T.C.

DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI

Yüksek Lisans Tezi

BİR “MEDİUM” OLARAK ŞAMANIN, ÇAĞDAŞ SANATÇIDA BELİRMESİ

Hazırlayan

Onur Öztepe

Danışman

Dr. Öğr. Üyesi Faik Kartelli

İzmir / 2023

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Bir “medium” olarak şamanın çağdaş sanatçıda belirmesi” adlı çalışmanın tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını, yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenden oluştuğunu ve bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir, bunu onurumla doğrularım.

…/…/2023

Onur Öztepe

TUTANAK

Dokuz Eylül üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün …../…../….. Tarih ve ……. Sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin …… maddesine göre Sanat Ve Tasarım Anasanat Dalı, Yüksek Lisans öğrencisi Onur Öztepe'nin **"Bir "Medium" Olarak Şamanın, Çağdaş Sanatçıda Belirmesi"** konulu tezi incelenmiş ve aday …../…../….. tarihinde, saat ……'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra ……. Dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyeleri tarafından sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin …… olduğuna oy …….. ile karar verilmiştir.

BAŞKAN

ÜYE ÜYE

ÖZET

İnsanın alet yapabilme kabiliyeti, ateşten faydalanmayı öğrenmesi ve bu bilgiyi kendinden sonraki nesillere aktarabilmesi, hayvan ile arasındaki temel farkı da yaratmıştır. Bu devrimsel gelişmeler biyolojik evrimini hızlandırmış bunun neticesinde toplumsal evrimi de ileri yönde ivme kazanmıştır.

Gelişimi hızlanan toplumsal yapıda doğan işbölümü, uzmanlaşma gibi ihtiyaçlar sebebiyle birçok işlevsel rol ortaya çıkmıştır.

Bu çalışma merkezine, insanlık tarihinin bir döneminde aynı fonksiyonları yerine getiren renkli, aykırı, mistik, korkulan, aktarıcı, bilici, aşkın, sihirci, yaratıcı, acayip, hikâyeci, gizemli, aşırı, saygı-güvensizlik karışımı bir tavır takınılan ancak yine vazgeçilemez niteliklerde iki toplumsal figürü ‘Şaman’ ve ‘Sanatçıyı’ almaktadır.

Çalışmada şamanın ruhunun çağdaş sanatçıda tekrar dirildiğine dair kuvvetli bir sezgi tartışılmaya çalışılmış, bu ilgi çekici benzerlikler üzerine bir deneme yapılması amaçlanmıştır.

ABSTRACT

Man’s ability to make tools, to learn to make use of fire and the transfer this knowledge to the next genarations has also created the fundamental difference between him and the beast. These revolutiony developments accelerated its biological evolution, and as a result, its social evolution gained momentum in the forward direction.

Many functional roles have emerged due to the needs such as division of labor and specialization arising in the accelerated social structure.

This study puts in its center that, there are two figures that fulfill the same functions in a period of human history, which are colorful, contradictory, mystical, fearful, transmitting, seer, transcendent, magician, creative, weird, storyteller, mysterius, extreme with a mixture of respect-distrust, but with indispensable qualities. ‘Shaman’ and ‘Artist’.

In the study, a strong intuition about the resurrection of the shaman's spirit in the contemporary artist was tried to be discussed, and it was aimed to make an experiment on these interesting similarities.

ÖNSÖZ

İnsanın, içinde yaşadığı doğayı anlamlandırma ihtiyacı ve bu anlama dair duyduğu sınırsız merak ile yaratıcı zekâsıyla ortaya koyduğu yapıtlar arasındaki bağlantı yadsınamaz. Temelde var olan bu içtepinin, ilk topluluklarda özellikle Şaman karakterinde vücut bulduğunu görmekteyiz.

Öte yandan, Aydınlanma Çağının (XVIII. Y.Y.) ortaya konulmuş olan prensiplerinin, bilimsel icatlar aracılığıyla gündelik yaşam üzerindeki etkilerinin ortaya çıkması, akabinde XIX. Y.Y. ile birlikte hızla gelişen teknolojinin insanın düşün hayatına büyük tesirleri olmuştur. Yeni icatların ortaya çıkışı, örneğin fotoğraf makinesi vs. sanat üretiminin şekillerini değiştirdiği gibi el becerisinin otoritesinin ortadan kalkması, görsel anlamda gerçekliğe daha yakın doğa taklidinin estetik ve güzel kabul edilişinin gücünü kaybetmesi gibi etmenler kuramsal açıdan derin değişiklikler doğurmuştur.

Zamanın ruhu gereği sanatçının daha yenilikçi, daha deneysel üretimler yapma zorunluluğu, sanatçıyı daha kavramsal çalışmalar yapmak üzerinden başka türlü bir tanımla tekrardan tasvir etmiştir. Bu durum, sanatçı ile şamanın özde ve ifadede birbirleriyle yakınlaşmaları sonucunu doğurmuştur. Çalışmanın esin kaynağını, toplumsal işlev bağlamında yukarıda bahsedilen iki karakterin toplumsal rollerinin ve tavırlarının benzeşmesinin yarattığı şaşırtıcı ve ilgi çekici durum oluşturmaktadır.

Bu uzun süreçte, birden fazla olmak üzere, pandemi koşulları dolayısıyla ek süre talebimi lehime sonuçlandıran, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü idari yönetimine, sayın danışmanım Dr. Öğr. Faik Kartelli'ye, en başından beri bana her zaman yol gösteren, yardımcı olan heveslendiren ve cesaretlendiren sayın Prof. Simber Rana Atay'a, bu süre zarfında beni anlayışla karşılayan yardımlarını esirgemeyen sevgili eşim Ceyda Öztepe'ye, ve son olarak hayatım boyunca, desteğini sakınmayıp, usanmadan hep arkamda durarak bana olan inancını hiç yitirmeyen sevgili annem Nigmet Yakal'a teşekkürleri borç bilirim.

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ……..ii

TUTANAK…… iii

ÖZET……..iv

ABSTRACT……v

ÖNSÖZ……...vi

İÇİNDEKİLER…….vii

RESİMLER LİSTESİ……. viii

GİRİŞ……..1

1. BÖLÜM

İLKEL TOPLULUKLARIN SOSYAL YAPISININ OLUŞUMU VE ŞAMANLIK

1.1. İşbirliği ve İşbölümü……4

1.2. Örgütlenme Zorunluluğu……..7

1.3. Uzmanlaşma ve Toplumsal Roller……9

1.4. Şamanın Toplumsal Konumu……..16

1.4.1. Şifacı Olarak Şaman……...22

1.4.2. Kâhin Olarak Şaman……..27

1.4.3. Aracı Olarak Şaman……...31

2. BÖLÜM

ŞAMAN VE ŞAMANLIK OLGUSU

2.1. Şaman Olmak……..38

2.2. Şamanik Hikâye Anlatıcılık ve Performans……41

2.3. Şamanik İkonografi…….49

3. BÖLÜM

ÇAĞDAŞ SANATTA ŞAMANİK KODLAR

3.1. Çağdaş Sanatçının Şamanik Konumu……66

3.2. Çağdaş Sanatçı ve Hikâye Anlatıcılık……74

3.3. Dans ve Müziğin Şamanik Konumu……76

3.4. Aşkınlık ve Performansın Şamanik Konumu……..79

3.5. Çağdaş Sanatçı – Şaman Benzerliği Bağlamında Örneklerin İncelenmesi..80

3.5.1. Marcel Duchamp……..80

3.5.2. Olivier de Sagazan……87

3.5.3. Mgła……..93

SONUÇ.....98

KAYNAKÇA……..100

ÖZGEÇMİŞ

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1. Bizon Çizimi, (M.Ö. 15000), Altamira Mağarası, Cantabria, İspanya……...11

Resim 2. Şaman ve Topluluğu, Kuzey Moğolistan (1903)……17

Resim 3. Kitwanga'lı Şaman, Johnny Laknitz; Asası, Çıngırağı ve Davulu ile birlikte. (1924) Kanada……..18

Resim 4. Sibiryalı bir Şaman…….21

Resim 5. Altay Şamanı, Davul Tokmağının arkasındaki Demir Yüzükleri gösteriyor.(1930)……...22

Resim 6. Odna (Alone). Yön: Kozintsev, Grigoriy, Trauberg, Leonid. (1931). Şamanın Hasta Kadını Tedavi Sahnesi.....25

Resim 7. Kopuz örneği. Ahşap, deri, at kılı, boynuz, metal. (XVIII: Y.Y.)…26

Resim 8. Ahşaptan yapılmış Ongunuyla beraber, ok kirişine asılmış oklar. Güney Sibirya Şaman davulu……30

Resim 9. Mudang köyü. (1900). Kore……31

Resim 10. Sibirya, Şaman Ongonu……32

Resim 11. Gold ve Gilyak Şaman kuklaları……...33

Resim 12. Jaguar dansı maskesi. Ahşap, boya, deri, yaban domuzu dişi, sabır otu sapı.(1944 öncesi) Guerrero, Meksika…….34

Resim 13. Kuzey Çin'den Manchu Şamanı. Kaplan ruhu tarafından ele geçirilmiş……...35

Resim 14. Hasat Ayinlerinde kullanılan "Yam" (Tatlı patates) Maske. Bitki lifi, pigment.(1900/60)Yeni Gine, Malenezya……39

Resim 15. "Büyücü" (Sorcerer). (M.Ö. 14000) Trois Fereres Mağarası, Fransa……42

Resim 16. "Ötsir Böö", Moğol Şamanı. Fotoğraf: Sakari Palsi. (1909) Bjangol, Moğolistan……43

Resim 17. Tuvalı bir Şaman Trans halinde……..46

Resim 18. Maskeli Dansçılar, kayıt esnasında. Alaska Eskimoları. Fotoğraf: Elma ve Alfred Milotte…….47

Resim 19. Tuvalı Şamanlar Ayin esnasında……48

Resim 20. Evenk (Tunguz) Şaman Davulu, önü ve arkası. (XIX. Y.Y. sonu)……..49

Resim 21. Altay Türkleri, Şaman kıyafeti, "Manyak"…….50

Resim 22. Kartal ya da Baykuş tüylerinden başlık takmış Moğol Şamanı. (1903) Yukarı Yenisey…….51

Resim 23. Nganasan (Kuzey Sibiryalı Samoyed halkı) Şaman. Fotoğraf: Lintrop, A. (1977)…….52

Resim 24. Buryat Şaman. Kazak Tarihçi Ç.Velihanov'un eserlerinde yayınlandı. (1904)……53

Resim 25. Dans Maskesi. Ağaç kabuğu, pigment, kireç, lif. Elama İnsanları. (1960 sonrası) Yeni Gine, Malenezya……54

Resim 26. Şaman maskesi. Bakır. Evenkiler, Transbaikalia. (XVIII. Y.Y.)…55

Resim 27. Kuru Mevsim Festival Maskesi. Ahşap, pigment, lif. (1959-60) Nijerya, Batı Afrika……...56

Resim 28. Davulu ile beraber Buryat Şamanı. (1923)……..57

Resim 29. Demir Ren geyiği Boynuzlu Başlık takan Sibirya Şamanı. Ket İnsanları. Fotoğraf: Heinrich Werner. (1976) Kellog Köyü. Sibirya……58

Resim 30. Şaman Ongon bebekler. Sibirya……..59

Resim 31. Ostiyak Şaman Kuklaları……60

Resim 32. Amyr Salanka ismindeki Altay Şamanına ait iki davul. (1924)…...61

Resim 33. Altay Türkleri Şaman Davulu süsleme örnekleri…….62

Resim 34. Davul Tokmağı örnekleri (Geç XVIII. Y.Y.)……63

Resim 35. Marcel Duchamp. "Büyük Cam", (1915-23)……...76

Resim 36. Marcel Duchamp, "Dulcinea" , (1911)……81

Resim 37. Marcel Duchamp, "Kahve Değirmeni" , (1911)……..83

Resim 38. Marcel Duchamp, "Bisiklet" , (1913)……..84

Resim 39. Marcel Duchamp, "Rrose Selavy" , (1921)…….86

Resim 40. Olivier de Sagazan, "Başkalaşım", Performans Videosundan Bir Kare……...88

Resim 41. Olivier de Sagazan, "Elbise Etkisi", Performans Videosundan Bir Kare……...89

Resim 42. Olivier de Sagazan, "Çamurdaki Hayelet" Performans Videosundan Bir Kare……90

Resim 43. Olivier de Sagazan, "Başkalaşım" , Performans Videosundan Bir Kare……..91

Resim 44. Olivier de Sagazan, "Başkalaşım" , Performans Videosundan Bir Kare……..92

Resim 45. Mgła, "Grup Fotoğrafı" ……93

Resim 46. Mgła, "Grup Fotoğrafı" (2022)……...94

Resim 47. Mayhem, "Ceset Makyajı"……..96

GİRİŞ

Çalışmada, başta ilkel ve çağdaşın ayrımının yapılabilmesi olmak üzere, insanın ve yarattığı toplumsal yapıların nasıl geliştiğini, hangi aşamalardan geçerek hangi aşamalara geldiğini açıklayabilmek için, sosyoloji, antropoloji, tarih, psikoloji, ikonografi vs. birçok bilimsel daldan faydalanmak gereği ortaya çıkmıştır.

'İnsan' kavramının ne aşamadan sonra 'İnsan' olarak kabul edildiği gerçeği bir tarafa, oluşturduğu sosyal, kültürel topluluklardaki işlevlerinin neler olduğu sorularının cevabı da araştırmanın ilerleyen bölümlerinde cevaplanmaya çalışılmıştır.

İnsanlık tarihinin bilinmeyen, neler olduğuna dair fikir yürütebildiğimiz bu dönemlerden beri insan, kendisini, içinde bulunduğu 'Mekânı' yani 'Doğayı' yorumlamak ve ifadelendirmek maksadıyla çeşitli çabalar içerisinde bulunmuştur. Bu çabaları diğerlerinden daha hassas ve meraklı olarak gösteren, belirli yeteneklere sahip, kazanılan tecrübeleri veri olarak biriktirebilen ve diğerlerine aktarabilen bireyler sayesinde toplumsal evrim süreci bazı sıçramalarla gelişim gösterebilmiştir. Bahsi geçen aktarıcılar, birden çok görevi ve rolü üstlenen oyuncular olarak karşımıza çıkmaktadır.

Sanatçının, özde çağdaş toplumdaki rolleri bağlamında, bu aktarıcılarla paralellik taşıyan özelliklerine dikkat çekmek, konuya şüpheyle yaklaşarak irdelemek bu çalışmanın asıl amacıdır.

Çalışmanın 1. Bölümünde, insanın tarihsel olarak ortaya çıkışı, yarattığı toplulukların sosyal yapısı, işbirliği, işbölümü, uzmanlaşma gibi toplumsal evrimi açısından önemli başlangıç ölçütleri üzerinde durulmuş, toplumsal rollerin ne anlama geldiği, şaman karakterinin toplumsal roller açısından önemi ve işlevi üzerine anlatım akışı sürdürülmüştür. 2. Bölümde şaman ve şamanlık olgusu üzerinde durulmuş, bu karakterin evrenselliği üzerine örneklemelerde bulunulmuştur. Bahsedilen bu evrensel görev üstlenişlerin, örneklemeleri, gösterdiği hikâye anlatıcılık, performans ve ikonografik gibi özelliklerin üzerinden çağdaş sanatçının, çağdaş toplum içerisindeki konumunun benzerliklerine giriş yapılmıştır. Çalışmanın 3. Bölümünde ise, sanatın dil ile olan benzerliği vurgulanmıştır. Yaratıcı eylemin büyü ile olan ilişkisi irdelenmiştir.

Sanatın tarihte uzun bir süre boyunca mimetik özelliğinin mükemmelliğin kutsanışı, estetik ve güzel algısının da bu görsel başarıda saklı olduğu inancının Aydınlanma çağı sonrası hızlanan, modern dönemde yaşanan gelişmeler neticesinde girdiği kuramsal duraklamanın özellikle avangart sanatçıların öncülüğünde daha kavramsal daha başka bir boyuta taşınması özetlenmiştir. Çağdaş sanatçının hikâye anlatıcılık, dans ve müzik, aşkınlık ve performans gibi hususlarda şaman figürüne yaklaştığı davranış ve durumlar incelenmiştir. 3. Bölümün son bölümünde ise seçilmiş sanatçı ve yaratımları üzerinden örneklemeler yapılmıştır. İlk örnek, çağdaş sanat ve sanatçının arketipi bağlamında Marcel Duchamp olarak belirlenmiştir. İkinci örnekte, performans ve aşkınlık modeli olarak Olivier de Sagazan irdelenmiştir. Son olarak, Heavy Metalin Ekstrem tarzlarından Black Metal icra eden Mgła grubuna yer verilmiştir.

1.BÖLÜM
İLKEL TOPLULUKLARIN SOSYAL YAPISININ OLUŞUMU VE ŞAMANLIK

1.BÖLÜM

İLKEL TOPLULUKLARIN SOSYAL YAPISININ OLUŞUMU VE ŞAMANLIK

1.1. İşbirliği ve İşbölümü

"İlkel" anlam olarak, zaman açısından en eski olan, öncesi olmayan ilk ve daha gelişmemiş, gelişmesinin başında olandır (AKARSU, 1975, s. 96). İnsanlığın uzak geçmişiyle ilgili net bilgilere sahip değiliz ancak, araç kullanan insan türlerinin ağaçtan inmesinin tahmini 12 milyon yıl kadar öncesine tarihlemesi yapılmaktadır. Araç kullanmaya başlayan türler ile ilgili tarihleme ise 3 milyon yıl kadar öncesine kadar gider. İnsansının, insana dönüşmesindeki ana ölçüt alet kullanabilme yetisinin yerine alet yapabilme yetisine kavuşması durumudur. Araç yapmak için nesnenin öncelikle biçimsel olarak kafada tasarlanması gerekliliği yüzünden bazı antropologlar tarafından da insanın düşünmeye başlamasının göstergesi olarak kabul edilmektedir (ŞENEL, 1982, s. 34-35). Bu saptamadan hareketle karşımıza, iki tür insanın çıktığını görmekteyiz; Yapıcı insan anlamında "Homo Faber" (AKARSU, 1975, s. 88). Ve bilen insan anlamında "Homo Sapiens" (CEVİZCİ, 1999, s. 422).

Doğada, insandan farklı birçok hayvanın alet kullanabildiğini biliyoruz. Ancak tabiattaki hiçbir hayvan eylemini yönlendirme yeteneğine sahip olmadığı için, alet yapılabilmesi insan ve hayvan arasındaki farksızlığı değiştiren ana etmendir. Rastgele bulunan ve kullanılan aletlerden, ilkel özellikler gösterse de, alet yapımına geçiş, insansı maymunların insan varlığına dönüşünün başlangıcıdır (ZUBRITSKI, 2006, s. 16).

Biyolojik evrimin baskın olduğu, toplulukların biçimlenişinde önde olduğu dönemlerde, araç kullanılması dolayısıyla ellerin, toplu yapılan faaliyetler dolayısıyla konuşmanın, bununla bağlantılı olarak beynin konuşma merkezinin oluşması ve gelişmesi gibi sonuçlar ortaya çıkmıştır. Biyolojik evrim ve toplumsal evrim birbiriyle etkileşim içerisindedir (ŞENEL, 1982, s. 40).

Biyolojik evrim ile aktarılan cinsel farklılaşma erkeklerin topluluğu ya da sürüyü savunma rolünü üstlenmesine yol açmıştır. Bu gelişme savunma silahlarından saldırı

silahları yapmaya geçiş sağlamış olabilir. Bu durum da toplayıcılıktan avcılığa geçiş sağlamış olmalıdır (ŞENEL, 1982, s. 49-50). Üretilen aletlerin çeşitlenmesi ve yeni silahların ortaya çıkması, topluluğun üyeleri arasında bir görev dağılımının ortaya çıkmasına yol açmıştır. Bu durum topluluğun bir bölümü doğadan besin toplarken, güçlü ve dayanıklı olup, annelik gibi görevleri olmayan erkeklerin kendilerini avlanma eylemine verebilmesine yardımcı olmuştur. Cinsiyetler arası işbölümü de böyle ortaya çıkmıştır (ZUBRITSKI, 2006, s. 31).

Avcılık gibi uzmanlık gerektiren eylemler, işbirliğini zorunlu kılmış, ortaya çıkan işbölümü, verimliliği arttırmıştır.

Avcılık, erkekler ve kadınlar arasında iktisadi işbölümü yaratırken, av esnasında erkekler arasında işbirliğini, toplumsal ilişkiler bağlamında da kadın-erkek birliğini pekiştirmiştir (ŞENEL, 1982, s. 59). İşbölümünün en açık etkisi, bölünmüş işlevlerin verimliliğinin arttırılmasına değil, bu işlevleri dayanışma içine sokmasıdır (DURKHEIM, 2020, s. 87).

Topluluk anlam olarak mahalle, seyirci kalabalığı vb. gibi şekillerde görünür. Yığın, kütle, seyirciler, kalabalık gibi (ÜLKEN, 1969, s. 291). “Topluluk” rastgele, ortak amaçlar adına insanların oluşturduğu bütünlük durumudur. Topluluk kavramı “toplum” kavramının içerisinde olmasına rağmen, toplum, topluluktan daha yerleşmiş ve kalıcı nedenlere sahiptir (TİMUÇİN, 2004, s. 463). Böylece topluluğun rastgele olması durumunun, gelişen insan ile birlikte değiştiğini, daha düzenli olma, toplum olmaya doğru evirildiği görülür.

Bu toplumsal ilerlemenin kalıcılığını sağlayabilmek, devamlılığı koruyabilmek zorunluluğu ortaya çıkmıştır. Arkeolojik bulguları tarihsel bütünlük perspektifinden okuyarak, yorumlayan Avustralyalı arkeolog Gordon Childe, ilk topluluklardaki insanların, alet yapımı için en uygun malzemenin nereden tedarik edilebileceğini ve amaca uygun olarak nasıl şekillendirilebileceğini öğrenip diğerlerine bu bilgiyi aktarabilmeleri gerekliydi demektedir. Bununla ilgili bilimsel bir gelenek oluşturmak zorunda kaldıklarını belirtir (CHILDE, 2006, s. 37).

İşbölümünün sadece ekonomik anlamda bir gelişmeye sebep olduğunu söylemek, bütün bu gelişmenin eksik kalmasına sebep olabilir. Sosyolojinin kurucularından, Emile Durkheim, işbölümünün oluşması gerekliliği üzerine, insanlar ne kadar çok vasıflara sahip olurlarla olsunlar, her zaman bazı eksikliklere sahiptirler demektedir. Bu durumdan dolayı insan yakınlarında kendisinde olmayan nitelikleri arama eğilimindedir. Onlarla birleşmek, onların doğasına dâhil olmak, insanın kendisini daha az eksik hissetmesine sebep olmaktadır. Bu noktada her bireyin kişiliğine uygun bir görevi yerine getirdiği ufak arkadaşlık toplulukları oluşur. Bu işlev bölümü bir tür sevgi bağları oluşturan işbölümüdür (DURKHEIM, 2020, s. 82). Durkheim şöyle devam eder;

> " Böylece işbölümünü yeni bir açıdan görmeye yöneliyoruz. Burada yapabileceği ekonomik hizmetler, yol açtığı ahlaki etki yanında pek küçük kalır; gerçek büyük işlevi ise iki ya da daha çok kişi arasında bir dayanışma duygusu uyandırmaktır. Bu sonuç nasıl elde edilirse edilsin, dost topluluklarını yaratan ve onlara damgasını vuran işbölümüdür" (DURKHEIM, 2020, s. 82-83).

İnsanın hem biyolojik evrimine dolayısıyla toplumsal gelişimine fayda sağlayan olaylardan biri alet yapabilme özelliği ise diğeri de ateşten faydalanabilmeyi öğrenmesidir.

Y. Mitropolskiy, S.V. Kerov ve Y. Zubritski ateşin bulunmasıyla ilgili, İnsanlar; ısınmak, yırtıcı hayvanların saldırılarından korunma ihtiyaçları için hem de topladığı ya da avladığı, bitkisel ve hayvansal gıdaları pişirmek için ateşten yararlanmasını öğrenmişlerdir demektedir. 'Ateş'i aynı zamanda yapmakta oldukları aletleri sağlamlaştırmak gibi amaçlar için de kullanmışlardır. Bununla beraber daha zorlu iklim koşullarında yapay olarak ateşi elde edebilmenin yöntemlerini geliştirilmesi de gerekmekteydi. Ancak ateşin önemli katkılarından birisi de pişirilen gıdaların yüksek besleyiciliğinin, insanların biyolojik evrimini hızlandırmasıdır (ZUBRITSKI, 2006, s. 27). Ateşin kullanılması insanların, bu büyük fiziksel ve kimyasal güce egemen olmasını sağlamıştır. Tarihte ilk kez bir canlı doğanın büyük güçlerinden birine yeni bir istikamet verme olanağı bulmuştur. Ateş yakmanın ne zaman öğrenildiğine dair kesin bilgi bulunmamaktadır ancak bu becerinin büyük bir önemi vardır. Artık insanlar 'Yanma' denilen şaşkınlık veren süreci ve ısı gücünü sadece yönetmiyor aynı zamanda bilinçli bir şekilde yaratabiliyorlardı (CHILDE, 2006, s. 37).

Polonyalı antropolog Bronisław Kasper Malinowski'ye göre bir şey yaratabilmek, kurmak, kültürel gelişmeyi sağlayabilmek ve bunu aktarabilmek için üretkenlik ile birlikte insanın sahip olduğu ruhani güç var olmalıdır. 'Kültür' görünüşe göre ilkel 'Zanaat' veya 'Sanat' ile başlamıştır, örneğin ateş yakma, alet edevat yapabilmek gibi. En basit ve ana ilkel zanaat ateş yakma olmalıdır. Ateş yakma fiilini gerçekleştirenin el becerisinin yanında her ifa edilişte kendisini açığa çıkaran bir bilimsel teori ve kabile geleneği ile karşılaşılmaktadır (MALINOWSKI, 2020, s. 16-17).

Ateş yakma bilgisinin aktarılabilmesi, ateşi kullanabilme yeteneğinin öğrenilmesi kadar önemlidir. Bilginin aktarılabiliyor oluşu, kültürün oluşumunun en önemli temellerinden biridir. Malinowski, bu durumun önemiyle ilgili, "İlk olarak her neslin el işi becerisi, örnek ve kurallar içerisinde şekillenmiş ve yeni yetişen üyelerine devredilmiştir. İkinci olarak ilkel sembolizm, sözlü bildiri, belirli jest ya da temel edimler aracılığıyla hayata geçirilmiştir" (MALINOWSKI, 2020, s. 17) demektedir.

1.2. Örgütlenme Zorunluluğu

İnsanların tek başlarına, avlanmak gibi tehlikeli faaliyetleri yerine getirmeleri zordur. Avcılığın, şekillendirdiği toplumsal yapı, bu gibi faaliyetler için örgütlenme zorunluluğunu ortaya çıkarmıştır. İnsanların geçimlerini sağlayabilmek için işbirliği yaptıkları ve beraber çalıştıkları farz edilebilir. Childe, bunun gerekliliğini kendilerinden fiziksel bakımdan daha büyük hayvanları besin için tek başlarına avlama ihtimalleri zayıf görünmektedir diyerek açıklamaktadır (CHILDE, 2006, s. 38).

Takımlar halinde yapılan büyük avlar, erkekler arasındaki işbirliğini daha da sıkılaştırmış olmalıdır. Takımların fazlalaşması aralarındaki işbirliğini ve örgütlenmeyi zorunlu kılmış olmalıdır. Bu tarz bir işbirliği hiç şüphesiz verimliliği arttırmıştır. Verimliliği arttıran diğer etkenler ise ateşin, daha yaygın, randımanlı kullanılması, işlevine uygun uzmanlaşmış araçların ve araç yapan araçların üretilmesi, kadınların bir tür ev ekonomisi olarak avdan sağlanan yan ürünlerin örneğin deri gibi, değerlendirilmesi ve işlenmesinde kazandıkları uzmanlaşmadır (ŞENEL, 1982, s. 69).

Malinowski'nin 'Örgütlü davranış teorisinde' (1944) bahsettiği üzere, bilimsel olarak gözlemlenebildiği kadarıyla kültürün özü, insanların kalıcı gruplar halinde örgütlenebilmeleridir. Bu örgütlü gruplar geleneklere, alışkanlıklara uyum sağlamışlardır. Ortak çalışma yerlerinde zanaat, el becerisi büyük önem arz etmektedir. Bu iş birliği alanında insanlar, dini ve hukuki töreleri takip etmektedirler (MALINOWSKI, 2020, s. 49). İnsanların gündelik hayatlarına bakıldığında, gelişigüzel bir kişinin varlığına dair tüm aşamaların, kültürel yapıdaki örgütlü çalışmalarla bağlantılı olduğunu görmek durumundayız. Kültürümüz alt bölümlere de ayrılabilen tüm bunların birleşiminden oluşmaktadır. Karşımıza, örgütlenmenin çıktığı birçok ortamda bazı teknik kural ve yasalarla birlikte, davranış ilkelerini belirleyen geleneklerin kaynağı olan "Sözleşme" ve "İşlev" gerçekleri ortaya çıkmaktadır (MALINOWSKI, 2020, s. 53).

Kültürel devamlılığı sürdürebilmenin koşulları, öncelikle bireyler arası sözleşmenin önemine ve bireylerin işlevinin ayrımının yapılmasına bağlıdır. Bu işlev ayrılıklarının örgütlenmesi, toplumun esaslarını oluşturur. İşlevin önemini irdelemek maksadıyla devam edilir ve biyolojik yaşam ile toplumsal yapı arasında benzerlik kurarak bir örnekleme yapmak gerekirse; hayvanların yaşamsal faaliyetleri için gerekli olan birbiriyle uyumlu biyolojik elemanların yani, hücreler, dokular, organların birbirleriyle uyum içerisinde çalışmaları ve bütün bu birimlerin toplamı yaşam denilen olguyu oluşturur. Yapının devamlılığı esastır. Toplumsal yapının da temelinde tıpkı organizmanın organları vb. de olduğu gibi toplumun organize olmuş gruplarının etkinlikleri ve birbirleriyle olan etkileşimleri vardır. Bütünü oluşturan bu parçalardır (BROWN, 2020, s. 220-222). Sosyal antropolog Alfred Radcliffe-Brown şöyle devam eder,

> "Burada topluluğun sosyal yaşamı, sosyal yapının işlevi olarak tanımlanmıştır. Bir suçun cezalandırılması veya bir cenaze seremonisi gibi kendini sürekli tekrar eden bir aktivitenin işlevi, sosyal yaşamın içerisinde oynadığı rol ve böylece yapısal devamlılığın korunmasına yaptığı katkıdır. Yani burada tanımlandığı şekli ile işlev kavramı, devamlılığı, bileşenlerin aktivitelerinin oluşturduğu bir yaşam süreci ile korunan, varlıklar arasındaki ilişkiler bütününden oluşan bir yapı kavramını içerir" (BROWN, 2020, s. 220-222).

1.3. Uzmanlaşma ve Toplumsal Roller

Toplumsal ilerleme bağlamında, kişilerin faaliyetlerinin daha verimli hale gelmesi için uzmanlaşmaya da ihtiyaç duyulmuştur. Uzmanlaşma, benzer işlerde çalışan insanların plana uygun olarak hareket ederek ortak bir hedefe ilerlemeleri, nihayetinde belirli bir alanda uzmanlaşıp daha verimli bir hale gelme durumudur (MARSHALL, 1999, s. 318). Ayrıcalıklı veya tekelci bir üslupta şahsi ya da ortaklaşa yapılan çalışmaların belirlenmiş biçimlerde sınırlandırılması olayıdır (ÜLKEN, 1969, s. 309). Bu sınırlandırma ile kişilerin toplum içerisindeki işlevlerinin de belirginleştiğini ve düzenli hale geldiğini söyleyebiliriz.

