



TURAN Uluslararası Sosyal ve Beşerî Bilimler Dergisi (TURANusbb)

Uluslararası Hakemli Dergi Yılı: 2022/Güz, Sayı: 3

ISSN 2792-0879

Bir Performans ve Sanat Olarak Şaman Törenleri*

Ziya DURGUT**

Öz

Çalışmada şaman törenleri Performans Teori bağlamında ele alınmıştır. Şamanların törenlerde gerçekleştirdikleri “performansların” ne denli sanat olduğu sanatçıların ve araştırmacıların bu konudaki fikirleri ışığında yorumlanmıştır. Öncelikle Performans Teori’nin ne olduğu, halkbilimi çalışmalarına ne gibi yenilikler ve bakış açıları getirdiği anlatılmış, bunu takip eden bölümde Performans Teori’nin gelişimine dair kısa bir tarihi bilgi verilmeye çalışılmıştır. Yine işaret edilmeye çalışılan bir başka nokta ise; Şamanizm, pek çok araştırmacı için vecd halinde görüngüler deneyimlemeye yarayan bir tekniktir ve şaman da bu tekniğin icracısı, sanatçısıdır. Elbette o aynı zamanda bir sağaltıcıdır. Ana bölümde ise Köprülü tarafından ilk Türk şairleri olarak tabir edilen şamanların performansları örnekler ışığında değerlendirilmeye çalışılmıştır. Bunu yaparken bir yandan da günümüz âşık geleneği ile benzer yanlarına da işaret edilmiştir. Sonrasında şaman kostümlerinin performansa işlevi üzerinde durulmuş ve şaman kostümü örnekleri verilmiştir. Nihayetinde ise şaman performanslarının günümüz modern tiyatro ya da oyunculuk performansları ile mukayesesi yer almaktadır. Burada görülebileceği gibi şaman törenleri son derece artistik ve sanat değeri yüksek “performanslardır”.

Anahtar Kelimeler

Şaman, sanat, performans, tiyatro, tören

Performans Teori’nin en mühim başarılarından biri halkbilimi çalışmalarında folkloru ve folklor malzemelerini “geçmişin ürünleri” anlayışından “dinamik bir iletişim süreci” kabulüne götürmesidir. Performans Teori, henüz bir teori olarak ortaya koyulmadan önce dahi performansın önemi halkbilimcilerce bilinmekteydi. Bunun açık bir örneği ve performans teorisinin ilk adımları 1926 yılında halkbilimi çalışmalarının büyük ismi Bronislaw Malinowski’nin *Myth in Primitive Psychology* kitabında söylediği “metin, elbette son derece önemlidir, ama bağlamsız bir metin ölüdür” sözlerinde görülebilir (1971, s. 24). Sadece metni bağlamla birlikte değerlendirmekle yetinmeyip aynı zamanda icracıyı, icra şeklini, izleyiciyi ve ortamı performansın merkezine koyup gerçekleşmekte olan eyleme hem folklor hem de sanat etkinliği olarak yaklaşmaktadır. Bu yaklaşım ile folklor ve folklor ürünleri “malzeme” olarak addedilmeyip “tüm katılımcıların düşüncelerini barındıran bir iletişim yöntemi/fenomeni” olarak görülmektedir (Bauman, 1975, s. 290-311; Hymes, 1971, s. 11-74).

* Geliş tarihi: 05.10.2022

Kabul Tarihi: 07.11.2022

Atf: Durgut, Z. (2022). Bir Performans ve Sanat Olarak Şaman Törenleri. *TURAN Uluslararası Sosyal ve Beşerî Bilimler Dergisi (TURANusbb)*, 3: 10-22.

** Arş. Gör., Batman Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, BATMAN / TÜRKİYE. E-posta: ziya.durgut@batman.edu.tr ORCID: 0000-0002-4676-9128

1970’li yıllarda ortaya çıkan Performans Teori; “gösterimci”, “bağlamsal” ve “icracı” kuram adlarıyla da Türkçeye tercüme edilmektedir. Başka bir ifadeyle performans kavramı, “icra” ya da “gösterim” anlamında folklorun işlevselliğini ön plana çıkaran tüm yaklaşımları bünyesinde toplayan geniş bir çatı terim olarak da düşünülebilir (Aça, 2017, s. 284). Bu yaklaşım ile sözlü kültür ürünleri fosilleşmiş kültür değerlerinin ötesinde yeni oluşan kültür değerlerini inceleyen bir disiplin olma hüviyetine kavuşmuştur. Söz konusu edilen bu kavram, metni anlamak için metnin anlatıldığı ortamı anlama fikrinden doğmuş, antropoloji çalışmalarının sözlü kültür ürünlerine uyarlanmasıyla başlamış ve gelişerek günümüzdeki şeklini almıştır. Bu yöntem ve yaklaşımlar sayesinde sözlü kültür ürünleri yorumlanabilir hale gelip anlam ve derinlik kazanmıştır. İnceleme konusu yapılan herhangi bir sözlü kültür ürününün hangi ortam ve koşullarda icra edildiğini göz önüne alarak çalışmalar yapan bu yaklaşım, icra sırasında; icra mekânı, icra tarihi, icra zamanı, icra nedeni, icra biçimi, icracı kimliği gibi unsurları “bağlam” olarak ele alır ve söz konusu bu unsurları inceleme dahil eder (Aça, 2017, s. 284).

