

T.C
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TİYATRO ELEŞTİRMENLİĞİ VE DRAMATURJİ ANABİLİM
DALI

DOKTORA TEZİ

ZEAMİ'DEN GÜNÜMÜZE SAHNEDE OYUNCU
MEVCUDİYETİ

Başak ŞAMLIOĞLU HUVAJ
2502150302

Tez Danışmanı
Prof. Dr. İhsan Kerem KARABOĞA

İSTANBUL – 2024

ÖZ

ZEAMİ'DEN GÜNÜMÜZE SAHNEDE OYUNCU MEVCUDİYETİ

Başak ŞAMLIOĞLU HUVAJ

Bu tez çalışması tarihteki bilinen ilk oyunculuk teorisinin yazarı olan Zeami Motoyiko'nun öğretileri çerçevesinde sahnede oyuncu mevcudiyetini tanımlarken, onun izlerini Jerzy Grotowski ve Tadashi Suzuki'nin çalışmalarında arayıp mevcudiyeti Zeami'den bugüne yeniden tanımlamayı amaçlamaktadır. Bu bağlamda mevcudiyeti ilk tanımlayan tiyatro insanının Zeami olup olmadığı, Grotowski ve Suzuki'nin mevcudiyet tanımlarında Zeami'den ne denli etkilendiği ve Zen Budizm felsefesinin oyuncunun sahne mevcudiyetine ne denli katkı sağlayabileceği soruları cevaplanmaya çalışılacaktır. Bu tezin amacı literatürdeki uzak doğu tiyatrosu oyunculuk anlayışına ve spesifik olarak Zeami'ye dair var olan eksikliğin giderilmesi ve yirminci yüzyıl tiyatro insanlarının oluşturdukları mevcudiyet teorilerindeki uzak doğu felsefesine ait yaklaşımların izini sürerek Grotowski ve Suzuki özelinde Zeami ve Zen Budizmin etkilerini araştırmaktır. Bu bağlamda Grotowski ve Suzuki'nin teorileri ve pratikleri üzerinden oyunculuk çalışması yapan topluluk veya okulların yararlanması için yol gösterici kabul edilebilecek bir alt yapı oluşturmak hedeflenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Tiyatro, Oyunculuk, Oyuncu Mevcudiyeti, Zeami Motoyiko, Zen Budizm, Jerzy Grotowski, Tadashi Suzuki

ABSTRACT
ACTOR’S PRESENCE ON THE STAGE FROM ZEAMI TO
PRESENT

Başak ŞAMLIOĞLU HUVAJ

This thesis defines actor presence on stage within the framework of the teachings of Zeami Motoyiko, the author of the first known acting theory in history. Besides, it aims to redefine presence from Zeami to present by looking for its traces in the works of Jerzy Grotowski and Tadashi Suzuki. In this context, the questions of whether Zeami was the first theater person to define presence, how much Grotowski and Suzuki were influenced by Zeami in their definition of presence, and how much the Zen Buddhism philosophy can contribute to the actor's presence will be tried to be answered. The aim of this thesis is to fill the gap in the literature regarding the understanding of The Far East theater acting and specifically Zeami, and to investigate the effects of Zeami and Zen Buddhism in the case of Grotowski and Suzuki, by tracing the approaches of The Far East philosophy within the presence theories created by twentieth century theater people. In this context, it is aimed to create an infrastructure that can be considered as a guide for the benefit of communities or schools that practice acting based on the theories and practices of Grotowski and Suzuki.

Keywords: Theatre, Acting, Actor’s Presence, Zeami Motoyiko, Zen Buddhism, Jerzy Grotowski, Tadashi Suzuki

ÖNSÖZ

Bir oyuncu olarak sahnedeyken en çok aklıma takılan en çok üzerine uğraştığım şey hiç şüphesiz burada ve şimdide kalabilmektir. Ancak konu ile alakalı kendi dilimde kaynak bulmakta hep zorlandım. Doktora eğitimimin ilk yılında sevgili tez danışmanım Kerem Karaboğa'dan aldığım bir derste, her birimiz üzerine çalışmak ve az bilinen bir tiyatro insanı ile alakalı sunum yapmak için Savarese ve Barba'nın Oyuncunun Gizli Sanatı kitabından birer bölüm seçtik. Seçtiğim 'Enerji' bölümünde sıklıkla adı geçen Zeami hakkında çok az bilgim olduğunu fark ettim ve onun üzerine çalışmayı seçtim. Konuyu derinlemesine araştırdıkça aslında bugün bildiğim pek çok oyunculuk teorisinin Zeami'nin öğretilerinden izler taşıdığını ve bu öğretilerin mevcudiyete dair çok fazla söylem barındırdığını fark ettim. Bu beni Zeami üzerine daha derinlikli çalışma fikrine iyice yönlendirdi. Ders için hazırladığım makaleyi de yetiştirmekte zorlandım, çünkü aslında bu tezin konusu olan Grotowski, Suzuki, Meyerhold gibi yirminci yüzyıl tiyatro insanlarının teorilerinde Zeami'nin izlerini yazmaya çalışıyordum. Bu esnada yetiştirmekte zorlandığımı sevgili bölüm arkadaşım Volkan Çıkıntoğlu ile paylaşınca bana bunun aslında doktora tez konusu olabilecek kadar kapsamlı bir çalışma olduğunu söyleyerek beni teselli etmeye çalıştı ve farkında olmadan tez konumu belirlememe de yardımcı olmuş oldu.

Öncelikle sürecim boyunca desteğini esirgemeyen ve her soruma itina ile yanıt veren sevgili danışmanım Prof. Dr. İhsan Kerem Karaboğa'ya, her takıldığımda yardıma koşan komite üyelerim sevgili Doç. Dr. Oğuz Arıcı ve Doç. Dr. Zeynep Günsur Yüceil'e, yanımda olduklarını her daim hissettiren annem, babam ve kardeşime, tüm sorunlara ve imkansızlıklara rağmen sabrı ve sevgisiyle hep yanımda olan sevgili eşim Murat Huvaj'a, sonsuz kredilerle beni hep alttan alan sabır göstererek yanımda olan arkadaşlarım Esra, Gizem, Engin, Aykut, Esra, ve farkında olmadan tez konumu belirlememe yardımcı olan Volkan'a ve tüm bu sürecin ortasında dünyaya gelen ve bana anda kalmanın gerçekte ne olduğunu öğreten canım kızım Merisa'ya teşekkür borç bilirim.

Başak Şamlıoğlu Huvaj

İstanbul, 2023

İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	ii
ABSTRACT.....	iii
ÖNSÖZ.....	iv
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	vi
KISALTMALAR LİSTESİ.....	vii
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

MEVCUDİYET

1.1. Sahnede Oyuncu Mevcudiyeti.....	6
1.2. Zen Budizm’de Mevcudiyet.....	18
1.2.1. Zen Budizm’in Kaynakları.....	18
1.2.1.1. Budizm.....	19
1.2.1.2. Taoculuk.....	38
1.2.2. Zen Budizm.....	51
1.2.2.1 Zen Budizm’de Mevcudiyet.....	64

İKİNCİ BÖLÜM

ZEAMİ MOTOYİKO’NUN (1364-1444) GİZLİ ÖĞRETİLERİ VE SAHNEDE OYUNCU MEVCUDİYETİ

2.1. Zeami Motoyiko’nun Hayatı ve Geleneksel Japon Tiyatrosu	69
2.2. Zeami Motoyiko’nun Gizli Öğretileri 1402-1430.....	85
2.3. Zeami’nin Öğretilerinde Sahnede Oyuncu Mevcudiyeti.....	123

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

JERZY GROTOWSKI VE TADASHİ SUZUKİ’NİN ÇALIŞMALARINDA SAHNEDE OYUNCU MEVCUDİYETİ

3.1. Jerzy Grotowski ve Kutsal Oyuncu.....	128
3.2. Tadashi Suzuki ve Ayakların Grameri.....	152

SONUÇ.....	172
-------------------	------------

KAYNAKÇA.....	185
----------------------	------------

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1: Çin felsefesinde Yin-Yang Sembolü	45
Şekil 2. Geleneksel Japon Tiyatrosu No Sahnesi.....	78
Şekil 3. Geleneksel Japon Tiyatrosu No Sahnesi Kita No Tiyatrosu (Tokyo)	79
Şekil 4. Kasuga Shrine Ana Sahnesi'nin altındaki çömlekler (Tokyo).....	80
Şekil 5. Geleneksel Japon Tiyatrosu No Tiyatrosu maskelerinden birinin iç kısmı...	81

KISALTMALAR LİSTESİ

bkz.	:	Bakınız
çev.	:	Çeviri
ed.	:	Editör
s.	:	Sayfa / Sayfalar
[...]	:	Alıntılarda atlanan cümle
a.g.e.	:	Adı geçen eser

GİRİŞ

Sahne de oyuncu mevcudiyeti hem bir paradoks hem de bir gereklilik olarak onlarca yıldır tartışılmaktadır. Bir oyuncunun sahnede kendi bedeniyle başka bir rol kişisine bürünmesi fikri oldukça çetrefilli olmakla birlikte, oyuncun o rol kişisini performe ederken mekânda ve zamanda birlik sağlayarak seyirciyle bütünleşmesi ve bir başka oluş halinde varlık göstermesi özellikle yirminci yüzyılın başlarından itibaren tiyatro sanatının en çok tartışılan meselelerinden biri olmuştur. Pek çok tiyatro insanı bu konuda yazıp çizmiş, teoriler ve pratikler geliştirmiş yeniden ve yeniden mevcudiyeti tanımlamayı denemiştir. Uygulaması kadar tanımlanması da güç olan bu kavram kimilerine göre canlı performansın özüdür. Çünkü bir gösterimin canlı olarak izlenmesindeki en temel haz budur. Oyuncu zamanda ve mekânda mevcut olduğunda bu bütünlüğe seyirci de karışır ve farklı bir dünya oluşturulur. Dolayısıyla oyuncunun bu paradoksu yönetebilme becerisi seyirci için seyir zevkini yükselten bir nevi katarsise ulaşmasını sağlayan bir bütünlük yaratacaktır.

Anlaşılabacağı üzere mevcudiyeti tanımlamak ya da açıklamaya çalışmak oldukça zordur. Çünkü Goodall'ın da dile getirdiği gibi; *asıl zorluk, mevcudiyetin sırrını aydınlatmak değil, bu gizemli özelliğin nasıl ifade edildiğini ve onu ne tür imgelerin çevrelediğini keşfetmektir.*¹ İngilizce kelimenin kökenine bakacak olursak 'presence' Latince prae-sentia kelimesinden türemiştir. Giannachi'nin aktardığı üzere *temel olarak ismin varlığı prae (önce) sens (esas: ben) yani 'ben olmadan önce - önümde- benim gözümde' Sens, esse'nin (olmak) şimdiki zamandaki halidir ve 'olan'ı belirtir; var olan doğrudur*.² Dolayısıyla aktörün mevcudiyetini betimleyen 'presence' yalnızca aktör kişinin bir yerde ve zamanda bedenlen bulunduğunu değil aynı zamanda birilerinin gözü önünde var olanı ve bu haliyle hakiki olanı temsil ediyor oluşunu da tanımlar. Dolayısıyla seyircilerin gözü önünde en hakiki şekliyle bedenine sahip olan kişidir sahnede mevcut durumda olan oyuncu. Somut insan bedeni üzerine

¹ Goodall, Jane, **Stage Presence**, Routledge Taylor & Francis e-Library, USA, 2008, s. 7

² Giannachi, Gabriella, **Etymologies of Presence: The Presence Project**, http://spa.exeter.ac.uk/drama/presence/presence.stanford.edu_3455/Collaboratory/497.html , ziyaret tarihi 07.12.2023

inşa edilmiş böylesi soyut bir bilgiyi özümsemek ve gerçekleştirmek için formüller sunmak elbette ki çetrefilli bir yola adım atmak demek. Bu bağlamda literatürde pek çok tanımlamayla gerek teorik gerek pratik pek çok çalışmayla karşılaşmak mümkün. Bu çalışma özelinde Zeami'nin öğretileri ana eksen olarak ele alınıyor olmasından da kaynaklı olarak anda kalmak ve mevcudiyet kavramlarına doğu felsefesi yönlendirmesiyle bakmayı denedim. Çünkü bu yolla hem Zeami'nin öğretilerini anlamlandırma hem de mevcudiyete yeni bir soluk getirme şansını bulacağımı ümit ediyorum.

Daha önce de bahsettiğim üzere şimdiye kadar oyuncunun sahne üzerindeki mevcudiyeti üzerine yazılmış pek çok tez ve benzeri çalışmalara ulaşmak mümkündür. Bu çalışmayı diğerlerinden ayıran özellik sahnede oyuncu mevcudiyeti düşüncesinin tarihsel geçmişine bir katkı sağlayarak, tarihteki bilinen en eski oyunculuk öğretisinin sahnede oyuncu mevcudiyetine ilişkin neler söylediğini, bu süreci nasıl tanımladığını keşfetmek ve bununla beraber, bu öğretilerin bugünkü çağdaş oyunculuk öğretilerindeki mevcudiyet kavramına nasıl sirayet ettiğini keşfetmek olacaktır. Bu bağlamda tarihteki en eski oyunculuk teorisinin yazarı olan Zeami Motoyiko'nun oyunculuk öğretilerindeki mevcudiyet kavramını araştırırken, bu öğretilerin yirminci yüzyılın en bilinen tiyatro insanlarından Jerzy Grotowski ve Tadashi Suzuki'nin öğretilerindeki izdüşümleriyle mevcudiyet tanımlamasını yeniden oluşturmayı amaçlıyorum.

Zeami'nin öğretilerini Grotowski ve Suzuki üzerinden yorumlamak amacıyla okumaya başladığımda aslında bu öğretilerin ve Zeami'nin öğretilerini üzerine inşa ettiği Zen Budizm felsefesinin sahnede oyuncu mevcudiyetini tanımlamak açısından da çok kıymetli olduğunu keşfettim. Ve bu keşif çalışmamın tüm gidişatını belirlemiş oldu. Çünkü aklımda yankılanan en önemli soru, sahnede oyuncu mevcudiyetinin ilk tanımlamasının Zeami Motoyiko tarafından yazılmış olup olamayacağıydı. Grotowski ve Suzuki gibi yirminci yüzyılın en önemli oyunculuk teorilerinin mimarları acaba Zeami'den etkilkenimleri doğrultusunda mevcudiyet düşüncelerini nasıl geliştirmişlerdi? Zeami'den başlayan bir mevcudiyet tanımlaması kronolojisi yazılabilir miydi? Batı ve uzak doğu felsefeleri bir arada ve ayrı ayrı mevcudiyeti nasıl tanımlıyordu ve aynı eksene gelebilirler miydi veya geldiler mi? Tüm bu soruları cevaplamak amacıyla bu çalışmayı yürütmeye başladım.

Sahne de oyuncu mevcudiyeti batılı literatür üzerinden tartışmaya açıldığında, zihinde genelde büyü lü bir oluş, metafizik bir kavram gibi bir etki yaratıyor. Mevcudiyetin bu kadar büyü lü tabir edilmesinin temel sebebi kavramın alabildiğine soyut olmasıdır denilebilir. İşte tam da bu noktada Zen Budizm imdadımıza koşuyor. Çünkü ‘varlık’ı, ‘mevcut’ olma halini, ‘an’a değmeyi öylesine somutlaştırıyor ki üzerine düşünmesi ve çalışması daha imk anlı bir hal alıyor. Watts batının varlık bilinci konusundaki bu yanılgısını Richard Bucke’nin ‘*koz mik bilinç*’ tanımlaması üzerinden eleştiriyor. Watts’a göre böylesi manevi ve fizik ötesi kavram kullanmak, mevcudiyetin *son derece somut bedensel duyumlarla algılanabilir bir şey olduğunu göz ardı etmek oluyor*.³ Oysa Zen’de her şey olabildiğine sade ve basittir. “*Otururken otur, yürürken yürü, çalışırken çalış, hepsi bu – bu, Zen.*”⁴ Zen Budizmin en bilinen deyişlerinden biri olan bu söz öbeği aslında tüm felsefenin de özünü barındırır. Bu bağlamda Zen Budizmin anda kalmakla ne denli bağlantılı olduğunu görmek de mümkündür. Çünkü kişi otururken oturmaya, yürürken yürümeye ve çalışırken çalışmaya odaklandığında aslında andadır. Bu sebeple de Zen Budizm uygulamasında tüm bunların nasıl yapılacağına dair bilgiler de sunulur. Kişinin nasıl oturması, nasıl yürümesi nasıl çalışması gerektiği ince ince belirtilmiştir. Tüm bu basamaklar Suzuki’nin aktardığı üzere aslında *zihin ve beden in iki olmadığını ve aslında bir de olmadığını hem iki ayrı şey hem de tek bir şey olduğunu kısacası bir madalyonun iki yüzü olduğunu*⁵ kişinin özümsemesi ve hayatını buna göre yönlendirmesi için oluşturulmuştur.

Dolayısıyla kanımca Zen Budizm, yalnızca Zeami’nin çalışmalarının temeli olması dolayısıyla değil, varlığın, mevcudiyetin ve bunların sahnede oyuncunun zihninde tezahürlerinin nitelenebilmesi, çalışmanın derinlik kazanabilmesi ve soyut biçiminden somutluğa ulaşabilmesi için öğrenilmesi önemli bir felsefedir. Bu bağlamda Zen Budizmin oyuncunun mevcudiyet çalışmalarına katkı sunabileceğine ve diğer kültürlerarası pratikler geliştirmiş tiyatro insanların teorilerinin daha derinlikle anlaşılmasına olanak sağlayabileceğine inanıyorum.

³ Watts, Alan, *Denemeler Taoculuk Zen ve Batı Kültürü*, Yol Yayınları, İstanbul, 1996, s. 136

⁴ Meutes, Adelheid & Bossert, Judith, *Gündelik Yaşamda Zen*, Okyanus Yayınları, İstanbul, 1997, s.

8

⁵ Suzuki, Shunryu, *Zen Zihni Başlangıç Zihnidir*, Dharma Yayınları, İstanbul, 1992, s. 27-28

Yaptığım araştırmalar sonucunda Zeami'nin öğretileriyle ilgili çalışmaların yok denecek kadar az olduğunu ve oyuncu meslektaşlarımın tarihteki ilk oyunculuk teorisinin yazarı hakkında yeterli bilgi sahibi olmadığını fark ettim. Üstelik Zeami'nin çalışmalarıyla alakalı Türkçe herhangi bir kaynak da yoktu. Yapılmış çalışmalarda Zeami'den ya üstünkörü bahsedilmiş ya da hiç bahsedilmemişti. Dolayısıyla literatürdeki bu eksiklik beni bir oyuncu olarak bu çalışmanın yapılmasının mecburi olduğu konusunda ikna etti. Bununla beraber bilindiği üzere Grotowski ve Suzuki'nin oyunculuk çalışmaları okullarda sıklıkla öğretilmektedir. Ancak bu iki önemli tiyatro insanı özelinde konuşmak gerekirse ikisinin de Zeami'den Zen Budizm'den ve Japon tiyatrosundan önemli ölçüde faydalanmış ve bunu teorilerinde de sıklıkla dile getirmiş olmaları bir nebze göz ardı dilmıştır. Bu durumda bu kişilerin fikirlerini özümseyebilmek, çalışmaları nitelikli bir şekilde gerçekleştirebilmek için de yine Zeami'nin fikirlerine ve çalışma prensiplerine aşina olmak gerekmektedir. Bir oyuncu olarak bu alanda çalışmanın yetersizliği beni hem üzdü hem de bu çalışmayı yapmamda itici güç oldu.

Bu çalışmayı yürütürken, Zeami'nin çalışmalarının oyunculuk eğitimi literatürüne eklenmesine ön ayak olabilmeyi, mevcudiyeti uzak doğu felsefesiyle yeniden tanımlayabilmeyi, Grotowski ve Suzuki'nin mevcudiyet tanımlamalarını netleştirebilmeyi hedefliyorum. Bu amaç ve hedefi gerçekleştirebilmek için bu çalışmayı üç ana bölüme ayırdık. İlk bölümde çalışmanın felsefi alt yapısını oluşturmak amacıyla araştırmamızın kapsamı gereği hem batı hem de uzak doğu felsefelerini ve bu felsefelerdeki varlık ve oyuncu mevcudiyeti üzerine yapılmış çalışmalarını derlemeye çalışacağım. Böylelikle sonraki bölümlerde üzerine çalışacağım oyunculuk teorilerini felsefi bir düzleme oturtabilmiş olmayı hedefliyorum. Tez çalışmama öncelikle 'Sahne Oyuncu Mevcudiyeti' başlığı altında batı felsefesi ve bu felsefe içerisindeki sahnede oyuncu mevcudiyeti tanımlamalarıyla başlayacağım. Böylelikle oyuncu mevcudiyetini en başta tanımlayarak üzerine bir sistem kurgulamanın daha makul hale geleceğini umuyorum. Batı felsefesini ve oyuncu mevcudiyetini tanımladıktan sonra Zeami'nin çalışmalarını oluştururken temel aldığı Zen Budizmi felsefesini araştıracağım. Bu araştırma kapsamında Zen Budizmin kaynaklarını, bu kaynakların varlık düşüncesini Zen Budizm'de nasıl inşa ettiğini inceleyeceğim. Sonrasında Zen Budizmin tanımlamasını

yaparak Zen Budizm’de mevcudiyetin neye tekabül ettiğini inceleyeceğim. Böylelikle hem Zeami’nin oyunculuk teorilerinin alt yapısındaki düşünce yapısını hem de bu yapı içerisindeki mevcudiyet fikrini incelemiş olacağım. Böylece uzak doğu ve batı felsefelerini nitelikli şekilde inceleyerek birinci bölümü tamamlamış ve tezin felsefi boyutunu ortaya koymuş olmayı hedefliyorum.

İkinci ve belki de bu tezin en kıymetli bölümü Zeami’nin hayatı, No tiyatrosu, oyunculuk öğretileri ve bu öğretilerdeki oyuncu mevcudiyeti düşüncesinin nasıl işlendiği konuları etrafında dönerek Uzak doğu felsefesiyle oyuncu mevcudiyetinin nasıl tanımlandığına Zeami’nin dili ve kelimeleriyle bir açılım yapılmış olacak.

Üçüncü bölümde ise Grotowski ve Suzuki’nin oyunculuk teorilerini hem oyunculuk mevcudiyetini nasıl tanımladıkları hem de çalışmalarında Zeami’den ne şekilde ve ne derecede etkilenmiş olabilecekleri açısından incelemeye çalışacağım. Böylelikle hem Grotowski ve Suzuki’nin oyunculuk çalışmaları spesifik olarak oyuncu mevcudiyeti açısından incelenmiş hem de bu çalışmalarda Zeami etkileri ele alınmış olacaktır.

Anda kalmak, değil hayata geçirmesi idrak etmesi bile zor bir durumdur. İnsan, doğası gereği ya geçmiş bir anda ya da gelecek bir anın hayalinde bulur kendini. Bir yolda yürürken, ayak tabanlarınızın yere bastığı ve yolu arşınladığımız o anın değil de genelde gideceğimiz yerin ya da geldiğimiz yerin düşüncesiyle sarmalanırız. Bu da bizi bu ana bağlamak yerine bir gelecek düşüncesine veya geçmişin anısına bağlar. Bu bağlardan kurtulabilmek için izlenilebilecek pek çok yol literatürde yerini almıştır. Ancak kültürümüze hem çok yakın hem de çok uzak olan Japon felsefesi tüm bu çalışmalarda hep ikincil bir öğreti olarak yer bulmuştur. Örneğin daha önce bahsettiğim üzere Japon felsefesinden Grotowski’nin etkilendiği bilinir ve sıklıkla dile getirilir. Ancak bu felsefenin tam olarak neresinden ve kimlerden etkilendiği bunun tiyatroyla olan bağlantıları nitelikli şekilde tartışılmamıştır. Bu bağlamda Zen Budizm felsefesinin oyunculuk özelinde incelenecek olmasının literatüre katkı sağlayacağı kanısındayım.

BİRİNCİ BÖLÜM

MEVCUDİYET

1.1. Sahnede Oyuncu Mevcudiyeti

“‘Şimdiki an’, zaman ve mekân ın kaybolduğu noktadır.”⁶
John Cage

Performans sanatları, o anda icra edilen, seyircisiyle bütünleşen, varlığın en çok hissedildiği sanat dalıdır. Sahnede gerçekleştirilen her an biriciktir ve bir performansın her bir temsili diğerinden farklı olmakla birlikte aynı da olmak zorundadır. Dolayısıyla icracı, gösterim anında kalmak, sahnede var olmak, oyunla veya müzikle veya dansla, hangi performansı icra ediyorsa onunla bir olmak durumundadır. Bu yüzden de anda kalmak sorunsalını ya da bu tezin çalışma alanı olarak sahnede oyuncu mevcudiyetini tanımlamak yirminci yüzyılın başından beri tiyatronun en önemli sorunsallarından biri haline gelmiştir. Power Cormac’ın alıntıladığı üzere Thornton Wilder’a göre *sahne her zaman şimdi ile ilgilenir*.⁷ Dolayısıyla pek çok kuramcı da mevcudiyeti tanımlamanın yanında oyuncunun bu meziyete nasıl kavuşabileceği ile ilgili fikirler beyan etmişlerdir. Çalışmanın bu kısmında oyuncunun mevcudiyetini yirminci yüzyıl kuramcıları nezdinde tartışarak tanımlamaya ve günümüz felsefesiyle yorumlamaya çalışacağım.

Şimdiki zamanda gerçekleşmesi şart olan oyunculuk, anda kalmayı ve mevcudiyeti sağlama zorunluluğunu da barındırır. Diderot’nun sıklıkla bahsettiği oyuncunun paradoksu tam da burada başlar. Karaboğa’nın Diderot’dan alıntıladığı üzere oyuncunun yapması gereken şöyle tanımlanabilir;

“Oyuncunun yapması gereken, yazar tarafından şekillendirilmiş duyguları sahne üstünde yaşamaya uğraşmak değil, onları her seferinde yeni baştan temsil edebilmesini sağlayacak bir model oluşturmak, yani, metinsel olanı sahne için yeniden kurgulamaktır. Bu yeniden kurgulama eyleminde belirleyici olan şey, oyuncunun duyguların içerisine kolayca girmesi, yani duyarlılığı değil, tam tersine, verili duyguları soğukkanlı bir biçimde yansıtabilmesidir; gerçekte hiçbir şey hissetmediği halde hissediormuş gibi yapma

⁶ Goodall, Jane, **Stage Presence**, Routledge Taylor & Francis e-Library, USA, 2008, s. 159

⁷ Power, Cormac, **Presence in A Play**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, University of Glasgow, 2006, s. 10

yeteneği ve kendi karakteriyle ilgisi olmayan başka bir karakteri yansılayabilme becerisi.”⁸

Lakin şimdiki anda kalmak, şimdiki anı tanımlamak çok da kolay değildir. Kişinin gündelik hayatın içerisindeyken yakalayamadığı bu “an”ı sahne üzerindeki gerçek olmayan düzlemde yakalayabilmek meselesi oldukça karmaşıktır. Öyle ki Power’ın Arden’den alıntıladığı üzere “*Mevcut olan (sadece) taklit edilirken, taklit edilen şey (gerçekten) mevcut değil ama (sadece) mevcut gibi davranıyor.*”⁹

Dolayısıyla oyuncu içinde olduğu zaman ve mekânda olmadan, oyunun zamanı ve mekânında, rol kişisi olarak var olabilmeli, o anda kalabilmeli ve böylece bu paradoksun içindeki mevcudiyetini koruyabilmelidir. Bu da Diderot’nun dile getirdiği gibi hem bir oyuncu-karakter hem de bir zihin-duygu düalitesi yaratır. Halihazırda içerisinde olduğumuz beden-ruh düalizminin üzerine oyuncu için bir de bu iki düalizm eklenir ve oyuncu bu karmaşık yapı içerisinde var olmaya, ilerleyen bölümlerde detaylandıracağımız üzere Zeami’nin diliyle “çiçek açmaya” çalışır.

Oyuncunun sahne üzerinde mevcut olma hali, pek çok farklı tanımla da anılmaktadır. Kimi sanatçılar bu anda olma halini oyuncunun ya da performans sanatçısının ışığının sağladığını söylerler, öyle ki bu parlaklık yalnızca sahne performansçıları arasında değil gündelik hayatımızda da sıklıkla karşımıza çıkar. Ortama giren insanların ‘aura’sından bir başka deyişle ‘karizma’sından söz edilir kimi zaman. Ne kadar yüksek bir enerjisi olduğu ne kadar dikkat çektiği anlatılır. Öyle ki Stanislavski, Goodall, Chaikin gibi pek çok tiyatro teorisyeninin oyunculuk çalışmalarında da ‘karizma’ olarak tanımlanmıştır. Hatta Chaikin, *yalnızca ışığı veya aurası olan oyuncuların yarına kalabileceğini, gelecekte adından söz edeceğimiz oyuncuların bu parlaklığa sahip oyuncuların başkası olamayacağını*¹⁰ dile getirir.

Peki tüm bu ışık, karizma, aura veya parlaklık olarak tanımladığımız mevcut olma durumu, doğuştan gelen bir şey midir, yoksa onu kazanmak mümkün müdür? Bu noktada mevcudiyeti Cormac’ın yaptığı gibi üçe ayırmak yerine ikiye ayırmayı doğru buluyorum; *auratik mevcudiyet ve kelime anlamıyla mevcudiyet*. Böylelikle

⁸ Karaboğa, Kerem, *Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks*, Habitus Yayıncılık, İstanbul, 2010, s. 21-22

⁹ Power, Cormac, *Presence in A Play*, Yayımlanmamış Doktora Tezi, University of Glasgow, 2006, s.

¹⁰ Chaikin, Joseph, *The Presence of The Actor*, Theatre Communications Group, USA, 2001, s. 20

Cormac'ın üçüncü olarak sözünü ettiği *kurgusal mevcudiyeti* bu çalışmanın sınırları gereği dışarıda bırakıyorum çünkü bu çalışmadaki asıl tartışma konum metinsel veya sahneleme teknikleri açısından bir mevcudiyet değil tamamıyla oyuncu ve seyircinin ortak bir bağ ile oluşturdıkları mevcudiyet ile alakalı olarak kurulacaktır.

Auratik mevcudiyet, biraz önce sözünü ettiğim karizma, ışık ya da Roach'ın konuyla ilgili kitabına verdiği isimde olduğu gibi: “O şey”, Goodall'ın üzerinde sıklıkla durduğu üzere tekinsiz, bir başka deyişle metafizik bir niteliktedir. Bu tekinsiz metafizik auratik mevcudiyetin eğitimi için ise Ofer'ın sözünü ettiği gibi varlığın metafizik yönleri olmasına rağmen, teknik ve eğitim süreçlerine bakarak, bu mistik perdenin ötesini görebilir ve varlığın uygulanmasının somut yollarını bulabiliriz.¹¹ Chaikin'se mevcudiyetin bir tanımı olmadığı gibi bir formülü de olmadığını vurguluyor. Ona göre mevcudiyet, *ancak bütün hayata yayılmış bir hazırlık süreciyle geliştirilebilir*. Jane Goodall'sa, “Sahne Mevcudiyeti” isimli kitabında Goethe'nin şu sözlerini alıntılıyor; “*Aktörün her daim sahneyi mevcudiyetiyle doldurması gerektiğini unutmayın, peki aktör ne ile dolu olmalı?*” ve bu sorunun cevabını Goodall “Enerji” olarak vererek Barba'nın Tiyatro Antropolojisi Sözlüğü kitabındaki enerji bölümüne işaret ediyor.¹² Enerji Goodall'ın da Barba'nın da sözünü ettiği üzere teatral anlamı ve niteliği oldukça sık yanlış anlaşılan bir kelime. Barba bu sebeple enerjiyi tanımlamaya çalışırken, başka dillerdeki karşılığından ve bu karşılıkların etimolojik kökenlerinden yola çıkarak bir tanımlama yapıyor.

“Her tiyatro geleneğinin, oyuncunun seyirci karşısında gereğince oyunculuk edip edemediğini kendine özgü söyleme yolu vardır. Gereğince oyunculuk etmenin pek çok adı vardır. Batı'da en çok sözü edilen, enerjidir. Canlılık ya da en basitinden oyuncunun varlık göstermesidir. Doğunun tiyatro geleneklerinde göreceğimiz gibi başka kavramlar da kullanılır. Hindistan'da prana ya da shakti gibi, Japonya'da koshi, kil-hai ile yugen gibi, Balide chikara, taksu ve bayu gibi, Çin'de kung-fu gibi deyimler buluruz.”^{13*}

¹¹ Ofer, Ravid, **Presentness: Developing Presence Through Psychophysical Actor-Training**, York University, Toronto, Canada, 2014, Yayınlanmamış Doktora Tezi, s. 28

¹² Goodall, Jane, **Stage Presence**, Taylor & Francis e-Library, 2008, USA, s. 19

¹³ Barba, Eugenio & Savarase, Nicola, **Oyuncunun Gizli Sanatı Tiyatro Antropolojisi Sözlüğü**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2002, s.182-183

* Bu tez için çalışmaya ilk karar verdiğim dönem, Euginio Barba'nın bu kitabındaki enerji konusu üzerine çalışıyordum. Bu bölüm ile ilgili araştırma yaparken “enerji”yi ne kadar yanlış tanıdığımı fark ettim ve araştırmamı derinleştirdim. Hemen her kültürde farklı bir yansıması olan enerji kavramı aslında oyuncunun sahne üzerindeki mevcudiyetinin de kilit elementi gibi gelmeye başladığından konu üzerine

Dolayısıyla kullandığımız kelimeler farklı olsa da anlatılan şey aynıdır. Ancak, kelimenin zihnimizde yarattığı algı farklılığından ötürü anlatılan şey aynı dahi olsa anlaşılan şey farklıdır. Bu sebeptendir ki oyuncunun sahne üzerinde mevcudiyeti de tıpkı anlatılan ve anlaşılan arasındaki farklılık gibi ancak seyirci ile bütünleşik şekilde ele alınırsa kıymet taşır. Çünkü seyircinin algısı, asıl mevcudiyeti yaratacak etmendir. Bu bağlamda Erika Fisher Lichte sahne üzerindeki mevcudiyeti tanımlarken kullandığı ayrıştırmayı dikkate alabiliriz. Fisher-Lichte mevcudiyeti üçe ayırıyor; zayıf mevcudiyet, güçlü mevcudiyet ve radikal mevcudiyet. “Zayıf mevcudiyet kavramı, bir başkasının bakışından önce “burada olmak” olarak tanımlanır.”¹⁴ Yani seyirci ve oyuncunun aynı anda, aynı mekânda, herhangi bir başka etmen olmadan mevcut durumda bulunmasını zayıf mevcudiyet olarak tanımlıyor Fisher-Lichte. Bu mevcudiyet durumunda, izleyiciler ve oyuncular bedensel olarak bir aradadırlar. Fischer-Lichte’nin diğer tanımladığı mevcudiyet ise; güçlü mevcudiyet: “Oyuncunun alanı işgal etme, yönetme ve izleyicilerin bölünmemiş dikkatini çekme yeteneği.”¹⁵

“Seyirciler oyuncudan yayılan ve onları bir enerji kaynağı olarak algılayarak bunalmadan tüm düşüncelerini ona odaklamaya zorlayan belirli bir gücü hissederler. Seyirciler, oyuncunun alışılmadık derecede yoğun bir biçimde mevcut olduğunu hisseder ve bu da onlara kendilerini mevcutmuş gibi yoğun hissettirir. Onlara göre mevcudiyet, yoğun bir anda kalma deneyimi olarak ortaya çıkar.”¹⁶

Bu çalışmada ele aldığım oyuncunun sahnede mevcut hali, tam da Fischer-Lichte’nin burada sözünü ettiği güçlü mevcudiyet tanımını karşılıyor. Öyle ki oyuncunun bu anda kalabilme yeteneği, seyirciyi de anda tutarak mevcut kılıyor ve seyirciyle oyuncu arasında, metafizik bir kozmik bağ oluşarak mevcudiyet koşulunu sağlayabiliyor. Fischer-Lichte de bu büyüülü sanattan çeşitli örnekler vererek şu tanımlı ekliyor;

daha çok düşünüp okumaya başladım. Zeami’yle batılı teorisyenlerin mevcudiyet teorilerinin kesişim noktalarını da bu vesileyle fark ettim ve üzerine düşünmeye ve araştırmaya başladım. Bu sebeple de tez çalışmam süresince mevcudiyeti her yeniden tanımladığımda, Barba’nın kitabındaki enerji bölümünden sıklıkla alıntılar yapacak ve dönüp dönüp enerjinin tanımına tekrar bakacağım.

¹⁴ Giannachi, Gabriella, Kaye, Nick, and Shanks, Michael, **Art, Performance and The Persistence of Being**, Routledge Taylor & Francis Group, New York, 2012, s. 106

¹⁵ a.g.e., s. 108

¹⁶ a.g.e., s. 108-109

“Tüm bu incelemelerde, varlığın- kavramın güçlü anlamıyla- dramatik bir figürün temsiliyle ilgili bir ifade niteliği değil, beden belirliliği bir kullanımıyla ortaya çıkan performatif bir nitelik olduğu görülmektedir.”¹⁷

Bu performatif niteliğin sağlanabilmesi için de Goodall’ın tabiriyle, oyuncu performansının zaman ve mekân üzerinde hakimiyet kurabilecek nitelikte olması gerekmektedir. Ancak bu güce sahip oyuncu varoluşla işaretlenebilir.¹⁸ Oyuncunun bu tanımlanması zor becerisi kimi kaynaklarda karşımıza “aura” veya “auratik mevcudiyet” olarak da çıkmaktadır. Power, aurayı; “bedeni çevreleyen bir enerji alanı olarak anlaşılan ruhsal bir bileşen”¹⁹ olarak tanımlıyor. Bu ruhsal bileşen öyle ki ortaya çıktığı anda insanı etkisi altına alıp yalnızca oyuncunun değil seyircinin de o anda kalmasına olanak sağlayan bir etki yaratıyor. Thomas Richards, Grotowski’nin oyunculuk atölyesinde, Grotowski’nin tiyatrosunun baş aktörü Ryszard Cieslak’la ilk karşılaşmasını anlatırken aslında bir auranın da sınırlarını bizim için çizmiş oluyor;

“Sandalyemden neredeyse düşecektim; daha önce kimsenin varlığından böylesine etkilenmemiştim. “Tanrım! Bu bir dinazor, böyle insanların soyu tükendi. Kaplan gibi yürüyor.” Cieslak oturdu, yalnızca varlığıyla sınıfımızın yönetimini ve egemenliğini ele geçiriverdi. Kendimi onun karşısında uysal bir süt çocuğu, vahşi bir panterin yanı başında duran iyi eğitilmiş bir sirk hayvanı gibi hissediyordum. Cieslak yalnızca varlığıyla ve neredeyse tümüyle sessiz bir şekilde, oyunculuk hocamızı yetkisinden sıyrıp çıkardı. ... Küçük bir devrim yaşandı, büyülenmişim.”²⁰

“Büyülenmişim”, bu tabir, aslında hep karşımıza çıkan, oyuncunun sanatını, metafizik, dünyevilikten ve gerçeklikten uzak, özel bir yere konumlandıran bir söylem. Bu söylemin kullanılması haksız da değil tabi. Değil anda kalmanın, anı tanımlamanın bile neredeyse imkânsız olduğu bir dünyada, bu “büyülü” yeteneğe sahip oyuncu yalnızca kendisini değil seyircisini de anın büyüüne kapılmaya davet edebiliyor.

“Oyuncunun mevcudiyetini hisseden, daha doğrusu kendini onun mevcudiyetine – “sihirli bir akıntıya” – aniden kaptıran seyirci onun öngörülmez, anlaşılmaz, kendi gücünün ötesinde olduğunu ve kendini

¹⁷ a.g.e., s. 110

¹⁸ Goodall, Jane, **Stage Presence**, Taylor & Francis e-Library, 2008, USA, s. 15

¹⁹ Power, Cormac, **Presence in A Play**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, University of Glasgow, 2006, s.50

²⁰ Richards, Thomas, **Grotowski ile Fiziksel Eylemler Üzerine Çalışmak**, Norgunk Yayıncılık, İstanbul, 2005, s. 28

tamamen içine aldığını düşünür. Seyirci oyuncudan gelen ve tüm dikkatini zorla oyuncunun bedenine çeken gücü hisseder. Fakat o bu gücün baskısı altında ezilmez ve onu daha çok bir güç kaynağı olarak algılar. Seyircinin oyuncunun kendini alışılmışın dışında bir yoğunlukla mevcut hale getirdiğini hissetmiştir. Bu durum aynı şekilde seyircinin de kendisini oldukça yoğun bir şekilde mevcut hissetmesine yol açmıştır. Seyirci açısından mevcudiyet şimdi olanın yoğun bir şekilde deneyimlenmesi şeklinde meydana gelmiştir.”²¹

Fischer-Lichte mevcudiyeti tanımlarken üçüncül bir ayrıma gidiyor ve radikal mevcudiyet olarak bedenin mevcudiyetteki önemini ve ele alınışını yeniden inceliyor. Bu inceleme sırasında ağırlıklı olarak Grotowski’yi örnek gösteren Fischer-Lichte’nin asıl vurgusu oyuncunun sanatına ilişkindir. Grotowski’nin psikolojik gerçekçi oyunculuk sanatının, vurguyu oyuncunun rolünü çalıştığı olağanüstü bedenine yani dünyadaki varlığına dayandırıldığını ve semiyotik bedenin fenomenal bedenle birleşmesine izin verilmesinin istediğini not düşer.²² Burada sözü edilen beden, oyuncunun üzerine çalıştığı, rolünü inşa ettiği görünür bedenidir. Öyle ki oyuncu batılı hegemonyanın merkezileştirdiği beden-ruh dikotomisini yenmeli ve şimdiliğin görüntüsünü vücudunda yaratabilmelidir. Hermann’dan alıntılarla şöyle niteliyor Fischer-Lichte; *“teatral açıdan en önemli şey gerçek bedenin ve gerçek zamanın birlikte deneyimlenmesidir.”*²³ Dolayısıyla Fischer-Lichte’nin radikal mevcudiyet kavramının hayata geçmesi için Merleau-Ponty’nin beden ve algı felsefesini de kavramamız faydalı olacaktır. Çünkü Merleau-Ponty’nin felsefi düşüncesinin merkezinde “beden” vardır. Ve Merleau-Ponty’ye göre kişinin özne nesne ilişkisi aslında bedenle beraber bir var olma sorunsalına işaret eder ve *bedenimiz bizim için bir alet ya da araçtan çok daha fazlasıdır: dünyadaki ifademizdir, niyetlerimizin, yönelimlerimizin görünür şeklidir.*²⁴ Dolayısıyla bedenimiz yalnızca bir nesne olarak değil aynı zamanda bir özne olarak da değerlendirilmelidir. Yaşantının içinde deneyimlenenlerin tamamı aslında bedensel olarak var olmayı temelinde barındırır.

²¹ Fischer-Lichte, Erika, **Performatif Estetik**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2016, s. 165

²² Giannachi, Gabriella, Kaye, Nick, and Shanks, Michael, **Art, Performance and The Persistence of Being**, Routledge Taylor & Francis Group, New York, 2012, s. 112

²³ Fischer-Lichte, Erika, **Performatif Estetik**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2016, s. 57

²⁴ Merleau-Ponty, Maurice, **“Dünyamız Tamamlanmamış Bir Eser”**, Cogito Üç Aylık Düşünce Dergisi Sayı 88, Yapı Kredi Kültür Yayıncılık, İstanbul, 2017, s. 22.

Merleau-Ponty'nin deyimiyle *bu bedensellik bizi ortak bir yaşam dünyasına bağlar ve toplumsal hayatın temelinde de bedenler arası varoluşumuz yer alır.*²⁵

Bedenimizle var olduğumuz ve ortak yaşamın içinde varlık gösterdiğimiz, tanımlandığımız ve kimi zaman yargılandığımız bu yaşayış biçiminin içerisinde, varoluşumuzu bedenimizden ayırmak ve ayrı tanımlamak elbette ki mümkün değildir. Merleau-Ponty'nin yaptığı gibi dünya ile ilksel teması beden üzerinden betimlemeliyiz. Sadece kendimizi değil, uzamı yani üzerinde var olduğumuz dünyayı bir başka deyişle mekânı da tanımlayabilmek için bedenimize ihtiyacımız vardır. Ne bedenimizi dünyadan ayrı tanımlayabiliriz ne de dünyayı bedenimizden ayrı. Dolayısıyla uzamdaki varlığımız ancak bedensellikle ilişkilendirilebilir. Beden adeta algısal bir sentez gerçekleştirir ve dünyayı algılamanın ön koşuludur. Ve de yine beden, yalnızca kendimiz dışındaki dünyayı ve kişileri değil aynı zamanda *kendimizle olan ilişkimizin de dünya ile olan ilişkimizle dolayım lanarak gerçekleşebileceğini vurgular Merleau-Ponty.*²⁶

“Merleau-Ponty, evrensel olarak anlaşılabilir nesnel bir dünya deneyimi olmadığını ve içinde yaşanılan dünyadan ayrı bir öznellik olmadığını iddia eder. İnsan deneyimini tartışabilmek ve anlayabilmek için, onun fenomenal alan adını verdiği, içinde özne ve nesnenin bir araya gelerek oluşturdukları “kalınlığını” veya “katmanı” inceleyebileceğimiz belirsiz bir alana ihtiyacımız var. Bu kalınlığı Merleau-Ponty “et” veya “beden olarak adlandırıyor.”²⁷

Dolayısıyla beden, dış dünya ile iç dünyamız arasındaki bütünlüğü sağlayan bir algı mekân izmasının ana üreticidir ve hem dış dünyayı hem iç dünyayı var eder. Halaçoğlu'nun da alıntılardığı üzere beden *hem özne hem de nesnel deneyimlerin temeli olur.*²⁸ Daha önce de dile getirdiğimiz üzere bedenın mekânda olduğunu söylemek doğru olmaz, beden mekânın yani uzamın da kendisidir. Merleau-Ponty'ye

²⁵ Zafer Esenyele, Zeynep, “*Merleau-Ponty Vücudun Fenomenolojisiyle Zihin-Beden Düalizmi Aşılabilir mi?*”, Cogito Üç Aylık Düşünce Dergisi Sayı 88, Yapı Kredi Kültür Yayıncılık, İstanbul, 2017, s. 106

²⁶ Gökyaran, Erdem, “*Başkası ve Aşkınlık*” *Dünyanın Teni Merleau-Ponty Felsefesi Üzerine İncelemeler Hazırlayan: Zeynep Direk*, Metis Yayınları, İstanbul, 2003, s. 78

²⁷ Ofer, Ravid, *Presentness: Developing Presence Through Psychophysical Actor-Training*, York University, Toronto, Canada, 2014, Yayınlanmamış Doktora Tezi, s. 34

²⁸ Carman, Taylor, “*Foreword*”, *Phenomenology of Perception*, Routledge, New York, 2012, s. Vii-xvii, alıntılardan, Halaçoğlu, Burcu, “*Çağdaş Oyunculuk Eğitiminde “Mevcudiyet” Kavramı ve Bir Uygulamaya*”, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, 2019, s. 24

göre kişi uzamın kendisi olduğu kadar, orada yapılacak bir şey olduğu için o uzamdadır ki bunu da şu cümleyle özetler “*var olmak demek ‘yönlendi’ bir şeye doğru olmak demektir.*”²⁹ Böylece uzam, yalnızca bir mekân olmakla kalmaz, ilişki kuran, canlı, nefes alan bir nesneye dönüşerek, kendimizle ve başkasıyla aramızdaki ilişkinin odağında kalır.

Oyuncunun sahne üzerinde anda kalmasını tanımlamaya çalışırken öncelikli olarak mekânda olmasını, burada nasıl olabileceğini ve bunun fenomenolojik açılımlarını tanımlamaya çalıştık. Bir beden olarak uzamın kendisi olan ve mekânı da kendi üzerinde yaratan oyuncu kişisi yalnızca burada değil aynı zamanda şimdide de olmak durumundadır. Dolayısıyla, yalnızca uzamı değil zamanı da incelememiz önemlidir. Merleau-Ponty ile devam edecek olursak, *tüm zamanları kapsayan ve hepsinin ötesinde bir zamandan bahsedebileceğimiz üzere nesnel olan tek bir tane zaman yoktur.*³⁰ Merleau-Ponty’nin de üzerinde durduğu gibi şu an sonsuzdur; çünkü zaman yaratımının eylemi olan mevcudiyetin ‘ebedi şimdiki zamanı’, *sürekli olarak kendini aşan ve bu yüzden asla kendine yetişemeyen, çünkü asla kendisiyle uzlaşamayacak ve böylece zamandan önceki bir zamanı temsil edecek bir akışın içerisinde*³¹ sonsuzluğun kendisidir. Heidegger’e göre *zamansal ifade yalnızca zaman içinde var olan olarak değil, bununla birlikte zaman-dışı ve zaman-üstü olanın da varlığı bakımından zamansallık içermektedir. Bu sebeple de varlık sadece zaman bakımından kavranılabilir.*³² Dolayısıyla oyuncu yalnızca zaman içinde değil, zamanın öncesinde ve sonrasında da var olabilen bir kişi olmalıdır. Şimdide kalmayı sağlayabilmek için bir geçmiş uzam ve gelecek uzam arasında sürekli ve kesintisiz bağ kurabilen bir oyuncu auralı, o şeye sahip ve karizmatik olarak anılabilir. Zamanın dışında ve üstünde bir zamansallık bu çok zamanlılığı ve bir anlamda hiç zamanlılığı gerektirir.

Bachelard’dan söylediği üzere mekânın peteklerine sıkışan zamanda ve bedenin kendisi olan mekânda ve mekânın kendisi olan bedende kalabilen, bir geçmiş

²⁹ Merleau-Ponty, *Algının Fenomenolojisi*,

³⁰ Halaçoğlu, Burcu, “*Çağdaş Oyunculuk Eğitiminde “Mevcudiyet” Kavramı ve Bir Uygulama*”, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, 2019, s. 26

³¹ Macann, Christopher, *Four Phenomenological Philosophers Husser, Heidegger, Sartre, Merleau-Ponty*, Routledge, London, New York, 2005, s. 197

³² Heidegger, Martin, *Varlık ve Zaman*, Alfa Yayınları, İstanbul, 2018, s. 43

zamanın temsili için, şimdinin tekinsiz bilinmezliğinde yol alabilen kişi, seyircinin de şimdide kalabilmesini ve anlatılan hikâyenin o yüksek eşiğinden atlayarak zamanın teninden sıyrılabilmesini sağlar ve ancak bu şekilde seyirci ve oyuncu aynı düzlemde buluşur ve aynı hikâyenin içinde yeniden bir başka gerçeklikte var olurlar. Bu anlamda, neredeyse imkânsız olan şimdiki zamana değebilen oyuncu sahnede mevcut olur, varlık gösterir ve anlatılan hikâyeyi gerçek ve seyredilebilir kılar.

Bu noktada, geriye dönüp şu ana kadar ele aldığımız fenomenolojinin temel anlamına göz atmanın faydalı olacağını düşünüyorum. Öyle ki fenomen ifadesi Heidegger'in aktardığı üzere, Yunanca'daki *phainomenon* ifadesi “kendini gösteren” anlamına gelen *phainesthai* fiilinden türemiştir. Dolayısıyla *phainomenon*: kendini gösteren, görünür olan, apaçık olan demektir.³³ Bu bağlamda bedenselleşmeyi tanımlarken de yine fenomenolojiye ihtiyaç duyarız. Çünkü Ofer'ın dile getirdiği üzere fenomenoloji yalnızca teorilerin bir karışımı değil, aynı zamanda bir “görme” tarzıdır da. Ofer Merleau-Ponty'nin felsefesini temel alarak şöyle bir açıklamada bulunuyor:

“Merleau-Ponty'nin fenomenolojisi, içsel/öznel deneyimin ve dış/nesnel deneyimin aynı yaşanmış deneyim sürecinin bir parçası olduğunu savunarak, algıyı görüldüğü şekliyle deneyimi araştırır. Fenomenoloji, kartezyen paradigmalardan kaçarak ve bedeni/benliği, hala öznellik ve failliğe sahipken uzay ve zaman alemlerine ait olarak konumlandırarak, somutlaşmış deneyimi gözlemlemek için uygun metodolojik araçlar sağlar. Böylece, bireysel deneyim, uzam-zamansal tezahürü ve başkalarının hem etkileme hem de etkileme şekli, beden/benliğin çevresiyle iç içe geçmesinin bir parçası olarak analiz edilebilir.”³⁴

Sözünü ettiğimiz kendini kendinde gösterebilen varlık, sosyolojik ve psikolojik bir varlık da olduğundan, bu oyunculuk temellendirmesinin bir nörofizyolojik açıdan da yeniden tartışılmasına ihtiyaç olduğu bakidir. Çünkü Blair'in sözünü ettiği üzere “*beden ve bilinç -veya beden, zihin ve hisler- tekil bir şeydir: bilinci içeren her şey fiziksel varlığımızdan türer. İnsan olmanın ne anlama geldiğine dair temel bir gerçek ise beden olmadan bilincin olmadığıdır. Bu aynı zamanda oyunculuk için temel bir gerçektir: Beden ve ondan doğan bilinç, oyuncunun çalışmasının temel*

³³ Heidegger, Martin, *Varlık ve Zaman*, Alfa Yayınları, İstanbul, 2018, s. 56

³⁴ Ofer, Ravid, “*Presentness: Developing Presence Through Psychophysical Actor-Training*”, York University, Toronto, Canada, 2014, Yayınlanmamış Doktora Tezi, s. 33

malzemeleridir.”³⁵ Dolayısıyla bedenselleşme, ancak zihnin ve duyguların da katkısıyla gerçekleşebilir. Bu da bizi bilişsel nörobilimin alanına dahil olmaya iter. Çünkü Ofer’ın aktardığı üzere *bilişsel sinirbilim, mevcut olma durumuna karşılık gelen ve onu açıklayan nöro-bilişsel süreçler için modeller sağlayarak fenomenolojiyi tamamlar*.³⁶ Bedenselleşme tanımlamasını States çok doğru bulmuyor ve bunu desteklemek için filozof Maxine Sheets-Johnstone’dan alıntılarla bedenselleşme yani *embodied* yerine, *beden-zihin* yani *mind-full body* terimini kullanmayı öneriyor ve ekliyor *zihin bedendir, zihnin bedeni ve bunların bütünleşmesi, canlı olmakla ilişkilendirdiğimiz tüm süreçlerin merkezinde yer alır*.³⁷ Bilişsel sinirbilim, Blair’in de tanımladığı üzere, duygusal ve entelektüel yaşamın nasıl büyüdüğünü biyolojimizden yola çıkarak daha kesin olarak keşfeden bir alandır.³⁸ Böylece oyuncunun sahnede canlandırdığı rol kişisini zihninde yaratıp bedeni ile üretimi sürecini takip eder. Zihnin nasıl çalıştığına dair oyunculuk hedefli bir bilginin de oyuncunun prova ve performansta kullanması için daha somut bir kelime dağarcığı ve araçlar seti sağlayacağını ekliyor Blair.³⁹

Dolayısıyla sahnede oyuncu mevcudiyetini araştırırken, ihtiyacımız olan tüm araştırmaların kaynağını oyuncu bedenine yönlendirdiğimizde gerek fiziksel gerekse bilişsel olarak ulaşacağımız sonuçlar faydalı olacaktır. Dinamik bir sistemler bütünü olan oyuncu, Blair’in aktardığı üzere bir karaktere sahip değildir, kendi kişisel karakteri aracılığı ile çizilmiş hikâyeyi tecrübe eder.⁴⁰ Bu tecrübeyi de oyuncu bedeniyle sağlayacaktır. Zahavi ve Gallagher’in aktardığı üzere *“beden bir deneyim nesnesi değildir. Daha ziyade beden bir deneyim prensibidir. Görmemize,*

³⁵ Blair, Rhonda, *“The Actor, Image and Action, acting and Cognitive Neuroscience”*, Routledge, New York, 2008, s. 2-3

³⁶ Ofer, Ravid, *“Presentness: Developing Presence Through Psychophysical Actor-Training”*, York University, Toronto, Canada, 2014, Yayınlanmamış Doktora Tezi, s. 36

³⁷ Lutterbia, John, *Toward a General Theory of Acting Cognitive Science and Performance*, Palgrave Macmillan, USA, 2011, s. 24

³⁸ Blair, Rhonda, *“The Actor, Image and Action, acting and Cognitive Neuroscience”*, Routledge, New York, 2008, s. 4

³⁹ a.g.e., s. 4

⁴⁰ a.g.e., s. 82, akt. Halaçoğlu, Burcu, *“Çağdaş Oyunculuk Eğitiminde “Mevcudiyet” Kavramı ve Bir Uygulama”*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, 2019, s. 30

dokunmamıza, koklamamıza vs. izin veren şeydir. Kendini de keşfedebilir. Kendini (veya bir başkasının bedenini) keşif nesnesi olarak alabilir."⁴¹

Oyuncunun mevcudiyetinin gücünü yine oyuncunun enerjisi belirler. Ancak Barba'nın da söylediği üzere enerji kelimesini kullanmak çetrefillidir. Çünkü enerji denildiğinde kişinin zihninde pek çok anlam belirir. Etimolojik olarak enerji kavramı Barba'nın aktardığı üzere *energeia* yani 'güç', 'işlerlik', *ergon* yani 'iş yapar'dan gelmektedir.⁴²

"Oyuncunun gündelikdışı tekniği olan sahnesel varlığı, temel duruşlar ile dengenin değiştirilmesinden, beden hareketliliğini genleştiren karşıt gerilimlerin oyunundan kaynaklanır. Beden, sahnesel yapıntı için yeni baştan kurulur. Bu 'sanatsal beden' – ve elbette 'doğal olmayan beden' – ne erkek ne dişidir. Anlatım öncesi düzeyde cinsiyetin pek önemi yoktur. Tipik erkek enerjisi ile tipik dişi enerjisi yoktur. Yalnızca belli bir bireye özgü olan enerji vardır. Oyuncunun görevi, kendi özgün eğilimlerini keşfetmek ve gizilgücünü, biricikliğini korumaktır."⁴³

Oyuncu sahnede mevcut halde kalabilmek için doğru enerji kullanımını da bulmalıdır. Barba'nın gündelik dışı beden tekniği adı verdiği yöntemle, gündelik hayatta kullanılan bedenin güçlendirilmesiyle oluşturulmuş ve bir takım gevşeme ve gerilme tekniklerini içinde barındıran bu sayede de enerjinin açığa çıkmasını sağlamak mümkündür. Gündelik dışı beden tekniklerinin kullanım amacını Barba şu şekilde açıklıyor;

"Bedenimizi gündelik yaşamdaki kullanışımız, gösterimdeki kullanışımızdan özde farklıdır. Gündelik tekniklerimizde bilinç yoktur. Kıpırdarız, otururuz, bir şeyler taşırız, öperiz, bir fikre katılıp katılmadığımızı bildiririz ve bunların hepsini 'doğal' olduğuna inandığımız, kendiliğinden ama aslında kültürel olarak belirlenmiş hareketlerle yaparız. Değişik kültürler değişik beden tekniklerini belirlerler ... Oyuncunun sahne yaşamı ya da bios'unu yöneten ilkeleri bulmada ilk adım, bedenin gündelik teknikleri karşısındaki gündelik-dışı olanları kavramaktır. Gündelik beden tekniklerinin amacı, iletişimdir. ... Öte yandan gündelik-dışı tekniklerin amacı, tam tersine, bilgi vermektir, bedeni bilgiye yönelik biçimlendirmektir."⁴⁴

⁴¹ Gallagher, Shaun ve Zahavi, Dan, *"Fenomenolojik Zihin: Zihin Felsefesine ve Bilişsel Bilime Giriş"*, Routledge, USA, 2008, s. 135

⁴² Barba, Eugenio & Savarase, Nicola, *Oyuncunun Gizli Sanatı Tiyatro Antropolojisi Sözlüğü*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2002, s. 171

⁴³ a.g.e., s. 171

⁴⁴ a.g.e., s. 14-15

Dolayısıyla Barba'ya göre oyuncu kendi içinde bir gerilim mekanizması oluşturarak doğal ve gündelik olanın dışında bir beden ve denge tekniği kullandığında sahne varlığının enerjisini güçlü hale getirebilir. Barba'nın bu gözlemi çalışmasında da dile getirdiği üzere daha çok doğu tiyatrolarındaki düalistik enerji kavramlarının kendi içerisinde oluşturduğu denge ile şekillenmiştir. Oyuncunun bedensel tekniğini doğru şekilde kullanarak ürettiği enerji, böylelikle sahne üzerindeki mevcudiyeti oluşturmaya da katkı sağlar.

Enerji söz konusu olduğunda batılı oyuncuların genel olarak düştüğü hata, çoğunlukla büyük bir canlılıkla uzam içinde hareket etmeye başlamalarıdır.⁴⁵ Oysa sonraki bölümlerde Zeami'nin çalışmalarında da ele alacağımız üzere durağanlığın içindeki enerji doğulu oyuncular için çok kıymetlidir ve gündelik dışı beden tekniğinin kastettiği tam da bu bedenden çıkan enerjidir. Doğulu oyuncunun daha az hareket ederek daha fazla yorulabileceğinden bahseden Barba onların yorulma nedenlerinin *karşıtlıkların oyunundan* kaynaklandığını⁴⁶ ekler. *“Karşıtlıkların dansı, beden ile birlikte dans etmeden önce bedenin içinde dans eder.”*⁴⁷ Dolayısıyla oyuncunun içinde tuttuğu enerji dışına yansıttığı enerjiden daha büyüktür. Bu da sahnedeki varlığının güçlenmesine yardımcı olur.

Sahnede anda kalmak meselesini incelemeye çalışırken, çoğunlukla beden ve bedenin algılama prensipleri üzerinden fenomenolojiyi tartışıp, tanımları bu bağlamlar üzerinden yaratmaya çalıştım. Oyuncunun bedeni, elbette ki dünyadaki hayatı deneyimleyen insanın bedeninden çoğunlukla daha karmaşık ve dolambaçlı anlamlara sahip. Bu sebeple de oyuncunun bedenini zaman ve uzam unsurlarıyla ilişkisi açısından incelemeyi yararlı buldum. Tıpkı Ofer'ın belirttiği gibi uzam ve zaman ile oyuncunun bedenini incelemek, *oyuncunun bireysel kimliğini ve benliğini silmeden bedenin çevresiyle ve çevresinin içinde gözlemlenmesini sağlar. Aynı zamanda nesnelerin bedenlerle olan ilişkilerinin, yaşanmış bir mekânda etkileşim halindeyken gözlemlenmesini sağlar.*⁴⁸

⁴⁵ a.g.e., s. 19

⁴⁶ a.g.e., s. 19

⁴⁷ a.g.e., s. 19

⁴⁸ Ofer, Ravid, *“Presentness: Developing Presence Through Psychophysical Actor-Training”*, York University, Toronto, Canada, 2014, Yayınlanmamış Doktora Tezi, s. 34

1.2. Zen Budizm’de Mevcudiyet

1.1.1. Zen Budizmin Kaynakları

*“Kendiniz kendinize ışık olun,
dışınızda olan, dışınızdan gelebilecek
hiç bir şeyden destek, dayanak aramayın,
kendinize yalnız gerçeği ışık yapın.”*
Sidharta Gautama Buddha

Zen Budizm kökleri çok eskilere dayanan, kadim bir felsefi gelenektir. Bu gelenek batılı kültürlerin penceresinden bakıldığında dini bir nitelik taşısa da bildiğimiz anlamdaki ‘din’ özelliklerinden oldukça farklıdır. Zen Budizm Zeami’nin öğretilerini kavramak için önemlidir çünkü bu öğretiler temelini Zen felsefesinden almaktadırlar. Zen Budizmin batılı kültürlerle tanışmasına öncülük eden Daisetsu Teitaro Suzuki, bu felsefi yaklaşımı şu cümlelerle özetliyor;

‘Zen, insanın kendi iç varlığını, iç yapısının derinliğini görebilme sanatıdır; bağımlılıktan özgürlüğe götüren yoldur. Bize doğrudan yaşam çeşmesinden içme olanağı verir, böylece biz insanların ölümlü yaratıklar olarak hemen hemen kesintisiz, sürekli acı çekmemize neden olan boyunduruklardan bizi kurtarır. Hepimizin içinde yeterli oranda ve doğal olarak var olup da normal koşullar altında etkin olabilmek için uygun bir yol bulamadığından sıkışıp kalmış, yamulmuş olan enerjinin açığa çıkmasını sağladığı söylenebilir.’⁴⁹

Zen sözcük olarak Japonca’dır. Ancak kelimenin tarihi çok eskilere dayanır. Güngören’in aktardığı üzere Sanskrit (dhayana) ve Çince (chan’na) sözcüklerinden türetilmiştir.⁵⁰ Bunların yanı sıra Watts, Zen Budizmin tarihsel yolculuğunu şu şekilde aktarıyor;

“Tarih perspektifinden bakılınca Hint’ten ziyade Çinli olmasına rağmen Zen, Hint ve Çin kültürlerinin köklü geleneklerinin hayata geçirilmesi olarak görülebilir. On ikinci yüzyıldan

⁴⁹ Suzuki, Daisetsu Teitaro, *Zen Budizm, D.T. Suzuki’den Seçme Yazılar*, Yol Yayınları, İstanbul, 1997, s. 35

⁵⁰ Güngören, İlhami, *Zen Budizm Bir Yaşama Sanatı*, Yol Yayınları, İstanbul, 2016, s. 24

itibaren Japon kültürüne kök salmış ve en yaratıcı şeklini burada kazanmıştır.”⁵¹

Dolayısıyla Watts’ın üzerinde durduğu tarihsel bağlamı takip ederek, önce Hindistan felsefesini ve Budizmi sonrasında da Çin felsefesini ve Taocu yolu ele almamız Zen Budizm’i kavramamızda yararlı olacaktır.

1.1.2. Budizm

Uzak Doğu coğrafyasının belki de temelleri en eski zamanlara dayanan felsefesine Hindistan sahiptir. Hirianna’nın araştırmasına göre, Hindistan felsefesi bizi Ariler tarafından yaklaşık İsa’dan önceki ikinci bin yılın ortalarında yerleştikleri yeni evlerinde bestelenen *Rig-Veda ilahilerinde açık bir şekilde takip edebildiğimiz* noktaya kadar götürür.⁵² İçerisinde bulunan binlerce mit ve simgeyle Yunan mitolojisini ve Yunan felsefesini de andıran Hint felsefesi oldukça kabarık bir külliyata sahiptir. Zimmer, Hint masallarının ve mitlerinin doğrudan doğruya sezgiye ve hayal gücüne hitap ettiğini ve varoluşa getirilen bir yorum olarak herkes için ulaşılabilir nitelikte ve Yunan edebiyatındaki Homeros’un tanrıları ve mitlerinden, Aiskhylos, Sophokles ve Europides’in Atina trajedilerinden daha arkaik olduğunu dile getirir.⁵³

Budizm felsefesini kavrayabilmemiz için, araştırmanın bu kısmında Hindistan felsefesinin önemli tarihi parçalarına değineceğiz. Böylelikle Budizm’in yapısını oluşturan kökleri kavramak kolaylaşacaktır. Öncelikle, ele aldığımız kavramların toplumsal boyuttaki etimolojik yapılarını incelemenin yolumuza ışık tutacağına inanıyorum. Örneğin batı felsefesini tanımlayan “Philosophy”, kelime karşılığı olarak Hindistan dilinde “hikmet sevgisi” anlamını barındırır. Ve bizim anladığımız anlamdaki felsefeyi tanımlamak için ise bir başka kelime; “Darshana” yani “görüş teorii” tanımlaması kullanılmaktadır.⁵⁴ Aslında bu kelime kökünden de yola çıkarak, Hintli bir bilge için felsefi anlamda değerli olan şeyin özü görmek olduğu sonucuna

⁵¹ Watts, Alan W., *Zen Yolu Zen Budizm’in İlkeleri*, Şule Yayınları, 1998, İstanbul, s. 19-20

⁵² Hirianna, Mysore, *Hint Felsefesi Tarihi*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2011, s. 1

⁵³ Zimmer, Heinrich, *Hint Sanatı ve Uygarlığında Mitler ve Simgeler*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2004, s. 51-52

⁵⁴ Bulgen, Mehmet & Taşpınar, İsmail, *Tarihten Günümüze Tartışmalı İnanç Meseleleri 2*, Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Vakfı Yayınları, İstanbul, 2015, s. 226-227

varabiliriz. Bununla birlikte ancak görüşün teorisi doğru çizilebilirse ve insanının iç gözü açılabilirse özgürlüğe, bütünlüğe, gerçekliğe varabileceğine dair bir yorum getirebiliriz. Hint felsefesinin batı felsefesinden farklı olması da aslında bunun bir sonucudur, çünkü Hintli bir bilgenin felsefeden anladığı batılı bilgeninkinden farklıdır.

Hindistan felsefesini iki döneme ayırmak faydalı olacaktır; bilinen ilk felsefi ve dini metinler olarak karşımıza çıkan “Vedalar” dönemi ve hemen ardından Sanskrit olarak literatürde yer alan dönem. Burada başlangıçta yaptığım gözlemi biraz açarak Hindistan coğrafyasında felsefenin nasıl bir mana teşkil ettiğini anlamlandırmaya çalışacağım. Hiriyanna’nın da üzerinde durduğu gibi felsefe ve din, gerçekten de her yerde bir olarak başladılar; çünkü amaçları son tahlilde aynıydı. Bu amaç da varlığın merkezi anlamına yönelik bir araştırmaydı.⁵⁵

“... Ancak, din ve felsefenin Hindistan’da bir olduğu ifadesinin, görünüşte bütün doktrinlere uygulanabilir olduğu düşünülür. Bu yüzden, söz konusu edilen gözlemin kelimenin hangi anlamında doğru olduğunu anlamak gerekir. Hangisi olursa olsun bir din esas olarak, saf inanca ya da dış gözlemlere dayanmaksızın bir ideale ulaşmadır. Onun ayırt edici özelliği, ötedeki doğru bir yaşam için hizmet etmesidir ve yalnızca bu anlamdadır ki, biz Hindistan’da din ve felsefenin bir olduğundan söz ediyoruz.”⁵⁶

Söz konusu mesele ile Zen Budizm’e varana kadar sıklıkla karşılaşacağız, bu sebeple Hiriyanna’nın bu açıklaması yolumuza ışık tutması adına oldukça önemli. Her ne kadar bir düşünce tarzından çok yaşam tarzına dönüşen bu felsefi birikimin büyükçe bir kısmı bu çalışma için önem arz etse de 30 yüzyılı aşan tarihiyle kadim Hindistan felsefesinin tamamını burada ele almamız elbette ki mümkün değil.

Guenon, çalışmasında sıklıkla din ve felsefenin yalnızca batıya özel olması itibarıyla Avrupa’ya özgü bir yapı olduğunu ve bu niteliklerle doğu kültürlerindeki düşünce yapılarını nitelemenin doğru olmadığını dile getirir. Bu anlamda Guenon’un parmak bastığı üzere “düşünce, evrensel bir yapıya oturtulamaz ve bu şekilde nitelenemez.”⁵⁷ Öyle ki doğu ve uzakdoğu felsefeleri detaylı olarak incelendiğinde bu saptamanın ne kadar yerinde olduğu da net bir şekilde ortaya çıkmaktadır. Bu

⁵⁵ Hiriyanna, Mysore, *Hint Felsefesi Tarihi*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2011, s. 4

⁵⁶ a.g.e., s. 5

⁵⁷ Guenon, Rene, *İnsan ve Halleri Vedanta’da Kamil İnsan*, Nefes Yayınları, İstanbul, 2016, s. 13-14

çalışmada da uzak doğunun metafizik ve kozmolojik kavrayışlarının temel yapısını ortaya koymaya çalışacağım. Böylece uzak doğu ve batı düşüncelerinde varlığı harmanlarken, bu çalışmanın asıl odağı olan Zeami'nin öğretilerinde sahnede varlık gösterebilen oyuncunun çalışma disiplininin felsefesini daha net kavrayabileceğiz.

Hindistan felsefesi Budizm ile tanışmadan önce iki ayrı felsefi düşünce yapısı ile harmanlanmıştır; Vedalar ve Upanişadlar. Bu yapılar daha önce de sözünü ettiğimiz üzere hem felsefi hem de dini bir nitelik taşımaktadırlar. Vedalar, bütünü incelediğimizde felsefi düşüncenin mitleriyle bir karşıt değerler ilişkisi içindedir. Batılı anlamdaki Tanrı düşüncesiyle Vedalar'ın temelini oluşturan kutsal bilgi ya da hikmet fikri birbiriyle taban tabana zıttır. Öyle ki Vedalar bu dünyadaki insanı acıdan kurtarmaya ve hikmete erdirmeye çabalarlarken, batılı Tanrı düşüncesi insanı ölümden sonraki dünya için bu dünyayı feda etmeye yönlendirir. Batılı Tanrı yaşayan insana değmezken, Vedalar'da kişi Tanrıyla bir olur.

“Batılıları yönlendiren, daha doğrusu yoldan çıkaran düşünce tanrıların (ya da deyim yerindeyse mutlak olanın) ölümlülerle bir tür saklambaç oynamasıdır. Bir yandan içinde yaşadığımız deneysel dünyanın aldattıcı bir dekora ya da sürekli bir rüyaya indirgenmesi fikri ağır basar.”⁵⁸

4 büyük Veda erken dönem Hindistan felsefesinin temelini oluşturmaktadır; Rig-Veda (İlahi bilgisi), Sama-Veda (Melodi Bilgisi), Yacur-Veda (Kurban Bilgisi), Atharva-Veda (Sihir Bilgisi).⁵⁹ Collinson ve Wilkonson'ın aktardığı üzere “Veda” sözcüğü” vid: bilgi: vedalar ise, “Kutsal bilgi” ya da “hikmet” tir.⁶⁰ Bu bağlamda Latince video kelimesinin de videre, vis- görmek fiilinden türeyerek ‘görüyorum’ anlamını kazandığını düşünürsek, görme eyleminin de kutsal bilgiye ulaşmada bir basamak olarak değerlendirilebileceğini not düşebiliriz. Ancak gerçeği gören kimse bilgiye ulaşabileceğinden birbirine çok uzak bu iki kültürün daha Vedalar döneminden itibaren birbirine benzeşerek bağdaştığını söylemek mümkündür.

⁵⁸ Droit, Roger-Pol, *Başka Diyarların Felsefeleri Hint, Çin ve Tibet Düşünceleri*, Say Yayınları, İstanbul, 2014, s. 37

⁵⁹ İplikçi, Alper, *Felsefi Düşüncenin İlk Metinleri: Upanişadlar*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi, 2015, s. 14

⁶⁰ Collinson, Diane & Wilkinson, Robert, *Otuz Beş Doğu Filozofu*, Ayraç Yayınları, Ankara 2000, s. 71

Eliade tüm Hint felsefelerinin ve meditasyon tekniklerinin amacının acıdan kurtulmak olduğunu ve insanın selametine hizmet etmeyen hiçbir ilmin değeri olmadığını dile getiriyor. Bu bağlamda hikmet ve bilginin kaynağı olan Vedalar da yalnızca insanın acıdan kurtulması için oluşturulmuştur.

“‘Selamet’ insanlık halinin aşılmasını gerektirir. Hint literatüründe insanlık halini ifade etmek için bağlanma, zincirlenme, tutsaklık veya unutma, sarhoşluk, uyku, bilgisizlik imgeleri aynı anlamda kullanılır ve insanlık halinin yok oluşunu (başka bir deyişle aşılmasını), özgürlüğü, kurtuluşu (mokşa, mukti, Nirvana vb) ifade etmek için ise tam tersine bağlardan kurtulma ve perdenin yırtılması (veya gözleri örten bir bağın çözülmesi) veya uyanma, hatırlama vb. imgelere başvurulur.”⁶¹

Dolayısıyla insan, acıdan kurtulmak için bilmeli ve böylece gözlerinin bağlarından kurtulmalıdır. Bu anlamda Vedalar, mitolojik yapısıyla bir yol gösterici, aydınlatıcı hikmet kaynağıdır. Dindar bir Hindu için Vedalar vahiy niteliği taşır ve asla beşerî bir yazı değildir. Çünkü onlar insanlar tarafından kaleme alınmamıştır.

