

TC
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI
YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ÇAĞDAŞ PERFORMATİF SANATLARDA
ŞAMANİZM REFERANSLARI

AHMET UTKU ÖĞÜT
11715002

TEZ DANIŞMANI
Doç. Dr. H. Alper MARAL

İSTANBUL
2014

TC
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI
YÜKSEK LİSANS PROGRAMI




YÜKSEK LİSANS TEZİ

ÇAĞDAŞ PERFORMATİF SANATLARDA
ŞAMANİZM REFERANSLARI

AHMET UTKU ÖĞÜT
11715002

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih: 09.06.2014
Tezin Savunulduğu Tarih: 15.07.2014

Tez Oy birliği / Oy çokluğu ile başarılı bulunmuştur.

	Unvan Ad Soyad	İmza
Tez Danışmanı:	Doç. Dr. H. Alper MARAL	
Jüri Üyeleri:	Yrd. Doç. Muammer Bozkurt	
	Yrd. Doç. Dr. R. Ebrar Akıncı	

İSTANBUL
MAYIS 2014

ÖZ

ÇAĞDAŞ PERFORMATİF SANATLARDA ŞAMANİZM REFERANSLARI

Ahmet Utku Ögüt

Haziran, 2014

Bu çalışma, başta Asya gibi geniş bir coğrafyada, kökleri tarihöncesi devirlere dayanan ve hâlâ devamlılığını sürdüren Şamanizm kavramının bağlamsal anlamda çağdaş performatif sanatlar ile ilişkisinin saptamayı hedeflemektedir. Şamanizm 20.yüzyılın ortasından itibaren çağdaş sanatın gündemine oturmuş, başta Performans Kuramı'nın sunduğu olanaklar aracılığıyla performatif alanlarda giderek artan bir ilgi görmeye başlamıştır. Bu durumun bir sonucu olarak, sanat eleştirisi çevreleri tarafından sanatçıyı betimlemek için “şaman”, yapıtı nitelemek için de “şamanik” deyimleri dolaşıma sokulmuştur. Bu çalışmada anılan alanlarda gerçekleştirilmiş ve böylesi bir nitelermeye uğramış yapıtlar çerçevesinde, belirgin bir sıklıkla görülen Şamanizm referanslarının ne denli doğrudan olduğu incelenmekte ve bu referansların Şamanizm'in kültürel bağlamına uygun olup olmadıkları analiz edilmektedir. Bu analizde kültürel antropolojinin bir ekolü olan “simgesel ve yorumsamacı antropoloji” alanında Victor Turner'in öne sürdüğü kavramlar temel alınmaktadır. Ayrıca bu kavramların eklemlendiği ve dolayısıyla sözü geçen “simgesel antropolojinin”, oluşumuna katkı sağladığı Richard Schechner'in “Performans Kuramı”nın performans kavramına ve sanatsal “performatif” edimlere getirdiği açıklamalar esas alınarak, bir analiz yöntemi oluşturulmakta ve bu yöntem doğrultusunda bir yapıt analizi gerçekleştirilmektedir. Çalışmanın bu son bölümünde, başta Joseph Beuys, Nam June Paik ve Ahn Eun Me olmak üzere, birkaç farklı disiplinde ürün veren temsilî nitelikteki sanatçıların bu bağlamdaki sanatsal üretim ve icra pratikleri irdelenmekte, ve yapıtlarındaki Şamanizm referansların doğrudanlıkları ve daha önemlisi bağlamsallıkları sorgulanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: “Şamanizm”, “Çağdaş Performatif Sanatlar”, “Performans Kuramı”, “Simgesel ve Yorumsamacı Antropoloji”

ABSTRACT

SHAMANISTIC REFERENCES IN CONTEMPORARY PERFORMATIVE ARTS

Ahmet Utku Ögüt

June, 2014

The aim of this thesis is to determine the relation between contemporary performative arts and the concept “Shamanism”, a belief system that is still present since prehistoric ages in a vast geographical area—to a big extend, in Asia. Since the middle of the 20th-century, the concept of Shamanism started to be more actual in arts; especially with the opportunities the Performance Theory offers, it has become more appealing in the performative fields. As a consequence of this phenomenon, new idioms among art critics have emerged: “shaman” for identifying an artist and “shamanic” for describing a particular artwork, for instance. In this study, the immediacy and contextuality of the Shamanistic references in the works of contemporary performative arts, which have been described with these terms, are questioned. In this regard, some representative works of a group of contemporary artists from different disciplines, such as of Joseph Beuys, Nam June Paik, Ahn Eun Me, Nil Yalter, John Cage, Nick Cave, a.o. are analyzed. In this research, Victor W. Turner’s approach and terminology of “symbolic and interpretive anthropology”, an important field in the cultural anthropology, and the concepts of “Performance Theory” by Richard Schechner, which was influenced by Turner’s theory, predominate as main tools of this analysis.

Keywords: “Shamanism”, “Contemporary Performative Arts”, “Performance Theory”, “Symbolic and Interpretive Anthropology”

ÖNSÖZ

Şamanizm gibi birçok kültürel olgu ve edimi araştırma nesnesi edinmiş Kültürel Antropoloji'nin başat inceleme alanlarından biri sanattır. Böylesi bir bağlam içinden sanat hakkında çıkarsamalarda bulunmak—örneğin, tez yönelimli bir akademik çalışma yapmak—için, herşeyden önce, söz konusu disiplinin; insana/toplumlara kültürel üretimleri üzerinden yaklaşan Kültürel Antropoloji'nin, temel düsturlarını tanımının, ötesinde, benimsemenin gerekliliği ortadadır. Bu yaklaşım—farkındalık ya da tercih—şüphesiz uzun soluklu, çok katmanlı, ve bir ölçüde karmaşık bir çabayı, ve buna koşut bir öğrenim sürecini zorunlu kılmaktadır. Dilbilim, sosyoloji ve antropoloji, hattâ müzik ve pedagoji gibi alanları belli bir ölçüde tanımama olanak veren, oldukça salınımlı öğrenim sürecimin bana bu kapıyı aralamış olması büyük bir şanstır. Bu çalışmanın konusu ve yazımında benimsenen yöntem de yine bu hatta belirlenmiş; disiplinlerarasılıktan ziyade, disiplinlerarası bir anlayış ağır basmıştır. Bunun sonucunda, Kültürel Antropoloji'nin doğası gereği, kültür ve çevresinde gelişen değer ve tanım görelilikleri ve çok-boyutlulukları gözetilmiştir.

Bu tezin yazılmasına engin vizyonu, birikimi ve en önemlisi bana güveniyle en büyük katkıyı sağlayan, tez danışmanım, ama daha da önemlisi, ustam, Doç. Dr. Alper Maral'a, içtenlikle teşekkür ederim. Aynı şekilde, yüksek lisans öğrenciliğim boyunca yapıcı önerileri ve değerli bilgileriyle bana yol gösteren, hocam, Yrd. Doç. Muammer Bozkurt'a; ve tez konuma ilham veren çalışmalarından önemli derecede yararlandığım, Yrd. Doç. Dr. Ebrar Akıncı'ya, katkılarından dolayı teşekkürü bir borç bilirim.

Ayrıca bu tez çalışması sürecinde benden hiçbir entelektüel, manevî ve maddî desteği esirgemeyen annem, filolog Dr. Sema Polat Ögüt; babam, sanat tarihçi Sinan Ögüt, eşim Elif Göç; dostlarım Tolga Ayıklar, Yasemin ve Ekin Altepe, Ali Erk Uçman, Erdem Dicle, Zeynep Sarıkartal, Ali Emir Tapan, Erdem İlgi Akter, Franziska Feeser, Kardelen Fincancı, Zeynep Özaltın, Nesli Gül, Yaren Eren Budak, Alper Akçay ve Burçin Bozyel'e; Metin Kahyaoğlu, Ömer Sarıgedik, Eray ve Ceren Düzgünsoy, Üzeyir Yasa ve tüm Dünya ve Müzik Hayvanı ailesine teşekkür ederim

Bu tez, tohumlandığı ve yazıldığı süre içinde “uçmağa” kavuşan Kongar Ol-Ondar ve Hakan Orman'a adanmıştır.

İÇİNDEKİLER

	Sayfa No
TEZ ONAY SAYFASI	
ÖZ	i
ABSTRACT	ii
ÖNSÖZ	iii
İÇİNDEKİLER	iv
TABLolar LİSTESİ	vii
ŞEKİLLER LİSTESİ	viii
KISALTMALAR	x
1. GİRİŞ	1
1.1. Performans Kavramına Antropolojik Yaklaşım: Çerçeve ve Temeller.....	3
1.2. Simgesel ve Yorumsamacı Antropoloji.....	6
1.2. Simgesel Antropoloji.....	10
1.2.1. Ekol Ayırımları: Amerikan “Yorumsamacılığı”ndan Avrupa “Simgesencilik”ine.....	11
1.3. Simgesel Antropolojinin Temel Kavramları.....	13
1.3.1. Simge.....	13
1.3.2. Ritüel.....	19
1.3.3. Turner’ın Ritüel Tasnifi ve van Gennep Referansları.....	21
1.3.4. Sosyal Drama veya Ritüel Bağlamında Toplumun Performativitesi.....	22
1.3.5 Bir (Kültürel) Performans Olarak Ritüel ve Sosyal Drama.....	24
2. PERFORMANS KURAMI	27
2.1. Sosyal Bilimlerde Performans Kuramı.....	29
2.1.1. “Liminal”in Yeni Türevi “Liminoit”.....	31
2.2. Performans Kuramı’nın Sanat Alanında Önergeleri.....	33
2.2.1. Estetik Drama.....	36
2.2.2. Schechner’in Performansın Tanımı ve Kapsadığı Edimler.....	37
2.2.3. Restore Davranışlar (<i>Restored Behavior</i>).....	42
2.2.4. Performansın Kapsamı.....	43
2.3 Performans Kuramı ve Performativite Bağlamında Judith Butler.....	46

3. ÇAĞDAŞ PERFORMATİF SANATLAR KAVRAMININ TANIMI	49
3.1. Sahne Sanatları (<i>Performing Arts</i>)	49
3.2. Performans Sanatı (<i>Performance Art</i>)	51
3.3. Çağdaş Performatif Sanatlar	55
3.3.1. Sahne Sanatları ve Performans Sanatı Arasındaki Kesişim veya Sınır Muğlaklıkları	55
3.3.2. “Çağdaş Performatif Sanatlar” Kavramının Tanımı	58
3.3.3. Çağdaş Performatif Sanatlar Kavramının Kullanımı	59
4. ŞAMANİZM	61
4.1. Şamanizm’in Tanımı	63
4.1.1. Kavramın Etimolojisi ve Adlandırılmasındaki Sorunsallar	63
4.1.2. İnanç Yapısı	66
4.1.3. Kozmogoni ve Kozmoloji Çevresinde Gelişen Mitolojik Öğeler	68
4.1.4. Kutsallık Atfedilmiş (Totemistik) Simgeler	72
4.1.5. Ruh, Bilinç ve Yaşam-Ölüm Dikotomisine Dair Algı	79
4.2. Şaman ya da Kam’ın Tanımı, Kişiliği ve Yolları	81
4.2.1. Şaman’ın Sahip Olduğu Ritüelistik Objeler	85
4.2.2. Şamanın Gerçekleştirdiği Ritüeller	91
4.3. Bir Performans Olarak Şaman Ritüeli veya Bir Performansçı/İcracı olarak Şaman	94
5. ÇAĞDAŞ PERFORMATİF SANATLARDA ŞAMANİZM REFERANSLARI BULUNDURAN YAPITLAR	100
5.1. Batı Odaklı Sanat Anlayışında Şamanizm Referanslarının Temelleri	100
5.2. Çeşitli Çağdaş Performatif Sanat/Sanatçılar Örneğinde Şamanizm Referansları	102
5.2.1. Joseph Beuys (1921-1986)	102
5.2.2. Nam June Paik (1932-2006)	108
5.2.3. John Cage (1912-1992)	111
5.2.4. Nil Yalter (1938-)	111
5.2.5. Ahn Eun Me (1963-)	114
5.2.6. Yves Klein (1928 –1962)	117
5.2.7. Frank Moore (1946-2013)	119
5.2.8. Nick Cave (1959-)	120
5.2.9. Michael Dudeck	123

5.3. Bir Sağlama Aygıtı Olarak Neo-Şaman Görüngüsü	125
6. SONUÇ	126
KAYNAKÇA	129
ÖZGEÇMİŞ	138

TABLÖLAR LİSTESİ

Sayfa No.

Tablo 1: Schechner'in Performans Kuramı'nda performatif edimlerin gösterdiği özellikler.....	35
---	----

ŞEKİLLER LİSTESİ

Sayfa No.

Şekil 1: Çalışmanın Algoritmik Akış Şeması.....	2
Şekil 2: Schechner'in Turner'dan yorumladığı sosyal drama süreçleri.....	36
Şekil 3: Schechner'in "sosyal drama" ve "estetik drama"nın ilişkilene şeması.....	37
Şekil 4: Schechner'in Cambridge Okulu'ndan aktardığı köken şeması.....	38
Şekil 5: Schechner'in Yelpaze Şeması.....	40
Şekil 6: Schechner'in Ağ Şeması.....	41
Şekil 7: Schechner'in performatif edimler döngüsü şeması.....	41
Şekil 8: Schechner'in Performans Teorisi'nde performansın kapsamı.....	44
Şekil 9: Joseph Beuys'un şarkı söylediği "Sonne statt Reagan" performans videosundan bir kare. (En solda: Joseph Beuys).....	57
Şekil 10: Şaman objelerinde tasvir edilen kozmik ağaç figürü.....	71
Şekil 11: Evenk şaman kıyafeti.....	87
Şekil 12: Tuva'dan kadın şaman kıyafeti.....	88
Şekil 13: Boynuzlu bir şaman başlığı/tacı.....	88
Şekil 14: Bir Buryat şaman maskesi.....	89
Şekil 15: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Etnoloji Bölümü Koleksiyonu'nda bulunan bir şaman davulu.....	91
Şekil 16: Tutma yerinde maske bulunan bir Moğol şaman davulu.....	91
Şekil 17: Esrime halindeki şamanın çevresine dans figürleri eşliğinde su serpmesi.....	96
Şekil 18: Joseph Beuys'un 1971 yılında Napoli'de bir "La rivoluzione Siamo Noi (Biz devrimiz)" adlı sergi kataloğu için çekilmiş bir resmi.....	104
Şekil 19: Beuys'un 1970 tarihli <i>Filzanzug</i> (Keçeden Takım Elbise) adlı çalışması.....	105
Şekil 20: 1965 tarihli <i>wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt</i> (Ölü tavşana resimler nasıl anlatılır) adlı performansında şamanı hatırlatan bir maske ile ve tavşanla görüldüğü bir enstantane.....	106
Şekil 21: Beuys'un 1974 tarihli <i>I Like America and America Likes Me</i> adlı performansından bir keçeye sarılmış halde olduğu bir enstantane.....	107
Şekil 22: Paik'in 1985 tarihli <i>Single Eye of Shaman</i> (Şamanın Tek Gözü) adlı çalışması.....	110
Şekil 23: Nil Yalter'in <i>Shaman</i> (Şaman) isimli video performansında bir şaman maskesi ile görüldüğü kare.....	112
Şekil 24: Yalter'in 2009 tarihli <i>Lord Byron Meets the Shaman Woman</i> (Lord Byron Şaman Kadınla Buluşuyor) adlı performans videosundan şaman imgesinin bulunduğu bir kare.....	112
Şekil 25: Aynı yapıttan Yalter'in kostüm içinde meditatif bir performativitesi.....	113

Şekil 26: <i>Lord Byron Meets the Shaman Woman</i> 'da geçen bir metin sekansı.	113
Şekil 27: Nil Yalter'in göçebe "yurt"undan esinlenerek bedenleştirdiği <i>Topak Ev</i> (1973).	114
Şekil 28: <i>Princess Bari-The Life</i> 'da Kore şamanı (<i>mudang</i>) kıyafetine benzer bir kostüm.	115
Şekil 29: Aynı gösteride/performansta kadın kıyafeti giymiş erkek dansçılar.	116
Şekil 30: Ahn Eun Me'nin esrik koreografisinden bir enstantane.	117
Şekil 31: Yves Klein'in 1960 tarihli <i>Obsession de la Levitation: Saut dans le Vide</i> (Yükselme Takıntısı: Boşluğa sıçrama) adlı çalışması.	119
Şekil 32: Cave'in <i>Soundsuits</i> konsepti dahilinde tasarladığı kostümlerden biri.	120
Şekil 33: <i>Soundsuits</i> kapsamında zoomorfik ve non-antromorfik iki kıyafet örneği. ...	121
Şekil 34: Cave'in tasarladığı kamusal alanda gerçekleşen ve Soundsuit Invasion olarak anılan performans.	122
Şekil 35: Cave'in Seattle Art Museum'da sergilenen <i>Soundsuit</i> 'leri, 2011.	123
Şekil 36: Michael Dudeck'in 2009 tarihli <i>Cathexis</i> isimli şaman kostümü/görüntüsüne büründüğü performansı.	124

KISALTMALAR

ABD	: Amerika Birleşik Devletleri
a.g.e.	: adı geçen eser
a.g.y.	: adı geçen yer
MLN	: Modern Language Notes
NJP	: Nam June Paik
PAJ	: Performance Art Journal
TDR	: Tulane Drama Review

1. GİRİŞ

Günümüz bireyinin kendini “kültürleyen¹” toplumun dışında var olan kültürlerden haberdar olma eğilimi ve, yüzeysel bile olsa, bunları deneyimleme merakı, özellikle bireyin yerel modernitesi çerçevesinde şekillenen gündelik hayatının görece rutini ile geçimsizliği ile doğru orantılı olarak artmaktadır. Bunun yanında, gelişen iletişim teknolojileri, kitlesel medya; özellikle, internet ve ekseninde gelişen sosyal medya aracılığıyla sözkonusu bireyin, farklı coğrafyalardaki insanlarla ve kültürlerle algısal temas olanakları artmıştır. Bu durum, bireyin “tadına varmak” istediği “kültürler menüsünü” genişletmekte ve bu ortamların sunduğu imgelerle “iştahını kabartmaktadır”. Bireyde oluşan böylesi güdüler, turizm gibi “kültür servisleri” ile belli oranda karşılanmakta, ya da, yine sözü edilen ortamların sunduğu, nesnelliği veya bağlamsallığı tartışmalı, yoğunlaştırılmış imge dizgeleri olan “belgeseller” ile bastırılmakta veya ertelenmektedir.

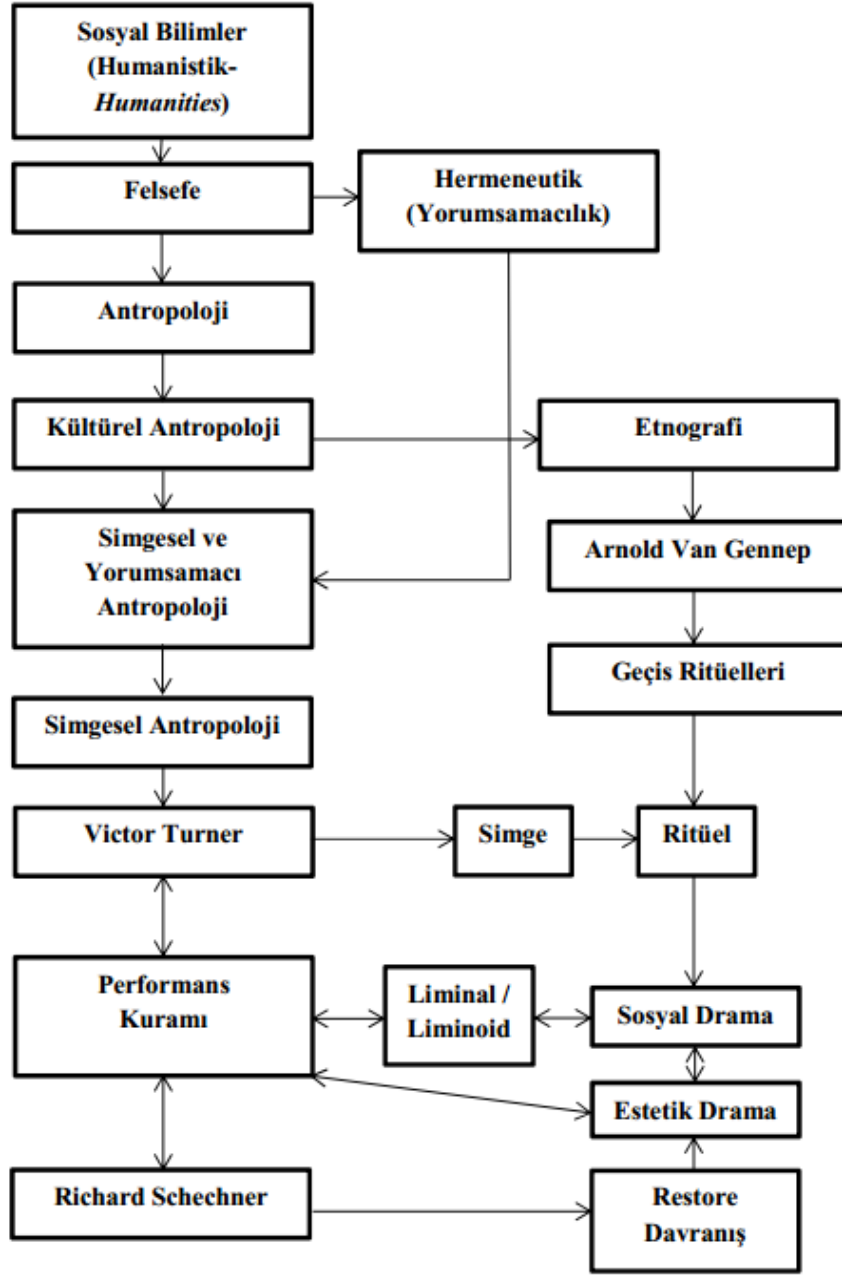
Bu denli bir “kültür” imgeleri bombardımanı altındaki birey, diğer “egzotik” kültürlerin olgularını zihnine yerleştirmekte ve sosyal veya entelektüel ilişkilerinde bu olgulara ilişkin haberdar olduğu kavramları “cümle içinde kullanmakta”dır. “Egzotik”e dair enformasyonun dışavurumları, öte yandan, yine bireyin erişebildiği iletişim ortamları veya bireysel yayımları (basılı günceler, bloglar vb. ...) aracılığıyla yeniden dolaşıma girmektedir. Böylece söz konusu enformasyon dolaylanarak, aşamalı olarak el değiştirdikçe bağlamından daha da uzak bir noktada zihinlere yerleşmekte ve çizgisel zaman uzamında nesilden nesile (giderek daha da bozularak) aktarılmaktadır. Kültürel olgular ise, böylesine koyu bir “enformasyon kirliliği” olan bir konjonktürde, bağlamsallıkları yıpranarak gündelik dilde yerleşmekte ve bunların içinde, özellikle içeriğe ve bağlama değgin yerli (*native*) kavramlar gelişigüzel ve dikkatsizce kullanılmaktadır.

¹ Bu çalışmada Bozkurt Güvenç’in “kültürleme”, “kültürlenme” ve “kültürleşme” kavramları temel alınmaktadır. Bkz.: Güvenç, 2010.

Günümüz Dünyası'nda bu bağlam erozyonuna uğrayan birçok yerel kültür olguları arasında yer alan bir kavram da “Şamanizm”dir. Bu Kuzey ve Kuzeydoğu Asya menşeyli kavram, günümüzde gerek gündelik hayatta, gerek sanat ve endüstrisinde, gerek kitlesel veya bireysel eğlence sektöründe yer alan öznelere/edimleri veya temsiliyetleri betimlemelerde sıklıkla kullanılmaktadır: Gündelik hayat dahilinde gidilen bir rock konserinde sahnedeki müzisyenin, toplumda eksantrik bir bireyin, izlenen bir filmdeki karakterin “bir şaman gibi” olduğunu belirtmek ya da güncel fantastik kurgulu bir video oyununda oynatılan savaşçı karaktere “şaman” demek, vb. ... böylesi bir davranışı örnekler niteliktedir.

Ancak anılan görüngüler arasında, bu akademik çalışma özelinde değerlendirilmesi hedeflenen, “çağdaş performatif sanatlar” alanında ürün veren sanatçılara kendileri ya da başka bireyler tarafından yakıştırılan “şaman” kimliğinin ya da yapıtlarına yakıştırılan “şaman” sıfatının ne denli bağlamsal olduğudur. Zira yapısında belirli bir estetikten öte “kavramsallık” ve “bağlamsallık” kavramlarını gözeten bir sanat alanının temeli ile ilişkilenen bu mesele, söz konusu alanın tutarlılığı açısından önemlidir. Dolayısıyla ele alınması gereken, “çağdaş performatif sanatlar” kavramının “Şamanizm” ile müspet ve bağlamsal bir ilişkisinin var olup olmadığı sorunsalıdır.

Bu noktada, anılan ilişkinin ele alınmasında işlevselleşen başat araç, temel nesnesi “kültür” ve filtresi “bağlam” olan bir sosyal bilim disiplini, “Kültürel Antropoloji” olacaktır. Bu disiplin, bir kültür ögesi olarak sanat ve yerel kültürlerle ilişkin bir inanç sistemi olarak “Şamanizm” kavramları üzerinde hatırı sayılır bir bibliyografiye/veri tabanına sahiptir. Öte yandan çalışmanın ileriki safhalarında derinlemesine ele alınacak olan alt ekolü “Simgesel ve Yorumsamacı Antropoloji”, bu sorunsalın bir değişkeni olan “çağdaş performatif sanatlar” olgusunun teorik temelini oluşturan “Performans Kuramı”na en fazla katkı sağlayan alandır. Tüm bu etmenler gözetildiğinde, bu çalışmanın literatür bağlamında bu ekolün (Simgesel ve Yorumsamacı Antropoloji) metodolojisine bağlı kalacak olduğu ortadadır (akla gelebilecek bir alternatif metodoloji, doğrudan “sahaya inilen”, alan araştırmasına koşut, deneyimleme üzerinden işleyebilir). Buna bağlı olarak söz konusu alanlarda geçen kavramların/terimleri birbiriyle kuramsal anlamda ilişkilendirme biçimleri; dahası çalışmanın iskeleti, şu şemayla görselleştirilebilir:



Şekil 1: Çalışmanın Algoritmik Akış Şeması

Tüm bu metodolojik öncüllere ek olarak, çalışma boyunca incelenecek kaynakların verisel açıdan doğrudanlığı gözetilerek, azamî derecede birinci el—örneğin, başta Turner ve Schechner olmak üzere, bizzat kuramcılarının kaleme aldıkları—kaynaklar

olmasına yoğunluklu bir önem verilmiştir. Bu ve benzeri temel kaynaklardan alıntılanan metinler, aksi belirtilmedikçe, doğrudan araştırmacı (A. Utku Öğüt) tarafından çevrilmiştir. Ayrıca, birebir çevrilmeksizin referans gösterilen önermelerden bazılarının orijinal halleri, çalışmayı okuyan akademisyen veya akademisyen adaylarına karşılaştırma ve sağlama imkânı sağlamak amacıyla, dipnotta, yer yer orijinal dillerinde, verilmiştir.

Dizgisel olarak, alıntılanan metinlerde kullanılan köşeli parantez içinde üç nokta, “[...]” alıntılanan metinden dışarıda bırakılmış pasajları, iki köşeli parantez arası tümce ve sözcükler, araştırmacının kendi açıklamalarını belirtmek için kullanılmıştır.

Çalışmanın temel odağını oluşturan, çağdaş sanat-şaman referansı ilişkisi, örnekleme katılan sanatçıların ilgili yapıtları (veya portfolyoları genelinde), anılan metodoloji doğrultusunda oluşacak kuramın “filtreler”i ile irdelenecektir. Öte yandan, örnekleme katılan sanatçıların seçilirken dikkat edilen temel esas, ele alınan sanatçının yapıtlarında doğrudan Şamanizm’le ilişki kurmaları; bu ilişkiyi birinci ağızdan veya yapıt konseptinde, hattâ adında, ifade etmiş olmaları, ya da sanatçı/yapıt hakkında üçüncü şahıslar tarafından yazılan monografilerde veya eleştirilerde bu durumun açıkça belirtilmiş olmasıdır.

1.1. Performans Kavramına Antropolojik Yaklaşım: Çerçeve ve Temeller

Modernizm ve sonrasında yaşanan süreçler birçok alanda olduğu gibi, sanat alanında da yeni bir paradigma yaratmıştır. Bu yeni paradigmanın temelinde sosyal ve kültürel olgulara bağlamsal bir yaklaşım, bunlara koşut perspektifler önerilmekte ve savunulmaktadır. Böylesi yaklaşımların benzerleri Modernizm öncesi dönemlerde de—oldukça sınırlı kalmak kaydıyla—benimsenmiştir; ancak bu yöndeki edimler dolaylı, mecazî ya da alegorik düzlemde kalmış, bu dolaylılık idrak sürecini yavaşlatmış, toplumsal bellekte karşılık bulamamıştır. Toplumsal, kültürel, siyasî, ... olguları gerek görüngüler (fenomenler)², gerek ortaya çıkan ya da inşa edilen yeni

² Burada kastedilen “toplumsal görüngü (*social phenomenon*)” kavramı sosyal bilimlerde Yapısalcılık yaklaşımının terminolojisinde benimsenen mantıkla ele alınmaktadır. Fransız sosyolog Emile Durkheim’in (1858-1917) öncülüğünde temeli atılan bu sosyoloji ekolü sonradan kültürel antropolojide Bronislaw Malinowski (1884-1942), Marcel Mauss (1872-1950) gibi isimlerin

kurumsallıklar³ ve olaylar boyutunda doğrudan bir ele alış, ancak Modernizm ve sonrası akımlarda gerçekleşmiştir.

Tam bu noktada modern ve sonrası sanatın sosyal bilimlerle iyiden-iyiye giriftleşen ilişkisi sonucunda disiplin-aşırı⁴ bir boyut kazanması da gündeme gelmektedir. Bu durumda, sanat için toplumsal olaylar ve kültürel olgular artık hem bağlamsal hem de belgesel materyal⁵ olarak doğrudan kullanılabilen nesnelere haline gelmiştir⁶. Ancak bu yeni paradigmadaki disiplin-aşırı hareket vektörleri iki yönlü çalıştığından, sanat da toplumbilimin başat nesnelereinden biri olmuştur.

Bu bakışımı, hattâ kimi zaman da döngüsel olabilen, geri-beslemeli ilişki ekseninde, sanat yapıtlarının sosyal, kültürel ve tarihsel bağlamlarının incelenmesinin ötesine geçilmesi söz konusudur. Modern bağlamda disiplin-aşırı yönelimlerin 20. yüzyılın ilk yarısına denk gelen erken evrelerinde, sanat tarihi, sanat sosyolojisi ve sanat felsefesi gibi tüm ilgili alt disiplinlerin de bu yönde; sanatı toplumsallığı, ya da, toplumsal görünümleri ve tarihsel olayları yansıtıcılığı özelliği ile ele alma eğilimi, görülmektedir.

Bu yaklaşımın son derece işlevsel olduğu açıktır: Böylelikle iki büyük alan—sanat ve sosyal bilimler—birbirleriyle tarihte hiç olmadığı kadar güçlü ilişkiler kurmuş, birbirlerini besliyor olmuştur. Anılan işlevselci metodolojiye kimi zaman alternatif,

etnografik çalışmalarında karşılık bulmuş ve Claude Lévi-Strauss (1908-2009) önderliğinde gerçekleşen kapsamlı kuramsallaştırma sonucunda önce birçok alanda uygulanırlığı sorgulanmış; ardından (günümüzdeki kullanımıyla) daraltılmış, “disiplin-içi” bir kuram olarak sosyal bilimlerin kanonuna eklenmiştir. Ayrıca bkz. Radcliffe-Brown, 1956.

³ Burada kastedilen “kurum” kavramı önceki dipnotta anılan sosyal bilimsel yaklaşımlar ekseninde ele alınmaktadır; bu yaklaşımda birey-birey, birey-grup, grup-grup arasındaki ilişkilendirmeler sonucunda, “sosyal olgu” bütününde ele alınan kurum kavramına işaret edilmektedir.

⁴ *Transdisciplinarity*: Disiplinlerarasılık (*interdisciplinarity*) ve çokdisiplinlilik (*multidisciplinarity*) kavramından farklı olarak, hareket noktası disiplinin merkezinden ayrılmadan, disiplin içi problem analizi sonucu tüm çevrel disiplinler ile ilişkiye girilerek holistik (bütüncül) bir yaklaşıma ulaşma edimi olarak tanımlanmaktadır. (Hanschitz, Schmidt, Schwarz, 2009) Metnin bu bölümünde “disiplin-aşırı” kavramı sıkça karıştırılan, birbirleri yerine kullanılan diğer yakın komşularından ayrıştığı noktalar gözetilerek, kullanılmaktadır.

⁵ Buradaki “belgesel materyal” deyimiyse kastedilen olgu, özellikle medya sanatlarında toplumsal olayların görsel veya işitsel dokümantasyonlarının kolaj, manipülasyon ve olduğu gibi kullanımıyla kompozite edilmesine işaret etmektedir.

⁶ Disiplin-aşırı yöntem doğrudan doğruya sanat yapıtı artık sosyal bilimler için başlı başına bir “vaka analizi nesnesi”dir. Buna göre toplumların çeşitli dönemlerdeki sanatsal aktiviteleri, kültürel ve toplumsal yaşam dinamiklerine belge olmaktadır. Bu yöntemle ilişkin temel bilgiler için bkz.: Hanschitz, Schmidt, Schwarz (2009)

kimi zaman da, pekiştirici “sağlamalar” niteliğinde, yeni akımların ortaya çıkması gecikmemiştir. 1960’lardan sonra Yapısalcılık ve Simgeselcilik gibi akımların⁷ ortaya çıkması, yeni yaklaşımlar ve önermeler sunmaları, bu bağlamda, hatırlanabilir⁸. Siyasî konjonktür ve “toplum mühendisliği”nin yeni değişkenleri ile şekillenen bu yaklaşımlar doğrultusunda sosyal bilimler ve sanat ilişkisi gün be gün boyut değiştirmiş, her tarihsel/toplumsal dönüşümle birlikte daha karmaşık bir yüklem kazanmıştır.

Kültürü, toplumların gerek yapısal gerek işlevsel değişkeni olarak gören ve sosyal bilimler alanında neredeyse devrimsel önermeleri ve metodolojileriyle diğer komşu disiplinlerden (tarih, sosyoloji, felsefe, coğrafya, fiziksel antropoloji, ...) ayırarak başlı başına bir disiplin hâline gelen “Kültürel Antropoloji” tam bu noktada devreye girmektedir: Sosyal bilimler başlığı altına giren niceliksel yöntemin yanında sözlü tarih⁹, vaka analizi ve saha araştırması gibi, nitelik-ağırlıklı yöntemlere sahip bu disiplin, özellikle “simgesel ve yorumsamacı” ekolün oluşmasıyla toplumların “Batı sosyal bilimlerinde görsel sanatlar ve sahne sanatları bağlamında ele alınabilecek olgularını”¹⁰ semiyolojinin de yöntemlerine başvurarak yorumlamaktadır. Bu türde bir çaba, “sanat antropolojisi” üst başlığı altında değerlendirilebilir. Kökenleri Franz Boas ve çevresine, Claude Lévi-Strauss’un yapısalcılığı ve tüm bu ekollerden etkilenen simgesel ve yorumsamacı antropolojiye dayandırılabilir bu antropoloji eğilimi, gerek görsel, gerek performatif boyuttaki sanatı bir kültür görüngüsü olarak incelemiş ve bunları bir “evrensel toplum davranışı” arketipi olarak açıklamaya çalışmıştır.

⁷ Bu akımlar hakkında temel bilgiler için bkz.: Özbudun, ve diğerleri, 2005; Strauss, 1967; McGee, Warms, 2004.

⁸ Bu bağlamda, ilk akla gelebilecek kavramlar arasında ikonlar, kitlesellikler, göstergeler, vb., bu sürecin belirleyicilerindedir.

⁹ Sözlü tarih konusunda, temel bir giriş için, bkz.: Thompson, 1999, Counce, 2001

¹⁰ “Batı sosyal bilimlerinde görsel sanatlar ve sahne sanatları bağlamında ele alınabilecek” tabirinin kullanımındaki kasıt, kültür-aşırı bir konsensüse koşut bir sanat tanımının, kültürel olguların göreceliliğini gözetken bir antropoloji kuramında pek mümkün olmamasıdır. Örneğin şaman geleneğine bağlı bir ritüel davranışının “Batılı” sosyal bilimciler tarafından “sanatsal bir aktivite” olarak algılanması veya tanımlanması mümkünken, bu pratiğin gerçekleştiği toplumda anılan edimin sanatsal bir karşılığı aranmaz; bu edim toplumsallığa işaret eden, inançsal, tıbbî, vs. motiflerle tanımlanır. Gündelik yaşam kodlarının sanata ne zaman ve ne oranda içkinleştirilebileceği ise, başlı başına, ayrı bir tartışma konusudur ve çalışmanın ilerleyen bölümlerinde, Çağdaş Sanat bağlamının ekseninde ele alınacaktır. Öte yandan, bu bağlamda bile tam bir oydaşılmışlık sözkonusu değildir. Bu tanımsal muğlaklığa ilişkin ileri bir okuma olarak bkz: (Morphy, Perkins: 2006)

1.2. Simgesel ve Yorumsamacı Antropoloji

Bir önceki bölümde genel hatlarıyla tanımlanan ve performatif sanat ile ilişkilenebileceği bu çalışmanın metodolojisinde yer bulacak Simgesel ve Yorumsamacı Antropoloji, Kültür Antropolojisinde “ritüel” ve “performans” kavramlarını en geniş kapsama ele almış ekoldür. Ortaya çıkışı, ilk kurucu hamleleri, çağdaş “performatif sanat” kavramının da dolaşıma girdiği yıllara denk gelen 1960’larda gerçekleşmiştir. Britanya’da filizlenen “sembolist (simgesel) antropoloji” ve ABD’deki “yorumsamacı antropoloji” ekollerinin yordamalarını bir metodoloji olarak bu çalışmaya eklemlemeden önce, bu yaklaşımın sosyal bilimler tarihinde ve felsefede nerede ve nasıl konumlandığını kısaca özetlemek yerinde olacaktır.

Kökenine inildiğinde, bu ekollerin, 20. yüzyılda “*Geisteswissenschaft*¹¹” ve “hermenötik¹²” kavramlarının içerdiği önermelerin bağlamsal bir sonucu olarak ortaya çıktığı görülür. Anılan bu kavramlar 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başında neo-Kantist¹³ olarak tanımlanan Alman filozof Wilhelm Dilthey’in formülasyonu ile sosyal bilimlerde yeni bir yaklaşımı tetiklemiştir. Anılan bu sosyal bilim ekollerinin epistemolojisini ve metodolojisini kavramak için, zikredilen bu iki Dilthey kaynaklı felsefi kavramı, *Geisteswissenschaft* ve hermenötik’i, ele almak yerinde olacaktır (Özbudun, Şafak, Altuntek, 2005: 277):

¹¹ “*Geisteswissenschaft*” (Alm.) “Sosyal bilimler” kavramını açıklamak için kullanılan arketipal bir terimdir. “*Geist*” (ruh, tin) ve “*Wissenschaft*” (bilim) sözcüklerinin bileşiminden oluşan bir kavramdır. Temelleri 18.-19.yy Alman İdealizmine dayanan bu bilimler grubu, felsefe, tarih, filoloji, teoloji, hukuk gibi disiplinleri aynı başlık altında konumlandırmaktadır. Wilhelm Dilthey tarafından etraflıca formüle edilen bu bilimler grubuna sonraki aşamalarda sosyoloji ve antropoloji de dâhil olmuştur.

¹² Orjinali “Hermeneutik” (Alm.): “*hermeneuieren* sanatı, yani bildirme, haber verme, çeviri yapma, açıklama ve açıklama sanatıdır. Tanrıların habercisi/mesajcısı/elçisi Hermes tanrıların mesajlarını ölümlülere iletir. Ne var ki onun bildirdikleri hiç de tanrıların mesajlarının dümdüz bir aktarımı değildir; tanrısal buyrukların birer açıklanmasıdır. Öyle ki Hermes bunları ölümlülerin diline, onların anlayabilecekleri şekilde çevirir. Hermeneutik etkinliği daima bir başka ‘dünya’ ya ait bir anlam bağlamını o an içinde yaşanan dünyaya aktarma / çevirme etkinliği olmuştur. Bu ‘düşüncenin ifade edilmesi / bildirilmesi’ olarak *hermeneuia*’nın esas anlamı için de geçerlidir. Zaten ‘ifade’ kavramının kendisi, dışavurma, açıklama ve çevirmeyi ifade edecek şekilde çokanlamlı bir kavramdır.” (Gadamer, 2003: 13)

¹³ *Neokantianismus* veya *Neo-Kantianism*. Metnin devamında filozof adları gibi özel isimlerden türetilen sıfatların kullanımında Hacettepe Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Antropoloji Bölümü’nce benimsenen ortografiye uyulacaktır.

Alman filozof W. Dilthey'e göre tarih ve doğa bilimleri [*Naturwissenschaften*] farklı inceleme nesnelere sahiptir. 19.yüzyıl sonları ve 20. yüzyıl başlarında ifadelendirdiği *Geisteswissenschaften* kavramı, Kutsal Kitap tefsirlerinden kaynaklanan yorumsamacılık (hermenötik) temeline dayanmaktaydı. Dilthey yorumsamacılığın salt metin tahlillerine değil, aynı zamanda sanatsal ve toplumsal yapıtlardaki tarihsel yaşamı anlamada uygulanabileceğini savunmaktaydı. Bir metin ya da yapıtı anlayabilmek için, araştırmacının onu üretildiği tarihsel dönemin terimleri çerçevesinde yeniden inşa etmesi gerektiğini öne sürüyordu. Toplumsal yaşam ya da metinle, ancak ait oldukları dönem ve bağlam içerisinde anlamlıydılar. Böylelikle, yeni *Geisteswissenschaften*'ın metodolojisi, doğa bilimlerindeki olguların sınıflandırılması yerine "yorum" olmalıydı (Ulin, 2001: 40'tan aktaran: Özbudun, Şafak, Altuntek, 2005: 278)

Bunun dışında Edmund Husserl (1854-1938) Dilthey'in söz konusu ayrımsamacı kuramına "öznellik" kavramı ile destek vermiştir. Husserl'e göre kültürel yaşam, insan deneyiminin üzerine inşa edilen; yani "yaşanan deneyim" kavramı ile öznel tecrübeleri doğrultusunda gerçekleşen bir olgudur. Dolayısıyla doğa bilimlerinin tersine, aktüel deneyimlere dayanan bir "öznellik" toplumların kültürünü incelemek için daha doğru bir araçtır. (a.g.y.)

Bu metodoloji doğrultusunda, simgesel ve yorumsamacı antropoloji toplumların tarihliliğini de (*Geschichtlichkeit*¹⁴) gözeterek sosyal olgulara ve kültürel görümlere kendi yaklaşımını geliştirmiştir. Bu yaklaşım toplumlardaki kültürel pratiği, simgeleri ve tüm bu kümeye dahil olan sanatı, bir toplumsal davranışlar¹⁵ bütünü olarak ele almaktadır.

Kısaca, felsefî hareket noktası neo-Kantizm ilkesine dayanan simgesel ve yorumsamacı antropoloji, başka bir modern-sonrası antropolojik yaklaşım olan "tarihsel tikelcilik"¹⁶ ile de dirsek temasındadır. Alman kökenli Amerikalı antropolog

¹⁴ *Geschichtlichkeit* ya da *historicity* karşılığı olan bu kavram Türkçe'ye "tarihlilik" olarak geçmiştir. 19. yüzyıl ortası ve 20. yüzyıl başında dolaşıma giren bu kavram sosyal bilimlerde tarihsel tikelcilik yaklaşımının öncüsü Franz Boas tarafından yaygınlaştırılmıştır. Terim difüzyonist ve tarihsel tikelci okullar tarafından iki farklı biçimde ele alınmaktadır. Bu çalışmada öncül olarak alınan tarihlilik yaklaşımı tarihsel tikelciliktir. Bkz.: Dipnot 16

¹⁵ Buradaki kullanım Durkheim'in "*social behavior*" kavramını temel alır.

¹⁶ Tarihsel Tikelcilik (*historical particularism*): Sosyal evrimci kuramcı Edward Burnett Tylor'un (1837-1912) psikik birlik (*psychic unity*) kuramına karşı geliştirilmiş bir tavrıdır. Tylor'a göre tüm toplumların bir evrim dizgesi ile geçeceği safhalar/süreçler ve sonucundan ulaşacağı bir "medeniyet" biçimi vardır. Toplumlar bu aşamalardaki durumlarına göre "medenî" ya da "ilkel" olarak sınıflandırılırlar. Oysa Franz Boas, tıpkı öncüllerinden biri olarak kabul ettiği Alman etnolog Fritz Graebner'in (1877-1934) "kültür çevreleri" kuramında ifade ettiği gibi, bu yaklaşımın toplumlardaki kültürel değişkenliği ve farklı gelişme biçimlerini göz ardı ettiğini ileri sürer. Evrimci yaklaşım, dolayısıyla bu çizgisel (*linear*) dizge dışında gelişmiş toplumların dinamiklerini ve sosyal görümlerini açıklamada yetersiz kalmıştır. Boas'a göre her toplum kendine özgü tarihsel

Franz Boas'ın (1858-1942) temelini attığı yaklaşım sosyal bilimlerdeki “etik/emik” dikotomisini keskinleştirmiştir¹⁷.

Öte yandan Yapısal-İşlevselci Antropoloji¹⁸ de Simgesel ve Yorumsamacı Antropoloji'yle kuramsal kesişme noktaları olan başka bir sosyal bilim okuludur. Bu kuram ise kültürel/felsefi kavramlarının inşalarının, toplumsal kurum inşasıyla paralel ilişkisini gözetir.

Simgesel ve yorumsamacı antropolojiyi başka bir noktadan etkileyen yaklaşımlardan bir diğeri de Claude Lévi-Strauss'un Yeni Yapısalcılık'ı olmuştur. Bir yandan Emile Durkheim kökenli yapısalcı Lévi-Strauss, Durkheim'in ortaya koyduğu, ilkel toplumlarda sınıflandırmanın zıtlıklar üzerine inşasını merkezine alan bir yapısalcılığın üstüne Ferdinand de Saussure'deki Yapısal Dilbilim'in “ikili zıtlıklar modeli”ni devralır. Semiyolojik dilbilimin öncüllerinden Saussure simgelerin anlamlarının tüm bu zıtlıklar arasında “bilinçdışı” alanda var olduğunu iddia eder (Özbudun, Şafak, Altuntek, 2005, 181-185).

Ancak kendinden önceki Boasçı ve Yapısal-İşlevci okullardan gerek metodolojik gerek yapısal olarak etkilenmiş olan Simgesel ve Yorumsamacı Antropoloji, “Merkez Avrupa” (Alman ve Fransız) sosyal bilim ekollerinin bir füzyonu olmaktan öteye gitmeyi başarmıştır. (Örneğin, alana önemli katkılarıyla Saussure'ün “Prag Ekolü”yle (Çekoslavakya) anıldığını hatırlamak yerinde olacaktır). Tüm bu yaklaşımların yanı sıra, semiyoloji ve simgebilim düsturlarıyla¹⁹ kendini diğer

deneyimleri boyunca iç ve dış ilişkilennmeleriyle ele alınmalıdır ve ancak tüm bu bağlamın yeniden inşasıyla anlamlı bir biçimde incelenebilir (Gaillard, 2004: 40; 62- 63).

