



T.C.  
Kültür ve Turizm Bakanlığı  
Araştırma ve Eğitim Genel Müdürlüğü

9 MİLLETLERARASI  
**TÜRK HALK**  
KÜLTÜRÜ KONGRESİ

MÜZİK OYUN VE EĞLENCE

---

SOMUT OLMAYAN  
KÜLTÜREL MİRASIN  
KORUNMASI ÇALIŞMALARI



# TÜRK HALKININ KÜLTÜREL KÖKLERİNDE İLK “OYUN” USTASI OLARAK ŞAMAN VE ŞAMAN AYİNİNDE PERFORMANS DRAMATURGİSİ

Doç. Dr. Türel EZİCİ<sup>1</sup>

## Giriş

Bu çalışmanın amacı, insanlığın on binlerce yıllık uzak geçmişinde bütün coğrafyalarda olduğu gibi, İslamiyet öncesi ve sonrası Türk halkının dinsel-kültürel köklerinde de özel bir yeri olan Şaman'ın, profesyonel tiyatrodaki oyuncu başta olmak üzere, dramaturg, yorumcu, sahneye koyucu ve tasarımcının prototipi olarak tarihteki ilk oyun ustası olma özelliğine dikkat çekmek; şaman ayininin simgesel eylem düzeninden, iletişim ve yorum ortamını oluşturan araçlardan hareketle performans dramaturgisini açıklamak; şamanın ve ayin özelliklerinin, henüz hayata geçmemiş, kendi köklerinden doğan özgün Türk tiyatro geleneğinin oluşumundaki rolünü vurgulamaktır.

Bilindiği gibi Batı tiyatrosunda “oyun” un kökleri, Eski Yunan'da ölüp dirilen doğa tanrısı Dionysos adına yapılan tapınım törenlerinde koronun söylediği Dithyrambos'a (ağıt), ilk oyuncu ise M.Ö. 600'lü yıllarda korodan ayrılan Thespis adlı bir rahibe dayandırılır. M.Ö. 5. Yüzyılda sanat biçimi kazanan tiyatro, Dionysos yas törenlerinin –öncelikle- tragedya formunda seyirlik niteliğiyle insan dünyasına uyarlanmasıdır. Batı geleneğinde ritüel kökenli bir iletişim sanatı olarak tarih sahnesine çıkan tiyatro, söz, taklit, temsil, düşünce, yorum (hermenetik) araçlarını başlangıçta akıl-duygu arasındaki çelişkiye, bu çelişkinin sonuçlarına dikkat çekmek üzere hem eğitici hem de eğlendirici işlev üstlenerek kullanır. Bu gelenek içinde tiyatro sanatı tarihin her döneminde değişen koşullarla birlikte farklı düşünce ve araçlarla ortaya çıkar. Modern sonrası tiyatro düşüncesi, modern zamanlarda bilime adeta yazgılanan araçsal aklın insan dünyasında yarattığı

1 Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı, Sahne Sanatları Bölümü Tiyatro ASD. turel.ezici@hacettepe.edu.tr



çelişkileri tespit edip tartışır. 20. Yüzyılın başlarında Aristocu dram biçimini, ritüel köklerindeki saf iletişim gücünü kaybeden konvansiyonel tiyatroyu kıyasıya eleştiren Antonin Artaud başta olmak üzere, yüzyılın ikinci yarısından sonra Jerzy Grotowski, Peter Brook, Eugene Barba, Richard Schechner gibi öne çıkan tiyatro araştırmacıları, arkaik kültürlerin saf ayin biçimlerinde temsil krizi yaşayan çağdaş uygarlık için çıkış umudu ararlar. Kültürel antropolojide Victor Turner'in ortaya koyduğu ritüel yapı ve süreçlerini, Clifford Geertz'in ritüellerin sembol dili üzerine yaptığı incelemeleri izleyen bu ikinci kuşak tiyatro araştırmacıları, klasik dramatik metnin ötesindeki arkaik metinlerde, mitlerde, ritüellerde modern tiyatronun kaybettiğini öne sürdükleri dolayimsız iletişim ve yorum olanakları ararlar. Kuramsal çalışmalarında arkaik metinleri, şamancıl teknikleri, ayin biçimlerini yorumlar; konvansiyonel tiyatroya alternatif oluşturan uygulama örnekleri ile somutlarlar. Bu örnekler tartışmaya açıktır, güncellenir. Tiyatronun köklerindeki dolayimsız iletişim-işlev gücüne yeniden ulaşmasının yöntemlerini, daha çok Uzak Doğu, Afrika, Güney Amerika'daki yerel kültürlerde arayan çoğu Avrupa kökenli tiyatro araştırmacısı<sup>2</sup>, zaman zaman oryantalizmin, kültürel sömürgeciliğin etkisinde olmakla eleştirilseler de çalışmaları, çokkültürlü-kültürlerarası alanda gerçekleştirilen tiyatro araştırmalarının ilk çağdaş, alternatif modellerini oluşturur.