Karl Bühner, 1934 yılında yaptığı bir çalışmada konuşmanın; “gönderme” (reference), “dışavurum” (expression) ve “başvurma” (appeal) şeklindeki üç işlevini tespit eder ve daha sonra Jan Mukarovski bunlara dördüncü işlev olarak “estetik” (aesthetic) yani dilin şiirsel kullanımını da ekler ve ilk üçünün bunun, yani “sözel sanat” (verbal art) üzerine temellendiğini ileri sürer. Dahası ona göre bu sanat kendi içinden faktörlere bağlı olması nedeniyle “söyleyici” ve “dinleyicinin” yani sosyal bağlamın da icra çalışmaları için gerekli olduğu söylemiştir (Çobanoğlu, 2019, s. 293). Sosyo-dilbilimcilerin dilin kullanımı için düşündükleri bu icra veya performans fikri, folklorun doğasını ve yapısını açıklayıcı olması dolayısıyla, halkbilimi çalışmalarına uygulanmış ve bunun bir sonucu olarak Performans Teori ortaya çıkmış denilebilir. Fakat bu süreç yaklaşık 50 yıl sürmüştür (Çobanoğlu, 2019, s. 293).

Performans Teori ortaya çıkana kadar olan zamanda halkbiliminin kuram ve araştırma yöntemlerinin folklor olaylarına yaklaşımı, onların gözlem veya görüşme yoluyla metinlerinin yazıya geçirilmesi ve incelemenin de yazıya geçirilmiş metinler üzerinden yapılmasıdır. Doğal olarak, “metin merkezli kuramlar” olarak adlandırılan bu araştırma yöntem ve kuramları, doğası gereği yaşayan canlı ve sosyal bir olay olan folkloru, cansız kadvraları veya yazıya geçirilmiş anlatı metinleri üzerinde incelemekle onun anatomisine dair veya iç ve dış özelliklerine ait pek çok özelliği ortaya koymakla beraber, belki de folklorun en önemli özelliği olan son derece canlı ve dinamik yapısını yahut yaşayışını ele almamaktaydılar. Bu nedenle de metin merkezli halkbilimi kuramları ve araştırma yöntemleri doğrultusunda yapılan çalışmaların tamamı yanlış değilse de bir yönüyle “eksik” kalmaya mahkûm durumdaydılar ve Performans Teori bu eksikliği gidermenin yanı sıra, tür merkezli çalışmalarla belirli türler üzerinde yoğunlaşan ve diğerini de tercihlere bağlı olarak araştırma alanının dışında bırakan yaklaşımların karşısına bütün sözel sanatları “konuşmanın özel bir biçimi” olarak ele alarak sınırları, insanın “sözel davranış biçiminde yer alan artistik veya sanatsal dışavurumlar” genişliğine ve derinliğine bütüncül bir biçimde tamamını birleştiriciliğe ulaşmıştır (Çobanoğlu, 2019, s. 299).

Şamanizm'in Bir Teknik Olduğuna Dair Yorumlar ve Sanatsal Bir Performans Olarak Ele Alınması

Şamanizm ne bir din ne de bir büyü yöntemidir. O bir metot, bir tekniktir (Lommel, 1967, s. 148). Kuzey Avrasya'daki ruh algı ve kavramı üzerine çalışan Paulson, Şamanizm'i, en önemli karakteristik özelliklerinden biri vecd halinde görüngüler deneyimleme tekniği olan animist bir düşünce olarak nitelendirir (1964, s. 131). Bunun yanında sağaltım tekniği olarak nitelendirenler araştırmacılar da vardır (Zumstein, 2001; Hoppál, 2007, s. 27). Hoppal şamanların sözlü geleneğin koruyucusu ve sanatçısı olduğunu ifade eder (1996, s. 29-40). Eliade'nin ifadesiyle "Şamanizm bugün bizim anladığımız anlamıyla bir 'büyü' yöntemi değildir. Geçmiş ile şimdinin, bilinçli ile bilinçsiz, ölü ile yaşayanın, rüya ile gerçeğin, birey ile toplumun arasında iletişim ve dönüşüm sağlayan bir dini 'tekniktir' (Eliade, 1999, s. 20-25). Bu teknik oldukça eskidir ve köklerinin yaklaşık olarak 30.000 ila 50.000 yıl öncesinde Orta Asya'ya dayandığı düşünülmektedir. Bununla beraber Eliade "Bu kendinden geçme (vecd) deneyiminin kesin olarak hangi dönemde ortaya çıktığı bilinmemektedir" der ve ekler: "Yine de bu deneyimin pek çok açıdan insanlık ile yaşıt olduğu düşünülebilir" (1965, s. 100–101). Peki bu kendinden geçme (vecd) deneyimi nasıl gerçekleşir? Bu konuda Isaac Tens kendisinin nasıl şaman olduğunu şöyle anlatmaktadır:

Ardından kalbim hızla atmaya başladı ve vücudumu bir titreme aldı. Tıpkı daha önce başıma geldiği gibi. Ardı arkası gelmeyen bir titreme. Sanki etim haşlanıyor gibi hissettim. Tam böyle bir haldeyken birden şarkı söylemeye başladım. Bu bir ilahiydi, içimden çıkıyordu bu ilahi, benim irademin dışındaydı, durduramıyordum kendimi. O anda bana pek çok şey göründü: Devasa kuşlar ve diğer başka hayvanlar... Bunları sadece ben görebiliyordum, evin içindeki diğerleri göremiyordu. Bu tür görüntüler sadece bir kişi şaman olmadan önce gelen görüntülerdir, kendi kendine gelirler. Şarkılar içinizden bir anda çıkar, onları bestelemek ya da sözlerini önceden yazmak mümkün değildir. Fakat daha sonra ben bu şarkıları sürekli söylediğimden ezberlemeye muvaffak oldum (Rothenberg, 1968, s. 51-52).

Rothenberg, Tens'in bu deneyiminin şu üç tipik unsuru gözler önüne sunduğunu söyler: İlki şaman psikolojisi; ikincisi rüya ve görüntüler aracılığıyla şamanlığa "geçiş" in gerçekleşmesi; üçüncü olarak da görüntüler ve şarkılar aracılığıyla dönüşüm ve geçiş (1968, s. 424). O halde burada şamanlığın bir unsurunu da gözlemleyebiliyoruz; irticali oluşu. Fakat bu bütünüyle her şey irticali ve plansızdır demek manasına kesinlikle gelmemektedir. Bir günümüz âşığı ele alınırsa: Ondaki beklentiler irticali söz söyleme yeteneği olmasıdır fakat öte yandan "heybesinde" daha önce kendi yazdığı eserler de olması beklenir. Bununla da kalmaz ayrıca sözlü gelenekten şaheser seviyesine ulaşmış eserleri de bilmesi ve başarıyla icra edebilmesi gerekmektedir. İşte günümüz âşığının sahip olması gereken tüm bu özelliklere yeri geldikçe işaret edileceği gibi bir şamanın da sahip olması beklenmektedir. O hem tören kuralları ile

yerine göre kullanması gereken sözleri iyi bilmeli hem de yukarıda görüldüğü gibi irticalen, anlık olarak söyleyebilmelidir. Eliade de şamanlığa geçişin üç şekilde gerçekleştiğini belirtir: İlki tıpkı yukarıda alıntılanan pasajda Tens'in yaşadığı şekliyle "çağrı" yoluyla gerçekleşir, ikinci olarak şamanlık kalıtım yoluyla ailenin genç üyelerine geçer ve son olarak da kabilenin kişinin şaman olmasına dair ortak arzusu sonucunda gerçekleşir (1965, s. 87). Eliade'nin özellikle son söylediği -ileride görülebileceği gibi- Performans Teori için özel bir anlama gelebilir. Şaman yaptığı sözlü icra sayesinde toplumda statü kazanmaktadır.¹ Şaman olacak kişinin ayrıca iki türlü bilgiye/yeteneğe sahip olması gerekir: öncelikle esrime (bunlar söz gelimi rüyalar, görüntüler, kendinden geçmelerdir) tekniğiyle elde edilenler; ikincisi ise geleneksel [bunlara örnek de şamanlık teknikleri, ruhların isim ve fonksiyonları, bağlı bulunulan boyun mitoloji ve soy bilgisi (jenealoji) ile gizli dil (burada kasıt törenleri başlatacak, bitirecek ve törenlerde kullanılacak sözlere)] bilgilerdir. Burada az önce bahsettiğimiz hususu görürüz. Şaman olmak için yalnızca iyi bir doğaçlama yeteneğine sahip olmak yeterli değildir. Şaman aynı zamanda performansını gerçekleştirdiği topluluğun mitlerini ve soy bilgisini de iyi olarak bilmelidir. Zira burada hata yapılması kabul edilemez. Ayrıca günümüz âşıklarında da görülen başka bir özelliği daha görürüz: Şaman adayı ilk olarak usta bir şamanın yanında çıraklık eğitimi görür, bu şamanlık için olmazsa olmaz bir kuraldır (Schechner, 1988, s. 41). Avustralya'da bir şamanın "geçiş"i şöyle meydana gelmektedir:

Şamanın ruhu günbatımında ölmüş atalarından birinin gölgesi bir yerde karşılaşır. Gölge ruha kendiyile gelmek isteyip istemediğini sorar. Şamanın ruhu gelmek istediğini söyler [...] Bundan sonra ikisi beraber birdenbire ya ölümler diyarına ya da bu dünya üzerinde ruhların toplandıkları bir yere giderler. Buradaki ruhlar şarkı söylemeye ve dans etmeye başlarlar... Dans bittiğinde şamanın ruhunu serbest bırakırlar ve yardımcı ruh onu bedenine geri götürür. Şaman uyandığında ruhlarla yaşadığı bu deneyimi bir rüya gibi hatırlar. Bu andan itibaren şaman gördüğü danslardan başka bir şey düşünemez hale gelir ve ruhu dans hakkında daha fazlasını öğrenmek için diğer ruhların yanına gitmeye devam eder. Böylece ruhlar ona şarkı söylemeye ve dansı öğretmeye devam eder. Ruhu öğrendiği şarkıları bedenine geri döndüğünde şamana aktarır ve şaman da nihayetinde bu icrayı topluluğun önünde yapıp onlara gösterir (Lommel, 1967, s. 138-139).

Şamanın bu yolculuğu toplumsal bir görevi yerine getirmek içindir. O ne kendine ait bir şeyi insanlara verir, ne de kendine verileni özel kullanımına tahsis eder. Onu verilen şey insanlara teslim etmesi gereken şeydir. Kendine verilenleri topluluğun yararına kullanmakla mükelleftir (Schechner 1988: 41). Görüldüğü üzere şaman tıpkı bade içen bir âşık gibi sadece bu dünya ile sınırlı değildir. Şamanın yeteneği ve sözleri ona diğer dünyada verilmiştir, bir bakıma kutsaldır. Bunun karşılığında şaman ödülünü toplum tarafından alır. Zira o "Güç kazanmak isteyen herkes için örnek bir kişidir, o, bilen ve

¹ Sözlü performansın statü kazandırmasına dair detaylı bilgi ve başka örnekler için bk. Harris, J. ve Reichl, K. (2012). "Performance and Performers". K. Reichl (Ed.), *Medieval Oral Literature* (s. 141-202). De Gruyter.

hatırlayan kişidir" (Eliade, 1965, s. 102). Eliade'nin bu sözleri sözlü performans aracılığıyla kazanan statüye ayrı bir örnektir.

Fakat bazen güçleri şamanı yarı yolda bırakır ve şamanın diğer dünya ile olan bağlantısı kopar. Bu bütün topluluk için bir kriz ortamıdır. Lommel bu konu hakkında şöyle bir örnek verir: Avustralya'da bir şamanın yeni şarkılar ve danslar meydana getirme yeteneği birden kaybolmuştur. Topluluğun bütün üyeleri onun etrafında bir çember oluşturur ve dairenin merkezine şamanı oturturlar. Düzenli aralıklarla seslerinin tonunu yükseltip alçaltarak şaman için saatlerce şarkı söylerler ve vücudunu ovuştururlar. Bu vesileyle şaman transa girer. Transa giren şaman artık başka şarkı bulamayacağını söyleyerek ölmüş atalarından birinin ruhunu arar. Sonunda kendisine yardım sözü veren bir ruh bulduğunda şaman transtan çıkar. Birkaç gün sonra şaman uzaktan bir çağrı duyar. Onu çağırın onun yardımcı ruhudur. Kendi başına gider ve ruhla bir süre sohbet eder. Birkaç gün sonra da ruhu bedenini terk eder. Yeraltı diyarından gelen pek çok ruh şamanın ruhunu parçalara ayırır ve gelen her bir ruh bir parça alıp yeraltına yanında götürür. Orada arzın derinliklerinde şamanın ruhunu tekrar bir araya getirirler ve ona tekrardan nasıl şarkı söyleyeceğini ve dans edeceğini öğretirler (1967, s. 139). Burada bir konuya daha dikkat etmek yerinde olabilir: İcracı olan şaman bir bakıma seyirci konumuna geçmiştir ve seyirciler de icracı. Burada karşılaştığımız yapının canlılığı ve dinamikliği gerçekten muazzamdır.

Burada yerine getirilen bir görevdir, şamanın bu dünya ve atalar dünyası arasındaki kopmuş bağlantısını tekrardan işler hale getirme görevi. Bir yanda da bir sanatçı/artist/performansçı olan şamanın sanatsal/performatif/artistik kısırlığının giderilip yeteneğine tekrardan kavuşmasıdır (Lommel, 1967, s. 139). Bir yıkım ve tekrar yeniden yapım, yok oluş ve ardından tekrar var oluş; aynı zamanda bütün katılımcıların kendinden geçtiği, cezbe geldiği ve etkinliğin içinde olduğu hatta etkinliğin kendisi olduğu, bireylikten bütünlüğe geçtiği bu durum bir yanıyla Dionysosçu, özgür, sıra dışı ve bütünleştirici sanattır (Nietzsche, 2019, s. 17; Auslander, 2008, s. 22).

