tiyatrodaki bu bütünlüklü, tutarlı ve çizgisel hikaye anlatımı ortadan kalmış, yerini parçalı, zamandan ve mekandan bağımsız, gerçekliğin ve gerçekçiliğin sınırlarıyla oynayan bir yapı ortaya çıkmıştır. Sanat anlayışının değişmesi, elbette ki yalnızca teatral anlamda olmamıştır. Neyin sanat olduğu ya da neyin sanat olmadığı konusunda da, farklı görüşler ve tartışmalar mevcuttur. Özellikle Duchamp’ın “pisuvar” deneyinden sonra, bugün artık ne sanatı ne de tiyatroyu belirli çizgiler

³⁴⁶ Mehmet, Küçük, a.g.e., s 217

³⁴⁷ Aslıhan, Ünlü, a.g.e., s 37

ya da kalıplar içerisinde tanımlamak pek mümkün değildir. Aslında postdramatik kelimesinin tanımı olarak “tanımsızlık” kullanılabilir demek de yanlış olmayacaktır.

*“Geçen kırk yılda, İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra doğan kuşaklar görülmemiş yollarla yaratıcı özgürlüğün sınırlarını zorlamayı tecrübe ettikçe, tiyatronun dışında bir performans patlaması yaşandı.”*³⁴⁸ Bu performans patlamasının yaşanmasının nedeni, Batılı tarzdaki tiyatro anlayışının, insanı hareket/eylem özgürlüğünden ve sınırsız hayal gücünden mahrum bırakmış olması ve gerek fiziksel gerekse de zihinsel olarak kısıtlamasıdır diyebiliriz. Nitekim tiyatro sanatının geçirdiği değişim ve dönüşümler, onu uzunca bir süre “gerçekçilik” içerisine hapsetmiş, gerçek dünyadan kaçmak için oyun oynamaya ya da büyüsel ritüellere katılmaya ihtiyaç duyan insanın bu yanını doldurmak konusunda yetersiz kalmıştır. Bu yetersizlik ile birlikte başlayan değişim, günümüz sanat anlayışı ile yoğrulan postdramatik anlayışın bir “anlayış” olarak kalmamasına, deneysel çalışmaların ilgi odağı olmasına neden olmuştur. Tiyatro ile sınırlı olmamakla birlikte, modern eserlerin aksine, postmodern eserlerde zaman-mekân olgularının yok olduğunu, gerçeklik kaygısının ortadan kalktığını, yüksek sanat ile küçük sanat arasındaki ayrımın bulanıklaştığını görürüz. İnsanın yaşadığı anlamsızlık sanatına yansımıştır.

Avantgarde tiyatro akımları ile başlayan değişim yalnızca özde değil, biçimde de yaşanmıştır. Artık bütünlüklü öyküler anlatılmadığı gibi, özdeşleşilecek karakterler de yaratılmamaktadır. Christopher Innes, avantgarde akımları incelerken özellikle zaman ve mekan üzerinde durur; zaman ve mekan bugüne kadar insanın neredeyse tüm yaşantısını belirleyen etmenler iken artık herhangi bir şekilde yaşamı biçimlendiren kategoriler olarak sunulmamaya başlanmıştır.³⁴⁹ Artık tüm performanslar tüm izleyiciye hitap edecek şekilde düzenlenmektedir, seyirci ile olan ilişkiler evrenselleşme derdi ile gittikçe soyutlaşmaktadır. Günümüz teknolojileri ile, günün herhangi bir saatinde

³⁴⁸ Baz, Kershaw ,Radikal Performans “Brecht ve Baudrillard Arasında”, Çev: Bahadır Sina Şener, Dost Kitabevi, Ankara, 2015, s 74

³⁴⁹ Christopher, Innes, Avantgarde Tiyatro, Çev: Aziz Kahraman, Beliz Güçbilmez, Dost Kitabevi, Ankara, 2010, s 62

dünyanın herhangi bir yeri ile iletişim kurabiliyor olmamız, sanata bakışımızı da sanattan beklentimizi de farklı bir noktaya taşımıştır. Postmodern çağa kadar, “*bir gün olarak tanımlanan zaman, eşit parçalara bölünmüş iktisadi üretim zamanı*”³⁵⁰ndan başka bir şey değildir. Ve geri dönüşü olmayan bu zaman anlayışı, gösterilerin ve tiyatronun anlattığı ve sergilendiği zaman anlayışını da derinden sarsmıştır. Özellikle son dönemde yaşanan Covid-19 salgını esnasında yaşananların, önümüzdeki yıllarda tiyatro sanatında “zaman ve mekan” anlayışında daha büyük ve önemli değişiklikler getireceğini düşünmek de mümkündür. Küreselleşen dünya büyüdükçe küçülmektedir. İsmail Gezgin’in de belirttiği gibi, *evreni algılama biçimimiz algıladığımız şeyin formunu belirlerken*³⁵¹, yansıladığımız şeylerin niteliğini ve formunu da etkileyecektir şüphesiz.

Bugün postmodern tiyatro ile modern tiyatro, her biri kendi alımlayıcısına hitap edecek şekilde varlıklarını sürdürmeye devam etmektedir. Postmodern tiyatro değişen beklentiler kapsamında yeni ve farklı olana yönelirken, diğer çağlardan farklı olarak, kendisinden önceki akımların ortadan kaldırılmasına neden olmamıştır. Her arzın kendi talebini yarattığı, vahşi bir kapitalizm çağında yaşanıyor olması, her türlü talebe karşılık bir arzın oluşacağını da habercisidir. Gerçekçi tiyatronun sınırlarında bilindik hikayeleri izlemekten keyif alanlar olduğu sürece de, daha doğrusu bu büyük anlatılara sahip oyunlar pazarlanabildiği sürece, modern tiyatro tamamen ortadan kalkmayacaktır. Her şeyin gösteri nesnesine dönüştüğü bir çağda, sanatın metalaşması kadar, metaların sanatsallaştırılması ve aradaki farkın gittikçe bulanıklaşması da önemli bir olgu olarak ortaya çıkmaktadır. Özellikle pop-art akımından sonra, neyin sanat olup olmadığı konusu ile ilgili onlarca fikir ve görüş ortaya atılmış olmakla birlikte, tüketicinin sanatsal beğenisinin etkilenme düzeyleri üzerinde çok fazla durulmamıştır denilebilir. *Paul Klee “sanat görülür olanı yeniden üretmez, ama görülür yapar” demişti.*³⁵² Gösteri toplumlarında postdramatik, şimdiye kadar görünmez olanların üzerine yeni ve farklı bir ışık tutar.

³⁵⁰ Guy, Debord, a.g.e., s 118

³⁵¹ İsmail, Gezgin, a.g.e., s 70

³⁵² Nazan Alioğlu, Bengisu Bayrak, a.g.e., s 14

Postmodern dönemi, iletişim çağı olarak da adlandırdığımızda, yaşanan her şeyin neden “kısa” süreli olduğunu açıklamak da mümkün olacaktır. Benjamin Walter, hikayelerin işlevlerini incelerken “enformasyonun yalnızca duyulduğu an değerli” olduğu üzerinde durmuştur.³⁵³ Yeni edinilen bilgi, edinildiği anda büyüleyen ancak etkisi kısa süren, hikayeden farklı olarak çok daha “anlı” bir değer taşımaktadır. Günümüzde dünyanın dört bir yanındaki insanların, internet ve sosyal medya üzerinden günlük olarak edindikleri ortalama enformasyon sayılarına bakıldığında, tiyatronun ve tiyatrodaki bütünlüklü hikayelerin neden eskisi kadar heyecanlandırmadığı da anlaşılacaktır. Hikayenin daha uzun süre hayatta kalması onu daha tercih edilebilir yapmamaktadır. Bu nedenle postdramatik performanslar değerlendirilirken, eski hikayelerin gücü ile kıyaslanmadan, kendi için ve kendi içerisinde değerlendirilmelidir.

Roland Barthes, her yönetim biçiminin kendi yazısını yarattığını ve yazı ile birlikte simgesel ve kendine dönük bir dünya yaratıldığını belirtmektedir. Yazıya geçirilen her şey sabitlenmiştir ve değiştirilmesi çok mümkün değildir. Hiçbir zaman “arı” olmayan dil, Barthes’e göre sözcüklerin gizemli yeni anlamlar taşıdığı ikincil bir belleği de bünyesinde barındırmaktadır.³⁵⁴ Dilin bu değişmezliğini kıran postmodernite, sözcüklerdeki gizemli yeni anlamlar üzerinde durmanın derdinde değildir, aksine, dilin varlığının insanların anlaşmasını zorlaştıran ve bu ikincil anlamlar nedeni ile imkansız kılan bir ortam yarattığını öne sürmektedir. Bu nedenle birçok postmodern tiyatro insanı, ilkel güdüler üzerinde ve beden dili ile ortak, evrensel anlamlar üzerinde durmuşlardır. Postmodern çağ bir sorunlar çağıdır, bir kaos içerir evet ancak insanlık bu sorunlardan ve kaostan korkmaktan vazgeçmiş, bunun yerine kaosa yeni oyuncuğu muamelesi yaparak onunla oynamaya başlamıştır. Bu oynama güdüsü ve oynusuluğun, özellikle tiyatro sanatında karşılığını bulduğunu söylemek mümkündür. Her bir görüşün insan ömrü gibi “kısa süreli” olduğu, fikirlerin birbiriyle güreşirken amaçlarının “yanıt” bulmaktan ziyade “güreşmek” olduğu bu çağda, klasik anlatının tüm öğelerinin ortadan kalktığı tiyatro belki de kendi

³⁵³ Walter, Benjamin, Hikaye Anlatıcısı, Çev: Ebru Arıcan, Heretik Yayıncılık, Ankara, 2019, s 83

³⁵⁴ Roland, Barthes, Yazının Sıfır Derecesi, Çev: Tahsin Yücel, Metis Yayınları, İstanbul, 1989, s 25-27

köklerine dönmeye çalışmanın sancısını yaşamaktadır. Postmodern tiyatrodaki ortaya çıkan yeni formların bedensel performans ve ritüelistik kökenlere eğildiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Konunun daha iyi anlaşılabilmesi için bir sonraki başlıkta, postmodern tiyatrodaki yer alan ritüelistik kökenler ve kutsala dönüş arzusu incelenecektir.

4.3. POSTMODERN TİYATRODA RİTÜELİSTİK KÖKENLER VE KUTSALA DÖNÜŞ

Klasik tiyatro anlayışı, çağlar boyunca yaşamın bir taklidi olarak değerlendirilmiştir. *Tanınmış etnograf K. Von Steinen* “ ... *Sanatın doğayı taklit etme sonucu ortaya çıktığı* ”³⁵⁵ Doğayı taklit eden sanat, doğayı açıklama ve doğayı kontrol altına alıp yeniden tanımlama yoluna gitmiştir. Belki de asırlar boyunca, modern insanın oluşumunda en önemli etmen, doğa ile girilen savaşta kontrolün kimin elinde olduğunu ispat etmektir. İlkel atalarımızın aksine, modern atalar; kendilerini doğanın ve dünyanın efendisi ilan etmişlerdir. Bugün, bu argümanın insanlığa bir fayda getirmediği aşikardır. Bu nedenle, birçok sanatçı ve tiyatrocunun, ilkel ve ritüelistik kökenlere dönme yolunu seçmiştir. İnsan, doğa ile kopardığı ilişkisini yeniden düzenlemeli ve doğanın hakimi değil bir parçası olduğunu tıpkı ilk çağlardaki insanlar gibi kabullenmeli ve yeni yaşam pratikleriyle yeni sanat anlayışı da bu kabullenmeden doğmalıdır.

Kerem Karaboğa'nın da belirttiği gibi, postmodern tiyatro anlayışı, hayatın ya da yaşamın bir taklidi olduğu fikrinden tamamiyle sıyrılmıştır.³⁵⁶ Oluşan yeni oyun ve gösteri estetiği ile, çizgisel bir anlatı zamanından “şimdi ve burada” olan performans zamanına doğru bir geçiş yapıldığını söylemek yanlış olmayacaktır. Bu geçişler yalnızca teorik anlamda değil, pratik anlamda da yeni yaklaşımların oluşmasına neden olmuştur. Oyun metinlerinden oyunculuk performanslarına, rejî uygulamalarından tiyatrodaki mekan kullanımına kadar, tiyatroların birçok elemanı yeni bir süreç içerisine girmiştir.

Avangard sanatçıların kendi dinlerini yarattığını öne süren Peter Gay, modernistlerin kaderin kendilerini attığı dünyada debelenip durduklarını ve bu

³⁵⁵ Oben, Güney, a.g.e., s 43

³⁵⁶ Kerem, Karaboğa, a.g.e., s 143

nedenle de radikal olanların, dünyadaki hakim özelliklere karşı çıkararak yerlerine yeni ve farklı estetik anlayışlar getirmeye çalıştıklarını iletmektedir.³⁵⁷ Modernist akımın demokratik olma iddiasına karşılık, bireyi kapana kısırdığına inanan postmodernistlerin etkisiyle, tiyatrodaki farklı arayışlara giren isimler arasında Antonin Artaud, Jerzy Grotowski, Augustus Boal, Eugenio Barba, Peter Brook gibi isimleri ve ortaya attıkları fikirleri görmek mümkündür. Saydığımız isimler, tiyatronun ortaya çıktığı ritüellere ve kutsallık duygusuna geri dönmenin gerekliliği üzerine düşünce üretmek, alternatif söylem biçimleri üretmiş ve günümüz tiyatro anlayışının şekillenmesine yardımcı olmuşlardır. Yaşadığı dönemde fikirlerine pek kıymet verilmeyen, ancak Batılı tarzdaki tiyatro anlayışının yerine, Öz Tiyatro kuramını getirmeye çalışan İsmail Hakkı Baltacıoğlu da, bu isimler arasında sayılabilir.

Peter Brook, “boş alan” adlı çalışması ile, tiyatronun yalnızca mekanı üzerinde değil, tiyatrodaki var olan boş alanların işlevselliği üzerinde de durmuştur. Ona göre “*tiyatro, işlevselliğiyle, hem seyirci için, hem de oyuncu için nedenselliği olan gerçek bir gereksinme haline gelmelidir.*”³⁵⁸ Çünkü tiyatro yaşamın bir taklidi değildir ve bu nedenle kategorilere ayrılamaz, tiyatro yaşamın ta kendisidir ve bir bütün olarak ele alınmalıdır. Nasıl ki yaşam sürekli bir devinim ve değişim içindeyse, tiyatro da bu devinimin farkında olarak kendi yolunu çizmelidir. Brook’a göre “*bir oyun oyundur*”³⁵⁹ ve bu nedenle, oyun olduğu fikrinin unutulmaması, bütün öğelerin buna göre düzenlenmesi ve her şeyin izleyiciye hazır bir şekilde sunulmaması gerekmektedir. Tiyatronun daha önce yarattığı biçimlerin sürekli değişmesinin sebebi, kendisine sınırlar çizmesi ve “oyun” olduğu gerçeğini unutmamasıdır da diyebiliriz. Brook’un önerdiği şekliyle, tiyatronun gerek metnin gerekse de fiziksel imkanlarının fırsat verdiği ölçüde kendi sınırlarından sıyrılması ve oyun oynama ihtiyacını giderme yolunu tercih etmesi, insanlara didaktik bir “olması gereken” öğretisi yerine, kendilerini dahil

³⁵⁷ Peter, Gay, Modernizm Sapıklığının Cazibesi , Çev: Sibel Erduman, Everest Yayınları, İstanbul, 2017, s 385

³⁵⁸ N. Uğur, Özüaydın, 20. Yüzyıl Tiyatrosunda Estetik Düşünce, Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul, 2006, s 124

³⁵⁹ Peter, Brook, Boş Alan, Çev: Ülker İnce, Afa Yayınları, İstanbul, 1990, s 181

hissettikleri bir oyun sonunda kendi algılarını oluşturmalarının sağlanması postmodern tiyatronun yeni büyüğü olarak nitelendirilebilir.