Ülkemizde 1970'li yıllarda kendi yerel köklerinde, Anadolu'nun arkaik ifade kodlarında yeni tiyatro biçimleri arayan tiyatro cereyanının<sup>3</sup> yürütücüleri, Batılı alternatif tiyatro araştırmacılarının yarattığı iklimden cesaret almış; onların metne bağlı, dördüncü duvarın gerisindeki kapalı biçim içinde seyirciyle iletişim kurmaya çalışan geleneksel Avrupa tiyatrosunun "ölü tiyatro" olduğu yolundaki eleştirilerine katılmıştır. Bu tiyatro anlayışını izleyen ve ülkemizdeki tiyatro uygulamalarına eleştiri getiren Türk Tiyatro araştırmacıları, genellikle Batılı alternatif uygulamaların yöntemlerini izlemiştir. Ancak bu idealist çalışmalar ne yazık ki hak ettiği ilgiyi görememiştir.

Görüldüğü gibi özü insan olan tiyatro sanatının Batıda, her şeye rağmen birçok bakımdan kendi disiplinlerarası alanlardan da beslenen dinamik bir dünyası vardır. Ülkemizde ise araştırmadan daha çok uygulamaya odaklanan tiyatro, Tanzimat Dönemi'nden beri Batılı gelenek üzerinden bir tiyatro göreneği olarak sürdürülmüştür. Somut olmayan kültürel mirasımız içinde özel ve antik bir yeri olan başta Meddah, Köy Seyirlik Oyunları olmak üzere, Karagöz, Ortaoyunu gibi geleneksel türlerimiz bu çalışmanın konusu olan şamancıl izleri taşırlar. Ancak özgün, sürdürülebilir bir tiyatro geleneğinin inşası için Türk halk kültürünün, Anadolu'nun kadim kültürlerinin arkaik kodlarının mümkün olduğunca köklerine inilerek incelenmesi, yorumlanması, uygulamalarla somutlanması geç de olsa tiyatromuz için önemli bir çaba olacaktır. Şaman ve şaman ayini bu kaynaklardan biridir.

Şaman inancı ve şaman geleneği üzerine ulusal ve uluslararası planda halk kültürü, etnoloji, antropoloji, Türkoloji, dinler tarihi, sosyoloji disiplinlerinde, disiplinlerarası alanlarda yapılan çok değerli çalışmalar olduğunu biliyoruz. Ülkemizde tiyatro alanında da başta Metin And'ın araştırmaları, Nurhan Karadağ'ın alan araştırmaları ve uygulamaları olmak üzere şaman

<sup>2</sup> Daha önce Bertolt Brecht'in Uzak Doğu ifade biçimlerini kendi epik-diyalektik tiyatrosu ve dramaturgisi için kullandığı da anımsanabilir.

<sup>3</sup> Bu cereyan bilinen anlamda bir akım, ekol oluşturamamış; üniversitelerde, bazı ödenekli devlet kurumlarında az sayıda bilim ve sanat insanının araştırma, yorum ve uygulamaya yönelik çabalarıyla sınırlı kalmıştır. Bunlar içinde Ankara Üniversitesi DTCF Tiyatro Bölümü, İstanbul Büyükşehir Belediye Tiyatrosunda kurulan Tiyatro Araştırmaları Laboratuvarı, (TAL), Ankara Deneme Sahnesi sayılabilir.

geleneği ve diğer gelenekler üzerine üniversite tiyatro bölümlerinde önemli çalışmalar yapıldı. Bununla birlikte tiyatro alanında bu konu üzerinde yapılan araştırma-yorum-uygulama faaliyetlerini üniversite çatısı altında bir tiyatro laboratuvarı disiplini içinde bütünleyen, sürekliliği olan sürdürülebilir çalışmaların varlığından söz edemiyoruz. Şamanın ustalık ve yorum sanatıyla ilgili bu çalışmanın, özellikle çağdaş tiyatroyu, performans dramaturgisini yabancı kuram, uygulama örnekleri üzerinden tanıyan Türk tiyatro uygulamacılarına, -kolektif bilinçaltı ortaklığı nedeniyle tanımadaki hiç de zorlanmayacakları- kendi kültür değerlerini araştırmanın, keşfetmenin gerekliliğini bir kez daha hatırlatmasını umarım.