Farklı beceri ve işlevlere sahip insanların uzmanlaşmaya yönelmiş olması da bu bağlamda tesadüf değildir. Malinowski, İnsanlar işlev ve beceri ile birbirlerini tamamlar demektedir. Toplumsal yaşamın temel özelliği işbölümüdür. Karşılık kuralını içeren dayanışma grupları arasında ayırım ve bütünleşme, fiziksel özellikler ve psikolojiyle bağlantılıdır. İnsanlar cinsiyet ve yaşa göre ayrılırlar. Bütünleşmede gördüğümüz başka bir ilkede, mesleki beceri, eğitim ve tercih ile insan evrimin hızlanmasına yardımcı olmasıdır. Bu noktada sanat gibi özgün faaliyetler ayrımı coğrafi gereklilikler bakımından farklılık gösterebilirken, besin üretiminde ve diğer ürünlerin üretiminde, paylaşımında vb. var olan tüm mesleki kurumların tüm kültürlerde belirmesi aynılık gösterir. Avcı-toplayıcı, tarımla uğraşan insanlar arasında birbirlerine destek olan gruplarla karşılaşılır (MALINOWSKI, 2020, s. 65).

İlkel topluluklarda, ekonomik, dini-büyüsel, sanatsal gruplar hep uzmanlaşmaya dönük biçimlenme süreçlerine sahiptir. Ortak faydaya dönük toplumsal örgüt içerisinde insanların uzmanlaştığının görüldüğü etkinlikler gene ilkel düzeyde büyücü, sihirci, şaman gibi örgütlenmelerdir (MALINOWSKI, 2020, s. 66-69). Uzmanlaşma dürtüsünün kökeni ile ilgili Durkheim, işbölümü, insanların ruhsal ve bireysel sebepleriyle ilerleme sağlamaktadır demektedir. Bireyleri durmadan uzmanlaşmaya iten güdü mutlu olma gayesidir. Toplumları oluşturan ana etken işlerin bölünebilmesidir, işler toplumsal sebepler dolayısıyla bölünmez (DURKHEIM, 2020, s. 274).

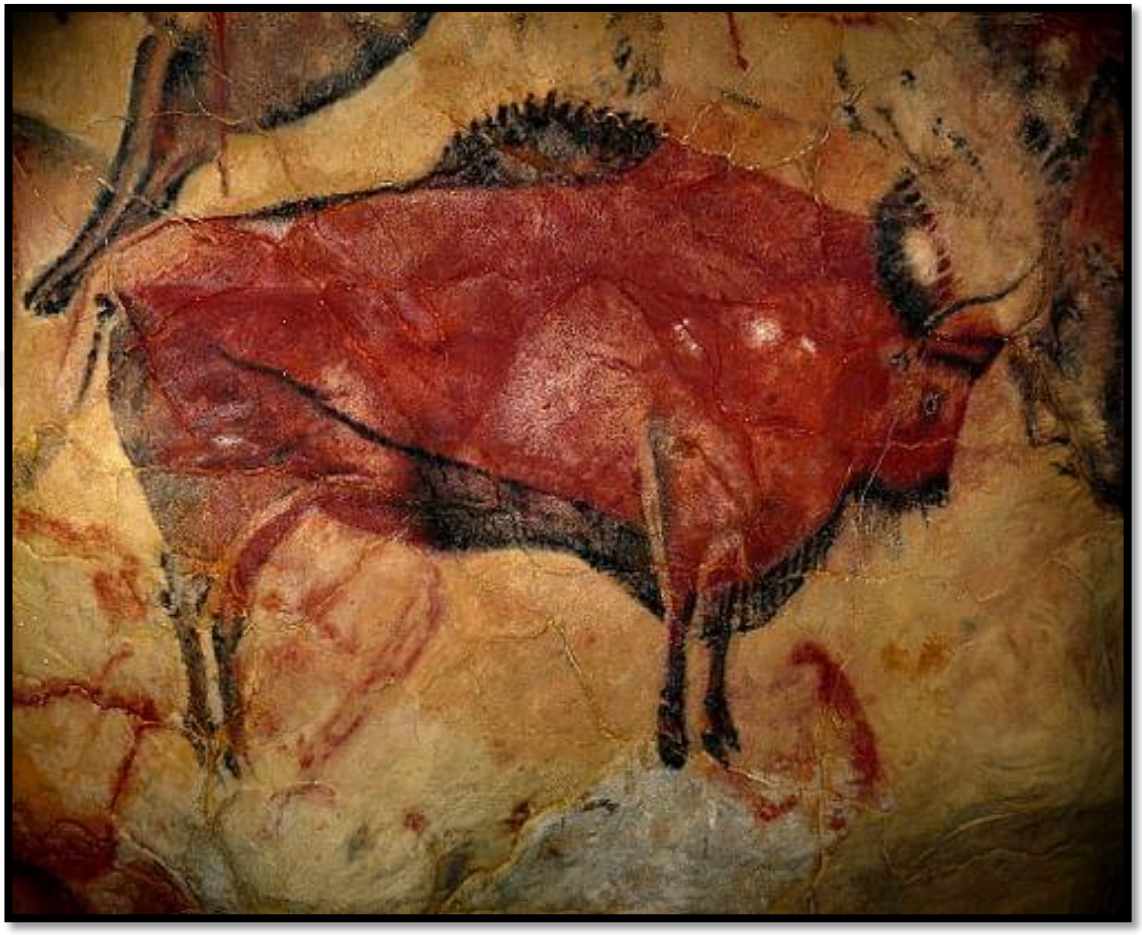
Alaaddin Şenel, Üst Paleolitik (50.000 ile 10.000 yıl önce) dönemde Carleton S. Coon gibi bazı yazarların araçların ve araç yapan araçların uzman kişilerce yapılmış olması gerektiğini söylediğini belirtir. Bunlar için 'Boş zaman uzmanı' saptamasında bulunur. Olasılık dâhilinde bu kişilerin ortak av gibi etkinliklere katılmaması bunların beslenmesi sorununu ortaya çıkaracağı için, takım çalışmasının 'Artı besin' ve beraberinde 'Artı zaman' sağlayacak gelişmişliğe ulaşmış olması gerekmektedir, demektedir. Bu durumda, artı zaman araçların geliştirilmesi, çeşitlendirilmesi için birçok fırsat yarattığı gibi, kültürel etkinliklerin gelişmesi için de uygun koşullar sağlamış olmalıdır (ŞENEL, 1982, s. 69-70). Şenel, şöyle devam eder,

> "Artı besin ve artı zamanın sağlayacağı toplumsal ve kültürel gelişmeler, bir yandan, yarı zaman uzmanı sihirci sanatçıların, belki de sağaltıcıların ve araç yapıcıların yetiştirilmesi (İşbölümü, farklılaşma, uzmanlaşma) bir yandan da topluluğun tüm üyelerinin katıldığı eğlencelerin, törenlerin düzenlenmesi (Duygu düşünce alanında türdeşliğin sağlanması) yolunda ilerlemiştir. Bunlar ekonomik ve toplumsal yapıların farklılaşması ve bir kültürel, düşünsel yapının geliştirilmesi yolunda atılmış adımlardır" (ŞENEL, 1982, s. 71-72).

Üst Paleolitik dönem insanlarının taşlara ya da fildişine yapılan kazımalar, kilden yapılmış hayvan tasvirleri, motiflerle süslenmiş silahlar, tavanlarına çeşitli manzaralar kazınmış mağaralar gibi şaşırtıcı bir sanat davranışları vardır (CHILDE, 2006, s. 42).

Sanatın başlangıcı olarak görülen bu dönemin yapıtları, taşınabilir sanat yapıtları ve mağara resimleri ile heykeller olarak iki ana gruba ayrılabilir. Taşınabilir yapıtlar kabaca kemikler, boynuzlar, büyük ve yassı çakıl taşları gibi materyallere, soyut çiçek, geometrik ve hayvan motifleri ile yapılmış süslemelerdir. Taşınabilir yapıtların en ilgi uyandıran örnekleri kireçtaşı, pişmiş kil, fildişi gibi materyallerden şekillendirilmiş 'Venüs' ya da 'Ana tanrıça' figürleridir (BRAİDWOOD, 2008, s. 104-105). Muhtemelen, Franco – Kantabrik üsluba özgü resimlerin önceden yapılanların üstüne yapılmış olmaları sadece seyredenlerin beğenisini kazanmak amacına yönelik olamazdı. Bu yaratma, yapma faaliyetinin başka sebepler yüzünden de önemli olmasından kaynaklandığını düşündürür. İlk yapılanlarının üzerine başka resimlerin yapıldığı anlaşılmıştır. Bu resimleri yapanların, resmettikleri hayvanların anatomilerine aşina oldukları, avın

tehlikelerini bildikleri, yapıtların canlılığından, renkli ve boyutlandırılmış olarak tasvir edilmiş olmalarından bellidir (BRAİDWOOD, 2008, s. 106).



Resim 1. Bizon Çizimi, (M.Ö. 15000), Altamira Mağarası, Cantabria, İspanya (RAMEESSOS, 2015).

Gordon Childe, uzmanlaşan sanatçı ile ilgili şu yorumlamaları yapmaktadır,

> "Her ne olursa olsun sanatçı iyi yetiştirilmiş bir uzman olsa gerek. Dordogn'de bulunan Limeil gibi, çakıl taşları üzerinde resim denemelerine rastlanmıştır. Bu taşlar, bir sanat okulunun resim defterleri olabilir; bazı taşlarda ise, sanki usta eliyle yapılmış düzeltmeler de vardır. Sanatçı – büyücüler uzmandı, bu görevleri için özel olarak yetiştirilmişlerdi. Böyle olunca da saygınlık ve yetki sahibiydiler, onların örgütlerinde bu durum geçerliydi. Sanatçılar gerçi uzmandı ama gene de grubun avcılık eylemlerinin dışında

> tutulmamışlardı. Hayvanların gerçek boyutlarında ve çeşitli biçimlerde çizilmiş olan bu resimler, zaten ancak bir avcı gözüyle yakından hayvanı izleyen ve tanıyan insanlarca başarılabilirdi" (CHILDE, 2006, s. 45).

'Dil' in ne zaman ortaya çıktığına dair net bir bilgi yoktur. Ancak dilin ortaya çıkışıyla ilgili bazı teoriler mevcuttur. Bu varsayımlardan birisi de 'Taklit' yoluyla dilin ortaya çıkmış olduğudur.

Malinowski, "İlk olarak her neslin el işi becerisi, örnek ve kurallar içerisinde şekillenmiş ve yeni yetişen üyelerine devredilmiştir. İkinci olarak ilkel sembolizm, sözlü bildiri, belirli jest ya da temel edimler aracılığıyla hayata geçirilmelidir" (MALINOWSKI, 2020, s. 17) demiştir. Sesli iletişim ve dilin ortaya çıkışı, bilginin aktarılması açısından önemlidir. Rol kuramının ve simgesel etkileşimin kurucusu kabul edilen George Herbert Mead (1934), insanların jestleri, ağızdan çıkarılan sesler ile taklit etmesinin önemine vurgu yapar. Filologların, duyduğumuz sesleri taklit etmemizin dilin kökeni olduğunu ileri sürdüklerini söyler (MEAD, 2022, s. 63).

Konuşma ve düşünmenin gelişmesi, bağlantılı olarak kişiler arasındaki bilgi aktarımının gelişmesine yol açacaktır. Varsayım olarak, ilkel topluluğun yaşlı bireylerinin bu rolü üstlendiği düşünülebilir. Bu iletişim yapısı, niteliksel olarak benzetmeci, simgesel, aynı zamanda çağrışımlara dayalı ve düşçü olmalıdır. Birbirlerine bir şeyler anlatabilmek için insanlar, hayvanların ve kendilerinin taklitlerini yapmış olmalıdırlar. Şenel, günümüzde dahi gereksiz jest ve mimiklerin uzak atalarımızın bu iletişim tarzının zorunluluğundan baki kalmış olabileceğini not düşmektedir (ŞENEL, 1982, s. 106). Şenel, anlatısına devam eder,

> "Öte yandan benzetme yoluyla kavrayış yalnızca taklitle anlatışa değil, aynı zamanda taklitçi davranışa yol açacaktır. Topluluk içinde küçükler büyüklerin davranışlarını taklit ederlerken, avlanmada hayvanları taklit ederek (hayvan postları giyerek) onlara yaklaşacaklardır. Böylece benzetmeci düşünüş taklitçi davranışa o da geleneğe yol açacaktır. Bu noktada altyapı üstyapı etkileşiminin (düşünce ve davranış düzeyinde) ilk görünümüne tanık oluruz. Taklitçi davranış benzetmeci düşünüşü, benzetmeci düşünüş taklitçi davranışı etkiler" (ŞENEL, 1982, s. 106).

Taklit teorisinden yola çıkarak, Johan Huizinga'nın (1938) 'Homo Ludens' kitabında açıkladığı 'Oyun' olgusunun, kültür üzerindeki işlevine ve önemine değinmek

doğru olacaktır. Huizinga, ‘Oyunu’ kültürün oluşumundan önce var olan, ancak kültürün içinde ve başlangıcından günümüze devam eden bir öz olarak ortaya çıkmış bir fenomen olarak özetler. Gündelik hayattan farklılaşan eylem niteliğine vurgu yapar. Belirgin imgelerin ve gerçeğin temsiline dayandığını belirtir (HUIZINGA, 2021, s. 21-22). Bu durumda, ‘Homo Faber - Araç yapan insan’, ‘Homo Sapiens - Bilen insan’ türlerinin yanına üçüncü olarak “Homo Ludens - Oyuncu insan’ eklenir.

Huizinga, insanların dil sayesinde nesneleri tanımladıklarını, fark ederek adlandırdıklarını, çevrelerindeki şeyleri zihin alanlarına dâhil ederek bu alanı yükselttiklerini söyler. Dilin yaratıcısı olan bilincin, oyun oynayarak devamlı şekilde madde ile düşünülen şey arasında gidip geldiğini aktarır. Soyutun her ifade edilişinde simgelere rastladığımızı, her simgenin de bir kelime oyunu içerdiğini söyler. İlkel insanların ‘Mitler’ sayesinde dünyayı açıklamaya çalıştığını, aynı şekilde kutsal ayinlerin, adakların, törenlerin de basit oyunlar şeklinde gerçekleştirildiğinden bahseder (HUIZINGA, 2021, s. 22).

İlkel insanın zihin yapısının nasıl olabileceğine dair örnekleme yapıldığında; ilkel topluluklardaki insanlarda kavramsal düşünce vardır ancak genel kavramlarla düşünme yeteneği ve olgunluğuna sahip bulanmamaktadırlar. Örneğin sivri olma durumunu belirtmek için sivri bir nesneden bahsederler (TİMUÇİN, 2004, s. 276). İlkel insanın düşünme sistematiğine farklı yaklaşımlara örnek olarak; Bronislaw Malinowski, Pragmatizm perspektifinden konuya şöyle yaklaşmaktadır, “İlkel insan çevresel faktör, adaptasyon ve deneyim yoğunluğundan ötürü, bilimsel yaklaşımla ilgili etkenleri hesaba katmayarak, belirleyici etkenlerle sistem içi ilişkileri somutlaştırmak zorunda kalmıştır. Buradaki bütün nihai güdü ya da itki, öncelikle, biyolojik olarak hayatta kalma çabası olmuştur” (MALINOWSKI, 2020, s. 18).

Levy Bruhl, konuya şu yaklaşımda bulunmaktadır,

> “ Kolektif düşüncelerden hareketle ilkel insanın, usunda, canlı, cansız varlıklar ve çevresinde bulunan nesneleri nasıl algılayıp, sınıflandırdığını anlamak gerekiyor. Çünkü bu anlayışa göre insan kendini, çevresini sarıp sarmalayan varlık ya da nesnelerden herhangi biri gibi görmektedir. Hiç kuşkusuz kişisel bir varlık olduğu gibi güçlü bir duyguya sahiptir. Hissettiği

> duygular, aldığı keyif ve çektiği acıların bilinçli oyuncusu olduğunun farkında olup, bunları kendisiyle ilişkilendirebilmektedir. Ancak bütün bunlar onun kendisini bir "özne" şeklinde algılaması ve bu algılamanın da kendisi olmayan "nesnelerle" bir karşıtlık ilişkisi içinde olması gerektiği gibi bir sonuca götürmemektedir" (BRUHL, 2018, s. 21-22).

Claude Levi Strauss ise, 'İlkel' olarak adlandırılan insanların biz çağdaş insanlardan farkının 'Yazı' olduğunu vurgular ve ilkel insanları 'Yazısız' olarak tanımlar. Temelde ilkel insanlarla ilgili düşüncesinin, Malinowski'nin ilkel insanların faydacı olduğu algılayışına karşıt, çıkarsız olduklarını, Bruhl'ün duygusal kavrayışına tezat olarak da 'Zihinsel' olabileceği üzerine olduğunu belirtir. Ağır koşullarda varlıklarını idame ettirme ihtiyacına katlanan bu insanların çıkarsız bir düşünme tarzıyla doğayı ve yaşadıkları topluluklarını anlamaya yönelik arzu ve ihtiyaçla hareket ettiklerini söyler (STRAUSS, 1983, s. 51).

Mead'e göre, benlik olgusu bireyin parçası olduğu bütün sosyal organizasyonun aşamasıdır. Bireyin zihni, toplumsal kazanım, organizmanın kendisine aktarıldığında oluşmaktadır. Organizedir çünkü başkalarının tutum ve davranışlarını da içermektedir. Ayrı bireylerin toplumsal rollerinden ziyade sosyal tutumlar haline dönüşür. Sürecin devamında kişinin benliği, diğerleriyle etkileşimlerinin davranışlarına aktarılmasıyla oluşur. Bilinçli iletişim bu görüşe göre, toplumsal süreç içerisindeki bilinçsiz iletişimden gelişir. Anlamsız jestlerin anlamlı jestlere dönüştüğü görülür. Zihin ve benliğin gelişmesi, bilinçli iletişimin gelişmesiyle paraleldir (MEAD, 2022, s. 201). Şöyle devam eder, "Toplumsal süreç, içerdiği çeşitli şeylerle gerçekte olanın daha etkin bir şekilde gerçekleşmesi için bireyin deneyimine dâhil edilir, çünkü belli bir anlamda bireyde prova edilmiştir. Birey bu koşullar altında sadece rolünü daha iyi oynamakla kalmaz, aynı zamanda parçası olduğu organizasyona da tepki verir" (MEAD, 2022, s. 201). Bu bağlamda, ilkel insanın zihin yapısının nasıl olabileceğine dair varsayımların örnekleri yanında toplumsal rolün açıklamasını şu şekilde yapılabilir.

Tiyatrodan alınmış bir terim olan 'Rol', kaynak olarak belirli kurumlara veya statülere dair toplumsal beklentilerin oluşturulmasını sağlamaktadır, beklentilerin gerçekleşip gerçekleşmeme süreçlerini incelemektedir. Role yapısal bakış toplumun içindeki statünün görevlerini tanımlamaya çalışmaktadır (MARSHALL, 1999, s. 624).

Rol, toplumlardaki kurum ya da bireylerin yerine getirdiği veya getirmesi varsayılan işlevdir. Bireyin kendisini topluma nasıl sunduğunu belirtir. Rol kuramında toplumsal örgütlenmedeki beklentiler ve rolün yapılması durumu incelenmiştir. Bu kuramda, insanların kendilerine yükledikleri anlamlara göre roller edindikleri, bu anlamların toplumla paylaşıldığı, tarafların aktör ve dinleyici olarak karşılıklı konumlandığı belirtilir (EMİROĞLU & AYDIN, 2003, s. 716-717).

Öte yandan, insanlığın toplumsal evrimine pozitif anlamda büyük katkı sağlayan aşamalardan birisi de V. Gordon Childe'nin 'Neolitik Devrim' (1936) olarak isimlendirdiği dönemdir. İnsanlık tarihinin en uzun süreli dönemi kabul edilebilecek Buzul Çağı boyunca üretim şekillerinde büyük değişiklikler gözlenmemiştir. Ancak buzul çağı sonrası değişen iklimsel ve coğrafi koşullar neticesinde insanlar ekip biçmeye, bazı bitki ve hayvanları evcilleştirmeye başlamışlardır. Besin gücü bakımından yüksek niteliklere sahip buğday ve arpanın yabani türlerinden evcilleştirilmesi başarılmıştır. Bu türlerin görece daha az zahmetli yetiştirilebilmesi, ekip biçilebilmesi çocukların da bu ekonomik etkinliklere dâhil olabilmesini olanaklı kılmış, nüfusun hızla büyümesine yol açmıştır (CHILDE, 2006, s. 46-48). Bu değişiklik insanların sadece iktisadi hayatlarında değişime sebep olmamış, onların düşünsel hayatlarını da bağlantılı olarak dönüştürmüştür.

İlkel tarımla uğraşan insanın sadece bulduklarıyla yetinmek zorunda kalmıyor oluşu, üretimin devamlılığının sürdürülmesi sorunu, ilerisini düşünmek mecburiyetini doğurmuştur. Daha önce 'An'da ve geçmişte yaşamını sürdüren insanın zaman tahayyülüne bir de gelecek kavramı girmiş olmalıdır. Bu durum 3 boyutlu bir zaman kavramına ve algısına dönüşmüştür. Geçmişi mitlerle bağdaştırırsak, 'Anı' düşünmek anlık tepkileri geliştirmiştir. Gelecek algısı ise planlama, örgütlenme, umutlanma gibi bazı kurumların gelişmesini sağlamıştır. Bu gelecek algısı ölüm sonrasına dek gidebilir. Gelecek algısı dini inanışları da temelden geliştirmiş olmalıdır (ŞENEL, 1982, s. 164).

Tıpkı bitki yetiştiriciliğinde olduğu gibi hayvanları evcilleştirme ve yetiştirme de insanların sosyo-kültürel, ekonomik bağlamda evriminde önemli rol oynamıştır. Olasılıkla bu faaliyet, hayvanları sürek avlarında kapalı yerlere doğru sürme metotlarının

geliştirilmiş halidir. Besin ihtiyacı için hemen öldürülmeyen hayvanlar, kısa süreler için canlı olarak saklanıyordu. Bu yöntem sonraları hayvanları kapalı barınaklarda, üremelerini ve çoğalmalarını kontrol etmek şeklinde geliştirilmiştir (ZUBRITSKI, 2006, s. 42-43).

İnsanların inanışlarına da etki eden bu süreçle ilgili Şenel, şu görüşleri paylaşmaktadır, "Avcı ve toplayıcı topluluklardan kattıkları, sihirsel düşünüş geçim ve yaşam biçimlerine ters düşmez. Ancak, neolitik köylerle ilişkileri sonunda onların dinsel düşünüşünden de etkilenmişlerdir. Bunun üzerine, geniş anlamıyla Şamanizm denebilecek sihirsel dinsel karışımı bir düşünüşe sahip olurlar" (ŞENEL, 1982, s. 174).

1.4. Şamanın Toplumsal Konumu

'Şaman' kelimesinin etimolojik olarak hangi kökten geldiği oldukça karmaşık ve tartışmalıdır. Şaman, Çin'e kadar Doğu Sibirya'ya yayılmış Moğol dilbilim grubuna dâhil Tunguz'ca 'Çaman' dan gelmiştir. 'Ça' - Bilmek kelimesinden türeyen 'Çaman', "Bilen insan" manasında kullanılmıştır. Başka yaklaşımlara göre dans etmek, sıçramak, coşmak anlamındaki bir fiil kökünden geldiğidir (PERRIN, 2016, s. 16). Sadettin Buluç, kelimenin kökenini, Buryat asıllı oryantalist ve dilbilimci Dorji Banzarov'un Mançu'ca 'Samandan' geldiğini söylediğini aktarır. Kelimenin kökü olan 'Sam', Mançu'ca ve Moğolca birkaç kelimede vardır. Örneğin Mançuca'da, 'Samarambi', 'Sıçramak', 'Dövünmek' demektir. Buluç, Gürcü asıllı dilbilimci George Nioradze'nin (1924) bu kelimelerin coşkunluk halini, heyecanlı vaziyeti, durmadan oynayan, bir oraya bir buraya sıçrayan kişi anlamına geldiğini belirttiğini iletir (BULUÇ, 2008, s. 107-108).



Resim 2. Şaman ve topluluğu, Kuzey Moğolistan (1903) (WOOD, Sacred Drums of Siberia, 2013, s. 16).

Dünya coğrafyasında, Avrupa, Ortadoğu, Hint ve Çin uygarlıklarınca çevrili kısmı olarak kabul edilen bölge 'İç Avrasya' olarak adlandırılmaktadır. 'Şamanlık', bu bölgede gelişmiş ve geçip gitmiş; İskitler, Hunlar, Türkler, Moğollar, Tunguzlar, Mançular, Finler ve Macarların ortak mirası olan inanışlar olarak kabul edilebilir (BALDICK, 2011, s. 11). Din tarihçisi ve filozof Mircea Eliade, Sibirya ve Orta Asya'ya özgü 'Şaman' teriminin, Rusça aracılığıyla Tunguzca dilinden geldiğine dikkat çeker. Bu coğrafyanın diğer dillerinde 'Şamanın' karşılığını; Yakutça – 'Ojun' 'Udayan' (Kadın şaman), Moğolca – 'Bügü', 'Bögö', (Buge, Bü) ve 'Udagan', Buryatça – 'Udayan', Türkçe, Tatarca – 'Kam', Altay'ca – 'Kam', 'Gam' şekillerinde aktarır (ELIADE, 1999, s. 22). Şaman dünya coğrafyasında yaygın olarak görülen bir olgudur.

Teknik seviyeleri ne denli düşük olursa olsun ya da ne kadar aşağıda basit kurumlara sahip olursa olsun ilkel toplulukların hemen hemen büyük kısmında rastlanılan bir 'Şaman' mevcuttur. Toplumun diğer fertlerinden daha değişik bir adam her zaman vardır. İlk zamanlardan itibaren toplumsal işlevi gereği kapsama alanı çok geniş olan bu

kişilerin, ‘Otacı’ ve ‘Şamanlar’ en eski mesleğe sahip oldukları iddiasında bulunulabilir (BRUHL, İlkel Toplumlarda Mistik Deneyim ve Simgeler, 2016, s. 42-43). Eliade, konuyla ilgili, ilkel toplumlarda varlığına rastlanan sihirsel/dinsel saygınlık sahibi bazı sıra dışı kişileri adlandırmak için Şaman, Otacı (Medicine-man), büyücü, sihirbaz gibi terimlerin kullanılması bizim kavramın ne ifade ettiğine dair cevabı karmaşık hale getiriyor demektedir (ELIADE, 1999, s. 21).



Resim 3. Kitwanga'lı Şaman, Johnny Laknitz; asası, çıngırağı ve davulu ile birlikte. (1924) Kanada (GARNER, INGLIS, & KIRBY).

İlk Avrupalı gezginlerin ve araştırmacıların, coğrafi olarak Orta Asya ve Kuzey Asya bölgelerine konumlandırdığı ‘Şaman’ olgusu sonraları, Kuzey Amerika, Endonezya, Avustralya gibi dünyanın başka bölgelerinde de gözlemlenmiştir çünkü bu bölgelerde de nitelik gayet ‘Şamancıldır’ (ELIADE, 1999, s. 23). Şamanın işlevsel olarak birçok rolü yerine getirdiği görülür, örneklemek gerekirse; Oryantalist ve Türkolog Jean-Paul Roux, Yusuf Has Hacib’in sözlüğü Kutadgu Bilig’de (XI. Y.Y.) sözcüğün ‘Kam’ olarak 4 yerde geçtiğini söyler. Bir yerde ‘Kâhin’ olarak, diğerinde Fal açan bir kişi, anlaşılamayan sözcükler mırıldanan ve büyü yapan bir kişi olarak (ROUX, 1994, s. 117-118). Roux devam eder,

> “Şaman, Anglosakson terminolojisinde anlatılmak istendiği gibi hekim-insan olmadığı gibi muhakkak ki tek şifa verici kişi de değildir. Kelimenin günlük anlamında bir büyücü değildir ve onun bu kelime ile tanımlanması Şamanizm’e, hiçbir zaman, sahip olmadığı bir nitelik vermek pahasına, onu bulunmaması gereken bir yere oturtmuştur; kaldı ki, yukarıda sözü edilen toplumlarda, daha doğru olarak bu şekilde nitelenen, diğer birçok kimseler mevcuttur. Şaman demek, herhangi bir sınıflandırmada yerini alabilecek kadar güçlü kişiliği olan bir kimse demektir” (ROUX, 1994, s. 49-50).

Oldukça karmaşık, ancak bir bütün olarak ortaya çıkan bu olgu için Eliade,

> “Elbette şaman da aslında bir sihirbaz ve bir otacıdır; bütün hekimler gibi onun da hastalıkları sağalttığına; ilkel ve çağdaş bütün sihirbazlar gibi “Fakirsel” mucizeler gösterdiğine inanılır. Ama o, bunlardan başka ruh güder “Psychopompe” dir de; ayrıca rahip, mistik ve ozan da olabilir. Arkaik toplumların bir bütün olarak ele alınan sihirsel/dinsel yaşamlarının oluşturduğu bulanık ve karışık kütle içinde, Şamanizm kendine özgü bir yapılaşmanın belirtilerini gösterir ve belirginleştirilmesinde işe yarar bir tarihe sahip olduğunu ele verir” (ELIADE, 1999, s. 22). Demektedir.

Şamanın iddiaları, doğaüstü güçlerin dünyasıyla olan ayrıcalıklı ilişkilere sahip kişi olmak ile başlar. Toplumsal yapı içerisinde birden çok özelliği ve rolleri olan renkli bir karakterdir.

Konuyla ilgili antropolog Michel Perrin, ‘Şaman toplumsal açıdan kendisini kabul ettirmiş, bir takım sıkıntıları gidermek için devreye giren veya istek üzerine öteki dünyalarla iletişime geçen kişidir’ demektedir. Savaşlarda düşmanı zayıflatmak, hastalara tesir etmiş kötü ruhları kovmak, bereketli bir av için gerekli şeyleri yapmak gibi rolleri de vardır. Bu münasebetle kendisi için değil toplumsal veya çevresel dengeleri düzenlemek için çalışan, toplumsal işlevi olan birisi olduğunu aktarır (PERRIN, 2016, s. 15-16).

Şaman görevlerini icra etmek dışında sıradan bir insandır. Talep üzerine yardımcı olma işlevini üstlenir. Şamanizm, belirli kural ya da kaidelere bağlı dinsel tören uygulamaları olmadığı için, sadece talep karşılığında cevap verilen pratik bir amaç özelliği taşımaktadır. Ancak işlev açısından Şaman vazgeçilmez bir nitelik taşır. Topluluğun sorumluluğunu doğrudan üstlenmez, aracılık yapar (PERRIN, 2016, s. 51-59).

Bununla birlikte Şamanın, toplumsal işlevinin vazgeçilmez olduğu gerçeğine rağmen toplumdaki bir ailenin çocuklarından biri kam olma yeteneği gösterirse bu hoş karşılanmaz, zira şaman çoğu kez ücretsiz ayin yapar, kazancı azdır (İNAN, 2020, s. 77). Şamanlar genellikle fakirdirler. Yaptıkları ağır işlere nazaran kazançları gösterişsizdir. Temelde arzusu zengin olmak da değildir. Yardım istendiğinde topluluğun iyiliği için vazifesini gerçekleştirmektedir (BULUÇ, 2008, s. 138).

Bu boş zaman uzmanları, içinde yaşadıkları toplumda, konumları itibariyle tuhaf bir karakter olarak karşımıza çıkmaktadırlar. Abdülkadir İnan şöyle bir not düşmektedir,

> "Bazı oymaklar Şamanlarına yıllık maaş bağlarlar; bazı oymaklar ise her ayin ve tören karşılığı olarak ücret verirler. Kamlar pazarlık etmezler, ne verirlerse razı olurlar. Umumiyetle gerçek kamlar dünyalığa düşkün değillerdir. Kamlar hakkında söylenen menkıbelere göre gerçek kamlar yoksul olmaya mahkûmlardır. Kamların kendileri de buna inanırlar" (İNAN, 2020, s. 80-81).