Peter Brook'un "boş alan"ı gibi, Umberto Eco'nun "açık yapıt" fikri de, dönemin bakış açısını ve ruhunu anlamak açısından önem taşımaktadır denilebilir. Alımlama estetiği ile ilgili yeni fikirler ortaya atıldıkça ve sanat eserlerindeki çokanlamlılık desteklendikçe, gerek edebiyat gerekse de tiyatro bu çokanlamlı dünya içerisinde kendi revizyonlarını yapma yoluna gitmiştir. Eco'nun açık yapıtı "*sanatçıdan bağımsız olarak ortaya çıkan duygu*"³⁶⁰ olarak tanımlanabilir. Bir sanat eserinin, alımlayıcısı kadar yorumlayıcısı ve bir o kadar farklı yorumu vardır ve olmalıdır da. Herhangi bir sanat eserinin, alımlayıcısında ne gibi duygulara yol açtığını tam olarak bilmek mümkün olmayacağından, sanatçının geçirmek istediği duyguların sınırlılığında yorum yapmaktan vazgeçilmelidir. Çünkü artık sanat, dünyayı ve evreni anlamlandırmak için gerçekleştirilen bir faaliyet olmaktan çok uzaktır. Postmodern dönemde sanat ve tiyatrodan beklenen, özerk biçimler üreterek insanlığın eksikliğini hissettiği yanlarını tamamlama yoluna gitmesidir.

Bugünden baktığımızda, büyük sanat yapıtı olarak adlandırılan ve ölümsüzlüklerini ilan eden edebi ya da teatral eserler ile ilgili, zamanlarının ötesine geçmeyi başarmış olduklarını söylemek mümkündür. Yalnızca belirli bir dönem ya da coğrafya içerisinde anlaşılacak eserler, ne yazık ki ölmeye mahkumdurlar. Zehra İpşiroğlu bu durumu şöyle açıklar: "*Anlama, dönemden döneme, çağdan çağa değişiklikler gösterir. Büyük sanat yapıtlarıyla olan ilişkide, anlamayı hiç bitmeyen bir süreç olarak yaşıyoruz.*"³⁶¹ Anlamlandırma ile olan ilişkimiz bir süreç olarak ele alındığında da, tiyatro metinlerinin ve performanslarının birer süreçmişçesine kurgulanıyor olması daha akla yatkın gelmektedir. Unutulmamalıdır ki, büyük sanat eseri diye nitelendirdiğimiz eserlerin bizim için ifade ettiği anlam ile yazıldıkları ya da sahnelendikleri dönem için ilettikleri anlam aynı değildir, ileride de aynı olmayacaktır. "*Bir başka deyişle, bütün edebiyat eserleri onları okuyan toplumlar tarafından bilinçsiz olarak da olsa "yeniden yazılırlar"; hatta bir eserin aynı zamanda bir "yeniden*

³⁶⁰ Umberto; Eco, Açık Yapıt, Çev. Yakup Şahan, Kabalcı Yay., İstanbul, 1992, s 53

³⁶¹ Zehra, İpşiroğlu, Eleştirinin Eleştirisi, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1998, s 30

*yazım” olmayan hiçbir okunuşu yoktur.”*³⁶² Modern dünyanın “yeniden yazım”a izin vermeyen sınırlandırılmış etiketlerinden sıyrılan postmodern dünya, her bir alımlayıcıya “yeniden yazma” ve “yeniden yaşama” kapılarını açmaya çalışmaktadır.

Ezilenlerin Tiyatrosu teorisi ile, Augusto Boal da benzer bir duruma dikkat çekmektedir. Yıllarca seyircisini eylemsiz kılan klasik tiyatronun yıkılması ve hem anlattıkları hem de anlatma biçimleri ile köklü bir değişim geçirmesi gerekmektedir. Boal’a göre kötü bir sözcük olan seyirciye eylem kapasitesini geri vermek ve onları “*öznel, oyuncular, dramatik eylemin dönüştürücüleri haline getirmek*”³⁶³ gerekmektedir. Bu anlamda Boal’ın da, ilkel insanların toplu katılım ile gerçekleştirdikleri ve her bir bireyin kendisindeki gücü kullanarak değişimi etkileyebileceği fikrine sahip olduğu ritüelistik köklere döndüğünü söylemek mümkündür. İzleyici eli kolu bağlı oturmaktan vazgeçmeli, gerekirse ateşin başında topluca dans etmelidir. Yıllarca sanat akımlarını etkileyen egemen düşünceye karşı, ezilenlerin, görmezden gelinenlerin ya da ötekileştirilenlerin yalnızca hikayelerini anlatmak yeterli değildir. Tiyatronun edilgen izleyicisi, bu sanatın bir “öznesi” haline getirilmelidir. Tiyatro sınıfsız bir dünya için açılan yeni bir kapı olmalı ve ezen-ezilen diyalektiğine son vermelidir.

Esen Çamurdan, günümüzde hayata geçirilen tiyatro türlerinin tek bir kalıp ya da tanım ile açıklanamayacağını söylerken, “*sahne ile salon arasında ne kadar ilişki biçimi varsa, o kadar tiyatro vardır*”³⁶⁴ demektedir. Alımlayıcısına göre şekillenen sanatın üreticilerinin de benzer bir süreç yaşadığını ve geleneksel kalıpları kırarak kendi tiyatro kuramlarını yarattığını görüyoruz. Bunu gerçekleştirirken, ritüelistik kökenlere dönen bir diğer isim de, Yoksul Tiyatro fikri ile Grotowski’dır. Zengin Tiyatro ve Yoksul Tiyatro ayrımı yapan Grotowski, zengin tiyatro ile kast ettiği şeyi açıklarken, “*sanatsal kleptomaniye*

³⁶² Terry, Eagleton, Edebiyat Kuramı, Çeviri: Tuncay Birkan, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2014, s 27

³⁶³ Augusto Boal, Ezilenlerin Tiyatrosu, Çev: Necdet Hasgöl, , Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2011, s 111

³⁶⁴ Esen, Çamurdan, Çağdaş Tiyatro ve Dramaturgi, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1996, s 76

dayanır”³⁶⁵ ifadesini kullanmaktadır. Yani zengin tiyatro, modern sanat araçlarının kullanıldığı geleneksel anlatılara sahip olan tiyatro, disiplinlerarası bir yapıya sahip olmasıyla gurur duyan, insanın kendisiyle temasını engelleyen bir tiyatro türüdür. Grotowski’ye göre çağın insanı en çok kendisini yok yere heba etmenin acısını çekmektedir, özgürleşmeye çalıştıkça yeni bir kaosun içerisine sürüklenmekte ve bu kaos ile ziyan olduğu fikrine kapılarak acı çekmektedir. Oysa tiyatronun yapması gereken şey bunun tam tersidir. Bu nedenle “yoksul tiyatro”ya doğru bir değişime gidilmeli, tiyatro temsil olmaktan sıyrılarak eylem haline getirilmelidir. Örneğin “*oyuncu ruhun edimini resmetmemeli, bu edimi yerine getirmelidir*”.³⁶⁶ Oyuncunun eylemi bu yönde dönüştükçe, izleyicinin eylemsizliği de ortadan kalkmaya başlayacak ve tiyatro zamanla “birlikte üretim” sonucu ortaya çıkan bir olgu haline gelecektir. Tıpkı ilkel kabul edilen ritüellerde olduğu gibi, bu diğer disiplinlerden sıyrılmış ve yalnızca kendisiyle var olan tiyatro biçimi de, izleyicinin içerisindeki enerjinin özgürleşmesini ve katılan her bir bireyin kendi gerçeği ile yüzleşmesini sağlayacaktır. Grotowski’nin deyimiyle “zengin olamıyorsa yoksul” bırakılması gereken tiyatro sanatının, kendi sınırlarının farkına vararak, bu sınırları fiziksel olarak değil, ruhsal olarak aşmanın yollarını bulması gerekmektedir de denilebilir. Yoksul Tiyatro’nun taşıdığı amacın, insanın kendisiyle yeniden karşılaşmasını sağlamak ve kendisiyle sıfırdan karşılaşan insanın, özüne dair hakikatin farkına vararak bir yeniden inşa sürecine başlamasına neden olmak olarak tespit edilebilir. Bunun için ritüelistik toplu katılım anlayışına bir dönüş gerçekleştirmiş olsa da, Grotowski’nin öne sürdüğü tiyatro ediminde ritüellerden ayrılan çok önemli bir nokta vardır. Yoksul tiyatro, laik bir tiyatrodur. Toplu katılımın ve devinimin dini ögesi bu tiyatro kuramında kendisine pek yer bulamamıştır. Bu haliyle, ilkel köklerin yalnızca biçimini referans alarak bazı noktalara ulaşmaya çalıştığını söylemek de mümkündür.

³⁶⁵Jerzy, Grotowski, “Yoksul Bir Tiyatroya Doğru”, Çev: Hülya Bahçeci, Handan Öz, Mimesis Tiyatro Çeviri ve Araştırma Dergisi, Yoksul Tiyatro Özel Sayısı, Sayı 4, İstanbul, 1991, s 42

³⁶⁶ Jerzy, Grotowski, “İlkeler”, Çev: Sevilay Salay, Tiyatro Çeviri ve Araştırma Dergisi, Yoksul Tiyatro Özel Sayısı, Sayı 4, İstanbul, 1991, s 3

Yirminci yüzyıl ile birlikte, sanatta yaşanan değişimlerden biri de, sonlu bir zaman anlayışının yavaş yavaş siliniyor ya da bu anlayışın yol açtığı sıkıntılara karşılık yeni yaklaşımlar oluşturuluyor olmasıdır. Bu dönemde, tarihsel çizgisellikten uzaklaşmaya başlanır ve “*döngüsel teorilere ilgi*”³⁶⁷ giderek canlanır. Eugenio Barba’nın kurduğu Tiyatro Laboratuvarı da, döngüsel zaman anlayışının varlığını sürdürdüğü dönemde ritüellerin önemine ve işlevine eğilerek, bu ritüellerden hareketle yeni bir tiyatro anlayışı geliştirmeye çalışmıştır. Barba’ya göre, ritüeller sayesinde insanın bilinçdışı malzemenen kurtulması ve tabuları yıkarak kolektif bir bilince ulaşması mümkündür.³⁶⁸ Bu nedenle Barba, ritüellerin en önemli olduğunu düşündüğü öğelerinin yeni tiyatro biçimlerine uygulanması gerektiğine inanmıştır. Bu öğeler, büyüleme ve büyülenme, ruhsal uyarım, akrobasi ve oyuncunun da izleyicinin de herkesin gözü önünde başka birine, başka bir şeye dönüşmesi özgürlüğü olarak sayılabilir. Ritüellerin toplu katılım ile katılımcılara yaşattıkları duygu ve dönüşümün, yıllar süren “edilgen” izleyici hegemonyasının sonra ermesinde önemli bir etken olacağı da açıktır.

Bir başka postmodern bakış ise, Antonin Artaud tarafından ortaya atılan Vahşet Tiyatrosu’dur. Yaşadığı zorlu hayat sonucunda kendisini “deli” yani aslında “öteki” ilan eden Artaud’un, tiyatrodaki geleneksel anlamda yerleşmiş kalıplara karşı çıkması çok da şaşırtıcı değildir. Artaud’a göre, büyülenmenin gizeminin ardında yatan şey “*aklin inandığı şeyi yapmasıdır*”³⁶⁹. Ancak ruhun arınması, ya da kendisi ile yeniden karşılaşması için, yepyeni bir büyü yaratılmalıdır ve bu öylesine bir sanatsal sorun değildir. Tiyatroyu vebaya benzeten Artaud, metin bazlı tiyatro anlayışına şiddetle karşı çıkmaktadır. Yalnızca sözden oluşan ve diyalogların karşılıklı aktığı, eylemin en aza indirildiği gösteriler, kitap okumaktan farksızdır ona göre. Artaud’un aklının almadığı en önemli mesele bu gibidir, tiyatro anlayışını veba ile kıyaslayarak ortaya koyan tiyatro adamının en fazla sorduğu sorulardan birisi budur; “*nasıl*

³⁶⁷ Aslıhan, Ünlü, a.g.e., s 39

³⁶⁸ Eugenio, Barba, “*Tiyatro Laboratuvarı*”, Tiyatro Çeviri ve Araştırma Dergisi, Yoksul Tiyatro Özel Sayısı, Sayı 4, İstanbul, 1991, s 10

³⁶⁹ Antonin, Artaud, Tiyatro ve İkizi, Çev: Bahadır Gülmez, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1993, s 26

olur da tiyatro sözlü görünümünden kurtulamaz?”³⁷⁰. Yeni bir sahne dili arayışı içindeyken, tiyatronun gerçekleştirilmesi gereken şeyin seyircileri zorlamak ve bilinçdışının serbest bırakılmasını sağlamak olduğuna inanmaktadır. Postdramatik anlayışı ile birlikte, Aristocu dram ve katharsis kavramları, saltanatlarını kaybetmeye başlamışlardır. Çünkü artık yalnızca sanat değil yaşam da bir kurgudan ibarettir denilebilir. Bu nedenle Artaud, kendi şiirselliğini yaratmaya çalışırken sözü değil eylemi ön plana alır, tiyatronun ikizi olarak adlandırdığı şey, metin dışındaki her türlü olanaktır. Bu nedenle Vahşet Tiyatrosu’nun temelini, eylem dili, fiziksel anlatı oluşturmaktadır demek yanlış olmayacaktır. İnsan bedeni de, izleyici de, eylemsizliğinden kurtulmalı, kendi acıları ve vahşeti ile yüzleşerek yeniden başlamalıdır. Bu nedenle şiddet, sahneden seyirciye yöneltilir, toplumun bireye uyguladığı şiddet ile hesaplaşmanın yolu budur. *“Artaud'a göre insansızlaşan batı toplumu kişiyi yok etmekte, öğütmekte, parçalara ayırmaktadır.”*³⁷¹ Artık izleyici, oturduğu yerden başka dünyaları eylemsiz bir şekilde izlemeyecektir, toplumun şiddetini görmezden gelmeye devam edemeyecektir. *Artaud'ya göre, gerçek bir tiyatro oyunu, seyirciyi ipnotize etmeli, kendinden geçirmelidir; duyguların dinginliğini sarsarak bastırılmış bilinçaltını özgür kılmalıdır.*³⁷²

Buraya kadar sözü edilen ve postdramatik olarak değerlendirilen bu tiyatro bakışlarının hemen hepsinde, metne ve kapalılığa olan tepkinin farklı boyutlarını görmekteyiz. Özellikle de seyircinin çağlar boyunca yer eden eylemsizliğinin kırılması gerektiği konusu hemen her tiyatrocunun için önem teşkil etmektedir. Ranciere, seyircinin yalnızca seyirci olmasının ne için olumsuz olduğunu açıklarken şöyle bir cümle kurar: *“bakmak, bilmenin zıddıdır.”*³⁷³ Hiçbir eyleme katılmadan, yalnızca kendisine anlatılan ve/veya gösterilen hikaye üzerinden duygusal bir tatmin ya da heyecan yaşamaya çalışan izleyici, postdramatik tiyatrodaki, tiyatronun en önemli öğelerinden biri haline gelmiştir denilebilir. Artık izleyicinin hem kendi varlığının farkına varması hem de varlık göstermesi

³⁷⁰ Antonin, Artaud, a.g.e., s 34

³⁷¹ Hakan, Altun, *“Artaud ve Şiddet”*, Tiyatro Eleştirme ve Dramaturji Bölümü Dergisi, Cilt 0, Sayı 11, İstanbul, 2006, 118

