

# Dramanyň ilkinji düýbünü tutujylar: Türk şamanlary

Category: Kitapcy, Teatr we kino sungaty

написано kitapcy | 23 январа, 2025

Dramanyň ilkinji düýbünü tutujylar: Türk şamanlary DRAMANIN  
İLK UYGULAYICILARI: TÜRK ŞAMANLARI

## A. Giriş

İnsanlık tarihin en eski zamanlarından beri drama terim olarak olmasa da kavram olarak varlığını korumuştur. İlkel insanların mağara resimlerindeki figürlerinden, Orta Çağ insanının hasat mevsimindeki eğlenceli oyunlarına kadar canlandırma ve taklit, yaşamın vazgeçilmezlerinden olmuştur. Taklit, canlandırma, doğaçlama dramanın en temel unsurlarındandır. Birçok tiyatro araştırmacısı drama kavramının kökenini eski Yunan'daki bağ bozumu törenlerine dayandırmaktadır. Tiyatronun Dionysos onuruna yapılan ritüellerden doğduğu iddiası yaygın olarak kabul görmüştür. Aslında modern anlamda dramanın ilk kıpırtılarını Yunanlıların attıkları doğrudur; ancak Türk kültürü içerisinde de dramanın çok eskilere dayandığına dair belgeler vardır.

Araştırmacı M.M.Nikoliç, 1934'te Belgrad'da "Politika" gazetesinde yayınladığı makalesinde "Türklerde en az dört bin yıl önce drama sanatının bilindiğini ileri sürmüş, bir Türk savaşçısının yokluğundan istifade ederek karısına saldıran bir Çinlinin aynı savaşçı tarafından öldürülüşünü anlatan dramatik mahiyetli oyundan bahsetmiştir" (Sevengil 1969, 21-22). Batıda tiyatro ve drama tarihi üzerinde yapılan araştırmalar daha çok Çin ve Yunan kaynaklarına dayanır. Orta Asya'daki Türk kültürü her nedense bu tiyatro ve drama tarihi çalışmalarının dışında tutulmuş ya da atlanmıştır.

Yakın dönemde bile tiyatro ve drama tarihi, Türk örneklerini görmezlikten gelmiştir. Bertolt Brecht Aristotelesçi Tiyatro'ya karşı geliştirdiği Epik Diyalektik Tiyatro anlayışı

ile geleneksel tiyatroya karşı en güçlü anti-tezi savunmuş ve uygulamıştır. Brecht görüşünü oluştururken biçimci Rus yazarlarından ve Çin tiyatrosundan yararlanmıştır; aslında bu biçim bizdeki orta oyununda 1500'li yıllardan beri vardır (Aslan 2005, 37). Yine bu konuda Geleneksel Türk Tiyatrosu'nu farklı bir üslupla sürdüren Ferhan Şensoy'un söyledikleri dikkat çekicidir:

“ ‘Bir tiyatro ki güldürmez, ben o tiyatroya güler geçerim’, diyen Augsburglu temiz aile çocuğu Bertolt Brecht, Kel Hasan Efendiyi bilmiyordu, bilmeden de öldü. Brecht doğduğunda, Hasan Efendi 22 yaşındaydı ve Brecht'in büyüünce düşüneceği epik tiyatroyu bilfiil yapmaktaydı. Cahillik yalnız bize özgü değil, Avrupalıların da cahili oluyor. Burjuvaların kadife perdeli tiyatrosuyla alay etmek için, yamalı Brecht perdesini buluş olarak dünya tiyatrosuna getiren Bertolt Brecht, bunun daha önce ‘Abdülrezzak Perdesi’ adı altında, Komik-i Şehir Abdülrezzak Efendi tarafından kullanıldığını bilmiyordu. Bilmemek ayıp değil. Ancak yaşamı boyunca bilmemekle yetinmeyip bu konuyu öğrenmemekte de direnen Brecht, bizim buralardan transit geçerek Çin Tiyatrosu'na gitti” (Şensoy 1999, 87-89).