“Vedalar’ın kutsal sözlerini meydana getiren eski ozanlarda da olağanüstü görü yetisi (vision) olduğu söylenir. Veda ozanları kimselerin görmediği Veda Tanrılarını görürler ve onlardan aldıkları esinlerle kutsal kitapları, Vedalar’ı yazarlardı.”⁶²

Ruben’in sözleri de dikkate alındığında bir Hindu için Vedalar tanrının yasası ve tartışılmaz gerçeklerdir. Tıpkı tek tanrılı dinlerdeki peygamberler gibi Vedalar’ın ozanları da görü sahibi özel kişilerdir. Tanrıları görür ve onların kelimelerini aktarırlar. Störig, Vedaların her birini kendi içinde dörde ayırabileceğimizi söylüyor: Mantralar (İlahiler ve Dualar), Brahmanalar (Yakariş, büyü ve kurban sözlerinin yerinde kullanılışını gösteren bilgiler), Aranyakalar (Orman metinleri, ormana çekilenlere öğütler), Upanişadlar (Gizli öğretiler).⁶³ Bizim bu çalışmada en çok ele alacağımız ise felsefi anlamdaki ilk metinler olarak kabul edilen Upanişadlar olacaktır.

“Felsefi düşüncenin ilk kıvılcımları burada şu soruyla çıkmıştır: Bu tanrı bolluğunun ötesinde son bir gerçek, bir varoluş nedeni gizli olamaz mı? Sakın bütün varlıklar tek bir kaynaktan çıkmış olmasın?”

⁶¹ Eliade, Mircea, *Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi Cilt 2 Gotama Budha’dan Hristiyanlığın Doğuşuna*, Kabcacı Yayınevi, İstanbul, 2003, s. 60

⁶² Ruben, Walter, *Eski Metinlere Göre Budizm*, Okyanus Yayınları, İstanbul, 2000, s. 108

⁶³ Störig, H. J., *İlkçağ Felsefesi Hint Çin Yunan*, Yol Yayınları, İstanbul, 2000, s. 39

Sonrasında Hint felsefesinin üzerinde çok durduğu birlik düşüncesinin ilk tohumlarının daha bu dönemde atıldığı görülmektedir.”⁶⁴

Upanişadlar kelime anlamı olarak “upa” ve “ni” öneklerine “sad” eylemi eklenerek oluşturulmuştur ve “*Bir kimsenin yakınına veya dizinin dibine oturmak*” anlamını taşımaktadırlar.⁶⁵ Bu anlamından yola çıkarsak Upanişadlar’ın gizli öğretiler olduğu sonucuna varabiliriz. Pek çok öğretinin birleşimi olan bu felsefi yapı için Schopenhauer’in övgüsü oldukça yerindedir;

“Bu dünyada olabilecek en verimli ve yüceltici okuma budur. Yaşamımın avunç (teselli) kaynağı bu olmuştur, ölümümün de avunç kaynağı bu olacaktır.”⁶⁶

Tüm varoluşun bir acı çekme bütünü olarak değerlendirildiği Hint düşüncesinin en ağır, en karamsar parçası olan Upanişadlar’da *evrenin, dünyanın oluşumu, yapısı üzerinde durulmuş ve açıklanabilen her konunun felsefi temelini oluşturarak, tıpkı Yunan mitolojileri gibi anlamlı bir bütünlük haline gelmesi* sağlanmıştır.⁶⁷

Yaradılışın ve yaşamın anlamını bulmaya çalışan Upanişadlar ruhun kurtuluşuna yardım edecek metinler olarak tasarlanmıştır. Eliade, Upanişadlar’a göre evrenin -nesnel veya öznel- enerji kütlesi içinde bir ego sezgisinin ilk kez ortaya çıkmasıyla birlikte doğanın ilk aşamasının, Ahamkara⁶⁸’nın geçirdiği dönüşümden başka bir şey olmadığını söyler.

⁶⁴ a.g.e. s. 41

⁶⁵ çev. Kaya, Korhan, **Upanishadlar**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2014, s. x

⁶⁶ Schopenhauer, Arthur, **Werke (Yapıtlar)**, 6. cilt, Paralipomena, Leipzig, 1891, s. 417, akt. Störig, H.J., **İlkçağ Felsefesi Hint Çin Yunan**, Yol Yayınları, İstanbul, 2000, s. 46

⁶⁷ Ruben’in aktarımına göre ilkel kavimlerden Santal’ların kozmogonisinde yeri, bir kaplumbağanın sırtında taşıdığı tasvir edilmektedir. Bununla birlikte Upanişadlar’daki aktarıma göre dünya yüzeyi düz olan bir dairedir. Düz olan dünyanın yüzeyi deniz üzerine oturtulmuştur ve dünyayı deniz üzerinde tutan şey çok büyük bir yılan veya kaplumbağadır. Daha sonra ise bu kaplumbağa veya yılanın neyin üzerinde durduklarının yanıtı gelmiştir ve böylece alegorik yorumlarla evreni ve dünyayı açıklamaya çalışmışlardır. Detaylı bilgi için bkzn. Ruben, Walter, **Eski Metinlere Göre Budizm**, Okyanus Yayınları, İstanbul, 2000, s. 114-115

⁶⁸ Eliade Ahamkara’yı “henüz kişisel deneyimi olmayan, ama bir ego olduğunun belli belirsiz bilincinde, anlayış yetisine sahip, birlikçi bir kütle olarak tanımlıyor. Kelimenin etimolojik yapısına bakacak olursak; ‘aham’ ben, ‘kara’ ise yapmak, içermek, yapan, usta demektir. Ahamkara batı düşüncesine göre, ben bilincine sahip olan, nesnel alem ve öznel alemleri birbirinden ayırt eden, dış gerçekliği bilmek ve onunla ilişki kurabilmek olarak açıklanabilir. Hint felsefesi Samkhya düşüncesine göre ise Ahamkara, varoluşun sonsuz iki aleminin, yani evrensel ruh Purusha ve yaratıcı

“Ahamkara, ikili bir gelişme süreciyle ikili bir evren yaratmıştır: Biri içsel, diğeri dışsal bu iki “dünya”nın arasında seçici denklikler vardır. Öyle ki insanın bedeni fizyolojik işlevleri, duyuları, “bilinç halleri”, hatta “zekâsı” tek ve aynı töz tarafından yaratılmıştır. Fiziksel dünyayı ve onun yapılarını da yaratan bu tözdür.”⁶⁹

Bu ikililik ve aynı zamanda teklik durumu yalnızca Upanişadlar için geçerli olmadığı gibi, ilerleyen kısımlarda da aktaracağımız üzere tüm uzak doğu felsefesine yayılmış bir düşüncedir. Upanişadlar’da nihai gerçeklik -ki bu felsefenin en önemli kısmını oluşturur- iki terimle aktarılmaktadır: atman ve brahma. Hiriyanna’nın deyimiyle bu iki terim Hint felsefesinin neredeyse bütün yapısının dayandığı “iki direk” olarak tasvir edilmektedir.

“Gelişmek ya da açılmak anlamına gelen bir kökten (brh) türetilmiş olan “Brahma” kelimesi, önce “dua” anlamını ifade etmiş gibi görünür. Dua olarak brahma, kendisini iştirilebilir konuşmada tezahür ettiren şeydir. Bundan, Upanişadlar’daki felsefi anlam yani, bu evrenin ana sebebi çıkartılmış olmalı; yalnızca konuşma olarak değil, bir bütün olarak doğa şeklinde kendiliğinden açılmaya başlayan şey (Max Müller). Diğer kelimelerin açıklaması, daha da güvenilmezdir. Her ihtimale göre, “atman” köken olarak, “nefes” anlamını ifade etmekteydi ve daha sonra bir şeyin, özellikle de insanın esas parçasını, yani onun benliğini ya da ruhunu oluşturan şeye hasredildi.”⁷⁰

Hiriyanna’nın tanımında da detaylı bir şekilde anlattığı bu iki önemli kavramın etimolojik yapısını incelediğimizde felsefenin bu iki temel direğini kavramamız daha da kolaylaşacak. Köken olarak “üfürük”, “soluk, (nefes, Almanca: Atem, Atmen)” anlamına gelen “Atman” sonunda “öz varlık” “benliğin özü” “kendi başına oluş” gibi anlamlar kazanmıştır.⁷¹ Batı felsefesi gözünden baktığımızda atman için “ruh”, “insan ruhu”, “bedenin içindeki varlık” tanımlamalarını yapmamız yerinde olacaktır. Kişiliğimizin derinlerinde yer alan özü temsil eden atman, insanın bedeninden geriye kalandır. Bu öz yalnızca kişinin istekleri, duyguları değil hem bedeninden hem de

doğa Prakriti’nin birliğinden meydana geldiği açıklanır. Detaylı bilgi için bkz. Gürel, Nilgün Çevik, *Düşün-ü-yorum Dergisi* 56. Sayı, Anadolu Aydınlanma Vakfı, İstanbul, Ocak 2015

⁶⁹ Eliade, Mircea, *Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi Cilt 2 Gotama Budha’dan Hristiyanlığın Doğuşuna*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2003, s. 67

⁷⁰ Hiriyanna, Mysore, *Hint Felsefesi Tarihi*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2011, s. 40-41

⁷¹ *Catapatha Brahmanam*, Deussen, 11, s. 259, akt. Störig, H.J, *İlkçağ Felsefesi Hint Çin Yunan*, Yol Yayınları, İstanbul, 2000, s. 50

gündelik isteklerinden duygularından tutkularından sıyrıldığında geride kalandır. İnsanın ruhu için ‘nefes’ tabirinin kullanılmış olması önemlidir çünkü sonraki kısımda ele alacağımız üzere Zen Budizmin ve Zeami’nin oyunculuk öğretilerinin temelini doğru soluk alıp verme oluşturur. Bir oyuncu tek bir nefesle bir rol kişinin ruhunu içine çekebilir, içerisinde var olan kendi kişiliğini dışarı atabilir. Tüm egzersizlerin kaynağında doğru nefes alıp verme vardır ve gidişatı hep nefes belirler, yani *Atman*.

Brahma ise evrenin tamamını kapsayan nitelikte bir yapıyı imler. Köken olarak “yakarış” anlamına gelen sözcüğün bir bütün olarak evrenin tamamını kapsar hale gelmesi de şaşırtıcıdır. Störig, Hintli düşünürlerin “Brahma her şeyin kaynağıdır” düşüncesine ulaşmalarını, tanrıya yakaran kişinin yakarışıyla kendi isteğini, her şeyi kavrayan tanrı isteğine dönüştürmek istenci ile sağlandığını ancak bu sayede sözcüğün anlamının durduğu yere bir köprü kurabildiğini vurguluyor.⁷² Upanişadlar’ın felsefesi adına en önemli gelişme ise brahmanın yani evrenin tamamının, insanın dışındaki nesnel her şeyin, atman ile yani insanın, öz ruhu, benliği, bilinci ile iç içe geçmiş ve aynı anlama gelen bir eşitlik yaratmış şekilde sunulmasıdır. Böylece evren bir bütünlük içinde tekliğe indirilmiş olur, çünkü atman brahmadır brahma ise atman.

Dolayısıyla brahma, hem her şeydedir, hem de her şeydir. En yüce gerçekliktir. Ezeli, ebedi, her şeyi bilen ve her şeye kadirdir. Hem her yerde hem de kendi özümüzde onunla karşılaşmak mümkündür, çünkü bireyde parçalara ayrılmış bir şekilde yaşamaktadır. İşte tam da bireyde bulunan bu brahma’ya atman denir. Bu düşünceyi şu cümlelerle vurgular Upanişadlar; “Ben brahmayımdır. (aham brahma asmi)” ve “Sen O’sun (tat tvam asi)”. Upanişadlar’ın felsefesine göre bilgelik tam olarak bu çokluğun içindeki asıl tekliğin ayırdına varmaktır. Dış gerçekliklerin bilinmesi Hintli bir bilge için değer taşımaz.

Brahmanın sonsuzluğu gibi atman da sonsuzdur. Hint inancındaki reenkarnasyon yani yeniden doğma ve karma burada devreye girer. Atman bedeninde var olup hiçbir şartta yok olmayan bir şeydir. Daha önce de belirttiğimiz üzere bir kişi için en önemli bilgi kendi özü yani atman’dır. Bu sonsuz öz Upanişadlar’ın

⁷² Störig, H.J, *İlkçağ Felsefesi Hint Çin Yunan*, Yol Yayınları, İstanbul, 2000, s. 50

metinlerinde uzun uzadıya tabir edilmiş, ne kadar önemli olduğu ve brahma ile eşit olduğu her fırsatta vurgulanmıştır.

Hiriyanna, atmanın batılı tanımlamayla ruha değdiğini ve Hint felsefesinin batılı psikolojiyle nasıl kesişimler içinde olduğundan bahseder. Hiriyanna'ya göre “psikoloji” kelimesinin, Hint felsefesi kullanıldığında bir bilim ya da ruh öğretisi şeklinde asli anlamında anlaşılması gerekmektedir. Çünkü bir ya da iki durum dışında, öğretisi ruhun var olduğu kabulüne dayanır.⁷³

“Mesela, ruh ya da civa, çoğunlukla puruşa olarak tasvir edilir. Puruşa, puri-şaya ya da “beden kalesinde ikamet eden şey” olarak tasvir edilir. O farklı ancak birbirleriyle ortak hareket eden parçalarıyla birlikte fiziksel bedenin varlığını, onun hedefine hizmet eden bir şeyin mevcudiyetini ima eder. Kendisi dışında beden mekânizmasının anlamsız olacağı bu şey, ruhtur.”⁷⁴

Bu alıntıyı özellikle yapmamızın sebebi sonraki bölümlerde üzerinde duracağımız performans halindeki beden konusundaki sorularımıza yanıt ararken “beden kalesinde ikamet eden şey” in öznelliğini ve mevcudiyete etkilerini yeniden tartışmaya açmak içindir. Çünkü batılı anlayışla Ruh, Hint felsefesinde ise atman olarak tanımladığımız, içinde brahmadan yani evrenin geri kalan tamamından parçalar barındıran bu Hint felsefesinin kimi kısımlarına göre ölümsüz varlık, beden kalesinde ikamet ederken neleri ne kadar etkilemektedir sorusunun cevabı sahnede bir oyuncunun tüm bedeni ve ruhuyla mevcut olabilmesinin nasıl mümkün olabileceğine dair yanıtı dair ipuçları içeriyor olabilir. Bu bağlamda Hint felsefesinin bu ufak ama önemli parçası çalışmamızın en önemli argümanlarından birini temsil ediyor olabilir.

Hindistan felsefesinde ruh her daim ölümsüzdür. Bedeni terk ettiğinde diğer tek tanrılı dinler gibi bir öte dünyaya değil bu dünyadaki eylemlerinin sonucu olarak bir başka yaradılışa bürünmektedir ki bu da “karma”⁷⁵ olarak betimlenen düşüncedir.

⁷³ Hiriyanna, Mysore, *Hint Felsefesi Tarihi*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2011, s. 49

⁷⁴ a.g.e. s. 50

⁷⁵ Karma doktrinini bir neden-sonuç yasası olarak tanımlayabiliriz. Hint düşüncesine göre insanların sonsuz olan ruhları, fiziksel bedenin ölümünden sonra, hayatta yapılan doğru veya yanlışların sonucu olarak bir başka bedende yeniden vücut bulur ve yeniden doğarlar. Bu yasaya karma yasası denir. Hiriyanna'nın tanımıyla; “Fiziki dünyada olduğu gibi yeterli bir sebep olmaksızın hiçbir şeyin meydana gelmeyeceğine, bütün acıları ve mutluluklarıyla her hayatın geçmiş yaşamların zorunlu sonucu olduğunu ve sırası geldiğinde şimdiki eylemlerin gelecekteki doğumların sebebi haline geldiğine işaret eder. Bütün acıların ipucunu nihai olarak bize yükler ve böylece de Tanrıya ya da

Vedalar ve Upanişadlardan sonra karşılaştığımız Buddha'nın öğretisinde değişim bir gerçekliktir. Bugünün Zen Budizmi felsefesine ve bilinen anlamdaki Budizm'e ulaşılması Buddha'nın felsefesinin oluşmasıyla günyüzüne çıkmıştır. Her şey değişir ve dönüşür. Değişimin gerçeklik olarak addedilmesi de sürekliliği imkânsız kılar. Ancak tam da bu sebeple Budizmin kurucusu Buddha'nın öğretisinde 'ruh ve öz'e yer yoktur. Özün yokluğu Sanskritçe'de "Anatma-Vada" veya "Nairatma-Vada" olarak geçmektedir. Ancak ruhun ve özün yokluğunu işaret eden Buddha'nın öğretileri yeniden doğuş ve karma doktrinlerini destekler. Ancak ruhun bedenden ayrılıp bir başka bedene girmesi anlamındaki yeniden doğru bulmaz. Eliade, Buddha'nın ruhun varlığı ile ilgili görüşlerini şöyle tanımlamaktadır;

*"Buddha birçok kez Atman'ın varlığına veya yokluğuna ilişkin soruları yanıtlamayı reddetti. Örneğin gezgin bir din adamı, Vacchagotta ona bu konularda sorular yönelttiğinde sessiz kaldı. Ama daha sonra Ananda'ya bu sessizliğinin nedenini açıkladı: Bir "Benlik" vardır diye yanıt vermiş olsa yalan söylemiş olacak ve Vacchagottta Kutlu Kişi'yi "ebediyetçi kuram"ın yandaşları arasına yerleştirecekti (yani onu var olan birçok "filozof"tan biri olarak kabul edecekti). "Benlik" yoktur yanıtını verseydi, Vacchagotta onu "hiçe indirgemeci kuram"ın yandaşlarından biri olarak kabul edecek ve daha da kötüsü, Buddha onun kafa karışıklığını daha da arttırmış olacaktı: "Çünkü şöyle düşünecekti: Önceleri hiç değilse bir atman'ım vardı, şimdi o da yok." Bu meşhur olayı yorumlayan Vasubandhu (MS V. yüzyıl) şu sonuca varır: "'Benliğin' varlığına inanmak, kalıcılık sapkınlığı içine sürüklenmektedir; 'benliği' inkâr etmek, ölümle yok olma sapkınlığına düşmektir."*⁷⁶

Budizm'de benlik düşüncesi sadece bir yanılsamadır. Algı, bilinç ve aklın sürekli bir değişim içinde olmasından ve bir kişinin benliğinin de bu üçünün birleşiminden oluştuğu kabul edildiğinden, benlik hiçbir zaman tam olarak tanımlanamaz.

komşularımıza karşı kini ortadan kaldırır. ... Gelecek bütünüyle kendi ellerimizdedir; bunun için söz konusu yasaya inanç, doğru davranış için daimi bir teşvik edici olarak hizmet görür. Bu yüzden onun altında yatan temel ilke, esas olarak daha önceki bir dönemde yaygın olduğunu gördüğümüz tanrıların bir lütfu şeklindeki iyi düşüncesinden farklıdır." (a.g.e. s. 60)

⁷⁶ Eliade, Mircea, *Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi Cilt 2 Gotama Budha'dan Hristiyanlığın Doğuşuna*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2003, s. 111

Ayrıca Budizm’de bildiğimiz anlamdaki zaman düşüncesi de yanlısamadır. Çünkü zaman varoluşun kendisidir.⁷⁷ Zamanı dün, bugün, az önce diye ayırmaz Budist felsefe. Bir Ezeli-Ebedilik ifade eden ‘zamansız şimdi’ her şeyin özünü oluşturur.

“Birbirinden ayrı ayrı olan tüm anlık-şeyler, kendi vahdetlerini sergilemektedirler. Onların hepsinin, zaman-ötesi bir metafiziğk boyutta aynı anda var oldukları görülmektedir. Dolayısıyla zamansız şimdi açısından bakıldığında, ‘dün’ ile ‘bugün’ arasındaki ayrım tamamen ortadan kalkmaktadır. Bu bakımdan varlığı bütün olarak zamansız şimdide algıladığımızda bu hem anda olmak hem de bütün varlıkla bir olmaktır. Yani tüm şeyler Ezeli Ebedi Şimdi de aynı anda hazır bulunmaktadırlar. ... Her bir şey, peşpeşe gelen ontolojik ‘an’ların her birinde, ‘bütün’ün aktüelleşmesidir. Sonuç olarak zaman varoluştur.”⁷⁸

Oyuncunun sahnede mevcudiyetini tanımlarken, zamanda ve mekânda kalması yani burada ve şimdide olması gerektiğini dile getirdik. Budist görüşe göre zamanı bu şekilde algılamak tüm yapıyı bozmaktadır. Şöyle diyebiliriz ki batılı düşüncede mevcudiyeti tanımlamanın güçlüğü tam da buradan gelmektedir. Çünkü algımızın dışında olan şimdide kalmaya çalışmak oldukça imkansızdır. Oysa zamanı algılama yapısının değiştirilmesi ve zamansız şimdi açısından dünyevi zamanın tekrar tanımlanması, dün ile bugün arasındaki ayrımı ortadan kaldırıp zamanı bir bütün olarak algılamak bütün algısal sorunların çözümü olabilir. Ancak bunun sağlanabilmesi de meditasyon ve zazenle mümkündür. *‘İnsan varlığının biçimleri yani dharmalar da bir anlar dizisinden ibarettir. Gerçekten var olarak değerlendirilebilecek olan şey sadece dharmalardır. Ufak süreli realiteler.’⁷⁹* Dolayısıyla insan bu ufak süreli realitelere tutunmalı, yolunu onlarla bulmalıdır. *‘Hiçbir düşünür yoktur, düşünüş vardır; hisseden hiçbir kimse yoktur, sadece hissetmek vardır; davranışta bulunan kimse yoktur tersine sadece görünen davranışlar vardır. Ruh, (birey) geçici süren kişisel varlık parçalarının birleşiminden başka bir şey değildir.’⁸⁰* Budist varlık bir algısal yapıdır diyebiliriz. Dünyayı algılamamızı, hayata, zamana, mekâna bakışımızı külliye etkiler ve değiştirir.

⁷⁷ Yılmaz, Hüseyin, *Budist Metafiziği*, Hece Yayınları, Ankara, 2007, s. 49

⁷⁸ a.g.e., s. 49

⁷⁹ a.g.e., s. 52

⁸⁰ a.g.e., s. 52

Dolayısıyla Budist bakış korunabilirse zamanda ve mekânda kalma olgusu sağlanacaktır. Çünkü budizme göre acıda kurtulmanın ilk şartı mevcut olmaktır.

Buddha için her şeyin özü acıdır ve kurtuluşa yani Nirvana'ya giden yol da Buddha hiçbir zaman bu yolun tam tanımını yapmamış olsa da acıdan kurtulmaktan geçer. Budist felsefe içerisinde Buddha'nın öğretileri çeşitli yollarla nasıl acıdan kurtularak Nirvana'ya ulaşılacağına öğretlerini içermektedir. Ancak parça parça ihtiyaç duydukça ele alacak olsak da bu çalışmanın temel konusuna hitap etmediği için bu konuyu detaylandırmayacağım. Budist felsefe içinde asıl bulmaya çalışacağımız unsur olan mevcudiyet kavramının yerini anlayabilmek için öncelikle bu felsefenin yapısını net bir şekilde oluşturmalıyız.

“Budist felsefe nedir? Hint geleneğinde felsefe kelimesine en yakın kelime basitçe “görüş, görme, vizyon” (darshana) anlamlarını temsil eder. Aynı kelime Budist inancında bir imge olarak duygusal anlamda yüklü bir vizyonun ismi olarak da kullanılmaktadır. Etimolojik olarak bu kelime vipashyana (ayrıt edici vizyon veya iç görüş) olarak bilinen bir meditasyon formunu da imler. Nirvana'ya giden yolun öğretisinde, bu yolun üç kategoriye ayrıldığını gördük; sila (ahlaki davranış), samadhi (zihni konsantrasyon) ve panna (bilgelik). Felsefe “iç görüş meditasyonu” gibi, bilgeliği geliştirmenin yollarından biridir. Bu demektir ki felsefe yalnızca teorik bir aktivite değil aynı zamanda Budist pratiğin bir formudur da. Budist felsefenin tıpkı Hristiyan teolojisinde olduğu gibi “açıklama arayışı”nda olduğunu söyleyebilirsiniz. Fakat aklın “açıklanması” sadece entelektüel bir oyun değildir.”⁸¹

Eckel'in bu pasajında da net bir şekilde görüldüğü gibi Budist felsefe bir görüş ve anlama sanatıdır. Karma doktrinine bağlı bu felsefenin temel prensibi “acıdan kurtulmak”tır. Tıpkı Kral Midas'ın Silenos'a insan için en iyi şeyin ne olduğunu sorduğunda verdiği cevap gibi bir bakış açısına sahiptir Budizm acı konusunda; “İnsan için en iyisi hiç doğmamış olmak. İkinci en iyi şeyse hemen ölmek.”. Öyle ki insan doğduğu andan öldüğü ana kadar acı çeker ve bu acıyla yaşamının veya onu yenmenin yolunu bulmalıdır.

Diğer tüm dinlerde olduğu gibi Budizm'in de değişmez kuralları vardır. Ancak bu kurallar daha çok hayatı tecrübe ederken kişinin kurtuluşa ulaşabilmesi ve kendi

⁸¹ Eckel, Malcolm David, **Buddhism**, The Great Courses, Virginia, USA, 2001, s. 191-192, (Aksi belirtilmedikçe tüm çeviriler şahsıma aittir.)

şahsi menkıbelerine erişebilmesi için oluşturulmuş, insanın iç huzurunu sağlayacak kurallardır. İnanişâ göre kişilerin iyi ve güzel olabilmesi toplumun düzenini sağlayacaktır. Bu bağlamda Budizm öğretisine göre, dört kutsal gerçek ve sekiz dilimli yol izlenerek Nirvana'ya ulaşmak mümkündür. Mohapatra bu kuralları şöyle tanımlar;

“Dört kutsal gerçek vardır; 1. Hayat ıstıraptır (Duhkha); Hayat acı ve ıstırap doludur. Doğum ıstıraptır, zorluk ıstıraptır, hastalık ıstıraptır ve ölüm ıstıraptır. ... 2. Izdırabın sebebi vardır (Dukha-Samudaya); Doğum ve ölüm çemberini besleyen motive güç olan arzu, ızdırabın ana sebebidir. Bu arzu üç çeşittir; şehvi istekler için cinsel ilişki arzusu, yaşam zevki için yaşama arzusu, dünyevi zenginlik için zenginlik arzusu. Bütün acılar cahillik sonucu olan bağılıklardan meydana gelir. ... 3. Izdırabın ortadan kaldırılması mümkündür (Duhka-Nirodha); Nirvana arzusunun yok edilmesi ve nefsanî isteklerin ortadan kaldırılmasıdır. ... 4. Izdırabın ortadan kaldırılma yolu mevcuttur (Marga); bu yol sekiz dilimlidir. ... davranışın yedi kodunu benimseyen ve tecrübe eden kişi, konsantrasyon yoluna girmeye uygun hale gelir. ... Doğru konsantrasyon “samadhi”nin şu evrelerini içerir; birinci evrede dört kutsal gerçek sakin zihin ile meditasyona tabi tutulur, sezgi düşünce yerine geçer, ilgisizlik ve denge haline ulaşılır, zevk ve acı yoktur: Mükemmel huzura veya Nirvana'ya ulaşılmıştır.”⁸²

Mohapatra, Nirvana'yı “sönme ya da “arzunun veya ihtirasın ortadan kaldırılması” veya “trishna” olarak tanımlamaktadır. O saf yok oluş değildir, fakat kişinin hiçbir ıstırap duymaksızın huzur ve sükûn halini idrak etmesidir.⁸³ Yani kişi ıstırap çekeceğini bilmeli, bunun kaynağını bulmalı, bulduklarını yapmaktan kaçınmalı, yapmaktan sakınmaya götüren sekiz dilimli yüce yola çıkmalıdır. Buddha'nın sekiz dilimli yüce yol veya sekiz katlı yüce yol olarak tanımladığı bu yolu Çinliler Sekiz doğru uygulama yolu olarak tanımlarlar. Sekiz öge birebir aynıdır. Burada amaç yalnızca Nirvana'ya ulaşmaktır. Kişi ancak bu şekilde acıdan kurtulur ve gerçek mutluluğu bulur. Özetlememiz gerekirse bir kişinin Nirvana'ya ulaşmak için takip edeceği yol öncelikle doğru görüşe sahip olmakla başlamalıdır. Yani kişi ıstırapın asıl sebebi olan cahilliğinden kurtulması ve doğru bilgiye ulaşarak hayat ve tabiat hakkındaki doğru görüşe sahip olmalıdır. Ancak yalnızca doğruyu bilmek

⁸² Mohapatra, A. Ranjan, *Philosophy of Religion an Approach to World Religions*, New Delhi, India, 1990 147-159, çev. Işık, Hidayet, Necmettin Erbakan Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, sayı 16, sayfa 172-175

⁸³ a.g.e. s. 177

yetmez. Kişinin aynı zamanda niyetinin de iyi ve doğru olması gerekmektedir. Mükemmel bir ruhi hayat yaşanabilmesi için öncelikle buna niyet etmek gerekir. Doğru bilgiye sahip olan ve mükemmele ulaşmaya niyet eden kişinin dışavurumlarını da kontrol altında tutması, onları da doğru ve güzelin yolundan ayırmaması gerekmektedir. Doğru söze de sahip olunca kişinin hareketlerini de düzenlemesi gerekir, kendisinin olmayana el uzatmamalı, insanlara zarar vermekten kaçınılmalıdır. Diğerlerine zarar vermediği gibi kendine de zarar vermemelidir ve doğru geçim kaynağını bulmalıdır. Dürüst ve adil yollardan para kazanmalı, silah, hayvan, et ve şarap ticareti yapmamalıdır. Yalnızca seçeceği meslek dalı değil aynı zamanda bunların bozuk ve kötü yollardan geçmemesi, sahtekarlık, rüşvet gibi kötü yollara sapılmamalıdır. Bununla birlikte çabasını da doğru odaklamalıdır kişi, kötü düşünceleri zihninden kovmalı ve doğru düşünceleri uyandırmalıdır. Gereksiz özlem ve eğilimlerden de kaçınılmalıdır. Doğru bilgiye sahip, mükemmelliğe ulaşmak için niyet etmiş, sözüne, davranışına dikkat eden, geçim kaynaklarını uygun yollardan sağlayan ve bu yolda doğru çaba ve düşünceyle hareket eden insan doğru konsantrasyonu da sağlayabilirse, saf halindeki zihnini gerçek ve mantıklı düşünce üzerinde konsantrasyon sağlayabilirse anca bu şekilde Nirvana'ya ulaşabilir.

İncelediğimiz bu felsefi öğretilerin hem birbirinden doğan hem de birbirini tamamlayan bir yapısı vardır. Bizim için önemli olan bu felsefeler bağlamında varlık sorunsalına verilebilecek cevaplar olacaktır. Tüm bu felsefi yaklaşımları bir arada düşünerek varlığın ne olduğunu tekrar soracak olursak alacağımız yanıt tarihsel olarak değişim göstermektedir. İlk cevabı bize Upanişadlar'daki atman ve brahma düşünceleri vermektedir. Bu düşünceye göre insanın bir ruhu bir özü vardır ve bu özü tanrıdan almıştır. İnsanın ruhuna özüne atman, tanrının özüne ise brahma denmektedir. Varlığın belirleyicisi olan brahma'dır brahma, her atmanda, atman ise bütünüyle brahmada bulunmaktadır. Dolayısıyla varlık atman ve brahma üzerinden tanımlanabilir. Budizm'e gelince ise işler biraz daha karmaşıklaşır. Ruh ve özü kabul etmeyen bu felsefe daimî varlığı kabul etmese de onun için varlık bambaşka bir şekilde ortaya konmaktadır. Upanişadlardan da etkileşimle oluşan Buddha'nın öğretileri ile alakalı Güngören'in sözlerine kulak verecek olursak;

“Buddha’nın Upaniṣadlar öğretisine getirdiği en büyük yenilik varoluşun, devitken gücünü nedensellikten alan sürekli bir oluşum, değişim sürecinden başka bir şey olmadığı; varoluşun ardında durağan bir öz, tözel bir nitelik bulunmadığı biçiminde özetleyebileceğimiz görüştür. Bu bakımdan Oldenberg’in de çok güzel bir biçimde dile getirdiği gibi Upaniṣadlarda nedensellikten etkilenmeyen, karmanın gücünü yitirdiği bir alanda “nedenselliksiz bir töz, bir Öz varlık (Atman)” olmasına karşın “Budizm’de tözsüz, öz varlıksız (anatman) bir nedensellik” olduğu söylenebilir.”⁸⁴

Güngören’in de dile getirdiği üzere Buddha’nın varoluşun ardında durağan bir öz, tözel bir nitelik bulunmamaktadır. Budizm varlığı yokluk üzerinden tanımlar. Batı düşüncesinin en temel kavramı olan töz, varlığın birliğini temsil ederken tamamen insanın ‘kendi’yle alakalıdır; insanın kendine ulaşma çabası.⁸⁵

“Töz, ayrılmaya ve ayrıştırmaya dayanmaktadır. Bu durum, birini diğerinden/ötekinden ayırır, diğerini/ötekini ise kendi özdeşliği içinde bunun karşısına yerleştirir. Yani töz açıklığa değil, kapalılığa atıfta bulunur. Budizm’in merkezi kavramı sunyata (boşluk), birçok yönden tözün zıttını oluşturur. Töz, aslında doludur. Kendisiyle, kendine özgü olanla doludur. Sunyata ise bir istimlak/mülksüzleştirme (Ent-Eignung) eylemini temsil eder. Kendi içinde ısrar eden, kendinde katılaştıran ya da kendi kendini kapatan varlığı/varoluşu boşaltır (ent-leert). Bunu bir açıklığa genişliğe bırakır. Boşluğun uzamında hiçbir şey, kütesel varlığa dönüşmez. Hiçbir şey yalnızca kendine dayanmaz.”⁸⁶

Bu bağlamda Budizm varoluşu nedensellik ilkesiyle açıklar. Halihazırda dolu olan bir töz değil, boşluktan var olur. Güngören’in kelimeleriyle özetleyecek olursak; *“Buddha, var olan her şeyin nedenselliğin bir zorunluğu olarak var olduğunu, hiçlikten boşluktan, yokluktan oluşan bir evrende nedenselliğin döngüsüne takılan yokluğun varlığa dönüştüğünü, her nedenin bir sonucu, her etkinin bir tepkiyi zorladığını, at nasıl arabayı ardından çekip götürürse nedenlerin de arkalarından sonuçları sürüklediğini savunuyordu.”⁸⁷* Buddha’nın varlığı açıklamak için kullandığı nedensellik ilkesi aynı zamanda karma doktrinini de içermektedir. Yalnızca doğa yasalarının egemen olduğu bir evrende, gerçekleşen her eylemin bir sonucu vardır ve

⁸⁴ Güngören, İlhan, **Buda ve Öğretisi**, Yol Yayınları, İstanbul, 2017, s.87

⁸⁵ Han, Byung-Chul, Zen **Budizm Felsefesi**, İnsan Yayınları, İstanbul, 2021, s. 37

⁸⁶ a.g.e., s. 38

⁸⁷ a.g.e. s. 104

bu sonuçlarla insanlar her eylemlerinin ardından karşı karşıya kalırlar. Dolayısıyla Buddha'nın teorisindeki varlık açıklaması, önceki Hindistan felsefelerindeki ve diğer doğulu felsefelerdeki varlık anlayışından uzaklaşarak mutlağı nedenselliğe bağlar ve tanrı düşüncesinden sıyrılır. Yasalar artık kişilerin yaptıklarıyla oluşmaktadır, dolayısıyla ceza ya da ödül veren bir tanrı değil bir doğa yasası vardır ve bu da karmadır.

Ruh veya öz yani Atman'ın varlığına inanmayan Buddha öğretisinde, buna mukabil benlik algısı da farklıdır. Buddha'ya göre benlik, batılı anlayışta bizim deneyimler ve kalıtsal olarak gelen ruhani bileşimimizin toplamından daha farklı bir yerde durur. Buddha'nın benlik algısını kavrayabilmek için, Güngören'in de işaret ettiği üzere Buddha'nın yaşadığı dönemden çok daha ileri bir dönemde yazılmış olan Milinda Panha yani Kral Milinda'nın Soruları isimli yapıttaki benliğe ilişkin verilmiş cevaplara bakmak gerekiyor. Özetlememiz gerekirse bu eserde Nagasena Kral Midas'tan arabanın tanımını yapmasını istiyor. Arabanın ok mu, sandık mı, dingil mi, tekerlek mi, kollar mı yoksa bunların hepsinin bir araya getirdiği bir bütünlük mü diye soruyor krala. Burada anlatılmak istenen aslında kişinin de tek bir parça ile tanımlanamayacağıdır. Nagasena bu bütünsellik teorisini şöyle açıklar; *“Benim de saçlarım, derim, kemiklerim ad ve bedenim, duygu ve coşkularım, algılarım önceki düşünce ve karar ve eylemlerimle biçim almış eğilimlerim, karakter özelliklerim, ayırt edici bilincim bir araya gelince Nagasena adı veriliyor. Ama kimlik, tam anlamıyla kimlik, benlik söz konusu olunca burada öyle bir şey yok. Nasıl arabanın beş bölümü bir araya gelince araba diyorlarsa beş katışmaç bir araya gelince de bir kimden, bir ‘ben’ den söz ediliyor.”*⁸⁸ Buddha'nın bu atmansızlık doktrinine de anatta veya anatman denmektedir. Şöyle diyebiliriz ki “anatman” insanın doğasında var olan bütün parçaların bir araya gelmesiyle oluşan bütündür. Buddha, adının anlamındaki uyanışa bizi taşımak istemektedir. Buna da benlikten başlar. Ben-ruh yanılgısından bizi kurtarmaya, bizi gerçeğe taşımaya, uyandırmaya çalışır. Buddha'nın bu noktadaki amacı elbette ki “ben” düşüncesini ve varlığını kurtarmak değil, insanlardan onu silmek veya ondan kurtulmaktır diyebiliriz.

⁸⁸ a.g.e. s. 96-99

Buddha'nın öğretilerindeki tek amaç, kişilerin Nirvana'ya ulaşmasını sağlamaktır. Bu noktada Nirvana'nın ne anlama geldiğine bir kez daha bakmamız gerekiyor. Kelime anlamı olarak yok olmak, ateşin sönmesi anlamlarını taşıyan Nirvana'nın, Budist felsefenin acıdan kurtulmanın yolu olduğu dikkate alındığından aslında yine bir önceki pasajda da ele aldığımız üzere Budizm'in yokluktan varlığa ulaşma prensibinden ayrılmadığını görüyoruz. Buddha'nın şu sözlerinde aktardıkları Nirvana'nın veya ateşin sönmesinin ne anlama geldiğini anlamamıza yardımcı olacaktır;

“Her şey yakıcı, yok edici bir ateştir. Peki bu yakıcı, yok edici ateş nereden çıkıyor? Kardeşlerim bunu size söyleyeyim: Bu ateş, istek ve tutku ateşidir; bu ateş, öfke ve nefret ateşidir; bu ateş görünümünün yanıltıcı alımlığına çekiciliğine kapılmaktan gelen ateştir.”⁸⁹

Dolayısıyla ateşi besleyen tüm dünyevi olaylardan, arzulardan, hırslardan, isteklerden, bedeni dolduran her şeyden kurtulmakla ateş ancak sönebilir. Bu da kişinin Nirvana'ya ulaşması anlamına gelir. Tabi bu isteklerden kurtulma eğilimi Nirvana'ya ulaşma isteği için de geçerlidir. Kişi Nirvana'ya ulaşmak isteyerek de Nirvana'ya ulaşamaz, ancak ve ancak Buddha'nın öğretisinde sunduğu yollardan geçerek ve kendi iç ateşini yavaş ve etkili şekilde söndürdüğünde o mertebeye ulaşabilir. “Ben” yanılgısından kurtulan kişi büyür ve bütünlüğe ulaşır. Buddha, kişinin benden kurtulduğunda küçülmeyeceğini aksine o güne dek sahip olmadığı olanakları kazanacağını söyler. Tıpkı Güngören'in ifade ettiği gibi *“Damla deniz içinde yok mu oluyor, yoksa damla deniz mi oluyor?”⁹⁰* Bu söylemlerle Mevlana'nın şiirlerinde de karşılaşıyoruz; *“Bir katre (damla) olma, kendini deniz haline getir. Madem ki denizi özlüyorsun, katreliği yok et gitsin. Beri gel, beri! Daha da beri! Niceye şu yol vuruculuk? Madem ki sen bensin, ben de senim, Niceye şu senlik benlik. Ya olduğun gibi görün ya görüldüğün gibi ol.”⁹¹* Buddha'dan yüzyıllar sonra, bambaşka bir coğrafyadan ve bambaşka bir dini kültürden geliyor olsa da Mevlevi öğretinin Budhhacılıkla kesiştiği, yer yer aynı söylenceleri kullandığı bir gerçekliktir.

⁸⁹ İkinci bölüm II, Buddha'nın Görev Yılları, s. 62-63, akt. Güngören, İlhan, **Buda ve Öğretisi**, Yol Yayınları, İstanbul, 2017, s. 121

⁹⁰ Güngören, İlhan, **Buda ve Öğretisi**, Yol Yayınları, İstanbul, 2017, s. 123

⁹¹ Rumi, Mevlana Celaleddin-i, **Deniz Gibi Ol**, Gelenek Yayınları, İstanbul, 2019

İki öğretide de kişinin bir üst mertebeye ulaşmak için kendini zorlaması, isteklerinden, arzularından sıyrılması ve acı çekerek acıdan kurtulması gerekmektedir. Bu anlamda iki öğreti pek çok benzerlik taşımaktadır.

Kişinin Nirvana'ya ulaşması sürecini daha iyi kavrayabilmek için “Yoga”yı da ele almamız gerekiyor. Bugünün dünyasından bakıldığında, batılıların devşirme şekilde alıp bir metaya dönüştürdüğü, yogadan oldukça uzak olan hareketler bütününden bahsetmiyoruz elbette. Yoga kelime anlamı olarak Buddha'yla aynı nitelikleri taşır, Buddha'nın Sanskrit karşılığı Yoga'dır yani ermiş ve uyanık. Ruben'e göre, Upanişadlar'da dahi Yoga'nın silik de olsa izlerine rastlamak mümkündür.

“Upanişadlar'da da bazı alimlerin cangıllara çekildikleri ve bu ıssız inziva köşelerinde tamamı ile spekülatif bir hayat sürdükleri tasvir edilir. Yalnız, bu Upanişad münzevilerinin gayesi, hayatın hakiki manasını anlamak ve bunun için de rasyonel bir tefekküre dalmak değildi; bunlar daha ziyade mistik bir şekilde hayale dalarlardı. Onlar dünyanın ne olduğunu anlamak için değil, bizzat alemleri içlerinde yaşamak dileğindeydiler: Bütün alemle fert arasında onlarca bir fark yoktu. Ben demek bütün her şey demek, her şey demek, ben demektir. Ve bunu fikirden fiiliyat sahasına çıkarmak için bu insanlar, kendilerinden geçerlerdi.”⁹²

Ruben'in aktardığı üzere, Upanişadlar zamanından kalma bir adama biçimi olarak öne çıkan Yoga, Budizm ile birlikte anlamını değiştirse de temel nitelikleri açısından hemen hemen aynı kalmıştır. Yoga yapan yani Yogi olan kimsenin iradesi giderek güçlenmekte, gündelik yaşamın arzu ve isteklerinden sıyrılarak Nirvana'ya her gün bir adım daha yaklaşmaktadır. İlk önce mutlak sükûnete ulaşan Yogi'nin hassasiyeti artar, dokuz basamaktan oluşan bir sürece girer.

Dünyanın fenalığından kurtulabilmek için Yogiler kurtuluşa ulaşmayı kendilerine amaç edinmişlerdir. Bu yüzden uzun süre boyunca Yoga pozisyonunda oturur ve basamakları bir bir aşmaya gayret ederlerdi. Ancak bazı kişiler yaşadıkları travmaların ve yoğun acıların etkisiyle kimi zaman bu basamakları çok hızlı bir şekilde çıkabilir, kurtuluşa daha hızlı ulaşabilirlerdi.

“Tekerleğin ortasındaki dingil nasıl tekerlek kadar hızlı dönerse dönsün hiç kıpırdamadan olduğu yerde durup duruyorsa, nasıl

⁹² Ruben, Walter, **Budizm Tarihi**, Sakarya Basımevi, Ankara, 1947, s. 68

tayfunun ortalık yerinde rüzgâr almayan durgun bir göbek varsa, bu anda ve burada da hiç yerinden oynamadan hep olduğu yerde kalan yaşamın ağırlık merkezi var. Bu anda, burada bir andan ötekine, sürekli şimdide yaşamasını becerebilen kimse orada geçmişin pişmanlıklarından, geleceğin getirebileceklerinin kaygılarından korunabileceği, yaşamın selinin çevrintisine, burgacına kapılıp boğulmasını önleyip, su yüzünde kalmasını sağlayacak bir can simidi bulabilir.”⁹³

Aslında bu çalışmanın temel konusu olan sahnede oyuncu mevcudiyetinin sağlanabilmesi için de bize bir reçete sunulmuş olunuyor bu şekilde. Tıpkı yaşamın içinde kaybolan ve şimdide kalmayı bir türlü sağlayamayan kişi gibi oyuncu da sahnede burada ve şimdide kalmakta sıkıntı çekmektedir. Dolayısıyla ele aldığımız Budizm’de olduğu gibi oyunculuk sanatında da basamak basamak burada ve şimdiye ulaşmak Budizm’in yollarından geçerek mümkün olabilir. Öyle ki sonraki bölümlerde detaylı bir şekilde ele alacağımız Zeami’nin oyunculuk çalışmalarında da benzer yollar izlenerek Zen Budizmin öğretilerde bir araç olarak kullanıldığını göreceğiz.

Zen felsefesini detaylı şekilde anlayabilmek için, Budizm’in bir diğer parçası olan Mahayana Budizm’e de göz gezdirmemiz faydalı olacaktır. Öyle ki Mahayana Sutra’ları biraz önce sözünü ettiğimiz gibi Zen’in ortaya çıkışındaki temel etmeni oluşturan Sutralardır. Brüll, Mahayana Budizm’e kadar olan yolculuğu şöyle aktarıyor;

“İlk Budizmi yani Buda’nın ve ilk cemaatinin ‘başlangıçtaki öğretisi’ni Hinayana (küçük araç) ya da Theravada (eskilerin öğretisi) diye tanımlanan eski Budizm izlemiştir. Yine bundan da bizim takvim sistemimizin başladığı yıllarda Mahayana (büyük araç) gelişmişti. Her iki doğrultu, Hinayana ve Mahayana, Hindistan’da sayısız okul kurdular ve bu okulların öğretisi sistemleri zengin bir literatüre yansıdı.”⁹⁴

Güngören’in aktardığı üzere Buddha, insanların varoluşla, mutlakla ilgili meraklarını doyuracak, sorularına kesin yanıtlar verecek bir felsefe sistemi geliştirmemiştir. Bunun yanında Güngören, Budizm’in asıl gerçekliğin niteliği konusunda bir takım soyut metafizik kurgulara girişmiş olmasının nedenini Hintlilerin

⁹³ Güngören, İlhan, *Buda ve Öğretisi*, Yol Yayınları, İstanbul, 2017, s. 94

⁹⁴ Brüll, Lydia, *Japon Felsefesi*, Kabcı Yayınevi, İstanbul, 1997, s. 15

zihin yapısında aramak gerektiğini, Hintlilerin entelektüel açlığının yalnızca suskunlukla doyurulamadığını da vurgulamaktadır.⁹⁵ Humphreys'in da aktardığı üzere Zen Budizm, takriben 522 yılında Çin'e gelen Bodhidharma'nın kurduğu ve Mahayana Budizm'den gelen bir felsefi inanç sistemidir.

“Zen'in tarihi Zen için önemlidir. Bir zamanlar söylendiğine göre, Buda Bhikkhus ile otururken bir BrahmaRaja içeri gelmiş ve altın bir çiçek teklif ederek, Dharma'ya yaklaşmayı istemiştir. Aydınlanmış olan çiçeği kabul etmiş ve çiçeği havada tutarak ona bakmıştır. Bir süre sonra saygıdeğer Dharma gülümser. Zen Budizmin temeli budur çünkü bu gülümse sonuncusu 522'de Çin'e gelen Boddhidrama olmak üzere birbirini takip eden 28 başarılı pirin elden ele dolaştırdığı bir gülümsemedir. İmparator onu başkente davet etmiş ve onun Buddhism'e olan bağlılığıyla övünmeye başlamıştır.”⁹⁶

Buddha, benlikten uzaklaşılması gerektiğini ve tüm acıların “ben”in etrafında döndüğünü tekrarlar. Kişisel istekler, başarılar, başarısızlıklar, görevler, mallar, bunların tamamı “ben” e aittir ve kişiye ıstıraptan başka bir şey vermezler. Güngören, Buddha'nın Benares'te verdiği ikinci vaazını şu şekilde aktarıyor;

“‘Ben’ insanın gövdesinde ‘rupa’ olamaz. Bu gövde doğar, büyür, kendi kendini yeniler, yaşlanır, ölür, çözülür, sürekli değişim içindedir. Bir kimse kolunu, bacağını yitirse hatta kafasından yaralansa da beyninin büyük bir bölümü çalışmaz duruma düşse de ‘ben’ ne azalır ne küçülür. Öyleyse ‘ben’ insanın gövdesinde olamaz. ‘Ben’ duygularımız, coşkularımızda da (Vedana) olamaz. Çünkü duygularımız, coşkularımız değişir, gene de ‘ben’ olduğu gibi kalır. ‘Ben’ duyu organlarımızdan gelen algılarımızda da (sanna) olamaz. Çünkü duyu organlarımızda olan bozukluklar ‘ben’de bir etki yapmaz. Gözümüz görmese, kulağımız işitmese de ‘ben’ değişikliğe uğramaz. ‘Ben’ önceki düşüncelerimiz, kararlarımız, eylemlerimizle biçim almış eğilimlerimiz, karakter özelliklerimizde de (sankhara) olamaz. Bunlar sürekli oluşum, değişim içinde olan şeylerdir. Ayırt edici bilincimizde de (vicnana) olamaz. Sarhoşluk ya da bir hastalık sonucu bilincimiz saydamlığını yitirse ya da herhangi bir nedenle belleğimiz bozulsa ya da yok olsa, aklımızı yitirsek gene de ‘ben’lik yok olmaz.”⁹⁷

Dolayısıyla Buddha'nın sözünü ettiği bedensel ve ruhsal varlığımızın bir araya gelmesi de “ben”i oluşturmaz. O halde geriye kalan tek şey isimdir. Ben'in özel ismi.

⁹⁵ Güngören, İlhan, *Zen Budizm Bir Yaşam Sanatı*, Yol Yayınları, İstanbul, 2016, s. 99

⁹⁶ Humphreys Christmas, *Buddhism*, Penguin Books, 1955, s. 181

⁹⁷ a.g.e. s. 95-96

Buddha'nın en temel amaçlarından biri de bu bağlamda, 'ben'i silmek tamamen yok etmektir. Çünkü daha önce de sözünü ettiğimiz üzere, tüm acı ve ıstıraplar 'ben'de birleşmekte ve ondan beslenmekteydi. Nirvana'ya ulaşmak arzusunda olan kişinin ilk adımı olan acının kaynağının keşfi işte tam da budur. Çünkü acının kaynağı her kişinin kendi varlığına inandığı ve bağlandığı benliğidir. Benliği yok ederek, tamamen silen kişi acıdan kurtulmak için ilk adımı atmış olur. Bu yokluktan varlığa geliş prensibi, batılı nihilizmle hiçbir şekilde karıştırılmamalıdır. Burada kastedilen yokluk, bir tane olarak yok olmaktır, çünkü Buddha'nın vaat ettiği şekilde kaybolan bir kişi, aslında her şeyin o kadim bütünlüğüne karışmış olur. Denizin içindeki damla olur ve acılarından kurtulur. Bu bağlamda buradaki varlık gösterme de daha ışıyarak, tamamlanarak ve dünyayla bir olarak gerçekleşir. İleriki bölümlerde de üzerinde duracağımız şekilde Budizm, kendini yok ederek var eden, birden bütüne ulaştıran, şimdi ve burada olmayı amaç edinmiş kadim bir felsefedir. Pek çok kültürde sanıldığı gibi bir umutsuzluk yolu, dünyaya küsmüş bir öğreti değil, aksine, insanın sevgiye, yaşama, anlayışa, mutluluğa dönük tüm yanlarını devreye sokan bir öğretilerdir.⁹⁸ Ve bu çalışmanın da en önemli parçasını oluşturduğundan ötürü merkezi felsefemizdir.

Buddha'yı diğer filozoflardan ayıran bir diğer unsur ise, onun hiçbir zaman ontolojik bir tanım yapma çabasında olmamasıdır. Onun için varlık yalnızca nedensellik ile bağlantılıdır. Buddha der ki, her sebebi onun tesiri takip eder, binaenaleyh her yapılan işin de cezası yahut mükafatı o işi takip edecektir. Fakat bu yapılanlar, ebedi olan bir amel, yani ebedi bir ruh tarafından meydana gelmezler.⁹⁹ Dolayısıyla varlığın sebebi kişinin eylemleriyle ve hatta düşünceleriyle, davranışlarıyla bağlantılıdır. Tam da bu yüzden, ıstıraptan kurtulmanın yollarında doğru görüş, doğru davranış gibi ilkeler yer almaktadır.

1.1.2.1. Taoculuk

Çin felsefesi tıpkı Hindistan'da olduğu gibi Çin kültürünün en önemli parçasıdır. Öyle ki Fung Yu-Lan Çin Felsefesi Tarihi isimli kitabında bu konuya geniş

⁹⁸ a.g.e. s. 123

⁹⁹ Akt. Ruben, Walter, *Budizm Tarihi*, Sakarya Basımevi, Ankara, 1947, s.90

bir yer verir ve Çin toplumunda *felsefenin sahip olduğu yerin başka toplumlardaki dinin kapsadığı yerle kıyaslanabileceğini* öne sürer.¹⁰⁰ Çin’de felsefi araştırmanın gerçek uyanışı Suzuki’nin araştırmasına göre Chou hanedanlığının (MÖ 1122-255) ilk kez çöküş belirtileri göstermeye başladığı dönemde -yani milattan önce yedinci yüzyılda gerçekleştiği söylenmelidir, her ne kadar Çin düşüncesinin bundan çok uzun zaman önce de faal ve üretken olduğuna dair emareler olsa da, ki sonuçları ne kadar kusurlu ve parçalar halinde olsa da , “Yi Ching Zeyilleri”nden kimisinde ve Lao-tze’nin “Tao Te Ching” inde ifadesini bulmuştur.¹⁰¹

“İnsanoğlu ile dünya arasındaki ilişki Çin filozoflarının üzerinde durdukları esas konudur. Çin felsefesi insan yaşamına ilişkin olarak bilgeliğin kullanımını ve dünyanın algılanmasına yönelik çeşitli görüşleri içerir. Dönüşümler Kitabı (The Book of Changes-Zhouyi) gibi birçok Çin felsefi metni, gök (tian) ile insanoğlu arasındaki ilişkiyi tartışır. Klasik Çin Düşünürlerinin, insanlara iyi bir yaşam sürmeleri için yardım etmeye çalıştıklarını söyleyebiliriz. Bunu yapmalarının sebebi de insanların yaşayan birer varlık olarak, tek başına çıktıkları o yaşam yolculuğundan zevk almalarını sağlamaktır.”¹⁰²

Haiming’in bu tanımından da anlaşılacağı üzere tıpkı Hindistan’da olduğu gibi Çin’de de felsefe ve din insanların bireysel ve toplumsal olarak hayatlarını daha güzel bir hale getirmek için vardır. Çin felsefesine göre insanlar, hayatın içinde yollarını kaybederler, doğru yoldan (tao) uzaklaşırlar. Felsefe de tam olarak onlara bu yolu yeniden bulmalarını sağlar. Çinli filozofların en önem verdiği konu tam da bu doğru yol yani “Tao” meselesidir. Daha önce belirttiğimiz gibi felsefe Çin’de diğer toplumlardaki dinin tuttuğu yer kadar önemli bir yere sahiptir. Bunun yanında Çince’de “din” kelimesi bulunmamaktadır.

“Çince’de “din” kelimesi yerine “Kiao” kelimesi kullanılmaktadır ancak bu da bizim anladığımız anlamda bir dini ya da bir mezhebi anlatmaz. Bu kelimeyi meydana getiren işaret, ilkçağdaki üç ayrı ideogramın (bir şeyi ya da kavramı anlatan işaret) bir araya gelmesiyle şekil almıştır. Bu ideogramlardan birincisi çocuk; ikincisi dövmek, üçüncüsü de taklit anlamında idi. Bundan bu kelimenin, aslında çocuğu, (anasını, babasını) taklit etmesi için dövmek, yani biraz sert bir eğitim anlamına geldiğini görüyoruz. Günümüzde “kiao” Çince’de

¹⁰⁰ Yu-Lan, Fung, **Çin Felsefesi Tarihi**, Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2009, s. 3

¹⁰¹ Suzuki, Daisetz Teitaro, **Çin Felsefesi Tarihi**, Say Yayınları, İstanbul, 2012, s. 27-28

¹⁰² Haiming, Wen, **Çin Felsefesi**, Kaynak Yayınları, İstanbul, 2014, s. 13

öğretim kelimesinin karşılığı olarak kullanılmaktadır. Çin’de yan yana olarak yüzyıllarca yaşayan üç din, ya da kendi deyimleriyle öğretimlerden birincisi Ju¹⁰³ Kiao, yani Konfüçyusçuluk, ikincisi Şe Kiao, yani Buddha dini, üçüncüsü de Tao Kiao, yani Taoculuktur.”¹⁰⁴

Çin felsefesinin başlangıcında yukardaki pasajda da adı geçen Ju sınıfına mensup Konfüçyus vardır. Adının Çincesi Kung Fu Dsi’dir, yani Üstat Kung, ancak Cizvit misyonerleri ona, Latince’ye benzeterek Konfüçyus demiştir. Bu çalışmada ‘Kung’ adı kullanılacaktır. Çin felsefesi düşünce yapısını anlayabilmek için öncelikle bu düşüncenin temelini oluşturan ikicilik (düalizm) yani Çin felsefesindeki adıyla “yin-yang” teorisini kavramak durumundayız. Çin felsefesinin temel kitabı Yi-ching (kimi kaynaklarda I-ching olarak da adlandırılmaktadır.) yani değişimler kitabından rastladığımız Yin-Yang düalizmi Üstat Kung tarafından da savunulmaktadır. Öncelikle Suzuki’nin üzerinde durduğu üzere kaynağımız Yi-ching’in adının etimolojik çözümlemesine bakarsak;

“Bazı lügatçiler “yi (易)” karakterinin, “güneş (陽)” ve “ay (月)”dan türetildiğini düşünürler. Karakterin kökeni bu olsun veya olmasın yorum gayet zekicedir çünkü yi hangi biçim veya türde olursa olsun değişim anlamına gelir – gün ışığından ay ışığına, çiçeklenen bahar mevsiminden hasat yapılan güz mevsimine veya talihten talihsizliğe -ve tersi- değişim. Değişim bütün hareket yahut faaliyetlerin baskın bir karakteridir ve buna evrendeki eril (yang) ve dişil (yin) ilkelerin karşılıklı etkileşimi neden olur. Bu karşıt güçlerin -ki “Yi Ching”de bunlara chien 𤱔 ve kun 坤 denir ve sırasıyla bütün bölünmüş bir çizgiyle temsil edilir -karşılıklı etkileşimine bağlı olarak varlıklar kah vücuda gelir kah vücuttan çekilir ve evrende sürekli bir değişim ve dönüşüm vuku bulur.”¹⁰⁵

Suzuki’nin de sözünü ettiği üzere Çin felsefesinin temeli Yin-Yang doktrinine dayanmaktadır. Bu düşünceye göre evrendeki her varlığın bir yin bir de yang tarafı vardır. Batılı terminolojiye de geçen klasikleşmiş simgesiyle Yin-Yang her iyiliğin içinde bir kötülük, her kötülüğün içinde bir iyiliğin olduğunu öne sürer. Bu düalizm yalnızca iyilik ve kötülük ile sınırlı kalmaz aynı zamanda gece ve gündüz, ay ve güneş,

¹⁰³ Konfüçyus’un Ju sınıfına mensup olduğu bilinmektedir. Bu sınıfın ismini aldığı “ju” kelimesi “okumuş” kelimesine karşılık gelmekteydi. Kelimenin ilk anlamı da “güçsüz kişiler” idi. Eski papaz ya da soyluların torunlarıydılar.

¹⁰⁴ Örs, Hayrullah, **Konfüçyus**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1964, s. 47

¹⁰⁵ Suzuki, Daisetz Teitaro, **Çin Felsefesi Tarihi**, Say Yayınları, İstanbul, 2012, s. 44-45

dişil ve eril güçler gibi pek çok ikiliği peşinden getirir. Yu-Lan, Yin-yang teorisinin esas olarak Yi Ching yani değişimler kitabıyla ilişkilendirilmeye başlandığını söyler.

Daha önce de değindiğimiz üzere Çin felsefesi Yin-Yang düalizmi üzerine kurulmuştur. Her iyinin içinde bir kötü, her kötünün içinde bir iyi, her dişilin içinde bir eril, her erilin içinde bir dişil, her güçlünün içinde bir güçsüz, her güçsüzün içinde bir güçlü vardır. Bu ikililik, bir başka deyişle zıtların birliği, hayatın her alanına yayılarak ve her düşüncede katlanarak bu şekilde sürer gider.



Şekil 1. Çin felsefesinde Yin-Yang Sembolü

Toplumun en alt kesiminden hükümdara kadar herkes kendisine dikkat etmeli ve aşırılıklardan uzak durmalıdır, çünkü herhangi bir aşırılık olursa, hastalıklar, problemler, kötü hava koşulları oluşabilir. Dolayısıyla evrenin durumunu belirleyen faktörler de Çin felsefesindeki inanca göre insanların davranışlarıyla ilintilidir. Yin-Yang okulu doğanın görüngülerini zaman ve mekâna uygun olarak açıklamaya çalışır bunun için de beş elementi ve beş işlev kategorisini kullanır. Bu okula göre beş element hem birbirlerini üretir hem de sabit bir düzende birbirlerine hâkim olurlar. Beş element teorisi her ne kadar evrenin yapısını bu şekilde yorumlasa da dünyanın kökenini açıklayan Yin-Yang teorisidir. Bu iki temel ilkenin karşılıklı etkileşimiyle evrenin bütün fenomenleri üretilir.¹⁰⁶

“I-Ching – Değişimler Kitabı’nın” Ekler III’ünde şunu okuruz: “Göğün ve yerin hayat verici etkilerinin birbirine karışması vardır ve her şeyin dönüşümü, mebzul (bol, çok) bir şekilde olur. Erkek ve kadın arasında tohum alışverişi vardır ve her şey üretilir.” Gök ve yer, Yin ve

¹⁰⁶ a.g.e. s. 185

Yang'ın fiziki suretleri; Ch'ien ve K'un¹⁰⁷ ise, onların sembolik suretleridir. Yang, şeyleri “başlatan” ilkedir; Yin ise, onları “tamamlayan” ilkedir. Bu yüzden şeylerin Yin ve Yang tarafından üretilme süreci, bütünüyle canlı varlıkların dişi ve erkek tarafından üretilmesine benzer.”¹⁰⁸

Dolayısıyla bu birbirini tamamlayan, birbirinin zıttı olan ama aynı zamanda da birbirlerinin içinde var olup sürekli birbirlerini yenme, hâkim olma gayretinde olan ikililik durumu, Çin felsefesine göre dünyanın dönmesini sağlayan etmendir. Bir bütünün oluşması hayatta kalması için bu iki zıtlık birimine ihtiyaç duymaktadır. Çin felsefesinin en temelindeki bu zıtlık ilkesini ilerleyen bölümlerde Kung'un ve Lao Tzu'nun söylemlerinde sıklıkla tartışacağım. Bunun yanında yalnızca bir felsefi öğe olarak değil aynı zamanda bir rol kişisini çalışırken de faydalanabileceğimiz bu öğreti bize bir bütünün oluşması için her daim bu yönlü bir ikililikten doğması ve onunla devamlı olarak dövüşmesi gerektiğini öğütler. Dolayısıyla felsefi açılımlarımızdan sonra, Zeami'nin ve diğer batılı teorisyenlerin anda kalmak için geliştirdikleri oyunculuk teorilerini incelerken de sıklıkla Yin-Yang teorisine dönüp bakmak ve onu adeta bir soğanın köküne indiğimiz gibi parça parça soyarak yeni sonuçlara ulaşmak durumundayız.

Çin felsefesine yön veren diğer bir önemli isim de Lao Tzu'dur. Milattan önce 500'de doğduğu düşünülen Lao Tzu'nun ölüm tarihi ise net değildir. Ancak Kung ile aynı dönemlerde yaşamış olabilecekleri rivayet edilir. Lao Tzu'nun ilkelerinin temelinde “tao” vardır. Burada şu ayrımı yapmamız önem arz ediyor; Çin toplumunda Lao Tzu'nun görüşleri hem Taoculuk dini hem de Taoculuk felsefesi olarak ele alınmakta ve hayatın her alanında kullanılmaktadır. Bizim bu çalışmada üzerinde duracağımız Taocu felsefe anlayışı olacaktır. Tao (kimi kaynaklarda dao olarak da kullanılmaktadır) kelime anlamı olarak “yol, yöntem, methot” anlamları taşır. Carus, çalışmasında Tao'nun anlamının “logos”la bağlantısını keşfediyor;

“Tao harika bir kelimedir. “Yol, metot, yön, bir şeyi yapmanın usulü” anlamlarına gelir. Bununla birlikte bir şeyi veya bir kelimayı ifade etmenin yolu da diyebiliriz. En nihayetinde ana anlamına ulaşır “sebep”. Bir fiil olarak, “yürümek, adımlamak, konuşmak veya beyan

¹⁰⁷ Ch'ien Değişimler Kitabındaki ilk bölümdür ve yaratıcı güçlü niteliklerini, gök imgesini ve baba aile bağına taşır. K'un ise Değişimler Kitabındaki ikinci bölümdür alıcı-adanmış niteliklerini, yer imgesini ve anne figürünü taşır.

¹⁰⁸ Yu-Lan, Fung, **Çin Felsefesi Tarihi**, Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2009, s. 189-190

etmek; tartışmak veya sebeplendirmek” anlamlarına sahiptir. Terime karşı duyulan dini saygıyı göz önüne aldığımızda, Tao ifadesi bazı zamanlarda “kelime” ve “mantıklı düşünce” anlamına geldiğinden Antik Yunan felsefesinden “logos” terimi ile yakın bir analogi sunmaktadır. Budistler Tao kelimesinin (Ming hanedanı) Sanskritçe’den (Bodhi) çevirirken eşanlamlısı olarak aydınlanma kelimesini kullanırken, Hristiyanlar logos terimi yerine Yeni Ahit’teki versiyonu olan “kelime”yi kullanırlardı.”¹⁰⁹

Dr. Carus her ne kadar “Tao” kelimesinin “sebeplendirmek” anlamına geldiğini iddia ettiği için daha sonra özür dilemiş olsa da yazısının devamında değindiği üzere “Tao” Antik Yunan felsefesindeki “logos” gibi pek çok anlama aynı anda sahiptir. Bu açıdan da “logos” ile benzerlik taşır. Bu iddiayı Haiming de şu sözlerle destekliyor;

“Tao, insanın üzerinde yürüdüğü yol ve konuştuğu sözdür. İnsanoğlunun dünyayla iletişim kurmak için kullandığı bir kalıp olarak da algılanabilir. Bu kalıp isimlerin ve dilin ötesine geçen bir tarza yakındır; yani bir anlamda dilin ötesindeki bir dünya ile kurulan iletişimin başlangıç halidir. Tao, bir isim değildir; insanlar yürümeye ve konuşmaya başlar başlamaz onları dünyaya bağlayan bir yol oluşturmaktadır. Latince ve Antik Çin dillerinin her ikisinde de tek bir sözcük hem yürüme hem de konuşma anlamlarında kullanılmaktadır. Bu nedenle tao ve Latinceki “logos” sözcükleri bu anlamda karşılaştırılabilir.”¹¹⁰

Lao Tzu’nun en önemli eseri olan “Tao Te Ching” i kelime kelime çevirecek olursak; tao; yol, te; erdem, ching de erdem sayesinde elde edilen güç anlamlarını taşımaktadır. Dolayısıyla, 81 aforizmadan ve iki kitaptan oluşan bu çalışmanın ilk bölümünün adını “Erdemin Gücü”, ikinci bölümünün de adını “Erdemin Yolu” şeklinde çevirmek mümkündür. Aslında en temelinde insanın varoluşunu anlama sürecini anlamlandırmak için bütünleştirilmiş bir öğretiler dizisidir Tao Te Ching. Adını aldığı “Tao” Çin felsefesinin çok eski kaynaklarında dahi kendini gösterir. Bu yazının başlangıcında da söz ettiğimiz üzere, Tao, yalnızca yol değil, doğru olan yoldur. Kişinin hayattaki yegâne amacı da doğru yolu bulmak, ona ulaşmak olmalıdır.

“Lao-tzu’nun felsefesinde kullandığı “Tao” anlamı, Çin felsefesinin en önemli bir terimidir. Biz bunu iki manada ele alıyoruz.: 1. Asli

¹⁰⁹ Carus, Paul, *Lao-Tze’s Tao-Teh-King*, The Open Court Publishing Company, Chicago, 1898, s. 9-10

¹¹⁰ Haiming, Wen, *Çin Felsefesi*, Kaynak Yayınları, İstanbul, 2014, s. 52

manasına göre: Yol, gerçek, usul ve insanların takip etmesi gereken en doğru yol. 2. Mecazi manasına göre: Kâinatın başlangıcı ve “Allah” demektir. Diğer önemli terim ise “Te” yani, fazilet, kemal, kudret ve daima Tao’yu takip eden bir varlık ve Tao’nun insandaki tezahürüdür. Bay Blakney tercümesinin ön sözünde “Tao”yu şu şekilde gösteriyor: “Yol, yön, insanların seyahat ettiği, tabiatın ve nihai gerçekliğin yolu”. Aynı zamanda orta çağ görüşüne göre: “Uluhiyet, ilahe ve Allah’ın bir mukaddimesi” Diğer terim “Te”yi de: “Erdem, karakter, etki, ahlaki kuvvet” olarak gösteriyor.”¹¹¹

Lao Tzu’nun Tao Te Ching’ini anlamak için batı gözünden biraz uzaklaşmamız ve bu felsefeyi olduğu gibi okuyabilmemiz gerekmektedir. Haiming’in alıntısı itibariyle Lao Tzu’nun “*Kelimelere dökülen yol (tao) aslında yol değildir.*” söylemi Tao’nun en tipik özelliğiyle karşılaşmamıza sebep olur; *belirsizlik*.¹¹² Bu cümleyle aslında Lao Tzu Kung ile aynı görüşü paylaşıyor gibi gözüküyor. Keza Kung da öğretilerinde sözcüklerin eylemin yanında hiçbir önemi olmadığını dile getirmişti. Lao Tzu da burada tasvir etmenin, kelimelere dökmenin, bu öğretilerin asıl anlamının yitirilmesine sebep olacağını öğütlemiştir.

“Laozi, Tao’nun sözcüklerin ötesinde olduğu fikrini pekiştirmek amacıyla iki kavram kullanmıştır.: Varlık (you) ve hiçlik (wu). Varoluşsal olarak “hiçlik” bir boşluk durumu; evrenden önce olmama durumudur. Bu yüzden “wu (hiçlik)” olarak ifade edilir. Bu hal, şeylerin isimlendirildikleri halde (youming) başlamış olması gerektiği düşüncesiyle genellikle “sayısız şeylerin ilk başlangıcı” olarak adlandırılır. Varlık ve hiçlikten hangisinin önce geldiği sorusu felsefe tarihi boyunca yanıtlanması zor bir soru olmuştur. Yer ile göğün ilk oluşma hali sözcüklerin ötesindedir. Bu yüzden söz konusu hali ifade etmek için yalnızca “varlık” ve “hiçlik” sözcüklerini kullanabiliyoruz. Dolayısıyla varoluşsal açıdan bakıldığında, varlık ve hiçliğin anlamı bir şey ve hiçbir şey ile sınırlıdır.”¹¹³

Lao Tzu’nun kitabındaki ifadelerde, hem Yin-Yang ikiliğine hem de varlık ve hiçlik ikiliğine sık sık rastlıyoruz. Lao Tzu bu ikililiğin birbirini tamamladığını her fırsatta vurgular. Borel’se varlık ve hiçliğin Çin felsefesindeki yerini tanımlarken “*Bizim varlık dediğimiz aslında var-olmayandır ve tam da bizim var-olmayan (yokluk,*

¹¹¹ Özerdim, Muhaddere N., *Lao-Tzu ve Kitabı (Tao Te Ching) Hakkında Yeni Bir Eser R. B. Blakney; The Way of Life(Lao Tzu) Çevirisi*, New York, 1955, Şubat, s.63-64

¹¹² a.g.e. s. 52

¹¹³ a.g.e. s. 54

hiçlik) dediğimiz hakiki anlamda varlıktır. Onun için büyük bir karanlık içinde yaşıyoruz. Gerçek olduğunu zannettiğimiz şey gerçek değil ama yine de gerçek olandan zuhur eder, çünkü gerçek bütündür. Hem varlık hem varlık olmayan buna göre Tao'dur."¹¹⁴ diye özetler. Bu tespit aslında bir anlamda, Tao Te Ching'in özüdür diyebiliriz. Buradaki karmaşıklık ve şiirsellik, Lao Tzu'nun her satırında cereyan eder.

"Ruhun Gıdası

Dünya yüzünde

güzelliğin güzel olduğunu bilen herkes çirkinliği yaratır.

İyiliğin iyi olduğunu bilen herkes kötülüğü yaratır.

Çünkü olmak ve olmamak birlikte doğar;

zor ve kolay birbirini tamamlar;

uzun ve kısa birbirini biçimlendirir;

yüksek ve alçak birbirine bağlıdır;

nota ve ses müzik olur birlikte; önce ve sonra birbirini izler.

O yüzdendir ki bilge ruh yapmadan yapar,

konuşmadan öğretir.

Bu dünyaya ait şeyler vardır, var olurlar;

reddedemezsiniz onları.

Dünyaya getirmek ama sahiplenmemek;

eylemek ama karşılık beklememek

işini yapıp sonra kolayca bırakmak:

çünkü bırakmaktır kalmasını sağlayan.

*Le Guin'in notu: Bu bölümde okuduğum şeylerden biri, değerlerin ve inançların yalnızca kültürel olarak kurulmakla kalmayıp, yin ve yang'ın etkileşiminin, dünyanın canlı dengesini kuran büyük dönüşümlerin de parçası olduğu. İnançlarımızın gerçekliğin tümünü kapsayan değişmez hakikatler olduğuna inanmak, acıklı bir kibirdir. Bu inancı bırakmaksa güvenliğe kavuşmaktır."*¹¹⁵

Yukardaki pasajda da görüldüğü üzere, Lao Tzu Tao Te Ching'i daha önce de sözünü ettiğimiz gibi Yin-Yang ve sarmallarla donatmıştır. Lao Tzu'nun öğretilerinde Tao'nun yanında bir diğer önemli kavram da "Wu Wei"dir. Lao Tzu'nun tıpkı yukardaki pasajda ilettiği mesajın merkezinde yer alan, insanın bir düşüncüyü, bir görüntüyü, bir durumu hemen tanımlamaya, isimlendirmeye, bir başka deyişle onu konuşmaya çalışmaktaki ısrarın yersizliği gibi, Wu wei de insanın hemen eyleme geçmesindeki hatadan bahseder. Lao'ya göre kişi, dünyevi faaliyetten, arzularından,

¹¹⁴ Borel, Henri, *Hayatın Ritmi*, Say Yayınları, İstanbul, 2013, s. 43-44

¹¹⁵ Tzu, Lao, *Ursula K. Le Guin Yorumuyla Tao Te Ching*, çev. Somay, Bülent & Keskinsoy, Ezgi, Metis Yayınları, İstanbul, 2018, s. 26-27

olamayacak şeylerin özleminden kurtulmalıydı. Bu noktada yine Borel'in tanımlamasını kaynak alacak olursak; *"O ruhun güçlü hareketini kastediyordu – kafesten bir kuş gibi şu kasvetli bedenden kurtarılması gereken ruhun. Onun demek istediği bizim Tao'dan aldığımız ve bizi yine Tao'ya götüren sevk edici güce boyun eğmekti."*¹¹⁶ İnsan ancak bu karşı koymama halinde göğün ve yerin kaynağı Tao'ya yani doğru yola ulaşabilir.

" ...