³⁷² N. Uğur, Özüydün, a.g.e., s 98

³⁷³ Jacques, Ranciere, *Özgürleşen Seyirci*, Çev: E. Burak Şaman, Metis Yayınları, İstanbul, 2009, s 10

beklenmektedir. Yani izleyici hem eyleme geçmeli hem de bakmakla yetinmeyip, bilmeyi öğrenmelidir. Lehmann da, postdramatik tiyatro ile ilgili eserinde, modern tiyatronun temelini “illüzyon” a dayandığı için metnin belirleyici üstünlüğünün varlığından söz eder ve, postdramatik tiyatrodaki egemen olan şey metin değil, jest ve mimikler, meditasyon, ritm, hareket ve hatta nihilist ve grotesk formlarla bezenmiş boş alanlar ve sessizlik olduğunu da ekler.³⁷⁴

Tiyatroda, ilkel kaynaklara yönelim ile ilgili, ülkemizden bahsedebileceğimiz birçok alternatif tiyatro olsa da, kuramsal anlamda anılması gereken isim “Öz Tiyatro” fikriyle İsmail Hakkı Baltacıoğlu’dur. Her ne kadar kendisi postdramatik dönemin başlangıcına yetişememiş ya da bu dönemde anılmıyor olsa da (1886-1978), ortaya attığı tiyatro fikirleri, Şamanizm ile Geleneksel Tiyatro arasında köprü kurmaya çalıştığımızdan bu çalışmada faydalı olacaktır. Tiyatronun kökeninde “oyuncu” nun varlığının yattığını ve bu nedenle oluşturulacak öz tiyatro pratiklerinde, en önemli tiyatro ögesi olarak oyuncunun değerlendirilmesi gerektiğini söylemektedir Baltacıoğlu. Ona göre, “*Tiyatronun ibadet, ayin, raks, düşünce gibi gerçek hayatın tabii bir belirtisi olarak anlaşıldığı bütün devirlerde perde yoktu*”³⁷⁵ ve tiyatro yaşamın içinden bir an idi, herkesin katılabildiği, herkesin deneyimleyebildiği ve büyülenebildiği bir an. Baltacıoğlu’na göre, tiyatroya perdenin gelmesi ve yanılısamanın ileri seviyeye taşınması ile tiyatro kendi öz kaynağından ve dolayısıyla da sahip olduğu etki alanından uzaklaşmıştır. Tiyatronun elemanlarının tiyatro sanatına olan katkısını, aktörün yaratıcı faaliyetine destek oldukları ölçüde belirlemektedir.³⁷⁶ Kısaca denilebilir ki, Baltacıoğlu da, tiyatronun başlangıcında yer alan oyuncu-seyirci ilişkisinin diğer tüm detaylardan daha önemli olduğuna dikkat çekmeye çalışmış ve tiyatronun kendi kendine yetebilen bir sanat olarak tüm fazlalıklarından kurtulması gerektiğini savunmuştur. Yaşadığı dönemde, Batılı tarzda tiyatronun egemen olduğu ülkemizde ortaya attığı fikirler pek değer görmemiş, kendisi gibi düşünen tiyatro kuramcıları uluslararası arenada alkışlanıyorken ne yazık ki Baltacıoğlu hak ettiği takdiri toplayamamıştır.

³⁷⁴ Hans-Thies Lehmann, Postdramatic Theatre, Almanca aslından İngilizce’ye Çev: Karen Jürs-Munby, Routledge, New York, ABD, 2006, s 25

³⁷⁵ İsmayıl Hakkı, Baltacıoğlu, Tiyatro, Sebati Basımevi, İstanbul, 1941, s 8-10

³⁷⁶ a.g.e., s 18

Çağımız insanı, herkesin aynı olduğu sıradan kalabalıkların içerisinde, biricik olduğuna inanması için kapitalizmin araçlarının bombardımanı altında, mutsuz, umutsuz ve anlamsız kalmıştır. Yeni dünyanın felsefesi “anlam arama, anlamını yarat” şekline dönüşmüştür. Nitekim insanın dünyayı ve yaşamı anlamlandırmasını sağlayan antik inanışlar ortadan kalkarken, aklıyla dünyanın sırrını çözeceğine olan inanç da yok olmuştur. Bu yok oluşların yarattığı büyük boşluklar, tiyatro sanatının da biçim ve içerik açısından önemli değişimler geçirmesine neden olmuştur. *Peter Brook’un da söyleyebileceği gibi, anlam geçmiştir.*³⁷⁷ Günümüz tiyatrosu, klasik anlatıdan bedene dayalı anlatıma, epikten absürde birçok biçimin görüldüğü, eski metinlerin yeni biçimlerle yeniden ele alındığı bir görünüm çizmektedir. Postmodern tiyatro anlayışında kalem oynatan yazarların her birinin de kendine has yeni biçimler oluşturduğu, klasik anlatıdan tamamen kopan yeni tiyatro anlayışı ile birlikte, birbirinden beslenen ve çokanlamlı metinlerin ortaya çıktığı gözlemlenmektedir.

5. ŞAMAN AYINLERİ İLE MEDDAH GÖSTERİLERİ BAĞLAMINDA YENİ BİR TİYATRO YAKLAŞIMI

İnsanlık tarihinde yaşanan gelişmelerin yalnızca insanın içinde bulunduğu dünyayı değil, kendisini de anlamlandırma ve anlama konusunda ciddi bir krize sürüklendiğini ve sürüklendiği bu krizin içerisinde çıkmak için kendisine yeni olanaklar üretmeye çalıştığını görmekteyiz. İletişim çağı olarak adlandırılan bu çağ, Baudrillard’ın dediği gibi insana bir gerçeklik sunmak yerine “*gerçekliğin baş döndürücülüğünü*”³⁷⁸ sunmaktadır. Kaybolan gerçeklik algısı ve anlamın ardından yaratılan postmodern büyüler, sanatın biçim ve içeriği ile ilgili de ciddi dönüşümler yaşanmasına neden olmuştur denilebilir.

Kitle iletişimini ve aynı anda dünyanın dört bir yanı ile ilgili bilgi alabilme şansını arttıran teknolojik gelişmeler, insan hayatını pratik anlamda kolaylaştırıyor olsa da, psikolojik ya da ruhani anlamda yeni zorluklarla karşılaşmasına ve

³⁷⁷ Margherita, Laera, Theatre and Adaptation: Return, Rewrite, Repeat, Bloomsbury Publishing, NY, ABD, 2014, s 47

³⁷⁸ Jean Baudrillard, Tüketim Toplumu, Çev: Ferda Keskin-Nilgün Tural, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2002, s 27

özgürlüğü ile ilgili de bir yanılısamaya kapılmasına neden olmaktadır. Herkesin aynı şeyleri, aynı anda dünyanın tüm ülkelerinde izleyebiliyor ve tüketebiliyor olmasının bir sonucu olarak, özellikle yaratıcılıkta özgürlük alanının karşılaştığı tehlikeye yakından bakmak gerekmektedir.³⁷⁹ Her şeye her an ulaşabilme ihtimali, neyin daha görünür olduğunun öneminin artmasına, belli paradigmalarda doğrultusunda sanat eseri olarak nitelendirilebilecek şeylerin de ayakta kalabilmek adına bu görünürlük furyasına uyum sağlama çabasına neden olmaktadır da denilebilir. Artık hemen her şeyin meta olarak algılandığı bir çağda, sanatın varlığı kendisini metalaştırabildiği kadardır demek yanlış olmayacaktır. Bershaw, tiyatronun bu anlamda kolay kolay kırılmayacak bir ikilemin içerisinde yer almasından söz etmektedir, ona göre bu yeni tüketim alışkanlıklarına karşı sahnelenecek her radikal oyun yine bu tüketim alışkanlıkları içerisinde metalaşarak sıradanlaşacaktır.³⁸⁰

Şu halde denilebilir ki, tiyatronun postmodern çağda içerisine düştüğü kısır döngünün kırılabilmesi adına radikal olmak yeterli ya da etkili olmayacaktır. Bu nedenle tiyatronun özüne, ortaya çıkış nedenine; insanoğlunun yaratılış özelliklerinin çok da fazla değişmediğini göze alarak elbette; dönüş yapmak tiyatro sanatçıları açısından da izleyicileri açısından da çok daha faydalı olacaktır.

Jeanniere, dünyanın artık tanrılar tarafından insanlar için yaratılmış bir yuva olmadığına dikkat çekmektedir³⁸¹; insan artık kendisine bahşedilen bir lütuf üzerinde değil, tamamen kendi tasarımı ile oluşan bir kurgu içerisinde yaşamaktadır. Her şeyi kendisinin bir kurgusu olarak görmeye başlayan insanoğlunun bir süre sonra tanrıları öldürmesi de, kendi anlamını kaybederek kendi içinde bir kurguya dönüşmesi de kaçınılmazdır. Baudrillard'ın da dediği gibi, kültürlenmiş insanlar da gittikçe işlevselleşmeye ve kurtların yanında yetişen çocuğun kurtlaşması gibi, tasarlanmış dünyanın içerisinde uyularak yaşayabilmek adına birer tasarıma dönüşmeye başlamıştır.³⁸² Bu tasarım içerisinde, sosyal adaletsizlik ile birlikte ortaya çıkan psikolojik krizlerin gittikçe

³⁷⁹ Rollo, May, Yaratma Cesareti, Çev: Alper Oysal, Metis Yayıncılık, İstanbul, 2007, s 90-91

³⁸⁰ Baz, Kershaw, a.g.e., s 36

³⁸¹ Mehmet, Küçük, a.g.e., s 118

³⁸² Jean Baudrillard, a.g.e., s 135

sosyolojik problemlere dönüşmesi elbette ki kaçınılmazdır. Bugün dünya geneline baktığımızda, ne inanç biçimi ne ekonomik ne de yaşam biçimi açısından herkesin birbirine benzer ya da en azından yakın şartlarda yaşamasının neredeyse olanaksız olduğunu görmekteyiz. Bunun nedeni elbette ki yalnızca coğrafik değildir, modern devrimi gerçekleştiren bilim ve sanayi gelişmeleri ile güçlenen vahşi kapitalizmin neden olduğu sorunlardır da.

Böyle bir çağda üretilen sanat yapıtları da, evrensel olmak ile tüketilebilir olmak arasında kendilerine yer bulmaya çalışmakta ancak ne yazık ki, sinemanın gelişiminden sonra dijital platformların da baskısıyla, tiyatro sanatındaki yaratıcı üretim ya kitlelere ulaşmakta sorun yaşamakta ya da klasik tiyatro anlayışının yeniden yorumlanmasından öteye gidememektedir. Yeni ve çağdaş bir tiyatro anlayışı için öncelikle, onlarca yıldır ezberletilen Aristocu dram geleneğinden sıyrılmak, tabiri caizse “öğrendiklerimizi unutmak” ve insanın tiyatro sanatını oluşturan ilk içgüdülerinin ne olduğuna bakarak yeni bir yol çizmek gerekmektedir. *“Estetik kaygılar ve bireysel ihtiyaçlar için değil, ölümlü olduğu bilgisinden ileri gelen endişelerini bastırmak için sanatı yarattı insan.”*³⁸³ Ve modern dünyanın gideremediği bu kaygıların giderilmesi için insanlığın başlangıca dönmeye ihtiyacı var.

5.1. BİÇİM ÖNERİLERİ

Yeni bir tiyatro anlayışı yaratabilmek ya da en azından yeni bir yaklaşım oluşturabilmek adına, bu toprakların ve kültürün en eski sanat formu ile, Batılı tarzda tiyatro anlayışına geçmeden önce yaşamaya devam eden formlarından birisi arasında kurulmaya çalışılan köprü, öncelikle “perde”den ve yanılısama tekniğinden sıyrılmalıdır. Rollo May, *“Biçim için duyduğumuz tutku, dünyayı gereksinim ve arzularımıza elverir kılma özlemimizi ve daha önemlisi, kendimizi önem taşıyor olarak yaşama özlemimizi ifade eder”*³⁸⁴ ifadesiyle, aslında yaratılan tüm biçimlerin insanın kendisini özgün ve özel hissetmesi için ortaya çıktığını ima etmektedir. Postmodern çağın biçim bolluğu içerisinde, herkes kendine göre bir biçim belirlemekte ve belirlenen bu biçimlerin anlamları da her belirleyen için

³⁸³ İsmail, Gezgin, a.g.e., s 34

³⁸⁴ Rollo, May, a.g.e., s 140

farklı olduğundan, insanoğlu ilkel çağda yaşadığı “bütünlük” duygusuna bir türlü ulaşamamaktadır. Biricik ve tek olmaya çalışan insanın, bu etiketler çağında herkes gibi olması gittikçe yalnızlaşmasına ve umutsuzlaşmasına neden olmaktadır da denilebilir.

Bu nedenle, Şaman ayinlerinden yola çıkarak ve Meddah gösterilerinin izini sürerek oluşturulacak yeni bir yaklaşımda, en önemli biçim unsuru “toplular katılım” olacaktır. Oyuncu ile seyirci arasında gittikçe açılan ayrımın ve gittikçe büyüyen mesafenin kapatılması adına, çerçeve tiyatrodan ve dördüncü duvar mantığından uzaklaşılması akılcı olacaktır. Gerçekleştirilecek tiyatro ediminin merkez noktasına, insanların topluca katılım sağlayabildiği doneler yerleştirmek ve anlatıyı “oyun ve ritüel” bağlamında oluşturmak, ilk bakışta sıradan bir fikir gibi görünse de, ilkel dürtülerimizin saflığına hitap edebilecek biçimler yaratabilmek için, ciddi bir sosyolojik araştırma yapılmasının gerekeceği de aşikardır.

Metin And, oyunun bazı insanlarca “enerji fazlasından kurtulmak” anlamını taşıdığını belirtirken bazılarına göre de içgüdülerin doyurulması için başvurulan bir eylem olduğuna dikkat çeker.³⁸⁵ İster enerji fazlasını atmak isterse de ilkel içgüdüleri tatmin etmek için olsun, oyunun en önemli işlevlerinden birisi, oyuncular arasında bir bağ kurması ve bu bağ ile birlikte oyuncuların oyun dışında da birbirleri ile yakınlaşmasını sağlamasıdır. Bu nedenle yeni yaklaşımın biçimi, seyirciyi dışlamayacak ve mümkünse kendisini hikayenin değilse de o an orada gerçekleştirilen oyunun bir parçası olarak hissetmesini sağlayacak bir formda oluşturulmalıdır.

Oyuncu ile izleyici arasındaki bağlantıyı kuvvetlendirmek, tıpkı toplu ayinlerde ve ritüellerde gerçekleştirilen “müzik ve dans” öğelerinin topluca gerçekleştirilmesi ile de mümkündür. Bir tiyatro mekanında toplanan yüzlerce seyircinin aynı anda dans etmesini beklemek ütopyik olsa da, herkesin katılabileceği ve bir parçası olarak hissedebileceği müzikal ritimler oluşturmak mümkün görünmektedir. Oyunun temposu ile birlikte, izleyicideki heyecanı ve dikkati de yoğunlaştırabilecek olan şeylerden biri bu ritim ve ahenk duygusu

³⁸⁵ Metin, And, *Oyun ve Bugün*, s 29

olarak kabul edilebilir. Refik Ahmet Sevengil de, tiyatronun başlangıcında özellikle “musiki ve raks” olduğunu vurgularken³⁸⁶, dilden önceki iletişimin beden ve ritim içeren seslerle gerçekleştirildiğinin de altını çizmektedir. Şaman ayinlerinde bulunan müzikal dualar ve Meddah gösterilerinin sahip olduğu uyumlu söz dizimini de göz önünde bulundurursak, yeni yaklaşım için, insanların kolaylıkla içerisine girebileceği bir tempo ve müzikalite kullanılması mantıklı görünmektedir.

