

TC
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI

Yüksek Lisans Tezi

ÇAĞDAŞ SANATTA KUZEY KUŞAĞI ŞAMAN YÖNTEM UYGULAMALARI

Hazırlayan

Banuhan R. ULUSOY

Danışman

Dr. Öğr. Üyesi Gökçen ERGÜR

İzmir / 2019

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Çağdaş Sanatta Kuzey Kuşağı Şaman Yöntem Uygulamaları” adlı çalışmanın tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını, yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu ve bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir, bunu onurumla doğrularım.

Banuhan R. ULUSOY

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün// tarih ve sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği' nin maddesine göre Sanat ve Tasarım Yüksek Lisans öğrencisi Banuhan R. ULUSOY'un "Çağdaş Sanatta Kuzey Kuşağı Şaman Yöntem Uygulamaları" 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 üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin olduğuna oy ile karar verilmiştir.

BAŞKAN**ÜYE****ÜYE**

ÖZET

20. yüzyılın ortasında savaş sonrası toplumların mevcut politika ve sistemlere olan inancının sarsılması sonucu, değişim ve dönüşüme duyulan ihtiyaç karşılığını Doğu felsefeleri ve mistik öğretilerde bulmuştur. Bu arayışlara cevap veren öğretilerden biri de derin tarihi geçmişe ve kendine özgü kozmolojik/sembolik altyapıya sahip Şamanizm'dir. Söz konusu zengin kaynak sosyal bilimlerin (tarih, toplumbilim, arkeoloji, antropoloji, felsefe, psikoloji vb.) birçok alanında olduğu gibi sanat'ı da derinden etkilemiştir.

Bu çalışmanın amacı, en yalın ve katışıksız hali ile bulunduğu Kuzey Kuşağı Bölgesi dahilinde, her tür yanlış ve tartışmalı olgudan arıtarak Şamanizm'i tanımlamak; öğretinin etrafında şekillendiği Şaman'ı, yöntem dilini ve bu dili sanatsal üretim aracı olarak kullanan Çağdaş Sanatçı tipini incelemek, koşutluklarını ortak kaynak "Kolektif Bilinçdışı" ışığında tespit etmektir. Farklı kültür ve dönemlerden seçilmiş eser ve uygulayıcıları (Jackson Pollock, Joseph Beuys, Nil Yalter, Andy Goldsworthy, Marina Abramovic, Semi Ryu) üzerinden, Şaman Yöntem Uygulamaları'nın sanatsal anlatıma getirdiği yeni işlevsel boyutlar saptanmış ve incelenmiştir.

ABSTRACT

The post-war society of the mid-20th century, longing for change and transformation after having lost faith in the then-current politics and systems, found solace in the Eastern Philosophy and mystical teachings. One of the teachings they discovered during their quest was Shamanism, which had deep historical roots, as well as a unique cosmologic/symbolic background. This extensive resource has influenced not only the social sciences (history, sociology, archaeology, anthropology, philosophy, psychology, etc.) but also arts.

This study aims to characterise Shamanism by eliminating any fallacy or controversial facts, and in the context of the Northern Belt, where it appears in its simplest and purest form; study the centre point of the teaching, the shaman; the language he/she adopts; contemporary artists' interpretation of this language as an instrument of artistic production, and identify the parallelisms between the language and its interpretation in consideration of the common resource, the 'Collective Unconscious'. Taking as reference the artists (Jackson Pollock, Joseph Beuys, Nil Yalter, Andy Goldsworthy, Marina Abramovic, Semi Ryu) and works from a variety of cultures and periods, it identifies and examines the new dimensions of function added to the artistic expression by the Shamanic Methodological Practices.

ÖNSÖZ

Sanatsal üretimde ilk karşılaşılan etki biçim ve estetik gibi algılansa da, çok daha derin itkileri içinde barındırır. Hemen hemen her anlatımda bilinçli olmasa dahi kişisel/kolektif sembol ve mitler kullanılır. Uygar toplum zaman içinde deneyimler vasıtası ile oluşan bu etmenleri çağdaş psikoloji anlayışı ve bilgi kuramıyla kendi diline adapte etmiş, ancak bu süreçte kendi tanımlarına uymayan deneyimleri “akıldışı” olduğu gerekçesiyle dışlamıştır. Bu anlayış sonucunda nesne ve özne arasındaki özdeş aktarım anlamını yitirmiş, insan ve evren/doğa ilişkisi ikileme dönüşmüştür. Sanat bu ikileme karşı gelerek sınırları kaldırmaya yönelik çalışan toplumsal dinamiklerden biridir. Tıpkı eskil toplumların köklü uygulayıcılarından Şaman gibi Sanatçı da hayal/gerçek, özne/nesne, zihin/beden, zaman/mekân gibi ikilemleri aşmaya, “tanımlanmış” gerçekliğin ötesine çıkarmaya hizmet eder. Bu çalışmaya, kendi gerçekliğini kullanarak salt maddeci gerçekliği bükmeyi başaran Şaman/Sanatçı Arketip’i ilham vermiştir.