## Türk Halkının Kültür Köklerinde Şaman İnanışı ve Şaman

Kimi araştırmacılarca bir inanç biçimi, kimilerine göre bir din olan Şamanizmin tarih sahnesine çıktığı ilk coğrafyanın Asya-Sibirya bölgesi olduğu öne sürülür. Ancak dünyanın farklı kıtalarında, bölgelerinde, farklı zamanlarda farklı etkilenmelerle (göçler, kültürel değişimler vb.) değişik özellikler, tören biçimleri kazandığı görülür. Özkul Çobanoğlu “geleneksel Türk dini” olarak nitelendiği Şamanizm’in, Türk halkının kültürel köklerinde araştırmacılarca paleolitik ve neolitik çağlara kadar götürülen tarih öncesi bir geçmişi olduğuna değinir. Ona göre “Umay Ana”dan “Gök Tanrı” ya uzanan değişim-dönüşüm süreci anaerik düzenden ataerik düzene geçiş süreciyle örtüşür. Orman kültürünün kaybolması ve yerine demir, demirci kültürünün geçmesi süreci, kadın şamanlık “kam” lığın yerine erkek şamanlığın geçmesini de sağlamış olmalıdır (Çobanoğlu, 2003: 26-29).

Dinsel ve kültürel bağlamı içinde Şamanizm her durumda, doğada ve görünür dünyada var olan her şeyin canlı olduğuna; canlılığın devamına, kutsal döngü ve kozmik denge düşüncesine dayanır. Bu inanışın sıra dışı kutsal kişisi, aracı, ayinlerin yürütücüsü genel bir adlandırmayla Şaman’dır. Birçok kaynaktan öğrendiğimize göre Şaman, Asya topluluklarında *Saman*, *Samane* (Tohar, Sogd), *Bö-Böge* (Moğol, Buryat, Kalmuk), *Bügü-Bilig*, *Büdi* (Uygur), *Büyü* (Türkçe’de), *Bahsı-Baksı* (Kazak, Kırgız, Türkmen), *Sagun* (Kartuk), *Yum* (Çuvaş), *Udagan* (Saka Türkleri’nde kadın Kam), *Oyun* (Sakalar’da erkek Kam) olarak adlar alır.

Saka-Yakut Türkleri’nde erkek Kam’a verilen *Oyun* adı, sahne sanatlarıyla eşleşme kuracağımız anahtar adlandırmalarından biri sayılabilir. Sözcüğün etimolojisinde **oyun** kelimesinin kökü olan **oy-** “hoplamak, zıplamak, sıçramak, atlamak” fiili canlı bir şekilde Saha Türkçesinde yaşamaktadır (Kirişçiöğlu:1). Din adamı kimliğiyle sıra dışı, ciddi bir figür olması beklenen Oyun’un, Saka Türkleri’nde hoptayan, zıplayan, atlayan bir figür olarak adlandırılması ilginçtir. Bu başkalaşma din adamı, rahip, bilici-kâhin, büyücü, sihirbaz nitelikleriyle kozmik güçlerle ilişki içindeki şamanın zamanla otacı (ruhsal ve fiziksel şifacı), ozan, saz şairi, destancı, oyun kuran, oyuncu gibi öne çıkan dünyasal ve estetik misyonu ile ilişkili olabilir. Çobanoğlu’nun Kurt-Ata-Ana kültürünün Kağanlık sisteminin kan ve soy tekeline alınmasına ve şamanların ruhani liderliğinin zaman içinde kültürel değişimlere bağlı “otacı”, “ozan” uzmanlığıyla sarsıldığı yönündeki bilgisi bu konuya bir açıklama olabilir (Çobanoğlu, 2003: 38). Koecherowa’ nın A.D. Avdeyev’ den aktardığına göre ise “Şaman mesleğinin özünde törene mistik yaklaşımın kaybolma belirtileri doğar. Şaman “gösterme san’atı» nın ne kadar büyük ustası olduysa, inanç faaliyetlerindeki inanç unsuru o kadar zayıf rol oynadı. Yıllar boyunca esinlenmiş sanatçı olan şaman nesilleri tarafından mükemmelleştirilen, bilinçli oyunculığa yer veriyordu.” (Koecherowa, 1995: 78).