*O yüzden insanları yöneten bilge akıl,
Zihinlerini boşaltıp karınlarını doldurur,
İsteklerini zayıflatıp kemiklerini güçlendirir,
İnsanların bilmemelerini, istememelerini sağlar,
Bilenlerin ise hiçbir şey yapmamalarını.
Yapmamayı yaptığınızda her şey yerli yerindedir.
Le Guin'in notu: Lao Tzu tekrar tekrar wei wu wei diyor: Yapmamayı yap. Yapmamayı yapmak. Eylemeden eylemek. Eylemsizlik yoluyla eylem. Hiçbir şeyi yapmıyorsunuz ama gene de yapılıyor."*¹¹⁷

Le Guin'in sözünü ettiği eylemsizlik yoluyla eylem, biraz da Çin yaşayışında binlerce yıldır, Lao Tzu'dan çok daha önceleri dahi var olan bir çekilmeyi anlatıyor. Dünyadan uzak durarak, dünyaya karışma hali. Çoğunlukla "hareketsizlik" olarak çevrilen Wu-Wei yalnızca bedensel bir hareketsizlik anlamı taşımaz elbette ki. Burada kastedilen, ruhani bir hareketsizliği de içine alır. Wu-Wei hem Lao Tzu'nun hem de Çin felsefesindeki metafizik düşüncesinin en önemli parçasıdır diyebiliriz. Var olmayı, hiçlik üzerinden tanımlamak bir anlamda Shih'in gözünden bakıldığında onu nihilist bir noktaya sürükler;

"O antik Çin'in Protagoras'ıydı. Onun düşüncesinde Aydınlanma Çağı ruhunun vücuda gelmiş halini bulduk. En kritik yaşlarında ortaya koyduğu kritikler yıkıcı ve yerleşik geleneklere karşı çıkan bir yapıdaydı. O felsefi bir nihilistti. "Her şey varlıktan gelir ve olmak, olmamaktan kaynaklanır" düşüncesine bağlıydı. Bu var olmama durumu, boş alan ile tanımlandı. Örneğin şöyle diyordu; "Otuz konuşmacı bir nefeste birleştiğinde, tekerleğin faydası var olmayana bağlıdır (yani, tekerleğin içindeki delik). Kil bir kaba kalıplandığında, faydası var olmayana bağlıdır." Bu var olmama düşüncesi tüm şeylerin başlangıcı sayılmıştır: "Cennet ve dünyadan önce öyleydi. Tek başına

¹¹⁶ Borel, Henri, *Hayatın Ritmi*, Say Yayınları, İstanbul, 2013, s. 49

¹¹⁷ Tzu, Lao, *Ursula K. Le Guin Yorumuyla Tao Te Ching*, çev. Somay, Bülent & Keskinsoy, Ezgi, Metis Yayınları, İstanbul, 2018, s. 28

ayakta kalan, asla değişmeyen, etrafındaki her şey hareketli olsa da acı çekmeyen tek bir şey vardır ve onu doğa ana diye çağırırız. Olmayan varlığın yüceltilmesi onun felsefesinin temelidir. Bir tür metafizik benzetmeyle, “doğanın bir devleti”ni aşırı basitlik ve doğan masumiyet hali olarak, faaliyet dışı bir durum olarak görmüştür.”¹¹⁸

İlk bakışta bu var olmamaktan yokluğa varış için çok uzun ve meşakkatli bir yola çıktığımız düşünülebilir. Ancak aslında söz konusu olan burada da varlığın ta kendisidir. Tam olarak algılayabilmemiz için Wu Wei’nin birkaç tanımını daha yapmamız gereklidir. Anlaşılması ilk bakışta zor ve çelişkili gibi geliyor olsa da yanlışlığa düşmeden doğru şekilde yorumlayabilmek varlık sorunsalını kavrayabilmek açısından önemlidir.

“Türkçe’ye çevrildiğinde Türkçe sentaksa meydan okumuyor, ama aceleyle yanlış anlamaya çok müsait. Wei wu wei belki de en iyi ifadelerinden birini şark dövüş sanatlarında (wuşu, kungfu, taiçi, karate, aikido, kudo) bulur: yapmamayı ne kadar iyi yaparsanız, hasmınızın “yapma” gayreti de o kadar tersine döner kendine zarar verir. (Çevirenin notu)”¹¹⁹

“Yapmamayı iyi yapmak” yani Wu Wei’yi Blakney “Wei-we-wei” olarak tanımlıyor ki bu da “eylemde olmadan eylemde bulunmak” gibi bir anlam ifade ediyor. Yani aslında hareketsiz, eylemde bulunmayan kişi Lao Tzu’ya göre çok ciddi bir eylemde bulunuyor ve doğaya bir kapısını açmış oluyor. Doğa ile bütünleşerek, eylemde bulunmayarak, eylemde bulunmuş oluyor.

“Lao-tzu kitabında “wu-wei” (bir şeyi yapmamak, hareketsiz kalmak) anlamına da fazlasıyla yer veriyor. Ahlaki bir prensipten başka bir şey olmayan bu “Wu-wei” insanlar tarafından çok yanlış anlaşılmış ve yanlış tefsirler yüzündendir ki, Taoizm cephesini değiştirerek sihribazların ve kahinlerin meşgul olacağı bir mezhep haline girmiştir. Halbuki metafizik manalarıyla birlikte devleti ve cemiyeti içine alan bu mezhep, bugün bile insanlığın geçirdiği krizlere karşı koyacak ve hal çareleri bulacak prensipleri içine almaktadır. Bay Blakney, “Wu-wei”yi “wei-we-wei” olarak ele alıyor. Ve tam manasıyla tercüme edilemeyeceğini, fakat kaba taslak olarak, “Wei-wu

¹¹⁸ Shih, Hu, *The Development of The Logical Method in Ancient China*, Submitted in Partial Fulfilment of The Requirements For The Degree of Doctor of Philosophy in the Faculty of Philosophy Columbia University, The Oriental Book Company, Shanghai, 1922, s. 13-14

¹¹⁹ Tzu, Lao, *Ursula K. Le Guin Yorumuyla Tao Te Ching*, çev. Somay, Bülent & Keskinsoy, Ezgi, Metis Yayınları, İstanbul, 2018, s. 29

wei”nin “to do without nothing, to act without action” şeklinde olabileceğini, yani tabiata uygun olarak hareket etmek...” manasını içine aldığını ileri sürüyor (s.39)¹²⁰

Wu Wei en basit tabiriyle zihni olurluna, kendi haline bırakmak anlamına gelmektedir. Bu olurluna bırakma hali, Çin felsefesinin “Tao”sunu yani yolunu öğrenmek için çok önemlidir. Bir anlamda, doğal haline bırakılabilen zihin, otomatikçe alınmış haldedir ve Lao Tzu’ya göre en doğru hali budur. Güngören bu hali şu şekilde metaforlaştırır; “Göz nasıl görmek istediğimiz odak noktasına göre kendiliğinden, doğal olarak kendi kendini ayarlıyorsa, zihnimize de böyle bir esneklik, böyle bir doğallık, böyle bir otomatiklik olanağı sağlamaktır.”¹²¹ Yani doğa en doğrusunu bilir ve uygulanmasını sağlar. İnsanın fazladan efor sarf etmesine, düşünmesine, eylemesine gerek yoktur. Lao Tzu’nun bahsettiği eylememe hali tam olarak budur.

Bütün bunların yanında gerek Budizm gerek Taoizm için “Çiçek” figürü çok kıymetlidir. Öyle ki Zeami de öğretilerinin temeline çiçeği yerleştirmiş ve ulaşılması istenen oyunculuk mertebesini dahi çiçek olarak betimleyerek, oyuncunun çiçek açabilmesi için izlemesi gereken yolları sıralamıştır. Zeami’nin, Budizmin ve Taoculuğun çiçeği birdir. Her biri kişinin çiçek açmasının onu gerçeğe, varoluşa ve mükemmelliğe götüreceğine inanır. Bir Çin yaşam kitabı olan Altın Çiçeğin Sırrı’nda tam da bu konu ele alınır. Kitabın İngilizce çevirisini yapan Cleary, Altın Çiçeğin Sırrı kitabını şu sözlerle özetliyor;

“Altın, ışığı, zihnin kendisinin ışığını, çiçekse zihnin ışığının çiçek açmasını veya açılmasını temsil eder. Dolayısıyla bu tabir, gerçek benliğin ve onun gizli potansiyelinin temel uyanışının simgesidir. Taocu terimlerle, Yol’un ilk amacı, gerçek Tanrı tarafından verilen ruhu yeniden sağlığına kavuşturmak ve kendini gerçekleştiren bir insan olmaktır. Budist terimlerle, gerçekleşmiş bir insan, çevresel koşullanmadan bağımsız olarak, kendiliğinden doğal durumunda olduğu gibi, orijinal zihnin veya gerçek benliğin bilincinde olan kişidir. Bu orijinal ruha göksel zihin veya doğal zihin de denir. Düşünce veya hayal gücünden daha incelikli ve daha doğrudan bir farkındalık modu,

¹²⁰ Özerdim, Muhaddere N., *Lao-Tzu ve Kitabı (Tao Te Ching) Hakkında Yeni Bir Eser R. B Blakney; The Way of Life (Lao Tzu) Çevirisi*, New York, 1955, Şubat, s. 64

¹²¹ Güngören, İlhan, *Zen Budizm Bir Yaşam Sanatı*, Yol Yayınları, İstanbul, 2016, s. 41

zihnin çiçek açmasının merkezinde yer alır. Altın Çiçeğin Sırrı, gerçek ruhun iyileşmesine ve iyileştirilmesine adanmıştır.”¹²²

Zeami'nin öğretilerinde adı geçen çiçek yani “Hana” Çince bir karakterdir. Bu sebeple Altın Çiçeğin Sırrını anlamak da bu çalışmanın gelişimi açısından büyük önem taşımaktadır. Altın Çiçeğin Sırrı Cleary'nin ifadesiyle “zihinsel özgürlüğün doğal yollarını açıklar”¹²³

“Altın çiçek ışıktır. Işık ne renktir? İçinde bir ışık gizleyen altın çiçekle simgelenir (Çince’de altın çiçek sözcüğünün şekli içinde ışık sözcüğü gizlidir). Bu, göksel ölümsüzlerin birleşmiş gerçek enerjisidir; “Suyun yurdundaki kılavuz sadece bir tattır” deyişinin anlamıdır. Işığın çevreye yayma çabası yansıtma yöntemini kullanır. Göğün en yüksek katının güzelliği de en yüksek yerlerin ihtisamı da yürektedir: yürek, tam olarak açık ve farkında ruhun toplandığı yerdir. ... Göksel zihin bir ev gibidir; ışık da ev sahibidir. Bu nedenle bir defa ışığı çevreye yaymaya başladınız mı enerji bütün vücuda yayılır. Sadece çevreye ışık yayın; eşsiz yüce gerçek budur.”¹²⁴

Önceki kısımda oyuncunun sahnedeki mevcudiyetini açıklamaya çalışırken, bunun kimi teorisyenler tarafından bir “şey” bir çeşit “ışık” olarak nitelendiğini belirtmiştik. Burada kastedilen ışık da aslında benzer niteliktedir. Altın Çiçeğin Sırrı yaşam kitabına göre kişi önce durmalı, sessizliğin ve durağanlığın içinde kendi nefesini bulmalı ona sarılmalı ve onu duymalıdır. Ancak bu şekilde anın tamamına ulaşabilme şansı yakalar ve ışığını bulur. Işığını bulduğunda da bu ışığı yaymaya başlar. Sahnede mevcudiyete ulaşan bir oyuncunun seyirci ile birlikte girdiği “hal” i bir ışık hüzmelerinin seyrine benzetmek mümkündür. Seyirci kimi teorisyenlerin tanımladığı üzere “büyülenir” oyuncunun ışığıyla karşılaştığında. Altın Çiçek ile Çin felsefesi kişinin bu sözü edilen ışığa ulaşmasının yollarını gösterir.

“Işığın çevreye yayılması art niyetsiz bir olaydır: merkezdeki odada dengeli bir farkındalık için sadece doğru nefes al. Bunu uzun süre yaparsan ruhla kendiliğinden birleşir ve değişime ulaşırsın. Bu zihnin dinginleştirilmesinde ve enerjinin dengelenmesinde yatar. Zihnin unutulması ve enerjinin billurlaştırılması etkinlik işaretidir. Enerjinin, nefesin ve zihnin boşalması iksirin oluşmasıdır. Zihin ve enerjinin

¹²² Cleary, Thomas, *“The Secret of The Golden Flower”* Harper One A Division of HarperCollinsPublishers, New York, 1991, s. 1-2

¹²³ Cleary, Thomas, *“Altın Çiçeğin Gizi Klasik Çin’in Yaşam Kitabı”*, Anahtar Kitaplar Yayınevi, İstanbul, 2000, s. 9

¹²⁴ a.g.e., s. 18-19

birleştirilmesi kuluçkadır. Zihnin temizlenmesi ve özünün anlaşılması Yol'un anlaşılmasıdır.”¹²⁵

Altın Çiçeğin Sırrı'nda sürekli üstünde durulan en temel hadise “nefes”tir. Kişi doğru nefesi bulduğunda beden zihin düalitesi ortadan kalkacak ve bir bütün olarak anda kalmayı başarabilecektir. Bu mertebeye ulaşan kişi hem ışık saçacak hem de bu ışığı yayacaktır. Burada sözü edilen ışık saçma durumu aynı zamanda çiçek açmak olarak da tabir edilir. Tıpkı Zeami'nin oyunculuk öğretilerinde sıklıkla dile getirdiği gibi.

Kişinin çiçeğinin açabilmesi için zihin birlik içinde olmalı ve böylece enerji açığa çıkmalıdır. Burada sözü edilen enerji batılı literatürde hemen akla gelen hareketlilik değildir. İncelikli bir dinginlik içerisindeki kişi de keza enerji dolu olabilir. Buna sonraki bölümde Zeami'nin kalp ve beden üzerinden yorumuyla yeniden döneceğim.

“Hareket nüfuzunu kullanmaktır; hareket sözcüğünün eş anlamlısı ise kontroldür. Güçlü bir etkiyle hareket neden olabiliyorken, nasıl olur da tam sükunetle dinginliği sağlayamazsın? ... Alşimik bir metin der ki: “Tavuk zihinsel bir dinleyişle yumurtayı kucaklar”. ... Tavuğun yumurtaya yaşam vermesinin yolu ısı enerjisidir; ısı enerjisi sadece kabuğu ısıtır, içeriye giremez; bu nedenle tavuk enerjisini zihinsel olarak içeriye iletir. Bu “dinleyiş”, tüm dikkati vererek yoğunlaşmadır. Zihin girdiğinde enerji de girer; ısı enerjisiyle doğum olur. Bu nedenle anne tavuk dışarı çıksa da her zaman dinler ve ruhunun yoğunlaşması asla kesintiye uğramaz. Ruhun yoğunlaşması kesintiye uğramıyorsa, o zaman ısı enerjisi de günler ve geceler boyu kesintiye uğramaz, böylece ruh yaşam bulur.”¹²⁶

Özetle kişi önce kendini dinginleştirmeli, nefesini düzenlemeli, nefesinde zihnini bulmalı ve bu dinginliğin içinden enerjisini oluşturabilmelidir. Ancak bu şekilde altın çiçeğin sırrına ulaşır ve çiçek açar. İnsan varlığının gizli yeteneğine bir pencere açmaya çalışan bu yöntem veya Taocu söylemle “Yol” Cleary'nin de söylediği gibi “fikir ve hayalleri kullanmadan farkında olmanın asıl kaynağına ulaşma sürecidir.”¹²⁷

¹²⁵ a.g.e., s. 72

¹²⁶ a.g.e., s. 33-34

¹²⁷ a.g.e., s. 10

1.2.2. Zen Budizm

*“Onu kendinizde bulamazsanız,
Başka nerede arayabilirsiniz ki?”¹²⁸*

Zen Budizmi anlayabilmek için, insanın temel probleminin acıları oluşunu söyleyen ve acılardan kurtulmanın hayatın temel amacı olması gerektiğini vurgulayan Budizm’e ve temel prensibi kendiliğindenlik olan ve doğru yolu bulmaya kendini adanmış Taoculuğu nitelikli şekilde kavramaya çalıştık. Geçtiğimiz yollarda işlediğimiz düşünce şekilleri Zen Budizmin de oluşmasına ön ayak olan biçimin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Zen Budizmin ele alacağımız hale evrilmesi daha önce sözünü ettiğimiz gibi Hint ve Çin düşüncesinin Japon kültürüyle harmanlanmasıyla son halini almıştır. Dolayısıyla bu düşüncenin yapısını tam olarak kavrayabilmemiz için Japon kültürü ve düşüncesi çerçevesinde Zen Budizmin oluşum süreçlerini incelememiz şarttır.

Japonya Budizm ile milattan sonra altıncı yüzyılda tanışmıştır. Japon felsefesini anlayabilmek için öncelikle Çin’de ilk ortaya çıkışıyla karşılaştığımız Zen felsefesini incelememiz gerekiyor. Zen, Çince Ch’an’ın Japonca okunuşudur ve İngilizce’ye meditasyon olarak çevrilen Sanskritçe Dhayana’nın fonetik bir çevirisidir.¹²⁹ Zen Budizm’i Budizm’in Japonya’da geliştirdiği bir meditasyon okuludur. Belirli bir meditasyon biçimine vurgu yaparak, Budizm’in diğer biçimlerinden farklıdır, amacı anda kalmayı sağlamak ve bir farkındalık veya aydınlanma seviyesine ulaşmaktır.¹³⁰

Zen, Budizm’in Sutra’larına karşı oluşmuş, Budizm’in sözle anlatılamayacak bir bütün olduğunu savunan bir felsefedir. Güngören’in de sıklıkla bahsettiği üzere, Zen’in bakış açısıyla aydınlanma yaşantısı, sözcüklere sığdırılabilecek bir şey değildir. Sözcüklere sığdırıldığı zaman, öğretiyi kaybolur. Ve yine Güngören’e göre eğer bir

¹²⁸ Eski bir Zen şairinden akt. Watts, Alan, *Denemeler, Taoculuk Zen ve Batı Kültürü*, Yol Yayınları, İstanbul, 1985, s. 14

¹²⁹ Yu-Lan, Fung, *Çin Felsefesi Tarihi*, Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2009, s. 341

¹³⁰ Irons, Edward, *Encyclopedia of Buddhism*, Facts On File An Imprint of Infobase Publishing, New York, 2008, 590-591

öğreti sözcüklerle anlatılamıyorsa, o öğretiyi iletmek için bir iletim yolu, yöntemi bulunabilir.¹³¹

Dolayısıyla her ne kadar bu çalışmada Zen'i kelimelerle detaylandırmaya çalışsak da gerçek Zen inancına göre bu mümkün değildir. Çünkü Zen en temelinde Satori'ye¹³² ulaşmayı ve aydınlanmayı hedefler ki bu hedefler sonuca ulaşmadan kavranabilecek gerçeklikler değildir. Erich Fromm'un Suzuki'den aktardığı üzere Joshu şöyle diyor; *“Zen gündelik düşünce tarzınızdır, kapının içeri mi dışarı mı açıldığı tamamen menteşenin ayarlanmasına bağlıdır.”*¹³³

*“Gerçek şu ki, Zen dışsal yönleri söz konusu olduğunda son derece anlaşılmazdır; ona bir göz attığınızı düşündüğünüzde, artık orada değildir; uzaktan çok yaklaşılabilir görünüyor, ama ona yaklaştığınızda eskisinden daha da uzakta olduğunu görüyorsunuz. Bu nedenle, temel ilkelerini anlamak için birkaç yıl ciddi bir çalışma yapmadığınız sürece, Zen'i adil bir şekilde kavramaya başlamanız beklenemez.”*¹³⁴

Zen'i olduğu gibi kavrayabilmek zorluğu aslında batılı düşünce tipinin düalistik yaklaşımından da kaynaklanmaktadır. Tek tanrılı dinlerin binlerce yıldır yeniden ve yeniden ürettiği beden-ruh düalizmi, batı felsefesinin özne-nesne düalizmi ile birleştğinde oluşan düşünce şekli Zen'in akışkan yapısını sekteye uğrattırıyor ve Zen'in varlığını kanıtlamaya uğraştığı gerçeklikten uzaklaşmamıza sebep oluyor. Suzuki, Yengo'nun bir mektubundan yaptığı alıntıda “Zen nedir” sorusuna verilen yanıtın mühim olduğunu dile getirerek şöyle aktarıyor;

“Büyük Zen gerçeği herkesin sahip olduğu bir şeydir. Kendi varlığınıza bakın ve onu başkalarında aramayın. Kendi aklınız tüm formların üzerindedir; özgür, sessiz ve yeterlidir; altı duyunuza ve dört elementinize ebediyen damgasını vurur. Onun ışığında her şey emilir. Özne ve nesnenin ikililiğini susturun, ikisini de unutun, zekayı aşın, kendinizi anlayıştan ayırın ve Buda-zihin kimliğinin derinlerine doğrudan inin; bunun dışında hiçbir gerçek yoktur. ... Bilge Sekiso (Shih-shuang) dedi ki, “Tüm özlemlerinizi durdurun, bırakın dudaklarınızın kenarında küf büyüsün, kendinizi kusursuz bir tertemiz

¹³¹ Güngören, İlhan, *Zen Budizm Bir Yaşam Sanatı*, Yol Yayınları, İstanbul, 2016, s. 79

¹³² En basit tabiriyle 'aydınlanma' olarak ele alabileceğimiz satori ilerleyen kısımlarda detaylı incelenecektir.

¹³³ Akt. Fromm, Erich, *Psikanaliz ve Zen Budizm*, Say Yayınları, İstanbul, 2017, s. 57, (Suzuki, D. T., *Introduction to Zen Buddhism*, London Rider, 1949, s. 97)

¹³⁴ Suzuki, D. T., *Introduction to Zen Buddhism*, Evergreen Black Cat Edition, USA, 1964, s. 42

ipek parçasına dönüştürün; bir tek düşünceniz sonsuzluk olsun, kendinizi ölü küller gibi bırakın, soğuk ve cansız; ıssız bir köy tapınağındaki eski bir buhurdanlık gibi olmanıza yeniden izin verin!”¹³⁵

İnsanın evrenin bitmez sonsuzluğuna karışabilmesi için bir şiir gibidir adeta Zen öğretisi. Devrik cümlelerinin içinde anlamın bir bulunup bir kaybedildiği ama hep insanın sonsuz varlığına hitap eden bir bütünlük. Varlığın bu akıl almaz sonsuzluğunun diyarına atılan her adım, sahnedeki oyuncu için de önemlidir. Oyuncu ancak bu varlık bilgisini kavrayabildiğinde ve Zen’in temel amacı olan anda kalmaya ulaşabildiğinde mevcudiyetini kazanır ve seyirciyle arasındaki bağın kurulması sağlanır. Bu bakımdan Zen ve Zeami’nin öğretileri iç içe geçmiş şekilde sahnede oyuncu mevcudiyetinin gizli şifrelerini de sunuyor olabilir. Dolayısıyla Zen Budizm’e bir adım daha yaklaşarak mevcudiyetin temellerini kurmamız önemlidir.

“Zen şu anı, şimdiki zamanı dolu dolu yaşamaktır. Pencereimden bahçeye bakıyorum. Yaprak dökmüş ağaçlar görüyorum. Kış güneşinin ışıkları yağmur suyu birikintilerinde yansıyor. Uzak bir yapıdan çekiç sesleri geliyor. Zihnimde gördüklerimden, duyduklarımdan başka hiç, ama hiçbir şey yok. Bu anı yaşamamın sevinci içimi kaplıyor. İşte Zen bu... Bu kadar basit ve sadece... Bir Zen ustasına öğrencisi sormuş. “Zen’e nereden girebilirim? Bir yol gösterebilir misin?” Ustanın yanıtı şöyle: Şu uzaktan akan derenin sesini duyuyor musun? Oradan Zen’e girebilirsin.” Elbet o derenin sesi eğer içinizi gıcıklyorsa Zen’e girebilirsiniz.”¹³⁶

Zen Budizmi öğretilerinin üstünde sıklıkla durduğu anda kalma çağrısına rağmen daha önce Zen Budizmin kaynakları olarak ele aldığımız Taoculuk düşüncesinin temellerinde belirttiğimiz yanıyla bir hiççilik çağrışımı da yapmaktadır. Güngören’in aktardığı ünlü Zen deyişine göre “Asıl zihin, zihin yokluğudur.”¹³⁷ Bunun yanında Sunyata¹³⁸ yani Boşluk teorisi ve önceki kısımda ele alınan Wu-Wei yani hareketsizlik, yapmamayı yapmak teorileri de bu hiççiliği çağrıştırır türdendir.

¹³⁵ a.g.e. s. 46-47

¹³⁶ Güngören, İlhan, *Zen Budizm Bir Yaşama Sanatı*, Yol Yayınları, İstanbul, 2016, s. 30-31

¹³⁷ a.g.e., s. 46

¹³⁸ Güngören, Zen Budizm Bir Yaşam Sanatı isimli kitabında 171. sayfada Sunyata veya Sunya için; Varlığın arkasına saklanan şey: Yokluk tanımını getiriyor. Dolayısıyla boşluk teorisi aynı zamanda yokluk teorisi olarak ele alınabileceği gibi Zen’in yoklukla varlığı aynı potada eriten bir açılımlama içinde olduğunu söylemek mümkündür.

Ancak buradaki hareketsizlik, yapmamak ya da yokluk vurgusunu hemen nihilizme bağlamak doğru olmaz. Suzuki Zen Budizm’e Giriş adlı kitabında bir bölümü yalnızca Zen’in neden nihilist olamayacağını aktarabilmek için ayırmıştır.

“Zen, yaşamın bu temel gerçeğini kavramak için bir dizi olumsuzluk önermeye zorlanır. Bununla birlikte, salt olumsuzlama, Zen’in ruhu değildir, ancak düalist düşünme tarzına çok alıştığımız için, bu entelektüel hatanın kökünden kesilmesi gerekir. Doğal olarak Zen, “Bu değil, o değil, hiçbir şey değil.” Söylemini açığa vuracaktır. Ama bütün bu inkarlardan sonra geriye ne kaldığını Zen’e sormakta ısrar edebiliriz ve usta belki de böyle bir durumda bize “Seni aptal, bu nedir?” diye haykırarak yüzümüze bir tokat atacaktır. Bazıları bunu ikilemden uzaklaşmak için sadece bir bahane olarak veya terbiyesizliğin pratik bir örneğinden daha fazla bir anlamı olmadığı için kabul edebilir. Fakat Zen ruhu saflığıyla kavrandığında, tokatın ne kadar gerçek bir şey olduğu görülecektir. Çünkü burada olumsuzlama yok, onaylama yok, açık bir gerçek, saf bir deneyim, varlığımızın ve düşüncemizin temeli. En aktif zihniyetin ortasında kişinin arzulayabileceği tüm sessizlik ve boşluk burada yatmaktadır. Geleneksel olan veya olmayan hiçbir şeye kendinizi kaptırmayın. Zen çıplak elle ve eldiven olmadan yakalanmalıdır.”¹³⁹

Kısacası Zen sadece bir olumsuzlama olarak ele alınamayacak kadar karmaşıktır. Zen Budizmin kurucularından olan Bodhidharma’nın Çin imparatoru ile karşılaştığındaki kayda geçen konuşması aslında bize Zenle ve budizmle alakalı çok önemli ipuçları verir. Humphreys batılı bakışla Zen’i yeniden yorumladığı kitabında bu diyalogu şöyle aktarıyor;

“Milattan sonra 500 civarında, pek çok Ortodoks görüş ve öğretim yöntemine sahip olmayan Hintli bir Budist olan Bodhidharma, Çin Mahkemesi’ne geldi ve imparator ile birlikte dinleyici kabul edildi. Röportajın geleneksel anlatımı, onu din tarihinde benzersiz kılıyor. İmparator, Budizm davasını ilerletmek için yaptığı her şeyle övünüyordu. Ayrıntılara girip sonunda sordu, “Şimdi benim erdemim nedir?” “Hiçbir şey” diye cevapladı ziyaretçisi. İmparator tekrar denedi. “Budizmin ilk ilkesi nedir?” “Geniş bir boşluk” dedi Bodhidarhma ve “Hiçbir şey kutsal değildir.” diye ekledi. İmparator, “Öyleyse şimdi benimle kim yüzleşiyor?” diye sordu. Bodhidarhma’nın yanıtı “Hiçbir fikrim yok” oldu.”¹⁴⁰

¹³⁹ Suzuki, D. T, **Introduction to Zen Buddhism**, Evergreen Black Cat Edition, USA, 1964, s. 51

¹⁴⁰ Humphreys, Christmas, **A Western Approach to Zen**, Second Quest Printing, USA, 1985, s. 101

Dolayısıyla burada sözü edilen hiçliğin batılı literatürdeki nihilizmle aynı şey olmadığı açıktır. Zen için önemli olan şey zihindir ve Alan Watts'ın da belirttiği üzere; *"Zihin tüm felsefi görüşlerin ötesindedir, ayrımcılıktan ayrılır, ulaşılabilir değildir ve doğmaz: Zihin dışında hiçbir şey yoktur. Bir varoluş değil, yokluk da değil; gerçekte hem varoluşun hem de yokluğun ötesindedir."*¹⁴¹ Dolayısıyla, Zen'in bahsettiği anlamdaki yokluğu anlayabilmek için öncelikle zihnimizdeki batı düşüncesi karmaşasını bir kenara bırakarak hareket etmeliyiz.

Çin felsefesini çözümlemeye çalışırken ele aldığımız Yin-yang kavramı olmak ve olmamak noktasında yine bize cevaplar sunmaya devam ediyor. Çünkü Zen Budizm'de de Yin-yang felsefesinin özü benimsenmiştir. Watts'ın dile getirdiği üzere *"Zihin 'olmanın' ne anlama geldiğini 'olmamak' ile karşılaştırmadan anlayamaz. Çünkü olmak ve olmamak düşünceleri sağ elde bir bozuk para varken sol elde bir şey olmaması kadar basit deneyimlerle yapılmış soyutlamalardır."*¹⁴² Dolayısıyla daha önce de dile getirdiğimiz gibi yokluk olumsuz anlamda bir nitelikten ziyade varlıktan beslenen bir temelde dikkate alınmalıdır.

*"Şebartski, Sunyavadanın en iyi şekilde adlandırılmasının 'rölativite/izafiyet doktrini' olacağını düşünmekte son derece haklıydı. Çünkü Nagarjunba'nın yöntemi sadece diğer/başka şeylerle ilişkileriyle var olduklarından dolayı şeylerin kendi doğalarının ya da bağımsız gerçeklerinin olmadığını göstermektedir. Evrende hiçbir şey (hiçbir gerçek, hiçbir canlı, hiçbir olay) kendi başına ayakta duramaz ve bu yüzden de herhangi bir şeyi kavranabilecek bir ideal olarak çekip bir kenara koymak da saçma olacaktır. Başka şeyler arasından seçip çıkarılan bir şey sadece zıddıyla ilişkisi dolayısıyla vardır. Bir şeyin ne olduğu ne olmadığıyla tanımlandığı için, haz acıyla, yaşam ölümle ve devinim durağanlıkla tanımlanır. ... Bir açıdan rölativite; Nirvana ile samsara, bodhi (uyanış) ile klesa (bozulma, kirlenme) arasında da vardır. Bu şu demektir, nirvanayı aramak samsaranın varlığına ve samsara problemine işaret eder. Uyanışı aramak ise kişinin hayalle, bozukluk sürecinde bulunduğunu gösterir.... Yani bize Samsara olarak gözüken aslında Nirvanadır ve bize şeklin dünyası olarak gözüken de aslında gerçekten 'boş (sunya)'tur. Meşhur bir özdeyiş vardır: 'Şekil boşluktan, boşluk şekilden farklı değildir. Şekil tam olarak boşluk, boşluk tam olarak şekildir'"*¹⁴³

¹⁴¹ Watts, Alan, *The Way of Zen*, Vintage Books, New York, 1989, s. 89-90

¹⁴² Watts, Alan W., *Zen Yolu Zen Budizm'in İlkeleri*, Şule Yayınları, İstanbul, 1998, s. 91

¹⁴³ a.g.e. s. 91-92

Mahayana budizmi varlık ve yokluk düşüncelerinin Zen için asıl anlamalarının ne olduğuna dair çok önemli bilgiler barındırmaktadır. Mahayana gerçeklik için “*tathata*” kelimesini kullanmaktadır ki bu *öylelik* ya da *öylesinelik* olarak çevrilebilen bir kelimedir Watts’a göre.¹⁴⁴ Ancak burada sözü edilen öylesinelik bir boş vermişlik ya da vurdumduymazlık gibi bir anlam içermez.

Bu öylesinelik, yokluk, olumsuzlama terminolojisi için Fromm psikanalizle Zen Budizm’i karşılaştırdığı çalışmada zende kullanılan bir başka deymi kullanıyor “kendini boşaltmak”¹⁴⁵. Az önce sözünü ettiğimiz gibi burada da boşaltmaktan kasıt olumsuz bir nitelik taşımamaktadır. Daha çok “alabilmek için gereken açıklığı”¹⁴⁶ ifade etmektedir. Dolayısıyla kişi önce içindeki ve dışındaki dünyanın yüklerinden, duvarlarından, iyi ve kötü etkilerinden, nimetlerinden ve acılarından sıyrılmalı, kendini boşaltmalı ve bildiği inandığı deneyimlediği gerçeklerden sıyrılıp yeni bir gerçekliğe kendi içinde yer açabilmelidir. Lao Tzu’nun deyişi ve LeGuin’in çevirisiyle özetlemek gerekirse sözü edilen ‘Aşağıya Doğru Büyümek’tir;

*“Kırıl ki bütün olasın.
Bükül ki düzel.
Boşal ki dolu olasın.
Tüken ki yenilen.
Azın olsun ki çok kazan.
Çoğun olsun ki kafan karışsın.
..
Eskiler “kırıl ki bütün olasın” dediklerinde
Yanılıyorlar mıydı?
İşin aslı, bütün olmak
Geri dönmektir.”¹⁴⁷*

Suzuki’ye göre Zen disiplinin amacı, şeylerin özüne bakmak için yeni bir bakış açısı edinmektir.¹⁴⁸ Dolayısıyla gerek olumsuzlamanın gerek hareketsizlik teorisinin (wu-wei) gerçek anlamda Zen için ve dolayısıyla Zeami’nin öğretileri için ne anlama geldiğini kavrayabilmemiz için yeni bir bakış açısı edinmeliyiz. Zen’in amacı olan bu

¹⁴⁴ a.g.e. s. 96

¹⁴⁵ Fromm, Erich, *Psikanaliz ve Zen Budizm*, Say Yayınları, İstanbul, 2017, s. 31

¹⁴⁶ a.g.e., s. 31

¹⁴⁷ Tzu, Lao, *Ursula K. Le Guin Yorumuyla Tao Te Ching*, çev. Somay, Bülent & Keskinsoy, Ezgi, Metis Yayınları, İstanbul, 2018, s. 50

¹⁴⁸ Suzuki, D. T, *Introduction to Zen Buddhism*, Evergreen Black Cat Edition, USA, 1964, s. 88

bakış açısını edinmenin tam olarak kelime karşılığı da ‘Satori (Çince’de Wu)’dır ve fiil formu satoru’dur.¹⁴⁹

“Zen’in yaşamı ‘Satorinin açılması’ ile başlar. Satori, entelektüel ve mantıksal anlayışla çelişen sezgisel araştırma olarak tanımlanabilir. Tanımı ne olursa olsun satori, dualistik bir zihnin karmaşasında şimdiye kadar algılanmamış yeni bir dünyanın ortaya çıkması anlamına gelir.”¹⁵⁰

Bir başka deyişle satori, uyanmak, aydınlanmak ve bu yeni dünyayı görebilme yetisine sahip olmak demektir. Nasıl ki Buddha binlerce yıl önce o aydınlanmayı yaşadıysa, Zen keşişlerinin de nihai amacı aydınlanmak, satoriye ve onun yapıtaşlarından olan nirvanaya ulaşmaktır. Güngören’in aktardığı üzere Zen görüşüne göre satoriye bir kez erişildi mi o zaman bütün sorunlar kendiliğinden çözülecek, aydınlanan kimse karşısına çıkan her sorunla baş edebilecek gücü ve yürekliliği de elde etmiş olacaktır.¹⁵¹ Dolayısıyla satori Zen için oldukça önemlidir. Peki satoriye nasıl ulaşılabilir? Suzuki’nin satorinin ya da halk arasında bilinen adıyla üçüncü gözün açılışının nasıl gerçekleştirilebileceğine dair bir tanımı var;

“Cahillik ve yanılgıdan gelen kargaşayı yok etmenin yolları iyice araştırılarak ve aklın ve imgeleme (hayal) gücünün etkisi dışında kalan en derin alanlardan doğrudan yukarıya gelen sözler ve eylemler üzerinde meditasyon yaparak gerçekleştirilebilir. (Zen’in kendine özgü bir meditasyon uygulaması vardır. Zen meditasyonu salt bir durgunlaşma, gevşeme yolu olmadığı gibi bir kendinden geçme (trance) durumu da değildir.)”¹⁵²

Suzuki’nin bu tanımıyla yine aynı noktaya geri dönüyoruz; bildiğimiz, anladığımız, kanıksadığımız dünyanın, düşüncenin, ötesine geçmek. Günümüz dünyasının öğrettiği gibi sezgilerimize yön vermenin değil sezgilerimiz tarafından yönlendirilmenin peşinde koşmak için meditatif yollara başvurmak satoriye, aydınlanmaya, Zen’i anlamaya giden yolları açmayı sağlayacaktır. Şimdiye kadar hiç deneyimlemediğimiz bu yeni dünya düşüncesini kanıksamak, ona uyum sağlamak

¹⁴⁹ a.g.e., s. 88

¹⁵⁰ a.g.e., s. 88

¹⁵¹ Güngören, İlhami, *Zen Budizm Bir Yaşama Sanatı*, Yol Yayınları, İstanbul, 2016, s. 189-190

¹⁵² Suzuki, Daisetsu Teitaro, *Zen Budizm, D.T. Suzuki’den Seçme Yazılar*, Yol Yayınları, İstanbul, 1997, s. 62

elbette ki kolaylıkla sindirilebilir bir şey değildir. Ancak bir kez yapılabildiğinde yaşamı yeni baştan kurmayı sağlayacak bir devrim yaşanır. Suzuki satoriye ulaşıp aydınlanmayı şiirsel bir dille “Zihin çiçeğinin açılımı”, “Demir kafesleri kaldırıp yok etmek” veya “Zihin etkinliğini çoğaltmak”¹⁵³ olarak tanımlıyor ki bu tanımlama bu çalışma için oldukça önemlidir çünkü Zeami’nin öğretilerinde sıklıkla kullandığı “Oyuncunun Çiçeği” tanımlamasıyla örtüşür ve onun kastettiği şeye ulaşmak konusunda nasıl bir yol izlenmesi gerektiğini de tanımlamış olur.

Satori, tüm bu tanımlamaların ötesinde kelime anlamıyla da bir “aydınlanma”dır. Gerçeğe ulaşmak, çiçek açabilmek, var olabilmek, hayata karışabilmektir. Zen Budizmin temel prensibi olması da bizim için bu yüzden önemlidir. Çünkü Zen’in üzerine kurulu olduğu satori düşüncesi bu çalışmada ele aldığımız oyuncu mevcudiyetine yaklaşabilmenin temel prensibini de içerisinde barındırır. Ancak satori bir son değil aksine bir başlangıçtır. Ancak satoriye ulaştıktan sonra Zen’i gerçek anlamda anlamaya ve onunla bütünleşmeye başlamak mümkündür. Ancak Suzuki’nin belirttiği üzere aydınlanma, *“bir fikrin bir başkasını takip ettiği ve bu silsilenin nihayetinde bir sonuç veya yargıya varıldığı düşünsel bir sürecin bir ürünü”* de değildir.¹⁵⁴ Dolayısıyla satori yalnızca bir sonuç olarak algılanmamalıdır. Satori hem süreçtir hem de bu sürecin yarattığı sonuç. İkisinin ve daha fazlasının bir araya gelmiş mutlak halidir.

Satoriye ulaşmak için Zen keşifleri öncelikle Koan ve Zazen’i kullanırlar. Zazen (Dhyana) “sessizlik ve derin tefekkür içinde bağdaş kurup oturmak”¹⁵⁵ anlamına gelir. Suzuki’nin aktardığı gibi zazen doğuda ruhani disiplinin geçerli pratik yöntemidir ve koan ile kullanıldığında Zen’in tekeli olur.¹⁵⁶ Zazen yalnızca oturup sabit bir şekilde durmak değildir elbette. Bu oturuş sırasında kişi algılar, düşünür, zihnini sabitleyerek yoğunlaşır. Dhyana kelimesinin etimolojik kökeni de ne anlama geldiğini ortaya koymaktadır;

“Dhyana, “algılamak”, “üzerine düşünmek”, “zihni sabitlemek” anlamına gelen dhi kökünden gelir; dhi etimolojik olarak dha,

¹⁵³ Suzuki, Daisetsu Teitaro, *Zen Budizm, D.T. Suzuki’den Seçme Yazılar*, Yol Yayınları, İstanbul, 1997, s. 72

¹⁵⁴ Suzuki, D. T., *Satori Zen’le Yaşamak*, Satori Yayınevi, Okyanus Yayıncılık, İstanbul, 2019, s. 44

¹⁵⁵ Suzuki, D. T., *Introduction to Zen Buddhism*, Evergreen Black Cat Edition, USA, 1964, s. 99

¹⁵⁶ a.g.e., s. 99

“tutmak”, “tutunmak”, “sürdürmek” ile bazı bağlantılara sahiptir. Dolayısıyla Dhyana, düşüncenin meşru yolundan uzaklaşmasına izin vermemesi, kişinin düşüncesini biriktirmesi anlamına gelir; yani zihnin tek bir düşünce konusu üzerinde yoğunlaşması demektir. Bu nedenle Zen veya Dhyana uygulandığında, tüm dış detaylar, zihni tutkuların ve duyuların türbülansının kademeli olarak üstüne çıkacağı en uygun duruma getirecek şekilde kontrol edilmelidir. Örneğin, yeme ve içme uygun şekilde düzenlenmelidir; uyku çok fazla şımartılmamalıdır, vücut kolay ve rahat bir pozisyonda tutulmalı, ancak düz ve dik tutulmalıdır.”¹⁵⁷

Bu tanımdan da anlaşılacağı üzere Zazen bedeninin nasıl konumlanacağını belirlerken, zihnin de sabitlenerek belirli bir konu üzerine yoğunlaştığı bir meditasyon şeklidir. Watts’ın söylediği gibi aslında uzun saatler sessizce oturmakta garip bir şey yoktur. Pek çok hayvan ve Kızılderililer de bunu yapmaktadır.¹⁵⁸ Elbette bu oturuşun belli özellikleri vardır ama bu çalışmada bu detaya ihtiyacımız olmadığı kanısındayım. Bu yüzden şekilsel tanımlamaları atlayarak zihinsel pozisyonla ilgileneceğim. Peki zihin neyin üzerine yoğunlaşmalı hangi sorunun cevabını aramalıdır? İşte bu noktada Koan devreye girer. Bir Zen keşişinin ustası, keşişin satoriye ulaşması için ona bazı sorular sorar ya da anekdotlar sunar. Koan tam da budur. Ancak koanın ezoterik bir tarafı vardır. Yani bizzat zen keşişleriyle çalışmamış Zen Budizmi felsefesini özünden kavramamış biri için koan anlaşılması ve uygulanması oldukça zor bir pratiktir. Ayrıca sisteminin ezoterik yapısı dolayısıyla eğitim almış kişi bilgi vermekten kaçınması gerektiği konusunda da yönlendirilmiştir ki zaten bu sistemin asıl amacı da daha önce sözünü ettiğimiz üzere kişinin gerçeği kendi iç dünyasında sezgileriyle keşfetmesidir. Dolayısıyla başkalarının üçüncü bir konumdan yönlendirme yapmaya çalışması işlevsiz olacaktır. Ayrıca batılı anlayışın bu üstat-öğrenci ilişkisini kavraması da pek mümkün değildir çünkü bu ilişki Asya’ya özgüdür. Ancak ülkemizde az da olsa bu ilişkinin kalıntılarına rastlamamız mümkündür. Hala bazı meslekler, ki buna oyunculuk da dahildir, usta-çırak ilişkisine dayanır ki bu da ezoterik prensipleri çok barındırmasa da Zen’deki üstat-öğrenci ilişkisine benzerdir. Bu çalışmanın amacı açısından koanın ne olduğu ve Zen Budizmi’ne bağlı bir kişiyi nasıl yönlendirdiğini bilmemiz, oyunculuk çalışmalarına etkilerini kavramamız açısından yeterli olacaktır.

¹⁵⁷ a.g.e., s. 100-101

¹⁵⁸ Watts, Alan W., *Zen Yolu Zen Budizm’in İlkeleri*, Şule Yayınları, 1998, İstanbul, s. 198

Bu noktada önem arz eden temel nitelik, kişinin bilgiyi kendi öğrenmesi ve kendi harmanında yoğurarak oluşturması gerekliliğinin ısrarıdır. Bu yüzden üstatlar öğrencilerine bir bilgiyi direk olarak kendi içlerinde edinmeleri için koanlar yöneltir. Çünkü Watts'ın aktardığı üzere bir Çin atasözü şöyle der: *“Kapıdan geçip giren, aile malından değildir.”* Yani Zen literatüründeki anlamıyla *“Başka birisinin sana söylediği senin kendi öz bilgin değildir.”*¹⁵⁹ Ko-an tam kelime anlamıyla *“kamuya açık bir belge”* veya *“otoriter statü”* anlamına gelmektedir.¹⁶⁰ Başlangıçta bir koan uygulaması elbette yoktu ancak zaman için keşişlerin bilgeliklerini öğrencilerinin zihinlerinde bir yansımayla ortaya çıkarabilmek amacıyla oluşturduğu sorulara dönüşmüştür bu kamuya açık belge veya otoriter statüler. Koan öğrenciyi düşünmeye zorlar ve hiç beklemediği bir uçurumun kenarına kadar gelmesini sağlar. Öğrenci zihninin yarattığı yeni öz bilgilerle bu uçurumdan atladığında gerçeğin ona verdiği kanatlarla uçmayı deneyimler ve böylece satoriye bir adım daha yaklaşmış olur. Ancak bu bir kerede ya da bir tek koanla olabilecek bir şey değildir. Aylarca ve hatta yıllarca çalışıp bilgelerin izinden ilerleyen öğrenciler kendi yollarını bulduklarında ancak o özel ana ulaşabilirlerdi. Bilgeler koanları elbette geliş güzel şekilde değil belirli bir sıra ve dinamiğe göre öğrencilerine sunarlardı. Ve öğrenciler zazen ile koanı beraber icra ederek gerçek bilgiye kendi içlerinde ulaşmayı deneyimlerlerdi.

“Altıncı Patrik'e keşiş Myo (Ming) Zen'in ne olduğunu sorduğunda, "Zihniniz iyi ve kötü ikiliği üzerinde durmuyorsa, siz doğmadan önceki orijinal yüzünüz neydi?" diye cevapladı. (Bana bu "yüzü" göster ve Zen'in gizemine kapıl. İbrahim doğmadan önce kimsin? Bu şahsiyetle kişisel ve samimi bir röportaj yaptığında, kim olduğunu ve Tanrı'nın kim olduğunu daha iyi anlayacaksın. Burada keşişe bu orijinal adamla ya da metafiziksel olarak ifade edilirse kendi iç benliğiyle el sıkışması söylenir.) Bu soru keşiş Myo'ya sorulduğunda, zihinsel olarak gerçeği görmeye hazırды. Sorgulama yalnızca yüzeydedir, gerçekten dinleyicinin zihnini seçmeye yönelik bir onaylamadır. Patrik, Myo'nun zihninin kendisini Zen gerçeğine açmanın eşiğinde olduğunu fark etti. Keşiş karanlıkta uzun zamandır el yordamıyla dolaşıyordu; zihni olgunlaşmıştı, aslında o kadar olgunlaşmıştı ki, yere düşmesi için sadece hafif bir sallama gerektiren olgun bir meyve gibiydi; zihni, ustanın eliyle yalnızca son bir dokunuşu gerektiriyordu. "Orijinal yüz"

¹⁵⁹ Watts, Alan W., *Zen Yolu Zen Budizm'in İlkeleri*, Şule Yayınları, 1998, İstanbul, s. 208

¹⁶⁰ Suzuki, D. T., *Introduction to Zen Buddhism*, Evergreen Black Cat Edition, USA, 1964, s. 102

talebi, gerekli olan son bitti ve Myo'nun zihni anında açıldı ve gerçeği kavradı."¹⁶¹

Suzuki'nin verdiği bu örnekte Patrik'in sorusu aslında keşişin yolculuğunun neredeyse sonunda sorulmuş olduğu için keşişin zihninin sınırlarını aşması çok da zor olmamıştır. Yine de bir koan örneği olarak oldukça güçlü ve etkili bir örnektir. Burada Patrik yüz ile alakalı soruyu sormuş görsel bir yoldan zihninin kilitli kapılarına ulaşmayı başarmıştır. Suzuki koanın temel anlamına vurgu yaparak ekliyor;

*"Görme ya da işitme duyusunun koanın temel anlamı ile hiçbir ilgisi yoktur; Zen ustalarının dediği gibi, koan yalnızca kapıyı vurmak için kullanılan bir tuğla parçasıdır ve bir işaret parmağı ayı işaret eder. Yalnızca -hangi ifadeyi seçerseniz seçin- duyuların dualizmini sentezlemek veya aşmak amaçlanmıştır. Zihin, tek elle üretilen bir sesi algılayacak durumda olmadığı sürece sınırlıdır ve kendisine karşı bölünmüştür. Zihin, yaratılışın sırlarının anahtarını kavramak yerine, şeylerin göreceliğine ve dolayısıyla yüzeyselliklerine umutsuzca gömülür. Zihin zincirlerinden kurtulana kadar, onun tüm dünyayı herhangi bir memnuniyetle görmesinin zamanı asla gelmez. Aslında bir elin sesi en yüksek cennete ve en alçak cehenneme ulaşır, tıpkı kişinin orijinal yüzünün zamanın sonuna kadar tüm yaratılış alanına bakması gibi. Hakuin ve Altıncı Patrik, ellerini birbirine bağlayarak aynı platformda duruyor."*¹⁶²

Sorularla ve cevaplarla mantıksal düalizmin sınırlarının aşılmasına yardımcı olan koanlar, entelektüel engelleri ortadan kaldırır ve Zen'i anlamak daha sıradan daha olası hale gelir. Her ne kadar batılı bir gözle Zen'i bir sistem içine yerleştirmeye çalışsak da Zen aslında tüm bu sistemleri reddeder.

Zen Budizm'in koanları, modern psikoloji biliminde kullanılan terapi yöntemlerine ile de benzerlik gösterir. Öyle ki bilindiği üzere terapi sırasında kişi için doğru ve iyi olana yönlendirme doğrudan yapılmaz. Bunun yerine kişinin kendi süreci içerisinde kendisi için iyi ve doğru olan cevapları bulması için dolanbaçlı sorular sorularak kişi yönlendirilir. Koanın uygulanması sırasında da ustalar müridlerine benzer şekilde sorular sorarak kendi içsel yolculuğunda cevaplara ulaşmasını sağlamayı hedeflerler. Bu yöntem oyuncunun çalışmasında da kullanılabileceği için kıymetlidir. Tıpkı Zen Budizm'in varlık ve mevcudiyet kavramları üzerinde yarattığı

¹⁶¹ a.g.e., s. 104

¹⁶² Suzuki, D. T, *Introduction to Zen Buddhism*, Evergreen Black Cat Edition, USA, 1964, s. 105

algının oyuncunun mevcut olma prensibini destekleyeceği gibi koan da bir usta çırak ilişkisinde ustanın çırağın kendi yolunu bulması için koan benzeri bir sistem kullanmasıyla geliştirilebilir. Çünkü oyuncu da direktifleri doğrudan yönetmeninden ya da usta eğiticisinden aldığı anda kendi yolunu bulması ve oyunculuğunu keşfetmesi zorlaşacak mevcut olma durumundan uzaklaşacaktır. Aslında bu yöntem Zen’de Koan adını almış olsa da bizim çoğunlukla aşına olduğumuz usta çırak ilişkilerinde pek çok sanat ve zanaatte kullanılan bir yöntemdir. Suzuki Koan’ın öğrenci üzerindeki etkilerini şu şekilde açıklıyor;

“Satori’ye psikolojik bir açıdan bakıldığında, öğrencinin zihinsel güçlerinin zirveye çıkarılması gerektiği açıktır. Bir başka deyişle, koan öğrenciyi varoluşunun en üst sınırına çıkarır – ki bu aynı zamanda en dip noktadır. Öğrenci iki sınıra da ulaştığında, el üstünde tutup aziz bildiklerinden vazgeçmek dışında, kendini tümüyle yok etmek dışında bir seçenek kalmaz; çünkü zaten aslında kendine ait hiçbir şeyi yoktur. Âdem olarak öldüğü an bu andır. Artık önü mutlak bir hiçliktir. Karşısında olanlar hakkında hiçbir şey bilmez; uçuşunun üstünden atlamak üzere olduğunun farkında olmasına rağmen sadece yoluna devam etmeye bakar. Nitekim sonunda atlar, ama şu işe bakın ki, eski halinden ne eksik ne de fazla olarak orada kendini bulur; karla kaplı Fuji Dağı hala karşısında, Büyük Okyanus da şair Yamabe no Akahito’nun günlerinde olduğu gibi hala Toga-no-ura sahilini yıkamaktadır.”¹⁶³

Zen’in asıl amacı olan satoriye yani aydınlanmaya ulaşmak için zazen yani meditasyon ve koan yani yeni sorular ve anekdotlarla zihni yeniden düşünmeye iterek farklı şekillerde bir gerçekliğin var olduğunu kişinin keşfetmesini sağlamanın gerekliliği böylelikle netleşmiş oluyor. Dolayısıyla Zen tarihi ve anlatıları keşişlerin ve öğrencilerinin arasında geçen diyaloglarla doludur. Her bir diyalog aslında bir başka metaforu içerir ve Zen Budizmin gerçekliğine öğrencinin ulaşması için içerisinde bir giz barındırmaktadır. Devamlı olarak gerçekleştirilen zazen uygulamaları öğrencinin zihninin engellerinden kurtulmasını sağlar. Böylece öğrenci koan ile karşılaştığında herhangi bir engele takılmadan onu özümser ve gerçek soru ile cevabı bulabilmek için kendi özelinde derin bir yolculuğa çıkar. Bu yolculuk kimisi için kısa kimisi içinse yıllarla tabir edilebilecek kadar uzundur. Önemli olan geçen

¹⁶³ Suzuki, D. T., *Koan Zen’le Yaşamak*, Okyanus Yayıncılık, İstanbul, 2019, s. 54-55

sürenin niceliği ile ilgilenmeden ortaya çıkan sonucun niteliğine odaklanmaktır. Çünkü Zen yolu uzun ve çetrefilli de olsa sonucu yolun içerisinde barındırır. Sezgilerini takip eden öğrenci gerçeğe her an biraz daha yaklaşır ve satoriye ulaşmak için önemli adımlar atar.

Bu çalışma için Zen bilgisi ve satoriye ulaşma yöntemleri oldukça büyük önem arz ediyor çünkü kelimelerle ifade edilemeyen ve aslında gerçekliğini asla dün veya yarın gibi kavrayamadığımız şimdiki zamanın sırrı tam da satori bilgeliğiyle anlaşılabilir bir ışık hüzmesi. Bunun yanında Suzuki'nin aktardığı üzere sanatın tanrılaşması için hayatın gizemlerini bize varlığımızın derinliklerinde hissettirmesi gerekir.

“Sanatçı, yaratıcılığının doruğundayken, yaratanın bir görevlisidir. Bir artistin hayatındaki bu yüce an zen terimleriyle anlatılınca, işte tam tamına mu anıdır. Satori'nin yaşamsı anıdır. Satori'yi yaşamak “bilinçsizliğin bilincidir”. Psikolojik olarak söylenirse, buna mushin, yani “zihinsizlik” denir. Sanatta her zaman bir bilinçsizlik vardır.”¹⁶⁴

Sanatın içinde var olan bu bilinçsizlik hali, sonraki bölümlerde mevcudiyet kavramını Zeami'nin gözünden aktarırken yeniden ele alacağımız için önem taşıyor. Bunun yanında bir başka yolla Satori ile aynı gerçekliğe ulaşmanın mümkün olduğu iddiasında değiliz elbette ancak bu çalışmanın konusu olan sahnede oyuncu mevcudiyetini Zeami'nin diliyle çözmeye çalışabilmemiz için öncelikle Zen Budizm'i ve bu felsefi düşüncedeki varlık ve şimdiki zaman algısını netleştirmemiz gerekmektedir. Bu sebeple bu bölümde daha çok bu anda kalmak noktasında bizi destekleyebilecek yanlarıyla budizmi ve tarihçesini ele aldık. Böylelikle Zeami'nin ve sonrasında yirminci yüzyılda dahi Zeami'den etkilenecek teoriler geliştiren tiyatro insanlarının oyunculuk prensiplerinde anda kalmanın sihirli dünyasını Zen Budizmi üzerinden yeniden tanımlarken bu bölümde edindiğimiz bilgilerden, Satori'den ve Suzuki'nin bahsettiği bilinçsizlik halinin sanattaki yerinden faydalanarak mevcudiyeti yeni bir ekseninde tartışmayı deneyeceğiz.

¹⁶⁴ Suzuki, D. T, **Zen ve Haiku**, Okyanus Yayınları, İstanbul, 2017, s. 23

1.2.2.1 Zen Budizm’de Mevcudiyet

Zen Budizmin yapısı Suzuki’nin üzerinde durduğu gibi çoğunlukla yokluk ve hiçlikle karıştırılmaktadır. Oysa saf bir olumsuzluk hali olan yokluk ve hiçlik “*kişinin kendi doğasını derinlemesine görmesi*”¹⁶⁵ yani satorisine ulaşmasını tanımlarken yalnızca yüzeysel bir gerekçe olarak ele alınabilir.

“Satori görüşünde özneyle nesne ayrı olmadığından, buradaki görmenin ikici olağan anlamda bir görme olmadığı açık. Oysa sığ düşünceli birçok kimse Zen görüşünü boşluğu görmek ve tefekküre dalmak olarak yorumlamış, ona gündelik yaşamımız için işlevsel bir üretkenlik atfetmemiştir. Budizme ve özellikle Zen’e borçlu olduğumuz büyük buluş, şeylerin böylesiliklerini görmemiz için bize bir yol açmış olmasıdır; Gnesha’nın bir hitabındaki sözleriyle ifade edersek, “özünde saf olanın cevher ve suretinde, yani aşkın Prajna-bilgisi denen okyanusa” bir idrak yolu açmış olmasıdır. Peki “özünde saf olan” nedir? “Şimdiden yerleşik olan dinginliktir.”¹⁶⁶

Dolayısıyla özünde saf olan ve şimdide akıp duran dinginlik, sorduğumuz tüm soruların cevabını oluşturmaktadır. Bu asla bir boş vermişlik anlamında değil ama daha çok bir kendiliğindenlik ve böylesiliktir. “*Böylesilik deneyimin yalın ve dolaysız bir tarifidir. Beyaz bir çiçek gördüğümüzde onu beyaz olarak tarif ederiz; kırmızı bir çiçek gördüğümüzde onun kırmızı olduğunu söyleriz. Duyulara dayalı olgusal bir sözdür bu; kırmızılık veya beyazlık hakkında bir akıl yürütme yok, sadece bir çiçeği beyaz veya kırmızı görüyoruz ve bunun böyle olduğunu söylüyoruz. Zen de benzer şekilde eşyayı satori gözüyle, oldukları haliyle görür; Zen deyişiyle, nasılsa öyle ne eksiği ne fazlası.*”¹⁶⁷ Dolayısıyla şeyleri olduğu gibi anlatan ve gösteren bir Zen ile şeylerin olduğu gibi olduğu bir şu an gerçekliğini tanımlamaya çalışıyoruz.

Yalnızca Zen dünyası için değil bugün içinde bulunduğumuz dünya için de şimdiki zaman sorunsalı hepimizin gözünün önünde duran ama kimsenin tam olarak tanımlama ve onu doğru kullanma becerisine sahip olmadığı bir sorunsaldır. Zen’in diğer tüm felsefelerden farkı “an” fikri için bir sistem geliştirmiş olmasından kaynaklanır. Örneğin Katagiri’nin aktardığı üzere Dogen Zenji çoğu insanın bir günün

¹⁶⁵ Suzuki, D. T., *Satori Zen’le Yaşamak*, Satori Yayınevi, Okyanus Yayıncılık, İstanbul, 2019, s. 138

¹⁶⁶ a.g.e., s. 139

¹⁶⁷ Suzuki, D. T., *Satori Zen’le Yaşamak*, Satori Yayınevi, Okyanus Yayıncılık, İstanbul, 2019, s. 140

6.400.099.180 andan oluştuğunu derinlemesine anlamadan ruhani farkındalığın yol arayan zihnini elde edemeyeceğini söylemiştir.

“Sanskritçe'de bir an 'ksana' olarak adlandırılır. Bazen bir parmağınızı çırpmanın altmış dakikası olduğunu söyleriz, bu yüzden bir parmak çırpışı altmış ksana'ya eşittir. Bir Budist sözlüğü, bir anın saniyenin yetmiş beşte birine eşit olduğunu söyleyebilir. Abhidharma kutsal yazılarına göre, bir an altmış beş andan oluşur. Gerçek rakamlar o kadar önemli değil, ancak zamanın ne kadar hızlı gittiğini anlamalıyız.

Budist öğretisine göre, evrendeki tüm varlıklar bir anda belirir ve kaybolur. Geçimsizlik terimi, anın işleyişini ya da tüm varlıkların bir an olarak ortaya çıkıp kaybolmasını ifade eder. Bu, tüm yaşamın geçici olduğu, sürekli görüldüğü ve kaybolduğu, sürekli değiştiği anlamına gelir. Sen geçicisin, ben geçiciyim ve Buda geçicidir. Her şey geçicidir.”¹⁶⁸

Günlük hayatımızın ortasında altmış beş andan oluşan anlar zincirini yaşadığımız ve bunların ondan birinin bile bize değmediği düşüncesi oldukça şaşırtıyor insanı. Çünkü hayatın temposu arasında bir o yana bir bu yana savrulurken, özellikle günümüzdeki yaşayışın içindeki sürüklenme sırasında bu altmış beş anın tek birini bile yakalamak çok mümkün gözüküyor. Ama bu da tam budizmin sürekli bahsettiği acının bir parçası. Sürekli acı içerisinde geçirdiğimiz zamanı acıdan kurtarmak için de anı yakalamalıyız. Şimdiki zamanın ele alınmaz gerçekliğini bulmalı ve ona tutunmalıyız çünkü budizme göre acıdan kurtulmanın bir yolu da budur.

“Hepimiz zihnimiz ile zamanın gerçekliği arasında bir boşluk yaşarız-bu yüzden acı çekeriz. Sonra, hayatın geçici doğasını kabul etmek ve yol arayan bir akılla süreksizlikle yüzleşmek yerine, kurtulmak ve rahatlayabilmemiz için bizi tatmin edecek bir şey bulmak istiyoruz. Ama aslında zihninizle zaman arasında bir boşluk yoktur, bir kâğıt parçasının alanı bile. Bu gerçektir, gerçek. Zihniniz zamanın hızlı değişimlerine ayak uyduramasa bile, kozmik evrendeki herkes ve her şeyle birlikte, süreksizlik alanında zaten varsınız. Bir insan olarak, doğal olarak bu gerçeği fark etmenize ve hayatınızı derin bir neşe ile deneyimlemenize imkân veren büyük bir yeteneğe sahipsiniz. Bu neşeyi bilmek için kendimize sakin bir zihinle bakmaya çalışıyoruz. Bu zazen denen Zen meditasyonudur. Zazende sükûnet uygulamasıyla, zamanın hızlı temposunu yakalayabilir ve yol arayan bir zihinle insan olmanın

¹⁶⁸ Katagiri, Dainin, **Each Moment is The Universe**, Shambhala Publications, Bostan, USA, 2007, s. 3-4

ne olduğunu derinlemesine görebiliriz. Öyleyse kendinizi ve toplumu olduğu gibi tanımak ve bir anın geçici gerçekliğinde rahatça yaşamak istiyorsanız, bedeninizi ve zihninizi sakinleştirin. Bedeniniz ve zihniniz, yuvarlak yastığınızdan gökyüzüne doğru yükselen devasa bir bina gibi kendinize yerleşin. Süreksizliğin ne anlama geldiğini görmek için zihninizi tekrar tekrar açın."¹⁶⁹

Günümüzde sürekli olarak zamanı kaliteli kullanmaya, hayatı doya doya yaşamaya ve ondan alabileceğimiz kadar çok şey almaya odaklıyız. Bunun bir sebebi de her gün yeniden ve yeniden pişirilerek hayatımıza pompalanan iyi yaşam temrinleri. Bu temrinlerin çoğu bizi öylesine bir sürüklenmenin içine sokmaktadır ki anı kaçırmamız ve zihnimizi büyük bir bulanıklığın orta yerinde bulmamız çok normaldir. İşte Zen ve Zazen bunun tam tersini önerir hayatı yakalamak için: *sükûnet*.

Burada sözünü ettiğimiz sükûnet aynı zamanda önceki kısımlarda ele aldığımız “boşluk” fikriyle aynı düzlemde. Kişi gerçeğe dokunabilmek onu hissedebilmek için önce kendini bomboş hala getirmelidir. Aslında bu biraz John Locke’un 17. yüzyılda geliştirdiği Tabula Rasa felsefesiyle benzerlik taşır. Locke’a göre insan zihni başlangıçta “Tabula Rasa”dır yani “*bütün niteliklerden yoksun ak kağıt*” veya “*boş oda*”.¹⁷⁰ Yani insan doğduğunda zihni ve düşünceleri bomboştur, sonrasında yaşadıklarıyla bu boşluk yavaş yavaş dolar ve bir şekil alır. İşte Zen Budizmi de ancak bu boşluk halini düşünsel olarak zihninizde oluşturabilirsek gerçekliğe dokunabileceğimizi söyler. Özellikle zazen sırasında kişi bomboş bir zihne sahip olmalıdır. Öyle ki ancak bu boşluk kişiyi dansa, resme, kahvaltı yapmaya, yüzünü yıkamaya, ya da zazene eğilimli ve esnek tutar.¹⁷¹

“Siz ve aktiviteniz halihazırda boşluk aleminde beraber var olmaktadır; birbirinizden ayrı değilsiniz. Kendinizi, aktivitenizi, bedeninizi ve zihninizi tüm evreni işgal eden boşluk aleminde gördüğünüzde, burada birlik vardır. Güzel bir çiçek açıyor. Ancak bu güzel çiçeği tartışmanın bir yolu yok çünkü insan düşüncesinin, kavramlarının veya fikirlerinin ötesinde. Yapabileceğiniz tek şey gerçekte olduğu gibi gerçekliğine dikkat etmektir. Bu ferahlatıcı boşluğu deneyimlemek için hayatınızı kabul edin ve onunla yüzleşin. Bedeninizi ve zihninizi tamamen mevcut hale getirin

¹⁶⁹ a.g.e., s. 4-5

¹⁷⁰ Locke, John, İnsan Anlığı Üzerine Bir Deneme, Ara Yayıncılık, İstanbul, 1992, s. 12

¹⁷¹ Katagiri, Dainin, *Each Moment is The Universe*, Shambhala Publications, Bostan, USA, 2007, s. 53

ve tam adanmışlıkla yaşamayı deneyin. Kendiniz için bir şeyler elde etmeye çalışmak yerine, yaptığınız her şeye tüm bedeninizi ve zihninizi sunun; hayatınıza teslim olun. Teslim olmak tamamen ayrı bir varoluşunuz olduğu fikrinden vazgeçmek ve hayatınızın her zamanki anlayışınızın ötesinde devam ettiğini kabul etmek demektir. O halde an be an tam yaşamaya tam bağlılık gösterin ve sadece orada olun. Bu kadar! Tüm yapmanız gereken bu. İşte o zaman tam olarak süreksizliğin akışında olursunuz. Tam olarak süreksizliğin akışında olduğunuzda bedeniniz ve zihniniz sakinleşir. Ayrı bir siz fikri, hakikat arzusu ve ıstırap deneyimi, anın içinde kaybolur. Buna egosuzluk denir. Süreksizliği mükemmel bir şekilde anladığınız zaman, sizin ve evrenin ayrı olmadığını görürsünüz.”¹⁷²

Boş tuttuğumuz zihnimiz, gündelik hayatımızın beden zihin veya beden ruh düalizmini yenmemizin ilk adımıdır. Çünkü gündelik yaşantımızda çoğunlukla bedenimizin olduğu yerde zihnimizi tutmayı becerememekteyiz. Türkçe’de çok kullanılan bir deyim vardır; ‘Akli burada değil’ veya ‘Akli başka yerde’. Aslında burada tartıştığımız ve şu anda ve burada olmanın kilidi tam da bunu yenmektir. Kişinin bedeninin olduğu yerde zihni de olduğunda yani tam bir konsantrasyon sağladığında ve yaptığı, düşündüğü, okuduğu şeye kendini adadığında ancak burada ve bu anda olabilir. Bu oyunculukta böyle olduğu gibi diğer tüm işlerde de böyledir. İnsanın bir aktiviteyi tam kapasiteyle yapabilmesi için şu anda ve burada olması gerekir. Daha önce sözünü ettiğimiz üzere ‘an’ tanımlanabilir ya da açıklanabilir kolaylıkla anlaşılabilir bir şey değildir, evet, ancak yine de anda kalmak için gerekli olan şeyi kolayca açıklayabiliriz; konsantrasyon sağlamak. Katagiri soruyor, bir kitabı okumak için doğru zaman ne zamandır? Aslında uzun uzadıya yazdığı bölümde cevap karmaşık olduğu kadar basittir de; şimdi.

“Örneğin, şehirden çıkıp taşraya giderseniz ve bazen tam önünüzde bir geyik görürsünüz. Çok şaşırdınız! Büyük bir şok yaşayabilirsiniz. Geyiğin ortaya çıktığı an, kim olduğunuzu hemen unutursunuz. İşte bu anda o zamana atlıyorsunuz ve tamamen o ana kapılıyorsunuz. O an çok net. Geyik tüm dünyanızı işgal eder ve geyiklerin yaşamına dokunduğunuz için geyiğin gerçek varlığını anlarsınız. Siz geyiklerle birsiniz, bu yüzden sessizsiniz. Sonra bilinciniz çalışmaya başlar. Geyik, kavram olarak anladığınız bir şeye dönüşür, bu yüzden “Vay canına, geyik!” Dersiniz. Ama gerçek geyik tam olarak onunla tanıştığınız anda anlaşıldı ve geyik çok net bir şekilde ay gibi belirdi.

¹⁷² a.g.e., s. 53-54

O zaman çok önemli. O an çok önemlidir. Bilinciniz işe yaramadan gerçek geyiği görüyorsunuz ve “Geyik!” Diyorsunuz. Aynı şekilde bir anda zazen de görebiliyorsunuz. O an ne? O zamanı bir kavram olarak analiz edebilir misiniz? Hayır, o an analizin ötesinde. Ama an be an zazenin tüm dünyayı işgal ettiğini görebilirsiniz. Peki zazen yapmak için en uygun zaman nedir? Şimdi!”¹⁷³

Dolayısıyla gerçeğe dokunabildiğimiz bu anların keşfi bizi anda kalmaya bir adım daha yaklaştıracaktır. Zen’de bu, zazen ile mümkündür. Zeami’nin oyunculuk teorileri de zazenlerden ilham alır ve oyuncuyu anda kalmaya zorlar. Böylece oyuncu, boş bir levha olarak giyindiği rol kişisi ile anda kalarak bütünleşir ve onunla ağlayıp onunla gülerek seyircinin de onunla bir olmasını sağlamaya yaklaşır.

Oyuncunun zamanda ve uzamda varlık gösterebilmesi için şimdiye kadar ele aldığımız felsefi temellendirmenin yanında gerek bilişsel gerek fiziksel açılımlar da mevcuttur. Bu bağlamda öncelikle bu çalışmanın temel eksenini olan Zeami Motoyiko’nun oyunculuk teorilerini sonrasında ise yirminci yüzyıl tiyatro teorisyenlerinin gerek Zeami’nin izlerinden gerekse kendi çalışmalarından oluşturdukları mevcudiyet çalışmalarını inceleyeceğim. Böylelikle sahnede oyuncu mevcudiyetini sağlamanın nasıl mümkün olabileceği sorunsalını Zeami’nin çalışmalarıyla temellendirirken, yirminci yüzyıl kuramcılarından da destek alarak mevcudiyet için yeni tanımlamalar, yeni açılımlar oluşturmayı deneyeceğim.

¹⁷³ Katagiri, Dainin, *Each Moment is The Universe*, Shambhala Publications, Bostan, USA, 2007, s. 128-129

İKİNCİ BÖLÜM

ZEAMİ MOTOYİKO'NUN (1364-1444) GİZLİ ÖĞRETİLERİ VE SAHNEDE OYUNCU MEVCUDİYETİ

*“Tüm sanatların amacı,
insanların kalplerine tatlılık getirmek ve
yüksek ve alçak uyumu sağlamaktır.”*

Zeami Motoyiko (1364-1444) yalnızca bu çalışmada ele alacağımız oyunculuk öğretileriyle değil aynı zamanda gerek metinsel gerekse performatif olarak kazandırdıkları dolayısıyla Japon Geleneksel Tiyatrosu No¹⁷⁴ için çok önemli bir isimdir. Bu bölümde öncelikle Zeami'nin hayatını, çalışmalarını ve oluşturduğu Japon tiyatrosunu inceleyeceğim. Bu bağlamda hem Zeami'nin literatüre kattığı kavramları detaylandırarak hem de çalışmasının sahnede oyuncu mevcudiyetine kaynakça sunan yerlerini vurgulayacağım. Böylelikle Uzak Doğu coğrafyası için temellendirdiğim mevcudiyet kavramım sahnede bir pratik olarak ele alındığında nasıl bir yapı oluşuyor bunu inceleme şansı bulacağız.

2.1 Zeami Motoyiko'nun Hayatı ve Geleneksel Japon Tiyatrosu

Zeami, 1363'te, Namboku-cho bölgesinde Japon No tiyatrosunun kurucusu olarak bilinen Kan'ami¹⁷⁵ Kiyotsugu (1333-1384)'nın en büyük oğlu olarak dünyaya geldi. Çocukluk adı Fujiwakaramu olmakla beraber, daha sonraları Yusaki Saburo Motoyiko idi.¹⁷⁶ Babası Kan'ami de Zeami de budizme inanıyorlardı ve birçok ufuk açıcı tiyatro sanatçısı gibi oldukça dindar insanlardı.¹⁷⁷ Ortoloni'nin aktardığı üzere, Akima Toshio'ya göre Kan'ami ve Zeami'nin ailesi, toplumdan dışlanmış bir gruptan; cenaze törenleri düzenlemek konusunda uzmanlaşmış Asobi-be grubundan

¹⁷⁴ Kimi kaynaklarda Noh olarak da geçmektedir. Bu çalışmada No olarak kullanacağım.

¹⁷⁵ Kan'ami'nin adı kimi kaynaklarda Kan'ami veya Kanami olarak da geçmektedir. Bu çalışmada Kan'ami şekliyle kullanmayı tercih edeceğim.