¹⁷ Bkz.: McGee, Warmes (2004)

¹⁸ Yapısal-İşlevcilik (*structural-functionalism*): Kaba bir özetle toplumun, kendini oluşturan parçalarının istikrar (*stability*) ve dayanışma (*solidarity*) odaklı bir bütüne hizmet edecek, karmaşık bir sistem veya organizma olarak tanımlandığı bir sosyalbilimsel—ve daha çok antropolojik—bir kültür sosyolojisi ekolüdür. Organizma metaforunda kastedilen toplumun kendinden daha küçük yapılardan oluşmasıdır. Bu yapılar kendi işlevlerini yerine getirerek birbirleriyle ilişkilendikleri takdirde toplumsal olguları meydana getirirler. Toplumun bu alt öğeleri ise normatif dizgeler, gelenekler, görenekler ve kurumlardır. Bu yaklaşımın Kıta Avrupası'nda temsilcileri, Emile Durkheim, Bronislaw Malinowski, Alfred Reginald Radcliffe Brown (1881-1955) ve Herbert Spencer'dır (1820-1903). (Gaillard, 2004)

¹⁹ İşaret edilen, simgelerin sınıflandırılmaları ve temsiliyet biçimleri açısından diğer Kıta Avrupası semiyolojisinden ayrışmasıdır.

kültürel maddeci²⁰ ekollerden ayırır. Çünkü simgesel antropolojiye göre insan “üreten bir tür” olmaktan ziyade “simgeleştiren bir tür” olma özelliğini taşır.

Simgesel ve Yorumsamacı Antropoloji'nin Kültürel Maddeci kuramdan ayrıldığı nokta kültürel anlamlarla donatılmış nesnelere yaklaşımında izlenebilir. Nesnesi kültür olan bir bilim olarak antropoloji, somut nesneden belge (daha çok somut) ya da görüngüsellik (daha çok soyut) bağlamında yararlanabilir. Kültür, temel olarak “elle tutulamayan” soyut bir kavramlar dizgesidir. Bu nedenle somut nesnelere ontolojik yapısı, soyut bir anlamlar dizgesini açıklamak için yeterli bir ölçü birimi değildir. Somut varlıklar ya da materyaller, doğa bilimlerinde statik ya da dinamik bir durumun gözlenmesinde araçsaldır. Bunun temelinde doğa bilimlerinin somut objeleri başka bir üst kavramla ifade edilecek bir başka doğa olayını açıklama amacı yatar. Oysa kültürel olguları açıklamada tüm bu objeler bile aslında bir simgelemin sonucudur. Nesneyi aşkın bir anlam dizgesi, tıpkı diğer kültürel olgulardaki görüngülerin ötesindeki simgesel dizgeler kadar derindir ve toplumlar, hattâ bireyler bazında, değişken ve özgüdür. Bir başka deyişle, kültür simgeseldir. Bu önerme doğrultusunda simge hem bilgi/mesaj iletici bir unsur, hem de çevre ile etkileşim içinde gerçekleşen bir kodlama sistemidir. (ayrıca bkz.: Gaillard, 2004)

Bu durumu örneklemek gerekirse, iki farklı toplumun farklı yapıda çekiç tasarımlarını ele almak yerinde olacaktır. Ortadoğu'da bulunan, İlkçağ'a ait bir çekiç, tahta sap ve metal menşeli bir tokmağa sahiptir. Fonksiyonel olarak tasarlandığından süslemeli değildir. Ancak İskandinavya'da, aynı çağa ait başka bir çekiç tüm bu işlevsel tasarımın yanında süslemelere sahiptir. Kültürel maddecilik açısından bakıldığında, bu iki çekiç her iki toplumda temel olarak bir nesneyi bir başkasına çakma aracılığıyla monte etme eylemi gereksinimine ve nispeten gelişkin bir el işçiliği (ör.: marangozluk) ya da inşaat işçiliğine işaret eder. Buna göre her iki toplumda da barınma veya mobilya ihtiyacı taşıyan yerleşik kültür mevcuttur. Buraya kadarki önermeler Kültürel Maddecilik doğrultusunda bir analizin nihaî vargıları

²⁰ Kültürel Maddecilik: Temelleri ABD'li antropolog Marvin Harris (1927-2001) tarafından atılan bir sosyal bilim ekolüdür. Karl Marx ve Friedrich Engels referansları ile yapılandırılan bu ekolde güdülen anlayış, fen bilimlerinde benimsenmiş pozitivist bir yöntem aracılığıyla, toplumdaki biyolojik koşullar, üretim-tüketim ilişkileri, somut varlıkları inceleyerek kültür hakkında nesnel ve bir anlamda niceliksel bir bilgilere ulaşmaya dayalıdır. Bu konu hakkında daha geniş bir bilgi için: Harris, 2001

olmak için yeterlidir. Ancak simgesel antropoloji için tüm bu verilerin ötesinde başka anlamlar vardır. İskandinav tipi çekicin süslemeli olması, çekicin o toplum için tüm bu üretimsel bağlamın ötesinde bir anlamı olduğunu ve daha karmaşık bir simgeler dizgesine ait olduğunu gösterir.

İskandinav mitolojisine bakıldığında ve başka kültürel ürünler olarak kabartmalar ve gravürler incelendiğinde, tanrı Thor figürünün sürekli elinde bir çekiç (Mjölner) ile tasvir edildiği görülür: İskandinav mitolojisinde en nüfuzlu tanrı grubu Aesirler'in en büyük ikinci tanrısı Thor'un çekiç taşıması, çekicin salt bir aletten öte anlam taşıdığına ve yüceltilen, hattâ saygı duyulan bir obje olduğuna işaret eder. (Page, 2013) Mitolojinin, toplumun kolektif bilincinin yansıdığı, son derece karmaşık bir simge örüntüsü olduğu kabul edilirse, simgesel antropolojinin görüngüleri açıklamada kullandığı simgelerin semiyotik analizinin sunduğu olanakların genişliği açıkça ortaya çıkmaktadır.

1.2. Simgesel Antropoloji

Şimdiye kadar kısaca metodolojisi ve felsefî altyapısından bahsedilen Simgesel ve Yorumamacı Antropoloji'ye yaklaşımlar zaman içinde çeşitlenmiş, iki farklı ekol öne çıkmıştır. Öncelikle, "Simgesel ve Yorumamacı Antropoloji" şeklindeki bileşik kullanım semiyolojinin ağır bastığı bir yaklaşımda somutlanan "Simgesel Antropoloji" şeklindeki kullanımla çatallaşmıştır. Bu çalışmanın performatif odağına zemin hazırlayan Performans Kuramı'nı da öncülleyen yaklaşım, bu ekolün öncü isimlerinden Victor Turner tarafından geliştirilmiştir.

Literatür incelendiğinde kimi zaman "Simgesel ..." şeklinde bir kullanım (Britanya), kimi zaman da "Yorumamacı ..." şeklindeki versiyon (ABD) göze çarpmaktadır. Bu iki farklı ismin varlığının temelinde, öncelikle iki farklı coğrafyadaki anlayış farklılıkları etkilidir. Her ne kadar ortak öncüller ve temel araştırma nesnesi olarak simgeler konusunda bir konsensüs olsa da, bu verilerin işlenişi ve benimsenen metodolojiler kritik noktalarda farklılaşabilmektedir. Bu ayrımı daha iyi

anlayabilmek için öncelikle iki kıtasal yaklaşımın (bu çalışmanın bağlamında²¹) en önemli temsilcilerini kısaca ele almak yerinde olacaktır.

1.2.1. Ekol Ayırımları: Amerikan “Yorumsamacılığı”ndan Avrupa “Simgeselcilik”ine

ABD ekolünden Clifford Geertz’in (1926-2006) yorumsamacı yaklaşımı çoğunlukla Wittgenstein, Heidegger ve Ricoeur gibi analitik felsefecilerden etkilenmiştir. 1973 tarihli *The Interpretation of Cultures* adlı çalışmasında²² kültürün bireysel zihni aşan ve simgelerle dışa vurulan; değer yargılarını ve evren tasavvurunu kapsayan bir olgu olduğunu ifade etmiştir. Geertz bu kitabında kültürü şöyle açıklar:

Simgeler olarak bedenleşmiş ve tarih boyunca süregelen anlamlar dokusu; insanların iletişim kurduğu, yaşama dair bilgi ve duruşlarını sürdürdükleri ve geliştirdikleri simgesel yollar aracılığıyla, miras alınmış kavramlar sistemidir. (Geertz, 1973: 89)²³

Yazar bu yaklaşımıyla Yapısalcılık’ın gözettiği sosyal ilişkilenmelerle ilgilenmemiş ve simgeleri kültürün devamlılığına hizmet eden birer taşıyıcı²⁴ olarak değerlendirmiştir. Geertz, böylelikle, simgesel ve yorumsamacı antropolojinin yapısalcı kökeninden ayrılıp, tarihsel tikelciliğe yakınlaşarak olgunlaştırdığı ekolünü “Yorumsamacı Antropoloji” olarak tanımlamıştır. Sanat antropolojisi alanındaki en önemli yayını 1973 tarihli “Art as Cultural System” başlıklı makalesidir²⁵. Makalede Roma dönemi İtalyası’ndaki sanat yapıtları ve Kuran’ın edebî yapısı özelinde, sanatın simgesel bir sistem oluşturduğuna dair önermeler sunan, semiyolojik bir yaklaşım hâkimdir.

²¹ Bu yaklaşımda bahsedilecek Geertz ve Turner dışında, çalışmaları ve epistemolojileri kültür antropolojisinde yaygınlıkla yer edinmiş Britanyalı Mary Douglas (1921-2007) ve ABD’li David Schneider (1918-1995) gibi antropologlar vardır. Ancak bu sosyal bilimcilerin, bu tezin “sanat antropolojisi” ve “performans” bağlamı ile ilgili belirgin çalışmaları olmadığından bir sonraki bölümde isimleri geçmemektedir.

²² Yapıt İngilizce orijinalinden incelenmiştir. Eserin Türkçe çevirisi de bulunmaktadır: bkz. Geertz, 2010

²³ Orijinal metinde geçtiği şekliyle: “[...] *an historically transmitted pattern of meanings embodied in symbols, a system of inherited conceptions expressed in symbolic forms by means of which men communicate, perpetuate, and develop their knowledge about and their attitudes toward life*” (Geertz, 1973: 89)

²⁴ Geertz bu olguyu 1973 tarihli yapıtında “*vehicles of culture*” olarak tanımlamıştır.

²⁵ Geertz, Clifford. “Art as Cultural System” *MLN, Comparative Literature*, (Aralık, 1976) sayı: 91 n. 6: 1473-1499

Britanya'dan, Glasgow, İskoçya kökenli Victor Witter Turner (1920-1983) ise erken dönem çalışmalarında yapısal-işlevci yaklaşıma bağlıdır (Turner,1980: 143). Bu dönemde daha çok ekonomi, demografi ve politika alanda çalışmış olan Turner²⁶ Zambiya'da gerçekleştirdiği Ndembu çalışmasından sonra ilgi alanını ritüel simgeselciliğe odaklamıştır. Turner simgeleri Geertz'in yaklaşımındaki “kültürün taşıyıcıları” tanımından ziyade “sosyal süreçlerin operatörleri”²⁷ olarak ele almaktadır²⁸ (Ortner, 1984: 131). Turner için ortak anlamlar taşıyan simgeler toplum içindeki ilişkilenmeler içinde merkezini bulur ve aktörlerinin gruplar ve bireylerin oluşturduğu sosyal eylem (*social action*) için bir katalizör görevi görür²⁹. Bu operatörler içinde buldukları bağlam sayesinde sosyal dönüşümü (*social transformation*) körükler. Bu dönüşüm de bir değişim dinamiğine sahip toplumdaki çatışmaları çözümler ve toplumda aktörlerin statülerini değiştirir.

Görüldüğü üzere Victor Turner, toplumu diğer yaklaşımlara göre daha dinamik ve hattâ bu yanıyla, performatif olarak algılamaktadır. Öte yandan simgeleri bağlamlar içinde yorumlayışıyla diğer simgesel ve yorumsamacı antropologlardan keskin çizgilerle ayrılmaktadır. Turner bu gerekçeyle, antropoloji tarihinde “simgesel ve

²⁶ 1966 yılında eşyazarlık yaptığı *Political Anthropology* kitabındaki çalışması buna bir örnek teşkil etmektedir. Bkz: Swartz, Turner, Tuden, 1966

²⁷ Turner'ın bu kavramı *operators in the social process* tabirinden dilimize çevrilmiştir.

²⁸ Orijinal metinde geçtiği şekliyle: “*Despite the relative novelty of Turner's move to symbols, however, there is in his work a deep continuity with British social anthropological concerns, and, as a result, profound differences between Turnerian and Geertzian symbolic anthropology. For Turner, are of interest not as vehicles of, analytic Windows onto, “culture” –the integrated ethos and worldview of a society- but as what might be called operators in the social process, thing that, when put together in certain arrangements in certain contexts (especially rituals), produce essentially social transformations. Thus, symbols in Ndembu curing or initiation or hunting rituals are investigated for the ways in which they move actor from one status to another, resolve social contradictions, and wed actors to the categories and norms of their society (1967). Along the way toward there rather traditional structural-functional goals, however, Turner identified or elaborated upon certain ritual mechanism, and some of the concepts he developed have become indispensable parts of the vocabulary of ritual analysis –liminality, marginality, antistructure, communitas, and so forth. (1967, 1969)*” (Ortner, 1984: 131)

²⁹ Orijinal metinde geçtiği şekliyle: “*Nevertheless, the crucial properties of a ritual involve these dynamic developments. Symbols instigate social action. In a field context they may even be describes as “forces”, in that they are determinable influences inclining persons and groups to action. It is in a field context, moreover, that the properties we described, namely, polarization of meanings, transference of affectual quality, discrepancy between meanings, and condensations of meanings, become most significant. The symbol as a unit of action, possessing these properties, becomes and object of study both for anthropology and for psychology. Both disciplines, in so far as they are concerned with human actions must conceptualize the rituals symbol in the same way.*” (Turner 1967: 36)

yorumsamacı antropoloji” başlığından ziyade “simgesel antropoloji” başlığı altında konumlandırılıyor olmuştur.

Victor Turner özelinde bir yaklaşımın bu çalışma için önemi, tüm bu semiyotik ilişkileri değerlendirmesinin ötesinde, simgelerin daha karmaşık bir örüntü oluşturduğu ritüeli ele almasıdır. Zira Turner odaklı ritüel kavramı çalışmanın ileri safhalarında anlaşılacağı üzere bir simge dizgesi olarak ele alınmaktadır. Söz konusu kavram yine Turner’ın katkıda bulunduğu “performans teorisi” içinde önemli bir unsur olarak yer almaktadır. Dolayısıyla tüm bu kuramlar “çağdaş performatif sanatlar” ve “Şamanizm” kavramlarını analiz etmeye ve dolayısıyla çalışmanın sorunsalının çözümlenmesine yönelik temel araçlar olacaktır.

1.3. Simgesel Antropolojinin Temel Kavramları

Victor Turner perspektifinden ele alınan simgesel antropolojiyi performans kuramı ile ilişkilendirmeden önce, bu kuramın temel öğeleri olan “üniteler”ini³⁰ ele almak faydalı olacaktır. Bu üniteler, küçükten büyüğe simge, ritüel ve sosyal drama kavramlarıyla tanımlanmaktadır. Turner bu kavramları toplumların kültürel davranışlarını “toplumsal gerçeklikler/sosyal olgular (*social facts*)” üzerinden analiz ederken kullanmıştır. Belli bir toplumsal grubun (örneğin, uzun yıllar boyunca alan araştırmalarını sürdürdüğü Zambiya’da yaşayan Ndembu kabilesinin) sosyal olgularını ve bunların “temel değişkeni” olarak gördüğü ritüelleri, açıklamada bu kavram dizgesine başvurmuştur. Bu bölümde anılan kavramlar sırasıyla irdelenecek ve “performans kuramı”nın kuramsallaştırılmasındaki öncülleyici konumları ve işlevleri tanımlanmaya çalışılacaktır.

1.3.1. Simge

Turner üzerinden işleyecek bir simgesel antropoloji temellendirmesinde kültürün performatif boyutu olarak sosyal drama’nın başat unsuru ritüeldir. Bu kavramsallaştırmaya göre de ritüel’in bir simgeler dizgesi olduğu önerilmektedir. Bu işleyiş şöyle özetlenebilir: Ritüeller ses (*mantra*, şarkı, ilahi, marş ...); hareket

³⁰ Turner kuramının kurucu alt birimleri için *unit* (ünite/birim) kavramını kullanmaktadır. Çalışmada tanımlanacak bu ünitelerin İngilizce karşılıkları da şu şekildedir: *Symbol, ritual, social drama/cultural performance*.

(dans, postür, jest ...); görsel öğeler (ikonsu yüklemeleriyle her türlü çizim, desen, tasvir, imge ...), nesnelere (takılar, giysiler, fetiş nesnelere, kutsal emanetler ...); yazılar ve hattâ tasarlanmış mekânlar, ortamlar aracılığıyla oluşmaktadır; bu “oluş” hem “zuhur etmek”, hem “vücut bulmak” , hem de, bizatihi “vuku bulmak” anlamlarını taşıyabilmektedir. Tüm bu ortamlar ise kendi morfolojilerini ve daha da önemlisi, anlamlarını, simgeler aracılığıyla kazanırlar.

Kabaca örnekleme gerekirse, bir Roma-Katolik ritüelinden hareket edilebilir: Bu ritüelin mekânı kilisedir. Bu mekânda belirli bir ayin ve oturma düzeni, simgesel bir mimari ve ikonlardan oluşan bir uzamsallık hâkimdir. Ayin sırasında belirlenmiş bedensel hareketler, kutsal metinler üzerine kurulu deyişlerin okunması (tilavet/*recitation*) ve bu metinlerin şarkılanması (ilahiler, mezmurlar, messeler) gibi performatif davranışlar vardır. Ritüelin bir bölümünde, hazırda bulunanlara sunulan kutsal ekmek ve şarap, din görevlilerinin ayini yönetirken kullandıkları asa, haç gibi nesnelere işlevselliğinden söz edilebilir.

Bu görüngünün semiyolojik bir analizi yapılacak olursa, şöylesi çıkarımlara varılabilir: Öncelikle, Roma-Katolik ritüelinin geçtiği mekân olarak kilisenin mimarisinin haç şeklinde olduğu görülecektir. İçerideki ikonalar Hristiyanlık için önemli kişilerin, İsa Mesih, Meryem Ana, azizler, vs.... tasvirleridir ve genellikle haç ile ilişkilendirildikleri betimlemelerle resmedilmişlerdir. Oturma düzeni, her katılımcının “apsis”i, yani sunaktaki çarımha gerilmiş İsa’yı (haç’ı) görebileceği şekilde tasarlanmıştır. Bu dizgeye göre ritüelin gerçekleştiği mekân ve çevresi İsa’nın çarımha gerildiği ve dolayısıyla Hristiyanlığın en temel simgelerinden biri haline gelmiş haç biçimi üzerinden tasarlanmıştır. Ayin sırasında dua ve resitasyon (tilavet) pasajlarından sonra Türkçe ’de “istavroz çıkarmak” olarak adlandırılan jest ile beden üzerinde zahirî bir haç çizilir. İkram edilen kutsal ekmek ve şarap ise İsa’nın bedenini ve kanını simgeler. Buradaki beden ve kan İsa’nın “insanlığın günahları adına gönüllü şehitliğine”, yani çarımha geriliş olayına bir referans oluşturur ve yine haç odaklı bir anlam dizgesine eklemlenir.

Hacettepe Antropoloji Bölümü (2005) öğretim üyelerinden Sibel Özbudun, Balkı Şafak ve Nejla Serpil Altuntek, Victor Turner’ın simgeleri değerlendirme metodu hakkında şunları belirtmektedir:

Göstergeler ve simgeler genellikle birlikte ele alınmakla birlikte, Victor Turner bu ikisi arasında bir ayırım yapmaktadır: buna göre, göstergeler (*signs*) dış dünyayla indeksel ilişkiye, simgesel (*symbols*) ise, içsel deneyimle ikonik ilişkiye gönderme yapar. Böylelikle Turner'ın ayırımında göstergeler yapısalcı linguistiğin dizimsel (*syntagmatic*), simgeler ise dizisel [bağdaşımsal ve dizgesel]³¹ (*associative/paradigmatic*) ilişkilere denk düşecektir. Ne ki bu kavramların (ve ilişkin olan diğerlerinin: örn.: düzdeğiştirmece ile eğretilme) kullanımı yazardan yazara değişmektedir. [...] Simge ve/veya göstergeler, genellikle benzer nitelik (eğretilme) ya da düşünce veya eylemde bağıntı (düzdeğiştirmece) yoluyla başka bir şeyi temsil eden kavramlar olarak ele alınmaktadır. Kimi simge ve gösterge incelemeleri içsel mantık üzerinde odaklaşırken, lingüistik-dışı alanlarda yürütülen çalışmalar, gösterge ve simgelerin bir kültür ya da toplumu davranışsal değer sistemiyle ilintili olduğu ölçüde, toplumsal eylem ve bağlantı üzerinde durur. (Özbudun, Şafak, Altuntek, 2005: 283)

Victor Turner'ın anılan simge yaklaşımında öncül olarak Saussure'ü aldığı, yine aynı kaynakta belirtilmektedir.

Turner'a göre, simgelerin baskın (*dominant*) ve araçsal (*instrumental*) olmak üzere iki türü vardır. Baskın simgeler birçok farklı ritüel bağlamında gözüktür, anlamları mutlak bir simgesel sistem (*total symbolic system*) boyunca üst düzey bir özerkliğe ve tutarlılığa sahiptir. Araçsal simgeler ise anlamları sadece bir başka simge ile ilişkilerinde ortaya çıktığından, yalnız belirli bir ritüelde, yer aldığı simgeler dizgesi içinde anlamlıdır. (Deflem, 1991: 6)

Tüm bu kavramlar yukarıda örneklenen ritüel (Roma-Katolik ritüeli) üzerinden işlenecek olurlarsa: Haç bir Katolik ritüeli dışında herhangi bir zaman ve mekânda görüldüğünde Hristiyanlığı çağırır. Buna göre haçın ritüel dışında bir alanda da işaret ettiği anlamı koruması, kendisini bir “baskın simge” olarak tanımlanmasına olanak verir. Ancak bu ritüeldeki ekmek ve şarap, ritüel dışında, örneğin bir market reyonda konumlandığında, salt bir besin maddesidir. Dolayısıyla anılan bu iki nesne, ritüel dışında başka bir alanda “kutsallık” simgelerini kaybettiği için Hristiyanlık bağlamında birer “araçsal simgedir”.

Ritüel simgeyi (*ritual symbol*) “ritüel davranışın en küçük ve başat birimi” olarak tanımlayan Turner'ın “Symbols in African Ritual (Afrika Ritüellerinde Simgeler)” adlı makalesinin “Semantic Structure of the Symbol (Simgelerin Anlamsal Yapıları)”

³¹ Yazarların önerdiği “dizisel” terimi verili kavramları yeterince karşılamamakta, bilâkis muğlaklaştırmaktadır. Bu çalışmada “bağdaşımsal” ve “dizgesel” tanımları benimsenmiştir.

başlığında ifade ettiği, baskın simgelerin başka bir özelliği ise “anlam kutuplaşmasına” sahip olmalarıdır. Bu semantik yapıdaki kutuplaşma dört özelliğe sahiptir:

- 1) Çoğul anlamlar (*significata*³²) – Ayinsel bağlamda duyuların algıladığı anlam ve nesnelere (simge araçları) çok sayıda anlamlar taşır;
- 2) Görünürde ayırık duran *significata* birleşmesi – özünde ayrı göstergeler, analogi ya da düşünce veya olguların birbirleriyle ilişkilendirilmesiyle birbirlerine bağlanırlar;
- 3) Yoğunlaşma – çok sayıda fikir, şeyler arasında ilişkiler ve etkileşimler simge araçları tarafından eşzamanlı olarak temsil edilir;
- 4) Gösterge kutuplaşması – başlıca ritüelistik simgelere yakıştırılan atıflar genellikle zıt kutuplarda gruplaşma eğilimi gösterirler. Bir anlam kutbunda ampirik araştırma göstergelerinin ahlakî ve toplumsal düzenlerin bileşenlerine atıfta bulunduğunu göstermektedir. Buna “simgesel anlamın ideolojik (ya da normatif) kutbu” denebilir; öteki, duyusal (ya da orektik) kutupta, arzu ve duyguları uyaraacağı düşünülen görüngü ve süreçlere atıflar yoğunlaşmıştır. (Turner, 1973: 1100; Özbudun, Şafak, Altuntek, 2005: 288)

Bu “normatif” ve “duyusal” kutup dikotomisi, sözü geçen çalışmada (“Symbols in African Ritual” makalesi) daha somut bir şekilde bir Ndembu ritüeli özelinde, özetlenmiştir. Kızların ergenlikten kadınlığa geçiş ritüelinde (*rites of passage*) yer alan *mudyi* (süt ağacı) temel bir simgedir. Bu simge, herşeyden önce, kabilenin temel örgütlenme biçimi olan anaerkil toplumsal düzeneğin kodlarını yansıtmaktadır. Ayinde ağaca yüklenmiş olan doğurganlık, soy devamlılığı, anaçlık, gibi (anaerkilliği de yansıtan) atributlar, içinde bulunulan toplumun yapısal olarak bütünlüğünü sağlayan/gözetken ideolojik, politik ve hiyerarşik ilişkilere işaret etmektedir. Bu,

³² Latince “*significatum*” sözcüğünün çoğuludur. Türkçe’de tam denklik taşımamakla beraber “gösterge” sözcüğüyle karşılanmaktadır.

anılan dikotomi bağlamında, *mudyi* ağacının simgesel anlamının “normatif kutbu”dur. Diğer yandan, ağacın gerçekten de süte yakın bir sıvı salgılaması ve bunun da annelik üzerinden meme-süt ilişkisine işaret ediyor olması ağacın simgesel anlamının “duyusal kutbu”dur. Buna göre *mudyi* ağacı, “kadın olma” eşikselliğindeki³³ aday kızın “geçiş ritüeli”³⁴ sürecinin merkezidir. (Turner, 1973: 1100)

Tüm bu ifadelerden anlaşılacağı üzere simgeler Turner’ın antropolojisinde “yoğunlaşma” özelliğine sahiptir.. Simgeler Saussure kuramında olduğu gibi “göstergelerden” farklı olarak, sezgi ve duyguların yoğunlaştığı ve çok sesli bir alana dahildir. Dolayısıyla ritüelin alt birimi olan simge ya da başka bir deyişle ayinsel (ritüelistik) simge birçok gösterilenle ilişkilendirir. (Özbudun, Şafak, Altuntek, 2005: 288)

Son olarak, Turner’ın kavramsallaştırmasıyla simge’nin ritüel’de konumlanan başka bir boyutundan bahsetmenin yararı olacaktır: Yapısalcı sosyolog Mathieu Deflem, 1991 tarihli “Ritual, Anti-Structure, and Religion: A Discussion of Victor Turner’s Processual Symbolic Analysis³⁵” adlı makalesinde “Symbols: The Meaningful Vehicles of Ritual (Simgeler: Ritüelin Anlamlı Araçları)” başlığı altında, ritüel simgelerinin üç anlam sahasında varolduğu çıkarsamasından hareketle şu maddeleri sıralamaktadır:

1) Yorum [çıkartım-*exegesis*]: Yorumu dayalı anlam, gözlemlenen ayin davranışının yerlisi olan “kaynak kişilerle [*informant*]” yapılan mülakatlar ile elde edilir. Böylece simgenin açığa çıkan anlamı (ritüelin öznelerinin tam anlamıyla farkında olduğu) ortaya çıkacaktır. Kaynak kişiler ritüelin uzmanı/erbabı [*specialist*] ya da acemisi olabilir. Yorumlama aynı zamanda ayrı ritüellerin parçalı yorumsamalarına dayanan ve yazılı veya sözlü olarak elde edilmiş doktrin ve dogmalara

³³ Orj. *Liminality*, Turner’ın ritüel üzerine kurulu performans kuramına dahil bir kavramdır. İlerideki bölümlerde detaylı olarak değinilecektir.

³⁴ Orj. *Rites of passage*; yine *liminality* kavramı ile ilişkisi ile Performans Kuramı başlığı altında ele alınacaktır.

³⁵ Ritüel, Yapı Karşıtı ve Din: Victor Turner’ın Süreçsel Simgesel Analizi Üzerine Tartışmalar

dayanan bir mitoloji analizi ile de mümkündür. Yorumlamada simgenin anlamı üç semantik temel üzerinde durur: (a) nominal kaide, ya da simgenin ritüel ya da ritüel olmayan bağlamı içindeki adı; (b) maddî [*substantial*] kaide, ya da simgesel nesnelerin kültürel olarak seçilmiş fiziksel karakteristikleri; ve (c) insan eliyle yapılmış kaide, ya da bir insan eyleminin ürünü olarak simgesel nesne.

2) Operasyonel anlam: Bir simgenin operasyonel anlamı o simgenin (ritüel öznesinin sınırsallık [*marginally*] bağlamında farkında olduğu) gizil [*latent*] manasını ifşa eder. Bu anlam, hakkında anlatılandan öte, onunla ne yapıldığını ya da nasıl kullanıldığının gözlemlenmesi sonucunda ortaya çıkarılır. (Ritüelistik eylem sırasında simgeyi kullanan kişileri gözlemek de tüm bu yol haritasına dahildir.) Hattâ kimi ritüellerde [anılan sınırsallıktan ötürü] bazı insanların bulunamayış nedenlerinin sorgulanması da bu işleyişe dairdir.

3) Konumsal anlam: Bir simgenin konumsal anlamı bir tümel ritüel kompleksinin (karmaşık yapı) içindeki diğer simgelerle ilişkisine değinir ve simgenin gizil (ritüel öznelerinin bilincinin dışındaki [*unconscious*]) anlamlarını ortaya çıkarır. Bir ritüelde çok anlamlı bir simgenin sadece bir ya da birkaç anlamı vurgulanır ya da ritüelin başka bir safhasında başat hale gelir. Bu simge, sadece farklı ritüel performanslarının simgeleriyle ilişkilendiğinde tamamen anlam kazanır. (Deflem, 1991: 6)

Anılan tüm bu bilgiler dâhilinde simge, içinde şekillendiği kültürün bağlamında göstergelerini ve anlamlarını kazanan bir kavramdır. Buna göre simgelerin işlevleri, kültürün içerdiği düşünsel ve edimsel kodların duyularla algılanabilecek bir biçimde görünür olduğu toplumsal ritüeller, törenler, sanatsal performanslar ve hatta olaylar içinde ortaya çıkmaktadır. Tüm bu işlevsel ve performatif süreçlerde çok katmanlı bir anlam kümesine kavuşan simgeler, bu anlamlarını parçaları olduğu dizgelerin (ör: ritüellerin) özneleri, süreçleri ve kasıtlı ya da kasıtsız olarak amaçlanan işlevlerinin yanında bu dizgeler içindeki konumları ekseninde edinirler.

1.3.2. Ritüel

Turner'ın kavramsallaştırmasında ritüel bir simge dizgesi olarak tanımlanmaktadır. Öte yandan ritüel tanımını, simgesel antropolojinin yaklaşımı ile genişleten Turner, ritüel için “teknolojik/teknik rutinlerden öte, mistik varlık ve güçlere dair inançlara atıfta bulunan durumlar için tayin edilmiş biçimsel davranışlar” tanımını kullanmaktadır. (Turner , 1977: 183) Bu sava ek olarak getirdiği başka bir tanım da şöyledir: “ritüel kendisi için ayrılmış bir mekânda gerçekleştirilen, jest, sözcük ile nesnelere içeren ve aktörlerin amaç ve çıkarları adına doğaötesi [*preternatural*] varlıkları ya da güçleri etkilemeye yönelik, stereotip eylem dizisidir”(a.g.y.)

Kuramcı bu yaklaşımında yapısal ve işlevci antropoloji ekollerinden geniş anlamda faydalanmıştır. Örneğin, İşlevsel ekolün başat temsilcilerinden Malinowski'nin ritüel betimlemesi Turner'ın yaklaşımını öncülleyici niteliktedir:

Kutsal sayılan ayinlerde, törelerde ve sosyal düzende cisimlenmiş ve ilkel kültürün temel ve aktif bir parçasını oluşturan özel bir öykü türü bulunduğunu ileri sürüyorum. Bu öyküler fazladan ilgilerle, kurmaca ya da hatta gerçek öykülerle varlığını sürdürmüyor; bunlar yerliler için daha çok, eski, büyük ve önemli bir gerçeğin anlatılması anlamını taşıyor, bu gerçek aracılığıyla da bugünkü yaşam, insanlığın yazgısı ve etkinlikleri belirleniyor ve bunun bilinmesi insana ayinsel ve ahlaki eylemler için motif verdiği gibi, bunların yerine getirilmesi için direktifler veriyor. (Malinowski, 2000: 107)

Malinowski'nin, Trobriand Adaları'nda gerçekleştirdiği saha çalışması sonucu yayınladığı, klasik antropolojinin en temel metinlerinden sayılan *Büyük, Bilim ve Din* adlı kitabında³⁶, ritüellerin bu tanımını için van Gennep'in “geçiş ritüelleri”³⁷ kapsamındaki tanımlamaları öncül olarak alınmıştır. Turner'ın bir sonraki bölümde ele alınacak Performans Kuramı'nı van Gennep'ten referans aldığı kavramlarla inşa ettiği göz önünde bulundurulduğunda, ritüelin tanımı açısından Malinowski ve Turner arasında öncüller açısından bir fikir birliği olduğu yargısına varılabilir.

³⁶ Malinowski, B. (1948). *Magic, Science and Religion and Other Essays*. Glencoe, Illinois: The Free Press. Kitabın Türkçe baskısı için, bkz.: Kaynakça.

³⁷ Bu kavrama daha derinlemesine “Sosyal Drama veya Ritüel Bağlamda Toplumun Performativitesi” başlığı altında değinilecektir.

Mathieu Deflem'in Turner'ın başka bir yayınından³⁸ aktardığı, ritüelin işlevsel bir özelliği de “bilgi/değerlerin açığa çıktığı ve yetkinlik taşıyan anlamlı simgelerin barındığı bir alan olması ve toplulukların hayatî değerlerini gözetmesidir³⁹”(Deflem, 1991: 5). Bu sav da Turner'ın yine işlevselci yaklaşım (Malinowski) ile etkileşimde olduğunun başka bir kanıtıdır.

Dolayısıyla Turner, ritüelin en arketipal özelliğini, toplumlarda birleştirici bir kültür elementi olan din, ya da inanç sistemine dayalı; performatif edim olarak tanımlamaktadır. Görünürlüklerini ya da her türlü duyuşsal algılanabilirliklerini simgeler yoluyla kazanan ritüeller içinde şekillendikleri toplumlarda sosyal yapılar, ilişkilenmeler ve bunların doğal sonuçları olarak beliren hiyerarşilerin işlevselliklerini vurgulayan olgulardır: Ritüeller sayesinde dolaşıma sokulan simgeler toplum için hayatî önem atfedilen sosyal örüntülere ve kutsiyete dair değerleri vurgular. (Deflem, 1991: 5)

Ritüel'in diğere bir başat özelliği de, anılan örgütlenme paradigması içinde doğaüstü ya da doğaötesi bağlamları referans alması; sistemini (örüntü ağı, konumsallığını, kozmolojisini ...) bu ön kabul/inanç çerçevesi içinde belirginleşen simgeler üzerinden tanımlamasıdır. Bu özelliği ile ritüele dâhil olan bireylerin tavır ve (gündelik hayata dair ve onu aşan) edimleri için de dönüştürücü etkiye sahiptir: Ritüel esnasında simgeler algısal “bombardımanlar” ile bilinçte, zihinsel olarak koşullayıcı izler bırakırlar. Bu anlamda bir “koşullayıcılık” ritüelin öznelere de etkiler. Ritüelin ağırlık merkezi artık deneyimlenen “edim” olarak belirginlik kazanır. Bir başka deyişle, bu anlamda bir ritüel tanımı, din ya da inançlara dair tasavvurlara işaret eden “simgelerin manipülasyonunu” (Deflem) içeren (ritüelistik) performansla gönderme yapar.

³⁸ Bkz. Turner, 1968

³⁹ Orijinal metinde geçtiği şekliyle: “*Rituals are storehouses of meaningful symbols by which information is revealed and regarded as authoritative, as dealing with the crucial values of the community*” (Deflem, 1991: 5)

1.3.3. Turner'ın Ritüel Tasnifi ve van Gennep Referansları

Turner ritüelleri iki ana gruba ayırmıştır. Birinci ritüel türü, dert/ıstırap (*affliction*) ritüelleridir. “Şamanizm” başlığı altında benzerlerine rastlanacak bu ritüel biçiminde, toplum bireylerine “musallat olan gölgeler” (ya da ruhlar) vardır. Söz konusu ritüel türü unutulmuş ya da hürmet gösterilmemiş ölümlerin ruhlarının “dadandığı” bireyler için, bu bireylerin sağaltımı için, gerçekleştirilir. Bu “gölgeler” (ruhlar) Ndembular’a şu üç dertten birini “musallat” edebilir:

- 1) Bir avcının gölgesi, yaşayan akrabasının oku ve yayıyla hedefini ıskalmasına, avlayacak hayvan bulamamasına ya da hayvanları görüş/atış mesafesinden uzaklaştırmasına;
- 2) Bir kadının gölgesi, yaşayan kadın akrabasının doğurganlık sorunları yaşamasına;
- 3) Her iki cinsiyetten olabilecek bir gölge, yaşayan akrabasının çeşitli hastalıklara yakalanmasına, sebep olabilir (Turner, 1972: 292).

Bu dertlerin “devalarını” sunan/karşılıyan ritüeller ise avcı kültürleri (tapınması), doğurganlık kültürleri ve şifa kültürleri mensupları tarafından icra edilir.⁴⁰ (Anılan her üç başlığın Şamanizm’in ritüellerinde yer bulduğu gözlenebilir. Bu önermenin verilerine çalışmanın 4. Bölüm’ünde daha geniş biçimde yer verilecektir.)

Turner tarafından tanımlanan ritüelin diğer bir türü ise, performans kuramının liminalite boyutunu öncülleyen yaşam krizi (*life crisis*) ritüelleridir. Bu ritüellerin kapsamı genelde toplumdaki bireylerin, hem fiziksel/biyolojik yaşam süreçlerinde (ör: doğum, ergenlik ya da ölüm), hem de toplumda yeni bir statü edinme evrelerine/aşamalarına dair geçiş ritüelleridir. Araştırma sahası olan Ndembu kabilesinde, erkek ve kız çocuklarının erginlenme (inisiyasyon; ergenliğe geçiş) ya

⁴⁰ “Ndembu rituals of affliction are performed by cult-associations on behalf of persons believed to be afflicted by a shade (Turner 1968a:15-16). The members of the cult-associations are recruited from all over the Ndembu territory, regardless of their particular village or lineage membership. In this way, the system of cults helps to hold together the loosely organized Ndembu society.” (Deflem, 1991: 8)

da cenaze törenleri bu tarz ritüellere örnek gösterilebilir. Bu ritüelin aşamaları ise Arnold van Gennep'in (1873-1957) ilk yayımı, 1908 tarihli, *Rites de passage* (geçiş ritüelleri) kitabında geçen kuram öncüllüğündeki üç aşamalı şablon çerçevesinde⁴¹ üç fazda⁴² incelenir (Deflem, 1988: 34-37):

1) Ayrılma (*Ilembi* veya *Kulemba*): Bireyleri (özneleri) kutsallaştırma adına yapılan dans ve işlemler [Bu aşamada birey daha önceki toplumsal statüsünden daha üst bir konuma geçirilmek üzere önceki kimliğinden koparılır].

2) Mesafe koyma: Gündelik hayattaki varoluşsal etkinliklerden bireyi kısmen ya da tamamen kopararak/alıkoyarak bir tecrit ya da inziva hâli (*seclusion*) yaşatma.⁴³

3) Yeniden bir araya gelme (*Ku-tumbuka*): tecrit/inziva döneminin bitişini kutlayan bir başka dans ve işlemler dizgesi. (Turner, 1967: 13-14)

Buna göre Turner, “insan”ın edimsel anlamda kültürel davranışlarını, bir ritüel formülü ile açıklama girişimindedir. Başka bir deyişle Turner, araştıma alanı olan Ndembu’da gerçekleşen ritüeller eksinde çıkarımladığı ve kültürün edimlenmesinde arketipal unsurlar olarak kabul ettiği bu kavramlarla, genel bir kültürel davranış şeması çizmektedir.

1.3.4. Sosyal Drama veya Ritüel Bağlamında Toplumun Performativitesi

Turner Performans Kuramı üzerine çalışmaları öncesinde de, simge-ritüel, ritüel-sosyal drama (kültürel performans) dizgeleri üzerinden, kültürün “performatif” yanı hakkında ipuçları vermiştir. Bu bağlamda kilit kavram, “sosyal drama” olarak literatüre geçmiştir. Turner, “sosyal drama” kavramının çerçevesini oluştururken, daha önceki bölümlerde belirtildiği gibi, Gennep’in “geçiş ritüelleri”

⁴¹ *separation, margin, and reaggregation*; ya da van Gennep’in *Rites of Passage* kitabında (1960) geçtiği şekliyle: *rites de séparation, marge/limen, agrégation*.

⁴² Bu kavramlar Marvin Carlson’un *Performans* adlı kitabının Türkçe çevirisinde, Beliz Güçbilmez tarafından *ayrılma, geçiş ve bütünlenme* olarak karşılanmaktadır.

⁴³ Ritüelin bu ikinci fazı, performans kuramı başlığında ele alınacak “liminalite” kavramıyla bağdaşmaktadır.

formülasyonundan yararlanmıştır. “Geçiş ritüelleri” bir bireyin mensubu olduğu toplumda yeni bir statü/konum/rol kazanmasını veya “bir toplumun bütününe bir toplumsal durumdan diğerine geçişini inceleyebilmek” üzerine başvuru bir modeldir.

Turner bu tanımı daha ileri bir noktaya götürmüş ve Gennep’in kuramını “yorumsamacı” bir biçimde ele almıştır. Buna göre:

Turner, Gennep’in savaştan barışa, salgından sağlığa geçişten, hattâ düzenli olarak tekrarlanan takvimsel ya da mevsimsel değişimi de kapsayacak biçimde, her tür bireysel ve toplumsal değişim töreninden söz ettiğini hatırlatmıştır ve Turner’ın da incelemek istediği bu genel geçiş türüdür. (Carlson, 2013: 39)

Bu toplumsal ritüel görüngüleri, üç aşamalı olarak incelenebilir: hal-i hazırda var olan bir toplumsal rol/düzenden ayrılma; roller/düzenler arası gerçekleşen eşiksellik ya da aradalık (liminal) ve yeniden kurulan rol/düzenle yeniden bütünleşme. (Turner, 1982: 24)

Az önce de belirtildiği gibi, Turner bu aşamaları “ayrılma, geçiş ve bütünleme” olarak tanımlamaktadır. Bu tanımlar Turner’ın, Gennep’ten miras aldığı “*séparation, marge* ya da *limen* ve *agrégation*” kavramlarını çağrıştırmaktadır. Turner, daha sonra, “M.B. Vizedon ve G.I. Caffee’nin eşiköncesi/preliminal, eşik/liminal ve eşiksonrası/postliminal” kavramlarını geliştirerek, daha özgün bir biçimde, “ayrılma, geçiş ve bütünleme” olarak tekrardan formüle etmiştir. (Carlson, 2013: 40)

Turner *Schism and Continuity in an African Society* adlı çalışmasında (1972) toplumun değişimi performatif bir biçimde gerçekleştirdiği ve tüm bu edimsel dizgelerin toplam kümesinin bir “sosyal dram” olduğu fikrini ortaya atar. Toplumun hâl-i hazırda düzeninin işlemediği/sekteye uğradığı noktada “ayrılma” gerçekleşir. Bu ayrılma sonucu bir eşiksel (liminal) bir durum oluşur ve bu da toplumsal “geçiş” sürecinin metafizik bağlamda merkezini oluşturur. Liminalite içindeki (eşikteki) özneler bu merkezde düzeni dönüştürme güdüsüne sahiptirler. Turner, performatif ritüellerde yer alan öznelerin “bu geçiş sürecinde oluşan toplum yapısının var olan yapıya bir alternatif, hattâ karşıt bir yüklem oluşturduğunu görmüş ve buna “komünitas” [toplulukçuk] ismini vermiştir”. (Topal, 2013: 2) Bütünlenme

aşamasında bu alternatif ya da karşıt güdüler, toplumun yaşanabilirliği/sürdürülebilirliği üzerine var olan talepleri ile bir füzyona girerler. Doygunluk sağlandığı noktada ise bir bütünlenme gerçekleşir ve yapı yeniden türetilmiş bir düzene, istikrara kavuşur.

Turner'ın bu performatif olayı, toplum bağlamında yapısal bir çatışma (*conflict*) sonucu oluşan bir görüngü olarak değerlendirir. Bu değerlendirmesinde Max Gluckman'ın (1911-1975) etkisi vardır: Yapısal-işlevci ekole bağlı bir antropolog olan Gluckman, bu kavramı “isyan ritüelleri olarak formüle etmesi ile ünlüdür. [...] Gluckman, çatışma güdümlü ritüel pratiğinin, toplumun mevcut düzeni tehlikeye atmadan muhalif dışavuruma izin veren bir “katharsis” formu olduğunu önermektedir.⁴⁴” Böylece çatışmanın ritüelize formu sosyal düzensizliği [bir ölçüde] engeller ve toplumun istikrarını sağlar. (McGee, Warm, 2004: 539)

1.3.5 Bir (Kültürel) Performans Olarak Ritüel ve Sosyal Drama

Victor Turner'ın ritüele dair bu aşamalı tespitleri, ritüeli kültürün sosyal hayatta ortaya çıkan bir olgu olarak ele aldığını göstermektedir. Bu hâliyle, “sosyal performans” bir anlamda kültürün yansıtıcısıdır. Öte yandan, üç aşamalı bu toplumsal edim bir performans olarak da değerlendirilebilmektedir. Ritüelistik edimi performans kılan özelliği de, toplumda simgeler ile kodlanmış kültüre işaret eden kavramları, yapılandırılmış eylemleri, edimler ile “canlandırma⁴⁵” niteliği taşımasıdır. (Carlson, 2013: 39)

Turner'ın 1977 tarihli *The Ritual Process Structure and Anti-Structure Symbol* kitabında belirtildiği gibi, bu ritüelistik performansta, bir moderatörün (erbabın) öncülüğünde/yönetiminde gerçekleşen bu etkileşimli kült davranışta, moderatör ve

⁴⁴ Orijinal metinde geçtiği şekliyle: “*Famous for his concept of 'rituals of rebellion', Gluckman proposed that the ritual enactment of conflict is a form of catharsis that allows the expression of hostility without endangering the established order.*” (McGee, Warm, 2004: 539)

⁴⁵ Bu canlandırma sözcüğü ileri safhalarda derinlemesine açıklanacak Schechneryen bir yaklaşımla “perform etme/meydana getirme” ile yer değiştirebilir.

katılımcının⁴⁶ iki yönlü dönüşümsel bir özne-nesne kimliğine bürünmesi söz konusudur.⁴⁷

Özne-nesne (aktör-katılımcı veya izleyici), yapı ve canlandırma⁴⁸ üzerine kurulu bu yaklaşım bir performans türü olan “dram” kavramını çağrıştırmaktadır. Önceki bölümde (Sosyal Drama veya Ritüel Bağlamda Toplumun Performativitesi) vurgulandığı gibi, Turner, söz konusu fenomene, tüm bu elementler toplamında “sosyal drama” adını vermektedir.