Şaman ile birlikte Türkler'de Şaman inanışında da güç yitimi olarak okuyabileceğimiz bu tespitler, Zeus panteonu yorumlarındaki gibi, uygar Apolloncu güçle dengelenen ilksel Dionysos-cu gücün, doğada bütün özgürlüğüyle dolaştığı zamanlardan farklı olarak diyalektik bir statüye yerleştirilmesiyle sınırlanan özgürlüğünü, dolayısıyla tiyatrodaki "oyuncu" ya dönüşen Dionysos rahiplerinin durumunu andırır. Aslında dünyasal düzendeki ödünsüz hiyerarşinin, doğa-insan-toplum parçalanmasının bir sonucu olarak ehlileştirilen Dionysos'un bu trajik durumu metaforik olarak konvansiyonel Batı tiyatrosunun geleneksel köklerindeki en kadim mirası sayılır. Nietzsche'nin, giderek doğadan kopan, salt akla tutsak olan insanla canlılığını kaybeden tiyatronun yeniden doğuşu için Dionysoscu gücün geri dönüşünü çağırdığı bilinir. Bu metafordan hareketle biz de doğa ve doğaüstü güçlerin insan dünyasıyla iletişimini sağlayan, kozmik denge ve kutsal döngünün tanığı, aracısı konumundaki oyun ustası şamanın kozmik yolculuğunda kullandığı esrime tekniklerinin, ayin dramaturgisinin tiyatromuza getireceği otantik soluğu, keşfedeceğimiz yeni biçimleri, teknikleri düşünebiliriz.

## "Oyun" Ustası Olarak Şaman

Şaman kalıtımla soy sürerek, rüya ya da duru görü yoluyla ona ulaşan içsel çağrı yani inisiyasyon ile ya da topluluk üyelerinin seçimiyle, şamanlığa hangi şekilde adım atarsa atсын, asıl hünerini esrime yeteneğini geliştirerek, usta şamanlardan, ruhlardan esrime tekniklerini öğrenerek kazanır. Bu zahmetli eğitim sürecinde çeşitli sınamalardan, sınavlardan geçer. Eliade tarih dışı ve kendiliğinden dinsel yaşamda<sup>4</sup> eğitimin bu niteliğini kutsalın sınırsız tekrarı ilkesiyle açıklar (Eliade, 1999: 13-15). Şamanın eğitimi hem kuramsal hem de uygulamaya yöneliktir. Şaman geleneğinin bilgisini edindiği kuramsal eğitim sürecinde şamanlık tekniklerini, ruhların adlarını ve işlevlerini, topluluğun mitolojisini, soy ağacını ve gizli dilini öğrenir. Uygulama sürecinde ise rüyalar, kendinden geçme gibi esrime tekniklerini öğrenir (Eliade, 1999: 31-32). Şamanik çağrıda sırta erme ve şamanın ustasından öğrendiği kozmik yolculuğunun her aşaması esrime deneyimlerinin devreye konduğu bir aydınlanma sürecine tekabül eder. Esrime deneyimlerinin temel içeriğini ise acı çekme, simgesel ölüm ve dirilme temaları içerir: Bedenin parçalara ayrılması-parçaların birleştirilmesi. Göğün çıkış, yer altına iniş. İyi ve kötü ruhlarla konuşma vb. (Eliade, 1999: 55-56). Eğitim ve uygulama deneyimiyle şamanlar dayanıklı bir ruha, bilenmiş bir zekaya ve esprî gücüne, sıra dışı bir konsantrasyon yeteneğine, dayanıklı ve enerjik bir bedene, şarkı söylerken, şiir okurken çok iyi kullandıkları bir sese, kendi dillerinde çok zengin söz dağarcığına, mimik, jest ve hareketlerinde inanılmaz bir taklit yeteneğine sahip olabilirler. Vantrologlar gibi karından konuşabilirler, çok yükseğe sıçrayabilirler, ateş üstünde yürüyüp ateş yutabilirler, doğadaki çeşitli sesleri, hayvan seslerini, özellikle kuş seslerini ustalıkla taklit edebilirler. Eliade bu tür yetenek ve deneyimlere sahip olan bir şamandan, Yakutlar'da, ciddiyet, söz ve davranışlarında tutarlılık, inandırıcılık, alçakgönüllülük, gurur ve öfkeden uzak durma gibi özellikler beklediğini aktarır (Eliade, 1999: 50). Kısaca Eliade'nin değindiği gibi kutsallığın teknisyeni haline gelen şaman deneyim kazandıkça aynı zamanda bir oyun teknisyeni haline de gelmiş olur.<sup>5</sup>