Uzun ve eğitici araştırma aşamasında kendime inancımı körükleyen ve yanımda duran saygıdeğer danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Gökçen ERGÜR başta olmak üzere, süreçte desteğini esirgemeyen aileme teşekkür ederim.

Sevgili babam Kılıçaslan ULUSOY ve değerli arkadaşım Nebi Oktay DEMİREL anısına...

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ.....	ii
TUTANAK.....	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
ÖNSÖZ.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	viii
GİRİŞ.....	1

1. BÖLÜM

ŞAMANİZM

1.1. Sınıflandırma Sorunu.....	2
1.2. Kozmoloji.....	4
1.3. Şaman.....	7
1.3.1. Seçilim.....	8
1.3.2. Belirtiler.....	9
1.3.3. Parçalanma (Şaman Doğumu)	9
1.3.4. Eğitim (Eriştirme).....	10

1.3.5. Yardımcı Ruhlar.....	11
1.3.6. Hastalık İddiaları.....	12
1.3.7. Eklentiler ve İşlevleri.....	13
1.3.7.1. Elbise.....	13
1.3.7.2. Davul.....	15
1.3.7.3. Esrime-Bitkisel Sanrı Uyandırıcı İlişkisi.....	17
1.3.8. Şaman'ın İşlev ve Konumu.....	18
1.4. Kuzey Kuşağı Şamanizmi	19

2. BÖLÜM

ÇAĞDAŞ SANATÇI-ŞAMAN KOŞUTLUĞU

2.1. Çağdaş Sanat Terimi ve Kapsamı.....	21
2.2. Çağdaş Sanatçının Oluşumu.....	21
2.3. Bilinç Dışının Yeniden Keşfi “Kolektif Bilinçdışı”.....	22
2.3.1. Arketipler.....	25
2.3.2. Semboller.....	26
2.4. Koşutluklar.....	27
2.4.1. Algı Koşutluğu.....	27
2.4.2. Anlatım Koşutluğu.....	30
2.4.3. Sağaltım Koşutluğu.....	31
2.4.4. İşlev Koşutluğu.....	33

2.4.4.1. Sağaltıcı.....	33
2.4.4.2. Arabulucu.....	33
2.4.4.3. Kâhin.....	33
2.4.4.4. Bellek.....	34

3. BÖLÜM

ÖRNEKLER ÜZERİNE İNCELEMELER

3.1. Jackson Pollock.....	36
3.2. Joseph Beuys.....	38
3.2.1. “Ölü Bir Tavşana Resimler Nasıl Açıklanır” ? (1967).....	40
3.3. Nil Yalter	42
3.3.1. “Şaman”(1979).....	43
3.4. Andy Goldsworthy.....	44
3.5. Marina Abramovic.....	47
3.5.1. Balkan Baroque (1997).....	47
3.6. Semi Ryu.....	50
3.6.1. “Yang-Shin-Gud /Ejder Ruhunu Çağırma” (2003-2004).....	50
SONUÇ.....	53
KAYNAKÇA.....	55
ÖZGEÇMİŞ	

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. Evren Ağacı (Temsili).....	5
Şekil 2. Şaman Elbisesi örneği.....	14
Şekil 3. Şaman Maskesi örneği.....	15
Şekil 4. Tek ve İki Bölümlü Şaman Davulu	16
Şekil 5. Üç Bölümlü Şaman Davulu.....	16
Şekil 6. Şaman Davul içine bir örnek.....	17
Şekil 7. “Kuzey Kuşağı” Haritası.....	20
Şekil 8. S.Freud Psişe Şeması.....	23
Şekil 9. C. G. Jung Psişe Şeması.....	24
Şekil 10. Pollock , çalışma anından bir kare.....	37
Şekil 11. . Joseph Beuys “Ölü Bir Tavşana Resimler Nasıl Açıklanır” Performansından bir kare.....	40
Şekil 12. Joseph Beuys “Ölü Bir Tavşana Resimler Nasıl Açıklanır” Performansından ayrıntı.....	41
Şekil 13. Nil Yalter “Şaman” Performans Videosundan fotoğraf karesi.....	44
Şekil 14. Andy Goldsworthy “Daldan Örme Dairesel Kemer”.....	45
Şekil 15. Andy Goldsworthy çalışma anından bir kare.....	47
Şekil 16. Marina Abramovic “Balkan Baroque” Performansından ayrıntı.....	48
Şekil 17. “Balkan Baroque” Performansından bir kare.....	49
Şekil 18. Semi Ryu “Yang-Shin-Gud (Ejder Ruhunu Çağırma)” Sarmal Etkileşim.....	50