Lucien Lévy-Bruhl, Şamanın toplumsal konumu ile ilgili, Yaşadıkları toplumda Şamanlar ve otacılara güven-korku arası bir saygı ve mesafe duyulur demektedir. Şamanın yaşamı herkes gibidir, ancak diğer bireylerin onu ve ailesini beslemek gibi bir kaygıları yoktur. Sahip oldukları nitelik diğerleri üzerinde bir otoritelerinin olduğunu göstermez. Örneğin grubun lideri Şamana bağlı değildir ama onu yok da sayamaz. Bu açıdan Şaman-otacı egemen olduğu toplulukta aslında hayati bir organ vazifesi de taşır (BRUHL, İlkel Toplumlarda Mistik Deneyim ve Simgeler, 2016, s. 43). Şamanın konumu ile ilgili Perrin şunu aktarır,



Resim 4. Sibiryalı bir Şaman, Krasynoyarsk Müzesi, Sibirya (AARVA, 2014).

"Şamanlara tanınan yetkiler göz önüne alındığında, Şamanların bireysel sorumluluklarının çok fazla olması gerektiği görülür. Ancak, Şamanlık mantığı adına şamanlar bu sorumluluğun sınırlı kaldığını göstermek için her şeyi yaparlar… Onlar bu dünyayı öteki dünyaya bağlayan neden-sonuç zincirinin bir halkasıdırlar. Bu anlamda, prensip olarak öteki dünya adına her şeyi yapma ve her şeyi söyleme özgürlüğüne sahiptirler. Ancak, denetim dışı bir özgürlük değildir bu. Zaten şamanlara karşı takınılan tavır genellikle belirsiz olup, bir saygı ve güvensizlik karışımıdır" (PERRIN, 2016, s. 88-89).

1.4.1. Şifacı Olarak Şaman

Şamanların belki de en belirgin niteliklerinden biri de ‘Şifacı’ olma özellikleridir. İlkel topluluklarda karşımıza çıkan ‘Otacı’ olgusu günümüzdeki gibi ne bir hekim, ne de rahiptir. Sıradan insanların yaptığı gibi çevresindeki görünmez güçlere boyun eğmeyen ve onlarla ‘Büyü’ kullanarak mücadele edebilen kişilerdir. Kullandıkları büyü işlemlerinde başarılı oldukça, örneğin avın başarılı geçmesine sebep olmak, yağmur yağdırabilmek, hasta insanları tedavi edebilmek, bereketli hasat geçmesini sağlayabilmek gibi, diğer insanlardan daha üstün özelliklere sahip olduklarına inanılır (BRUHL, İlkel Toplumlarda Mistik Deneyim ve Simgeler, 2016, s. 45).



Resim 5. Altay Şamanı, davul tokmağının arkasındaki demir yüzükleri gösteriyor. (1930) (WOOD, Sacred Drums of Siberia, 2013, s. 50).

Şaman ve büyü bağlantısının, ‘Büyü’ ve ‘Otacı’ kelimelerini etimolojik olarak incelediğimizde de karşımıza çıktığını görmekteyiz. Türkçede ‘O’ fiili ‘Ot’ (Ot, ilaç) ile birleştiğinde fiilden isim yapma eki olarak kabul edilebilir, bu türevden elde edilen ‘Ota’ (İlaç vermek), ‘Otacı’ (Doktor, hekim) olmaktadır (AND, 2022, s. 37-38). Arapça, ‘Sihir’, yine Farsça ‘Afsunculuk’, Türkçedeki ‘Üfürükçülük’, ‘Bakıcılık’ hep aynı anlamlardadır. Avrupa dillerinde karşılaştığımız ‘Magie’, ‘Magic’ kelimeleri ise Yunanca

‘Mageia’ kelimesinden, Yunancaya da eski İran dilindeki doğaüstü güçlere sahip rahip sınıfını belirtmek için kullanılan ‘Maguş’ kelimesinden geçmiştir (EMİROĞLU & AYDIN, 2003, s. 168).

Şamana verilen isimlere, Buryat dilinde ‘Böge’ ya da ‘Bö’, Moğolca ise ‘Bügü’ olarak karşılaşılır. ‘Bügü’ Uygurca metinlerde de ‘Hâkim’, ‘Hikmetli’, ‘Bilgili’ anlamlarında kullanılmıştır. Budist-Uygur metinlerinde çok sık karşılaşılır; ‘Bügü bilig’ (Doğaüstü bilgi), ‘Bügü biliglig’ (Doğaüstü bilgiye sahip) gibi. Bu metinlerde şu türevler de karşılaşılır; ‘Bügülen’ (Bilmek), ‘Bügülenmek edrem’ (Doğaüstü güç), ‘Bügüş’ (Hikmet), ‘Bügülük’ (Sihirli, büyülü), ‘Bügün’ (Bilmek, öğrenmek) (AND, 2022, s. 38).

İlksel insanların ‘Hastalık’ kavramını nasıl algılamış olabileceklerini ve bu olumsuz durumdan kurtulmak için hastalıkları ‘Büyü’ ile nasıl bağdaştırdıklarını açıklamak zorunluluğu ortaya çıkmıştır. Bunun için insanlığın hafızasında derin etkileri görülmekte olan ‘Av etkinliğine’ dönüş yapmak gerekir. ‘Büyü’, anlam itibariyle belirli bir amaç için, doğaüstü güçleri kullanma gayesiyle icra edilen eylemlerin ve amaçların bütününe denmektedir (EMİROĞLU & AYDIN, 2003, s. 167).

Gordon Childe ilk sanatların büyü ve av etkinliğiyle bağlantılı olabileceğine dair görüşünü şu şekilde açıklar,

> “Mağara sanatının bir büyü amacı vardı. Sanatsal üretim gerçekte bir yaratma eylemidir. Ressam boş duvara resmini çizer, bir de bakarsınız, önce bomboş olan duvarda bir sığır belirmiştir! Bilimsel olmayan kafalara göre böylesine bir yaratıcılığın, dış dünyada bir karşılığı bulunmalıdır, üstelik bu karşılık yalnızca görülmez, yenilebilirdi de! Ressam duvara sığır resmi çizince, dışarda da avcıların vurup yiyebileceği canlı bir sığır bulunurdu. Başarıyı güven altına almak için sanatçı bazen (ama ender olarak) sığır resmine, sığırın göğsüne saplanmış bir ok da eklerdi. Bu nedenle Orinyasiyen ve Magdalenian dönem (30 bin ile 18 bin yıl öncesi) sanatı, amaç açısından pratik bir sanattı; kabilenin besini olan hayvanların sağlanması amacını gütmekteydi” (CHILDE, 2006, s. 44).

Avın başarısı için ‘Büyü’ kullanılmasının yanında ilkel insanların düşün dünyasında tedavi olgusunun da nasıl çıkmış olabileceği üzerine Perrin şu açıklamaları ve örneklemeleri yapar. Şamanın tedavi işlevi kimi zaman sonradan kazandığı bir özellik olarak ileri sürülmüştür. Bu anlayışa göre ‘Av Etkinliğine’ sonradan eklenmiş ve ya onun

yerini almıştır. Tedavi, avın tehlikeli olan doğası gereği olası fiziksel yaralanmalar ve acıları dindirme ihtiyacı, yardım için sonradan geliştirilmiş olup olmadığının tartışmalı olduğunu belirtir. Ancak avcı toplulukların av ve hastalıklar arasında nedensel sonuçlar kurduğuna dair örneklemeler yapar. Günümüzde Afrika'nın, Nijerya, Kamerun, Orta Afrika Cumhuriyeti ve Demokratik Kongo Cumhuriyeti sınırlarında varlığını sürdüren Wodaabe (Bororo) kabilesindeki insanların, hastalığın av ve ya av aletlerinin hazırlanması sırasında, saygı duyulması gereken tabulara yapılan saygısızlık sonucunda oluştuğuna dair inanca sahip olduklarını örneklemektedir. Benzer düşünüş tarzına Peru'da yaşayan Yagua (Nihamwo) ve Eskimolarda da rastlanmaktadır (PERRIN, 2016, s. 75).

Yine Moğollarda bazı durumlarda hastalığın, toplum nazarında bir 'Suç' işlenmesiyle yani bir tabu ihlali ya da görünmeyenlere karşı hata işlenmesiyle bağlantılı olduğuna dair inanış vardır. Bu durumda sadece büyü yapmak yeterli gelmiyor yanında iyi davranışlarda bulunuluyordu. Örneğin esirleri serbest bırakmak, esirlere daha iyi bakılması gibi (ROUX, 1994, s. 66).

Perrin hastalık olgusunu Şamanizm perspektifinden açıklarken iki farklı yaklaşımı daha vurgular. Birincisi insanları hasta eden etmen eksiklik olabilir, yani ruhun bozulması, kaçması gibi. Diğeri, dışarıdan kötü ruhların etkisiyle ruhun hastalanması yani fazlalık durumu. Bu iki yaklaşıma göre tedavilerin eksik bölümü yerine koyma olarak 'Endrcisme', fazlalığın dışarı atılmasını ise 'Exorcisme' olarak izah eder (PERRIN, 2016, s. 76).

Mircea Eliade, Orta ve Kuzey Asya'da Şamanın başlıca işlevinin sihir yardımıyla hastalıkları iyileştirmesi olduğunu aktarır ve devam eder,

> "Bu bölgenin bütününde birkaç görüş varsa da "Canın (ruhun) kaçırılması" görüşü en ağır basandır. Bu tasarıma göre, hastalık canın çalınması veya kaybolması olayına bağlanır ve sağaltım da bir bakıma, onu arayıp bulmak, yakalamak ve hastanın bedenine tekrar girmesini sağlamak işlemlerinden oluşur. Asya'nın bazı bölgelerinde hastalığın nedeni hastanın vücuduna sihirli bir nesnenin girmesi veya hastanın kötü ruhlar tarafından çarpılması (Possession) da olabilir. Bu gibi durumlarda sağaltım da o zararlı nesnenin çıkarılması veya ifritlerin kovulmasından ibaret olur (ELIADE, 1999, s. 147-148).



Resim 6. Odna (Alone). Yön: Kozintsev, Grigoriy, Trauberg, Leonid. (1931). Şamanın hasta kadını tedavi sahnesi (KOZINTSEV, 2010).

Strauss Dünyanın farklı noktalarında Şamanların tedavi için yaptıkları uygulamalara, Orta Amerika, Avustralya, Alaska'da karşılaşılmış örnekler vermektedir. Şaman hastalığa neden olduğu iddia edilen nesneyi bulaşının olduğu yerden emerek ya da elle çıkarır, uygun bir anda hastalık yapan bu tüy, diken gibi nesneleri gösterir. Orta-güney Şili ve Güney Arjantin'de yaşayan Mapuçelerde (Araucanos), tedavi önce kapalı alanda sonra ise açık havada kötü ruhlarla yapılan kavga şeklinde karşımıza gelir. Navajo yerlilerinde ise ne olduğu anlaşılmayan dualar ve işlemler şeklinde (STRAUSS, 1983, s. 63).

Yaşar Kalafat'ın aktarımında, Kazaklarda, baksı inancına göre, Almatı'nın Tolgar bölgesinin suyu ve şifalı otları hastaları tedavi etme özelliğine sahiptir. Baksılar suyun ne zaman tedarik edileceğini bilen kişilerdir (KALAFAT, 2004, s. 62). Wilhelm Radloff, Kazak baksılarının kenarlarına birçok çıngırakla demir parçalar takılmış asalar taşıyan, Altay-Türk geleneklerinde önemli bir yeri olan Orta Asya çalgısı 'Kopuz' (Komus) çalan kişiler olarak tarifler. Ayine kopuz çalmakla başlayan baksının değneğini kapıp şiddetli şekilde sallayarak delice bir dansa başladığını anlatır. Bu esnada korkutucu sesler çıkarmaktadır. Kendinden geçmesi sırasında çevresine zarar vermemesi için birkaç kişi tarafından kontrol edilebildiğini söyler (RADLOFF, 2008, s. 92). Radloff diğer bir örneklemede şunları aktarır,

> "Bir Kazak hayatından korkulacak şekilde hastalanır ve ihtiyar kocakarıların ilacı da fayda vermez ise, bir baksa çağırılır. Baksa önce hastanın

nabzına bakar ve bu sırada bir sürü anlaşılmaz sözler söyler. Sonra kopuz ile yere çökerek hastaya melodiler çalar ve buna kopuzun takırtısı ile eşlik ederken yarım sesle şarkı söyler. Bundan sonra koyun pisliği alarak fala bakar, hastalığın nedenini ve bunu gidermek için gerekli olan kurbanı söyler" (RADLOFF, 2008, s. 93).



Resim 7. Kopuz örneği. Ahşap, deri, at kılı, boynuz, metal. (XVIII. Y.Y.) (Rusya Federasyonu Kültür Bakanlığı Projesi ve Culture RF Portalı).

Abdülkadir İnan, Manas Destanında (XII. Y.Y.) bir bölümde geçen 'Kara bakşıdan' bahsedildiğine dikkat çeker. Orta Asya Türkmenlerinde 'Bakşının' saz şairi anlamına geldiğini söyler. Türkmenlerin söylencelerinde bu bakşıların Nadir Şah zamanlarında (XII.- XIII. Y.Y.) delileri türkü söyleyerek tedavi ettiklerini, kudurmuş develeri sakinleştirdiklerini, koyunları durdurduklarını, kızamık hastalığını tedavi ettiklerini anlatır (İNAN, 2020, s. 86).

Sadettin Buluç, Sibirya'daki kamların şifa dağıtıcılıkları ile ilgili şu bilgiyi paylaşır,

> "Sibirya'da daha ziyade hastalık olduğu zaman şamana müracaat edilir. A.V. Anohin'nin (1913) yazdığına göre, Altay havalisinde kamların tedavi ettikleri başlıca hastalıklar sıtma, çiçek, frengi ve bir takım ruhi hastalıklardır. Burada şaman hastalığın hangi kötü ruhun (Körmöz) tevlit edildiğini tespit edip, onun ne şekilde teskin ve tart edileceğini öğrenir. Altay Türklerine göre hastalık vücuttan ayrılan ruhu, kötü bir körmözün kapmasından olur. Bunun için kamın vazifesi, bu ruhu bulup sahibine geri getirmektir. Hastalık ayrıca bir veya birkaç kötü ruhun hastanın bedenine girmesiyle de olabilir. Şaman ayin esnasında büyük bir kuvvet sarf ederek bunları hastadan uzaklaştırmaya çalışır. Bu esnada düşüp bayıldığı da olur" (BULUÇ, 2008, s. 135).

1.4.2. Kâhin Olarak Şaman

Kâhinlik, bilicilik, falcılık, geleceği görebilme gibi bazı yetenekler, şamanın kabiliyetleri arasındadır. Örneğin yolunu şaşıran insan ve hayvanları, kaybedilen nesneleri bulmak için şamanlara başvurulur (ELIADE, 1999, s. 214). Perrin konuyla ilgili şu anlatıyı yapmaktadır,

> "Şamana atfedilen hünerlerin çoğu, doğrudan ya da dolaylı olarak onun kehanet gücüne, yani rüyalarının ve yardımcı ruhlarının kendisine kazandırdığı güce ama aynı zamanda dumanlardaki, korlardaki, aynalardaki vb. işaretleri okuma yeteneğine de bağlıdır. Şaman av hayvanlarının azaldıkları dönemde, onların nereye saklandıklarını ya da avlanmak için en elverişli mevsimin hangisi olduğunu bu yeteneği sayesinde tahmin edebilir. Bir ölünün ruhunun nerede saklandığını ya da bir canlının ruhunun kim tarafından kaçırıldığını kehanet gücüyle saptar. Yine kehanet sayesinde kayıp ya da çalınmış hayvanları, eşyaları ortaya çıkarır, hırsızları yakalatır. Bu tahmin yeteneği, şamanlara toplumsal ya da siyasal bir rol yükler ve kimi kez çok önemli bir manipülasyon gücü sağlar." (PERRIN, 2016, s. 86)

İnan, fal ve kehanet kavramlarının Şamanizm'de var olduğunu, dolayısıyla kehanet de Şamanın şifacılık, aracılık gibi diğer etkinliklerinden biri olarak karşımıza çıktığını söyler. Mahmud Kaşgari, Divanu Lugat-it Türk eserinde (XI. Y.Y.) 'Irk' kelimesiyle, bir kimsenin gönlündekini bilmek olarak açıklamıştır (İNAN, 2020, s. 155). Roux da Eski Türkçede, 'Kısmet', 'Şans', ve 'Kehanet' kelimelerine karşılık 'İrk' ve 'Öger' kelimeleri karşımıza çıktığını. 'Kehanete danışmak', 'Kısmete danışmak'

anlamlarında kullanılan ‘İrkla’ Kaşgari Tarafından bir şaman eylemi olarak belirtildiğini aktarır (ROUX, 1994, s. 68).

Roux’a göre, göçebe topluluklarda kanıtlanmış, kehanet aracı olarak kullanılmış en eski nesneler ‘Söğüt çubuğu’ ve ‘Ok’ olmalıdır. Bu kehanet şeklinin izlerini, Avrasya’nın İrani kökenli kabul edilen göçebeleri İskitlerde, Herodot (M.Ö.484-425) tarafından görüldüğünü ve kayıt altına alındığını belirtmiştir (ROUX, 1994, s. 69). Homeros’un tarihinde İskitler bölümünde bu konu şöyle geçmektedir,

> “ İskitlerde pek çok falcı vardır. Bunlar ileride olacak şeyleri söğüt değneklerine bakarak haber verirler. Şöyle; bu değneklerden büyük demetler getirirler, yere koyup dağıtırlar, sonra değnekleri birer birer ayırarak gelecekte olacak şeyleri söylerler; konuşurken değnekleri toplar bir demet haline getirirler. Bu çeşit falcılık atalarından kalmadır” (HERODOT, 1973, s. 311).

Niteliği ve rolü bakımından ‘Ok’ ise, sahibi ile derin ilişkilere sahip ölümcül bir nesnedir. Öldürmekten sorumlu olması, kimin kullandığına dair bilginin bilinmesini zorunlu kılmaktadır. ‘Ok’ kelimesinden türeyen ‘Okumak, öğrenmek’ bize ‘Ok’ un da okunduğunu anlatıyor. Okun simgesel açıdan insana eşit olduğu düşüncesi ya da insana ait belirgin bir işaret olarak kabul edilmesi ortaya çıkar, bu bir totemdir. Çubukları fırlatmak ve ok atmak arasında bir bağlantı vardır (Roux, 1999, s.70). Kehanette bulunmak için ok atmak Haçlı seferlerinde dahi Türklerde karşımıza çıkmaktadır. Roux XII. Y.Y. Süryani Kilisesi Ortodoks Kilisesi Patriği ve tarihçi Michael der Syrer’in anlatısını örnekler. Türklerin 3 kola ayrıldıktan sonra gidecekleri yönü belirlemek için havaya ok attıklarını anlatır, oklardan güneye düşene göre bir kol Hindistan’a yönelmiş, diğer yönlere okların düştüğü istikametlere göre yayılmışlardır (ROUX, Eski Türk Mitolojisi, 2011, s. 98).

Eliade, Kafkas kavimlerinden Osetler’de, göçebe İskitlerin geleneklerinin, mitolojik motiflerinin korunmuş olduğunu bilindiği bilgisini verir. Yine bazı dağlı Gürcü kabilelerinde Şamancıl özelliklere sahip biliciler, falcılar, ruh çağırıcılar, mevcut olduğundan bahseder. Bunların genelde kadınlar arasından çıktıklarını ve ‘Messulethe’ olarak adlandırıldıklarını aktarır. Bu kadınlar, ölülerin ruhlarını kendi bedenleri içerisine alıp, onların ağzından konuşabilirler (ELIADE, 1999, s. 433).

Roux, Doğu Roma Tarihçisi Theophylaktos'un 'Simokattes' (XII. Y.Y.) eserinde Türklere gelecekten haber veren rahiplerden bahsettiğini, bunların muhtemelen şaman olmaları gerektiğini söyler. İlginç bir örnek olarak, X. Y.Y. Uygur hâkimiyetindeki Doğu Türkistan bölgesinden, Orhun alfabesiyle kâğıda yazılmış 'Irk bitig' (Kehanet kitabı)'den bahseder. Toplam 65 paragraf 114 sayfa olan kitaptaki her bir metin olumlu ya da olumsuz sonuçlar içermektedir. Yorumlamayı yapan şaman, önce zar atar sonra da çıkan sayıya göre hangi sayfaya bakılması gerektiğini saptar ve yorumunu yapardı diye aktarır (ROUX, Eski Türk Mitolojisi, 2011, s. 96-97).

Eliade, dünyadan örneklemelerinde, eski İskandinav Germen metinlerinde geçen 'Spakona' 'Geleceği gören kadın bilici' karakterinden bahseder. Bu gayet Şamanik özelliklere sahip bilicilerin fiziksel betimlemeleri de, Avrasya, Orta Asya coğrafyalarında rastlanan şamanlarla benzerlikler taşımaktadır. Bu bilicilerin hayli gösterişli tören kıyafetleri vardır. Beyaz kedi postlarıyla süslenmiş, siyah kuzu postundan başlık taşıması, üzerinde çeşitli takılar ve değnek taşıması gibi. Bu kâhinler çiftlikleri dolaşıp insanların geleceklerini söylemektedirler (ELIADE, 1999, s. 422).

İnsanlar, farklı nesnelerle, farklı tekniklerde birçok kehanet türü geliştirmişlerdir. Örneğin hayvanların 'Aşık kemiği' 'Ayak kemiğinin alt kısmını oluşturan yuvarlak kemiklerden bir tanesi' ile yapılan kehanet tarzının çok eski olduğu düşünülmektedir. Nogaylarda, Türklerde, Özbeklerde örneklerine rastlanır. Burada şaman kemiği, yere ve ya davulun üzerine atar ve kehanette bulunulacak kişinin iyi, kötü taraflarını öğrenmek için yorumlamasını yapardı (ROUX, Türklerin ve Moğolların Eski Dini, 1994, s. 71).



Resim 8. Ahşaptan yapılmış Ongunuyla beraber, ok kirişine asılmış oklar. Güney Sibirya Şaman davulu (WOOD, 2013, s. 47).

Yine Orta Asya'da yaygın olarak kullanılan Şaman kehanet tekniklerinden biri de 'Skapulamanti' tekniğidir. Kaşgarlı Mahmud tarafından aktarılan bu teknikte kullanılan nesne kızartılmış, koparılmış koyun kürek kemiğidir. Şamanlar, kürek kemiklerine bakarak üzerindeki çizgileri yorumlayarak gelecek olan güzellikleri ve ya felaketleri önceden görebiliyorlardı (ROUX, Eski Türk Mitolojisi, 2011, s. 98-99). Kırgız ve Kazaklarda kürek kemiğine ayrı bir saygı duyulmaktadır. Bu bir toteme dönüşmüştür. Kürek kemiklerini kırmadan köpeklere atmazlar. Nogaylar, Moğollar, Başkurtlar, Altay ve Yakutlarda da skapulamanti kehanetleri yaygındır (İNAN, 2020, s. 157-158).

Pek çok ilkel toplumda kehanetler için başvurulan yöntemlerden birisi de 'Rüya' ya da 'Düşlerdir'. Yöntem antik çağın Yunan, Mısır, Babil medeniyetlerindeki 'Oniromancy' tekniğiyle benzerlikler taşımaktadır. Şaman burada da gerektiğinde istenilen sonuca uygun düş görülmesi de dâhil alınması gereken önemli kararlar öncesinde düş yoluyla kehanetler gerçekleştirirler. Bruhl, Hans Staden(XVI. Y.Y.) ismindeki Alman gezginin Brezilya'daki Tuppin-imba (Tupi) kabilesinde geçirdiği tutsaklık sırasında yaşadığı olayları aktardıklarını örnekler. Yerliler önemli bir çatışma öncesi 'Paye' ismindeki şaman kâhinlerine danışmaktadırlar (BRUHL, İlkel Toplumlarda Mistik Deneyim ve Simgeler, 2016, s. 115).

Dünyanın değişik coğrafyalarından örneklere devam edilirse; Orta Meksika halklarından Huichol (Wixaritari)'lerin baş şamanları (Kavitero) düş yardımıyla kehanette bulunur. Yöneticinin kim olması gerektiğini belirler. Bazı Tunguz topluluklarında yine şaman, yapılacak siyasi tercihleri kehanet ile doğrular ya da yanlışlar. Kolombiya ve Kuzey Venezuela'da yaşayan Wayuu (Guajiro)'ların şamanı, yeni bir evin en uygun nereye yapılması gerektiğini kehanet yoluyla tahmin etmektedir. Kore'de 'Mu' kelimesi Şaman anlamındadır. Kadın Şaman 'Mudang' yapıcı ve faydalı olan toplumsal konumunun saygınlığını öncelikle kehanet gücünden almaktadır (PERRIN, 2016, s. 86-87).



Resim 9. Mudang köyü. (1900) .Kore (GARRIGUES, 2022).

1.4.3. Aracı Olarak Şaman

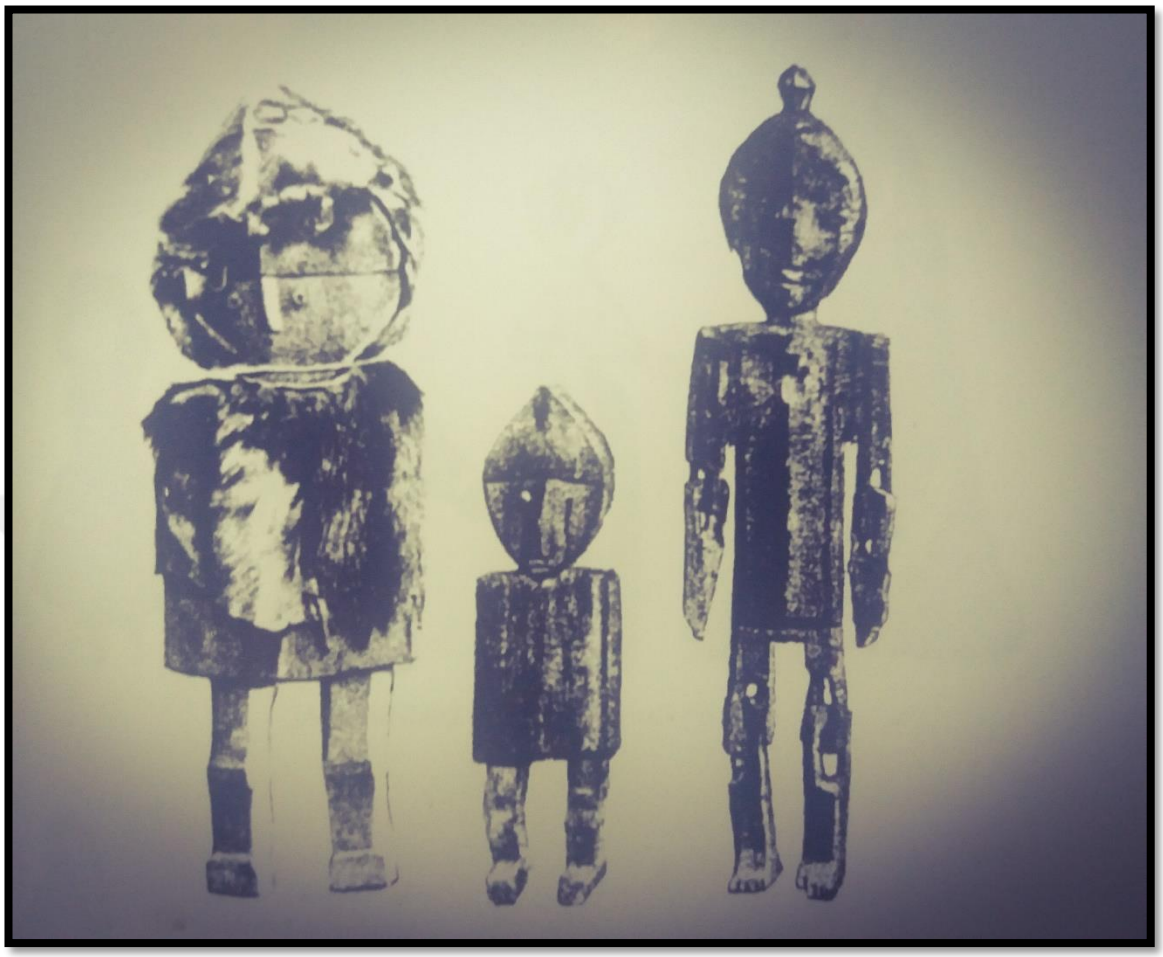
Şamanizm inanışlarında, tarifi yapılmış ve sınıflandırılmış pek çok inanışın izlerine rastlamaktayız. Örnek vermek gerekirse; 'Animizm – Ruhçuluk', 'Natürizm – Tabiatçılık', 'Totemizm', 'Mistisizm – Gizemcilik', 'Atalar Kültü' vb.

Animizm, insanlarda ve diğer canlı, cansız varlıklarda var olduğuna inanılan ‘Ruh’ olgusunun bütün evrende anlamında yer aldığı inancıdır. Bu ruhların insan ilişkilerine de etkisi olduğu savını ilk olarak, Edward Taylor (1871) yılında ortaya atmıştır (EMİROĞLU & AYDIN, 2003, s. 45). Durkheim, animizmde iyi ve kötü ruhlar, şeytanlar ve ilahlar, periler gibi içsel manevi varlıkların, tıpkı insanlar gibi canlı ve bilinçli olduğuna inanıldığını belirtir. İnsanlar tarafından görülemeyen, ancak doğaları gereği duyulara aynı şekillerde hitap etmeyen insandan farklı varlıklar olarak inanıldığını belirtir. Yine animizme etki etse de ‘Natürizm – Tabiatçılık’ inanışı daha farklı bir konumdadır. Bu inanç kozmik ve doğa güçlerinin hepsinin bir bütün olduğuna yöneliktir (DURKHEIM, Dini Hayatın İlkel Biçimleri, 2005, s. 69-70).



Resim 10. Sibirya, Şaman Ongonu (WOOD, 2013, s. 36).

Totemizmde, ‘Totem’, insan gruplarının veya tek başına bireylerin bağlı mistik yollardan bağlı olduklarını düşündükleri hayvan, bitki, doğa fenomenleri ya da cansız nesneleri tanımlamak için kullanılan bir terimdir (EMİROĞLU & AYDIN, 2003, s. 806). Totem kelimesi ilk kez John Long’un (1791) ‘Voyages and Travels of Indian Interpreter and Trade’ isimli yapıtında geçer. Uzun yıllar Amerika kıtasına özgü bir kavram olarak bilinmiştir. James George Frazer (1887) yılında ‘Totem’ konusuyla ile ilgili bilgileri derlemiş, düzenlemiş ve bu sistemi hukuki, dinsel bir kurum olarak ele almıştır (DURKHEIM, Dini Hayatın İlkel Biçimleri, 2005, s. 218).



Resim 11. Gold ve Gilyak Şaman Kuklaları (AND, 2022, s. 483).

Yine Şamanizm içerisindeki dini esaslardan ‘Mistisizm – Gizemcilik’, duyularla algılanamayan, yüksek bir gücü kavrayabilmek için, yaşamsal eylemleri düzenleyebilmek maksadıyla gerçeklikten daha yüksek bir konuma yükselme yönelimi olarak açıklanabilir (AKARSU, 1975, s. 79).

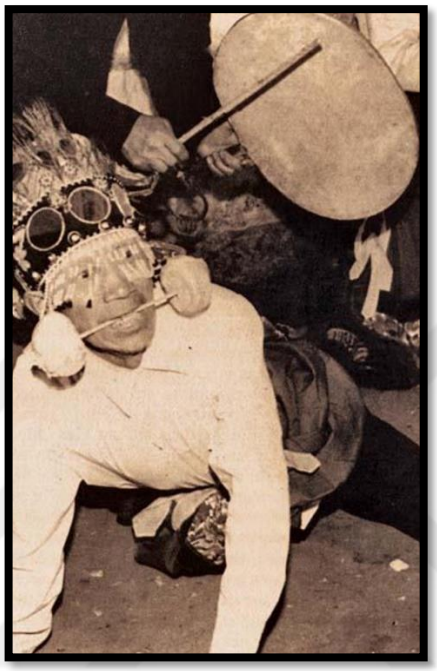


Resim 12. Jaguar Dansı Maskesi. Ahşap, boya, deri, yaban domuzu dişi, sabır otu sapı. Guerrero, Meksika. (1944 öncesi) (HEARST, 2010-2011, s. 20).