¹⁷⁶ McKinnon, Richard N., *Zeami On The Art of Training*, Harvard Journal of Asiatic Studies Vol. 16, No ½, s. 200-225 Harvard-Yenching Institute, USA, Haziran 1953, s. 200

¹⁷⁷ Rimer, J. Thomas & Masakazu, Yamazaki, *On The Art Of The No Drama: Major Treaties of Zeami*, Princeton University Press, New Jersey, 1984, s. XI

gelmekteydi. Ailenin bu uzmanlığı, Zeami'nin No oyunlarında hayaletleri sıklıkla kahraman olarak kullanmış olmasını da makul kılmaktadır.¹⁷⁸ Hoover Zen Kültürü isimli kitabında No tiyatrosunun Kan'ami ile Zeami'nin önderliğinde Japon kültüründeki yerinin nasıl sağlamlaştığını şu şekilde aktarıyor;

“1374 yılında on yedi yaşında olan ve o dönemin shogunu yani siyasi önderi olan Ashikaga Yoshimitsu, hayatında ilk defa bir Sarugako-No-No gösterisine katılmıştır. Eğlence içinde barındırdığı konularla birlikte oldukça harikaydı ve bu sırada Yoshimitsu da kendisini halkın adamı olarak göstermeye çalışıyordu. Özellikle tanınmış bir aktör olan Kan'ami'nin Kyoto da sahne alması planlandı ve Yoshimitsu onu görmeye gitti. Yoshimitsu Kan'ami'den oldukça etkilendi, ama oyunda da rol alan ve o zamanlar 11 yaşında genç ve yakışıklı bir aktör olan Zeami onu adeta büyüledi. Yoshimitsu Kan'ami'nin patronu oldu ama onun koltuğunda genç Zeami oturdu. Samuray çemberlerinde oldukça sık görülen bir durumdu bu o dönem. Zeami kendini No'ya adadı, Yoshimitsu da kendini Zeami'ye adadı. Böylece Zen kültürü ile No tiyatrosunun uzun sürecek evliliği başlamış oldu.”¹⁷⁹

No tiyatrosu Yoshimitsu döneminde saraya girmiş ve gösterilerini burada sergilemeye başlamıştır. Adı Motoyiko olan bu genç aktöre Zeami ismini veren de bizzat dönemi Shogun'ı olan Yoshimitsu'dur; himayesi altındaki “Sanatçılar Topluluğu”nun yani “Doboshu”nun 1402'den sonra bünyesine katılan Motoyiko, böylece Zeami adını alır.”¹⁸⁰ Zen Budizmin estetik anlayışıyla şekillenen No tiyatrosu, babası Kan'ami'nin erken yaşta ölümünün ardından Zeami'nin omuzlarına kalmış ve o da babasından bir adım daha öteye götürerek, babasının isteği üzerine tüm teorileri ve oyun metinlerini yazıya dökerek bugünlere ulaşmasını sağlamıştır. Bu anlamda Zeami'nin gizli öğretileri olarak bu çalışmanın da ana eksenini oluşturacak olan öğretiler, tarihteki bilinen ilk oyunculuk teorileridir diyebiliriz. Zeami'nin No tiyatrosuna katkıları ile alakalı Toyochiro Nogami 1938'de kaleme aldığı kitabında, ondan şu sözlerle bahseder;

“Zeami, birinci sınıf bir oyun yazarı, birinci sınıf bir yönetmen, birinci sınıf bir teorisyendir. Bu bakımdan bize, Antik Yunan'daki trajedinin

¹⁷⁸ Ortolani, Benito, *The Japanese Theatre: From Shamanistic Ritual to Contemporary Pluralism*, Princeton University Press, New Jersey, 1990, s. 86

¹⁷⁹ Hoover, Thomeas, *Zen Culture*, Random House, New York, 1977, ISBN: 0-394-41083, s. 329-330

¹⁸⁰ McKinnon, Richard N., *Zeami On The Art of Training*, Harvard Journal of Asiatic Studies Vol. 16, No ½, s. 200-225 Harvard-Yenching Institute, USA, Haziran 1953, s. 200

yaratıcısı olan Sophokles'i hatırlatır. O da birinci sınıf bir sanatçı, birinci sınıf bir oyun yazarı ve birinci sınıf bir yönetmendi. Fakat o, trajedi teorisini kurmamıştır. Her ikisi de eşsiz bir dahi idi. Ancak armağanlarının çeşitliliği bakımından bizim dâhimiz, Yunan dâhisinden daha yüksek bir konuma yerleştirilebilir.”¹⁸¹

Dönemin lideri Yoshimitsu, kimi kaynaklara göre Zeami'ye aşık olmuş¹⁸² ve ömrü boyunca onun çalışmalarını desteklemiştir. Yoshimitsu'nun destekleri ile Zeami'nin babası Kan'ami'nin tiyatrosu saraya taşınmış ve Sarugaku-no-No Zen estetiğiyle kuşatılmıştır. Sarayın etkisiyle aristokratik bir sanat haline gelen bu sanat dalı, Zeami'yi No'nun Shakespeare'i yapmış ve en iyi oyunlarını, estetik teorileri hakkında onlarca çalışmayı ve rol yapma tekniklerini bu dönemde kaleme almıştır. Her ne kadar Zeami her şeyi babasından öğrendiğini söylese de Ashikaga döneminde mükemmel halini alan sade ve şiirsel No çoğunlukla onun kendi yaratımıdır.¹⁸³ Pek çok vasfıyla oldukça önemli bir tiyatro insanı olmasına rağmen Zeami hakkında bildiklerimiz çok azdır. Ekibiyle birlikte oldukça uzun bir süre sarayın himayesinde rahat bir yaşam sürme şansı bulan Zeami hem öğretilerini hem de onlarca No oyunu kaleme alabilecek, ekibiyle oyunculuk teorilerini detaylı olarak inceleyebilecek vakti ve imkânı bulmuştur. Ta ki Yoshinori hükümeti devralıncaya kadar;

“Babasına göre daha farklı da olsa 1428'de Yoshimitsu'nun ölümüne kadar Zeami'nin çalışmaları aynı tempo ve verimlilikle devam etmiştir. Ancak ne zaman ki Yoshimochi'nin yerine en genç kardeşi olan Yoshinori (1394-1441) geçer, o andan itibaren 66 yaşındaki Zeami ve ekibi çok ciddi kişisel problemlerle karşı karşıya kalırlar. 1434'te, Zeami 72 yaşındayken, Japon denizinde Niigata'ya yakın izbe bir yer olan Sado adasına sürgün edilir. Bundan dört yıl önce Zeami'nin ikinci oğlu Motoyoshi (Zeami'nin Sanat Düşüncesi'nin yazarı) profesyonel aktörlüğü bırakmış ve Budist bir rahip olmuştur. 1432'de ise Zeami'nin en büyük oğlu Motomasa ölmüştür ki hakkında bir cinayete kurban gittiğine dair inançlar vardır.”¹⁸⁴

¹⁸¹ Nogami, Toyochiro, *“Zeami Motoyiko”* (Tokyo: Sogensha, 1938), 1-2, çev. Andrew Tsubaki, *“An Analysis and Interpretation of Zeami's Concept of Yugen”* (yayınlanmamış doktora tezi, Wisconsin Üniversitesi, 1971), s. 24, alıntılanan; Prichard, Rosemary Fleming, *“Goals Inherent In The Acting Theories of Zeami, Stanislavski, and Grotowski”*, yayınlanmamış doktora tezi, Güney Kaliforniya Üniversitesi, Los Angeles California, 1978, s. 41

¹⁸² Crampton, Louis, *Homosexuality and Civilization*, Harvard University Press, USA, 2003, s. 424

¹⁸³ Hoover, Thomeas, *Zen Culture*, Random House, New York, 1977, ISBN: 0-394-41083, S. 256-257, s. 330

¹⁸⁴ a.g.e. s. xix

Yoshinori'nin hükümeti devralmasıyla birlikte Zeami'nin tüm çalışmaları yavaş yavaş tepetaklak olmaya başlar. Hayatının son dönemini bu yüzden ciddi sefalet ve zorluklar içerisinde geçirir bu büyük tiyatro insanı. Rimer'in aktardığı üzere Motomasa'nın ölümünden sonra Shogunate tarafından Zeami'nin kuzeni On'ami (1398-1467) topluluğun başına atanmış ancak Zeami tarafından kabul görmemiştir, çünkü Zeami üvey oğlu Komparu Zenchiku'nun (1405-1468) başa gelmesini istemektedir bu yüzden de öğretilerini On'ami'ye vermez Zenchiku'ya vermek ister ki Zenchiku da oldukça yetenekli bir oyun yazarı ve Zeami'den sonra en önemli ikinci No tiyatrosu teorisyenidir. 1441'de Yoshinori'nin bir suikaste kurban gitmesinin ardından Zeami affedilir ve 1443'teki ölümünden önce anakaraya dönmesine izin verilir.¹⁸⁵

Zeami'nin babasının isteği ve teşvikiyle yazmaya başladığı No tiyatrosu ve No oyunculuğu öğretileri sayesinde bugün Japon geleneksel No tiyatrosu tarihi ve gelişimi hakkında daha çok şey bilinmektedir. Kendi döneminde bu öğretileri kaleme alırken, her öğretinin sonuna bu çalışmaların gizli kalması, yalnızca ve yalnızca No tiyatrosu oyuncularını ile paylaşılması şiddetle vurgulanmıştır. Bu sebeptendir ki ele aldığımız bu öğretiler Zeami'nin “gizli” öğretileri olarak tabir olunmaktadır ki bu da tıpkı Zen Budizmi öğretilerinde olduğu gibi bu öğretilerin de daha önce ele aldığımız Japon sanatlarındaki ezoterizmden beslenmesinden ötürüdür. Yalnızca oyunculuk ile alakalı değil aynı zamanda No tiyatrosuyla da alakalı çok önemli bilgiler barındıran bu gizli öğretiler tesadüfen Japonya'da bir sahafta bulunmuş, böylelikle dünya literatüründe yerini almıştır.

“1909'da performans notlarının ilk önemli kısmı Yoshida Togo'nun en kalıcı 16 metin kitabında yer alarak genel okuyucular tarafından erişilebilir hale getirildi. Kitabın önemli diğer önemli kısımlarına dair eklemeler ise yirminci yüzyılın sonlarına doğru, 1955'te ancak ortaya çıktı ve böylece Zeami'nin statüsü, Japonya'nın sözde orta çağlarının temsili bir entelektüeli olarak yükselişe geçmiş oldu.”¹⁸⁶

Hare'nin de aktardığı üzere yirminci yüzyılın ilk yıllarına kadar dünya Zeami gibi bir entelektüelden bihaberdi. Öğretilerinin Avrupa'ya, Rusya'ya, Amerika'ya

¹⁸⁵ a.g.e. s. xix

¹⁸⁶ Hare, Tom, **Zeami, Performance Notes**, Columbia University Press, New York Chichester West Sussex, 2011, E-ISBN 978-0-231-51141-4, s. 17

ulaşmasının ardından, bu çalışmanın da konusu olduğu üzere Zeami'nin gizli oyunculuk öğretileri pek çok tiyatro insanının teorilerine alt yapı oluşturmuş ve No tiyatrosu oyunculuğunu öğretilerinin dünya literatüründe hak ettiği yeri bulmasını sağlamıştır.

Zeami, babası Kan'ami'nin ölümünden 14-15 yıl sonra öğretilerini yazmaya başlamıştır.¹⁸⁷ Modern Japonca'da bu öğretiler, Hare'nin deyimiyle “Notlar” (Thomas Hare Zeami'nin öğretilerini aktardığı kitabını ve öğretilerin adını “Performans Notları” olarak yayınlamıştır.) Nogakuron olarak anılmaktadır ki bu en basit haliyle “No drama teorisi” olarak çevrilebilir.

“Bu terim çok genel ve aynı zamanda çok spesifik olduğu için doğru değildir. Şüphesiz ki “Notlar” No dramasını, onun tarihsel gelişimini ve bugün kabul edilerek performe edilen halini anlayabilmek için oldukça önemlidir. Aynı zamanda “Notlar”, “No Drama Teorisi” nin iddia edebileceğinden çok daha kapsamlı bir şekilde önemlidir. Rahatsız edici olmak gerekirse eğer aradığınız şey “No teorisi” ise “Notlar” sizin için tam olarak doğru adres değildir çünkü “Notlar” daha çok “Sarugaku Teorisi”dir. Sarugaku, No'nun öncüsü ve Zeami'nin sahne sanatına atıfta bulunmak için kullandığı bir terimdir. (Zeami genel olarak “performans”a ya da belirli bir oyun metnine atıfta bulunmak istediği zaman No kelimesini de kullanmaktadır.)”¹⁸⁸

Zen Budizm'den beslenen, eski dini ritüellere dayanan ve bildiğimiz anlamdaki Avrupa tiyatrosundan oldukça uzak niteliklere sahip bu müthiş sanatı tanıyabilmek için öncelikle Zen kültüründeki yerini incelemeyi doğru buluyorum. Thomas Hoover, Zen kültürü isimli çalışmasında No tiyatrosuna genişçe bir yer ayırır.

“Zen sanatının Ashikaga dönemi bugün yalnızca bahçe düzenleme, boyama ve mimari ile anılmamaktadır, aynı zamanda drama ve şiir sanatlarıyla da anılmaktadır. Dönemin lider politik figürü olan Ashikaga Yoshimitsu, kendisi kısa nazımlı biçimlerde Heian saray estetiğinde oldukça başarılı bir şairdir. (...) Sarugaku-no-No'nun erken dönemlerinde, performansçılar dans eder ve şarkı söylerlerdi, ama form geliştikçe, dansın belirli bölümlerinde şiirleri beslemek için koro da eklendi. 14. yüzyılın ortalarında, Chaucer'in doğumuna kadar olan sürede Japon No tiyatrosu bugün sahip olduğu temel niteliklere sahip bir dramatik yapıyı zaten kurmuştu. Her şeye rağmen, bu sadece

¹⁸⁷ a.g.e. s. 20

¹⁸⁸ a.g.e. s. 20-21

bir köy tiyatrosu idi ve 1374'te bir şansa oluşumuna kadar da böyle kalmış olabilir.”¹⁸⁹

Japon tiyatrosu tarihsel süreci incelendiğinde Ortolani'nin yorumuna göre İngiltere tiyatrosuyla Japon tiyatrosu iki ülkenin de ada ülkesi olması ve etrafındaki güçlü imparatorlukların (Roma ve Çin) teatral geleneklerine maruz kalmış olmaları açısından benzerlikler göstermektedir.¹⁹⁰ Dolayısıyla gerek Japonya gerek İngiltere dönemin büyük imparatorluklarının ve onların kültürel miraslarının gelişim yeri haline gelmiştir. Ancak Ortolani şuna da vurgu yapar; iki ada ülkesi de devraldıkları sanatı bir adım öteye götürmüş, kendi kaybettikleri sanattan bu iki ada ülkesi yepyeni sanatlar üretmişlerdir.

Japon tiyatrosunu dört klasik formdan oluşur; no, kyogen, kabuki ve bunraki. Tüm bu formların temelini ise dini ritüeller oluşturur. Özellikle Japon tiyatrolarında bu ritüellerin etkisi diğer tiyatrolarda olduğundan daha baskındır. Çolpan, Japon tiyatrosunun temellerini şöyle anlatıyor;

“Japon tiyatrosu dinsel kaynaklarını, Amaterazu masalında buluyoruz. Japon inancına göre, güneş tanrıçası Amaterazu, erkek kardeşi Susano'nun kendisiyle alay etmesine kızarak bir mağaraya çekilir. Birden yer gök karanlıklar içinde kalır. Bundan üzülen öteki tanrılar, Amaterazu'yu dışarı çıkarmak için bir düzene başvururlar: Mağaranın çevresindeki ağaçların dallarına türlü türlü süsler asarlar. Tanrılar ailesinin üyeleri, böyle bir dekor içerisinde borularını öttürüp davullarını çalarken, tanrıça Ame-no-uzume, köpükten kuşağını, çiçeklerden çelengini kuşanıp mağaranın önünde dans etmeye, şarkı söylemeye başlar. Amaterazu ne olup bittiğini anlamak için dışarı çıkar, dünyayı yeniden aydınlatır. Derken IX. Yüzyıl başlarındaki bir olay sonunda, insanlar da tıpkı Amaterazu masalındaki tanrılar gibi dans edip şarkı söyleyerek, bir kötülüğü önlemeye çalışmışlar: 807 yılında, imparator Hito zamanında, Nana ili yakınlarında toprak birdenbire çökmüş, yerden ortalığa ölüm saçan bir duman yükselmeye başlamış. Bunun önüne geçmek için, o yakınlardaki tapınağın papazları, önlerindeki yeşillik tepe üzerinde sembolik bir dans yapmayı düşünmüşler. Duman, büyülenmiş gibi kesilivermiş. İşte o günden bu yana, sambaşo adı verilen dansla bu olay kutlana gelmiştir. Böylece,

¹⁸⁹ Hoover, Thomeas, **Zen Culture**, Random House, USA, 1977, ISBN: 0-394-41083, s.256-257, s. 324, s. 329

¹⁹⁰ Ortolani, Benito, **The Japanese Theatre: From Shamanistic Ritual to Contemporary Pluralism**, Princeton University Press, New Jersey, 1990, s. xi

dinsel törenler arasında yer alan bazı kutsal danslar, daha sonra, Japon tiyatrosunun kaynakları olacaktır.”¹⁹¹

Ortolani de Çolpan gibi Japon tiyatrosunun diğer tiyatrolarda olduğu gibi ritüellerden beslendiğini vurgular ve ekler; Japon tiyatrosu köklerini ve ilhamını iki ana ruhani Japon geleneğinden alır; Shinto ve Budizm. Şamanizm, Hinduizm, Konfüçyanizm, Taoizm ve sonraları Hristiyanlık ile beslenen ve etkisi ile asimile bu dini miraslar oldukça kompleks yapıdadır.¹⁹² Yine Ortolani’nin aktardığı üzere Japon tiyatrosu dünyanın en zengin ve en özgün tiyatrosu olmasına rağmen göreceli olarak geç kalmıştır. Yunan tiyatrosundan yaklaşık üç yüzyıl sonra yani Yunan tiyatrosu kendi dramatik yaratıcılığının zirvesine ulaşmasından, Hindistan Sankrit dramasının devasa teorik sistemizasyonuna hayat vermesinden, ve de Çin Han Hanedanlığı’nın altındaki zengin birleşik imparatorluk, sofistike mahkeme dansı biçimleri ve ritüel, gölge kuklaları ile çeşitli popüler eğlenceler geliştirmesinden sonra Japon adaları henüz yeni göçebe yaşam biçiminden çıkmakta ve tiyatrolarını oluşturmaktaydılar.¹⁹³ Dolayısıyla Üzüme’nin ritüelleriyle geç de olsa başlayan süreç dokuzuncu yüzyılın başlarında Heian döneminin gelmesiyle ancak ilk halini alabildi ve on beşinci yüzyılda Zeami ve Zenchiku ile olgunluğa ulaşarak, kesintiye ve değişikliğe uğramadan bugünlere geldi ki bu tiyatroya; No tiyatrosu diyoruz. No, kelime olarak, beceri, zanaat ya da sanatçının performe edebilme yeteneği anlamlarını taşır.¹⁹⁴

Ortolani, Japon tiyatrosunu tanımlarken, “Nogaku” kelimesini de kullanıyor. “*Nogaku hem klasik No tiyatrosunu hem de Kyogen’i tek bir geleneğin iki yüzü olarak gösteren ve giderek aran bir şekilde kabul gören bir kelimedir.*”¹⁹⁵ Kyogen No tiyatrosundan farklı olarak daha çok komedi içeren bir formdur. Yine Ortolani’dan alıntılacak olursak; “*Kyogen kelimesi çoğunlukla “Vahşi kelimeler” olarak çevrilmektedir, çünkü Çince’deki “kyo” karakteri “Kuruu” da olduğu gibi “delirmek” anlamına gelirken, “gen” de kelimeler anlamına gelmektedir.*”¹⁹⁶ Dolayısıyla Kyogen, vahşi, komik ve alt tabakaya ait, No ise sakın, elegant ve saraya ait bir sanattır

¹⁹¹ Çolpan, Yılmaz, *Japon ve Çin Tiyatrosu*, İzlem Yayınları, Ankara, 1964, s. 3-4

¹⁹² Ortolani, Benito, *The Japanese Theatre: From Shamanistic Ritual to Contemporary Pluralism*, Princeton University Press, New Jersey, 1990, s. xi-xii

¹⁹³ a.g.e. s. 1

¹⁹⁴ a.g.e. s. 54

¹⁹⁵ a.g.e. s. 55

¹⁹⁶ a.g.e. s. 54

diyebiliriz. Örneğin Zeami, Kyogen ustalarını asla No ustaları ile aynı düzeyde görmez, çünkü Kyogen kendisi zaten No'nun aşağısındadır.¹⁹⁷ Pinnington Nogaku teriminin oluşumunu kitabındaki bir dipnotta şöyle açıklıyor;

*“On dokuzuncu yüzyılın sonlarında, “okina (Maskeli yaşlı adamları içeren kutlama ve ritüel performanslar), no ve kyogen sanat geleneklerinin tamamını tanımlayan sarugaku terimi, yeni bir sözcük olan “nogaku” ile değiştirildi.”*¹⁹⁸

Yüzlerce yıldır ilk haline en yakın şekliyle halen sahnelenen No tiyatrosu gösterileri başlangıçta Çin tiyatrosundan evrilmişti. İçerisinde müzik, dans ve komik mimin yanı sıra akrobasiyi ve sihirbazlık hilelerini de barındıran bir performans sanatı olan “San-yueh” (J. Sangaku) sekizinci yüzyılda hem Çin’den hem Kore’den Japonya’ya iletilti.¹⁹⁹ Ortolani’nin çalışmasında da San-yueh tanımına rastlıyoruz;

*“Pek çok çeviriye göre Sangaku: “dağınık müzik” “resmi olmayan eğlence”, “benzersiz performanslar” gibi tanımlar alır. Sarugaku ise Sangaku’nun tersine genellikle “maymun müziği” veya “maymun eğlencesi” olarak çevrilmektedir. Sangaku kelimesinin Japonca telaffuzu aslında Çince san-yue ideogramından gelmektedir (ayrıca San-yüo olarak da ele alınmaktadır), ki hem içerikten hem de isimden türemiştir. ... Çince bir karakter olan “san” resmi olmayan, ritüele dayanmayan, başkente veya mahkemelere değil köylere ait olan herhangi bir şeyi betimlemek için yaygın olarak kullanılmıştır. “Yue” (eğlence, müzik veya performans için kullanılır) karakteriyle birleştiğinde ise dört ana gruptan oluşan ve resmi olmayan tüm gösterilerin güncel ismi haline gelmiştir. (Dört grup: ilki fiziksel beceri, ikincisi büyü, üçüncüsü dans ve müzik, dördüncüsü ise pandomime dayanan komik performanstır.)”*²⁰⁰

Her biri bir şekilde iç içe olan ve birbirinden türeyen bu kavramları tanımlamak Japon tiyatrosunun dinamiklerini de içlerinde içerdiği için önem arz etmektedir. Çünkü No tiyatrosunun tanımına bizi ulaştıracak olan detaylar bu açıklamalarda

¹⁹⁷ a.g.e. s. 88

¹⁹⁸ Pinnington, Noel John, *A New History of Medieval Japanese Theatre: Noh and Kyogen from 1300 to 1600*, Palgrave Macmillan, 2019, ISBN: 978-3-030-06140-1 E-book, s. 1

¹⁹⁹ Konishi, Jin’ichi, *A History of Japanese Literature, Volume 3: The Middle Ages*, Course Book ed. Princeton University Press, 2014, <http://muse.muse.jhu.edu/book/34736>, s. 520

²⁰⁰ Ortolani, Benito, *The Japanese Theatre: From Shamanistic Ritual to Contemporary Pluralism*, Princeton University Press, New Jersey, 1990, s. 56

yatmaktadır. Konishi, Sarugaku ve Sangaku'nun bağlantısını Dengaku ile birlikte tabir ederek No'nun nasıl oluştuğunu şöyle anlatıyor;

“Budist tapınaklarına bağlı Sangaku sanatçıları, Budist alegorilerin performans olarak sergilendiği “shushi” adı verilen bir sanat geliştirdiler. Profesyonel Sangaku sanatçıları da onlar için tarımla bağlantılı Şinto törenleri ile gerçekleştirilen, kelimenin tam anlamıyla bir “alan müziği (üflemeliler ve vurmahlardan oluşan bir askeri bando müziği)” olan Dengaku’yu geliştirdiler. Bununla birlikte Sangaku’nun ana akımı komik mimiydi ve sanatın bu yönü ister resmi isterse gayri resmi Sangaku olsun en çok ilgi duyulan tarafı oldu. Bu yüzden Sangaku artık Sarugaku (kelime anlamıyla maymun eğlenceleri) olarak adlandırıldı. On birinci yüzyılın ortalarıyla birlikte, komik mimi Sarugaku oldukça gerçekçi bir sanata evrildi ve pek çok oyuncunun da popülerlik kazanmasını sağladı. On üçüncü yüzyılın başlamasından sonra profesyonel performansçıların Sarugaku performanslarındaki komik mimlerinin içerisine olağanüstü bir şekilde şarkı ve dans unsurları eklenmiştir ve mimdeki bu gelişmeyi planlamak için büyük bir önem verildiği açıktır. Şarkı ve dansla birleştirilmiş ve kesin bir hedefi olan (Zeami daha sonra bu sanatı “monomane” olarak adlandırmıştır.) mimenin oluşan bu sanat on dördüncü yüzyılın ikinci yarısından sonra ‘No’ olarak anılmaya başlanmıştır; ancak on üçüncü yüzyılın ortalarında üç performanslı gerçek karakterlerin tanımında ‘No’ halihazırda kullanılmakta olan bir tanımdı. Bu büyük başarı getiren yeni sanat Dengaku performansçıları tarafından da performe edilmeye başlandı.”²⁰¹

Zen Budizmi’nden, geleneksel Japon tiyatrosunun tarihsel geçmişinden, dini ritüellerden beslenen bu tiyatro Hare’nin kitabında aktardığı üzere Zeami tarafından da Sarugaku ismiyle anılmaya devam ediyordu.²⁰² Şimdiye kadar özetlediğim bilgi ve akımları derleyecek olursak O’Neill’in söylediği gibi on dördüncü ve on beşinci yüzyıllarda No oyunlarının çeşitli eğlence biçimlerinin parçaları olarak form kazandığını ve bunlardan en önemlilerinin de Sarugaku ve Dengaku olduğunu görüyoruz.²⁰³ No tiyatrosu Bowers’ın da aktardığı üzere ondan önce gelen birkaç dans-drama formunun doruk noktasıdır. Birçok teknik ve etkinin birleşiminden oluşmaktadır ve bu sebeple de sonuç sentetik ve nerdeyse mükemmel bir sanat formu

²⁰¹ a.g.e. s. 520-521

²⁰² Hare, Thomas Blenman, *Zeami’s Style The Noh Plays of Zeami Motoyiko*, Standford University Press, Standford, California, 1986, s. 2

²⁰³ O’Neill, Patrick Geoffrey, *Early No Drama: Its Background, character, and development, 1300-1450*, Greenwood Press, Publishers, Westport, Conneticut, USA, 1974, s. xiii

olmuştur.²⁰⁴ Bu sebeple de No tiyatrosunu açıklamaya çalışırken, öncesindeki tarihsel süreçte (Heian dönemi) ortaya çıkmış ve ürünler vermiş olan diğer performans formlarını da gözlemlemek durumundayız. Zeami ve babası Kan'ami'nin oluşturduğu No tiyatrosu formunun dünkü ve bugünkü halini kazanmasındaki bir diğer ara öge de Kusemai adı verilen o dönem için popüler nitelikte bir müzik biçimiydi.

Dolayısıyla Zeami, Rimer'in da üzerinde durduğu gibi özgün bir yaklaşımla No tiyatrosunu baştan inşa etmiştir. Neredeyse devrimsel nitelikte diyebileceğimiz özgün bir estetik anlayışıyla No tiyatrosu oyunculuğu minvalinde oyunculuk teorisini yeniden geliştirmiş ve bu çalışmada titizlikle üzerinde duracağım; hana (çiçek), jo-ha-kyu (giriş, kırılma, hızlanma), yugen (zarafet), riken no ken, kavramlarını oyunculuk teorisine kazandırmıştır.

Zeami'nin tarihteki bilinen ilk oyunculuk teorisinin yazarı olduğunu iddia edebilmek için kendisinden önceki tiyatro teorisyenlerini de ele almak gerekir. Örneğin MÖ 340lı yıllarda Aristoteles'in kaleme aldığı Poetika'da dramının yaradılışı teorisi tanımlamıştır. Tiyatro teorisine dair bilinen ilk yazıt olan bu çalışmada bir oyuncunun nasıl oynayacağı ya da seyircinin oyuncu tarafından nasıl yönetileceği ile ilgili bir bilgi sunulmamıştır. Aristoteles'e göre tiyatronun özü eylemin, eylem biçiminde takliddir ki bu aslında anlatı biçiminde taklidi olması fikrine karşıt olarak sunulmuştur²⁰⁵ ve performansın önemine vurgu yapar. Yamazaki'nin aktardığı üzere Zeami'nin önem verdiği üç temel unsur göze çarpıyor; performansa tanık olan seyirci, oyuncunun fiziksel ve zihinsel yeteneği ile oyunculukta stilizasyon²⁰⁶. Aristoteles işte tam da bu üç unsurdan yoksun bir teori üretmiştir. Bu yüzden de tüm bu veriler çerçevesinde değerlendirildiğinde Zeami oyuncu performansının niteliğine dair ilk teoriyi üreten kişidir diyebiliriz. Belki de bu yüzden Merkür'de bir kratere onun adı verilmiştir.²⁰⁷

“Artistoteles, gerçek acıyı ve öfkeyi hissedebilen, bu gibi duyguları inandırıcı bir şekilde gösterebilen aktörün, seyircisini oldukça etkili bir şekilde inandırabileceği konusunda ısrar etmiştir. Bununla birlikte, bu

²⁰⁴ Bowers, Faubion, *Japanese Theatre*, Hermitage House, New York USA, 1952, s. 14

²⁰⁵ Rimer, J. Thomas & Masakazu, Yamazaki, *On The Art Of The No Drama: Major Treaties of Zeami*, Princeton University Press, New Jersey, 1984, s.xxix-xxx

²⁰⁶ a.g.e., s. xxix

²⁰⁷ Hare, Thomas Blenman, *Zeami's Style The Noh Plays of Zeami Motoyiko*, Standford University Press, Standford, California, 1986, s. 1

görüş sadece dramatistlerin içsel hareketleriyle ilgilidir; Aristoteles'in talebi, sesini ve bedenini kullanan gerçek bir aktör tarafından eylemin taklidini kapsamıyordu. Eğer aktörün vücut hareketleri veya ses prodüksiyonu Aristoteles'in drama teorisinde bir bütün olarak düşünülürse, bu sadece performansın görsel ve işitsel etkileri ile bağlantılıdır, hatta bu durum olay örgüsü, karakterizasyon, düşünce veya diksiyona referans olarak tamamlayıcıdır ve açıkça çevresel bir pozisyon verilmiştir.”²⁰⁸

Bunun yanında Rimer'in yorumuna göre Stanislavski'ye gelinceye kadar Aristoteles gibi pek çok tiyatro insanı, örneğin, Leone de' Sommi, Luigi Riccoboni, François Riccoboni, Pierre Remond, Denis Diderot, gibi pek çok önemli teorisyen oyunculuk teorisiyle ilgili atıflarda bulunmuşlardır ancak her biri belli bir noktada kalmış ve teorinin derinine inmemiştir. Dolayısıyla yüzeysel bir noktada asılı kalan bu teoriler Zeami'den Stanislavski'ye kadar ne yazık ki tam olarak derinlikli bir aktörlük teorisi olmadığını ortaya koyar.

Zeami'nin kasıtlı olarak oyuncunun sanatıyla ilgilenmesinin en önemli sebebi özellikle Japon geleneksel tiyatro sanatının en önemli parçasının oyuncunun kendisi ve sanatı olmasıdır. Bunun da No tiyatrosunun metin yapısıyla bağlantılı olduğunu söylemek yanlış olmaz. Çünkü No tiyatrosunda metin batılı tiyatrodaki olduğu gibi şaşırtıcı unsurlar içermez. Seyirci çoğunlukla neyle karşılaşacağını, hangi şarkıdan sonra hangi şarkının geleceğini ve oyunun seyrini ve hatta rol kişilerinin alacağı tavrı bilir. No oyunlarında dikkat çekici derecede çok sayıda karakter vardır. Ancak bu karakterler ve ilişkileri Pinnington'ın da aktardığı üzere *izleyicilere tahmin edilebilir bir içerikle ilişkili bir dizi resmi sözlü kalıp aracılığıyla ve oldukça öngörülebilir bir sırayla gösterir.*²⁰⁹ Seyircilerin bir nevi konser izlemeye gelir gibi tüm şarkıları ve hatta şarkıların söyleniş biçimlerini ezbere bildiği bir gösteriye geldiklerini söylemek mümkündür. Bu bağlamda önemli olan bu gösteride performansın ne anlattığından ziyade nasıl icra edildiğidir. Dolayısıyla seyirci oyuncunun nasıl performans gösterdiğine, karakteri nasıl işlediğine ve hatta seyirci olarak kendisini bir mevcudiyet haline getirip getiremediğini gözlemler. Metni biliyor olması da Japon No Tiyatrosu

²⁰⁸ Rimer, J. Thomas & Masakazu, Yamazaki, **On The Art Of The No Drama: Major Treaties of Zeami**, Princeton University Press, New Jersey, 1984, s. xxx

²⁰⁹ Pinnington, Noel John, **Buddhist Structures and Secular Themes in Zeami's Narrative Style**, Journal of Religion in Japan 2 (2013), 195-221, s. 196

geleneğinin bir parçasıdır. Bu sebeple de No tiyatrosunda en kıymetli şey oyuncunun sanatıdır. Zeami'nin bu sebeple bir oyuncu teorisi yazmaya yöneldiği aşıkardır.

Kan'ami aileden gelen bir oyuncu topluluğunun üyesiydi. Pinnington'ın aktardığı üzere, *“Sarugaku aktörleri, on üçüncü ve on dördüncü yüzyıllarda bazı büyük tapınaklarda da gösteriler düzenlerlerdi. On dördüncü yüzyılın başından itibaren “za” yani “topluluk” olarak çevirebileceğim, önemli festivallerde performans göstermek için tapınaklarla anlaşma yapan aktör grupları olarak organize oldular. En önemli görevleri, bazı durumlarda, Shikisanban (kelime anlamı olarak “3 ritüel parça”) denilen, üç yaşlı adamın gizemli sahnelerini, bahsettiğimiz tapınaklarla yakın ilişkileri olan Şinto türbelerinde sergilemekti.”*²¹⁰ Kan'ami'nin ve dolayısıyla Zeami'nin bağlı olduğu Za'nın ismi “Kanze Za” idi. Bu grup isminin gelişimini McKinnon şöyle aktarıyor: *“Kan'ami ilk önce Obata adı altında Iga şehrinde bir grup kurdu, daha sonra Yomato şehrindeki Yusaki'ye taşındı ve grubunun adını Yusaki-za olarak değiştirdi, ama sonraları çocukluk adı olan Kanze dolayısıyla, grubun adı Kanze-za ile anılmaya başladı.”*²¹¹

Geleneksel Japon tiyatrosu, metni, müzikleri sahnesi ve sahneleme biçimiyle de özgün bir tiyatrodur. No tiyatrosunun herhangi bir yerde sergilenmesi uygun olmaz, kendine özgü bir sahnesi ve bu sahnenin de özgün bir yapılanması vardır. Tüm şartlar oyuncunun verilen metni en doğru şekilde performe edebilmesi için en ince detayına kadar düşünülmüştür. Ve bu sahne alışageldiğimiz batılı perspektif sahnesinden oldukça farklıdır. No sahnesi, sembolik ve ritüelistik temeller barındırır ve geleneksel Japon tiyatrosu da geçmişten bugüne hala aynı şekilde ve aynı tip sahne üzerinde icra edilmektedir. Çalışmanın önceki kısmında ele aldığım *Amaterazu* masalından kaynağını alan geleneksel Japon tiyatrosu, kaynağına bu bağlamda sadık kalmaya halen devam etmektedir.

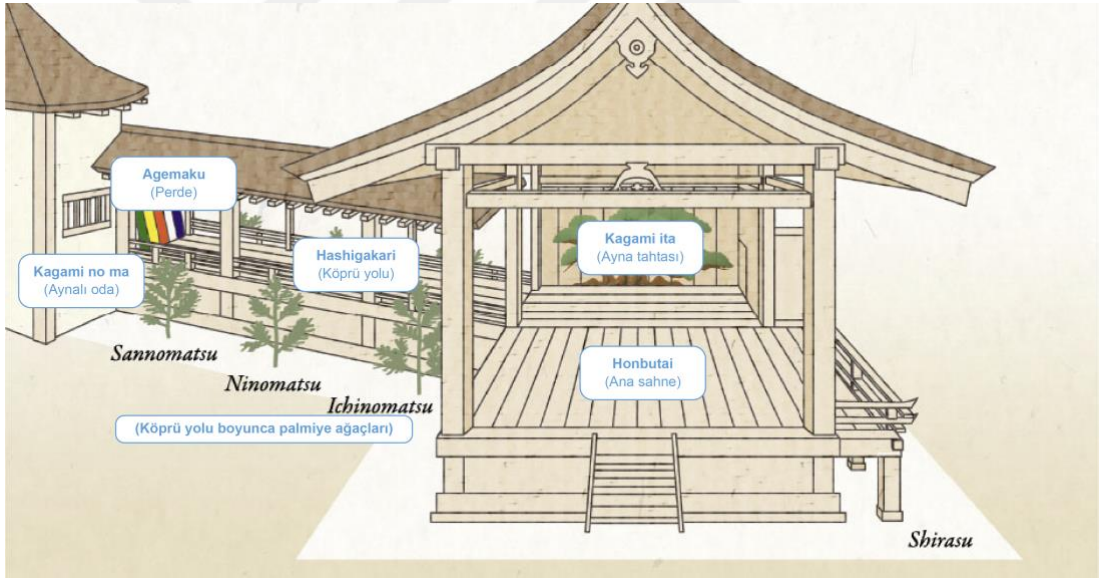
“Honbutai adı verilen ana sahnenin ve bunun üzerindeki tapınağa benzer çatının şekli ve boyutu, eski Japon mimarisinin ibadet türbesi köşkünden ve kagura köşkünden türetilmiş; ölçüleri, standartlaştırılmış birimlere dayanan geleneksel Japon modüler bina sistemi tarafından

²¹⁰ Pinnington, Noel John, *A New History of Medieval Japanese Theatre: Noh and Kyogen from 1300 to 1600*, Palgrave Macmillan, 2019, ISBN: 978-3-030-06140-1 E-book, s. 40-41

²¹¹ McKinnon, Richard N., *Zeami On The Art of Training*, Harvard Journal of Asiatic Studies Vol. 16, No ½, s. 200-225 Harvard-Yenching Institute, USA, Haziran 1953, s. 201

belirlenmiştir. Bu, dört kare sütun tarafından desteklenen ana çatının altındaki ana sahnenin (üç kare ken, yaklaşık 320 fit kareye eşdeğer) sabit kare görüntüsünü açıklıyor. Türbelerde ve tapınaklarda korunan birkaç eski aşama ve bazen çeşitli ayrıntılarda farklılıklar gösterse de mevcut hiçbir aşama, on sekizinci yüzyılda Tokugawa hükümeti tarafından oluşturulan ve tüm ayrıntılarda oldukça spesifik olan yönetmeliğin katı yönergelerinin dışına çıkmaz; ölçüler, malzemeler, süslemeler, yönlendirme vb. her şey birebir aynıdır.”²¹²

Ortolani'nin de üzerinde durduğu gibi Geleneksel Japon Tiyatrosu No'nun performans alanı benzersiz ve kendine özgüdür. Aşağıda resmini de paylaştığım bu sahne biçimi, oyuncunun ve seyircinin Zeami'nin tabiriyle çiçek açmasını sağlamak için tasarlanmıştır. Kulisten sahneye 'köprü yolu' anlamına gelen Hashigakari isminde bir yol üzerinden gidilmektedir. Oyuncu bu yolda yürürken çiçeği ilk tomurcuklarını verir ve gerek oyuncu gerek seyirci için bu yol ritüelistik bir geçişe olanak sağlar.



Şekil 2. Geleneksel Japon Tiyatrosu No Sahnesi²¹³

²¹² Ortolani, Benito, *The Japanese Theatre: From Shamanistic Ritual to Contemporary Pluralism*, Princeton University Press, New Jersey, 1990, s. 137

²¹³ <https://www2.ntj.jac.go.jp/unesco/noh/en/stage/stage1.html#a> (14.12.2022)



Şekil 3. Geleneksel Japon Tiyatrosu No Sahnesi Kita No Tiyatrosu (Tokyo)²¹⁴

“Standart sahne Hinoki yani Japon selvisinden yapılmıştır. Zemin yerden üç fit yüksekliktedir ve Tabi denilen özel beyaz çoraplar giyerek üzerinde süzülen dansçılar tarafından kullanılmak üzere cilalanmıştır. Sahne zemininin altında, amacı rezonans sağlamak ve böylece oyuncu tarafından üzerine basıldığında sahneyi ek bir vurmali çalgı haline getirmek olan dev çömllekler (günümüzde bazen kase şeklindeki beton boşluklarla değiştirilmektedir) gömülüdür. Hashigakari -sahneyi ayna odasıyla birleştiren bir köprü - tarihsel olarak konumu inip çıkmıştır (orta arka, sahne arkası sol veya sahne arkası sağ), geçtiğimiz birkaç yüzyıl boyunca sahnenin sağ arkasına yerleşmiştir. Sahnenin inşasındaki abartısız süslemenin pek çok detayı, sofistike bir aldatıcı sadelik duygusu vermek içindir: Dünyada, çatı süslemelerinden ahşap zemin üzerine çam ağacının boyanmasına, köşeleri yivli veya pahlı sütunların bitirilmesine, sahne alanı çevresinde özenle taranmış çakıl taşlarına kadar detaylarına bu kadar özen gösterilen herhangi bir sahne hemen hemen yoktur.”²¹⁵

²¹⁴ <https://www.gotokyo.org/en/spot/609/index.html> (14.12.2022)

²¹⁵ Ortolani, Benito, *The Japanese Theatre: From Shamanistic Ritual to Contemporary Pluralism*, Princeton University Press, New Jersey, 1990, s. 137-138



Şekil 4. Kasuga Shrine Ana Sahnesi'nin altındaki çömler (Tokyo)²¹⁶

No tiyatrosu yalnızca sahnesi ile değil aynı zamanda kullanılan kostüm ve maskeleri, rol kişileri, bu rol kişilerinin sahneleme biçimleriyle de özünü koruyan bir tiyatrodur. Hemen her rol kişinin bir maskesi vardır ve bu maskeler son derece özel ve önemlidir. Bu bağlamda Japon tiyatrosunda maskeler üzerine ayrıca vakit ayrılması gereken çok önemli ve köklü bir konu ancak Ortolani'nin de söylediği gibi *Zeami oyuncunun eğitiminde maskelere çok da önem vermemiştir*²¹⁷ bu sebeple maskeler konusunda derinlemesine bir araştırma yapma ihtiyacının bu çalışma için gerekli olduğunu düşünmüyorum. Ancak şunu da belirtmek gerekir ki maskelerin göz çukurları Şekil 5'te görüldüğü gibi oldukça küçüktür. Bu bağlamda oyuncu neredeyse önünü zorlukla görmektedir. Böylelikle oyuncunun burnunun ucunu bile görmeyerek tamamen dürtüsel hareket etmesi ve kendi gerçekliğinden bir parça daha kopması hedeflenmiştir.

²¹⁶ https://www.youtube.com/watch?v=WVGq8TdZoc&t=127s&ab_channel=JapanVideoTopics-English (07.06.2023 tarihinde ziyaret edildi)

²¹⁷ a.g.e., s. 143



Şekil 5. Geleneksel Japon Tiyatrosu No Tiyatrosu maskelerinden birinin iç kısmı²¹⁸

No tiyatrosu metinleri de tıpkı sahnesi gibi kendine özgüdür. No oyunları oyunun konusuna veya ana karakterine göre beş sınıflandırmaya ayrılır. Bu beş sınıflandır; Shin yani Tanrı, Nan; Adam, Nyo; kadın, Kyo; delilik ve Ki; şeytandır.²¹⁹ Donald Keene No tiyatrosunun en önemli özelliğinin gerçekliğin reddi olduğunu ve bu reddi de kullanılan maskeler, kostümler, oyun metinleri ve sahne kurgusuyla sağladığını söyler.²²⁰ Bir No gösterisi için Pound'un şu sözleri her şeyi anlatıyor; *"Bizim tiyatromuz gibi her inceliğin ve kurnazlığın boyun eğmesi gereken bir yer değil; kelimenin veya kelime ritminin her inceliğinin 'geniş etki' için feda edildiği; boyanın bir süpürge ile sürülmesi gereken yer. Bu, her yardımcı sanatın tam da bir farklılığın en soluk gölgesini taşımaya yöneldiği bir aşamadır; dört asırlık kullanımın kutsadığı jestler anlam gösterirken şairin bile sessiz kalabileceği bir yer."*²²¹

²¹⁸ https://www.youtube.com/watch?v=WVGq8TdzOc&t=127s&ab_channel=JapanVideoTopics-English (07.06.2023 tarihinde ziyaret edildi)

²¹⁹ Bowers, Faubion, *Japanese Theatre*, Hermitage House, New York USA, 1952, s. 15

²²⁰ Keene, Donald, *Japon Edebiyatının Zevki*, Vakıfbank Kültür Yayınları, İstanbul, 2023, s. 110-111

²²¹ Pound, Ezra & Fenollosa, Ernest, *The Classic Noh Theatre of Japan*, The New Directions Publishing Corporation Library of Congress Catalog Card Number: 59-9488, New York, 1959, s. 4

2.2. Zeami Motoyiko'nun Gizli Öğretileri 1402-1430

Zeami'nin öğretileri dokuz bölümden oluşmaktadır, öyle ki Rimer ve Yamazaki yaptıkları çeviride “*Dokuz Öğreti*” başlığını kullanmayı uygun bulmuşlardır. Bu dokuz öğretiyi sıralayacak olursak; *Fushikaden* 風姿花伝 1402 – Çiçeği Etkiler ve Davranışlar Doğrultusunda Aktarmak, *Shikado* 至花道 1420 – Çiçeğe Giden Doğru Yol, *Kakyo* 花鏡 1424 – Çiçeğe Tutulan Ayna, *Yugoku Shudo Fuken* 1424 – Sanatın Hazzı için Disiplinler, *Kyui* 九位 1424 – Dokuz Aşama Üzerine Notlar, *Shugyoku Tokka* 拾玉得花 1428 – Mücevheri Bulmak, Çiçeği Kazanmak, *Sando veya Nosakusho* 三道 1423 – Bir Oyun Yazmanı Üç Elementi, *Shudoshō* 1430 – Yolu Öğrenmek, *Sarugaku Dangi* 1430 – Zeami'nin Sanatının Yansımalarına Bir Ek. İlk bölüm olan *Fushikaden* Kan'ami'nin sanatından anladıklarını içeren, performansçının kariyerini ne zaman ve nasıl şekillendirmesi gerektiğiyle alakalı önemli detaylar taşıyan bir bölümdür. İkinci bölüm yani *Shikado* ise Zeami'nin oyunculuk sanatının temeli hakkındaki görüşlerini ve oyunculuktaki çeşitli başarı düzeyleriyle ilgili ayrımları nitelediği bir bölümdür. Bu çalışmanın ana eksenine faydalı olacak olan temel unsurları içeren ve en çok dile getireceğim bölüm ise üçüncü bölüm yani *Kakyo*'dur. Bu bölümde Zeami seyirci tepkilerinden, performans becerilerine ve oyuncunun *Yugen*'e²²² nasıl kavuşup ve nasıl bunu bir cazibe haline getirileceğine kadar detaylar verir. Dördüncü bölüm *Yugaku Shudo Fuken* diğerlerine göre daha kısa bir öğreti olup metafiziksel stilleri, Budist metinlerdeki örneklerini, şiirselliği ve Kungçu öğretilerin No ile kesişimini anlatır. Beşinci bölüm yani *Kyui*, Zeami'nin kendi terminolojisini detaylandırmak için Zen Budizmi'ni kullandığı bir bölümdür ve dokuz aşamaya dair notlar içerir. Altıncı bölüm *Sugyoku tokka*, Zeami'nin oyunculuk teorilerini daha da detaylandığı ve *Hana*'nın²²³ yani çiçeğin nasıl kazanılacağını açıkladığı altı soru ve cevabından ibarettir. Bu sebeple bu araştırma içerisinde detaylandıracağım bölümlerdendir. Yedinci bölüm yani *Sando veya Nosakusho* bir No oyunu metninin nasıl yazılacağına dair formal gereklilikleri

²²² *Yugen* Zeami'nin oyunculuk öğretilerinde sıklıkla kullandığı bir kavram olup ilerleyen aşamalarda detaylarına değineceğim.

²²³ *Hana* yani çiçek, Zeami'nin öğretilerinin en önemli metaforlarından. Tıpkı *Yugen* gibi birkaç önemli metafora daha sonraki aşamalarda değineceğim.

detaylandırır. Sekizinci bölüm Shudoshō, Zeami'nin oyunculuğun doğasına dair fikirlerini içermekte izlenmesi gereken yolu tarif etmektedir. Dokuzuncu ve son bölüm ise Sarugaki Dangi, Zeami'nin oğlu tarafından kâğıda dökülmüştür. Müzikal ve sözlü ifadelerin sahnede nasıl icra edilmesine dair teknik problemleri tartışır.

Zeami'nin öğretilerinde araştıracağım sahnede oyuncu mevcudiyetinin tanımlarına geçmeden önce, Zeami'nin öğretileri boyunca sıklıkla kullandığı bazı terimlerin anlamlarını ve metaforik olarak neyi temsil ettiğini detaylandırmanın daha doğru olduğuna inanıyorum. Bu sebeple de araştırmamı bu önemli kavramlar üzerine inşa edeceğim. Öyle ki bu terimlerin kelimesel olarak bir karşılığı dilimizde olsa dahi bu kelime karşılığı yalnızca anlatılan meselenin bir temsili olarak kabul edilebilir. Bu yüzden çalışma boyunca Zeami'nin kullandığı terimleri Hare'nin çevirisinde kullandığı gibi Japonca okunuşlarıyla kullanmanın daha doğru olduğunu düşünüyorum. Bu kavramlar Zeami'nin öğretilerinde bir özgün kelimeler bütünü olup, anlamlarını basit cümlelerle ifade etmek mümkün değildir. Her biri özel bir felsefi temele sahip olan bu kıymetli kelimeleri anlamlarıyla bütünleştirerek Zeami'yi okumak mümkün olduğunda, öğretilerin felsefesi de daha somut bir şekilde gün yüzüne çıkacaktır.

Tiyatro ve performatif sanatların tamamı belirli bir estetiğin, bir bakıma bir güzelliğin yansımasıdır. Bu anlamda Zeami'nin ilk ele alacağım kavramı olan Yugen (幽玄) de kelime anlamı olarak zarafete yakındır ve Zen Budizmi'nde de önemli bir yer tutmaktadır. Thomas Hare Zeami'nin öğretilerini çevirdiği kitabın sözlük kısmında Yugen'e ait şöyle bir tanımlamada bulunuyor;

“Yugen (幽玄) kelimesi Japon estetiğinde Hem Çin felsefesi hem de dininden aldığı mirasla oldukça uzun bir geçmişe sahiptir. 12. yüzyılın sonlarında Yugen, şiirde merkezi bir terim olmuştur, bir şiirin yüzeyinde önemli olmayan, ancak anlayışı ile çok önemli olan gizemli ve karanlık bir problemdir. Zeami, ilk olarak Omi'nin sisteminin merkezi durumundaki rekabet terimini benimsiyor ve zarif, romantik, resmi ve görsel güzellik için büyük ölçüde kullanılıyor gibi görünüyor. Kendi grubu ile Yugen terimi için bir hak iddia ediyor ve başarısının büyük bir kısmı, Yugen'den ziyade dramatik taklit

(monomane) için bilinen onun ve ilgili Yamato topluluklarının tarzına başarılı bir şekilde dahil edilmesinin bir sonucu olabilir.”²²⁴

Detaylı incelendiğinde aslında Yugen tam olarak dilimize çevrilebilen bir kelime değildir. Zerafet, zariflik, erdem, üstün bir hayal bir başka deyişle dipsiz bir duygu²²⁵ anlamlarını da taşıyan Yugen, yalnızca kişisel bir performatif nitelik taşımaz. Aynı zamanda oyunun metinsel olarak taşınması gereken değerleri ve oyunun tamamında sergilenmesi istenen güzelliği de temsil eder. Tsubaki'nin çalışmasında da üstünde durduğu üzere Zeami'nin çalışmasının ana fikrini Yugen oluşturmaktadır ve çalışmasının tamamı bu düşüncenin etrafında dönerek gelişir. Tsubaki'nin sözleriyle şöyle özetleyebiliriz; *“Sanat için estetik ilkeler oluşturma çabasında olan Zeami, nazik zaraletin güzelliği olan Yugen kavramını bensemiştir.”²²⁶*

Kelimenin tarihi kökenine bakacak olursak yine Tsubaki çalışmasında orijinal Çince Yugen teriminin *“insan algısının anlayışının ötesinde olacak kadar gizemli bir şekilde soluk ve derin olmak”* anlamını taşıdığını ve Taoizm ve Budizm'de bulunan bir fikri ifade etmek için kullanılan bu kelimenin felsefi bir karakter de içerdiğini belirtiyor. Ayrıca Yu ve Gen terimlerinin her ikisinin de orijinal olarak siyah renk anlamına gelen boyama sanatı ile ilgili olduğuna işaret edilmektedir. Ama karanlığı ve ardından da derinliği ifade etmeye başlamıştır. ²²⁷ Bu anlamda Yugen felsefi olarak da güçlü bir kavram olarak karşımıza çıkıyor. Suzuki de çalışmasında Zen Budizmin sanat üzerindeki etkisine ve bunun yugen kavramını nasıl oluşturduğuna değinir;

“Her sanatın kendi gizemi, kendi tinsel ritmi, Japonlar'ın deyişle, kendi miyo'su (myo'su ya da miao'su) vardır. Gördüğümüz gibi işte tam burada zen, bütün sanat dallarıyla sınıksız ilişki içinde olur. Gerçek sanatçı, tıpkı “Zen ustası” gibi, nesnelerin miyo'suna değer vermeyi bilendir. Japon yazılarında bazen miyo'ya yugen (yu-hsüan) ya da gemmiyo (gemmyo ya da hsüan-miao) dendiği de olur. Kimi eleştirmenler bütün büyük sanat yapıtlarının içlerinde yugen bulundurduğunu, bizim de bu sürekli değişim dünyasında ebedi

²²⁴ Hare, Tom, **Zeami, Performance Notes**, Columbia University Press, New York Chichester West Sussex, 2011, E-ISBN 978-0-231-51141-4, s. 482

²²⁵ T.Tsubaki, Andrew, **Zeami and The Transition of The Concept of Yugen: A Note on Japanese Aesthetics**, The Journal of Aesthetics and Art Criticism Vol. XXX/1 Fall, 1971, s. 55-67, International Studies Center For East Asian Studies The University of Kansas, Lawrence, Kansas, s. 57

²²⁶ a.g.e., s. 55

²²⁷ a.g.e., s. 58

olguları görme yeteneğini kazandığımızı, başka bir deyişle “gerçeğin gizemlerinin” içine baktığımızı söylerler. Satori’nin ışıldadığı yerde, yaratıcı enerjinin dokunuşları vardır; yaratıcı enerjinin hissedildiği yerdeyse sanat, miyo ya da yugen ile nefes alır.”²²⁸

Tıpkı Tsubaki’nin çalışmasında olduğu gibi, Suzuki de yugen kelimesinin Yu ve Gen’in birleşiminden oluşuyor olmasına dikkat çeker ve yugen’i “karanlık, bilinmezlik, gizem, akıl yoluyla hesaplanamayan” olarak tabir eder. “O kendi içimizde hissettiğimiz bir şeydir. ... Bulutluluk veya belirsizlik veya tanımlanamazlık gerçekten de duygunun karakteristiğidir. Ancak bu bulanıklığı deneyimsel olarak değersiz veya günlük yaşamımız için önemi olmayan bir şey olarak kabul edersek büyük bir hata olur. Gerçekliğin veya her şeyin kaynağının insan anlayışı için bilinmeyen bir nicelik olduğunu, ancak onu en somut şekilde hissedebileceğimizi hatırlamalıyız.”²²⁹

Dolayısıyla bu bulutlu karanlık, bu bilinmeyen nicelik, bu tabir edilemeyen güzellik bir bakıma önceki bölümde üzerine tartıştığımız “aura” ile de örtüşüyor olabilir. Önceki bölümde Goodall’ın auratik mevcudiyet olarak tanımladığı Roach’ın ifadesiyle “o şey” in izini sürmüş detaylı bir şekilde incelemiştik. Kimi zaman doğuştan gelen ancak çalışarak belli bir aşamaya getirilebilen bu karizma, ışık bu tekinsiz metafizik durum bir bakıma Zeami’nin de doğuştan gelip gelmediğini tartıştığı Yugen kavramıyla örtüşüyor. Çünkü Zeami de Yugen’in tek başına yeterli olmadığını belirtir. Bununla beraber Zeami’nin çalışmasındaki soru cevap bölümünde Zeami’ye performansta kıdemli olan bir kişinin nasıl anlaşılacağı sorulduğunda Zeami bu konuyu endam ve görkem arasındaki farkı anlatarak tartışır:

“Tipik olarak, kıdem edinimi, deneyim ve eğitimin bir sonucu olarak gelir. Doğuştan gelen kıdem, aksine, bir “endam” meselesidir. “Büyüklik” dediğimiz şey ise başka bir şey. Çoğu insan “endam” ve “görkem”in aynı olduğunu varsayar. “Görkem” ile kastettiğim hem yerçekiminin hem de canlılığın görünümüdür. Alternatif olarak, “görkem”in geniş ve genel bir anlamı olduğu söylenebilir. “Kıdem” ve “endam” biraz farklıdır. Örneğin doğuştan gelen yugen gibi bir şey var. Bu, “kıdem” anlamına gelir. Ancak “endam”ı olan bazı aktörlerin en ufak bir yugeni yoktur. Bu, yugen olmadan “endam”dır. Acemi birinin düşünmesi gereken başka bir şey var. Eğitiminizde kıdem için

²²⁸ Suzuki, D. T., *Zen ve Haiku*, Okyanus Yayınları, İstanbul, 2017, s. 24

²²⁹ Suzuki, D. T., *Zen and Japanese Culture*, Routledge and Kegan Paul Ltd., London, 1959, s. 221

çabalamak etkili değildir. Sadece daha yüksek bir kıdem elde edememekle kalmayacak, aynı zamanda eğitimde zaten güvence altına aldığınız şeyler düşebilir. Sonunda, kıdem ve endam doğuştan gelen kapasite meseleleridir ve eğer bunlara sahip değilseniz, muhtemelen bu konuda yapabileceğiniz hiçbir şey yoktur. Yine, bazen yeterli zamanı ayırıp kiri temizledikten sonra kıdem kendiliğinden gelecektir. Eğitimden kastım, şarkı söyleme, dans, müsabaka ve dramatik taklit gibi becerilerin en üst düzeyde geliştirildiği modellerdir. Bu problem üzerinde bir süre kafa yorduktan sonra, yugen'in doğuştan gelen bir yetenek meselesi olup olmadığını merak etmeye başladım. Büyük bir virtüözlüğün kıdemi uzun bir deneyim meselesi midir? Bu tekrar tekrar düşünmeye değer.”²³⁰

Dolayısıyla Yugen, hem doğuştan gelen bir karizma, bir ışıık ve bir auratik mevcudiyet kaynağı bulutlu bir karanlık, bir bilinmezlik hem de bir zarafet ve estetik tutum olarak eğitimle ve görgü ile yüceltilebilen ve oyuncuyu o tabir edilemez mertebeye çıkarabilme potansiyeli olan üstün bir nitelik olarak karşımıza çıkıyor. Tüm bu sebeplerle Zeami, tiyatrosunun oyunculuk prensibinin temeline Yugen kavramını oturtmuştur. Bunların yanında Zeami Yugen'i tanımlarken güç ve zayıflığın karıştırılmasından da dem vurur.

“İnsanların zarafetten yoksun bir performansı güçlü bir performans olarak anlaması veya zayıf bir performansın Yugen gösterdiğine karar vermesi garip. Ne kadar sık görülürse görünsün çekiciliğini kaybetmeyen oyuncular olmalı. Bu güçtür. Ne kadar sık görülürse görünsün çiçek açmış görünen oyuncudur Yugen'e sahip olan. Metni eylemle eşleştirmeyi en iyi şekilde başaran oyuncu, şarkı ve eylemleri tek bir anlayışla yansıtır hem gücü hem de Yugen'i doğal olarak en iyi şekilde kullanan bir aktör.”²³¹

Bu bağlamda Yugen tek başına ya da basit bir tanımla ele alınabilecek bir kavram değildir. Yugen'i olan oyuncu aynı zamanda Zeami'nin sözleriyle “çiçek açmış” bir oyuncudur. Peki nedir çiçek açmak? Çiçek açmak olarak tabir edilen bu nitelik Zeami'nin sözlüğünde “hana”dır. Ve yugen ancak hana ile bir araya geldiğinde oyuncunun sahnedeki mevcudiyetini sağlamasına ve seyirciyle bir olarak anlatısını kuvvetli bir şekilde sunabilmesine vesile olur.

²³⁰ Hare, Tom, **Zeami, Performance Notes**, Columbia University Press, New York Chichester West Sussex, 2011, E-ISBN 978-0-231-51141-4, s. 43

²³¹ a.g.e., s. 44

Çiçek (hana, 花 veya 華 veya bileşiklerde, kwa, mod. J. ka) Zeami için basit bir metafordan çok daha fazlasıdır. Japon estetiğiyle ve kültürüyle bağdaştığı gibi kelime anlamı olarak da güzelliği, verimliliği, parıldamayı temsil eder. Bir önceki bölümde ele aldığımız üzere Çin felsefi düşüncesinde de önemli bir yere sahip olan “çiçek” Zeami’nin çalışmalarında da çok benzer şekilde tezahür etmektedir. Hare, Zeami’nin Performans Notları ismiyle çevirdiği oyunculuk öğretilerinin sözlüğünde Hana’yı şöyle tanımlıyor;

“Zeami, çok çeşitli koşullarda başarılı performans için bir metafor olarak bir çiçek veya çiçeği kullanır. Notların başlarında, kelime somut görsel güzellikle ilgili olma eğilimindedir, ancak daha sonra, daha geniş bir estetik başarı alanını kapsar. Bireysel notların birçok başlığı, kwa olarak telaffuz edilen çiçek grafiğini içerir. Hana’nın Japon şiirinde çiçeklere, özellikle de kiraz çiçeklerine olan ilgiyle açık bir ilişkisi vardır ve çiçekler, İki Sanatın ve Üç Modun Figür Çizimleri’nin mevcut resimlerinde görülür.”²³²

Dolayısıyla “hana” her ne kadar ilk bakışta görsel bir güzelliği ifade ediyor olsa da aynı zamanda, işitsel, duygusal, ruhani bir çekiciliği de ifade eder. Peki Zeami neden bir metafor olarak çiçeği kullanma yoluna gitmiştir? Aslında bu sorunun cevabı içerisinde Hana’nın da tanımını barındırdığı gibi Japon ve Çin kültürünün temel niteliklerine dair de izler taşır. Zeami’nin oyunculuk teorilerinin Fushikaden yani davranış ve etkiler aracılığıyla çiçeği aktarmak isimli kısmında çiçeğe ve çiçeğin önemine dair bir giriş yapıyor;

“İlk olarak, çiçek açmış bir çiçeğe bakabilirsiniz ve neden her şeyde çiçeği karşılaştırma için kullanmaya geldiğimizi anlayacaksınız. Gördüğümüz gibi bir çiçek, zamanı geldiğinde özellikle nadir görülmesi nedeniyle takdir edilir, çünkü tüm ağaçlar ve çimenler arasında mevsimlerin değişmesine tepki olarak çiçek açar. Sarugaku’da da zihin, nadir olduğunu bildiği şeyi ilginç olarak algılar. Çiçek, ilginç olan ve nadir olan, bu üçü aynı anlama gelir. Sonuçta, saçılmayan ama sürekli devam eden bir çiçek var mı? Tam olarak dağıldığı için, çiçek açarken bir çiçek nadirdir. Performansta da her şeyden önce, çiçekle aynı kalmayan şeyin farkına varmalıyız. Nadirlik, aynı şeye tutunmaktan değil, diğer ifade biçimlerine geçmekten gelir. ... Zamanına ve mevsimine göre açanlardan başka dünyada ender çiçek var mı? Ayrıca, öğrenmek için üstlendiğiniz birçok rolü üstlendikten sonra, mevsime ve

²³² a.g.e., s. 480

duruma uygun ve insanların tercihlerini yansıtan bir ifade tarzı seçmelisiniz; bu, çiçek açan mevsimlik çiçeklere göz kulak olmak gibidir. Üstelik bahsettiğim çiçek geçen yılki çiçeklerin tohumlarından geliyor. Dolayısıyla performansta, daha önce çeşitli ifade türleri görülmüş olsa da çeşitli rollerde ustalaştıktan sonra repertuarınızı tüketmek uzun zaman alır. Bu nedenle, uzun bir süre sonra bir kez daha gördüğünüzde bir şey nadirdir.”²³³

Zeami'nin aktarımıyla Hana'yı anlayabilmek için gerçek çiçeği gözlemleyerek sonuca yaklaşabiliriz. Çünkü sahnedeki oyuncu da tıpkı bir çiçek gibi vaktinde açmalı, ihtişamı, güzelliği ve göz alıcılığıyla seyirciyi büyülemelidir. Örneğin Prichard'ın alıntıladığı üzere Rene Sieffort, Zeami'nin Hana'sını bir büyü olarak yorumlar²³⁴. Çünkü oyuncunun parıldayan çiçeği gerçekten açtığında seyircinin üzerinde adeta bir büyü etkisi yaratır ve seyircinin de oyuna katılımı sağlanmış olur. Zaten Zeami'nin de sıklıkla üzerinde durduğu gibi oyuncunun çiçeği ancak seyircinin katılımıyla mümkün kılınabilir. Bununla birlikte Zeami de çiçeğin sıra dışılığına vurgu yapmış ve bu nadirliğin seyircinin zihnine ulaşmanın anahtarı olduğunu vurgulayarak Sieffort'un teorisini sağlamlaştırmıştır.

“Şimdi “çiçekler”e gelince: söz konusu çiçekler, dinleyicilerinizin zihninde ender görülen şeyler. O halde, bu sözlü talimatlar, daha önce Çiçeği İletmek'ten bir pasajda bahsettiğim şeydir; burada, repertuarı tam olarak kullandıktan ve yaratıcılığınızın her bir parçasını kullandıktan sonra, hangi çiçek türünün solmayacağını bileceğinizi söyler. ... Repertuara elinizden gelenin en iyisini vermek, yaratıcılığınızı kullanmanın bir yolunu bulmak ve nadirliğin heyecanını neyin yarattığını anlamak: işte çiçek budur. “Çiçek zihindir, tohumdur, icra teknikleridir” derken kastettiğim buydu. Çiçek ile kastettiğim, izleyicilerinizin yaşadığı nadirlik duygusudur; onlar söz konusu oyuncuya alışkındırlar ve onun üstün bir yugen komutuyla her türlü ifade biçimine hâkim olduğunu bilirler, ama burada o bir iblis oynuyor! —o çiçektir. Yalnızca iblis rolünü oynayan oyuncu yalnızca bir kayadır; orada çiçek olmayacak.”²³⁵

²³³ a.g.e., s. 64

²³⁴ Prichard, Rosemary Fleming, “**Goals Inherent In The Acting Theories of Zeami, Stanislavski, and Grotowski**”, yayınlanmamış doktora tezi, Güney Kaliforniya Üniversitesi, Los Angeles California, 1978, s. 68

²³⁵ Hare, Tom, **Zeami, Performance Notes**, Columbia University Press, New York Chichester West Sussex, 2011, E-ISBN 978-0-231-51141-4, s. 66

Çiçeği anlamak, No tiyatrosunun ve Zeami'nin oyunculuk öğretilerinin temelini anlamaktır. Çünkü Zeami her öğretisinin temelinde oyuncunun çiçeğinin açmasını sağlamaya çalışır. Bir önceki bölümde Çin felsefesini tartışırken değindiğimiz üzere çiçek metaforu hayatın her alanına sirayet eden bir anlamlar bütünüdür. Altın Çiçeğin Sırrı yaşam kitabında kişinin doğru yola ulaşmak için çiçek açması gerektiğini ve bu altın çiçeğin açabilmesi içinse belirli bir yöntem izlenmesi gerektiğini detaylandırmıştık. Zeami'nin çiçeği de Çin yaşam kitabındaki altın çiçekle hemen hemen aynı düzlemde. İkisi için de kişinin dinginliğe ulaşması, zihniyle bedenini birleştirmek için kendi nefesine odaklanması gerekir. Zeami kendi çalışmalarında çiçeğe ulaşmanın yollarını sıralarken Çin felsefesinden etkilenmiş olduğu barizdir. Bu bağlamda Zeami'nin çiçeği ile Çin felsefesinin altın çiçeği aynı çiçektir. Çünkü Zeami der ki *hana No'nun hayatıdır*.²³⁶

'Yüzeyin altında gizlenmiş gerçek anlam' yugen ve 'yüzeydeki nadir yakalanan güzelliğe' işaret eden hana kavramlarını oyuncunun sahne üzerindeki mevcudiyetini açıklamaya çalışırken de sıklıkla kullanacağız. Bunun yanında çiçek metaforu, Zeami'nin öğretilerini tanımlarken de kullandığı bir tabirdir. Öğretilerin isimlerine tekrar göz gezdirecek olursak; *Fushikaden* 風姿花伝 – Çiçeği Etkiler ve Davranışlar Doğrultusunda Aktarmak, *Shikado* 至花道 – Çiçeğe Giden Doğru Yol, *Kakyo* 花鏡 – Çiçeğe Tutulan Ayna, *Shugyoku Tokka* 拾玉得花 – Mücevheri Bulmak, Çiçeği Kazanmak bu bölümler isimlerinden de belli olacağı üzere, oyuncunun çiçeğini nasıl açtırabileceği ile alakalı ipuçları barındırmaktadır.

Zeami oyuncunun çiçeğini de ikiye ayırıyor; geçici çiçek ve gerçek çiçek. *Fushikaden*'de oyuncunun yaş skalası 7 ayrı bölümde inceleniyor; 7 yaş, 11-12 yaş, 17-18 yaş, 24-25 yaş, 34-35 beş yaş, 44-45 yaş ve 50 yaş ve üzeri. Her kısımda o yaştaki oyuncunun yetenek ve kabiliyetleri sıralandığı gibi nelere dikkat etmesi ve nasıl yaşaması gerektiği de dikkate sunuluyor. Zeami'ye göre oyunculuk eğitiminin

²³⁶ Sekine, Masaru, *Ze-ami and His Theories of Noh Drama*, Colin Smythe Limited Gerrards Cross, Buckinghamshire, 1985, s. 143

başlaması gereken yaş 7'dir.²³⁷ Ancak bu yaştaki bir çocuk gerçek çiçeğe sahip olamaz. 17-18 yaşlarına geldiğinde ise ilk ve gerçek olmayan çiçeğini yitirir oyuncu, sesini kısmen kaybeder ergenliğe girdiğinden dolayı ve tüm bu sebeplerle kendini bir vazgeçme dönemi içerisinde bulabilir. 24-25 yaşlarına geldiğinde artık bir sanatçılık seviyesi oluşmaya başlar, öyle ki bu dönemde oyuncunun sesi ve bedeni oturmuş, aldığı eğitim ve disiplinle doğru orantılı olarak sanatı oluşmaya başlamıştır. Bu dönemdeki çiçeği ise erken veya geçici çiçek (Jibun no hana) olarak tanımlıyor Zeami. Çünkü Zeami'ye göre, oyuncu genç yaşının parlaklığından ötürü tüm eğitim ve tecrübe eksikliklerine rağmen geçici çiçeğe sahip olabilir. Ancak asıl meziyet, bu geçici çiçeğin dönemi geçtiğinde de aça bilmesini sağlayabilmek için gerçek çiçeğe (Makoto no hana) dönüşmesini sağlamaktır ki bunun da tek yolu eğitim ve tecrübedir. 34-35 yaş aralığına geldiğinde Zeami'ye göre oyuncu artık sanatının doruklarına ulaşmış olmalıdır. Muhteşem bir oyuncu olarak ün salabileceği, seyirciyi nasıl oyunda tutabileceğinin bilgisine sahiptir. Ve böylece gerçek çiçeğe sahip olması gerekmektedir. Ancak bu yaşa gelip halen daha da çiçeği olgunlaşmamış bir oyuncu varsa da bilmelidir ki kırklarına geldiğinde hala çiçeği oluşmamışsa, o yaştan sonra sanatı düşüşe geçmeye başlayacaktır. Bir oyuncunun sanatı 34-35 yaşlarına gelene kadar yükselir ancak 40'ından sonra düşmeye başlar. 44-45 yaşlarındaki bir oyuncu için artık yeteneklerinin yeni anlamlarını keşfetmek zamanı gelmiştir. Artık bu oyuncu yeteri kadar üne sahip olmuş olmalıdır ve kendisine sanatını ileriki dönemlere aktarabilmek için öğrenciler bulmalıdır. 55 yaş ve üstü bir oyuncu ise artık yapılabilecek çok az şey kalmıştır. Çiçeği hala açıkça görülmektedir ancak performans anlamında giderek azalan bir güce sahiptir. Kendi babasından örneklerle 50 yaş ve

²³⁷ Rimer, buraya bir not düşüyor, bizim de bu notu düşmemiz, yaş kavramının doğru anlaşılması için mutlaka gerekli. Rimer'ın aktardığı üzere, uzak doğudaki yaş sayımı batıdakinden farklı. Japonya'da doğan bir çocuk, doğduğu anda bir yaşında olarak sayılıyor ve birinci yılı doldurduğunda ikinci yaşına girmiş oluyor. Dolayısıyla Zeami'nin 7 yaşında dediği bir çocuk, batılı anlamdaki yaş dizilimine baktığımızda 6 yaşında olmaktadır. Bu yaş düzeni dikkate alınarak tüm öğretiler ele alınmalıdır. Hare de Zeami'nin öğretilerini anlattığı kitabında aynı uyarıda bulunmuş ek olaran bu özel yaş sayma biçimine Kazoedoshi adının verildiği bilgisini not düşmüştür. Rimer, J. Thomas & Masakazu, Yamazaki, *On The Art Of The No Drama: Major Treaties of Zeami*, Princeton University Press, New Jersey, 1984

üzerinin de sahnede harikalar yaratabileceğini ve çiçeğini halen daha da sergileyebileceğini dile getirir Zeami.²³⁸

Bunlara ek olarak şunu da unutmamalıyız ki çiçek yalnızca oyuncuda değil seyircide de açmalıdır. Aktif seyirci katılımı olmadan oyuncunun çiçeğinin açmasından söz edilemez. Ortolani Zeami'nin No estetiği ve seyirci katılımı üzerine yaptığı çalışmasında bu konuyu şu şekilde özetliyor;

“Çiçeğin başarısı, No'nun en büyük hedefidir ki bu oyuncu ve seyirci arasında başarılı bir etkileşime dayanan tamamen teatral bir değerdir. No teorileri üzerine yapılan birçok çalışmanın çiçeği neredeyse görmezden gelmesi şaşırtıcı değildir. Bunlar, esas olarak edebi eleştiriden ve uzaktan Budizm'den türetilen bir kavram olan yugen ile ilgili edebi veya felsefi denemelerdir. Öte yandan çiçeğin edebiyatla çok az ilgisi vardır ve her şey oyuncu ile izleyici arasındaki iletişimin yaratılmasıyla ilgilidir.

Hana, tek kelimeyle başarılı izleyici katılımı fikrini aktarır. Çiçek, seyirci No'nun performansında aktif bir rol aldığı anda, oyuncuyla birlikte No'yu gerçek anlamda icra ettiğinde açar. Aktörler ve izleyiciler, No'nun kutlanmasını birlikte deneyimleyen manevi bir toplulukta birleştiğinde elde edilen iletişim mucizesine atıfta bulunur. Açıkçası bu, birlikte fiziksel olarak şarkı söylemek veya dans etmek anlamına gelmez; seyirci, katılımının zirvesinde, zaten hareketsiz oturur veya çömelir pozisyonudadır. Performans, izleyicileri ve aktörleri karşılıklı anlayış ve güzelliğin eşsiz iletişimde bellekte bir araya getirir.”²³⁹

Sonuç olarak çiçek, oyuncunun tekniği ve yeteneği ile birleşerek seyirci ile arasında oluşan bir sinerjide gerçekten açılabilir. Anlaşılacağı üzere oyuncunun çiçeğinin açmasında yugen'in de payı vardır. Dolayısıyla biri olmadan diğerini düşünmek mümkün değildir. Zeami'nin çiçeği ele alışı değerlendirirken unutulmaması gereken bir noktayı Yuka Amano çiçek ile ilgili yaptığı çalışmasında dile getiriyor; “Orta çağ No bağlamında, ‘beden’ kelimesinin anlamı, onu sanatçının bireysel fiziksel bedenine indirgeyen geleneksel Batı anlayışının ötesine geçer. Kuşkusuz, Japon performans sanatı, vücudu sahne belirleme, ilahi ve müzik ile seyircinin yanı sıra performansın tamamını kapsayan geniş ve esnek bir varlık olarak

²³⁸ a.g.e., s 4-5-6-7-8-9

²³⁹ Ortolani, Benito, *Zeami's Aesthetics of the No and Audience Participation*, Educational Theatre Journal, Vol. 24, No. 2, 1972, 109-117, The John Hopkins University Press, s. 112

ifade eder.”²⁴⁰ Dolayısıyla beden, batılı yaklaşımın düalitesine sahip olmadığı gibi sahne, performans ve seyircilerle bir bütün olarak ele alınmalı ve oyuncu performansının açtığı çiçek bu bağlamda değerlendirilmelidir.