Şekil 19. Semi Ryu “Sanal Şaman”	51
---	----



GİRİŞ

20. yüzyılla beraber teknolojik ve endüstriyel gelişim, değişen sosyal ve kültürel yapı sanatçıları yeni arayışlara itmiştir. Özellikle 2. Dünya Savaşı sonrası değişen dengeler çağa yönelik kaygı ve travmaların yoğunlaşmasıyla sanatçılar yeni iletişim dilleri bulma yolunda, yüzyıl başındaki meslektaşlarının “ilkel” kaynaklarına, egzotik toplumların mistik öğretilerini eklemişlerdir. 1960’lı yıllarla başlayan bu ikinci dönemde sanatçılar alışılmış üretimin ötesinde galeriler, yayınlar, eleştirmenler, mekân tanımı, koleksiyon-mezat gibi kavramları sorgulamış, kendilerine yeni tanımlar ve alanlar yaratmaya çalışmışlardır. Bu süreçte doğayı yeniden gözlemleyen yeni malzeme ve yöntemler deneyen ve hatta kendini bizzat bir anlatım nesnesine dönüştüren sanatçı, sonucun ötesinde sürecin etkisini görmüş, izleyiciyi edilgen konumundan çıkarıp üretimde etken konumuna getirmiştir. O döneme kadar toplum ve toplumsal hareketlerle belki de hiç olmadığı kadar iç içe geçen sanatçı tarihte ilk kez, farkında olarak ya da olmayarak sağaltım (şifa-tedavi) rolünü de üstlenmiştir.

Kuşkusuz ki Şamanizm öznel ve çok alanlı (multidisipliner) yapısı gereği söz konusu uygulama ve arayışlara en doygun cevap verebilen dinamiklerden biridir. Ancak öncelikle Şamanizm tanımını muğlaklıktan kurtarıp sınırlarını belirlemek ve her hangi bir “şamancıl” yansımanın ötesinde “şaman yöntemi” tanımını doğru yapmak gerekmektedir. Bu sebeple okuduğunuz çalışmanın 1.Bölümünde Şamanizm’in temel özellik ve sınırları üzerinde durulmuş, özgün kozmolojik, sembolik, kültürel ve işlevsel tutarlılık temel alınarak şaman iletişim yöntemi tarif edilmiş, en saf ve yalın halde bulunduğu bölgeyi tanımlamak için “Kuzey Kuşağı” terimi kullanılmıştır. 2. Bölümünde “Şaman İletişim Yöntemi”ni benimseyen “çağdaş sanatçı tipi” ile “şaman karakteri” arasındaki koşutluklar ortak payda “bilinçdışı” temel alınarak Carl Gustav Jung’un Bilinçdışı kuramı ekseninde incelenmiş ve izlenimler dört başlık (algı, anlatım, sağaltım, işlev) altında toplanmıştır. 3. Bölümde, ilk bölümdeki tutarlılık ve ikinci bölümdeki koşutluk ilkeleri göz önünde bulundurularak farklı kültür, dönem ve disiplinlerden seçilen örnekler incelenmiştir.



1. BÖLÜM

ŞAMANİZM

1.BÖLÜM

ŞAMANİZM

1.1.Sınıflandırma Sorunu

Yirminci yüzyılın başında arkeoloji ve antropoloji alanlarının gelişimiyle dünyanın farklı köşelerinde barınan çok çeşitli kültürel bulgular çağdaş dünya sahnesine çıkmıştır. İlkelerin yeniden keşfi bağlamında Şamanizm de, toplumbilim (sosyoloji), kökenbilim (etimoloji), tarih, felsefe, ruhbilim (psikoloji) gibi birçok alanda araştırma konusu olmuştur. Çok alanlı yapısından dolayı araştırmacılar ve disiplinler tanımlamada tam bir fikir birliğine varamamıştır ve hâlâ tartışma konusu olma özelliğini sürdürmektedir.

Şamanizm’i tanımlarken karşılaşılan sorunlardan birincisi, terimin birbirinden farklı ve çeşitli birçok bölgede karşılaşılan ilkel inanç ve törenler (ritüeller) için geliş güzel kullanılmasıdır. Eliade’nin de belirttiği gibi yüzyılın başından beri araştırmacılar, ilkel toplumlar da gözlemlenen sihirsel/dinsel saygınlık sahibi kişileri adlandırmak için şaman, şifacı, büyücü ya da sihirbaz gibi terimleri aralarında fark gözetmeden kullanmışlardır. Anlam genişlemesiyle bu terimler uygar toplumların dinsel tarihine uygulanarak, kültürlerinde kaldığı gözlemlenen “ilkel” öğelere gönderme yapmak içinde kullanılmıştır. Zaten sihir ve ilkel gizemcilik gibi muğlak kavramlar için sihirbaz ve büyücü gibi terimler bulunduğu dan, Şaman’ı bunlara katmak yanlıştır. Herhangi bir bölgede Şamancıl görü ngünün varlığı, o topluluğun sihirsel/dinsel yaşamının Şamanlık çerçevesinde şekillendiği anlamına gelmez (Eliade, 2006, s. 21-23).