Bunun yanında şaman hem bu dünyada kendini izleyen insanların önündedir hem de vücudundan ayrılmış ruhu aracılığıyla alt ya da üst dünyadadır. Örnek olarak Vilmos Diószegi tarafından derlenmiş bir kamlama ele alınır (Somfai Kara, 2018, s. 107-132); Syrga P. Pelekova adlı bir kadın şamanın ayini şu bölümlerden oluşur:

- 1- Yardımcı ruhun (elçi) çağırıldığı bölüm (100 satır)
- 2- Kaçan ruhun (ürkken yula) peşinden gidilen bölüm, bu bölüm *elçi* tarafından kesintiye uğrar, zira *elçi* sebepsiz olarak çağırmaması konusunda kamı uyarır (46 satır)
- 3- *Elçileri* çağırarak için kısa bir tekrar

Daha sonra şaman aşağı dünyaya iner, Erlik'in kızları ile karşılaşır:

“Neden geldin?” diye soruyorlar.

İlletin sebebini öğrenmeye geldim,

Kağan'ın buyruğunu öğrenmeye geldim,

Bir iyilik istiyorum,

Ürkken yulayı arıyorum,

Bir adam hastalandı, bedeni oldu pare pare,

Baldır eti çürüyor,

Yuvarlak başı dönüyor,

Bırakın da ruhu dünyaya dönsün.

Şaman burada aynı anda başka bir yerde olduğunu sadece sözleriyle hissettirir. Bedeni topluluğun önünde olsa da ruhu aşağı dünyadadır. Fakat bununla kalmaz, bu dünyada bir sunu verir, aşağı dünyada bu sununun karşılığı olarak Erlik onun karşısına gelir ve konuşur:

(Erlik) Hangi ülkeden geldin?

(Şaman) Orçın-yabı büyük dağlık ormandan geldim,

Alakançı Ak-yaandan geldim,

Barçın Kağan'dan geldim,

Han Altay'dan geldim.

Tören bu şekilde devam eder. Şaman hem Erlik'i seslendirir hem kendini; hem bu dünyadadır hem aşağı dünyada... Seyirciler için bir anlamda "çift sahne" gerçekleşmektedir.²

Cassirer (2018) *Dil ve Mit* kitabında sözlü geleneğe ve sözlü geleneğin güçlü olduğu toplumlara atıf yaparak "ani bir metamorfoz aracılığıyla her şeyin başka bir şeye dönüşmesinin mümkün olduğunu" söyler. Bu sözlü geleneğin bir özelliğidir; canlıdır, değişkendir, dönüşme ve uyum sağlama kabiliyeti yüksektir. Şeyler arasında sınırsız alışveriş imkânı vardır. Bunun bir örneği yukarıda gördüğümüz gibi icracının seyirciye, seyircinin de icracıya dönüşmesidir. Şaman aynı anda iki farklı sahnededir ve birçok farklı karakteri canlandırır. Karşımızda dinamik bir yapı vardır. Schechner bunun günümüz sanatında da olduğunu belirtir ve sanatçıların sanatsal deneyimini bölünemez fakat bütüncül olarak sınırsız değişebilir ve dönüşebilir olarak tanımladıklarını söyler (1988, s. 42). Bunun daha açık bir tanımı Lévi-Strauss tarafından yapılır: Yabanıl türler gibi yabanıl düşüncenin de hâlâ bir ölçüde korunmakta olduğu birtakım alanlar bulunduğu bilinir: Sanatın durumu da budur [...] Düşüncenin olağandışı nitelikleri, her şeyden önce benimsediği amaçların genişliğinden ileri gelir. Aynı zamanda hem birleştirici hem

² "Double scene" ya da "çift sahne/sahne içinde sahne" için bk. Harris, J. ve Reichl, K. (2012). "Performance and Performers". K. Reichl (Ed.), *Medieval Oral Literature* (s. 141-202). Berlin: De Gruyter.

çözümleyici olmak, iki kutup arasında bir uzlaştırma yapma gücünü sürdürürken, her iki yönde de son noktaya dek gitmek ister (1994, s. 261).

Şaman Kostümlerinin Performanstaki İşlevi Üzerine

Şaman kostümlerinin ve orada yer alan her motifin yer alma sebebi ve kültürdeki yeri üzerine kapsamlı çalışmalar vardır. Burada ise daha dar kapsamlı bir şekilde ele alınacaktır. Gelenekten, taşıdığı anlamlardan ve tabulardan bağımsız olarak tıpkı bir tiyatro oyuncusunun sahne kostümüne benzer şekilde değerlendirilecektir. Bir tiyatro eserini izlerken bir asker olduğunu beyan eden kişinin kostümü nasıl askeri bir kostüm olmalıysa, dünya ile öte alemlerin arasındaki iletişimi sağlamakla mükellef olan şamanın kıyafetinin de diğer insanlardan farklı olması doğaldır. Zira şamanın kostümü ve performansı onu toplum nezdinde şaman olarak tanımlayan unsurlardır (Äikäs ve Fonneland, 2021, s. 1-15). Bu sebeple şaman kostümleri hem izleyicilerin dikkatini çekmesi hem de onun sıradan biri olmadığını sergilemesi görevlerini üstlenmektedir. Zira şaman orada performans sergiler ve o dünyalar arasında iletişim kuran, sözleri bilen, belaları defedecek olan “tek kişi”dir.