Turner’ın çağdaşı başka bir antropolog olan Milton Singer ise bu yaklaşıma paralel başka bir tanım getirmiştir. Kuramında “kültürel performans” kavramını öneren Singer, Geertz’in de dâhil olduğu Chicago okulunun mensuplarından ve simgeler ve edimler ile ilgilenen “semiyotik antropolojinin” kurucularındandır. Çalışmalarını daha çok Hint Kültürü’ne odaklı gerçekleştiren Singer, gözlemlediği kültürel edimlerden yaptığı çıkarımlarıyla “modern”⁴⁹ toplum edimlerini açıklama eğilimindedir. Araştırmacı bu tutumuyla “performans kuramı”na katkıda bulunan önde gelen sosyal bilimcilerdendir. Singer, performatif edimlerin “toplumsal işleyişi tamamlayıcı gelenek yapısının özelliklerinin açığa çıkarılması” anlamında “kültürel yapıların gözlenebilir en somut birimleri” olduğunu öne sürer (Carlson, 2013, 36). *Traditional India: Structure and Change* adlı kitabında (1959), toplumda gerçekleşen dinsel törenler (bir başka deyişle ritüeller), şenlikler ve evlilik törenlerinin yanında, ezberden metin okumaları, dinletiler, dans ve geleneksel tiyatro törenlerini de bir başlık altında değerlendiren bir yaklaşım gütmektedir. Bu edimleri de “sınırlı bir zaman aralığı, bir başlangıç ve bir son, düzenlenmiş bir etkinlik programı, bir dizi icracı, bir mekân ve bir performans durumu” olarak tanımlamaktadır. Tüm bu olgular toplamına getirdiği terim de “kültürel performanstır” (a.g.y.) ve günümüzde de (2014) en muteber ritüel yaklaşımlarından biridir.

⁴⁶ Geçiş ritüelini deneyimleyen ergenler.

⁴⁷ Keza, “Performans Kuramı” başlığında, “performans” kavramı hem icracının hem de katılımcının öznesi olduğu bir olgu olduğu daha detaylı olarak anlatılacaktır.

⁴⁸ Simgeler aracılığıyla “kültürel olguyu” bedenleştirme.

⁴⁹ Bu sıfat bilinçli olarak Avrupa-merkezci yaklaşımla aktarılmıştır. Kast edilen, Sanayileşme sürecini yaşamış Batılı ya da Batı yönelimli kalkınma stratejilerini benimsemiş, bu yolda sosyo-ekonomik politikalar güden toplumlardır.

Söz konusu tanımda geçen edimlerin “mekân” ve “zaman” açısından iyelikleri olması durumu, Turner’ın “*sequestered place*” (kendine ayrılmış zaman ve mekân) deyimini kullandığı ritüel içeriğiyle örtüşmektedir. Öte yandan Singer’ın “toplumsal işleyiş” ve “kültürel yapı” deyimleri de, yine Turner’daki yapısal-işlevci öncüller ile uyuşmaktadır. Dolayısıyla “kültürel performans” bir anlamda, “sosyal drama”nın Amerikan antropolojisi sözlüğündeki karşılığı niteliğindedir.

2. PERFORMANS KURAMI

Çağdaş performatif sanatların sosyal bilimsel altyapısını incelerken karşılaşılabilecek en temel kavram “Performans Kuramı”dır. Bir kuram olarak “performans”, ya da, “performans kuramı”, sosyal bilimlerin performans paradigmasındaki önermelerinin, performansa dayalı/performatif sanatlarda yankı bularak, bunlarla ilişkilendirilmesinin sonucudur.

“Sanat Kuramı” dendiğinde, akla çoğu kez görsel, plastik ... uzamsal alanlar gelmekte, “sanat tarihi” gibi “sanat kuramı” da resim, heykel, mimari, vs., gibi disiplinlerin yörüngesinde tanımlanmaktadır. Müzik, dans, drama, gibi, sürem ve harekete dayalı performatif alanlar bir sanat tarihi kitabında neredeyse hiç yer bulmamakta, bulsalar bile, en fazla görsel alanlara koşut yakıştırmalarla geçiştirilmekte, sınırlı bir yüzeysellikte değerlendirilmektedirler. Oysa, 20. yy’ın ikinci yarısından itibaren performatif alanlara yönelik farkındalığın artması, bu alanların da lâyıkınca kuramsallaştırılma gereksinimini doğurmuştur. “Kendi bünyeleri”nin böylesi zorlu bir görevi yerine getirebilmeleri için gereken zaman ve emek henüz birikmemiş olduğundan, başka alanların modellerine, yöntem ve yordamlarına ihtiyaç duyan bu alanlar, en önemli desteği sosyal bilimlerden görmüşlerdir. Antropoloji, sosyoloji, felsefe ve (toplumsal) tarih disiplinlerinin kültür kuramı çerçevesindeki çıkarımlarıyla desteklenen bu kuram alanları, giderek artan bir görünürlük kazanmış, “sanat kuramı” kanonunda itibarlı konumlara kavuşmuşlardır.

Anılan, sürem ve harekete dayalı bu performatif alanların en başında ise sahne sanatları ve (zamanla ayrışıp öznelleşen) performans sanatı gelmektedir. “Sahne sanatları” tamlaması gündelik kullanımda birçok farklı biçimde anlaşılabilmekte ve bu yönüyle tartışmalı bir alan oluşturmaktadır (bu tartışmalara “Çağdaş Performatif Sanatlar” Bölümü’nde de değinilecektir). Oysa performans sanatı, kapsamsal

muğlaklığını giderme ve tanımını netleme girişiminde, merkezine “performativite”yi alarak alanını belirlemiştir. Öte yandan, Performans Kuramı’nın ilginç bir biçimde, tam da Performans sanatının kendi alanını net olarak tanımladığı döneme denk gelmesi, çarpıcıdır. Bu kuramın en önemli temelleri, gene antropolog Victor Turner ve tiyatro kökenli kuramcı ve yönetmen Richard Schechner (1934-) ortaklığında atılmıştır.

Performans kuramı alanında ilk somut adımlardan birini atan Schechner’in, 1966 yılında yayınladığı “Approaches to Theory/Criticism⁵⁰” adlı makalesi, sahne sanatlarının sosyal bilimlerle işbirliği yapması önerisiyle, bir “açık çağrı” niteliğindedir. Bu çağrının, sosyal bilimci Turner’ın cevabıyla karşılık bulması, bu iki ismin ortak bir atölye düzenlemesiyle sonuçlanmıştır. Turner açısından, her bu iki alanı da (tiyatro ve sosyal bilimler) besleyebilme potansiyeline sahip atölyenin merkezinde duran kavramlar ise, “performans” ve “drama” olmuştur. (Carlson, 2013: 41)

Bu disiplin-ötesi kuramın milâdı olarak, *The Drama Review* adlı süreli yayının “Tiyatro ve Sosyal Bilimler” özel sayısının yayım tarihi (1973/güz) benimsenir. Söz konusu sayının editörlüğünü yapan Schechner, giriş yazısında sosyal bilimlerle performans kuramının kesişim kümesinin kuramsal öğelerini şu şekilde saymaktadır⁵¹:

- 1) Gündelik yaşamdaki her türden bir araya gelmeleri, toplanmaları da içerecek şekilde performanslar;
- 2) Sporun, ritüelin, oyunun ve kamusal politik davranışların yapısı;
- 3) Çeşitli iletişim biçimlerinin analizi (yazılı sözler dışında); göstergebilim;

⁵⁰ Orijinali: “Kuram/Kritiğe Yaklaşımlar”. Ayrıca bkz.: Schechner, 1966

⁵¹ Bu liste, bir anlamda, Fransa’da 1956 yılında gerçekleşen bir konferansta sunulan bildirimlerin özeti niteliğindedir. Aynı zamanda, Fransız bilim ve hukuk sosyoloğu Georges Gurvitch’in (1894-1965) tiyatro ve sosyal bilimler arasında, muhtemel ve mümkün ortak çalışma alanları önerisini hatırlatmaktadır. Gurvitch, “[...] Turner gibi akademisyenlerin müteakip araştırmalarını önceleyerek, [...], her tür toplumsal seremonideki, hattâ ‘basit bir toplanmada ya da arkadaş buluşmasındaki’ tiyatral [teatral] niteliklere ya da performans unsurlarına dikkat çekmiştir.” (Carlson, 2013: 34)

- 4) Özellikle oyun ve törenselleşmiş davranışa odaklanarak insan ve hayvan davranışı dizgeleri arasındaki bağlantılar;
- 5) İnsan-insana etkileşimi, dışavurumu ve beden farkındalığını ön plana çıkaran psikoterapi yaklaşımları;
- 6) Hem egzotik hem tanıdık kültürlerle ait etnografya ve prehistorya;
- 7) Birleştirilmiş performans teorilerinin [kuramlarının] inşası, ki bunlar aslında davranış teorileridir [kuramlarıdır]. (Carlson, 2013: 33-34)

Sosyal bilimler ve “performatif sanatlar” arasındaki bu kavramsal kesişim kümesi, performans kuramı bağlamında gerçekleşen ve merkezine “performans” ile “drama”yı koyan disiplin-aşırı işbirliğinin ana hatlarını ve tartışılan kavramlar evrenini büyük ölçüde belirlemiştir.

2.1. Sosyal Bilimlerde Performans Kuramı

Turner bu atölye sonrasında, kendi antropolojik çalışmaları kapsamındaki etnografyaların “yorumsanması” ekseninde, “teatral drama” odaklı bir yöntem önermiştir. “Etnografyaları oynama” deyiimiyle ifade edilen bu kavram, alan araştırmaları sonrası elde edilmiş, toplumların “performatif” verilerini, dramatik bir oyun olarak canlandırmaya yöneliktir. Bu “performatif oyun”da gerek sosyal bilimciler, gerek üzerine çalışılan toplumun teatral ya da folklorik icralarını gerçekleştirenler, bir anlamda, “aktör” vasfıyla yer almalıdır (Turner, 1982: 90-92). Bu dramatik “oyun performansları”, tıpkı Turner’ın ritüel kuramında geçen (Ndembu halkında ritüel sonrasında gerçekleşen) “bütünleşme/anlaşma (*redression*)” kavramında olduğu gibi, araştırmacı ve araştırılan toplum arasında “empati” kurulmasını hedefler. Böylesine bir emik yaklaşım, sahada elde edilen verileri, araştırılan toplumun bağlamında [nispeten] daha isabetli yorumsamayı mümkün kılar. (Turner, a.g.e., ve 1988: 27)

Turner’ın bu yorumsamacı yaklaşımının, çalışmanın başında belirtildiği gibi “simgesel ve yorumsamacı antropoloji”nin öncülü olduğu ve köklerinin Dilthey’in “hermeneutik” kavramında temellendiğini hatırlatmak yerine olacaktır. “Yaşanılan deneyime (*lived experience*)” dayalı bu “yorumsamacılık (hermeneutik)” anlayışı, incelenen toplumun kolektif zihinsel kodlarını, bir başka deyişle kültürün

altyapısında var olan “evren tasavvurunu (*Weltanschauung*)” kavramaya olanak verir.

Yorumsama bağlamında, “yaşanılan deneyim” algısal/duyusaldır ve dolayısıyla bellek/geçmiş ile imgesel bir ilişki içindedir. Böylelikle başka bir zamana/mekâna/kişiye ait bir deneyimi geri çağırarak, ya da, yeniden üretmek ve tanımlamak, algı ve duyu sınırları içinde gerçekleşecek bir edim, yani “performans deneyimi” ile, mümkündür. (Turner, 1988: 84-88) Dolayısıyla sosyal (veya sosyo-kültürel) dramalar dâhilindeki performatif edimlere dair bilgiler, salt düşünce/yorum ile değil, ötesinde, bizatihi katılımlar ve etkileşim ile elde edilebilirler. (Turner, 1988: 84⁵²)

Turner bu yorumsamacı metodunun temelini inşa ederken, hem antropolojik alanının dâhilinde, hem de ötesinde, “performans” kavramını tanımlar nitelikte bir analiz sunar: “Schechner’in de belirttiği gibi”, aktörün söz konusu “performatif [etnografik] oyunlara” yaklaşımı “[...]‘mimesis’ bağlamından ziyade ‘poiesis’ bağlamında” olmalıdır⁵³. Bu yaklaşımı açıklamak yerinde olacaktır: “Mimesis”, mevcut bir özneyi ya da görüngüsel olayı “taklit etmektir”. “Mimesis” yerine önerilen “poiesis” kavramı ise, bir şeyi “yaratmak, yapmak/üretmek” ve bu bağlamda “mevcudiyete getirmektir”. Yani aktör “canlandırılan durumu” bizzat içsel olarak yaşamalı ve yaratmalıdır. Ancak böylesine ciddî bir uğraş ve derinlemesine “empati” gerektiren bir edimle “performans” tam anlamıyla gerçekleşebilir. (Turner, 1982: 93-94, 96)

Analizinin bu noktasında Turner, “performans” kavramının etimolojisine de girerek söz ettiği “poiesis” kavramında temellenen bir anlama ulaşır:

⁵² Pasajın tamamı için: “*In saying these things I reveal myself an adherent of that epistemological tradition which stresses what Wilhelm Dilthey calls lived experience.*” *For Dilthey experience is a many faceted yet coherent system dependent on the interaction and interpenetration of cognition, affect, and volition. It is made up of not only our observations and reactions, but also the cumulative wisdom (not knowledge, which is cognitive in essence) of humankind, expressed not only in custom and tradition but also in great works of art. There is a living and growing body of experience, a tradition of communitas, So to speak, which embodies the response of our whole collective mind to our entire collective experience. We acquire this wisdom not by abstract solitary thought, but by participation immediately or vicariously through the performance genres in sociocultural dramas.*” (Turner, 1988: 84)

⁵³ Performans tanımında artık neredeyse bir motto haline gelmiş metnin orijinali: “[...] *Schechner aims at poiesis, rather than mimesis: making, not faking.*[...]” (Turner, 1982: 93)

[...] *performance* kavramı Ortaçağ İngilizcesi'ndeki *parfournen* sözcüğünden türemiştir. Daha sonrasında ise Eski Fransızca'daki *parfournir* sözcüğünden—*par* (“boyu boyunca”) sözcüğü ile *fournir* (“döşemek”) sözcüğünün birleşimi—gelen *parfourmen* şeklini almıştır. Buna göre *performans*, yapısalci yaklaşım doğrultusunda bir *form* kavramına işaret etmek zorunluluğundan ziyade, süreçsel bir zihniyetin sonucu olarak “bütünlüğe ulaştırmak [*completion*]” ya da “yerine getirmek/gerçekleştirmek [*accomplishing*]” kavramlarını ifade etmelidir. Bir şeyi *perform etmek* [edimlemek/gerçekleştirmek], tek bir eylem [*deed*] ya da hareketten [*act*] ziyade, bir şekilde ilişkili bir süreci bütünsel olarak yerine getirmektir. (Turner, 1982: 91)⁵⁴

Turner'ın bu etimolojiden elde ettiği çıkarım doğrultusunda kastettiği, edimsel bir “bütünselliğe ulaştırma” kavramı ile Schechner'in “mevcudiyete getirme” kavramı arasında bir fikir birliği vardır. Keza performans:

Schechner'e göre icra etmek [performans], olmak, yapmak, yaptığını göstermek ve yaptığını göstermeyi açıklamak ile bağlantılı bir kavramdır. Olmak var olmanın kendisidir, yapmak ise var olan her şeyin yaptığı her şey olarak tanımlanır. Yaptığını göstermek, yapılanın altını çizmek ve vurgulamaktır ve böylece icra oluşur. Yaptığını göstermeyi açıklamak ise düşünümsel (*reflexive*) bir uzaklık yaratarak yapılanın nasıl gösterildiği üzerine çalışmaktır, yani performans çalışmalarının yaptığıdır.⁵⁵

Bu terminolojik bağlam dışında, Schechner'in bir sonraki bölümde irdelenecek “performans kuramı”nda da Turner ile kavramların işlerliği konusunda bir uzlaşması olduğu görülecektir.

2.1.1.“Liminal”in Yeni Türevi “Liminoit”

Sahne sanatları ve sosyal bilimlerin karşılıklı yarar sağladığı bu işbirliğinin sonucunda, “sosyal drama” kavramının merkezde olduğu kuramını daha da ileri götüren Turner, terminolojik bir değişikliğe gitmiştir. Daha önce kabile toplumu boyutunda yürüttüğü performatif analizler aracılığıyla, modern ve sonrasındaki yeni performatif görüngüleri (alternatif yapıları) açıklama gereği duyan Turner, van Gennep kökenli “liminal” teriminden “liminoit (eşikçi)” kavramını türetmiştir.

⁵⁴ Çevrilen metinde geçen tüm sözcüklerin anlamlarını, Türkçe sözcükler ile karşılamak tam olarak mümkün olmadığından, daha iyi bir çeviri önerisi için metnin orijinaline başvurulabilir: “*Performance, as we have seen, is derived from the Middle English parfournen, later parfourmen, which is itself from the Old French, parfournir—par (“thoroughly”), plus fournir (“to furnish”)—hence performance does not necessarily have the structuralist implications of manifesting form, but rather the processual sense of “bringing to completion”, or “accomplishing”. To perform is thus to complete a more or less involved process rather than to do a single deed or act.*” (Turner, 1982: 91)

⁵⁵ “Richard Schechner ve Performans Kuramı”, *Mimesis* 17, s. 18., <http://mimesis-dergi.org/2010/07/performans-ve-teatrallik-iliskisi-uzerine-inceleme/>, [01.05, 2014]

Bu türetmenin en önemli itkilerinden biri, ritüelistik performativitelere analizindeki “liminal” değişkeninin, modern sanayi toplumundaki karmaşık performatif görüngeleri açıklamakta yetersiz kalmasıdır. Turner 1977 tarihli kitabı *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure Symbol*⁵⁶’da liminalite safhasındaki edimleri, süregelen ve normatifleşmiş “yapı”ya alternatif sunan “karşı-yapı” olarak tanımlamıştır.

Performans kuramı odaklı işbirliğinden önceki bu Turner’cı analizde, kabile ya da kırsal toplum kültürlerin pratiğindeki ritüeller, geleneksel yapıların sürekliliğini gözetmekte ve sürdürmektedir. Her ne kadar “*kommunitas*” paydasında birleşmiş, mevcut yapıya karşıtlık sunan söz konusu öge (karşıt-yapı), bu anlamda, ritüel içinde var olsa da, çelişkili gibi görünebilecek bu durum, bir sonraki aşamada: toplumsal yapı “liminalite” safhasından sonra gelen üçüncü safhada, yine yapısal bir uzlaşmaya/bütünleşmeye kavuşulmasıyla, sonuçlanmaktadır.

Turner geliştirdiği “liminoid” kavramını “çok daha sınırlı, şahsî; oyuna, spora, boş zamana ya da sanata; yani bütünüyle işin ‘düzenli’ kültürel etkinliklerin dışında kalan alanlarına adanmış” etkinlikler bağlamında kullanır. Bu yapılar, öte yandan, modern toplumun “gündelik hayat” kapsamında yer bulan seküler (dünyevî) nitelikteki etkinliklerindedir. (Carlson, 2013: 44)

Liminoid etkinliklerin en ayırıcı özelliği de “konvansiyonel yapıyı saygınlıktan yerine, daha oyunsal ve rastlantıya açık nitelikleriyle, bilinçle ya da kazayla *status quo*’nun [mevcut düzenin] gerçek alternatiflerini geliştirebilecek farklı yapılar sunmaları ya da keşfetmeleridir.” (a.g.y.) Bu noktada liminoid edimler “toplumsal ve kültürel direnci ve alternatif potansiyelleri soruşturmak için zemin üretme kapasitesi” ile mevcut düzene karşı daha yıkıcı bir potansiyel taşırlar. (a.g.y.)

Bu ifadeler çerçevesinde liminal edimler, geleneksel yapıların didaktik bir bağlamda empoze edildiği dramaların (ritüellerin) bir ögesidir. Bu dramalar hem yapısal bütünlüğü sürdürücülükleri, hem de gündelik hayattan ayırıcı duruşlarıyla geleneğin devam ettiricileridirler. Liminoid edimler ise tüm bu *status quo* işlerliklerinin

⁵⁶ Ritüel Süreç. Yapı ve Yapı-Karşıtı Simge. Ayrıca bkz. Turner, 1977

dışında, yeni (ve alternatif) değerler dizgesi yaratma yetileri ile, kültürel anlamda bir paradigma değişimine olanak tanımaktadır.

Öte yandan tüm bu özellikler—gündelik hayatla bağdaşık işlerlik ve paradigma değiştirme potansiyeli— liminoid algıyı, çağdaş performatif sanatların benimsediği başat misyonla örtüştürür.

2.2. Performans Kuramı'nın Sanat Alanında Önergeleri

Tiyatro kökenli Schechner temellerini attığı “performans kuramı”nda disiplin-aşırı bir yöntem benimsemiştir (Bu çalışmada da, benzer bir biçimde, önce çok-disiplinli, ardından da disiplin-aşırı bir yönelim hâkim olmuştur. Bunun temel gerekçesi antropoloji arkaplanlı bir metodolojinin farklı sanat kuramlarıyla melezlenmesi; nihâî bütünlüğün çıkış disiplinlerinin ötesinde bir düşünce sistemine işaret etmesidir). Schechner'in performans kuramı tiyatro disiplininin ötesinde, tüm sahne sanatlarını, ritüelleri, törenleri, oyunları, gösterileri ve hattâ gündelik hayatta süregelen tüm ritüelistik davranış biçimlerini/edimlerini kapsama eğilimindedir. Bu kapsayıcı kuramının en hacimli ürünü ise, ilk basımı 1988'de gerçekleşmiş *Performance Theory*⁵⁷ adlı kitabıdır. Burada derleyip formüle ettiği kuramda, geleneksel ile modern toplumlar arasındaki performatif edimleri ilişkilendirme ve elde ettiği verileri çağdaş performatif sanatlarda konumlandırma girişimi, açıkça görülmektedir. Öte yandan, geleneksel performatif edimleri ele alırken “ritüel” ve “sosyal drama” kavramlarını verili sayması/ öncül olarak tutması, epistemolojik ve metodolojik olarak (işbirliği yaptığı) Turner'dan yoğun bir şekilde etkilendiğini göstermektedir.

Schechner'in tek şemsiye altında (“performatif edimler”) topladığı oyun, müsabaka, gösteri, spor, tiyatro ve ritüel gibi farklı alanlardaki tüm bu performansları, dört başat ortak özellik ve bağlamsal değişkenlik gösteren bir mekân parametresi (Schechner, 2004: 8) aracılığıyla tasnif etmektedir. Bu özellikler şöyle özetlenebilir:

⁵⁷ Kitabın bu çalışmada incelenen basımı 2004 tarihli Londra ve New York: Routledge Classics edisyonudur.

1) Kendilerine ayrılmış belli bir zaman örgütlemesi/yapılandırılması: Söz konusu performanslarda bir zaman değişkeni mevcuttur. Buna göre tüm bu edimler farklı farklı, olsalar da yapılandırılmış belli bir zaman diliminde gerçekleşir. Bu edimler bazen, belli bir zamanda başlayıp performansın ihtiyaç duyduğu kadar sürebilir (ör.: beysbol, kimi yarışlar, seksek veya bir durumun veya geri-beslemenin arandığı şaman sağaltımı/şifası, yağmur duası; senaryolu, yapılandırılmış teatral performanslar). Yer yer dayatılmış, belli bir sürenin hükmünde, “zamana karşı” bir yarış halinde gerçekleştirilen performanslar (örn.: futbol, basketbol). Bazen de zaman, aktivitenin başka (şimdiyi aşkın) bir zaman diliminde/akışında/dizgesinde temsil edildiği takdirde simgeseldir (örn.: geleneksel tiyatro, ritüeller; Aborjin “rüyazamanı”, Zen “ebedî şimdi”si... (Schechner, 2004: 8-10)

2) Nesnelere eklenmiş/atfedilmiş özel değerler⁵⁸: Söz konusu performansların bağlamlarına dâhil edilen bu objeler, bu bağlamın dışında yer aldıkları varoluştan farklı, yeni ve özel anlamlar kazanırlar. Örneğin sahne dekoru olarak kullanılacak bir eşya düşük bir piyasa değerinden ötürü değersiz sayılabilir. Ancak bu eşya bir gösterinin bağlamına aksesuar/dekor sıfatıyla eklenirse, hayatî bir önem taşır. (a.g.e., 11)

3) Somut (artı) değer üretiminden yoksunluk (*non-productivity*): “Performans kendi akışının sonunda artı değer üretmez” fikri Huizinga⁵⁹ ve Callois tarafından öne sürülmüş ve Schechner tarafından onaylanmıştır (Schechner bu sava, tiyatro oyununun veya maçların bilet satışı ile artı değer ürettiği düzeltmesini ekler. Ancak performansın kendi süreci sırasında herhangi bir “maddî” bir çıktısının olmadığını kabul eder). (a.g.e.: 11-12)

4) Kurallar: Kuralların varlığının temel nedeni, tüm bu aktivitelerin günlük yaşamdan⁶⁰ ayrık bir akışta gerçekleşmesidir. Bu önerme, genelde oyunlarda, maçlarda, ritüellerde ve bazen tiyatrodada da geçerlidir. Kurallar performansının

⁵⁸ Bu yaklaşımda nesnenin bulunduğu bağlam içinde değerliliğinin, bağlam dışında yitirilmesi durumu Turner’ın araçsal (*instrumental*) simge kavramıyla örtüşmektedir. (bkz.: Simge)

⁵⁹ Johan Huizinga (1872-1945), kültürel tarih disiplininin öncülerinden sayılan bir tarihçidir. Kuramsal olarak en önemli kavramı “Oyun Teorisi” ilk basımı 1938 yılında yapılmış *Homo Ludens* adlı kitabında formüle edilmiştir. Bu konuda daha detaylı bilgi için bkz.: Huizinga, 2013; Oskay, 1982

⁶⁰ “Gündelik yaşam” kavramıyla karıştırılmamalıdır.

(oyuncu, aktör, vb., ...) dışında izleyici ve katılımcılar için de akışın kontrolü bağlamında geçerlidir. (a.g.e.: 12-13)

Schechner bu ortak özelliklerin yanında, bir de “bağlamsal değişkenlik gösteren mekân” parametresine vurgu yapmaktadır. Buna göre mekân çoğu performatif edim için geçerli bir değişkendir. Ne var ki, bu performansların sadece bir bölümü kendi “performativite” için özel olarak ayrılmış ya da yapılandırılmış mekânlara (stadyum, kilise, tiyatro vb...) sahiptir. Ancak bu mekânlar, performanslar olmadığı sürece ekonomik olarak kendini sürdürebilen yerler olmamakla beraber, uzamsal bakımdan tamamen atıldılar. Ancak fiziksel varlıkları, kimlik ve simgelerin temsilîyetlerini bedenleştirir ya da taşır. (Schechner, 2004: 13)

Tüm bu öğeler dışında, bu başlık altındaki performansları çevreleyen özelliklerin daha kapsamlı ele alındığı aşağıdaki tabloya da göz atılabilir:

Tablo 1: Schechner’in Performans Kuramı’nda performatif edimlerin gösterdiği özellikler

(Schechner, 2004: 16)

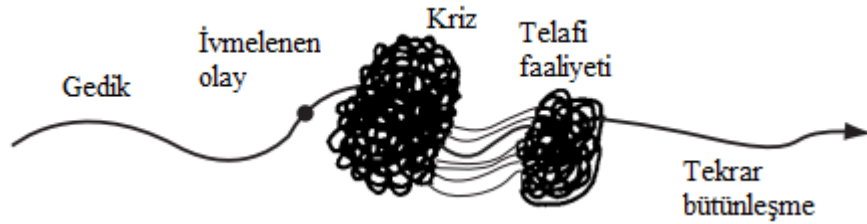
PERFORMANS TABLOSU					
	Müsabaka	Oyun	Spor	Tiyatro	Ritüel
Özel zaman örgütlemesi	Genellikle	Var	Var	Var	Var
Nesnelerin özel değerleri	Var	Var	Var	Var	Var
Üretimsizlik	Var	Var	Var	Var	Var
Kurallar	Dâhili	Çerçevesi	Çerçevesi	Çerçevesi	Harici
Özel mekânlar	Yok	Sıklıkla	Var	Var	Genellikle
Anlatıcılık/Seslenme	Yok	Sıklıkla	Var	Var	Var
Katılımcı/İzleyici	Şart değil	Şart değil	Genellikle	Var	Genellikle
Kendini Dayatma	Var	Tamamen değil	Tamamen değil	Tamamen değil	Yok
Kendini Aşkılık	Yok	Tamamen değil	Tamamen değil	Tamamen değil	Var
Bitirme zorunluluğu	Şart değil	Var	Var	Var	Var
Grup performansı	Şart değil	Genellikle	Genellikle	Var	Genellikle
Simgesel Gerçeklik	Sıklıkla	Yok	Yok	Var	Sıklıkla
Yapılandırılmışlık/Senaryo	Yok	Yok	Yok	Var	Genellikle

2.2.1. Estetik Drama

Schechner, *Performans Kuramı* adlı yapıtında (2004), Turner'dan ödünç alıp, sonradan “estetik dram” olarak türetip “performans” denklemine yerleştireceği “sosyal drama” kavramı ile ilgilenmektedir. Schechner, bu örgütlenmeye dayalı kavram modelini, genel bağlamda tiyatrodaki (ve dolayısıyla diğer performans odaklı sanatlardaki) yapısal temsiliyetlerin arketipi olarak nitelendirme girişimindedir. (2004: 210-15)

Adı geçen eserde “Seçilmiş Dikkatsizlik (*selective inattention*)” başlığı altında, Turner'ın toplumsal yapının istikarına yönelik “sosyal drama” süreçlerini çağrıştıracak bir sıralama vardır:

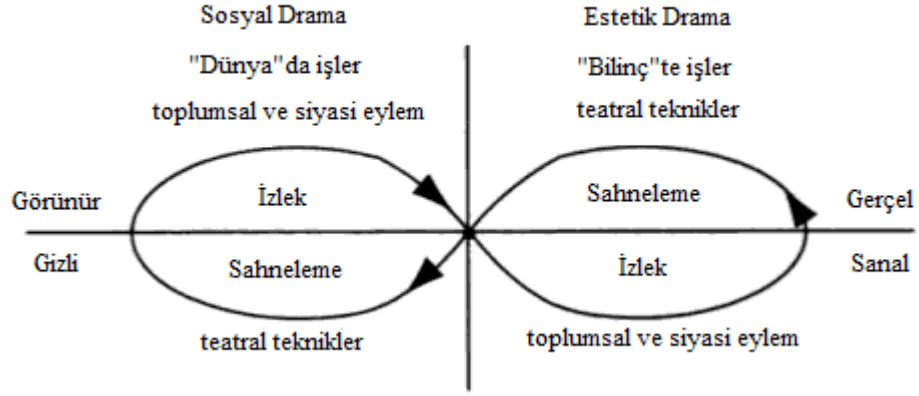
- 1) toplumsal yapının işlevsiz kaldığı gedik (*breach*);
- 2) gediğin yol açtığı yapısal kriz (*crisis*);
- 3) krizi çözmeye yönelik, acil telâfi faaliyeti (*redressive action*);
- 4) çözüm sonrası bütünleşme ve istikrarın yeniden sağlanması (*reintegration*).



Şekil 2: Schechner'in Turner'dan yorumladığı sosyal drama süreçleri.

(Schechner, 2004: 213)

Buna göre Schechner daha çok sahne sanatları bağlamında ele aldığı “estetik dram” ile “sosyal dram” arasında bir “geri besleyici döngü” olarak ifade edilebilecek bir diyagram önerisine sahiptir (Schechner, 2004: 211-215):



Şekil 3: Schechner'in "sosyal drama" ve "estetik drama"nın ilişkilene şeması.

(Schechner, 2004: 215)

Carlson bu şemayı şöylesi bir çerçevede yorumlamaktadır:

Figürün çevresinde akan toplumsal enerjiyle birlikte, estetik ve sosyal dramayı yan yatmış bir sekizin iki bölümü olarak temsil ediyordu. Tiyatro [estetik drama] insanları, toplumsal hayatta belli sonuçlar yaratan eylemleri estetik dramı üretirken hammadde olarak kullanıyor, toplumsal aktivistler de tiyatrodan türetilen teknikleri, yeniden tiyatroyu besleyecek sosyal drama etkinliklerini desteklemekte kullanıyorlardı. (Carlson, 2013: 41)

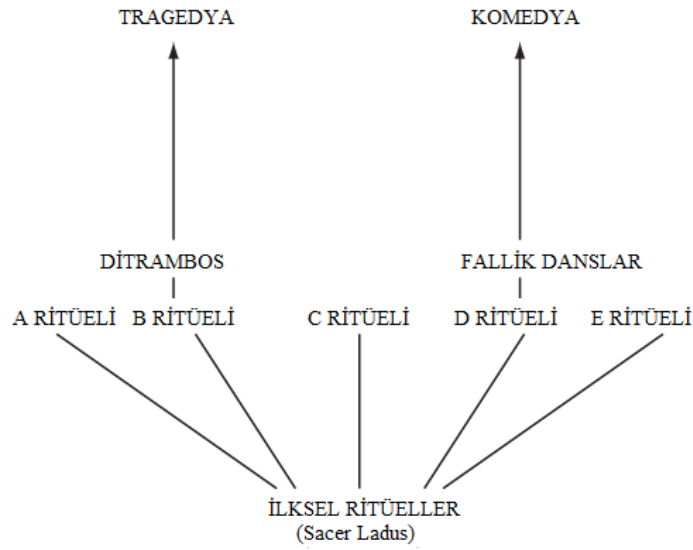
Bu noktada estetik-sosyal drama ilişkisini irdelemek yerinde olacaktır. Buna göre sosyal drama toplumların istikrarını gözeten ve ritüeller dâhilinde şekillenen bir liminalite üzerinden çalışmaktadır. Bu çalışma prensibi, estetik drama tarafından "kurgulanmış bir biçimde" eğretilenip "liminoid" kavramı ile karşı-yapıya zemin sunan benzer bir döngüye girmektedir. Ancak sosyal drama temsiliyeti toplumsallaştırırken, estetik drama toplumsallığı temsilleştirmektedir.

2.2.2. Schechner'in Performansın Tanımı ve Kapsadığı Edimler

Schechner birincil alanı olan tiyatro örnekleminde hareket ederek "estetik dram" kavramı ile ilişkilendirdiği performatif edimleri ritüelistik bağlamda ele almadan önce, Cambridge Okulu'nun klasik Grek Tiyatrosu'na⁶¹ yaklaşımını eleştirmiştir. Bu

⁶¹ Türkiye'de geçerli genel kullanım uyarınca "Antik Yunan Tiyatrosu" olarak benimsenen bütünlük, biraz sorunludur: Yunan (*Ionian*, yani İyonyalı), sadece bir bölgedeki (Anadolu!) popülasyonu ifade ederken, dilimizde pek rağbet edilmeyen *Hellen* (*Hellas*, yani Ege'nin diğer kıyısındaki yarımada) ile

yaklaşım tiyatronun kökeni ve “komedy-tragdy”nın ortaya çıkışına dair ayırt edici (*discerning*) önermeler sunmaktadır. Aristoteles’in *Poetika*’sından referans alarak yapılan bu önermeye göre, tragedya “*dithyrambos*⁶²”, komedy da “fallik danslar (*phallic dances*)” gibi belirli bir “ilksel ritüeller (*primal ritual*)” dizgesinden evrilmiştir. *Performance Theory*’de Schechner, bu Cambridge Okulu’nun kökenlere dair hipotezini şu çizelge ile sunmuştur:



Şekil 4: Schechner’in Cambridge Okulu’ndan aktardığı köken şeması.

(Schechner,2004: 4)

Başka bir deyişle, bu performatif sanatlar aslında arkaik ilksel ritüellerin hayatta kalmış (*survived*) parçalarını taşımaktadır. Schechner bu yaklaşımı söz konusu ilksel ritüellere dair somut veri olmayışından ötürü spekülâtif olarak görmektedir. (Schechner, 2004: 3-5)

Bu noktada Schechner, tiyatroya dair bir köken kuramına bağlı kalma ya da yeni bir köken kuramı geliştirme girişiminin bir yana bırakılmasını önerir. Daha verimli bir

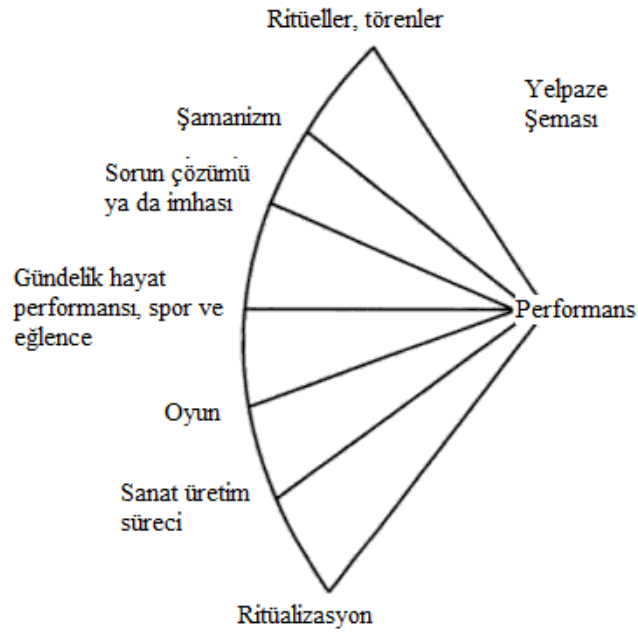
bir coğrafi bölge ifade edilmektedir. Dolayısıyla, iki bölgeyi birden kapsayacak “Grek” şeklindeki kullanım, kültüre bütüncül vurgusuyla, diğer dillerde de olduğu gibi, benimsenmiştir.

⁶² Antik Yunan’da Dionysos şenliklerinde yer alan ve korolar tarafından söylenen dinsel bir ezgi formudur.

girişim olarak önerisi, (teatral) performatif edimlerin ritüel ile tipik ortak noktalarını belirlemektir. Araştırmacı çalışmalarını bu yolda yürütmüştür.

Schechner'in düşüncesi şöylesi bir analogiyle gerekçelendirilebilir: Tragedyanın didaktik olaylar dizisinde, kahramanlar geleneğe (mevcut yapı ve değerlerine) karşı bir erdemsizlik gerçekleştirerek “gedik oluşturur” ve “kriz (*crisis*; ya da tragedya terminolojisinde: *climax*) yaratır. Bu “kriz”e karşı “mevcut düzen (talih, yazgı)” bir “telâfi” sunar. Bu telâfi genelde kahramanın aleyhinedir (*peripeteia*). Tüm bu olaylar sonucu “erdemsizlik gediğini” açan kahraman hatasının farkına varır ve bilinç değişimine uğrar (*anagnorisis*). Ancak “mevcut düzen”in “telâfisi” cezalandırıcıdır ve bu ceza kahramanın çöküşüyle sonlanır (*catastrophe/katharsis*). Kahramanın varoluşsal çöküşü ile “mevcut düzen” galip gelir ve devamlılığını sürdürür. Bu noktada, teatral bağlamdaki bir estetik drama ile ritüelistik anlamda bir sosyal dramının benzer aşamalara sahip olduğu görülebilir. Bu da, Schechner'in performatif sanatlar ve ritüel arasındaki ortaklıklara yaptığı vurguyu çağrıştırmaktadır.

Schechner, performans kavramını irdelemek adına iki model sunmaktadır. Bunlardan biri “yelpaze modelidir”. Bu yelpaze, performansı, farklı edimsel alanların birbiri ile ilişkilendiği bir dizi içinde, ortak parametre olarak tanımlamaktadır. Model incelendiğinde, performatif kavramların yukarıdan aşağıya diziliş sırasında bir mantık görülür. Buna göre, yukarılara doğru performansın nispeten daha düzenlenmiş formları ve alta doğru ise performansın nispeten daha serbest ve düzenlenmemiş formları görülmektedir:

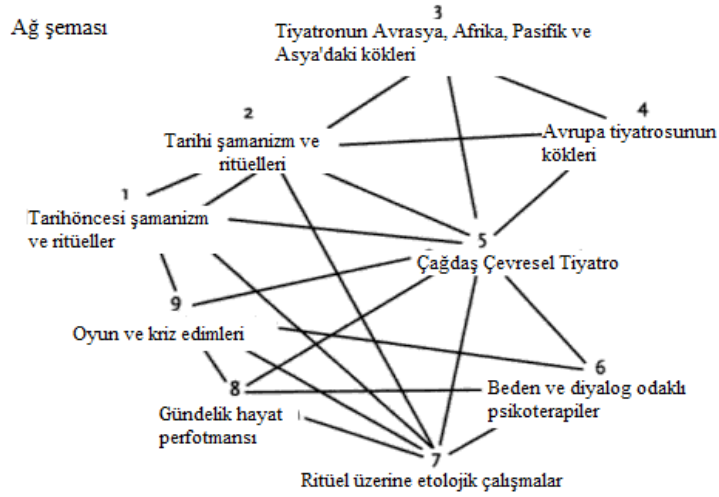


Şekil 5: Schechner'in Yelpaze Şeması.

(Schechner, 2004: xvi)

Schechner'in performans kuramında sunduğu ikinci model de “ağ modelidir”. Bu modelde çeşitli performatif biçimlerin birbirleriyle dinamik etkileşimleri ve bağlantıları görülmektedir. Schechner her ne kadar bu diyagramın merkezine, başat temsilcisi olduğu “çağdaş çevresel tiyatro”⁶³ olgusunu koysa da, vurguladığı meseleler çok daha oylumludur: En önemli saptaması, sanat ve sanat dışı; gündelik hayat ve dışı, tüm performatif edimlerin tarih boyunca birbirleri ile etkileşim öncül-ardıl ilişkisi kurmalarıdır. (Schechner, 2004: xvii-xix)

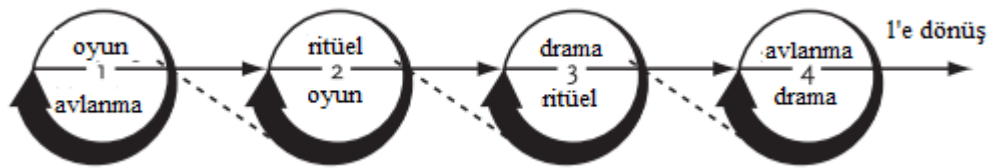
⁶³ “Çevresel Tiyatro: Oyuncu ve izleyicilerin oyun yeri ile çevreyi ortak paylaştıkları tiyatro. Bu anlamda, gerçekçi geleneklere bağlı çerçeve sahneden önce tüm tiyatro biçimleri, Çevresel Tiyatro kavramı içinde yer alır. Çevresel Tiyatro, tiyatro yapıları içinde değil, (sokak, pazaryeri, vb. gibi) insanların yaşadıkları çevrede, ya da izleyici yerinin önünde gerçekleştirilir. ABD’de, günümüzde, Çevresel Tiyatro, ya kendine özel “çevreler” yaratmakta, ya da tiyatro yeri olarak doğal çevreyi kullanmaktadır. Çevresel Tiyatro’nun kuramcısı ve uygulayıcısı Richard Schechner, Çevresel Tiyatro için şu ilkeleri geliştirmiştir. 1.Yaşam ile sanat arasındaki geleneksel ayırım kaldırılmalıdır; 2. Tüm mekân, oyun yeri olarak izleyici için kullanılmalıdır; 3. Bütün bütüne değişime uğratılmış ya da önceden bulunmuş bir yerde oynanmalıdır; 4. Birkaç odak noktası olmalıdır; 5. Oyuncu temsilin öbür görsel-işitsel öğeleri kadar önem taşınmalıdır; 6. Söz, sahnelemede belirleyici etmen olmalıdır.”
http://www.tiyatrotarihi.com/tiyatro_terimleri/cevresel_tiyatro_nedir.html. [03.05, 2014]



Şekil 6: Schechner'in Ağ Şeması.

(Schechner, 2004: xvi)

Schechner'in performans kavramının çerçevesini çizen başka bir tanımı da Johan Huizinga'nın (1872-1945) "oyun kuramından" ödünç aldığı "oyun" kavramına bakış açısıyla şekillenir. (Schechner, 2004: 100) Bu perspektife göre, oyun davranışının en arketipal formu av ve benzer bir mücadeleye/rekabete/şiddete dayalı aktivitelerdir. Bu arketipal aktivitelerin daha yeni/karmaşık ve performatif aktivitelere dönüşümünde ise bir döngüsellik vardır. Bu döngülerin sonunda yine arketipal bir forma dönüş vardır. Schechner bu döngüsellığı yine bir diyagram ile şematize etmiştir: (Schechner, 2004: 108)



Şekil 7: Schechner'in performatif edimler döngüsü şeması.

(Schechner, 2004: 108)

Bu döngünün arketipal birimi olan oyun kavramının av ile ilişkisi gözetildiğinde, Schechner'in oyunun gerçek hayat sistemlerinden türediği yargısına varması zor olmamıştır. Schechner, bu edimleri (insanı da dâhil ettiği) hayvan doğasına dair bir görüngü olarak niteler. Ancak edimlerin tam olarak performans olabilmesi için

hayvan-üstü bir kültürlenme ve benlik farkındalığı (*self awareness*) gerekmektedir. Tüm bu şartların sağlandığı düzlemde, Schechner'in, performansın “oyunun koşulladığı/sindiği ritüelize davranış/edim ⁶⁴ ” şeklindeki tanımı geçerlik kazanabilmektedir. (Schechner, 2004: 99-101)

2.2.3. Restore Davranışlar (*Restored Behavior*)

Daha önceki safhalarda görülebileceği gibi Schechner performatif edimleri, yani performansı incelerken “davranış/edim” kavramını bir alt birim olarak kullanmaktadır. Bu davranışlar kökenleri ise bir önceki başlıkta belirtildiği gibi uygarlık öncesi oyun/av gibi arketipal davranışların yanı sıra, örgütlenmiş toplumsal yaşam ritüellere dayanmaktadır.

Buna göre “[...]Schechner,[...], performansı ‘eski haline iade edilmiş (*restored*) davranışlar olarak tanımlar. John MacAloon⁶⁵, benzer biçimde, ‘bir performans öncesi’ne (*pre-performance*) sahip olmayan performans yoktur’ [...]” görüşünü öne sürmektedir. (Carlson, 2013: 35)

“Restore davranışlar” adı altında tanımlanan bu performans elementinin bir benzeri, Turneryen “etnografya oyunlarında⁶⁶” görülür. Performans anının öncesinde, yani bireysel veya kolektif bilinçte, yer alan ya da “başka bir zamana/mekâna/kişiye ait bir deneyimi geri çağırarak ya da yeniden üretmek” odaklı edimler bir anlamda “performans öncesi”ne referans oluşturmaktadır.

Schechner restore davranışın fonksiyonunu “[...] hafıza ile uzaklaşmış ya da bozulmuş da olsa restorasyon için zemin işlevi üstlenecek bir “orijinal” davranışa ilişkin süregelen bir farkındalık” yaratmak olarak tanımlamaktadır.

İnsan kültürleri zengin bir restore davranış çeşitliliği sunarlar – örgütlenmiş [düzenlenmiş] olay sekansları bu olayları ‘icra eden’ performansçılardan bağımsız biçimde varlıklarını sürdürür [...] Schechner, restore davranışa başvuran performansları şöyle listeler: Şamanizm, şeytan çıkarma, trans, ritüel, estetik dans ve tiyatro, erginlenme törenleri, sosyal drama, psikanaliz, psikodrama ve etkileşimsel analiz. (Carlson, 2013: 77)

⁶⁴ Orijinal metinde: “*Ritualized behavior conditioned/permeated by play*” olarak geçmektedir.