Dikkat edilirse profesyonel oyuncunun seçimi ve eğitim sürecinden başlayarak mesleğini

4 Burada tarih dışılık ve kendiliğindenlik, günlük yaşamın askıya alındığı, kutsallığın yaşandığı zaman aralığını imler. Bkz. Eliade, "Ebedi Dönüş Mitosu".

5 Şamanın kutsal bir figür olmanın ötesinde bir zanaatçı mı, yoksa arkaik bir sanatçı mı sayılabileceği bir başka değerlendirmenin konusu olabilir.

en ideal ölçülerde icra deneyimi, şamanın potansiyel bir yetenek olarak şamanlığa tayininin, eğitiminin, geçirdiği sınavların, kazandığı ruhsal ve fiziksel deneyimin, tüm teknik hüner ve becerilerinin adeta bir simülasyonudur. Şamanlar oyun, müzik, dans alanlarında Batılı araştırmacıların kısmen keşfettiği, bizim kendi araştırmacı ve uygulamacılarımızca keşfedilmesini umduğumuz performans tekniklerinin çok geniş bir arşivine sahiptirler. Şaman ayininde taklit ve konuşma bölümleri gibi dans ve müzik de performansın temel unsurlarından biridir. Yakut şaman göğçe çıkış seremonisinde her gök katından tekrar yükselişi yansılacağına kuş gibi el kol hareketleri yapar ya da dans eder. "...dans her zaman ruhlarla birlikte havada gezmeyi temsil eder; kurbanı götürürken de dans edilir. Söylencelere göre eskiden sahiden havalanan şamanlar varmış... tanık olanlar, ardında şamanın davuluyla gerçekten bulutların içinde uçan bir hayvan görürlermiş..." (Eliade, 1999:265).

Orta Asyalı şamanlar başta davul (tüngür), ağız kopuzu, at başlı keman (İgil) gibi ustalıkla çaldıkları müzik aletlerinin yanı sıra şarkı, taklit gibi performans bölümlerinde Anadolu'da da görülen çeşitli ses tekniklerini (boğaz-gırtlak havaları) kullanırlar. Örneğin Tuvalı ve Moğol şamanlar gırtlak seslerini bir enstrüman gibi kullandıkları 6 ayrı metodu olan *khöömii* ses-vokal tekniğinde ustalaşmışlardır. Kırgız Manas söyleyicilerinde benzerini görebileceğimiz söyleyiş biçimleri ve ritimler aynı şamanik ses tekniğinin varyantları olmalıdır. Yakut'larda yurt'ta (çadır) icra edilen dört aşamalı seansın girişinde, karanlıkta, "...gizemli sesler duyulur: sinirli sinirli ürkünç esnemeler, histerik hıçkırıklar... Bir kızkuşunun acıklı ötüşü duyulur gibi olur, buna bir çaylağın çıktığı karışır, derken çulluğun ıslığı hepsini bastırır; aslında ... bu sesleri çıkaran şamanın kendisidir." (Eliade, 1999:262). Batılı çağdaş performansın ilgi alanındaki bu ses tekniği halen bizde oyuncunun vokal ve şarkı eğitiminde tanınmamaktadır.

Bu bölümü oyun ustası şamanı, başlı başına, *total-bütüncül tiyatro* yapan bir aktör olarak değerlendiren Koecherowa'nın sözleriyle tamamlayabiliriz:

*Şamanın psikofizik eğilimi, profesyonel oyuncuda aranan beklentilerden farklı değildir. Dolayısıyla şu özellikleri içermektedir: Konsantrasyon yeteneği, fiziksel yetenek, rolü yaşamada (oto-kontrol / trans durumunda bile), parlak bir zeka, zengin bir sözcük hazinesi, kıvrak bir beden, anlamlı mimikler. Onun tek kişide toplanan artistik silüetinde müzisyen, dansçı, şarkıcı, oyuncu ve ozan, tanrı vergisi bir doğaçlama yeteneğiyle birleşmişti (Koecherowa, 1995: 78).*

## Şaman Ayininde Performans Dramaturjisi

Her şaman ayini odağında düzenleyici, kurgulayıcı, aracı, yorumcu, uygulayıcı olarak şamanın bulunduğu bütüncül bir simgesel eylemdir. Bu bütüncül simgesel eylem, topluluğun inanç ve kültür özelliklerine göre öz, biçim, üslup ve araçlar bakımından bir tiyatro performansının dramaturjisindeki bütün ayrıntıları yansıtır.