Tanımlamadaki karışıklığın ikinci sebebi Şamanizm’in var olageldiği uzun tarihsel süreç ve yaşadığı oldukça geniş coğrafyadır. Çünkü bir olgunun etkileme ve etkilenme seviyesi, süreğenliği ve yayılmacılığı ile doğru orantılıdır. Bu anlamda farklı inanç sistemleri -yapıları izin verdiği ölçüde- birbirleri içinde etkin ya da kısmen etkin bir yer edinmişlerdir. Bu sebeptendir ki daima Şamanizm’le anılan üç unsur karşımıza çıkmaktadır.

Birincisi, teorisyeni Edward Taylor olan Animizm (1871) görüşüdür. Latince ruh anlamına gelen “Anima” kelimesinden türetilmiştir. Evrendeki canlı cansız her varlığın bir ruha ve enerjiye sahip olduğunu kabul eden bu sistem Şamanizm’in önemli öğelerinden biridir. Var olan hiçbir şeyin yok olmayacağı ve başka şekillerde hayata dahil olmaya devam edeceği görüşü bağlamında, ölen ata ruhlarının yaşayanların hayatları üzerinde etken olabileceği inancıyla Ata Kültü’nü içinde barındırır (Yaşa, 2016, s. 3-5).

Şaman inancının bağlantıda bulunduğu unsurlardan ikincisi, o döneme kadar edinilmiş bilgileri derleyip günümüzde kullandığımız biçime J.G. Frazer tarafından getirilen (1887) Totemizm’dir. Kutsal sayılan varlıkların ve güçlerin (doğa olayları v.b) kutsallık anlamlarıyla donatılmış simgesel objelerdir. Putların ya da fetişlerin aksine “tapım nesnesi” işlevi atfedilmeden saygı görürler (Alıcı, 2010, s. 7,28-30). Birbirinden farklı inanç sistemlerinde rastlanılan “totem” kullanımı Şaman inancının benimsendiği toplumlarda da görülür, ancak Şamanizm’e özgü bir özellik değildir.

Üçüncü unsur olan Mistisizm, mutlak gücü (Tanrı/Tanrıları) varlığın temeli sayarak, bireyin onunla doğrudan doğruya irtibat kurabileceğini kabul eden, bu amaca ulaşabilmek için bir takım tavır ve hareketleri benimseyen görüşü ifade eden terimdir (Deikman, 2008, s. 315-316). Bu anlamda Şaman mistik uygulayıcılar arasına dahil edilebilir ancak tanımlama için kullanılabilecek öznel bir terim değildir.

Özensiz bir bakış açısıyla Şamanizm, dünyanın hemen her yerinde rastlanılan bu üç öge ile belirleyici fark ve özellikleri göz önünde bulundurulmadan kullanıldığı için Çin, Japonya, Pakistan, Hindistan, Endonezya, Avustralya ve hatta Afrika kıtasında dahi Şamanizm’den söz edilmiştir. Fakat kavram çerçevesinde tıpkı Perrin’in de dile getirdiği gibi, bahsi geçen bu bölgelerdeki dünya görüşleri, işlevler ve uygulamalar, özgün Şamanizm örneğine uzak kalmaktadır. Köken ya da Dinbilimcilerin (Teologların) var olduğunu iddia ettikleri bölgelerde Şamanizm olduğunu kabul etmek hataya düşmektir (Perrin, 2016, s. 28). Çünkü bu kültürlerin gerek kozmolojileri gerek tören (ritüel) ve tavırları ileride tanımlanacak “Kuzey Kuşağı” sisteminden farklıdır. “Şamanizm bir sistem olarak ele alınırsa, Şamancıl öğeden söz etmek yeterli olmaz.

Bilindiği gibi bir sistemin ayırıcı niteliği, kendi içinde yansız bir öğeye, diğerleriyle ilişkili olarak özel bir konum mal etmektir. Bu zorunluluk hesaba katılmazsa akıl almaz iddialar ileri sürülür” (Perrin, 2016, s. 25).

Demek oluyor ki, farklı kültürlerde yüzeyde benzer törensel ve dinsel olguların bulunması, onları özdeş kılmaz. Bu olgular ancak kültürel ve işlevsel anlamda koşutluk gösteriyorsa eşdeğer kabul edilebilir.

Kavramın izahını zorlaştıran üçüncü sebep ise sistemi tanımlamada kullanılan terimin, uygulayıcı kişiye verilen isimden türetilmiş olmasıdır. Bu sistem diğer inançların aksine, kozmolojik yapısı ya da tanrı isimleriyle değil, sistemin uygulayıcısı ile anılmaktadır. Yöntemsel açıdan tartışmalı olsa da, Sosyal Bilimler terminolojisine “Şamanizm” adı altında girmiş bulunduğundan, tezin devamında bu terim kullanılmaya devam edilecektir.

Şamanizm’i doğru anlayabilmek için öncelikle kendine özgü kozmolojisini ve şamanın bu kozmoloji içindeki işlevini doğru kavramak gerekir. Çünkü bu iki etmen, terimi muğlaklaştıran sistem dışı diğer olgulardan ayırt edici temel unsurlardır.