Zeami'nin literatüre kazandırdığı bir diğer kavram da “Monomane”dir. Aslında bu kavram, batı tiyatro anlayışında da sıklıkla kullanılmaktadır. Mimesis yani dramatik taklit anlamına gelen bu sözcük, Zeami'nin tiyatrosunun da önemli bir parçasıdır. Hare, Zeami'nin öğretilerini çevirdiği kitapta Monomane için şöyle bir tanımlama yapıyor;

“Dramatik taklit (物まね, monomane): Sahnede çeşitli karakterlerin taklidi dramanın temel dayanağıdır ve sarugaku ve daha sonra No için büyük önem taşır. Zeami'nin kendi Yamato sarugaku geleneği, özellikle deli kadınlar ve iblisler olmak üzere belirli karakter türlerini ustaca taklit etmesiyle biliniyordu. Zeami'nin daha önceki notlarında, özellikle de "Dramatik Taklit Üzerine Notlar"da “Çiçekleri Efektler ve Tutumlar Yoluyla Aktarmak”ın ikinci bölümünde, Sarugaku'da özellikle önemli olan çeşitli karakter türlerini kataloglar. Zeami ayrıca belirli türdeki karakterlerin tasvir edilebilme derecesini sınırlamakla ilgilenir ve kariyeri geliştikçe diğer performans değerlerine, özellikle de yugen'e artan bir ilgi gösterir.”

Bu pasajda Hare'nin de aktardığı üzere Monomane belirli bir yapıyı oyuncunun taklit etmesi üzerine kuruludur. O kadar ki Zeami öğretilerinin dramatik taklitle ayrılmış kısmında (ki bu Fushikaden'dedir) detaylı şekilde No tiyatrosunun ana karakterlerinin nasıl canlandırılması gerektiği ile alakalı bilgi verir. Ancak No oyuncusu, belirli kurallar içerisinde, belirli rollerin dramatik taklitlerini gerçekleştirirken yugen ve hana'yı da dikkate almak durumundadır. Zeami'nin deyimiyle taklit etmeye hiç niyetinin kalmayacağı bir noktaya ulaşmalıdır oyuncu.

“Dramatik taklitte, kesinlikle taklitsiz bir derece vardır. Dramatik taklidin sınırlarına bir kez getirdikten ve gerçekten taklidin nesnesine girdikten sonra, taklit etmeye hiç niyetiniz kalmaz. Bu nedenle, ilgi çekici yerleri ana düşünceniz haline getirirseniz, performansınızda nasıl bir çiçek olmasın?”²⁴¹

²⁴⁰ Amano, Yuka, “*Flower*” as *Performing Body in No Theatre*, Asian Theatre Journal, Vol 28. No. 2 (Fall 2011), 529-548, s. 530

²⁴¹ Hare, Tom, *Zeami, Performance Notes*, Columbia University Press, New York Chichester West Sussex, 2011, E-ISBN 978-0-231-51141-4., s. 66

Zeami'nin bu sözlerinin çok benzerini kendisinden iki yüzyıl kadar sonra, Shakespeare, Hamlet oyununda Hamlet'e söyletmiş ve oyuncunun taklitsizlik derecesini betimlemiştir. Çünkü Prichard'ın da belirttiği gibi *“etki uğruna çarpıtılan taklit sanat değil, yapaydır”*²⁴². Dolayısıyla oyuncunun karakterle özdeşleşerek bir olması, onun bedensel hareketlerini taklit etmenin bir adım ötesine geçerek onun bir parçası olması şarttır. Zeami'nin taklitsizlik dediği bu dereceye ulaşabilmek için oyuncu, sanatın tüm gereklerini yerine getirmeli ve sadece karakterin değil, sahnenin, diğer oyuncuların, metnin ve seyircinin de bir parçası olarak sahnede canlandığı rol kişisiyle bütünleşerek çiçek açmalıdır. Bu özdeşleşme halini daha nitelikli şekilde aktarabilmek için Zeami'nin yaşlı bir rolü canlandıran yaşlı bir oyuncunun tavrı üzerinden Monomane'yi açıklamak için yaptığı şu açıklamaya da göz atmak gerekiyor;

“Ayrıca, yaşlı görünmenin ve performansınızı tam dramatik çiçek haline getirmenin yolu ile ilgili sözlü talimatlar aşağıdaki gibidir: Her şeyden önce, aklınızı yaşınızın yıpranmışlığına bağlamayın. Dans ve müsabakaların her ikisi de müziğin ritminde gerçekleştirilir ve oyuncu ayaklarını yere vurur, kollarını uzatır ve geri çeker, hareketlerini gerçekleştirir ve tavırlarına müziğin ritmini yansıtır. Gerçek şu ki, yaşlanınca ayaklarınızı yere vurur, kollarınızı uzatır ve geri çekersiniz, hareketlerinizi gerçekleştirirsiniz ve bedensel tutumlarınızı biraz geç, ritmin biraz gerisine düşersiniz, taikodan biraz sonra. Davul, ilahi ve tsuzumi davulunun ana vuruşları. (Taiko, modern no repertuarının kabaca %15'inde kullanılan bir sopa davuludur. Tsuzumi, neredeyse tüm no performanslarında kullanılan kum saati şeklinde bir davuldur.) Bu, her şeyden çok, yaşlı bir adamı tasvir etmek için bir referans noktası olarak hizmet eder. Sadece bu düşünceyi aklınızda tutun ve aksi takdirde genellikle yaptığınız gibi, ancak çok daha fazla renk ve canlılıkla hareket edin. Genelde yaşlı bir insanın zihninde her şeyi gençmiş gibi yapma arzusu vardır. Ancak kaçınılmaz olarak uzuvları ağırdır, işitmesi yavaştır ve kalbi istese de vücudunun hareketleri derece yapmaz. Bunun gerçeğini anlıyorsanız, o zaman bu gerçek dramatik taklittir. İcra teknikleri, yaşlı adamın istediği gibi, genç bir tavırla yapılmalıdır. Bunun nedeni, yaşlı bir adamın zihninde gençlerin kışkırtılması ve onların tavırlarının taklit edilmesidir, öyle değil mi? Ancak yaşlı adam, gençmiş gibi davranmak için elinden geleni yapsa da gerçek şu ki, kaçınılmaz olarak ritmin gerisinde kalır. Gençmiş gibi

²⁴² Prichard, Rosemary Fleming, *“Goals Inherent In The Acting Theories of Zeami, Stanislavski, and Grotowski”*, yayınlanmamış doktora tezi, Güney Kaliforniya Üniversitesi, Los Angeles California, 1978, s. 60

davranan yaşlı bir adam, nadirlik ilkesini içerir. Eski bir ağaçta açmış bir çiçek gibidir.”²⁴³

Bunun yanında aktörün yalnızca Monomane’yi gerçekleştirmesi yetmez. Aynı zamanda bu dramatik taklidi Yugen’den ayrılmayarak ortaya koyabilmelidir. Ancak bu yalnızca temsil ettiği zarafet anlamında ele alındığında yanlış anlaşılmalara sebebiyet verebilir. Çünkü *bir oyuncu, güçlü bir şeyden zarafet üretme umuduyla taklit ilkesinden ayrılırsa, eylemi zarif değil, zayıf görünecektir.*²⁴⁴ Bu nedenle kuvvet ve yugen’in ayırık fenomenler olmadığını, dramatik taklitteki doğrudanlıktan kaynaklandığını ve zayıflık ile kabalığın dramatik taklitteki sapmadan kaynaklandığını bilmemiz gerektiğini²⁴⁵ vurgular Zeami.

Zeami’nin üzerinde sıklıkla durduğu bir diğer kavram da jo, ha, kyu’dur. Tam çeviri olarak baktığımızda giriş, gelişme, sonuç anlamına gelmektedir. Ancak bu kadar basite indirgeyerek ele aldığımızda yanılırız. Çünkü ilk bakışta bir yazılı metni ilgilendiriyor gibi görünen bu kavram bir performansın, oyunun ve hatta oyuncunun parçasının tüm gidişatını belirlerken de kullanılmaktadır. Tıpkı şimdiye kadar ele aldığımız kavramlar gibi jo, ha, kyu da No tiyatrosunun ve Zeami’nin çalışmalarının temelini oluşturmaktadır. Jo, ha, kyu’nun tam tanımlaması için yine Hare’nin sözlüğüne bakmanın faydalı olacağı kanısındayım;

“Jo-ha-kyu (序破急, jo-ha-kyu) Zeami, performansın altında yatan temel yapısal ilkeleri tanımlamak için jo-ha-kyu’yu kullandı. Belirli bir parçadaki belirli hareketlere uygulandıkları gagaku’dan (saray müziği) ödünç alınmıştır. Sarugaku’da ve daha sonra No’da, bir oyunun tüm seyrini veya tam bir günlük performansı gösteren daha kapsamlı bir anlam kazanırlar. Jo, kelimenin tam anlamıyla "önsöz", oyunun açılışına atıfta bulunur ve genellikle pürüzsüz ve eşit olarak karakterize edilir. Ha, "boşluk" anlamına gelir ve oyunun temasının gelişiminin ana gövdesinin yanı sıra jo’nun tonunda bir değişikliği belirtir. Kyu "hızlı" anlamına gelir ve oyunun finali veya doruk noktasıdır. Zeami, jo-ha-kyu’yu zaman içinde var olan her şey için

²⁴³ Hare, Tom, **Zeami, Performance Notes**, Columbia University Press, New York Chichester West Sussex, 2011, E-ISBN 978-0-231-51141-4, s. 67

²⁴⁴ Prichard, Rosemary Fleming, **“Goals Inherent In The Acting Theories of Zeami, Stanislavski, and Grotowski”**, yayınlanmamış doktora tezi, Güney Kaliforniya Üniversitesi, Los Angeles California, 1978, s. 60

²⁴⁵ Hare, Tom, **Zeami, Performance Notes**, Columbia University Press, New York Chichester West Sussex, 2011, E-ISBN 978-0-231-51141-4, s. 61

evrensel bir örgütsel ilke olarak görmeye başladı ve terimi yalnızca bir bütün olarak oyuna değil, aynı zamanda bireysel shodan'a ve hatta belirli bir metnin bireysel hecelerinin telaffuzuna da uyguladı. Jo-ha-kyu hakkındaki tartışmaları “Çiçeği Öğrenmekten Bir Alıntı”da ve hafif düzeltmelerle Çiçeğe Aynada bulunabilir.”²⁴⁶

Zeami'nin sözleriyle aktaracak olursak, *dünyadaki tüm şeyler gibi Sarugaku'nun da bir jo, ha, kyu'su vardır*²⁴⁷. Çiçek Öğretisinden Bir Alıntı isimli pasajında Zeami performanstaki jo, ha, kyu'nun nasıl olması gerektiği ile alakalı uzun bir kısma yer verir. Burada Zeami'nin üzerinde durduğu konu jo, ha, kyu'nun sadece oyuncunun veya metnin performanstaki yeri için değil aynı zamanda seyircinin de seyir sırasındaki izleyişinin bir jo, ha, kyu'su olduğu ve bu bağlamda oyuncunun da seyircinin nabzını tutarak bu gelişimsel düzene göre performansını yönlendirmesi gerektiğidir. Tüm sistem bu ilke etrafında döner ki Hare bunu “zamansal örgütlenme ilkesi”²⁴⁸ olarak tanımlar. Dolayısıyla bu zamansal örgütlenme açısından seyirciyle ortaklık da önemli ölçüde önemlidir. Zeami için hangi seyircinin ne zaman oyuna dahlinin gerçekleştiği dahi bu anlamda dikkat edilmesi gereken bir noktadır;

“Performansınızda ha veya kyu zamanına ulaştığınızda, bazen oldukça beklenmedik bir şekilde, mevkii sahibi bir kişi gelecek. Bu nedenle, sarugaku zaten kyu'ya kadar ilerlemiş olsa da o kişinin zihin çerçevesi hala jo'da olacaktır. Böyle bir durumda, o kişi kyu'daki performansınızı ruh hali jo'dayken izlerse, performans onun beklentilerini karşılamayacaktır. Baştan beri izleyen insanlar, o kişinin görünüşünden dolayı daha da sessizleşecekler ve mekân da tuhaf bir değişiklik olacak, böylece tüm insanlar ve mekân ın kendisi, mekân a geri taşınmış gibi görünecek. Böyle bir durumda performansın başarılı olması çok zordur. Böyle bir durumda performansın kendisini jo sahnesine döndürmenin uygun olacağını düşünebilirsiniz ama nedense böyle bir performans kötü sonuçlanacaktır. Bu gerçekten çok zor. Bunun muhtemel olduğu duruma dikkat edin ve ha'ya uygun bir oyun seçin, ancak bunu aklınızdaki bir şeyle gerçekleştirin, o zaman sakın bir kendine hakimiyetle, söz konusu kişinin dikkatini çekebilirsiniz. Bu şekilde, mevkii sahibi kişinin niyetini etkiniz altına alarak, uygun uzmanlıkla, mekân ı nazikçe ha ve kyu yoluyla yönlendirebilirsiniz.

²⁴⁶ Hare, Tom, **Zeami, Performance Notes**, Columbia University Press, New York Chichester West Sussex, 2011, E-ISBN 978-0-231-51141-4, s. 481

²⁴⁷ a.g.e., s. 39

²⁴⁸ a.g.e., s. 7

Ancak tüm yaratıcılığınızı ortaya koysanız da bu durumda yeterli olmayabilir.”²⁴⁹

Zeami'nin burada düştüğü notta geçen “mevki sahibi kişi” vurgusu, elbette ki No tiyatrosunun bir saray tiyatrosu olması ve bu bağlamda yüksek mercilerdeki kişilerin katılımının gerek oyuncular gerek seyirciler gerekse tüm performans ekibi tarafından önemli olmasından kaynaklanmaktadır. Bu durumu göz ardı ettiğimizde de her bakımdan oyun seyir alanına sonradan dahil olan kişinin ilgisini diğerleriyle aynı noktada tutabilmek oldukça kıymetlidir. Oyunculuk teorilerinde seyirci ile etkileşimin nasıl olması gerektiğine dair böylesine detaylı bir şekilde bilgi veren tiyatro teorisi yok denecek kadar azdır. Ancak bu da diğer tüm üzerinde durduğumuz ve duracağımız noktalarda olduğu gibi Zeami'nin mevcudiyet teorisini 14. yüzyılda tanımlamaya ne kadar yakın olduğunun göstergesidir.

Jo, ha, kyu performansın yanında batı sanatında olduğu gibi metin yazımının da kurallarını belirler. Bir oyun metni yazılırken başlangıcı simgeleyen jo boyunca giriş için gerekli düzenlemeler olmalı ve çok uzun tutulmamalı, ardından gelişme bölümü yani ha'ya geçildiğinde jo'ya göre nispeten daha uzun bir bölüm olmalı ve oyunun kreşendosuna bu kısımda ulaşılmalı ardından sonuç bölümü olan kyu gelmeli ve bu kısım da tıpkı giriş gibi çok uzun tutulmayarak tamamlayıcı rol üstlenmeli, çözüme ulaşım sağlanmalıdır. Bu bağlamda Zeami öğretilerinde metin yazımı ve müzik üretimi süreçlerine de jo, ha, kyu prensibini dahil eder ve bir biçim belirler. Ancak bu düzende yazılırsa oyun metninin ve müziklerinin performatif olarak seyirci üzerinde etki sağlayabileceğini not düşer. Ancak bu çalışmanın konusu olan oyuncu mevcudiyetine dair bir araştırma içermediği için metin yazımında jo, ha, kyu'nun önemi üzerine Zeami'nin görüşlerine daha detaylı yer vermeyeceğiz.

Zeami'nin öğretilerinde jo, ha, kyu'nun özellikle bir tamamlanma ve mükemmelliğe ulaşılabilme için mutlak surette gerekli olduğu vurgulanır. Bu tamamlanma öyledir ki oyuncu başlayan bir hareketini bitirene kadar da bir jo, ha, kyu sürecinden geçer ve ancak bu şekilde hareketi belli bir başlangıç gelişme ve sonuç düzleminde tamamlayarak nihayete erdirdiğinde mükemmelliğe ulaşabilir. Yalnızca

²⁴⁹ a.g.e., s. 79

hareket anlamında değil aynı zamanda çıkarılan bir seste dahi jo, ha, kyu düzlemine dikkat ederek performe etmek mühimdir. Dolayısıyla jo, ha, kyu bir tamamlanma sürecinin mükemmeliyetine verilen isimdir dersek yanılmış olmayız.

“Seyircinin tek sesinde, heyecanlı ‘Ah!’ diye nefesini kesen bir mükemmellik var. Belirli bir anın heyecanında da belirli bir perdenin beş perdelik müzik sistemiyle uyumu, müzikal anlamda ryo ve ritsu olarak jo-ha-kyu’yu örneklendirir. Aktör şarkı söylediğinde -tek bir nota kapsamında bile olsa- zihin meşgul olmazsa ve ses heyecanını iletmezse, o zaman kesinlikle ilginç olmayacaktır (bu bir sözlü aktarımda ele alınmıştır). Bunun nedeni muhtemelen ses akışının jo ve ha’dan geçmesi, ancak kyu’da çözüme ulaşamaması olabilir. (Bu, Buda’nın bir heykelini gözlerini açmadan tamamlamaya benzer.) Bu nasıl olur da tamamlanma erdirmek ile sonuçlanabilir? Bu nedenle, ilginç olamazdı. Bunun anlamını kavramadan, performatif niyet jo-ha-kyu’da hiçbir tamamlanma bulamaz. Kişisel olarak ‘birinci perde, ikinci ki, üçüncü ses’ ifadesiyle açıkladığım gibi, perde jo’dur. Ki’ye gelmek ha’dır. Gerçek ses üretimi kyu’dur. Bu üç etkinin zihin kulağında heyecan yaratmasıyla ortaya çıkan ilgi, o halde, tamamlanmadır. Her türlü icra boyunca, belirli bir ifade tarzının veya belirli bir sesin ki ile eşleşmesi, bir parmak hareketi kadar anlık, onun tamamlanmasını jo, ha ve kyu aracılığıyla etkiler... Zhuangzi’nin dediği gibi ‘Yaban ördeğinin bacakları kısa olabilir ama onları uzatsan nasıl üzülür! Turnanın bacakları uzun olabilir ama kısa kessen nasıl acı çeker!’ Uzun ya da kısa, büyük ya da küçük, her biri jo-ha-kyu’ya tabi olmakta eşittir. Bunun anlamını kavradıysanız, o zaman kendi niyetiniz jo-ha-kyu’da tamamlanmalı.”²⁵⁰

Zeami’nin öğretilerinde sıklıkla kullandığı bir diğer önemli kavram da “Riken No Ken”dir. Fushikaden, Kakyo, Shikado, Yugaku Shudo Fuken, Kyui ve Rikugi bölümlerinde bu tanımlamaya rastlarız. Oldukça önemli bir kavram olan Riken no ken, estetik bir bakış açısı sunduğu gibi aktör seyirci ilişkisine de bir yorum getirdiği için kıymetlidir. Hare öğretilerin çevirisinde Riken No Ken’i kendi ismiyle değil çevirisiyle kullanmayı tercih etmiştir; “Ayrı vizyondan bakış” olarak dilimize de çevrilmesi mümkündür. Hare’nin kullandığı tam tanımlamaya göz atacak olursak;

“Ayrı vizyondan bakış (離見の見, riken no ken), Ayrı vizyon (離見, riken) Zeami, usta oyuncunun kendisini izleyicilerin yerine koyma ve onların nasıl algıladıklarını anlama becerisine büyük önem verir.

²⁵⁰ Hare, Tom, **Zeami, Performance Notes**, Columbia University Press, New York Chichester West Sussex, 2011, E-ISBN 978-0-231-51141-4, s. 216-217

Sahnede onun varlığı, özellikle görsel terimlerle, bu farkındalığa riken no ken, benim “Ayrı Vizyondan Bakışım” denir. Bu bakış açısı, oyuncuya performansında bir avantaj sağlar ve hem somut hem de soyut olarak okunabilir; oyuncunun bedenine önden, yandan ve arkadan algılandığı şekliyle atıfta bulunulan somut ve bilinci aşan, oyuncu ile izleyiciyi birbirine bağlayan bir vizyon olarak soyut olarak okunabilir. Şaşkınlık içinde. Örneğin, Çiçeğe Tutulan Ayna ve Performansta Güzel Çalmanın Mesleğinin Öğrenilmesine Yönelik Etkili Bir Vizyon bölümlerine bakın. Ayrı vizyondan bakış ilk ortaya çıktığında, özellikle görsel anlamda, basitçe seyircinin oyuncunun performansına bakış açısını ifade eder. Ancak daha sonra, Dokuz Rütbenin zirvesinin tanımında, sadece vizyonu değil, aynı zamanda bilincin kendisini de aşan bir estetik harikayla bağlantılı biraz şaşırtıcı bir şekilde ortaya çıkıyor.”²⁵¹

Zeami oyuncunun sanatını tanımlarken, oyuncunun kendisini seyircinin gözünden de görebilme yeteneğine sahip olması gerektiğini vurgular. Bunun yanında Zeami’ye göre gerçek bir oyuncu kendi tabiriyle; ten, et ve kemiğe sahip olmalıdır. Oyuncunun doğuştan gelen hammaddesi olarak tanımlayabileceğimiz kemikler, öğrendikleriyle geliştireceği dans ve müzik yeteneğini ifade eden eti ve zarif görünümünü gösteren derisi olmalıdır. Oyuncu tüm bu üçüne sahipken ancak kendine dışardan bakabilir ve seyircinin estetik gözünden kendini yorumlayabilirse riken no ken gerçekleşmiş olur.

“Zeami 1420’de tamamladığı Kakyo’da, No aktörünün eğitimine riken no ken sezgisini uygular. Oyuncu, seyirci (riken) tarafından algılandığı şekliyle görünüşünün farkında olmalıdır (ken). Bunu kendi riken no ken’i, seyircinin riken no ken’ini kucaklayan ‘bağımsız algısı’ aracılığıyla biliyor. Oyuncu, mokuzen shingo’nun, kelimenin tam anlamıyla, “gözler önde, zihin arkada” öğretisini benimserken bu nüfuz edici farkındalığı kazanır. Zeami bu öğretiyi şöyle açıklıyor: ‘Dansta mokuzen shingo ilkesi vardır. Yani önünü görmek için gözlerinle ileriye bakarsın ve arkayı görmek için aklını arkaya koyarsın. Bu, beş tür dansla ilgili olarak size verdiğim tavsiyeyle el ele gider. Seyirci tarafından görülen görünümünüz sizin için bağımsız algınızı oluşturur [riken]. Kendi gözlerinizin gördüğü, benmerkezci algıdır [gaken] ve bağımsız algının [riken no ken] görülmesi değil. Riken no ken’inizi uyguladığınızda, seyirciyle aynı fikirdesiniz. Ancak o zaman kendi görünüşünüzü tam olarak görebilirsiniz. Kendi görünüşünüzü görebiliyorsanız, gerçekten etrafınızdaki her şeyi görürsünüz. Gözleriniz solu, sağı ve önünü görebilirken arka görünümünüzü

²⁵¹ a.g.e., s. 491

*göremez. Bunun farkında olmadığınız sürece dış görünüşünüzdeki hiçbir nahoş yönü düzeltemezsiniz.”*²⁵²

Dolayısıyla oyuncu hem kendisinin hem seyircinin hem de seyircinin gözünden kendisinin farkında olursa tam anlamıyla riken no ken’e ulaşabilir ve hana’sı yani çiçeği açabilir. Oyuncu hem gözleriyle hem de zihniyle görebilmelidir. Zeami’nin öğretilerinde ısrarla üstünde durduğu bu kendini öteden görme, başkasının gözüyle tahlil edebilme durumu aslında tam olarak Zeami’nin özgün fikri değildir. Bu düşünce Zen Budizmin doğası gereği vardır ve Zeami’nin öğretilerinde sık sık rastladığımız gibi bu düşünce de Zen Budizmi’nden etkilenerek oyuncunun sanatına hizmet ettirilmiştir. Yusa’nın aktardığı birkaç tanımlamayı daha açıklamanın konunun daha da netleşmesine yardımcı olacağı kanısındayım. Yusa bu noktada Zen’in “mushin” tam çevirisiyle “zihinsizlik” doktrinine vurgu yapıyor ve Riken no ken’in de bu doktrinle birlikte anılabileceğini söylüyor;

*“Zeami'nin sözleri, mukan no kan (Yugaku Shudo Fuken'de) ve mushin no kan (Kakyo ve Kyui'de), bu 'zihinsizlik' doktrinine dayanır. Mushin'in Zeami'nin yazılarında birbiriyle ilişkili iki anlamı vardır: (1) sanatsal girdiye kendiliğinden yanıt veren zihnin düşünme öncesi durumu ve (2) 'zihinsizlik' gerçeğinin farkında olan aydınlanmış zihin (satori-zihin). "Zihinsizlik" ya da öz-bilinç-öncesi zihin olarak riken no ken, estetik hazzın yeridir: Kakyo ve Shugyokutokka'da Zeami, zihinsizlik tarafından algılanan haz deneyiminin, dönüşlü öz-bilinçliliğin yükselişinden önce geldiğini gözlemler. Değişimler Kitabı'na veya Yijing'e atıfta bulunur, burada 'hissetmek' veya 'hareket etmek', kan, altında kalp bileşeni olmadan kan olarak yazılır, çünkü 'gerçek olduğunda [öz-bilinçli] bir zihin yoktur. kan [ilham] birini geçiriyor.' Shugyokutokka'da Zeami, noh'u hoş sokushin, yani 'dolaysız zihin' olarak algıladığında şimdiki anın zihnini çağırır. 'Sokushin mushin no kan, hareket eden zihinsizliktir.' Zihin (shin) hareket ettirildiği anda (soku) zihin kendi başına boştur (mushin), herhangi bir düşünceden yoksundur.”*²⁵³

Zeami’ye göre bu sanatsal kavramlara ulaşmak çok büyük bir onur ve oyuncu için çok önemli bir mertebedir. Çünkü oyuncu bu kavramları özümseyerek hayata geçirebildiği zaman seyircinin direkt olarak zihnine ve kalbine dokunarak onu bir çeşit

²⁵² Yusa, Michiko, *Riken no Ken. Zeami's Theory of Acting and Theatrical Appreciation*, Monumenta Nipponica, Vol. 42, No.3 (Sonbahar, 1987), s. 331-345, Sophia University, Tokyo, s. 334

²⁵³ a.g.e., s. 342-343

büyü altına alır. Oyuncu, oyunun içinde varlık gösterirken bir yandan da seyircinin estetik algısını kavrar ve kendini onun gözünden yeniden tanımlayarak performansını bu bağlamda oluşturur. İşte bu riken no ken'dir. Seyirci ve oyuncu dinamik bir şekilde iç içe geçer ve ortak zihinde buluşur. Ortaya çıkan bu hal hem oyuncunun hem de seyircinin haz almasını ve mevcut hale gelmesini sağlamlaştırır. Bu sebeple oyuncunun aklını arkasına alıp, gözlerinin göremediğini görebilme yetisini edinmesi şarttır.

“Riken no ken'i benimserken, vizyonunuz izleyicininkiyle bir olur. Fiziksel gözlerinizin göremediğini göreceksiniz, zarif bir görünüme ve zarif vücut hareketlerine kavuşacaksınız. Bu, ancak aklınızı arkanıza alıp gözlerinizin göremediğini görmenizle mümkündür. Riken no ken'in bu öğretisini anlamaya çalışın. 'Gözler kendi göz kürelerini göremez' deyişi üzerine kafa yorun ve etrafınızdaki tüm görüşünüzü geliştirin. Öğretilerimin peşinden giderseniz, bir çiçeğe ya da güzel bir mücevhere benzetilebilecek zarif dansları kesinlikle yapabileceksiniz. Bir tanbankana, 'Sağınıza ve solunuza, önünüze ve arkanıza dikkat edin ve dansın ve vücut hareketlerinin ayrıntılarına kadar [görünüştünüzü] mükemmelleştirin' derdim.”²⁵⁴

Zeami'nin öğretilerinin temellerini mevcudiyet ekseninde kavrayabilmek ve bu öğretilerin yirminci yüzyıl tiyatro teorisyenlerinin mevcudiyet tanımlamalarına ve pratiklerine yansımalarını anlayabilmek için, öğretilerde geçen yugen, hana, monomane, jo-ha-kyu, ve riken no ken tanımlamalarını detaylı incelemeye çalıştık. Zeami'nin öğretileri adı geçen bu 5 önemli tanımlama etrafında kurulu olup, her biri kendinden sonra gelenlere ilham olacak kadar yenilikçi açıklamalar içermektedir. Zen Budizmi'nden ve Japon geleneğinden etkilenen bu kavramlar, bir saray tiyatrosu olan No tiyatrosunun gelişimini ve bu tiyatronun oyuncusunun performansını nasıl gerçekleştirmesi gerektiğini şekillendirmiştir.

Bu araştırmada Zeami'nin öğretilerini detaylandırırken özellikle performansa dair çalışmaların nasıl yürütülmesi gerektiği konusunda bilgiler verdiği kısımları ele alacağız. Bu bölümün başında Zeami'nin dokuz öğretisinin içeriklerini birer cümlelik

²⁵⁴ Motoyiko, Zeami, *Zeami-shu*, çev. Konishi Jin'ichi, Chikuma, 1970, s. 198-199, akt. Yusa, Michiko, *Riken no Ken. Zeami's Theory of Acting and Theatrical Appreciation*, Monumenta Nipponica, Vol. 42, No.3 (Sonbahar, 1987), s. 331-345, Sophia University, Tokyo, s. 334

özetler halinde sunmuştuk. Bu bölümler içerisinde üzerinde duracağımız şu kısımlar oyuncunun eğitimi ile direkt olarak alakalı bilgiler veren ve oyuncunun niteliğini tartışmaktadır: Fushikaden; Çiçeği Etkiler ve Davranışlar Doğrultusunda Aktarmak, Shikado; Çiçeğe Giden Doğru Yol, Kakyo; Çiçeğe Tutulan Ayna ve *Shugyoku Tokka*; Mücevheri Bulmak, Çiçeği Kazanmak.

Zeami, oyunculuk öğretilerini yazarken belirli bir düzen içerisinde olmasına gayret göstermiştir. Öyle ki her bir bölüm iç içe geçmiş matruşkalar gibi diğerini doğurmakta ve resmi tamamlamaktadır. İlk bölüm Fushikaden'i önceki kısımlarda anlatırken bu bölümün bir giriş niteliği taşıdığından bahsetmiştik. Oyunculuğun hangi yaş aralığında nasıl olması gerektiği, No tiyatrosunun önemli rol kişileri ile ilgili detaylı bilgiler veren bu bölümün sonunda Zeami bir soru cevap kısmı hazırlayarak bir No tiyatrosu oyuncusunun eğitimi için ilk kenarları çizmiştir. Bu bölümde özellikle akılda kalması gereken Zeami'nin oyuncunun sanatını yönlendirirken seyircinin nabzını da hesaba katarak öğretileri temellendirmesidir. İkinci bölüm olan Shikado, Zeami'nin oyunculuk öğretilerinin dış çerçevesini çizer dersek yanlış olmayız. Beş bölüme ayrılmış olan bu kısım oyuncunun sanatını ne ile büyüteceğine ve bunu nasıl yapabileceğine dair başlangıç seviyesinde ipuçları verirken aynı zamanda metaforlarla oyuncuda olması gereken nitelikleri tanımlamaya çalışır.

“Kusursuz özgürlüğe ulaşan sanat, oyuncunun genç bir oyuncu olarak başlangıcından tam olgunluk dönemine kadar tüm kariyerine uygun No öğelerinin eksiksiz bir uygulamasını gerektirir; oyuncu tüm bu unsurları bir araya getirmeli, kirliliklerini gidermeli ve kendi kendine hakimiyet kurmalıdır.”²⁵⁵

Zeami'nin Shikado'da sarf ettiği bu sözler aslında bir nevi bölümün özeti gibidir. İki Temel Sanat, Üç Rol Tipi, Dışarda Bırakılan Sanat, Mükemmel Özgürlük, Deri Et Kemik, Madde ve İşlev isimli kısımlardan oluşan bu bölüm, oyuncunun mükemmelliği ulaşması için kat etmesi gereken yoldaki dönemeçleri tanımlar. Hangi rol tiplerine önem verip hangi sanatları ne şekilde öğrenmesi gerektiğine, içselleştirmenin önemine, sanatının aşamaları daha iyi kavrayabilmek için gereken

²⁵⁵ Rimer, J. Thomas & Masakazu, Yamazaki, *On The Art Of The No Drama: Major Treaties of Zeami*, Princeton University Press, New Jersey, 1984, s. 67

metaforlara yer verir. Böylelikle oyunculuk eğitiminin en dış çerçevesini çizer ve bu sanatın icracıları için bir yol haritası belirler. Bu bölümde özellikle üzerinde durmak istediğim üç önemli unsur var; bunlardan ilki dans ve müzik ya da ilahinin iki temel sanat olarak belirlenmiş olması. Japon tiyatrosu ve Zeami'nin oyunculuk sanatına bakışı ele alındığında dans ve müziğin tiyatrodan ayrı bir sanat olarak ele alınmadığını görüyoruz. Batılı bakışla baktığımızda üç sanat olarak kavradığımız tiyatro müzik ve dans, uzak doğu perspektifinden bakıldığında birbirini tamamlayan ve biri olmadan diğeri olamayan sanatlardır. Bu sebeptendir ki Zeami de iki temel sanat derken müzik ve dansın önemini vurgulamıştır. Bir diğer önemli unsur ise Zeami'nin içselleştirme vurgusudur. Zeami oyunculuk sanatına emek veren bir kişinin ustasının tüm meziyetlerini birebir öğrenip, tüm tekniği kavrasa dahi içselleştirmeyi başaramadığında yetersiz kalacağını söyler.

“Gerçek usta, hocasını iyi taklit eden, muhakeme yeteneği gösteren, sanatını özümseyen, sanatını zihnine ve bedenine absorbe eden ve böylece sanatında ustalaşarak mükemmel bir akıcılık düzeyine ulaşan kişidir.”²⁵⁶

Zeami, bölümün sonraki kısımlarında oyuncunun tüm kariyeri boyunca öğrenmesi gerekenleri tamamlamasını, kirliliklerini gidermesini ancak bu şekilde sanatının “kusursuz özgürlüğe” ulaşabileceğini vurgular. Bunun yanında oyuncu yalnızca teknikte mükemmelleşirse hata yapar. Aynı zamanda usta aktörün sanatsal olgunluğuna güvenmeli, ondan da dersler almalıdır. Dolayısıyla bir aktörün sanatında kusursuz özgürlüğe ulaşabilmesi için teknikleri nitelikli şekilde öğrenip, ustasını kopyalamadan ondan dersler çıkararak sanatını geliştirmesi gerekmektedir. Bunu tanımlarken Zeami Mencius'dan alıntılar yapar.

“Birinin yolundan gitmek yerine kendi arzularının peşinden giderek istediğini elde etmeye çalışmak, balık bulmak için ağaca tırmanmaya benzer. Balık bulmak için ağaca tırmanmaya gelince, büyük bir zararı yoktur ama yoldan ziyade başkasının amaçlarının peşinden gitmek büyük bir kayıptır.”²⁵⁷

²⁵⁶ Rimer, J. Thomas & Masakazu, Yamazaki, **On The Art Of The No Drama: Major Treaties of Zeami**, Princeton University Press, New Jersey, 1984, s. 66

²⁵⁷ a.g.e., s. 68

Böylelikle Zeami oyuncunun eğitiminde dış sınırı çizerken, kimden ne derece bilgi ve eğitim alınması gerektiğini de işaret etmiş olur. Sonrasında No tiyatrosundaki üç temel elementi tanımlayarak devam eder; deri, et ve kemik. Böylelikle oyuncunun kemiğinde; doğuştan gelen yeteneğinin, etinde; ustalığının, derisinde ise güzelliğinin olması gerektiğini vurgulamış olur. Üstelik bu duyguları oyuncu seyirciyle karşılıklı olarak yaşayabilmelidir de. *“Görüştten, sestten ve kalpten gelen sanata bakıldığında, görüşün ten ile, sesin et ile ve kalbin de kemik ile aynı anlamı temsil ettiğini söylemek gerekir.”*²⁵⁸. Bir oyuncuda üçünün birden olmasının çok zor ve nadir olduğunu eklese de en üst mertebeye ulaşabilmesi için oyuncunun bu alanlarda mükemmelleşmesinin önemini belirtir. Zeami’nin çalışma boyunca kullandığı bu metaforlar temelinde Zen Budizmin etkilerini yansıtmaya devam etmektedir. Oyuncunun sanatında var olması beklenen bu çok boyutluluk bir hayat biçimi olarak budizmin de bir parçasıdır. Bu bölümde Zeami bir yandan No tiyatrosu oyuncusunun niteliklerini sıralarken bir yandan da bir tartışma başlatmış olur. Yetenek var mıdır, yetenek veya teknik tek başına yeterli midir, yetenekli oyuncu tekniği iyi oyuncudan daha mı üstündür, tüm bu sorulara da cevap arar Zeami. Öğretiler boyunca bu arayışının devam ettiğini söylemek yanlış olmaz, ancak Zeami doğuştan gelen yeteneğin önemseddiğini belirten ayrıntılar verir. Her fırsatta önce kişinin doğuştan bir cevhere sahip olması gerektiğini vurgular ancak bunun yetmeyeceğini de aynı istikrarla söylemeye devam eder. Oyuncunun hem kemikleri (yetenek) sağlam olmalıdır hem etine (tecrübe ve eğitim) dolgun olmalıdır hem de derisi (görünüş) pırıl pırıl parlamalıdır. Diğer kısımlarda da Zeami oyuncunun sahnedeki başarısından söz ederken ilk olarak yeteneğinin olması gerektiğini vurgulamıştır.

Zeami sonraki kısımda maddeyi ve işlevini tanımlar; maddeyi çiçek olarak ele aldığımızda işlevinin kokusu olacağı metaforundan yola çıkarak, işlevin asla taklit edilemeyeceğini “bir performansta işlev, maddeyi özümsemeye yönelik başarılı bir girişimden kendiliğinden”²⁵⁹ geleceğini belirtir.

“Kişi, işlevi taklit etmenin kendi başına bir amaç olamayacağı ilkesini gerçekten anlarsa, ikisi arasındaki bu hayati farkı gerçekten

²⁵⁸ a.g.e., s. 69

²⁵⁹ a.g.e., s. 71

*kavrayabilen bir oyuncuya dönüşecektir. "Herkes usta bir oyuncuya benzemek ister ama kimse onu taklit etmeye kalkmasın" denir. Burada taklit işlevi, benzerliği maddeyi ifade eder."*²⁶⁰

Dolayısıyla oyuncu kendi maddesini veya bir başka deyişle özünü bulmalı onu çiçeklendirmelidir. Bir başkasının özünü yani çiçeğini kendi çiçeğine benzetmeye kalkışırca bu yanlış olur. Öz kendi çiçeğini yaratmalıdır. Burada mühim olan oyuncunun özüne ulaşabilmesidir. Oyuncu kişinin kendi özünü bulması, ona ulaşması ancak üstüdeki diğer yüklerinden kurtulması ve Zen Budizmin dediği gibi aşağı doğru büyümesiyle olanaklı kılınabilir. Oyuncu Zen Budizmin yolunu takip ederse, bedeniyle ruhuyla ve dünyanın tamamıyla bir olmayı öğrenecek ve bu yolculuk da onu özüyle tanıştıracaktır. Kendi özüne ulaşan, özünü tanıyan onu kabul eden oyuncu bu özün bilinciyle kendine ait bir çiçek yaratabilir.

Zeami'nin Kakyo bölümü için kullandığı başlıklar öyle nitelikli belirlenmiştir ki parçanın neyi anlattığına dair çok ciddi ipuçlarını daha başlıklardan almak mümkündür; "Harekette görünen yediyken Kalpte hissedilen ondur", "Vahşi beden hareketi, zarif ayak hareketi, zarif beden hareketi, vahşi ayak hareketi" "Önce duyarak sonra görerek iletişim", "Sesteki dansın ilkeleri" gibi başlıklar, daha baştan oyuncuya çalışma prensibiyle alakalı bilgi verir. Bunun yanında Hare'nin de dikkat çektiği üzere *bu bölüm, Zeami'nin Zen Budizmi'nden ve Uzak Doğu estetiğinden en çok kaynak aldığı bölümdür*²⁶¹

Zeami, oyuncunun bakış açısını yönlendirecek, seyirciyle ilişkisini güçlendirmek için ses üretimine önem verilmesi gerektiğini vurgular. Zeami'ye göre oyuncu önce ses perdesini belirlemeli sonra nefesini hazırlamalı ve sonrasında ses üretimine geçmelidir.²⁶² Doğru nefes almak, kendisine eşlik eden enstrümanları iyi dinlemek ve buna göre sesini ayarlamak önemlidir. Oyuncunun ses perdesini ayarlaması bu bakımdan önemlidir.

²⁶⁰ a.g.e., s. 72

²⁶¹ Hare, Tom, **Zeami, Performance Notes**, Columbia University Press, New York Chichester West Sussex, 2011, E-ISBN 978-0-231-51141-4, s. 96

²⁶² Rimer, J. Thomas & Masakazu, Yamazaki, **On The Art Of The No Drama: Major Treaties of Zeami**, Princeton University Press, New Jersey, 1984, s. 74

“Perde, icracının tuttuğu nefese bağlı olduğundan, hece hece uygun sesleri net bir şekilde üretecek şekilde dudaklarını hareket ettirmeye dikkat etmelidir. Müzik notasının yeterince kesin olamayacak kadar incelikli bir pasajda, vokal gölgeleme sorunu şüphesiz en iyi şekilde yüz hareketleriyle çözülebilir. Bir oyuncu mümkün olduğu kadar bu kavramları kavramaya ve tekniğine dahil etmeye çalışmalıdır.”²⁶³

Bu noktada bir oyuncunun eğitimi için neden öncelikle ses ve nefesten başladığını anlamak da önemlidir. Önceki bölümde ele aldığımız üzere Budizmin temelini oluşturan atman ve brahma anlayışına göre nefes ruha özdeştir. Dolayısıyla oyuncu aldığı bir nefesle başka bir rol kişisine bürünebilir. Bu bağlamda Zen Budizm felsefesine göre de kişinin ışığını bulması ve onu çevreye doğru şekilde yayabilmesi için önce nefesini düzenlemesi gerekir. Aynı zamanda ışığı yaymak Çin felsefesindeki altın çiçeğin sırrının bir parçasıdır. Kişi çiçek açabilmek için ışığını yaymalıdır. Ve ışığını yayabilmesi için de belli bazı aşamalardan geçmelidir. Bu aşamalardan biri de nefesini denetleyebilmekten geçer. Dolayısıyla şimdiye kadar ele aldığımız tüm doğu felsefelerindeki niteliğiyle nefes kişinin öze ulaşması için anahtar nitelik taşımaktadır.

“Genellikle yeni başlayanlar için iki çeşit sorun vardır; unutmak ve dikkatin başka yönlerle dağılması. Bunlardan kurtulmanın bir yolu vardır, o da zihni basitçe nefese bırakmaktır. Nefes insanın kendi zihnidir; nefes almayı insanın kendi zihni sağlar. Zihnin karışmasında enerji vardır. Enerji temel olarak zihnin yayılmasıdır. Düşüncelerimiz çok hızlıdır; rastgele bir düşünce sadece bir an sürer, o anda nefes alma ve nefes verme ona karşılık verir. Bu nedenle nefesi içine almak ve dışarı vermek, ses ve yankısı gibi, birbirine eşlik eder. İnsan bir günde sayısız kez nefes alır, böylece sayısız rastgele düşüncesi olur. Ruhun parlaklığı tamamen dışarı aktığı zaman insan kurumuş bir ağaca ya da sönmüş küllere döner.”²⁶⁴

Oyuncunun nefesi gibi enerjisini de kontrol etmesi önemlidir. Nefesini doğru kontrol edip enerjisini nasıl yayacağını bilen oyuncu çiçeğini açmaya bir adım daha yakındır. Zeami altın çiçeğin sırrındaki ve Wu-Wei felsefesindeki gibi hareketsizlikteki enerjinin önemini vurgular bahseder; *“Kalpte hissedilen 10 olduğunda, dışarıdan görünen hareket 7 olmalıdır”*. Oyuncunun hissettiğinin büyük kısmını içinde tutmasını ve hareketlerine bunun onda yedisini yansıtmasını öğretir.

²⁶³ a.g.e., s. 74

²⁶⁴ Cleary, Thomas, *“Altın Çiçeğin Gizi Klasik Çin’in Yaşam Kitabı”*, Anahtar Kitaplar Yayınevi, İstanbul, 2000, s. 31

İçeride hissedilen ve dışarıya yansıtılan arasındaki farkı tanımladıktan hemen sonra vücut hareketleriyle ayak hareketleri arasında olması gereken dengeye değinir; “*Sert vücut hareketleri, yumuşak ayak hareketleri, yumuşak ayak hareketleri sert vücut hareketleri*”. Öyle ki Zeami’ye göre *beden ve ayaklar aynı oranda hareket ederlerse bu kaba bir his yaratacaktır*.²⁶⁵ Oyuncu her şartta bedeninin, zihninin ve enerjisinin ahengini bulmalı bunları bir uyum içerisinde sergilemelidir. Çiçeğinin açmasının ilk yolu budur. Tıpkı altın çiçekte olduğu gibi; “*Bir başka deneyim, dinginliğin ortasında fiziksel bedenin enerjisinin ipeğe ve yeşime dönmesidir; otururken durdurmazsan, enerji yukarı doğru yükselir.*”²⁶⁶

Zeami’ye göre iletişim önce duyarak sonra görerek oluşur; seyirciler önce melodiyi duymalı sonra ona uygun vücut hareketlerini görmelidir, böylece halihazırda anladıkları şeyi gördükleri zaman iki imge arasında gerçek bir birliğin tatmin edici hissin, birinden diğerine geçiş anında yaratımı sağlanacaktır.²⁶⁷ Buna ek olarak verilen sahnenin bitişi de önemlidir. Eğer bitişten önce hareket kesilirse bu da etkiyi yarım bırakıp istenilen mesajın seyirciye geçmemesine sebep olabilir; “*Seyirci, ağlamak kavramı zihinlerine yerleşmeden önce kol kaldırma hareketini görürse, ancak bir şekilde sözler bitmiş gibi görünecek ve tüm aksiyon azalmış gibi görünecektir. Aksiyon zaten tamamlanmış gibi görünecek ve toplam görüntü yoğunluktan yoksun olacaktır. Herhangi bir eylemin sözle değil, hareketle tamamlanması gerektiğinden, “önce kulakla, sonra görüşle iletişim kurun” ilkesi ortaya çıkıyor.*”²⁶⁸

Bunun yanında Zeami’ye göre oyunculukta fiziksel olan, duygusal olandan önce gelmektedir. Bu kısmın adı da içeriğini anlatır şekilde tasarlanmış; “Önce performe ettiğin şeye gerçekten dönüş, sonra onun eylemlerini taklit etme becerisine ulaş”. Tıpkı tavşan ve korkusu örneği gibi; bir tavşan korktuğu için mi kaçır, yoksa

²⁶⁵ Rimer, J. Thomas & Masakazu, Yamazaki, *On The Art Of The No Drama: Major Treaties of Zeami*, Princeton University Press, New Jersey, 1984, s. 75

²⁶⁶ Cleary, Thomas, “*Altın Çiçeğin Gizi Klasik Çin’in Yaşam Kitabı*”, Anahtar Kitaplar Yayınevi, İstanbul, 2000, s. 43

²⁶⁷ Rimer, J. Thomas & Masakazu, Yamazaki, *On The Art Of The No Drama: Major Treaties of Zeami*, Princeton University Press, New Jersey, 1984, s. 76

²⁶⁸ a.g.e., s. 76

kaçtığı için mi korkar? Tavşan evet başlangıçta bir şeyden korkarak kaçmaya başlar fakat bir süre sonra kalp ritminin de hızlanmasıyla halihazırda kaçıyor olduğu için içini bir korku salar. Bu kadar kalbi çarptığına göre büyük bir şey olmalıdır onu takip eden. Oysa durup baktığında hiçbir şey görmemesi de olasıdır. Aynı durum bir oyuncunun sahnelediği rol kişisi için de geçerlidir. Rol kişinin fiziksel durumuna oyuncu kendini ne kadar iyi sokabilirse onun ruhsal durumuna da o kadar yaklaşacaktır. Zeami bunu açıklarken yaşlı adam örneğini kullanır; “Örneğin yaşlı bir adam rolünü oynarken, böyle bir karakter doğal olarak yaşlı bir duruşa sahip olacaktır. Oyuncu kalçalarını bükmeli, zayıf bir şekilde yürümeli ve ellerini hareket ettirirken küçük jestler yapmalıdır. Bu tür bir duruşu gerçekten üstlendikten sonra, oyuncunun dansı, sahne tavırları ve ilahileri karakterin kendi içinden çıkıyormuş gibi görünecektir.”²⁶⁹ Dolayısıyla oyuncu öncelikle kendisini Zeami’nin deyişiyle “performansın nesnesi” olarak bedenlen gerçekten o rolün kimliğine büründürmeli, sonrasında o beden formundan rol kişinin oluşmasını sağlamalıdır.

Zeami’ye göre ‘Dans, şarkıyı söyleyen sesten çıkmadıkça, herhangi bir heyecan olması muhtemel değildir’²⁷⁰ Bu yüzdendir ki bu kısmın adını ‘Sesteki dansın temelleri’ olarak belirlemiştir. Elbette ki buradaki müzikal gücün de yerinde olması şarttır. Geleneksel Japon tiyatrosunda müzik, dans ve oyunculuk birbirinden ayrı olarak değerlendirilemezdi. Bir oyuncu hem iyi bir müzisyen hem de iyi bir dansçı olmalıydı ki tam olarak oyuncu olabilsin. Zeami’nin dans ve müzik konusundaki hassasiyeti de buradan gelmektedir. Dansı ve/veya hareketi beş stile ayırır Zeami; öz-bilince dayalı hareket, öz-bilince dayalı olmayan hareket, dengedeki karşılıklılık yeteneği, öz-bilinçli harekette karşılıklılık ilkesi, bilinçsiz harekette karşılıklılık ilkesi. Bilince dayalı hareket, öğrenilebilir teknikle oluşan ve jo, ha, kyu’nun yapısına uygun şekilde düzenlenmiş bir ustalıktır. Bilince dayalı olmayan harekette ise oyuncunun elleri ve ayaklarının tekniğinin haricinde ‘dansın kendisinde var olan uygun duyguları uyandırabilecek bir görünümün yaratılmasıyla ilgilidir. ... Oyuncunun görünümü somut formların ve tekniğin ötesinde, tıpkı bir kuşun rüzgârda kanat çırpışındaki

²⁶⁹ a.g.e., s. 77

²⁷⁰ Hare, Tom, *Zeami, Performance Notes*, Columbia University Press, New York Chichester West Sussex, 2011, E-ISBN 978-0-231-51141-4, s. 100

özgüvenli hareketleriyle benzerlik gösterir.²⁷¹ Dolayısıyla bu ikinci stilde Zeami, oyuncunun çok büyük bir doğallık ve rahatlık içinde oldukça sıradan bir hareketi gerçekleştirir gibi dans etmesi gerektiğini vurgular. Bir sonraki stil olan dengede karşılıklılık ilkesi ise ilk iki ilkenin karışımıdır diyebiliriz; *'Dengede karşılıklılık becerisi, hareket becerisinin kontrol becerisinden kaynaklanan jo, ha, kyu ile harmanlanmasını içerir'*²⁷² Oyuncunun sanatsal becerinin zirvesine çıkması için hem tekniğe hâkim olması hem de özgün bir sanat üretmesi gerekmektedir. Bu denge sağlandıktan sonra oyuncu bir sonraki aşamaya geçer. Oyuncu öz bilinçli hareket etme becerisine sahip olmalıdır ki bilincin ötesindeki bir hareketi performansa yansıtma becerisini gösterebilsin. Zeami'nin beşinci ve son prensibi de bir önceki prensibi başarabilen yani bilinç ötesi hareket etme becerisini merkeze koyabilen oyuncuların bilinçli hareket etme becerisine ulaşabileceğidir. Bu karmaşık gibi görünen kombinasyona ulaşabilen oyuncu Zeami'ye göre *görünenin ötesinde bir sanat üretmiş olur*.²⁷³ Kısaca toparlarsak, dans etme becerisine sahip oyuncu, ki Zeami'nin literatüründe başka şekilde oyuncu olmak mümkün değildir, canlandırdığı rol kişisine uygun dans stilini bulmalı ve buna göre bilinçli ve bilinçsiz hareket üretimlerini bir denge içerisinde seyirciye sunmalıdır. Ancak bu şekilde çiçeğini açtırabilir ve sahnede varlık gösterebilir.

Oyuncunun bütün bunların yanında 'gözleri ileri, ruhu içeri' bakmalıdır. Bu da şu anlama gelir; oyuncu her ne kadar sahnede kendi alanının ve kapladığı alanın bilincinde olarak bir hareketler bütünü inşa ediyor olsa da gözleri yalnızca etrafını değil aynı zamanda kendi içini de görebilmelidir. Bir başka deyişle seyircinin gözünden oyununu seyredebilmeli (riken no ken), nasıl gözüktüğünü bilmeli ve oyununu buna göre tasarlamalıdır. Bir kez bunu yapabildiğinde *oyuncu ve seyirci aynı görüntüyü paylaşırlar*.²⁷⁴ Zeami seyircinin bakışını, oyuncunun seyirciyle ilişkisini çok önemser. Bu bağlamda Zeami oyuncun seyirciyle birlikte ulaşacağı bütünlüğe varabilmesi için zamanlamanın öneminden bahseder. Oyuncu, oyunun her anında

²⁷¹ Rimer, J. Thomas & Masakazu, Yamazaki, *On The Art Of The No Drama: Major Treaties of Zeami*, Princeton University Press, New Jersey, 1984, s. 79-80

²⁷² a.g.e., s. 80

²⁷³ a.g.e., s. 80

²⁷⁴ a.g.e., s. 81

doğru anda lafa girmeli, doğru anda şarkıya veya harekete başlamalıdır. Bunu sağlayabilmek için de sürekli olarak anda olmalı, Zeami'nin deyimiyle '*iç kulağındaki sessizliği*'²⁷⁵ duymaya her daim açık olmalıdır. Seyirci ile bir bütün olabilmek için zamanlamayı belirlemek adına önceki kısımda detaylı olarak incelediğimiz jo, ha, kyu'nun anlamı, oyundaki yeri ve seyircinin nabzını tutmak açısından önemini tartışır Zeami. Ve böylece hem zamanlamanın hem de seyirci ile eş bakış açısına sahip olmanın ne kadar önemli olduğunu bir kez daha vurgulamış olur.

Zeami oyuncunun öğretmeninden sanatını nasıl öğrenmesi gerektiğini de öğretilerinde 'Sanatımızı öğrenmenin doğru anlamını anlamak' isimli kısımda detaylandırmıştır. Zeami'ye göre *bir oyuncu sadece prova yapmakla kalmamalı aynı zamanda öğretmenin performanslarını taklit etmeyi pratik yaparak öğrenmelidir.*²⁷⁶ Ancak unutulmamalıdır ki oyuncu eğer kendi tekniğini geliştirmeden direk öğretmenin sanatını taklit etmeye kalkarsa yanılgıya düşer. Çünkü bu sanatın yapısı gereği öğretmeni hissiyatının onunu kalbinde taşıırken ancak yedisini fiziksel olarak sergilemektedir. Dolayısıyla bir oyuncu öğretmenin tekniği öğrenmeden taklit etmeye kalkarsa yalnızca yedilik kısmı taklit edebilecektir. Çünkü *gerçek ve gerçeğin nasıl görüldüğü iki ayrı şeydir.*²⁷⁷ Ve bunların yanında eğitim yalnızca uygun olanlara verilmedir;

*"Değişiklikler kitabında, 'uygun öğretiler uygun olmayan kişilere verilirse, cennetin nefreti uyandırılır' diye yazılmıştır. Sanatımıza böylesine uygun bir insanın yaratılabilmesi için üç şartın oluşması gerekir. Öncelikle kişi gerekli yeteneğe sahip olmalıdır. İkinci olarak sanatına tapmalı ve kendisini tiyatromuzun yoluna tam bir bağlılık göstermelidir. Üçüncü olarak ise ona doğru yolu gösterebilecek bir öğretmeni olmalıdır. Ancak bu üç şart oluşursa bu aday uygundur diyebiliriz. Uygun kişi, sanatının en yüksek noktalarına ulaşma, kendini bir öğretmen olarak kabul etme kapasitesine sahip kişidir."*²⁷⁸

Böylelikle Zeami bir önceki bölümde tartıştığı, yetenek mi yoksa teknik mi sorusuna yeniden bir cevap vermiş oluyor. Kişinin önce yeteneği olmalı ki teknik

²⁷⁵ a.g.e., s. 83

²⁷⁶ a.g.e., s. 87

²⁷⁷ a.g.e., s. 88

²⁷⁸ a.g.e., s. 88

eğitim doğru eğitimle doğru şekilde işleyebilsin. Oyuncunun sahip olması gereken nitelikleri sıraladıktan sonra No tiyatrosu özelinde çalışma disiplini sağlayabilmesi için bir oyuncunun izlemesi gereken yolu tarif eder.

Zeami'ye göre oyuncu yalnızca müzik, dans ve rol yapma kabiliyetine, tekniğine göre yola çıkamaz. Becerinin gerçek anlamı bununla sınırlı değildir. Bir kişiye becerili, hünerli, iyi bir aktör diyebilmemiz için hem müziğini dansını, rol yapma kabiliyetini iyi geliştirmeli, tekniğine güvenmeli, hem de ruhunu aydınlatmalı kendini anlamalıdır.

“Böyle bir durumda, eğer bir oyuncu gerçekten usta olmak istiyorsa, sadece dans ve jestlerdeki becerisine güvenemez. Daha ziyade ustalık, oyuncunun kendi kendini anlama durumuna ve kendisine bahşedilen stil duygusuna bağlı gibi görünüyor.”²⁷⁹

Aktörün kendisine ayrılan kısmı nasıl oynadığı da önemlidir. Örneğin, Zeami'ye göre oyuncunun *tamamen özgür bir şekilde oynaması, yeteneklerinin daha az görünür olmasına sebep olabilir ve zaman içinde performansı ağır ve monoton hale gelebilir.*²⁸⁰ Oyuncunun ruhu hassas, bedeni ise geniş olmalı ve buna uygun hareket etmelidir.

No tiyatrosu ve Zeami için tiyatro sanatının her alanı daha önce uzun uzadıya tartıştığımız bir estetik unsur olan “yugen”e sahip olmalıdır. Sanatı mükemmelleştirebilmek için ihtiyaç duyulan en önemli şey yugen'dir, tek kelimeyle tercümesi çok da mümkün olmasa da kullanabileceğimiz yegâne kelime ‘zarafet’ veya doğuştan gelen bir ışık anlamında nitelersek ‘lütuf’ olurdu. Bu mertebeye çok az kişinin ulaşabilmesinin sebeplerinden biri de *oyuncunun kendi içinde daha önce hiç ‘yugen’e ulaşmamış olmasıdır.*²⁸¹

²⁷⁹ a.g.e., s. 90

²⁸⁰ a.g.e., s. 92

²⁸¹ a.g.e., s. 93

“Bir aktör, bu çeşitli zarafet türlerini kavramalı ve onları kendi içinde özümsemelidir; çünkü ne tür bir rol üstlenirse üstlensin, kendisini asla zarafetin lütfundan ayırmamalıdır.”²⁸²

Oyuncu yugen’e ulaşmak için tüm bedeni ve ruhuyla kendini adanmalıdır. Çok iyi rol yapmak, ancak geri kalan niteliklerini önemsememek aktörü yugen’den uzaklaştırır. Belki bir gün çok iyi bir oyuncu olabilir ama asla akıllarda kalan o muhteşem aktör olamaz.

Bunun yanında aktörün nerede yaşadığına da önem verir Zeami. Aktörün kendini her an geliştirebilmesi için en uygun olan şehirde yaşamasıdır ona göre. Bunu bir özdeyiş ile temellendirir; *“Eğilme özelliği olan adaçayı, keten bitkilerinin arasında büyüye bile dümdüz, düzeltmeden çıkarken, beyaz kum, toprakla karışınca diğerleri gibi siyah olur.”²⁸³* Elbette ki Zeami’nin bu görüşünü dönemsel ve bölgesel olarak ele almak daha doğrudur. Ancak şu şekilde düşünmemiz gerekir, Zeami’nin kastettiği şey, aktörün sanatını sergilediği ortam ve o ortamda yaşayan kişilerin sosyo-ekonomik düzeyinin önemidir. Dolayısıyla günümüzde bu bakış açısını aktörün başkentte olması gerektiği gibi değil de hangi ülkede yaşıyorsa o ülkenin tiyatro ve sanat açısından gelişmiş bir yerinde icra etmesi gerektiğidir. Böylelikle daha zeki, daha tecrübeli seyircilerin karşısına çıkan oyuncu kendini ve sanatını geliştirme fırsatı bulacaktır.

Zeami’nin sıklıkla üzerinde durduğu bir diğer nokta da aktörün hiçbir şey yapmamasının pek çok şey yapmaya çalışmasından daha kıymetli olduğudur. Buradaki hiçbir şey yapmama durumu elbette ki tamamen oyuncunun icra edilen performansın dışında kalıp boş durması değil, kendi içsel gerilimini asla gevşetmeden oyunun ve canlandırdığı rol kişinin içinde kalması ve içsel konsantrasyonunu bırakmadan dışarı yansıtılan fiziksel aksiyonun minimuma indirilmesi durumudur. Zeami’ye göre oyuncunun bu yeteneğe sahip olması seyircinin anı daha keyifli yaşamasına olanak tanır. Zeami bu durumu Zen Budizmi’nden bir alıntıyla şöyle açıklar;

²⁸² a.g.e., s. 93-94

²⁸³ a.g.e., s. 96

“Nitekim ölümle burun buruna geldiğimizde, hayatımız (büyük bir bayram için süslenmiş) at arabasındaki bir kuklaya benzetilebilir. Bir ip kesilir kesilmez yaratık ufanır ve solar.’ Bu, yaşam ve ölümün sürekli akışına kapılan insanın varoluşuna ilişkin verilen imgedir. Bir el arabası üzerinde yapılan bu kukla, kendisinin çeşitli yönlerini gösterir ama kendi kendine canlanamaz. Hareketli iplerle gerçekleştirilen bir eylemi temsil eder. İpleri kesildiği anda figür düşer ve ufanır. Sarugaku da tam da böyle bir hünerden yararlanan bir sanattır. Bu illüzyonları destekleyen ve onlara hayat veren, oyuncunun zihin yoğunluğudur. Ancak bu yoğunluğun varlığı doğrudan seyirciye gösterilmemelidir. Görseler sanki bir kuklanın iplerini görüyormuş gibi olurlar. Bir kez daha tekrar edeyim: Oyuncu ruhunun iplerini eline almalı ve izleyicisinin bunların farkına varmasına izin vermeden sanatının güçlerini bir araya getirmelidir. Bu şekilde, gerçek hayat onun Noh’unda yaşayacak.”²⁸⁴

Dolayısıyla Zeami’ye göre konsantrasyon oyunculuk sanatının en önemli parçasıdır. Keza aynı şeyi Zen Budizm için de söyleyebiliriz. Oyuncu ya da meditasyon yapan kişi kendini net bir şekilde o anın içine bırakabilmelidir ki bunu da ancak tam konsantrasyon sağladığı zaman gerçekleştirebilir. Bu bağlamda oyuncu hiçbir şekilde gevşemeden karakterinin iplerini elinde tutmalı ve tam bir dikkatle en hareketsiz anlarında bile oyunun ve canlandırdığı karakterin içinde kalmayı başarabilmelidir.

Zeami daha önceki kısımlarda bahsettiğim üzere, yetenek ve teknik konularında sorular sormuş ve net bir cevap vermemişti. Ancak Kakyō’nun şimdi ulaştığımız kısımda net bir biçimde yeteneğin önemini vurgular ve buna “eşsiz cazibe (peerless charm)” ismini verir. Zeami’ye göre üstün bir oyunculuk becerine sahip olan aktör seyircilerin dikkatini çekecek bir güce sahip olacaktır.

“Eğer bir oyuncu bu dikkat çekme gücüne sahip olabiliyorsa, üstün bir beceriye sahip bir oyuncu olmalıdır. Bununla birlikte, eğer bir oyuncu gerçekten büyük bir yetenekle kutsanmışsa, başlangıcından itibaren bu cazibenin bir miktar gölgesini gösterecektir. Oyuncunun kendisi bunun bilincinde olmayacaktır, ancak sezgi sahibi seyirciler her zaman onda bu niteliği bulacaktır.”²⁸⁵

²⁸⁴ a.g.e., s. 97-98

²⁸⁵ a.g.e., s. 98

Dolayısıyla eşsiz cazibe sahibi bir aktör, seyircinin tüm ilgisini ve dikkatini çeker. Bu bağlamda oyunun başarıya ulaşması için aktörün eşsiz bir cazibeyi, başka isimleriyle karizma, aura veya ışığı da peşinden getiren bir yeteneğe sahip olması da önemlidir. Aktörün yeteneğini üstüne basa basa vurgulasa da bölümü konu üzerinde detaylıca düşünülüp tartışılması gerekir diye bitirerek yine bir açık kapı bırakır. Ancak sadece aktörün cazibesi yetmez. Zeami'ye göre sahnede olan her şey belli bir denge içerisinde olmalıdır. Oyun bir bütün olarak değerlendirilir ve bu bağlamda oyunun en yüksek kaliteye ulaşabilmesi için görünüş, ses ve ruh çok önemlidir. Görünüştten kastı sahnedeki atmosfer, oyuncular, dekor ve müzikler tarafından oluşturulan hava ve bütünlüktür ancak bu atmosfer eğer çok mükemmel olursa, her şey olması gerekenden daha ışıltılı daha görkemli ve güzel olursa ve hatta oyuncu da performansını en mükemmel şekilde canlandırırsa seyirci için yine uygun olmayabilir çünkü bu kadar fazla uyarılan seyirci oyuncunun oyunundaki ustalıkları görme ve takdir etme konusunda yeterince kabiliyet sergileyemeyebilir. Bu sebeple sahnedeki her şey belirli bir denge içinde olmalı, seyirciye nefes alacak boşluklar bırakılmalı ve bu sayede seyircinin doğru tahakküme ulaşması sağlanmalıdır. Zeami bunu “yüzey parlaklığı” ifadesiyle şu şekilde özetliyor;

“Performansın her yönünü başarılı kılmak için bir yüzey parlaklığı elde edilir, ancak sonuçlar tatmin edici olmayabilir. Bu tür bir suistimal, oyun çok iyi gittiğinde ortaya çıkar. Böyle bir durumda, oyun daha ölçülü oynanmalı, tüm sanatsal görünümeler daha ılımlı hale getirilmeli ve seyircilerin gözleri ve kulakları biraz dinlendirilmelidir ki rahat nefes almaları için bir fırsat yakalasınlar. Performanstaki gerçekten ustaca unsurları gözlemlemek için seyirciye gerekli sessizlik verilmelidir.”²⁸⁶

Görünüşün yanında ses yani müzik de büyük öneme sahiptir. Müziğin ve müzisyenlerin yetenekleri yanında Zeami seçilen müzik ve tekstin oynandığı sezonun ve hatta günün saatine göre belirlenmesi gerektiğini ancak bu şekilde seyirciyle tam akort sağlanabileceğini öngörür, çünkü sonuçta her şeyin ötesinde ana etkiyi yaratacak olan şey müziktir.²⁸⁷ Böylelikle göze ve kulağa hitap eder oyun ve eğer ruha da hitap

²⁸⁶ a.g.e., s. 100

²⁸⁷ a.g.e., s. 100

edebilirse işte o zaman en mükemmel estetik mertebesine ulaşması mümkün olacaktır. Çünkü Zeami'ye göre No, kalpten gelmelidir;

“Kalp yoluyla başarılı olan No tiyatrosuna gelince, Sarugaku'nun gerçekten yetenekli bir aktörü, tüm repertuarda ustalaştıktan sonra, ilahi, dans, jest veya olay örgüsü açısından özel bir fark yaratmayan bir oyun oynarken bile yaratma becerisine sahip olacaktır ki bu belli bir donukluğun ortasında bile dinleyicilerinin kalplerini harekete geçirebilecek özel bir şiirsel nitelik taşımasını sağlar.”²⁸⁸

Buna ek olarak seyirci de oyuncunun kalbini görebilme, anlayabilme yetisine sahip olmalıdır. Zeami bu sebeple seyirciye de bir yönlendirme yapar; *“Bir performansın özelliklerini unutun ve bütünü inceleyin. Sonra performansı unutun ve oyuncuyu inceleyin. Sonra oyuncuyu unutun ve onun iç ruhunu inceleyin. Sonra da o ruhu unutun ve böylece No tiyatrosunun doğasını kavrayacaksınız.”²⁸⁹* Zeami'yi döneminden ve önceki dönemlerdeki teorisyenlerden ayıran en önemli detay seyirciye dair de çokça açıklama yapmış olmasıdır. Önceki kısımlarda üzerinde durduğumuz gibi Zeami oyuncunun performansını seyircinin statüsüne, o anki ruh haline, oyunun oynandığı saate ve hatta hava durumuna göre planlamasının gerekliliğini sıklıkla dile getirir. Bu noktada da seyircinin nasıl izlemesi gerektiğine dair bir fikir oluşturarak aslında No tiyatrosunu icracısından seyircisine kadar her bakımdan kontrol edilebilir ve belli bazı sınırların dışına çıkılamaz bir tiyatro olarak belirlemektedir. Bu tavır bir nevi saray tiyatrosu olma lüksünden de kaynaklanıyor olabilir. Sonuçta tiyatronun tüm aşamalarını babasından sonra yazılı olarak kayda geçiren Zeami burada geleneğin devamı için bir çaba içindedir ki bunu da sıklıkla dile getirir.

Göze, kulağa ve ruha hitap eden No tiyatrosunun müzikleri tiyatronun neredeyse en önemli parçasını oluşturur. Bu sebeple de Zeami müziklerin nasıl performe edileceği konusuna da geniş bir yer ayırır. Çünkü oyuncu çiçeğinin açabilmesi için müziğe ve ritme de hâkim olmalıdır.

“Noh'un müzikal yönlerinin çalışılması açısından şunlara dikkat edilmelidir; sesi unutun ve melodinin gölgesini anlayın. Melodiyi unutun ve perdeyi anlayın. Perdeyi unutun ve ritmi anlayın. ... Müzik

²⁸⁸ a.g.e., s. 101

²⁸⁹ a.g.e., s. 102

icra etme sanatında izlenecek uygun bir sıra vardır: önce metnin sözcükleri iyice öğrenilmelidir: sonra melodiye hâkim olunmalıdır; böylece oyuncu melodiyi nasıl renklendireceğini öğrenecektir, son olarak, uygun perde aksanını nasıl uygulayacağını öğrenmesi gerekir. Tüm bu adımlar atıldıktan sonra, oyuncu performanslarını nasıl çiçek açacağına konsantre olmalıdır. Her aşamada ritme önem verilmelidir. Ses pratiği yaparken, kişisel gelişim için çok faydalı olan bu tür bir eğitim almak için oyuncu hiçbir fırsatı kaçırmamalıdır.”²⁹⁰

Dolayısıyla oyuncu çiçeğinin gelişimi için kendi müziğini geliştirmek zorundadır. Çünkü burada Zeami'nin bahsettiği sadece şarkı söyleme yeteneği değildir. Doğru nefes almayı, doğru telaffuz etmeyi, doğru ritmi kullanmayı öğrenmelidir ki oyunculuk sanatında başarılı olabilsin. Oyuncunun içsel ritmini bulması ve doğru şekilde metinde yazılı kelime ve cümleleri aktarabilmesi ile oyunculuk sanatı tamamlanır.

Zeami'ye göre oyuncu tüm ruhunu bu sanata adanmalıdır, ancak bu şekilde öğrenmesi artar, deneyimi gelişir, yavaş yavaş kendisi bir farkındalık düzeyine ulaşır ve böylece No tiyatrosunu anlamaya başlar.²⁹¹ Kakyō bölümünün son kısmında oyuncunun yolu ile alakalı detaylara yer verir Zeami. Oyuncunun ustasına gerçekten güvenmesi gerektiğini, öğrendiği ne varsa ustalaşması gerektiğini yineler. Oyuncu hep ilk günkü heyecanını korumalı ve başlangıçta edindiği tecrübeleri her daim hatırlamalıdır. Bununla birlikte unutmamalıdır ki yaşlandıkça oyunculüğün yeni aşamalarını keşfedecek ve stilini buna göre değiştirmesi gerekecektir. Çünkü Zeami'nin Fushikaden'de söylediği gibi “Her çiçek bir önceki yılın tohumlarından doğar.”.

“Kanze okulumuzda, herhangi bir sanatsal başarının temelleri ile ilgili sonsuz değere sahip bir cümle vardır: Bir aktör, acemi bir sanatçı olarak yaşadığı deneyimleri asla unutmamalıdır. Nakledilen öğretimde, bunun için sağlanan üç açıklama vardır. Buna göre: genç bir sanatçı olarak yaşadığı ilk deneyimleri asla unutmamalıdır, her başarı seviyesinde, oyuncunun sanki bir acemiymiş gibi ilk kez karşılaşması ve sonra asla unutmaması gereken yeni taze deneyim

²⁹⁰ a.g.e., s. 103

²⁹¹ a.g.e., s. 105

seviyeleri vardır, oyuncu yaşlandıktan sonra, asla unutulmaması gereken taze deneyimin yeni aşamaları vardır.”²⁹²

Dolayısıyla oyuncu yetmişine de gelse aklında ve ruhunda ilk deneyiminin izleriyle oynamalı ve her daim bir acemi gibi gelişime, yeniliğe, eğitime açık olmalıdır. Zeami öğretinin içinde bunu sıklıkla tekrar eder, çünkü oyuncu başlangıçtaki deneyimini asla unutmamalıdır. Buna istinaden oyuncu hayatında da çalışmalarında da jo, ha, kyu kanunlarına göre uygun adımlarla ilerlemelidir. Bunun için de Zeami çocukluktan itibaren bir oyuncunun çalışma düzenini ince ince anlatır. Her yaşta çalışılması gerekenler farklı ama buna rağmen disiplin ve inanç aynıdır. Oyuncuyu bir fide olarak niteleyen Zeami, tıpkı bir fidenin çiçek açması gibi oyuncunun da sabırla, belirli aşamalardan geçmesi gerektiğini ancak bu yolla çiçeğe ulaşabileceğini savunur ve bunu yine tohumdan çiçeğe nasıl ulaşıldığının metforunu kullanarak betimler, bu betimleme baştan sona jo, ha, kyu ilkeleri doğrultusundadır;

“Ancak, fiderler nasıl büyümeli? İyi sulanırlarsa, görünüşe göre kendi kendilerine doğal olarak büyüyecekler. Daha sonra, fiderler sertleşince başka bir yere nakledilecek ve nihayetinde kökleri uzadıkça yabani otlar çekilecek, bitkiler sulanacak, yağmuru bekleyecekler ve nihayet pirinç saplarının görüldüğü gelişme aşamasına ulaşacaklar. Bu saplar olgunlaşma zamanı geldiğinde, pirinç sapları görüldüğünde gelişme aşamasına gelirler. O saplar olgunlaşma zamanı geldiğinde zaten uygun rengi almış olacaklar, şimdi onun güçlü ışınlarında kurumak için güneşi bekleyecekler. Bu çeşitli yollarla bitkiler tamamen olgunlaşacaktır.”²⁹³

Zeami’ye ve Zen Budizmi’ne göre hayatın işleyişi belirli bir düzen içerisinde akmaktadır. Her şeyin olacağı, büyüyeceği, çiçek açacağı ve sonunda sönmüneceği zaman vardır. Ve bu zamanlarda yapılabilecekler ile yapılması gerekenler. Hayatı ve oyunculuk eğitimini jo, ha, kyu prensipleri doğrultusunda planlamak ve buna uygun hareket etmek Zeami’ye göre elzemdir. Çünkü Hare’nin deyimiyle jo, ha, kyu zamansal organizasyon ilkesi anlamını taşır;

“Dikkatli bir şekilde incelendiğinde, evrendeki pozitif ve negatif, büyük ve küçük, duyarlı ve duyusuz tüm fenomenlerin her birinin jo-ha-kyu

²⁹² a.g.e., s. 107

²⁹³ a.g.e., s. 114

için donatıldığı ortaya çıkar. Kuşların civıltısı ve böceklerin ağlaması-her birinin kendi özel duygusu ile ağlama şekli- jo-ha-kyu'dur.”²⁹⁴

Ve böylelikle Kakyō bölümünü tamamlar Zeami. Bir diğer oyunculukla alakalı önemli detayların paylaşıldığı bölüm ise Shugyoku Tokka yani “Mücevherleri Bulmak ve Çiçeği Kazanmak” ismindedir. Bu çalışma soru cevap yöntemiyle hazırlanmış, Zeami kendisine sorulan sorulara cevaplar vererek konuya açıklık kazandırmaya çalıştığı bir bölümdür. İlk olarak hiçbir detay ihmal edilmediği halde neden bazen iyi bazen kötü performanslar izliyoruz diye sorulduğunda, her şey aynı olsa hatta aynı oyuncu performans gösteriyor olsa dahi iki performansın aynı olamayabileceğini söyler Zeami. Bunun sebebini de yin ve yang uyumsuzluğu olabileceğini vurgular. Performansın ritmi ile o günün ritmi bir olmalıdır. Gündüz ya da gece olması, değişken mevsimler, hemen her şey günün ritmini değiştirir ve performans da bu ritme uygun olarak gündelik düzenlenmelidir. Yalnızca gün değil aynı zamanda seyircinin ritmi de kontrol edilmelidir. Hangi gürüha karşı oynandığı oyuncunun performans ritmini etkiler. Her ritim her seyircide aynı etkiyi yaratmaz. Bu sebeple tüm bu bütünlük içinde bir ahenk olmazsa performans her zaman aynı başarıyı yakalayamaz. Bu bağlamda oyuncu seyirciyi sanatıyla büyülemeli ve etki alanına alabilmelidir. Zeami bu büyülenme halini “Omoshiroki” olarak adlandırıyor ve bunun bilinci aşan bir hal olduğunu ekliyor.