Şamancıl ayin ile ayinin katılımcıları arasındaki ilişkide iletişimin esasları da performans dramaturjisi özellikleri bakımından önem taşır. Bütün bu bilgiye amprik olarak sahip olan ve uygulayan şaman aynı zamanda bir dramaturg ve sahneye koyucudur. Ayrıca ayinin uzam tasarımından kostüm, ayin eşyası vb. nin hazırlanmasına kadar yaratıcı tasarım ustası gibi çalışır.



Ormanda ayin çadırı yurt'u kuracağı kutsal mekânı arayan, "gök direği" yapmak üzere seçtiği kutsal ağaçta 9 çentik yontan Altaylı şamanın, ruh suretleri olarak tasarlayıp yaptığı kaz tasvirleri, kutsal davuluna çizdiği semboller bile onun çok yönlü tasarım ustalığının kanıtlarıdır.

Şamanın dramaturgisinde kullandığı "iletişim" aksı bir sahne performansında olduğu gibidir. Özellikle meddah, hikaye anlatıcılığı gibi anlatı /canlandırma temelli tek kişilik oyun türlerinde daha da öne çıkan iletişim / enformasyon boyutunun, bu türlerin arkaik kökenindeki şaman performansında daha sağlam bir yapıyı yansıttığı görülür. Ayinin dramaturgisinde asal olan, tiyatro sanatında olduğu gibi, tasarımın simgesel bütün öğeleriyle birlikte bütüncül simgesel eylem olan ayinin katılımcısıyla kuracağı güçlü dil, yani iletişimdir. Bu iletişimin niteliği şamanın ayin kurgusu içinde mekânlar arası (gök, yer ve yeraltı) kozmik yolculuğunu yaparken ruhlar ve diğer alegorik varlıklarla ilişkisinde yarattığı illüzyona, onun yansılama yeteneğine dayanır. Bunların bütünü şamanın, dolayısıyla şamancıl ayinin dilidir. Hiç kuşkusuz iletişimin gücü şamanın gücüne, onun ustalığına bağlıdır. Şamanlar bir yazar, dramaturg, yönetmen, oyuncu, tasarımcı gibi; söz, ses, devinim, ritim, müzik, dans, taklit vb. aracılığıyla hem iletişimin olanaklarını yaratıp hem de insan dünyasına büyü yoluyla etkide bulunmaya çalışırken kendi hermenetiklerini, yorum sanatlarını yaratır ve kullanırlar.

Habermas mitsel dünya imgelerinin bütünselci düşüncesinde, adlar ve adlandırılan nesnelere arasında büyüsel bir ilişki olduğunu öne sürer. Ona göre çağdaş dünyanın gelişmiş dünya imgesinde ise adlar ve nesnelere ayırıcıdır. Bu bakımdan mitsel düşünce nesnelere dünyası ve bu dünyayı büyü yoluyla etkileme, onunla başa çıkma iç içe somutlaşabilir (Habermas, 2001:74). Şamanın yorum sanatının bütün inceliği, etkinliği de buradadır. Arkaik ritüellerin, dolayısıyla usta şamanın ayinde topluluk üyeleriyle kurduğu iletişimin gücü bu somutlaşımardır. Çağdaş dünyada konvansiyonel tiyatronun sahneyle seyirci arasında gerçek anlamda kurmayı başaramadığı dolayimsız ilişki ve iletişim, Habermas'ın değindiği gibi gelişmiş dünya imgesindeki özne-nesne, gösteren-gösterilen arasındaki ayrılıktandır. Artaud'dan başlayarak Batılı alternatif tiyatro kuramcı ve uygulayıcılarında insanlığın uzak geçmişindeki tören biçimlerine dönüş arzusunu tetikleyen düşünce de budur: Ritüellerin bu ayrılığı ortadan kaldırma gücü. Giriş bölümünde değinildiği gibi, bütün bu çalışmalar tiyatronun dünya genelindeki temsil krizine temellenir, bu krizden çıkmanın yollarını ararlar. Çok zengin geleneksel kültür mirasıyla Türk tiyatro düşüncesinin de uygulama örnekleriyle katkıda bulunabileceği bu tür çalışmalar insanlığın derinlerdeki köklerini araştıran önemli bilimsel, sanatsal çalışmalardır.