1. Teleüt Türklerinde bir kadın şaman (Hoppál, 2012, s. 80)



2. 19. yüzyıl seyahatnamelerinden şaman resimleri (Hoppál, 2012, s. 51)



3. Vücudundan geçirmek için okunu hazırlayan Tunguz şamanı ve okun geçirilmiş hali. Şaman performansını olabildiğince etkileyici hale getirmek için “prova” yapıyor (Hoppál, 2012, s. 76).

Modern Performans ve Şaman Performansı

Schechner'e göre her performansın beş temel niteliği vardır: 1. Faaliyet, bir şeylerin o an gerçekleştiği bölüm; 2. Sonuç olarak ortaya çıkan, telafisi mümkün olmayan ve geri alınamayan oluşumlar, değişimler veya durumlar; 3. Müsabaka, performansçının gerçekleştirdiği performans genelde sonucunda başarılı ya da başarısız olacağı bir yarışma gibi düşünülebilir; 4. Geçiş, performansçı seyircilerin gözünde statü kazanabilir; 5. Sahne, organik olarak belirlenmiş bir yerdir (1988, s. 50).

Faaliyet, bir şeylerin o an gerçekleştiği bölüm olarak adlandırılan bölümdür. Bu bölüm oldukça önemlidir. Schechner'in belirttiğine göre natüralistik oyuncular dahi performans sırasında psikolojik ve fizyolojik birtakım değişimler yaşadığını ifade eder. İşte provalar ve eğitimler de bu değişimleri gizlemek ya da onu bütünüyle oyun yazarının istediği yönde gerçekleştirmek amacıyla yapılmaktadır. Böylece performans oyuncuları ya da onların kişiliklerini değil, oyundaki karakterleri açığa çıkarır. Stanislavski'ye göre klasik oyunculuğun temel amacı kurgu karakterleri "gerçekmiş, adeta canlıymış gibi" oynamak/canlandırmaktır. Dünyanın gerçekleri, sahnede yeniden hayat bulmuş gibi, sahne dünya içindeki bir dünya gibi sahici görünecek kadar ustaca taklit edilmelidir. Mevcut durum ise bunun zıttı bir eğilim göstermektedir. "İyi aktörün" kusursuz "profesyonelliği" yerine canlandırdığı karakterin buhranına kapılmak, ruh geçişlerini hissetmek ve hisleri açığa vurmak... Sadece görünüşte değil, icracı ve *problem*in ruhen de buluşması (1988, s. 51). Şu halde transa geçen şamanın performansı günümüz kriterlerine göre de son derece kusursuz bir "performans"tır. Şaman kendinden geçme deneyimini yaşamaması gereken bir kişidir, seyirci o "sahne"yi izlerken şaman gerçekten de kendinden geçmiştir. Dolayısıyla performansı kusursuzdur.

İki işlem simültane olarak kendiliğinden gelişir. Bunlardan ilki yazar ya da yönetmen tarafından şekillendirilmiş olan oyun ve mizansendir. Öte yandan en az bunlar kadar önemli olan fakat anlık olarak gelişen bir faaliyet daha vardır, performansçının faaliyeti. Oyun ve mizansen, olmuş-yapılmış bir niteliğe sahipken, performans anlık-oluşmakta-olan niteliğine sahiptir. Yani performans devam ettiği sürece bitmemiştir ve her seferinde, her yeni günde baştan başlar. İşte bu faaliyetin birebir prova edilmesi imkânsızdır (Schechner, 1988, s. 51).

Grotowski performansçının gerçekleştirdiği faaliyeti şu şekilde tanımlıyor:

Biz çoğunlukla "faaliyeti" senaryodaki olaylar dizisi olarak düşünürüz, eğer "sahiden böyle gerçekleşiyor" olsa idi hikâyeye "kaçınılmaz" ve "değişmez" olurdu. Tıpkı Hamlet'in "ölümü" ya da Oedipus'un "körlüğü" gibi. Fakat ben "faaliyet" hakkında tasavvurda bulunurken gerçekten tam da şu anda var olmakta olan bir şeyler gibi düşünürüm: Erimekte olan buzdan akan sınırlar gibi, birbirinin hamlelerini bir yandan savuşturup nihai olarak birinin mızrakla yaralanmasıyla sona eren Tiwi meydan okumaları gibi, Hevehe dansı gibi... Bu faaliyetler mekanik ve her anı

önceden belirlen şeyler değil bilakis burada gördüğümüz performans dediğimiz yapının temel taşlarıdır (Schechner, 1988, s. 52).