“Omoshikori kelimesi şu şekilde ortaya çıktı; kutsal Kagu Dağı’ndaki tanrıların danslarından zevk alan tanrıça Amaterasu, göksel taş kapıları açtı ve önce tüm tanrıların parlak yüzlerini gördü. Böylece “yüz-adi” (omo-shiro) kelimesi ortaya çıktı. ... Bu büyülenme anının, o duyumla ilgili herhangi bir bilinç yükselmeden önce meydana gelen anlık bir duyumu, bilişselliği aşan bir duyguyu temsil ettiği söylenebilir. Tanrıça Amaterasu büyük taş kapıyı kapattıktan sonra dünya ve tüm topraklar karardı. Sonra aniden ışık belirdi. Tüm yaratıkların tepkisi, düşünceden kopuk bir neşe olmalıydı. Bu tıpkı kendini bilmeden belli belirsiz bir gülümsemenin Kasyapa’nın yüzünde belirdiği ana benziyor. Cennet kapılarının kapandığı ve dünyanın karanlığa gömüldüğü anda durum, kelimelerin ötesindeki eşsiz cazibenin durumuna benzetilebilir; o andaki ani parlaklık çiçeğe benzetilebilir ve bu parlaklığa ilişkin bilinç anı, büyülenme ile karşılaştırılabilir. Bilişsellikten önceki o bilinçsiz tepki anında

²⁹⁴ Hare, Tom, **Zeami, Performance Notes**, Columbia University Press, New York Chichester West Sussex, 2011, E-ISBN 978-0-231-51141-4, s. 7

*hissedilen duygu saf bir neşe değil miydi? Ve kendini bilmeden, sözcükleri aşan o gülümseme görüntüsü, “en başından beri hiçbir şeyin olmadığı” gerçeğini ifade edemez mi? Böyle bir zihinsel duruma eşsiz cazibe de denebilir. Böyle bir duygu eşsiz cazibe çiçeğini deneyimlemekten gelir.”*²⁹⁵

Zeami'nin de üzerinde durduğu gibi eşsiz cazibe çiçeğinin oluşumu ve seyircinin bunu deneyimleme hali bilinçsiz bir noktada cereyan eder. Bu büyülenme hissi hakkında konuşmak, onu anlatmak da zordur. Zeami bu ruh halini Gettan Soko'nun sözleriyle tanımlıyor; “İnsanı mutlu edenden söz edilemez.”²⁹⁶ Oyuncunun sanatı için de bu geçerlidir. Eşsiz cazibe çiçeğine sahip oyuncu seyirciyi bilincin ötesinde bir noktaya ulaştırır ve bu hal içerisinde seyirci daha önce deneyimlemediği bir duyguyu deneyimleme şansı bulur. Bu birliktelik ancak oyuncunun mükemmel akıcılık içerisinde eşsiz cazibe çiçeğine ulaşması ve sanatını gerçekleştirebilmesi ile mümkündür.

Zeami oyuncunun sanatını gerçekleştirebilmesi için geçmesi gereken dokuz aşama olduğunu belirtir. Bunları da kendi arasında üçe ayırır; başlangıç, orta ve yüksek seviyelerdeki üçer aşama. Sanatsal mükemmeliyete ulaşmak isteyen oyuncu bu dokuz seviyeyi tamamlamalıdır. Başlangıç üçlüsünde oyuncu tekniği öğrenir, ustasına güvenir ve No tiyatrosunun yolunu kavrar. Başlangıç seviyesinde öğrenilen teknikler genel itibarıyla oyuncunun rolü dışsallaştırmasına ön ayak edecek tekniklerdir. Yani oyuncu karakterin nasıl görüldüğünü, nasıl yürüdüğünü, nasıl taklit edilebileceğini kısacası dış çeperini öğrenir ve benimser. Orta seviyeye geldiğinde tekniği sağlamlaşmış ve rol kişilerini öğrenmiş oyuncu içselleştirmeyi öğrenmeye başlar. Bir başka deyişle rol kişinin duygusal ve içsel yönelimlerini. Böylelikle rol kişisi daha etli butlu bir hal alır ve oyuncunun bedeninde içi ve dışıyla varlık göstermeye başlar. Bu sebeple Zeami mükemmel akıcılığın bu orta üst seviyeye hakim olunca ortaya çıkmaya başladığını söyler. Yüksek üç seviyeye geldiğinde ise mükemmel akıcılık kendini gösterir. Mükemmel akıcılık oluştuğunda oyuncunun eşsiz cazibe çiçeği ortaya çıkmaya başlar.

²⁹⁵ Rimer, J. Thomas & Masakazu, Yamazaki, *On The Art Of The No Drama: Major Treaties of Zeami*, Princeton University Press, New Jersey, 1984, s. 133-134

²⁹⁶ a.g.e., s. 134

“Eğer bir sanatçı orta aşamalardan mükemmelliğin son üç aşamasına geçtiyse, o zaman performansına üç alt aşamadaki unsurları karıştırırsa bile, çiçeği en yüksek üç aşamada sağlam bir şekilde kurulacaktır. Bu kuma karışmış altına veya çamura karışmış bir nilüfer çiçeğine benzetilebilir: birbirine karıştırılsa bile, biri diğerinden etkilenmez. Gerçekten bu seviyeye ulaşmış bir aktörün mükemmel akıcılığa ulaştığı söylenebilir. Böyle bir insan sayısız rolden hangisini oynarsa oynasın, tam bir kolaylıkla, hatta bilinçli bir rahatlık duygusu olmadan bile oynayacaktır. Sanatı beceriyi ve niyeti aşacaktır. Gerçekten de aynı çiçeğin içinde yatan o eşsiz güzellikteki çiçek ne kadar kolay değil mi?”²⁹⁷

Ancak unutulmamalıdır ki eşsiz cazibe çiçeğine ulaşan bir aktörü taklit etmek doğru olmayacaktır. Her aktör kendi çiçeğine ulaşmak için mükemmel sanatın tüm aşamalarından geçmelidir. Zeami kendini gerçekleştirmiş bir aktörü taklit ederek çiçeğe ulaşmaya çalışan aktörü aya dokunmayı düşünerek elini havaya kaldıran birine benzettir.²⁹⁸

Performansta icrayı yani gerçekleştirmeyi tanımlarken Zeami iki kavramdan söz eder; *olmak ve yerleşmek*.²⁹⁹ Bir performansı icra eden oyuncu hem o performanstaki karakteri oluşarak ona dönüşür, hem de onun kendini var ettiği yerde olur. Tıpkı önceki bölümde aktardığımız Merleau-Ponty’nin beden ve mekân kavramlarını tanımladığı gibi Zeami de kişinin varlık göstermesinin mekân la olan bağlantısına işaret ediyor. Öyle ki o mekânda kendini var edebilen oyuncu ancak seyirciye büyülenme ve doyun hissini yaşatabilir. Bu gerçekleşme sürecini de ancak jo, ha, kyu ilkeleriyle yürütmek mümkündür.

Mekânda varlık göstererek var olan oyuncu mükemmel akıcılığa ulaşırken daha önce de bahsettiğimiz üzere rolüne iki yönden sarılmalıdır; içselleştirme ve dışsallaştırma. Önce dışsallaştırmayı öğrenen oyuncu içselleştirme konusunda uzmanlaşmadıkça mükemmel akıcılığa ulaşması mümkün değildir. Çünkü Zeami’ye göre *“Gerçek rol oynama içselleştirme sanatını temsil eder”*³⁰⁰. Ancak bunun da bir çizgisi vardır. Oyuncu dozunda oynamalı ve asla abartıya kaçmamalıdır. Çünkü

²⁹⁷ a.g.e., s. 136

²⁹⁸ a.g.e., s. 137

²⁹⁹ a.g.e., s. 137

³⁰⁰ a.g.e., s. 145

Zeami'ye göre; “Çok ileri gitmek, yeterince ileri gitmemek kadar kötüdür.”³⁰¹ Rolün köklerinin kurulabilmesi için oyuncu gereksiz abartılardan kaçınmalıdır. Rol kişinin derinlerine yani köklerine kıymet vermeli onları özenle beslemeli, bir yandan da rol kişilerinin ihtiyaç duyduğu dışsal görünümü oluşturmalıdır. Ancak bu şekilde eşsiz cazibe çiçeğini açtırabilir ve seyirciyi tabiri caizse büyüleyebilir.

Zeami öğretilerinin diğer bölümlerinde Zen Budizm ve Budist metinlerle tiyatronun benzeşmelerini, Kungçu deyişleri ve bunların öğretilere katkılarını aktarır. Bunun yanında bir No tiyatrosu metninin nasıl yazılması gerektiği, müziklerinin nasıl bestelenmesi gerektiği ile alakalı en ince ayrıntısına kadar bilgiler verir. Elbette ki bu bölümler de tiyatro sanatı için çok kıymetli ve önemlidir, ancak bu çalışmanın konusu gereği yalnızca buraya kadar ele aldığımız kısımları incelemeyi uygun görüyoruz. Zeami'nin öğretilerindeki sahnede oyuncu mevcudiyetini kavrayabilmek için şimdiye kadar üzerinde durduğumuz bölümlerin incelenmesi kanımca yeterli içeriğe ulaşmamızı sağladı. Böylelikle Zeami'nin oyunculuk teorilerini, bu teorileri aktarırken kullandığı terimlerin anlamlarını ve bu doğrultuda oyuncunun mevcudiyetine yaklaşımını detaylandırmış olduk.

2.3. Zeami'nin Öğretilerinde Sahnede Oyuncu Mevcudiyeti

Zeami öğretileri sırasında bir kavram olarak ‘mevcudiyet’i kullanmaz. Oyuncunun sahnede mevcudiyet göstermesi gerektiğine dair bir bildirimde bulunmaz. Bunun sebebi ise aksi halde kişinin oyuncu olmasının mümkün olmayacağı ve başka şekilde oyunculuk sanatının icra edilemeyecek olmasıdır. Günümüz tiyatro sanatında kastedilen oyuncunun anda kalmasına dair ilk bölümde tanımladığımız tüm nitelikler de hana'ya ve yugen'e sahip bir oyuncunun jo, ha, kyu ve riken no ken prensiplerini uygulayarak monomane'yi oluşturmasıyla söz konusu olabilir.

Önceki bölümlerde sözünü ettiğimiz üzere Fischer-Lichte oyuncunun sahneyi mevcudiyetiyle doldurması gerektiğini söylerken soruyor; peki oyuncu ne ile dolu

³⁰¹ a.g.e., s. 145

olmalı, cevabı ise net: Enerji. Oyuncunun kendini doldurması gereken bu enerjiyi yaratabilmesi Zeami'nin literatüründe oyuncunun çiçeğinin açması ile mümkün. Oyuncu seyircisiyle arasındaki bağı da dikkate alarak beraber çıktığı bu yolda sanatının tekniklerini tam öğrenmiş bir şekilde yaratımda bulunurken, Zen Budizminin gerektirdiği gibi anda olmayı başarabildiğinde ve seyirciyle beraber bütünlük içerisinde aynı enerjiyi paylaşır hale geldiğinde çiçeğinin açması mümkündür. Ve ancak yugen'e sahip bir oyuncunun çiçeği açabilir. Zeami'nin tanımlarını incelediğimizde oyuncunun çiçeğinin açması tam olarak sahnede mevcut olmasıyla örtüşür.

Oyuncu mevcut olabilmek ve anda kalabilmek için Zen Budizm'e de ihtiyaç duyar. Çünkü en temelde Zen önceki bölümde detaylandırdığımız üzere şu anı, şimdiki zamanı dolu dolu yaşamaktır. Bunun mümkün olabilmesi için de kişinin kendini bomboş bir hale getirmesi gerekmektedir. Çünkü bir Zen deyişinde de söylendiği üzere "*Asıl zihin, zihin yokluğudur*"³⁰². Buradaki yokluk, olumsuz bir anlam taşımamaktadır. Daha çok Fromm'ın söylediği daha önce de aktardığımız üzere; "*kendini boşaltmak*", "*daha çok alabilmek için yer açmak*"³⁰³ gibi anlamlar içerir. Kişi önce içindeki ve dışındaki dünyanın yüklerinden, duvarlarından, iyi ve kötü etkilerinden, nimetlerinden ve acılarından sıyrılmalı, kendini boşaltmalı ve bildiği inandığı, deneyimlediği gerçeklerden sıyrılıp yeni bir gerçekliğe kendi içinde yer açabilmelidir. Bunu da "*Aşağıya doğru büyümek*" olarak adlandırır Lao Tzu. Oyuncu da aşağıya doğru büyümeli, performansı sırasında gerçeklerden sıyrılıp boş bir levhaya dönüşebilmelidir ki üzerine rol kişisini giyinebilsin. Bu arınma halinin Zen Budizm'deki adı Satori'dir. Kişiler meditasyon yoluyla -ama asla bir kendinden geçme şeklinde değil- satoriye ulaşabilir ve aydınlanabilir. Suzuki bu aydınlanmayı "*Zihin çiçeğinin açılımı*" olarak tanımlıyor ki burada kullandığı "*çiçek*" metaforu Zeami'nin kullandığı çiçek ile aynı düzlemde. Kişi meditasyon yoluyla satoriye ulaştığında gerçeğe karışır, var olur, anda olur. Bir oyuncunun sahnede performans gösterirken

³⁰² Güngören, İlhan, *Zen Budizm Bir Yaşama Sanatı*, Yol Yayınları, İstanbul, 2016, s. 46

³⁰³ Fromm, Erich, *Psikanaliz ve Zen Budizm*, Say Yayınları, İstanbul, 2017, s. 31

ulaşması istenen nokta tam da budur. Bu sebeple önceki bölümde detaylandırdığımız Zen Budizmin temel prensiplerini ve Satori'yi anlamak mühimdir.

Zen Budizmin kaynaklarını anlayarak Satori'ye ulaşmaya çalışmayı deneyimleyen bir kişi Zeami'nin öğretilerinde sözünü ettiği tüm prensiplere bir adım daha yaklaşmış olur. Ancak Zen Budizmi sahnede varlık gösterebilmek için tek başına yeterli değildir. Öncelikle oyuncu doğuştan gelen bir zerafete sahip olmalıdır. Zeami bu zerafeti Yugen olarak adlandırır. Yugen Zen literatüründe de yeri olan çok önemli bir kavramdır. Önceki bölümde aktardığımız üzere Suzuki *“Satori'nin ışıldadığı yerde, yaratıcı enerjinin dokunuşları vardır; yaratıcı enerjinin hissedildiği yerdeyse sanat, miyo ya da yugen ile nefes alır”* diyerek aslında Yugen'in budizimdeki yerine işaret etmiş oluyor. Bu bulutlu karanlık, bu bilinmeyen nicelik hem satorinin dokunuşlarını hem de doğuştan gelen bir karizmayı içerisinde barındırır. Oyuncuyu tabir edilemez bir mertebeye çıkarma potansiyeli olan bu nitelik, Roach'ın ifadesiyle batılı tiyatrodan tartışılan “O şey”e veya Goodall'ın auratik mevcudiyetine, daha sık kullanılan tabiriyle Aura'ya denk düşüyor.

Ancak oyuncunun çiçeğinin açması için tek başına yugen de yeterli değildir. Oyuncu bu zarafeti beslemeli ve iki sanat ile müziği tam olarak öğrenip tüm tekniklere aşina olmalıdır. Önceki kısımda dışsallaştırma olarak nitelediğimiz oyuncunun rol kişinin fiziki durumu ve tekniğini tam olarak öğrendikten sonra içselleştirme aşamasına geçmelidir. Yıllarca süren bir eğitimle ulaşılabilen bu mükemmel akıcılık seviyesi oyuncunun bedeninin içerisinde tuttuğu enerjiyi doğru kanallara edebilmesi ile mümkün olabilir. Zeami oyuncunun kalbindeki on birimlik enerjinin yedisinin dışarda fiziksel olarak gösterimde olması gerektiğini geri kalanını içerisinde tutmasının gerektiğini söyler. Oyuncunun içindeki devingen enerji, oyuncunun çiçeğinin parlamasını onu tüm seyircilere ulaştırabilmesini sağlar. Oyuncunun asıl enerjisi içindedir ve bu ateş muhakkak seyirci tarafından hissedilir. Böylece seyirciyle oyuncu arasında görünmez bir bağ kurulmuş olur. Bu da seyircinin de anda kalarak mevcudiyete ulaşmasına vesile olur. Zeami öğretilerinde çiçeğin yalnızca oyuncuda değil seyircide de açması gerektiğini söylerken bunu kasteder.

Auratik mevcudiyete sahip bir oyuncunun, içselleştirme ve dışsallaştırma ilkelerini öğrendikten sonra çiçeğinin açabilmesi için izlemesi gereken yol bir taklitsizlik yoludur. Elbette ki Zeami Monomane ilkelerinde oyuncunun sanatının taklit olduğunu söyler ancak burada sözü edilen taklit bir bütünün taklidi değildir. Öyle ki oyuncu ustasını taklit etmeye çalışırsa yanılır. Çünkü ustasının sergilediği oyunculukta dışa yansıyan görüntüde yalnızca yedi birimlik bir hal görünürdür. Oysa ustanın içerisinde saklı tuttuğu on birim daha kıymetlidir. “Kalbinizde on hissettiğinizde yedisini hareketlerinizle ifade edin” derken bunu kasteder Zeami. Buna ulaşabilmek için oyuncu, ustasının yalnızca yöntemini ve tekniklerini taklit etmeli, doğru yolu ise kendi içerisinde bulmalıdır. Rol kişilerinin fiziksel hareketlerini ve bedenini kullanma tekniklerini tam olarak öğrenmeli, seyirciyi nasıl okuyacağını bilmeli, seyircinin ve ortamın o günkü jo, ha, kyu’suna göre nasıl bir düzende oynaması gerektiğini anlama yetisine sahip olmalıdır.

Oyuncu ve seyirci arasındaki ilişkiyi yönetebilmenin yolunu çizebilmek için “Riken no ken” kavramını kullanır Zeami. Tom Hare’nin çevirisiyle “ayrı vizyondan bakış” olarak okuyabileceğimiz bu kavram oyuncunun kendisini seyircisinin yerine koyması ve onun gözlerinden kendisini görebilmesi anlamını taşır. Dolayısıyla oyuncu hem seyircisini görmeli hem ardındaki diğer oyuncuları görerek onlarla temas içinde olmalı, hem de seyircisinin gözünden kendisini ve oyunun bütününe görebilmelidir ki seyirciyle ilişki kurabilsin ve sahnede mevcudiyeti tamamlayabilsin. Çünkü oyuncu hem gözleriyle hem de zihniyle görebilendir. Zeami’ye göre oyuncunun gözleri ileri ruhu ise içeri bakmalı ve iç kulağındaki sessizliği duymalıdır. Bunun yanında eylem sözle değil hareketle tamamlanmalı, önce kulakla sonra görüş ile iletişim kurulmalıdır. Oyuncu önce performe ettiği şeye gerçekten dönüşmeli sonra onun eylemlerini taklit etme becerisine ulaşmalıdır.

Hayatta her şey bir denge içerisinde akar. Oyuncu da kendi dengesini ve performans sergilediği gün içerisinde seyirciyle, mekânla ve diğer performansçılarla olan dengesini bulmalı tüm bedeni ve zihniyle ahenk içerisinde oyuna katılmalıdır. Böylece oyuncu mükemmel akıcılığa ulaşır ve seyircinin büyülenmesini sağlar. Bu

büyülü hal oyuncunun mevcudiyeti yanında seyircinin de mevcudiyetini sağlar ve böylece oyuncu ve seyirci oyunun ritmine kapılırlar.

Zeami'nin öğretilerinde sürekli karşılaştığımız ve bu öğretilerin tamamını temsil etmeyi başarabilen kavram hana'dır yani çiçek. Ve bu kavram hem budizmden hem Çin felsefesinden edindiği alt yapı ile oyuncunun bedenini, zihnini, fiziksel hareketlerini doğru enerji ile besleyerek, kendini seyircinin de gözünden görerek bir yapı kurması gerektiğini anlatır bize. Zeami için çiçeği açan bir oyuncu zaman ve mekâna hakim, kendi içsel devingen enerjisini doğru şekilde aktarmayı bilen ve rol kişinin karakterini üstüne fiziksel ve zihinsel olarak giyebilen performans sanatçısıdır.

Yirminci yüzyıl batılı tiyatro teorisyenlerinin ifadelerinde kullandıkları terimler ile Zeami'nin on dördüncü yüzyıldaki ifadeleri neredeyse denktir. Aslında önceki bölümde üzerinde durduğumuz Zeami'nin "*mükemmel akıcılık*" tabiri, Fischer-Lichte "*sihirli bir akıntı*" kavramıyla aynı şeyi ifade eder. Bunun gibi benzerlikleri sonraki bölümlerde daha detaylı tartışacağız. Ancak burada sözünü etmek istediğimiz, başlangıçta tanımladığımız "mevcudiyet" kavramının aslında Zeami'nin öğretilerindeki "Hana" ile örtüştüğü ve Zeami'nin Hana'yı tanımlamak için sarf ettiği her sözcükte aslında sahnede oyuncu mevcudiyetini tanımladığıdır. Dolayısıyla Zeami'nin tüm öğretileri Hana'nın üzerine kurulu olduğu gibi oyuncunun mevcudiyeti üzerine de kuruludur. Tekniğini öğrenmiş, doğuştan gelen yeteneğine sahip ve tüm bedeni ve ruhuyla bu yeteneği geliştirmek için çalışan bir oyuncu, çiçeğinin açabilmesi için Zeami'nin öğretilerini uygular ve sahneye çıktığında seyirciyle bütünleşerek şimdi ve burada olma şansı yakalar.

Dolayısıyla önceki kısımda tartıştığımız Zeami'nin gizli öğretileri başlı başına bir mevcudiyeti kazanma prensipleri yol haritasıdır demek yanlış olmaz. Kısaca bazı temel prensiplerin üzerinden geçip özetlemeye çalıştığımız bu kısımda vurgulamak istediğimiz konu, aktörün yeteneklerinin doğru yönlendirilerek, tutarlı bir çabayla uygun yaştan itibaren çalışmaya başlanılarak en yüksek mertebeye ulaşmasının mümkün olacağıdır. En yüksek mertebeye de her zaman burada ve şimdide olabilmek yani çiçeğinin açmasını sağlayabilmektir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

JERZY GROTOWSKI VE TADASHİ SUZUKİ’NİN ÇALIŞMALARINDA SAHNEDE OYUNCU MEVCUDİYETİ

Bu bölümde yirminci yüzyıl tiyatro teorisyenlerinden Jerzy Grotowski ve Tadashi Suzuki’nin oyunculuk eğitimlerini inceleyecek ve bu çalışmalar doğrultusunda sahnede oyuncu mevcudiyetini tanımlama yollarını ele alacağız. Tüm bunları yaparken, çalışmaları içinde Zeami Motoyiko’nun öğretilerinden esinlendikleri yerler olup olmadığını da gözden geçirerek ve üzerine tartışacağız. Böylece hem sahnede oyuncu mevcudiyetini bir de batılı ve yirminci yüzyıla ait teorisyenlerin gözünden yeniden şekillendirmiş olmayı hem de Grotowski ve Suzuki gibi iki duayenin çalışmalarının nereden temellendiğine dair bir izlenim edinerek, bu tiyatro insanlarının çalışmalarını daha verimli ve daha anlaşılabilir hale getirmeyi umuyorum.

3.1. Jerzy Grotowski ve Kutsal Oyuncu

Jerzy Marian Grotowski 11 Ağustos 1933’te Polonya’nın Rzeszow şehrinde doğdu. 1955 yılında Krakow’daki tiyatro okulundan oyunculuk sertifikası alarak mezun oldu. Sonrasında 1955-56 yılları arasında Moskova Devlet Tiyatro Sanatları Enstitüsünde Yuri Zavadasky gözetiminde yönetmenlik eğitimi aldı.³⁰⁴ Lee’nin aktardığı üzere Grotowski Moskova’da aldığı eğitimin sonunda 1956 haziranında iki aylığına Asya’ya seyahat etti ve yaz sonunda tekrar Polonya’ya döndü.³⁰⁵ Grotowski’yi çok etkileyen Uzak Doğu kültürünün sonraki çalışmalarına yansımalarının ilk tohumlarının da burada atıldığı söylenebilir. Ancak başlangıçta Asya’ya gitmesine sebep olan şey ise annesinin o çocukken ona getirdiği “Gizli Hindistan’da Bir Arayış” isimli kitap da olabilir.

“Annem kasabaya gitti... ve Paul Brunton adlı bir İngiliz gazetecinin “Gizli Hindistan’da Bir Arayış” adlı kitabını getirdi. Hindistan’da tanıştığı insanlardan, esasen sıra dışı bir adamdan bahsediyordu. Kutsal

³⁰⁴ Lee, Fu-Ping, *Transcending The Individual Sphere: The Work of Jerzy Grotowski*, Yayınlanmamış doktora tezi, Goldsmiths College, University of London, Eylül 2007, s. 8

³⁰⁵ a.g.e., s. 42

*bir dağ ya da Alev Dağı olarak bilinen Arunachala'nın yamaçlarında yaşıyordu. Adı Maharishi [Bhagwan Shri Ramana] idi, kendine özgü bir geleneği vardı. Hayatın özü veya anlamı hakkında açıklama istemek için biri ona geldiğinde, "Sen kimsin?" diye sorardı. Ancak soru doğrudan bir beyana dönüştü: "Kendine kim olduğunu sor" (Interview, A. Bonarski, Kulcura [1975])*³⁰⁶

Bu kitap Grotowski'nin sadece Uzak Doğu kültürlerine ilgi duymasına değil aynı zamanda kendisi ve sanatıyla ilgili soracağı soruları da sorma şekline etki etmiş olmalıdır. Öyle ki ileriki kısımlarda da detaylı şekilde tartışacağım üzere Grotowski çalışmalarında sıklıkla oyuncunun kendini arayışını, içine dönüşünü ve kim olduğunu bulma çabasını kurcalar. Dolayısıyla bu kitabın Grotowski üzerindeki etkisinin sanılandan daha fazlası olduğunu düşünmek mümkündür.

Grotowski öğretiler ve öğrenilebilir hiçbir şeye skolastik olarak bakmıyordu. Onun için öğrenmek demek bir nevi kendi cevabını vermek demektir. Çalışma hayatı boyunca ne kadar etkilendiğini sık sık ifade ettiği Stanislavski'ye dahi bir cevabı vardı elbet. "Stanislavski'ye Yanıt" isimli makalesine de bu mesajla başlıyordu; "Gerçek öğrenci asla öğrenci değildir"³⁰⁷ Bu nedenle de oyunculuğa ilk başladığında Stanislavski'nin onu adeta ele geçirdiğini, onun bir müridi haline geldiğini ve hala daha da oyunculuk ve tiyatro düşüncesinin temelinde Stanislavski'nin prensiplerinin yatıyor olduğunu aynı makalede dile getirir. Ancak bunlara rağmen Grotowski artık Stanislavski'nin bir müridi değil onun gerçek bir öğrencisidir. Tıpkı Vakhtangov gibi, Meyerhold gibi ona sorular sormaktan meydan okumaktan çekinmez. Kendi tiyatrosunda da kendine silah arkadaşları istediğini sıklıkla ifade eder.³⁰⁸ Prichard, Grotowski'nin, Stanislavski'nin izinden giderken neredeyse bir fanatik haline geldiğini Temkine'den alıntı yaparak belirtiyor.

"Stanislavski Sistemi'nde kapsamlı bir eğitim o zamanlar zorunluydu ve Grotowski oradan oyuncunun sanatına dair tam bir farkındalık eğitimi aldı. Temkine bize Grotowski'nin "Stanislavski'nin teorilerinin bilimsel yönüne kapıldığını" ve "Onun fanatik bir takipçisi haline geldiğini" söylüyor. Stanislavski'nin teorilerine dair bilgisi, 1955'te Moskova'da,

³⁰⁶ Osinski, Zbigniew, *Grotowski and His Laboratory*, Paj Publication, New York, 1986, s. 13

³⁰⁷ Grotowski, Jerzy, Reply to Stanislavski, TDR The Drama Review 52:2 (198) Summer 2008, Cambridge University Press, 31-39, s. 32

³⁰⁸ a.g.e., s. 32-33

*Sahne Sanatları Akademisi G.I.T.I.S.'de, büyük teorisyenin eski öğrencisi Yuri Zavadski'nin öğrencisi olarak bir yıl geçirdiğinde daha da güçlendi. Moskova Sanat Tiyatrosu'nun methodları konusunda mükemmel eğitim verilen ve kendi yolunun peşinde özgürce gidebilmesi için serbest bırakılan Grotowski için heyecan verici, ödüllendirici bir yıldır. Temkine şöyle diyor: "Onu mükemmel bir öğrenci olarak gören insanların en güzel izlenimleri, rutin çıraklık eğitimini tamamlamayıp tamamlamaması konusunda onu özgür bırakmıştır."*³⁰⁹

Eğitimini tamamladıktan sonra 1956'da Polonya'ya dönen Grotowski hemen akabinde tiyatro çalışmalarına başlar. Önce Story Theatre'da³¹⁰ (Tiyatro Öykü), sonrasında ise yıllarını geçireceği Teatr 13 Rzedow'un (13 sıralı tiyatro) kuruluşunda yer alır. Grotowski'nin çalışmalarını Fowler'ın yaptığı gibi dört ayrı bölümde incelemek mümkündür; 1959-69 arası performans tiyatrosu dönemi, 1969-75 arası katılım tiyatrosu veya paratiyatro dönemi, 1976-82 arası kaynaklar tiyatrosu dönemi ve 1983'ten sonra nesnel drama dönemi.³¹¹ Grotowski'nin performans tiyatrosu dönemi, tam da Ludwik Flaszten'in teklifiyle 9 oyunculu Teatr 13 Rzedow (13 Sıralık Tiyatro)'un başına geçmesiyle başlamıştır.

*1959 baharının başında yetkililer, Ludwik Flaszten'e 13 Sıralık Tiyatro'yu (Opole'de mali sorunlar nedeniyle yeni kapanan Teatr 13 Rzedow) devralması teklifiyle yaklaştı. Flaszten tiyatroda uzmanlaşmadığından yönetmenlik için Grotowski ile temasa geçti ve ona yönetmenliği teklif etti. Flaszten ve Grotowski, geleneksel tiyatronun yerini alacak alternatif bir tiyatro arayışındaki fikir birliğine dayanarak, deneysel bir tiyatro önerdiler ve yetkililerin mali desteğini kazandılar. Mayıs 1959'da Grotowski, sanat yönetmeni oldu. Flaszten'in edebiyat yönetmeni olduğu Theatre of 13 Rows'un yönetmeni Grotowski'nin az çok tutarlı bir oyuncu grubuyla uzun vadeli iş birliği bu aşamada başladı ve bu, onun tiyatroyu yeniden şekillendirme konusundaki istikrarlı keşfini ilerletmesine yardımcı oldu. Önceki yapımlarda Grotowski, önerilen entelektüel mizansenin uygulamak için sahne ile seyirci arasındaki etkileşime daha fazla dikkat etmeye başladı.*³¹²

³⁰⁹ Prichard, Rosemary Fleming, "**Goals Inherent In The Acting Theories of Zeami, Stanislavski, and Grotowski**", yayımlanmamış doktora tezi, Güney Kaliforniya Üniversitesi, Los Angeles California, 1978, s. 188

³¹⁰ a.g.e., s. 190

³¹¹ Fowler, Richard, **The Four Theatres of Jerzy Grotowski: An Introductory Assessment**, New Theatre Quarterly, Vol. 1, Issue 2, May 1985, s 173-178, s. 173

³¹² a.g.e., s. 57

Böylece Grotowski aktif olarak bir sahneleme dönemine girmiş olur. Çalışmalarına başladığı andan itibaren oyuncu odaklı bir tiyatro için kafa yorar. Grotowski'ye göre tiyatronun en önemli iki elementi: oyuncu ve seyircidir. Çünkü diğer tüm unsurlar çıkarıldığında bir oyuncu ve bir seyirci olmadan tiyatronun gerçekleşmesi mümkün değildir. 1973'te yayınlanan makalesi Kutlugün'de her ne kadar gelecek dönemdeki faaliyetlerine dair ipuçları veriyor olsa da aslında tiyatroya neden oyuncu ve seyirci özelinde yaklaştığının da sebebini anlatıyor diyebiliriz

“Hala kullanıyor olsak da bazı sözcükler ölüdür. Öyle sözcükler vardır ki yerlerine başkaları konulduğu için değil ifade ettikleri şey öldüğü için ölüdürler. En azından çoğumuz için bu böyle. Bu türden sözcükler arasında: gösteri, performans, tiyatro, seyirci vb sayılabilir. Peki ama gerekli olan nedir? Nedir canlı olan? Macera ve buluşma: alelade türden değil, bizim başımıza gelmesini istediğimiz türden bir şey başımıza gelecektir.”³¹³

Grotowski için tiyatro oyuncu ve seyircinin kutsal karşılaşmasıdır. Oyuncu seyirciden önce metinle ve yönetmen ile de karşılaşır ve bu karşılaşmalar oyuncunun seyirciyle bütünleşebilmesi karşılaşmanın büyülü bir hale evrilmesi için önemli adımları barındırır.

“Tiyatro esasen bir karşılaşmadır. Bir kendini açığa çıkarma edimini gerçekleştiren insan, deyim yerindeyse, kendisiyle temas kuran birisidir. Yani, uç noktada bir yüzleşme içten, disiplinli, kesin ve bütünsel -sadece düşünceleriyle bir yüzleşme değil, iç güdülerinden ve bilinçdışından, en berrak durumuna kadar bütün varlığını kuşatan bir yüzleşme.”³¹⁴

Bu karşılaşmayı görünür kılmak için Grotowski tiyatroyu tüm yapaylığından ve üzerindeki ağır yüklerden kurtarma çabasına girişti. Dekor, kostümü hatta belli anlamda metni de bir ağırlık olarak gördü ve oyuncuyla seyircinin pürüzsüz ve büyüleyici bir karşılaşma yaşayabilmesi için tüm şartları yeniden yaratmaya çaba gösterdi. Çünkü Grotowski'ye göre oyuncunun kostümü, kullanılan dekor, ses

³¹³ Grotowski, Jerzy, **Kutlugün**, Çev. Cüneyt Yalaz, Mimesis Tiyatro Çeviri-Araştırma Dergisi Sayı 5, s. 99-130, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 1994, s. 99

³¹⁴ Grotowski, Jerzy, **Tiyatro Bir Karşılaşmadır**, Çev. Sevilay Saral, Mimesis Tiyatro Çeviri-Araştırma Dergisi, Sayı 4, s.87-90, Yoksul Tiyatro Özel Sayısı, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 1992, s. 88

efektleri ve tüm prodüksiyon hileleri olmadan tiyatro daha nitelikli hale gelebilirdi. Fowler Grotowski'nin prodüksiyon dönemi oyunculuk çalışmalarını şu şekilde özetliyor;

“Polonya Tiyatro Laboratuvarı'nın oyuncu eğitimi jimnastik, akrobasi, nefes egzersizleri, ritmik dans, plastik hareket, yoga, maske kompozisyonu, pandomim, doğu tiyatrosu egzersizleri ve Meyerhold'un biyomekân işi ile çalışmayı içeriyordu. Ancak bu teknikler ve alıştırmalar önemli ölçüde değiştirilmiş, Grotowski'nin özel amaçlarına uyacak şekilde tasarlanmıştır. ... Sonuç, olağanüstü konsantrasyona, harika bir artikülasyona ve olağanüstü kesinlik ve zenginliğe sahip oyuncular oldu. Çalışma kısmen, oyuncunun fiziksel ve vokal becerilerini izleyicinin yeteneğinin ötesinde sergileyebilmesi gerektiği, oyuncunun vücudunu ve sesini kullanma şeklinin 'günlük' veya 'doğal' olmaması gerektiği fikrine dayanıyordu. Ama bu teatral duruş, açıkça ve kasıtlı olarak, seyirciyi kendi dışına çıkarıyor ve onunla oyuncu arasında yeni bir yakınlık yaratıyordu. Bu şekilde seyirciden bir katılım talep edildi – bir oyuncu gibi aktif, fiziksel bir katılım değil, ancak aynı derecede ilgili, aynı derecede talepkar başka bir katılım türü: izleyicinin bilinçdışının, kişisel bilinçaltının katılımı. Bir başka deyişle tanık olduğu olaylara verdiği tepkiler.”³¹⁵

Böylelikle Grotowski de tıpkı Brecht gibi ancak daha farklı bir yolla dördüncü duvarı yıkmak için çalışmalara başlamış oldu. Seyircinin aktif katılımıyla oyuncu ve seyircinin oluşturulan karşılaşma esnasında büyümlü bir bütünlüğe erişerek, farklı bir eşikten beraber atlaması için çalışıyordu Grotowski'nin tiyatrosu. Böylece tıpkı kutsal ve arkaik ritüellerde olduğu gibi Grotowski'nin tiyatrosu da seyirciyi bir durumdan diğer duruma taşıyabilmek için bir eşikten atlatmaya uğraşıyordu. Katılımcı seyirci böylelikle bir başka varoluş anına şahitlik ediyor ve değişip dönüşüyor olacaktı. Grotowski prodüksiyon tiyatrosu dönemi boyunca bu amaç için uğraştı. Bu minvalde, tiyatroya emek verdiği tüm süre boyunca ‘*via negativa*’, ‘*organiklik*’, ‘*conjunctio oppositorum*’, ‘*kendiliğindenlik*’, ‘*bütünsel edim*’ gibi kavramları geliştirmek ve uygulamak için fırsat buldu. Tıpkı Zeami'nin çalışmalarını incelerken yaptığım gibi Grotowski'nin de oluşturduğu oyunculuk dünyası içerisinde kurgulayarak

³¹⁵ Fowler, Richard, *The Four Theatres of Jerzy Grotowski: An Introductory Assessment*, New Theatre Quarterly, Vol. 1, Issue 2, May 1985, s 173-178, s. 174

anlamlandırdığı ve kullandığı terimleri tanımlayarak devam etmenin daha doğru olacağını düşünüyorum.

“Tiyatromuzda bir oyuncunun eğitimi ona bir şeyler öğretme meselesi değildir; biz, bu ruhsal sürece karşı oyuncunun organizmasının gösterdiği direnci yok etmeye çalışıyoruz. Sonuç iç dürtü ile dış tepki arasındaki zaman aralığından öyle bir şekilde kurtulmaktır ki dürtü çoktan bir dış tepkiye dönüşür. Dürtü ve eylem aynı zamanda meydana gelir: Beden ortadan kaybolur, yanar; seyirciyse bir dizi gözle görülebilir dürtüye tanık olur. Böylece bizim yöntemimiz bir via negativa’dır bir hünerler koleksiyonu değil, engellerin ortadan kaldırılmasıdır. ... Gerekli ruh durumu, etkin bir rolü gerçekleştirmek üzere edilgen bir biçimde hazır değildir, bir başka deyişle, kişinin “şunu yapmak istiyorum” dan çok “onu yapmamaktan vazgeçiyorum” dediği bir ruh durumudur bu.”³¹⁶

Grotowski Yoksul Tiyatroya Doğru isimli manifesto kitabının daha başında bu ifadeleri kullanarak negatif tekniği tanımlıyor. Bu tekniğin temel amacı, bir oyuncunun sanatını icra etmesine engel olabilecek her türlü yükten arındırmaktır. Oyuncu fiziksel ya da duygusal olarak birtakım engellere sahip olabilir. Bu engellerin tamamı aşılmadıkça oyuncu rol kişisini üzerine giymekte zorlanır. Bu yüzden kendisinden madden ve manen eksiltmesi gereken şeyleri tam olarak bulduğunda ve bunlardan kurtulmak için çalışmalar yaptığında, yaratıcı sürecinin önündeki tüm blokajları kaldırabilir ve Grotowski’nin arzuladığı aktör kişisini yakalayabilir. Dolayısıyla bu tekniğin uygulanışında negatiften pozitive bir yol izlendiği için Grotowski bunu negatif teknik olarak tanımlar.

“Oyunculuk alanındaki bütün bilinçli sistemler şu soruyu sorar: “Bu nasıl yapılabilir?”. Olması gereken de budur zaten. Bir yöntem bu “nasıl” ın bilincine varılmasıdır. Bu sorunun yaşam boyunca bir kez sorulması gerektiğine inanıyorum; ayrıntılara inildiğinde artık sorulmamalıdır, çünkü tam da formüle edildiği anda stereotipler ve klişeler yaratılmaya başlanır. O zaman şu soru sorulmalıdır: “Ne yapmamalıyım?” ... Bizim tekniğimizle diğer yöntemler arasındaki esas farklılık da burada yatar: bizimkisi negatif bir tekniktir, pozitif değil.”³¹⁷

³¹⁶ Grotowski, Jerzy, *Yoksul Tiyatroya Doğru*, Tavanarası Yayıncılık, İstanbul, 2002, s. 16-17

³¹⁷ Grotowski, Jerzy, *Oyuncunun Tekniği*, çev. Cüneyt Yalaz, Mimesis Tiyatro Çeviri-Araştırma Dergisi, Sayı:4 s. 69-77 (Yoksul Tiyatro Doğru Özel Sayısı), Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 1992, s. 71-72

Via negativa ilkesi aslında kendi içerisinde Grotowski'nin ifade etmek istediği tüm anlamı barındırmaktadır. Negatif kelimesi üzerinden incelemeye başlarsak bu bir eksi değer teşkil etmektedir, eksiltmek, azaltmak anlamlarına gelir. Dolayısıyla burada Grotowski tiyatronun temeline, özüne inebilmek için tiyatronun bünyesinde barındırdığı fazlalık olabilecek unsurları yakalayıp onları eksiltmemiz gerektiğini söyler. Bu bağlamda dekorsuz, kostümsüz, müziksiz ve hatta metinsiz bir tiyatro oyunu oluşturulabileceğini ancak en az bir oyuncusuz ve bir seyircisiz bu eylemin mümkün olmadığını dile getirir.

Grotowski via negativa ile oyuncunun önüne engeller koymayı hedefler ve bu yolla oyuncunun sahnede varlık göstermesini engelleyebilecek blokajları kaldırabileceğine inanır. Bu engeller oyun alanını genişletecek, oyunun fikrini seyirciye aktarmayı kolaylaştıracak kostümün, dekorun, ışığın, müziğin gözden çıkarılması ile başlar. Bu eksiltme yoluyla elde edilen fiziksel engel bütünü No tiyatrosunda tam zıt noktadan işlev kazanır. Örneğin oyuncunun kendi içine dönmesini, iç gözüyle iletişim kurmasını sağlayacak şekilde tasarlanmış No maskeleri oyuncunun oyununa bir aksesuar olarak eklenmiştir ancak bir eksi değer yaratır. Çünkü maskeler o denli büyük ve görüş alanı o kadar azdır ki oyuncu fiziki değil ruhani bir bakışla yolunu bulabilir. Bunun yanında kullanılan kostüm, pek çok katmandan oluşur, giyilmesi gibi taşınması da zordur. Bu da yine oyuncunun fiziksel aktivitesini kısıtlar ve iç enerjisini yine kendi içerisinde tutarak sahnede daha büyük bir enerji yumağı oluşturabilmesini bu sayede seyircinin gözünde parlaması hedeflenir. Dolayısıyla Grotowski'nin ve No tiyatrosunun varmak istediği nihai sonuç ve bu yolda izlediği fikir bütünlüğü aynı olsa da yöntemleri farklıdır. Yani Arcari'nin de dile getirdiği gibi No tiyatrosunun maskesi ve kostümü, Grotowski'nin via negativa'sının karşılığıdır³¹⁸ diyebiliriz.

Bunun yanında Zeami oyuncunun tekniğini tanımlarken önceki bölümde bahsettiğim üzere hareketini kısıtlayarak ve enerjisini içerisinde tutarak sahne üstü varlığını daha kuvvetli bir şekilde oluşturabileceğini vurgular. Zeami Kakyo'da

³¹⁸ Arcari, Jason, *Treasuring The Secret Within: Grotowski and The Flower*, Theatre, Dance and Performance Training, 1:1, 4-21, Taylor& Francis, USA, 2010, s. 13

oyuncunun çiçeğinin açabilmesi için hareketsizlikteki enerjiden bahseder; “*Kalpте hissedilen 10 olduğunda, dışarıdan görünen hareket 7 olmalıdır*”. Oyuncunun hissettiğinin büyük kısmını içinde tutmasını ve hareketlerine bunun onda yedisini yansıtmasını öğütler. Bu pozitif giden negatif teknik felsefesini Lao Tzu’nun Wu wei düşüncesinde de görüyoruz. Lao Tzu sürekli bunu vurguluyor “*Yapmamayı yap. Yapmamayı yapmak. Eylemeden eylemek. Eylemsizlik yoluyla eylem. Hiçbir şeyi yapmıyorsunuz ama gene de yapılıyor.*” Dolayısıyla Grotowski’nin negatiftan beslenen bu teorisinin temellerini Zen Budizm’den, Zeami’nin oyunculuk teorilerinden ve No tiyatrosundan esinlenerek oluşturduğunu düşünmek yanlış olmaz. Kumiega da “Grotowski’nin Tiyatrosu” adlı kitabında via negativa ile Wu wei benzerliğini ele almıştır;

“Grotowski de bu 'içsel pasiflik'ten söz ediyor. Olumlu, aklın yönlendirdiği eylemi tercih etme eğiliminde olan Batılı zihin için rahat bir kavram değildir ancak Taocu 'wu-wei' ilkesiyle doğrudan paralellikleri vardır. Bu kelimenin tam anlamıyla eylemsizlik anlamına gelir ve Joseph Needham (Çin üzerine kapsamlı bilgiye sahip ve referans dünyasında otorite sahibi bir çalışmada) bunu 'doğaya aykırı eylemden kaçınmak' olarak öne çıkarır.”³¹⁹

Gillman’ın deyişiyle “garip derecede olumsuz türden bir araştırma”³²⁰ olan via negativa’nın bu garipliği aslında batılı bakışla yabancı bir düşünce bütünlüğüne sahip olan uzak doğu anlayışını benimsemesinden kaynaklanıyor. Çünkü bahsi geçen anlayış yalnızca basit bir düşünce sistemi değil binlerce yıldır var olmuş kadim bir felsefi hayat biçimidir. Örneğin Zen Budizmin temeli “Zen Zihni”ne dayanır. Bu kişiler zen zihnine ulaşmadan Zen Budizm’e ulaşamaz, Zen yaşam tarzını anlayamazlar. Shunryu Suzuki’den alıntılacak olursak;

“Japonya’da 'yeni başlayanın zihni' anlamına gelen 'shoshin' deyişi vardır. Alistırmanın amacı her zaman yeni başlayanımızın zihnini korumaktır. Prajna Paramita Sutra’yı yalnızca bir kez okuduğunuzu varsayalım. Çok güzel bir okuma olabilir. Peki onu iki, üç, dört veya daha fazla okursanız size ne olur? Ona karşı orijinal tutumunuzu kolayca kaybedebilirsiniz. Aynı şey diğer Zen uygulamalarınızda da olacaktır. Bir süreliğine yeni başlayan zihninizi koruyacaksınız, ancak

³¹⁹ Kumiega, Jennifer, *The Theatre of Grotowski*, Methuen, London, 1987, s. 123

³²⁰ Gilman, Richard, *Jerzy Grotowski*, in: “New American Review” no. 9, ed. Theodore Solotaroff, s. 205-220, London, New York, Toronto, New American Library, 1970, s. 207

bir, iki, üç yıl veya daha uzun süre uygulamaya devam ederseniz, biraz geliştirebilseniz bile, orijinal zihnin sınırsız anlamını kaybetme eğiliminde olursunuz.”³²¹

Zeami de oyuncunun sürekli olarak yeni başladığı dönemki heyecanını, bilgisini, koruması gerektiğinden ve hep başlangıçtaki gibi bir farkındalığa sahip olması gerektiğinden bahsediyordu. Zeami’nin zaten Zen Budizm ile doğru orantılı bir oyunculuk teorisi geliştirdiğini biliyoruz. Burada da benzer bir durumu görmek mümkün. Çünkü Zeami’nin oyuncusu da tıpkı bir Zen Budizm müridi gibi Zen zihnini korumalı ve hep başlangıçtan beslenmelidir. Feldshuh, Shunryu ve Herrigel’den alıntılarla bu durumu anlaşılır şekilde özetliyor;

“Zen zihninin uygulanması yeni başlayanın zihnidir... Yeni başlayanın zihni nedir? Boş bir zihin ve hazır bir zihindir. Zihniniz boşsa her zaman her şeye hazırdır; her şeye açıktır.” (Shunryu Suzuki, Zen Mind, Beginner's Mind.) Eugen Herrigel Okçuluk Sanatında Zen'de bilincin bu niteliğini "aklın doğru mevcudiyeti" olarak tanımlar: “Belirli hiçbir şeyin düşünülmediği, planlanmadığı, uğruna çabalanmadığı, arzu edilmediği veya beklenmediği, belirli bir yönü hedeflemeyen, yine de hem mümkün hem de imkânsız olana muktedir olduğunu bilen, gücünde o kadar sarsılmaz olan bu hal; amaçsız ve egosuz olan alt kısım, usta tarafından gerçekten "ruhani" olarak adlandırıldı. Aslında ruhsal farkındalıkla yüklüdür ve bu nedenle "zihnin gerçek varlığı" olarak adlandırılır. Bu, aklın veya ruhun her yerde mevcut olduğu anlamına gelir çünkü hiçbir yerde belirli bir yere bağlı değildir. Ve mevcut kalabilir çünkü şu ya da bu nesneyle ilişkilendirildiğinde bile ona yansıma yoluyla tutunmaz ve dolayısıyla orijinal hareketliliğini kaybetmez. Her zaman yeniden akmaya hazır olan bir göleti dolduran su gibi, özgür olduğu için tükenmez gücünü kullanabilir ve boş olduğu için her şeye açık olabilir. Bu durum aslında ilkel bir durumdur”. Japon dövüş sanatları karate ve aikido bu zihin kavramına atfedilir. Karate "boş el" anlamına gelir. Bu, silahsız bir ele değil, karatede başarılı olmak için kişinin o andaki aktiviteye düşünceden yoksun bir zihnin simgesi olan "boş el" ile yaklaşması gerektiği ilkesine atıfta bulunur.³²²

Dolayısıyla zihin, başlangıçta olmalı, bir nevi boş olmalı, düşüncelerden arınmalı ve en ilkel düzeyinde olmalıdır. Tıpkı Zeami’nin ve Grotowski’nin de arzuladığı gibi. Başlangıçta olmak Grotowski’nin deyiimiyle “var olmamayı

³²¹ Suzuki, Shunryu, *Zen Mind, Beginner's Mind*, Weatherhill Inc, New York, Broadway, 1995, s. 21

³²² Feldshuh, David, *Zen and The Actor*, The Drama Review, vol. 20, no. 1, Theatre and Therapy, Mart 1976, s. 79-89, s. 80

reddetmektir.”³²³ Buna paralel olarak Grotowski başlangıçta olmayı, “*hic et nunc* (burada ve şimdi)”, “*hic stans* (burada süregitmekte, burada vuku bulmakta)” ve “*nunc stans* (şimdi süregitmekte, şimdi vuku bulmakta)”³²⁴ olarak tanımlar. Kısaca tüm bunlar aslında kişinin anda kalması, anı yaşaması zamanda ve mekânda tüm vücuduyla vuku bulması, mevcut olması olarak özetlenebilir.

*“Yeni başlayanın sanatından söz ederken, başlangıçtan söz ederiz, başlangıçlardan. Başlangıçta olmak ne demektir? ... Başlangıçlarda olmak ya da başlangıçta olmak -bu yapılacak bir şeydir. ... Ne zaman bir şey yapsak, hep halihazırda vuku bulmuş bir şeyi düşünüyoruz. Karşılaştığımız her ağaçta, ağaçlarla ilgili bir formülün ışığında düşünüyoruz. Ya da anıların ışığında. Ayrıca bazı hülyalarımız ve geleceğe yönelik önsezilerimiz de zihnimizdedir. Bu yolla, kendimizi sürekli olarak geçmişle geleceğin arasında buluruz ... Başlangıçların tekniği üzerine konuşurken, geçmişe bağlı olmayı kastetmiyorum, daha ziyade başlangıca yükümlü olmayı kastediyorum. Sanki her anımızda cümlelerin en birincisi -başlangıçta- bize hizmet etmiştir. Başlangıçta şimdi vardı, bütün zamanlar başlangıçtadır.”*³²⁵

Dolayısıyla via negativa aslında işaret ettiğinden de fazlasını ifade etmektedir. Başlangıca dönmek ilk olana, ilksel olana, ilkel olana dönmek ve tüm varlığını bunun üzerine kurmaktır. Gerek Zen’de gerek Zeami’de gerekse Grotowski’de var olmanın temelinde bu vardır; başlangıçta olmak. Başlangıçta olmak bir nevi hiçbir şey yapmamakla da özdeştir. Ve Grotowski’nin dediği gibi ‘ilk aksiyon, aksiyon olmayandır’.³²⁶ Tıpkı bir ağaç gibi;

“Ağaç bizim öğretmenimizdir. O kendisine böyle sorular sormaz. O kendisidir. Zamanı geldiğinde meyve verir. Hesap yapmaz. Bizim için bu çok daha zordur. Belki de -Bir kimse nasıl kendisi olur? - sorusunu hiçbir biçimde sözcüklerle yanıtlayamayız. Ama hiç kuşku yok ki eğer kendimizi unutursak, yanıt aksiyon içinde bulunabilir. Eğer bütün düşünceleri unutursak. Ağaç gibi. Ama bir adamın kendisini unutulması için bir şeyin içinde, bütün olması gerekir. Yaptığı şeyin içinde, arzuladığı şeyin içinde. Ya da var olan biriyle bütün olmak.

³²³ Grotowski, Jerzy, *Bir Kaynaklar Tiyatrosuna Doğru Gezinti*, Çev. Çiğdem Genç, Mimesis Tiyatro Çeviri-Araştırma Dergisi Sayı 5, s. 177-190, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 1994, s. 178

³²⁴ a.g.e., s. 178

³²⁵ a.g.e., s. 178-179

³²⁶ Grotowski, Jerzy, *Aksiyon Literaldir*, Çev. Hülya Bahçeci, Mimesis Tiyatro Çeviri-Araştırma Dergisi Sayı 5, s. 171-176, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 1994, s. 173

*Başka bir deyişle her zaman kendisini düşünmeyi bırakmalıdır. O zaman vuku bulan nedir?*³²⁷

Burada ve şimdi var olabilmek için kişi zihni ve bedeniyle bir bütün olabilmeli ve o ana tutunabilmelidir. Bunun için de zihnini arındırarak Zen zihnine ulaşmalı ve hep başlangıçta kalmayı bilmelidir. Çünkü zamanın içinde insan hep farklı şeylerle uğraşarak bu anı ıskalamaya çok yatkındır. Ancak hedefe ulaşabilmek tek başına yeterli değildir her zaman. Hedefe giderken izlenilen yol da anın parçası ve hatta bir bakıma hedefin kendisi durumundadır. Bu oyunculuk eğitiminde de böyledir, sahnede de alelade hayatı yaşarken de.

*“Bir yolculukta olduğumuzu hayal edelim. ... Her zaman için sürekli olarak bir şeyle meşgulüz. Çoktan arkamızda kalmış bir şeyle ya da hala önümüzde olan bir şeyle meşgulüz. Bu arkamızda kalan şey, arkamızda bıraktığımız şey, başımızdan geçmiş bir şeydir. ... Önümüzde olan şey ise “hedef” dediğimiz şeydir. Hedef sürekli olarak üstüne düşündüğümüz bir şeydir, öyle ki hiçbir şey tecrübe etmeyiz. Böylece her şey, bir duraktan diğerine doğru yapılan bir otobüs yolculuğu haline gelir. ... Düşüncelerimizde hep o henüz varamadığımız yerdeyizdir. On ırmak ve on orman aşabiliriz ve kendi gürültümüzden başka bir şey duymayabilir, başka bir şey görmeyebiliriz. Eğer biri gerçekten bir şeyler olduğunu hissederse, onu sözcüklerle formüle etmeye çalışır -dolayısıyla bu duygulanımdan kaçınabilir. ... Sözün kısası; hiç ara vermeksizin saçma gevezeliğimizi sürdürmek ve hedefimize varmakla meşgulüz.... Pratik olarak izlemeye alıştığımız her yol sadece katlanılan mesafe kadardır. Ya kendimin arkasındayım ya da önünde, ancak asla orada, olduğum yerde değilimdir.”*³²⁸

Grotowski'nin bu söylemi Zen Budizm felsefesinin özünü birebir paralellik taşımaktadır çünkü zen zihni başlangıç zihnidir. Aynı isimli kitabında Shunryu Suzuki Japonlara özgü bir kavramdan bahsediyor 'shoshin' aşaması; bir şeye yeni başlayan bir insanın zihni anlamına gelmektedir ve çalışmanın amacı daima bu başlangıç zihnini korumaktır.³²⁹ Herhangi bir şeye ilk kez karşılaşıyor gibi davranmak oldukça zordur bu anlamda başlangıç zihnini korumak da hiç kolay bir şey değildir. Ancak burada ve şimdide olabilmek için kişinin bu başlangıçta kalma haline sarılması

³²⁷ a.g.e., s. 172

³²⁸ a.g.e., s. 172-173

³²⁹ Suzuki, Shunryu, *Zen Zihni Başlangıç Zihnidir*, Dharma Yayınları, İstanbul, 1992, s. 23

önemlidir Zen çalışmaları ve Zeami de bu başlangıç zihninde kalmak için çalışmalar önerirler. Dolayısıyla Grotowski'nin bu yaklaşımında Zen Budizm ve Zeami etkisi vardır diyebiliriz.

Hayatın tüm gürültüsünün içinde hiçbir şey yapmamaya, daoizme dönmek, yolun kendisini keşfetmeye yolun başından başlamak oyuncunun birbiri ardına tüm kapıları açmasına yardımcı olacaktır. Bunun yanında Grotowski'ye göre oyuncu organik bütünlüğünü korumalıdır. Burada organiklikten kasıt oyuncunun sahnede burada ve şimdide var olabilmesi için birbiri ardına oluşan bir eylem bütünü içinde yapaylıktan uzak bir şekilde kendi döngüsünü yaratarak var olabilmesidir. Grotowski, tiyatro ve ritüelde her zaman organik bir çizgide oyuncunun var olduğunu ancak performansta bunun yapaya kaydığını gözlemlemiş ve bu yüzden de tiyatrodaki ritüel çizgisinin kaybedilmemesi gerektiğinin üzerinde durmuştur. Cuesta ve Slowiak'ın aktardığı üzere Grotowski'ye göre *bir aktörün organik olarak çalışıp çalışmadığını anlamak için onun dürtü düzeyinde çalışıp çalışmadığını belirlemek gerekmektedir*.³³⁰ Çünkü Grotowski'nin sözünü ettiği gibi dürtü³³¹ olmadan bir eylem ancak jest düzeyinde kalabilir. Richards'ın aktardığı üzere Grotowski, kendisine, çalışmaları sırasında dürtülerin oyunculuğun biçim-birimi yani bir şeyin en küçük parçası olduğunu söylemiştir.³³² Bunun yanında yine Richards'ın aktardığı üzere Liege'deki konferansında (1986) itkileri şu şekilde açıklıyor Grotowski;

*“Peki dürtü nedir? İçeriden bir itiş. Dürtüler fiziksel eylemlerden önce gelir, her zaman. Dürtüler: Hala neredeyse görünmez olmasına karşın fiziksel eylem, bedenin içinde henüz doğmuştur sanki. İşte bu odur, dürtü. Bunu bilerseniz, bir role hazırlanırken fiziksel eylemlere tek başınıza çalışabilirsiniz. ... Gerçek şu ki, fiziksel eylem bir dürtüyle başlamazsa sıradanlaşır, jسته benzer. Dürtülere çalıştığımızda, her şey bedene kök salmış hale gelir.”*³³³

Oyuncunun dürtülerini takip ederek gerçek eyleme ulaşabilmesi için, tüm fiziksel ve ruhsal blokajlarından kurtulması gerekmektedir. Daha önce de

³³⁰ Slowiak, James & Cuesta, Jairo, **Jerzy Grotowski**, Routledge, New York, 2007, s. 48

³³¹ Kimi kaynaklarda dürtü, kimi kaynaklarda itki olarak tanımlanıyor olsa da ben bu çalışmada karışıklık yaratmamak adına dürtü kelimesini kullanmayı tercih edeceğim

³³² Richards, Thomas, **Grotowski ile Fiziksel Eylemler Üzerine Çalışmak**, Norgunk Yayıncılık, İstanbul, 2005, s. 134

³³³ a.g.e., s. 133-134

bahsettiğimiz üzere *via negativa* yoluyla oyuncu bu blokajlarından kurtulur ve hafifleyebilirse bu sayede gerçek dürtülerinin onda oluşturduğu gerçek eylemlere varacak ve bu şekilde sahnede varlık göstererek ışığını açığa çıkartabilecektir. Böylelikle oyunu organik bir bütünlük içerisinde akacaktır. Grotowski oyuncularıyla yıllar süren (fiziksel, plastik ve vokal eğitim araçlarıyla düzenlenmiş) alıştırma yapar ve bu alıştırma bazen yolun başlangıcının keşfini sağlar³³⁴.

*“Tiyatromuzda bir oyuncunun eğitimi ona bir şeyler öğretme meselesi değildir; biz, bu ruhsal sürece karşı oyuncunun organizmasının gösterdiği direnci yok etmeye çalışıyoruz. Sonuç, iç dürtü ile dış tepki arasındaki zaman aralığından öyle bir şekilde kurtulmaktır ki dürtü çoktan bir dış tepkiye dönüşür. Dürtü ve eylem aynı zamanda meydana gelir: Beden ortadan kaybolur, yanar; seyirciyse yalnızca bir dizi gözle görülebilir dürtüye tanık olur. Böylece bizim yöntemimiz bir *via negativa*’dır -bir hünerler koleksiyonu değil, engellerin ortadan kaldırılmasıdır.”³³⁵*

Bedenin dürtü-tepki arasındaki zaman aralığından kurtulmasıyla görünmez olması ihtiyacı ile Japon tiyatrosunda da benzer şekilde karşılaşıyoruz. Öyle ki Yoshi Oida’nın görünmez oyuncu kitabı tam da bu meziyeti anlatmaktadır;

“Seyirci oyuncuyu unutabilmeli. Oyuncu yok olabilmeli. Kabuki tiyatrosunda “aya bakmak” denilen bir hareket vardır. Oyuncu işaret parmağıyla gökyüzünü gösterir. Çok yetenekli bir oyuncu bir gün bu hareketi çok hoş ve zarif bir şekilde yapar. Seyirci “Hareketi ne kadar güzel yaptı!” diye düşünür. Performansın güzelliğine ve teknik ustalığına hayran kalırlar. Başka bir oyuncu aynı hareketi yapar, ayı gösterir. Seyirci hareketinin hoş ve zarif olduğunun farkına varma, ama hepsi o oyuncunun gösterdiği ayı görür. Ben böyle oyuncuyu tercih ederim, seyirciye ayı gösteren oyuncuyu, “görünmez” olabilen oyuncuyu. Kostümler, peruklar, makyaj ve maskeler bu seviyede bir “yok oluşu” sağlamak için yeterli değildir. Ninjaların görünmez olabilmeyi başarmak için bedenlerini yıllarca eğitmesi gerekir. Aynı şekilde oyuncuların da kendilerini fiziksel olarak geliştirmek için çok çalışmaları gerekir; sadece seyirciye yeteneklerini göstermek için değil, yok olabilmeyi başarmak için.”³³⁶

³³⁴ Grotowski, Jerzy, *Yoksul Bir Tiyatroya Doğru*, Çev. Hülya Bahçeci & Handan Öz, Mimesis Tiyatro Çeviri-Araştırma Dergisi Sayı 4, s. 39-47, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 1992, s. 40

³³⁵ Grotowski, Jerzy, *Yoksul Tiyatroya Doğru*, Tavanarası Yayıncılık, İstanbul, 2002, s. 17

³³⁶ Oida, Yoshi & Marshall, Lorna, *Görünmez Oyuncu*, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul, 2018, s. 17-18

Dolayısıyla oyuncu bedeninin içerisinde bulduğu dürtüyü kullanarak, eylemine yön vermeli, bu sayede canlandırdığı rol kişinin eylemini organik hale getirerek kendini ve bedenini görünmez kılıp ifade ettiği olguyu görünür hale getirmelidir. Bunu yapabilmek için de toplumsal yaşamın oyuncunun bedeni, sesi ve aklı üzerinde kurduğu blokajların tamamını ortadan kaldırmalı, bireysel olarak olduğu insanın ve tiyatronun özüne dönmeli ve buradan beslenmelidir. Ancak bu şekilde bedenini ortadan kaldırıp organik bir bütünlüğe ulaşabilir. Bu sebeple de Grotowski oyuncunun eğitiminde her şeyden çok bedenin ve sesin eğitime önem verdi. Ortaya attığı tüm kavramların temelindeki düşünce birliğine ulaşmak için oyuncu önce bedenini terbiye etmeli ve sıfır noktasına getirebilmeliydi. Bu bağlamda Grotowski oyuncunun ilk aksiyona dönebilmesi için bedeninin neden önemli olduğunu şu şekilde açıklıyor;

“Algılama nedir? Deneyimdir. İnanılmaz derecede elle tutulur, organik ve eski çağlara ait bir şeydir -ve son derece basittir. Ama bilgisayarımız öyle yapılmıştır ki bu en basit şeyden kopmuşuzdur. Bu yüzden biz düşünceleri algılarız, olguları değil. Ve bu nedenle, olguları değil düşünceleri algıladığımız için -ruhtan çok vücut üstüne konuşmayı yeğliyorum. “Ruh” ya da “tin”den söz ederken yüce, sahte-mistik ve aslında aşırı duygusal bir şeye kapılmak son derece kolaydır. ... Aynı zamanda, “tin” sözcüğü şimdilerde birçok dilde “anlık”la öyle bağlantılıdır ki tam da insanı ikiye bölmenin bir başka yolunu gösterir. Bu yüzden vücut üstüne konuşmayı yeğliyorum. Ama vücuttan bahsettiğimde insanlardan bahsediyorum.”³³⁷

Grotowski'nin bahsettiği insan oyuncu sahnede tamamen teslim olmalı, seyircisi ve diğer oyuncularla arasında bütünlüklü bir bağ kurmalıydı. Bunu yaparken bedenindeki dürtüleri bulabilmek için izleyeceği yolda da yine via negativa ilkesini benimsemiş olması gerekiyordu. Karaboğa'nın aktardığı gibi *sorun doğru tınlaticının nerede aranacağı değil, herhangi bir itkinin bedensel dışavurumu için engel yaratan yetersizliğin nasıl aşılabacağı biçiminde ortaya konuyor ve diyelim ki, artkafa tınlaticısıyla konuşmak için, bu tınlaticıyı aramak yerine, oyuncunun arkasında biriyle ya da arkasındaki duvarla, ona imgesel bir etki yükleyerek konuşması tercih ediliyor*³³⁸

³³⁷ Grotowski, Jerzy, *Bir Kaynaklar Tiyatrosuna Doğru Gezinti*, Çev. Çiğdem Genç, Mimesis Tiyatro Çeviri-Araştırma Dergisi Sayı 5, s. 177-190, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 1994, s. 178

³³⁸ Karaboğa, Kerem, *Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks*, Habitus Yayıncılık, İstanbul, 2010, s. 108

olmasıydı. Böylelikle oyuncu negatiften pozitive doğru organik bir akışkanlık sağlar ve sahnede mevcut olmaya bir adım daha yaklaşır. Oyuncunun dürtülerine ulaşmasındaki bu karmaşıklık ve zorluk günümüz dünyasının günlük hayatımızda bizi oynamak zorunda bıraktığı rollerin duvarlarıyla kendi içsel benliğimize, ilkel yanımıza ve ilk aksiyonumuza ulaşmamızın güçleşmesindendir. Bu bağlamda via negativa bizi bedenın görünmez prangalarından kurtulmamız için yeni yollar bulmaya iter. Çünkü gündelik hayatta oyuncunun bedeni fiziksel eyleme dökülmemiş belki de binlerce dürtüyle doludur³³⁹

“Günlük yaşamda (mevcut kötü hayat pratiğimizde), tüm itkilerimiz engellenmiştir, yarım yamalak, birbirimizle çatışmamak için nazik, “kültürlü” olmak zorundayızdır. Büyük güce sahip olabilecek, bizi bir yerlere taşıyabilecek itkiler kısaca pratik yaşamı olanaklı kılmak için bastırılmak zorundadır.”³⁴⁰

Grotowski tam da bu bastırdığımız dürtülere ulaşabilmek için bir dizi bedensel alıştırma pratiğı oluşturmuş ve oyuncunun belki yıllarca sürececek bir düzen içerisinde kendi öz bedenine ve öz bilincine ulaşmasını sağlamak için uğraşmıştır. Richards Grotowski’nin bu arayışını “kısıtlamalardan arınmış bir bedende günlük yaşamla ilgili olmayan bir bütünlüğe giden organik itkiler”³⁴¹ olarak niteliyor.

“Grotowski’ye göre itkiler doğru gerilimle bağlantılıdır. Bir dürtü, gerilim halinde ortaya çıkar. Bir şey yapmayı amaçladığımızda, içeride dışa yöneltilmiş doğru bir gerilim vardır. Grotowski, 1986’da Liege’de verdiği konferansta amaç sorununa değinmişti: ‘İç gerilim (in-tension) – niyet (intention): Uygun bir kas seferberliği yoksa amaç yoktur. Bu da amacın parçasıdır. Amaç, bedende kas düzeyinde bile var olur ve dışınızdaki hedefle bağlantılıdır. ... Oyuncunun niyetleri düşündüğünde, çoğu kez, bunun bir duygu yükleme anlamına geldiğini sanır. Öyle değildir. Amaçlar fiziksel anılarla, çağrışımlarla, dileklerle, başkalarıyla kurulan ilişkiyle olduğu kadar kassal iç-gerilimle de bağlantılıdır.’ ... ‘Yaşam süreci bir gerilimler ve gevşemeler ardışıdır. Öyleyse olay yalnızca gerilmek ya da gevşemek

³³⁹ Deniz, Denizhan Ülgen, “Grotowski Tiyatrosunda “Bütünsel Edim”, yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Ankara Üniversitesi, Ankara, 2012, s. 68

³⁴⁰ aktr. Deniz, Denizhan Ülgen, “Grotowski Tiyatrosunda “Bütünsel Edim”, yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Ankara Üniversitesi, Ankara, 2012, s. 69

³⁴¹ Richards, Thomas, Grotowski ile Fiziksel Eylemler Üzerine Çalışmak, Norgunk Yayıncılık, İstanbul, 2005, s. 135

değil; bu ırmağı, gerekenin kasıldığı, gerekmeyenin gevşetildiği bu akışı bulmaktır.’ ”³⁴²

Dolayısıyla oyuncu öncelikle kendi iç gerilimlerinden beslenen bu dürtüyü aramayı bilmelidir. Bu arayış için ihtiyaç duyduğu tüm birikim bedenindedir. Grotowski'nin bedensel alıştırmalarıyla gerilim noktalarını keşfetmeli 'kassal iç gerilimlerini' oyunculuk sanatı için kullanılabilir duruma getirebilmelidir. Böylece dürtü ile eylem arasındaki zaman boşluğu aşılabacak ve seyirci daha önce de dile getirdiğimiz üzere yanan bir bedene bakarken, rol kişinin kıvılcımıyla mevcudiyete ulaşacaktır. Dürtü ve eylemin eş zamanlı olması gerektiğine dair en açıklayıcı örnek kanımca Feldshuh'un makalesinde değindiği gibi *alkış ve ses* arasında bir ayrım olmamasıdır³⁴³. Zihnimizde canlanan motifini dikkate aldığımızda alkış denildiğinde hem ellerin hareketini hem de sesi düşünürüz. Bu ikisinin birbirinden ayrımı mümkün değildir. İşte oyuncunun dürtüsü ve eylemi arasındaki mesafede en fazla bu kadar olmalıdır. Feldshuh aynı makalede yaratıcı eylemin kaynağını Zen bilinçdışı olarak tanımlıyor.