Bu çalışmamızda Yunan medeniyetinden çok önceleri varlığını sürdüren, Türklerin İslamiyet'ten önceki inançlar içerisinde önemli bir yere sahip olan ve yaşam döngüleri içerisinde eylem, canlandırma ve doğaçlama üçlemesine sıkı sıkı sarılan bir kültürün temsilcilerini, Şamanları inceleyeceğiz. Yirmi bin yıllık bir geçmişe sahip olan Türk Şamanlarının tarihimizdeki yerini, eylemlerini, amaçlarını, kavramsal dramayı nasıl karşıladıklarını, dramatik etkinliklerini, modern drama boyutuyla olan ilişkisini ortaya koymaya çalışacağız.

## **B. Türklerde Dramanın Kaynağı: Şamanlar**

İlk insanların duygularını, düşüncelerini anlatabilmede, ses kanallarından çıkan farklı seslerin yardımıyla anlaşmaya çalıştıkları herkesçe bilinen bir gerçektir. Sesten önce de

hareketi kullandıklarını söyleyebiliriz. Dolayısıyla bir olayı ya da düşünceyi iş ve hareket yoluyla ifade etmek anlamına gelen dramın insanlık tarihi kadar eski olduğu açıkça bellidir.

Drama faaliyetlerinin kaynağının dinden daha eski olduğunu savunanlar vardır. “Ateşin çevresinde otururken, kalkıp avlanacak hayvanları taklit eden ilk insan, bu davranışıyla tiyatral faaliyetlere de başlamış olur. Taklit yoluyla yapılan büyü, dans, müzik ve maskelerle yapılan yağmur yağdırma, ürünü çoğaltma gibi dramatik unsur taşıyan törenler takip eder” (Köprülü 1970, 6). İfade ettiğimiz bu davranış biçimleri bir millete ait değil, bütün ilkel kavimler için geçerlidir; ancak Antik Yunan’da Dionysos törenlerinden çok önce Orta Asya’da Tek Tanrı ve Şamanizm anlayışı içinde yaşayan Türklerin dini ayinleri tamamıyla dramatik özellik taşımaktaydı.

Türkler tarih boyunca çeşitli inançlara bağlanmışlardır. Bunların içinde karakterlerine en uygun olanı tek Tanrılı dinlerdir. “Dinleri, kendi sistematiği içerisinde inceleyenler, tek Tanrılı dinlerdeki sistematikğin tepesinde, tek ve her bakımdan güçlü olan hakim bir kuvvetin varlığını görürler. Türklerin, geniş anlamda Anadolu’da girdikleri Musevilik ve İsevilikte Tanrı kavramı, büyük ölçüde İslamiyet’teki Allah inancına tekabül ederken Gök Tanrı inancındaki ‘Tengri’ de birçok vasfı itibarıyla Allah’ı düşündürmektedir” (Kalafat 1998, 37). Gök Tanrı inancı, İslamiyet’in “Tek Varlık” anlamındaki tevhit mesajıyla örtüşmektedir (Bilgiseven 1989, 87). Eski Türklerin yüce ve tek Tanrı’sı, İslâm dinindeki ‘Allah’ gibi mücerret ve şekilsiz bir güçtü. Hatta Altay Şamanizm’inde bile, göğün katlarının resmi yapıldığı halde, Tanrı’nın şekli çizilemiyordu (Ögel, 1994, 13).

Türklerin inanç sisteminde “Tengri” kavramı dini anlayışın merkezindedir. Tanrı ile insan arasında aracılık yapanlar ise Şaman’lardır. “Göklerin ve ruhların koruduğu Şaman, doğayla konuşup anlaşmayı, ruhanî varlıklarla ilişki kurmayı, göklerde yaşayan varlıklarla yakınlığı korumayı ve böylece kötü

ruhların insanlara zarar vermesini önlemeyi beceren bir insandır” (Beydili 2005, 510). Unutulmamalıdır ki Türklerin dinî düşünce sistemi Gök Tanrı anlayışı üzerine kurulmuştur. Tüm dünya görüşü sistemlerinde olduğu gibi, tek tanrıcılıkla Şamanizm arasında derinden gelen bir bağlılık olduğu için, aralarındaki sınırı net olarak belirlemek bazen güç olsa da bu anlayışları aynı gibi göstermek de doğru olmayıp yanlış sonuçlar doğurabilir. Türk Şamanizm’indeki dünya görüşü ve felsefenin temelini gerçek anlamda Türk dinî düşünce sistemi olan tanrıcılık oluşturmaktadır ve Şaman’ların ‘Gök Tanrı’ya olan inançları da bunun kanıtlarından biridir (Beydili 2005, 525).