Modern zamanların oluşturduğu büyük ve komplike toplum organizasyonları, herkesin bir bütün olarak hissetmesini sağlamak şöyle dursun, küçük toplulukların koruyucu çerçevesini de yıktığı için, güven duygusunu kaybeden insanların daha yalnız ve kaygılı hissetmesine de neden olmuştur.³⁸⁷ Birçok düşünür tarafından modernitenin bir devamı/uzantısı olarak nitelendirilen postmodernitenin de benzer sorunlara neden olduğu aşıkardır. Bu açıdan, yeni bir tiyatro yaklaşımı ortaya koyulmaya çalışılırken, ritüelistik kökenlerin de değerlendirilmesi faydalı olacaktır. Aynı söz ve hareketlerin tekrarı ile oluşan ritler, mitleri ile buluştuğunda ritüelleri oluşturmuş, zaman içerisinde “din” duygusu ortadan kalksa da, ritüeller bir şekilde hayatta kalmaya devam etmiştir. *“Latince "ritus (kutsal adet)"ten gelen ritual (ayin), özellikleri gelenek tarafından belirlenmiş olan herhangi bir davranış şeklini tanımlar.”*³⁸⁸ Bunun nedeni, insanların birlikte hareket etmeyi sevdikleri ve bu dünyada kendilerini daha az güvensiz hissetmelerini sağlaması olarak da belirlenebilir. Şüphesiz ayinlerin ve ritüellerin birçok çeşidi vardır ama hepsinin ortak noktası, toplu katılım ile birlikte, birlikte hareket etme ve birlikte kutsal olana yaklaşma duygusudur da denilebilir.

Tiyatronun kaynağına ilişkin kuramları inceleyen Sevda Şener de, ritüelin pratik bir amaç gütmesine ve bugün bu pratik amacın sanatta yerinin olmamasına rağmen, yarattığı duygulanım bakımından taşıdığı önem üzerinde durmaktadır. Jane Harrison’dan aktaran Şener, *“ritüelin sanat ile gerçek yaşam arasında bir*

³⁸⁶ Refik Ahmet, Sevengil, Eski Türklerde Dram Sanatı, s 9

³⁸⁷ Anthony, Giddens, Modernite ve Bireysel Kimlik Geç Modern Çağda Benlik ve Toplum, Çev: Ümit Tatlıcan, Say Yayınları, İstanbul, 2014, s 52

³⁸⁸ Eric, Sharpe, a.g.e., s 13

köprü”³⁸⁹ olduğunu ifade eder. Sanat pratik amaçlı olmadığı için, yaşamı herhangi bir şekilde etkilemesinin mümkün olmadığına inanıldığı için, ritüelleri anıştıran teatral eylemlerin, ilkel insanda yarattığı etkiyi postmodern dünyanın tüketicisi olan insanda yaratması elbette ki beklenemez. Ancak, sanatın yaşamı taklit ettiği fikrine saplanıp kalmak yerine, ritüelistik devinimlerle sanatı yaşamın bir parçası haline getirmek üzerine çeşitli denemeler yapılması da mümkündür. İlk insanın, duygu ve düşüncelerini ifade etmek için kullandığı “taklit” zaman içinde “temsil”e dönüştü ve dram sanatının çekirdeği³⁹⁰ olarak insanlığın gelişimindeki yerini aldı. Bu taklit unsurunun, başlangıçta taşıdığı büyüsel anlamdan sıyrılması sanatın gerçekçilik kalıpları içerisinde sıkışmasına ve özellikle aydınlanma hareketi ile değişen dünyada, insan ruhunu göz ardı ederek yalnızca “akla” hitap etmesine neden olmuştur. Bugün ise, bu akıl çağının sancılı sonuçlarıyla yüzleşen insanoğlu, postmodern arayışlarının merkezine “ilkelliği ve büyüü” koyarak, kendi anlamını yeniden yaratmanın peşinde koşmaya başlamıştır.

Davletov’a göre, Şamanizm ortaya çıkan her sosyal norm ve değeri kabul etmesi ve dünya düzenindeki değişimlere sahip olduğu dinamiklik ile ayak uydurabilmesi sayesinde, bugün hala belli coğrafyalarda kendi adıyla, bazı coğrafyalarda ise gelenek adı altında yaşamaya ve yaşatılmaya devam etmektedir.³⁹¹ Dolayısıyla, Şaman ayinlerinin sahip olduğu ritüelistik yapıyı günümüz anlatılarına uyarlamak çok da zor olmayacaktır. Nitekim aynı şekilde, Meddah gösterileri de “belirli kalıplar” içerisinde gerçekleştirilmektedir. Başlangıçta söylenen söz ile bitişte söylenen sözler hemen hemen bütün Meddahlarda aynıdır. Bu ritüelistik davranışların, gösteriye katılanlarda birtakım güven duygusunu tetiklediğini düşünmek hiç de mantıksız değildir. Sonuç olarak denilebilir ki, Şaman ayinleri ile Meddah gösterileri bağlamında oluşturulacak bir tiyatro anlayışı için, belirli tekrarların kullanılması ve gerek söz gerekse de müzik ile, izleyicide bir ahenk duygusunun ortaya çıkarılması için çalışılması mantıklı görünmektedir.

³⁸⁹ Sevda, Şener, “Tiyatronun Kaynağına İlişkin Kuramlar”, Tiyatro Araştırmaları Dergisi, Dramatik Köylü Oyunları Özel Sayısı, Yıl 1975 Sayı 6, Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara, s 31-32

³⁹⁰ Şükrü, Elçin, Anadolu Köy Orta Oyunları, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Seri IV Sayı A1, Ankara 1977, s 31

³⁹¹ Timur, Davletov, a.g.e., s 33

Şaman ayinleri ile Meddah gösterileri arasındaki en önemli fark olarak ileri sürülen “vecd” halinin de, bu ahenk ile birlikte ulaşılabilir kılınması mümkündür. Elbette burada sözü edilen şey, toplu bir kendinden geçmişlik değil, topluca deneyimlenen bir “kendinden taşma” olarak değerlendirilmelidir. Binlerce insanın katıldığı konserlerin ve/veya stadyumları dolduran insanların tezahüratlarının, insan bünyesinde önemli bir “tatmin” duygusu yaratıyor olmasının nedenini, bu birlikte oluşturulan “vecd” haline bağlamak mümkündür. Rollo May de, vecd unsurunun ne kadar hafif etkili olursa olsun, ortak semboller ve mitler etrafında gerçekleştirilen toplu katılım ile, insanın “*kendisinden koparak öteye*”³⁹² taşabileceğini ifade etmektedir. Bunun için de tamamen kendinden geçmenin şart olmadığını anlaşılması, ilkel dürtülerimiz nedeni ile, toplu ayinler ve ritüellerde hissettiğimiz duyguların eksikliğine sebep olan postmodern dünyanın yükünü azaltmak adına yeniden canlandırılması için önem taşımaktadır. Burada dikkat edilmesi gereken bir diğer nokta ise, Şaman’ın ayin esnasında “vecd” haline geçse bile, ayine katılanlar ile arasındaki ilişkinin tamamen ortadan kalkmadığı bir başka deyişle, tamamen bilinçsiz bir duruma geçmediği gerçeğidir. Ayinlerde katılımcılar çoğu zaman “*uçmaması için Şaman’ı tutar, ihtiyacı olan nesnelere verir, Şaman’ın ağzından yakınlarının ruhlarıyla iletişim kurarlardı*”.³⁹³ Dolayısıyla da, Şaman ile ayin katılımcısı arasındaki sınır da görünmezliğe yakın bir hale bürünürdü. Vecd hali tek bir kişi için en uçta yaşanan bir duygu olmaktan çok, ortaklaşa bir deneyim olarak varlığını sürdürürdü de denilebilir. Aynı şeyin, anlatılan hikayenin coşkusu ile Meddah gösterilerinde oluştuğunu da söylemek mümkündür.

Ölüme yazgılı insanın, bu yazgı ile baş edebilmesi için, içerisine düştüğü akılcı yalnızlıktan kurtulması ve bunun için de “*kültüre sarılıp sanat üretmesi*”³⁹⁴ gerekmektedir. Sanatın özellikle de tiyatro sanatının yalnızca alımlayıcısı olmaktan vazgeçildiği anda, yeni bir sayfa açılmasının da mümkün olacağına inanmaktayız. Biçim önerileri için söylenecek bir başka önemli şey de, doğaçlamanın mutlaka ama mutlaka bu yeni yaklaşımın içerisinde yer alması

³⁹² Rollo, May, a.g.e., s 123

³⁹³ Malgorzata, Labecka-Koecherowa, a.g.m., s 83

³⁹⁴ İsmail, Gezgin, a.g.e., s 45

gerektiğidir. Ayinin yöneticisi Şaman da, gösterinin merkezi Meddah da, ayinin ya da gösterinin gerçekleştirildiği muhitin içeriğine göre, sözlerini ve eylemlerini değiştirmekte, bir nevi güncellemektedirler. Sebep ister sağaltılacak hastalığın farklı olması olsun isterse de hitap edilen izleyici profiline farklılığı, her iki etkinliğin önemli ortak noktalarından biri olan “doğaçlama” yeni yaklaşımda da mutlaka kullanılmalıdır. Bundan, eserin tamamının doğaçlama yolu ile icra edilmesi gerektiği fikri çıkarılmamalıdır. Nitekim Şaman’ın ayinlerinde de Meddah’ın gösterilerinde de, ana kanava belirlidir ve doğaçlamalar “anlık” gerçekleştirilmektedir.

Tüm sanat biçim ve içeriğinin, bir dönemin ihtiyacını karşıladığını ve “*bir gereksinmeden*”³⁹⁵ doğduğunu unutmadan, günümüz sanatı için belirgin bir değişim önermek mümkün değildir. Dolayısıyla, postmodern insanın en önemli sorunları olarak adlandırılacak, “umutsuzluk ve köksüzlük”, ancak ve ancak ilkel birlik anlayışının bir şekilde yeniden canlandırılması sonucu giderilebilir. Sonuç olarak, biçim için yapılması gereken şey, klasik tiyatrunun bastıracağı şekillerden ve gerçekçilikten kaçınarak, anlatılan ne olursa olsun anlatım yolunda izleyicinin dahil olmasını sağlayarak, dördüncü duvarı ortadan kaldırıp, oyuncuların izleyicilerin varlığının farkındalığını belli ettiği ve gerekirse onlarla konuştuğu ve aldığı geri bildirimlere göre oyunu şekillendirdiği, müziğin ya da en azından melodik ritimlerin eklemlendiği bir toplu deneyim şeklinde tasarlanması, hem Şaman ayinlerinin hem de Meddah gösterilerinin ortaklıkları çerçevesinde yeni bir bakış açısı yaratılmasında faydalı olacaktır.

5.2. İÇERİK ÖNERİLERİ

Büyük anlatıların çöktüğü, tanrının öldüğü ve neredeyse “anlık görüntüler” dışında hiçbir şeye inanç ve talebin kalmadığı bir çağ içerisinde, sahneden söylenecek olan söz dikkatli seçilmek zorundadır. Tiyatro bunu yalnızca kendine yer edinmek için değil, en çok ihtiyaç duyulduğu şekilde kendine ait bir dil oluşturmak için de yapmalıdır. Kershaw, yirminci yüzyılın sona ermesi ile birlikte, hiçbir şeyin eskisi gibi olmadığını ve özellikle geçmişle ilgili gerçek bir

³⁹⁵ Sevda, Şener, a.g.m., s 24

hikaye anlatmanın hiçbir zaman bu derece zorlaşmadığını³⁹⁶ söylerken haklıdır. Yüzyıllar boyunca kusursuzlaştırılan yanılısma tekniği, özellikle multimedya ve sinema ile birlikte başka bir boyuta taşınmışken insanların ihtiyaç duyduğu şey, çizgisel bir anlatı örüntüsüne sahip kahramanlık hikayeleri değildir. Tiyatronun, bu gerçekçilik derdi ile birlikte kaybettiği teatrallik ve oyunsuluk yalnızca biçim olarak değil aynı zamanda içerik olarak da kendisine geri verilmelidir.

İnsanlar yalnızca amaçlarını ve hayallerini değil, anlamlarını da eskisi kadar kolay belirleyememektedir. Yaratıldığımız ya da varolduğumuz andan beri içimizi kemiren soru işaretlerine keskin yanıtlar bulma çabası çökmüştür ve bunun yerine yeni bir çaba üretmek yerine, “*anlamla yeniden buluşmanın, kendimizi tanımının*”³⁹⁷ bir yolunu bulmaya çalışmak daha yararlı olacaktır. Belki de bu yüzden, tiyatrodan yanılısamayı sağlayan unsurları temizlerken, insan ruhuna daha net ve anlaşılır bir yol çizebilmesi adına, psikolojiden yardım almak mantıklı olacaktır.

Şaman ayinleri, tanrıların tanımlamaları ve öyküleri ile bezenmiştir. Meddahların kaynak olarak kullandığı halk hikayeleri ise köklerini iki başlığa borçludur; *kahramanlık ve aşk hikayeleri*.³⁹⁸ Bu iki gösterimin ortak noktası, anlatı düzleminde, içerisinde yeşerdikleri toplumun inançlarını, umutlarını, hayata bakışlarını ve beklentilerini karşılayacak şekilde düzenlenmiş olmalarıdır. Ve bunu yaparken de, yerel mitlerden yola çıkmaktadırlar. Değişen gerçeklik algısı ile birlikte, mitlere olan inanç azalmaya başlamış ve insanlar kendileri için yeni mitler oluşturulmaması sonucunda gizem duygusundan mahrum bırakılmıştır. Bu gizemli duygular, büyülenme ve her şeyi açıklayan mitlerin işlevselliği ortadan kalkınca, Octavio Paz’ın ifadesiyle “*insan uçsuz bucaksız kentte tek başına kalmıştı ve yalnızlığı kendisine benzeyen milyonlarca bireyin yalnızlığıydı*”.³⁹⁹ Gerek mitoloji ile gerekse de ritüeller ile bağlarını koparan insanoğlunun, aradığı yanıtları bulamadığı için sancı çektiğini ve bu nedenle nihilist yaklaşımlarla “tüketimci” bir varlığa dönüştüğünü söylemek mümkündür.

³⁹⁶ Baz, Kershaw, a.g.e., s 176

³⁹⁷ Aslıhan, Ünlü, a.g.e., s 164

³⁹⁸ Pertev Naili, Boratav, Halk Hikayeleri ve Halk Hikayeciliği, s 41

³⁹⁹ Mehmet, Küçük, a.g.e., s 217

Grotowski, tiyatrodaki metnin ilkel dönemdeki mit ile aynı işleve sahip olduğunu ileri sürmektedir.⁴⁰⁰ Bugün anonim olduğunu düşündüğümüz bütün mitlerin, yazılı hayata geçmeden önceki sözlü kültür döneminde, isimsiz kahramanlar tarafından yaratıldığını düşünmek oldukça olasıdır. Bu isimsiz kahramanlar, Türk toplumunda Şamanlardır. Toplumun mitolojisini bilen, güncel durumlara göre bu mitolojiyi güncelleyen ve tanrılarla konuşabildiği için adeta birer peygamber olarak kabul edilebilecek, çok yönlü sanatçılardır. “Ölüme karşı duruşun şövalyeleri, ruhların kitonyen güçlerini yatıştıran şamanlardaki sanatçılar.”⁴⁰¹ Tam tersinin de doğru olabileceğini değerlendirerek, Şamanların sanatçı olduğunu öne sürebilir, sanatçıların da günümüz Şamanları olarak nitelendirilebileceklerini söyleyebiliriz. Meddahların da, kendi dönemleri içerisinde yer alan kahramanlık ve aşk hikayeleri ile dini anlatıları tıpkı Şaman’ın mitolojiyi kullandığı gibi kullandıklarını söylemek yanlış olmayacaktır. Yani her çağda, insanın mistik yanına hitap eden bir anlatı ve bu anlatının bir aktarıcısı var olmuştur.