Jean Paul-Roux, atalar kültünü açıklarken, kısaca Orta Asya, Avrasya göçebelerinin ‘Ata’ olarak kabul ettiği hayvanlar olduğu gibi - ki bu düşünüş Totemizme işaret etmektedir, insan atalarının ölülerin ve mezarlarına duyulan saygı olduğunu aktarır (ROUX, Eski Türk Mitolojisi, 2011, s. 39). Türkler ve Moğollar, hayatın bütünlüğüne inançlarında derin bir anlayışa sahiptirler, örneğin Tunguzlarda Şamanın, doğanın bütün lisanlarına hâkim olduğuna inandıkları gibi. Evrendeki bütün canlı ve cansızların da tıpkı insan topluluklarına benzer örgütlenme yapısına sahip olduklarına inanmışlardır. Bu inanışta havyanlar da insanlar gibi ‘Tengri’ ve diğer tanrılara bağlıdır, Şaman bu varlıklar arasında aracı konumundadır (ROUX, Türklerin ve Moğolların Eski Dini, 1994, s. 171).

Abdülkadir İnan, Şamanlar, Şamanizm inancında, Tanrılar, ruhlar vb. ile insanlar arasında aracılık yapabilme gücüne sahip olan kişilerdir diye aktarır. Sıradan insanlar, daha küçük ruhlara adaklar adayabilir ve ya kurban sunabilirken özellikle güçlü

ve kötücül ruhlarla iletişime geçemezler. Bunların ne istediğini normal insanlar anlayamazlar. Bu noktada devreye Şamanlar girerler demektedir. Zira bu gücü, göklerden, atalardan almış oldukları kabul edilir (İNAN, 2020, s. 76-77).



Resim 13. Kuzey Çin'den Manchu Şamanı. Kaplan Ruhu tarafından ele geçirilmiş (WOOD, 2013, s. 8).

Şamanlar, iyileştirici, ruh taşıyıcı, kâhin ve trans haline geçerek diğer insanların aksine zarar görmeden bedenlerinden dışarıda ruhlarının yolculuk yapabilirler. Yeraltına girip, göğe çıkabilirler. Sıradan insanlardan farklı olarak bu tehlikeli yolculuklarla baş edebilecek insanlardır. Çünkü yardımcı ruhlarıyla, sırra ermeleri sebebiyle kutsiyete sahiptirler. Dünyanın hemen hemen bütün coğrafyalarında, Asya'da, Kuzey Amerika'da, Endonezya'da vb. ölülerin ruhlarını yeraltına götüren, Eliade'nin tarifiyle kaçmış olan ruhları bedenlerine geri getiren aracılardır (ELIADE, 1999, s. 214).

Perrin, bu düşünüş tarzında, öteki dünyanın insanlara rüyalar veya sanrılar yoluyla, özel diller kullanarak rastlantısal şekillerde iletişime geçtiğine inanıldığını anlatır. Bazı insanların ise yani şamanların bu iletişim bilgisine haiz olduklarına, dolayısıyla rastlantıya bağlı olmadan bilinçli bir şekilde öteki dünyayı bildikleri, tanıyabildikleri ve yorumlayabildikleri düşünüldüğünü belirtir. Bu Şamanlık yetisi iki

şekilde karşımıza çıkmaktadır, ilkinde her Şaman yardımcı ruhları ayrı ayrı isimlendirir, tanımlar ve bilir, onları çağırıp üzerlerinde egemenlik kurabilir, ikinci olarak da ruhunu isteyerek bu dünyalar arasında seyahat ettirebilir. Her iki özellik de bir arada bulunmaktadır (PERRIN, 2016, s. 14-15). Perrin şöyle devam eder, "Şaman böylece etkinlikleri sırasında, öteki dünya ile bu dünya arasında dilediği gibi iletişim kurabildiği ya da bir kutbu diğerine bağlayan zincirin etkin bir öğesi haline gelebildiği ölçüde arabulucu niteliği kazanır" (PERRIN, 2016, s. 15).

Şaman; bütün bu inanışların ortasında, insanların anlam ayırdına varamadığı, kutsiyet yüklenmiş, gözle görülemeyen güçlerle diğer insanlar arasında 'Aracılık' vazifesini yerine getirmektedir.

2.BÖLÜM

ŞAMAN VE ŞAMANLIK OLGUSU

2.BÖLÜM

ŞAMAN VE ŞAMANLIK OLGUSU

2.1. Şaman Olmak

Toplumsal roller bağlamında, insan topluluklarında ortaya çıkmış en renkli karakterlerden biri ‘Şamandır’. Bu bölümde, araştırmacıların yaşadıkları topluluklar içerisinde üstlendikleri işlevlere göre kimi zaman, ‘Sihirci sanatçı’, ‘Şifacı’, ‘Büyücü’, ‘Kâhin’, ‘Arabulucu’ olarak isimlendirdikleri bu karakterlerin nasıl Şaman olduğuna, seçilimin hangi hususlara dayandığına dair cevaplar ve örnekler verme ihtiyacı duyulmuştur.

Şamanlar dâhil oldukları toplulukların içerisinde bazı özellikleri sebebiyle öne çıkan olağanüstü kimselerdir. Eliade, bu özellikler eğer çağdaş topluma özgü kavramlarla açıklamak istenirse, ‘Vocation - İçsel çağrılış kelimesini kullanmaktadır (ELIADE, 1999, s. 26).

Şaman olacak kişiler, ilk önce şamanlığa özgü bazı ‘İşaretler’ gösterirler ve bu durumları sebebiyle topluluktan bir tür kopuş yaşarlar, Perrin bu durumla ilgili şunları aktarır,

> “Şamanların yaşam öykülerinde adlarını en çok andıkları seçilme ya da yatkınlık işaretleri rüyalar, görüler, hastalıklar, bazı yiyecekleri sindirememe, garip tutumlar ya da tuhaf karşılaşmalardır. Ayrıca, kimi toplulukların peşine düştükleri doğuştan işaretler de gündeme getirilir. Gel gelelim, bu belirtiler gerekli kabul edilseler bile hiçbir zaman tek başlarına yeterli değildirler. Söz konusu işaretleri alanlardan ancak bazıları günün birinde şaman olacaklardır” (PERRIN, 2016, s. 36).

Şamanlık ‘Devşirilme’, ‘Dönüştürülme’ kavramlarıyla eş tutulmuştur. Şaman nasıl olunur sorusuna Eliade, Sibirya ve Kuzeydoğu Asya coğrafyalarından şu üç örnekle cevap vermektedir. Bu özellik kalıtsal olabilir. Kudretli ruhlar ya da tanrılar tarafından seçilme yoluyla ve kişinin kendi isteğiyle. Ancak makbul olarak kabul edilenin tanrıların, ruhların çağrısıyla olanlar olduğunu bu şamanların diğerlerinden daha güçlü olarak kabul edildiğini not eder (ELIADE, 1999, s. 31-32).



Resim 14. Hasat Ayinlerinde kullanılan "Yam" (Tatlı patates) Maske. Bitki lifi, pigment. Yeni Gine, Malenezya. (1900-60) (HEARST, 2010-2011, s. 10).

Şaman, sanatını öğrenerek elde etmez. Bunun için nesilden gelen kalıtım zorunludur. Şaman ataların ruhlarından biri ‘Kam’ olacak kişiye musallat olur, kam olmaya zorlar. Eğer musallat olunan kişi şamanlığı ret eder, bu durumdan kurtulmaya çalışırsa delirir. Abdülkadir İnan, şamalarla ilgili şöyle bir not da düşer, Şamanlar ekseriyetle sinirli ve melankolik insanlardır (İNAN, 2020, s. 77).

Leh Antropolog Marie Antoinette Czaplicka, ‘İlk Sibirya’ (1914) eserinde şöyle bir anlatımda bulunur, “ Yakut şamanları, Sibirya’nın diğer şamanları gibi, gençliklerinde çoğunlukla ‘Akıl hastalığı’ olarak kendini gösteren bir görev çağrısı alırlar. Garip

gözlerle, sinirli ve kolay heyecanlanır halde bulunmaya meyillidirler. İnançlara göre isteyerek şaman olunmaz; Ata-ruh genç bir adamın üstüne sıçrar ve onu gırtlaklar. Sonraları Şamanlaşmak ona iyi gelir" (BALDICK, 2011, s. 94).

Şaman olma öncesinde ve ya esnasında aday kişilerde görülen aşırılıklar bazı araştırmacılar tarafından bu durumun ruh hastalıkları ya da histeri dolayısıyla meydana gelmiş olabileceğini iddia etmelerine sebep olmuştur. Örneğin Ake Joel Ohlmarks (1939), şamanların bu garip hallerini 'Arktik histeri' ile ilişkilendirmektedir. Kutup bölgelerinin ağır iklimsel koşullarının, aşırı soğukların, uzun süren güneşsiz günlerin ve derin ıssızlık hissiyatının bu ruhsal rahatsızlıklara neden olmuş olabileceğini belirtir (BULUÇ, 2008, s. 143).

Ancak Şamanın toplum içerisindeki diğer bireylerden farklı olmasının sebebi, doğaüstü ile iletişime geçebilmesi değil, bunu istediği zaman yapabiliyor oluşudur (BRUHL, İlkel Toplumlarda Mistik Deneyim ve Simgeler, 2016, s. 40). Eliade, Şamanın gösterdiği tuhaflıkların ruhsal bozukluğa işaret olmayabileceğine ilişkin, bu ayinlerde kontrolün Şamanın kendisinde olduğuna dair şöyle bir aktarımda bulunur, " Görünüşte saralılara ve histeriklere bu kadar benzeyen şamanlar gerçekte normalin üstünde sağlam bir sinirsel bünye gösterirler. Sıradan insanların asla ulaşamayacakları bir derecede bir konuya yoğunlaşabilirler, gayet yorucu fiziksel çabalara dayanabilirler, esrime sırasındaki hareketlerini denetleyebilirler" (ELIADE, 1999, s. 49).

Esrime olarak tanımlanan, bu 'Bir tür' sarhoşluğun, 'Vecd' halinin sanatçının yaratma esnasında yaşadığı bilinç yoğunlaşmasıyla benzerlik taşıdığı görülür. Amerikan varoluşçu psikoterapinin önde gelen isimlerinden Rollo May, yaratıcılığa giden süreçte 'Karşılaşma – Encounter' olarak tanımladığı, sanatçının, yaratımı gerçekleştireceği şey ile ilk irtibata geçtiği 'Anın' öneminden bahseder. Yaratma eylemi için sanatçının 'İstem gücünün – Willpower', açık, net bir 'Bağlanma – Engagement'ya ihtiyacı vardır demektedir (MAY, 2013, s. 65). Ve devam eder,

> "Bu, bizi yaratıcı edimdeki ikinci unsura götürüyor – yani karşılaşmanın "Yoğunluğuna". Gömülmek, emilmek, kapılıp gitmek, bütünüyle dalıp gitmek gibi, vs. yaratıcı sanatçı ya da bilim adamının durumunu, ya da oyun oynayan çocuğu anlatmakta kullanılır. Hangi isimlerle adlandırılırsa

adlandırılsın has yaratıcılık, yoğun bir farkındalık, bir bilinç artışı ile nitelenir" (MAY, 2013, s. 68).

May, sanatçının, bu yoğunlaşma esnasında kan basıncının arttığını, kalp atışlarının yükseldiğini, çevresindeki gelişen olaylara kayıtsız kaldığını tarifler. Bu tepkilerin işlevini engellediği, otonom sinir sisteminin 'Parasempatik - kalp atışlarını yavaşlatan, sindirimi ve salgıları düzenleyen' bölümü olduğunu anlatır. Devreye vücudu gerilime hazırlayan 'Sempatik' sinir sisteminin girdiğini söyler. May, Walter B. Connon'un (1915) icat etmiş olduğu 'Kaçmak – savaşmak' mekanizmasının uyarıldığını, kaygı, korku görülen nörolojik tepkilere benzer karşılıklar aldığımızı söyler. Ancak sanatçının hissettiğinin kaygı, korku değil 'Coşku' olduğunu not etmektedir (MAY, 2013, s. 68).

Bütün bu seçilme töreninin ardından, genç çırağın, Eliade'nin 'Sırra erme' ismini verdiği bir aşamaya geçilir. Genç çırak, yaşlı bir usta tarafından eğitime tabi tutulur. Kabilesinin mitolojik geleneklerini, kendisinden yapması beklenilen gizemli teknikleri yapmayı öğrendiği bir eğitim. Çırak bu bilgilerle bütünleşerek, nihayet sırra ermiş olmaktadır. Çoğu zaman bu aşamanın bitişinde yine bir dizi tören icra edilir (ELIADE, 1999, s. 139). Kam, yaşlı ve tecrübeli bir kamın eğitimine verilir. Bu eğitimde, ruhların isimleri, okunması gereken dualar, kendisinden önceki büyük kamların, tanrıların soy ağacı, ayinler esnasında yapması gerektiği kurallar öğretilir. Sonra, genç kamın yakınlarının da katıldığı, tecrübeli kamın nezaretinde 'Kam bakşı toy' ismi verilen ayin gerçekleştirilir (İNAN, 2020, s. 77).

2.2. Şamanik Hikâye Anlatıcılık ve Performans

İnsanın dünyaya anlam kazandırma çabalarına olanak sağlayan önemli becerilerinden biri hayal gücüdür. Bu sebeple 'İmge' ve 'Simge', insanın düşün hayatında en başından beri çok önemli bir yer kaplamaktadır. Simgeler, mit ya da ritlerin temelde en küçük anlam parçalarıdır.

Claude Levi-Strauss, mitolojinin gayesinin, yazısı olmayan toplumlarda geleceği şimdi ve geçmişe bağlamak, bu bilgi aktarımını güvence altına almak olduğunu anlatır. Çağdaş toplumlarda bu görevi tarih biliminin üstlendiğini belirtir (STRAUSS, Mit

ve Anlam, 2013, s. 75). Malinowski, mitin gerçekliğine ve güncelliğine dair şunları söyler,

> "Mit, vahşi bir topluluk içinde var olduğu biçimiyle yalnızca anlatılacak bir öykü değil aynı zamanda bir gerçekliktir. Modern romanlarda anlatılan türden basit bir kurgu değil, yaşanan bir gerçekliktir, çünkü mitin altında yatan olayların uzak bir geçmişte ortaya çıktığına, dünyanın ve insanın yazgısı üzerinde etkisini sürdürdüğüne inanılır" (MALINOWSKI, İlkel Toplum, 1998, s. 102).

Mitlerin insanlık tarihinde ne zaman ortaya çıktığını bilemiyoruz. Fransa, Trois Freres mağrasında (1914) keşfedilen, Magdalenion (14000 yıl önce) döneme ait yarı insan yarı hayvan tasvirinin aslında maske takmış, geyik kostümü giymiş hikâye anlatan bir şaman olma ihtimali çok çarpıcıdır. Alaaddin Şenel, Georges Henri Luquet'in, 'Prehistoric Mythology' (1926) kitabında mağaradaki resmin insan düşüncesinin mitler türeten bir noktaya gelmiş olduğunun kanıtı olduğunu aktardığını belirtir (ŞENEL, 1982, s. 115).



Resim 15. "Büyücü" (Sorcerer). Trois Fereres Mağarası, Fransa. (M.Ö. 14000) (The Shaman of Trois Freres).

Şamanın aktarıcılığı ve imgenin önemi bu bağlamda oldukça anlamlıdır. Analitik psikolojinin kurucusu Carl Gustav Jung, imgenin sadece bilinçdışının içeriklerinin ifadesi olmadığını, anlık bilinç durumuyla, bilinçdışı durumun ortak ifadesi olduğunu belirtir (JUNG, Analitik Psikoloji Sözlüğü, 2016, s. 39). Jung, imgenin mitolojik motiflerle uyum göstermesi halinde imgeyi, 'Arkaik - İlksel' olarak adlandırır. Bu durumun ortak bilinçdışından türediğini belirtir, anlık bilinci etkileyenin kişisel değil kolektif olduğunu gösterdiğini söyler (JUNG, Analitik Psikoloji Sözlüğü, 2016, s. 40). Şöyle devam eder, "Başka yerde 'Arketip' de denen ilksel imge her zaman kolektiftir, yani en azından her millette veya her çağda ortaktır… nedensel, bilimsel bakış açısından ilksel imge anımsatıcı bir tortu, bir iz yani 'Engramdır - Bellek izi'. Benzer türde sayısız sürecin yoğunlaşmasıyla meydana gelmiştir" (JUNG, Analitik Psikoloji Sözlüğü, 2016, s. 41).



Resim 16. "Ötsir Böö", Moğol Şamanı. Bjangol, Moğolistan. Fotoğraf: Sakari Palsi. (1909) (Fin - Moğol Palsi Ramstedt İzleri, 2019).

Jung, her bireyin hayal etme gücünde kendi kişisel anılarından başka kalıtım yoluyla elde edilen ‘İlksel’ imgelerin var olduğunu söylemektedir. İnsanlığa ait bu ilksel imgelerin uyur durumda bulunduğunu anlatır. Bu imge ve motiflere ‘Arketipler - ana örnekler’ ismini verir. Jung devam eder,

> “Bir kişisel, bir de, kişi ötesi, kişi dışında bilinçdışı var. Bu sonuncusuna ‘Ortak bilinçdışı’ da diyoruz, çünkü kişisel olabilecek bir şeyden tamamıyla uzak, tamamıyla evrensel bir olay; bu içeriklere her yerde rastlamak mümkün, kişisel bilinçte olmayacak şeyler bunlar. Kişisel bilinçte, unutulan anılar, bastırılıp geri itilmiş olan (yani bile bile unutulmuş) acı hatıralar, eşik altı algılamalar, yani bilinç yüzeyine çıkacak gücü bulamamış duyu algılamaları, en sonra da, bilinç için henüz olgunlaşmamış içerikler var. Bu, sık sık düşlerde karşılaştığımız gölge figürüne tekabül etmektedir. İlksel imgeler insanlığın en eski ve en evrensel ‘Düşünce biçimleridir’. Bunlar duygu oldukları kadar, düşüncelerdir de; bilgi kaynağını, bilinçdışın kendini bilmesi gibi gören felsefî ya da gnostik sistemlerde görüldüğü gibi, kısmî ruhlar halinde, kendi bağımsız yaşamlarını sürdürürler” (JUNG C. , 2006, s. 144-145).

Eliade de, benzer şekilde, şamanın vecd halinde yaşadığı maceraların, halk masallarında, mitlerde, destanlarda kahramanın başından geçenlerle çok benzeştiğinin altını çizmektedir. Çok sayıda bu tarzda epik konunun şaman öykülerinden esinlenmeyle yaratılmış olabileceğini söyler (ELIADE, 1999, s. 555). Bu noktada, Jung’un ‘Kolektif bilinçaltı’ olarak adlandırdığı durumun, yani ilksel imgelerin, mitlerin, masalların evrensel bir niteliğe sahip olduğunu görüyoruz.

Kolektif bilinçaltı, izleyiciye aktarımı yapan şaman kadar sanatçının da beslendiği temel veri havuzu olarak isimlendirilebilir. Eğer anlatımda araç olarak kullanılan her türlü malzemeyi de hesaba katarsak, temelde sanatçı da tıpkı bir şamanın yaptığına benzer şekilde ama başka türden malzemeler ile bir hikâye anlatıcısı konumunda var olabilmektedir.

Alman edebiyat eleştirmeni ve estetik kuramcısı Walter Benjamin de bütün hikâye anlatıcılarının aynı kaynaktan beslendiğini söyler. Hikâye, ağızdan ağıza aktarılan deneyimdir. Anlatıcılığın sürekliliği hikâyelerin devamlı tekrar edilmesi ile bağlantılıdır (BENJAMIN, 2012, s. 78). Benjamin devam eder,

> "Çünkü anlatıcılık her zaman hikâyeleri tekrarlama sanatı olmuştur; hikâyeler akılda tutulamayınca da bu sanat yok olur. Yok, olur; çünkü hikâyeler dinlenirken onları eğirip dokuyan birileri yoktur artık. Dinleyici hikâyeyi dinlerken kendini ne kadar unutursa, dinledikleri hafızasında o kadar yer eder. Kendini anlatının ritmine kaptırdığında hikâyeleri öyle can kulağıyla dinler ki, kendini hiç zorlamadan onları yeniden anlatırken buluverir. Hikâye anlatma yeteneğine beşiklik eden ağ işte böyle örülmüştür" (BENJAMIN, 2012, s. 84).

Benjamin, dinleyicinin hikâye anlatıcısıyla arasında, anlatılanları akılda tutma isteğinden ileri gelen naif bir ilişki olduğunu söyler. Hafıza sayesinde olayların akışı sahiplenebilir ve ölümün şiddetiyle barışabilir insan demektedir. Ölüm ve yaşam arasındaki döngüsel devamlılığı, hikâye anlatıcısının bu devamlılığın yok olmasını engellemek için kullandığı öz 'Hatıradır' (BENJAMIN, 2012, s. 89). Benjamin şöyle devam eder,

> "Hatıra 'Erinnerung', bir olayı kuşaktan kuşağa aktaran gelenek zincirini oluşturur. Geniş anlamıyla destan sanatının Esin Perisinden kaynaklanan öğesidir ve bu sanatın özel türlerini kuşatır. Bunların başında hikâye anlatıcılığı gelir. Bütün hikâyelerin sonunda oluşturacağı ağı örmeye başlayan hatıradır. Büyük hikâye anlatıcılarının, özellikle de Şarklıların göstermiş olduğu gibi her hikâye bir diğerine bağlanır. Her birinde, hikâyesi sona erdiğinde onun yerine aklına hemen yeni bir hikâye gelen bir Şehrazat vardır. İşte anlatı sanatının Esin Perisinden kaynaklanan öğesi, destansı hafızası (Gedächtnis) budur" (BENJAMIN, 2012, s. 90).

Hikâye anlatıcı rolü üstlenen Şamanın, aynı zamanda geleceği, geçmiş ve şimdiye bağlama görevini yerine getirdiği görülür. Kolektif bilinçaltındaki zengin imgeler dünyasından beslenerek, deneyimleri ve bilgileri sembolik bir şekilde aktardığı, aynı zamanda ortak hafızanın devamlılığını sağladığı görülür.

Şamanın anlatısında, performansın ön planda oluşu dramatik anlamda ne kadar etkili olduğunu akla getirir. Eliade, Şaman seanslarının dramatik etkisine dikkat çekmektedir şöyle söyler, "Fakat gerçekten Şamancıl nitelik taşıyan her seans sonunda, günlük yaşantılar dünyasında eşsiz seyirlik bir olay haline gelebilir" (ELIADE, 1999, s. 556).



Resim 17. Tuvalı bir Şaman Trans halinde (WOOD, 2013, s. 49).

Perrin de, Şamanın mitlerden yararlandığını anlatır. Mitleri adeta yaşadığını, başından geçen maceraları anlatı şekli olarak dramatik bir üslupta, hareketleri ve mimikleriyle anlattığını söyler. Düzenlediği ayinlerde, simgesel anlatımları devamlı yinelediğinden ve güçlendirdiğinden bahseder (PERRIN, 2016, s. 70).

Metin And, Şamanın performansının niteliksel özellikleri bağlamında, tiyatronun kökenine işaret eder. Tiyatronun temelinde olan ‘Taklit’ e vurgu yapar. İkisinin arasındaki benzerliğe dikkat çeker (AND, 2022, s. 379). Şamanın simgesel anlatımlarında, oyunculuk, şiir, müzik, dans, şarkı, büyü, gibi kavramları kullanarak, kişiliğinde bütün hale gelmiş tek oyunculu bir tiyatro olarak ortaya çıktığını aktarır (AND, 2022, s. 385). Şöyle devam eder,

> “Öteki ritüellerdeki gibi Şamanın töreni geniş ölçüde seyircinin varlığını gerektirir. Bir başka değişle eğer bir şaman bir hastayı sağaltacaksa bu yalnız hasta ile şaman arasında değil, fakat seyircinin önünde olur. Ve bu tören karmaşık yapısında tiyatronun pek çok öğesinin içermektedir. Dramatik çatışma,

şamanın kişiliğinde ruhlarla şaman arasında olur. Ses, söz, söyleşme (Dialogue), ses taklitleri, dans, el yüz ve bedensel tavırlar ve pantomime geniş ölçüde yer verir. Dekor, ışık, giysi, makyaj, tiyatro donatımı ve ses etmenleri gibi tiyatronun yardımcı öğeleri şamanın töreninde de bulunur" (AND, 2022, s. 385).



Resim 18. Maskeli Dansçılar, kayıt esnasında. Alaska Eskimoları. Fotoğraf: Elma ve Alfred Milotte. (WALLEN, 1999, s. 2).

Şaman törenine dair birebir tanıklıklarla devam edilir ise, Şamanist Altay Türkleri arasında 37 yıl yaşayan, misyoner, dilbilimci ve etnograf Vasili İvanaoviç Verbitski (1840) Şaman töreniyle ilgili en bilinen örnekte gözlemlerini şöyle anlatır,

"… Tören başladığında şaman ateşin yanında, ağacın dibinde oturur. Davulu dumanla sarılır ve ruhları davulun içinde toplanmaya çağırır. Her ruh bir şarkıyla çağrılır ve geldiğinde şaman onu selamlamak için onun yerine konuşur. Sonra çadırdan dışarı çıkar ve samanla doldurulmuş kumaştan yapılan bir kaz heykeline biner. Kollarını kanat misali çırpar ve kaza gökyüzüne uçmasını söyler. Şaman aynı zamanda kazın adına da konuşur, kendi kendine ve kuklasına

cevaben vantrilok misali gıdaklar. Uçuş sırasında şaman kurban edilecek atın ruhunu yakalamak zorundadır. Sonunda bu tamamlanınca at gibi kişner ve çifte atar" (BALDICK, 2011, s. 86).



Resim 19. Tuvalı Şamanlar Ayin esnasında (WOOD, 2013, s. 49).

Wilhelm Radloff da (1860) Temmuz ayında, şu an Altay Cumhuriyeti sınırlarında bulunan Kengi (Tengin) gölü civarlarında tanıklık ettiği 'Ev temizleme' töreninin ayrıntılı aktarımını yapar. İsminin Popoy olduğunu söylediği ev sahibinin, karısının birkaç hafta önce öldüğünü, evi temizlemesi için bir Şamanı çağırdığını anlatır (RADLOFF, 2008, s. 84). Radloff şöyle devam eder,

> "Karanlık basmaya başlayınca, yurdun biraz ötesinden şaman davulunun boğuk sesi gelmeye başladı. Yurdun kapısına giderek baktığım zaman, Şamanın, monoton bir şarkı sesi ile yurttan yaklaşık yüz adım ötede düzenli adımlarla çadırın çevresinde dolaştığını ve arada sırada davula kuvvetle vurduğunu gördüm. Şamanın dairesi gittikçe daraldı ve sonra yurdun tam dış kenarında yürümeye başladı ve en sonunda kapıdan, parlak bir şekilde yanan ateşle aydınlatılmış yurdun içine girdi… Ara sıra keskin seslerle bölünen monoton bir şarkı söylemeye başladı. Şarkı gittikçe yavaşladı, ara sıra davula

vurulan darbeler de hafifledi, en sonunda şarkı inilti, bir feryat bir fısıltı haline geldi. Bundan sonra şaman dikkatle yerinden kalkarak sürünen adımlarla yurdun içinde ateşin çevresinde dolaştı, çağrılan kimseyi evin içinde arar gibi, ölünün ruhunu çağırarak başını her yana döndürdü" (RADLOFF, 2008, s. 85).



Resim 20. Evenk (Tunguz) Şaman Davulu, önü ve arkası. (XIX. Y.Y. sonu) (WOOD, 2013, s. 51).

2.3. Şamanik İkonografi

Şaman, sembolik hikâye anlatışına, sergilediği performansın yanında giydiği ayin kıyafetleri, kullandığı aksesuarlarla devam eder. Hemen hemen her coğrafyada ve halklarda şaman, gündelik kullanımdan farklı ayinsel bir kıyafet giyer. Bazı zamanlar kostümünün tamamlayıcısı bir başlık ve ya maske takar. Performansını kuvvetlendirmek için, Türk – Moğol halklarında özellikle davul olmak üzere, muhtelif müzik aletleri ya da ses çıkaran nesnelerden yararlanır, asa benzeri değnekler, aynalar, bez, ahşap kuklalar kullanır.



Resim 21. Altay Türkleri, Şaman kıyafeti, "Manyak" (ANOHIN, 2006, s. 41-42).

Altay Türklerinde, Şamanın giysisine 'Manyak' ismi verilir. Şaman kıyafetini sadece ayin esnasında giymektedir. Abdülkadir İnan, Şaman cübbesinin geleneksel olarak otuz parçadan oluştuğunu, fakat bu parçaların altmışa kadar çıkabildiğini kaydeder. Esas parça olan ceket, dişi geyik ve ya koyun derisinden dikilir. Kıyafete iliştirilen bu parçaların, Şamanın ruhlar dünyasında var olduğuna inandığı bütün varlıkları temsil ettiği düşünülür (İNAN, 2020, s. 91-92). Yani Şamanın kıyafetlerindeki her ayrıntı inanç evreninin simgesel yansımadır. Mircea Eliade, Şaman kıyafetinin simgesel tasvirlerinin önemi ile ilgili şu tespitlerde bulunur,

> "Şamanın özel giysisi kendi başına bir "Hierophanie" kutsallığın görünürleşmesi ve dinsel bir kozmografya oluşturur, sadece ortada bir kutsallık bulunduğunu değil, aynı zamanda bazı kozmik simgeleri ve izlenecek meta-psişik yolları da açığa vurur. Dikkatle incelenirse, Şamanizm'in tüm sistemini, Şamancıl mitler ve teknikler kadar saydamlıkla, ortaya çıkarır" (ELIADE, 1999, s. 175).

Rus asıllı etnograf Andrey Viktoroviç Anohin, Şaman kıyafetinin kollarına iliştirilen bakır çan ve çıngırakların varlığından bahseder. Bu çıngırakların, kötü ruhların olası saldırılarına karşı şamanı koruyucu bir görev üstlenen büyülü zırh işlevi gördüğüne inanıldığını kaydeder. Şaman saldırılardan bunların şıngırtısı, gürültüsü yardımıyla kurtulmaktadır (ANOHIN, 2006, s. 45).



Resim 22. Kartal ya da Baykuş tüylerinden başlık takmış Moğol Şamanı. Yukarı Yenisey. (1903) (MANNERMAA & T., 2020).

Macar oryantalist Vilmos Dioszegi (1958) Güney Sibirya'daki Türki bir dil konuşan 'Tofa' kabilesinde yaptığı alan çalışmasını uzun bir makaleye (1968) dönüştürmüştür. Araştırmada, kabilenin inandıkları ruhlar için göllerin, dağların ve kuşların efendileri olduklarına inandıklarını aktarır. Kabilede, Şamanları için özel bir kıyafet dikilmektedir. Kıyafetin süsleri insan iskeletini, üzerine dikilmiş kurşundan örgülerin ve boncukların ise kuşun kuyruğu ve kanatlarını oluşturduğuna inandıklarını not düşer (BALDICK, 2011, s. 97).

Bu 'Kuş' sembolizmi ile alakalı Roux da şu bilgileri aktarmaktadır,

> "…Şaman, düşmanlarına veya onların yardımcılarına, ya da 'Yardımcı ruhlar' şeklinde adlandırılmış nesnelere benzer gösterecek bazı şeyler kullanmalıdır. Şamanı bir kuş haline getirecek olan tüyler, kanatlar gaganın; onu bir memeli hayvan şekline dönüştürecek kemikler ve boynuzların, yani onu toplu olarak hayvan dünyasının hayatına iştirak ettirmek için gerekli her türlü aracın elbisesi üzerine takılması söz konusu olacaktır. Ayrıca vaz geçilmez olan etkin bir maske de gereklidir" ((ROUX, Türklerin ve Moğolların Eski Dini, 1994, s. 50).