Türkler ölmüş atalarını Tanrı saydıkları gibi, onların yaşamış ve dolaşmış oldukları yerleri de kutsal kabul ediyorlardı. Tanrı’yı memnun etmek için onları taklit etmek, onlar gibi hareket etmek gerektiğine inanıyorlardı. Dini törenlerde Tanrı’nın yaşayışını temsil ve hikâye edilmesinin sebebi budur. Daha sonra bu kutsal törenler yerini din dışı gelenek ve eğlenceye bırakmıştır. Bu törenleri gerçekleştiren, bu dramatik unsurları üzerinde toplayan ise Şamanlardır.

“Şaman, gelecekte haber verme, büyü yapma gibi görevleri olan, ruhlarla ilişki kurarak hastalıkları iyileştirdiğine inanılan din adamı, “kam”dır” (Türkçe Sözlük, 1988, 1369). Şaman aynı zamanda Şamanistlerin inançlarına göre, tanrılar ve ruhlarla insanlar arasında aracılık yapma kudretine malik olan kişidir (İnan 2006, 75). Divanü Lügati’t Türk’te “kam” kelimesi “kâhin” olarak tercüme edilmektedir (Atalay 2006, 157). Şamanizm’in kökeni Sibirya ve Orta Asya’dadır. İslamiyet’ten önceki kültürün temel taşlarını oluşturan Şamanlık Türklerde, özellikle Altay-Sayan ve Sibirya Türklerinde bir sistem gibi yaygın olmuş ve daha çok gelişmiştir. Özellikle Sibirya olarak betimlenen bölgede Türk Şamanlığı ile beraber diğer Şamanlık olguları mevcut olmuştur (Bayat 2006, 26). Uluslararası bir terim haline gelmiş Şaman kelimesi ilk kez 17. yüzyılın sonlarına doğru Rus elçisi olarak Çin’e giden iki şahsın E. İsbrand ve A. Brand’ın gördüklerini içeren seyahatnamede geçer. Elçiler Tunguzcada

kullanılan rahip, sihirbaz anlamına gelen Şaman kelimesini kullanmakla bu kelimeyi Avrupa'ya götürmüşlerdir (Bayat 2006, 133). 18. yüzyıla kadar Şaman kelimesini Türkler bilmiyordu. 18. yüzyılın sonlarına doğru bu terim yaygın olarak kullanılmaya başlanmıştır. Altay Türkleri arasında bugün hâlâ Şaman kelimesi yerine "kam" kullanılmaktadır (Gömeç 1998, 40). İslamiyet'i kabul etmiş Türkler arasında "kam" kelimesi unutulmuştur (İnan 2006, 74).

Kam, kendi özel yöntemleri sayesinde ulaştığı extase (kendinden geçme) hali içinde ruhunu göklere yükselten veya yeraltına indiren kişidir. Bu esnada başka ruhları hükmü altına alarak, tabiat güçleri ve şeytanlarla bağlantı kurmaya muvaffak olur. Kam, ateş üzerinde hakimiyet kuran, hastalanan ruhlara şifa veren, ölülerin arzularını yerine getiren, dertlilerin şikayetlerini dinleyen, yer altındaki tanrıların yanına giderek aracılık yapabilen kişidir (Gömeç 1998, 42). Şamanların gerçekleştirdiği bu uygulamalar gerçekte bir ritüeldir. Ritüeller temel olarak dansa dayanan vücut hareketi üzerine yoğunlaşmaktadır. Farklı nedenlerle yapılan ritüeller, taklit unsurunu içermektedir. Taklidin yanı sıra birçok ritüelde tanrıların ve kahramanların canlandırılması yer alır (Sağlam 1997, 48). Ritüellerin dili harekettir. Dinî veya sosyal bir içeriği olabilir, mantıksal veya mantık dışı diye yorumlanabilir; ama ritüel, bir grup eylemidir, bir grup gösterimidir ve "dans etme, şarkı söyleme, maske takma, kostüm giyme, diğer insanları, hayvanları ve doğaüstü güçleri canlandırma, öykü oynama" gibi unsurlar kullanılır.