Bu ihtiyaç da göz önünde bulundurularak, yeni oluşturulacak tiyatro yaklaşımı için, mistik bir anlatı çerçevesi oluşturmak gerektiğini de söyleyebiliriz. Bu mistik anlatı çerçevesinin, tek tanrılı ya da çok tanrılı dinler ile bir ilişkisi olmak zorunda değildir. Bugün, özellikle sinemada en fazla gişe yapan ve kendisine en çok hayranı toplayan serilerin “fantastik” seriler olmasının temel nedenleri arasında, insanoğlunun “doğaüstü”ne olan gizil inancı ve bu konu ile ilgili hayal gücünü tetikleyen hikayelere olan düşkünlüğü gösterilebilir. Demek oluyor ki, önemli olan anlatıda “doğaüstü bir mistisizm” kullanmak ve bunu çağın ihtiyaçlarına göre yerine getirmektir. Buradaki hassas nokta, ilkel dinlerden günümüze dek, “dini inanç biçimlerinin farklı yorumlanmalarının hoş karşılanmadığı”⁴⁰², ve bu nedenle de oluşturulacak içeriğin daha çok insan ve doğa arasındaki ilişkide var olan “gri bölge” üzerine temellendirmesi gerekliliğidir. Daha net bir şekilde ifade etmek gerekirse, çıkış noktası sosyal dinler değil, daha önce sözü edilen “postmodern büyü” olmalıdır. Bugünün

⁴⁰⁰ Jerzy, Grotowski, “Tiyatro Bir Karşılaşmadır”, s 89

⁴⁰¹ İsmail, Gezgini, a.g.e., s 35

⁴⁰² Göktuğ, Halis, a.g.e., s 14

insanını büyüleyen şey artık ne Zeus'un yıldırımı, ne Ülgen'in kükremesi ne de İsa'nın yeniden dirilmesidir. Bugünün insanının ihtiyacı olan büyülenmeyi yaratmak için kelimelere dökülecek anlatıların, insanın kendi gerçeğini, gerçek dışı bir yol ile açıklamasıdır demek yanlış olmayacaktır.

Prof. Dr. Özkul Çobanoğlu, mitlerin bir hayal ürünü olmadığını, tarih öncesi kabul edilen ilkel atalarımızın dünya görüşünün ve evreni algılama biçimlerinin bir sonucu olduğunu ifade etmektedir.⁴⁰³ Dolayısıyla, bugün yaratılacak bir tiyatro yaklaşımında, mitin ritüellerde üstlendiği işlevi üstlenmesini hedefliyorsak, postmodern insanın dünyayı nasıl gördüğü ve evreni nasıl algıladığı ile ilgili iyi kötü bir bilgi birikimine sahip olunması gerekmektedir. İnsanoğlu, güneş tutulmasında gökyüzüne ok fırlattığı ya da gürültü çıkardığı günlerden, Mars'ta kurulacak koloni için plan yaptığı günlere ulaşmıştır. Bu yolculuk, tarih kitaplarında detaylarıyla yer almaktadır. Dolayısıyla herhangi bir tarihsel olayı mitsel bir dil kullanarak anlatmaya çalışmak, Şaman ya da Meddah gibi efsaneleri yorumlamak akıllıca bir tercih olmayacaktır. Bunun yerine, yeni efsaneler yaratılmalı ve insanların tiyatrodaki edilgen bir izleyici konumundan, anlatıcı ile aynı yolculuğa çıkan ve o yolculuğu deneyimlediğine inanan bireylere dönüşmesi adına, yeni bir dil kullanılmalıdır.

Fuzuli Bayat'ın da dikkat çektiği gibi, *"(...) mit, yalnız sözlü anlatım olmayıp, aynı zamanda gösteridir, kutsal bir bilimdir."*⁴⁰⁴ Bu da demek oluyor ki, mitin işlevini geri getirebilmek için, gösteriye uygunluğuna ve kutsal olmasına özellikle dikkat edilmelidir. Yani, eylemsiz ve durağan bir efsane oluşturmaktan kaçınılmalı, gerek sözsel gerekse de bedensel anlamda, hem oyuncu hem de izleyicinin eyleme geçmesinin sağlanması için gerekli adımların atılması gerekmektedir.

Bugün, yeni bir tiyatro olasılığından bahsedebilmek için, hem yaşadığımız coğrafyanın hem de dünya üzerinde genel olarak kabul gören inançların mitolojisindeki ana öğelere bir göz gezdirmek ve insanların ortak paydada buluşmasını sağlayacak mitler oluşturmak gerekmektedir. Nasıl ki bir milleti

⁴⁰³ Özkul, Çobanoğlu, a.g.e., s 44

⁴⁰⁴ Fuzuli, Bayat, Mitolojiye Giriş, s 7

anlamak için, “o milletin mitolojisini incelemek”⁴⁰⁵ zaruridir, bir dönemi anlamak için de o dönemin inançlarına bakmak zorunludur. Dolayısıyla, içerik oluşturulurken postmodern dünyanın yeni oluşan bireysel ve parçalı inançları göz önünde tutulmalı ve insan gerçeği doğaüstü üzerinden metaforik olarak anlatılmalıdır. John Gray’in insan özgürlüğünü irdelediği eserinde ifade ettiği gibi, evren artık bildiğimiz bize güven veren ve belli bir amacı olan yasalar tarafından yönetilmemektedir. *İçinde yaşadığımız dünya bir evren olmayabilir bile.*⁴⁰⁶ Bu belirsizliği herhangi bir sanat dalı ile gidermek tam olarak mümkün olmasa da, sanatın insanlara denize düşmelerini engelleyecek bir dal uzatabilme ihtimali gözden kaçırılmamalıdır.

Sunulan önerilerin ne derece uygulanabilir olduğunu, pratik olarak göstermek içerisinde bulunan pandemi döneminde mümkün olmasa da, teorik olarak açıklayabilmek adına, bir sonraki başlık, “örnek bir oyun yazımı” denemesine ayrılmıştır.

6. ÖRNEK OYUN YAZIMI

6.1. OYUNUN TEMEL FİKRİ

Bu çalışma boyunca özellikleri ve işlevleri incelenmeye çalışılan Şaman ayinleri ile Meddah gösterileri, bu ülke topraklarında yaşayan insanların hem inanç hem ritüel hem de oyun ile olan ilişkilerinin genel bir yansımasını ortaya koymaktadır demek yanlış olmayacaktır. Bu gösterimlerin içeriğinde yer alan, birlikte hareket etme hissi ile oluşan coşkunluk halinin, anlatıların önüne geçtiği düşünülse de, gerçekte olanın; anlatılara olan inancın bu coşkuyu yarattığı olduğu unutulmamalıdır.

Kendi köklerinden ve kendi inançlarından neredeyse tamamen kopan insan, modern bilim ya da ekonomik sistemler ile aradığı yanıtları bulamamıştır. Bulamadığı her yanıt, yeni bir sorunun, yeni bir kaosun başlangıcı olarak karşısına çıkmaktadır. Böyle bir ortamda, yeni oluşturulacak bir tiyatro yaklaşımı için, büyük bir anlatıdan ziyade, ortak bir anlatı oluşturulması hedeflenmiştir. Toplu

⁴⁰⁵ Yahya, Taşkaya, a.g.e., s 224

⁴⁰⁶ John, Gray, Kuklanın Ruhu, Çev: Dürrin Tunç, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2017, s 16

katılım için yalnızca seyirci ile iletişim kurma değil, seyirciyi oyuna dahil etme ve ortak vecd hali için de basit müzik aletleri ve ritim kullanılması önerilmektedir.

Oluşturulmaya çalışılan yeni yaklaşım, Şaman ve Meddah kişilikleri üzerinden ortaya koyulduğundan, tek kişilik, ancak postmodern insanın ihtiyacına yanıt verecek şekilde “cinsiyetsiz” ve anlatı ile oyunun iç içe geçirilmeye çalışıldığı bir metin üzerinden denenmektedir. Elbette ki, yeni bir bakış açısını tam anlamı ile oluşturabilmek için, taslak olarak hazırlanan bu veya bu minvaldeki metinlerin sahnelenerek, izleyici ile olan ilişkisinin de gözlemlenmesi gerekmektedir.

Oyun, bir Şaman’ın ayine çıkar gibi yola çıktığı, bir Meddah’ın büründüğü kişiler kadar kalabalık ve izleyicinin profiline göre değişkenlik gösterebilen, doğaçlamaya müsait ve postmodern büyü kavramına gönderme yapabilecek bir yapıda, geleneksel tiyatromuzdaki gibi bir “taslak” diğer bir deyişle bir “kanava” gibi tasarlanmıştır.

6.2. OYUN

Sisli Kemiklerin Anlatılmaz Korkusu

- Oyun, çerçeve sahnede değil, yarım ay ya da daire şeklinde oturan izleyicilerin ortasında oynanmalıdır. Oyuncunun kullanacağı basit bir müzik aleti mutlaka olmalıdır, bu müzik aletinin ritim sağlaması gerektiği de unutulmamalıdır. Bu nedenle vurmali çalgıların daha etkili olacağı düşünülmektedir.
- Oyuncunun kullanacağı aksesuarlar, rejisör hamleleriyle değiştirilebileceği gibi, elinde taşıyabileceği ya da izleyiciden kolaylıkla temin edebileceği şeyler, atkı, şal, çanta, ceket vs., gibi olmalıdır.
- Makyaj oyuncunun başka kimlikleri yansılmasını engellemeyecek şekilde tasarlanmalı ve belirgin bir karaktere gönderme yapmamalıdır. Kostüm de, işlevsellik göz önünde bulundurularak tasarlanmalı ve öykünün ya da oyuncunun imkanlarını kısıtlamamalıdır.

(Oyuncu ritim tutarak ve şarkı mırıldanarak gelir)

Diliniz sussun, ruhunuz konuşsun

Öfkeniz sönsün arzunuz son bulsun

Damarlarınızda akan kan, dilerim ak olsun

Ruhunuz sussun, diliniz konuşsun

Arzunuz taşsın, öfkeniz durulsun

Dudaklarınızdan dökülen duaları, dilerim tanrınız duysun

(İzleyiciler ile göz teması kurarak devam eder)

Her kim ki hikayenin sonunu görmeden ölür, gittiği yerde huzur bulsun

(Durur ve aniden hızlı bir ritim ile devam eder)

Ruhunuz sussun, diliniz konuşsun

Ruhunuz sussun, diliniz konuşsun

Ruhunuz sussun, diliniz konuşsun

Ruhunuz sussun, diliniz konuşsun

(Durur)

Her kim ki anlatılanlara inanmaz, kalbi boşlukla dolsun

Fotoğraflarının beğeni sayısı düşsün, takipçileri yok olsun...

En sevdiği marka indirime girdiğinde, haberi bile olmasın...

(Son bir kez ritim tutar ancak söz söylemez. Ritim durduğunda anlatmaya başlar)

Bundan yüzlerce yıl önce mi yaşanmıştır bu hikaye yoksa henüz dün mü gerçekleşmiştir hemen şu köşede, bilinmez. Zamanın ruhlarından hesap sorulmaz. Siz dün dersiniz ben geçen seneydi derim, siz anneannemin hikayesi bu dersiniz ben anneannenize hikayeyi kimin anlattığını bilirim...

Ne diyorlardı eskiler, söylenmemiş söz kalmamış mıydı neydi?

Söylenmemişi bilmem, bilemem ama dinlenmemiş söz o kadar çok ki...

Bakın ben şimdi size, sisli kemiklerin neden korktuğunu anlatacağım. Bakın siz ister dinleyin ister dinlemeyin, bu kemikler hepimizin içinde var ve ben onlara sesimi duyuracağım. Çünkü sisli kemikler, boş yere korkmazlar. Üstelik kemikler, durup dururken sislenmezler...

Galaksinin diğer tarafından gönderilmişti aslında. Bakmayın normal olduğuna.

Hiç söylemedi geldiği yerin adını, belki de en büyük farkı buydu sizden. Siz biliyorsunuz kim olduğunuzu, oysa onun hiçbir fikri yoktu.

Sordular ne olmak istersin diye.

Sormazlar demeyin, sordular işte.

Yani işte bir sürü seçenek koydular önüne... Her birine, ayrı bir bedel koydular elbette...

Hangisi neyin bedeli söylemediler tabi. Size söylediler mi sanki? Biliyor muydunuz okulu bitirip işe girdiğinizde hayatınızın sonuna kadar aynı fare kapanında dönüp duracağınızı? Kimse uyardı mı sizi, sigortanızı en yüksektekenden ödemezlerse emekliliğinizde zorlanacağınıza dair?

Sahi neden emekli olur ki insan?

Çok kullanılan bulaşık süngerlerini ne yapar kadınlar bilir misiniz? Bulaşık yıkayacak kadar temiz değilse artık, ocak üstü yağları çözmek için kullanılır birkaç kez, sonra da söner gider...

Ona öyle olmadı.

Yağları temizlemeye geçecek kadar kirlenemedi.

Bundan belki yüzlerce yıl önce belki de hemen az önce yaşandı bu hikaye.

O da her kes gibi doğdu büyüdü yürüdü. Konuştu ama eksikti sözlerindeki büyü.

Üç yol serdiler önüne, üçü de birbirinden dikenli üç dal çiçek de... Arkasını dönüp gitmeyi bilemedi, üç yolu da denedi...

İlk yola girdiğinde, böyle insan azmanı gibi bir şey duruyordu karşısında, heybetli mi heybetli, güçlü mü güçlü... *(izleyicilerden birini kaldırıp, güçlü insan olarak kullanabilir)* Karar vermeden önce diğer yolları da görmeliyim dedi... Öyle ya, bilgi, bu çağın en önemli nesnesi...

İkinci yolun ağzında, kendinden küçük, kendinden korkak, kendinden ürkek bir çocuk gördü... *(burada da bir izleyiciyi ortaya alabilir)* Bu ölçüler nasıl birden bu kadar değişti ki diye söylendi...

Ne yapsın, siz olsanız ne yapardınız? Üçüncü yola da şöyle bir göz atardınız değil mi? Sonuçta memnun kalmazsa insan, yolunu değiştirebilmeli...

Üçüncü yolun girişinde bir de ne görsün? Tıpkısının kendisi... *(kendisine benzeyen birini çıkarabilir... üç izleyiciyi de birbirine bakar şekilde yerleştirmelidir)* Boşuna demezler, herkesin vardır bir ikizi...

(Burada oyuncu, sahneye çıkardığı izleyicilerle tamamen doğaçlama oyunlar oynayabilir, istediği şekilde iletişime geçebilir)

Ruhunuz sussun diliniz konuşsun dedimse de öyle yapmayın siz, dilinize geleni gönlünüze gömün, gelin benimle bu üç yollu hikayenin kemiklerini bulun...

(Oyuncu bu noktadan sonra, anlatısında izleyicileri kullanmaya da devam edebilir, yerlerine geçmelerine izin de verebilir ve/veya daha fazla izleyiciyi peşine takıp, oturan kimsenin kalmaması için de uğraşabilir)

Gitmiş ilk yolun ağzına. Demiş geçerim ben buradan. Oysa yıkılmazmış azman.

(Ruh hali değişir)

Napsın, hemen çıkarmış çantasından cep telefonunu, saklamamış bile sinirden büyüyen burun deliklerinin titremesini...

(Öfkeyle telefonda konuşan kişiye dönüşür)

Ne demek mümkün değil? Hayır ne demek mümkün değil? Kardeşim siz benimle dalga mı geçiyorsunuz? Diyemedim tabi. Koskoca müdür, ne diyeceksin ki?

Koskoca patronun koskoca müdürü. Sana yedirirler mi müdürün cürmüğünü... Bana da yedirmediler.

Neymiş efendim, bilgi tecrübeyi yenermiş. Terfi onun hakkıymış. Ya dedim tamam bilgi tecrübeyi yener de, ben daha bilgiliyim ulan... Üstelik yıllarımı da verdim size...