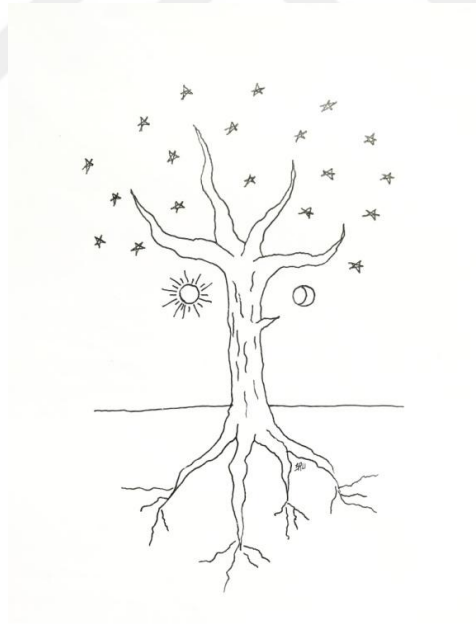
1.2. Kozmoloji

Şamanizm’in kozmolojisini tanımlarken bilinmesi gereken en önemli simge Evren Ağacı’dır. Ağaç simgesi söz konusu olduğunda ayrıntılar üzerinde dikkatle durulmalıdır. Çünkü simgeselliği bitmez tükenmez bir malzeme olması sebebiyle “Ağaç” pek çok kez değiştirilmiş, geliştirilmiş, çeşitlendirilmiştir (Eliade, 2006, s. 304). Çoğu arkaik gelenekte Hayat Ağacı, Ölümsüzlük Ağacı, Bilgi Ağacı, “Evren Ağacı”ndan farklı anlam ve işlevlere hizmet eden simgelerle karşımıza çıkar. Ancak bu çalışma için söz konusu olan simgenin “evren” özelliğidir. Adı üzerinde Kozmik Ağaç, Şamanizm’de tipik evrensel varoluş modeli olarak karşımıza çıkar.

Evren Ağacı dünyanın hemen her yerinde karşılaşılan, tüm eski toplum inançlarında yeri olan temel bir simgedir. Fakat bu simgesellik yaşadığı uzun tarih ve

coğrafyaya bağılı olarak birçok kez genç ve başka kozmolojik simgeselliklerle¹ karışmış, etkileşmiş ve değişmiştir. Bütün bu etkileşimlerden sonra bile belli coğrafyalarda temel şema saydamlığını yitirmemiştir (Eliade, 2006, s. 291). Söz konusu şemaya göre Ağaç evrenin ta kendisidir.

Evren ağacı, gökyüzü (üst âlem), yeryüzü (orta âlem) ve yer altı (alt âlem) olmak üzere üç düzlemi birbirine bağlar. Evren Ağacı'nın en büyük özelliği Dünya'nın merkezinden geçmesidir. Dalları üst âleme uzanır, kökleri alt âleme dalar. Dalları ve kökleriyle tüm evreni kaplar, daha doğru bir ifadeyle onu oluşturur. Dokuz dalı² (kökü) bulunur, her biri farklı katları (âlemleri) sembolize eder ve çeşitli varlıkları (tanrılar, ruhlar v.b) üzerinde barındırır. Tepesinde bir kartal, dibinde ise bir yılan yer alır. Köklerinde mutlaka bir su kaynağı bulunur. Tüm bu özelliklere ek olarak, üç âlem birbirine merkezden geçen bir eksen (axis mundi) dahilinde bağılı bulunduğundan, birinden diğerine geçmek mümkündür (Eliade, 2006, s. 304-307).



Şekil 1. Evren Ağacı (Yazarın Çizimi)

¹ Şamanizm'in yaşadığı Orta Asya toplumlarının bazılarında Evren Ağacı yedi dallı tasvir edilir. Bunun, sonradan edinilmiş Mezopotamya etkisi olduğu düşünülmektedir. (Eliade, Şamanizm, 2006, s. 307).

² Kat ve katman simgesi olan dal ve kök birbirinden farklı kabul edilmez, dal kökü tanımlamak için de kullanılır.

Söz konusu şemanın en yalın hali Kuzey ve Orta Asya toplumlarının neredeyse tamamında gözlenir. Ancak her ne kadar buraya özgü bir görüngü gibi algılansa da, birbirinden oldukça farklı iki bölgede daha aynı yalınlıkla karşımıza çıkmaktadır.

Bahsi geçen bölgelerden biri İskandinav yarımadası, Kuzey adaları (Grönland, İzlanda) ve eski Cermen kültürünü içinde barındıran Kuzey Avrupa kesitidir. “Kuzey Avrupa toplulukları arasında Kozmik ağaca istinat eden temel özelliklerin neler olduğu “Yggdrasil” mitinde net bir şekilde ortaya konmaktadır” (Ergün, 2017, s. 29). Ağaç Yggdrasil’in tepesinde bir kartal oturur, kökünü bir yılan kemirir, köklerinden birinin dibinde Akıl Suyu (kuyusu) bulunur. Üç âlemi ve dokuz katı birbirine bağlar ve dünyanın ekseninden geçer. Cermen mitolojisindeki karşılığı “İrmisul”³dur.