Şamanların bu uygulamaları oyunsu bir süreç içerisinde geçer. Zaten "oyun" ve "Şaman" kelimeleri arasında doğrudan bir etimolojik ilişki vardır. Şaman'ın türlü adları arasında Yakutların kullandığı ad "oyun"dur. Kadın Şaman'a ise Mongolcada "udahan", Orta Şaman'a "orta-oyun" deniliyordu. Asıl ilginç olan oyun sözcüğünün yalnız Şaman için değil, Şaman törenleri içinde kullanılmasıdır. Şaman bu törenlerde dans eder, ses çıkarır, yüz kaslarını kullanarak taklit ve dramatik öğeye başvurur. Böylece oyun sözcüğüyle tiyatro, dans ve türlü seyirlik oyunlarının kökeni bir noktada toplanmış

olur (And 1973, 306).

### C. Drama ve Şaman İlişkisi

Dramada olmazsa olmazlar arasında rol oynama, doğaçlama ve fiziksel aktivite vardır. Bu üç unsurun yer aldığı durumlarda dramatik bir eylemin ortaya çıkması kaçınılmazdır.

Kökeni Sibirya ve Orta Asya olan Şaman geleneğini yakından incelediğimizde dramayla örtüşen pek çok unsuru görebiliriz. Bunlardan rol oynama; bir karakterin duygu, düşünce, istek ve beklentilerinin canlandırılmasıdır (Genç 2003: 203). İnsan doğasında da tiyatro sanatının olmazsa olmazı olan taklit vardır. İnsan taklit eder, “gibi ya da gibiymiş gibi” yapar. Bunu sanatsal kaygı gütmeyen, günlük yaşam içinde doğaçlama biçiminde gerçekleştirir. Taklit ile öğrendiği pekişir ve yine bu yolla tiyatro sanatının oluşumu sağlanır. Taklit ve canlandırma dramının kendine özgü yapısını belirlerken, gelişime açık yanına da sahip çıkar (Uzgören 2005, XXII). “Bir olayı taklitle canlandırma olayına Şamanların büyüsel törenlerinde de rastlanmaktadır” (Asutay 2003, 8). “Bu ayinlerde Şaman taklidin yanı sıra jest ve mimiklerini de sergiler” (Zonrnıckaja 2002, 187).

Ritüelin başlangıcında Şaman, hayvan dostlarının güçlerini basit biçimde canlandırmaz, aksine o hayvanın kılığına girerek, onun bedeninde ve bilgisinde onu yeniden dünyaya getirir (Jacobson, 2006, 104). Hayvana karakter kazandıran Şaman onun rolüne girer. Rol oynama esnasında kendinden geçer, istediği karakteri ya da varlığı tüm benliğinde hissederek canlandırır. Şaman, eyleminde oyuncunun en temel karakteristiklerini ortaya koyar. O, tanrılar ve ruhlarla olan ilişkisinde, onların sesini taklit eder, yeraltına ve yerüstüne yaptığı yolculuğunda başından geçenleri canlandırır, çeşitli hünerler gösterir. Sihir yapar, dans eder, çalgı çalar, şarkı söyler; fakat her zaman kendisi olarak kalır (Tuna 2000, 264).

Oyunun felsefesinde, Şaman’ın öteki dünyanın varlıklarına benzemesi ve kendini bir tiyatro aktörü gibi role sokması

durur. Şaman'ın kuş donuna girmesi, ayıya dönüşmesi aslında rol üstlenmekten başka bir şey değildir. Şaman, özgü bir düşünce ve dramatiklikle ona yüklenen oyunculuk görevini yerine getirmiş olur. Aksi takdirde Şaman öteki âleme giremez (Bayat 2006, 222). Bu anlamda Şaman bir oyuncu gibi davranır, ruhları aramak, yeraltına ya da gökyüzüne kurbanı götürmek ve bu eylemi insanlara anlatabilmek için tiyatronun özelliklerini kullanır. İlkel anlamda nasıl bu dünya ile öteki dünya arasında gidip gelebiliyorsa, doldurulmuş bir kazın üstünde ellerini çırparak uçabilir, davulunun içine ruhları hapsedebilir, davulunun hızlı ya da yavaş vurarak aldığı yolu, ne kadar uzaklaştığını ve yakınlaştığını anlatabilir. Kuşların, hayvanların ve ruhların taklidini yapabilir (Tuna 2000, 275). Bu canlandırma birçok parçayı içerisinde barındırarak bir bütün oluşturur.