Şu durumda şaman törenlerinin de son derece artistik bir performans olduğu, her performansın anlık olarak oluşlardan meydana geldiği ve doğaçlama ile çalışılmış/ezberlenmiş olanın aynı anda bir performansa dönüştüğü görülmektedir.

Eliade'nin ifadesiyle "Geçmiş ile şimdinin, bilinçli ile bilinçsiz, ölü ile yaşayanın, rüya ile gerçeğin, birey ile toplumun arasında iletişim ve dönüşüm sağlayan bir dini teknik olan Şamanizm içerisinde tabii olarak bir sanatsal/artistik yön de barındırır. Köprülü'nün söylediği gibi günümüz âşıklarının ozanlığa, oradan da bahşılık, kamlık ve şamanlığa uzanan süreçleri de şamanlığın artistik yönünü gösterir niteliktedir. Ayrıca yine Köprülü'nün şamanları en eski Türk şairleri olarak nitelendirdiğini de belirtmek gerekir.³ Yine Andreas Lommel'in da Şamanizm için "sanatın başlangıcı" dediği göz önünde bulundurulmalıdır. Ayrıca Şamanizm ile ulusal tiyatrolar arasında bağ kuran, onların kaynaklanmasındaki rolünü araştıran çeşitli çalışmalar da mevcuttur (Ortolani, 1984, s. 166-190). Şaman, rolüyle tamamen bütünleşik bir halde performansını sergiler. Bunun yanında kostümü de onun bu rolünün inandırıcılığını bir kat daha artırır ve izleyicilerin performansa daha da dâhil olmasını sağlar. Burada dini yönüyle değil fakat sanat ve artistik yönüyle konu edilen şaman törenleri modern çağların sanat diye kabul ettiği kavramın pek de dışında görünmemektedir.

Sonuç

Köprülü'nün ozanların ve âşıkların öncülleri olarak kabul ettiği şamanlar, gerçekleştirdikleri ritüeller aracılığıyla performans sergilerler. Bu performansı etkileyici hale getirmek ve inandırıcılığı artırmak için bazen vücutlarına bilinçli olarak zarar verdikleri dahi görülmektedir [kabuk tutmuş bir yarayı kanatmak vb. (Hoppál, 2019)]. Mabut ile iletişimde bir teknik olarak kullanılan Şamanizm, yazıda ele alındığı şekliyle son derece teatral bir şekilde gerçekleşir. İzleyiciler toplanır, sahne hazırlanır; şamanın kıyafeti, davranışları ve sözleri de bu teatrallığı destekler. Şaman törenleri bir inanç ya da sağaltım amacıyla gerçekleştirilse de Şamanizm tekniğinin içerdiği eylemlerdeki tiyatrovare biçim rahatlıkla gözlenebilir.

Kaynakça

Aça, M. (2017). *Halk bilimi el kitabı*. Motif Vakfı Yayınları.

Äikäs, T., ve Trude Fonneland. (2021). Animals in Saami Shamanism: Power animals, symbols of art, and offerings. *Religions* 12: 256.

³ Köprülü'nün bu konudaki şiirsel anlatımı ve kamlıktan âşıklığa uzanan süreç için bk. Köprülü, M. F. (2014). *Edebiyat araştırmaları I*. Alfa. (s. 87-169).

- Auslander, P. (2008). *Theory for performance studies: A student's guide*. Routledge.
- Bauman, R. (1975). Verbal Art as Performance. *American Anthropologist* (New Series), 77(2), 290–311.
- Cassirer, E. (2018). *Dil ve mit*. O. Kuzgun (Çev.). Pinhan Yayıncılık.
- Eliade, M. (1965). *Rites and symbols of initiation*. Harper & Row.
- Eliade, M. (1999). *Şamanizm: İlkel esrime teknikleri*. İ. Birkan (Çev.). İmge Kitabevi.
- Harris, J. ve Reichl, K. (2012). Performance and performers. K. Reichl (Ed.). *Medieval Oral Literature* (s. 141-202). De Gruyter.
- Hoppál, M. (1996). Shamanism in a postmodern age. *Folklore: Electronic Journal of Folklore*. ss. 29-40.
- Hoppál, M. (2007). *Shamans and traditions*. Akadémiai Kiadó.
- Hoppál, M. (2019). Avrasya'da şamanlar. B. Bayram, Ç. Çapraz, H. Şevket (Çev.). YKY.
- Hymes, D. (1975). Breakthrough into performance. D. Ben-Amos & K. Goldstein (Ed.), *Folklore: Performance and Communication* (ss. 11-74). De Gruyter Mouton.
- Köprülü, M. F. (2014). *Edebiyat araştırmaları I*. Alfa.
- Lévi-Strauss, C. (1994). *Yabanıl düşünce*. T. Yücel (Çev.). Cogito.
- Lommel, A. (1967). *Shamanism: the beginnings of art*. McGraw-Hill.
- Malinowski, B. (1971). *Myth in primitive psychology*. Negro Universities Press.
- Nietzsche, F. (2019). *Tragedyanın doğuşu*. M. Tüzel (Çev.). İş Bankası Kültür Yayınları.
- Ortolani, B. (1984). Shamanism in the origins of the nō theatre. *Asian Theatre Journal*, 1(2), 166–190.
- Paulson, I. (1964). Zur phanomenologie der schamanismus. *Zeitschrift für Religions – und Geistesgeschichte*, XVI:2. s. 124–141.
- Rothenberg, J. (1968). *Technicians of the sacred*. Doubleday.
- Somfai Kara, D. (2018). Rediscovered Kumandy Shamanic texts in Vilmos Diószegi's manuscript legacy". *Shaman*, (26), 107-132.
- Schechner, R. (1988). *Performance theory*. Routledge.
- Zumstein, C. (2001). *Schamanismus: Begegnungen mit der kraft*. Hugendubel.