Koşutluğun gözlemlendiği diğer bölge ise Kuzey Amerika Kıtasıdır. Kuzey Amerika yerli halklarının çoğunda (Samoyed, Ainu, Maidu, Patwin, Pomo, Algonkin v.b.) Kozmik ağacın (üst-orta-alt) üç âlemi birleştirdiğine inanılır. Ağaç dünyanın merkezinden geçer ve âlemler arası iletişimi mümkün kılar. Snohomisk ve Acoma toplumlarının mitleri bunlara iyi birer örnektir (Ergün, 2017, s. 36).

Bu ortak şemanın (Evrenin merkez eksenini işlevi ile ağaç) simgesi, Kozmik Direk, Kozmik Dağ ve Kozmik Merdiven olarak da karşımıza çıkabilir. Her biri merkez simgeselliği bağlamında birbirlerini tamamlayan mitsel imgelerdir. Bu imgenin insanların yaşadığı küçük-evrende de bir eşi (karşılığı) görülür. Kuzey Avrasya, Arktika ve Kuzey Amerika yerli toplumlarının konutlarında tipik öge olan orta direk ile özdeşleşir. Kurbanlar ve sunular bu direğin altına konur, böylelikle adakların ruhları Tanrılara direk vasıtasıyla ulaşabilecektir. Ev tipinin değişip, çadırın yerini kulübenin almasıyla, direğin simgesel işlevini dumanın dışarı çıkması için yukarıda bırakılan delik yerine getirir. Yukarıda tanımlanan Evren Ağacı imgesi, Şaman toplumunun sıradan üyeleri için “evrensel ideogram”, dua ve sunuları için bir ileti aracı olurken, “Şaman” için mistik bir rota, bir uçuş alanı olma özelliğini taşır (Eliade, 2006, s. 293-298).

³ Eski Sakson dilinde “Büyük Sütun”.

1.3. Şaman

Şamanizm'i anlamak için önce "Şaman"ı anlamak gerekir. Çünkü kozmolojisi ve sisteme dair simgelerin anlam kazandığı merkez Şaman'dır. Şaman terimi Rusça aracılığıyla, Tunguzca Saman (Xaman) sözcüğünden gelir. Şaman terimi ilk kez 1699'da Rus elçisi olarak Çin'e giden Fransız E. Isbrand ile yol arkadaşı A. Brand'ın seyahatnamesi "Relations du voyage de Monsieur Evert Isbrand" adlı yapıtta "Schaman" biçiminde yer alır. 1842 de Complement du Dictionnaire de l'Academie Française'de "Shamane" şeklinde kullanılmıştır. 1903'de Van Gennep tarafından önerilen "Chamane" İngilizcenin etkisiyle günümüz ortak dilinde kullanılan "Shaman" biçimine kavuşmuştur (Perrin, 2016, s. 17). Yakutça Ojun, Udojan (kadın), Moğolca Kami, Buge (kadın), Tatarca-Türkçe Kam, İskandinav lehçelerinde Seidhmenn, Seidhkonur (kadın) olarak adlandırılır (Eliade, 2006, s. 22-422). Yerel anlatımların dışında "Şaman" terimi ile ifade edilir.

"Şamanizm, bazı insanların öteki dünyayla rastlantıya bağlı olmaksızın, kendi istemleriyle iletişim kurmayı bildiklerini var sayar. Bu kimseler diğer insanlardan farklı olarak öteki dünyayı görme ve tanıma gücüne sahiptirler. Onlara Şaman denir. Öteki dünya tarafından seçilmiş ve atanmışlardır" (Perrin, 2016, s. 14).

Şamanizm'in Animist bir doğa anlayışı vardır. Doğadaki canlı cansız tüm varlıkların bir ruha sahip olduğuna ve hepsinin öznel değerine inanılır. Karşılaşılan tüm sıkıntıların (doğal felaket, hastalık, kıtlık, ölüm v.b.) arkasında diğer dünyanın olduğu düşünülür. İnsan ruhu da bedeni terk etmeye meyilli, korunması güç ve hastalığa (dünya dışı varlıkların tehditlerine) açık bir birim olarak kabul edilir.

"Şamanın gücü kendisini istediği zaman esrime⁴ durumuna geçirebilmesinde yatar. O bu durumun kurbanı değildir, uçan kuşun havayı kullanması gibi ona egemendir" (Campbell, 2006, s. 278). Anlaşıldığı gibi Şaman uzmanlaştığı esrime yöntemi sayesinde ruhunu, diğer varlıkların (cinlerin, büyücülerin, ruhların) egemenliği altına girmeden bedeninden ayırabilir, üst ve alt âlemlere gidebilir. Bu yabancı bölgede güvenle seyahat edebilecek tek kişi Şaman'dır. Çünkü aldığı eğitim sayesinde yabancı

⁴ Ulaşılan amaç ya da geçen bir olayın önemi ve değeri ile çoğu zaman orantılı olmayan kendinden geçme, Vecd.