Doğaçlama dramının en önemli unsurlarından biridir. Doğaçlama bir hazırlık ya da senaryoya dayanmaksızın o anda var olan, yinelenmeyen, kendiliğinden bir biçimde akan davranışlar dizgesidir (Akar 2000, 22). Önceden planlanmadığı için doğaldır. Kesinlikler ve belirlemeler yoktur. Şamanlar ritüellerinde hiçbir planlanmış senaryoya ya da yazılı metne bağlı kalmazlar. Şaman müziği, şarkıyı, haykırışı özgür bir şekilde eyleminde kullanmaktadır. “Ayrıca jest, mimik, dans dili de Şaman'ın eyleminde belli bir sistem içinde ama doğaçlamaya yatkın bir biçimde vardır” (Tuna 2000, 257). Doğaçlamalar oluşturulurken üstün hayal gücü ve yaratıcılık yetisi kendini gösterir:

“Örneğin Şaman davulunun tokmağını hem davul tokmağı, hem de üzerine bindiği at gibi görür. Hatta bazen üzerine bindiği davul bir kuş olur ve onu ruhlar dünyasının en üst katmanlarında gezdirir. Doğaçlamalar esnasında kendini çeşitli ruhların biçimine sokar. Bu ruhlar çoğunlukla hayvan biçimindedirler. Sibiryâ kavimlerinde bunlar ayı, kurt, geyik, tavşan ve çeşitli kuşlar özellikle kartal, baykuş ve karga şeklinde görülebilir. Şaman'ın başyardımcısı da bu hayvanlardır. İhtiyaç halinde o, dünyanın her tarafından yardımcı ruhları çağırır. Yardımcılarının geldiklerini onların

sesini çıkararak belirtir. Mesela Tunguz Şaman'ın başyardımcısı yılan sesini taklit eder" (Gömeç 1998, 45).

Farklı danslar, o an uydurulan şarkılar, anlaşılması zor mırıldanmalar ortaya çıkar. Kısacası yaratıcılıkta ve hayal gücünde sınır tanımazlar.

Dramanın diğer önemli unsuru fiziksel aktivite yani "eylem"dir. Eylem dramanın temelindedir. "Drama kelime manası olarak da 'bir şey yapma', 'yapılan bir şey' anlamında kullanılmaktadır" (Nutku 1998, 27). Bu eylem, rol oynama yoluyla insanların kendilerini başka insanlarla ilişkilendirerek onları canlandırmasına dayanır. Oyuncular bir rol alır ve o roldeki insanmış gibi davranır. Bu temel olarak taklide dayalı bir eylemdir. Şaman bu unsuru da kullanmaktadır. Şaman'ın tedavi seansı dualar ve şarkılarla başlar, ruhların ve çeşitli hayvanların seslerinin taklit edilmesiyle sürer, hasta ruhun aranması ve tanrılara, ruhlara sorulması için Şaman bir ata biner ya da davulunun tokmağını at gibi kullanır, bazen de davulunu bir kuşa benzetir ve üzerine biner. Bu yolculuk sırasında çeşitli katlarda durur ve ruhlarla konuşur, zaman zaman kendinden geçer, çılgınca dans eder, bir duayı hafifçe mırıldanır, bazen bir şarkıyı ya da duayı seyredenlerle birlikte söyler (Tuna 2000, 93). Taklit ve eylem iç içedir. Bu eylem bazen bir dans bazen de Şaman'ın kendinden geçtiği vect hali olabilir. Ancak bu hareketlerin içinde belli boyutta dramatik unsurlar gizlidir.