Resim 23. Nganasan (Kuzey Sibiryalı Samoyed halkı) Şaman. Fotoğraf: Lintrop, A. (1977) (Disappering Nganasan Shamanism).

Roux ayrıca, Ohlmarks'ın omuzlarına kanatlar iliştiren bir Moğol Şamanın kendisini bir kuşa dönüşmüş hissettiği bilgisini aktardığı söyler (ROUX, Türklerin ve Moğolların Eski Dini, 1994, s. 50).

Ancak Eliade, Roux'nun tersine Asya'da maskelere daha nadir rastlandığını belirtir. Buryatların, Tunguz Şamanlarının seyrek de olsa maske kullandıklarını söyler. Maskenin özellikle Eskimo ve Amerika yerlilerince tercih edildiğini aktarır. Maske kullanımı nadir de olsa, çoğu zaman yüzü örten boncuk, bez gibi başka aksesuarların tercih edildiğini, bunların da aynı rolü oynadığının altını çizer (ELIADE, 1999, s. 196-198). Ve şu sonuca varır,

> “Maske, Şaman giysisiyle aynı rolü oynar ve bu iki nesne birbirinin yerini tutabilir. Nitekim kullanıldığı bütün bölgelerde maske açık bir şekilde mitsel bir kişiliğin (atalardan biri, mitsel bir hayvan, bir tanrı vb.) ete kemiğe bürünmesini yansıtır. Öte yandan giysi de, Şamanı herkesin gözü önünde insanüstü bir varlığa dönüştürerek, onu bir özden bir öze aktarmış olur” (ELIADE, 1999, s. 199).



Resim 24. Buryat Şaman. Kazak Tarihçi Ç.Velihanov'un eserlerinde yayınlandı. (1904) (Güney Sibirya Kabilelerinin Üzerine Notlar).

Öz olgusu ve bir özden diğerine aktarılma durumu Huizinga tarafından da bir tür mistik eşitlik ve özdeşlik olarak açıklanır. Biri, diğerinin haline gelmiş olur. İlkel insan veya şaman ayini gerçekleştirir, dansını icra ederken olduğunu inandığı şey olur. Huizinga, ilkel zihin için 'Gerçeklik' ifade eden durumun, çağdaş insan için 'Oyunu' ifade edeceğine dikkat çeker. İlkel insan için ikisinin arasında fark yoktur (HUIZINGA, 2021, s. 48-49). Huizinga, tespitine şöyle devam eder,

> "Vahşi toplumu anlama konusunda ona en yardımcı olan şey, maske ve kılık değiştirme karşısındaki duyarlılığıdır. Etnoloji bu olgunun muazzam toplumsal önemini vurgularken gelişmiş ve laikleşmiş kişi de bu olgudaki dolaysız estetik duygusunu hissetmektedir; bu güzellik, dehşet ve esrardan meydana gelen bir duygudur. Yetişkin ve uygar kişi için bile, bazı esrarlı unsurlar maskeden kaynaklanır. Maskeli insan görünüşü, belirgin dinsel kavrayışlarla hiçbir ilgisi olmayan saf estetik algılama olarak bile, bizi hemen 'Gündelik hayatın' dışına, gün ışığının aydınlattığı dünyadan farklı olan başka bir dünyaya götürür: İlkelin, çocuğun ve şairin alanına yani oyun alanına" (HUIZINGA, 2021, s. 50).



Resim 25. Dans Maskesi. Ağaç kabuğu, pigment, kireç, lif. Elama İnsanları. Yeni Gine, Malenezya. (1960 sonrası) (HEARST, 2010-2011, s. 12).

Huizinga'nın tespitiyle, ilkelin, çocuğun ve şairin oyun alanında beliren başka bir toplumsal rol ve işlev üstleniciyle daha karşılaşıyoruz, 'Sanatçı'.

Carl Gustav Jung, 'Ruhun' izahatını yaparken, olguyu işlevsel kompleks ve kişilik bağlamında irdeler. Karakter bölünmesi durumunu, belli ortamlarda farklı tutumlar sergileyen kişilerin gösterdiği semptomlar olarak açıklar. Çağdaş toplumlarda yaşayan insanların, birbirinden farklı ortamlarda bulunma zorunluluğunun farklı tutumlar gösterme gereğini doğurabileceğini, bunun da özdeşleşmenin dercesine bağlı olarak çift karakterlilik yaratacağını söyler. Bu noktada gerçek karakterin hangisi olduğu sorusunun ortaya çıkacağını, bu sorunun yanıtını vermenin de zor olacağının altını çizer. Psikolojik bir problem olarak ele alınmasında haklılık bulduğu bu görüşte, kişinin bireyden kolektife dönüştüğü tespitinde bulunur (JUNG, Analitik Psikoloji Sözlüğü, 2016, s. 55-56). Devam eder, " Bu maskeye, yani 'Ad hoc – Maksatlı' benimsenen tutuma 'Persona' diyorum, antik dönemde oyuncuların taktıkları maskenin adıydı bu. Bu maskeyle özdeşleşen insana bireyin karşıtı anlamında 'Persona' diyorum (JUNG, Analitik Psikoloji Sözlüğü, 2016, s. 56).



Resim 26. Şaman maskesi. Bakır. Evenkiler, Transbaikalia. (XVIII. Y.Y.) (Siberian Collections).

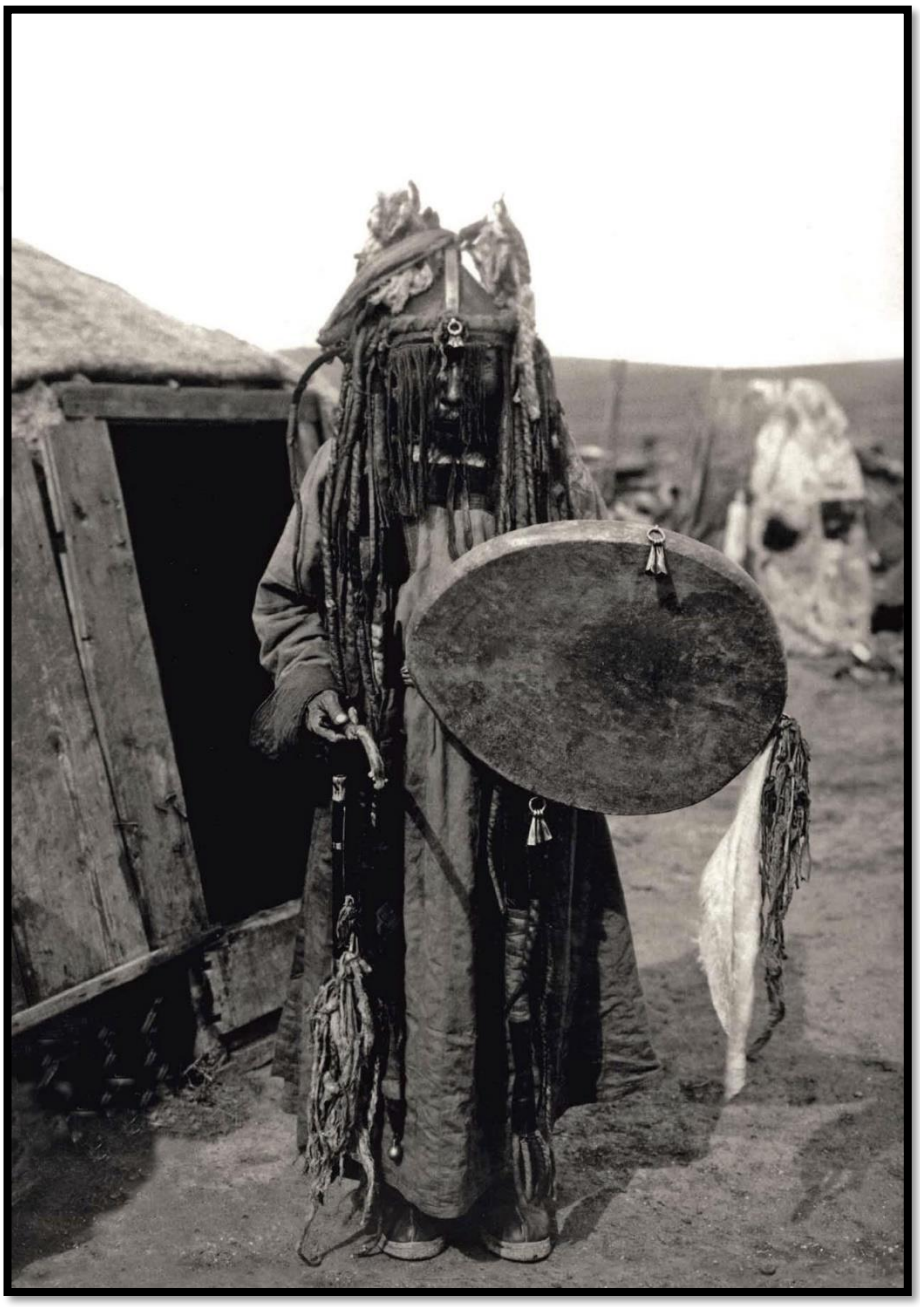
Şamanın, benzer bir şekilde ‘Persona’ özellikleri göstermesi şaşırtıcı değildir. Ancak, toplumun arzusu doğrultusunda toplumsal bir işlev gereği, bazı rollere maskesi, kıyafeti ile bürünüp gereğini yerine getirmesi, sonra da bu halden yine kendi isteğiyle çıkabiliyor olması dikkat çekicidir.



Resim 27. Kuru Mevsim Festival Maskesi. Ahşap, pigment, lif. Nijerya, Batı Afrika. (1959-60) (HEARST, 2010-2011, s. 4).

Şamanın, sembolik anlatımlarla dolu olan kıyafetinin tamamlayıcı unsurlarına dönersek Abdülkadir İnan, Yakutlarda, kıyafetle beraber, külah, börk veya başlık da

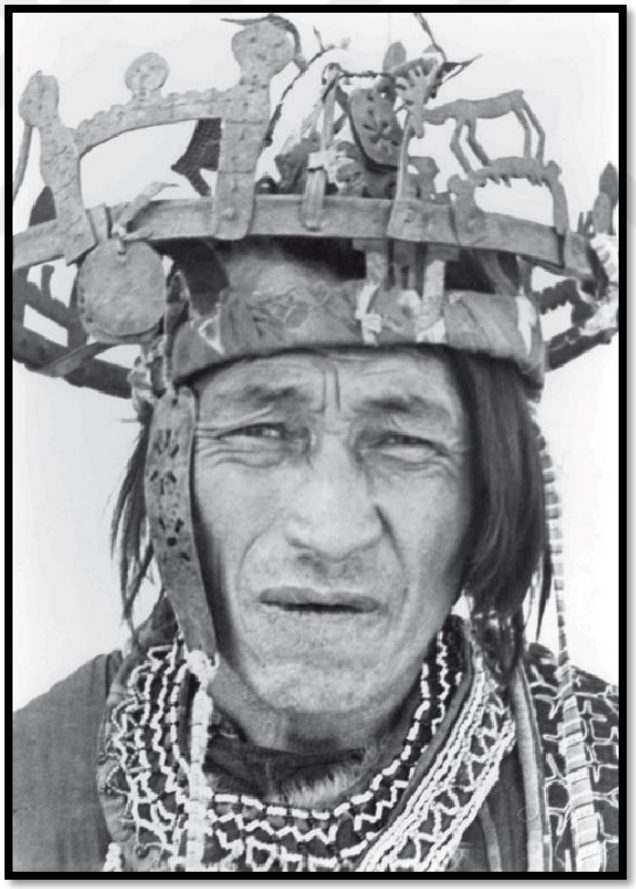
beraber hazırlanmaktadır der. Üç kısımdan oluşan, biri göz, biri alın ortası diğeri ense kısmı olan külahın bu kısımlarına vaşak derisi dikildiğini anlatır. Saçak şeklinde, göz kısmına sayıları muhtelif boncuklar dizildiğini, başlığın tepe kısmının ise beyaz koyunyününden örülü kalın iplerden zikzak yapacak şekilde dikildiğini, ortasına dokuz adet düğümün kabartma şeklinde dikildiğini aktarır (İNAN, 2020, s. 92-93).



Resim 28. Davulu ile beraber Buryat Şamanı. (1923) (WOOD, 2013, s. 6).

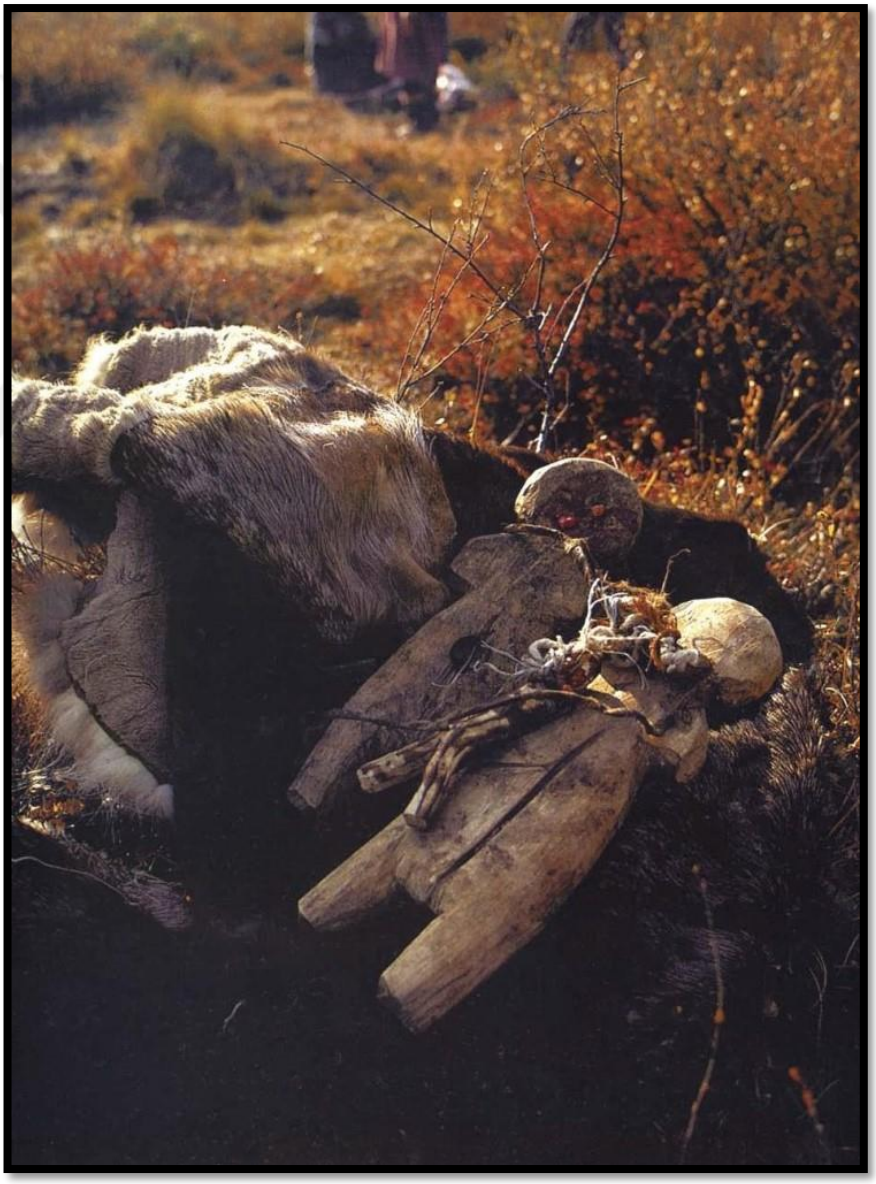
Eliade, Buryat Şamanlarına ait en düzgün kıyafet tasvirlerinin N.N.Agapitov ve M.N. Çangalov'dan bize ulaştığını söyler. Buryat Şamanları 'Ak şaman' ise beyaz, 'Kara şaman' ise siyah, üzerinde hayvanları, kuşları sembolize eden metal figürlerin dikili olduğu kıyafete sahiptirler. Vaşak biçiminde, iki ucu boynuz benzeri demirden miğfer takarlar. Yanlarında, çıngıraklar takılı at başlı biri demir diğeri ağaçtan iki adet değnek taşırlar (ELIADE, 1999, s. 181).

Eliade, ayrıca Sibirya'nın 'Ket – Oroch' halklarında, Şamanların demirden bir tacı andıran ren geyiği boynuzlarıyla süslenmiş, bazen ayı kafatasından yontulmuş, hayvanın parçalarının üzerinde olduğu başlıklar taktıklarını anlatır (ELIADE, 1999, s. 186).



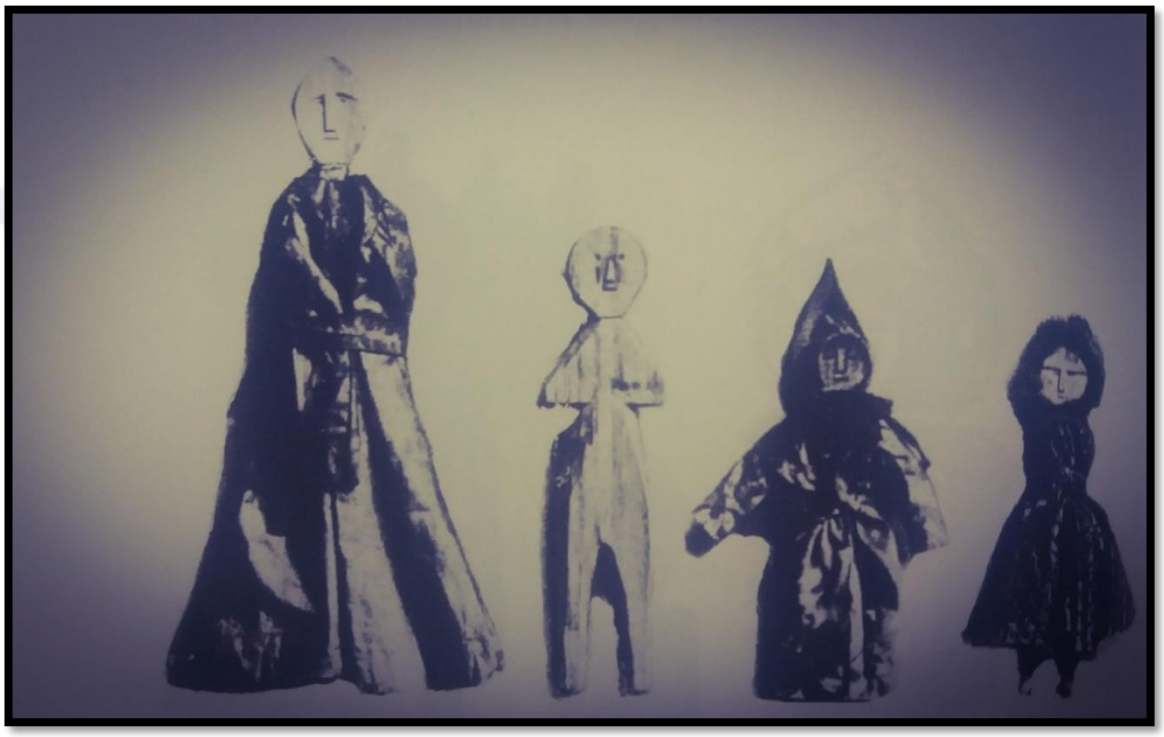
Resim 29. Demir Ren geyiği Boynuzlu Başlık takan Sibirya Şamanı. Ket İnsanları. Kellog Köyü. Sibirya. Fotoğraf: Heinrich Werner. (1976) (VAJDA, 2010).

Şamanın yardımcı ruhlar olarak kullandığı diğer bazı aksesuarları ‘Ongun’ ve ‘Tözlerdir’. Bunlar, kutsal ruhlar barındırdığına inanılan totemler olarak karşımıza çıkmaktadırlar. Jean Paul Roux, ongunların atalar ve hayvan atalarla ilgili olduğunu, hükümdarların ve insanların hayvanlardan türediklerine inandıklarını aktarır. Bu kutsal hayvanların bir tür akrabalık ilişkisinde olmaları durumu, fiziksel özelliklerini insanlara aktardıkları düşüncesi, bu toplulukların insanlarının kendilerine hayvan isimleri almalarına yol açtığı tespitinde bulunur (ROUX, Eski Türk Mitolojisi, 2011, s. 75).



Resim 30. Şaman Ongon bebekler. Sibirya (WOOD, 2013, s. 37).

İnan, Altay Türklerinde ‘Töz-Tös’, Yakutlarda, ‘Tangara’, Moğollarda ise ‘Ongon’ adını alan bu fetiş objelerin keçe, paçavra, kayın ağacı kabuğu gibi materyallerden imal edildiklerini aktarır. Birçoğunun kutsal hayvan tasvirleri, bir kısmının da çocukların oynadığı bez bebeklere benzeyen insan tasvirleri olduklarını not düşer (İNAN, 2020, s. 43).

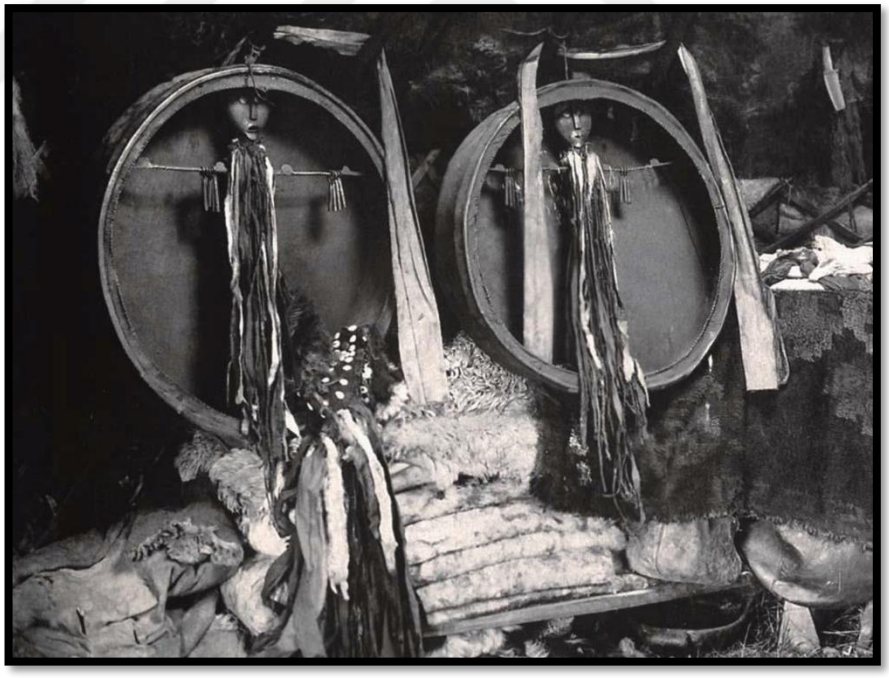


Resim 31. Ostiyak Şaman Kuklaları (AND, 2022, s. 484).

Başka coğrafyalarda davul haricinde şamanlar, ayinlerinde tamamlayıcı öğeler olarak çeşitli ses çıkaran aletler ve enstrümanlar kullanırlar. Perrin, Kolombiya’da yaşayan ‘Guajiro – Wayuu’ insanlarında şamanın kaynana zırıltısı ve tütün yardımıyla ruhlarla sağlıklı temas kurabildiğini anlatır (PERRIN, 2016, s. 59-60). Eliade ise, Apache’lerin ‘Rhombe – Vuzlanga’ adında, döndürüldüğünde ses çıkaran ilkel müzik aletleri kullandıklarını söyler. Yine Kuzey Amerika Şamanlarının ayinlerinde davul ve çıngırak kullandıklarını, Seylan, Güney Asya ve Çin’de ruhlar âlemiyle ilişki kurmak için kullanılan aletlerin ‘Gong’ ve ‘Kavkı - Deniz kabuğu olduğunu aktarır (ELIADE, 1999, s. 209-210).

Abdülkadir İnan da, Kırgız ve Kazak baksılarının ve Oğuzlarda Şaman geleneğini sürdüren ozanların, ayinlerde davul yerine ‘Kopuz’ kullandıklarını belirtir. Bazı şamanların da ‘Yölgö’ isminde bir çeşit yay kullandıklarından bahseder (İNAN, 2020, s. 93-95).

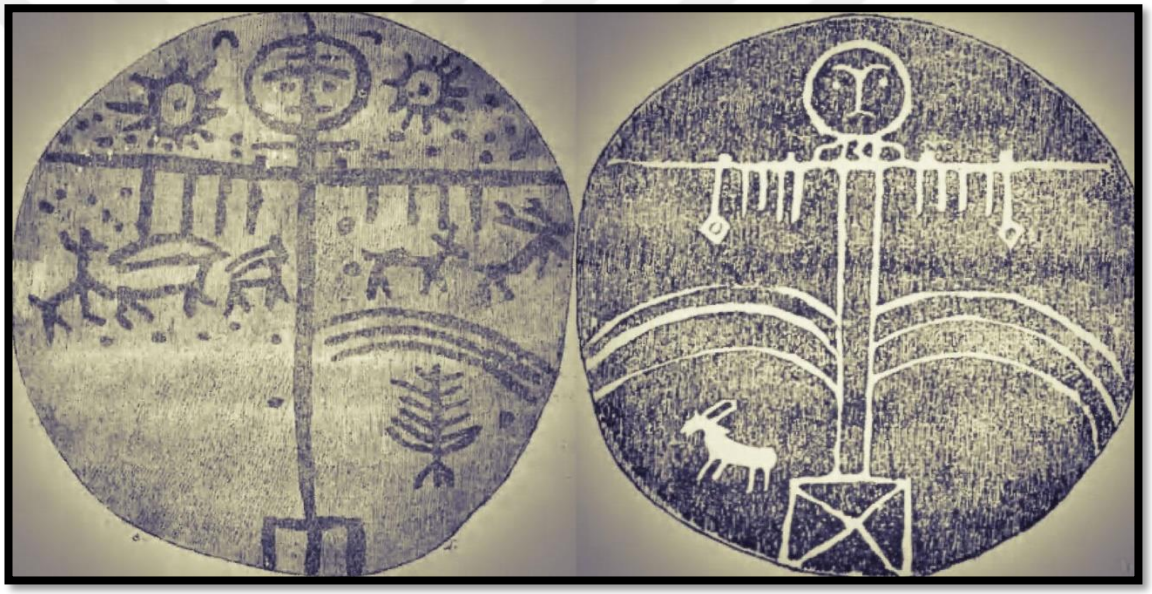
Özellikle Sibirya bölgesinde, Türk ve Moğol halklarında kullanımı yaygın olan Şaman enstrümanı davuldur. İnan, Şamanın tıpkı kıyafetine sahip olmadan önce olduğu gibi koruyucu ruhların emir alması gerektiğini söyler (İNAN, 2020, s. 94). Radloff, Şaman davuluna ‘Tüngür’ ya da ‘Tür’ ismi verildiğini aktarır. Davul, oval şeklinde, ahşap bir kenardan oluşan eleğe benzeyen bir yapıdadır. Ağaç, kasnağın üzerine geyik derisi gerilerek yapılmıştır. İç kısmında ekseni boyunca takılı, değnek şeklinde sapı bulunmaktadır. Radloff, bazen bu sap kolları açık bir insan figürü şeklindedir, diye anlatmaktadır (RADLOFF, 2008, s. 36).



Resim 32. Amyr Salanka ismindeki Altay Şamanına ait iki davul. (1924) (WOOD, 2013, s. 28).

Anohin, davulun imal edildiği malzemeleri; ağaç, demir, bakır, deri ve kıl olarak sayar. Kayın ve sedir ağaçlarının önemine dikkat çeker. Davulun; sedir ağacından yapılan 'Kaş – Kasnak' iskeleti, kayın ağacından yapılan iç kısmı ve genelde geyik ve ya genç at derisinden yapılan davul derisi olmak üzere üç kısımdan oluştuğunu aktarır (ANOHIN, 2006, s. 60-61).

Davul da yine, Şamanın elbisesi kadar üzerindeki resimler aracılığıyla, Şamanist inanç evrenini yansıtmaktadır. Davul aynı zamanda evrenin ritmini ve temposunu tutmaya yarayan bir araçtır (ROUX, Türklerin ve Moğolların Eski Dini, 1994, s. 50).



Resim 33. Altay Türkleri Şaman Davulu süsleme örnekleri (ANOHIN, 2006, s. 62-66).

Baldick, Leonid Patapov'un uzun yıllar süren çalışması neticesinde yayınlamış olduğu, Altay Şamanlarının davulları üzerine olan makalesinde (1946), davulların üzerlerindeki şekillerin evrenin üç aşamalı ifadesini yansıttığını aktardığını söyler. Gök, yer ve yeraltı. Davuldaki 'Yay kirişi' ismindeki beyaz çizgi, ruhlara doğru uçarken Şamana yol gösteren işlevdedir. Patapov'un davulun üstünde birçok çizim olduğunu aktardığını anlatır. Şaman yolunu kaybetmesin diye Orion takımyıldızı, yardımcı ruhlar olarak kuşlar, kızlar, oğlanlar, huş ağacı, güneş ve ay, sürüleri koruyan 'Yedi mavi kurt', hastalardan kötü niyetli ruhları uzak tutan 'Dokuz kara köpek', yılan, kertenkele, kadın hastalıkları için solucan ve zührevi hastalıklar için kurbağa gibi (BALDICK, 2011, s. 96).



Resim 34. En solda, mamut dişi ve ahşap oyma, Tunguz davul tokmağı. Ortada, At başı şeklinde oyulmuş, ahşap tokmak. Sağda, küçük demir boynuzlarla süslü, ren geyiği başı oyulmuş ahşap tokmak (Geç XVIII. Y.Y.) (WOOD, 2013, s. 17).

Eliade, davulun üç parçasıyla, Gök-Yer-Yeraltı olmak üzere belirli bir mikro kozmosu simgelediğini, üzerine resmedilen sembollerin bu katmanlar arasındaki yolculuk kavramını simgelediğini belirtir. Davula, Şamanın atı denmesinin sebebinin bundan kaynaklandığı notunu düşer. Farklı topluluklarda, Buryatlarda, Soyotlarda, Yakutlarda, atalar kültüne has yardımcı ruhların at dışında, karaca, geyik gibi değişik hayvanlarla da ifade bulduğunu aktarır. Bahsedilen bu yolculuğun vasıtası olma durumuyla bağlantılı olarak, Altaylılarda davulun tokmağına 'Kırbaç' isminin verildiğini söyler (ELIADE, 1999, s. 204-205). Eliade, davulun işlevi ile ilgili anlatısına şöyle devam eder,

> " Fakat biz davulun kökendeki işlevinin ruhları kovmak olduğunu sanmıyoruz. Şaman davulu bütün öteki 'Gürültü büyüsü' araçlarından, bir esrime yaşantısını mümkün kılmasıyla ayrılır. Bu esrime deneyimi davul gürültüsünün 'Ruhların sesleri' olarak değerlendirilen 'Büyülemesiyle' mi hazırlanıyor, yoksa sürekli gürültünün getirdiği aşırı zihinsel yoğunlaşma sonucu mu meydana geliyor? Bu sorunu şimdi ele almayı düşünmüyoruz. Ancak bir nokta kesindir: şaman davulunun işlevini belirleyen, 'Müzikal büyü' dür. Cinlere karşı kullanılan gürültü büyüsü değil" (ELIADE, 1999, s. 205-206).

Anohin, davulun tokmağına ‘Orbu’ ismi verildiğini ve yaş kayın ağacından imal edildiğini anlatır. Ayin esnasında, Şamanın, elinden kaymaması için sap kısmına kayış ekleyip halka şeklinde koluna geçirdiğini belirtir. Tokmağın üstüne de çeşitli örgüler ve süsler eklendiğini, orbunun ‘Kamçı’ olarak da adlandırıldığını not düşer (ANOHIN, 2006, s. 70-71).