âlemlerin tüm bilgilerine vakıf olmuştur. “İnsan ruhunun dramını, kırılganlığını, istikrarsızlığını öğrenmiştir, ayrıca onu tehdit eden kuvvetleri ve kaçırılınca götürüleceği yerleri de bilir” (Eliade, Şamanizm, 2006, s. 249). Bu sayede hastanın kayıp ruhunu âlemlere dalarak arayıp, bulup, getirir ve tüm spiritüel tehditleri ortadan kaldırarak onu iyileştirir. Ayrıca topluluk için gerekli bilgileri aktarır, yardımcı ruhlarını, diğer âlemlerle kurduğu ilişkilerle edindiği bilgi ve gücü toplumun kullanımına taşır.

Özetle Şaman, tinsel meseleler konusunda büyük bir uzmandır, çok daha gelişkin dinlerdeki “mistisizm, mistik deneyim” olgusunun ilkel toplumlardaki karşılıklarından biridir. Zira o tipik bir (Psyhopompos) “Ruhgüder”dir (Eliade, 2017 b, s. 66; Eliade, 2006, s. 214).

1.3.1. Seçilim

Hangi coğrafyada olursa olsun şamanların seçim biçimleri aynıdır. Bu biçimler üç tür yolla açıklanır. 1) Ruhlar tarafında seçilme, “iç çağrı”. 2) Kalıtsal aktarım “nesilden-nesile geçme”. 3) Kendi (ya da klanın) istemiyle seçilme. Fakat üçüncü türün şamanlığı, ruhlar tarafından seçilmiş ya da kalıtsal miras yoluyla kazanmış olanlara kıyasla daha zayıf kabul edilir. İster kalıtsal ister seçilme olsun, Şamanlık her zaman tanrıların ya da ruhların bağışladığı bir yetenektir. Bu açıdan, kalıtsallığın sadece görünüşte olduğu söylenebilir (Eliade, 2006, s. 31-34).

“Söz konusu seçim öteki dünyaya bir açıdır. Bu sürece dıştan müdahale edilebilir, katkıda bulunulabilir ama bu süreç insan eliyle üretilemez. Şamanı seçenler, ona sıradan insanların göremediklerini ve bilemediklerini görme ve bilme gücü verenler “doğüstü” varlıklar, yani tanrılar, ruhlar ve hayvan efendileridir. Bu açıdan bakıldığında, Şamanlık mertebesine erişmeyi sağlayıcı üç yöntem arasında “eşdeğerlik” gözlenir (Perrin, 2016, s. 32).

Şamanlık genellikle kalıtsal olmakla birlikte, bazen bir kaza sonucu da kazanılabilir. Tanrıların kişinin başına yıldırım düşürmesi buna bir örnektir. Eliade’nin de belirttiği gibi “Yıldırım çarpmasına rağmen hayatta kalan insan, sıradan deneyim ile erişilemeyen bir “duyarlılık” kazanır; tanrısal tercih tüm eski yapının sona ermesiyle açığa çıkar, seçilmiş başkasına dönüşür, yeni bir varoluşa doğar. Bu tür deneyimle

gerçekleşen değişim, uzun yıllar zorlu eğitimlerle kazanılmaya çalışılan bir özelliktir” (Eliade, 2017 b, s. 89-90).

1.3.2. Belirtiler

Seçilim hangi şekilde ve hangi coğrafyada olursa olsun şaman adayları ortak karakteristik belirtiler gösterir. “Şamanların yaşam öykülerinde en çok andıkları işaretler, rüyalar, görüler, hastalıklar, bazı yiyecekleri sindiremem, garip tutumlar, yalnızlık-inziva isteği ve tuhaf karşılaşmalardır. Ancak bunlar tek başına yeterli değildir, söz konusu işaretleri alanlardan ancak bazıları ileride Şaman olabilecektir” (Perrin, 2016, s. 36).

Bu belirtilerin kozmolojik bir simgeselliği içerdiği de düşünülebilir. Campbell’in de belirttiği gibi “Şamanlık bunalımının içe dönüklüğü ve yerel gündelik yaşamdan geçici olarak kopması, bölgeselliği aşan ve başka şeyler sezdirenen bir deneyim alanı açar” (Campbell, 2006, s. 277). Eliade ise bu durumu şu şekilde açıklar “İlahi seçilmelerin belirtilerini incelerken... Onlara dayalı simgecilik de her zaman erişirme simgeciliğiyle örtüşür... Psişik Ruhsal Kaos arkaik tinsellik kapsamında, Evren Doğum öncesi Kaos’un kopyası değerine sahiptir. Bu her yeni doğuş için vazgeçilmezdir” (Eliade, 2017 b, s. 88).