Shamanic Ceremonies as a Performance and Art*

Ziya DURGUT**

Abstract

In the study, shamanic ceremonies are discussed in the context of Performance Theory. The "performances" presented by shamans in ceremonies are interpreted in light of the ideas of artists and researchers on this subject. First, what the Performance Theory is and what innovations and perspectives it brings to folklore studies are explained, and in the following section, brief historical information about the development of Performance Theory is tried to be given. Another subject that is tried to be pointed out is; for many researchers, shamanism is a technique for experiencing ecstatic phenomena, and the shaman is the performer and artist of this technique. There is no doubt the shaman is also a healer. In the main section, shaman performances, which were called the first Turkish poets by Köprülü, tried to be evaluated through examples. In doing so, its similarities with today's minstrel tradition were also underlined. Afterwards, the performance function of shaman costumes is emphasized, and examples of shaman costumes are given. Finally, there is a comparison of shaman performances with today's modern theater or acting performances. As can be seen here, shamanic ceremonies are highly aesthetic and artistic "performances".

Keywords

Shaman, art, performance, theatre, ceremony

* **Date of Arrival:** 05.10.2022

Date of Acceptance: 07.11.2022

Citation: Durgut, Z. (2022). Bir Performans ve Sanat Olarak Şaman Törenleri. *TURAN Uluslararası Sosyal ve Beşerî Bilimler Dergisi (TURANusbb)*, 3: 10-22.

** Research Assistant, Batman University, Faculty of Arts and Science, Department of Turkish Language and Literature, BATMAN/TURKEY.
Email: ziya.durgut@batman.edu.tr ORCID: 0000-0002-4676-9128

Шаманские Обряды Как Самостоятельный Перформанс и Искусство*

Зия ДУРГУТ**

Аннотация

В исследовании рассматриваются шаманские ритуалы в контексте фольклорной теории перформанса. Действия, исполняемые шаманами в процессе церемоний, интерпретируются в свете представлений артистов и исследователей на эту тему. Прежде всего в статье дается определение понятию «теория перформанса», объясняется какие новшества и перспективы данная теория привносит в фольклористику, в последующих частях работы предпринята попытка дать краткую историческую справку о развитии теории перформанса. Помимо этого, одна из тем, на которой сакцентировано внимание автора – это то, что для многих исследователей шаманизм представляет собой экстатическую технику переживания явлений, а шаман же представляет исполнителя этой техники. Безусловно, стоит сказать о том, что шаман является и народным целителем. В основной части статьи посредством примеров рассматриваются ритуалы шаманов, которые по мнению турецкого ученого Ф. Кёпрлюлю являлись «первыми тюркскими поэтами». В процессе исследования примеров шаманских ритуалов выявляется сходство с современной традицией народных поэтов – ашыков. В работе также даются примеры шаманских костюмов и подчеркивается их функция, влияющая на проведения ритуала. В заключении проводится сравнение шаманских церемоний с современным театром и артистическими перформансами. Опираясь на данные выводы, можно сказать, что шаманские обряды представляют собой высокохудожественные «представления».

Ключевые слова

Шаман, искусство, перформанс, театр, церемония

* Дата поступления статьи: 05.10.2022

Дата принятия статьи: 07.11.2022

Цитирование: Durgut, Z. (2022). Bir Performans ve Sanat Olarak Şaman Törenleri. *TURAN Uluslararası Sosyal ve Beşerî Bilimler Dergisi (TURANusbb)*, 3: 10-22.

** Научный сотрудник, Батманский университет, факультет естественных наук и литературы, кафедра тюркологии. БАТМАН/ТУРЦИЯ. Электронная почта: ziya.durgut@batman.edu.tr. ORCID: 0000-0002-4676-9128