Hayır terfiden de geçtim maaş zammından da. Bari gözleri görse kimin ne kadar emek harcadığını. Ya kime ne anlatıyorsun? Yok arkadaş, yerdeki çöpün alınması için bile bir şey yapıyorsan mahkeme kararıyla yayınlatacaksın şirket bülteninde... Bakın burası eğer temiz ve çalışılabilir durumdaysa benim sayemde diye. yoksa kıymetini bilmiyor kimse.

(Seyircilerden birine döner)

Yalan mı? Size de olmadı mı aynısı? *(İletişimi dilediği kadar uzatabilir)*

Gönül istedi tabi basıp istifayı çıkayım. Ama nereye çıkacaksın. Yeni bir akıllı süpürge çıkmış, yarım hacmiyle benim maaşımı alabiliyor sen düşün... Ne yapayım girdim takside aldım tabi. Hafta sekiz gün dokuz çalışıyorum bari evi süpürmeyeyim di mi?

Ne yapsın, döndü diğer yola yöneldi...

(Sahnedeki duruşunu ve yönünü izleyiciyle birlikte değiştirebilir)

Ah demiş, bu kadar küçük ve ürkek birini geçmek ne kadar zor olabilir ki?

Oysa kalkmazmış oturduğu yerden velet.

Ağlaması da cabası.

(Ağlayan çocuğa dönüşür)

Ama bunda ne kötülük var? Ne olur yani birazcık daha böyle yapsam? Böyle dursam? Kimseye dokunmadan... Kimse yüzünden korkmadan...

Hem ufacak bir çizik yüzünden bu kadar sinirlenilir mi?

Hep istediğiniz şeyleri yapmaktan, kendi istediğim gibi çizememiştim ki zaten, yoksa böyle mi olur duvar resmi?

Hem o duvar oraya neden dikildi ki? Ben karıncalarla oynuyordum orda. Karıncalar seviyordu o yoldan gitmeyi.

Çekirdek atıyordum bazen yanlarına, eli boş dönmesinler diye yuvalarına.

Ama sonra duvar geldi. Karıncalar gitti. Yuvaları nerde şimdi bilmiyorum. Bari güzel görünsün dedim duvar, böyle renkli görünürse belki dedim döner karıncalar... Ama kimse dönmedi. Ben neden çizmeyeyim ki?

Sizin çizdikleriniz neye benziyor sanki? Hem duvar benim değil mi, istediğimi çizemem mi?

Karıncalarımı geri verin bana, o zaman silerim hepsini.

(Kendisi olur)

Döner mi hiç karıncalar?

Ne yapsın, o da döner üçüncü yola bakar.

Bir de ne görsün, yolun girişi kendisi kadar. Milim milim zorlar. Önce bir ayağını sonra bir kolunu sonra diğer koluyla bacağını da yol kapar.

Korkar.

(Korkak birine dönüşür)

Hayır hayır, hiç gerek yok. Ben yaparım. Ne münasebet efendim, ben hallederim. Kendim halledebilirim. Kendim halletmeliyim.

Bu yolu tek başıma yürümeliyim.

Çok karanlık, evet. Biraz da sessiz sanki. Ne o önümdeki, kuyu mu, yoksa bana mı öyle geldi?

Yavaşça bir adım atsam, yani hani böyle çok yavaş... Böyle nereye attığımdan emin olup. Görmeden de emin olabilir insan, olamaz mı? Yavaşça atsam adımımı, bu yolculuk başlamaz mı? Bir adım değil mi sonunda bütün hikayelerin başlangıcı?

Yok yok, siz zahmet etmeyin. Ben açarım kendi kapımı. Anahtar yolun sonunda dediler ya işte, bulacağım, bulacağım eninde sonunda telaşlanmasın kimse...

Tek yapmam gereken parmağımın ucuyla yoklamak, ucuyla yoklayıp emin olmak, sonra atabilirim adımımı... Düşmem değil mi? Düşersen yeniden kalkabilir miyim ki? Ay lütfen doğruyu söyleyin, kuyu mu o önümdeki?

(Adımını atar ve düşer. Sahnenin orta yerinde yeniden kendisine dönüşür)

Keşke her düşen kalkabilseydi, değil mi?

(Eline bir ayna alır, sahnede bir yere ya da kostümüne veya müzik aletine saklanmış olabilir)

(Aynayı izleyicilere tutarak başlar anlatmaya)

Her gördüğünü birine benzetti aslında. Her gördüğünde kendini aradı aslında.

İlk hikayeyi biliyordu nasıl olsa. İlk hikayeyi bilenler biraz önce başlar bu hayata... İlk hikayeyi unutmayanlar, kendi kemiklerini bulabilirler...

(Şarkıya başlar, yapabilirse izleyiciyi de eşlik etmeye zorlar)

Kim geldi nerden geldi ne zamandı nasıldı

Kim geldi nerden geldi ne zamandı nasıldı

Bu dünya oyun bahçesiydi dibi ne zaman kazıldı

Bu dünya oyun bahçesiydi dibi ne zaman kazıldı

Ben geldim şimdi geldim duymayan kalmadı

Ben geldim şimdi geldim duymayan kalmadı

Hep oldum hiç oldum ama yer beni tutmadı

Hiç oldum hep oldum ama su beni sarmadı

(Anlatmaya devam eder)

Önce boşluktu her yer. Sonra aşk. Sonra yine boşluk. Sonra yine aşk.

Bir yağmur yağdı, bir kar. Bir güneş çıktı gökyüzüne bir ay.

Bütün masallar böyle başladı. Üç yol ağzında duran insan, hangi yola sapsa sapsın düşeceğini anladı...

Düşmekten korkmanın faydasızlığını gördü.

Ve bildi, ve bilmek bakmanın tam tersiydi.

Bildi ki, kendisi gibi etten kemikten yaratılanların efendisiydi.

Herkes kendi krallığında tacını giymişti. Herkesin tacı sol cebindeydi. Genelde yani.

Tacı olmayanlar, günü saatlere bölerdi. Böldüğü her saate başka bir isim verir, o ismin peşinden giderdi.

Üç yol ağzında bekleyenlerden geriye kimse kalmadı.

Üç yolu da denedi insan ama yine de mutlu olamadı.

Sonunda tacını cebine koydu, cebindeki umutla yaşamaya başladı.

Ve gök gürlledi sonra, herkesin kulakları çınladı. Herkesin tanrısı kendi adını çağırmişti. Büyük bir korku sardı etrafı...

Kıyamet mi kopacaktı?

Ne zamandı bu, dün gece mi? Yoksa bin asır önce mi?

Kocakarı masallarına benzemez tanrıların öfkesi. Herkes kontrol etsin cebindeki taca sahip çıkabildi mi...

Gök gürlledi, gürlledi ve gürlledi... Kulaklar çınladı, çınladı ve çınladı.

Koca koca kazanlar getirdiler o üç yolun ortasına. Koca koca kazanlar başında durdu insanlar, ne olduğunu anlamışçasına.

Birden bire biri çıktı ortaya, büyücü müydü yoksa?

(Büyücüye dönüşür)

“Benim ak ağaçların kanadından daha ak insanlarım

Benim gök ağacın dalından daha yüksek şamanlarım

Bilin ki boşuna gürlemez bu gökler, bilin ki tanrımız sizi bekler.

Ya girersiniz kazanın içine, temizlenir içinizdeki kemikler.

Ya da döner gidersiniz, içinizi de kemiklerinizi de sarıverir sisler.

Ben talihsiz evime döneceğim

Kayalık mağaraların karanlığında dinleneceğim

Sıcak koy sularında serinleyeceğim

Ulu çınarın yapraklarında gürleyeceğim

Ama mutlaka bilecek ve mutlaka eve döneceğim

Ey benim kırk keseli dünyam

Ey benim yedi yıldızlı güneşim

Ey benim uçsuz bucaksız nefesim

Başlasın artık şölenim

Sıyrılsın etler kemiklerden

Sıyrılsın dertler hüzünlerden

Sıyrılsın kimlikler kişilerden

Taramayın saçlarınızı yolmayın boşuna kuşların kanatlarını

Atın ne varsa üzerinizden

Kurtulun üzerinize sinenlerden...

Başlasın şölen.

Yeniden başlasın düzen.”

(Tekrar oyuncuya dönüşür)

Ne yapsın? Düştüğü yerden nasıl kalsın? Kazana girmeye başlamış herkes birer birer... Kaynamaya başlamış kazanlar, dört yanı sarmış buhar...

O beklemiş, hep beklemiş.

Kazana girenler geri gelmemiş. Kesif bir et kokusu sarmış etrafını. Ayağını atmaya cesaret edememiş.

Beklemiş de beklemiş. O bekledikçe gök daha çok gürelemiş.

Bakmış olacak gibi değil. Girmiş kazana.

Kazan bu ya, aslında içi kocaman bir dünya.

Adım attıkça büyür, nefes aldıkça genişler...

Tam dibine geldim dersin bir fersah daha düşer önüne...

O kadar da kötü değil diye geçirmiş içinden, içinden geçirdiğinde başına gitmiş eli de, aramış ama bulamamış başını yerinde...

Kazanın kenarında asılı bir kepçe. Kepçenin içinde bir kelle.

Beynim yukarıdaysa nasıl gidiyor bu beden durmadan dibe?

Sormuş tabi kendine, büyücüyü çağırması sonra elinden geldiğince. Ne kadar nefesle doldurursa doldursun ciğerlerini, bir türlü duyulmamış çığlıkları... Sonra birden... Birden kararmış gökyüzü. Önünde belirmiş kocaman bir ağaç.

Ağacın her dalında kırk yaprak.

Her yaprakta kırk kuş.

Parçalamaya başlamışlar etlerini.

Gagalarıyla, tırnaklarıyla, kanatlarıyla... Nefesinin kokusunu duymuş bir an, kaybolmuş sonra...

Kemikleri parça parça dağılmış ağacın köklerine.

“Şimdi” demiş büyücünün sesi “bulmalısın kendi kemiklerini”.

Gülmüş tabi bizimki, gözünün önündeymiş ya işte kemikleri, başlamış hemen toplamaya...

Yürüsün diye ayaklarını toplamış önce.

Üresin diye kalçalarını.

Göğüs kafesini birleştirmiş yavaşça.

Hemen sonra eklemiş kollarını.

Hiç üşenmemiş, en baştan saymış bütün parmaklarını.

Ama bir türlü dik tutamıyormuş kendisini. Eh demiş tabi, etler olmadan bunlar birleşmez ki...

Seslenmiş büyücüye hemen; “hey büyücü, benim işim bitti, geri ver artık etlerimi...” En çok da kalbini istiyormuş geri. Önce boşluk vardı çünkü. Sonra aşk. Sonra yine boşluk. Sonra yine aşk.

Etler yapıştıkça kemiklerine, bükülmüş beli de...

Durun diye yalvarmış, durun bir terslik var belli ki... Duymamışlar ki sesini.

Kuşların kopardığı etleri yapıştırır dururmuş cennet bahçesinin sürüngenleri...

Sonra yukarıdan görmüş kendini. Görmüş ki eksik kemiklerinden birisi. Hani tam da ensesi...

Yalvarmış büyücüye, bir daha bakayım diye ama çoktan geri dönmüş bedeni.

İçinden çıktığı anda küçülürmüş kazan.

Bir de bakmış ki, avucunda.

Sanırsınız bir ayna.

Bakmış o da öyle uzaklara. Bakmış da görmüş ki eksik kemiği hala o sonsuzlukta... Üstelik sise bürünmüş bütün kemikleri, aşağıda kalan ne kadar beyazsa o kadar kararmış etlerinin altındaki dünya...

Kimi suçlasın ki şimdi?

İnsan kendi kemiğini seçemez mi?

Diğerlerinden ayırıp, olması gereken yere yerleştiremez mi?

Bir anda yine o üç yol ağzında bulmuş kendini. Bakmış her yolun girişinde yüzlerce çift göz gizli... Hepsinin elinde bir ayna, kemikleri sisli...

Kimse hareket etmezmiş, kimse görmezmiş kendini... Kimse duymazmış sisli kemiklerin korkan sesini...

(Şakıya başlar)

Böyle başlarmış insanın gerçeği

Kapkaraymış herkesin kemiği

Nasıl olmasın ki hepsinde bir kemik eksikti

Büyücü nasıl bulacaklarını anlatmıştı oysa

Ama hiçbiri dinlememişti

Böyle başlar herkesin hikayesi

İçinizdeki korkunun nedenidir kemiklerinizin sisi

Bulduğunuzda eksik parçanızı

Beyazlayacaktır belli ki

Oysa siz hikayeyi en baştan dinlemediniz ki....

(Şarkı sözleri de arzuya göre doğaçlanabilir)

Ne yapsın?

Almış aynasını eline, başlamış diyar diyar gezmeye

Diyar diyar gezip derdini söylemeye

Ne yapsın?

Büyük bir dünyamış burası...

Bu büyük dünyada bulma şansı yokmuş ak kalanı...

Bakın ben şimdi size, kemiklerinizin sisli olduğunu söyleyeceğim.

Diyar diyar gezip aramanız gerek diyeceğim.

Ama siz çıkıp evinize gideceksiniz.

Uyumadan önce aynaya bakıp, gördüğünüzle yetineceksiniz.

Uykuya dalmadan önce bir an,

Söylediğimiz şarkıyı mırıldanacaksınız...

Ve kim sorarsa sorsun, ne zaman yaşanmıştı bu hikaye diye,
hatırlamayacaksınız...

Dinlemediniz ki...

- Son -

SONUÇ

İnsan kadar eski olan tiyatro sanatının, yalnızca Batılı, başka bir deyişle Aristocu dram tarzında icra edilebileceğine olan inanç, günümüzde diğer her şeye olan inanç ile birlikte parçalanmaya başlamıştır. İçerisinde yaşadığımız evreni ve yaşamı algılama biçimleri değiştikçe, sahneye yansıyan biçim ve içeriklerin değişmesi de kaçınılmazdır elbette. Bugün, diğer tüm çağlarda olduğu gibi keskin sınırları olan ve birbirine benzeyen biçimlerden oluşan bir tiyatro anlayışından bahsetmek mümkün değildir. Modernitenin devamı olup olmadığı hala tartışılan postmodernitenin en önemli özelliğinin bu “gri alan” olduğunu söylemek de oldukça mümkündür. Nitekim, belirsizlik yaşamın her alanına hakim olmaya başlamış dolayısıyla hiçbir keskinliğe yer kalmamıştır.

Dünyaya bakış ve yaşam biçimleri ne kadar değişirse değişsin, insanın özünün aynı kaldığı da oldukça bariz bir durumdur. Şöyle ki, ilkel insan ile aramızda olduğunu düşündüğümüz farklar, yalnızca bizim yarattığımız “hayali farklar”dır. Temel ihtiyaçlarımız aynı kalmış, yalnızca bu ihtiyaçları giderme şeklimiz değişmiştir. Bugün simülasyon alternatiflerinden, başka gezegenlere yolculuktan ya da her şeyin bir kurgu olması ihtimalinden bahsediyor olunması, insanın aradığı bütün yanıtları bulduğu anlamına gelmemektedir. Aksine, bulunduğu her yanıtla yeni bir sorunun perdesini kaldırmıştır da denilebilir. Böyle bir ortam içerisinde, tiyatronun kendi gerçekliğini yaratabilmesi ve bu gerçeklik ile insanda eksik olan duygulara hitap edebilmesi için, bu dünyanın materyalizmine olan bağlılığından kurtulması gerekmektedir.

Ülkemizde tiyatro alanında yaşanan gelişmelere ve tarihsel sürece baktığımızda, bugün kendi kimliğimizle bir tiyatro yaratmak konusunda sıkıntılar yaşadığımızı da görmekteyiz. Türk tiyatrosu denildiğinde akla hala “geleneksel” oyunların geliyor olması ve bu geleneksel oyunların da ne yazık ki, yılın belli zamanlarında hatırlanan birer “nostaljik eğlence”ye dönüşmüş olması, ne demek istediğimizi çok daha net ifade etmektedir. Yeni bir şey söylemek bu çağda imkansız olsa da, yeni bir şekilde söylemek mümkündür ve tiyatro alanında eski

ile yeni arasında kurulabilecek köprüler ile, yeni anlatım olanaklarının sınırlarını zorlamak da mümkün görünmektedir.