⁶⁵ Chicago Üniversitesi öğretim üyesi, kültür tarihçisi

⁶⁶ Bkz. “Sosyal Bilimlerde Performans Kuramı”

Restore davranışlar dizgesine ilişkin başka bir unsur da, performansın icracısının “benlik aşırı⁶⁷” bir davranışa girerken, tüm bu “restorasyon işlemlerinin çalışabilmesi için gündelik yaşamda bile toplumsal ‘rol’ün icra edildiğine dair bir farkındalık (çifte bilinç/çift merceklilik⁶⁸) sahibi olması gerekliliğidir. Bu kendilik ve dışsal gerçeklik arasındaki farkındalık, öte yandan, yine Turner’ın ve van Gennep’in liminal geçiş bölgesini (*liminal transitional domains*) hatırlatmaktadır. (Carlson, 2006: 77)

2.2.4. Performansın Kapsamı

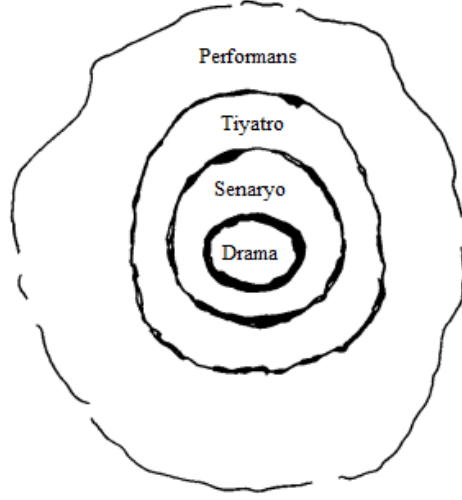
Schechner performansın icraya yönelik kapsamını incelerken drama, senaryo (*script*), tiyatro ve performans dörtlemesinin, birbiriyle nasıl bir birleşim kümesi içinde ilişkilendiğini analiz etmiştir.

Schechner’e göre paleolitik çağlardaki ritüeller ve senaryolar bir düşünümsellik kiplerinden ziyade edimsel kalıplardır. Antik Grek Tiyatrosu’nda ise, edimler, bunun tam tersine “mimesis” doğrultusunda tamamen soyutlamalar dizgesine dâhil edilirler. Modern tiyatro ise bu süreci yine tersine çevirmiş ve “mimesis’in salt temsilî yapısını “poiesis” odaklı bir “edim” ile ikâme etmiştir⁶⁹.

⁶⁷ Orijinal metinde geçtiği gibi: “[...]The pretending to be someone other than oneself is a common example of a particular kind of human behavior to which Richard Schechner has given the title “restored behavior,” under which title he groups any behavior consciously separated from the person doing it—theatre and other role-playing, trances, shamanism, rituals. Schechner’s useful concept of “restored behavior” points to a quality of performance not involved with the display of skills but rather with a certain distance between “self” and behavior, analogous to that between an actor and the role this actor plays on stage.” (Carlson, 2006: 47)

⁶⁸ Çift merceklilik: Richard Schechner’in, “Oyun çevresi içinde bir performansçı (yanılsamanın işleyişi nedeniyle) kendisi değildir, ama (gerçekliğin işleyişi nedeniyle) kendisi olmayan biri de değildir” şeklinde tanımladığı ve ardıllarının “ben değil...ben olmayan da değil” ifade edeceği kavramdır (Carlson, 2006: 79)

⁶⁹ “<http://www.icosilune.com/2009/01/richard-schechner-performance-theory>” [29.04.2014]



Şekil 8: Schechner'in Performans Teorisi'nde performansın kapsamı.

(Schechner, 2004: 71)

Bu çizelgeye göre “drama” anılan bileşim kümesinin merkezinde yer alan, en küçük altkümesidir. Burada edim en yoğun şekilde, ancak en az kapsamlı biçimde gerçekleşir. Drama, kendisini edimleyen bireylerden, edimlendiği zaman ve mekânlardan bağımsızdır ve bu çevrelikler değişebilse dahi, içeriği ve akışı değişmez. Hattâ icracıların kendisi hakkında düşünömsel bir kavrayışa sahip olmaması durumunda bile belirtilen içerik ve akış yapısı korunur. (Schechner, 2004: 71)

“Senaryo” ise zamanlar ve mekânlar arasında geçirgendir ve iletme (*transmission*) açıktır. Senaryonun öngördüğü olaylar (*events*) dizgesinin insanlara iletilmesi için, iletici (icracı) tarafından tümüyle kavranması gerekmektedir; ayrıca icracı bu iletileri diğerler paydaşlara aktarma yetisine sahip olmalıdır. (Schechner, 2004: 71)

Bu kavrayışa göre “tiyatro”, icracılar tarafından gerçekleştirilen/canlandırılan (*enactment*) olay, ve prodüksiyon sırasında icracıların nihai/asıl edimleri olarak okunabilir. Buna göre tiyatro somut, (an içinde) mevcut ve doğrudandır. Tiyatroya yüklenmiş misyon, dramanın belli kılınmasıdır (*manifestation*); yani, dramanın aslında somutlaştırılması/bedenleşmesi (*concretization*) ve vurgulanmasıdır (*articulation*). (Schechner, 2004: 71)

Tüm bu alt kümeler değerlendirildiğinde “performans”ın tüm bu icracıların ve izleyicilerin bilinçli ya da bilişsiz bütün tutum ve davranışlarını kapsayan bir dizim (*constellation*) olduğu ortaya çıkar. Süreçsel olarak da, ilk izleyicinin mekâna girişinden, son seyircinin mekânı terk edişine kadar süren bir zaman dilimidir. Dolayısıyla senaryo ve dramının metinleştirerek belirlemediği tüm dış etmenleri de içeren, en kapsamlı edimdir. (Schechner, 2004: 71)

Schechner’in sözleriyle:

[...] bu kavramları özetlemek gerekirse: drama yazarın yazdığı şeydir; senaryo tikel olarak prodüksiyonun içsel haritasıdır; tiyatro icraya sunulmuş bir performansta icracıların [edimlediği] belirli bir jestler dizgesidir; performans ise seyircilerin ve icracıların (ve hattâ teknisyenler de dâhil, orada olan herkesin) katılımıyla gerçekleşen olay [*event*] bütünüdür. (Schechner, 2004: 89)

Buna göre performansı esnek ve geçirgen sınırları çerçevesinde mutlak bir şekilde tanımlamak karmaşık bir analiz gerektirir. Öyle ki, daha önceki tüm ele alınan ve alınmayan performatif edimler, gösteriler, törenler, ritüeller, oyunlar, vb., tüm umuma açık performanslarda, zaman zaman kimin icracı kimin izleyici olduğu; yani, başka bir deyişle, kimin özne kimin/neyin nesne ve hattâ, neyin yüklem olduğu, son derece görecelidir. Buna göre bir edimin performatif bağlamda ne olarak tanımlandığı, içerdiği/kapsadığı davranış biçimleri (ve önceleri⁷⁰), öznelere, cisim veya cisimötesi “nesne”leri, gerçekleştiği zaman ve mekânın kendi bağlamı içinde nasıl şekillendiği ve konumlandığının derin bir analizi ve “yorumsanmasıyla” belirlenebilir.

Ötesinde “bazı eylemler [edimler] başından itibaren bir performansken, diğerleri de süreç içinde performansla dönüşür⁷¹.” Schechner’in performans adı altında, aynı zamanda, salt sanatsal edimler dışında anılan tüm spor, gösteri, (seküler) tören, (dinsel) ritüel, oyun olgularını da ele almış olması, dikkat çekicidir. Bu sav ile sosyal bilimler açısından “gündelik hayat” olarak tanımlanan araştırma alanının artık sanat disiplinleri tarafından da ele alındığı görülmektedir. Dolayısıyla bu yeni paradigma, “sanatsal temsil alanı” ile “gündelik hayat fenomenleri” arasındaki sınırın

⁷⁰ Bkz. “Restore Davranışlar” (*Restored Behavior*)

⁷¹“<http://mimesis-dergi.org/2010/07/performans-ve-teatrallik-iliskisi-uzerine-inceleme/>”
[26.04.2014]

muğlaklaştığına—tamamen erimese de esneklediğine, ya da başka bir deyişle, geçirgenleştiği görüngüsüne—işaret etmektedir.

2.3 Performans Kuramı ve Performativite Bağlamında Judith Butler

Schechner tüm bu veriler doğrultusunda, performans kavramı üzerine yoğun ve kapsamlı çalışmalar yaparak, “performans kuramının sahibi” olduğu algısını, istemli ya da istemsiz bir biçimde, sanat (özellikle de tiyatro) tarihçileri ve performans araştırmacıları arasında yaratmıştır. Öte yandan, Performans Kuramı’nın güncel sosyal bilim ve sanat alanlarında dolaşıma girmesi bu multi-disipliner kuramın farklı disiplinlerden gelen araştırmacılar tarafından genişletilmesine ve geliştirilmesine olanak tanıdığını, alan açtığını önermek, yanlış olmaz. Bu çalışmanın ele aldığı kuramsallıkla terminolojisi kesişen ve performans kuramcıları⁷² arasında ABD’li felsefeci ve cinsiyet (feminizm ve *queer*) kuramcısı Judith Butler’ın (1956-) performans kuramına en önemli katkısı “performativite (*performativity*)” kavramıdır⁷³. Kabaca, “yinelenen performans tarafından yaratılma ve var kılınma niteliği” olarak tanımlanan performativite kavramı, Butler tarafından genelde cinsel kimlik ve cinsiyet rolleri bağlamında kullanılmaktadır (Butler, 2008).

Epistemolojisinin öncülleri olarak Foucault ve Althusser’in toplumsal ilişkileri, Derrida’nın yapısökümcülüğü, Bourdieu’nün *habitus*’u ve Freud’un psikanalizini benimseyen Butler, performativite konusunda “melankoli” kavramının üzerinde durur. Butler, Freud’çu ve Lacan’varî bir biçimde:

⁷² Bu çalışmanın kuramsal yapısıyla ille de kesişmemelerine rağmen, dolaylı ilişkileriyle anılması düşünülebilecek kuramcılardan bazıları:

1) Dwight Conquergood (1949–2004): 1990’larda “performans etnografyalarına” odaklanan ve bu performativite hakkında metodolojik önermeleri olan ABD’li etnolog.

2) Eugenio Barba (1936-): İtalyan dramaturg, rejisör. Odin Tiyatrosu ve ISTA’nın (Uluslararası Tiyatro Antropolojisi Okulu-International School of Theatre Anthropology) kurucusu. Tiyatroya Hint menşeli Kathakali formunu Batı tiyatrosuna eklemiştir. *The Drama Review* ve *Performance Research* gibi akademik süreli yayınların danışma kurulu üyesidir.

3) Jerzy Grotowski (1933 –1999): tiyatro kuramcısı, yönetmen, eleştirmen. “Fakir Tiyatro” formunun ve “Objektif Drama” kuramının kurucusudur. Ayrıca “Tiyatro Laboratuvarı (*Teatr Laboratorium*)”u kuran Grotowski’nin, *Yoksul Tiyatroya Doğru (Towards a Poor Theatre)* adlı kitabına başvurulabilir: bkz.: Grotowski, 2002

⁷³ Bu kavram Türkçe’ye sıklıkla ve popüler bir biçimde “edimsellik” olarak çevrilmektedir. Ancak bu çalışma kapsamında ele alınan kavramlar evreninde, “performans-edim” eşanlamlılığı güdülmeyeceğinden “performativite” sözcüğü olduğu gibi kullanılmaktadır.

[...] benlikteki bölünmenin sonucu olarak açığa çıkan melankolinin temsile ve böylece performansa yol açtığını, ama performansın kendisinin de melankoli tarafından ele geçirildiğini, tekrara mahkûm olduğundan hiç durmaksızın kaybı hatırlattığını ama hiç iyileşmediğini” ifade etmektedir. (Carlson, 2013: 87)

1990 basımlı *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*⁷⁴ adlı kitabında, cinsiyet kavramının otorite tarafından belirlenmiş toplumsal bir rol olduğunu belirtir. Kavramlarını ödünç aldığı Yapısalcılık’ın ardılı olarak postyapısalcı bir tutum sergileyen Butler cinsiyetin bu doğrultuda bir edim/yapma davranışına işaret ettiğini belirtir. Gündelik hayat dâhilinde tekrar ile pekişen bu edimler çerçevesinde toplumsal cinsiyet temsili aslında “performatiftir”.

Bu doğrultuda, toplumsal cinsiyetin “normların tekrar edilmesi ile işleyen ritüel bir süreç” olduğunu savunur. (a.g.e., 115) Tam bu noktada, böylesine ritüelistik bir edim söz konusu kavramı “performatif” kılmaktadır. Butler’ın bu tekrarlılık ilkesi, Schechner’ci bir “restore davranış” fikrine de denk düşer.

Butler anılan tekrarlılık ilkesini Lacan’dan alıntılararak “her eylemin bir tekrara tercüme edildiğini” ve bunun “hatırlanamayan ya da geri getirilemez olanın tekrarı” olduğunu, iddia eder. Bu savı geliştirmek adına, ayrıca, Derrida’nın “her eylemin kendisi bir nakletmedir, mevcut eyleme nakşolmuş bir dizi daha önceki eylem zincirinin alıntılanmasıdır” söylemini benimsemiştir. Butler’ın Derrida’dan alıntılıdığı performansa dair başka bir fikir ise “iterabilite” (yinelenebilir fark) kavramıdır. Bu kavram “performatif olanı esasen aktarılamaz ve katı toplumsal alışkanlıklar düzeninden kurtarır”. (a.g.e., 115)

Butler bir de “temsilin kendisi kimlik performansından önce varolan bir öznenin seçiminden değil, performans yoluyla kurulan ‘kendilik’ten doğduğunu” savunur. (a.g.y.) Dolayısıyla (cinsiyete dair) performansın “değişime ve tadil” olanağı sunduğunu iddia etmektedir.

Butler’ın bu yaklaşımı incelendiğinde, performativite kavramını postmodern felsefe kuramlarıyla beslediği ve performansı, kapsadığı ritüelin geleneksel toplumun sürdürülebilirliğine dair statükocu yapıyıca belirlenen katı (rijit) yanından belli oranda

⁷⁴ Türkçe basımı için bkz.: Butler, 2008

ayrıştırdığı, görülmektedir. Öte yandan, performans kavramını gündelik hayatla ilişkilendirerek Schechner'in "çifte merceklik"⁷⁵ savına bir destek sağlamıştır.

⁷⁵ bkz.: "Restore Davranışlar (*Restored Behavior*)"

3. ÇAĞDAŞ PERFORMATİF SANATLAR KAVRAMININ TANIMI

Çalışmada, daha önceki hazırlayıcı bölümlerde performans ve performatif edim kavramlarının kökenleri, kapsamaları ve sosyal bilimler alanında nasıl temellendikleri ele alınmıştır. Schechner ve Butler üzerinden formüle edilen performans ve kapsamı, bir yandan gündelik hayat ve sanatsal temsil alanının içinde özdeş bir edimsellik teşkil ederken, diğer yandan, sanatsal anlamda performatif edimlere disiplinler-ötesi bir çekirdek davranış biçimi önermektedir.

Buna göre çalışmanın temel değişkeni olan ve önerdiği şekliyle, Türkçe’de formüle edilecek “çağdaş performatif sanatlar” kavramı, tüm bu disiplin-ötesi alanda bütüncül (holistik) bir üstbaşlık olarak benimsenecektir. Sahne sanatları (*performing arts*) ve performans sanatı (*performance art*) kavramlarını bir arada kapsamaması amaçlanan bu terim, bütüncüllüğünü örüntülemek adına “performativite⁷⁶” kavramını işlevselleştirmektedir. Anılan bu terimin tanımını yapmak için önce örüntülediği bu iki sanat alanını incelemek ve içerdikleri “performatif” edimleri vurgulamak yerinde olacaktır.

3.1. Sahne Sanatları (*Performing Arts*)

“Batı odaklı” sanat geleneğinde yer alan bu sanat kategorisi (sahne sanatları), temel olarak müzik, dans, tiyatro ve opera disiplinleri ile bu disiplinlerin alt ve yan disiplinlerini kapsamaktadır. Tanımlandığı coğrafya içinde, Almanca “*Darstellende Künste*”, Fransızca “*spectacle vivant*”, İtalyanca “*arti performative*” ve İngilizce “*performing arts*” olarak tanımlanan bu kategori, genel anlamda “sahne” alanında “gerçek zamanlı” (*realtime*) icra edilen sanatları kapsamaktadır. Bu sanatlar genel anlamda beden, ses, sözel yetiler, hareket ve “sahne” uzamında bulunan objeler (enstrüman, dekor, vb. ...) ile etkileşim çerçevesinde gerçekleşir.

⁷⁶ Anılan “performativite” kavramı, Richard Schechner odaklı Performans Kuramı çerçevesinde benimsenen bir performans tanımı ekseninde kullanılmaktadır.

Öncelikle kavramın isimlendirilmesi ve kapsamının farklı dil ve kültürlerde irdelenmesi, adı geçen “sahne sanatları”nın sınırlarının belirlenmesinde kolaylık sağlayacaktır. Almanca “*Darstellende Künste*” kavramındaki “*darstellend*” fiilimsi sıfatı canlandıran, mevcuda getiren, temsil eden anlamlarına gelmektedir. Önceki bölümlerdeki “*performance*” kavramı kullanımının Turner ve Schechner perspektifindeki tanımları göz önünde bulundurulduğunda, “*darstellen*” fiilinin “mevcuda getirme”ye işaret eden anlamı bu çalışmanın epistemolojisi ile uyumludur. İtalyanca’daki “*arti performative*” ve İngilizce’deki “*performing arts*” deyimlerinin morfolojik olarak “*performans*” kavramını içermesi, söz konusu sanatların “*performatif*” edimlerine bir referans oluşturmaktadır.

Bu tarz bir morfolojinin ötesinde, yani kavramın anıldığı deyimlerin “*performans*” değişkenini içermesinin dışında, kapsadığı disiplinlerin gerçekleştirdiği edimler de “*performatif edimlere*” dayanmaktadır. Bu çalışmada daha önceki bölümlerde anlatılmış olan tiyatro (drama) özelindeki “*performativiteler*” dışında, müzik ve dans disiplinlerinin edimleri de, gerek işitsel, gerek bedensel alanda birer performans davranışına işaret etmektedir.

Tüm bu kavram örnekleme değerlendirdiğinde Türkçe’deki “sahne sanatları” deyimini, sözü geçen kategorinin kapsamındaki sanatsal “*temsil*” biçimlerini karşılamakta güçlük çekmektedir. Morfolojik olarak “sahne” deyimini tüm bu sanatlardaki “*mekânsallık*” değişkenine işaret etmekte ve dolayısıyla bu uzam dışında gerçekleşen söz konusu disiplinlerin alt kümelerini dışarıda bırakmaktadır. Daha da önemlisi, bu kullanım biçimi sözü geçen tüm disiplinleri betimlerken “*performatif yönler*”ini göz ardı etmekte, kavramın kapsamını daraltmakta ve dolayısıyla edimselliğini betimlemekte yetersiz kalmaktadır.

Söz konusu “*performing arts*” kavramını karşılamaya yönelik bir başka deyim “*gösteri sanatları*” olarak dolaşıma girmiştir. Ancak bu deyim, çalışmanın kuramsal bağlamının öncülü Schechner’in Performans Kuramı kapsamında, “*gösteri (spectacle)*” kavramı daha çok gündelik hayata ilişkin performatif edimleri tanımlamakta ve salt sanatsal alana dair bir edimselliği nitelemekte zorluk çıkarmaktadır. Zira “sahne/gösteri sanatları” Modernizm öncesi gündelik hayattan

ayrışan bir sanat alanına işaret ettiğinden, bu deyim bağlamsal tutarlılık açısından sorunludur.

3.2. Performans Sanatı (*Performance Art*)

Öte yandan, bir önceki kesitte tanımlanan geleneksel sahne sanatları dışında, Çağdaş Sanat kümesinde yer alan ve “performans” ile ilişkilenen başka bir sanatsal tür (*genre*) ve kategori olarak “performans sanatı (*performance art*)” gün geçtikçe öznelleşmektedir. Kökleri 20.yüzyıl başlarında, Fütürizm, Dadaizm ve Sürrealizm’e uzanan performans sanatı, temel anlamda bir nesne üretimine—veya başka bir deyişle, sanatsal üretim sonucu oluşan (tecimsel/ticarî) bir meta olgusuna—karşı bir duruş niteliğindedir. Genel anlamda, Modernizm sonrası eylemsel bir sanatçı edimi olarak tanımlanabilecek bu tavır, Avantgarde’ın muhalif politik duruşundan ilham alır. Bu tavır, sanatsal üretimin ticarî dolaşımını reddederken, aynı zamanda, sanatçı ve sanat yapıtı arasındaki “sahiplenme” kavramı/iyelik çerçevesindeki bakış açısına da yeni, eleştirel bir boyut katmıştır. “Performans sanatı” kavramının bir sanat kategorisi olarak adlandırılması 1960’lara denk gelir. En konvansiyonel hâliyle dolaşıma girmesi ise, yine o yıllarda farklı disiplinlerden ve etnisitelerden gelen sanatçıların “Fluxus” hareketi bağlamında gerçekleştirdiği “performatif” çalışmalarıdır. (Goldberg, 1979)

Performans sanatı, kökeninde yer alan ya da öncülü olan tavır ve akımların yapısı itibariyle “performans” değişkenine sahip farklı sanatları içeren çok-disiplinli veya disiplinler-arası bir olgudur. Ancak bu sanatların “performatif edimlerini”, yani müzik bağlamında ses üretimini; dans bağlamında hareketi; teatral bağlamda jest ve söz kullanımını miras alırken, diğer yandan görsel sanatlara ilişkin öğeleri de kapsamaktadır. (Carlson, 2013)

Genel bir bakışla, performans sanatı kendi içinde homojen bir tür olma özelliği göstermez. Bu alanda çalışmalar yapan sanatçıların “iş”leri⁷⁷, geldikleri ana disiplinlerin dinamiklerinden kaynaklanan alışkanlıklar ekseninde, kavramsallıklar,

⁷⁷ Resim, heykel, beste, koreografi gibi çerçevesi kanıksanmış kavramlar yerine daha az belirgin fakat kapsayıcı bir yapıt kategorisi olarak “iş (*work/Werk*)” tanımının benimsenmesi sadece performans sanatı kapsamında değil, çağdaş sanatın birçok türünde de giderek artan bir geçerliliğe sahiptir.

güdüler, ortamlar ve yapılandırılma biçimleri açısından farklılıklar göstermektedir. Buna göre zaman içinde performans sanatı adı altında farklı biçimler oluşmuştur. Bunlara örnek olarak beden sanatı, açık hava performansları, mekâna özgü (*site-specific*) performanslar, yeni sirk, yeni vodvilcilik, persona performansı, otobiyografik performans, canlı sanat (*live art*), *cross-dressing*, (yeni) medya sanatı (*new media*) vb... gibi birçok farklı biçim gösterilebilir. (Carlson, 2013)

Performans sanatındaki başka bir değişken de “ortam” kavramıdır. Genişletilmiş bir örnekleme bu kavramın kapsamına, görsel boyutta resim, heykel ve objenin ötesinde fotoğraf, ses kaydı, video ve hattâ beden ve mekân gibi ortamlar dâhil edilebilir. İçeriğin bir ortamda bedenleşmesi, ilk bakışta performans sanatının “madde” üretimine karşı aldığı tavır eksenine bir tezat gibi görünse de, “performans sanatı”nın “medya sanatı” alanındaki bir uzantısı olarak değerlendirilebilir. Bu bağlamda ortam kavramı (medyum), bir meta’dan ziyade bir “ileti taşıyıcısı”nı vurgular. Bu yönüyle geleneksel görsel sanatta, (son ürün olarak) ortamın üretildiği alandan/zamandan/bağlamdan bir artı değer karşılığı ile koparılmasından farklı olarak, performans bağlamında/ekseninde/dâhilinde (yeniden) etkileşime geçilebilir/okunabilir bir öge olma özelliği gösterir.

Performans sanatında dikkate değer başka bir önemli nokta da, performans bünyesinde gerçekleşen edimlerin geleneksel sahne sanatlarında olduğu gibi yapılandırılmış bir şemaya tümüyle bağlı kalma zorunluluğu taşımamasıdır. Bu durumu açıklamak gerekirse, geleneksel sahne sanatlarının temsil/performans sırasında gerçekleşecek tüm sanatsal edimleri, detaylı bir yönerge sisteminde denetlediği görülür. Geleneksel müzik performansında nota/partitür, tiyatrodaki metin/tekst/senaryo, dans koreografi, sahnede gerçekleşecek tüm ses, hareket ve söz dizgelerini belirler ve dolayısıyla bir doğru ya da yanlış icra dikotomisi yaratır. Performans sanatı ise, çoğu zaman serbest düşünüm ve bu yöndeki edimlere açık, hattâ teşvik edici bir tavra sahiptir. Yer yer bazı çalışmalarda akışa dair genel bir hat planı verilse de, bu plan içindeki alt birimler serbest düşünüm veya (bu düşünümün sonucu güdülenmiş/güdülenmemiş) edimlere—ya da popüler, kayıtsız kullanımıyla “doğaçlamaya”— açıktır. Zira performans sanatının gelişiminde bir mihenk taşı olan Fluxus hareketiyle temas eden çağdaş besteci John Cage (1912-1992), bu mahiyetteki davranışları/edimleri “kasıtsızlık (*unintentionality*)” kavramı ile

açıklamaktadır. Bu doğrultuda “performans sanatında hata yapma riski yoktur çünkü hayata tanıklık etmek söz konusudur⁷⁸”. Bir ara durak olarak raslamsallık’ın da performativiteye katkısını vurgulamak yerinde olacaktır. Cage’in en önemli safhalarından olan “Belirlenmemişlik (*Indeterminacy*)” yolunda, edim öğelerini belli derecelerde tercihlere/tesadüflere, vs., bırakan bu yöntem “raslamsallık (*aleatory*)” müzik üretimiyle/icrasıyla sınırlı kalmayan bir performans boyutuna/davranışına hizmet eder⁷⁹. Öte yandan hem doğal değişkenlerin, hem de teknolojik gelişmelerle performans sanatına eklenen bilişimselliğin sonucu yapay zekânın sunduğu diğer bir “raslamsallık (*randomness*)”, tüm bu performatif edimlerin mevcut ana dair/özgü bir başka koşullayıcısıdır. Başka bir deyişle, performans sanatındaki edimler, doğru-yanlış dikotomisinin dışında başka paradigmaların ekseninde gerçekleşirler.

Öbür yandan performans sanatının geleneksel sahne sanatlarından ayrıldığı en önemli nokta, gerçekleştiği veya iletilerini sunduğu sanatsal alanı gündelik hayattan ayrı tutmama konusundaki ısrarıdır. Söz konusu edilen, yaşam ile sanat arasındaki sınırların geçirgenleşmesi/erimesi meselesi, ilk olarak “mekân” değişkeninde ortaya çıkmaktadır. Sahne sanatlarının sahip olduğu değerler dizisi dâhilinde büyük ölçüde var olan, performansın “sahne” gibi, salt sanatsal edime yönelik bir mekânda gerçekleştirilebilirliği kabulü, performans sanatında bir kenara bırakılmaktadır.

Özellikle, performans sanatı kapsamındaki başat olgulardan “*happening*” ekseninde gerçekleştirilen performansların sanatsal aktivite için tasarlanmış mekânların ötesinde, özellikle kamusal alanlarda gerçekleşmesi, bu noktada çarpıcı bir örnek teşkil eder. Bu savı pekiştirici başka bir örnek de, yine bu kapsamdaki “mekâna özgü performanslar”dır (*site-specific performance*). Söz konusu performanslar kamusal alan, doğa ve hattâ ironik bir biçimde sahnede de gerçekleştirilebilir. Bu noktada yapılacak performansın içeriğini, mekân belirler (kimi zaman da, tersine içerik mekân’ı kavamsallaştırarak belirlemektedir). Hattâ bu mekânlar anılan performanslar için bir “sahneleme” alanı teşkil etmenin ötesinde, performans anında, sürecinde ve sonunda “iş”in bağlamında “kendini aşkın” nitelikler kazanır. Dolayısıyla, mekânsal

⁷⁸ “http://inselinal.blogspot.com.tr/2010_03_01_archive.html” [09.04.2014]

⁷⁹ John Cage’in temel kavramları ve pratikleri için, bkz.: Fırıncıoğlu, 2012

bağlamda performans sanatı, gündelik yaşam alanlarından ayrışmanın tersine, ona eklemenebilir, ötesinde, onları yeniden tanımlayarak bünyesine katabilir.

Bu gündelik hayatla yakınlaşma eğiliminin bir diğer boyutu ise “etkileşim”dir. Performans sırasında “iş”in yapılandırılışına ya da, yine bu bağlamda, esnekliğine, göre seyirci ile karşılıklı bir etkileşime de zemin sağlayan performans sanatında, seyircinin tınsal/sessel, sözel, bedensel ve edimsel müdahalesi kabul edilebilir. Bu noktada icracı-seyirci dikotomisinde sınırlar silikleşir ve tıpkı gündelik hayatta olduğu gibi performans dahilindeki özne, nesne ve yüklem muğlaklaşır. Bu sebeple tüm bu oluşallıklar, her “performans birimi” özelinde algısal, zihinsel ve eylemsel boyutta farklı sonuçlara (çıktılara) gebedir.

Gündelik hayatla performans sanatının birbirine temas ettiği başka bir nokta da performans sırasındaki “edimlerdir”. Sanatsal yetiye dayalı tasarımsal (bedensel, sessel, sözel vb. ...) edimlerin dışında, performans sanatı başka tür gündelik hayat edimlerini ve davranışlarını/deneyimlerini de tatbik etmektedir. Tam da bu yüzden performansa koşut edim “deneyimleme” olarak olgusallaşmakta; görme, dinleme, izleme vb. ... fiillerin ötesinde “aktif” bir alımlama vurgulanmaktadır.

Bir önceki blokta anılan, doğru-yanlış ve sanat-gündelik hayat dikotomilerinden ayrı duruş tam olarak performans sanatı deyiminin içerdiği “performans” olgusunun temelini oluşturmaktadır. Bu noktada “sanat” kavramının yine de kullanılıyor olması, bir çelişki gibi görülebilir. Bu durum, tam da bu eksende “sanat”ın algılanış ve kavramsallaştırılma biçimindeki temel dönüşümle açıklanabilir: Daha önceki yüzyılların “sanat” kavrayışındaki “yapaylık⁸⁰” motifi, artık iyiden iyiye terkedilmiştir. Performans Kuramı’nda da belirtildiği gibi, söz konusu “performans” kavramı, tüm bu mimetik düşünselliklerden sıyrılmaktadır. Bu noktada devreye giren (Schechner’ci bir perspektifle) “mevcudiyete getirme/yapma” anlamında bir “poiesis”, performans sanatındaki edimleri, mimetik bir teatrallikten/gösterisellikten

⁸⁰ Almanca sanat anlamına gelen *Kunst* kavramının yapay anlamına gelen *künstlich* (yapay) sıfatını; İngilizce sanat anlamındaki *art* kelimesinin *artificial* (yapay) sıfatını; Fransızca *l’art* (sanat) ile *artificiel* (yapay) türetmesi/ya da bu kavramlar arasındaki morfolojik komşuluk dikkat çekicidir.

sıyrmakta ve edimi “(gündelik) hayatın ta kendisiyle” temas ettirmekte, bağdaştırmakta, hattâ ikâme ettirmektedir.

Tüm bu saptamaların ışığında “performans sanatı”na dair anlaşılan en belirgin özellikler toparlanacak olursa, özetle; “performatif edim”, artı değer karşılıklılığının reddi, çok-disiplinlilik/disiplinler-arasılık, esnek/değişken yapılar, etkileşim ve gündelik hayatla ilişki/bağdaşımdır. Çağdaş sanat grammerinin de sıkça ele aldığı bu özellikler, performans sanatında “performatif alan”da bir gerçeklik kazanmaktadır. Ancak performans sanatı, kendi iç bağlamında kendine özgü bir gramere sahip olsa da, biçim ve yapısal olarak sahne sanatlarındakileri andıran “performativite” de barındırmasıyla, bu alandan tam anlamıyla ayrılmış bir olgu olmaktan ziyade, onunla kesişen bir olgudur.

3.3. Çağdaş Performatif Sanatlar

3.3.1. Sahne Sanatları ve Performans Sanatı Arasındaki Kesişim veya Sınır Muğlaklıkları

Sahne sanatları ve performans sanatı olarak anılan iki alan, her ne kadar biçim, yapılandırılma/yapılandırılmama prensipleri ve gündelik hayat ekseninde konumlanmaları açısından birbirlerinden ayrı gözükseler de net sınırlarla ayrılmamışlardır. Bu sınır muğlaklıklarından ilki, bu çalışmada bir ağırlık merkezi teşkil eden ve sıkça anılan “performatif edimler” çerçevesinde gelişir. Her ne kadar bu iki alan farklı bağlamlar/güdüler/kasıtlar dâhilinde icra edilseler de, ses, söz, hareket, beden (ve bunların bileşimleri) aracılığıyla gerçekleşen birer “performatif edim” olarak nitelenirler. Böylece her iki alan da Performans Kuramı bağlamında denk önelere, nesnelere ve daha da önemlisi, eşit yüklemelere, sahiptir.

Schechner’in performans kuramı açısından bakıldığında fark edilebilecek başka bir sınır muğlaklığı ise, hem sahne sanatları hem de performans sanatı bünyesindeki “performatif edimler”in gösterdiği başat özellikler ekseninde okunabilir: Performans Kuramı’nda geçen, bu zaman, nesne, kural ve artı değer üretmeme eksenindeki

özellikler⁸¹ her iki alanda da mevcuttur. Bu da hem sahne sanatlarının hem de performans sanatının yüklemelerinin denk zarf ve edatlara⁸² sahip olduklarına ve yine performativite bağlamında keskin bir fark sergilemediklerine işaret etmektedir.

Bu sınır muğlaklıklarından bir diğeri de, iki alanın hem kendi içlerinde hem de aralarında sergiledikleri disiplinler-arası/çok-disiplinli yapılarıdır. Alanların kendi içlerinde mevcut olan bu disiplinler-arası/çok-disiplinli yapılara, (kabaca) bir örnek olarak sahne sanatları kapsamında yer alan dans-tiyatrosu, opera ve müzikal kavramları örnek gösterilebilir. Bu sanatlar, yapıları gereği ses odaklı müzik, söz ve beden (jest) odaklı tiyatro, hareket odaklı dans disiplinlerinin bir araya geldiği disiplinler-arası/çok-disiplinli performatif edimlerdir.

Muğlaklığa sebep olan benzer bir disiplinler-arası/çok-disiplinli ilişki de performans sanatı ve sahne sanatları arasında gözlemlenebilir: Performans sanatı, sahne sanatı kapsamında var olan yapılandırıl(ma)mış bir performatif edimi rahatça kendi bünyesine katabilir. Buna örnek olarak Joseph Beuys'un 1982 yılında gerçekleştirdiği “*Sonne statt Reagan* (Reagan yerine Güneş)⁸³” adlı, şarkı formundaki müzik performansı/performans videosu örnek gösterilebilir. Bu performansın işitsel olarak en belirgin özelliği, sahne sanatları başlığında ele alınan “müzik” disiplininin “şarkı” formunda oluşudur. Daha derin bir biçimde “*Neue Deutsche Welle*⁸⁴” türü altında incelenebilecek bu parçanın “performativitesi” –hem yapısal (ses örgüsü/düzenleme ve şarkı sözü-nakarat ilişkisi), hem de enstrümantasyon açısından– “müzikal”dir.

⁸¹ Nesnelere eklenmiş/atfedilmiş özel değerler; kendilerine ayrılmış belli bir zaman örgütlemesi/yapılandırılması; kurallar; somut (artı-) değer üretiminden yoksunluk (*non-productivity*). Ayrıca bkz.: “Performans Kuramının Sanat Alanında Önermeleri”

⁸² Bu kavramlar tıpkı dilbilgisinde olduğu gibi, yüklem hangi zaman diliminde, neyle, nasıl gerçekleştiğini betimler.

⁸³ Bu parça, Soğuk Savaş döneminde agresif ve muhafazakâr tutum ve tavırlarıyla sivrilen ABD başkanı Ronald Reagan'a karşı pasifist ve libertaryen bir duruşla yazılmıştır. Reagan'a yönelik kitlesel bir karşı duruşun dile getirildiği parçada aynı zamanda ilginç bir söz oyunu göze çarpmaktadır: “Reagan” özel adının Almanca'da “yağmur” anlamına gelen “*Regen*” sözcüğüyle sesteşliği, aynı zamanda “yağmur yerine güneş” anlamını örtülemektedir.

⁸⁴ *Neue Deutsche Welle*: Almanca “Yeni Alman Dalgası” anlamına gelen bu müzik türü, özellikle 1970 sonları ve 1980 başlarında kitleselleşmiştir. Genel olarak Krautrock (başka bir deyişle Alman psikedelik rock'ı) ve punk-rock akımları üzerine temellenen bu tür, öte yandan Anglo-Sakson kökenli post-punk ardılı “*New-Wave* (Yeni Dalga)” akımının ulusallaşmış/yerelleşmiş bir türevidir. Daha fazla bilgi için: Aslan, 2008



Şekil 9: Joseph Beuys'un şarkı söylediği "Sonne statt Reagan" performans videosundan bir kare. (En sağda: Joseph Beuys)

<http://i1.ytimg.com/vi/q1ugBlAxbF4/hqdefault.jpg> [14.05.2014]

Öte yandan parçanın video-clip formatında sunulması, bu çalışmayı performans sanatı kapsamında, hem "medya sanatı" hem de "performans videosu" kulvarlarında konumlandırmaktadır. Dolayısıyla "*Sonne statt Reagan*" müzikal görüngüsü ve performatif yüklemi sahne sanatları ile; öznesi (Joseph Beuys'un personası) ve sunumu (medya sanatı/performans videosu) açısından, performans sanatı ile bağdaşmaktadır. Bu sınır muğlaklığına dair birçok benzer örnek, özellikle performans sanatı açısından öncü nitelik taşıyan Beuys ve Fluxus akımı mensupları, ve onlarla birlikte çalışmalar yapan diğer sanatçılar (Nam June Paik-Ryuichi Sakamoto; John Cage-Merce Cunningham kolaborasyonları) çevresinde verilebilir.

3.3.2. “Çağdaş Performatif Sanatlar” Kavramının Tanımı

Tüm bu veriler doğrultusunda hem edimsellik hem de disiplinler formlar açısından, sahne sanatları ve performans sanatı arasında sınırsal bir muğlaklık göze çarpmaktadır. Dolayısıyla ana değişkenleri “performativite” ve “performans” olan bu çalışmanın metodolojisi bu iki alanı tek bir başlık altında toparlayacak yeni ve bütüncül bir Türkçe deyim ve tanımını talep etmektedir.

“Çağdaş Performatif Sanatlar” kavramını tanımlamadan önce, bu tanımın sanat kuramı ve terminolojisinde yeni bir “kavram” olmadığını, daha ziyade Türkçe içinde “sahne sanatları” ve “performans sanatı” kavramını kapsayacak ve “Performans Kuramı” doğrultusunda türetilmiş bir deyim olduğunu, belirtmek gerekir. Bu deyim türetilmesinde dört ana güdüm vardır:

- 1) Bölümün ilk başlığı olan Türkçe “Sahne/Gösteri Sanatları” deyiminin, kapsadığı sanatların “performatif” yönünü vurgulamaması;
- 2) “Performans Sanatı” kavramının “Sahne Sanatları”na bitişik olarak telâffuz edildiğinde—bu deyim performativiteyi betimleyici niteliğinin eksikliğinden dolayı—diğerinden ayrık durması;
- 3) “Batı odaklı” sanat terminolojisinde “performans sanatı”nın, “sahne sanatları” anlamındaki “*performing arts* (İngilizce)”, “*darstellende Künste* (Almanca)” adlı alanın alt kümesi olarak belirtilmesi, ve dolayısıyla “performativite” bağlamında kavramsal bir fikir birliği olması;
- 4) Türkçe çağdaş sanat kuramının ve terminolojisinin kanonik olarak Batı’yı takip etmesine rağmen bu fikir birliğinden büyük ölçüde uzak kalması.

Bu güdümler ekseninde, “performatif edimler” üzerine kurulu ve ses, söz, hareket ve “beden plastiği” aracılığıyla icra edilen sanatlar bu çalışma ekseninde “performatif sanatlar” olarak tanımlanmaktadır. Bu tanıma modern ve sonrası süreçlere dair bir

zaman değişkeni katılması durumunda kavramın adının “Çağdaş Performatif Sanatlar⁸⁵” olması uygun düşecektir.

3.3.3. Çağdaş Performatif Sanatlar Kavramının Kullanımı

“Çağdaş Performatif Sanatlar” kavramının, bu çalışma öncesinde dolaşımdaki varlığı bibliyografya alanında araştırılmış ve akademik bağlamda kullanımına rastlanmamıştır. Akademik mecra dışında, İnternette “performatif sanatlar” anahtar sözcükleri ile yapılmış taramalarda ise, sanatta performatif edimlere işaret eden iki formal metne ulaşılmıştır.

Bu metinlerden ilki 19 Şubat 2014 tarihli *Taraf* gazetesinin internet edisyonunda geçen bir haberdir. Bu “Performatif sanat ve eylem” adlı haber içeriğinde Floridalı aktivist bir sanatçının, Ai Weiwei’nin Miami Perez Sanat Müzesi’nde gerçekleşen sergisinde vazo formundaki yapıtını kırdığı bildirilmektedir⁸⁶. Ancak haberin kaynağı olan New York Times’daki orijinal makaleye ulaşıldığında, “performatif sanat” deyimini karşılayan herhangi bir ifadeden ziyade “performans sanatı” deyimine rastlanmıştır⁸⁷.

Türkçe’de başka bir “performatif sanat” deyimine *SanatAtak* adlı çağdaş sanat temalı web-zine/web sitesinde bulunan, Selin Kocagöncü’nün 25 Mayıs 2013 tarihinde yayınladığı “‘Onlar farkında olmasa da’ bu sanat değil” adlı makalesinde rastlanmaktadır⁸⁸. Bu makale incelendiğinde, Kocagöncü’nün “performatif sanat” deyimini, bir anlamda performans sanatının eş anlamlısı olarak, ve aktivizm bağlamında bir “performativitenin” sanatsal “kasıt/niyet” güdümünden bağımsız icrasına işaret eder biçimde kullandığı görülmektedir. Bu veriler doğrultusunda “performatif sanat” kavramının, özgün bir deyim olarak Türkçe’de akademik

⁸⁵ Türkçe’ye “*contemporary arts* (İng.)/*zeitgenössische Kunst* (Alm.)/*Art contemporain* (Fr.)” kavramlarının sıklıkla “güncel sanat” olarak çevrilmesi, Türkçe sanat terminolojisinin temel bir sorunsalına işaret eder. Batı odaklı terminolojideki deyimlerdeki zamansal tanımların (*contemporary/zeitgenössisch/contemporain*) Türkçe’ye çevirisinde “çağdaş” sözcüğüyle karşılanması daha uygundur. Zira “güncel” sözcüğü Batı dillerinde “*actual/actuel/aktuell*” sözcükleri ile karşılanmakta ve zamansallıktan ziyade gündemsel bir paradigmaya işaret etmektedir.

⁸⁶ “<http://www.taraf.com.tr/haber-performatif-sanat-ve-eylem-148618/>” [18.05.2014]

⁸⁷ “http://www.nytimes.com/2014/02/18/arts/design/ai-weiwei-vase-destroyed-by-protester-at-miami-museum.html?_r=0” [18.05.2014]

⁸⁸ “<http://sanatatak.com/view/Onlar-farkinda-olmasa-da-bu-sanat-degil/367>” [18.05.2014]

terminoloji ve sanat kuramı dâhilinde dolaşımında olmaktan çok, “performans sanatı”na eşanlımlı biçimde, gelişigüzel kullanıldığı gözlemlenmiştir.

Diğer yandan, İnternet ortamında “*performative arts*” anahtar sözcüğü ile yapılan aramalarda elde edilen bulgular ise, bu çalışmada anılan tanımı destekleyici niteliktedir. Uluslararası platformda “*performative arts*” deyimini, Türkçe’dekine kıyasla daha az kullanılmakta ve akademik metinlerde geçmemektedir. Ancak akademik bağlamda, İsveç Gothenburg Üniversitesi’nin⁸⁹ web sitesine bakıldığında “Çağdaş Performatif Sanatlar” deyiminin tam karşılığı olan “*Contemporary Performative Arts*” adlı bir Yüksek Lisans programına rastlanmaktadır⁹⁰. Programın içeriği ve ders planları incelendiğinde, tıpkı bu çalışmada olduğu gibi, müzik, işitsel performans, dans, tiyatro, drama, koreografi, fiziksel performans ve performans sanatı aynı başlık altında ele alınmakta ve özdeş bir deyim kullanılmaktadır. Bu deyim, ulaşılan veriler arasında en fazla akademik niteliği haiz bulgudur. Dolayısıyla söz konusu akademik programın adının bu çalışmada ifade edilen deyimle birbirlerini karşılaması ve içeriklerinin özdeşliği Türkçe’deki “çağdaş performatif sanatlar” deyimini bir ölçüde meşrulaştırmaktadır.

⁸⁹ Orijinal fakülte adı: “Göteborgs universitet, Konstnärliga fakulteten, Högskolan för scen och musik” ya da “University of Gothenburg, Faculty of Fine, Applied and Performing Arts, Academy of Music and Drama”

⁹⁰ “<http://www.hsm.gu.se/english/education/master-programmes/contemporary-performative-arts/>” [18.05.2014]

4. ŞAMANİZM

“Şamanizm” kavramı bu çalışmanın ağırlık merkezinde yer almaktadır. Kavram antropologlar, etnologlar, Türkologlar, Orta Amerika ve Asya kültür çalışmalarının yanında performans alanında da akademik bağlamda rağbet gören bir araştırma nesnesi olmuştur.

Şamanizm, günümüzde çoğu zaman “Batı odaklı sosyal bilim” ve “popüler bilim”e yakınlık gösteren çevrelerce bir din olarak tanımlansa da, gerek bu kavramı benimsemiş toplumlardaki kültürel ve günlük yaşamdaki işlerliği, gerek ahlâkî değerler çerçevesinde gündelik yaşama dair dogmatik/didaktik önermeler sunmaması açısından bir din olma niteliği taşımamaktadır. Öte yandan Şamanizm doğa olaylarına doğaüstü ya da metafizik anlamda açıklamalar getirmesi, tüm bu doğaüstü olayların öznesi olarak doğaüstü varlıkları kendine ait bir kozmogonik⁹¹ ve kozmolojik⁹² dizgelere yerleştirmesi açısından bir inanç sistemi özelliği taşır.

Şamanizm kavramını ele alırken karşılaşılan diğer bir sorunsal ise bu kültürel görüngünün birbirinden farklı birçok coğrafyanın kültürünü ve onların bir ögesi olarak inançlarını tanımlamada kullanılmasıdır. Asya’da Moğolistan, Kore, Japonya, Orta Asya ve Sibiryaya; Avrupa’da Macaristan, Laponya, Finlandiya; Afrika’da Mali, Güney Afrika, Sudan; Amerika’da Kuzey Amerika’daki yerli halklar (*indigenous people*), Mezo-Amerika’da Meksika, Amazonlar, Panama ve Okyanusya’da Papua Yeni Gine gibi bölgelerde yaşamış olan ve hâlen yaşayan toplumların inanç ve spiritüelite bağlamında gerçekleştirdiği tüm ritüelistik davranışlar hâlen söz konusu “Batı eksenli” ve “popüler bilim anlayışına sahip” çevrelerce “Şamanizm” olarak tanımlanmaktadır.

⁹¹ Antik Yunanca’da “kozmogonia/κοσμογονία” sözcüğünden gelen bu kavram, evrenin/dünyanın ve akıllı yaşam formlarının nasıl yaratıldığına dair varsayım veya anlatılar için kullanılmaktadır.

⁹² Antik Yunanca’da “kozmogonia/κοσμολογία” sözcüğünden gelen kozmoloji, kozmogoniden farklı olarak yaratılmış varlıkların (canlılar, dünya ve evren) içinde buldukları konstellasyona ve zaman içinde kavuştukları veya kavuşacakları biçimlere ilişkin varsayım veya anlatılar bütünüdür.