3.BÖLÜM

ÇAĞDAŞ SANATTA ŞAMANİK KODLAR

3.BÖLÜM

ÇAĞDAŞ SANATTA ŞAMANİK KODLAR

3.1. Çağdaş Sanatçının Şamanik Konumu

Sanatın evrenselliği ve hemen her kültürde fark edilebilir olması bize kaynağının doğal bir yapısı olduğunu göstermektedir. Bu kaynak aynı zamanda bizi evrensel insan psikolojisine götürür. Bu perspektifte, sanatın evrenselliği dilin kullanımı ile benzeşmektedir. Birbirinden farklı binlerce dil oluşmasına rağmen bu durum dillerin birbirlerine çevrilebilmeleri özelliğini etkilememektedir. Bu durumun kaynağında dillerin evrenselliği, lisan öncesi dönemlerin ihtiyaçların ve bağların tüm kültürlerde ortak bir payda olması görülebilmektedir. Bu bağlamda kelimeler ve ifade biçimleri çok çeşitlidir ve kültürel olarak üretilmiştir. Bu açıdan diller ve sanat benzerlikler göstermektedir. (DUTTON, 2022, s. 41-42)

Varoluşçu felsefenin Alman temsilcilerinden Martin Heidegger, edebiyatın imgenin gerçek olmayana yönelen denetimsiz, tesadüfi düşüncelerden oluşan bir sanat formu olmadığını anlatır. Bütün sanatların aslen dil sanatı olduğu düşünüldüğünde edebiyatın bunların içerisinde özel bir konuma sahip olduğunu söyler. (HEIDEGGER, 2007, s. 69). Anlatımına şöyle devam eder,

> "Dil genel olarak bildirimin aracı sayılır. O Konuşmaya, sözleşmeye ve iletişime yarar. Ancak dil sadece söylenmek istenenlerin sese ve yazıya dökülmüş hali değildir. O kast edilmiş olarak, gizli ve açıkları yalnızca sözcük ve cümlelerle taşımaz, bilakis dil var-olan olarak var olanı açıklığa götürür. Taş, bitki ve hayvan gibi oluşumlarda olduğu gibi, dilin bulunmadığı yerlerde var-olanın açıklığı yoktur, onlarda var olmayış ve boşluğun açıklığı da yoktur. Dil esas olarak var-olanı adlandırır, bu adlandırma var-olanı dile getirir ve onu görünür kılar. Adlandırma, var-olanı varlıktaki oluşa atar" (HEIDEGGER, 2007, s. 69-70).

Sanat alanındaki çalışmalarıyla bilinen Denis Dutton, dünyanın her yerinde çocuklarda görülen bir hususdan bahsetmektedir, 'Taklit'. Taklit etmek bireyin kültürelleşmesinin doğal tamamlayıcılarından biridir. Bu noktada taklidin 'Yaratıcı'

tarafıyla yüz yüze geliriz diye aktarır. İnsanların diğer sanat eylemlerinden resim, hikâye vb. zevk alıyor oluşu bahsedilen bu eylemlerin deneyim tarafını oluşturur. (DUTTON, 2022, s. 45).

Yaratıcılık eyleminin büyüsel bir tarafı da vardır. Bunu sanatların tümünde görülmektedir. İnsanlar belirli koşullarda örneğin resmin kendisi ve betimlediği şeyi eşitleme içgüdüsünde bulunurlar. İlkel insanlarda daha net görülen bu hal ve yönelim çağdaş uygarlıklarda akıl hastaları, aşırı duygu yoğunluğu yaşayanlarda, yetişkinlerden çok çocuklarda ortaya çıkmaktadır. (KRIS, 2021, s. 84). İmgenin büyü işlevine dair Ernst Kris ve Otto Kurz şöyle devam ederler,

> "İmgenin büyü işlevine resimle tasvir edilenin özdeşliğine olan inanç ne kadar 'Güçlü' olursa, o imgenin doğası o kadar az önemli olur. Tam anlamıyla eşdeğer olmasa da, basit bir örnek verecek olursak; çocukların oyun faaliyetinin gelişimindeki belli bir safhada, çocuk bir oyuncağın içkin özelliklerine ilgi göstermez. Hayal gücünün etkileri o kadar büyüktür ki bir sopa bir oyuncak at olur, bir kutu gemiye çevrilir ya da bir süpürge bir silaha dönüşür" (KRIS, 2021, s. 84-85).

İmge ve hayal gücünün etkileyiciliğine dair Jung şu aktarımı yapar,

> "Kural olarak imge hiçbir gerçeklik içermese de psişik yaşam için aslında bu onun değerini arttırır, çünkü 'Dış' gerçekliğin öneminden çok daha ağır basan 'İç' gerçekliği temsil eden daha büyük bir psikolojik değeri vardır. Bu durumda bireyin yönelimi iç taleplere uyum sağlamak kadar gerçekliğe uyum sağlamakla ilgilenmez" (JUNG, Analitik Psikoloji Sözlüğü, 2016, s. 40).

İfadeler bütünü olan sanatın tanımına dair, biricik olma, estetik, el becerisi ve ustalık, anlatım ile dışavurum gibi başlıkların ve esasların en göze çarpanı "Yaratıcılık" öğesidir. Sanatçının sahip olduğu yaratıcılık edimi sayesinde, bir medium niteliğinden önce var olmayanı var eden 'Büyücü' kimliğiyle varlığını görünür kıldığını görülür.

Platon, Şölen eserinde, Diotoma aracılığıyla yoktan var olmaya geçişi 'Poiesis' olarak adlandırır. Buna örnek olarak bütün sanat eserlerinin 'Poiesis' olduğunu sanatçıların da birer 'Poietes' olduklarını söyler. (PLATON, 2015, s. 87). Yunanca, Poiesis üretmek, meydana getirmek eylemi anlamına gelmektedir. Kelimenin 'Şiir' ile akrabalığı bulunmaktadır (CEVİZCİ, 1999, s. 693).

Rollo May, yaratıcı eylemin ne olduğuna dair soruya; sanatçının nesnel gerçekliğe sahip dünya ile karşılıklı bir ilişkide olduğunu, yaratıcılığın kişinin benliği ile dünya arasında diyalektik bir süreç halinde devam eden bir olgu olduğunu, karşılıklı olarak süre giden bir yapma hali olduğunu yanıtını verir (MAY, 2013, s. 73). Ve devam eder,

> "Ressamların doğayı resmedişlerinin basit bir şekilde sadece dağları, gölleri, ağaçları bir zamandan diğerine taşıyan fotoğrafçılar gibi olduğunu düşünmek saçma. Onlar için doğa aracılık işlevi taşıyan bir ortam, dünyalarını açımladıkları bir dildir. Has ressamın yaptığı, kendi dünyasıyla ilişkisinin altında yatan psikolojik ve tinsel şartları açımlamaktır; bu yüzden, büyük bir ressamın eserlerinde, tarihin o devresindeki insanların duygulanımsal ve tinsel şartlarının bir yansımasını buluruz" (MAY, 2013, s. 74)

Heidegger de Albrecht Dürer'in ifadesine atıfta bulunur Dürer; "Sanat gerçekten doğadadır, kim onu doğadan koparıp alırsa, ona sahip olur" demiştir. Bu deyişten hareketle, koparıp almakla kast edilenin sanatçının doğayı tuvale aktarması eylemi olduğunu, başlangıçta eserin içinde saklı olan hakikatin, doğayı anlamlandırdığını, sanatın da doğada ancak eser aracılığıyla anlaşılabilir duruma geldiğini söyler (HEIDEGGER, 2007, s. 67) " Bir yandan sanatın kendisini yönlendiren hakikatin bir biçim halinde tespit edilmesidir. Bu, var-olanın açıklığının ortaya dökülmesi olarak yaratmada gerçekleşir" (HEIDEGGER, 2007, s. 68).

Denis Dutton'a göre de sanat ilkelerinden en önemli olan deneyim, hayal gücüdür. Kullanılan medya ne olursa olsun sanat eserleri ortaya fiziki nesneler olarak çıkmaktadır (DUTTON, 2022, s. 121). Ancak temelde olana dair şu aktarımı yapar,

> "Yalnızca estetik deneyimin nesneleri olarak ele alındıklarında ise sanat eserlerinin gerçekleştikleri mekân dış dünya değil insan zihninin sahnesidir. Zihin sahnesi tabiri uygun bir mecaz çünkü drama, dekor, oyuncular ve her şeyden önce de hayal ürünü bir dünya iması taşır" (DUTTON, 2022, s. 121).

Rollo May de imgelem kavramını zihnin bir uzanışı olarak niteler. İmgeler arasında yeni ilişkiler, kavramlar oluşturabilme yeteneğinin, oluşan karmaşayla mücadele edebilme, düş kurma, beş duyu ile algılama dışında canlı cansız nesneleri duyumsama gibi birbirinden farklı olanakları değerlendirebilme ve bu olanakları elde tutmanın yarattığı zihinsel gerilime dayanabilmeye yatkınlık olarak açıklar. Yaratıcılığın özünde

imgelemin biçimle birlikte çalıştığını, yeni kavramlar yaratabilmenin biçime bir canlılık aktardığını anlatır (MAY, 2013, s. 131). Şu çıkarımda bulunur,

> "İmgelem biçime yaşam verirken, biçim de bizi psikoza sürüklenmekten korur. Bu sınırların nihai gerekirliğidir. Sanatçılar özgün görünümleri görme yetisinde olanlardır. Tipik olarak güçlü imgelemleri ve aynı zamanda felaket durumuna düşmelerini önleyebilecek kadar gelişmiş bir biçim duyguları vardır. Onlar biz geri kalanların önü sıra geleceğin keşfi için giden öncü kâşiflerdir" (MAY, 2013, s. 133).

Uzunca bir süre boyunca sanatın başarısı sanatçının 'Mimetik' mükemmelliğinde, doğayı taklit eden sanatçının betimlemelerindeki görsel başarısıyla kıyaslanmış ve bu doğrultuda değer biçilmiştir. Rönesans ve Reform hareketlerinin XV. ve XVI. Yüzyıllarda insanlığın düşün dünyasında yaşattığı ileriye doğru sıçramalar, akılcı, rasyonel düşüncenin XVIII. yüzyıl itibariyle Aydınlanma çağı olarak adlandırılan dönemin yol göstericisi öncülü olmuştur. Özellikle Fransız İhtilali (1789-1799) sonrası yaşanan 'Modernleşme', din ve Tanrı kavramları merkezli toplumsal, felsefi, siyasal bakış açısının yerine rasyonel çözümlerin ve düzenlemelerin arayışında bu ideal çerçevesinde sorulara yanıtlar verme çabasında olunmuştur.

Bu dönemin benimsediği ilke 'Akıl' olmuştur. Dönemin beraberinde getirdiği yenilikçi rüzgâr, sekülerleşme gibi hareketleri odağına aldığı gibi, estetik kavramı ve kuramlarına da farklı bakış açılarını oluşturur.

Bu dönemin önemli filozoflarından Immanuel Kant, günümüz estetik teorisyenlerinden Arthur C. Danto'ya göre 'Yargı Yetisinin Eleştirisi' eserindeki (1790) beğeni ve güzellik kavramlarını ele alış biçimiyle metni aydınlanma çağının en önemli ölçüt olarak kabul etmektedir. Eserde Kant, doğada alelade bulunan nesneler gibi sanatın da 'Bağımsız Güzelliğe' sahip olduğunu iddia etmektedir. Kant ikinci olarak 'Ruh' kavramını ortaya atmıştır. Ruh kavramıyla Kant sanatçının yaratıcı gücüne atıfta bulunmaktadır (DANTO, 2014, s. 116-117).

Metinde, fikir ve sanat nesnesinin yani cisimleştirme kavramlarının 'Ruh' görüşünde ortaya çıkması aydınlanma çağının keskin rasyonel görüşleriyle belirgin bir zıtlık göstermektedir. Bu durum Danto'ya göre Kant'ın duyarlılığı dolayısıyla yeni bir

bakış açısına ihtiyaç duyulduğunun farkına varmış olduğunu göstermektedir. Kant'ın yine de dönemin ruhu gereği bu hissiyatı rasyonalize etmeye çalıştığını not düşer (DANTO, 2014, s. 120). Şöyle devam eder,

> "Kant ruhun zihne can veren esas olduğunu belirtir, estetik fikirler ileri sürme becerisi ona dayanır. Ancak bu, estetik hakkındaki fikirler demek değildir. Daha ziyade duyulara ve duyular aracılığıyla sunulan fikirler oldukları anlamına gelir; yani soyut olarak idrak edilmeyen, duyular yoluyla ve duyular sayesinde tecrübe edilen fikirlerdir bunlar. Duyuların kafa karıştırıcı olduğu düşünülen klasik felsefe geleneğine göre, bu gayet cüretkâr ve neredeyse aykırı bir önermedir; çünkü bu geleneğe göre fikirler yalnızca zihin tarafından kavranabilir ve bilgi, duyulara sırt çevrildiği takdirde elde edilebilir. Bugünün okuruna "Estetik Fikir" son derece sıradan gelir; Kant'ın döneminde ise zıtlıkların heyecan verici bir birlikteliği niteliğinde olmalıydı. Bu görüş, bize fikirler sunduğu için sanatın bilişsel olduğunu ve dehanın bu fikirleri izleyicinin zihnine aktarabilecek duyusal dizilimleri bulma becerisi olduğunu ileri sürer" (DANTO, 2014, s. 122).

Aydınlanma çağının yaşattığı gelişmeler, pozitivizm ve XIX. yüzyılda gerçekleşen teknolojik gelişmeler, bilim ve sanatın birbirine yakınlaşması sonucunu doğurur. Bu iki kavramın somut işbirlikleri yapması meydana çıkar. Örneğin renk kuramları ve optik üzerine yapılan araştırmaların neticesinde fotoğraf makinesinin icat edilmesi, sanat eseri üretimimde önemli değişikliklere sebebiyet vermiştir.

Tarih boyunca üretim teknikleri ve yeniden üretile bilirlik eskidir. Uzun yıllara yayılan bir süreç halinde gözükse de ahşap baskı-bakır baskı-gravür ve nihayet litografi gibi. Yeniden üretim tekniklerinin pratikte kolaylaşması, örneğin grafik sanatının kitap resimlemeleri gündelik yaşantıya sirayet etmesine neden olmuştur. Bu tekniğin bulunuşu üzerinden çok vakit geçmeden fotoğrafın bulunması sanatçının ilk defa, önemli yükümlülüklerinden birinden kurtulmasına yol açmıştır. Ustalık. Elin çiziminden daha az zamana ihtiyaç duyan fotoğraf çekimi yeniden üretim sürecini konuşmanın hızıyla adeta eşitlemiştir (BENJAMIN, Pasajlar, 2002, s. 52-53).

Sanat eserinin yeniden üretim tekniklerinin geldiği aşama itibariyle şimdi ve buradalığı, bulunduğu yerdeki nesnel biriciklik taşıyan varlığı değişime uğramıştır. Eserin hakikiliği, teknik yolla üretilen yeniden üretimin dışında kalmış olmaktadır. Ancak elle gerçekleştirilen yapıt, taklit damgası yiyen yeniden üretime karşı gücünü korumakla

beraber, hakiki yapıta kıyasla daha bağımsız bir konumdadır. Bu yeniden üretim isterse fotoğraf, plak, sinema filmi olsun izleyicinin artık ona gitmesine gerek yoktur. Yapıtın kendisi izleyiciye gitmektedir. Eserin yeniden üretilebilir olması meselesi, şimdi ve burada niteliğinden yoksun bırakır. Bu durum sanat yapıtının hakikiliğini zedeler (BENJAMIN, Pasajlar, 2002, s. 53-54). Benjamin şöyle devam eder,

> "Bir nesnenin hakikiliği, maddi varlığından tarihsel tanıklığına değin, başlangıçtan bu yana o nesnede gelenekleşmiş olanların bütününden oluşur. Tarihsel tanıklık maddi varlıktan temellendiğinden, birinci öğenin insanlarla bağını kesen yeniden üretim, ikincinin yani tarihsel tanıklık öğesinin de sarsıntı geçirmesine yol açar. Sarsıntı geçiren, yalnızca bu öğedir hiç kuşkusuz; ancak tarihsel tanıklıkla birlikte zarar gören, nesnenin otoritesinden başka bir şey değildir" (BENJAMIN, Pasajlar, 2002, s. 55)

Bütün bu gelişmelerin pratikte ortaya çıkardığı kolaylaştırmalar, sanatçıyı kavramsal bakımdan başka türlü arayışlara itmiştir. Değişen paradigmalar gereğince, fizik olarak var olmanın yerine metaforik ve sembolik var olma durumlarının anlam kazanmaya başladığı görülür. Sanatçının bu bağlamda tavır olarak duruşu en net tarihsel avangart sanatçılarında ve takipçilerinde belirginleşmiştir.

Modernist bakışın sanat eleştirmenlerinden Clement Greenberg 'Avant-garde ve Kitsch' (1939) makalesinde ustalığa indirgenmiş, eski ustaların temel alınmasıyla ile yaratıcı faaliyet ile ilgili sorunların çözülemediğini bu durumun yeni bir şeyler üretmeye engel teşkil ettiğini belirtir. Sanatçının yeni bir davranış zorunluluğunun avangart bakışın ortaya çıkışına yol açtığını belirtir (GREENBERG, 2010). Greenberg şöyle devam eder,

> "Avangart, mutlak arayışı sırasında sanat ve şiirde 'Soyut' ve 'Nesnel Olmayana' ulaşmıştır. Avangart şair veya sanatçı tesir itibariyle Tanrı'yı taklit etmeye çalışır. Bunu başlı başına geçerli bir şey yaratarak yapar; tıpkı doğanın gerçekliği ya da bir manzaranın – manzara resminin değil – estetik olarak gerçek ve geçerli olması gibi, doğuştan olan, sonradan yaratılmamış anlamlardan, benzerlerden ve orijinallerden bağımsız olan bir şey. İçerik forma öyle bir dağıtılmalıdır ki sanat eseri veya edebi eser ne parça ne de bütün bir şekilde kendinden olmayan hiçbir şeye indirgenememelidir" (GREENBERG, 2010).

Danto, sanatın gelinen bu değişim aşamasında bir duraklama yaşamadığını aksine tarihsel olarak tanımlanmış sanatın farklı bir bilinç düzeyine geçerek yolun sonuna geldiğini aktarır. Bu bilinç düzeyi ilerlemeci, gelişmeci bir anlatıya sahip olan felsefi ve

kavramsal bir düzlemdir. Pratikte estetik bilinme ile ilgili zorunluluk ortadan kalkmıştır (DANTO, Sanatın Sonundan Sonra Çağdaş Sanat ve Tarihin Sınır Çizgisi, 2014, s. 170). Şöyle devam eder,

> "Resim artık tarihsel gelişimin başlıca vasıtası olmadığı için, enstalasyon, performans, video, bilgisayar ve çeşitli karışık teknik biçimlerinin yanı sıra, land art, beden sanatı, benim tabirimle nesne sanatı ve önceden haksız yere zanaat damgası yemiş bir çok sanat türünün açık ayrıklığındaki araçlardan yalnızca bir tanesiydi. Resmin artık 'Anahtar' olmayışı, hâkimiyeti başka bir şeyin üstleneceği anlamına gelmiyordu. Zira gerçekte 1990'ların başında terimin bugün içerdiği geniş anlamıyla görsel sanatlar, gelişimsel bir tarihi ilginç şekilde düşünülebilir hatta eleştirel açıdan önemli kılan türden bir yapıyı artık içermiyordu" (DANTO, Sanatın Sonundan Sonra Çağdaş Sanat ve Tarihin Sınır Çizgisi, 2014, s. 170).

Danto sanatın felsefi evresi olarak özetlediği aşamasının, sanatsaldan çok felsefi bir göreve dair olduğunu iddia eder. Bu aşama için bir sürü kollara ayrılan, ağlardan oluşmuş büyük bir nehir benzetmesi yapar. Greenberg'in hiçbir şey olmuyor eleştirisinde yanıldığının altını çizer, çünkü mesele tek bir damarın bulunmamasıdır. Greenberg'in tuhaf sanat dediği tek bir temanın alternatiflerinden ibaret değildir (DANTO, Sanatın Sonundan Sonra Çağdaş Sanat ve Tarihin Sınır Çizgisi, 2014, s. 171).

Tarihsel bakış açısında, ideal olan koşul sanat ve sanat yapıtının yüksek estetik değerle değerinin düzenlenmesidir. Greenberg'in de bahsettiği akademik sanatı yücelten ideolojik bakış, estetik yöne abartılı vurgu yaparken yeniliği ve bu istenci ıskalar. (KULKA, 2014, s. 81). Kulka devam eder,

> "Çağdaş zeitgeist tam aksi istikamete meylediyor. Çağdaş sanatın büyük kısmının derdi bütünlük, karmaşık yapı ve yoğunluk değil. Vurgu yeniliğin ve deneyselliğin üzerinde ve estetik değer neredeyse tamamen göz ardı ediliyor. Yenilik mutlak bir değer halini alıyor, nerdeyse kalite ve sanatsal ilerlemeyle eş anlamlı" (KULKA, 2014, s. 81-82).

Donald Kuspit, gerçekliğin bu hususta toplum nazarında standartlaştığını, modernist görüşün savunduğu gibi sanat kavramının estetik deneyimle alakalı ayrıcalıklı bir alan olmaktan çıktığını anlatır. Aksine estetik açıdan gerçekliğin kendiliğinden ortaya çıkan, kaotik, sorunlu ve sonsuz bir süreç olarak tıpkı çocuklarda olduğu gibi canlı, hareketli bir kavrayış kazandığını söyler. Modern öncesi ve modern dönemde birçok

sanatçının imgelemi en geniş kişiler olarak ‘Çocuk’ u sahiplenmelerinin bununla bağlantılı olarak ilkel, yabancı sanatı temel görmelerinin tesadüfi olmadığını not düşer (KUSPIT, 2010, s. 27-28). Devamını şöyle getirmektedir,

> “İçlerindeki çocukla iletişimi kesmemeye çalışmış, bunun için de çoğunlukla ilkel sanatı mihenk taşı (hatta bileğitaşı) olarak kullanmış, kişinin kendisine atfedilen rolü oynamasını ve kendisini o rolle tamamen özdeşleştirmesini talep eden yetişkinlerin toplumsal dünyasını hiçe sayarak içlerindeki çocuğu canlı tutmaya çalışmışlardır” (KUSPIT, 2010, s. 28).

Kuspit, Sanatın Sonu kitabında Estetiğin Kötülenmesi bölümünde örneklemeyi Duchamp üzerinden yapmaktadır. Duchamp’ın aslında bir psikanaliz terimi olan ‘Aktarım’ sözcüğünü bilerek kullandığını söyler. Sanatçının yaratıcı eylem sırasında ilkel duygularını yaratımın malzemesine geçirdiğini, bununla malzemeyi bu duyguların aktarılmasına yarayan bir aracıya dönüştürdüğünden bahseder. Bu durumda sanat eseri, sanatçının malzeme yardımıyla duygularını yeniden yaşayıp düzenlediği, kendisiyle karşılaştığı bir tür çözümlemeli süre haline gelmiştir (KUSPIT, 2010, s. 31).

Heidegger’e göre de sanat ve sanatçının kökeni yine sanatın kendisidir. Sanatın ne olduğuna dair soruyu da sanatın varlığını ancak eserin kendisinde anlayabileceğimiz cevabıyla açıklar (HEIDEGGER, 2007, s. 55). “Eserin yaratılmışlık varlığı, yalnızca yaratma sürecinden kavranabilir. Bu yüzden şeyin zorlamasıyla, sanat eserinin kökenini bulmak için sanatçı faaliyetine başvurmayı bilebilmeliyiz” (HEIDEGGER, 2007, s. 55).

Sanatçı duygularını dâhil edip katarak, ölü olan gereci sanatsal yaşamda diriltmektedir. Bu süreç duyguların nedenini sorgulayıp anlamak için yapılmaz, amaç tekrarlayıp, sahneleyip nakletmektir (KUSPIT, 2010, s. 32). Kuspit Duchamp’ın üzerinden örneklemesine şöyle devam eder,

> “Duchamp’a göre sanat eseri, sanatçıyla iletişim kurmak için bir araç, izleyicinin bu iletişim yoluyla, sanatçıyla ve onun yaratıcı edimiyle sihirli bir biçimde özdeşleşmesini sağlayan bir ayindir. Duchamp’ı asıl ilgilendiren bir bakıma sanat eserinden çok, sanat eserini yaratan yaratıcı edimin kendisidir” (KUSPIT, 2010, s. 35).

1957 yılında Amerika Birleşik Devletleri Houston Texas’ta Amerikan Sanat Federasyonu toplantısında, katılımcıların; Prof. William Seitz, Prof. Rudolf Arnheim,

Gregory Bateson ve Duchamp'ın kendisi olduğu 'The Creative Act' isimli programda verdiği mülakatta Duchamp, yaratıcı eylem ile ilgili şunları söyler,

> " Sanatın yaratılmasının iki kutbu olan iki önemli faktörü alalım: bir yandan sanatçı, diğer yandan daha sonra gelecek kuşak olan izleyici. Görünüşe göre sanatçı, zamanın ve mekânın ötesindeki labirentte açıklığa gider. Yolu arayan 'Mediumistic' bir varlık gibi davranmaktadır. Sanatçıya bir aracı nitelikleri verirsek onun estetik düzlemde ne yaptığı ve neden yaptığı hakkındaki bilinç durumunu inkâr etmeliyiz. Çalışmanın sanatsal uygulamasındaki tüm kararları saf sezgiye dayanır ve kendine analize dönüştürülemez, konuşulamaz, yazılamaz, düşünülemez" (http://www.ubu.com/papers/duchamp_creative.html, 2020)

3.2. Çağdaş Sanatçı ve Hikâye Anlatıcılık

Estetiğin ideal olmaktan çıktığı zamanın ruhunda, sanatsal yaratıcılıkta ve üretimde soyut, nesnel olmayana erişmiş, metaforların ve sembolik anlatımların arttığı, kavramsal bir boyutta var olmaya başlayan yaratımda, 'Hikâye Anlatıcılığın' sanatçı aracılığıyla kullanılan medya ne olursa olsun sürdürüldüğü çok da aykırı bir düşünce değildir.

Walter Benjamin hikâye anlatıcılığın özde zanaatkârla benzeşen yönüne ilişkin, şair Paul Valery'den alıntı yapar. Valery'nin varoluşu anlamaya, varlığı kendisinde uyandırmaya çalışan bireyin ruhu, gözü ve eli arasında özel bir uyum olduğuna değindiğini anlatır (BENJAMIN, Son Bakışta Aşk, 2012, s. 99). Devam eder,

> "Valery'nin sözlerinde dile gelen, ruh, göz ve el arasındaki o eski işbirliği, hikâye anlatıcılığının kendini evinde hissettiği her yerde karşımıza çıkan zanaatkâra özgüdür. Aslında, bunu daha da ileri götürüp şu soruyu sormak gerekiyor: hikâye anlatıcısının malzemesiyle – insan hayatıyla – ilişkisi, aslında zanaatkâra özgü bir ilişki değil mi? Görevi tam da hammaddesini – kendinin ve başkalarının deneyimini sağlam, yararlı ve benzersiz bir tarzda işlemek değil mi?" (BENJAMIN, Son Bakışta Aşk, 2012, s. 99)

Sanatın oyunsal biçimlerine bir bölüm ayıran Huizinga'ya göre ciddiyet olgun, hayata dair davranışlar olarak açıklanan bir kavramsa 'Şiir' bu kavramın dışında kalan bir yapıdadır. Ciddiyetin tam tersi; sarhoşluğa, coşkuya, rüya benzeri gülmeyle bağlantılı olan bir öze sahiptir. Çocuğa, deliliğe ve hayvana özgü olan yerdedir. Şiiri anlayabilmenin

koşulu, sihirli bir kıyafet kuşanır gibi çocuk ruhuna bürünmekten geçmektedir (HUIZINGA, 2021, s. 166).

Bu noktada şiir, sadece estetik anlamda yaratıcı bir eylem tanımına sığmaz. Özellikle ilkel şiirde ibadet, oyun, büyücülük gibi toplumsal, dinsel işlevlere rastlanır (HUIZINGA, 2021, s. 166-167). Huizinga şair için ise şunları söyler,

> "Şair bir Vates'tir; cinlere karışmış ilham alan ve vecd halinde biridir. Arapların dediği gibi bilgedir, şairdir. Eddalar mitolojisinde, şair olmak için içilen içki, cevap veremeyeceği soru olmayan, bilgeler bilgesi Kuasir'in kanından hazırlanmıştır. Şair-sanatçı figüründen, yavaş yavaş kâhin, rahip, falcı, giz bilimci, zanaatkâr – şair, filozof, yasa koyucu, hatip, demagog, sofist, söz bilimci figürü ortaya çıkmaktadır" (HUIZINGA, 2021, s. 167).

Meksika'lı yazar ve şair Octavia Paz, Duchamp'ın öncüsünün plastik sanatlardan değil, şiir alanında ortaya çıktığını söyler. Bu kişi Stephane Mallarme'dir. Diğer sanatların içselleştirecekleri formların habercisinin her zaman için şiir olduğunu iddia eder. Resmi ya da sanat eserini görmemizi engelleyenin insanların nesnelere karşı duydukları fetiş duygusu ve hayranlık olduğunu belirtir. Bu durumun nesnelerin üretimi ve tüketimi üzerine kurulu bir medeniyette nesnelerin yüceltilmesine neden olduğunu not düşer. Ancak Duchamp, Paz'a göre bu yanlışa düşmemiştir. Yapıtının şiirsel, sözel kaynaklarını her zaman vurgulamıştır (PAZ, 2017, s. 79).

Paz, Mallarme'nin 'Bir Zar Atımı' (1897) şiiri ile Duchamp'ın 'Büyük Cam' (1915-1923) yapıtını karşılaştırır. İki yapıtın da oluşma haline devam eden, sonu bitişi olmayan eser olarak izah eder. İkisinin de hikâye anlatımı devam etmektedir. Şöyle devam eder (PAZ, 2017, s. 81),

> "Mallarme'nin metni hareket halinde bir şiirdir, Duchamp'ın resmi de sürekli değişir. Şairin sürekli oluşma halinde olan yekûnu tamamlamaz; onu oluşturan anların her biri, kendinden önce gelenlere göre belirlenir ve sonra gelenlere bağlıdır: okurun kendisi de bir okuma daha olmaktan başka bir rol üstlenmez; her bir okumanın sunduğu belirsizliklerden oluşan bir takımyıldızın, hiç tamamlanmayan bu yekûnun içindeki anlardan bir diğeridir sadece. Duchamp'ın tablosu şeffaf bir camdır: kapladığı alandan ve içinde bulunduğu uzamdan ayrılması mümkün olmayan gerçek bir anıttır, sürekli tamamlanmakta olan tamamlanmamış bir tablodur" (PAZ, 2017, s. 81).



Resim 35. Marcel Duchamp, "Büyük Cam", (1915-23) (Baas, 2023)

3.3. Dans ve Müziğin Şamanik Konumu

Müziğe dair Franz Boas, kelimelerin, müziğin ve dansın benzer özelliklere sahip olduğunu not düşerek başlangıç yapar. Buna bazı ilkel ifadelerde ortaya çıkan otomatik oluşan faaliyetler ya da bir şarkıya bir kelimeye dönüşecek olan telaffuzları doğuracak bazı hareketler ortaklık etmektedir (BOAS, 2021, s. 366). Anlatısına şöyle devam eder,

> "Güçlü ancak kontrol edilebilen bir duygulanım vücudun yaptığı hareketlerle ya da çıkartılan seslerle bir ifade kazanır. Yapılan duygusal bir konuşma da benzer eylemleri beraberinde getirdiği gibi müzikle dans, şarkılarla oyunlar, heyecanlı bir konuşma esnasında yapılan jestler arasındaki devamlı ilişki de bizi bu sonuca ulaştırabilir. Dans her zaman müzikle bağlantılı olagelmişse de şiirin müzikten ayrılmasıyla beraber, kelimelerle arasındaki birlik kaybolmuştur" (BOAS, 2021, s. 366).

Huizinga, sanatın oyunsal biçimleri olarak incelediği bölümde, oyun kavramının şiirin özünde ileri derecede var olan ve ortadan kaldırılamayacak denli sıkı ilişkiye sahip olduğunu belirtir. O kadar ki oyun ve şiir kendilerine has anlamlarını kaybeder. Aynı durum oyun ve müzik için de geçerlidir. Müzik aleti çalma, bazı dillerde oyun adını almıştır (HUIZINGA, 2021, s. 213).