Dramanın rol oynama, doğaçlama, eylem unsurlarından başka, önemli bir hedefi de vardır. Bu hedef büyük ölçüde onu tiyatrodan da farklı kılar. Bu, süreç içerisinde tüm grubun etkinliğe katılımını sağlamaktır. Dramada seyirci yoktur. Herkes oyuncudur, oyunun bir parçasıdır. Bu açıdan düşündüğümüzde Şamanların ritüellerinde de grup katılımı esastır, istenen şeyin gerçekleşmesi için herkesin katılımı gerekir. Bu nedenle ritüel oyuncu ve seyirci arasında bir etkileşim sağlar.

"Oyun sırasında Şaman, gerçekten de ruhunu başka bir âleme göçürür, yalnız kendi oynamaz, ruhlarını da oynar. Ayrıca kamlık sırasında izleyicilerin de oyuna katılması toplumun

üyeleri arasındaki ilişkiyi harmonik bir düzeye ulaştırır, ahlaki ve psişik olumsuzlukları gidermiş olur. Oyun, toplumu hiç bilmediği bir dünyaya götürür, üzerinde olan gerginliği, korkuyu geçici de olsa kaldırmış olur” (Bayat 2006, 221).

Şaman’ın bu tek kişilik gösterisi izleyenler ile Şaman arasında bir ilişkiyi de içinde barındırır. Onlar da Şaman’ın eylemine yer yer katılırlar. Şaman bazen şarkıları orada bulunanlarla beraber söyler. Onlar eylemin hemen kıyısında bulunmalarına rağmen gelen kötücül ruhlardan korkmazlar, çünkü Şaman’ın bu ruhlarla kurduğu ilişki, toplum için bir güvence olmaktadır. Ama tüm bu yaşadıkları şeylerden, korkutucu görünümünden etkilenirler (Tuna 2000, 231). Şaman’ın töreninden sonra seyirciler törene ilişkin çeşitli anılar hatırlarlar, yaşadıkları psiko-fizyolojik duygular, gördükleri halüsinasyonlar ve duydukları onlar için deneyim olarak kalır. Şaman gösterilerinde seyirciler Avrupa kompleksindeki edebi ve artistik olgularla yüklü teatral ve müzikal gösterilerden çok daha fazla tatmin olmuşlardır. Çünkü seyircilerde de eyleme katılmışlardır (Kirby 1975, 6).

Dramanın psikiyatri alanında kullanılan türlerinden biri de psikodramadır. Psikodrama, dramatizasyondan ya da başka bir ifade ile spontan tiyatrodan yararlanılarak gerçekleştirilen bir ruhsal geliştirme, tedavi yaklaşımıdır. Temelinde kişiler arası ilişkiler ve rol kullanımı vardır. Bu teknik sayesinde birey çatışmalarını bir uzman önünde ortaya koyar, hatta sıkıntılarını drama teknikleriyle canlandırır.

Psikodrama bir tür tanımlama ve sağaltma tekniğidir. Dramatik açıklama olarak bu durum, hastanın kendi problemini izlemesine dayanır. Drama terapistlerinin hastaların sorunlarını oynamaları Şamanlarınkı gibidir (Pendzik 1988, 84). “Şamanlarda da oyun sağaltma ile ilgilidir. Hastayı, seyirciler önünde iyileştirir. Kişileştirme, yedi gökyüzü katından iyilikleri getirme gibi yöntemler kullanılır. Dramada da bir terapi boyutu vardır” (And 1997, 14). Şaman’ın tedavi yöntemi içerisinde şaşılacak derecede çok psikodrama unsurları vardır. Şaman’ın tedavisi hastayı hastalığıyla yüzleştirmek, onun kendi hastalığına seyirci olmasını sağlamaktır.

Hastalığın kaynağı Şaman inançlarına göre çoğu zaman, ruh göçü, ruh çöküşü, edilgenlik ve yabancılaşmadır. Bu durum çağdaş psikiyatride hastanın hastalığının kaynağına inerek, bu kaynağı bulmasının sağlanması olarak yer alır. Burada psikiyatrist hastayı konuşturarak, hastalığın kaynağını bulmak ister. Bu Şaman'a özgü tedavi yöntemi günümüzdeki psikodrama uygulamalarında kullanılmaktadır (Tuna 2000, 269). Şamanların tedavi yöntemleri insanın en derin duygularına kadar yayılmıştır. Bu eski geleneğe sahip çıkmamız tabiatla arası açık olan günümüz insanına yardımcı olabilir (Budegeçi 1995, 638).