Hattâ modern Batı toplumlarında görülen ve bireylerin “ruhsal, zihinsel ve bedensel sağaltımını” öngören spiritüel yaklaşımlar sonucu Harner tarafından formüle edilmiş “*core shamanism*” (çekirdek Şamanizm) gibi fenomenlere de günümüzde rastlanmaktadır (kavram ileride açıklanacaktır).

Ancak Şamanizm kavramı tüm bu genelleyici yaklaşımlar ekseninde açıklanmaya çalışıldığında, elde edilen sonuçlar hem epistemolojik hem de bağlamsal açıdan zayıf kalmaktadır. Bahsedilen bu iki sorunsaldan ilki, yani Şamanizm’in tamamen farklı coğrafyalardaki farklı kültürlerin pratiklerini aynı başlık altında birleştiren sözde “holistik” yaklaşım, hem biçimler hem de kültür kuramları gözetildiğinde, kuramsal temel ve bağlam sahibi olmaktan uzaktır. Anılan her bölge ve kültüründe, hem farklı kozmolojiler ve kozmogoniler hem de farklı ritüel amaçlar ve davranışlar görülür. İlerideki başlıklarda açıklanacak olan “trans”, “dans” ve “sağaltım” kavramlarının, bu farklı “Şamanizmler”de de yer alışı, bu bütüncül yaklaşımı haklılaştırmamakla beraber sosyal bilimsel açıdan da oldukça “naif” bir yerde konumlandırır. Sözü geçen bu ritüelistik davranışların, ilgili kültürlerde hep beraber ya da birkaçını içeren gruplar halinde bulunması, bu kültürleri ve kapsamlarındaki olguları özdeş kılmaz.

Öte yandan kültürler arası etkileşimi öngören, difüzyonist bir kültür antropolojisi⁹³ ile bakıldığında da, bu yaklaşım başka bir noktada sekteye uğramaktadır. Kültürler arası bir etkileşim için yeterli derecede yakınlık göstermeyen ve organik ilişki bulunmayan bu coğrafyalardaki tikel görüngü benzerlikleri, bir kültür etkileşiminin gerçekleşmesi ve kültür içinde içselleştirilmesi olayını kesinlemek için yetersizdir. Başka bir deyişle görüngüsel benzerlikler, aynı yapısal bağlamlar (kültür) ve işlevler (yaşam pratikleri) içinde konumlanmıyorsa bir eşdeğerlik niteliği taşımaz.

Söz konusu sorunsalların ikincisi Harner’in “çekirdek Şamanizm”idir. Harner’in değişik “Şamanizm kültürlerindeki” ortak ya da benzer unsurları gruplayıp, gündelik hayata yönelik zihinsel sağaltımlar doğrultusunda formüle ettiği bu kavram, bu

⁹³ Kültürel Difüzyonizm: Temelleri Alman etnolog Leo Viktor Frobenius (1873-1938) atılan bu sosyal bilimsel anlayış bir toplumdaki gelişmelerin veya değişmelerin, temas halinde bulunan diğer “kültür çemberleri”nin (*Kulturkreise*) etkileşimi ile gerçekleştiğini savunmaktadır. Bu anlayış aynı zamanda ABD’deki bazı sosyal bilimciler tarafından benimsenmiş, ancak terminolojik bir değişikliğe gidilerek *Kulturkreis* kavramı yerine “kültür alanları (*culture area*)” deyimini kullanılmıştır.

çalışmanın temel aldığı kültür antropolojisine ve kültürün tarihliliği ilkesine de ters düşmektedir. Önerdiği “sağaltım” odaklı bu yaklaşım, günümüz Batı coğrafyasında kültürden ayrıksı bir biçimde bedenleşmiş bir kişisel gelişim akımı olan “New Age” ile de kolayca ilişkilenebilir. Bu sorunsal hakkında Şamanizm üzerine Tuva’da bir saha araştırması gerçekleştiren, antropolog ve öğretim üyesi Rabia Ebrar Akıncı daha doğrudan bir inceleme yapmış ve şunları belirtmiştir:

“Harner’in “Çekirdek Şamanizm” (*Core Shamanism*) anlayışı, “etnografik araştırmalarından yola çıkarak geliştirdiği deneysel bir yaklaşımdır”. “Derinliği geçmişten gelen” farklı Şamanizm geleneklerinden “damıtılan” “çekirdek” unsurlar üzerine kurulu bu kültür aşırı yöntemle elde ettiği teknikler üzerine eğitim vermektedir. [...] Eliade’nin “vecit” ve “trans” olarak adlandırdığı “Şamanik bilinç durumunu” tekniklerle ulaşılabilen “sıra dışı bir gerçeklik” olarak yorumlayan Harner, “evrensel”, “tarihsiz” ve “kültürden bağımsız” bir Şamanizm tanımı kurgulamıştır. (Townsend, 2004: 50-1 ve Hamayon, 2004: 145’ten aktaran Akıncı, 2009: 12)

Bu noktada çalışmanın bağlamsal tutarlılığını ve veri açısından doğruluğunu gözetmek amacıyla Şamanizm başlığını, kavramın etimolojik yapısının dayandığı bölge olan Sibiryaya, Orta ve Kuzeydoğu Asya’ya dayandırmak ve bu inanç/kültürel pratiği bu bölge ile sınırlandırmak yerinde olacaktır.

Belirtilen bu özellemenin doğrultusundaki bir Şamanizm alanında yapılan çalışmalar, genellikle antropoloji, etnoloji ve Türkoloji disiplinleri altında yürütülmüştür. Bu çalışmada esas alınan Şamanizm bağlamı, antropoloji ve etnoloji alanında Mihaly Hoppál (Macaristan, 1942-), Rabia Ebrar Akıncı (Türkiye, 1975-), Türkoloji alanında Wilhelm Radloff (Rusya-Almanya, 1837-1918), Jean Paul Roux (Fransa, 1925-2009), Abdülkadir İnan (Başkurdistan-Türkiye, 1889-1976) ve Fuzuli Bayat (Azerbaycan-Türkiye, 1958-) tarafından gerçekleştirilmiş çalışmalar terminolojisi ve ekseninde ele alınmıştır.

4.1. Şamanizm’in Tanımı

4.1.1. Kavramın Etimolojisi ve Adlandırılmasındaki Sorunsallar

Şamanizm bağlamında bir etimolojik incelemeye girmeden önce Türkoloji’nin öncü temsilcilerinden Jean Paul Roux’nun kendi cümlelerine bir önsöz bağlamında başvurmak, bu çalışmanın alanının belirlenmesinde önemli bir rol oynayacaktır:

Türkleri, Moğolları ve Tunguzlar-Mançuları bir araya toplayan Altay dil ailesi en azından bir çalışma varsayımı olarak mevcuttur. Bu dil ailesi yukarıda belirtilenlere

Macarları, Finlileri, Estonları ve şimdi belirtilmesinden vazgeçilen daha az önemdeki birkaç toplumu da içine alan daha geniş Ural-Altay dil ailesinden sonra gelmektedir. Aile kökeni ne olursa olsun tarihsel veya tarih öncesi dönemlerde Türkler, Moğollar ve Tunguzlar-Mançular arasındaki temasların çok sıkı olduğundan ve aynı kökenden gelmemiş olmalarına karşı sürekli birbirlerini etkilediklerinden kuşku duyulmaması gerekir.[...] Dolayısıyla bu verileri değerlendirebilmek, mantıklı ve eksiksiz olabilmek için sadece Türklerin ve Moğolların değil Tunguz-Mançu grubunun dininin de incelenmesi gerekmektedir. (Roux, 2002: 19)

Bu antropolojide “Difüzyonizm” ile bağdaşan/kesişen yaklaşımın, başlıca nedenlerinden biri ise, Roux ve incelediği kaynaklar çerçevesinde, söz konusu toplumların pastoral göçebe yaşayışlarından ileri gelmektedir. Lokal’e ya da başka bir deyişle lokasyonlara indirgenmiş etnografyaların ve etimolojilerin, yeterli bulgu verememesinin nedeni de bu olgudur. Bu “rotalı göçer” toplulukların döngüsel bir şekilde gerçekleşen sürekli yer değişimi ve dolayısıyla etkileşim aktörlerinin niceliği gözetildiğine, bu toplumlara ait inançsal (kültürel) yapılar ancak toplumlar/kültürler arası bir etkileşim ve dolayısıyla difüzyon kuramı şeklinde açıklığa kavuşabilirler.

Tüm bu difüzyon kuramı çerçevesinde Sibiry ve Orta/Kuzeydoğu Asya özelinde yer alan Şamanizm sözcüğünün kökü olan “şaman” Tunguzca’dan gelmektedir (Roux, 2002: 65). Bu sözcüğün Batı dillerinde ilk dolaşıma girişi 18.yüzyılda Ruslar tarafından gerçekleştirilmiştir (İnan, 2013: 74). Sözcüğün etimolojisine girildiğinde “şa” bilmek, “şaman” da bilen ya da bilgin anlamına gelmektedir (Hoppál, 2012: 21). Çok farklı olmasa da fonetik bağlamda başka bir etimolojik çıkarım, R. Ebrar Akıncı’nın Michel Perrin’den aktardığı biçimde görülür:

Şamanizm kavramına kaynaklık eden “Şaman” teriminin Tunguzca “çaman” kelimesinden alındığı kabul edilir [...]. Bir görüşe göre “çaman” kelimesi “bilmek” anlamına gelen “ça” kökünden türetilmiştir ve “bilen insan” anlamında kullanılmaktadır. Diğer bir görüş ise, “şaman”ın “sıçramak, dans etmek, coşmak” fiilinden türediğini öne sürmektedir. (Perrin, 2001: 16’dan aktaran Akıncı, 2009: 1)

Bu iddiayı destekleyen bir başka yaklaşım Abdülkadir İnan tarafından öne çıkmaktadır:

Banzarov bu kelimenin aslı Mançuca olduğunu “zıplıyan, dans eden,” manasına gelen bir Mançuca kelimeden türediğini iddia etmişti. Doktor G. Neoradze 1925’te neşrettiği “Sibirya kavimlerinde Şamanizm” adlı eserinde Banzarov’un faraziyesini olduğu gibi kabul etmiştir. (İnan, 2013: 74)

Bu Sibiry kökenli etimolojiye ek olarak Yutşen ya da Curşet olarak adlandırılan Tunguz kökenli topluluğun dilinde “büyücü” anlamına gelen “şan-man” sözcüğü de

eklenebilir (Roux, 2002:66). Roux kökenli bu iddiayı İnan: “Pelliot, Çince bir metinde *chan-man* kelimesini bulmuş ve bunun Cüence “sâhir [büyücü]” mânâsına kullanıldığını tespit etmiştir” sözüyle desteklemektedir (İnan, 2013: 75).

Mançu-Tunguz dil grubu temel alınan bu etimolojilerin yanında, Hint-Avrupa dil ailesi perspektifinden etimolojik bir yaklaşım da mevcuttur. “Şaman” sözcüğünün, bazı kaynaklarda (İnan, 2013: 74 ve Akıncı,2009: 1). Sanskritçe ve bazı kaynaklarda da (Eliade, 2006, 22; Hassan, 2011: 48) yine bu dille akraba olan Palice’de “rahip, zâhit” anlamına gelen “*saman*” ya da “*sramana*” sözcüğünden geldiği ifade edilmektedir.

Daha fazla dil örneğinde, derinlemesine bir etimoloji analizine de İnan’ın çalışmasında rastlanır:

F.A. Rosenberg *Şehname*’deki “بر ستش کم چون بتان را شمن” beyitinde geçen “şemen” (Buda rahibi) kelimesi münasebetiyle “şaman” kelimesinin Hindistan’dan geldiği hakkında ileri sürülen nazariyeyi teyit ederek deliller ortaya atmaktadır. Firdevsi devrinde *şemen* ve çoğulu *şemenan* (Arapça السمنيون، السمنيه / [شمن، شمنان]) bugünkü “şaman” mânâsına değil, fakat Buda rahipleri anlamına kullanılmıştır. [...] Son yıllarda bulunan Sogdca metinlerde de “şaman” kelimesinin bulunduğu, Hristiyan Sogd metinlerinde ise bunun “şeytan” mânâsına geldiği görülmüştür. (İnan, 2013: 75)

Tüm bu farklı etimolojik çıkarımlar sonucunda toparlayıcı ve değerlendireci bir yaklaşım gerekliliği ortaya çıkmaktadır. Bu çalışmanın perspektifindeki kültürel bağlam süzgecinden geçirildiğinde, her sözcük (yani simge, bkz 1.bölüm) içinde bulunduğu kültür bağlamı içinde anlamlıdır. Dolayısıyla Şamanizm pratiğinin kökeninin dayandığı Sibiryaya ve Orta Asya içindeki “şaman” sözcüğünün anlamları, bu dillerin ait olduğu kültürler bağlamında daha geçerli olmaktadır. Öte yandan sonraki bölümlerde ele alınacak şamanistik davranış/edimler ve şamanın dil, müzik, hareket ve nesne alanında zihinsel ve edimsel donanımı gözetildiğinde (Hoppál, 2012: 21), söz konusu Mançu-Tunguz kökenli etimoloji daha anlamlı görünmektedir.

Ancak Batı dillerinde dolaşıma girmiş Tunguzca “şaman” sözcüğünden gelen “Şamanizm”, önceden belirtildiği gibi bu sahada ilk olarak karşılaşılmış sözcüklerden birinden türetilmiş ve bu şekilde kabul görerek Türk ve Moğol toplumlarının dinini tanımlamak için genel bir terim olmuştur. Jean Paul Roux’un bu

noktada ifade ettiği nokta Batı kökenli Türkolog etnolog ve antropologların bu genelleyici yaklaşımını açıklamaktadır:

Aslında bu kullanım şekli bir anlatım hatasından ileri gelmektedir. Bununla birlikte peki nedensiz de değildir. Tanımladığı görüngüler bütünüyle veya kısmen dünyanın diğer bölgelerinde de bulunmasına karşın daha eksiksiz ve açık olarak en sürekli ve en değişmez şekliyle ortaya çıktığı Orta ve Kuzey Asya'yı kendi yerleşim bölgesi olarak seçmiştir. Diğer dinsel olguların Altay toplumlarında aynı olmamasına karşın Şamanizm hayret verici eşbiçimliliğe bürünmekte ve yalnızca ayrıntı sayılabilecek küçük farklılıklar göstermektedir. (Roux, 2002: 63)

Ancak bu çalışmada temel alınan antropolojik ekoller “kültürel görelilik” prensibi gereği, farklı ve yerel sözcükleri dile getirmekte fayda olacaktır. İnan'ın 1954 ilk basımlı *Tarihte ve Bugün Şamanizm: Materyaller ve Araştırmalar* kitabından referanslar bulunduran Ümit Hassan'ın *Eski Türk Toplumunu Üzerine İncelemeler* adlı kitabında “şaman” sözcüğünün diğer Orta Asya ve Sibiryaya toplumlarındaki karşılıkları şöyledir:

Türk kavimleri, şamanlarına genellikle *kam* (gam, ham-kham) derler. Altaylardan başlayarak 10'un üzerindeki şivede kam adı kullanılır. Moğollardaki biçim *kam*'dir. Moğollar, Buryatlar ve Kalmuklar erkek şamanlarına *bö*, *böge*; Yakutlar –yer yer- *oyun*, Çuvaşlar *yum*; Kırgız-Kazaklar *bakşı*, *baksı* derler. Yakut ve Altaylılar kadın şaman için Moğol asıllı *udugan* (*utagan*, *ubahan*, *iduan*) tabirini kullanırlar. Yakutçada esas olarak *kamla* (*hamla*, *khamla*) “kamlık etmek” anlamındadır. Anlaşılan, kamusal işlevsellik söz konusu olduğunda, Yakutçada da “kam” deyişi kullanılagelmiştir. (Hassan, 2011: 48)

Bu pasajdan hareketle, Türkçe'de “şaman” kavramını ifade eden “kam” sözcüğünün kullanılması daha uygundur. Ancak sosyal bilimler terminolojisine bu kavram ve ilişkili kavramlar uzun süre önce “şaman” ve “Şamanizm” şeklinde geçtiğinden, bu çalışmada “şaman” sözcüğünün kullanımına devam edilecektir.

4.1.2. İnanç Yapısı

Şamanizm temel aldığı inanç dizgeleri açısından, canlı veya cansız her varlığın bir ruhu ve enerjisi olduğu inancıyla Animizm bağlamında kendine yer bulmaktadır. (Hoppál, 2012: 21-22 ve Akıncı, 2009: 1) Öte yandan ölen atalara saygı bağlamında, atalar kültü kavramını anımsatan inanç pratikleri söz konusudur. Ölen ve toplumda nüfuzlu kişilerinin ruhunun rahat ettirilmesi ve hatırlanması için şamancıl inançlı toplumların mezar inşa ettikleri ve yılın belli dönemlerinde bu yerleri ziyaret edip adaklar adadıkları bilinmektedir. (Roux, 1999:188,189,195,198)

Şamanizm'in bağlantıda bulunduğu bir başka inanç biçimi de Totemizm'dir. Bu bağlamda Şamanizm'de Moğolca'da “ongon” ve Türki dillerde “töz” ya da “tös” isimli bir görüngü ortaya çıkmaktadır. Bu töz ya da ongonlar kutsal sayılan varlıkların, şaman ruhlarının ve inanç sisteminde “ata” olarak adlandırılan hayvanların kutsallık anlamlarıyla donatılmış simgeler ve onların bedenleştiği idolümsülerdir (İnan, 2013: 44) Bu idolümsüler ilk bakışta fetişizm ya da putperestlik (İngilizce, *idolatry*) gibi kavramlar bütününde ele alınabilecek gibi gözükseler de temsiliyetleri (simgesellikleri) boyutunda fetiş ve putlardan ciddi anlamda ayrılırlar. Bu simgesel nesnelere işaret ettikleri kutsallık özelliği taşıyan varlıkların (totemlerin) suretinde yapılır ve “gündelik hayatta” etkileşim ve algı sınırlarına giren çeşitli alanlara yerleştirilirler ve fetişlerden ya da putlardan farklı olarak “bir tapınım olmaksızın” saygı görürler. Başka bir deyişle bu nesnelere kutsallık taşıyan göstergelerin (simgelerin) işaret ettiği varlıklarla bir ilişki ağında mediatörlerdir. Ancak Şamanizm kavramını salt bir Totemizm formu olarak görmek yanlıştır. Şamanizm'in bu boyutunu” totemistik yapıların rastlandığı bir inanç sistemi” olarak tanımlamak daha yerinde olacaktır.

Genel anlamda Orta Asya, Kuzey ve Kuzeydoğu Asya ve dolayısıyla Sibirya bölgelerinde yaşayan göçebe halklarda rastlanan bu inanç sisteminin en eski kökenlerinin, arkeoloji ve tarih disiplini aracılığıyla ulaşılmış verilere dayanarak, tarih-öncesi döneme denk geldiği ifade edilmiştir (Hassan, 2011, 53,56; Bayat, 2012: 27). Temel anlamda avcılık merkezli bir ekonomik yapıya dayanan bir yaşam perspektifinde gerçekleşen bu inanç sisteminin (Hassan, 2013: 54), doğa veya doğa ile bağdaştırılmış kültler içermesi bu noktada tesadüf değildir. Bu noktada Ümit Hassan'ın açıklaması dikkat çekicidir:

[...] avcılığın geçim tarzıyla köklenmiş; gelişimi itibarıyla avcılığın manevi mirasını devralmış olan *Asya göçebeliğinin* ayrılmaz bir tamamlayıcısı olmuş; kandaşlığın toplu eylemini simgeleştirerek bir *Tarih gücü* haline getirmiş temel inanç sistemidir. Somut tarih bakımından Asya şamanlığının en net izi, Sibirya avcılığında izlenebilir. (Hassan, 2011: 53)

Bu doğrultuda, bir inanç sistemi olmasının yanında bir kültürel bir olgu olan Şamanizm, aynı zamanda doğadaki yaşam devamının en belirgin değişkeni olan “doğurganlık” merkezli bir anlayış geliştirmiştir. (Hassan, 2011: 55)

Doğurganlık değişkeninin en önemli nesnelere biri olan “kadın” kavramını yücelten “anahanlık/anaerkillik” (matriarşi) ile kısmen ilişkilendirilebilecek bir anlayışa sahip Şamanizm’de başka bir önemli unsur da, bu pratiğin öznelere olan şamanlar arasında kadın şamanların özel bir yeri olmasıdır. Hattâ bu pratiğin en erken devirlerinde “şamanlığın kadınlara mahsus bir sanat olduğunu gösteren imâreler vardır”. (İnan, 2013: 89)

Bu kabulün şamanlığın pratiğinde de gözlemlenebilir olduğu, Hassan’ın yönlendirmesi ile İnan’ın şu satırlarından anlaşılmaktadır:

Yakutlar da erkek şamanlar, özel cübbeleri bulunmadığı zaman, kadın entarisi ile ayın yaparlar. Özel şaman cübbesinin göğsünde kadın memelerini temsil eden yuvarlak madeni şeyler bulunur. Umumiyetle şamanlar ve Müslüman bakşılar uzun saç bırakırlar. [...] Kırgız-Kazaklar’ın şeriata uymayan adetlerini tenkit eden Molla Gazi’nin bir beytinden anlaşıldığına göre, ateş ruhuna yağ atan erkekler, kızların giydikleri külahı başlarına geçirirlerdi: ‘*Kımız içkeç kızın giyer külahını / Ateşe yağ döküp tapar imdi.*⁹⁴’ Pederşahi (patriarkal) aile geleneklerine sınıksız bağlı olan Kırgız-Kazak bakşılarının bile Şamani törenlerde az çok kadın kılığına bürünmeyi tercih etmeleri, Orta Asya İslamlarında saç tıraş etmek Müslümanlık alametlerinden biri sayıldığı halde, bazı bakşılarının bir tutam da olsa uzun saç bırakmaları dikkate değer özelliklerdir.” (İnan, 2013: 90)

Spiritüel bağlamda anaerkil bir yapıyı çağrıştıran tüm bu örnekler, incelenen/taranan kaynaklarda rastlanan bu olguya dair bulunmuş verilerdendir. Bu örneğe bakıldığında, bu inanç sisteminde kadının şaman şifası alanında güçlü sayıldığı ve hattâ erkek şamanların bu gücü eğretilemek için kadın kimliğine büründüğü görülmektedir. Bu yaklaşıma dair edimler şaman ritüelinin anlatıldığı ileriki bölümlerde yeniden açıklanacaktır. “Kadınlık ve şamanlık” ilişkisi üzerine yoğunlaşan bir okuma için Kaynakça bölümünde yer alan Fuzuli Bayat’ın *Türk Kültüründe Kadın Şaman* adlı kitabına başvurulabilir.

4.1.3. Kozmogoni ve Kozmoloji Çevresinde Gelişen Mitolojik Öğeler

Her inanç sisteminde olduğu gibi şaman inancının var olduğu toplumlar da kendine özgü bir yaratılış mitine sahiptir. Kozmogoni olarak adlandırılan bu kavram temel olarak evrenin ve üzerinde yaşayan *us sahibi varlıkların*⁹⁵ nasıl yaratıldığına dair

⁹⁴ Günümüz Türkiye Türkçesi ile: “Kımız içerek kızın külahını giyer / Ateşe yağ döküp tapar şimdi.”

⁹⁵ “Us sahibi varlık” kavramı genel olarak Batı kökenli kozmologların kullandığı “*sentient species*” kavramının Türkçe’ye çevrilmiş formudur.

önergeler sunar. Şamanizm'in yaratılışa dair belli başlı ortak özelliklere sahip birden fazla kozmogonisi mevcuttur. Bu kozmogonik çeşitliliğin temelindeki nedenler aslında bu inanç sistemini benimsemiş toplumların kültürleri ve yaşam biçimlerinden kaynaklanmaktadır. Göçebeliğin sonucu olarak diğer kültürlerle girilen etkileşim ve yine sözkonusu pastoral göçerliğin değişken dinamikleri bu etmenler arasında sayılabilir. Söz konusu bu farklılıkların bir başka nedeni de, bu mitolojik söylencelerin yazılıdan çok sözlü gelenekle nesiller/bölgeler arası aktarılmış olması bu doğrultuda anlatsal (*narrative*) değişimlere uğramasıdır.

Bu çalışmanın sınırlandırıldığı Orta Asya ve Sibiry Şamanizmi özelindeki dış kültürlerin mitolojilerinden en az etkilenmiş ve en özgün yaratılış mitlerinden biri, Altay Yaratılış Destanı'dır. Buna göre:

Gök ve yer yoktu. Uçsuz bucaksız deniz vardı, tanrı Ülgen bu deniz üzerinde uçuyor, konacak yer arıyordu. Fakat bulamıyordu. O zaman gönlüne bir ilham oldu: "Önündeki nesneyi yakala!", Ülgen bu sözleri tekrarlayarak ellerini öne uzattı; birden bire su yüzüne çıkıveren bir taşı yakaladı ve bunun üstüne oturdu. Böylece oturacak yer bulduktan sonra dünyayı yaratmak istedi. Fakat 'ne yaratayım, nasıl yaratayım' diye düşündü. Birden bire su içinde Ak ana (Ak ene) karşısında çıkıverdi ve 'bir nesne yaratmak istersen "yaptım, oldu" de, "yaptım, olmadı" deme!' Ak ana bunları söyledikten sonra kayboldu. Bundan sonra kimseye görünmedi.

Ak ananın buyruğu üzerinedir ki Ülgen insanlara şu emri verdi:

- "Varı yok demeyiniz. Varı yok diyenler yok olur."

Ülgen "yer yaratılsın" dedi, yer yaratıldı; "gökler yaratılsın" dedi, gökler yaratıldı. Böylece bütün dünyayı yarattı. Üç balık yaratıp onların üzerine yeri koydu. İkisini yerin kenarlarına ve birini yerin tam ortasına koydu. Ortada bulunan balığın başı kuzey yönündedir bulunan balığın başı kuzey yönündedir. Bu balık başını çok aşağı eğerse kuzeyden tufan (yayık) olur. Eğer başın. çok aşağı eğerse bütün dünyayı su basar. Bu balık büyük bir zincirle büyük, bir direğe bağlanmıştır. Onu Mangdaşire idare ediyor. Bir gün Mangdaşire bu balığın başını çok aşağıya indirdiği için cihan tufanı olmuştur.

Dünyayı yaratırken Ülgen "ay güneş dokunan altın dağ (ay, kün tiygen altın tû) üzerinde oturdu. Bu dağ gökle yer arasında idi. Yere o kadar yakındı ki ancak bir adam boyu kadar aralık bulunuyordu. Dünya yaradılışı altı gün sürdü, yedinci gün Ülgen yatıp uyudu; sekizinci gün kalktı... (İnan, 2013: 19-20)

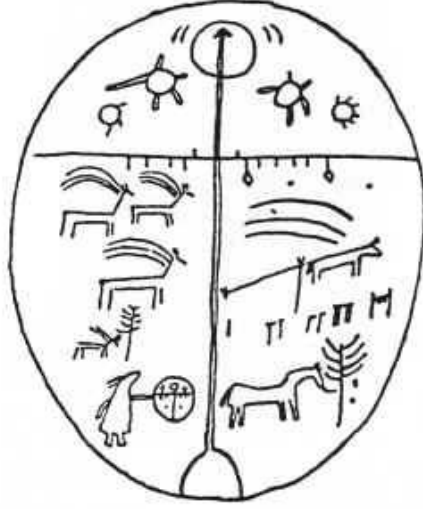
Her ne kadar Şamanizm'in geneline mal edilemeyecek olsa da, bu yaratılış mitosunda dikkate değer iki nokta ortaya çıkmaktadır. Bunlardan ilki Şamanizm'deki insanın yaşadığı dünyanın, sıvı (uçsuz bucaksız su) içinden çıkmış ve onun üzerinde var olan veya üzerinde yüzen bir yaşam düzlemi olmasıdır. İkinci dikkat çeken nokta ise "yaratılış"ta salt bir eril iradenin olmadığı, hattâ yaratma iradesinin ve

erkinin yaratıcı tanrıya başka bir dişi varlık tarafından verildiğidir. Bu noktada, bir önceki bölümde anılan ve anaerkilliğe temas eden olguları görmek mümkün olmaktadır.

Şamanizm'in evren tasavvurunda ilginç bir nokta da, insanların yaşadığı mevcut dünyanın, tüm yaratılmış diğer “us” sahibi varlıkların bulunduğu “dünyalar” arasından en küçük ve önemsizi oluşudur:

Bizim ay ve güneşimiz dünyasından başka 99 dünya vardır. Bunların hepsinde birer yer ve cehennem (tamû) vardır. İnsanlar da bulunur. En büyük dünya Han Kurbustan tengere'dir. Bu âlemin idaresini Ülgen kendi yardımcılarında Mangızın Matmas Burkan adlı ruha vermiştir. Bu dünyanın yerinin adı Altın telegey, cehennemi de Mangız Toçiri tamu'dur. Bu cehennemin müdürü Matman Kara'dır. 99 âlemin ortancası Ezre Kurbustan tengere'dir. Bu âlemin idaresi Belgein keratlu Türün Musıkay Burkan'a verilmiştir; yerinin adı Altın Şarka'dır, cehennemi Tüpken Kara tamu'dur. Bu cehennemi Matman Karakçı idare eder. Kişioğullarının bulunduğu bizim dünyamız en küçük dünyadır. Buna Kara tengere dünyası denir; Maytere idare eder. Cehennemi Tepten kara Teş'dir. Bu cehennemi Kerey Han idare eder. Bizim dünyamızın üzerinde otuz üç kat gök vardır.” (İnan, 2013: 20)

Yaratılmış dünyanın nasıl bir yapıya sahip olduğunu ve nasıl konumlandığını anlatan şamanistik kozmoloji/kozmozografiye bakıldığında bazen iki (yer-gök), bazen de üç bölge (yer, gök, yeraltı) bir dünya tasavvuru ortaya çıkmaktadır. (Roux, 2002: 106) Buna göre ölümlerin diyârı—bazen de semaî dinlere mensup kişilerce cehennem olarak yorumlanabilecek— “yeraltı” ya da “tamu” (Roux, 2002: 106), insanlarla canlıların yaşadığı diyâr “yer” veya “yer-su” (Roux, 2002: 138-161) ve tanrıların bulunduğu gökyüzündeki diyâr “gök” veya “tengri” vardır (Roux, 2002: 114-126, 148). Eliade ise bu “üç kozmik kuşağın” birbirine “bir orta eksenle bağlı üç kattan oluşmuş gibi tasarlandığını” ve şamanlarla tanrıların bu bölgelerden birbirine bu “direk” ile geçiş yapabileceğini ifade eder (Eliade, 2006: 291).



Şekil 10: Şaman objelerinde tasvir edilen kozmik ağaç figürü.

<http://jungcurrents.com/wp-content/uploads/2010/10/world-tree-shaman.jpg> [20.04.2014]

Tüm bu trikotomik kozmografide, bu “direk” imgesinin gelişmiş bir türü olarak “Evrensel Ağaç” (Kozmik Ağaç) figürü ortaya çıkmaktadır (Eliade, 2006: 302) Söz edilen üç kozmik kuşağı birbirine bağlayan bu devasa ağaç, ele alınan etnografyalar ekseninde de görüleceği gibi, evren algısında belirleyici özelliklere sahiptir:

Altay Tatarları “her şeyin merkezinde, yeryüzünün göbeği üzerinde, dünyadaki ağaçların en büyüğü, tepesi Bay Ülgen’in (Göksel Tanrı) oturduğu yere değen devasa bir çam ağacı bulunmaktadır” demektedir. Yakutlar, yeryüzünün merkezinde, göğü kateden büyük gövdeli bir ağacın olduğunu ve köklerinin altından “güç verme yeteneği bulunan” ebedi bir dalganın fışkırdığını, bunun köpüklü sarı bir sıvı olduğunu söylemektedirler. [...]

Gövdesi yardımıyla, göksel dalları toprak altındaki köklerle temas ettirdiği düşünülen ve bazen de göğün dayanağı, direği olan bu kozmik ağaç Şamanizm’de büyük bir rol oynamaktadır Çoğu kez yedi veya dokuz dalı bulunan, gövdesi üst delikten geçecek şekilde (Altay Tatarları. Bunyatlar) *Yurt*’un merkezine dikilen ağaç, Şaman’a kozmik yolculuğunda merdiven görevini görür. (Roux, 2002: 155)

Tüm bu evrensel dizgede Dünya’daki insanları yaratılışı da, ilk alıntılanan Dünya’nın yaratılışına dair pasajın devamı niteliğindedir:

Bir gün tanrı Ülgen denize bakarken su üzerinde yüzen bir toprak parçası gördü. Bu toprağın üzerinde insan vücuduna benzeyen kil tabakası vardı. “Nedir bu cansız nesne? Kişi olsun!” dedi. Toprak derhâl kişi oldu, Ülgen buna Erlik adını verdi ve bunu orada bıraktı. Erlik, tanrı Ülgen’i arayıp buldu. Tanrı onu kendisine küçük kardeş yaptı. Erlik bir müddet geçtikten sonra Ülgen’den daha büyük ve daha kuvvetli olmak istedi: “ah, bende Ülgen gibi yaratıcı olsam!” diye düşündü. Nihayet Ülgen’e düşman oldu, Ülgen

bunun yerine Mangdaşire'yi yarattı. Bunlardan başka yine bizim dünyamızda yedi kişi yarattı. Bunların kemikleri kamaştan, etleri topraktandı. Kulakların üfledi -can verdi, burunlarına üfledi -akıl verdi. (İnan, 2013: 20-21)

Bu Altay kökenli kozmogoni ve kozmoloji içinde tanrılar, ruhlar ve diğer doğüstü varlıklardan oluşan bir inanç sistemi olan Şamanizm'e, bazı sosyal bilimciler tarafından genel bir mitolojik ve kozmolojik tasnif oluşturma girişimleri gerçekleştirilmiştir. Yaşar Çoruhlu'nun *Türk Mitolojisinin Ana Hatları* isimli kitabında da tanrılar ve ruhlar "Göksel", "Yer-Su" ve "Yeraltı" olmak üzere üç ana grupta sıralanmıştır. (Çoruhlu, 2012: 17) Öte yandan İnan'ın 1940 yılında A.V. Anohin'den çevirdiği "Altay Şamanlığına Ait Maddeler"⁹⁶ adlı makalesinde, bu gruplarda yer alan ruh ve tanrılar *arutös* ve *karatös* olarak da ayrılmaktadır. Her ne kadar anılan kaynaklarda Gök Tanrı, Bay Ülgen, Umay, Erlik, Ak Ene vb. ... gibi tanrı veya ruh isimlerinin geçtiği ortak bir mitolojik dizgeden bahsedilse de, genelleşici özelliğe sahiptir. Şamanizm kendi içinde, daha önce de belirtildiği gibi, animistik özellikleri sonucu çok fazla sayıda ruh/tanrı formu içermekte ve bu formlar coğrafi çeşitliliğe göre yerel özellikler barındırmaktadır. Yine bu noktada tanrı veya ruh adları, tasvirleri, tapınımları ve hiyerarşisi değişiklikler göstermektedir.

4.1.4. Kutsallık Atfedilmiş (Totemistik) Simgeler

Önceki başlıkta anıldığı gibi Şamanizm'de tanrısal/göksel varlıkların yanında, "orta dünyada" fiziksel veya biyolojik varlıklarını sürdüren belli fiziksel varlıklara/nesnelere (element veya canlılara) atfedilmiş bir kutsallıklar dizisi söz konusudur.

Bu varlıklara atfedilmiş kutsallık olgusunun en önemli kanıtı, suretlerinde yapılmış/imâl edilmiş idolümsü objelerin ve aynı zamanda bu canlıların belirli fetiş andıran parçalarının/uzuvlarının⁹⁷ /özel eşyalarının varlığıdır. Türkî lehçelerde "tös/töz" veya "menşe"⁹⁸ ve Moğol lehçelerinde "*ongon*" olarak anılan bu putlar,

⁹⁶ Orj. A.V. Anohin, "Materialı po şamantvu u Altaytsev", Publications du Musée d'Anthropologie et d'Ethnog. De l'Acad. Des Sciences de Russie. c.IVc s.2, 1924

⁹⁷ Bu parça/uzuvlara örnek olarak kürk, deri, boynuz, dişler örnek gösterilebilir.

⁹⁸ Bu sözcüklere etimolojik bir açıklama getirmek gerekirse : "Ongon (töz)lerin çoğu hayvan tasvirleri veyahut hayvan adları taşıdıkları ve *töz* sözcüğünün eski ve yeni Türk lehçelerinde 'esas, menşe, kök' anlamına gelmesi bu faraziyeyi kuvvetlendirmektedir." (İnan, 2013: 45)

kutsallık atfedilmiş varlıklarla spiritüel bir temas sağlamak ve yeri geldiğinde belli amaçlara yönelik ritüellerde, taşıdıkları—gerek iyileştirici⁹⁹, gerek güç verici vb. ...—enerjiden faydalanmak adına, aracı (mediatör) görevi görmektedir. (İnan, 2013: 43-48)

Önceki bölümlerde (İnanç Yapısı) anıldığı gibi bu idolümsüler/putlar yer yer toplumda—veya daha küçük birimi olarak ailede—hem seküler (liderler, atalar) hem de spiritüel anlamda etkili (eski ve şaman analar/atalar) saygın kişilerin suretinde yapılmakta ve söz konusu kişilere saygıları sunmada ya da yardımını almada birer temsilî aracı olmaktadır. (a.g.y.) Bu putların yapıyor oluşu bir sonraki başlıkta ayrıntısıyla açıklanacak olan, Şamanizm’de “ruhun ölümsüzlüğü” kavramıyla örtüşmektedir.

Öte yandan hayvanların suretlerinde putlar, Sibiryaya ve Orta Asya toplumlarında kendilerine özgü bir totemistik temsiliyete işaret etmektedir. “Ata hayvanlar” olarak anılan bu canlıların bazılarının, özellikle Türkî/Altaylı kabilelerin yaratılışsal/evrimsel kökü/atası olarak kabul edildiği de bilinmektedir. (Roux, 2002: 186-205, Çoruhlu, 2012: 122-127)

Bu hayvanlar arasında en fazla öne çıkanlar¹⁰⁰ ve taşıdıkları kutsallıklar veya güçler şöyle sıralanabilir:

- 1) At: “Gök Tanrı/Tengri”nin simgelerinden biri olan “at”, özellikle şaman ayininde şaman ruhunu gökyüzüne taşıyan bir aracı olarak önemli bir totemdir. Ata yüklenen başka bir anlam da, bu hayvanın daha önceki başlıklarda ele alınan kozmik evrenler (gök/tanrılar, yer/insanlar ve yeraltı/ölüler âlemleri) arasında geçiş yapıp dolaşabilmesidir. Bu özelliği ile At, gerek görsel gerek sözel mitolojik tasvirde, Grek Mitolojisi’nde “Pegasus”u andıran kanatlı bir hayvan (*tulpar*) figürü olarak betimlenir ve

⁹⁹ Özellikle Doğu Türkistan’daki “bakşılar (Kırgız-Kazak şamanlar/kamlar)” sağaltma ritüellerinde “kuğurçak (kokla)” adını verdikleri şifa/hastalık enerjisini taşıyan tözleri kullanmaktadır. (İnan, 2013: 45)

¹⁰⁰ İncelenen kaynaklarda bozkır ve komşu bölge faunalarında karşılaşılabilecek neredeyse bütün hayvanlara totemistik bir kutsallık atfedildiği görülmüştür. Bu görüngü ise Şamanizm’deki animistik etkiye işaret etmektedir. Totem hayvanları hakkında daha geniş bilgi için: Çoruhlu, 2012

gelecek bölümlerde de değinilecek şaman ritüelinde önemli bir yer tutan “şaman davulu” ile ilişkilendirilir. (Çoruhlu, 2012: 163-164)

Aynı zamanda at, tanrılara kurban verilen ritüellerinde en önemli adak unsurudur. Göçebe bir sosyal örgütlenme biçime sahip şaman geleneğini benimsemiş toplumlarda atın kutsallaştırılması, gündelik hayatta gerek binek hayvanı olma, gerek iş-gücü, gerek sağladığı et ve sütten dolayı besin kaynağı sağlamasından dolayı anlamlıdır.

- 2) Geyik: Tıpkı at toteminde olduğu gibi evrenler arası yolculuk yapabildiğine inanılan “geyik (kiyik) totemi”ne dair en eski buluntular mezolitik çağa kadar takip edilebilmektedir. Aynı zamanda şamanın spiritüel formuna bürünebildiğine inanılan geyik, şaman elbisesi veya davulu üzerinde tasvir edilmesinin yanında, boynuzu veya postu/derisi ile bu nesnelere bir parçası da olabilmektedir. Aynı zamanda ritüelistik bir simge olarak boynuzlarının bulunduğu maskaların atlara da giydirildiği, Pazırık kurganlarındaki (kutsal mezarlarındaki) buluntulardan anlaşılmaktadır. (Çoruhlu, 2012: 165-166) Hatta geyik bazı Tunguz toplumlarında binek hayvanı olarak kullanıldığı da bilinmektedir.
- 3) Kuş: Kozmolojik olarak gökyüzünün başat bir kutsallığa sahip olduğu Şamanizm’de, uçuş yeteneğine sahip bu hayvanların önemli bir yeri vardır. Çoğu hayvan familyası (ör.: Ayı, tavşan, at vb. ...) alt türleri açısından farklı totemlerle betimlenmemesine karşın, kuşların farklı türlerine farklı anlamlar yüklenmiştir. Bu türler iki ana grupta incelenebilir:
 - a) Yırtıcı Kuşları/Avcı Kuşlar: Yırtıcı kuşlar kategorisinde en fazla öne çıkan ve yine şaman elbiselerinde (hatta başlıklarında) tüyleri bulunan ya da tasvir edilen yırtıcı kuş “kartal”dır. Kartalın yüksek ruhları taşıdığına inanılır ve aynı zamanda göksel tanrıların büründüğü bir figür olarak betimlenir. Aynı zamanda kartal bir “güç/kuvvet” ve “adalet” simgesi olarak kabul edilir. Kartal ve benzeri yırtıcı kuş tasvirlerinin söz konusu simgelemlerinden dolayı seküler bağlamda toplum liderlerinin amblemlerinde bulunması bu noktada anlam kazanmaktadır. (Çoruhlu, 2012: 156)

Öte yandan şamanın yardımcı ruhu olduğuna inanılan kartala, bazı ritüellerde kurban sunulmaktadır. (a.g.y) Hatta Tibet ve Çin taraflarındaki şaman inancına sahip toplumlarda ölümler geleneksel olarak “gökyüzüne gömülür.” Bu tarzdaki ölüm ritüellerinde ölen kişinin bedeninin, kemiklerinden ve yağlarından ayıklanarak yüksek rakımlı bölgelere yırtıcı kuşların yemesi için bırakıldığı bilinmektedir. (Xinran, 2004; ¹⁰¹)

- b) Yırtıcı Olmayan Kuşlar: Çoğunlukla arkeolojik buluntularda ve el sanatlarında yırtıcı olmayan kuş türleri, kutsal özelliklerini betimleyecek şekilde sıklıkla yansıtılmaktadır. Şamanizm’e dair kozmogonik anlatılarda yaratıcı tanrının “kozmetik okyanus” üzerinde uçtuğu belirtilirken bir kuş (çoğunlukla kaz) formunda olduğu ifade edilmektedir. (İnan, 2013: 14) Bunun dışında Şamanizm’deki tanrısal sıfatlar dışında kalan totematik kuşların çoğu, topluluktan topluluğa değişiklik gösterebilir de, olumlu özellikleri ve talihi temsil etmektedir. Örneğin: ördek mutluluk ve refah; kaz soyun devamı ve zürriyet; güvercin uzun hayat; tavus ve sülün güzellik, itibar ve şeref; turna ölümsüzlük; saksagan iyi haber; bildircin cesaret; kuğu kut; ağaçkakan tanrıların elçisi vb. ... (Çoruhlu, 2012: 176-178; Eliade, 2006: 186-196)

Öte yandan şamanların ritüel sırasında çoğunlukla kaz, karga, baykuş ve kuğu suretine bürünmesi, Şamanizm’de sıklıkla görülen bir inançtır. Bu kuşlardan yine kazın kurban ritüellerinde “[...] şamanın göğe yükselmek için üzerine bindiği hayvanlardan olduğunu” belirtilir. Hatta bu ritüelde:

[...] bu iş için kaza benzeyen içi ot dolu bir nesne kullanılır. Şaman bu kazın üzerine oturur ve kollarıyla göğe uçuyormuş gibi hareketler yapar. Kazla ilgili manzumeler söyler ve kazın sesini taklit eder. Bu husus şamanın, kendisine yardımcı olan kuşların dilini bildiğine işaret eder. Bunu ifade etmek üzere şaman elbisesinde kuş biçimi taklit edilir ve üzerinde kuş şekilleri bulunur.” (Çoruhlu, 2012: 176)

¹⁰¹<http://people.howstuffworks.com/culture-traditions/cultural-traditions/sky-burial2.htm>
[05.05.2013]

Bu örneklerden anlaşılacağı üzere kuşların büyük bir bölümü Şamanizm’de hem simgesel hem de bu simgelerden oluşan ritüelistik bağlamda önemli bir yer tutmaktadır. Ancak bazı kuşların tüm bu bağlam dışında olumsuz (uğursuz) anlamları da mevcuttur: ör.: karganın kötülüğü simgelemesi. (a.g.e., 177)

- 4) Kurt: Şamanizm inancını benimsemiş bozkır toplumlarında en sık görülen totem hayvanlarından biri “kurt”tur. Kuş örneğinde olduğu gibi kurdun farklı formları da farklı olguları simgelemektedir. *Türk Mitolojisinin Ana Hatları* adlı kitabında Yaşar Çoruhlu bu olguları şöyle açıklamaktadır:

Kozmolojik unsurlara bağlı olarak, gök kurt ya da bozkurt nitelemelerinin yanında, ak kurt ya da al kurt ya da al kurt, kara kurt ibarelerine de rastlanmaktadır. Bu tür adlandırmalar renk simgeciliğine işaret etmektedir. Burada ak kurt gök unsuruna (buna bağlı olarak, saflık, temizlik, erdeme), al kurt şiddete ve yer unsuruna, kara kurt ise karşı durulmaz kuvvete, yeraltı unsuruna ya da kötülüğe işaret ediyor olmalıdır.” (Çoruhlu, 2012: 158)

Tüm bu özellikleri ile kurt, yine şamanlar için bir yardımcı hayvan olma özelliğini taşımakta ve yine şaman elbiselerinde, aksesuarlarında ve malzemelerinde tasvir edilmektedir. Kurdun bu simgesel özelliğinin yanında Sibiryaya ve Orta Asya’daki Şamanist toplumların kozmogonik anlatılarındaki başka bir özelliği de kurdun insanın soyunun geldiğine inanılan bir “ata hayvan” olmasıdır. (a.g.e., 156; Roux, 2002: 198)

Mitolojik ve totemistik anlamı dışında, seküler bağlamda, toplumsal liderlerin sancaklarında ve bayrak gönderlerinde tasviri bulunan kurt, bu anlamda hükümdarlık unsurlarının simgesi olmuştur. (Çoruhlu, 2012: 156-158)

Kurt sözcüğünün kökeni de aslında yine bu tarz bir güç olgusunun, olumsuz yorumlanmasına dayanmaktadır. Söz konusu göçebe toplumların bozkır yaşantısında kurt, faunanın besin zincirinde en üst sıralardadır ve sahip olduğu yetilerle insanın gündelik yaşamında sorun yaratır¹⁰². Bu noktada kurda duyulan saygının ardında bir çeşit korku motifi gizlidir.

¹⁰² Özellikle hayvancılığın önemli yer tuttuğu göçebe yaşamda, kurt ve sürülerinin saldırıları bu sorunlara bir örnek olarak sunulabilir.