**Sonuç olarak;** Asya'da, Anadolu'da halen yaşayan, kentlerde bile günlük yaşam içinde izlerini gözlemleyebildiğimiz, arketipsel kodlarıyla ortak bilinçaltımızda zaten var olan şamancıl performansın ve hermenetiğin bütün öğeleriyle yeniden keşfedilmesi olanaklıdır. Hem özgün karakteri ve uygulamalarıyla ülkemizde Türk tiyatro geleneğinin oluşumu hem de çağdaş insanın yaşamını kolaylaştıracak, ona iyi gelecek, olabildiğince doğru bir tiyatro yaşantısının inşası bakımından. Bunu gerçekleştirmek, aynı zamanda, küresel popüler eğlencenin ara yüzünde giderek yok olmaya başlayan geleneksel köklerdeki bütün kültürel miras gibi şamancıl ayin öğelerinin de değerinin yitip gitmesini nispeten önleyebilir. Tiyatro uzmanları ve uygulayıcıları geleneksel kültür mirasının en özgün konularını, tarihsel kişilerini bilgisayar oyunlarında küresel eğlence için etkili biçimde kurgulayanlar kadar özen ve gayret içinde olabilirler.



## KAYNAKÇA

- And, Metin. (1987). *Culture, Performance and Communication in Turkey*, Institute for the Study of Languages and Cultures of Asia and Africa (ILCAA), Tokyo University 1987 of Foreign Studies; Tokyo: DAIWA Printing Co.Ltd.
- And, Metin. (2002). *Ritüelden Drama: Kerbela-Muharrem-Taziye*, İstanbul:YKY.
- Çobanoğlu, Özkul. (2003). *Kağanlık ve Kamlık Kurumları Arasındaki Çekişmenin Türk Mitolojisine Yansıması Problematiklerinde Yöntem Sorunları*, Bilig, Güz / 2003, sayı 27: 19-49
- ©Ahmet Yesevi Üniversitesi Mütevelli Heyet Başkanlığı
- <http://dergipark.gov.tr>. (Erişim: Kasım 2017)
- Eliade, Mircea. (1994). *Ebedî Dönüş Mitosu*, Çev. Ümit Altuğ, Ankara: İmge Kitapevi.
- Eliade, Mircea. (1999). *Şamanizm*, Çev. İsmet Berkan, Ankara: İmge Kitapevi Yayınları.
- Geertz, Clifford. (2007). *Yerel Bilgi*, Çev. Kudret Emiroğlu, Ankara: Dost Kitapevi.
- Habermas, Jürgen. (2001). *İletişimsel Eylem Kuramı*, Çev. Mustafa Tüzel, İstanbul: Kabcacı Yayınevi.
- Kirişçiöğlü, Fatih. *Saka (Yakut) Türkçesinden Hareketle Türk Etimolojik Sözlüğüne Bir Katkı* <http://turkoloji.cu.edu.tr>. (Erişim: Kasım 2017)
- Koecherowa-L.Malgorzata. (1995). *Şaman Ayininde Yeniden Yapılanma Deneyi, Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, Sayı:12, Syf. Aralığı 77-98
- <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/13/1190/13750.pdf> (Erişim: Kasım 2017)
- Nietzsche, F. Wilhelm. (2003). *Yunanlıların Trajik Çağında Felsefe*, İstanbul: Say Yayınları.
- Karadağ, Nurhan. (1978). *Köy Seyirlik Oyunları*, Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları
- Schechner, Richard. (1976). *Ritual, Play and Performance: Readings in the Social Sciences/Theatre*
- Ed.Richard Schechner and Mady Schuman, Seabury Press.
- Turner, Victor. (1974). *Liminal to Liminoid, in Play, Flow, and Ritual. An Essay in Comparative Symbolology*. <https://scholarship.rice.edu/handle/1911/63159> (Erişim: Kasım 2017)
- Turner, Victor. (1982). *From Ritual To Theatre: The Human Seriousness of Play*, NewYork: PAJ Publication.