Dramatik unsurlarla insan hayatının her safhasında karşılaşılabilir. Bu unsurlar, eski Türk kavimlerinde insanın kendisini tanımasını sağlayan ve asla vazgeçemediği bir ihtiyaç olarak kullanılmaktaydı. Şaman kültürünün yansımaları yüzyıllar sonra çeşitli şekillerde karşımıza çıkar:

“Bugün Anadolu’da oynanan birçok oyunda, çaldıkları enstrümanlarla oyunu yönlendiren sanatkârların yaptıkları birçok harekette, Şamanların dramatik eylemlerini görmekteyiz. Tamamen tasvirî ve taklidî bir özellik gösteren Erzurum bar oyunlarında “hançer” ve “turna”, Rize ve Of çevresinde genç kız ve erkeklerin karşılıklı gruplar halinde oynadıkları “Diyal Oğlu”, Giresun çevresinde oynanan “Çandır”, Kastamonu yöresinde oynanan “Sepetçioğlu” oyunlarında Şamanların sergiledikleri dramatik unsurları görmek mümkündür” (Şengül 2002, 160).

#### **D. Sonuç**

Ülkemizde dramanın tarihi ile ilgili çalışmalar Batılı kaynaklara bağlı olarak değerlendirilmektedir; fakat bundan önce Türklerin drama uygulamaları yok muydu? Böyle bir soru sorulduğunda pek çok kişinin aklına “Meddah”, “Orta Oyunu” ve “Karagöz” gibi unsurlar gelir. Oysaki binlerce yıldır varlığını sürdüren Şamanların yaşam biçimleri, araştırmacılar için dramatik unsurlar açısından önemli ipuçları verebilir. E.T.Kirby gibi bazı Batılı araştırmacılar, tiyatronun özünde

Şamanistik unsurların olduğu teorisini ileri sürmüşlerdir. Bu çalışmanın temel amacı Şamanların eylemleriyle drama arasında ilişki kurmak ve benzer yanları ortaya koymaktır. Bu, Şaman uygulamalarının bütünüyle drama ile örtüştüğü anlamına gelmez. Ancak dramanın kaynağını oluşturan unsurların büyük bir kısmının, Şaman kültüründe yaşadığı gerçeğini de unutturmaz. “Şamanlar Türklerin kültürü, şarkısı, hayatıdır. Toplumumuzun düzenleyicisi, kültürümüzün çıkış noktasıdır” (Arıkoğlu 1995, 290). Onlar tarihimizin ilk oyuncularıdır. Şamanların oyuncu özelliklerine bakıldığında dramatik unsurların kaynağının Türkler, dar anlamda Şamanlar olabileceği tezi kuvvetlenmektedir. Bu durum da Batılı drama tarihçilerinin araştırmalarıyla yetinilmemesi, kendi kaynaklarımızın dikkatli ve objektif çalışmalarla ortaya çıkarılması görüşünü desteklemektedir.

Ömer Tuğrul KARA,

Doktora Öğrencisi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türkçe Eğitimi Ana Bilim Dalı, gevheri76@hotmail.com.

#### ■ Kaynak:

# Turkish Studies, International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic, Volume 5/2 Spring 2010.

#### ■ KAYNAKÇA

- ♦ AND Metin, “Türk Folklorunda Oyun Kavramı ve Oyunun Önemi”, I.
- ♦ Uluslararası Türk Folklor Semineri, 8-14 Ekim 1973, T.C. Başbakanlık Kültür Müsteşarlığı, Ankara: 1974, s.305- 314.
- ♦ AND Metin, “Yaratıcı Drama ve Tiyatro İlişkisi (Açılış Konuşmaları)” 6. Uluslararası Eğitimde Drama Semineri (Drama, Maske, Müze), 23-28 Ekim 1995, Oluşum Drama Enstitüsü, Ankara, 1997, s. 12-15.
- ♦ AKAR Ruken, “Eğitimde Alternatif Bir Öğretim Yöntemi:

Drama", Öğretmen Dünyası, C:21 / S:246 (2000), s.21-22.