Bugüne kadar yapılan araştırmalarda, Şaman ayinlerinin Türklerin en eski ritüellerinden biri olduğu ifade edilmiş ancak bugüne yansımalarının yalnızca halk arasındaki inançlarda ya da halk danslarında kaldığı düşünölmüştür. Atina'nın çoktanrılı ayinlerinin tiyatro ürettiğine inanılırken, Türklerin çok tanrılı dönemde gerçekleştirdikleri ritüellerin bir anda yok olduğunu, ortadan kalktığını düşünmek en hafif tabiriyle ihmalkarlıktır demek yanlış olmayacaktır.

Anadolu topraklarında, yalnızca Orta Asya'dan göç eden Türklerin değil, burada yaşamış nefes almış ve kendi dilini oluşturmuş tüm medeniyetlerin izleri yer almaktadır. Ve bu izlerin, bir noktada birbirlerinden etkilendiğini, bu etkiyle yeni ve melez söylemler ürettiğini düşünmek de olasıdır. Meddah gösterileri de böyle biz melezliğin ürünü olarak karşımıza çıkmaktadır demek yanlış olmayacaktır. Bu da aslında göstermektedir ki, eski ve yeni inanç biçimleri ile yaşam şekilleri birleştirilerek yeni sanatsal yaklaşımlar ortaya koymak mümkündür.

Bu çalışmada da, Şaman ayinleri ile Meddah gösterilerini birbirine bağlayan ve insanoğunun sanatı yaratmasında en önemli etmenler olan ilkel dürtülerin peşine düşölmüş, bu dürtülerin bugün ne anlama gelebileceği ya da nasıl kullanılabileceği üzerinden yeni bir yaklaşım oluşturmaya çalışılmıştır. Şaman ayinlerinin sahip olduğu ve Meddah gösterileri ile ortaklık oluşturduğu noktaların, "tiyatro" gibi genel bir başlık altında incelenmek yerine, tiyatronun temel ögeleri üzerinden incelenmesinin daha anlaşılabilir bir bakış açısı yaratacağı araştırma sürecinde ortaya çıkmış ve bu nedenle de, iki tür arasındaki ortaklıklar "oyun, büyü, ritüel, hikaye" üzerinden incelenmeye çalışılmıştır. Gerçekten de, ortaya çıkan sonuçlara bakıldığında, bir etkinliğin tiyatro olarak nitelendirilebilmesi için gereken bu ana malzemelere her iki türün de temel anlamda sahip oldukları görölmektedir. Bugüne kadar ulaşan genel kanının aksine, Şaman ayinleri yalnızca büyüden oluşmamakta ya da Meddah gösterilerinin tek unsuru hikayeden ibaret kalmamaktadır. Her iki türde de yer alan; oyun oynama, büyülenme, toplu katılım ve anlatı ortaklıkları; farklı

oranlarda ve tarzlarda da olsa, yeni bir yaklaşımın oluşturulmasına katkı sağlayabilecek durumdadır demek de yanlış olmayacaktır. Oluşturulmaya çalışılan bu yeni tiyatro olasılığının tam anlamıyla oluşabilmesi için, farklı konuların benzer biçimlerde sahneye konması ve sahneye konan oyunların etkisinin de araştırılması mutlaka daha önemli ve belirgin bir yol açacaktır.

Bu noktada belirtilmesi gereken önemli bir husus da, yeni bir yaklaşım için oluşturulan örnek ve taslak metnin, daha önce klasik tiyatro anlayışına karşı çıkan farklı tiyatro kuramları ile bir bağ kurmak ve/veya onların izinden ilerlemek gibi bir dert taşımadığı gerçeğidir. Bu yeni yaklaşım ile yapılmak istenen ne Bertolt Brecht gibi politik bir tavır ortaya koymak, ne Absürd tiyatro temsilcileri gibi yaşamın anlamsızlığını vurgulamak ne de postmodern dönemde en sık karşımıza çıkan şekliyle, parçalanmış hikayeler ve yaşamların daha da küçük parçalara ayrılmasına yol açmaktır. Bu yaklaşımın amacı, ileride daha kapsamlı bir tiyatro kuramı oluşturulabilmesi ve bu yapılırken, içerisinde yaşanan toprakların kemikleşmiş birtakım inanç, kültür ve gelenek birikimlerinin kullanılabilmesinin önünü açmaktır.

Tiyatro, bir zamanlar ari ve milli bir sanat iken, küçük toplulukların, klanların ibadetleri çerçevesinde gelişmiş iken; bugün artık gerek teknolojik gerekse de edebi anlamda imkanları evrenselleşmiş bir sanat haline gelmiştir. Yazılan “Sisli Kemiklerin Anlatılmaz Korkusu” metni de, bu gerçekten yola çıkılarak, yerel anlatılardan evrensel bir temaya ve büyüye ulaşmaya çalışılarak kaleme alınmıştır. İnsanoğlu nefes almaya devam ettikçe, aradığı yanıtları bulmak adına açacağı kapıların biçimleri değişse de, nedenleri ve sonuçları aynı kalacaktır. Sonuç olarak denilebilir ki, aynı kapıları açarken daha önce kullanılan anahtarları denemenin hiçbir sakıncası olmadığı gibi, aksine, faydasının da olabileceği göz ardı edilmemelidir.

KAYNAKÇA

AKGÜN, Engin, Türk Dünyasında Din ve Gelenek Üzerine, Doğu Kütüphanesi, İstanbul, 2008

ALEKSEYEV, Nikolay Alekseyeviç, Türk Dilli Sibiryalı Halklarının Şamanizmi, Çev: Metin Ergun, Kömen Yayınları, Konya, 2013

ALİOĞLU, Nazan, BAYRAK, Bengisu, Çağdaş Sanatta Anlam Sorunu Üzerine Bir Deneme, Literatür Yayıncılık, İstanbul, 2019

ALP, Yusuf Reha, Şamanizm Tasavvuf ve Ayahuasca “Kadim Türklerin Din Anlayışı”, Altıkırkbeş Yayın, İstanbul, 2019

AND, Metin, Oyun ve Büğü, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2012

AND, Metin, Dionisos ve Anadolu Köylüsü, Elif Yayınları, İstanbul, 1962

ARMSTRONG, Karen, Mitlerin Kısa Tarihi, Çev: Dilek Şendil, Merkez Kitaplar, İstanbul

ARMSTRONG, Karen, Tanrının Tarihi, Çev: Oktay Özel, Hamide Koyukan, Kudret Emiroğlu, Ayraç Yayınevi, Ankara, 1998

ARTAUD, Antonin, Tiyatro ve İkizi, Çev: Bahadır Gülmez, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1993

AUGE, Marc, Paganizmin Dehası, Çev: Erkan Ataçay, Dost Kitabevi, Ankara, 2010

BALDICK, Julian, Hayvan ve Şaman, Çev: Nevin Şahin, Hil Yayınları, İstanbul, 2000

BALTACIOĞLU, İsmayıl Hakkı, Tiyatro, Sebat Basımevi, İstanbul, 1941

BARTHES, Roland, Yazının Sıfır Derecesi, Çev: Tahsin Yücel, Metis Yayınları, İstanbul, 1989

- BAUDRILLARD, Jean, Tüketim Toplumu, Çev: Ferda Keskin-Nilgün Tural, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2002,
- BAUMAN, Zygmunt, Parçalanmış Hayat, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2014
- BAYAT, Fuzuli, Mitolojiye Giriş, Karam Yayınları, Çorum, 2005
- BAYAT, Fuzuli, Ana Hatlarıyla Türk Şamanlığı, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 2006
- BAYAT, Fuzuli, Türk Kültüründe Kadın Şaman, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 2015
- BAYAT, Fuzuli, Türk Şaman Metinleri – Efsaneler ve Memoratlar, Ötüken Neşriyat, Ankara, 2005
- BELL, Catherine, Ritual Theory Ritual Practice, Oxford University Press, NY, ABD, 2009
- BENJAMIN, Walter, Hikaye Anlatıcısı, Çev: Ebru Arıcan, Heretik Yayıncılık, Ankara, 2019
- BEST, Steven, KELLNER, Douglas; Postmodern Teori, Çev: Mehmet Küçük, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2011
- BOAL, Augusto, Ezilenlerin Tiyatrosu, Çev: Necdet Hasgül, , Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2011
- BORATAV, Pertev Naili, Halk Hikayeleri ve Halk Hikayeciliği, BilgeSu Yayıncılık, Ankara, 2018
- BROOK, Brook, Boş Alan, Çev: Ülker İnce, Afa Yayınları, İstanbul, 1990
- BUMİN, Tülin, Prof. Dr., Felsefe 2002, TÜSİAD Yayınları, İstanbul, 2002
- BUTANAYEV, V. Yakovleviç, Geleneksel Hongoray Şamanlığı, Çev: Abdülselam Arvas, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 2019
- CANDAN, Ergun, Türklerin Kültür Kökenleri, Sınır Ötesi Yayınları, İstanbul, 2011

CHALLAYE, Felicien, Dinler Tarihi, Çev: Samih Tiryakioğlu, Varlık Yayınları, İstanbul, 1998

ÇAMURDAN, Esen, Çağdaş Tiyatro ve Dramaturgi, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1996

ÇİRKİN, Sergen, Güney Sibirya Arkeolojisi ve Şamanizm, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2019

ÇOBAN, Barış, Söylem ve İdeoloji “Mitoloji-Din-İdeoloji”, Çev: Nurcan Ateş, Zeynep Özarslan, Barış Çoban, Su Yayınevi, İstanbul, 2017

ÇOBANOĞLU, Özkul, Türk Dünyası Epik Destan Geleneği, Akçağ Yayınları, Ankara, 2015

DAVLETOV, Timur B., Şaman “Doğa'nın Şifası Uyanınca”, Asi Kitap, İstanbul, 2019

DEBORD, Guy, Gösteri Toplumu, Çev: Okşan Taşkent , Ayşen Ekmekçi, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2016

DİRENKOVA, Nadejda, Petrovna, Altay ve Teleüt Türklerinde Şamanizm, Çev: Atilla Bağcı, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü, Ankara, 2014

DRURY, Nevill, Şamanizm : Şamanlığın Ögeleri, Çev: Erkan Şimşek, Okyanus Yayınları, İstanbul, 1996

DURBİLMEZ, Bayram, Gelenekli Türk Anlatıları, Ötüken Yayınları, İstanbul, 2017

DURKHEIM, Emile, Dini Hayatın İlkel Biçimleri, Çev: Fuat Aydın, Ataç Yayınları, İstanbul, 2005

DUTTON, Dennis, Sanat İçgüdüğü “Güzellik, Zevk ve İnsan Evrimi”, Çev: Murat Turan, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2017

EAGLETON, Terry, Edebiyat Kuramı, Çeviri: Tuncay Birkan, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2014

ECO, Umberto; Açık Yapıt, Çev. Yakup Şahan, Kabalcı Yay., İstanbul, 1992

ELÇİN, Şükrü, Anadolu Köy Orta Oyunları, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Seri IV Sayı A1, Ankara 1977

ELIADE, Mircea, Şamanizm, Çev: İsmet Birkan, İmge Kitabevi, İstanbul, 2004

ELIADE, Mircea, Dinin Anlamı ve Sosyal Fonksiyonu, Çev: Mehmet Aydın, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1990

ELIADE, Mircea, Dinler Tarihine Giriş, Çev: Lale Aslan, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2003

ELIADE, Mircea, Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi, Cilt I: Taş Devrinden Eleusis Mysteria'larına, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2003

ERKEK, Hasan, Oyun İçinde Anlatı, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2001

EYÜBOĞLU, İsmet Zeki, Anadolu İnançları Anadolu Mitolojisi – İnanç Söylence Bağlamı, Geçit Kitabevi, İstanbul, 1987

FEUERBACH, Ludwig, Tanrıların Doğuşu, Çev: Oğuz Özügül, Say Yayınları, İstanbul, 2018

FUAT, Memet, Tiyatro Tarihi, Varlık Yayınları, İstanbul, 1984

GAY, Peter, Modernizm Sapkınlığının Cazibesi , Çev: Sibel Erduman, Everest Yayınları, İstanbul, 2017

GERÇEK, Selim Nüzhet, Türk Temaşası, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 2021

GEZGİN, İsmail, Sanatın Mitolojisi, Redingot Kitap, İstanbul, 2020

GIDDENS, Anthony, Modernite ve Bireysel Kimlik Geç Modern Çağda Benlik ve Toplum, Çev: Ümit Tatlıcan, Say Yayınları, İstanbul, 2014

GOMBRICH, E.H., Sanatın Öyküsü, Çev: Ömer Erduran, Erol Erduran, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2016

GÖKALP, Ziya Gökalp, Türk Töresi, Devlet Kitapları, Ankara, 1976

GÖKALP, Ziya, Türk Medeniyet Tarihi, Matbaa-i Amire, İstanbul, 1934

GÖKALP, Ziya, Türklerin Din ve Hukuk Tarihi, Derleyen:Turgut Akpınar, İletişim Yayınları, İstanbul, 1999

GRAY, John, Kuklanın Ruhı, Çev: Dürrin Tunç, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2017

GÜLTEPE, Necati, Türk Mitolojisi, Kapı Yayınları, İstanbul, 2017

GÜNEY, Oben, İnsanda Tiyatro Tiyatroda İnsan, Bilgiç Matbaası, İstanbul, 1983

GÜNGÖR, Harun, Prof. Dr., Türk Din Etnolojisi, IQ Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul, 2012

HALİS, Göktuğ, Dinin İki Kaynağı – Büyü ve Şaman Sembolizmi, Ozan Yayıncılık, İstanbul, 2019

HARARI, Yuval Noah, Hayvanlardan Tanrılara Sapiens, Çev: Ertuğrul Genç, Kolektif Kitap, İstanbul, 2015

HOPPAL, Mihaly, Şamanlar ve Semboller: Kaya Resmi ve Göstergibilim, YKY, İstanbul, 2013

HUIZINGA, Johan, Homo Ludens, Çev: Mehmet Ali Kılıçbay, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2013

INNES, Christopher, Avantgarde Tiyatro, Çev: Aziz Kahraman, Beliz Güçbilmez, Dost Kitabevi, Ankara, 2010

İNAN, Abdülkadir, Prof. Dr., Eski Türk Dini Tarihi, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1976

İNDİRKAŞ, Zühre, Türk Mitosları ve Anadolu Efsaneleri, İmge Kitabevi, İstanbul, 2017

İPŞİROĞLU, Zehra, Eleştirinin Eleştirisi, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1998

KAFESOĞLU, İbrahim, Eski Türk Dini, Kültür Bakanlığı Yayınları, Türk Kültürü Kaynak Eserleri Serisi 12, Ankara, 1980

KARABOĞA, Kerem, Tiyatroda Zaman Mekan, Habitus Kitap, İstanbul, 2018

KATSYUBA, Sergey, Türk Dünyasında Din ve Gelenek Üzerine, Derleyen: Engin Akgün, Doğu Kütüphanesi, İstanbul, 2008

KAYA, Muharrem, Mitolojiden Efsaneye “Türk Mitolojisinin Türkiye’deki Efsanelerde İzleri”, Bağlam Yayıncılık, İstanbul, 2015

KERSHAW, Baz, Radikal Performans “Brecht ve Baudrillard Arasında”, Çev: Bahadır Sina Şener, Dost Kitabevi, Ankara, 2015

KÖPRÜLÜ, Fuat, “Meddahlar”, Edebiyat Araştırmaları, Cilt I, Ötüken Yayınları, İstanbul, 1989

KÖSE, Ali, 21. Yüzyılda Dinin Geleceği Kutsalın Dönüşü, Timaş Yayınları, İstanbul, 2014