- 5) Ayı: Şamanizm’de yine totemistik anlamda bir hayvan simgesi de “ayı”dır. Genelde şamanlarının –özellikle Yakutistan’da—yardımcı hayvanı olan ayı, yine diğer totem hayvanlarında olduğu gibi şaman aksesuarlarında tasviri ve vücut parçalarıyla yer almaktadır. Özellikle “orman kültü” çerçevesinde bir kutsallık kazanan ayının, aynı zamanda kurt gibi insanların soyundan türediği bir ata olduğuna dair bulgular –bazı lehçelerdeki ayı-*aba* (baba/ata) eş anlamlılığı ekseninde- görülmektedir. (İnan, 2013: 46; Çoruhlu, 2012: 162-163)
- 6) Tavşan: En fazla öne çıkan totem hayvanlarından birisi de “uğur” ve “bolluk” kavramlarını tavşan (*kozan/tabışgan*)” sayılmaktadır. (Çoruhlu, 2012: 180) Ayrıca “rehber [farkındalık yaratıcı] ve öncü hayvan durumunda olan bu hayvan, “kadın gibi âdet görmesi nedeniyle” tabulaştırılmış bir kutsallığa sahiptir. (Roux, 2002: 195) Tavşan, “Altaylılar ve Yakutların duvarlara ya da sıklara [...] derilerini asmalarından da anlaşıldığı gibi [...] bir tözdür. Şamanın yardımcı ruhlarından biridir. Bu nedenle şaman davulunun yüzeyi bazen tavşan derisiyle kaplanmıştır.” (Çoruhlu, 2012: 180)

Bu bölümde özetlendiği gibi Şamanizm, animistik ve totemistik yapısından hareketle doğadaki canlıları ve nesnelere kutsallaştırmıştır. Hayvanlar dışında başka bir canlı türü olarak ağaçlar da, şaman inançlı toplumların saygı gösterdiği, hattâ adaklar adayarak “arındırıcı” tanrısal güçlere sahip olduklarına inanılan varlıklardır. Yine bu toplumların bazılarında tinsellik alanında egemen olan ağaç ve orman kültürleri mevcuttur. (Çoruhlu, 2012: 127-136) Kozmolojik olarak, önceki bölümlerde anıldığı gibi, ağaç Şamanizm’de trikotomik evreni bir arada tutan ve âlemler arası geçişlere izin veren önemli bir unsurdur. Keza Sibirya’da şamanlığa geçiş ritüellerinde, şaman adaylarının, kutsanmak/sırta ermek amacıyla ağaçlara tırmandıkları bilinen bir olgudur. (Eliade, 2005: 155)

Şamanizm’i benimsemiş kültürlerde özellikle meşe (*imen/yemen/emen*) kayın, söğüt, ardıç, çam, kavak, çınar, dağ servisi(sedir), servi (selvi), dut ve elma ağaçları başlıca kutsal sayılan ağaçlardır. (Ergun, 2004: 195-244) Bu ağaçlardan meşe ağacı özellikle Çuvaşlarda bir “ata ağaç” olarak anılmakta ve adaklar sunulmaktadır. “Ormanın hükümdarı” olarak da bilinen bu ağaç çoğunlukla “kozmetik ağacı” betimlemekte

kullanılmakta vere hayat/şifa verici özelliği inancıyla sağaltım ritüellerinde kullanılmaktadır. (a.g.e, 235-238)

Şamanizm'in animistik referansları altında incelenebilecek başka bir görüngü de canlılar dışında, doğa olaylarına/ezoterik elementlere herhangi bir “töz (put)” olmadan doğrudan bir saygı ya da tapınım olmasıdır. Gökyüzünün dışında nehirlere, dağ ve ormanlara atfedilen bu tarz kutsallığın kökeninde bu yerlerin kendi/koruyucu ruhlarının (iyelerinin) olduğuna dair inançtır. (İnan, 1998b: 253-259) Özellikle nehirlerin kutsallaştırılması görüngüsü bir anlamda “su” elementine dair bir kült oluşmasına işaret etmektedir. Özellikle tanrılar ile ilişkilendirilen Tom ve Kem (Yenisey-Tuva) nehirleri anılan bozkır toplumlarında ilahlaştırılmış ve bu coğrafyalarda hemen her su kaynağı birer doğaüstü varlıkla ilişkilendirilmiştir. Bu akarsulara, göllere veya su birikintilerine medet umulan varlığa adak olarak değerli eşyalar atılması günümüzde bile yaşayan şamanistik bir davranış/edimdir. (İnan, 1998: 491-495)

Öne çıkan başka bir element kültü de “ateş” ve buna bağlı “ocak” kültürüdür. Ateşin arındırıcılığı inancı ve yıkıcı gücü ekseninde sıkça ateş ile ilgili ritüeller özellikle Altay uluslarında görülmektedir. Yine bu kültürte ateşe kurban sunma edimlerinin yanında, ritüel sırasında ateşe atılan maddeler sonucu alevlerin değişen renklerinden “ateş” ruhunun insanlara verdiği cevaplar/kehanetler okunmaktadır. Buna göre yeşil alev bereket, yağmur; beyaz alev kıtlık; kırmızı alev savaş; sarı alev salgın; siyah alev de hükümdarın ölümünü haber vermektedir. Tüm bu ateş kültürüne dair görüngüler Batı Asya'da (Ortadoğu'da), semaî dinlerin merkezli görüşlerin söz konusu kültürlerle teması sonucu, “şeytan tapınımı”, “mazdaizm¹⁰³” ve “mecusîlik¹⁰⁴” gibi (görelî) soysuzlaştırma (*degentrification*) ifadeleri ile tanımlanmışlardır. (İnan, 1998: 488-490)

¹⁰³ Eski bir Pers dini. Genel olarak Zerdüştlük ile ilişkilenen bu inancın ismi kozmolojisindeki “Ahura Mazda” isimli tanrıdan/yüksek ruhtan gelmektedir.

¹⁰⁴ Zerdüştlük dinine mensup rahipler için kullanılan sözcüktür.

4.1.5. Ruh, Bilinç ve Yaşam-Ölüm Dikotomisine Dair Algı

Ruh kavramı, metafizik alanda bir olgular sistemi öneren çoğu din veya inanç sisteminde farklı gramerlerde yer alır. Metafizik bağlamda tanrı ve ruh kozmolojisi barındıran Şamanizm dâhilinde de açıklanacak bu ruh kavramı, mitolojinin ötesinde, bir birey olarak insanın “yaşamı” ile ilişkilenen bir ruh kavramıdır. Dolayısıyla şaman geleneğine dair bir “ruh” tanımı Türkçe’ye Farsça’dan geçmiş “can” ile bağdaşan bir anlama sahiptir.

Bu çalışmada özellenen bölge olarak Orta Asya ve Sibirya’da bu bağlamda bir “ruh” kavramını karşılayan tın, sür ve kut sözcükleri vardır. Ancak bu sözcüklerden hiçbiri bir diğerinin eşanlamlısı değil tam tersine tamamlayıcısıdır. Bu noktada Şamanizm’de aynı zamanda ruhun yapısal bir trikotomisi görülmektedir. (Roux, 1999: 110)

Bu trikotominin birincisi “*tin*”dir. Aynı zamanda Yakutça’da “esinti”, “rüzgâr” ve “nefes” anlamına da gelen “*tin*” sözcüğü, tüm canlılarda bulunan temel yaşam enerjisini ifade etmektedir. “*Tin*”ın başka bir formu olan “*tin*”in türemiş hali “*tinlig*” sözcüğünün Türkçe’de “canlı” anlamına geliyor oluşu da bu iddiayı güçlendirmektedir. “*Tin*”ın insan bedeninden ayrılması sonucu ölüm gerçekleşir. (Roux, 2002: 169 ve İnan, 2013: 176)

Ancak sadece insanda bulunan, başka bir “can” olgusuna işaret eden kavram “*sür*”dür. Sür kavramı Moğolca’da “*sünesün/sünezun*” ve Altayca’da “*süne*” formunda görülmektedir. Bu “*Sür*” kavramı salt yaşam enerjisinin yanında irade ve psikolojik durumları da kapsamaktadır. Bilinç uyku halindeyken “*sür* vücuttan çıkıp her tarafta dolaşabilir”. (Roux, 2002: 169 ve İnan, 2013: 176)

Bu ruha dair kavramlardan sonuncusu ise “*kut*”tur. Kut Şamanizm’in animistik tarafına işaret edecek şekilde tüm canlı ve cansız varlıklarda bulunan bir olgudur. İnan “*kut*” kavramını şöyle açıklamaktadır:

Kut her şeyde bulunur, cansız şeylere kutsiyet verir; ağıllarda, ahırlarda bulunursa sürüler bereketli ve sahibi çok zengin olur. Çobanlar’ın değneği kutlu olursa sürülere hastalık veren ruhlar ve kurtlar uğramaz. Buna göre “*kut*” candan başka bir ki yalnız insanda değil, fakat her şeyde bulunabilir. (İnan, 2013: 176)

“Kut”un başka bir özelliği ise bedenden ayrılması sonucunda ölüme sebep olmayışıdır.” Alanda çalışma yapmış etnograflar ve tarafından “kut” sözcüğünün taşıdığı düşünülen anlamlar kümesi: mutluluk, güç, öge, onur, ululuk, şans, hayır duası, çadırın açıklığından düşen jelatinimsi madde, hayati güç, zihin, ruh, sürüleri koruyan bir muska ya da nazarlık vb... şeklinde oluşturulmuştur. Ancak belgelere dayanan metinsel ve bağlamsal sonuçlar “kut”un ‘mutluluk’ ve ‘tanrı lütfü’ karşılıklarını ortaya koymaktadır. Dolayısıyla “kut” ilahi güçlerin birey ya da nesne üzerinde tezahür ettiği tüm olumlu yeti, mucizevi donatılar veya “kutsallıklar” olarak özetlenebilir. (Roux, 1999: 35-38)

Altaylar’da süne ve kut kavramlarından başka insanın “yula” denen başka bir ruhu/eşi daha vardır. “İnsan uyurken ‘yula’sı her yerde dolaşabilir. Düş [...] bu yula’nın gördüğü şeylerden ibarettir” (İnan, 2013:177)

Şamanizm’de rüya kavramı da ruh odaklı bir bilinç algısında önemli bir yer tutar. Rüyanın gerçekleştiği uyku Şamanizm’i benimsemiş toplumlarda “geçici ölüm” olarak algılanmaktadır. Uyku sırasında ruh serbest dolaşımdadır. Ruh tarafından zaman, mekân ve bilinç ötesi bir düzlemde edinilmiş vizyon ya da bilgiler şamanlığın bir alanı olan yorum ile gelecek olayların habercisi olarak da yorumlanabilmektedir (Roux, 2002: 93-96).

Bu noktada daha ileri bölümlerde yer alacak olan, trans (esrime, vecd) olgusu da bilinç dışı durumlara ve dolayısıyla zaman-mekân ötesi deneyimle bir kehanet pratiğine işaret etmektedir. Ancak bu şamana özel bir edim olduğundan Şaman odaklı bir bölümde ele alınacaktır.

Bu bölümde son olarak ele alınacak kavram yaşam ve ölüm algısıdır. Şamanizm’i benimsemiş toplumların yaşam algılarına bakıldığında daha çok yaşama tutunmayı öngören bir evren tasavvuruna sahip oldukları ve dualarında sık sık ilahi varlıklara “uzun ömür” için yakarıldığı bilinmektedir. Dolayısıyla yaşam pratikleri batıcıl anlamda “*memento mori*” (ölümü/ahireti hatırla) felsefesinden uzaktır. Bu noktada Şamanizm’in yaşam algısı dünyevidir ve yok olma odaklı bir ölüm korkusu vardır. (Roux, 2002: 259)

Öte yandan ölüm yaşamın sonuçlandığı bir evre olmaktan öte, yaşam boyu var olan, bulaşıcı bir hastalık olarak ele alınmaktadır. Bu hastalık da yaşam enerjisini bulunduran ruhun (veya kut¹⁰⁵) yenilenmemesi ve daha ötesinde, yitirilişidir. (Roux, 2002: 260) Bu çerçevede ecel ya da hastalık sonucu ölmek tüm bu sürece yenilmek olarak algılanmakta ve bu yüzden savaşta ölmek/öldürülmek bir onur olarak görülmektedir. (Roux, 2002: 259)

Ölümden sonraki deneyimlerle ilgili bilgiler, genel olarak ruhun ve dolayısıyla yaşamda gerçekleştirilmiş benliğin sonsuzluğuna işaret eder. Buna göre ölüm sonrası göğe yükselme inancı söz konusudur. Ruhun ölüm sonrası kuş formunda göğe yükselişi ile ilişkilendirilerek ölüm sonrası deneyim “uçmak” ya da “göğe çıkmak” olarak nitelendirilmiştir. Bu göğe çıkış sonunda benliğini ve hatta (dünyevi) zenginliklerini koruduğu ikinci bir sonsuz hayat mevcuttur. (Roux, 1999: 157, 163; 2002: 265-69)

4.2. Şaman ya da Kam’ın Tanımı, Kişiliği ve Yolları

Kültürel çevresi, kozmogonisi, kozmolojisi ve bu bağlamdaki inaçlara dair simgeleri aracılığıyla ele alınan Şamanizm’in ritüelistik ve dolayısıyla performatif boyutu incelemek istendiğinde ilk rastlanılacak olgu olan, tüm bu simgelerin anlam kazandığı ritüellerin ilk bakışta öznesi olan “şaman”a ya da Türkçe’si “kam”a rastlanır. Aynı zamanda Şamanizm inancını benimsemiş toplum/topluluklarda ruhanî bir lider ya da yol gösterici olan şaman, morfolojik olarak bu inanç sisteminin merkezinde durmaktadır.

Bir birey olarak şamanın özelliklerine ve ortaklaşmış—ya da arketipal—biyografilerine bakıldığında ilk olarak şamanın toplumdan ayrık, hattâ Turner’cı bir yaklaşımla, “marjinal” –yada Jung’çu bağlamda psikotik—bir birey olduğuna dair veriler ortaya çıkmaktadır.

¹⁰⁵ Roux’nün *Altay Türklerinde Ölüm* adlı kitabında “kut” kavramını holistik bir biçimde algılayan ve dolayısıyla İnan’ın tanımındaki ruhsal trikotominin gözetilmediği pasajlar mevcuttur. Bkz. a.g.e., 34-37

Anılan marjinal durum en başta şamanın toplumsal/(orta) dünyevî algı çerçevesinin dışında bir gerçeklik alanında muktedir olduğu görüngüsüyle belirginleşmektedir. “Kam olacak [...] küçüklüğünden beri çok düşünceli olur; vakit vakit canı sıkılır; tab’an şairdir, irticalen şiirler, ilâhiler söyler.” (İnan 2013: 79) Başat olarak, doğaötesi varlıklar (tanrılar, ruhlar/iyeler) ile iletişim/etkileşim kurabilen şaman bireyi, bu vasfını konvansiyonel bir eğitim veya donanım ile kazanmaz. İnan bu şamanın bu özelliğini açıklarken, “[...] fânî insanlar bunların [doğaötesi varlıkların] ne istediklerini bilmezler; bunları ancak kudretini göklerden, atalarının ruhlarından alan şamanlar bilirler” ifadesine başvurmaktadır. (İnan 2013: 76) Bu ifadelerden anlaşılacağı üzere şaman, toplumda “ortalama” bireylerden farklı zihinsel/ruhsal bir durum içindedir. Turnercı bir yaklaşımla bu birey bilinç ve kimlik olarak sürekli “liminal/liminoid” bir konumdadır.

Yaşadığı toplumdan mental olarak ayrıksı duran şamanın bu vasfı çerçevesindeki biyografisi şöyle başlamaktadır:

Kamlık (şamanlık) sanatı öğrenmekle elde edilemez. Kam olmak için belli başlı bir kamın neslinden olmak gerekir. Hiçbir kimse kam olmak istemez. Fakat geçmiş kam-ataların ruhundan biri kam olacak torununa musallat olur; onu kam olmağa zorlar. Bu hale Altaylar “töz basıp yat” (ruh basıyor) derler. Ata ruhu musallat olan adam bundan kurtulmağa çalışır, şamanlığı kabul etmemekte ısrar ederse deli olur. Şamanların hepsi sinirli ve melânkolik adamlardır. Bir ailede çocuklardan biri şamanlık istidadı göstermeğe başlarsa, büyükler derhal bunun önüne geçmeğe çalışırlar. Çünkü, şamanın kazancı çok az olur, çok zaman ücretsiz ayin yapar. [...] Bütün bunlara rağmen, şaman namzedi mesleğe girmeğe karar verirse, ihtiyar ve tecrübeli bir kamın terbiyesine verilir. İhtiyar şaman ona ruhların adlarını, okunacak duaları, silsilesindeki büyük kamların ve tanrıların şecerelerini, ayin ve törenlere ait kaideleri öğretir. Sonra kamın bütün yakınları toplanıp “kam bakışı toy” denilen ayin yaparlar. Bu ayin ihtiyar şamanın nezareti altında genç şaman tarafından yapılır. Bu ayinde genç şaman davul yerine asa yahut *yölge* denilen küçük bir yay kullanır. Bundan sonra genç şaman gerçek kam sıfatıyla ayin yapmaya yetki kazanmış olur. (İnan, 2013: 76)

Coğrafyalar arası farklılara rağmen aşamaları ve prensipleri ¹⁰⁶ benzeyen bu geçiş/erginlenme ritüelinde, şaman adayı “liminalite”den çıkıp şaman kimliği ile bütünleşirken bir ant içer/dua söyler. Bu duanın temelinde “zavallıların koruyucusu, yoksulların babası, öksüzlerin anası” olmaya, tanrıça ve tanrılara, (iyicil ve kötücül) doğa ruhlarına, eski kam ataların/anaların ruhlarına, öğretilerine ve erdemlerine bağlı olmaya dair bir ant vardır. Bu noktadan sonra “hayali geniş, mistik ve yaradılıştan

¹⁰⁶ Bu ayinler genel hatlarıyla, gökyüzü ile temas yeri olan “otağ”da, bir ağaç altında ya da rakımı yüksek bir bölgede, kurbanlar kesilerek deneyimli bir şamanın gözetiminde yapılır.

zeki” genç şaman/kam “sırta ermiştir”: hayvanların—dolayısıyla tüm doğanın—dilinde vakıftır, edindiği vecd (*trans*) yeteneğiyle âlemler arası yolculuk yetisine sahiptir ve ruhlar kendi hizmetindedir. (İnan, 2013: 79; Eliade, 2006: 109, 123)

Öte yandan kam, artık kendisine şamanlığı ve dolayısıyla ömrü boyunca refakât edecek ruh veya ruhlar yani “*ije kıl*¹⁰⁷”a (ana-hayvana) bağlanmıştır. Buna göre ikisinden birinin ömrünün/enerjisinin bitişi diğerinin de dünyevi sonuna işaret etmektedir. Bu “ruh eşi” sayılabilecek “*ije kıl*”, şamanın totem hayvanıdır. Önceki bölümlerde anılan totem hayvanlarından herhangi biri şamanın “*ije kıl*”ı olabilmekte ve şaman bu hayvanın suretine bürünebilmekte ve yetilerine sahip olabilmektedir. Bu yeti ve ömür ilişkisinin dışında bazı inançlara göre yaşayan her insanın da bir “*ije kıl*”ı olduğu inancı özellikle Yakutlar’da görülmektedir. (İnan, 2013: 81; 1998: 458-461)

Söz konusu birey (fert), hatta insan ötesi kamlar “gerek erkek, gerek kadın olsunlar bir kast halinde bulunmazlar.[...] Onların başka fanî insanlardan üstünlüğü ancak ayin yaptıkları, tanrılar dünyasına karıştıkları, ekstaz [esrime] hâline geldikleri anlarda olur”. Üyesi olduğu toplum/topluluk ona bir koruyucu gözüyle bakar ve onun iyi duasını yani “alkış/algış”ını almaya çalışır. (İnan, 2013: 79) Buna göre insanlar kam’a paradan çok içecek, yiyecek, tütün veya günlük hayatında işine yarayacak eşyalar verirler. Şamanın toplumda ekonomik statüsü ile ilgili İnan şöyle bir açıklama getirmektedir:

Bazı oymaklar şamanlarına yıllık maaş bağlarlar; bazı oymaklar ise her ayın ve tören karşılığı olarak ücret verirler. Kamlar pazarlık etmezler, ne verirlerse razı olurlar. Umumiyetle gerçek kamlar dünyalığa düşkün değillerdir. Kamlar hakkında söylenen menkıbe (yürüm)lere göre gerçek kamlar yoksul olmağa mahkûmdurlar. Kamların kendileri de buna inanırlar. (İnan, 2013: 80)

Bu toplumsal ilişkiler çerçevesinde şamanların hem kendi (ruhsallığı) için hem de toplum için gerçekleştirdiği belli işlevler vardır. Kamın bu işlevlerinden biri, içinde bulunduğu topluluğun şifacısı olmasıdır. Şamanistik inançta hastalık kavramı, kötü ruhların insanlara açtığı dertlerdir. Ruhlar dünyasının bilgisine sahip ve ritüellerine vakıf olan şaman, bu sayede ruhlar ile etkileşerek onlarla anlaşabilir, (hükmederek)

¹⁰⁷ Bu kavram farklı lehçelerde “*ijakıl*” (Yakutça) veya “*arvak*” (Kırgızca) olarak da anılmaktadır.

kovabilir. (Hoppál, 2012: 35-37; Halifax: 1982) Bu tarz bir ritüel, müzikal formda söylenen “algış¹⁰⁸” aracılığıyla gerçekleştirilmektedir. Tuva’da yapılan bir sağaltma ritüelinde söylenen bir algış metnine örnek olarak aşağıdaki dizeler örnek olarak verilebilir:

<i>Dozulanmayn, şirilenmeyn</i>	Saklanmayın, gizlenmeyin.
<i>Domurlugar, emirliger.</i>	Yerinizden sökülüp, kopun.
<i>Dovurakka boravayn,</i>	[hastayı] toprağa vermeyin,
<i>Uurgayga diijürbeyn bojuulagar.</i>	Çukura indirmeyin, acele edin.

(Bapaeva, 2008: 103)

Öte yandan şamanın şifacılığı, “sırta erme” olgusu sayesinde doğadaki tüm bitkilerin dilini bilmesinden gelmektedir. Buna göre şaman bir nevi “otacılık” düsturlarına dayanan, bitkisel bir “tıp” bilgisine sahiptir. Bu noktada şamanın sosyal rolleri ile ilgili ilginç bir nokta ortaya çıkmaktadır. Yaratılışa güç veren dişi tanrı(ça) örneğinde de belireceği üzere, hayat verme özelliği ile ilk “şifacı” sıfatını kadın ve dolayısıyla kadın şamanlar (kam analar) taşımakta ve bu bağlamda yetenekleri erkek şamandan daha üstün gelmektedir. (Bayat, 2012: 104-105; Hoppál, 2012: 35-37)

Genel olarak bütün şamanların bu spiritüel şifa yetenekleri dolayısıyla, toplumsal hayatı etkileyen (hem erkek hem kadında) kısırlığa, kuraklığa, sürülerin hastalıklarına spiritüel pratiklerle çözümler getirmek ve avların verimli geçmesini sağlamak için av ritüellerini yürütmek de kamların toplumsal görevleri arasında sayılmaktadır. (a.g.e., 102; Eliade, 2006: 213-216; Hoppál, 2012: 35-37)

Şamanlar aynı zamanda toplumun “inanç” hayatına dair ritüelleri de yönetmekle yükümlüdür. Toplumun anılan tanrılara/ruhlara adaklar sunduğu kurban ritüellerinde, periyodik törenlerde, kutlamalarda veya cenazelerde şaman ölümlüleri ile varlıklar arasında spiritüel bir medyatör (aracı) görevi görür. Öte yandan daha karmaşık bir yapıda örgütlenmiş bozkır toplumlarında savaştan önce yapılan ayinlerde savaşa giden bireylerin güçlü olması ve zafer kazanması için de benzer ritüeller

¹⁰⁸ Sibirya ve Orta Asya çevresindeki Türkî ve Altaik kültürlerde, genelde şamanlar tarafından icra edilen tinsel ve ritüelistik şarkı.

yapılmaktadır. Şaman âlemler arası bilinç yolculuğu yeteneği sayesinde, adağın muhatabı tanrının/ruhunun sunuyu ve talebi kabul etmesini sağlar. Buna göre şaman toplumun yapısını gözeten tinsel hayatın bir anlamda yöneticisidir. (Hoppál, 2012: 55-60)

Yaşadığı toplumun bireylerinin ortalamalarından daha geniş bir bilgisel, düşünsel ve zihinsel donanıma sahip şamanların zaman zaman toplumsal ve siyasî hayata dair öğütler verebildiği de görülür. Her ne kadar toplumsal çatışma üzerine kurulu ideolojik bir siyasî etkinliğin dışında kalma prensiplere sahip olsa da kam, toplumsal vaka ve görüngülere karşı gerçekleştirilecek davranışların gerektirdiği “erdemler” hakkında görüş bildirir ve bu özelliği ile mental bir rehberdir.

Kamın mental rehberliğinin arkasında aynı zamanda geleceği görebilme ve fal bakabilme yetisinden ileri gelen bir “öngörü/kehanet” yeteneği yatmaktadır. Şamanlar bu öngörülerini çeşitli ritüelistik biçimlerin yanında rüya ile elde ederler. Bunlara örnek olarak: çubuk ve ok falı, kemiklerle ve zarlarla kehanet, rüya sırasında transandantal yolculuk ile kehanet ve yıldız konstellasyonlarını (astrolojik) yorumlama sayılabilir. Bağırsaklarla kehanet, olarak kemik falı. (İnan 2013: 131; Roux 2002: 88-102)

Tüm bunların dışında ritüel pratiklerinde etik yaklaşımlara dair şamanlar arasında cinsiyet gözetmeksizin iki farklı yol gösterilmektedir. Daha çok iyicil ruhlar/tanrılar ile iletişim kurarak, kansız kurban ve sağaltma odaklı ritüellere odaklanmış “ak kamlar” bu gruptan ilkidir. Öte yandan kötücül varlıklarla da etkileşime geçen, kan akıtmaya odaklı kurbanlar sunan ve ölüm, lanetleme efsunlarına yönelik kan ritüellerine başvuran “kara kamlar” da vardır. Ancak bu dikotomide “ak-kara” ifadeleri, ilk bakışta iyi-kötü diyalektiğini çağırırsa da, Şamanizm’in inanç felsefesi gözetildiğinde geçersizdir. Bu iki “ekol”, hayatın içindeki kavramların bütünlüğünü gözetilen bir inanç yapısı içinde iki farklı ancak aynı derecede kabul edilebilir yolu temsil etmektedir. (İnan, 2013: 83, 201; Hassan, 2011: 66-72; Eliade 2006: 216-220)

4.2.1. Şaman’ın Sahip Olduğu Ritüelistik Objeler

Ruhanî bir kişilik olarak şaman, tüm bu toplumsal performativiteyi gerçekleştirmek için belli başlı objelere/eşyalara ihtiyaç duymaktadır. Şamanın ritüeli

icra ederken kullandığı bu nesnelere, pratik işlevlerinin ötesinde belirli simgelerin bedenleştiği ya da başlı başına simgeler haline gelmiş ve sadece kendilerine sahip olan şaman tarafından kullanılabilen objelerdir. Bu objelere örnek olarak şamanın kıyafeti, aksesuarları, asası, kılıcı, silahları ve enstrümanları (çalgıları) verilebilmektedir. Bu nesnelere, morfolojik olarak bölgeler arası değişiklikler gösterebilir de ana yapıları ve kullanım alanları açısından şaman ritüelinin vazgeçilmez unsurları ve simgeleridir. Ancak şamanın bir performatif edimi olarak ritüelinin en önemli parçaları kıyafeti ve çalgılarıdır.

4.2.1.1 Kıyafet ve Aksesuarlar

Şamanın ritüel sırasında kuşandığı, modern bir bakış açısıyla “kostüm” olarak algılanan kıyafeti/elbisesi, şamanlık hayatı boyunca—yani ömrü sona erece kadar—sürekli sahip olacağı bir nesnedir. Bazı durumlarda/bölgelerde sağaltım ve sağaltım dışı ritüeller için ömür boyu azamî iki farklı kıyafeti olan şaman, bu elbisesine şamanlığa kabul edildiği/erginleştiği tören sonrasında kavuşur. Şamanın ömrü boyunca taşıyacağı kıyafeti karşılık ile elde edilmiş bir zanaat ürünü değildir. Çoğunlukla kamın kendisi veya yakın çevresi/akrabaları tarafından imal edilen şaman kıyafetinin tamamlanmasından sonraki aşama ile ilgili süreci İnan şöyle belirtmektedir:

Cübbe hazır olduktan sonra şaman bir âyin yapar. Bu âyine “yelbü çıkar-” yahut “*manyak arıla-*” denir ki “manyak takdis etme” anlamına gelir. Şaman bu âyinde cübbenin ruhlar tarafından beğenilip beğenilmediğini öğrenmek ister. Koruyucu ruhlar bu manyakı dikkatle tetkik ederler, beğenirlerse cübbe âyin yapmağa yarar; beğenmezlerse eksikleri tamamlanır. (İnan, 2013: 92-93)

Bu noktadan anlaşılana, şaman kıyafetinin (manyakın) bir yönerge ile tasarlandığı ve ruhsal anlamda mistik bir güce sahip olduğudur. Buna göre tıpkı “*ije kıl*” örneğinde olduğu gibi manyak, şamanın hayatı boyunca sadece kendine ve spiritüel güçlerine özgü bir “yaren” edinmiştir.

Şaman giysisi morfolojik olarak, farklı bölgelerde hattâ mesafe açısından yakınlık/akrabalık olan farklı kabilelerde, hem kültürel açıdan, hem de kendisini kuşanan şamanın karakteri açısından farklılıklar gösterse de yapısal olarak ortaklıklar göstermektedir. Söz konusu ortaklıklar ekseninde şaman elbisesinin en belirgin özelliği, çok parçalı olmasıdır. Bu parçalar genellikle metal, organik malzemeler ve

değişik kumaş parçaları olabilmektedir. Metal parçaların bir bölümü zil veya çingirak gibi hareket halinde ses çıkaran malzemeler olmakta, bir bölümü de plakalar halinde üzerinde mitik/mitolojiye dair (tanrı veya ruhlara ait) veya totemik betimlemelerin bulunduğu simgeleri barındırmaktadır. Organik parçalar olarak en fazla bulunan unsurlar, şamanın kültürüne dair veya yardımcı ruhunu temsil eden totem hayvanlara ait tüy, kürk, pençe, diş, boynuz ve kemik gibi parçalardır. Kıyafetin başka unsurları arasında olan kumaş parçaları ve keçeler de bulunmaktadır. Bu parçalar farklı renklerde olmakla beraber yine şamanın kültürüne ya da tinsel karakterine göre değişmekte ve şamanın içinde yer aldığı kültürlerdeki renk sembolizmine dayanmaktadır. Bunun dışında kıyafet üzerindeki işlemler kozmolojik algılar çerçevesinde şekillenmiş biçimler ve desenlerdir: ör: kozmik ağaç. Yapının bütününe bakıldığında ise yine bu tarz bir kozmogoni yapısına işaret eden bir form görülmektedir. (Hoppál, 2012: 206-2014; İnan, 2013:91-96)



Şekil 11: Evenk şaman kıyafeti

(Hoppal, 2012: 208)



Şekil 12: Tuva'dan kadın şaman kıyafeti.

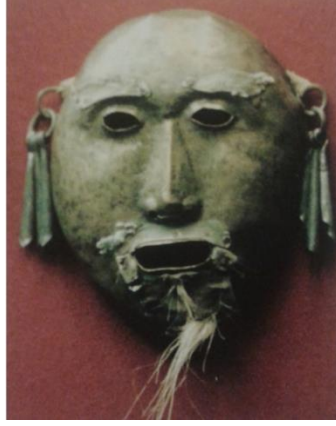
(Hoppal, 2012: 216)

Kıyafete dair başka öğeler arasında yine bu tarz morfoloji çeşitlenmeler ve malzemeler çerçevesinde bir yapı görülmektedir. Bu kıyafet parçaları arasında maske, külah, başlık, taç, ayakkabı, kemer ve eldivenler yer almaktadır. (Hoppál, 2012: 2014-225)



Şekil 13: Boynuzlu bir şaman başlığı/tacı.

(Hoppal, 2012: 220)



Şekil 14: Bir Buryat şaman maskesi

(Hoppal, 2012: 221)

Tüm bu örnekler genelinde, şaman kıyafeti birçok parçadan oluşmaktadır. Daha da önceden anıldığı gibi ritüel için vazgeçilmez bir unsur olan bu kıyafetin her parçası önemlidir ve hepsinin bir arada kuşanıldığı takdirde şamanın ritüel için “tamamlanmış” spiritüel donanımını yansıtmaktadır.

4.2.1.2 Enstrümanlar

Şaman ritüelinin bir diğer vazgeçilmez objeleri de ayinin işitsel ve sözel kısmının temelini oluşturan müzikal enstrümanlardır. Söz konusu enstrümanlardan şüphesiz en öne çıkanı “şaman davulu”dur.

Davulun oluşumu Şamanizm ekseninde ritüelistik bir olaydır:

Şamanların davul sahibi olmaları da, tıpkı cübbe sahibi olmaları gibi, koruyucu ruhlarının emriyle olur. Hiçbir şaman kendi arzu ve isteğiyle davul yaptıramaz; [kendisinin ya da yakınlarının] yap[tır]dığı davulu koruyucu ruh veya ruhlar tarafından kabul edilmedikçe kullanılamaz. Şor kamları davul yapma emrini (ilhamını) Mustağ (= Buzdağ) denilen dağdan alırlar. Mustağ şamana bütün ömrü boyunca kaç tane davul kullanılabileceğini tayin eder. Tayin edilen sayı tamam olunca şamanın ömrü de tükenmiş olur. (İnan, 2013: 94)

Tıpkı “manyak” örneğinde olduğu gibi, davul(lar) da şamanın ömür boyu kullandığı objedir. Yine kıyafette olduğu gibi davul da basit bir enstrümandan öte spiritüel güçlere sahip bir nesnedir. Hatta bunun ötesinde davul “canlı”dır ve şamana ömür boyu hizmet edecek bir totemistik hayvan ruhuna sahiptir. (Eliade, 2006: 201) Bu canlılık durumu İnan tarafından “Davul âyin sırasında şamanın ruhu (mânevî varlığı) dünyayı dolaşırken, taşıt ödevini görür. Karada gezerken davul at, tokmak kamçı,

sulardan geçerken davul kayık, tokmak kürek, göklere çıkarken binilecek kuş olur” sözleri ile açıklanmaktadır. (İnan, 2013: 95) Eliade'nin davulunun canlılığı ve canlanması üzerine tespitleri şöyle açıklanmaktadır:

Davulun canlandırılması" töreni de son derece ilginçtir. Şaman üzerine bira dökünce kasnak "canlanır" ve şamanın ağzından, kesilip alındığı ağacın ormanda nasıl yetişip büyüdüğünü, ondan nasıl koparılıp köye getirildiğini, vb. anlatır. Sonra şaman davulun derisini de "sular"; bu kez de o "canlanır" ve geçmişini anlatır. Derinin sahibi hayvan, yine şamanın ağzından, doğumundan, ana-babasından, çocukluğundan, avcı tarafından vurulduğu ana kadar geçen bütün yaşamından bahseder; şamana birçok işte yararlı olacağına söz vererek öyküsünü bağlar. Bir başka Altay kabilesi Tuba'larda ise şaman bu şekilde canlanan hayvanın sesini ve yürüyüşünü taklit eder. (Eliade, 2006: 201)

Tüm bu spiritüel anlamlarla donatılmış davulun yapısında da tıpkı kıyafette olduğu gibi kozmolojik algı çerçevesine şekillenmiş bezemelere sahiptir. Davulun üzerine gerilmiş (totemistik) hayvan derisinin üstünde tinsel yaşama dair, kozmolojik, mitik veya totemistik doğa betimlemelerin bulunduğu simgeler veya çizimler bulunmaktadır. Bazı davulların (genelde ardıç ağacından yapılmış) kasnakları ve tutma yerleri de yine bu betimlemeleri ifade edecek şekilde kabartmalara, oymalara hatta bunun dışında şekillendirilmiş putumsu üç boyutlu objelere (örneğin küçük maskeler) sahiptir. Bazı şaman davulları derilerinin dışında yine bu kasnaklara iliştilmiş çingiraklar/ziller aracılığıyla ses üretirler. Çalım ile bir sonraki bölümde anlatılacak esrime hissine ulaşılan bu enstrümanın bir eşlikçisi tokmak da basit bir sopa olmaktan öte yine bu tarz görsel betimlemelere sahip başlı başına önemli bir unsur, hattâ enstrümandır. (Hoppál, 2012: 225-246; İnan, 2013: 94-95)

Bazı topluluklarda, şamanın sadece kendisi için göre yapılmış bu enstrümana kendisinden başka bir insanın dokunması uygun görülmemekte, hattâ bu yasaklanmaktadır. Zira içerdiği spiritüel enerji başka birinin dokunması hâlinde bozulabilir ya da üzerinde yoğunlaşmış enerji dokunan insana şaman gibi bu anlamda donanımlı olmadığı için zarar verebilir. Şamanların ömrü boyunca en az “biri âyinlerde kullanılan diğer ikincisi de bir köşede saklanmak üzere” iki davulu olur. Bu davullardan ritüelistik olanının “kut”u azaldıkça/bozuldukça yeni deriler gerilir ancak kasnak bölümü sabit kalır. Şaman öldüğünde ise bu davul imha edilir ve kalıntıları şamanın yakınına gömüldüğü ağaca asılır. (İnan, 2013: 94-95)

Tüm bu ifadelerden anlaşılacağı gibi davul şamanın işitsel performansının en öne çıkan çalgısıdır. Ancak daha batıya gidildiğinde (ör: Kırgız baksılarında) şaman

ritüellerinde tercih edilen enstrümanlar arasında telli bir enstrüman olan “kopuz” ve daha dağınık bir coğrafya örnekleminde *dap* (def), *dombak* gibi vurmali sazların yanında ve *ravap* (rûbab/rebap) gibi mızrapla veya yayla tınlatılan telli sazların çalındığı da görülmektedir.



Şekil 15: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Etnoloji Bölümü Koleksiyonu’nda bulunan bir şaman davulu

(Hoppal, 2012: 232)



Şekil 16: Tutma yerinde maske bulunan bir Moğol şaman davulu.

(Hoppal, 2012: 242)

4.2.2. Şamanın Gerçekleştirdiği Ritüeller

Şu ana dek anılan tüm kavram, eşya, totem ve dolayısıyla simgelerin bir dizgesi olarak şaman ritüeli, Şamanizm’in performatif yönünün tam anlamda ortaya çıktığı görüngüdür. Bu ritüeller hem toplumsal hem tinsel hem de gündelik yaşam boyutunda farklı amaçlar ve güdüler doğrultusunda gerçekleştirilebilirler. Bu

ritüellerin yürütücüsü olan şamanın, kendi fiziksel ve zihinsel durumlarıyla, nesnelere ve doğaötesi varlık alanlarıyla kurduğu etkileşim biçimi, performatif dizge ve edimler, genel bir tutum kümesi adı altında toplanabilir: “Değiştirilmiş bilinç durumları (*Altered states of consciousness*)” (psikedelikler, ekstaz ve trans), hareket, ses ve söze dair edimler çerçevesinde gerçekleşen bu ritüeller önceden belirtildiği gibi toplumun veya bireylerin tinsel ve gündelik hayatında hem pratik bir karşılık bulmakta, hem de şamanın bireysel performativitesi ekseninde “yaralı şifacı” kimliğini yansıtmaktadır. (Drury, 1996; Halifax, 1982)

Şamanın gerçekleştirdiği belli başlı ritüeller örnek vermek gerekirse ilk olarak önceki bölümlerde anılan sağaltım ritüelleri (Turner’cı bakış açısıyla dert ritüelleri [*affliction rituals*¹⁰⁹], efsun ritüelleri ve genç şaman adaylarının şamanlığa kabul ritüelleri (geçiş ritüelleri) zihinde canlanmaktadır. Bunların dışında toplumsal veya bireysel bir dileği yerine getirmeye ya da şükran sunma odaklı periyodik ya da okazyonel adak ve kurban ritüelleri de şamanın gerçekleştirdiği başka başat ritüellerdir. (İnan, 2013: 146; Roux, 2002: 248-250)

Şamanın gerçekleştirdiği bir diğer ritüel türü de tanrılar dışında, ruhları (iyeleri) olduğu kabul edilen element ve doğa unsurlarına saygı sunmaya yönelik kült ritüelleridir. Bu ritüellere örnek olarak “dağ kültü”, “oba kültü”, “orman ve ağaç kültü”, “nehir veya su kültü” ve “ateş ve ocak kültü” elementleri örnek gösterilebilir. (İnan, 2013: 48-66)

Tüm bu tinsel ritüeller dışında her ne kadar toplumun tinsel yaşamındaki tanrı/ruhların kutsaması bağlamında önceki ritüellerle özdeşleşmeler de, toplumun yapısı ve gündelik yaşam pratiği ile ilişkilenen başka ritüeller de mevcuttur. Bu törenlerin bir bölümü periyodik olarak gerçekleşen tören ve bayram ritüelleri ile toplumda nüfuzlu “ata/ana”ları anmaya yönelik ritüellerdir. Şaman bu ritüellerde, tüm psişiki, mental ve performatif yetilerinin dışında bir tören organizatörü/moderatörü görevi görmektedir. (a.g.e., 97-119; Roux, 2002: 293)

¹⁰⁹ Bkz.: “Ritüel”

Bunun dışında Turner'cı bir anlayışla “yaşam krizi ritüelleri (*life crisis rituals*)¹¹⁰” ritüelleri olarak adlandırılabilir ölüm, evlenme ve doğum törenleri de şaman tarafından gerçekleştirilmektedir. Ölünün ruhunun gökyüzüne kabulü, evliliğin gerçekleşmesi üzerine kehanetler ve birlikteliğin kutsanması, doğan çocuğun kutsanması ve adının verilmesi gibi birçok ritüeli gerçekleştiren şaman, bu edimleri gerçekleştirerek hem tinsel bir eylem gerçekleştirmekte hem de toplumsal yapıya karşı bir sorumluluk almaktadır. (Roux, 1999: 238-311; İnan, 2013: 166-200; İnan, 1998a:362-386) Tüm bu hem tinsel hem de seküler/gündelik hayat bağlamında bir örüntüye sahip bir başka ritüel çeşidi de av ritüelleridir. (Roux, 2002: 226-231) Bu törenler şamanın hem totemistik simgeler örüntüsü olan doğa ile toplum arasındaki karşılıklı ilişkiyi tinsel alanda düzenlerken, öte yandan (avcılarının motivasyonunu sağlayarak) avın verimliliğini artırmak üzere toplumun ekonomik bir alanına da hizmet sunmaktadır.

Ritüel bağlamında şamanın bilinç durumunu açıklamak gerekirse karşılaşılabilecek ilk kavram, Eliade'nin deyimiyle “trans”tır (esrime/vecd). Bu trans durumu şaman ritüelinde belirli meditatif edimler ve/veya mantrik ses, söz ve hareketler veya psikelektik madde kullanımı¹¹¹ sonucu değişmiş bir bilinç evresinde ortaya çıkmaktadır. Bir anlamda bedeni aşkın bu bilinç hali, şamanın ruhunun kozmolojide anılan âlemler arası yolculuğunu mümkün kılmakta ve algıların ötesindeki “tinsel varlıklarla” etkileşim ve dolayısıyla “kozmosla bütünleşme” sağlamaktadır. Bu bilinç durumunda şamanın algıları da yeni söz, ses ve dans dizgelerine gebe olmaktadır. Bu noktada şamanın esrime hâlini, tam bir bilinç kaybından öte bir “çifte bilinçlilik” olarak yorumlamak gerekmektedir. Bu transandantal noktada beden ve zihin, artık şamanın “şahit olduğu” olgulardır. Yine bu değiştirilmiş bilinç durumlarının etkisinde ve bu evrede “edinilmiş insanüstü yetilerle”, ağaçlara tırmanma veya iki ateş arasında/içinde yürüme gibi fiziksel dayanıklılığa yönelik performatif edimler de gerçekleştirilmektedir. (İnan, 2013: 79-80; Roux, 2002: 81-82, 233-237; Hoppál, 2012: 53-54; Eliade, 2006: 155,511; Ostrander, Schroeder, 1987: 243-245)

¹¹⁰ Bkz.: Ritüel

¹¹¹ Tütün veya kurutulmuş yaprak, mantar veya kaktüs gibi organik maddelerin halüsinojen etkisi ile girilen bu bilinç durumları ve bu bitkilerin soyağaçları için başvurulabilecek kaynaklar: Drury, 1996; Dekorne, 2004

Anılan bu bilinç durumunu içeren ritüel, aynı zamanda ses, hareket ve söz bağlamında bir performatif edimsellik taşımaktadır. Bunun ötesinde şaman bedenini ve sesini kullanarak bir estetik edimden ötede, başka bir benliğe bürünme, başka bir deyişle yeni bir benlik oluşturma eylemi/oluşu içindedir. Bu benlik aşırı deneyimlere örnek olarak ritüel sırasında şamanın totem hayvanların seslerini çıkarıp onların sergilediği bedensel hareketlerini yapması gösterilebilir. Bu edimleri gerçekleştirirken, beden aşırı deneyimde totem hayvanın ruhuyla, etkileşim amaçlanmaktadır. Buna göre şaman benliğini aşır bu hayvanların sahip olduğu kutsallaştırılmış özelliklerine kavuşup, tinleriyle bir olmakta ve ritüelin tinsel boyutta amaçlanan/karşılaşılan güdeleri ile uyumlanmaktadır. (Roux, 2002: 81)

Şaman ritüelinde başka bir benlik değiştirme durumu ise cinsiyet ekseninde olmaktadır. Bazı bölgelerde şamanların ritüel esnasında daha önce de değinilen transvestizme (karşı cinsin kılığına girme) dayalı edimlerinin¹¹² kökenleri, lokal şamanlığın özellikle şifa boyutunda kadınlara özgü bir uğraş olmasına dayanmaktadır. Öte yandan yine bazı bölgelerde, belli cinsiyetteki şamanların belli alanlarda daha güçlü olduğu ve bunun dışında ritüelde etkileşime girilecek/etki edilecek doğaüstü varlıkların bazı cinsiyetteki şamanlara karşı daha itaatkâr/işbirlikçi oldukları inancı vardır. Buna göre şaman hem beden (jest), hem ses hem de kostümündeki aksesuar eklentileriyle/değişimleri ile karşı cinse dair davranışları Butler'cı bir ifadeyle edimler. Bu edimler, bir sonraki bölümde değinileceği gibi bir cinsel rol taklidi anlamında mimetik ve teatral edimlerden öte, o cinsiyeti ritüelin süresi boyunca bir benimseme hâlidir. (Bayat, 2012:88,93,94; İnan, 2013: 89)

4.3. Bir Performans Olarak Şaman Ritüeli veya Bir Performansçı/İcracı olarak Şaman

Bir birey olarak şamanın özellikle ritüeller kapsamında gerçekleştirdiği performatif edimlere bakıldığında öncelikle morfolojik olarak bir müzik, dans ve sözlü geleneğe dayalı “söz sanatı” kavramları ortaya çıkmaktadır.

¹¹² Bkz.: “İnanç Yapısı”

Öncelikle başat ritüel eşyaları olan çalgıları ve elbisesindeki çingırak, zil benzeri ses objeleri aracılığıyla ses üretimine dayalı performatif edimler sunan şaman, bu sesleri aynı zamanda mantrik (repetitif) ya da manzum dizgeler aracılığı ile müzikal bir düsturda kullanmaktadır. Tüm bu “*soundscape*” e¹¹³ eklenen vokal sanatları (ör: Tuva’da *khöömei*¹¹⁴), çeşitli insan sesi ile doğa seslerinin taklidi (*onomatopeia*/yansımalar) ve doğaçlamalar, şamana bir anlamda multi-enstrümentalist bir tanım sunmaktadır.