Şarkı, notalı ritmik tonlarla ifade edilen bir konuşma olarak tanımlanabilir. Bunun evrensel ve en basit biçim olduğu söylenebilir. Dutton insan beyninin dil tanıma düzeyinin basit ses tonlarını karmaşık sessizlerden ve bu ikisinin birleşiminde oluşan büyük dilsel ihtimaller dünyasından ayırabildiğini söyler. Böylece insan konuşmayı gürültüden ayırabilir. Enstrümantal müzik de bu ince farkları algılayabilme yetisinden faydalanmaktadır (DUTTON, 2022, s. 245).

Müzik bazı bakımlardan farklı bir sanat biçimidir. ‘Tekrar’ terimine diğer bütün sanat dallarından daha fazla müsamaha edicidir. Dutton konuyla bağlantılı şu örneklemede bulunur,

> “Tekrar, müzikal kompozisyon ve ifadenin esas unsurlarından biridir. Ama müzikal eserler aynı zamanda başka hiçbir sanat türünde rastlanmayacak şekilde tümden tekrar edilirler. Beethoven veya Brahms senfonilerini yüzlerce kez dinlemişimdir. Ama bu akşam bu eserlerin icra edilişini memnuniyetle yeniden dinleyebilirim. Başka hiçbir sanat tekrar tekrar deneyimlenmeyi bu kadar teşvik edemez. Şiir bir yere kadar ama bir romanı ve ya bir hikâyeyi yüzlerce kez okumak pek ihtimal dâhilinde değildir” (DUTTON, 2022, s. 246).

Hafıza ve tekrar, bütün müzikal eserlerin gelişme, gerilim, zirve gibi yapısal zevk üreten öğelere sahip olmasını sağlar. Dinleyici bu zevk unsurlarını duyumsayabilmek için geçişlerin, notanın ne olacağına dair olasılıkları tahmin edebilmelidir (DUTTON, 2022, s. 246). Dutton şöyle devam eder,

> “Müzik dikkati yakalar ve parçanın sonraki birkaç saniyesiyle ilgili ihtimaller gösterir, sonra da bazen de bu beklentileri boşa çıkarıp şaşırtmak suretiyle zevk verir. Müzik dinlerken zihin gerçekleşmiş olanları anbean özümser ve sonra olacakları öngörür. En büyük besteciler, tıpkı en büyük hikâye anlatıcıları gibi genellikle beklentiler yaratıp hayal etmiş olduğunuzdan daha ilginç bir şeyle bozarak ustaca bir oyun oynarlar” (DUTTON, 2022, s. 246).

Tekrar kadar müziğin önemli parçalarından biri de ‘Ritm’ dir. Huizinga da bu etkene şöyle dikkat çekmektedir,

> “Oyun, akıl, ödev ve hakikat ölçülerinin dışında bir gerçekliğe sahiptir. Müzik için de aynı durum söz konusudur. Müziğin biçimlerinin ve işlevinin geçerliliği, görünür veya gün gibi ortada olan biçim ve kavramların ötesinde yer alan ölçüler tarafından belirlenir. Bu ölçüleri yalnızca özgün adlar belirtebilir; bu adlar – ritm ve armoni gibi – müziğe olduğu kadar oyuna da uygulanabilir. Ritm ve armoni, hem müziğin hem de oyunun tamamen özdeş anlam taşıyan faktörleridir” (HUIZINGA, 2021, s. 214).

Ritm, sahnelemenin zamanlamasının yapılandırılmasını sağladığı gibi bedensellik mekânsallık ve sessellik arasındaki ilişkinin kurulmasını sağlar. Tek olmasa da baskın bir ilkedir. Bu ilkede ritm olarak bahsedilen, vuruş veya ölçü değildir, bu ilke orantıyı değil düzenliliği amaçlar (LICHTE, 2016, s. 227-228). Anlatısına şöyle devam eder, “Ritm yegâne olmasa dahi en önemli düzenleyici haline geldiği için, o bedensellik, mekânsallık ve sessellik arasında sürekli olarak değişen ilişkiler kurar ve onların görünür hale gelmelerini ve ortadan kaybolmalarını (tekrarlamayla ve farklılaşmayla) denetleyip belirler” (LICHTE, 2016, s. 228).

Ancak ritmin ‘Vuruş’ özelliğinin de önemi üzerine bir örnekleme yapılırsa, Nevill Drury’nin Antropolog Michael Harner’ın çalışmalarından yola çıkarak aktardığı anekdot önem kazanır. Harner Şaman ayini sırasında çalınan davul ritminin beyindeki ‘Teta’ dalgalarını eyleme geçirdiğini söylemektedir. Teta dalgaları beyindeki nörolojik hareketlerde yaratıcı düşünceyle ilişkilidir. Aynı zamanda vuruşlar kalbin ritmiyle benzerlik taşımaktadır (DRURY, 1996, s. 161).

Ritmin duygusal etkilerine dair Franz Boas şu anlatımı yapmaktadır,

> “Fizyolojik nedenlere bağlı olarak ritm sayesinde duyumsadığımız hissiyat, duyusal olarak algıladığımız şeylerle ilintili olan her eylemimizde mevcuttur. Bu his heyecanlandırıcı bir şekilde dini şarkılar ve danslarda tezahür eder. Yönlendirici niteliği savaş şarkılarında; yatıştırıcılığı yalın melodilerde; estetik değeriyse müzikte ve süsleme sanatında gözlemlenebilir. Ritmin kökeni dini ve sosyal faaliyetlerden ziyade bu faaliyetlerle ilintili olan duygusal durumlarda aranmalıdır. Çünkü ritmin üzerimizdeki etkisi söz konusu duygusal durumlarla oldukça benzer olduğu gibi bu duyguları harekete geçirmenin yanında bu duygular tarafından uyarılır da” (BOAS, 2021, s. 378).

3.4. Aşkınlık ve Performansın Şamanik Konumu

Rollo May, Dionysos kültünün önemli ve derin ilkesinin 'Vecd' hali olduğunu söyler. Yunan tiyatrosunun Dionysos eğlencelerinden türediğini not düşer. Biçim ve tutkunun, düzen ve coşkunun birliğini sağlayan, yaratıcılığın doruğu olan bu sürecin teknik terimi olarak vecd kelimesini kullanır (MAY, 2013, s. 71). Tragedyaların kaynağı şarkı ve dansla ilintili 'Dithirambos'tur. Bu kendinden geçmeye dayalı bir esriklik dansıdır (AND, 2022, s. 386). May şöyle devam eder,

> "Vecd konusu psikolojide daha etkin bir şekilde üzerine eğinilmesi gereken bir konu. Hiç şüphesiz ki sözcüğü popüler ve ucuzlaştırılmış 'İsteri' anlamında kullanıyor değilim, 'Ex-stalis'in tarihsel ve etimolojik anlamında kullanıyorum yani, tamı tamına fırlayıp çıkmak, özne ve nesne arasında birçok insan etkinliğinde süren, her zamanki çatallaşmadan kurtulmak. Vecd, yaratıcı edim sırasında cereyan eden bilinç yoğunlaşması için kullanılan kesin terimdir. Ama vecd sadece bir Baküs koy vermesi olarak düşünülmemelidir; vecd, bilinçaltı ve bilinçdışı bilinçle birlik halinde işlediği tüm benliği içerir. Böylece usdışı değil daha çok us üstüdür. Vecd entelektüel, iradi ve duygulanımsal işlevlerin hep birden rol almalarını sağlar" (MAY, 2013, s. 71).

Lichte, Sırp asıllı sanatçı Marina Abramovic'in 24 Ekim 1975 tarihinde İnsburg Almanya'da gerçekleştirdiği 'Lips of Thomas' isimli performansından örneklemeler yapar. Bu çalışmada sanatçı izleyicilerin önünde uzunca bir süre boyunca kendine zarar veren eylemlerde bulunmuştur. Nihayetinde izleyiciler performansa müdahale ederler ve süreci durdururlar. Ortada nesnel anlamda bir eser yoktur, izleyici icracı arasındaki rol bağlamındaki ezber alt üst edilmiştir (LICHTE, 2016, s. 13-15). Lichte şöyle devam eder,

> "Benzerlikleri ve farklılıkları tek tek nasıl değerlendirilirse değerlendirilsin, Abramovic'in performansı ritüel olan ile gösterisel olanın arasında sürekli gidip gelmektedir ve hem ritüele hem de gösteriye ait özellikler taşımaktadır. O bir ritüel gibi, sanatçının ve seyircinin dönüşümüne neden olmuştur; fakat bu dönüşüm, ritüellerde sıkça meydana gelen, toplumsal olarak tanınan bir durum ya da kimlik değişimine yol açmamıştır. Aynı zamanda bir gösteri gibi, seyircilerde şaşkınlık ve dehşet duygusu doğurup, onları bir şokun içine sokmuş ve baştan çıkarıp dikizciliğe sürüklemiştir" (LICHTE, 2016, s. 21).

3.3. Çağdaş Sanatçı – Şaman Benzerliği Bağlamında Örneklerin İncelenmesi

Şaman olgusu özgünlüğünü, işlevsel bakımdan üstlendiği renkli toplumsal roller dolayısıyla ilgi çekiciliğini ve güncel kalabilme yetisini daima korumuştur.

Çağdaş sanatın ve Çağdaş sanatçının tümden Şaman olduğuna dair bir iddiada bulunmak doğru bir önerme olmaz. Ancak Şamanik kodların çağdaş sanatçıda belirginleştiği kimi özellikler dikkat çekilmeye değerdir. Çağdaş sanatçının bu niteliklerin varlığından haberdar olup olmamasından bağımsız, özde onu bir 'Hale' büründüren nitelikler ve nicelikler, birbirlerinden farklı medya çeşitleri kullanan sanatçı örnekleri incelenerek aktarılmak istenmiştir.

Çalışmanın bu bölümünde, çağdaş sanatın ve sanatçının arketipi olarak Marcel Duchamp örneği irdelenmiştir. Şimdi olmakta olana dair çağdaş sanatçı örneği olarak performans ve aşkınlık bağlamında Fransız ressam ve heykeltıraş Olivier de Sagazan seçilmiştir. Son olarak, ekstrem müzik tarzlarından Black Metal icra eden Polonyalı Mgła müzik topluluğu işlenmiştir.

3.5.1. Marcel Duchamp

Marcel Duchamp (1887-1968) Normandiya, Blainville Fransa'da doğmuştur. 1904-1905 yılları arasında Academie Julian'da okumuştur. İlk figüratif resim çalışmalarında Matisse ve Fovizm akımlarından etkilendiği gözlemlenebilir. Ancak 1911'den itibaren mekanik ve içsel formları dünyevi renklerle birleştirerek, Kübizm ve Fütürizm etkili kendine has bir Kübizm tarzı yaratmıştır.

Duchamp 1912 yılından sonra çok az resim yapmıştır. 1913 tarihinde New York, Armory Show'da sergilenen, 'Merdivenden İnen Çıplak' isimli çalışmasıyla büyük bir sansasyon yaratmıştır. Yine 1913 tarihinde 'Hazır Yapıt' çalışmalarının ilklerini

yaratmıştır. Bunlar günlük kullanımın sıradan nesneleriydi. Kendisinin erken dönem hazır yapıt çalışmaları olarak sayılabilecek işler; tahta bir tabureye monte edilmiş olan bir tekerlekten ibaret olan ‘Bisiklet Tekerliği’ (1913) ve ‘Kırık Kolun Öncesinde’ (1915) isimli bir kar küreğidir. En tanınmış eserlerinden birisi, ‘R. Mutt’ olarak imzaladığı ‘Çeşme’ (1917) isimli eserdir. ‘Çeşme’ New York’ta Bağımsız Sanatçılar Topluluğu sergisinde sunulmuştur. (www.tate.org.uk/art/artists/marcel-duchamp-1036, 2020)



Resim 36. Marcel Duchamp, "Dulcinea", (1911) (Wikiart Visial Art Encyclopedia)

Duchamp'ta Kübizmin ötesine geçebilme arzusunu erken dönemde yapmış olduğu yoldan geçen bir kız portresinde görülür. Yapıtta beş farklı kadın silueti kat kat ya da iç içe geçecek şekilde resmedilmiştir. Hareketin vurgulanması ya da bedenin farklı hallerinin çözümlenmesi olarak da okunabilecek bir çalışmadır. 'Merdivenden İnen Çıplak' (1911) çalışmasının öncüsü olarak kabul edilebilir. Yapıtın ismi 'Portre' veya 'Ducinea' (1911)'dir. Duchamp tablonun adını aracı olarak kullanarak yarattığı kompozisyona, psikolojik, duygusal ve ironik bir unsur eklemiştir. Yarattığı anlamı kuvvetlendiren öğe olarak isme önem atfetmiştir. Retinal sanat olarak nitelediği sanata muhalefeti böyle başlamıştır. Yapıt adının resmin diğer önemli temel unsurlarından biri olduğunu vurgular (PAZ, 2017, s. 16).

Yapıta isim vermek, metafizik bağlamda nesneye ruh kazandırma, nesneyi özne haline getirme çabası olarak okunabilir. Örtük bir anemizme yönelik çıkarımda bulunulabilir.

İtalyan asıllı sosyolog ve filozof Maurizio Lazzarato, Duchamp'ın harekete daima ilgi duyduğunu not düşer. Fransız filozof Henri – Louis Bergson'un zamanın harekete tabi olmasının tersine çevrilmesi meselesini Duchamp'ın 'Kahve Değirmeni' (1911) işinde keşfettiğini söyler. Fransız yazar ve filozof Gilles Deleuze'in zamansallığa ve zamandan akan hareketlere erişebilen ayrıcalıklı olanın 'Kâhin' olabileceği düşüncesine ironik bir tezat olarak Duchamp' a göre bu ayrıcalık ancak 'Tembel' indir (LAZZARATO, 2019, s. 30-31). Hareketi, 'Büyük Cam' (1915-1923) eserinin tamamlayıcısı olarak eklediği notlarda şöyle anlatır, "Sürenin her bir parçasında, gelecek ve geçmiş tüm parçalar yeniden üretilir. […] Böylelikle tüm bu gelecek ve geçmiş parçalar şimdide bir arada var olur; ama buradaki şimdi, artık genellikle şimdiki an denilen şey değil, bir açıdan çoğul uzunlukların şimdisidir" (LAZZARATO, 2019, s. 31).



Resim 37. Marcel Duchamp, "Kahve Değirmeni", (1911) (Tate)

Duchamp'ın çılgınca görülebilecek işleyiş biçimlerinin temelinde edebiyat bulunur. 1911 yılında Raymond Roussel'in 'Afrika İzlenimleri' ne hayranlığından bahseder. Jean Pierre Brisset ve Roussel'in çılgın imgelemlerine, iki anlama çekilebilecek ifade ve sözcük oyunlarıyla yaratılan ağ örüşlerine hayranlık duyar (PAZ, 2017, s. 21). Konuyla ilgili şöyle devam eder, "Apollinaire ile birlikte izlediğim oyunu, kendi

anlatımım için bana çok yardımcı oldu. Roussel'in bana nasıl bir katkısı olabileceğini hemen anladım. Bir ressamın, başka bir ressamdan değil de bir yazardan etkilenmesinin daha iyi olacağını hissettim. Roussel de bana yolu gösterdi" (PAZ, 2017, s. 22)

Çeşme (1917), Duchamp'ın 'Hazır Nesne' olarak adlandırdığı, endüstriyel tüketim maksatlı üretilmiş ve sanat eseri olarak sunulmuş ilk iş değildir. Duchamp başka bir fikir ve boyutta üretime geçmiştir. Kendi ifadesiyle 'Retina Sanatından' uzaklaşmıştır. Saf fikirlere doğru deneysel çalışmalarından ilki de 'Bisiklet Tekerleği' (1913) olmuştur (DUTTON, 2022, s. 223). "Duchamp'ın 'Ready made - hazır nesne' nesneleri değerlendirmesinin nedeni tam da bu nesnelerin estetik tanımlanamazlığıydı. Bunlar sanat ise fakat güzel değillerse, güzelliğin gerçekten de sanatın tanımlayıcı özniteliği olamayacağını ispatlıyordu Duchamp" (DANTO, Sanatın Sonundan Sonra Çağdaş Sanat ve Tarihin Sınır Çizgisi, 2014, s. 113).



Resim 38. Marcel Duchamp, "Bisiklet", (1913) (Singulart)

Duchamp yarattığı eserlerde, estetiğin sanatın özsel ve hâkim niteliklerinden biri olmadığı iddiasındadır (DANTO, Sanatın Sonundan Sonra Çağdaş Sanat ve Tarihin Sınır Çizgisi, 2014, s. 145).

Hazır yapıtlar, sanatçının keyfi bir seçimle sanat yapıtına dönüştürdüğü alelade nesnelerdir. Bu sanat nesnesinin otoritesini sarsan bir davranıştır. Edebiyatta rastlanan sözcük oyununun plastik sanatlara uyarlanmış halidir. Aktif bir karşı çıkıştır. Hazır yapıt uygulaması aynı zamanda kayıtsızlık gerektiren bir niteliğe de sahiptir. Duchamp mütevazı bir yaşam sürmüştür. Maddi kazanca kayıtsızdır. Hazır yapım davranışında sanatsal bir işlemden çok felsefi bir oyun, mizah ve ironi kullanılarak yapılmış bir reddediş vardır (PAZ, 2017, s. 33).

Duchamp'ın tembellik üzerine düşünceleri ile ilgili Lazzarato iki farklı okuma yapar. Bir tanesi sosyoekonomik bir eleştiri, diğeri de felsefi bir duruş. Kapitalist sistemdeki konformist davranış biçimlerinin ve ücretli işin öznel reddi. Çalışmadan, üretmeden beslenemeyeceğimize, hayatımızı idame ettiremeyeceğimize dair telkin edilen kuralların reddidir (LAZZARATO, 2019, s. 17).

Duchamp, Pierre Cabanne ile yaptığı mülakatta, gençken sanatsal olarak kültürlü olma arzusuyla hiç yaşamadın mı sorusuna şu yanıtı verir,

> "Belki fakat çok vasat bir arzuydu. Çalışmak isterdim, ancak derinlerde çok tembelim. Yaşamayı, nefes almayı, çalışmaktan daha çok seviyorum. Yaptığım işin gelecekte herhangi bir toplumsal önemi olabileceğini düşünmüyorum. Bu nedenle, dilerseniz, sanatım yaşama sanatı olsun. Her saniye, her nefes, hiçbir yerde yazılı olmayan, ne görsel, ne de zihinsel olan bir eser. Bu bir tür sürekli öfori" (EROĞLU, 2022, s. 44).

Lazzarato, Duchamp'ın ret edişlerinin kapsamını genişlettiğinde bu durumun onu yeni oluşlara ve öznel tecrübeler vasıtasıyla cinsel kimlikler dâhil toplumsal kimlikleri altüst eden bir konuma getirdiğini söyler (LAZZARATO, 2019, s. 47). Duchamp, "1920 yılında münferit bir birey olmanın benim için kâfi olmadığı sonucuna vardım. Kendimi başka bir kişiliğe büründürmek, en önemlisi de hazır-nesnelerden

istifade etmek için ismimi değiştirmek, yani sadece isim değiştirmek istiyordum" (LAZZARATO, 2019, s. 47). Demektedir.

Kimliksizleşme tekniği olarak kullandığı 'Tembel' eylemle, 'Rrose Selavy' ismini alarak çalışmak üzerine kurgulanmış bir sistemde, bu bağlantı aracılığıyla cinsel kimlikleri kullanılamaz hale getiriyordu. Çünkü Antik dönemden beri faaliyet kavramı eril olan ile atalet kavramı ise dişil olan ile ilişkilendiriliyordu (LAZZARATO, 2019, s. 48).

Michel Perrin, Şamanların sınırları aşma eğilimine gönderme bulunur. Bu hali Şamanın ereğindeki tüm arabuluculukların metaforu olarak izah eder (PERRIN, 2016, s. 62). Şöyle devam eder,

> "Erkek ile kadın dünyası arasındaki sınırların iç içe geçmesi, çok dikkat çekici ya da çok örtük biçimlerde gerçekleşir, karşı cinse özgü giysilerin giyilmesi (Transvestisme), Şamanların karşı cinsi anımsatan davranışlar sergilemesi, yardımcı ruhlara veya ilk efsanevi şamanlara karma ya da biseksüel mizaçlar yüklenmesi" (PERRIN, 2016, s. 62-63).



Resim 39. Marcel Duchamp, "Rrose Selavy" (1921) (Toutfait, 2007)

Lazzarato, Duchamp'ın yaratıcı süreci özneleşme süreci olarak, sanatçıyı da 'Medyum' olarak kabul ettiğini söyler. Duchamp'ın ana ilkesi estetik değil öznelliği başka bir hale çevirmek ve eyleme yönelmektir. Bu noktada sanatçı tavrını betimlemek için 'Medyumistik' tabirini kullandığını aktarır (LAZZARATO, 2019, s. 65-66).

> "Sanatçı-medyumun teknikleri ya zihin teknikleridir ya da özneleşme mevzilerini ve bu doğum noktalarından itibaren onların oluşum ve yapılanmalarına yönelik gayreti ifşa eden benlik üretme teknikleridir. Bu sayede, öznellik 'Tekrar' içinde zapt edilmeden, kuvvet halindeki öznel başkalaşma mevzileri alışkanlık içinde kristalleşmeden önce sanatçı-medyum sahneye çıkar" (LAZZARATO, 2019, s. 66).

Özneyi ilk sıraya alan bir noktaya gelmek bu sürece has yoğunlukları gerçekleştirmek için hazır-nesnede irdelenen türden bir özgür alana ihtiyaç doğurmaktadır. Deneyimdeki kırılma farklı bir boyuta ve mekâna, olasılıkların arttığı bir zamana ulaşır. Alışılmış mekân zamanda özgün bir sübjektivite için yetersiz olan bu durumdan kişinin kendisini esaretten kurtarması gerekir. Kırılma kişiye birçok alternatiften sadece bir çıkış sunar. Öznel olanın başkalaşımı bu süreçten doğar. Ortaya çıkan hissedilen sanat yapıtının yaratımı hem sanatçıyı hem izleyiciyi geçer, bu sebeple Duchamp'a göre sanatçının tasarladığı ile yarattığı arasında fark vardır (LAZZARATO, 2019, s. 66-67).

> "Sanatçı seyirci üzerindeki etkisini asla kontrol edemez çünkü seyirci, sanatçının faaliyetini kâh deşifre ederek kâh yorumlayarak sürece ve sanatçının ürettiği şeye bilfiil müdahale eder. Sanatçı ve seyirci arasındaki özneleşme aktarımı, bir tözden diğerine geçişi gösteren 'Ozmos', 'Töz Aşımı' ve 'Mutasyon Aşımı' gibi terimleri hayata geçirir. Bizi aşan kuvvetlerle bağlantı kurmamızı sağlayan sanatçı-medyum bir nesne değil, daha ziyade çok sayıda özneleşme vektörü oluşturan bir dizi ilişki, yoğunluk ve duygulanım üretir. Duchamp'ı ilgilendiren, nesne ya da sanat işinden ziyade aynı anda hem sanatçının hem de kamunun öznelliğine etki eden, yaratıcı süreçle icra edilmiş 'Cisimsiz' dönüşümlerdir" (LAZZARATO, 2019, s. 67).

3.5.2. Olivier de Sagazan

Olivier de Sagazan 1959 yılında Kongo'da doğmuş Fransız asıllı ressam ve heykeltıraştır (YILDIZ, 2016) Bir biyolog olarak eğitim görmüş olan Sagazan, organik

yaşama duyduğu ilgiyle resim ve heykel çalışmalarına devam etmiştir. Cisme hayat verme tutkusu ve bu eylemden ortaya çıkan nesneyi gözlemleyebilmek için aklına gelen bedenini ‘Kil’ ile kaplamak fikri, 1998 yılında ‘Transfiguration - Başkalaşım’ isimli solo projeyi doğurmuştur. Bu deneysel ve sanatsal çalışmada kendisini kil ile kaplayarak yavaş yavaş bir tür yarı insan yarı canavara çeviren ve bu eylemle birlikte maskelerin ardındakinin kim olduğunu arayan bir kişi vardır (https://olivierdesagazan.com/, 2023).



Resim 40. Olivier de Sagazan, "Başkalaşım", Performans videosundan bir kare (Olivier de Sagazan, 2023).

Sagazan’nın üretimlerinde şamancıl kodların okunabilirliği barizdir. Anlatım dilinde metinlerarası bir nitelik de göze çarpmaktadır. Bu bağlamda Joseph Beuys’un ‘Ölü Bir Tavşana Resimler Nasıl Anlatılır’ (1965) performansında maske olarak ‘Bal’ kullanması gibi Sagazan kil kullanmaktadır. Sanatçı disiplinler arası bir niteliğe de haizdir, beden kullanımı, kil ile yaratılan plastik etkide maskeler, video, dans vb.

Aniela Jaffe, maskenin ardındakinin insan doğasının bireysel dışavurumu olduğunu belirtir. Psikolojik açıdan maskeyi takan kişi arketipsel bir figüre dönüşmektedir. Bu bakış açısına göre hayvan insanın güdüsel ve dürtüsel anlamda doğasının simgesi konumundadır (JAFFE, 2009, s. 236). Jaffe bu simgesel durum ile ilgili şöyle devam eder, “Her simge bilinçdışı bir içeriğin biçimlenişine yarar çünkü onu elle tutulur hale getirir. Burada güdü ve dürtü dünyası bilinçdışı için bir tehlikedir ama bilinç bir insanın yaşamında vaz geçilmezdir. İçgüdü ve hayvansı ruh, fanteziyi daima yeni yaratışlara zorlar” (JAFFE, 2009, s. 238).



Resim 41. Olivier de Sagazan, "Elbise Etkisi" Video performanstan bir kare (Olivier de Sagazan, 2023).

XX. yüzyıldaki büyük kırılmalar sonucu, sanatsal seçenek arayışları tiyatro sanatı için de geçerlidir. Antonin Artaud ile başlayan, takipçileri Jerzy Grotowski, Peter Brook gibi isimlerle devam eden süreçte, ilkel tiyatro veya köklere dönüş yönelimleri ile 1960’larda ortaya çıkan performans, happening, beden sanatı gibi alternatif arayışları. Performans sanatı içinde Duchamp’ın kavramsal sanatı ekseninde var olan, düşünceyi kışkırtan iktidarın ve sistemin beden üzerindeki tahakkümüne bir başkaldırı vardır. (YILDIZ, 2016)



Resim 42. Olivier de Sagazan, "Çamurdaki Hayalet", Video performanstan bir kare (Olivier de Sagazan, 2023)

Bedenin kutsallaştırılmasına karşı olarak, hiçbir kutsal anlam taşımayan beden ön plana çıkarılır. Bu noktada performans sergileyen sanatçılar eylemlerinde korku ve acı duvarlarını aşarlar. Joseph Beuys, Hermann Nitsch, Marina Abramoviç gibi birçok beden sanatı, performans sanatçısının acı çekerek sergiledikleri çalışmalarının temelinde sadece sanatsal bir taraf yoktur. Kışkırtıcı, tahrik edici, kavramsal ve anlama dönük bir yön de bulunmaktadır (YILDIZ, 2016). Yıldız, Sagazan'ın farkına yönelik şu aktarımı yapar,

> "Bedenini hazır nesnelerle bütünüyle başkalaştırarak sanat nesnesi haline getiren Olivier De Sagazan da diğer performans sanatçıları gibi seyircinin zihinsel, ruhsal ve anlamsal dünyasını kışkırtan bir performans sanatçısıdır. Ama onu benzerlerinden ayıran önemli bir fark bulunmaktadır. Performatif çalışmaları itibari ile biçimsel olarak diğer performans sanatçılarına; içerik ve anlamsal olarak Artaud ile başlayan ve Grotowski ile devam eden ilkel/ritüelistik tiyatro anlayışlarının izlerini taşıyan De Sagazan bu anlamıyla performans ya da body art sanatına da yeni soluk kazandırmış bir sanatçıdır" (YILDIZ, 2016).

Bir yandan performans içerisinde hem ritüele hem de gösteriye dair unsurlar taşımaktadır (LICHTE, 2016, s. 39). Lichte performatif eylemelere dair,

> "Bedensel eylemler biçiminde gerçekleşen performatif edimler önceden verili bir şeyle, içsel bir durumla, tözle veya ifade etmeleri gereken bir varlıkla ilişkilendirilmedikleri sürece göndergesiz olarak kavranmalılardır. Onların ifade edebilecekleri sabit ve değişmez bir kimlik yoktur. İfadesellik bu anlamda edimsellik kavramının taban tabana karşıtıdır. Edimsel olarak adlandırılan bedensel hareketler hâlihazırda var olan bir kimliği ifade etmezler, daha çok kimliği gerçek anlamda yaratırlar" (LICHTE, 2016, s. 41).

Dramatik terimi de bu yaratma sürecini açıklamayı amaçlar. Bedenin kendine has maddeselliği belirli hareketlerin tekrarı ile ortaya çıkmaktadır. Bireysel, etnik, cinsel kültürel bir karakter kazanmasını sağlayan eylemler bunlardır. Bu bağlamda kimlik oluşumu bedensel, sosyal gerçeklik bakımından performatif eylemlere bağlıdır (LICHTE, 2016, s. 41)



Resim 43. Olivier de Sagazan, "Başkalaşım", Video performanstan bir kare (Olivier de Sagazan)

Sagazan performanslarında şey olmaya çalışmaktadır. Başkalaşım çalışmasındaki yoğun şaman kodlar ve metaforlar aracılığıyla bir tür dönüşümün sürecini izleyicinin deneyimlemesine izin vermektedir.

Jung yeniden doğuş kavramı üzerine, kavramın çok yönlülüğüne istinaden önemli olarak tespit ettiği beş tanesini seçerek irdeler. Bu yeniden doğuş biçimlerini ruh

göçü, reenkarnasyon, diriliş, ‘Yeniden doğuş – Renovatio’ ve dönüşüm sürecine katılış olarak sıralar (JUNG, Dört Arketip, 2021, s. 50-52). Şöyle devam eder,

> “Yeniden doğuşun beşinci biçimi, dolaylı yeniden doğuştur. Burada dönüşüm insanın bizzat ölümden ya da yeniden doğuştan geçmesiyle değil, onun dışında gerçekleşen bir dönüşüm sürecine dolaylı katımlıyla ya da tanık olmasıyla gerçekleşir. Başka deyişle, kişi bir dönüşüm ritine katılır ya da tanık olur. Bu rit, tözün değişime uğradığı bir ayin, örneğin Aşai Rabbani olabilir. Birey rite katılarak Tanrı’nın inayetinden payını alır. Pagan ayinlerindeki tanrı dönüşümleri de buna benzerdir” (JUNG, Dört Arketip, 2021, s. 52-53).

Sagazan 2015 yılında ‘Artkhade’ sitesinde yapılan ‘Endişenin sınırına bir yolculuk’ söyleşisinde ‘Başkalaşım’ çalışmasının kabile sanatı ve Şamanizm etkilerinin yoğun görüldüğü, orijinal bir iletişim arayışında mısınız? Sorusuna şöyle bir yanıt vermiştir,

> “Evet, Kabile sanatından, dünya ile elementler arasındaki ilişkiden çok etkilendim, her ikisi de dilin ötesine geçiyor ve her ikisi de bir tür 'Bedensel yaratım'. Toprak ve çamurdan modellenen bir kafatasına dayanan bir performans olan ‘Başkalaşım’da, yüzü kapatarak ellere 'konuşma' geri verme fikri vardı. Vizyonumu kullanmadan yaptığım bu çalışma, şamanın birini neredeyse kör, bilinçsiz bir varlık, canlılar ve ruhlar dünyasının iletişim kurabileceği bir medyum haline geldiğinde transa soktuğu sayısız inisiyasyon ritüeliyle bağlantılıdır. Bu 'kör' çalışma, alışılmışın dışına çıkmanın ve özellikle bu parça için, daha önce hiç görülmemiş maskeler yaratmanın anahtarı olan şansa ve doğaçlamaya yer veriyor” (Arthkade, 2015).