KSENEFONTOV, Gavrül Vasilyeviç, Yakut Şamanlığı, Çev: Atilla Bağcı, Kömen Yayınları, Konya, 2011

KÜÇÜK, Mehmet, Modernite versus Postmodernite, Say Yayınları, İstanbul, 2011

LEHMANN, Hans-Thies, Postdramatic Theatre, Almanca aslından İngilizce’ye Çev: Karen Jürs-Munby, Routledge, New York, ABD, 2006

LOMMEL, Andreas, Lommel, Shamanism The Beginnings of Art, Almanca Aslından İngilizce’ye Çeviren: Michael Bullock, McGraw-Hill Book Company, New York, ABD, 1967

- LYOTARD, Jean-François, Postmodern Durum, Çev: İsmet Birkan, Bilgesu Yayıncılık, İstanbul, 2014
- MALINOWSKI, Borinslaw, Büyü Bilim ve Din, Çev: Saadet Özkal, Kabalcı Yayınları, İstanbul, 1990
- MARDİN, Şerif, Din ve İdeoloji, İletişim Yayınları, İstanbul, 2019
- MAY, Rollo, Yaratma Cesareti, Çev: Alper Oysal, Metis Yayıncılık, İstanbul, 2007
- ORAL, Ünver, Meddah Kitabı, Kitabevi, İstanbul, 2013
- ÖGEL, Bahaeddin, İslamiyetten Önce Türk Kültür Tarihi, Türk Tarihi Kurumu Basımevi, Ankara, 1984
- ÖGEL, Bahaeddin, Türk Kültürünün Gelişme Çağları, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1971
- ÖZBEK, Metin, Dünden Bugüne İnsan, İmge Kitabevi, İstanbul, 2007
- ÖZÜAYDIN, N. Uğur, 20. Yüzyıl Tiyatrosunda Estetik Düşünce, Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul, 2006,
- PERRIN, Michel, Şamanizm, Çev: Bülent Arıbaş, İletişim Yayınları, İstanbul, 2018
- PRICE, Neil, The Archaeology of Shamanism, Routledge, London, BK, 2001
- RADLOFF, Wilhelm, Türklük ve Şamanlık, Çev: A. Temir , T. Andaç , N. Uğurlu, Örgün Yayınevi, İstanbul, 2018
- RANCIERE, Jacques, Özgürleşen Seyirci, Çev: E. Burak Şaman, Metis Yayınları, İstanbul, 2009
- RITZER, George, Büyüsü Bozulmuş Dünyayı Büyülemek, Çev: Funda Payzın, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2019

- SANDER, Donald, F., WONG, Steven, H., Kutsal Miras Yılanın Biri Beni Şaman Yoluna Çağırıyor, Şamanlık ve Jung Psikolojisi, Çev: Nur Yener, Okyanus Yayınları, İstanbul, 2000
- SCHIMMEL, Annemarie, Dinler Tarihine Giriş, Kırkambar Yayınları, İstanbul, 1999
- SEVENGİL, Refik Ahmet, Eski Türklerde Dram Sanatı, Devlet Konsertatuarı Yayınları Serisi, Maarif Basımevi, İstanbul, 1959
- SEGAL, Robert A., Mit, Çev: Nursu Öge, Dost Yayınları, Ankara, 2012
- SEKMEN, Mustafa, Meddah ve Gösterisi, Pegem Akademi, Ankara, 2019
- SHARPE, Eric J., Dinler Tarihinde 50 Anahtar Kavram, Çev: Ahmet Güç, Arasta Yayınları, İstanbul, 2000
- SU, Süreyya, Hurafeler ve Mitler ‘Halk İslamında Senkretizm’, İletişim Yayınları, İstanbul, 2011
- ŞENGÜL Abdullah, “Türk Drama Geleneği”, Türkler, C.5, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara 2002
- TAŞKAYA, Yahya, Moğolistan’da Şamanizm, İkinci Adam Yayınları, İstanbul, 2020
- TEDLOCK, Barbara Tedlock, Şaman’ın Bedenindeki Kadın, Çev: Pınar Savaş, Mia Basım Yayım, İstanbul, 2006
- TEKEREK, Nurhan, Prof. Dr., Geçmişten Geleceğe Oyundan Seyirciye, Uludağ Üniversitesi Yayınları, Bursa, 2010
- THOMSON, George, İnsanın Özü, Çev: Celal Üstel, Payel Yayınları, İstanbul, 1991
- THOMSON, George, Tragedyanın Kökeni, Çev: Mehmet H. Doğan, Payel Yayınları, İstanbul, 2004

TORREY, E. Fuller, Beynin Evrimi ve Tanrıların Ortaya Çıkışı, Çev: Erkan Aktaş, Paloma Yayınevi, İstanbul, 2019

TOSUN, Necip, Doğu'nun Hikaye Kuramı, Büyüyen Ay Yayınları, İstanbul, 2017

TUNA, Erhan, Şamanlık ve Oyunculuk, Okyanus Yayıncılık, İstanbul, 2000

USLU, Bahattin, Türk Mitolojisi, Kamer Yayınları, İstanbul, 2016

ÜNLÜ, Aslıhan, Merkeze Dönmek, Mitos Boyut, İstanbul, 2009

VEYİS, Sedat, Örnek, İlkelerde Din Büyü Sanat Efsane, Gerçek Yayınevi, İstanbul, 1988

WALLERSTEIN, Immanuel, Bildiğimiz Dünyanın Sonu, Çevirmen: Tuncay Birkan, Metis Yayıncılık, İstanbul, 2016

WALSH, Roger, The World of Shamanism, Llewellyn Publications, ABD, 2014

WALSH, Roger, The World Of Shamanism: New Views of an Ancient Tradition, Woodbury, MN: Llewellyn Publications. 2007

WALTER, Mariko Namba, FRIDMAN, Eva Jane Neumann, Shamanism: An Encyclopedia of World Beliefs Practices and Culture, ABC-CLIO, Inc., California ABD, 2004

YÖRÜKAN, Yusuf Ziya, Müslümanlıktan Evvel Türk Dinleri Şamanizm, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 2005

ZIZEK, Slavoj, Yamuk Bakmak, Metis Yayıncılık, İstanbul, 2004

YÜKSEK LİSANS TEZLERİ

KARAARSLAN, Sıdıka Sümeyye, Tiyatro ve Din: Türk Tiyatrosu Örneği, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı, Din Psikolojisi Bilim Dalı, İstanbul, 2010

MERCAN, Tuğba, “Şamanlık ve Şaman Şifacılığı”, Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tarih Bölümü Anabilim Dalı, Ankara, 2018

PAKTİN, Yeşim, “Şaman Yorumlamaları ve Büyüsellik”, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Yüksek Lisans Çalışması Raporu, Ankara, 2013

MAKALELER

AKGÜL, Tülay, Yıldız, “Bir İdeoloji Taşıyıcısı Olarak Mit ve Tragedya”, Yedi: Sanat Tasarım ve Bilim Dergisi, Sayı 11, Kış 2014, İzmir

ALTUN, Hakan, “Artaud ve Şiddet”, Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi, Cilt 0, Sayı 11, İstanbul, 2006

ARVAS, Abdülselam, “Şamanizm”, Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Dergisi, Sayı 3, Bursa, 2014

AYDEMİR, Bünyamin, “Gelenekselden Çağdaş Olana Türk Hikâye Anlatıcılığında Temel Motivasyonlar (Model Anlatıcılar Işığında)”, IBAD Sosyal Bilimler Dergisi, Sayı 10, 2021

BARBA, Eugenio, “Tiyatro Laboratuvarı”, Tiyatro Çeviri ve Araştırma Dergisi, Yoksul Tiyatro Özel Sayısı, Sayı 4, İstanbul, 1991

BARS, Mehmet Emin, “Geçmişten Günümüze Meddahlık Geleneğindeki Değişim/Dönüşümler: Meddahlıktan Stand-Up’a”, Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi, Sayı 30, Ankara, 2019

GORDLEVSKI, V. A., Mayramgül, Dıykanbayeva, “Dünden Bugüne Türk Meddahları (Meddah Aşkî Efendi'nin Hikâyeleri)”, Çev:Mayramgül Dıykanbayeva, Albina Kıran, Yıl 2013, Cilt 0 , Sayı 50, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Erzurum (V. A. GORDLEVSKİ “Seçilmiş Eserler”Moskova, 1961. , “Selected Works” adlı eserden çevrilmiştir)

GÖMEÇ, Sadettin, Şamanizm ve Eski Türk Dini, PAÜ. Eğitim Fakültesi Dergisi, 1998, Sayı:4

GROTOWSKI, Jerzy, “İlkeler”, Çev: Sevilay Salay, Tiyatro Çeviri ve Araştırma Dergisi, Yoksul Tiyatro Özel Sayısı, Sayı 4, İstanbul, 1991

GROTOWSKI, Jerzy, “Yoksul Bir Tiyatroya Doğru”, Çev: Hülya Bahçeci, Handan Öz, Mimesis Tiyatro Çeviri ve Araştırma Dergisi, Yoksul Tiyatro Özel Sayısı, Sayı 4, İstanbul, 1991

KAİM, Agnieszka Aysen, “Meddah Geleneğinden Kültürlerarası Hikayeciliğe Uzanan Bir Serüven”, Tiyatro Araştırmaları Dergisi, AÜ DTCTF, Ankara, Cilt 30, Sayı 30, Yıl 2010

KARA, Ömer Tuğrul, “Dramanın İlk Uygulayıcıları:Türk Şamanları”, Turkish Studies, International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic, Volume 5/2 Spring 2010

KARACABEY, Süreyya, “Gelenekselden Batı’ya Türk Tiyatrosu”, Tiyatro Araştırmaları Dergisi, AÜ DTCTF, Ankara, Cilt 12, Sayı 12, 1995

LABECKA- KOECHEROWA, Malgorzata, “Şaman Ayini – Yeniden Yapılanma Deneyi”, Tiyatro Araştırmaları Dergisi, AÜ DTCTF, Ankara, Cilt 12, Sayı 12, Yıl 1995

LITKO, Agnieszka Ayşen, “Meddah : Avrupa ve Doğu Tiyatro Geleneğinin Bağlamında Tek Oyuncululu Meddah Tiyatrosu”, Tiyatro Araştırmaları Dergisi, Yıl 1995, Cilt 12 , Sayı 12, AÜ DTCTF, Ankara

NUTKU, Özdemir, “Gerçek Halk Tiyatrosu olan Meddahlık, Günümüzde de Önem Kazanmalıdır”, Milliyet Sanat Dergisi, Sayı 122, Milliyet Ofset Tesisleri, 1975

NUTKU, Özdemir, “Halk Ozanlarının ve Meddahların Hikayeleri”, Tiyatro Araştırmaları Dergisi, Dramatik Köylü Oyunları Özel Sayısı, AÜ DTCTF, Ankara, Sayı 6, 1975

RONEY, Patrick, “*Aşkınlık ve Yaşam: Nietzsche ve Tanrı'nın Ölümü Üzerine*”, Kaygı, UÜ Fen Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi, Sayı 20, 2013, Bursa

SEKMEN, Mustafa, “*Oyuncu Meddah Ya Da Kendi ve Diğerleri Mekanizması*” Tiyatro Araştırmaları Dergisi, AÜ DTCF, Ankara, Cilt 30, Sayı 30, Yıl 2010

ŞENER, Sevdâ, “*Tiyatronun Kaynağına İlişkin Kuramlar*”, Tiyatro Araştırmaları Dergisi, Dramatik Köylü Oyunları Özel Sayısı, AÜ DTCF, Ankara, Sayı 6, 1975

TÜLÜCÜ, Prof. Dr. Süleyman, “*Meddah, Meddahlık ve Meddah Hikayeleri Üzerine Bazı Notlar*”, Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, sayı: 24, Erzurum, 2005

URAZ, Murat, “*Kıssahanlar, Şettahlar, Meddahlar*”, Türk Folklor Araştırmaları Dergisi, Sayı 354, 1979, İstanbul

İnternet Erişimi

<https://sozluk.gov.tr/> ; Erişim Tarihi: 12.01.2021

TDK, Güncel Türkçe Sözlük, <https://sozluk.gov.tr/> , Erişim Tarihi: 05.09.2020

EK OKUMALAR

AKTULUM, Kubilay, *Metinlerarası İlişkiler*, Kanguru Yayınları, Ankara, 2014

ALYILMAZ, Cengiz, *Gobustan'ın Gizemi*, Bitlis Eren Üniversitesi Yayınları, Ankara, 2016

ASUTAY Aclay, *Dramanın Yabancı Dil Eğitimindeki Yeri ve Önemi*, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Doktora Tezi, Ankara, 2003

AND, Metin, *50 Yılın Türk Tiyatrosu*, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 1973

AUERBACH, Erich, “*Mimesis*” *Batı Edebiyatında Gerçekliğin Tasviri*”, Çev: Herdem Belen – Hüseyin Ertürk, İthaki Yayınları, İstanbul, 2018

BADEMÇİ, Ali, *Şamanizmden Kızılbaşlığa Şiiliğin Türkmen Yüzü*, Çizgi Yayınları, Ankara, 2019

CAMPBELL, Joseph, Tanrıların Maskeleri İkel Mitoloji, Çev: Kudret Emiroğlu, İmge Kitabevi, Ankara, 1995

ÇALIŞLAR, Aziz, Tiyatro Kavramları Sözlüğü, Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul, 2004

FREUD, Sigmund, Dinin Kökenleri, Totem ve Tabu, Musa ve Tektanrıcılık ve Diğer Çalışmalar, Çev: Selçuk Budak, Öteki Yayınevi, Ankara, 1999

GÜÇBİLMEZ, Beliz, Zaman Zemin Zuhur, Dost Kitabevi, Ankara, 2016

HYMAN, Stanley Edgar, Mit ve Mitsele Ritüel Yaklaşım, Çeviren: Yeliz Özay, Millî Folklor, 2006, Yıl 18, Sayı 69, Sayfa 118

LEVİ-STRAUSS, Claude, Din ve Büyü, Derleyen ve Çeviren: Ahmet Güngören, Yol Yayınları, İstanbul, 1983

NUTKU, Özdemir, Dram Sanatı Tiyatroya Giriş, Kabalcı Yayınları, İstanbul, 2013

NUTKU, Özdemir, Dünya Tiyatrosu Tarihi I, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2000

PEKMAN, Yavuz, Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik, İstanbul, 2002

RUTHERFORD, Leo, MA, Şamanik Yolun Çalışma Kitabı, Ruh ve Madde Yayıncılık, İstanbul, 2014

SÖYLER, M. Olgay, Anadolu'nun Kronikleri "Epik ve Menkıbevi Destan Dünyasına Giriş", Karakum Yayınevi, Ankara, 2019

STUTLEY, Margaret, Shamanism "An Introduction", Routlage Taylor & Francis Group, New York, USA, 2004

ŞENER, Cemal, Şamanizm, BDS Yayınları, Ankara, 1996

ŞENER, Sevda, Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi, Dost Kitabevi, Ankara, 2006

ŞENER, Sevda, İnsan Geçitlerde Sınayan Dram Sanatı, Mito Boyut Yayınları, İstanbul, 2012

ŞENER, Sevda, Gelişim Sürecinde Türk Tiyatrosu, Mito Boyut Yayınları, İstanbul, 2012

TABAKLAR, Özcan, KORKMAZ, Feryal, Orhun Yazıtları, Kapı Yayınları, İstanbul, 2020

TAŞAĞIL, Ahmet, Kök Tengri'nin Çocukları "Avrasya Bozkırlarında İslam Öncesi Türk Tarihi", Bilge Kültür Sanat Yayınları, İstanbul, 2020

TUNCAY, Murat, Sahneye Bakmak, Mito-Boyut Yayınları, İstanbul, 2010

TURAN, Şerafettin, Türk Kültür Tarihi, Bilgi Yayınevi, Ankara, 2005

ISARS, (International Society For Academic Research on Shamanism)
<https://www.isars.org/>