Bu müzikal yapıların içinde ya da bunlardan ayrıksı olarak icra edilen “algış” geleneği, ses becerilerinin yanında, şamanın sözlü geleneğin hem bir taşıyıcısı hem de—her kamin kendi “algışını” yazdığından/bestelediğinden— de yaratıcısı olduğunu göstermektedir.

Öte yandan şamanın hem bireysel/geleneksel koreografiler, hem de esrik beden doğaçlamaları doğrultusunda icra ettiği ritüel dansları, söz konusu bireyin bedensel sanatlara ve dolayısıyla dansa dair başka bir yetisini göstermektedir.

Tüm bu performatif edimler toplamında bakıldığında şaman ritüeli bir performans ya da bir performatif edim örüntüsü olarak ele alınabilmekte ve bu performansın öznesi olarak şaman, tam olarak sanatsal anlamda olmasa da bir (folklorik) icracı olarak nitelenebilmektedir. Şamanın bu anlamdaki donanımı hakkında şunlar ifade edilmektedir:

Şamanın psikofizik eğilimi, profesyonel oyuncuda aranan beklentilerden farklı değildi. Dolayısıyla şu özellikleri içermekteydi: Konsantrasyon yeteneği, fiziksel yetenek, rolü yaşamada (otokontrol/trans durumunda bile), parlak bir zekâ, zengin bir sözcük hazinesi, kıvrak bir beden, anlamlı mimikler. Onun tek kişide toplanan artistik silüetinde müzisyen, dansçı, şarkıcı, oyuncu ve ozan, tanrı vergisi bir doğaçlama yeteneğiyle birleşmiştir. (Labecka-Koecherawa, 1995: 77-78’den aktaran Mert, 2013: 18)

¹¹³ Bu kavram için Türkçe’de “ses manzarası” veya “ses peyzajı” da denmektedir. Ancak bu terimler Türkçe akademik terminolojide yerleşmediği için İngilizce haliyle kullanılmıştır.

¹¹⁴ Türkî ve Altaik müziklerde kullanılan bir vokal tekniği/üslubudur. Genelde diyaframdan beslenen sesin doğuşkanlarının gırtlak kaslarıyla ve ağız içi/damak hacminde değişikliklerle şekillendirilmesi sonucu ortaya çıkmaktadır. Ayrıntılı bilgi için bkz.: Levin, Suzukei, 2006

Bu yeteneklerin kapsamındaki “oyunculuk” kavramı, daha önceki bölümlerde anılan esrime sırasında ortaya çıkan transandantal ve benlik aşırı deneyime bağlı bir kavramdır. Bu benlik aşırılığın performans kuramı ile kurduğu ilk temas, şamanın bu bilinç durumunda farklı benlikleri, önceki bölümde anılan “kendini kaybetmeden” ve çifte bilinç sahibi olarak edimlemesidir. Bu davranış, tıpkı Schechner’in söz ettiği “çift merceklilik¹¹⁵” kavramında olduğu gibi icracının hem kendi hem de edimlediği diğer benliğin aynı anda farkında olması kavramıyla bağdaşmaktadır.



Şekil 17: Esrime halindeki şamanın çevresine dans figürleri eşliğinde su serpmesi.

(Hoppal, 2012: 43)

Öte yandan bir icracı öznesi olarak şaman tüm bu benlikleri edimlerken “mimetik” düsturlardan çok, Schechner’ci bir “poiesis” ekseninde bir davranış dizgesi gütmektedir. Buna göre şaman, benliği edimlenen totem hayvan veya karşı cinsin sırf duyularla algılanabilir edimlerini değil, kendi varlık alanlarına özgü güdülerini, niyetlerini, karakter özelliklerini, kısaca benliklerinin tüm gerçekliğini canlandırmakta veya performans bağlamında “mevcuda getirmektedir”.

Anılan tüm bu (sanatsal) performansa ilişkilerin becerilerin yanında, şaman ritüelinin grameri Schechner’in performans kuramıyla incelenebilmektedir. Bu kuram doğrultusunda ilk olarak, şaman ritüelinin kendine özgü ve katmanlı bir zaman örgütlemesine sahip olduğu görülmektedir. İlk katmanda bu edimler başta sağaltım

¹¹⁵ Bkz.: “Restore Davranışlar (*Restored Behavior*)”

ritüelleri olmak üzere, performansın gerek duyduğu süre kadar, yani performans kuramında belirtildiği gibi belirli bir durum/dönüt (ör: hastanın semptomlarında gerileme, iyileşme) gözlemlenene kadar sürmektedir. Şaman ritüelindeki zaman örgütlemesi bakımından başka bir katman da, şamanın veya katılımcıların bilincinde mevcuttur. Özellikle esrimeye bağlı bilinç durumunda zaman, şimdiyi aşkın ve konvansiyonel zaman algısından farklı bir akışta işlemektedir. Schechner bu tarz bir zaman akışının aynı zamanda diğer kültürlerin ritüellerinde, buna bağlı esrik ya da meditatif durumlarda ve geleneksel tiyatrodaki bir arketip olduğunu ileri sürmüştür. (Schechner, 2004: 8-10) Öte yandan Schechner’ci performans kuramında yer alan “nesnelere eklenmiş/atfedilmiş özel değerler” olgusu önceki bölümlerde töz (*ongon*), kıyafet (veya drama bağlamında kostüm) ve çalgıların kendi ses alanları ötesinde fetişistik anlamları boyutunda ortaya çıkmaktadır. (a.g.e., 11) Söz konusu ritüellerin, yine bu kuramda “somut (artı) değer üretiminden yoksunluk” özelliği taşıması ve yine bu kurama bağlı olarak ritüelin “kutsal” akışına ilişkin hem icracıyı/şamanı hem de katılımcıları bağlayan kurallar bulundurması, Schechner’in belirlediği performans öğeleri ile bağdaşmaktadır. (a.g.e.: 11-13)

Tüm bu öğeler dışında şaman ritüelinin performatif bir edim olduğu ve hattâ tıpkı önceki bölümlerde “ağ” şemasında belirtildiği gibi modern performansın bir öncülü olduğu olgusu Schechner’in performans kuramında sıklıkla işlenmektedir. Bu noktada Schechner’in şaman performansına dair kavramsallaştırmasında her ne kadar Harner’in “çekirdek Şamanizm”indeki küresel bir genelleştirmeye yakınlık söz konusu olsa da, arkaik bir tipoloji oluşturmada asyatik, yani bir anlamda Sibirya/Avrasya Şamanizmi’nin, biçemlerini gözetmektedir.

Şaman ritüelinin içsel özellikleri ile performans kuramı içinde yer alması dışında, gösterdiği dışsal özellikler ise bu çalışmada ele alınan “çağdaş performatif sanatlar” bağlamında konumlanmaktadır. Tıpkı bu bağlamda ele alınan “performans sanatı”ndaki performatif edimlerde olduğu gibi, şaman ritüellerindeki performatif edimler bir önceki bölümde anıldığı gibi seküler/gündelik hayatla son derece iç içedir. Şaman ritüeli öncelikle tinsel alanla ilişki kursa da, bu alandaki spiritüel kazanımlar aynı zamanda seküler/gündelik hayata etki etmektedir (ör: sağaltım, av ritüelleri). Bunun dışında şaman ritüelleri toplumun algısal olarak estetik hayatına, yani başka bir anlamda sanatsal hayatına, doneler sunmakta ve bu hâliyle kültürün

inanç dışında—Batılı bir bakış açısıyla—sanatsal unsuru olmaktadır. Şaman ritüeli tıpkı tinsellik-sekülerlik dikotomisinde kavramsal bir sınır muğlaklığı gösterdiği gibi gündelik hayat-sanatsal alan muğlaklığını da bu denklemde edinmekte ve performans sanatının özellikleri ile örtüşmektedir.

Performans sanatıyla şaman ritüelinin kavramsal kesişim kümesinde yer alan alanı da tıpkı performans teorisinde olduğu gibi artı değer açısından artı ürün ekseninde bir değer biçmeme davranışıdır. Performans sanatı başlığında da ele alınan bu davranışa yakın bir görüngenü şaman ritüeli/performansı içinde de yer alır. Şamanın performatif ediminin sonunda değer biçmeden, pazarlık etmeden kendine verilenlere (ki bunlar çoğunlukla yiyecek, içecek ve tütündür) razı olmaktadır.

Tüm bu bağlamsal ortaklıkların yanında ek olarak sunulabilecek görüngenüsel ortaklıklardan bir diğeri ise, performans sanatı ve şaman performansının önceki bölümlerde ele alındığı gibi, çok disiplinli bir yapıya sahip olmasıdır. Ancak bu görüngenüsel ortaklıklar kümesinin başka bir ögesi olan “etkileşim” olgusu daha derin bir analiz imkânı sunmaktadır.

Etkileşim faktörü gözetildiğinde, performans sanatı dâhilindeki icracının ilk bakışta performansın öznesi, seyircinin ise nesnesi gibi görünmesi durumunun değişebildiğine; dolayısıyla performansın bütününde bu kavramların muğlaklaştığına dair bir veri önceki bölümlerde¹¹⁶ sunulmuştur. Benzer bir görüngenü şaman performansında(ritüel) da görülmektedir. Şamanın ritüelinde tıpkı performans kuramında olduğu gibi tüm çevrel etkileşimin (katılımcı, mekân, doğa koşulları vb. ...) belirleyici bir etkisi vardır. Dolayısıyla ritüelin moderatörü olan şamanın tüm bu etmenlerden etkilenip bir yüklem olarak ritüele değişik zarf ve edatlar eklememesi veya/hatta yüklemi değiştirmesi olasılığı mevcuttur. Bu noktada, şaman, ritüel sırasında çevrelliklerin özneleşmesi sonucu nesne hâline dönüşebilir. Buna örnek olarak sağaltım ritüellerinde şamanın hastayı tedavi ederken çevrel etkilerden ya da bizzat hastadan etkilenip hastalığın (veya ruhların) semptomlarını hissetmesi görüngenüsü verilebilir. Öte yandan şamanın sıklıkla “yaralı şifacı” sıfatıyla tanımlanıyor olması görüngenüsü, şamanın aslında başkalarını tedavi ederken

¹¹⁶ Bkz.: “Sahne Sanatları ve Performans Sanatı Arasındaki Kesişim veya Sınır Muğlaklıkları”

(psikolojik/fiziksel olarak) kendini de tedavi ediyor olmasından, yani bir anlamda bu terapide benliğinin özne ve nesne arasında gidip gelmesinden kaynaklanmaktadır. (Haviland, Prins, Walrath, McBride, 2008: 662)

Tüm bu bağlamsal ve görüngüsel anlamdaki ortaklıklar gözetildiğinde, şaman ritüelinin salt olarak performans kuramı dâhilinde başlı başına bir “performans” olmaktan öte, çağdaş performatif sanatlara referans oluşturacak bir bağlam ve biçim dağarcığı oluşturduğu görölmektedir. Buna göre, bir sonraki bölümde ele alınacak çağdaş performatif sanatlardaki Şamanizm referansı, bağlamsal ve biçimsel açıdan ontolojik bir zemin kazanmaktadır.

5. ÇAĞDAŞ PERFORMATİF SANATLARDA ŞAMANİZM REFERANSLARI BULUNDURAN YAPITLAR

5.1. Batı Odaklı Sanat Anlayışında Şamanizm Referanslarının Temelleri

Bu çalışmada gelinen aşamaya kadar, performans kavramının ritüelistik edimlerle ilişkilene boyutları ve Şamanizm özelindeki ritüellerin genel anlamda sanatsal performansla bağlamsal ilişkisi irdelenmiştir. Bu noktada Şamanizm’de yer alan ritüelistik edimlerin performatif ve hattâ sanatsal özellikler gösterdiği açıkça ortaya çıkmaktadır.

Şamanizm ve çağdaş performatif sanatlar arasındaki söz konusu ilişkinin başka bir boyutu ise, çağdaş performatif sanatların Şamanizm’in bağlamından veya estetiğinden etkilenecek/alıntılanarak gerçekleştirdiği yeni, ya da başka bir deyişle, eğretilme yoluyla yeniden yorumladığı/ötelediği, formlardır.

Bu formların gelişmesindeki temel güdülerden biri, Modernizm’de gözlenen bireyin etkinliğinin Batı eksenli toplumsal kalkınma, ilerleme ve hattâ evrim doktrinleri ekseninde koşullandırılmasıdır. Buna göre, birey kendi kültürel yaşamını veya etkinliklerini bu koşullandırmalar doğrultusunda gerçekleştirmektedir. Ayrıca bu belirlenmişliklerin “modern” ve “modern olmayan” dikotomisi, kültür manifestoları aracılığıyla bir “gelişmiş/üstün” imgesi yaratmıştır. Tüm bu manifestolar ekseninde dışarıda kalan ve dolayısıyla soysuzlaştırılan (*degentrified*) kültürel edimler ise, bu dikotomide yerlerini “ilkel/alçak” sıfatlarıyla almışlardır. Temel anlamda dönem konjonktürünün egemenlik ilişkileri çerçevesinde geliştirilen kültür politikaları ve bu doğrultuda güdümlenen sanat algısı, yine bu “ilkel”in kültürel bağlamını “egzotik” kavramıyla tanımlamış, yeri geldiğinde, gene bu kavrama sığınarak, bir nebze

“nezhleştirmiştir (*gentrification*)”. Ancak Modernizm’in kültür ve sanat algısı, özellikle yirminci yüzyıl ortalarına kadar tasarlanmış egemenlik ilişkilerinin öngörülemez derecede yön değiştirmesi ile bir paradigma kaymasına/dönüşümüne uğramıştır. Aynı zamanda bireyi güdümlen doktrinler artık işlevlerini belli oranda yitirmiş ve bir anlamda birey doktrinlere “kulluk” eden varlığından sıyrılıp kültürel, tikel ve algısal farklılıklarını edimleme alanında esneklik kazanmış ve “özne” sıfatına kavuşmuştur.

Anılan paradigma kaymasının yol açtığı bu yeni özne tanımı, artık “Postmodernizm” başlığı altında açıklanabilecek, Modernizm’de bir “yapısal kırılma” yüklemine, kavuşmuştur. Böylece özne, yeni edimi olan “performativite” sayesinde kendi yönünü tayin edebilme yetisini kazanmıştır. Özellikle 1960’lardaki gençlik ve öğrenci hareketleri, artık toplumsal bağlamda daha çarpıcı bir görünürlüğe sahip alt kültür hareketlerini tetiklemiştir. Söz konusu alt kültür hareketleri, modernist Batı odaklı kültürel yapılara ve yaşam biçimine alternatif arayışlara girerek, gerek bu oluşsalıklardan tamamen kopmaya, gerek de melez yapılar sunmaya yönelik öneriler sunmuştur. Bu tarz alt-kültürel hareketlere örnek bir görüngü olarak, örneğin, “hippie”lik, mevcut modern yaşam biçiminin önerdiği edim dizgeleri ve toplumsal roller dışında kalan davranış biçimlerini savunmuştur. Sözü edilen bu alt kültür, ayrıca modernitenin merkezi olan Batı dışındaki coğrafyalardaki kültürel olgulara dair bir ilgi oluşturarak, yeni kültürel bağlamlara dair alışkanlıklar ve edimler peşine düşmüştür.

Öte yandan bu döneme kadar Oryantalizm¹¹⁷, edebiyat ve sosyal bilim alanlarında gerçekleşen çalışmalarla hâl-i hazırda kayda değer bir birikim oluşturmuştur. Dolayısıyla yeni kültürel bağlamlar arayışındaki bu alt kültürler genel olarak Asya merkezli Doğu kültürlerine odaklanmış ve söz konusu kaynaklar sayesinde kısa bir süre sonra Hindistan kültürü üzerinden Hinduizm ve Budizm duraklarını seçmiştir. Ancak Modernizm’in kültürel olguları kolayca tampere/rasyonalize eden refleksi,

¹¹⁷ Oryantalizm ya da Şarkiyatçılık, 19.yüzyılda etkinliği görünürleşen, Doğu toplumlarının kültürlerini ve dillerini araştırmaya yönelik, Batı kökenli bir araştırma alanıdır. Bu alan ile ilgili daha geniş bilgi için Edward Said’in *Oryantalizm* ile *Kültür ve Emperyalizm* kitaplarına başvurulabilir. Bkz.: Said, 1998; Said; 2004

bu Batı kökenli alt kültüre önceden sirayet etmiş olduğundan, eğretilenen kültürel olguları bağlamsal bir derinliğe ulaştırmadan içselleştirmiştir. Bu noktada yaşanan geçici doygunluk, bir anlamda söz konusu “elde bir” olgulara ilgiyi azaltmış ve yeni bağlamlar arayışını körükleyerek diğer asyatik coğrafyalara doğru bir yönelime yol açmıştır. Bu yönelimlerin bir bölümü Güneydoğu Asya’da, bir bölümü Uzakdoğu’da ve bir bölümü de Kuzeydoğu ve Orta Asya’da (ve kültürel difüzyon itibariyle Sibirya’da) duraklar bulmuştur.

Yine bu kültürel temaslar/etkileşimler döneminde, modernist paradigmayı kaydırmaya yönelik, Postmodernizm güdümlü bir sanat alanı olarak, “Performans Sanatı” da, daha önceki bölümlerde anıldığı gibi, kendi varlık alanını tanımlamaya ve görünür kılmaya başlamıştır. Öte yandan, söz konusu dönemde örgütlenen bir sanat oluşumu olan “Fluxus”un hem Asya kökenli sanatçılara (Nam June Paik, Yoko Ono, Yasunao Tone, Ay-O, Takako Saito vb. ...) kucak açması, hem de kültüraşırı bağlamlara karşı meyli, çağdaş performatif sanatlarda asyatik kültür öğelerinin, ve dolayısıyla Asya mistisizminin görünürlük olanaklarını arttırmıştır.

Asya kültürlerinin çağdaş performatif sanatların, özellikle performans sanatının, oluştukları daha ilk, hazırlayıcı dönemlerinde öncelikli bir yer almaları; bu kültürler içinde öne çıkan bir olgu olarak Asya Şamanizmi’nin söz konusu sanatsal edimlere cazip bir referans dağarcığı oluşturması sonucunu doğurmuştur. Bu durum da bu çalışmanın merkezindeki performatif sanatlar ve Şamanizm arasındaki ilişkiye bir zemin hazırlamaktadır.

5.2. Çeşitli Çağdaş Performatif Sanat/Sanatçılar Örneğinde Şamanizm

Referansları

5.2.1. Joseph Beuys (1921-1986)

Bu örnekte Joseph Beuys, yapıtlarında gerek bağlamsal gerek direkt görüngüsel referanslar boyutunda öne çıkan başat isimlerdendir. Anılan Fluxus hareketinde de son derece aktif faaliyetlerde bulunan sanatçının yapıtlarında, söz konusu referansları bulundurmasındaki temel itkiler, Beuys’un biyografisi özelinde okunabilmektedir.

1921 yılında, bugünkü Almanya’da doğan Beuys, sanat kariyerinden önce, bir “*Gymnasium*¹¹⁸” öğrencisi olarak eğitimini tamamladıktan kısa bir süre sonra patlak veren İkinci Dünya Savaşı döneminde Alman Ordusu’na (*Wehrmacht*) alınmış ve hava kuvvetlerinde görev almıştır.

Kendi otobiyografik anlatıları çerçevesinde bir kırılma noktası olarak belirtilen “uçak kazası” olayı da bu dönemdeki bir cephe görevinde gerçekleşmiştir. Kırım’da bir çatışma sırasında görev yaptığı uçağı düşen Beuys, göçebe Tatarlar tarafından yaralı şekilde bulunmuş ve kabilenin “şifacıları” tarafından yaralarına hayvansal yağ ile pansuman yapılarak ve “keçe”den bir abaya sarılarak günlerce tedavi görmüştür. Yine kendi anlatısına göre, spiritüel ve sanatsal bir “*genesis* (yaradılış, meydana geliş)” olan bu olayın nesnel gerçekliği, sanatçı hakkında araştırma yapan kişiler tarafından hâlen tartışılmaktadır. Ancak bu anekdot, Beuys’un sanatsal personası açısından “mitik” bir realite olarak kabul edilebilir. Sanatçının bu anlamda Sibirya kültürü ve dolayısıyla “şaman şifası” ile tanışması, sanat kariyeri süresince gerçekleştireceği performatif yapıtlara esin kaynağı olmuş ve Şamanizm’e dair öğeleri çalışmalarına katmasına zemin hazırlamıştır. (Stachelhaus, 1998: 26; Ermen, 2007: 22-23)

Yapıtları özelinde Şamanizm referanslarını incelemeyen önce, Beuys’un kendine has sanatçı personasına değinmek faydalı olacaktır. Öncelikle kendini bir “şaman” olarak tanımlayan Beuys, belgelenen çoğu performansta ve kitlesel medya etkinliklerinde aynı ya da benzer kıyafet ve aksesuarlarla görülür. Genel olarak beyaz gömlek, pantolon, çok cepli bir yelek, askı, keçeden fötr şapka, ve zaman zaman krem rengi bir trençkot ile görülen Beuys’un kıyafeti, genel anlamda önceki bölümlerde anılan “şaman kıyafetini” andırmaktadır. Tıpkı “ritüelistik performatif hayatı” boyunca sürekli aynı kıyafeti kullanan şaman gibi, Beuys da kendi “sanatsal performatif hayatı” boyunca aynı kıyafet ve aksesuarlarla görünmektedir.

¹¹⁸ Alman eğitim sisteminde üst düzey ortaöğretim kurumu.



Şekil 18: Joseph Beuys'un 1971 yılında Napoli'de bir "*La rivoluzione Siamo Noi* (Biz devrimiz)" adlı sergi kataloğu için çekilmiş bir resmi.

"http://1.bp.blogspot.com/_OYEj5Y1L4nc/Sdx-7cn9k5I/AAAAAAAAAEE/WITbxd4CUIU/s1600/JB_La+rivoluzione.jpg" [18.05.2014]

Tüm bu görüntü referansının dışında "*Aktion*" olarak andığı performanslarının bir bölümünü "terapi", yani bir "sağaltım" olarak nitelemekte ve bunları yapılandırmada ritüelistik düsturları gözetmektedir. Beuys'un bu tarz "performatif edimleri" şamanistik ritüellerle bağlamsal açıdan bağdaşmakta ve benimsediği şaman kimliğiyle başka bir paralellik oluşturmaktadır. (Stachelhaus, 1998: 93, 164)

Öte yandan yine performanslarında kullandığı organik malzemelerden olan "keçe" Şamanizm bağlamında töslerin (putların) yapımında kullanılan kutsal/sihirsel bir nesne olmanın yanında, şaman kıyafetinde de yer almaktadır. Tıpkı Beuys'a Tatar göçebeler tarafından uygulanan tedavide kullanıldığı gibi şifa verici ve koruyucu anlamlar atfedilmiş olan keçe, Beuys'un ritüelistik performanslarında ve aynı zamanda yerleştirmelerinde¹¹⁹ ana unsur hâline gelmiştir. (a.g.e., 79-99)

¹¹⁹ Bu öğelerin yer aldığı Beuys yapıtlarına örnek olarak *Filzanzug/Felt Suit* (1970), *Der Chef/The Chief* (performans, yerleştirme, 1964), *Sibirische Symphonie 1.Satz* (performans, yerleştirme, 1963) verilebilir.



Şekil 19: Beuys'un 1970 tarihli *Filzanzug* (Keçeden Takım Elbise) adlı çalışması.

http://hundredyearsof.files.wordpress.com/2010/12/joseph_beuys_filzanzug_1970_filz_genaecht_170x60cm.jpg [18.05.2014]

Genel anlamda çalışmalarında, simgesel bir biçimde hayvanlara yer veren Beuys'un sanatsal fauna seçkisi de Şamanizm'in totem hayvanları ile örtüşmektedir. Daha önce "Kutsallık Atfedilmiş (Totemistik) Simgeler" başlığında anılan tavşan, geyik, kuğu ve bir kurt türü olan kır-kurdu (*coyote*) Beuys'un performatif ve yerleştirmeye dayalı yapıtlarında¹²⁰ önemli bir rol oynamakta ve sahip oldukları (Şamanizm dâhilindeki) mitolojik bağlamları¹²¹ ile kullanılmaktadır.(a.g.e., 71-78, 98)

¹²⁰ Bu öğelerin yer aldığı Beuys yapıtlarına örnek olarak *wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt/How to Explain Pictures to a Dead Hare* (performans, 1965), *I Like America and America Likes Me* (performans, 1974) verilebilir.

¹²¹ Bkz.: "Kutsallık Atfedilmiş (Totemistik) Simgeler"



Şekil 20: 1965 tarihli *wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt* (Ölü tavşana resimler nasıl anlatılır) adlı performansında şamanı hatırlatan bir maske ile ve tavşanla görüldüğü bir enstantane.

<http://lisavanhaerenmartelart.files.wordpress.com/2012/05/joseph.jpg?w=500> [18.05.2014]

Tüm bu simgesel veya nesnelere dâhilindeki kanonik “*Leitmotiv*”ler, Beuys’un tikel performatif yapıtlarında bağlamsal bir tutarlılıkla tezahür etmektedir. Bu “şamanistik” referanslı yapıtlardan birini ele almak gerekirse, 1974 tarihli *I Like America and America Likes Me* adlı performans, anılan simgelerin yoğunlaşmasıyla öne çıkmaktadır. Büyük bir bölümü New York’ta René Block Galerisi’nde geçen ve dört gün süren performansta Beuys, performans alanında üstünde keçeden bir aba ve elinde bir asa ile bulunmaktadır. *Little John* (Küçük John) adlı bir kır-kurdu ile gerçekleştirilen bu performansta Beuys, Wall Street Journal kupürlerinden bir yığın oluşturmaktadır. İkilinin aynı mekânda geçirdiği sürenin ilk safhalarında Little John saldırgan bir tutum içinde Beuys’un etrafındaki keçe abayı yırtmaktadır. Performansın ileri safhalarında “şaman” Beuys ile kır-kurdu arasında sezgisel bir iletişim gelişmiş ve ikili karşılıklı bir uyum geliştirmiştir. Performans süresi boyunca şamanistik jestleri anımsatan hareketler yoluyla hayvanla iletişim kurmuş olan Beuys, performansın üçüncü gününün sonunda Little John’a sarılarak mekândan ayrılmıştır. (Ermen, 2007: 96-100) Beuys hayvan ve insan arasında gelişen, “karşılıklı güven” olarak tanımladığı bu ilişkiyi, şamanistik anlamda gerçekleşen

tinsel bir temas olarak yorumlamaktadır.¹²² Buna göre Beuys “doğadaki tüm canlıların dilini bilen¹²³” ve onlarla temas kurabilen tinsel donanıma sahip bir şaman imgesi çizmektedir.



Şekil 21: Beuys’un 1974 tarihli *I Like America and America Likes Me* adlı performansından bir keçeyle sarılmış halde olduğu bir enstantane.

http://spacecollective.org/userdata/7WAt4FSk/1229045928/beu_jb5_lg.jpg [18.05.2014]

Anılan performans sürecinin başka bir boyutu da, performansın aslında Beuys’un Düsseldorf Havalimanı’ndan New York’a uçuşuyla başlayıp, dönüş uçuşundan sonra Düsseldorf’ta uçaktan inmesiyle bitmiş olmasıdır. Bu süreç boyunca Beuys görüş alanını kapatan keçeden abayı sürekli kuşanmıştır. Bu eylemin arkasındaki güdüm New York’ta bulunuşu sırasında görsel algısını “Little John” a odaklamak ve duyularını “Modern Dünya” ya ilişkin algılardan korumaktır. (a.g.e., 97). Diğer yandan, böylesi öznel bir yolculuk—bir dünyadan (Eski Dünya) diğerine (Yeni Dünya) geçiş—uçuş—, şamanın kozmik yolculuğunu çağrıştırmaktadır.

¹²² Bu veri Joseph Beuys’un kendi ağzından belirttiği şu söylem çerçevesinde temellenmektedir: “*Why do I work with animals to express invisible powers? - You can make these energies very clear if you enter another kingdom that people have forgotten, and where vast powers survive as big personalities. And when I try to speak with the spiritual existences of this totality if animals, the question arises of whether one could not speak with these higher existences too, with these deities and elemental spirits [...]*” (Steiner, 1998: 197)

¹²³ Bkz.: “Şamanın Gerçekleştirdiği Ritüeller”

Söz konusu performansta yer alan öğeler incelendiğinde, Beuys'un bu yapıtında Şamanizm'in totem hayvanlarından birini seçerek tinsel ve sezgisel bir etkileşime geçmesi, performans sırasında hareket dizgeleri kurması görüngüsü belirler. Buna göre Beuys *I Like America and America Likes Me* adlı yapıtında, kendisinin de tanımladığı gibi şaman ritüeli simgelerini kullanmaktadır. Öte yandan performansın nesne envanterinin merkezinde bulunan "keçe" tıpkı Şamanizm bağlamında olduğu gibi, Beuys'un algılarını koruyan ve şifalendiren bir ritüel objesi sıfatındadır.

Tüm bu veriler doğrultusunda Joseph Beuys'un anılan yapıtında ve diğer birçok çalışmasında, çoğunlukla doğrudan olmak üzere yoğun şamanistik ritüel, simge ve mitoloji referansları görülmektedir. Joseph Beuys'un yapıtlarındaki Şamanizm referansları, gerek morfolojik gerek altmetinsel açıdan bir yoğunluk taşımakta ve Şamanizm'in pratiği, kozmolojisi ve dolayısıyla tümel bağlamında yerine oturmaktadır.

5.2.2. Nam June Paik (1932-2006)

Beuys'un hem çağdaşı hem de Fluxus oluşumu dâhilinde kolaboratörlerinden, bugünkü Güney Kore doğumlu sanatçı Nam June Paik, bu örnekte öne çıkan sanatçılardan biridir. Genel anlamda medya sanatı, enstalasyon ve bunların ekseninde performanslar gerçekleştiren ya da tasarlayan Paik, görsel ve işitsel medya düzleminde bir sanal gerçeklik evreni yaratmaktadır. Sanatçının imgelemi çerçevesinde şekillenen bu non-konvansiyonel/sanal gerçeklik alanı, şamanın ilişki kurduğu tinsel dünya imgelemleri ile bilişsel ve kozmolojik paralellikler göstermektedir¹²⁴. Buna göre performansların veya yerleştirmelerin merkezine aldığı edimler, somut gerçeklik ile sanal gerçeklik arasında interkozmetik (evrenlerarası) algısal yolculuk ve ilişki üzerine gelişmektedir. Buna göre Paik'in yapıtlarında icracı rolünde yer alan özneler, bir anlamda şaman ritüeli ile paralellikler içeren bir performatif edimler içindedir.

Tüm bu veriler ekseninde, Paik yapıtlarında bulunan Şamanizm referanslarını şöyle açıklamaktadır: "Çalışırken, bilincimi kapatıyorum ve derin bir biçimde şamandan ve

¹²⁴ Jung A. Huh, "Media And Art As Shamanistic Ritual: Nam June Paik And His Successors" http://www.nospace.net/dene/sc_jung.html, [28.05.2014]

*mudang*dan [Kore şamanından] etkileniyorum.”¹²⁵ Şamanizm’in Kore’de görülen bir pratik olduğu değerlendirildiğinde, kültürel arka planı itibariyle kabul edilebilir bir söylem geliştiren Paik’in aynı zamanda, bir şaman olarak değerlendirilen çağdaşı Joseph Beuys’a saygı sunma amaçlı 1999 tarihli *Beuys and Shaman* belgesel video çalışması bulunmaktadır. Bu çalışmada Beuys’un ölümünden dört yıl sonra gerçekleştirdiği bir performansın kaydı bulunmaktadır¹²⁶. Performansta, tıpkı şaman ritüelinde olduğu gibi Beuys’un “ruhunu” anma güdümü görülmekte ve “tös”ü andıran bir robot Tatara, “beyaz bir kadın” kurban edilmektedir. Buna göre bu performans hem (ölü birisini anmaya yönelik) ritüel yapısıyla, hem de içinde bulundurduğu simgesel elementlerle Şamanizm’e referanslar içermektedir.

Nam June Paik Art Center baş küratörü Kim Nam-Soo, *Koreana* adlı, İngilizce yayınlanan Kore kültür-sanat dergisinde, Paik’in yapıtlarında performatif edimlerini şöyle açıklamaktadır:

Paik [...] için Şamanizm bir ilham kaynağı olmuştur. Bir performans sırasında Paik, sanatının kültürel kaynağı olarak Kuzeydoğu Asya Şamanizmi’ni benimsediğini göstermek adına, aniden piyano başına sıçrayıp çalmaya başlamasıyla ya da “mavi bir gökyüzü”nü betimlemek üzere kara tahtaya birşeyler karalamaya başlaması ile ünlüdür. [Zira] Mavi Gökyüzü, Moğolistan şamanlarının tapınmalarında en yüksek biçimdir. Hayatı boyunca Paik, Kuzeydoğu Asya şamanizminde bir form olan seytan çıkartma töreninin [*exorcism*] veya *gut’un* [Kore şaman ayini] özü ile ilgilenmiştir. Bu durum sanat eleştirmeni ve performans sanatçısı Allan Kaprow’u Paik’in eserlerini, ironik ama kabul edici bir Dadaist ifade ile “Asya’dan kültürel terörizm” olarak nitelendirmeye sevk etmiştir. (Nam-Soo, 2010: 41)

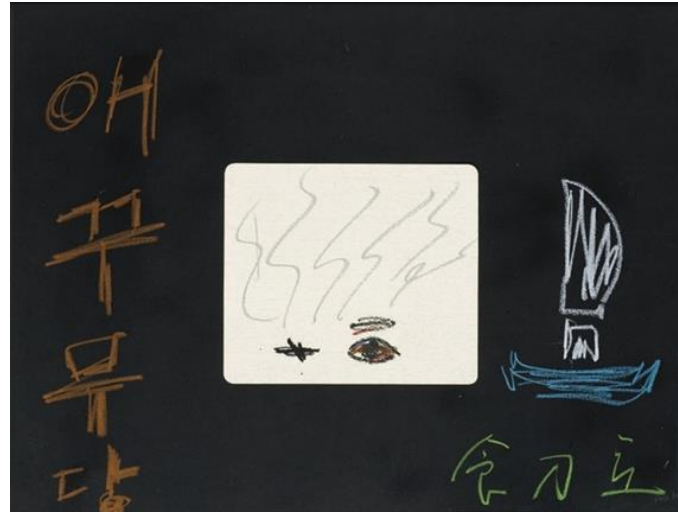
Bu fikri takip ederek “Paik’in erken dönem müzik performansları (ör.: *Hommage à John Cage, Etude for Piano Forte, Originale* vb. ...) Kuzeydoğu Asya Şamanizmi’ne ilişkin/kökenli bir üslup” içerdiği yargısına varılabilir. Paik’in özellikle Batı odaklı bir sanat ortamında, bu tarz Asyatik kökenlere işaret eden ve kültürel bir heterojenlik gösteren çalışmalar/performanslar sunarak, bir anlamda Batı odaklı yerleşik sanat geleneğine meydan okuması; öte yandan, Walter Benjamin’ci bir tavırla “kültürel barbarlık” olarak okunmaktadır. (a.g.y) Bu tabir antik çağda

¹²⁵ Kaywon School of Art and Design’da profesör ve Nam Jun Paik Art Center yöneticisi ve aynı başlıkta adı geçen yayının editörü Yeoung-Cheol Lee ile yapılan bir röportajdan okunmuştur. “<http://www.tk-21.com/The-Founder-of-Video-Art-Nam-Jun>” [28.05.2014]

¹²⁶ Tom Morton, “Good Morning Mr Nam June Paik”, “http://www.frieze.com/issue/review/good_morning_mr_nam_june_paik/” [28.05.2014]

etnosantrik bir Helenizm'in kendi dışında kültürleri barbarik bir tehdit olarak görmesi ve bir kültürel çatışma yaratması görünüşüne; Postmodernizm'in böylesi bir heterojen kültür varlığı dizgesine gebe olmasıyla, artık barbar/ilkel/egzotik ve ötekinin perspektifinden bir olumlanmış/kabul edilmiş bir yorum getirilebildiğine, işaret etmektedir.

Performans dâhilinde değerlendirilemeyecek olsa da, Paik'in 1985 tarihli *Single Eye of Shaman* (Şamanın Tek Gözü) adlı bir yapıtı bulunmaktadır. 2010 yılında yayınlanan Nam June Paik Art Center bünyesindeki *NJP Reader: Contributions to an Artistic Anthropology* adlı, bir Paik monografisi olan derleme yayında, Nam June Paik'in kültürel arkaplanı bakımından, eserlerin altmetinlerini oluşturmada Şamanizm'i önemli bir itki olarak gördüğünü belirtilmekte ve dolayısıyla bu çalışmadaki şaman referansının desteklenmektedir. (Lee, 2010)



Şekil 22: Paik'in 1985 tarihli *Single Eye of Shaman* (Şamanın Tek Gözü) adlı çalışması.

<http://www.christies.com/lotfinder/drawings-watercolors/nam-june-paik-single-eye-of-shaman-5208360-details.aspx> [30.04.2014]

5.2.3. John Cage (1912-1992)

Öte yandan Beuys ve Paik'in bir öncülü olarak tanımlanan çağdaş besteci John Cage'in bir çalışmada, biçimsel olarak şamanistik simgelere atıf görülmektedir. Cage'in birçok yapıtı için "ritüelistik" tanımı kullanılmakta, icracılar kadar izleyenler için de yoğun konsantrasyon isteyen, sağlandığında ise "başka bir hâl" deneyimi sunan müzik-ötesi performanslar öne çıkmaktadır.

Örneğin, 1970 tarihli çeşitli vokal, enstrümantal ve teatral performans tasarımlarının bulunduğu *Song Books* adlı kitabında geçen *Solo 54* adlı performansın yönergelerinde Cage, icracının sahnneyi "uçarak", tırmanarak ya da bir kiler kapısı (*trapdoor*) aracılığıyla aşağıya inerek terk etmesini ve ardından, bu kez hayvan kafası biçiminde bir başlık ile aynı yoldan sahneye dönmesini istemektedir. Bu yönergeler ekseninde gerçekleştirilen bir performansta bir icracı kurt başlığı ile sahne almıştır. Bu görüngenü ve yönergeler çerçevesinde Cage'e, yapıtında Şamanizm'e doğrudan bir referans olup olmadığı sorusu sorulmuştur. Cage'in bu soruya verdiği cevap, bu durumun böylesine bir referansla açıklanmasında bir sıkıntı görmediği ancak kendi kastının tam olarak böyle olmadığı yönünde olmuştur. (Fettermanm, 2012: 165)

5.2.4. Nil Yalter (1938-)

Nil Yalter, 1970'lerden itibaren gerçekleştirdiği yapıtlarda Şamanizm'e doğrudan referanslar içeren unsurlar kullanmaktadır. Genel anlamda performatif yapıtlarında ritüelistik unsurlar kullanan Yalter¹²⁷, çalışmalarında göçebe yaşama ve bu ekseninde gelişen şamanistik inançlara dair simgelere geniş yer vermiştir. (Tezkan, 2013: 240) 1979 tarihli *Shaman*, bu tarz çalışmalarına bir örnek olarak verilebilir. Bir performans videosu olan bu yapıtta icracı açık formlu hareket planını gerçekleştirirken bir şaman maskesi takmaktadır. Performans sırasında yapılan hareketler ise şamanın esrik dansını hatırlatmaktadır. (a.g.e.,246)

¹²⁷ Bu öğelerin yer aldığı Yalter yapıtlarına örnek olarak *Rituals* (performans, 1980), *Circular Rituals/Transvoices* (performans videosu, 1992) verilebilir.



Şekil 23: Nil Yalter'in *Shaman* (Şaman) isimli video performansında bir şaman maskesi ile görüldüğü kare.

(Tezkan, 2013: 246)

Doğrudan şamanistik referanslar içeren başka bir çalışması da 2009 tarihli *Lord Byron Meets the Shaman Woman* (video-art/performans) adlı yapıtıdır. Kurgusu boyunca şamanistik imgelere dair metinler (ör: *The white shaman woman enters the spirit wolf / beyaz şaman kadın kurt ruhuna giriyor*) ve şaman görüntüleri içeren videonun performatif sayfalarında, Nil Yalter hayvan kürkünden bir kıyafetle görülmekte ve meditatif ya da esrik duruma işaret eden bir beden diliyle durmaktadır. Buna göre Yalter'in çalışmaları, Şamanizm'e ilişkin referansları ile içerik açısından (ritüelistik bağlam ve simgeler) bu şamanizmle doğrudan ilişkilenebilir.



Şekil 24: Yalter'in 2009 tarihli *Lord Byron Meets the Shaman Woman* (Lord Byron Şaman Kadınla Buluşuyor) adlı performans videosundan şaman imgesinin bulunduğu bir kare.

<http://istanbulsergifotografлари.com/wp-content/uploads/2011/12/Nil-Yalter-Galerist-1.jpg>
[21.05.2014]



Şekil 25: Aynı yapıttan Yalter'in kostüm içinde meditatif bir performativitesi.

(Yücel, 2013: 116)



Şekil 26: *Lord Byron Meets the Shaman Woman*'da geçen bir metin sekansı.

(Tezkan, 2013: 243)

Öte yandan Nil Yalter'in tüm bu performans/performans videosu formatında gerçekleştirdiği yapıtlarının yanında, 1973 tarihli *Topak Ev* adlı bir çalışması bulunmaktadır. Yerleştirme biçiminde gerçekleştirilen bu çalışmada Yalter, Şamanizm'in bir kültürel olgu olarak varolduğu Orta Asya tipi bir yaşam alanı olan "yurt"tan esinlenek bir iç-mekân çalışması yapmıştır. Bu noktada Yalter çalışmasının altmetninde de yer alan "göçebelik/yurtsuzluk" kavramına değinirken, kültürel bağlam açısından Şamanizm'le, doğrudan olmasa da, organik bir ilişki kurmuştur. Ayrıca inşa ettiği yurdun malzemesine bakıldığında, çağdaşı Beuys gibi yoğun bir "keçe" kullanımı görülmekte ve keçenin, şaman geleneğinin hüküm sürdüğü pastoral hayat yaşayan toplumların inançları bağlamındaki anlamı gözetildiğinde, söz edilen organik ilişki daha da anlamlılaşmaktadır.



Şekil 27: Nil Yalter'in göçebe “yurt”undan esinlenerek bedenleştirdiği *Topak Ev* (1973).

<http://www.nilyalter.com/works/43/topak-ev-1973.html> [21.05.2014]

5.2.5. Ahn Eun Me (1963-)

Ahn Eun Me, genellikle Kore halk söylencelerini alışılmamış/gelenek dışı anlatılar ve kurgular aracılığıyla sahneleştirmesiyle tanınan Koreli bir koreografıdır. Sahnelemelerinde yoğunlukla, ritüelistik yapıya ilişkin düsturlar güden Me, Asya özellikle Kore Şamanizmi'nden etkilenecek kurguladığı yapıtlarında hareket odaklı edimlerde icracılar tarafından takip edilecek prensipleri de, şaman ritüelindeki zihinsel ve bedensel edimler ile ilişkili bir biçimde yapılandırmaktadır.

Tıpkı Şamanizm ve yerel unsurlardan etkilenen başka bir Koreli sanatçı, Nam June Paik'in “Kültürel Barbarizm” meselesini kendi formüle ettiği “kültürel yüzleşme” kavramıyla tanımlayan Me, yapıtlarında, yoğunlukla kültür kavramına avangardist yaklaşım ve kültür alanlarını aşkın bir anlatı kullanmaktadır.

Anılan özelliklere sahip yapıtlarından en fazla öne çıkan çalışması, 2009 tarihli *Princess Bari-The Life* adlı *symphoca*sıdır¹²⁸. Anılan bu yapıtın metni Kore

¹²⁸ *Symphoca*: Bu kavram “senfonik sanatlar” olarak tanımlanan dans, müzik, opera ve tiyatro gibi disiplinlerin bir arada kullanıldığı, çokdisiplinli sanat yapıtlarını betimlemek için kullanılmaktadır. Aynı zamanda Me'nin anılan eserinin metnini oluşturan Koreli yazar Park Yong-gu tarafından

mitolojisinde önemli bir şaman miti olan Bari/Pari'nin hayatı üzerine kurgulanmıştır. Efsaneye göre kız olarak doğduğu için ailesi tarafından reddedilen Prenses Bari, erişkinliğe ulaştığında ebeveynlerinin yakalandığı ölümcül bir hastalığı “aşağı âlemlere (Şamanizm’de ölümler âlemine)” yolculuk edip ölümü yönlendirerek, dolayısıyla şamana özgü bir sağaltım ritüeli gerçekleştirerek, iyileştirmiştir. Bu efsane sonucu Pari şamanların (Korece’de *mudang/baksu*) en büyük koruyucusu olarak tanrıçalaşmıştır. (Won-Oh, 2008: 6-7,12)

Kore Şamanizmi’ne ilişkin bir mit üzerine kurgulanan Me’nin *Princess Bari-The Life* adlı çalışması, iki bölümden oluşmaktadır: Birinci bölüm, Bari’nin “üst dünya (yaşayanlar dünyası)” da yaşadıkları, ikinci bölüm de sağaltım için “alt dünya (ölüler dünyası)”ya yolculuğu canlandırılmaktadır. Yapıt boyunca kullanılan müzikler, geleneksel Kore enstrümanlarıyla çalınarak yerel müziğe referanslar sunan bir kompozisyona sahiptir. Öte yandan yapıtın performansında kullanılan kostümlerden biri yerel bir şaman formu olan *mudang* kıyafetine benzemektedir. Ayrıca bazı kostüm kullanımlarında bir transvestizm/*crossdressing* ve zoomorfizm görülmekte, özellikle erkek dansçılar kadın kostümünde/rolünde icralarını gerçekleştirmektedir.



Şekil 28: *Princess Bari-The Life*’da Kore şamanı (*mudang*) kıyafetine benzer bir kostüm.

<http://1.bp.blogspot.com/-qwGh9p0iBbA/TnMFywoVB6I/AAAAAAAAABo8/oJ-uhXemvAM/s1600/0915PrinzessinBari1%2528c%2529YoungMoChoe.jpg> [28.05.2014]

kullanılan bu terim, Wagner’in “*Gesamtkunstwerk* (bütünsel sanat yapıtı)” terimiyle de ilişkilendirilmektedir. (Nam-Soo, 2010: 43)



Şekil 29: Aynı gösteride/performansta kadın kıyafeti giymiş erkek dansçılar.

http://3.bp.blogspot.com/-BGxNUdhJDWE/TmSbp5_vQbI/AAAAAAAAABol/3a1rej14yys/s1600/0915PrinzessinBari6%2528c%2529YoungMoChoe.JPG [28.05.2014]

Genel kurgusuyla, özellikle performansın dünyalar-arası yolculuğu anlatan yapısıyla, şaman ritüelini referans alan bu yapıt, bunun dışında daha önceki bölümlerde anılan cinsiyet-aşırı bir role bürünme¹²⁹, zoomorfik kostümleri giyinme ve tüm performatif anlatının bir “sağaltım” kavramına işaret etmesi ile de Şamanizm ile bağlamsal olarak örtüşmektedir. Öte yandan yapıtın bir bölümünde Me’nin bir solosunda şaman ritüelinde bulunan esrik hareketlerle örülü bir koreografi olması, Me’nin dansçılar dışında bizzat kendisinin önceden belirtilen şamanlığa ilişkin prensipleri, koreograftan öte bir icracı olarak da benimsediğini ve dolayısıyla şamana ait bir edimi performans ile bağdaştırdığını göstermektedir.