Resim 44. Olivier de Sagazan, "Başkalaşım", Video performanstan bir kare (Olivier de Sagazan)

3.5.3. Mgła

Mgła, Lehçe ‘Sis’ anlamına gelir. Grup Mikolj Zentura namı diğer ‘M’ tarafından 2000 yılında Krakow’da kurulmuştur. Grubun diğer asil üyesi davulcu Maciej Kowalski ‘Darkside’ dışında konuk sanatçıların da katılımıyla 2012 yılından itibaren canlı şovlar yapmaya başlamıştır. 2019 yılına dek, üç kısaçalar, dört uzunçalar ve iki toplama albüm çıkarmışlardır. Black Metal icra eden grup şarkı sözlerinde karanlık, misanthropy, nihilizm temalarını işlemektedir (Metal Archives, 2002).



Resim 45. Mgla, Grup Fotoğrafı. (Left Hand Sounds, 2023)

‘Black Metal’, Heavy Metal müziğin tarzlarından biridir. Ancak 1980’lerin başlarından itibaren yeni üslup arayışları sonucu bir alt tür olarak Ekstrem Metal doğar. Dörde ayrılan bu alt tür; ‘Trash Metal’, ‘Death Metal’, ‘Black Metal’ ve ‘Doom Metal’ olarak birbirinden ayrılmaktadır (ÇEREZCİOĞLU, 2011, s. 26).

Heavy Metal müziğin tarihçesine bakacak olarak nerden geldiğini açıklamak için her müzik yazarı ve araştırmacının mutabık olduğu türün, Blues ve Rock’n Roll müziğin evrimleşmesi ile ortaya çıktığıdır. 1960lı yılların ortalarında Jimi Hendrix, Cream gibi müzisyenlerin ‘Distortion’ efektini ortaya çıkarması Heavy metal müziğin

karakteristiklerinden birini de belirlemiş olmuştur. ‘Distortion’ bozmak, kirletmek anlamlarına gelmektedir burada amaç daha gürültülü daha kaotik bir ses tınısı, sound elde etmektir (ÇEREZCİOĞLU, 2011, s. 6-7).



Resim 46. Mgla, Canlı Performanstan Bir Kare, (2022) (Metal Mundus, 2023)

Heavy Metalde yüksek elektrogitar çalabilme yetisi temeldir. ‘Punk’ akımının dinleyici ile uygulayıcı arasındaki mesafeyi yok eden tavrına tezat, el ustalığı önemlidir. Bu karmaşık gürültülü yapıyı desteklemek için ritim ve tempoya dayalı yüksek kapasiteli, sert vuruşlara sahip davul ve bass gitar kullanımı gözlemlenir (ÇEREZCİOĞLU, 2011, s. 16). Çerezcioğlu şöyle devam eder,

> “Ritm, popüler müzikte müziksel anlamın en önemli parametresi olarak anlaşılır. Bedenin fiziksel tepkisinin önemi ‘sanat’ müziğine göre popüler müzikte daha açıktır. Ritmdeki enerjik ve hızlı yapı, Metal izlerkitlesi arasında ‘headbanging’ adı verilen bir bedensel gösterimde yansımasını bulur. Headbang, davul ritmi ya da ritmik gitar rifflerinin vuruşlarına uygun biçimde kafa sallamayı ifade eder. Konserlerde müziği bedensel tepkiyle eşliklemek amacıyla izleyiciler tarafından kullanıldığı gibi, müzisyenlerde icra halindeyken headbangi kullanır. Headbeng, fiziksel enerjiyi canlandırma ve kolektif katılımı başlatma işareti olarak görülür” (ÇEREZCİOĞLU, 2011, s. 17).

Dünya çapında Black Metalin ilk icracıları Venom grubu olarak kabul edilse de bu Norveç özelinde Mayhem olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu uluslararası kötü şöhretli grubun beyni Oystein Aarseth namı diğer "Euronymous"tur (MOYNIHAN, 1998, s. 84).

'Mayhem', Jorn Stubberud 'Necrobutcher' ve Kjetil 'Manheim' tarafından Musta (Fince Kara anlamında) kurulmuş ancak Aarseth'in gruba dâhil olmasıylaismini Venom'un 'Mayhem with Mercy' şarkısından alarak isim Mayhem'e dönüşmüştür. 1986 yılında 'Pure Fucking Armegeddon' isimli demoyla müzik yolculuğuna başlamıştır (Metal Archives, 2002)

Black metal vokallerde üslup olarak 'Scream' ve 'Brutal' vokalleri kullanır. Diğer alt türlerden ve tarzlardan ayrıldığı özellikler daha karmaşık soundun ve karanlık temalı şarkı sözleri olarak özetlenebilir. Davullardaki ritm ve vuruşlar çok daha hızlı adeta makineli tüfek atışları gibi seri şekildedir. 1980'lerin sonu 1990'ların başında özellikle Norveç merkezli, sert ve ciddi bir satanist görüşe sahip Black Metal scene oluştuğunu görürüz (ÇEREZCİOĞLU, 2011, s. 36-37).

> "Black Metal vokalleri de, gitar rifflerine benzer biçimde melodik unsurlar barındırmaz, oldukça güçlü brutal vokal haykırışlarıyla seslendirilir. Sözler, kalın ve boğuk brutal vokal haykırışları içinde çoğu zaman anlaşılmaz. Müzikteki karmaşıklık hissini pekiştiren bir diğer unsur ise, Black Metal Scene'in özellikle ilk zamanlarında tercih ettiği, oldukça düşük kalitedeki kayıtlardır. Kayıtlarda elde edilen boğuk ve iç içe geçmiş tını, Black Metal'in önemli ayırt edici özelliklerinden biri olur. Kayıtlarda, çalgılar tonlanırken, bas ve tiz frekanslar kapatılır ve 'Mid' frekanslar açılarak ton elde edilir. Bu tonlama biçimi, tınının belirsiz ve koyu duyulmasına sebep olur" (ÇEREZCİOĞLU, 2011, s. 38).

Mgła, grubunun icra ettiği müzik tarzındaki vokal kullanımını metinler arası bir perspektiften yorumlamaya çalışırsak bu çaba bizi opera sanatına götürür. Lichte, opera ve ses arasındaki en baştan beri var olan gerilime dikkat çeker. Başlarda sözcüklerin sesten daha baskın olduğu kabul edilmişse de ses ve dilin arasındaki ilişki zaman içerisinde tersine dönmüştür. Şarkıyı söyleyen ses tizleştiği ölçüde dil ile arasına mesafe koymaya ve mesafeyi daha da açmaktadır (LICHTE, 2016, s. 216-217).

Şarkıdaki anlaşılmaz yükseklikte çıkarılan sesler dinleyiciyle haz-korku arasında duyusal bir ilişki kurar. Ses ne kadar çığlığa dönük şiddetini arttırırsa, dinleyici de o kadar tedirgin hisseder. Bu duyumsallık ve başkalaşım dinleyicide tanımlanamaz etkilere sebebiyet verir (LICHTE, 2016, s. 217). Lichte şöyle devam eder,

> "Solist şarkı söylediğinde ve o özellikle en yüksek seslere ulaştığında benim mevcudiyet olarak tanımlamış olduğum bir duruma geçer. Onun mekânda yayılan ve dinleyiciyi bedensel olarak ele geçiren sesi şiddetli bir gücü doğurur. Dilden ayrışmış olan ses 'Kelamın – logos' bir karşıtı olarak ortaya çıkar. O, kelamın hâkimiyetinden kurtularak tehlikeli ve baştan çıkarıcı bir hale gelir. Fakat o sese karşı koyamamak sirenlerin öykülerinde olduğu gibi ölümle sonuçlanmaz. O daha çok hem haz dolu hem ürkütücü bir deneyimi ve kişinin kendi bedenselliğini duyusal bir biçimde ve aynı zamanda başka bir şekle bürünerek yaşamasını temenni eder" (LICHTE, 2016, s. 218).

Black Metal tarzının karakteristik özelliklerinin en fazla öne çıkan görsel öğesi 'Corpse Paint - Ceset Makyajı'dır. Bu makyaj yüzün tamamen beyaza boyanması, göz çevrelerinin ve ağzın siyaha boyanmasıyla yapılır. (ÇEREZCİOĞLU, 2011, s. 41).



Resim 47. Mayhem, "Ceset Makyajı". (Metalious, 2023)

Ceset makyajı uygulamasının kökenleri şaşırtıcı bir biçimde büyük tiyatral şovlar yapan King Diamond, Misfits, Glen Danzig gibi gruplara dayanır. 1985 öncesi dönemde yine Black Metalin öncülü gruplardan İsviçreli Celtic Frost'ta da karşılaşırız. Bu makyajın ilksel örnekleri, Kiss, Alice Cooper gibi grupların dev sahne gösterilerine dayandırılabilir (MOYNIHAN, 1998, s. 89).

Eliade şöyle bir aktarımda bulunur. Yüzü kurumla boyamanın evrensel olarak bütün ilkel topluluklarda karşımıza çıktığını belirtir. Bunun sanıldığı gibi basit bir anlamı yoktur. Maske takmanın, yüzü kurumla kaplamanın sembolik olarak ölü ruhları bedene almanın en basit yollarından birisi olduğunu not düşmüştür (ELIADE, 1999, s. 197).

Mgła grubunun, örtük bir persona ifadesi olarak ceset makyajını bir adım ileriye taşıdığını ve grup elemanlarının yüzlerini bez ve kapüşonlarla tamamen örttüklerini görürüz. Bu sembolik tavır, şarkı sözlerinde sıkça yararlandıkları nihilist temayla bağlamsal açıdan tutarlıdır. Bedene yapılan bu müdahaleyle sembolik anlamda 'Orada Olmama' davranışını, kozmik bir yokluğa göndermeyi deneyimleriz.

Müziklerinin aşırı ritmik ve kaotik yapısı, davul vuruşlarının hızlı ancak komplike örgüsü, vokallerdeki sert yüksek perdeden çığlıklar tıpkı grubun isminin anlamındaki gibi sisli, ürpertici, tanımsız Şamanik bir silüet gibi, canlı performanslarında izleyici ve dinleyiciye ritüelistik aşkın bir deneyim sunmaktadırlar.

SONUÇ

İnsanının doğadaki diğer varlıklardan ayrıldığı en temel noktalardan biri alet yapabilme dolayısıyla zanaatkâr tarafı olabilir. Bu durumun doruk noktası olarak da ateşi kontrol altına alabilmesi ve tekrar tekrar üretebilmesini kabul edebiliriz.

Ateşin mitolojide bilgiyle eşdeğer tutulması bu noktada tesadüf değildir. İnsana 'Ateş'i hediye eden titan Prometheus aslında sembolik anlamda bilgiyi ve bilmeyi hediye etmiştir zira ateş yakma becerisini aktarabildiğimiz oranda bilgi, geleneğe ve kültüre dönüşmeye başlamıştır.

Kültürü yaratmayı beceren insan, kültürün devamlılığını sağlayabilmek için bazı ihtiyaçlar duymuştur bu ihtiyaçlardan da işlevsel ayrımlar, işbirlikleri, uzmanlaşmalar türemiştir. Bütün bunların toplumsal gelişime ve değişime etkisi çok büyük olmuştur. Yapılması gereken işleri bölerseniz, her işin kendine has uzmanını belirlerseniz yarattığınız örgütlülük temelde mutlu olma gayesine sizi daha hızlı ulaştıracaktır keza bu zaman açısından ekonomik bir tutum olacaktır.

İlkel topluluklarda zamanın doğru tasarruf edilmesi açısından, alet yapabilen uzmanların riskli ve ağır faaliyetlere katılmak yerine üretimi devam ettirme zorunluluğundan 'Boş Zaman' icat etmek gerekmiştir. Bu boş zamanın uzmanı da tarih sahnesine büyücü-sanatçı bir zanaatkâr olarak çıkmıştır.

Mağara resimlerinden anladığımız şudur ki o resimleri yapan insanlar, her şeyden önce gözlem yeteneği fevkalade kuvvetli ve meraklı insanlardı. Gözlemledikleri dünyayı başka bir düzleme aktarabilen maharetli kişilerdi. Çünkü daha önce orada olmayan şeyleri tıpkı bir sihirbaz gibi yoktan var edebilme kabiliyetleri vardı. Bu kişiler içten gelen bir tepiyle diğerleriyle iletişimi sadece dil üzerinden kurmuyorlar, yarattıkları oyunlar, danslar, müzikler, hikâyeler, taktıkları maskelerle yerine geçtikleri oldukları şeyler aracılığıyla yeni bir dil üretiyorlardı. Muhtemeldir ki bu maharetli kişiler tarihin o karanlık devirlerinde de garip karşılanıyorlardı. Şamanın özde ruhu, sembolle imgelerle kurduğu ilişkileri bir aracı olarak diğerlerine aktarabilmek olmalıdır. Bu yaratıcı edim belli ki insanların hepsinin sahip olduğu bir özellik değildir.

Kişisel olarak da sanatçının biraz deliliğin sınırlarında gezen bir figür olduğu inancındayım. Farklı yoğunluklara ve seviyelere çıkıp bu boyutlarda yolculuk yapan ve çok şey biriktiren bunları aktaran, anlatan ancak tıpkı şamanda olduğu gibi bu yolculukları bilinçli bir şekilde yapabilen sonra da dönebilen figürler. Çalışmada irdelenen konunun finalinde bütün sanatçılar aslında şamandır gibi bir önermeye ulaşmak amaçlanmadı. Amaç, modern dönemde yaratıcı ve estetik anlamlarda bir tür duraklamaya giren sanat ve sanatçının bu duruma yeni ve deneysel seçenekler arayıp bulurken şamanla ne kadar benzeştiğini ortaya koymaktı.

Mükemmel tasviri zanaatkârın ve sanatçının elinden çalan makinelerin dünyasında, çağdaş sanatçı tıpkı Şamanın cinlenmesi sonra başka bir oluşla geri dönmesi gibi içeriden gelen bir güdüyle kendisine özgürlük alanları açmayı bilebilmiştir. Zaten hep var olanı yani sanatı ve yaratıcı edimi bir ‘Medium – Aktarıcı’ olarak aktarmaya devam etmektedir.

.

KAYNAKÇA

Genel Başvuru Kaynakları:

AKARSU, B. (1975). *Felsefe Terimleri Sözlüğü.* Ankara: Türk Tarih Kurumu.

CEVİZCİ, A. (1999). *Felsefe Sözlüğü.* İstanbul: Paradigma Yayınları.

EMİROĞLU, K., & AYDIN, S. (2003). *Antropoloji Sözlüğü.* Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

MARSHALL, G. (1999). *Sosyoloji Sözlüğü.* (O.Akınhay, Çev.) Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

TİMUÇİN, A. (2004). *Felsefe Sözlüğü.* İstanbul: Bulut Yayınları.

ÜLKEN, H. (1969). *Sosyoloji Sözlüğü.* İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Kitaplar:

AND, M. (2022). *Oyun ve Bügü, Türk Kültüründe Oyun Kavramı.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

ANOHIN, A. (2006). *Altay Şamanlığına Ait Materyaller.* (Z.Karadavut, & J.Meyermanova, Çev.) Konya: Kömen Yayınları.

BALDICK, J. (2011). *Hayvan ve Şaman, Orta Asyanın Antik Dinleri.* (N.Şahin, Çev.) İstanbul: Hil Yayınları.

BENJAMIN, W. (2012). *Son Bakışta Aşk.* (N.Gürbilek, Çev.) istanbul: Metis.

BENJAMIN, W. (2002). *Pasajlar.* (A.Cemal, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

BRAİDWOOD, R. (2008). *Tarih Öncesi İnsanları.* Ankara: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

BROWN, R. (2020). *İlkel Toplumun Yapısı ve İşlevi.* (U.Selvi, Çev.) Ankara: Dorlion Yayınları.

BRUHL, L. (2016). *İlkel Toplumlarda Mistik Deneyim ve Simgeler.* (O.Adanır, Çev.) Ankara: Doğubatı Yayınları.

BRUHL, L. (2018). *İlkel İnsanda Ruh Anlayışı.* (O.Adanır, Çev.) Ankara: Doğubatı Yayınları.

CHILDE, G. (2006). *Kendini Yaratan İnsan.* (F.Ofluğlu, Çev.) İstanbul: Varlık Yayınları.

DANTO, C. (2014). *Sanat Nedir*. (Z. Baransel, Çev.) Sel Yayıncılık.

DANTO, C. (2014). *Sanatın Sonundan Sonra Çağdaş Sanat ve Tarihin Sınır Çizgisi.* (Z.Demirsu, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

DRURY, N. (1996). *Şamanizm Şamanlığın Kökenleri.* (E. Şimşek, Çev.) Ankara: Okyanus Yayıncılık.

DUTTON, D. (2022). *Sanat İçgüdüsü Güzellik, Zevk ve İnsan Evrimi.* (M.Turan, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

DURKHEIM, E. (2005). *Dini Hayatın İlkel Biçimleri.* (F.Aydın, Çev.) İstanbul: Ataç Yayınları.

DURKHEIM, E. (2020). *Toplumsal İşbölümü.* (Ö.Ozankaya, Çev.) İzmir: Cem Yayınları.

ELIADE, M. (1999). *Şamanizm.* (İ.Birkan, Çev.) Ankara: İmge Kitabevi.

EROĞLU, Ö. (2022). *Marcel Duchamp'dan Açıklamalar Görüşmelerinin Işığında.* İstanbul.

HEARST, A. (2010-2011). *A World of Masks.* San Francisco: SFO Museum.

HEIDEGGER, M. (2007). *Sanat Eserinin Kökeni.* (F. Tepebaşılı, Çev.) Ankara: De Ki Yayım.

HERODOT. (1973). *Herodot Tarihi.* (M.Ökmen, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.

HUIZINGA, J. (2021). *Homo Ludens, Oyunun İşlevi Üzerine Bir Deneme.* (M.A.Kılıçbay, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

İNAN, A. (2020). *Tarihte ve Bugün Şamanizm.* Ankara: Altınordu Yayınları.

JUNG, C. (2006). *Analitik Psikoloji.* (E.Gürol, Çev.) İstanbul: Payel Yayınevi.

JUNG, C. (2016). *Analitik Psikoloji Sözlüğü.* (N.Nirven, Çev.) İstanbul: Pinhan Yayın.

JUNG, C. (2021). *Dört Arketip.* (Z. A. Yılmazer, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

KALAFAT, Y. (2004). *Altaylar'dan Anadolu'ya Kamizm - Şamanizm.* İstanbul: Yedi Tepe Yayınevi.

KRIS, E. K. (2021). *Sanatçı İmgesinin Oluşumu Efsane, Mit ve Büyü.* (S.Gürses, Çev.) İstanbul: İthaki Yayınları.

KULKA, T. (2014). *Kitch ve Sanat.* (G.Gülbey, Çev.) İstanbul: Altı Kırkbeş Yayın.

KUSPIT, D. (2010). *Sanatın Sonu.* (Y. Tezgiden, Çev.) İstanbul: Metis Yayıncılık.

LAZZARATO, M. (2019). *Marcel Duchamp ve İşin Reddi.* (S.Çalcı, Çev.) İstanbul: Kolektif Kitap.

LICHTE, E. (2016). *Performatif Estetik.* (T.Acil, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

MALINOWSKI, B. (1998). *İlkel Toplum.* (H.Portakal, Çev.) Ankara: Öteki Yayınevi.

MALINOWSKI, B. (2020). *Bilimsel Bir Kültür Teorisi.* (D.Uludağ, Çev.) Ankara: Doğubatı Yayınları.

MAY, R. (2013). *Yaratma Cesareti.* (A.Uysal, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

MEAD, G. (2022). *Zihin Benlik ve Toplum.* (T.Çetin, Çev.) İzmir: Cem Yayınları.

MOYNIHAN, M. S. (1998). *Lords Of Chaos The Bloody Rise of The Satanic Metal Underground.* ABD: Feral House Publishing.

PAZ, O. (2017). *Marcel Duchamp Çırılçıplak Soyulmuş Görüntü.* (Ş.Demirkol, Çev.) İstanbul.

PERRIN, M. (2016). *Şamanizm.* (B.Arıbaş, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.

PLATON. (2015). *Şölen.* (F.Akderin, Çev.) İstanbul: Say Yayınları.

RADLOFF, W. (2008). *Türklük ve Şamanlık.* (A.Temir, & N. T.Andaç, Çev.) İstanbul: Örgün Yayınevi.

ROUX, J. (1994). *Türklerin ve Moğolların Eski Dini.* (A.Kazancıgil, Çev.) İstanbul: İşaret Yayınları.

ROUX, J. (2011). *Eski Türk Mitolojisi.* (M.Y.Sağlam, Çev.) Ankara: Bilgesu Yayın.

STRAUSS, C. (1983). *Din ve Büyü.* (A.Güngören, Çev.) İstanbul: Yol Yayınları.

STRAUSS, C. (2013). *Mit ve Anlam.* (G.Y.Demir, Çev.) Ankara: İthaki Yayınları.

ŞENEL, A. (1982). *İlkel Topluluktan Uygar Topluma Geçiş Aşamasında, Ekonomik, Toplumsal, Düşünsel Yapıların Etkileşimi.* Ankara: Ankara Üni. Siyasal Bilg. Yayınları.

WALLEN, L. (1999). *The Milotte Mask Collection.* Alaska: Alaska State Museums.

WOOD, N. (2013). *Sacred Drums of Siberia.* United Kingdom: 3worlds.

ZUBRITSKI, M. (2006). *İlkel, Köleci ve Feodal Toplum.* (S.Belli, Çev.) İstanbul: Eriş Yayınları.

Kitap İçi Bölüm:

BULUÇ, S. (2008). Şamanizm. W. RADLOFF içinde, *Türklük ve Şamanlık* (T. A.Temir, Çev., s. 106). İstanbul: Örgün Yayınevi.

JAFFE, A. (2009). Görsel Sanatlarda Sembol. C. JUNG içinde, *İnsan ve Sembolleri* (s. 236). İstanbul: Okuyan us Yayın.

Basılmamış Yayınlar:

ÇEREZCİOĞLU, B. (2011). Küreselleşme Bağlamında Extreme Metal Scene İzmir Metal Atmosferi. İzmir.

İnternet Kaynakları:

AARVA, P. (2014, Ocak 22). *https://liinanblogi.com/2014/01/22/lapin-noitarumpu-lestadiolaisittain/.* Ocak 12, 2023 tarihinde https://liinanblogi.com: https://i0.wp.com/liinanblogi.com/wp-content/uploads/2014/01/siperialainen-shamaani.png adresinden alındı

ARTKHADE. (2015). 05 21, 2023 tarihinde https://www.artkhade.com/: https://www.artkhade.com/en/articles/616/a-journey-to-the-edge-of-anxiety-an-interview-with-olivier-de-sagazan adresinden alındı

BAAS, J. (2023). *Interalia Magazine.* 05 11, 2023 tarihinde www.interaliamag.org: https://www.interaliamag.org/articles/jacquelynn-baas-the-bride-stripped-bare-esoteric-origins-for-duchamps-large-glass/ adresinden alındı

DISAPPERING NGANASAN SHAMANISM. (tarih yok). Ocak 12, 2023 tarihinde https://www.folklore.ee: https://www.folklore.ee/folklore/nr1/pics/demu1.jpg adresinden alındı

FİN – MOĞOL PALSI RAMSTEDT İZLERİ. (2019). Ocak 11, 2023 tarihinde https://www.helsinki.fi: https://blogs.helsinki.fi/palsi-ramstedt-trail/files/2018/08/8482621638_c008660f42_b.jpg adresinden alındı

GARNER, F., INGLIS, R., & KIRBY, L. (tarih yok). *Canadian Museum of History.* Ocak 09, 2023 tarihinde https://www.historymuseum.ca: https://www.historymuseum.ca/cmc/exhibitions/aborig/tsimsian/shacu01e.html#headscratcher adresinden alındı

GARRIGUES, S. (2022, Şubat 08). *Vintage Photos of Korean Shamans.* Ocak 13, 2023 tarihinde https://shamanism.sgarrigue.net: https://shamanism.sgarrigues.net/vintage-shaman-photos.html adresinden alındı

GREENBERG, C. (2010, Haziran). Avant-garde ve Kitsch. *Artist Modern*.

GÜNEY SİBİRYA KABİLELERİNİN ÜZERİNE NOTLAR. (tarih yok). Ocak 17, 2023 tarihinde https://shogan.kz: https://shoqan.kz/wp-content/uploads/2020/01/zpi1.jpg adresinden alındı

KOZINTSEV, A. (2010, Ağustos 30). *The Story of a Shaman Drum.* Ocak 12, 2023 tarihinde https://scfh.ru: https://scfh.ru/en/papers/istoriya-odnogo-shamanskogo-bubna-4024201508/ adresinden alındı

Left Hand Sounds. (2023). 05 29, 2023 tarihinde https://lefthandsounds.org/: https://lefthandsounds.org/mgla/ adresinden alındı

MANNERMAA, K., & T., K. (2020). *Tracing the Materiality of feathers in Stone Age North - Eastern Europe.* Ocak 11, 2023 tarihinde https://www.researchgate.net: https://www.researchgate.net/figure/Mongolian-shamans-headdress-with-eagle-or-Eurasian-eagle-owl-Bubo-bubo-feathers-Upper_fig4_347509729 adresinden alındı

Metal Archives. (2002). 05 30, 2023 tarihinde https://www.metal-archives.com/: https://www.metal-archives.com/bands/Mg%C5%82a/44722 adresinden alındı

Metal Mundus. (2023). 05 29, 2023 tarihinde https://metalmundus.pl/: https://metalmundus.pl/koncert-mgly-do-wgladu/ adresinden alındı

Metalious. (2023). 05 29, 2023 tarihinde https://www.metalious.com/mayhem: https://www.metalious.com/mayhem adresinden alındı

Olivier de Sagazan. (tarih yok). 05 22, 2023 tarihinde https://olivierdesagazan.com/: https://olivierdesagazan.com/wp-content/gallery/transfiguration-pictures/CAR_0442.jpg adresinden alındı

Olivier de Sagazan. (tarih yok). 05 23, 2023 tarihinde https://olivierdesagazan.com/: https://olivierdesagazan.com/wp-content/gallery/transfiguration-pictures/performance-sagazan-21-1.jpg adresinden alındı

Olivier de Sagazan. (2023). 05 25, 2023 tarihinde https://olivierdesagazan.com/: https://olivierdesagazan.com/wp-content/gallery/transfiguration-pictures/performance-sagazan-7.jpg adresinden alındı

Olivier de Sagazan. (2023). 05 22, 2023 tarihinde https://olivierdesagazan.com/: https://olivierdesagazan.com/wp-content/gallery/leffet-de-robe-pictures/performance-sagazan-38-1.jpg https://olivierdesagazan.com/wp-content/gallery/leffet-de-robe-pictures/performance-sagazan-10-1.jpg adresinden alındı

Olivier de Sagazan. (2023, 05 23). https://olivierdesagazan.com/: https://olivierdesagazan.com/wp-content/gallery/ghost-in-the-mud-

pictures/performance-sagazan-27-1.jpg https://olivierdesagazan.com/wp-content/gallery/ghost-in-the-mud-pictures/performance-sagazan-25-1.jpg adresinden alındı

RAMEESSOS. (2015, Ocak 06). *World History Encyclopedia.* Ocak 13, 2023 tarihinde https://www.worldhistory.org: https://www.worldhistory.org/image/3537/cave-painting-in-the-altamira-cave/ adresinden alındı

RUSYA FEDERASYONU KÜLTÜR BAKANLIĞI PROJESİ ve CULTURE RF PORTALI. (tarih yok). Ocak 14, 2023 tarihinde https://ar.culture.ru: https://ar.culture.ru/ru/subject/kobyz adresinden alındı

SIBERIAN COLLECTIONS. (tarih yok). Ocak 10, 2023 tarihinde https://www.kunstkamera.ru: https://www.kunstkamera.ru/en/museum/kunst_hist/5/siberia#gallery-1 adresinden alındı

Singulart. *(tarih yok). 05 12, 2023 tarihinde www.singulart.com: https://www.singulart.com/en/blog/2020/05/01/bicycle-wheel-1913-the-story-of-marcel-duchamps-pioneering-style/ adresinden alındı*

Tate. (tarih yok). 05 12, 2023 tarihinde www.tate.org.uk: https://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-coffee-mill-t03253 adresinden alındı

Toutfait. (2007). 05 13, 2023 tarihinde www.toutfait.com: https://www.toutfait.com/popup/notes/moore/popup15.htm?iframe=true&width=75%&height=100% adresinden alındı

THE SHAMAN of TROIS FRERES. (tarih yok). Ocak 05, 2023 tarihinde https://www.cuyamungueinstitute.com: https://www.cuyamungueinstitute.com/articles-and-news/the-shaman-of-trois-freres/ adresinden alındı

Wikiart Visial Art Encyclopedia. (tarih yok). 05 11, 2023 tarihinde www.wikiart.org: https://www.wikiart.org/en/marcel-duchamp/portrait-dulcinea-1911 adresinden alındı

VAJDA, E. (2010). *Ket Shamanism.* Ocak 12, 2023 tarihinde https://www.semanticscholar.org: https://www.semanticscholar.org/paper/Ket-Shamanism-Vajda/ea0c988078c3d394bd8e504ba8f5217c25fe69b2/figure/2 adresinden alındı

YILDIZ, B. (2016). *Köklere Dönme ve İlkel Varoluşu Yeniden İnşâ Yolunda Bir İcracı: Olivier De Sagazan*. 05 18, 2023 tarihinde https://www.mimesis-dergi.org/:

https://www.mimesis-dergi.org/2016/09/kokler-donme-ve-ilkel-varolusu-yeniden-insa-yolunda-bir-icraci-olivier-de-sagazan/ adresinden alındı

http://www.ubu.com/papers/duchamp_creative.html. (2020). 05 10, 2023 tarihinde www.ubu.com: http://www.ubu.com adresinden alındı

www.tate.org.uk/art/artists/marcel-duchamp-1036. (2020). 05 15, 2023 tarihinde www.tate.org.uk: www.tate.org.uk/art/artists/marcel-duchamp-1036 adresinden alındı

ÖZGEÇMİŞ

2000 yılında 60. Yıl Anadolu Lisesinden, 2008 yılında ise Dokuz Eylül Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik ve Cam Bölümünden mezun oldu. 2019 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sanat ve Tasarım Ana Sanat Dalına kabul edildi. Aynı bölümde eğitimine devam etmektedir.

Sempozyum, Organizasyon:

Öztepe, O. , (2002), "Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik ve Cam Bölümü Uluslararası Seramik Sempozyumu", Asistan öğrenci, 8-27 Eylül, Sefherihisar, İzmir.

Öztepe, O. , (2012), "19 Mayıs Alaçatı Genç Sanat Karma Sergi Günleri", Proje asistanlığı, 19 Mayıs-3 Haziran, Alaçatı, İzmir

Sergiler:

"Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Öğrenci Sergileri", (2004-2008), Narlıdere, İzmir.

"KÖK", Kişisel Sergi, (2014), Galeri Soyut, Ankara.

"Ege Bölgesi Görsel ve Plastik Sanatlar Derneği Karma Sergisi", (2014), İSO Sanat Galerisi, İstanbul.

"SOMNIUM SERGİSİ", (2016), Ayios Haralambos Kilisesi, Çeşme, İzmir.

"MAHRUMİYET SERGİSİ" , (2016), K2 Güncel Sanat Merkezi, İzmir.

"DOXA SERGİSİ" , (2016), Dokuz Eylül Üniversitesi G.S. F. Sergi Salonu, İzmir.

"PUNCTUM SERGİSİ" , (2016), II. Uluslararası Sanat ve Tasarım Kongresi, Dokuz Eylül Üniversitesi G.S. F. , İzmir.

“DİP SERGİSİ” , (2018), İzmir Resim Heykel Müzesi, İzmir.

“KARNAVAL ve ARGÜMAN SERGİSİ” , (2018), Dokuz Eylül Üniversitesi G.S. F. Kazım Türker Sanat Galerisi, İzmir.

“GÖRÜNÜR MUAMMA SERGİSİ” , (2020), Galeri A, İzmir.