♦ ARIKOĞLU Ekrem, "Truva'da Şamanizmin Dünü Bugünü", Türk Kültürü, S:385 (1995), s.287-292.

♦ ASLAN Naci, "Yabancılaştırma-Yabancılaşma ve Drama", 9. Uluslararası Eğitimde Yaratıcı Drama Semineri (Tiyatro. Forum Tiyatro Devinim-Drama), 03-07 Mart 2003, Çağdaş Drama Derneği, Ankara 2005, s.30-45.

♦ ASUTAY Aclay, Dramanın Yabancı Dil Eğitimindeki Yeri ve Önemi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Doktora Tezi, Ankara, 2003.

♦ ATALAY Besim, Divanü Lûgat-it-Türk Çevirisi (Cilt III), Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 2006.

♦ BAYAT Fuzuli, Ana Hatlarıyla Türk Şamanlığı, Ötüken Yayınları, İstanbul 2006.

♦ BEYDİLİ Celal, Türk Mitolojisi Ansiklopedik, Yurt Kitap-Yayın, Ankara 2005.

♦ BİLGİSEVEN Âmiran Kurtkan, İslâmiyet'in Kültürel Özellikleri ve İslâmî Kavramlar, Filiz Kitabevi, İstanbul 1989.

♦ BUDAGEÇİ Tamara, "Tuva Şamanlarının Dünya Görüşü Hakkında", Türk Kültürü, S:390 (1995), s.636-638.

♦ GENÇ Nâlân, "Eğitimde Yaratıcı Dramanın Alımlanması", Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, S:24 (2003), s.196- 205

♦ GÖMEÇ Sadettin, "Şamanizm ve Eski Türk Dini", Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, S:4 (1998), s.38-47.

♦ JACOBSON Esther, "Şamanlık Geleneği", (Çev: Mustafa Sever), Millî Folklor, S:70 (2006), s.104-108.

♦ İNAN Abdülkadir, Tarihte ve Bugün Şamanizm, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara 2006.

♦ KALAFAT Yaşar, Eski Türk Dinî İzleri, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1998.

♦ KİRBİ E.T., Ur Drama-The Origins of the Theatre, Newyork University Pres, Newyork 1975.

♦ KÖPRÜLÜ Mehmet Fuad, Tiyatro Tarihi, Varlık Yayınları, İstanbul 1970.

♦ NUTKU Özdemir, Dram Sanatı, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 1998.

♦ ÖGEL Bahaeddin, Türk Mitolojisi II, MEB Yayınları, İstanbul

1994.

- ♦ PENDZİK Susana, "Drama Theorapy As a Form of Modern Shamanism", The Journal of Transpersonal Psychology, C:20/S:1 (1988), s.84.
- ♦ SAĞLAM Tülin, Eğitimde Drama ve Türk Çocuklarının Ritüel Nitelikli Oyunlarının Eğitimde Dramada Kullanımı, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, Ankara 1997.
- ♦ SEVENGİL Refik Ahmet, Eski Türklerde Dram Sanatı, Millî Eğitim Basımevi, Ankara 1969.
- ♦ ŞENGÜL Abdullah, "Türk Drama Geleneği", Türkler, C.5, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara 2002. s.157-160.
- ♦ ŞENSOY Ferhan, Falınızda Rönesans Var, Ortaoyuncular Yayınları, İstanbul 1999.
- ♦ TUNA Erhan, Şamanlık ve Oyunculuk, Okyanus Yayıncılık, İstanbul 2000.
- ♦ Türkçe Sözlük, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 1988.
- ♦ UZGÖREN Sedef, Yabancı Dil Eğitiminde Dramanın Rolü, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İzmir 2005.
- ♦ ZONRNİCKAJA M. JA, "Yakut Şamanlarının Dansları", (Çeviren: Metin Özarslan), Türkbilig, S:3 (2002), s.187-192. Teatr we kino sungaty