¹²⁹ Bkz. “Şamanın Gerçekleştirdiği Ritüeller” ve “Bir Performans Olarak Şaman Ritüelinin Tanımı” bölümleri.



Şekil 30: Ahn Eun Me'nin esrik koreografisinden bir enstantane.

<http://www.hancinema.net/photos/photo190135.jpg> [28.05.2014]

Tüm bunların dışında Ahn Eun Me'nin tasarladığı/sahnelediği/kurguladığı performanslar, tıpkı Cage örneğinde olduğu gibi ritüelistik, dolayısıyla icracının, ve hattâ seyircinin düşünsel ve zihinsel dönüşümünü hedef alan güdüler içermektedir. Öte yandan “şamana ilişkin bir arındırma/sağaltma hedef alınan” bu performans, söz edilen yönleriyle, Şamanizm’de bulunan simgesel bir görselliği (ör.: kostüm) direkt referans almadan, doğrudan bağlamsal bir ilişki kurmasıyla dikkat çekicidir. (Nam-Soo, 2010: 42)

5.2.6. Yves Klein (1928 –1962)

Fransa, Nice doğumlu Yves Klein, ana disiplini olan resim sanatına, salt görselliğin aşkınlanmasına olanak tanıyacak tinsel bir ortam yaratma arayışındadır. Bu noktada, eylem (performans) aracılığıyla imgelemlerini “Ân”a ilişkin edimlerle “bedenleştirme” yoluna giren Klein, bu yönelimiyle, ressamdan öte, bir performans sanatçısı olarak nitelendirilmektedir. (Goldberg, 1979: 93-94)

Klein’in “bedenleştirme girişimleri” gözlemlendiklerinde “beden sanatı”nın temellendirilmesinde önemli bir yer tutan Asya Mistisizmi’ne dair öğeler açıkça görülmektedir. Özellikle, yapıtlarından 1960 tarihli *Obsession de la Levitation: Saut dans le Vide* (Yükselme Takıntısı: Boşluğa sıçrama) adlı, fotoğraf ortamı üzerinden

sunulan performatif çalışması, sanatçının bu alana dair bir referans dizgesine sahip olduğunun göstergesidir. Genel anlamda sanatçının “uçmak” ya da “yerden yükselmeye dair” bir edime ilişkin “takıntısına” işaret eden bu yapıt, Klein’in, kendine doğaüstü yetilere sahip bir alter-ego oluşturduğunu göstermektedir. Bir duvarın üstünden sıçrayarak uçuşa geçme halini canlandıran Klein’in bu fotomontaj tekniği aracılığıyla sunulmuş çalışması, sanatçıya sanat eleştirmenleri ve medyası¹³⁰ tarafından biçilmiş şaman kimliğine bir dayanak noktası oluşturmaktadır.

Özellikle David Bourdon’un 14 Mart 1977 tarihli The Village Voice¹³¹ gazetesindeki yazısında, Klein böylesi eylem ve performativite ile bir “şaman” olarak değerlendirilmektedir. Klein’in özellikle *Obsession de la Levitation: Saut dans le Vide* örneğinde şamanistik bir edimin varlığı incelenirse ilk göze çarpan özellik, “yükselme” olgusudur. Şamanın özellikle edimlediği ritüellerde uçma (üst evrenlere/tanrıların diyârına yolculuk) deneyimine dair imajı göz önünde bulundurulursa, Klein’in şaman ritüelinin bu alanını referans aldığı, her ne kadar kendi ağzından bunu belirtmiş olmasa da, bir sav olarak öne sürülebilmektedir. Ancak şamanın kendi kültür alanında gerçekleştirdiği ritüelistik edim gramerinde, fiziksel bağlamda bir uçma ediminden söz edilmemekte; bunun daha çok zihinsel veya ruhsal bir yolculuğa işaret eden, tinsel bir simge olduğu görülmektedir. Bu noktada Klein’in performatif edimlerini Şamanizm dahilinde bağlamsallaştırma girişimi temelsiz kalmaktadır.

¹³⁰ “<http://www.walkerart.org/calendar/2010/yves-klein-with-the-void-full-powers>” [19.05.2014]

¹³¹ David Bourdon, “Yves Klein, the Artist as Shaman”, The Village Voice, 14 Mart 1977, 106. “<http://news.google.com/newspapers?nid=1299&dat=19770314&id=DOhLAAAIBAJ&sjid=M4wDAAAIBAJ&pg=6092,5665404>” [19.05.2014]



Şekil 31: Yves Klein'in 1960 tarihli *Obsession de la Levitation: Saut dans le Vide* (Yükselme Takıntısı: Boşluğa sıçrama) adlı çalışması

<http://www.smithsonianmag.com/smithsonian-institution/yves-klein-at-the-hirshhorn-it-looks-so-easy-134279678/?no-ist> [19.05.2014]

Bu edimlemenin dışında, sanatçının personasına bakıldığında Klein'a yakıştırılan şaman deyiminde de sorunlar vardır. Aynı kaynakta belirtildiği üzere, Klein sıklıkla sanatçı alter-egosunu “insanları şaşırtan/etkileyen” ve “mesihi andıran” bir kişilik olarak sunmaktadır. Ancak şamanın aslî kültürel bağlamında bu tarz bir “kimlik” ya da “saygınlık/hayranlık uyandırma” güdümünden son derece uzak olduğu açıktır. Şamanın daha çok mistik ve bu doğrultuda başka insanlara yardım odaklı bir kişilik yapısı ve kimliği olduğu gözlemlendiğinde, Klein'in anılan tavrının şaman kimliğinden bağlamsal açıdan kopuk olduğu belirginlik kazanır.

5.2.7. Frank Moore (1946-2013)

Tüm bu yapıtlarında performatif edimler açısından Şamanizm ile bağdaşan sanatçıların yanında, artistik personalarını “şaman” kimliği ile özdeşleştiren sanatçılar da mevcuttur. Kendini “şaman” olarak nitelendiren ABD'li performans sanatçısı Frank Moore, aynı zamanda yaşam alanı da olan Kaliforniya'daki atölyesine, *Shamans Den* adını vermektedir. Burada gerçekleştirdiği veya ev sahipliği yaptığı performativiteyi içeren internet şovunu *Frank Moore's Shaman's Den* olarak adlandıran Moore'un yapıtları, anılan diğer sanatçılar gibi, Şamanizm ile ilişkilenen yoğun bir bağlam ve içerik taşımamaktadır. Ancak genel anlamda

Mistisizm'i ve Ezoterizm'i, sanatsal edimlerine bir itki olarak görmektedir. Bu anlamda yapıtlarına dair bilgi edinmek için kendi yazdığı *Art Of A Shaman* adlı kitabına başvurulabilir. (Moore, 2011)

5.2.8. Nick Cave (1959-)

Chicago doğumlu ABD'li performans sanatçısı Nick Cave, bedensel performativite içeren yapıtlarının yanında, "*fabric sculpture*" olarak tanımlanan tekstil tasarımı teknikleri ile yapılandırdığı, hem giyilebilen hem de enstalasyon/heykel özelliği taşıyan objeler üzerinde çalışmaktadır. Bu alanda "*Soundsuits (Ses Kıyafetleri)*" adlı çalışması ise, üretim yaptığı tüm bu disiplin alanlarının birleştirdiği bir konsepttir. Cave bu çalışmasında gerek organik (ağaç parçaları, tüy, insan saçı vb ...) gerek sentetik malzemeler ile oluşturduğu bir dizi kıyafet tasarlamış ve bu tasarımlarında kıyafetlerin performans alanında kullanılabilirliğini gözletmiştir. Bu kostüm benzeri giysiler, performatif işlevlerinden önce görsel bakımdan incelendiğinde, ilk göze çarpan olgu, bu giysileri giyen kişilerin kendi bedensel hatlarını tamamen "başkalaştırıcı" özelliği olduğudur. Başka bir deyişle kişilerin "antromorfik (insan biçimli) görünüşü" bir anlamda kaybettiği bu kıyafetler, beden sınırlarını aşkın birçok uzantılara sahip olmakta, hattâ bazıları "zoomorfik (hayvan biçimli)" bir görüntü sergilemektedir.



Şekil 32: Cave'in *Soundsuits* konsepti dahilinde tasarladığı kostümlerden biri.

http://3.bp.blogspot.com/-iPhkgWGmJ28/UMZRGAt4TxI/AAAAAAAAASvI/Ikp4FgCgHRI/s1600/fiber_NickCave_Soundsuit1_1994_JamesPrinz.jpg [23.05.2014]



Şekil 33: *Soundsuits* kapsamında zoomorfik ve non-antromorfik iki kıyafet örneği.

http://www.metapedia.com/wiki/images/Nickcave_two.jpg [23.05.2014]

Tüm bu kostümlerin görsel özellikleri dışında, performatif alanda kullanımlarına yönelik bir veri de, içinde hareket edildiğinde, yapıldıkları malzemeler gereği ses üretmeye yönelik tasarlanmış olmalarıdır. Sanatçı tarafından bilinçli olarak tasarlanan bu yapı sonucu, kostümlerin içindeki dansçılar serbest ve esrik bir koreografi içinde hareket ettikleri takdirde performans anına özgün sesler üretmektedirler.

Sıklıkla yazılı basın¹³²,¹³³ ve dijital olarak yayınlanmış akademik makalelerde¹³⁴, bu çalışmanın şamanistik bir referans içerdiğine dair yorumlardan yola çıkarak yapılan bu analizde Cave'in, kostümlerin görsel yapılarında özellikle zoomorfik öğeler çerçevesinde Şaman kostümünden etkilenmiş olduğu görülmektedir. Tıpkı şamanların kıyafetinde görülen totem hayvanlarının (at, tavşan vb. ...) formları ya da motifleri gibi, zoomorfik öğeler taşıyan ve yine “manyak”taki çingirak, zil ve benzeri ses üreten objeleri içeren kostümler tasarlayan Cave, performanslarında söz konusu

¹³² <http://www.vogue.com/culture/article/jack-shainman-nick-cave-the-school/#1> [23.05.2014]

¹³³ <http://www.azbp.com/article.php?id=183> [23.05.2014]

¹³⁴ Fabio Lattanzi Antinori, Being in Between: The Artist As A Shaman ,
“https://www.academia.edu/2046218/Being_in_between_the_artist_as_a_shaman” [23.05.2014]

giysiler içindeki dansçılara esrimeye dayalı yarı serbest bir koreografi önermektedir. Sanatçının, dansçılara tüm bu performansları gerçekleştirirken aynı zamanda “kostümün gücünü” hissetmelerini ve edimlemede poetik bir düsturu şart koşması da, bir anlamda sanatçının şamana ilişkin bir tutumu ön planda tutması olarak okunabilir¹³⁵. Öte yandan birden fazla sayıda gerçekleştirilen bu performansların bir bölümünün, sergi ve gösteri alanları dışında gündelik yaşamın aktığı kamusal alanlarda (müzelerde, okullarda veya üniversite kampüslerinde ve sokakta) gerçekleşmesini öngörmektedir.



Şekil 34: Cave’in tasarladığı kamusal alanda gerçekleşen ve Soundsuit Invasion olarak anılan performans.

http://www.youtube.com/watch?v=Mx1_zBkqcUM [23.05.2014]

Tüm bu veriler doğrultusunda Cave, *Soundsuits* isimli çalışmasında performansın bir objesi olarak kostümlerde yoğunlukla Şamanizm’e dair referansları kullanmakta ve yine şaman ritüelinde olduğu gibi “esrime” ve “dans” bileşkesini bu kostümlerin uygulamaya katıldığı performatif düzlemde bir unsur olarak görmektedir. Öte yandan bu kıyafetlerin performans dışında, 2011 yılında Seattle Art Museum’da bir yerleştirme olarak sunumu, şaman olarak nitelenen Joesph Beuys’un *Filzanzug* adlı yapıtı ile temsiliyet açısından bir paralellik taşımaktadır.

¹³⁵ Nick Cave ile yapılan bir röportaj videosundan çıkarılan bir saptamadır. “http://www.youtube.com/watch?v=Mx1_zBkqcUM” [23.05.2014]



Şekil 35: Cave'in Seattle Art Museum'da sergilenen *Soundsuit*'leri, 2011.

http://littlewolfblog.files.wordpress.com/2011/03/nick_cave_installation_view_recent_soundsuits_2009_1359_73-1.jpg [23.05.2014]

5.2.9. Michael Dudeck (1984-)

Şamanistik referanslar taşıyan yeni nesil sanatçılara bir örnek vermek gerekirse, bunların arasında kendisine şaman¹³⁶ ve “*witch doctor*/cadı hekim” yakıştırması yapan Kanadalı performans sanatçısı Michael Dudeck göze çarpmaktadır. Genel anlamda tinsel bir yaşam pratiğini sanatsal pratikle bağdaştırmayı amaçlayan Dudeck, bir sanatçı personası olarak benimsediği şaman sıfatını, din- ve kültür-ötesi bir inanç mediatörü olarak ve dolayısıyla topluma, bilinçaltı ya da tinsel anlamda yol gösterici bir kimliğin sanatsal bir performativite üzerinden temellendirmektedir¹³⁷. Dudeck böylece bu kimlik aracılığıyla performanslarının bir anlamda didaktikini oluşturmakta ve tüm performanslarını bir ritüel olarak tanımlamaktadır.

Bir çalışma örneğinde Dudeck'in şaman kimliği açıklanacak olursa, 2009 tarihli *Cathexis* adlı performansı öne çıkmaktadır. Bu performans dâhilinde Dudeck, şaman kıyafetini andıran bir başlıkla görünmektedir. Dudeck dışında performansın bir aktörü daha bulunmakta ve şamanın “sağaltım ritüeli”ni uygulayacağı bir ritüel nesnesi (hasta) rolünü üstlenmektedir. Performans sürecinde “şaman”, “hastasını” yere yatırarak bedeni üzerinde ellerini gezdirmekte ve nesnelere çeşitli uygulamalar yapmaktadır. Performans boyunca çalınan bir ses tasarımı, sis makinasından gelen dumanlar ve ışıklandırmalarla algısallığı pekiştirilen bu performans sonunda, “hasta” ayağa kalmakta ve “şaman” ile performans alanını terk etmektedir.

¹³⁶ Isabella Bruno, “Interview with Michael Dudeck Witchdoctor,
”<http://performanceritual.com/2011/04/26/michael-dudeck-witchdoctor/> [16.05.2014]

¹³⁷ Bruno, age.



Şekil 36: Michael Dudeck'in 2009 tarihli *Cathexis* isimli şaman kostümü/görüntüsüne büründüğü performansı.

<http://www.michaeldudeck.com/images/cathexis/> [16.05.2014]

Bu performansın, şaman ritüeliyle karşılaştırıldığı bir analiz çerçevesinde farkedilecek ilk unsur, çalışmanın her sekansının yapılandırılmış bir teatralliğe sahip olduğudur. Bu teatrallik, gerçek anlamda bir ritüel yapısındaki “Performans Kuramı” ekseninde tanımlanmış zaman örgütlemesi ve özne-nesne ilişkileri¹³⁸ ile ters düşmektedir. Dolayısıyla performans, sanatçının iddia ettiği gibi bir ritüel olmaktan çok, “ritüel görüngüsünün estetize ve teatral bir temsili” tanımlamasına yakın düşmektedir. Bu durumu açıklamak gerekirse, performansta “hasta” rolüne bürünmüş birey hiçbir şekilde bir şaman şifasına ihtiyaç duymayan, salt bir ritüel nesnesi “rolünü” oynamaktadır. Dolayısıyla bu “ritüelimsi” sırasında şaman şifasına dair hiçbir eylem ve şaman ritüelinin zamansallığını belirleyen bir dönüt asla gerçekleşmemekte, Dudeck'in şaman olarak yaptığı hareketler, kurgulanmış bir koreografinin parçası ve kullanılan işitsel veya görsel unsurlar belirli bir rejimin parçası olmaktan öteye geçmemektedir.

Böylesi yaklaşımların şaman pratiklerini yansıtmadıkları ortadadır. Ancak, Şamanizm kaynaklı referanslara yönelik ilginin çağdaş sanat alanındaki sayısız tezahürünü örneklemeleriyle, öykünülen aslın itibarını yansıtmaktadır.

¹³⁸ Bkz. “Performans Kuramı”

5.3. Bir Sağlama Aygıtı Olarak Neo-Şaman Görüngüsü

Özellikle Dudeck, Moore ve Klein örneklerinden hareketle, günümüzde sanatçıyı bir şaman olarak gören yaygın bir anlayıştan söz edilebilmektedir. Bu güncel anlayış, bir anlamda Batı'da Harner'in "çekirdek Şamanizm"inin yörüngesinde şekillenmiş Neo-Şaman görüngüsüne dayanan, yeni bir Mistisizm olarak itibar görmektedir. Bu anlayış, kültürel bağlamlardan, ilişkilendirmelerden ve Şamanizm'in öngördüğü gündelik hayata etki eden evren tasavvurundan sıyrılarak, salt zihinsel bütünleşimi/sağaltımı tedarik edici ve yaratıcılığı tetikleyici özellikleri çerçevesinde benimsenmiştir¹³⁹. Dolayısıyla Neo-Şamanizm görüngüsü çerçevesinde şekillenmiş bir sanat anlayışı, alıntılanan/eğretilenen/referans gösterilen simgeselliklerin, kültürel kökenlerine ve bağlamlarına fazla dikkat edilmeksizin, salt estetik kullanımına zemin hazırlamaktadır. Diğer yandan, küratöryal kuram üretiminin ve güncel sanat eleştirisinin konvansiyonel, pragmatik ve kimi zaman aceleci terminolojileri ve söylemleri üzerinden şekillenen anlamıyla "şaman" sözcüğü, yine böylesi bir gelişigüzelelikle—bağlamsızlaştırılarak—dolaşıma sokulmaktadır.

Bağlamsallık açısından başka bir sorun alanı da, kimi şaman ritüellerinin katalizörleri arasında yer alan algı ve bilinç değiştirici "psikedelik" madde kullanımınıdır. Neo-Şamanizm güdümlü sanatsal yaratımda, yoğun bir popülerlikle, şamanın böylesi psikedelik madde kullanımına ilişkin referanslar, özellikle Batı'da saykodelik akımda (*psychedelia*) öne çıkarılmaktadır: Uyarıcı/halüsinatif/algı değiştirici, ... madde tüketimi etkisiyle, tıpkı bir şamanın görebileceği "şaman arketiplerine" ulaşılabilen ve bu görümlerle aşkın bir sanatsal yaratım gerçekleştirilebileceği düşüncesi oldukça yaygındır. Bu durumun, algı değiştirici maddelerin Şamanizm'deki kullanım amaçları ve etiğiyle bağdaşmadığı ortadadır. Dolayısıyla böylesi bir edim Şamanizm bağlamından yoksundur.

¹³⁹ Bkz. "Şamanizm"

6. SONUÇ

Bu araştırmada, tartışılan tezin temel sorunsalı olan, “çağdaş performatif sanatlar” başlığı altında yer alan sanatçıların ve yapıtlarının, Şamanizm’e dair simge ve Şaman ritüeline ve kimliğine ilişkin doğrudan referanslara sahip olup olmadıkları ve bu olguların varlığı halinde ait oldukları bağlamlarla ne denli ilişkilendikleri saptanmaya çalışılmıştır. Simge ve ritüel kavramlarını inceleme birimi olarak alan simgesel ve yorumsamacı antropolojinin yazınsal metodolojisi ekseninde değerlendirilen yapıt incelemelerinde varılan sonuç, söz konusu referansların olumlu biçimde değerlendirilebileceğidir.

Öte yandan, yapılan incelemelerde tüm bu referansların ancak bir bölümünün bağlamsal olarak kullanıldığı tespit edilmiştir. Bu yargıyı açılmak gerekirse, Joseph Beuys kendine biçtiği personası ekseninde, benimsediği Şaman kimliğine ilişkin düsturları (sağaltım, zihinsel durumlar) mümkün olduğunca bağlamsal kullanmakta ve bu kimliği yapıtlarını ve dolayısıyla performanslarını edimlemede bir itki olarak kullanmaktadır. Diğer yandan, tüm bu performansları gerçekteştirirken hep aynı kıyafet setini kullanması Şaman kimliği ile ilgili bağlamı güçlendirmektedir. Öte yandan yapıtlarında başvurduğu simgeler (tavşan, keçe, kurt vb. ...) aktüel bir biçimde Şamanizm’de yer aldığı anlamlar gözetilerek kullanılmaktadır. Dolayısıyla Joseph Beuys, incelenen sanatçı örnekleminde bağlamsallık açasından diğerler sanatçılar arasından hatırı sayılır ölçüde ayrışmakta, öne çıkmaktadır. Bu güçlü bağlamsallığın muhtemel bir nedeni olarak, sanatçının anlatıları tartışmalı olsa da, referans aldığı kültürel olgunun yerel ve güncel bir biçimde hakim olduğu coğrafyayla bir temas kurmuş olması, öne sürülebilir.

İncelenen örneklemede, Şaman kimliğini benimsediği söylemiyle ortaya çıkan sanatçılardan Moore ve Dudeck’te ise, böylesi bir bağlamsal derinlik görülmemektedir. Dolayısıyla bu sanatçıların söz konusu kimliği,

performanslarındaki görelî ritüelistik yapılandırmalar ekseninde benimsemiş olmaları söz konusudur. Ancak ritüel kavramının simgesel antropolojide kültürel bir göreliliğe sahip olduğu gözetildiğinde, sanatçıların, ritüelistik edimlere işaret eden yapıtları ekseninde bir şamandan ziyade, genel anlamda bir “ritüelistik edim moderatörü” olarak algılanmaları yerinde olacaktır.

Referansların bağlamsallığının, içinde yer aldıkları kültürle direkt temas ile doğru orantılı olduğu savını güçlendiren bir görüngü de, Nam June Paik ve Ahn Eun Me'nin çalışmaları ekseninde izlenmektedir. Yapıtlarında yer alan kozmolojik ve mitolojik referansların Kuzeydoğu Asya ve Kore Şamanizmi'nin unsurları ve kültürel bağlamı ile örtüşmesi, anılan sanatçıları “kültürleyen” Kore'de, tıpkı Orta Asya, Sibiryâ ve Kuzeydoğu Asya'da olduğu gibi, Şamanizm kültürünün sürekliliğini koruyan, geçerli bir pratiğe sahip olması ile ilgilidir.

Öte yandan kısaca incelenen Cage, Yalter, Cave ve Dudeck'in yapıtlarında simgeler aracılığıyla yer alan Şamanizm referansları, belli ölçülerde bağlamsaldır. Ancak bu referanslar Joseph Beuys özelinde görüldüğü gibi ilişkide buldukları inanç sistemi bağlamından ziyade, estetik ve estetik güdülenme doğrultusunda oluşan salt sanatsal/edimsel görüngüler biçimde ortaya çıkmaktadır. Bu durum bağlamsallık açısından bir tümsek yaratsa da, sanatçının işini yapılandırmada istediği imge ve motifleri seçme özgürlüğü ekseninde, kabul edilebilir.

Ancak bu çalışmanın yola çıkış itkilerinden olan, sanat alanında kültürel olgulara dair unsurların dikkatsizce, bağlamlarından uzak bir biçimde tanınması ve ifade edilmesi ekseninde oluşan kültürel bağlam yoksunluğu, günümüz bilgi kirliliğinde kültürlerin algılanması ve tanınmasında önemli bir sorundur. Bu sorun sanatsal alanda, özellikle çağdaş sanatın yerel kültürler ile ilişkilenebilmesinde/etkileşime girmesinde göze çarpmaktadır. Özellikle çağdaş sanatın “kavram” ve “bağlam”ı, yapıtların oluşturulmasında, temel öge olarak benimsediği gözetildiğinde, bu eksikliğin giderilmesi çağdaş sanatın yapısal ve içeriksel tutarlılığını güçlendirecektir.

Buna göre, bu çalışma ekseninde önerilen, günümüz çağdaş sanatçılarının yapıtlarında yerel kültürlere ilişkin öğeleri referans alırken veya direkt olarak yapıt içinde konumlandırırken bağlamsallığı mümkün olduğunca gözetmeleridir. Bu noktada, sanatçının yapıtın alt metnini oluştururken bir antropolog gibi etnografik çalışma yapmasa da, yapıtının ilişkileneceği kültür ve öğelerine dair sistematik bir literatür çalışması ile pekiştirmesi bir gereklilik sayılmalı, benimsenmelidir. Böylesine bir ön çalışma sanatçının yapıtında bağlamsallık düzeyini artıracak ve artık sosyal bilimlerle/toplumsal olgularla adeta sembiyoz ilişkisinde bulunan çağdaş sanatın toplumsallığını güçlendirecektir. Zira sanatçı içinde bulunduğu/ ilişkilendiği/yansıttığı/referans aldığı ... kültüre karşı sorumludur.

KAYNAKÇA

Akıncı, Rabia Ebrar. 2009. **Batı Moğolistan Tsengel Tuvaları'nda Şamanizm: Şaman Olma Ve Kozmoloji İlişkisi**. Doktora Tezi. Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Alekseyev, N.A. 2013. **Türk Dilli Sibiryalı Halklarının Şamanizmi**. çev. Metin Ergun. Konya: Kömen Yayınları.

And, Metin. 2007. **Şamanizm**. Ankara: Ak Yayınları.

A.V. Anohin. 1924. Materialı po şamantvu u Altaytsev. **Publications du Musée d'Anthropologie et d'Ethnog. De l'Acad. Des Sciences de Russie**. s.4.

Applebaum, Herbert. 1987. **Perspectives in Cultural Anthropology**. New York: State University of New York Press.

Arnheim, Rudolf. 2007. **Görsel Düşünme**. İstanbul: Metis Yayınları.

Aslan, Ferat. 2008. **Savaş Sonrası Yeniden Kurulum Süreçlerinde Güdümlü Alman Popüler Müzik Kimlikleri: "Verdeutschung" Örneğinde Müziğin Politizasyonu: Alman Krautrock Kültürünün Prehistoryası Ve Politik Süreçlerle Dönüşen Gençlik Kimlikleriyle İlişkisi**. Lisans Tezi. YTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Atakan Nancy. 1998. **Arayışlar**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Attali, Jacques. 2005. **Gürültüden Müziğe: Müziğin Ekonomi-Politiği Üzerine**. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Ateş, Mehmet. 2002. **Mitolojiler ve Semboller: Anatanrıça ve Doğurganlık Sembolleri**. İstanbul: Aksiseda Matbaası.

Auslander, Philip. 1989. Going with the Flow: Performance Art and Mass Culture. **TDR**. c. 33, s. 2: 119-136.

Baldick, Julian. 2010. **Havyan ve Şaman**. Çev. Nevin Şahin. İstanbul: Hil Yayın.

Bapaeve, Janyl Myrza. 2008. **Tuva Kamlarının Alkışları**. Yüksek Lisans Tezi. Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Bayat, Fuzuli. 2006. **Türk Şamanlığı**. İstanbul: Ötüken Yayınevi

_____. 2010. **Türk Kültüründe Kadın Şaman**. İstanbul: Ötüken Yayınevi.

Benedict, Ruth. 2003. **Kültür Kalıpları**. çev. Nilgün Şarman. İstanbul: Payel Yayınları

- Bozkurt, Muammer. 2005. **Video Sanatı**. İstanbul: Bileşim Yayıncılık.
- Butler, Judith. 2008. **Cinsiyet Belası**. çev. Başak Ertür. İstanbul: Metis Yayınları
- Campbell, Joseph. 2010. **Kahramanın Sonsuz Yolculuğu**, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Counce, Stephen. 2001. **Sözlü Tarih ve Yerel Tarihçi**. çev. Ayşe Ozil Bilmez, Bülent Can, Haluk Tunçay. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Dekorne, Jim. 2004. **Psikedelik Şamanizm: Sanrılılandırıcı Bitkilerin Şamanist Kullanımı**. çev. Nur Yener. İstanbul: Okyanus Yayıncılık.
- _____. 1960. **The Masks Of God: Primitive Mythology**. London: Secker & Warburg.
- Candan, Aysin. 2010. **Oyun, Tören, Gösterim**. İstanbul: Norgunk Yayıncılık
- Carlson, Marvin. 2013. **Performans**. çev. Beliz Güçbilmez. Ankara: Dost Kitabevi.
- _____. 2006. **Performance: A Critical Introduction**. New York: Routledge.
- Counce, Stephen,. 2001. **Sözlü Tarih ve Yerel Tarihçi**. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Cevizci, Ahmet, 2005, **Felsefe Sözlüğü**. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Çoruhlu, Yaşar. 2002. **Türk Mitolojisinin Anahatları**. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Deflem, Mathieu. 1988. **Processual Symbolic Analysis in the Writings of Victor W. Turner**. Yüksek Lisans Tezi. The University of Hull.
- _____. 1991. Ritual, Anti-Structure, and Religion: A Discussion of Victor Turner's Processual Symbolic Analysis. **Journal for the Scientific Study of Religion**. s.30:1-25.
- Drury, Nevill, 1989. **Şamanizm** (orj. "The Elements of Shamanism") çev.Erkan Şimşek). İstanbul: Okyanus Yayıncılık.
- Durkheim, Emile. 2010. **Dinsel Yaşamın İlk Biçimleri**. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Eliade, Mircea. 2006. **Şamanizm**. Çev.İsmet Birkan. Ankara: İmge Yayınevi.
- Erdoğan, İrfan, Korkmaz Alemdar. 2011. **Kültür ve İletişim**. Ankara: Erk Yayınları.
- Ergun, Pervin. 2004. **Türk Kültüründe Ağaç Kültü**. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Ermen, Reinhard. 2007. **Joseph Beuys**.Hamburg: Rowolht Verlag.
- Fettermann, William. 1996. **John Cage's Theatre Pieces: Notations and Performances**. Amsterdam: Harwood Academic Publishers GmbH.
- Fırcıoğlu, Semih. 2011.**John Cage: Seçme Yazılar**. İstanbul: Pan Yayıncılık.

- Frazer, James G. 1991. **Altın Dal I-II**. İstanbul: Payel Yayınevi.
- Furst, Peter T. The Roots and Continuities of Shamanism. **Artscanada**. c.30. s.5-6: 33-60.
- Fusco, Coco. 2005. **Corpus Delecti: Performance Art Of The Americas**. New York: Routledge.
- Gadamer, Hans-Georg. 2003. **Hermeneutik: Hermeneutik Üzerine Yazılar**. ed. Doğan Özlem. İstanbul : İnkılap Yayınları.
- Gaillard, Gerald. 2004. **The Routledge Dictionary of Anthropologists**. İngiltere: Routledge,.
- Gatt, Caroline. 2009. Performance, Art and Anthropology. **Anthropology Today**, c. 25, s. 5: 25.
- Geertz, Clifford. 1973. **The Interpretation of Cultures**. New York: Basic Books, Inc.
- _____. 2010. **Kültürlerin Yorumlanması**. Ankara: Dost Kitabevi.
- _____. 1976. Art as Cultural System. **MLN, Comparative Literature** c.6. s. 91: 1473-1499
- Goldberg, RoseLee. 1979. Performance: Live Art 1909 to the Present. New York: Harry N. Abrams, Inc. Publishers.
- Gombrich, E.H: 1976. **Sanatın Öyküsü**. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Grotowski, Jerzy. 2002. **Yoksul Tiyatroya Doğru**. İstanbul: Tavanarası Yayıncılık
- Gültepe, Necati. 2008. Türk Kadın Tarihine Giriş: Amazonlardan Bâcıyân-ı Rûm'a. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Güngören, Ahmet. 2008. **Cadıların Günbatımı**. Ankara: Ayraç Kitabevi Yayınları.
- Güvenç, Bozkurt. 2010. **İnsan ve Kültür**. İstanbul: Boyut Yayıncılık.
- _____. 2010. **Japon Kültürü**. İstanbul: Boyut Yayıncılık.
- _____. 2010. **Türk Kimliği**. İstanbul: Boyut Yayıncılık.
- Halifax J. 1982. **Shaman: The Wounded Healer**. Londra: Thames & Hudson.
- Hançerlioğlu, Orhan. 2000. **Felsefe Ansiklopedisi**. İstanbul: Remzi Kitabevi
- Hanschitz, Rudolf-Christian; Schmidt, Esther; Schwarz, Guido. 2009. **Transdisziplinarität in Forschung und Praxis, Chancen und Risiken partizipativer Prozesse**. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Harris, Marvin. 1994. **Yamyamlar ve Krallar**. Ankara: İmge Yayınevi.
- _____. 2001. **Cultural Materialism: the Struggle for a Science of Culture**. California: AltaMira Press.

- Hassan, Ümit. 2011. **Eski Türk Toplumunu Üzerine İncelemeler**. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Haviland, William A., Prins Harald E., Dana Walrath, Bunny McBride. 2008. **Kültürel Antropoloji**. İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Howe, Leo. Risk, Ritual and Performance. **The Journal of the Royal Anthropological Institute**. c. 6. s. 1: 63-79
- Hoppál, Mihály. 1987. **Shamanism: An Archaic and/or Recent System of Beliefs.**, Quest Books
- _____. 2007. **Shamans and Traditions**. Budapeşte: Akadémiai Kiadó.
- _____. 2010. **Avrasya'da Şamanlar**. Çev. Bülent Bayram, Şevket Çağatay Çapraz. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Huizinga, Johan. 2013. **Homo Ludens** . çev. Mehmet Ali Kılıçbay. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- İnan, Abdulkadir. 1968. **Müslüman Türklerde Şamanizm Kalıntıları**. Ankara: İletişim Yayınları.
- _____. 2006. **Tarihte ve Bugün Şamanizm: Materyaller ve Araştırmalar**. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- _____. 1998. **Makaleler ve İncelemeler I-II**. Der.Hikmet Tanyu. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Kalafat, Yaşar. 2004. **Altaylardan Anadolu'ya Kamizm ve Şamanizm**. İstanbul: Yeditepe Yayınevi.
- Kıran, Zeynel, Ayşe Eziler Kıran. 2002. **Dilbilime Giriş**. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Knowles, Alison. 2002. Art as Spiritual Practice Art as Spiritual Practice. **PAJ: A Journal of Performance and Art**. c. 24. s. 3: 18-34
- Labecka-Koecherawa. 1995. Şaman Ayini- Yeniden Yapılanma. **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**. s.12:77-98
- Lee, Youngchul. 2010. **NJP Reader: Contributions to an Artistic Anthropology**. Gyeonggi-do: Nam June Paik Art Center.
- Lefebvre, Henri. 2013. **Modern Dünyada Gündelik Hayat**. İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Levin, Theodore C. and Edgerton, Michael E. 1999. "The Throat Singers of Tuva", **Scientific American Magazine**, Sep.1999 p.80-87
- Levin, Theodore C., Suzukei, Valentina. 2006. **Where Rivers and Mountains Sing. Bloomington**, Indiana: Indiana University Press.
- Lévi-Strauss, Claude. 1967. **Structural Anthropology**. çev. Claire Jacobson ve Brooke Grundfest Schoepf. New York: Doubleday Anchor Books.

_____. 1979. **Myth And The Meaning / Cracking The Code Of Culture**. New York City: Schocken Books.

_____. 2007. **İrk, Tarih ve Kültür**. İstanbul: Metis Yayınevi.

Lvova, E.L., Oktyabrskaya, I.V., A.M. Sagalayev, M.S. Usmanova, 2013. **Güney Sibirya Türklerinin Geleneksel Dünya Görüşleri**. çev. Metin Ergun. Konya: Kömen Yayınları.

Malinowski, Bronislaw. 1992. **Bilimsel Bir Kültür Teorisi**. çev. Saadet Özkal. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Malinowski, Bronislaw. 2000. **Büyü, Bilim ve Din**. çev. Saadet Özkal. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Maral, Alper. 2010. **21. Yüzyıl Başında, Müziğin Toplumsal Değişim Süreci İçindeki Yerinin Tanımlanması Çabası**. Doktora Tezi. Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

McGee, R., Jon, Warms, Richard L. 2004. **Anthropological Theory: An Introductory History**. New York: McGraw-Hill Publishing.

Merriam, Alan P. 1960. Ethnomusicology: discussion and definition of the field. **Ethnomusicology** 4. s.107-114.

Mert, Canan Kardeş. 2013. **20.Yy. Öncü Tiyatro Çalışmalarında Ezoterik Etkiler. Yüksek Lisans Tezi**. Kadir Has Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Moore, Frank. 2011. **Art Of A Shaman**. New York: Inter-Relations Publishing.

Morphy, Howard, Perkins, Morgan. **Introduction, in The Anthropology of Art: A Reader**. Wiley-Blackwell, 2006.

Nam-Soo, Kim. 2010. Ahn Eun Me: Neo-Shamanist Choreographer of the 21st Century. **Koreana: Korean Art & Culture**. s.24. Bahar.

Napier, A. David. **Foreign Bodies: Performance, Art and Symbolic Anthropology**. Los Angeles: University of California Press.

Ortner, Sherry B. "Theory in Anthropology since the Sixties". **Comparative Studies in Society and History**, s. 26, n.1 (Ocak 1984) : 126-166.

Oskay, Ünsal. 1982. **Müzik ve Yabancılaşma: Aristo, Huizinga ve Adorno Açısından bir Ön Çalışma**. Ankara: Dost Kitabevi.

Ostrander, Shelia, Lynn Schroeder. 1970. **Psychic Discoveries Behind The Iron Curtain**. New York: Prentice Hall Press.

Ögel, Bahaeddin. 1971. **Türk Mitolojisi, Cilt I-II**. Ankara: Selçuklu Tarihi ve Medeniyeti Enstitüsü.

Özbudun, Sibel, Şafak, Balkı, N. Serpil Altuntek. 2005. **Antropoloji : Kuramlar / Kuramcılar**. Ankara: Dipnot Yayınları.

Özgüç, Tahsin, 1987. **Şamanizm Kültürü**. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.

- Page, R.I. 2013. **İskandinav Mitleri**. Çev.:İsmail Yılmaz. Ankara: Phoenix Yayınevi
- Pallisen N. 1956. Die alte Religion der Mongolen und der Kultus Tschingis-Chans, **Numen**, c. 3. s. 3: 178-229
- Partch, Harry. 1974. **Genesis of a Music**. ABD: Da Capo Press.
- Perrin, Michel. 2001. **Şamanizm**. Çev: Bülent Arıbaş. İstanbul: İletişim Yayınları,
- Price S.R.F. 2004. **Ritüel ve İktidar**. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Radloff, Wilhelm. 2008. **Türklük ve Şamanlık**. Örgün Yayınevi.
- Radcliffe-brown, Alfred Reginald. 1956. **On Social Structure**. Illinois: The Free Press,
- Roux, Jean-Paul. 1999. **Altay Türklerinde Ölüm**. çev.Aykut Kazancıgil. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- _____. 2002. **Türklerin ve Moğolların Eski Dini**. çev. Aykut Kazancıgil. İstanbul. Kabalcı Yayınevi.
- Said, Edward. 1998. **Oryantalizm**. çev. Nezih Uzel. İstanbul: İrfan Yayınevi.
- _____. 2004. **Kültür ve Emperyalizm**. çev. Necmiye Alpay. İstanbul: Hil Yayınları.
- Schechner, Richard, "Approaches to Theory/Criticism," **Tulane Drama Review**, 1966, s.10
- _____. 2004. **Performance Theory**. New York: Routledge Publishing.
- Stachelhaus, Heiner. 1998. **Joseph Beuys**. Düsseldorf: Econ Verlag.
- Steiner, Rudolf. 2009. **Bees**. ABD: Anthroposophic Press
- Swartz, Marc J, Victor W. Turner, Arthur Tuden. 1966. **Political Anthropology**. Chicago : Aldine Publishing Company.
- Şahin, İlkay. Eşikte Yaşamak-Bir Kadın Tecrübesi Olarak Göç Ve Ritüel-, **Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic** Volume 4/8 Fall 2009
- Thompson, Paul. 1999. **Geçmişin Sesi**, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Thomson, George. 1990. **Aiskhylos ve Atina**. İstanbul: Payel Yayınevi.
- Topal, Semiha. 2013. **Gezi Parkı İşgali: Kesintiye Uğramış bir Geçiş Ritüeli**. İstanbul.
- Turner, Victor Witter. 1967. **The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual**. New York: Cornell University Press.
- _____. 1968. **The drums of affliction. A study of religious processes among the Ndembu of Zambia**. Oxford: Clarendon Press.

_____. 1972. **Schism and Continuity in an African Society: A Study of Ndembu Village Life**. Manchester: University of Manchester Press

_____. 1973. Symbols in African Ritual. **Science, New Series**. c. 179. s. 4078: 1100-1105.

_____. 1977. **The Ritual Process Structure and Anti-Structure Symbol**. New York: Cornell University Press.

_____. 1982. **From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play**. New York: New York City Performing Arts Journal Publications.

Yücel, Derya, Juan Vicente Aliaga, Fabienne Dumont, Melis Tezkan. 2013. **Nil Yalter**. İstanbul: Galerist & Revolver.

Ultan, Deborah K. 2001. From the Personal to the Transpersonal: Self Reclamation Through Ritual-in-Performance. **Art Documentation: Bulletin of the Art Libraries Society of North America**. c. 20. s. 2: 30-36

Walter, Mariko Namba, Jane Neumann Fridman. **Shamanism: An Encyclopedia of World Beliefs, Practices, and Culture**. California: ABC-CLIO, Inc.

West, David. 1998. **Kıta Avrupası Felsefesine Giriş: Rousseau, Kant, Hegel'den Foucault ve Derrida'ya**. İstanbul: Paradigma Yayınları.

Won-Oh, Choi. 2008. **An Illustrated Guide To Korean Mythology**. Kent: Global Oriental Ltd.

Xinran. 2004. **Sky Burial**. Londra: Chatto & Windus.

Zimmer, Heinrich. 2004. **Hint Sanatı ve Uygarlığında Mitler ve Simgeler**. İstanbul: Kabalcı Kitabevi.

Çevrimiçi Kaynaklar

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=symbolon&la=greek#lexicon>
[10.04.2014]

<http://idansblog.org/2012/10/04/performans-kurami-uzerine-anlasilana-dair-2/>
[24.04.2014]

<http://global.britannica.com/EBchecked/topic/545815/Milton-Singer> [04.04.2014]

<http://mimesis-dergi.org/2010/07/performans-ve-teatrallik-iliskisi-uzerine-inceleme/>
[01.05.2014]

<http://www.icosilune.com/2009/01/richard-schechner-performance-theory/>
[29.04.2014]

http://www.tiyatrotarihi.com/tyatro_terimleri/cevresel_tiyatro_nedir.html
[03.05.2014]

http://inselinal.blogspot.com.tr/2010_03_01_archive.html [09.04.2014]

<http://www.taraf.com.tr/haber-performatif-sanat-ve-eylem-148618/> [18.05.2014]

http://www.nytimes.com/2014/02/18/arts/design/ai-weiwei-vase-destroyed-by-protester-at-miami-museum.html?_r=0 [18.05.2014]

<http://sanatatak.com/view/Onlar-farkinda-olmasa-da-bu-sanat-degil/367> [18.05.2014]

<http://www.hsm.gu.se/english/education/master-programmes/contemporary-performative-arts> [18.05.2014]

<http://people.howstuffworks.com/culture-traditions/cultural-traditions/sky-burial2.htm> [05.05.2014]

http://www.nospace.net/dene/sc_jung.html [28.05.2014]

<http://www.tk-21.com/The-Founder-of-Video-Art-Nam-Jun> [28.05.2014]

http://www.frieze.com/issue/review/good_morning_mr_nam_june_paik/ [28.05.2014]

<http://www.nilyalter.com/texts/1/gerceklige-alternatif-bir-gerceklik-nil-yalter-videosu-turkish-by-melis-tezkan.html> [23.4.2014]

“<http://www.walkerart.org/calendar/2010/yves-klein-with-the-void-full-powers>” [19.05.2014]

<http://employees.oneonta.edu/sakoult/sakoulas/resources-shaman/ppp/shaman-artists.htm> [24.4.2014]

<http://i1.ytimg.com/vi/q1ugBlAxbF4/hqdefault.jpg> [14.05.2014]

<http://www.vogue.com/culture/article/jack-shainman-nick-cave-the-school/#1> [23.05.2014]

<http://www.azbp.com/article.php?id=183> [23.05.2014]

https://www.academia.edu/2046218/Being_in_between_the_artist_as_a_shaman [23.05.2014]

http://www.youtube.com/watch?v=Mx1_zBkqcUM” [23.05.2014]

<http://jungcurrents.com/wp-content/uploads/2010/10/world-tree-shaman.jpg> [20.04.2014]

“http://1.bp.blogspot.com/_OYEj5Y1L4nc/Sdx-7cn9k5I/AAAAAAAAAEE/WITbxd4CUIU/s1600/JB_La+rivoluzione.jpg” [18.05.2014]

http://hundredyearsof.files.wordpress.com/2010/12/joseph_beuys_filzanzug_1970_filz_genaecht_170x60cm.jpg [18.05.2014]

<http://lisavanhaerenmartelart.files.wordpress.com/2012/05/joseph.jpg?w=500> [18.05.2014]

http://spacecollective.org/userdata/7WAt4FSk/1229045928/beu_jb5_lg.jpg [18.05.2014]

<http://www.christies.com/lotfinder/drawings-watercolors/nam-june-paik-single-eye-of-shaman-5208360-details.aspx> [30.04.2014]

<http://istanbulsergifotograflari.com/wp-content/uploads/2011/12/Nil-Yalter-Galerist-1.jpg> [21.05.2014]

<http://www.nilyalter.com/works/43/topak-ev-1973.html> [21.05.2014]

<http://1.bp.blogspot.com/-qwGh9p0iBbA/TnMFywovB6I/AAAAAAAAABo8/oJ-uhXenvAM/s1600/0915PrinzessinBari1%2528c%2529YoungMoChoe.jpg> [28.05.2014]

http://3.bp.blogspot.com/BGxNUdhJDWE/TmSbp5_vQbI/AAAAAAAAABoI/3a1rej14yCS/s1600/0915PrinzessinBari6%2528c%2529YoungMoChoe.JPG [28.05.2014]

<http://www.hancinema.net/photos/photo190135.jpg> [28.05.2014]

<http://www.smithsonianmag.com/smithsonian-institution/yves-klein-at-the-hirshhorn-it-looks-so-easy-134279678/?no-ist> [19.05.2014]

http://3.bp.blogspot.com/iPhkgWGmJ28/UMZRGAt4TxI/AAAAAAAAASvI/Ikp4FgCgHRI/s1600/fiber_NickCave_Soundsuit1_1994_JamesPrinz.jpg [23.05.2014]

http://www.metapedia.com/wiki/images/Nickcave_two.jpg [23.05.2014]

http://www.youtube.com/watch?v=Mx1_zBkqcUM [23.05.2014]

http://littlewolfblog.files.wordpress.com/2011/03/nick_cave_installation_view_recent_soundsuits_2009_1359_73-1.jpg [23.05.2014]

<http://www.michaeldudeck.com/images/cathexis/> [16.05.2014]

<http://news.google.com/newspapers?nid=1299&dat=19770314&id=DOhLAAAIBAJ&sjid=M4wDAAAIBAJ&pg=6092,5665404> [19.05.2014]

<http://performanceritual.com/2011/04/26/michael-dudeck-witchdoctor/> [16.05.2014]

ÖZGEÇMİŞ

7 Şubat 1985'te İstanbul'da doğmuştur. 2004 yılında İstanbul Alman Lisesi'nden mezun olduktan sonra, aynı yıl İstanbul Üniversitesi'nde Alman Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde, ve 2005 yılında, yine aynı üniversitede, Sosyoloji Bölümü'nde, Çift Anadal Programı kapsamında öğrenimine başlamıştır. 2009 yılında her iki bölümden de başarıyla mezun olduktan sonra, 2010 yılında, Yeditepe Üniversitesi Kültürel Antropoloji Yüksek Lisans Programı'na kaydolmuş ve bir yıl boyunca ders ve seminerlere katılan araştırmacı, 2011 yılında Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Bölümü'nde Yüksek Lisans öğrenimine başlamıştır.