“Zen ayrıca yaratıcılığın bilinçli zihnin ötesindeki bir bölgeden aktığını düşünüyor. Sezgi, bir akıntı gibi, sanatçının içinden fııkmayı bekliyor. Her ne kadar bu akış zorlanamazsa da birey yoldan çekilmeyi, bloajları ortadan kaldırmayı ve yaratıcı bilinçdışının kendini göstermesine daha kolay izin vermeyi öğrenebilir. Bu bakış açısı, fare yakalamada usta olan kedinin Zen hikâyesinde yansıtılmıştır. Diğer kediler ona bunu nasıl yaptığını sorduğunda sakince mırıldanıyor. Bu, kedinin cevap vermeyi reddetmesinden değil, daha ziyade cevap verememesinden kaynaklanmaktadır, çünkü sanatı bilinçli zihinden kaynaklanmamaktadır. Bilinçli zihin, yalnızca yaratıcı süreçte sınırlayıcı bir faktör olduğu için çok önemlidir. Yaratıcı dürtülerin içinden aktığı bir tünel veya bu dürtülerin üzerinde oynadığı bir ekran olarak resmedilebilir. Bilinçli zihin dolduğunda bu tünel tıkanır ve ekran bulanıklaşır. Zen zihni yaratıcı işleyiş için en uygun zihinsel durumdur. Çünkü ancak bilinçli zihin dikkat dağıtıcı düşüncelerden arındırıldığında organizma yaratıcı dürtünün akışına karşı geçirgen olacaktır.”³⁴⁴

³⁴² a.g.e., s. 135-136-137

³⁴³ Feldshuh, David, **Zen and The Actor**, The Drama Review, vol. 20, no. 1, Theatre and Therapy, Mart 1976, s. 79-89, s. 83

³⁴⁴ a.g.e., s. 82-83

Dolayısıyla, Grotowski'nin sözünü ettiği dürtüsel gerilimi yakalayabilmek için oyuncunun Zen zihnini kullanması gerekmektedir. Grotowski Yoksul Tiyatroya Doğru isimli manifesto kitabında özellikle Zen zihnine dair tanımlamaları kullanmış olmasa da yaratım ediminin nasıl oluşabileceğinden söz ederken yöntem olarak Zen zihnine ulaşmak için izlenilmesi gereken yolları sıralamıştır. Bu da Grotowski'nin Zen budizm ve Zeami'nin tekniklerinden etkilenecek oluşturduğu bir yöntem olarak dikkate alınabilir;

“Yaratım ediminin, dış rahatlıkla ya da uzlaşım sal terbiyeyle, nezaketle, bir başka deyişle herkesin mutlu olduğu çalışma koşullarıyla hiçbir ilgisi yoktur. Söz konusu edim, maksimum sessizlik ve minimum söz gerektirir. Böyle bir yaratıcılıkta, açıklamalar yoluyla değil öneriler, eylemler ve canlı organizmalar yoluyla tartışırız. Sonunda kendimizi zor ve çoğunlukla hemen hemen hiç elle tutulmayan, anlaşılabilir bir yolda bulduğumuz zaman, havailik ve dikkatsizlikle bu yolu kaybetmeye hakkımız yoktur. Dolayısıyla sonrasında yaratım sürecini devam ettireceğimiz molalarda bile, davranışlarımızdaki, hatta özel işlerimizdeki bir takım doğal susuşları, ağzı sıkılık lıkları gözlemlemek durumundayız. ... Hangi durum olursa olsun, kişisel eğlence düşüncelerinin oyuncunun uğraşında yeri yoktur.”³⁴⁵

Oyuncu yaratım edimini sağlayabilmek, dürtüsel gerilimi oluşturabilmek için Barba'nın deyimiyle gündelik dışı bir beden tekniğine ihtiyaç duyar. Bu beden tekniğini oluşturabilmek adına Barba Decroux'dan aldığı ilham ve İsveççe'de karşılaştığı sözcüklerle 'kraft' ve 'sats' adını verdiği bir eylem biçiminden bahsediyor. Kraft kelime anlamı olarak kuvvet, güç³⁴⁶ anlamına gelirken, Decroux'nun hareketsiz, hareketsizlik³⁴⁷ olarak tanımladığı, Norveççe bir kelime olan Sats'ı, Barba bir alıştırma içerisinde beden in tümünün katılıma çağrıldığı evreler arası geçiştir³⁴⁸ diyerek açıklıyor. Sats'ın İsveççe'deki tam karşılığını ise 'dürtü' veya 'hazır olmak'³⁴⁹ olarak aktarıyor. Dolayısıyla bu hazır olma hali yarattığı gerilimle bir eylem öncesi itki oluşturur. Eylemden bir önceki eylemsizlik hali olarak da tanımlayabileceğimiz Sats

³⁴⁵ Grotowski, Jerzy, *Yoksul Tiyatro ya Doğru*, Tavanarası Yayıncılık, İstanbul, 2002, s. 233

³⁴⁶ , Eugenio, *The Paper Canoe A Guide to Theatre Anthropology*, Taylor & Francis e-Library, New York, 2005, Barba s. 39

³⁴⁷ a.g.e., s. 55

³⁴⁸ Barba, Eugenio & Savarase, Nicola, *Oyuncunun Gizli Sanatı Tiyatro Antropolojisi Sözlüğü*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2002, s. 34

³⁴⁹ Barba, Eugenio, *The Paper Canoe A Guide to Theatre Anthropology*, Taylor & Francis e-Library, New York, 2005, s. 39

ile Japon No tiyatrosunda ve Zeami'nin enerjiyi bedensel içinde ve zaman içinde nasıl konumlandırmamız gerektiği ile alakalı söylemlerinde de karşılaşırız. Aynı şekilde Grotowski de çalışmalarında Uzak Doğu tiyatrosundan aldığı ilhamla Barba'nın Sats terimini birleştirerek via negativa prensibinin gelişmesini sağlıyor. Öyle ki Sats hem oyuncunun eyleme geçmeden önce *durduğu aşamanın son anı* hem de yeni bir başlangıcın yani Zeami'nin deyişiyle *jo'nun, kalkış noktasıdır*³⁵⁰. Çünkü bu bakış sayesinde eylemin içindeki eylemsizlik baskın çıkarak oyuncunun bir gerilim yaratması sağlanmış ve böylece Stanislavski'nin de *'doğru ritimde durmak'*³⁵¹ olarak nitelediği zaman içindeki enerjinin oyuncunun bedenine yayılması ile oyuncunun sahnede mevcudiyeti oluşturulmuş olacaktır.

Grotowski'ye göre yaratıcı yola erişmenin bir yöntemi, oyuncunun içerisinde *atalarından kalan güçlü bir ilişkiyle bağlı olduğu antik bir bedensellik keşfetmesidir. Böylece ne karakterin içindedir oyuncu ne de karakter-olmayanın.*³⁵² Oyuncunun bu antik bedenselliğe ulaşabilmek için karşıtlıkların birliğinden (conjunctio oppositorum) beslenmesi gerektiğini salık verir. Burada karşıtlıktan kastettiği en temelde yaşamın kendisi ve yapaylık arasındaki diyalektiktir. Yaşamın kendisi organik bir bütünlük içinde akarken, yapay olanın kesinliği bir zıtlık yaratır. Karşıtlıkların birlikteliği felsefesini Hatha yoga ile temellendirdiğini çalışma arkadaşlarından Cuesta da belirtiyor;

“Conjunctio-oppositorum, Grotowski'nin bir aktörün eserindeki titizlik ile hayat arasındaki temel diyalektiği göstermek için kullandığı bir terimdir. Bir yandan Grotowski her zaman harika oyunculuğun ortaya çıktığı iç çekirdeğe (hic et nunc) giden yolu serbest bırakmak için çok spontane dürtüler arıyordu, bir yandan da mümkün olan en kesin yapıyı talep ediyordu.

Tiyatroda “zaman”ın gizemini ele alırken oyuncular, şimdiki anda, geçici “şimdi”de olmanın zorluğuyla karşılaşır. Oyuncular kendilerini şu rahatsız edici sorudan kaçmaya çalışırken ikilemde buluyorlar: “Sırada ne var?” Bu sinir bozucu sorudan kurtulmak için Grotowski, oyuncudan her zaman çok net bir yapı veya eylem dizisi

³⁵⁰ a.g.e., s. 68

³⁵¹ Barba, Eugenio & Savarase, Nicola, *Oyuncunun Gizli Sanatı Tiyatro Antropolojisi Sözlüğü*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2002, s. 186

³⁵² Grotowski, Jerzy, *Performer*, Çev. Barış Yıldırım, Eren Buğlalılar, Ankara Üniversitesi Tiyatro Araştırmaları Dergisi, Sayı 20, s. 143-148, Ankara, 2005, s.146

talep ediyordu. Kesinlik ve organiklik, Grotowski'nin paradoksal birleşiminin iki karşıt kutbunu oluşturur.

Grotowski her zaman "yapay" olanın hassasiyetine dikkat çekiyordu. Yapay sözcüğünü en olumlu anlamıyla, biçimsel ayrıntılar ve işaretlerden oluşan bir yapı anlamında kullanmıştır. Daha sonra bu yapıyı (yapaylığı), bu ayrıntıların veya işaretlerin ortaya çıktığı dürtülerin organikliğiyle karşılaştıracaktı. Grotowski, yaratıcı yaşamının farklı anlarında bu diyalektiği yeniden ele aldı. Bunu hatha (hatha yogada) kelimesinin temel birleşiminde buldu; burada Ay'ın enerjisi (ha) ve Güneş'in enerjisi (tha) tam bir dengededir. ... Kesinlik ve yaşam arasındaki diyalektik, karşıt-bağlantı ilkesinin merkezinde yer alır ve Grotowski'nin hem tiyatro içinde hem de tiyatro dışında bir yönetmen olarak tüm çalışmalarına nüfuz eder.”³⁵³

Önceki bölümde ele aldığımız Yin-Yang bütünlüğü de bu bağlamda aynı anlamı taşımaktadır. Evrende her şey ancak karşıtıyla beraber var olabilir ve bu karşıtlık iki tarafı da hayatta tutar. Grotowski'ye göre bütünsel edimi (total-act) doğuran da karşıtların birlikteliğidir. Grotowski 1975'te bu konudaki tüm sorunsalları yanıtlayacak nitelikte bir çalışma yürüttü ve adını da “Arı Kovanları” olarak belirledi. Grotowski'nin para tiyatro döneminin ürünlerinden biri olan Arı kovanları küçük bir tiyatro alanına 75-100 kişinin katılımıyla oluşturulmuştu. Cuesta ve Slowiak Arı Kovanı'nda yürütülen çalışmayı şöyle anlatıyor;

“Arı Kovanı genellikle Laboratuvar Tiyatrosu'nun bir üyesi tarafından, katılımcılara önceden belirlenmiş bir dizi etkinlik boyunca rehberlik eden küçük bir ekiple birlikte çalışarak yönetiliyordu. Bazen yapı çok açıktı; katılımcılar tam olarak ne yapacaklarını ve ne zaman yapacaklarını biliyorlardı. Grotowski her zaman katılımcı bir etkinlikte öncelikle halkın rahatlatılması gerektiğini açıkça belirtti. Asla kendilerini baskılanmış veya kafaları karışmış hissetmemelidirler. Birisinin sorumlu olduğunu ve kendileriyle ilgilenileceğini bilmeleri gerekir. Olayın adil bir oyun alanında gerçekleşebilmesi için oyunun sözde kuralları herkes için açık olmalıdır. Grotowski, halkı katılmaya ikna etme girişimlerine veya halkın her türlü suistimaline her zaman şüpheyle baktı. Ona göre işler ne kadar net olursa katılımın kalitesi de o kadar iyi olur. Bir kez daha karşıt-bağlantı hatırlatılıyor: Kendiliğindenlik yapı olmadan var olamaz ve yapı olmadan kendiliğindenlik aramak kaos ve sıradanlıkla sonuçlanır.”³⁵⁴

³⁵³ Slowiak, James & Cuesta, Jairo, **Jerzy Grotowski**, Routledge, New York, 2007, s. 69

³⁵⁴ a.g.e., s. 86

Arı Kovanları'nda temel olarak Grotowski'nin yaptığı şey aslında bir yapı oluşturmaktı. Oluşturduğu yapının içerisinde oyuncunun bir kendiliğindenlik yaratmasını bekledi. Böylece oyuncu sınırları belli bir alanda dürtülerini keşfedecek, kendi içerisinde az önce sözünü ettiğimiz atalarından kalan antik bedenselliği keşfedecek ve böylece organik bir bütünlük içinde bir mevcudiyete doğru ilerleyecekti. Bunu yaptığında da bütünsel edime ulaşmış olacaktı.

Grotowski mevcudiyeti tanımlarken bunun yalnızca sahnede olan bir şey değil aynı zamanda normal bir insanın günlük hayatta da ulaşması gereken bir şey olduğunu söyler. Bu eyleme geçmektir. Kişi eyleme geçtiği sürece hayatta ve anda kalabilir. Bu yüzden de sahnede mevcut olan bir kişiyi bütünsel edime yani total-act'e ulaşmış oyuncu olarak tanımlar. *Total-act* kavramının da *total-action* yani bütünsel eylemden veya edimden geldiğini söyler, çünkü varlık eylem halinde olarak mümkündür.

“Bu eyleme ancak kişinin kendi yaşamının deneyimiyle ulaşılabilir; bu soyan, çıplak bırakan, açığa vuran, ifşa eden, ortaya çıkaran eylem. Burada oyuncu rol yapmamalı, bedeni ve sesiyle kendi deneyim bölgelerine nüfuz etmelidir. ... Oyuncu bunu başardığı anda hic et nunc bir fenomen haline gelir; bu ne bir hikâye ne de bir yanılsamanın yaratımıdır; şimdiki an. Oyuncu kendini ifşa eder ve... kendini keşfeder. Ancak bunu her seferinde yeniden nasıl yapacağını bilmesi gerekiyor... Karşınızda bulunan bu insan olgusu, aktör, bölünmüşlük veya ikilik durumunu aşmıştır. Bu artık oyunculuk değildir ve bu nedenle bir eylemdir (aslında hayatınızın her günü yapmak istediğiniz şey, eyleme geçmektir). Bu topyekûn eylem olgusudur. Bu yüzden buna tam bir eylem demek isteniyor.”³⁵⁵

Elbette ki yalnızca eylem fikriyle ve kendini keşfetme bilinciyle bütünsel edimi tanımlamak mümkün değil. Bütünsel edim aynı zamanda oyuncunun tüm kabiliyet ve tekniklerini bir potada harmanlayıp oyunun içinde seyirciyle de ilişki içinde kalarak sergilemesine ihtiyaç duyuyor. Teknikte ustalaşmış, bedenine ve sesine hâkim ne yapacağını bilen oyuncu, ruhu ve bedeni bir bütün olarak rol kişisi için kendinde bulduğu dürtü ile kendini eyleme geçirmeli ve seyirciyle de bir ilişki içerisinde kalarak sahnede varlık gösterebilmelidir. Tüm şartlar sağlandığında oyuncu *“bilinç ve iç*

³⁵⁵ Osinski, Zbigniew, *Grotowski and His Laboratory*, Paj Publication, New York, 1986, s. 86

güdünün birleştiği zirveye doğru bir adım atmış gibidir”³⁵⁶. Bütünsel edim tam da bu zirvedeki oyuncunun deneyimleyebileceği bir durumdur. Dikkatle bakıldığında Zeami’nin çiçeğinden (hana) bir farkı yoktur Grotowski’nin bütünsel ediminin. Grotowski’nin gerek Uzak Doğu seyahatleri sırasında gerekse sonrasında Japon No tiyatrosundan ve Zeami’den etkilendiğini kendi sözlerine de dayanarak biliyoruz. Ancak bütünsel edimi tanımlarken ne derece Zeami’nin çiçeğinden feyz aldı bunu bilmek mümkün değil. Yine de Zeami’nin Çiçek tanımlamalarına baktığımızda tüm sanatlarda ustalaşmış, seyirciyle iletişim kurabilen, bedensel kabiliyeti yüksek bir oyuncu görüyoruz. Zaten Zen Budizm felsefesi gereği Japon No tiyatrosu oyuncusu halihazırda ruh-beden düalizminden uzak, enerjisini doğru kanallara etmeyi bilen bir kişidir. Dolayısıyla tüm parçaları bir araya getirdiğimizde Grotowski’nin bütünsel edimi için Zeami’nin çiçeği ile aynı yolda yürümektedir diyebiliriz.

“Bahsettiğim konu yalnızca tüm kaynakların seferber edilmesi değil. Ayrıca iş açısından çok somut olmasına rağmen tanımlanması çok daha zor bir şeydir. Kendini çıplak bırakma, günlük yaşamın maskesini yırtma, kendini dışsallaştırma eylemidir. “Kendini göstermek” için değil, çünkü bu teşhircilik olur. Bu ciddi ve ciddi bir vahiy eylemidir. Aktör kesinlikle samimi olmaya hazırlıklı olmalıdır.”³⁵⁷

Grotowski oyuncunun en ilkel dürtülerine ulaşarak sahnede eylem göstermesinin sonucunda eş zamanlı olarak oyuncuda ve seyircide bir değişim yaratacağına inanıyordu. Unutulmamalıdır ki ritüelin en temel prensibi de zaten budur. Gerçekleştirilen etkinlik ile kişinin veya bir grubun bir durumdan başka bir duruma geçişinin, bir eşikten atlayışının sağlanabilmesi. Geçiş ritlerini ilk kaleme alan Arnold van Gennep’tir. Performatif sanatlardaki ritleri, eşikleri, yapı ve anti-yapıları ise Victor Truner Gennep’in geçiş ritlerinden yola çıkarak oluşturmuştur. Ve Grotowski gibi, Schechner gibi pek çok performans sanatı üzerine çalışan teorisyen de Turner’ın liminal ve liminoid kavramları üzerinde çalışarak tiyatroyu ritüelistik anlamıyla yeniden tanımlama yoluna gitmiştir.

“Van Gennep geçiş ritlerini “yer, durum, toplumsal konum ve yaştaki her değişime eşlik eden ritler” diye tanımlar. “Durum” ile “geçiş”

³⁵⁶ Grotowski, Jerzy, *Towards A Poor Theatre*, Routledge, New York, 2002, s. 210

³⁵⁷ a.g.e., s. 210

arasında zıtlığı vurgulamak için, “durum” terimini Gennep’in diğer bütün terimlerini dahil edecek şekilde kullanıyorum. “Durum” kavramı “statü” ya da “mevki”den daha kapsayıcıdır ve kültürün tanıdığı herhangi bir tipte sabit yahut tekrarlayıcı koşula gönderme yapar. Van Gennep, bütün geçiş ritlerini damgalayan üç evre olduğunu göstermiştir: Ayrılma, kenar (ya da limen, latince eşik anlamında) ve bir araya gelme. İlk terim ayrılma bireyin veya grubun toplumsal yapıda mevcut daha önceki bir sabit noktadan, bir dizi kültürel koşuldan (yani bir “durum”dan) ya da ikisinden de kopmasını işaret eden sembolik davranıştan oluşur. Arada “eşik” dönemi boyunca, ritüelin öznesinin (“yolcu”) nitelikleri muğlaktır. ... Üçüncü evrede (tekrar bir araya gelme ya da tekrar birleşme) geçiş tamamlanır.”³⁵⁸

Böylelikle oyuncu, seyircinin ya da seyircilerin bağlı oldukları toplumsal durumdan ayrılarak bir kenara, bir eşığe gelmesini, o eşikten atlamasını, bir aydınlanma yaşamasını, en ilkel ritüellerin bir parçasıymış gibi dünyayla ve anla temasa geçmesini sağlayabilir. Bu çalışma aynı zamanda oyuncunun Grotowski’nin ifadesiyle bir fedakârlık yapmasına da bağlıdır. Oyuncu kendi geçmişinden rol kişisiyle bağlantısı olabilecek, rol kişinin eylemini ortaya çıkarabilecek bir dürtü bulmalı, bu dürtünün kendisine atfettiği güç ile sahnede var olabilmek için bedeninin yok olmasına müsaade etmeli ve o dürtünün etrafında rol kişinin eylemini şekillendirebilmelidir. Dolayısıyla bu büyük fedakarlığa seyircinin bir eşik atlaması için girişen oyuncu Grotowski’nin tabiriyle “kutsal oyuncu”dur. Çok büyük, çok tımtırlı ve neredeyse imkânsız ve zorlama gibi görünen bu ifadeler, kimi tanıkların gözlemlerinde bizi Grotowski’nin izleğinin gerçek olabilecek kadar güzel olduğu düşüncesine ulaştırıyor;

“Apocalypsis gösterisi sırasında başıma bir şey geldi. Bunu kişisel olarak ifade etmek istiyorum, çünkü yaşanan çok kişisel bir olaydı. Oyunun yaklaşık yarısında oldukça spesifik bir aydınlanma yaşadım. Bana özel hayatım ve kendimle ilgili -dedikleri gibi hiçbir yerden- bir mesaj geldi. Bu mesajın kendisine sadık kalması için özel kalması gerekiyor, ama sanırım bunun kamuoyuyla ilgisi var ve kamuoyuna şunu da eklemeliyim ki daha önce tiyatrodaki bu tür bir şeyin başıma geldiğini hatırlamıyorum.”³⁵⁹

³⁵⁸ Turner, Victor, *Ritüeller Yapı ve Anti-Yapı*, İthaki Yayınları, İstanbul, 2018, s. 95-96

³⁵⁹ Wolford, Lisa & Schechner, Richard, *The Grotowski Sourcebook*, Routledge Taylor & Francis Group, New York, 2001, Transferred to Digital Printing 2006, s. 167

Bentley'in bu ifadeleri Grotowski'nin kutsal oyuncusunun işlevselliğini göz önüne sermektedir. Çünkü Grotowski'nin tabiriyle icracı *pontifex* 'tir (*Eski Roma'da baş kâhin ya da yüksek rahipler okulu üyesi*), yani köprüler kuran biri³⁶⁰. Tiyatronun ritüelistik işlevini anlamlı kılan icracının bu başarısıdır. Meyer-Dinkgrafe Tiyatro ve Bilinç isimli kitabında, tam da Bentley'in anlattığı *pontifex*'in kurduğu bu ortak bilinci tanımlıyor ve oyuncu ile seyircinin bu bilinç durumuna nasıl ulaşabileceğini özetliyor;

“Grotowski, oyuncunun tamamlanmamışlığını ve zihin-beden bölünmesini aştığı, bütünlüğe, tam mevcudiyete ulaştığı, kutsal bir aktör haline geldiği bir bilinç ve beden durumunu hedefler. Böyle bir aydınlanma açıkça yalnızca saf bilinç ve aktivitenin ayrılmasıyla karakterize edilen kozmik bilincin bir deneyimi değil, aynı zamanda Vedic Bilim tarafından tanımlandığı şekliyle birlik bilinci deneyimidir: saf bilinç ve eylemin çarpıcı ikiliği, özne ve nesne'nin birliği olarak deneyimlenir. Kozmik bilincin özelliği olan ifade edilen bilinç seviyeleri kaybolur. Kozmik bilinç veya birlik bilinci deneyimi süresince, icra edici veya diğer tüm eylemler tamamen kendiliğindendir, artık içsel dürtü ile dışsal eylem arasında bir zaman aşımı yoktur. Aynı zamanda, bu bilinç durumlarındaki tüm faaliyetler, entropinin³⁶¹ olmayacağı, enerji israfının olmayacağı, eylemlerin en az eylem ilkesine göre amaçlanan sonuca yol açacağı anlamında tamamen disipline edilecektir. Kendiliğindenlik ve disiplinin bir arada var olması, yüksek bilinç durumlarının karakteristiğidir. Saf bilinç tüm insanları birbirine bağlayan bir alandır. Eğer oyuncu bu seviyeden performans sergiliyorsa, seyircilerin de saf bilinç düzeyinde uyanık olup olmamalarından bağımsız olarak, mutlaka onların saf bilinç düzeyini etkileyecektir.”³⁶²

Meyer-Dinkgrafe'nin “saf bilinç ve eylemin çarpıcı ikiliği, özne ve nesne'nin birliği olarak deneyimlenir” diyerek tanımladığı durumu Grotowski Ben-ben olarak tanımlamaktadır. Yani biz bir olarak gözükssek de aslında ikiyizdir. Bu ruh ve bedenin düalizminden farklı olarak iki ayrı bilinçliliğe sahip olmamızdan kaynaklanır. Buber'in söylediği gibi “insan kendisiyle olan ilişkisi sayesinde değil, ancak başka bir benliğiyle olan ilişkisi sayesinde bütün olabilir.”³⁶³ Biri izleyen bendir, diğeri ise

³⁶⁰ Grotowski, Jerzy, **Performer**, Çev. Barış Yıldırım, Eren Buğlalılar, Ankara Üniversitesi Tiyatro Araştırmaları Dergisi, Sayı 20, s. 143-148, Ankara, 2005, s.144

³⁶¹ Entropi: “...yoğunlaşmış enerjinin dağılımı” <https://evrimagaci.org/entropi-ve-biyoloji-fizigin-en-temel-yasalarindan-birisi-canaliligi-nasil-yonlendiriyor-8750> 26.09.2023

³⁶² Meyer-Dinkgrafe, Daniel, **Theatre and Consciousness Explanatory Scope and Future Potential**, Intellect Books, UK, 2005, s. 86

³⁶³ Buber, Martin, **Between Man and Man**, The Macmillan Company, New York, 1965, s. 168

eyleyen ben. Grotowski'nin kutsal oyuncusunun bedeni ve ruhu birdir ancak bütün bu sistemi algılayan özü bir ikililik üzerine kurulmuştur.

“Antik metinler der ki: Biz ikiyiz. Gagalayan kuş ve seyreden kuş. Biri ölecek ve biri yaşayacak. Zamanın içinde yaşam sarhoşu gagalayıp dururken, içimizde seyreden parçayı yaşatmayı unuturuz. Yani yalnızca zaman içinde var olup da zaman dışında hiçbir şekilde var olmama tehlikesi vardır. İçimizdeki diğer parça tarafından (zaman dışındaymış gibi olan parça) seyredildiğinizi hissetmek farklı bir boyut kazandıracaktır. Bir Ben-Ben vardır. İkinci Ben yarı sanaldır: İçinizde değildir, başkalarının bakışı ya da herhangi bir yargılama değildir: hareketsiz bir bakışa benzer: sessiz bir mevcudiyettir, nesneleri aydınlatan güneş gibi -hepsi bu.”³⁶⁴

Ancak tüm bunlar Grotowski'ye göre sadece oyuncunun elinde değildir. Tam da bu noktada Japon geleneksel oyunculuk sanatından ayrılır Grotowski'nin tiyatrosu. Çünkü her ne kadar oyuncunun skoru, oyuncunun sanatı ve varlık göstermesi temel prensip de olsa, oyuncunun bu emeğinin montajlanması şarttır. Bu da yönetmenin işidir. Çünkü gösterim Grotowski'nin deyiimiyle, *sahne üzerinde değil, izleyicinin algısında beliriyordu ve izleyicinin algısındaki kurguyu oluşturmak oyuncunun değil yönetmenin görevidir.*³⁶⁵

Grotowski'nin çalışmaları pek çok boyutuyla uzak doğu felsefesinin izlerini taşır. Kendi çalışmaları içerisinde de feyz aldığını belirttiği Japon geleneksel tiyatrosu No'nun kurucusu ve oyunculuk prensiplerinin yazarı Zeami'nin izlerini de çalışmasının pek çok aşamasında görebiliyoruz. Grotowski'nin tiyatro hayatının başında ortaya attığı ve her prensibinin de alt yapısını oluşturan via negativa ilkesi temelinde Çin felsefesinin önemli düşünürlerinden Lao Tzu'nun Wu wei düşüncesini barındırır. Bunun yanında Grotowski, Japon No tiyatrosunun maskesi ve kostümlerinin oyuncuyu nasıl bir içe dönüşe zorladığını ve fiziksel eylemlerini kısıtladığını fark etmiş ve Zeami'nin kalpteki hareketin görünen hareketten büyük olması gerektiği düşüncesini benimsemiş olabilir. Bu bağlamda via negativa'nın yani eksiltmenin oyuncuya sağlayacağı yeni olanakları öngörmüştür diyebiliriz. Tam çıkış

³⁶⁴ Grotowski, Jerzy, **Performer**, Çev. Barış Yıldırım, Eren Buğlalılar, Ankara Üniversitesi Tiyatro Araştırmaları Dergisi, Sayı 20, s. 143-148, Ankara, 2005, s.145

³⁶⁵ Richards, Thomas, **Grotowski ile Fiziksel Eylemler Üzerine Çalışmak**, Norgunk Yayıncılık, İstanbul, 2005, s. 166-167

noktasını bilemesek de via negativa ilkesinin uzak doğu felsefesi etkisiyle şekillendiğini düşünmek yanlış olmaz. Bunun yanında zıtların birlikteliği yani conjunctio of oppositorium ilkesi de yine Zen Budizmin Çin felsefesinden temel aldığı Yin-Yang felsefesi ile özdeştir. Bu düşünce ışığında söyleyebiliriz ki her şey zıttı ile beraber var olabilir ve hayattaki akış bu zıtlıkların bir arada var olabilmesiyle devam eder. Tıpkı sahnedeki oyuncunun içerisinde olduğu yapay durum ve bunun organik hayattaki gibi akması gerekmesi zorunluluğundaki zıtlık, Diderot'un deyiimiyle oyuncunun paradoksu gibi. Bu paradoks aynı zamanda bütünsel edimi yani oyuncunun sahnedeki eylemini de yaratılmasını da sağlar. Bu bağlamda oyuncunun sahnede mevcudiyetini sağlamaya yönelik tüm bu felsefi bütünlüğün Zeami'nin çalışmalarından, Zen Budizm'den ve Çin felsefesinden beslendiğini düşünmek yanlış olmaz.

3.2. Tadashi Suzuki ve Ayakların Grameri

Tadashi Suzuki, ikinci dünya savaşının sonlarına doğru 1939 yılında Japonya'nın Shimizu kentinde dünyaya geldi. 1868'de Meiji hanedanının başa gelmesiyle Japon orta çağı bitmiş ve Japonya gözlerini batıya çevirmiştir. Ancak ikinci dünya savaşının sonunda atılan iki atom bombası sonrası teslimiyetin ardından Japonya'ya *benzersiz bir çöküntü* gelmiştir. Braudel'in deyiimiyle *Meiji döneminin başından beri girilen (1868) ve Japonya'yı XX. yüzyılın başında Uzak Doğu'nun şu olağanüstü anormalliği haline getiren her şey yerle bir olmuştur*.³⁶⁶ Tüm bu sürecin içine doğan Suzuki'nin yolları 1958-1964 yılları arasında Waseda Üniversitesi'nde ekonomi ve siyaset bilimi okurken tiyatro ile kesişir. İsmi önceleri Waseda Özgür Sahnesi, sonrasında da Waseda Küçük Tiyatrosu olarak anılan tiyatrodaki yönetmenlik denemeleri yapmaya başlar. Oyuncunun sanatına ve sahneleme biçimlerine dair ilk fikirleri de bu tiyatrodaki ortaya çıkar. Tüm bu süreç Suzuki'nin kültüre ve tiyatroya bakışını bütünüyle etkiler. Paul Allain Suzuki'nin çalışmaları üzerine yaptığı araştırmada dönemsel süreci ve Suzuki'nin çalışmalarının alt yapısını oluşturan toplumsal durumu şu şekilde özetliyor;

³⁶⁶ Braudel, Fernand, *Uygarlıkların Grameri*, İmge Kitabevi, Ankara, 1996, s. 308

“İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra yenilginin utancına alışmaya çalışan ve değerli gelenekleri sürdürmek ile modernleşme ve Batılılaşmayla başa çıkmak arasındaki gerilimi müzakere eden bir ülkede büyüdü. İki yüzyılı aşkın bir süredir kapalı olan Japonya'nın Batı'ya açıklığı, on dokuzuncu yüzyılın sonundaki Meiji döneminde başladı, ancak İkinci Dünya Savaşı'ndan sonraki Amerikan işgali çok daha hızlı bir dönüşüme tanık oldu. Başlangıçta bu hızlanan geçiş dönemi, Nagasaki ve Hiroşima gibi atom bombalarının atıldığı şehirlerde yaşanan yıkımın ardından pek çok kişinin hayati zorluklar yaşamasıyla birlikte yoğun maddi mücadelelere yol açtı. Suzuki yapımlarındaki serseriler, 'kırık' yaşlılar ve Betsuyaku'nun aynı adlı oyunundaki Küçük Kibritçi Kız gibi ekonomik mağdur karakterler bu gerçeği temsil ediyordu. Suzuki'nin tiyatronun insan mücadelesini ve 'sefaletini' tasvir etmesi gerektiği yönündeki vizyonunun kökleri gerçek yoksulluk ve acıya dayanıyordu. Bu görünüm, daha sonra gelen ekonomik dinamizm ve refah boyunca uyumsuz bir şekilde devam etti. Bugün hala çalışmalarını bu minvalde yönetiyor”³⁶⁷

Yirminci yüzyılın başlarında Japonya'da Kabuki stilizasyonuna karşı bir reaksiyon olarak Shingeki (Yeni tiyatro) kabuki oyuncularları arasında filizlenir.³⁶⁸ Suzuki Shingeki'yi tanımlarken şu ifadeleri kullanıyor; *“Japon toplumu Batı etkisinin ardından tarımsal komünler ağından modern sanayileşmiş bir topluma dönüştüğünde, geleneksel sanatların temel taşı oluşturan kolektif duyarlılıklardan farklı, fiziksel duyarlılıklara dayalı bir tiyatro biçimi ortaya çıktı.”³⁶⁹* Hemen akabinde de dönemin Japon tiyatro insanı Kaoru Osanai, Rusya'da Moskova Sanat Tiyatrosu'na bir ziyaret gerçekleştirir ve burada Stanislavski'nin çalışmalarından çok etkilenir. Ülkeye döndüğünde derhal Stanislavski sistemi üzerine çalışmaya ve bunu Japon tiyatrosuna uygulamaya başlar. Allain Osanai'nin Shingeki'ye ilk adımlarını şu şekilde aktarıyor;

“Shingeki, başlangıçta Kabuki tiyatrolarındaki oyunculara bağımlı olsa bile, kısmen Kabuki'nin stilizasyonuna karşı bir tepki olarak yirminci yüzyılın başında kuruldu. Baş teorisyeni Kaoru Osanai, 1926'da 'Kabuki kalıplarını yok etmeliyiz' diyordu. 'Kendimizi gelenekten uzaklaştırıp Kabuki kalıplarını göz ardı ederek, tamamen ayrı, yeni ve özgür kendi tiyatro sanatımızı yaratmalıyız.' Osanai, Moskova Sanat Tiyatrosu'nu ziyaret etti ve üretim süreçlerini

³⁶⁷ Allain, Paul, *The Art of Stillness; The Theatre Practice of Tadashi Suzuki*, Methuen Publishing, Londra, 2002, s. 11

³⁶⁸ Öztürk, Özlem Hemiş, *Tadashi Suzuki'nin Tiyatrosu*, Mimesis Tiyatro Çeviri-Araştırma Dergisi Sayı 15, s. 3-31, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2009, s. 9

³⁶⁹ Suzuki, Tadashi, *Culture Is The Body: The Theatre Writings of Tadashi Suzuki*, Theatre Communications Group, New York, 2015, s 49

Japonya’da yeniden yaratmak için dini olarak notlar aldı. Böylece gerçekçilik yeni ortodoksluk haline geldi.”³⁷⁰

Shingeki’yi doğru anlamak önemli çünkü Suzuki tiyatrosunun felsefi altyapısını aslında Shingeki’ye karşıt bir noktadan oluşturuyor. Bu akım her ne kadar Japon tiyatrosuna yeni bir soluk getirmiş ve dönemsel olarak desteklenmiş olsa da özellikle ikinci dünya savaşı sonrası Japonya üzerindeki Amerika baskılarıyla Shingeki’nin konumsallığı Japon kültürüne ters düşmüş ve destekçi kaybetmiştir. Savaş sonrası Amerika halk üzerindeki etkili siyasi gücü sebebiyle Japon Kabuki tiyatrosunu yasaklamaya çalıştı. Ancak bu sanılanın aksine Kabuki’nin daha güçlü bir form haline gelmesine yol açtı ve Shingeki’nin gücünü azalttı. Brandon’ın aktardığı üzere Kabuki feodal düzenin devamını sağlıyordu ve politik yapısıyla toplumun Amerika’nın istediği şekildeki değişiminin önündeki engeldi. Ancak ‘popüler mitlerin aksine, Kabuki İşgal döneminde gelişti, "yasaklı" oyunlar hızla piyasaya sürüldü, kötü şöhretli "yasaklı oyunlar listesi" önemli değildi.’³⁷¹ Suzuki’ye göre Shingeki’nin temel hatası yazılı metne öncelik verilmesiydi. Shingeki, *modern tiyatrodaki, oyuncudan beklenen tek şeyin, oyun yazarı tarafından metne otoriter bir şekilde inşa edilen anlamı öne çıkarmak olduğunu varsayıyordu.*³⁷² Takahashi’nin aktardığı üzere Shingeki oyuncunun ontolojik kimliği hakkında kendi teatral estetiğini inşa etmede başarılı olmuş, yazılı metni sorgulamamış ve önemli olan tek şeyin yazarın yetkili kişi olarak oyun içine yerleştirdiği anlamı açığa çıkarmak olduğunu kabullenmiştir.³⁷³ Suzuki bunun tam tersi nitelikte bir fikirle kendi tiyatrosunun oyuncularını birbirine bağlamayı ve bu birleşimin bir neticesi olarak sahnede mevcudiyeti sağlamayı hedefliyordu. Allain Suzuki’nin kendi tiyatrosundaki yaklaşımını şöyle aktarıyor;

“Yaptığım şey, oyuncularımın yaptıklarını birbirine bağlamaktı. Benim eserim farklı oyunların sözlerini birleştirmeyi değil, bedenleri birbirine bağlamayı amaçlıyordu. İnsanların bu işin bir kolaj olduğunu veya

³⁷⁰ Allain, Paul, *The Art of Stillness; The Theatre Practice of Tadashi Suzuki*, Methuen Publishing, Londra, 2002, s. 14

³⁷¹ Brandon, James R., *Myth and Reality: A story of Kabuki During American Censorship, 1945-1949*, Asian Theatre Journal, Vol 23, No 1, University of Hawai Press, Hawaii Spring 2006, s. 1-110, s. 1

³⁷² Goto, Yukihiro, *The Theatrical Fusion of Suzuki Tadashi*, Asian Theatre Journal, Vol. 6, No. 2 (Autumn 1989), s. 103-123, s. 106

³⁷³ Takahashi, Yasunari, *Japon Tiyatrosu Bağlamında Suzuki’nin Çalışması*, Mimesis Tiyatro Çeviri-Araştırma Dergisi Sayı 15, s. 89-95, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2009, s. 91

parçaların birleştirildiğini söylemesi beni şaşırttı. Aslında öyle değil. Çünkü kolaj yapmak fikir değil sonuçtur."³⁷⁴

Dolayısıyla tıpkı Grotowski'nin tiyatrosunda olduğu gibi Suzuki'nin tiyatrosunda da metin bir amaç değil araçtır. Oyuncular metni aracı ederek, sahnede, diğer oyuncularla ve seyirciyle bir olmayı sağlayabilmelidirler. Asıl odak Suzuki'de de oyuncudur. Bu bağlamda Suzuki oyuncunun eğitimi için bir dizi yöntem geliştirmiştir. Çünkü ancak oyuncunun sanatını doğru şekilde sergileyebileceği düzeyde bir eğitim almasıyla tiyatro sanatı daha nitelikli hale gelebilirdi. Suzuki çalışmasında bir dizi oyunculuk yöntemi geliştirerek aslında geleneksel Japon No tiyatrosunun kurucusu Zeami'nin izinden gittiğini belli ediyor. Çünkü Zeami de aynı amaçla yani oyuncunun sahnede seyirciyle bütün olabilmesini sağlamak amacıyla bir dizi oyunculuk yöntemi geliştirmiş ve bunları öğretiler halinde nesilden nesile aktarmak için çalışmıştır. Bu minvalde Suzuki de adeta Zeami'nin izinden giderek oyuncu eğitimleri oluşturmuş ve bunları nesilden nesile aktarılabilecek şekilde kendi adını verdiği bir oyuncu metodu olarak düzenlemiştir.

Suzuki'nin kendi tiyatrosundaki oyunculuk çalışmalarında en büyük önem ayaklara ve ayak hareketlerine verilmiştir. Bunun en belirgin sebebiyse Suzuki'nin yine Japon geleneksel tiyatrosundan önemli ölçüde besleniyor olmasıdır. No tiyatrosu Suzuki'nin de aktardığı gibi çoğunlukla '*yürüme sanatı*' olarak tanımlanır.³⁷⁵ Dolayısıyla geleneksel Japon tiyatrosunun ayaklarla ve ayak hareketleriyle olan bağı çok kuvvetlidir.

"No'da temel ayak tekniğine 'suriashi', ayakların kayması adı verilir. No oyuncusu kayarak yürür, döner, ayağını yere vurur. Gövde genellikle hareket etmez. Kollarda çok hafif, küçük hareketler görülür. Böylece oyuncu dururken olsun, hareket halindeyken olsun, ayaklar özellikle öne çıkar. No tiyatrosunun izleyiciye verdiği en derin hazlardan biri de 'tabi' (iki ayrımlı, beyaz çoraplar) giydirilmiş ayakların her yöne büyük bir özgürlükle, kendi bağımsız ritimleriyle hareket etmesini ve durmasını izlemektir. ... Bu sanatın yaşamının bağlı olduğu şey, ayak hareketlerini daha da vurucu kılmak için

³⁷⁴ Allain, Paul, *The Art of Stillness; The Theatre Practice of Tadashi Suzuki*, Methuen Publishing, Londra, 2002, s. 147

³⁷⁵ Suzuki, Tadashi, *The Way of Acting: The Theatre Writings of Tadashi Suzuki*, çev. Thomas Rimer, Theatre Communications Group, USA, 2003, s. 6

ayaklarla sahne arasındaki ilişkilerin belirlenmesi ve derinleştirilmesidir.”³⁷⁶

Ancak Suzuki’ye göre Shingeki ile *modern tiyatronun Japonya’ya gelişinden bu yana ayak hareketlerinin sanatsal kullanımı gelişmeye devam etmemiş ve tiyatrodaki bu gerçekçilik, yürüyüş stillerinin gerçek hazinesine ilham vermeliyken*³⁷⁷ bu kıymetli hazineyi görmezden gelerek seyircinin toplumsal kökleriyle bağlantısını koparmaya başlamıştır. Sonuç olarak bu da seyircinin tiyatroyu tam olarak özümseyememesine ve katarsise ulaşamamasına sebep olmuştur. Bu amaca ulaşmakta izleyeceği yolu şöyle ifade ediyor Suzuki; “*Nihai hedefim, eski bir mimari eseri yeniden şekillendirerek onu yeni ve kullanışlı bir hayata döndürür gibi tiyatroya canlılık kazandırmaktır.*”³⁷⁸ Suzuki’nin çalışmalarında bu noktaya gelmesi elbette ki belirli bir zaman almıştır. Önce dönemin önde gelen akımı Shingeki’yi model alsada sonraları Shingeki’ye tamamen karşıt bir görüş benimsemiştir.

“Suzuki erken dönem çalışmalarında, Ibsen ve Stanislavski’li Avrupa tiyatrosunu model alan ve Japonya’nın Ortodoks modern tiyatrosu olan ana akım Shingeki’nin gerçekçi tarzını takip etmiştir. Suzuki Shingeki’ye meydan okumaya, 1961 yılında oyun yazarı Betsuyaku Minoru ve 12 oyuncu ile birlikte Özgür Sahne’yi (Jiyu Butai) kurunca başlamıştır.”³⁷⁹

Beckett’ten, Sartre’dan, Merleau-Ponty’den ilham alarak çıktığı yolculuk onu kendi köklerine bakmaya iter ve Zeami Motoyiko’nun çalışmalarını okumaya başlar. *Barba ve Grotowski gibi kimi teorisyenlerin de Zeami’den etkilenecek kendi tiyatro sistemlerini oluşturduğunu* fark eder ve Allain’ın da aktardığı gibi *Shingeki’den uzaklaşmak için ihtiyaç duyduğu teknik ve sanatsal alternatifleri Zeami’nin öğretileri ve No tiyatrosunda bulur. Zeami’nin kategorize ettiği yugen ve hana kavramlarıyla birlikte seyirciyi okumak gibi pragmatik görüşlerini de özümser.*³⁸⁰

³⁷⁶ Barba, Eugenio & Savarase, Nicola, *Oyuncunun Gizli Sanatı Tiyatro Antropolojisi Sözlüğü*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2002, s. 83

³⁷⁷ a.g.e., s. 6

³⁷⁸ Suzuki, Tadashi, *The Way of Acting: The Theatre Writings of Tadashi Suzuki*, çev. Thomas Rimer, Theatre Communications Group, USA, 2003, s. 76

³⁷⁹ Goto, Yukihiro, *Suzuki Tadashi’nin Teatral Füzyonu*, Çev. Çağrı İvrek, Mimesis Tiyatro Çeviri-Araştırma Dergisi, Sayı 15, s. 33-55, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2009, s. 33

³⁸⁰ Allain, Paul, *The Theatre Practice of Tadashi Suzuki A Critical Study With Video Examples*, Methuen Drama, London, 2009, s. 19-20

Böylece modern batılı düşüncenin içerisinde bakarak yeniden keşfettiği No tiyatrosu ve Zeami ile Suzuki'nin fikirleri netlik kazanır. Tıpkı Grotowski gibi Suzuki de oyuncuyu merkeze alır ve tüm teatral oluşumu oyuncunun omuzları üzerine inşa eder. Her ne kadar bir süre sonra bir yönetmen tiyatrosuna evrilecek olsa da Suzuki'nin tiyatrosunda her şeyden önce oyuncunun eğitimi gelir. Bu bağlamda geliştirdiği Suzuki metodunun da amacı budur. *Suzuki, oyuncularla birlikte ses ve bedeni birleştiren, esnek ve değişkenlik gösterebilen, aynı zamanda yapı bakımından hassas olan bir dizi eğitim disiplini yarattı.*³⁸¹ Bu eğitim disiplinin niteliksel detayları bu çalışmanın konusu değil. Ancak bu disiplinin altyapısını felsefi boyutta inceleyerek Zeami'yle bağlantılarını ortaya koyabildiğimiz takdirde sahnede oyuncu mevcudiyetini tanımlamaya bir adım daha yaklaşabileceğimize inanıyorum.

Suzuki'nin oyuncu eğitimi çalışmalarında uyguladığı teknikler temel olarak; enerji, yer çekimi ve nefesin doğru kullanımı ve kontrolünü sağlamak üzerine tasarlanmıştır. İnsan bu üçünü doğru kontrol edemezse yaşayamaz.³⁸² Ve aslında bu üç unsur da birbirine bağlıdır. Herhangi birindeki aksaklık hem sahnedeki bir oyuncu için hem de gündelik hayatını yaşayan bir insan için ciddi problemler yaratabilir. Suzuki'nin sözleriyle aktarmak gerekirse;

“Enerji, oksijen ve yer çekimi çıplak gözle görülemediğinden günlük yaşamımızda çok fazla ilgi görmezler. Ancak bunlardan herhangi biriyle ilgili zorluk, sağlığımızı koruma ve modern topluma katılma yeteneğimizi tehlikeye atar. Bu da kısmen bu üç işlevin birbirine bağımlılığından kaynaklanmaktadır. Vücut ne kadar çok enerji üretirse, o kadar çok oksijene ihtiyaç duyar ve bu da nefes almayı yoğunlaştırır. Nefes alma yoğunlaştığında vücudun dengesi veya ağırlık merkezi kontrolü zorlaşır. O halde eğitim, yalnızca bu kapasiteleri bağımsız olarak geliştirmek için değil, aynı zamanda aralarındaki ilişkiyi derinleştirmek için de mevcuttur. Enerji üretme, oksijen alma ve merkezi yer çekimimizi kontrol etme sürecini akıcı bir

³⁸¹ Brandon, James R., *Training At The Waseda Little Theatre: The Suzuki Method*, MIT Press, The Drama Review: TDR, Vol. 22, No:4, Workshop Issue, Aralık 1978, s. 29-42, s. 30

³⁸² Suzuki, Tadashi ile söyleşi, *“Ben Ünlü Olsam da Göstermeye ve Söylemeye Devam Ediyorum”* <https://www.mimesis-dergi.org/2010/05/ben-unlu-olsam-da-gostermeye-ve-soylemeye-devam-ediyorum-2/> (Ziyaret tarihi: 08.11.2023)

şekilde genişletebildiğimizde, hareket çeşitliliği de artar, bu da yaşamın istikrarını ve sürdürülebilirliğini artırır.”³⁸³

Suzuki'nin enerji ve nefes alma arasında kurduğu bu bağlantıyı Zeami'nin çalışmalarından esinlenerek üretmiş olabileceğini düşünüyoruz. Zeami, oyuncunun müzikal çalışmaları sırasında kullanması için verdiği talimatlarda 'ki' kavramını kullanıyor. Önceki bölümde ele adlıığımız üzere 'ki' kelime anlamı olarak *'Doğu Asya'da hayati enerji veya maddi gücün karakterizasyonudur ve nefesle ilişkilidir.'*³⁸⁴ Vücuttaki dolaşım halindeki enerjinin de tabiri olarak kullanılmaktadır. Dolayısıyla Suzuki'nin burada sözünü ettiği enerji ve nefes birbiriyle ilintilidir ve kökenini Zen'den ve Zeami'den alır. Doğru nefes, enerji akışını nitelikli hale getirir, bedende doğru şekilde dolaşan enerji akımı oyuncunun yer çekimi üzerindeki kontrolünü sağlar böylelikle beden bütün olarak akışta ve mevcut kalır.

Bütün bunlara ek olarak Suzuki'ye göre oyuncu enerjisini doğru ayarlamak, yer çekimine hükmetmek ve nefesinin kontrolünü sağlayabilmek için öncelikle ayaklarına ihtiyaç duyar. Ayakların etkili ve verimli kullanımı sayesinde oyuncu bedeninin alt kısmına hükmedebilir ve bu sayede pelvis üzerinden tüm bedene enerji yayılımı gerçekleşir. Pelvik bölge yani Petit'in deyiimiyle *iştah ve cinsellik dünyası, iradenin temel ifadelerinin başlangıç noktası olabilir.*³⁸⁵ Ve bir oyuncu enerjisinin *dağıtımını kontrol etmeyi, onu pelvik bölgesi aracılığıyla birleştirmeyi öğrenebilir* ve bu kendisinin de kabul ettiği üzere *yalnızca Suzuki'ye özgü bir fikir de değildir*³⁸⁶. Pelvis bölgesinin kontrolüne yoğunlaşarak enerjisini doğru kontrol edebilen oyuncu mevcudiyeti bulur. *Japonya'da değişik tiyatro geleneklerinden her birinin (No, Kyogen, Kabuki) kendine özgü deyimleri olmasına karşın, tüm geleneklerin oyuncunun sahne varlığını tanımlamak için kullandıkları tek bir sözcük vardır; koshi, aynı zamanda bu sözcük bedenin çok belirli bir bölümüne; kalçalara ilişkin*

³⁸³ Suzuki, Tadashi, *Culture Is The Body: The Theatre Writings of Tadashi Suzuki*, Theatre Communications Group, New York, 2015, s. 57-60

³⁸⁴ Hare, Tom, *Zeami, Performance Notes*, Columbia University Press, New York Chichester West Sussex, 2011, E-ISBN 978-0-231-51141-4, s. 482

³⁸⁵ Petit, Lenard, *The Michael Chekhov Handbook For The Actor*, Routledge, New York, 2010, s. 25

³⁸⁶ Suzuki, Tadashi, *The Way of Acting: The Theatre Writings of Tadashi Suzuki*, çev. Thomas Rimer, Theatre Communications Group, USA, 2003, s. 9

*kullanılır.*³⁸⁷ Bilindiği üzere pelvis yani leğen kemiği de tam bu kalça bölgesinde bulunmaktadır. Dolayısıyla oyuncunun sahnedeki varlığının, enerjinin üretildiği ve dağıtıldığı pelvis bölgesiyle aynı isimle anılması şüphesiz ki oldukça doğru bir tespittir. Suzuki de eğitim çalışmalarında ayaklar üzerine yoğunlaşarak oyuncunun pelvik bölgesini kontrol altına almasını ve sahne varlığını görünür kılarak, mevcudiyetini kazanmasını hedefler. Çünkü pelvisin işlevselliğini kazanması ancak ayaklar ile mümkündür.

*“Bir gösteri, oyuncunun ayağı zemine dokunduğu zaman başlar; tahta bir zemine, bir yere köklerini saldıgını hissettiği zaman başlar. Başka bir anlamda ise kendini o yerden hafifçe yukarı kaldırdığı zaman başlar. Oyuncu kendini zeminle kurduğu ilişki yoluyla, bedeninin yerle girdiği etkileşim yoluyla yönlendirir. Aslında icracı ayakları aracılığıyla bir oyuncu olduğunu ispatlar. ... Oyuncunun yerle ilişki kurarken aldığı çeşitli hazlar -ve yerle etkileşim halindeyken bedensel tepkimelerindeki değişimin zenginliğinin gelişimi- oyunculuk eğitimindeki ilk aşamayı oluşturur.”*³⁸⁸

Suzuki'nin de üzerinde durduğu gibi Zeami'nin muhteşem çiçeğinin biçimlenmesi No tiyatrosunun Hanamichi yani çiçek yolu adı verilen uzun köprüsünde yürürken olur.³⁸⁹ Dolayısıyla ayakların doğru kullanımı çiçeğin belirlenmesinde etkindir diyebiliriz. Bu bağlamda Suzuki'nin eğitimlerinde ayaklara verilen önem yadsınmamalıdır. 1978'de James Brandon'ın gözlemleriyle aktardığı Suzuki'nin eğitimleri bugünlere kadar gelirken pek çok değişim gösterse de eğitimlerin temel niteliği değişmemiştir. Bu çalışmanın konusu olmadığı için Suzuki'nin egzersiz disiplini detaylandıramayacağım. Brandon'dan sonra pek çok tiyatro insanı Suzuki'nin eğitimlerine dahil olup detaylı olarak inceleme ve anlatma fırsatı bulmuştur. Ülkemizden de pek çok tiyatro insanı gerek Suzuki'nin eğitimlerini ve performanslarını gerçekleştirdiği Toga köyüne giderek, gerekse Avrupa ve Amerika'daki atölyelerine katılarak bu eğitimi deneyimleme fırsatı bulmuştur. Yakın zamanda Gençkal, Suzuki'nin eğitimlerine dahil olmuş ve tez çalışmasında bu

³⁸⁷ Barba, Eugenio & Savarase, Nicola, *Oyuncunun Gizli Sanatı Tiyatro Antropolojisi Sözlüğü*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2002, s. 168

³⁸⁸ Suzuki, Tadashi, *Ayakların Grameri*, Mimesis Tiyatro Çeviri-Araştırma Dergisi Sayı 15, s. 117-139, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2009, s. 121

³⁸⁹ Suzuki, Tadashi, *The Way of Acting: The Theatre Writings of Tadashi Suzuki*, çev. Thomas Rimer, Theatre Communications Group, USA, 2003, s.71

eğitilmeye yer vermiştir. Hem yakın zaman olması hem de ülkemizden bir tiyatro insanı olması sebebiyle Gençkal'ın izlenimlerine yer vererek bu egzersizleri kısaca özetlemeyi doğru buluyorum.

Gençkal Suzuki'nin egzersizlerini 5 bölümde özetliyor; Stamping ve Shakuuchi, Slow ten tekka ten, Temel 1-2-3, Heykeller (ayakta ve yerde), Yürüyüşler (stamping, uchi-mata, wani-ashi, soto-mata, tsumasaki, yokoaruki 1, yokoaruki 2, yana stampi suriashi, shikko)³⁹⁰ Öncelikle belirtmek gerekir ki bu egzersizler ısınma egzersizi değildir. Suzuki oyuncuların öncesinde kendi inisiyatifleriyle ısınmalarını ve hazır şekilde çalışma alanında olmalarını bekler. Sonrasında uygulamaya konan bu egzersizler genel olarak ayakların yere hızlı vurulmasıyla oluşturulan, yürüme ve sabit kalma teknikleriyle güçlendirilmiş birbirini doğuran ve uygulanması oldukça güç birtakım çalışmalardır. Eğitim aşamaları ve detayları oldukça kesindir ancak Allain'ın da aktardığı gibi tüm bu kesinliğe rağmen, *dramatik kompozisyonları oldukça düzensizdir*.³⁹¹ Bu egzersizleri sahnede görmeyi beklemek veya bu egzersizleri başarılı olarak icra edebilen bir kişinin sahnede Zeami'nin çiçeğine ulaşabileceğini düşünmek elbette ki yanlıştır. Gençkal'ın aktardığı üzere Suzuki'nin önemli çalıştırıcılarından Steele, *metodu, müzik enstrüman eğitimindeki egzersizlere benzetir; 'Gam egzersizleri parmaklarını güçlendirip enstrümana teknik hakimiyetini artırır. Ama konserde çıkıp gam çalmazsınız.*'³⁹²

Bu sebeple Suzuki'nin eğitimlerinde kullandığı egzersizleri oyunlarında görmeyi bekleyemeyiz ancak bu egzersizler, tıpkı Grotowski'nin çalışmalarındaki gibi oyuncunun bir farkındalık kazanmasına ve bir durumdan bir başka duruma atlayabilmesine ön ayak olur. Buna örnek olarak şiddetli bir biçimde yere vurma, Suzuki'nin verdiği isimle "Stamping" yani "Damgalama" egzersizini ele alabiliriz. Bu egzersiz katılımcıların daire biçimde dizilmiş haldeyken var güçleriyle ayak tabanları yere paralel olacak şekilde belirli bir müzik eşliğindeki ritimle ayaklarını yere vurarak

³⁹⁰ Gençkal, Mehmet Fatih, *Suzuki Oyunculuk Metodundan Esinlenerek Koreografi Oluşturmak*, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2019, s. 8

³⁹¹ Allain, Paul, *The Art of Stillness; The Theatre Practice of Tadashi Suzuki*, Methuen Publishing, Londra, 2002, s. 40

³⁹² Gençkal, Mehmet Fatih, *Suzuki Oyunculuk Metodundan Esinlenerek Koreografi Oluşturmak*, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2019, s. 26

daire boyunca ilerlemesiyle başlar. Burada dikkat çeken detay bu egzersizin aslında *Origuichi Shinobu'nun Japon geleneksel sanatları üzerine yaptığı çalışmasında keşfettiği gibi ayağı yere vurma isteğinin sahne pratiğinin kökenlerinin kötülüğü sihirle kovma amacıyla ayakları yere vurma eyleminden geldiğidir.*³⁹³ Dolayısıyla bu eylem sırasında ve sonrasında toplumsal belleğe kazınmış bir takım enerji akışlarının ortaya çıkması mümkündür.

*“Vurma eylemi sadece düşmanın kovuşturmayı, bastırmayı ya da uzaklaştırmayı değil, bir tapınma nesnesinin enerjisinin ortaya çıkışını, bu enerjinin bedene geçişini ve bu hayat enerjisi ile erginlenmenin gerçekleşmesini gösterir. Bu tip jestler kötü ruhları uzaklaştırabilir ve iyi ruhların diğerinden daha büyük bir güçle icracının bedenine girmesi ile sihirli sonuçlar doğurabilir. Kabuki ve Noh'da yer alan vurmaya dayalı pek çok jest şüphesiz bu tip fiziksel eylemlerden doğmuştur. ‘Altı yönde vur’ diye buyuran geleneksel tabir, ruhların dikkatini çekme, ruhsal enerjiyi canlandırma, bu enerjiyle karşılaşma ve onu içine çekme anlamında yorumlanabilir. Ruh bu jestleri icra edip içine girdiğinde, sonuç olarak kişi cesur birine dönüşür ve artık güç gerektiren eylemler ile kahramanlık için hazırdır. Bu nedenlerden ötürü klasik Japon tiyatrosu çoğunlukla bu ruhların yaşadığı düşünülen yerlerde, mesela gömütlerde veya mezar höyüklerinde icra edilmiştir. Noh sahnesinin inşaatında, bugün bile, zeminin altına yerleştirilmiş boş kavanozlar vardır; sahnenin zemini oyuktur. Hedeflenen sadece oyuncunun ayağını yere vurmasıyla elde edilen yankının getirdiği sanatsal etki değildir. Bu sesle, ruhsal enerjinin ortaya çıkması, ataların ruhlarının çağrılarak icracının bedenine bir nevi yanılama içinde girmesi için bir araç olarak da düşünülebilir. Oluşan yankılar, fiziksel duyum yoluyla, var oluşun, oyuncu ve ruh arasındaki etkileşimin bir kanıtı olarak görülür.”*³⁹⁴

Oyuncunun seyirciyi bir büyü gibi sarıp anda tutabilmesi için kendisi bir büyüye dönüşmelidir adeta. Japon tiyatrosu bu büyü için tüm olanakları oyuncuya sunar. Suzuki de geçmişten gelen bu büyülü atmosferi bugünün batılı tiyatro teorisyenlerinin fikirleriyle besleyerek ortaya büyülü bir yol çıkarır. Her ne kadar Suzuki'nin açtığı yol Japon geleneğinden besleniyor olsa da her kültürde benzer tınıları bulmak mümkündür. Burada önemli olan oyuncunun ısıldaması için kullanılan ritüelin amacına ulaşmasıdır. Kültürlerarası bir çalışma düzenine sahip olan

³⁹³ Suzuki, Tadashi, *Ayakların Grameri*, Mimesis Tiyatro Çeviri-Araştırma Dergisi Sayı 15, s. 117-139, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2009, s. 123

³⁹⁴ a.g.e., s. 125-126

Suzuki'nin Amerikalı öğrencileri, tekniklerin son derece Japonlara özgü olduğunu ve kendilerinin uzun ayakları, elleri ve kolları olduğu için Japonlar kadar verimli olamadıklarını söylemiştir. Ancak Suzuki bu egzersizler ile oyuncunun bacak veya kollarının boyutları arasında kesinlikle bir ilişki olmadığını belirtmiştir.

“Egzersizler bedeninde bir öz bilinçlilik keşfetmek için tasarlanıyorlar. Oyuncunun egzersizleri yapmadaki başarısı bu keşfi gerçekleştirdiğini gösteriyor. Oyuncu bedenindeki duyarlılığın pek çok katmanının farkında olmayı öğreniyor. ... Yere vurma jesti ister Avrupalılar ister Japonlar tarafından icra edilsin, oyuncuya bedenindeki gizli gücü hissettiriyor. Bu jest, içinde oyuncunun bedeninin kişisel olandan evrensel olana dönüştüğü kurgusal, belki de törensel bir alanın yaratılmasını sağlayabilir. ... Hedeflenen sadece oyuncunun ayağını yere vurma ile elde edilen yankının getirdiği sanatsal etki değildir. Bu sesler, ruhsal enerjinin ortaya çıkması, ataların ruhlarının çağrılarak icracının bedenine bir nevi yanılama içinde girmesi için bir araç olarak da düşünülebilir. Oluşan yankılar, fiziksel duyum yoluyla, var oluşun, oyuncu ve ruh arasında etkileşimin bir kanıtı olarak görülür.”³⁹⁵

Yani Suzuki'ye göre egzersizleri icra eden kişi tam olarak egzersizi gerçekleştiremediğinde bu aslında fiziksel olarak bir eksiklik içinde olduğundan değil, zihninde ve kalbinde ulaşamadığı bir alandan kaynaklanıyor. Yani oyuncunun keşfedemediği bir bilinci, belki yıkamadığı duvarları ya da içinde henüz kıvılcımlanmamış bir ateş var. Bu da oyuncu olarak farklı bir boyuta geçmesine müsaade etmiyor. Kısacası bu aslında bir kültür meselesi. Bir başka deyişle Suzuki'nin söylediği gibi; kültür bedendir. Suzuki'nin beden ve varlıkla alakalı fikirlerinin temeli daha önce de sözünü ettiğimiz gibi Merleau-Ponty okumalarına dayanıyor. Merleau-Ponty'ye göre bedensellik *bizi ortak bir yaşam dünyasına bağlar ve toplumsal hayatın temelinde de bedenler arası varoluşumuz yer alır*. Suzuki de benzer biçimde toplumsal varoluşumuzun ve kültürümüzün temelini bedenimizde atıldığını ve ancak bu bedensellik çerçevesinde birbirimizi anlayabileceğimizi vurgular. Kendi çalışmalarında da açıkça Merleau-Ponty'nin felsefesinden nasıl etkilendiğini belirtmiştir. Allain, Suzuki'nin eğitimini detaylandığı çalışmada da Suzuki'nin

³⁹⁵ a.g.e., s. 124, 126

Merleau-Ponty algısının nasıl benliğin nesneleştirilmesini ifade edebileceğine dikkat çekiyor ve ekliyor;

“Suzuki’ye göre siz bir oyuncu olarak başka bir nesne veya karakterle değil, kendi benliğinizle diyalog halindesinizdir ve drama vücutla kurgusal bir karakter arasında değil, vücudun içinde vuku bulur. Oyunculüğün taklit etmekle hiçbir bağı yoktur, çünkü teatral cevher, oyuncunun kendi fiziksel ve ruhsal varlığıyla girdiği mücadeledir.”³⁹⁶

Tıpkı eğitim sırasındaki oyuncunun keşfiyle amacına ulaşan ayaklar özelindeki beden çalışmalarında olduğu gibi düşünsel boyutta da oyuncu ancak kendi benliğiyle bir mücadele halindeyken rol kişisini yaratabilir. Bu mücadele eğitimlerin sertliğiyle de alakalıdır. Çünkü oyuncu, oldukça sert bir yöntem izleyen Suzuki’nin karşısında bir resim çizmeye çalışır. Bu resmi çizmeye çalışırken girdiği mücadele aslında resmin kendisidir. Bununla birlikte oyuncu için girdiği bu mücadele bir sebeptir. Çünkü yine Allain’ın aktardığı gibi; Suzuki oyuncuyu sahnede bulunma nedenini haklılaştırabilmesi için zorlar: ‘oyunculuk oyuncunun o sahnede ne kadar güçlü bir sebepten dolayı bulunduğuyla değerlendirilmelidir’.³⁹⁷ Dolayısıyla Suzuki için eğitimlerin amacı kişinin kendi benliğiyle ve bedeniyle bir mücadele içinde sahnede olma sebebini araması ve bu sebebe tutunarak çiçeğini açtırmasıdır. Elbette ki Suzuki’nin eğitimleri yalnızca ayaklardan ya da bütün itibariyle bedenden ibaret değildir. Oyuncunun sesi ve kelimeleri kullanış şekli de Suzuki’nin eğitiminin bir parçasıdır. Suzuki’ye göre ‘teknik olarak metodum güçlü bir şekilde ve temiz artikülasyonla konuşmayı öğrenme ve ayrıca sessiz dururken bile bütün vücudu konuşur hale getirme eğitimi ihtiva eder’³⁹⁸ Ancak Suzuki’nin eğitiminde ses kullanımı ve eğitiminin Japonca’ya özgü bir yanı vardır. Çünkü en nihayetinde Suzuki kendi açıklamasında olduğu gibi sesi, sözü aktarmadaki aracı olarak kullanırken, Japonca sözle ve onun bedendeki yansımasıyla daha çok ilgilenir. 1982 yılındaki söyleşisinde direk Merleau-Ponty’den alıntı yaparak ‘Söz bedeninin edimidir’ der ve tiyatro metinleri ve sesle olan ilişkisinden bahseder;

³⁹⁶ Allain, Paul, *Suzuki Eğitimi*, Mimesis Tiyatro Çeviri-Araştırma Dergisi Sayı 15, s. 57-88, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2009, s. 75

³⁹⁷ a.g.e., s. 76

³⁹⁸ a.g.e., s. 79

“En önemli nokta bir korpus hissine – söz ile beden arasındaki ilişki hissine- sahip olmaktır. Söz ile beden arasında herhangi bir ihtilaf yoktur, tam tersine, Merleau-Ponty’nin belirttiği gibi, söz beden bir edimdir. Klasik Japon tiyatrosu bize sözün bir tür jest olduğunu gösterir. İşte bu nedenle ben de bu tarzda çalışma yürütüyorum. Japonca sözcüklerin hepsi bu beden hissine sahiptirler -son derece psikolojiktirler, Japon korpus hissine son derece yakındırlar. ... Paris’te Japon Grotowski olarak anılıyorum, ama gerçekte benim çalışmalarım onunkinden oldukça farklı. Grotowski ‘söz’ü fazlasıyla terk etti. Ben ise Japonca söze yeniden hayat kazandırmayı ve oyuncuların sözü bedenlerine almalarına yardımcı olmayı hedefleyen Japon bir çerçeve içinde çalışma yürütüyorum. ... Ben sözü beden içinde ihtiva ediyorum. Böylece bu ikili arasında bir uyum oluşuyor.”³⁹⁹

Dolayısıyla Suzuki’ye göre oyuncunun bedeni, içerisinde sesi ve sözü de barındırır. Tıpkı bir heykeltıraşın taşın içindeki heykeli oyması gibi oyuncu da kendi jestiyle bütünselleşmiş sözü ve sesi keşfetmelidir. Suzuki’nin sözcükleriyle aktaracak olursak; *“Jestle kullanılan sözcük arasında içsel bir bağ vardır; aslında sözcükler insan jestlerini temsil eder.”⁴⁰⁰* Ancak Allain’ın sözünü ettiği üzere Suzuki’nin vokal eğitimi, kültürlerarasılık açısından problemli bir noktada durmaktadır. Daha önce bahsettiğim üzere Suzuki öncelikli olarak Japonca sözle ve onun bedene yansımalarıyla ilgilenirken diğer dillerdeki kullanım şekillerinin farklı olabileceğini atlar veya bunu belki de bilerek görmezden gelir. Çünkü Japon olmayan performansçılar için bu eğitim acı verici olabilir ve bir oyuncu için bedensel problemler yaşamak, ağırlı kaslar sorun değilse bile ses kaybı, çok büyük problemler yaratabilir.

“Eğitime sesin de dahil edilmesi, başlangıçta oyuncunun fizikselliğinin berraklığını ve enerji düzeyini zayıflatır ve karmaşıktır. ... Suzuki’nin yaklaşımı güçlü projeksiyona yol açan güç ve enerjiye öncelik verir. Bu yaklaşım, diyafram hareketine bağlı olduğu için sesi tek bir kas olarak görür, aslında başlangıçta gerçekten de öyledir. Ama bu sesin kaynağıdır, ardından gırtlak ve ses telleri devreye girer. Ses seviyesi ve vuruş, sesin patlayıcı doğası Batı pratiğinde üstüne inşa edilecek temel olarak görülür, -Royal National Theatre’ın Ses Biriminin başı Patsy Rodenburg’un dediği gibi bu ‘destek’tir- bu

³⁹⁹ Suzuki, Tadashi, Beeman, William O. ile Söyleşi, **Söz Bedenin Bir Edimidir**, Mimesis Tiyatro Çeviri-Araştırma Dergisi Sayı 15, s. 111-114, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2009, s. 111-112-113

⁴⁰⁰ Suzuki, Tadashi, **Ayakların Grameri**, Mimesis Tiyatro Çeviri-Araştırma Dergisi Sayı 15, s. 117-139, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2009, s. 119

*temel, entonasyon, vurgu ve ses perdesi üzerine yapılacak tüm keşifleri destekler. Maurer'ın betimlemesiyle "Suzuki vücutta olduğu gibi seste de düz bir çizgi ister (1996). Ne var ki ses doğrudan diyaframdan seyircinin kulaklarına gitmez ve vücudu terk etmeden önce karmaşık vokal organlarında kıvrılarak dolaşır."*⁴⁰¹

Oyuncuyu dünyaya, toprağa, dolayısıyla hayata bağlayan şey Suzuki'nin dediği gibi ayaklarıdır. Nefesini, yer çekimini ve enerjisini nitelikli kullanabilmesi için de ayaklarını ve ayakları özelinde bedenini eğitmesi şarttır. Suzuki'nin eğitimi ile oyuncu sahnede kendine bulduğu sebeple ayakta kalmayı ve o sebebe tutunarak nefesine, yer çekimine ve enerjisine hükmetmeyi öğrenir.

Suzuki'nin eğitimlerinde dikkati çeken bir diğer önemli unsur ise 'animal energy' yani 'vahşi enerji'⁴⁰² dir. Adından da anlaşılacağı üzere, insanın üzerinde güç veya teknik uygulayarak ortaya çıkaramayacağı, doğal ve insana özgü enerjilere verilen addır. Sahnede kullanılabilecek her türlü teknik ve teknolojik yardımcılardan sıyrılıp aktör odaklı bir tiyatro yaratmak için vahşi enerjinin öne çıkarılması gerektiğini söyler. Tüm dekor, ışık, aksesuarlar ve benzeri elementler vahşi olmayan (non-animalistic) enerji kapsamına girer ve oyuncu ile seyirci arasındaki bağı zayıflatarak mevcudiyetin oluşmasına engel olabilir. Grotowski de benzer bir fikri via-negativa ile aktarmıştır. Her ne kadar Grotowski'nin via-negativa'sının kapsamı önceki kısımda aktardığım üzere daha geniş olsa da temel prensip olarak aynı anlayıştan beslenmektedir.

Vahşi enerji kullanmak yalnızca vahşi olmayan enerjilerin denklemden çıkarılması anlamına da gelmez. Allain'ın aktardığı üzere Noh ve Kabuki tiyatrosunun çıkış noktası ve beslenmesini sağlayan 'tanrı' fikrinin yerini alması için 'paganistik' bir kavram olarak vahşi enerjiyi kullanmayı seçmiştir Suzuki.⁴⁰³ Dolayısıyla fiziksel anlamının yanında zihinsel bir nitelikte de vahşi enerjiden bahsetmemiz gerekir. Oyuncunun ayağını yere vurduğunda ortaya çıkardığı vahşi enerji nasıl kötü ruhları

⁴⁰¹ Allain, Paul, *Suzuki Eğitimi*, Mimesis Tiyatro Çeviri-Araştırma Dergisi Sayı 15, s. 57-88, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2009, s. 79

⁴⁰² Tam çevirisi 'hayvansal' enerji olsa da vurguladığı anlam bakımından vahşi kelimesinin daha uygun olacağını düşündüğüm için çalışmam boyunca 'vahşi' enerji tanımlamasını kullanacağım.

⁴⁰³ Allain, Paul, *The Theatre Practice of Tadashi Suzuki A Critical Study With Video Examples*, Methuen Drama, London, 2009, s. 4-5

kovuyorsa aynı zamanda oldukça güçlü de bir vahşi enerji açığa çıkarır ve sahnenin büyümlü etkisi sayesinde ortaya çıkan iyi ve güçlü ruhları da bünyesine almasına yardımcı olur. Bu sayede oyuncu fiziksel ve zihinsel olanı birleştirerek çok güçlü bir enerji yaratır ve böylece seyirciyle arasında büyümlü bir birliktelik oluşturur.

Çağdaşlaşmanın bir parçası olarak hayatımızın her alanında vahşi olmayan enerjiyi kullanmaktayız. Suzuki'nin de bahsettiği gibi bugün çağdaş ülkelerden söz ederken, vahşi olmayan enerjiyi yani petrol, elektrik, nükleer enerji gibi kaynakları ne kadar çok veya az kullandığıyla ilgili olarak bir ölçüm yapıyoruz.⁴⁰⁴ Yalnızca ülkelerin veya halkların hayati şartlarında değil, sahneleme tekniklerinde, hatta sahne binalarının yapımında, tüm aşamalarda artık vahşi olmayan enerjinin kullanılmadığı pek bir alan olmadığını söylemek yanlış olmaz. Ancak Suzuki'nin de vurguladığı üzere binlerce yıldır niteliğini koruyan No ve Kabuki tiyatrosu neredeyse tümüyle vahşi enerjinin ürünüdür. Gerek sahnenin yapımında gerek kullanılan ışık ve sese gerekse oyuncunun eğitildiği şekliyle kullandığı iç enerjisinde vahşi enerjinin sürekli kullanıldığını söyleyebiliriz.

“Vahşi enerji kavramı, performansın temel bir özelliğini, yani oyuncunun 'ölmek' yerine sahnede hayatta kalma ihtiyacını kabul eder. Noh, tamamen insan becerisi ve çabasıyla bir şeyler yaratma ruhuyla kaplıdır; öyle ki, modern öncesi tiyatronun bir örneği olarak düşünülebilir: vahşi enerjiyle güdümlenen hummalı bir faaliyet.”⁴⁰⁵

Modern zaman insanı, etrafını saran vahşi olmayan enerji sarmalının da etkisiyle kendisinden, doğadan, bedeninden, sesinden uzaklaşmış ve eksilerek gerçek varlığını ve benliğini kaybetme noktasına gelmiştir. Oysa vahşi olmayan bütün enerjilerden uzaklaşıldığında insanın içsel yolculuğu başlar ve bedeniyle, sesiyle benliğiyle tekrar bütünleşerek yeniden toprağa basar. Oyuncu için de bu böyledir. Vahşi enerjiyle donatılmış oyuncu sahnede mevcut olmaya, seyirciyle bütünleşmeye

⁴⁰⁴ Suzuki, Tadashi, *Culture Is The Body: The Theatre Writings of Tadashi Suzuki*, Theatre Communications Group, New York, 2015, s. 64

⁴⁰⁵ Allain, Paul, *The Theatre Practice of Tadashi Suzuki A Critical Study With Video Examples*, Methuen Drama, London, 2009, s. 5

ve esrik bir enerji yumağında bir olmaya çok yakındır. Allain, Suzuki'nin vahşi enerjiye önem vermesinin en önemli sebeplerinden birinin bu olduğunu belirtir;

“Suzuki'nin argümanı, uygarlığın ilerlemesiyle birlikte beden kullanımımızın azaldığı bununla birlikte fiziksel ve duysal yetilerimizin zayıfladığı ve duyarsızlaştığı, çünkü elektriği ve hayvansal olmayan enerjiyi kolaylık ve rahatlık için giderek daha fazla kullandığımızdır. Kriz açıkça rahatsız edicidir ve sosyal olarak şartlandırılmış veya bilinçli davranışlardan ziyade sezgisel veya hayvani tepkilere ve reflekslere daha yakın olan gizli davranış kalıplarını ortaya çıkarır. Performans, unutulmuş ya da en azından bastırılmış psikofizikselliğimizi yeniden canlandırabilir ve duyuların daha iyi kullanılmasını sağlayabilir.”⁴⁰⁶

Oyuncunun vahşi enerjiyle dolması aynı zamanda onu bir ‘body-mind’ yani bütünleşmiş bir zihin ve beden haline getirir. Allain'ın da belirttiği üzere Suzuki eğitimi *fiziksel ve zihinsel sistemleri birleştirerek bir bedensel zihin oluşturma* çabasıdır.⁴⁰⁷ Bütünleşmiş bir zihin sahnede tüm kapıları açabilir, seyirciyle bir büyümlü bir bütünlük yaratabilir. Çünkü ancak bu sayede Zeami'nin deyimiyle oyuncu çiçeğinin açmasını sağlayabilir. Ve eğer Suzuki'nin eğitimleriyle oyuncu bedenini vahşi enerjiyle doldurabilirse, hiç solmayan bir çiçeğe dönüşebilir. Bu da ancak beden-zihin bütünlüğü ile mümkün olabilir. Beden zihin bütünlüğü Zen budizm felsefesinin de nihai hedefidir. Dolayısıyla Zeami de oyuncularından öncelik olarak bu bütünlüğün oluşmuş olmasını bekler. Çünkü Zen Budizm felsefesiyle yaşayan bir oyuncu için zaten bu düşünce öncüdür. Tüm yapı bu düşüncenin üzerine oluşturulmuştur. Dolayısıyla Suzuki'nin bugünün dünyasında yaşayan oyuncuların talep ettiği bu bütünlük, aslında Zen Budizm felsefesiyle hayatını yaşayan Zeami'nin öğrencileri ve ekip arkadaşları için halihazırda var olan bir anlayıştı diyebiliriz.

Suzuki'nin oyuncuları için eğitim Zarilli'nin aktarımıyla; *‘kişi sessiz kalsa bile tüm bedenin konuşmasını sağlamak için’*⁴⁰⁸ var. Daha önce sözünü ettiğimiz üzere Zeami'ye göre eylemin onda üçünün uzam içinde, onda yedisinin zaman içinde olması gerekmektedir. Dolayısıyla bu mekândaki oyuncuda sessiz bir derinlik, bir

⁴⁰⁶ a.g.e., s.122

⁴⁰⁷ a.g.e., s. 96

⁴⁰⁸ Zarilli, Phillip B., *Acting (Re)Considered A Theoretical and Practical Guide*, Taylor&Francis Group, New York, 2005, (ISBN 0-203-99147-9 Master e-book), s. 93

hareketsizlik yaratır. Bu hareketsizlik aslında enerji anlamında değerlendirildiğinde çok yüksek enerji barındırmaktadır ve Japon geleneksel tiyatrosunda oyunun belki de en önemli anıdır. Ancak bütünleşmiş zihne sahip bir kişi bu farkındalığa varabilir. Lauren oyuncunun sahip olması gereken bu eylem içindeki hareketsizliğin her şeyin kilidi olduğundan söz eder. Çünkü Japon felsefesine göre ancak durduğumuzda ve dinginleştiğimizde kendimize karşı daha duyarlı hale gelebiliriz.

“Performans dinamiğinin bir sonucu da içimizdeki heyecana tutunup hareket etmememizin neredeyse imkânsız hale gelmesidir. Hareket zamanla bilinçsizleşir ve bir alışkanlık haline gelir. Nefes sığlaşır, gerginlik artar, konantrasyon bozulur; bu etkiler evrenseldir. Nasıl daha duyarlı hale gelebiliriz ve iletişim kurma arzumuz ile fiili uygulamamız arasında duran etkileri nasıl gözlemleyebiliriz? Cevap şudur: Baştan çıkarma sanatı olan dinginliği uygulayarak. Oyuncu bedeninde net kararlar verebildiğinde, konsantrasyonu mekânı heyecanlandırıyor ve izleyici gündelik hayatın ötesinde, günlük yaşamı aşan bir şeyi deneyimliyor. İçinizde hareket eden şey ortaya çıkıyor. Bu benliğin son derece kişisel ve samimi bir ifşasıdır. Sakinlik inançlarınızın görünür hale gelmesini sağlar.”⁴⁰⁹

Japon kültüründeki bu ‘stillness’ yani ‘dinginliğe’ övgü yalnızca tiyatroya veya oyunculuk sanatına özgü bir tutum değildir. Genel itibarıyla yaşamlarının her alanında bu felsefeyle hareket ederler. Çünkü Lauren’ın deyimiyle *dinginlik olaylara bir yapı bir referans noktası sunar.*⁴¹⁰ Çünkü bu durağanlık içinde çok büyük bir enerji barındırır. Steele bu durağan enerjiyi *araba dururken gaza ve frene aynı anda basıldığında arabanın hareket etmemesine rağmen büyük bir enerji ile dolmasına* benzetir.⁴¹¹ Oyuncunun bu hareket anlamında durağan ama içsel olarak yoğun enerjisi Zeami’nin yugen kavramıyla özdeşdir. Çünkü bu hale girebilmiş bir oyuncu müthiş bir zerafet içinde rolünü icra eder bu da kendisinde yugenin oluşmasına fırsat tanır. Dolayısıyla bu meziyete sahip kişi hem yugen hem de hana’ya sahip olarak sahnede mevcudiyetini oluşturarak seyirciyle tek zihin haline gelebilir.

⁴⁰⁹ Lauren, Ellen, *In Search of Stillness*, American Theatre Magazine, USA Ocak 2011, <https://www.americantheatre.org/2011/01/01/in-search-of-stillness/> (Ziyaret edilme tarihi: 15.11.2023)

⁴¹⁰ a.g.e.

⁴¹¹ Gençkal, Mehmet Fatih, *Suzuki Oyunculuk Metodundan Esinlenerek Koreografi Oluşturmak*, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2019, s. 9

Anlaşılaçağı üzere Suzuki'nin çalışmaları Japon kültürüyle batı felsefesini bağlar niteliktedir. Bu bağlamda her fırsatta geleneksel Japon tiyatrosundan No ve Kabuki'den etkilenecek tiyatrosuna kattıklarını dile getirir ve hatta bununla övünür. Bununla birlikte Suzuki, No tiyatrosunun benzersiz bir etki yaratmasında dört önemli unsurdan söz eder. Bunlardan ilki *tamamen vahşi enerjiyle üretiliyor* olmasıdır. Daha önce de bahsettiğimiz üzere No tiyatrosu sahnesi, ışıkları, oyunculukları, aksesuarları, kostümleri her şeyiyle insan üretimidir ve vahşi olmayan çağdaş enerjinin kullanımı neredeyse hiç yoktur. Belki de tamamen vahşi enerjiyle üretilmiş bir sanat olduğundan binlerce yıldır geleneğini yitirmemiş ve bugün bile hala ilgiyle izlenilebilen bir tiyatrodur. Çünkü vahşi enerjinin böylesine nitelikli kullanımı oyuncu ile seyirci arasındaki bağın daha organik olmasını sağlanmış ve seyir yerinde çok özel bir büyümlü hava yaratılabılmıştır. Suzuki'nin etkilendiğı ikinci özellik ise No tiyatrosunun anlatımında *gerçekçi olmamasıdır*. Oyunlarda geçen hikâyeler gerçeklikten uzak bir hayal dünyasında geçmektedir bu sebeple de *gerçek hayatta duyulamayacak sesler ve görülemeyecek jestler kullanılarak* gündelik anlatımın dışına çıkılır. No tiyatrosunun üçüncü ayırt edilebilir özelliğı *tiyatronun var olduğu ortamın tamamen sabit olmasıdır*. Gerçek hayatın tüm değışkenliğine ve farklılıkları içerisinde barındırmasına rağmen No tiyatrosu, diğerk hiçbir sanat biçiminde olmadığı kadar sabit ve *önceden belirlenmiş* şekilde icra edilir. No tiyatrosunun dördüncü önemli özelliğı ise performansın tamamen doğal seyrinde devam ederek olası bir ölüm durumunda bile gösterinin sekteye uğramaması kuralıdır. Eğer başrol oyuncusu *Shite hayatını kaybeder ya da sahnede duramayacak duruma gelirse yerini hemen 'koken' adı verilen oyuncu alır ve gösterim devam eder. Meiji döneminin başlangıcından (1868) bu yana* bu uygulamanın devam ettiğı düşünülmektedir. Ancak No tiyatrosuna ait bu özelliğın bugünün tiyatrosunda veya Kabuki'de uygulanması düşünülemez bile. Bu yüzden bu özellik de No tiyatrosunun diğerk tüm tiyatrolardan ayırt edilebilmesi için önemli bir detaydır.⁴¹² Ve tüm bu detaylar Suzuki'nin tiyatrosu için belirleyici özellik taşıyarak hem tekniğine hem de sahnede oyunları uygulama biçimine nüfuz eder.

⁴¹² Suzuki, Tadashi, *The Way of Acting: The Theatre Writings of Tadashi Suzuki*, çev. Thomas Rimer, Theatre Communications Group, USA, 2003, s. 29-31

Suzuki'ye göre oyunculuk *'sadece iç yaşamın bir ifadesi değil aynı zamanda insanlık tarihi boyunca gelişen performans diliyle devam eden bir deneyimdir.'*⁴¹³ Suzuki kendi tiyatro tarihi boyunca da oyunculuk için nitelediği bu tanımın dışına çıkmamıştır. Öncelikle kendi kültürü sonra batı kültürleri içerisinde tarih boyunca gelişen performans dilinin izini sürmüş ve bugünkü tiyatrosunu bu dilin geçtiği tüm süreci ele alarak oluşturmuştur. Çalışmasında Zeami'nin hana, yugen gibi kavramlarını direk kullanır ve tiyatrosunu bunlar üzerinden tanımlamaya gayret eder. Ancak bunu yaparken çağdaş fikirlerden beslenmeyi atlamaz. Grotowski, Stanislavski, Meyerhold gibi tiyatro insanlarından, Sartre, Merleau-Ponty gibi düşünürlerden ilham alarak kendine ait bir fikirler bütünü yaratır. Tüm bu çabanın ulaşacağı yer nettir; sahnede mevcudiyete ulaşmak. Oyuncunun mevcudiyetinin çıkış noktası da Suzuki için kültürün, enerjinin ve bedensel zihnin odak noktası olan ayaklardır. Çünkü Suzuki'ye göre tiyatro oyuncunun ayağı yere değdiği zaman başlar. Oyuncunun bedeni tiyatronun her şeyidir. Bu bağlamda Suzuki'ye göre tiyatroyu teatral yapan şey, *'konuşurken bedende meydana gelen çeşitlemelerin tümüdür.'*⁴¹⁴

Ancak önceki kısımda ele aldığımız Grotowski'nin çalışmalarındaki gibi Suzuki'nin çalışmalarında da Zeami'nin izlerini net bir şekilde bulmak çok mümkün değildir. Fakat bu Suzuki'nin Zeami'den etkilenmediğinden onun çalışmalarını kaynak almamasından değil aksine tamamen kendi çalışmasını Zeami, Japon kültürü ve Zen Budizmi üzerine kurmasından kaynaklanmaktadır. Çünkü Grotowski batılı bakışın üzerine uzak doğu felsefesi eklemlendirerek bir bütünlük yaratmış ve bu bağlamda kendini oldukça gösteren bir tanımlamalar bütünü oluşturmuştur. Grotowski'nin tiyatroyu ve oyunculuğu tanımlarken ve hatta egzersizler oluştururken kullandığı metotlarda Zeami'yi ve Zen Budizm'i açık görmek mümkündür. Ancak Suzuki hali hazırda bünyesinde bulunan Japon kültürü üzerine Beckett'ten, Sartre'dan Merleau-Ponty'den okumalar yaparak bir felsefi bütünlük oluşturmuş ve bu felsefi düşünce sistemini Grotowski'den Stanislavski'den aldıklarıyla harmanlayarak yeni bir sistem geliştirmiştir. Bu durum aslında çalışmanın Zeami üzerinden örneklendirerek

⁴¹³ Suzuki, Tadashi, *Culture Is The Body: The Theatre Writings of Tadashi Suzuki*, Theatre Communications Group, New York, 2015, s. 42

⁴¹⁴ Suzuki, Tadashi, *Ayakların Grameri*, Mimesis Tiyatro Çeviri-Araştırma Dergisi Sayı 15, s. 117-139, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2009, s. 128

oluşturulmasını güç kılmaktadır çünkü Suzuki hali hazırda Zeami'yi, Japon kültürünü ve Zen Budizm'i bütün olarak bünyesinde barındırmaktadır. Yani Suzuki bir Japon tiyatro insanı olarak zaten topyekûn Zeami'yi çalışmasına kattığı için onun sisteminde Zeami'yi ayıklamak çok da mümkün görünmemektedir. Yine de parça parça Zeami'yle kesiştiği yolları göstermeye çalışmış olsam da Grotowski'nin kesişimleri kadar net ve apaçık bir kesişim bulmak maalesef çok mümkün olmadı. Ancak şunu söyleyebilirim ki Suzuki'nin tiyatrosu uzak doğunun felsefi dağının üzerine kurduğu batılı düşünce sistemi ile kendine has bir oyunculuk öğretileri bütünü yaratmıştır. Ve en nihayetinde bu çalışmayı oyuncunun çiçeğinin açması ya da batılı deyişle mevcudiyete ulaşması için oluşturmuştur. Dolayısıyla Zeami'nin kurduğu felsefi bütünlük, batıda Grotowski'nin sahnesinde yeniden vücut bulmuş, batı felsefesiyle harmanlanmış sonrasında yeniden uzak doğulu bir tiyatro insanının Suzuki'nin metoduna yol vermiş, şekillendirmiş ve batılı felsefeyle bütünleşerek yeniden oyuncunun mevcudiyetini tanımlamaya ön ayak olmuştur. Suzuki'nin tiyatro düşüncesi ve uygulamaları bu çalışma için önemlidir çünkü geçmişten gelen uzak doğulu bir tiyatro insanının (Zeami) yirminci yüzyılda bir tiyatro insanının (Grotowski) felsefesine etki ederek hayat bulmasının ardından, yirminci yüzyılda yine Uzakdoğulu bir tiyatro insanının (Suzuki) batıyla bir köprü vazifesi görerek yeniden bir bütünlük oluşmasını sağlamıştır. Böylece hem batıdan doğuya hem de doğudan batıya bakışla mevcudiyeti yeniden tanımlamak mümkün olmuş hem de karşılıklı çıkarsamalar yapılarak felsefelerin birbirleri üzerindeki teması mesafeler ve kültürler ne kadar uzak olursa olsun ne denli yakın olabileceği gösterilebilmiştir.

SONUÇ

Hayatın durmak bilmez akışı içerisinde gerçekten bir anda olabilmek, zamanı ve mekânı kucaklayarak gerçeğe temas edebilmek düşüncesi insanı eski zamanlardan beri cezbetmiştir. Anın ihtişamı öylesine güçlüdür ki devasa bir eş kutuplu manyetik alan gibi insanı sürekli kendisinden uzakta tutar. Kimi zamanlar gerçeğe değdiğimiz ve anı yaşadığımız anlar öylesine zorlu ve çarpıcıdır ki şok etkisiyle hatırlamadığımız, donakaldığımız olur. Örneğin bir kaza anı o kadar gerçek ve andayızdır ki o anı hatırlamak mümkün değildir. Bu sarsıcı duygu durumu insanı hem cezbeder hem de korkutur. Gündelik yaşamın içinde var olabilmek bu yüzden kıymetli ve özeldir.

Bir seyirci, bir tiyatro gösterisini, bir canlı performansı izlemeye gittiğinde bir büyülenme beklentisini de hep yanı başında tutar. Anın içinde savrulacağı, oyuncuyla, zamanla ve mekânla bütünleşerek kendi gerçekliğinden kopacağı dakikaları bekler. Gerçek hayatın devingen akışı içerisinde tutunamadığı anları oyuncunun onun için tutmasını, yönetmenin onun için seçtiği eşikten atlayarak başka bir dünyanın gerçekliğinde var olmayı ister. İşte bu sebeple tiyatro ve de canlı gösterime sahip tüm performans sanatları dünyanın düzeni tamamen değişse ve her şey alabildiğine dijitalleşse bile kanımca yok olmayacaktır. İnsanın gerçeğe değme ihtiyacı baki kaldıkça, sahnenin büyümlü gerçekliği her daim ürün vermeye devam edecektir.

Bu sebeptendir ki oyuncunun sanatı yüzyıllardan incelenmiş, üzerine teoriler ve çalışmalar üretilmiş, her kültürün kendi içerisindeki birikimiyle yeniden ve yeniden tartışılmıştır. Bu çalışmanın ana eksenini oluşturan Zeami Motoyiko'nun gizli öğretilerinin tarihteki bilinen ilk yazılı oyunculuk teorisi olarak sahnedeki oyuncu mevcudiyetini tanımladığını düşünerek bu çalışmaya başladım. Bir oyuncu olarak sahne üzerindeki mevcut olma durumunu geliştirebilmek adına yıllardır yaptığım çalışmalarda kullandığım kaynaklar hep batılı teorisyenlerin kaleminden ele alınmıştı. Ancak biliyordum ki her biri aslında teorilerini geliştirirken doğu felsefesinden, kültüründen ve yaşayış biçiminden etkilenerken var olan çalışmalarını geliştirmişlerdi. Ancak ülkemiz literatüründe Zeami'nin oyunculuk öğretileriyle alakalı bir çalışma olmaması ve Zeami'nin öğretilerinin mevcudiyet teorisi geliştiren yirminci yüzyılın

önemli tiyatro insanları üzerindeki etkilerinin araştırılmasının eksikliği sebebiyle bu konuyu araştırmaya başladım. Bu çalışma sırasında mevcudiyetin sağlanması için uygulanan pratik yöntemlerin bilgisi haricinde, teorik olarak konunun felsefi altyapısını oluşturmaya odaklandım ve bu sebeple mevcudiyet ve varlık teorisini öncelikle batılı filozofların gözünden tanımlamaya çalıştım.

Sonrasında Zeami'nin teorilerini üzerine inşa ettiği Zen Budizm'i detaylı olarak incelemek için çaba sarf ettim. Zen Budizmin gerek Zeami'nin gerekse yirminci yüzyıl tiyatro insanlarının oyunculuk çalışmaları üzerindeki etkisini de düşünerek bu felsefeyi oldukça detaylı şekilde aktarmaya uğraştım. Hem batı hem doğu felsefesiyle mevcudiyeti ele aldıktan sonra önce Zeami'yi ve onun oyunculuk öğretilerindeki mevcudiyeti sonra da Grotowski ve Suzuki'nin Zeami'den etkilenimleriyle birlikte mevcudiyeti nasıl tanımladıklarını incelemeye çalıştım.

Artaud'nun dediği gibi; saf bir varlık teorisine ulaşmak için önce bu varlığı temsil etmenin bir yolunu bulmak gerekir. Bu varlığı temsil edebilmek için her kültür kendi yaşayış tarzı etrafında farklı yollar benimsemiştir. Bu sebeple kültürlerarası bir oyunculuk kuramından bahsetmek zordur. Çünkü kültürlerin farklılaştırdığı yollar, algısal farklılıkları da beraberinde getirir. Pavis'nin tanımladığı üzere batılı oyuncu 'psikolojik geleneğin'⁴¹⁵ oyuncusudur. Öyle ki oyuncu önce metin üzerinden tanımladığı rol kişinin duygusal ve düşünsel dünyasına girerek, ona kendi çerçevesinden bir tanım üretmeye onun bir resmini yapmaya çalışır. Sahne üzerinde canlandırdığı da tam bu resimdir. Gerçekten resmin anında olabilen ve o rol kişinin tüm psikolojisiyle üstüne giyebilen oyuncu mevcudiyete erişmiş olur. Bu tanımlamadan da anlaşılacağı üzere batılı psikolojik geleneğin oyuncusu için mevcudiyet hiç bitmeyecek bir tartışmadır. Oysa doğulu oyuncu için mesele çok daha tekniktir. Dansın, müziğin ve rol yapmanın tüm teknik bilgisine sahip doğulu oyuncu başka biri olmaya onun psikolojisini özümsemeye çalışmaz. Bireysel benliği üzerinden oyununu icra etmeye çalışır. Bu yüzden de doğulu oyuncunun oyunculuk sanatını tartışırken yaşayageldiği toplumun felsefi ve kültürel geleneğini dikkate almak önemlidir. Bu bağlamda dikkate alındığında Zen Budizm ve kaynakları

⁴¹⁵ Pavis, Patrice, *Gösterimlerin Çözümlemesi*, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2000, s. 80

Zeami'nin, Suzuki'nin ve Grotowski'nin oyunculuk teorilerindeki mevcudiyet kavramının boşluklarını doldurduğu gibi çağdaş oyunculuk kuramında da mevcudiyet kavramını nitelemek için oldukça önemli bir bilgi ağıdır.

Bu çalışmayı yürütürken, Zen Budizm'in oyunculuk çalışmalarında kullanıldığını ve bunun üzerine çokça araştırma yapıldığını ilk söyleyen olduğumuzu iddia etmek elbette ki yersiz olacaktır. Ancak bu araştırmayı biricik kılan şey Zeami'nin öğretileri üzerinden bir detaylandırma yapılarak mevcudiyeti yeniden tanımının yapılmaya çalışılmış olmasıdır.

Zen Budizm her şeyden önce insanla alakalıdır. Zazen yoluyla insanın benliğini, kendi derinlerini, iç varlığını, özünü görebilmesini sağlar, dünyevi gerçeği keşfetmesine yardımcı olur. Meditatif bir bütünleşmeye giren kişi kendiyle yüzleşerek, gerçeğe ve kendine gömülür, bunu yaparken de kendinden başka her şeyden sıyrılır, böylece kendini, varlığını daha net görme şansı bulur. Zen Budizm insanın kendisini görmesini sağladığında varlığına da ulaşmasına yardımcı olur. Bu da yalnızca sahnede değil, gündelik hayatta dahi insanın anda kalmasını, zaman ve uzamda bir olmasını sağlar. Zen Budizm felsefesi bugün bilindiği anlamdaki haline gelinceye kadar pek çok aşamadan ve kültürden geçmiştir. Bu felsefe bir nevi Hint ve Çin Budizmlerinin Japon anlayışı ve kültürüyle yeniden yapılanmasıdır dersek yanlış söylemiş olmayız. Bu bağlamda Zen Budizm felsefesini doğru anlayabilmek için Hint ve Çin Budizmlerinin özünün anlaşılmasının önemli olduğunu düşünerek bu çalışmada öncelikle Zen Budizm felsefesinin tarihsel gelişimine yer verilmiştir. Hint Budizmi beşerî olmayan, vahiy niteliği taşıyan Vedalar'dan ve daha insani kaynaklı olarak oluştuğuna inanılan bir arayış felsefesi olan Upanişadlardan oluşmuştur. Vedalar daha çok batılı tanrı anlayışa yakın olmasıyla bu çalışmaya fazla hizmet etmemektedir ancak Upanişadlar beden kalesinde ikamet eden şey yani Puruşa olarak tanımlanan atman ve her şeyin içinde olan brahman düşüncesi ile önem taşımaktadır. Atman, nefes, ruh, öz varlık, benliğin özü gibi anlamlar taşır, brahmansa kelime anlamı olarak yakarış anlamı taşır ve her şeyin kaynağıdır. Tüm meditatif yollar başlangıçta 'nefes' ile yola çıkar. Doğru nefesi alıp veren, nefesine yoğunlaşan insan, kendisiyle bütünleşmeye, dünyevi bağlarını sağlamlaştırmaya çok yakındır. Upanişadlar

felsefesinin ruh ve nefese aynı ismi vermesi bu bağlamda önemlidir. Çünkü buradan şu çıkarıma varmak mümkündür; insan nefesiyle var olur ve varlığı bir nefesle tanımlanabilir. Aynı şekilde insanın bu dünyadan bedenlen göçüşü için ‘son nefes’ tanımı yapıldığını da düşünürsek aslında tek bir nefes bir ruha eştir diyebiliriz. Hint felsefesinin batı psikolojisine göz kırptığı Atman düşüncesi oyunculuk çalışmalarında da kendini gösterir. Oyuncunun nefesinin şekli, hızı, uzunluğu kısalığı o andaki icra edilen rol kişinin varlığıyla özdeş olmalı, onun durumunu temsil etmelidir. Yeri geldiğinde tek bir nefeste o rol kişisini giymek gerekir.

Upanişadlar varlığı tanımladıkları gibi yaradılışın ve yaşamında anlamını bulmaya çalışan metinlerdir. Köklerini Vedalar ve Upanişadlardan alan Budizm, hem tüm bu varsayımları içerisine alır hem de onları reddeder. Çünkü Budizm ruhu, özü değil benliği tanımlamayı, benlik üzerinden dünyeviliği tanımlamayı tercih eder. Budizm’e göre hiçbir şey sürekli değildir, her şey değişim halindedir ve buna bağlı olarak kişinin algısı, bilinci ve aklı da bu değişimin parçasıdır. Bir kişinin benliği de algı, bilinç ve aklın birleşimi olacağından benlik de sürekli değişim ve devinim halindedir ve bu sebeple de tam olarak tanımlanamaz. Üstelik varlığın oluşması için benliğin yokluğu gereklidir. Çünkü acının kaynağı kişinin benliğidir. Tüm arzular ve istekler bu ‘ben’den kaynaklanır ve bu ‘ben’e doğru gitmektedir. Bu sebeple kişinin var olabilmesi, aydınlanmaya ulaşması, ıstırapından kurtulması için, *arzudan, istekten, ihtiyaçtan* ve dolayısıyla *ben*’den kurtulması şarttır. Budizm felsefesinin yokluktan varlığa ulaşması bu yolla mümkündür. Sahne sanatlarındaki mevcudiyetin oluşabilmesi için de bu boşluk gereklidir. Oyuncu kendini boşaltmalı, bir tabula rasa’ya dönüşmelidir ki rol kişisi onun bedeninde var olabilsin. Oyuncunun kendi benliğindeki sonsuz boşluk hissi, seyirci için bambaşka bir varlık durumu yaratır. Çünkü Han’ın aktardığı gibi ‘Boşluk, bakan kişiyi bakılana boşaltır.’⁴¹⁶ Oyuncunun kendi benliğinin boşluğunda rol kişisini var etme durumunu bir kara deliğe benzetiyorum. Oyuncunun kendi üzerinde yarattığı boşlukla oluşan kara delik seyirciyi, diğer oyuncular ve hepsinin paylaştığı zamanı ve uzamı topyekûn içine alıp bir başka boyutta bir başka gerçeklikte adeta yeniden var etme yetisine sahip.

⁴¹⁶ Han, Byung-Chul, Zen **Budizm Felsefesi**, İnsan Yayınları, İstanbul, 2021, s. 41

Oyuncunun bu karadeligi yaratabilmesi için benliğinde bir başka karadelik yaratıp kendiliğine dair tüm ihtirasları içine hapsedmesi gerekiyor ki bu aslında sahnenin sihrinin çok boyutlu bir ifadesi olabilir.

Zen Budizmi, Çin felsefesinden de izler barındırır. Özellikle Zeami'nin çalışmasındaki çok önemli bazı anahtar noktaların Çin felsefesi Taoculuktan beslendiğini görmek mümkündür. Öncelikle Tao, yol demektir ve Zeami de bize takip edilmesi gereken bir yol sunar. Bu yolda Yin-Yang düalizmi bize eşlik eder ki Zeami'nin oyunculuk öğretilerinin tamamında bu enerji akışını, çift yönlülüğü ve ikililiği görmek mümkündür. Yin-Yang yani iyi-kötü, dişi-erkek, yumuşak-sert, gece-gündüz, varlık-hiçlik gibi her ikililik birbirinin içinde vardır ve birbiriyle var olur, birbirini var eder. Dünyanın canlı dengesini oluşturan da bu ikililiktir.

Taoculuğun bu çalışma için önem arz eden bir diğer parçası ise Wu Wei'dir. Tıpkı Budizm'de Tao'da insan dünyevi ihtiyaçlarından, olamayacak şeylerin özleminden kurtulmalı ve Wu Wei'ye ulaşmalı yani yapmamayı yapmalı, hareketsizliğin içindeki hareketi bulmalı, eylemeden eylemelidir. Hem Zeami'nin hem Grotowski'nin hem de Suzuki'nin çalışmalarında gördüğümüz bu eylemsizlikteki eylem oyuncunun sahne varlığını güçlendirmesi açısından çok önemlidir. Bununla birlikte yine Zeami'nin Çiçek figürü de yine Tao'dan gelmektedir. Çin yaşam felsefesi olarak adlandırılan Altın Çiçek başlı başına bir yaşam kılavuzudur. Nasıl ki Tao'nun yaşam rehberinde insanın çiçeğinin açması onun kendini gerçekleştirmesi, hayatta var olması, benliğini tamamlaması anlamına geliyorsa, Zeami'nin çiçeği de benzer şekilde oyuncunun sahnede var olması ve oyunculuğun en üst mertebesine erişmesi anlamlarını taşır. Üstad Lü Zi diyor ki; *'Kendisi vasıtasıyla var olana Dao denir. Dao'nun ne adı vardı ne de biçimi. O insanın doğası, mutlak ruhtur.'*⁴¹⁷ Dolayısıyla tıpkı atman ve brahmanın birbirinin içinde olması gibi Çin felsefesinde de Dao ve insan iç içedir. Çiçek insanın içindedir, ışıktır, altındır, özdür, onu bulmak gene insanın işidir. Altın çiçeğini bulup, açmasını sağlayabilen kişi ışığını yayar, ruhu parlar ve var olur. Tıpkı oyuncunun ışığını yayması ve sahnede var olması gibi.

⁴¹⁷ Dongbin, Lü, *Altın Çiçeği Sırrı*, Sarmal Kitabevi, İstanbul, 2022, s.7

Dolayısıyla tüm bu büyüğü gerçekliği ortaya çıkması, oyuncunun sahnede ki varlığının oluşması, seyirciyle bütünlük içerisinde uzam ve zamanda birliğe ulaşılması için Zen Budizm'e giden yollar oldukça kıymetli bir yol göstericidir. Zen Budizm'in amacı satoriye yani aydınlanmaya ulaşmaktır. Satori'ye ulaşmanın yolu da meditasyondan, zazen'den geçer. Zihnimizi dünyevi gerçeklere, arzulara, özlemlere karşı sınırlandırıp, zihinde ve bedende yaratılan sükûnet, doğru oturuş pozisyonları ve doğru solunumla birleştiğinde meditasyonun ilk aşaması gerçekleştirilmiş olur. Bu aşamadaki bir diğer önemli faktör de koan'dır yani üstatların yol gösterici deyişleri. Tıpkı usta-çırak ilişkisi gibi bir ilişki Zen keşişleriyle öğrencileri arasında mevcuttur. Keşişlerin söylemleri öğrencileri olmayan kişiler için pek bir şey ifade etmese ve nihai cevabı vermiyor olsa da yolu benimsemiş bir öğrenci için kıymetlidir. Öğrenci kendi zihninde söylenilen sözleri harmanlayarak bir sonuca varmalı ve böylece doğruya ulaşmalıdır. Ancak bunu yaparken bir yandan da aklını kenarda bırakmalıdır. Çünkü Satori'ye ulaşmak için aklın yanıt bulamadığı sorular ortaya atılır. Bu yüzden akıldan daha güçlü daha aydınlatıcı bir kabiliyete ulaşılmalıdır. Ve bu da ancak aklın yokluğuyla söz konusu olabilir. Bu bağlamda Zen aslında düşünceye, akla ihtiyaç duymaz, çünkü basittir, çaba gösterilen şey yapıldığı esnada sadece onunla ilgilenilmesini salık verir. Ve bu genel itibarıyla basit fiziksel eylemlerdir; oturma, kalkma, yürüme, yeme, uyuma gibi. Yapılan hareket sırasında sadece o harekete odaklanıldığında kişi hem anda kalır hem de hareketi hakkını vererek yapar. Zihnin konuyu bilinçle genişletmesine gündelik bir direnç oluşturmaya ihtiyaç yoktur. Tüm bunların sonunda Satori'ye ulaşmak da bir hedektir ancak Satori sadece bir sonuç değildir, aynı zamanda sürecin kendisidir.

Satori'ye ulaşmak için kişi öncelikle beden-zihin veya beden-ruh düalizminden kurtulmalıdır. Beden ve zihin veya ruh iki ayrı şey değildir. Ancak aynı şekilde tek bir şey de değildir. Tek bir şeye ait iki farklı yüzdür. Bu iki farklı yüzü eğer ayrı ayrı düşünmeye kalkarsak yanılırız. Batılı felsefede genelde tek tanrılı dinlerin de etkisiyle ruh ve beden iki ayrı bütünlük olarak anlatılır ve bu algı beden kontrolünün zayıflamasına yol açar. Çünkü oyuncu kişi bedeninin içinde ikamet eden şeyin yani ruhun bedeninden farklı olduğuna inandığında bedeni ve ruhu için ayrı ayrı çalışmaya başlar. Bir taraftan psikolojik anlayış onun derinlere inmesini, karakteri

özümseyebilmek için ruhunu anlamasını söylerken, diğer yandan fiziksel bedeninin de gevşemiş ve her kalıba rahatlıkla girecek ölçüde esnek ve hazır olmasına uğraşır. Oysa bu ikisinin ayrı ayrı yapılması bedeninin de ruhun da gücünü azaltacaktır. Oysa doğu kültüründeki anlayışta bu ikiliğe yer yoktur. Uzak doğulu bir oyuncu her şeyden önce teknikte ustalaşır ve tüm oyununu bu tekniğin üzerinde filizlendirir.

Bu çalışma boyunca Zeami, Grotowski ve Suzuki'nin öğretilerindeki mevcudiyet kavramı araştırılırken öncelikle bu teorisyenlerin kullandıkları bazı anahtar kelimeler açıklanmaya çalışılmış ve bu bağlamda teorilerin ayaklarının yere sağlam basması sağlanmak istenmiştir. Çünkü özellikle Zeami, öğretilerinde kullandığı bazı terimlerin nitelikli kavranmasıyla oyunculuk felsefesinin özünün anlaşılması mümkün olabilmektedir. Bu bağlamda Zeami'nin hana, yugen, monomane, riken no ken ve jo-ha-kyu kavramları detaylı şekilde işlenmiştir. Özellikle bu kavramların seçilmesinin iki sebebi vardır; öncelikli sebep elbette ki bu kavramların oyuncunun mevcudiyetini tanımlamaya yardımcı olan kavramlar olmasıdır, ikinci olarak da Grotowski ve Suzuki'nin çalışmalarındaki benzerlikleri olmasıdır. Zeami'nin oyunculuk öğretilerinin en temel iki kavramı hana (çiçek) ve yugen (zarafet, lütuf) dir. Bu iki kavram birbirinden doğar ve birbirini oluşturur. Hana tıpkı Çin felsefesindeki altın çiçek gibi oyuncunun ısıldaması beklenen özüdür. Oyuncu seste ve bedende teknik olarak ustalaştıktan sonra (monomane), zamansal organizasyonunu nitelikli şekilde yapabilmeli, enerjisini doğru zamanda doğru noktalara kanallı edebilmeli (jo-ha-kyu) ve bütün bunların sonunda sahnedekeyken seyirciyle tam bir bütünlük içinde olabilmek için ayrı görüşten vizyonunu (riken no ken) geliştirmeli ve kendini hem seyircinin hem de kendi gözünden görmeyi başarabilmelidir. Tüm bu niteliklere sahip oyuncu eğer ki doğuştan gelen bir ışıltıya yani yugen'e sahipse (Zeami çalışması boyunca yugen'in doğuştan olup olamayacağı ile alakalı çok defalar çıkarımda bulunur. Bazen kabul eder bazense reddeder. Ancak teorileri dikkatle incelendiğinde kabul ettiği anların daha baskın olduğunu görmek mümkündür.) oyuncunun çiçeğinin (hana) açması kaçınılmazdır. Yugen, batılı teorilerde aura, karizma, auratik mevcudiyet, sahne tüyü gibi pek çok isimle anılan 'o şey' in bir versiyonudur. Yugen'e sahip oyuncu bulutlu bir karanlığa, tanımlanamayan bir niceliğe sahiptir. Bununla birlikte oyuncu bedeninde tuttuğu enerjiyi doğru

kanalize edebilmelidir. Batılı anlayışın enerjiyi sürekli olarak devinen hareket halindeki beden olarak yorumlamasından kaynaklanan hatalı anlamını bir kenara bıraktığımızda Zeami için çok kıymetlidir. Çünkü oyuncu enerjisini doğru kullanabildiği zaman tam olarak seyirciye hükmedebilir. Zeami'ye göre oyuncu enerjisi on birimse bunun sadece yedisini dışarda gösterimde sunmalı geri kalanını içinde tutmalıdır. Böylece oyuncunun içindeki devingen enerji oyuncunun ışığının parlaklığını artırır ve bu iç enerji sayesinde seyirciyi kendisine bağlamayı arasındaki bağı kuvvetlendirmeyi başarabilir. Tüm sanatlarda ustalaşmış bir oyuncu en üst mertebeye ulaştığında Zeami'nin eşsiz cazibe çiçeği adını verdiği bir noktaya gelir ki Zeami bu durumundan bahsetmenin bile mümkün olmadığını çünkü kelimelerle ifade edilemeyecek kadar olağanüstü bir durum olduğunu dile getirir. Böylesine büyüleyici ve mükemmel bir anı yaşayan oyuncu ve seyirci bu çalışmanın konusu olduğu biçimde mevcudiyete ulaşır ve sahnede uzam ve zamanda birleşir.

Çalışmamızın üçüncü ve son bölümünde Zeami'nin öğretilerinden ve Zen Budizm'den etkilenmiş olduğunu düşündüğümüz iki tiyatro insanının; (Jerzy Grotowski ve Tadashi Suzuki) mevcudiyet teorilerini Zeami ve Zen Budizm minvalinde değerlendirerek inceledik. Grotowski her ne kadar üretim yaptığı yıllar boyunca feyz aldığı, etkilendiği teorisyenlerin adını herhangi bir şekilde vermemiş olsa da çalışmalarındaki bazı noktaların çarpıcı biçimde uzak doğu kültüründe de bulunuyor olması bu kültürden oldukça etkilendiğini gösteriyor. Suzuki ise zaten kendi kültürünün bir parçası olan Zeami ve Zen Budizm felsefesini batılı anlayışla birlikte kendi süzgecinden geçirerek oluşturduğu metodu ile batı ve Uzakdoğu arasında adeta bir köprü vazifesi görüyor ve kültürlerarası veya daha doğru tabiriyle kültürler üstü bir oyunculuk çalışması bakışı oluşturmak için gerekli zeminin oluşturulmasına yardım ediyor konumdadır.

Grotowski için tiyatro bir karşılaşmadır. Grotowski'ye göre seyirci ve oyuncunun kutsal karşılaşması, tiyatroyu canlı tutan ve oyunculuk sanatını sonsuz kılan bir karşılaşmaydı. Bu karşılaşmanın nitelikli şekilde sağlanabilmesi için oyuncunun ve tiyatronun ulaşması gereken bazı prensipler vardı; 'via negativa', 'organiklik', 'conjunctio oppositorum', 'kendiliğindenlik' ve 'bütünsel edim'.

Grotowski'nin tiyatrosunun temelinde 'via negativa' ilkesiyle negatif teknik yatar. Her fırsatta dile getirdiği üzere Grotowski'nin tiyatrosu negatiften pozitive giden bir tiyatrodur. En başta eksiltmeyi kendine hedef alır, kostümden dekordan metinden eksiltir. Tiyatroyu oyuncu ile seyircinin karşılaşmasının önünde engel oluşturabilecek her şeyden kurtarır. Bu eksiltme oyuncunun 'içsel pasifliği' ne kadar ilerler. Hareketsizliğin içinde bir hareket bir devinim olması gerektiğini söyler ki bu Taocu Wu wei ilkesiyle ve Zeami'nin zamanda on uzamda yedi teorisiyle örtüşür durumdadır. Grotowski'nin Uzakdoğu seyahatleri sırasında halihazırda ilgi duyduğu Zen Budizm felsefesi ve izlediği No tiyatrolarındaki maske ve kostüm düzeninin oyuncunun görüşünü ve hareketini kısıtlayarak hareketini daha dürtüsel içsel bir yerden yapması durumunu örnek alarak bu eksiltme tekniğini geliştirmiş olması olasıdır. Keza Zen zihni de insan zihninin eksiltilmesiyle oluşur. Zihne daha fazlasını almak için boşaltmak amacı bakidir. Bunlara ek olarak Zen zihnine sahip kişi yeni başlayanın zihnini korumak durumundadır. Tıpkı Zeami'nin oyuncunun her zaman en baştaki halini koruması gerektiğini söylemesi gibi Zen zihni de başlangıç zihnine odaklıdır. Grotowski'nin via negativa'sı oyuncuyu eksilterek, başlangıç zihnine götürür. En saf en doğal haliyle oyuncu, ilk bilgileri ve tüm yüklerinden arınmış en doğal haliyle sahnede var olur. Çünkü Grotowski'nin deyişiyle 'var olamamayı reddetmek'⁴¹⁸ başlangıçta olmak yani 'burada ve şimdide olmak hic et nunc'tur.

Aktör kendini eksilttiği yerden dürtülerine sarılmalıdır. Grotowski'nin oyuncunun dürtüsel gerilime ulaşması için ortaya sunduğu teknik Zen zihninin oluşması için gereken meditasyona çok benzemektedir. 'Maksimum sessizlik ve minimum söz'⁴¹⁹ gerektirdiğini söylediği yaratım ediminin oluşması için de Barba'nın ortaya attığı Sats kavramına uzanır ki zaten başlı başına bu kavramın hikayesi hareketsiz hareketsizlikten, hazır olmaktan, eylem öncesi yaratılan itkiden, bir başka deyişle Taocu düşüncedeki Wu Wei'den gelmektedir. Tüm bu veriler ışığında söyleyebiliriz ki Grotowski'nin via negativa ve yaratım edimi kaynaklarını Çin felsefesinden ve Zeami'den almıştır. Bunun yanında karşıtların birliği olarak

⁴¹⁸ Grotowski, Jerzy, *Bir Kaynaklar Tiyatrosuna Doğru Gezinti*, Çev. Çiğdem Genç, Mimesis Tiyatro Çeviri-Araştırma Dergisi Sayı 5, s. 177-190, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 1994, s. 178

⁴¹⁹ Grotowski, Jerzy, *Yoksul Tiyatroya Doğru*, Tavanarası Yayıncılık, İstanbul, 2002, s. 233

çevirilebilecek olan ‘conjunctio oppositorum’ adından da anlaşılacağı üzere bizi Yin-Yang karşıtlığının bütünlüğüne götürür. Oyuncu, fiziksel ve ruhani tüm fazlalıklarından eksilerek bir dürtüsel gerilim yaratmaya çalışır. Bu gerilim hareketin de kısıtlanması ve karşıtlığın birliğiyle iyice baskılanarak kuvvetlenir ve bütünsel bir eylem yaratılmasına olanak tanır. Bütünsel eylem oyuncunun tüm kabiliyetinin ve tekniklerinin de bir arada işlevselleştiği, oyuncunun sahnede mevcut olması için tüm şartların sağlandığı bir eylem biçimidir. Ve tüm yapısıyla Zeami’nin çiçek kavramıyla birebir örtüşmektedir. Bunlara ek olarak Grotowski’nin ben-ben olarak tanımladığı ruh ve bedenin iki ayrı şey veya iki aynı şey olmama durumu iki ayrı bilinçliliğe sahip olan oyuncuyu imler. Eyleyen ben ve izleyen ben olarak iki bilinçliliği birbirinden ayıran Grotowski’nin bu ikiliği oluştururken Zen Budizm felsefesinden ilham almış olabileceği tartışmasız bir gerçektir.

Tadashi Suzuki’nin tiyatrosu daha önce bahsettiğimiz üzere köklerini hali hazırda Japon tiyatrosundan ve Zen Budizm felsefesinden almaktadır. Zeami’nin oyunculuk öğretilerinin kendisi için önemli bir yol haritası olduğunu da dile getirir Suzuki. Ancak öylesine içine işlemiştir ki Suzuki’nin çalışmalarına Zen Budizm ve Zeami Grotowski’yi incelerken yaptığımız gibi kalem kalem ortaya çıkarmak et ile kemiği birbirinden ayırmak gibi olacaktır. Suzuki’nin oyunculuk çalışmalarında Zeami’nin öğretilerinin tamamen alındığını ve çalışmaların bu öğretiler üzerine Zen Budizm felsefesiyle inşa edildiğini söylemek yanlış olmaz. Suzuki’yi Zeami’den ayıran özellik ise batıyla arada bir köprü vazifesi görmesi ve Zeami’nin anlayışını batılı perspektifle bütünleştirip yeni bir oyunculuk çalışmaları bütünü yaratmış olmasıdır. Bunun yanında Suzuki Japon kültüründe kötü ruhları kovmak için kullanılan ayak hareketleriyle oluşturulan enerjinin sahne sanatlarında kullanılabileceğini bu sebeple de ayakların gramerine önem verilmesi gerektiğini belirtmiştir. No tiyatrosu için ‘yürüme sanatı’ deniliyor olması da bize Japon geleneksel tiyatrosunda da benzer şekilde ayaklara önem verildiğini gösteriyor. Japon geleneksel sahnesinin altındaki testilerin de bu bağlamda ayaklar yere vurduğundaki sesi yankılayarak kötü ruhları kovmaya iyi ruhları ise bedenin içine alarak sahnedeki varlığını pekiştirmeye yaradığını söylüyor Suzuki. Bununla birlikte oyuncunun enerji, oksijen ve yer çekimi üzerinde hakimiyet sağlayabildiği takdirde sahnede mevcut olma

deneyimine yaklaştığını dile getiriyor. Çünkü oyuncu doğru soluk alabildiği takdirde vücudundaki enerjiyi doğru kanalize etme yolunu bulacaktır. Bununla birlikte yer çekimine hükmedebilmek için özellikle bedeninin alt kısmını etkili kullanabildiğinde devingen enerjisini de daha verimli kullanacaktır. Böylece sahne üzeri varlığı oluşacak ve seyirciyle arasında büyümlü bir yakın temas yaratılacaktır. Suzuki'nin diğeri bir önemli çıkarımı ise vahşi enerji'dir. Suzuki'ye göre vahşi olmayan tüm enerjiler (dekor, kostüm, elektrik, ışık vs) vahşi enerjiyi baskılar ve oyuncunun sahnede mevcut olmasını engeller. Dolayısıyla bir tiyatro oyunundaki vahşi olmayan enerjinin en aza indirgenmesi durumunda oyuncunun mevcudiyeti imkânlı hale gelir. Vahşi enerji kavramı bu niteliğiyle Grotowski'nin *via negativa*sına da özdeşir.

Tiyatro sahnesindeki oyuncu *'kum üzerine yazı yazan bir şairdir'*⁴²⁰. Kùltürlerarası bir tiyatro teorisi oluşturmak amacıyla değil de daha çok kùltürler üstü bir tiyatro deneyimi oluşturulabileceği ümidiyle çıktığımız bu yolda oyuncunun sanatını nitelikli şekilde kavrayabilmek adına varlık felsefelerini, Zeami'yi, Grotowski'yi ve Suzuki'yi araştırdık. Araştırmamız sonunda fark ettim ki günümüz batılı bakış açısından sahnede mevcut olmak anlatılması, anlaşılması zor ama bir o kadar da önemli bir kavram. Zeami, Grotowski ve Suzuki'nin oyunculuk prensiplerinde mevcudiyeti oluşturabilmek için sıklıkla kullandığı kavramlardan da anlaşılıyor ki bu teoriler, aslında birbiriyle iç içe, birbirini tamamlayan ve birbirinden oluşan kavramlar olarak ortaya çıkıyor.

Grotowski'nin negatif yol olarak çevrilen *'via negativa'* teorisini, Suzuki'nin ayakların gramerini algılayabilmek için oyuncu olarak, okur olarak, yönetmen olarak ve hatta tiyatro oyunu yazarı olarak ihtiyaç duyacağımız kaynak Zen Budizm felsefesi ve Zeami'nin oyunculuk teorileri olabilir. Dolayısıyla Grotowski ve Suzuki'nin oyunculuk teorilerinin nitelikli öğretilmesi için Zen Budizm felsefesinin ve Zeami'nin de oyunculuk okullarında öğretilmesi gerektiği kanısındayım. Üstelik sahne üzerinde oyuncu mevcudiyeti tartışırken Zeami'den veya Zen Budizm'den bahsetmemek bu çalışma sürecinde de sıklıkla dile getirdiğimiz gibi mümkün değildir. Bu sebeple

⁴²⁰ Alıntılayan; Pavis, Patrice, *Gösterimlerin Çözümlemesi*, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2000, s. 84

Zeami'nin öğretilerinin mevcudiyeti tanımlayan bir bütünlük içerisinde olduğunu ve gerek Zeami'nin gerek Grotowski'nin gerekse Suzuki'nin oyuncu mevcudiyetini kurmak için geliştirdiği pratik ve teorik çalışmalarının neredeyse tamamının Zen Budizm felsefesinden kaynak aldığını söylemek yanlış olmaz. Bunun yanında bu çalışmanın sonucunda şu çıkarıma varmak mümkündür; Zeami'nin oyunculuk öğretileri Zen Budizm felsefesiyle ele alındığında tarihteki ilk yazılı oyunculuk teorisi olması yanında, sahnede oyuncu mevcudiyetini de ilk tanımlayan teoridir ve Grotowski ile Suzuki'nin mevcudiyet teorileri de önemli ölçüde bu teorilerden esinlenmişlerdir.

Bu çalışma göstermiştir ki geçmişten gelen pek çok teori, yaklaşım ve gelenek bugünün oyunculuk anlayışına hizmet etmektedir. Ancak bugün toplum ve düşünce yapısı itibarıyla dünden oldukça farklıdır. Her ne kadar bugün oyunculuk okullarında, tiyatrolarda mevcudiyeti oluşturmak için halen aynı teknikler kullanılıyor olsa da bugünün gelişen iletişim ağının içerisinde sosyal medya ile yeniden şekillenen insan algısının yaşadığı değişim acaba oyuncunun ve seyircinin varlığı algılamasını nasıl değiştirmiştir ve bu değişim üzerinden mevcudiyet yeniden değerlendirilirse oyuncunun çalışmalarında değişiklikler olabilir mi? Bu çalışmada sıklıkla bahsettiğimiz *aura*'nın özünde, *ötekinin*, *yabancı*nın, *muamman*ın *negatifliğinin olduğunu*⁴²¹ söylüyor Han ve ekliyor; '*Ötekinin var olduğu zamanlar sona erdi. Gizem olarak öteki, baştan çıkarma olarak öteki, Eros, arzu, cehennem ve acı olarak öteki ortadan kayboluyor. Bugün ötekinin negatifliği, yerini aynının pozitifliğine bırakıyor. Aynının aşırı çoğalması, toplumsal gövdeyi etkileyen patolojik değişikliklere sebep oluyor.*⁴²² Dolayısıyla sosyal medyanın her bireyi birbirine benzeterek aynı hale getirmesi, Baudrillard'ın orji-sonrası adını verdiği bu hiper dönemde *aura*'nın anlamını topyekûn sarsıyor ve dünyevi algının bütünlüğünü değiştirmeye başlıyor. Dolayısıyla bugünün toplumu içerisinde *aura* nedir, nasıl yönetilir, sahnede oyuncu mevcudiyeti bugünün değişen ve dönüşen algısıyla nasıl yeniden sağlanır hala eski

⁴²¹ Han, Bying-Chul, *Ötekini Kovmak Günümüzde Toplum, Algı ve İletişim*, Ketebe Yayınevi, İstanbul, 2023, s. 13

⁴²² a.g.e., s. 7

metotlar uygulanabilir durumda mıdır sorularını gündeme getirecek bir çalışma yapılırsa bugünün tiyatro dünyasına faydalı olacağı kanısındayım.

Bu araştırmayı yürütürken, bir oyuncu olarak kendi eğitim sürecimi ve tiyatro topluluklarındaki çalışmalarımı da sorguladım. Şunu fark ettim ki pek çok zaman oyuncunun enstrümanı olan bedenin eğitimi konusunda bir yanlış yönlendirilmeye maruz kalmışım. Öyle ki oyuncunun bedeninin öncelikle esnek, kabiliyetli ve uygun görünümde olmasının tüm bedensel çalışmanın temelini oluşturacağına dair bir bilinç geliştirmişim. Elbette ki oyuncunun bedeni şekilden şekile girebilen, becerikli ve düzgün olmalıdır. Ancak asıl meselenin bu olmadığını Suzuki Amerikalılar'ın Japon egzersizlerini gerçekleştirmeye çalışırkenki başarısızlıklarını bedensel farklılıklarına bağladığında verdiği cevap dolayısıyla daha net kavradım. Aslında önemli olan oyunculuk çalışması için gerekli olan egzersizleri nitelikli şekilde yapabilmek değil o egzersizlerin bedenin ve ruhun üzerinde oluşturduğu özbilinçliliği kuvvetlendirmektir. Böylelikle oyuncu o süreçte kendi özüne, bedeninin özüne değecek ve bu karşılaşma bir başka bilinç durumu oluşturacaktı. Ancak bu süreci bir esneklik ya da fiziksel yeterlilik gerektiren bir durum olarak algılamak bütümen sürece zarar verir nitelikteydi. Baudrillard'ın söylediği gibi söylemi ve kullanımı çoğaldıkça yok edilen, içi boşaltılan ve anlam yitimine uğrayan beden ve enerji kavramlarının, uzak doğu felsefesi ve Zeami'nin öğretileri üzerinden yeniden tanımlanarak konservatuvar programlarına eklenmesinin gerektiği kanısındayım. Böylelikle varlık, mevcudiyet ve fiziksel eylem oyunculuk literatüründe daha nitelikli bir tartışma alanına sahip olabilir.

KAYNAKÇA

- Allain, Paul, *The Art of Stillness; The Theatre Practice of Tadashi Suzuki*, Methuen Publishing, Londra, 2002
- Allain, Paul, *The Theatre Practice of Tadashi Suzuki A Critical Study With Video Examples*, Methuen Drama, London, 2009
- Allain, Paul, *Suzuki Eğitimi*, Mimesis Tiyatro Çeviri-Araştırma Dergisi Sayı 15, s. 57-88, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2009
- Amano, Yuka, “**Flower**” as Performing Body in No Theatre, Asian Theatre Journal, Vol 28. No. 2 (Fall 2011), 529-548
- Arcari, Jason, *Treasuring The Secret Within: Grotowski and The Flower*, Theatre, Dance and Performance Training, 1:1, 4-21, Taylor & Francis, USA, 2010
- Barba, Eugenio & Savarase, Nicola, *Oyuncunun Gizli Sanatı: Tiyatro Antropolojisi Sözlüğü*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2002
- Barba, Eugenio, *The Paper Canoe A Guide to Theatre Anthropology*, Taylor & Francis e-Library, New York, 2005
- Barthes, Roland, *Göstergeler İmparatorluğu*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2016
- Blair, Rhonda, “*The Actor, Image and Action, acting and Cognitive Neuroscience*”, Routledge, New York, 2008
- Blofeld, John, *The Zen Teaching of Huang Po On the Transmission of Mind*, Grove Weidenfeld, New York USA, 1959
- Borel, Henri, *Hayatın Ritmi*, Say Yayınları, İstanbul, 2013
- Bowers, Faubion, *Japanese Theatre*, Hermitage House, New York USA, 1952
- Buber, Martin, *Between Man and Man*, The Macmillan Company, New York, 1965
- Bulgen, Mehmet & Taşpınar, İsmail, *Tarihten Günümüze Tartışmalı İnanç Meseleleri 2*, Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Vakfı Yayınları, İstanbul, 2015

- Brandon, James R., *Myth and Reality: A story of Kabuki During American Censorship, 1945-1949*, Asian Theatre Journal, Vol 23, No 1, University of Hawaii Press, Hawaii Spring 2006, s. 1-110
- Brandon, James R., *Training At The Waseda Little Theatre: The Suzuki Method*, MIT Press, The Drama Review: TDR, Vol. 22, No:4, Workshop Issue, Aralık 1978, s. 29-42
- Braudel, Fernand, *Uygurlukların Grameri*, İmge Kitabevi, Ankara, 1996
- Brüll, Lydia, *Japon Felsefesi*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1997
- Chaikin, Josseph, *The Presence of The Actor*, Theatre Communications Group, USA, 2001
- Carman, Taylor, *“Foreword”, Phenomenology of Perception*, Routledge, New York, 2012
- Carus, Paul, *Lao-Tze’s Tao-Teh-King*, The Open Court Publishing Company, Chicago, 1898
- Cleary, Thomas, *“The Secret of The Golden Flower”* Harper One A Division of HarperCollinsPublishers, New York, 1991
- Cleary, Thomas, *“Altın Çiçeğin Gizi Klasik Çin’in Yaşam Kitabı”*, Anahtar Kitaplar Yayınevi, İstanbul, 2000
- Collinson, Diane & Wilkinson, Robert, *Otuz Beş Doğu Filozofu*, Ayraç Yayınları, Ankara, 2000
- Crampton, Louis, *Homosexuality and Civilization*, Harvard University Press, USA, 2003
- Çolpan, Yılmaz, *Japon ve Çin Tiyatrosu*, İzlem Yayınları, Ankara, 1964
- Deniz, Denizhan Ülgen, *“Grotowski Tiyatrosunda “Bütünsel Edim”*, yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Ankara Üniversitesi, Ankara, 2012
- Dongbin, Lü, *Altın Çiçeği Sırrı*, Sarmal Kitabevi, İstanbul, 2022
- Domoulin, Heinrich, *A History of Zen Buddhism*, Pantheon Books, New York, USA, 1959
- Droit, Roger-Pol, *Başka Diyarların Felsefeleri 1*, Say Yayınları, İstanbul, 2014
- Droit, Roger-Pol, *Başka Diyarların Felsefeleri Hint, Çin ve Tibet Düşünceleri*, Say Yayınları, İstanbul, 2014

- Eckel, Malcolm David, **Buddhism**, The Great Courses, Virginia, USA, 2001
- Eliade, Mircea, **Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi, Cilt 2, Gotama Budha'dan Hristiyanlığın Doğuşuna**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2003
- Esenyel, Zeynep Zafer, **“Merleau-Ponty Vücudun Fenomenolojisiyle Zihin-Beden Düalizmi Aşılabilir mi?”**, Cogito Dergi Sayı 88, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 2017
- Feldshuh, David, **Zen and The Actor**, The Drama Review, vol. 20, no. 1, Theatre and Thearpy, Mart 1976, s. 79-89
- Fischer-Lichte, Erika, **Performatif Estetik**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2016
- Fowler, Richard, **The Four Theatres of Jerzy Grotowski: An Introductory Assessment**, New Theatre Quarterly, Vol. 1, Issue 2, May 1985, s 173-178
- Gallagher, Shaun ve Zahavi, Dan, **“Fenomenolojik Zihin: Zihin Felsefesine ve Bilişsel Bilime Giriş”**, Routledge, USA, 2008
- Gençkal, Fatih, **Toga Köyünde Tiyatro: Tadashi Suzuki ve SCOT**, <https://www.mimesis-dergi.org/2013/10/toga-koyunde-tiyatro-tadashi-suzuki-ve-scot/> Ziyaret edilme tarihi 03.10.2023
- Gençkal, Mehmet Fatih, **Suzuki Oyunculuk Metodundan Esinlenerek Koreografi Oluşturmak**, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2019
- Giannachi, Gabriella, Kaye, Nick, and Shanks, Michael, **Art, Performance and The Persistence of Being**, Routledge Taylor & Francis Group, New York, 2012
- Gilman, Richard, **Jerzy Grotowski**, in: “New American Review” No. 9, ed. Theodore Solotaroff, s. 205-220, London, New York, Toronto, New American Library, 1970
- Goodall, Jane, **Stage Presence**, Taylor & Francis e-Library, 2008, USA
- Goto, Yukihiro, **The Theatrical Fusion of Suzuki Tadashi**, Asian Theatre Journal, Vol. 6, No. 2 (Autumn 1989), s. 103-123
- Goto, Yukihiro, **Suzuki Tadashi'nin Teatral Füzyonu**, Çev. Çağl İvak, Mimesis Tiyatro Çeviri-Araştırma Dergisi, Sayı 15, s. 33-55, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2009

- Gökyaran, Erdem, *“Başkası ve Aşkınlık” Dünyanın Teni Merleau-Ponty Felsefesi Üzerine İncelemeler Hazırlayan: Zeynep Direk*, Metis Yayınları, İstanbul, 2003
- Guenon, Rene, *İnsan ve Halleri Vedanta’da Kâmil İnsan*, Nefes Yayınları, İstanbul, 2016
- Güngören, İlhan, *Buda ve Öğretisi*, Yol Yayınları, İstanbul, 2017
- Güngören, İlhan, *Zen Budizm Bir Yaşam Sanatı*, Yol Yayınları, İstanbul, 2016
- Gürel, Nilgün Çevik, *Düşün-ü-yorum Dergisi 56. Sayı*, Anadolu Aydınlanma Vakfı, İstanbul, Ocak 2015 (<http://www.dusunuyorumdergisi.com/ahamkara-ego/>)
- Grotowski, Jerzy, *Yoksul Tiyatroya Doğru*, Tavanarası Yayıncılık, İstanbul, 2002
- Grotowski, Jerzy, *Towards A Poor Theatre*, Routledge, New York, 2002
- Grotowski, Jerzy, *Oyuncunun Tekniği*, çev. Cüneyt Yalaz, Mimesis Tiyatro Çeviri-Araştırma Dergisi, Sayı:4 s. 69-77 (Yoksul Tiyatro Doğru Özel Sayısı), Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 1992
- Grotowski, Jerzy, *Tiyatro Bir Karşılaşmadır*, Çev. Sevilay Saral, Mimesis Tiyatro Çeviri-Araştırma Dergisi, Sayı 4, s. 87-90, Yoksul Tiyatro Özel Sayısı, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 1992
- Grotowski, Jerzy, *Kutlugün*, Çev. Cüneyt Yalaz, Mimesis Tiyatro Çeviri-Araştırma Dergisi Sayı 5, s. 99-130, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 1994
- Grotowski, Jerzy, *Aksiyon Literaldir*, Çev. Hülya Bahçeci, Mimesis Tiyatro Çeviri-Araştırma Dergisi Sayı 5, s. 171-176, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 1994
- Grotowski, Jerzy, *Yoksul Bir Tiyatroya Doğru*, Çev. Hülya Bahçeci & Handan Öz, Mimesis Tiyatro Çeviri-Araştırma Dergisi Sayı 4, s. 39-47, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 1992
- Grotowski, Jerzy, *Performer*, Çev. Barış Yıldırım, Eren Buğlalılar, Ankara Üniversitesi Tiyatro Araştırmaları Dergisi, Sayı: 20, s. 143-148, Ankara, 2005
- Haiming, Wen, *Çin Felsefesi*, Kaynak Yayınları, İstanbul, 2014

- Hai, Hui, İng. Çev. Blofeld, John, Türk. Çev. Güler, Korhan, **Hui Hai'nin Zen Öğretileri**, Okyanus Yayınları, İstanbul, 2001
- Han, Byung-Chul, **Ötekini Kovmak Günümüzde Toplum, Algı ve İletişim**, Ketebe Yayınevi, İstanbul, 2023
- Han, Byung-Chul, **Zen Budizm Felsefesi**, İnsan Yayınları, İstanbul, 2021
- Halaçoğlu, Burcu, **“Çağdaş Oyunculuk Eğitiminde “Mevcudiyet” Kavramı ve Bir Uygulamaya”**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, 2019
- Hare, Tom, **Zeami, Performance Notes**, Columbia University Press, New York Chichester West Sussex, 2011, E-ISBN 978-0-231-51141-4
- Hare, Thomas Blenman, **Zeami's Style The Noh Plays of Zeami Motoyiko**, Standford University Press, Standford, California, 1986
- Heidegger, Martin, **Varlık ve Zaman**, Alfa Yayınları, İstanbul, 2018
- Hiriyanna, Mysore, **Hint Felsefesi Tarihi**, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2011
- Hoover, Thomeas, **Zen Culture**, Random House, New York, 1977, İSBN: 0-394-41083
- Humphreys, Christmas, **A Western Approach to Zen**, Second Quest Printing, USA, 1985
- Humphreys Christmas, **Buddhism**, Penguin Books, 1955
- İplikçi, Alper, **Felsefi Düşüncenin İlk Metinleri: Upanişadlar**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi, 2015
- Irons, Edward, **Encyclopedia of Buddhism**, Facts On File An Imprint of Infobase Publishing, New York, 2008
- Karaboğa, Kerem, **Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks**, Habitus Yayıncılık, İstanbul, 2010
- Katagiri, Dainin, **Each Moment is The Universe**, Shambhala Publications, Bostan, USA, 2007
- Kaya, Korhan, çev. **Upanishadlar**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2014
- Keene, Donald, **Japon Edebiyatının Zevki**, Vakıfbank Kültür Yayınları, İstanbul, 2023

- Kimmerle, Heinz, **Kültürlerarası Felsefeye Giriş**, Gündoğan Yayınları, İstanbul, 2017, ISBN: 978-975-520-332-4 (e-kitap),
- Konishi, Jin'ichi, **A History of Japanese Literature, Volume 3: The Middle Ages**, Course Book ed. Princeton University Press, 2014, <http://muse.muse.jhu.edu/book/34736>
- Kumiega, Jennifer, **The Theatre of Grotowski**, Methuen, London, 1987
- Lauren, Ellen, **In Search of Stillness**, American Theatre Magazine, USA Ocak 2011, <https://www.americantheatre.org/2011/01/01/in-search-of-stillness/> (Ziyaret edilme tarihi: 15.11.2023)
- Lee, Fu-Ping, **Transcending The Individual Sphere: The Work of Jerzy Grotowski**, Yayınlanmamış doktora tezi, Goldsmiths College, University of London, Eylül 2007
- Lutterbia, John, **Toward a General Theory of Acting Cognitive Science and Performance**, Palgrave Macmillan, USA, 2011
- Macann, Christopher, **Four Phenomenological Philosophers Husser, Heidegger, Sartre, Merleau-Ponty**, Routledge, London, New York, 2005
- McKinnon, Richard N., **Zeami On The Art of Training**, Harvard Journal of Asiatic Studies Vol. 16, No ½, s. 200-225 Harvard-Yenching Institute, USA, Haziran 1953
- Meutes-Wilsing, Adelheid & Bossert, Judith, **Gündelik Yaşamda Zen**, Okyanus Yayıncılık, İstanbul, 1997
- Mohapatra, A. Ranjan, **Philosophy of Religion an Approach to World Religions**, New Delhi, India, 1990 147-159, çev. Işık, Hidayet, Necmettin Erbakan Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, sayı 16, sayfa 172-175
- Merleau-Ponty, Maurice, **"Dünyamız Tamamlanmamış Bir Eser"**, Cogito Üç Aylık Düşünce Dergisi Sayı 88, Yapı Kredi Kültür Yayıncılık, İstanbul, 2017
- Meyer-Dinkgrafe, Daniel, **Theatre and Consciousness Explanatory Scope and Future Potential**, Intellect Books, UK, 2005
- Ofer, Ravid, **Presentness: Developing Presence Through Psychophysical Actor-Training**, York University, Toronto, Canada, 2014, Yayınlanmamış Doktora Tezi

- Oida, Yoshi & Marshall, Lorna, **Görünmez Oyuncu**, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul, 2018
- O'Neill, Patrick Geoffrey, **Early No Drama: Its Background, character, and development, 1300-1450**, Greenwood Press, Publishers, Westport, Connecticut, USA, 1974
- Ortolani, Benito, **The Japanese Theatre: From Shamanistic Ritual to Contemporary Pluralism**, Princeton University Press, New Jersey, 1990
- Ortolani, Benito, **Zeami's Aesthetics of the No and Audience Participation**, Educational Theatre Journal, Vol. 24, No. 2, 1972, 109-117, The John Hopkins University Press
- Osinski, Zbigniew, **Grotowski and His Laboratory**, Paj Publication, New York, 1986
- Örs, Hayrullah, **Konfüçyus**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1964
- Özerdim, Muhaddere N., **Lao-Tzu ve Kitabı (Tao Te Ching) Hakkında Yeni Bir Eser R. B Blakney; The Way of Life (Lao Tzu) Çevirisi**, New York, 1955
- Öztürk, Özlem Hemiş, **Tadashi Suzuki'nin Tiyatrosu**, Mimesis Tiyatro Çeviri-Araştırma Dergisi Sayı 15, s. 3-31, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2009
- Pavis, Patrice, **Gösterimlerin Çözümlemesi**, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2000
- Petit, Lenard, **The Michael Chekhov Handbook For The Actor**, Routledge, New York, 2010
- İng. Çev. Pine, Red, Türkçe'ye çev. Yener, Nur, **Bodhidharma'nın Zen Öğretisi**, Okyanus Yayınları, İstanbul, 2003
- Pinnington, Noel John, **A New History of Medieval Japanese Theatre: Noh and Kyogen from 1300 to 1600**, Palgrave Macmillan, 2019, ISBN: 978-3-030-06140-1 e-book
- Pinnington, Noel John, **Buddhist Structures and Secular Themes in Zeami's Narrative Style**, Journal of Religion in Japan 2 (2013), 195-221
- Pound, Ezra & Fenollosa, Ernest, **The Classic Noh Theatre of Japan**, The New Directions Publishing Corporation Library of Congress Catalog Card Number: 59-9488, New York, 1959

- Power, Cormac, **Presence in A Play**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, University of Glasgow, 2006
- Prichard, Rosemary Fleming, “**Goals Inherent In The Acting Theories of Zeami, Stanislavski, and Grotowski**”, yayınlanmamış doktora tezi, Güney Kaliforniya Üniversitesi, Los Angeles California, 1978
- Richards, Thomas, **Grotowski ile Fiziksel Eylemler Üzerine Çalışmak**, Norgunk Yayıncılık, İstanbul, 2005
- Rimer, J. Thomas & Masakazu, Yamazaki, **On The Art Of The No Drama: Major Treaties of Zeami**, Princeton University Press, New Jersey, 1984
- Ruben, Walter, **Eski Metinlere Göre Budizm**, Okyanus Yayınları, İstanbul, 2000
- Ruben, Walter, **Budizm Tarihi**, Sakarya Basımevi, Ankara, 1947
- Rumi, Mevlana Celaleddin-i, **Deniz Gibi Ol**, Gelenek Yayınları, İstanbul, 2019
- Sekine, Masaru, **Ze-ami and His Theories of Noh Drama**, Colin Smythe Limited Gerrards Crosss, Buckinghamshire, 1985
- Shen, Vincent, çev. Tatar, Burhanettin, **Bilimname Dergisi Sayı VI**, Erciyes Üniversitesi İlahiyat Fakültesi, Kayseri, 2004
- Shih, Hu, **The Development of The Logical Method in Ancient China**, Submitted in Partial Fulfilment of The Requierements For The Degree of Doctor of Philosophy in the Faculty of Philosophy Columbia University, The Oriental Book Company, Shanghai, 1922
- Slowiak, James & Cuesta, Jairo, **Jerzy Grotowski**, Routledge, New York, 2007
- Störig, H.J, **İlkçağ Felsefesi Hint Çin Yunan**, Yol Yayınları, İstanbul, 2000
- Suzuki, D. T., **Zen and Japanese Culture**, Routledge and Kegan Paul Ltd., London, 1959
- Suzuki, D. T, **Introduction to Zen Buddhism**, Evergreen Black Cat Edition, USA, 1964
- Suzuki, Daisetz Teitaro, **Çin Felsefesi Tarihi**, Say Yayınları, İstanbul, 2012
- Suzuki, Daisetz Teitaro, **Zen Budizm, D. T. Suzuki'den Seçme Yazılar**, Yol Yayınları, İstanbul, 1979
- Suzuki, D. T, **Zen ve Haiku**, Okyanus Yayınları, İstanbul, 2017
- Suzuki, D. T., **Koan Zen'le Yaşamak**, Okyanus Yayıncılık, İstanbul, 2019

- Suzuki, Shunryu, *Zen Mind, Beginner's Mind*, Weatherhill Inc, New York, Broadway, 1995
- Suzuki, Shunryu, *Zen Zihni Başlangıç Zihnidir*, Dharma Yayınları, İstanbul, 1992
- Suzuki, Tadashi, *Culture Is The Body: The Theatre Writings of Tadashi Suzuki*, Theatre Communications Group, New York, 2015
- Suzuki, Tadashi, *The Way of Acting: The Theatre Writings of Tadashi Suzuki*, çev. Thomas Rimer, Theatre Communications Group, USA, 2003
- Suzuki, Tadashi, *Ayakların Grameri*, Mimesis Tiyatro Çeviri-Araştırma Dergisi Sayı 15, s. 117-139, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2009
- Suzuki, Tadashi ile söyleşi, “*Ben Ünlü Olsam da Göstermeye ve Söylemeye Devam Ediyorum*” <https://www.mimesis-dergi.org/2010/05/ben-unlu-olsam-da-gostermeye-ve-soylemeye-devam-ediyorum-2/> (Ziyaret tarihi: 08.11.2023)
- Suzuki, Tadashi, Beeman, William O. ile Söyleşi, *Söz Bedenin Bir Edimidir*, Mimesis Tiyatro Çeviri-Araştırma Dergisi Sayı 15, s. 111-114, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2009
- Takahashi, Yasunari, *Japon Tiyatrosu Bağlamında Suzuki'nin Çalışması*, Mimesis Tiyatro Çeviri-Araştırma Dergisi Sayı 15, s. 89-95, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2009
- T. Tsubaki, Andrew, *Zeami and The Transition of The Concept of Yugen: A Note on Japanese Aesthetics*, The Journal of Aesthetics and Art Criticism Vol. XXX/1 Fall, 1971, s. 55-67, International Studies Center For East Asian Studies The University of Kansas, Lawrence, Kansas
- Turner, Victor, *Ritüeller Yapı ve Anti-Yapı*, İthaki Yayınları, İstanbul, 2018
- Tzu, Lao, *Ursula K. Le Guin Yorumuyla Tao Te Ching*, çev. Somay, Bülent & Keskinsoy, Ezgi, Metis Yayınları, İstanbul, 2018
- Watts, Alan, *Denemeler, Taoculuk Zen ve Batı Kültürü*, Yol Yayınları, İstanbul, 1985
- Watts, Alan W., *Zen Yolu Zen Budizm'in İlkeleri*, Şule Yayınları, İstanbul, 1998
- Wilhelm, Richard (çev.), *I Ching ya da Değişimler Kitabı*, Biblos Kitabevi, İstanbul, 2010

- Wolford, Lisa & Schechner, Richard, *The Grotowski Sourcebook*, Routledge Taylor & Francis Group, New York, 2001, Transferred to Digital Printing 2006, ISBN 978-1-1361-6728-7
- Xun, Zhou & Barret, T. H., *Konfüçyüs Bilgeliği*, Dharma Yayınları, İstanbul, 2005
- Yılmaz, Hüseyin, *Budist Metafiziği*, Hece Yayınları, Ankara, 2007
- Yu-Lan, Fung, *Çin Felsefesi Tarihi*, Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2009
- Yusa, Michiko, *Riken no Ken. Zeami's Theory of Acting and Theatrical Appreciation*, Monumenta Nipponica, Vol. 42, No.3 s. 331-345, Sophia University, Tokyo, 1987
- Zafer Esenyel, Zeynep, *“Merleau-Ponty Vücudun Fenomenolojisiyle Zihin-Beden Düalizmi Aşılabilir mi?”*, Cogito Üç Aylık Düşünce Dergisi Sayı 88, Yapı Kredi Kültür Yayıncılık, İstanbul, 2017
- Zarilli, Phillip B., *Acting (Re)Considered A Theoretical and Practical Guide*, Taylor&Francis Group, New York, 2005, (ISBN 0-203-99147-9 Master e-book)
- Zimmer, Heinrich, *Hint Sanatı ve Uygarlığında Mitler ve Simgeler*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2004

ÖZGEÇMİŞ

Başak Şamlıoğlu Huvaj 2009 yılında Marmara Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi İngilizce İktisat bölümünden mezun oldu. 2013 yılında Kadir Has Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Film ve Drama Oyunculuk tezsiz yüksek lisans bölümünü tamamladı. Çeşitli özel kurumlarda hikaye anlatıcılığı, yaratıcı drama ve oyunculuk eğitimleri verdi. Özel ve kurumsal pek çok tiyatro topluluğunda oyuncu, vokal ve yönetmen yardımcısı olarak görev aldı. 2017 yılından beri Kuzguncuk Sanat Tiyatrosu'nda oyunculuk, dramatik yazarlık ve eğitim çalışmaları devam etmektedir.