1.3.3. Parçalanma (Şaman Doğumu)

Şaman adayları hangi biçimde olursa olsun (hastalık, rüya, tören (ritüel), kaza) neden ve nasıl olduğunu açıklayamadıkları, bedenini parçalanması, etlerinin kemiklerinden ayrılması ve bunu edilgen biçimde izleme deneyiminde birleşirler. Perrin’in de belirttiği gibi “Şaman toplumları bilinç yitimleri ya da rüyalar sırasında müstakbel şamanın ruhunun öteki dünyada “sırta erdiğine” ve “biçimlendirildiğine” inanırlar... Bedeni de dönüşüme uğrar parçalanır” (Perrin, 2016, s. 39). “Çoğunlukla şamanlık belirtileri yani şaman adayının sergilediği psikopatoloji, klasik bir erişirme törenini yakından takip eder... Erişirme adayı ruhlar tarafından katledilirken, geleceğin şamanı da kendisinin hastalık ruhları tarafından parçalara ayrıldığını görür” (Eliade, 2017 b, s. 87).

Tüm bu gerçekleşen parçalanmalar aslında, ölme ve yeniden doğma vasıtasıyla edinilen ruhsal olgunluğa işaret eder, amacı adaya geçmişini unutturmak, eski bilinci silerek tamamen yeni bir şaman bilinciyle uyanmaktır.

“Mistik ölüme dayalı simgecilik, duyarlılığı değiştirme isteği olarak aktardığımız durumlarda kendisini dışa vurur... Ama çıkış noktası ne olursa olsun erişirmenin öncesindeki ve sonrasındaki kişisel çaba, duyarlılıkta bir değişim zorunluluğuna yol açar. Çırak profan⁵ duyarlılığını “öldürmeye” çalışır, böylece mistik bir duyarlılıkla “yeniden” doğabilecektir (Eliade, 2017 b, s. 94-95).

1.3.4. Eğitim (Eriştirme)

Harva bu süreci şöyle açıklamıştır,

“Sadece çalışarak şaman olabilmek mümkün olmadığı gibi, kişinin ruhani yetenekleri ne kadar yüksek olursa olsun, yine de bu önemli ve çok yönlü vazifeyi yerine getirebilmek için tek başına kabiliyet de yeterli değildir. Bunun için kendisine bahşedilen ruhani yetenek dışında, fiziki esneklik, mesleki bilgi, gelenek ve inançların çok iyi bilinmesi gerekmektedir” (Harva, 2015, s. 370).

Seçilme yöntemi ya da düzeyi ne olursa olsun, aday ancak iki yönlü bir eğitimi bitirdiğinde “Şaman” olarak kabul edilir.1) Esrime düzeyinde (rüya, görü, kaza v.b.). 2) Gelenek düzeyinde (şamanlık teknikleri, gizli dil, ruhların adları ve işlevleri, klanın mitolojisi- soyağacı v.b.). “Ruhlar ve eski usta şamanlar tarafından üstlenilen bu çifte eğitim, bir “yola giriş” veya “sırta er(dir)me (initiation)” süreci niteliğindedir” (Eliade, 2006, s. 32).

Perrin bunu bir örnekle tarif eder,

“Kriz geçiren kişinin başucuna kendini kabul ettirmiş bir Şaman çağırılır. Şaman tanık ve uzman görevi görerek, gerçekten bir seçimin olup olmadığına karar verecektir. Teşhisini söylemek için önce öteki dünyayla iletişim kuracaktır; çünkü kendi adına değil öteki dünya adına konuşacaktır. Önünde uzanmış yatan erkeğin ya da kadının, herhangi bir hastalığa mı yoksa şamanlığa mı yakalandığını öğrenmelidir. Eğer yardımcı ruhlarının, görülerinin ya da ruhunun bu deneyimli şamana verdiği yanıt olumlu ve yüreklendirici ise sırta erme olarak nitelendirilecek bir dizi tören (ritüel) eylem devreye

⁵ Profan: Kutsallık dışı.

girecektir. Usta şaman burada yol gösterici, öncü rol oynar ve çömezın öteki dünyayla istediğı gibi iletişim kurma gücünü pekiştirir” (Perrin, 2016, s. 41-42).

1.3.5. Yardımcı Ruhlar

Genel olarak Şamanın ilişki içinde bulunduğı üç ruh türü vardır.1)Yardımcı Ruhlar (genellikle hayvan biçiminde).2) Koruyucu ruhlar (ata-hayvan).3) Tanrısal ve ruhsa varlıklar (ilişkide bulunduğı ancak denetiminde olmayan ruhsal varlıklar) (Eliade, 2006, s. 116-123). Coğrafi bölgelere göre bu ruhlara atfedilen hayvan türleri değışiklik gösterebilir.

Sibirya ve Altay topluluklarında ayı, kurt, geyik, kuş (özellikle kaz, kartal, karga, baykuş), Çukçi ve Eskimolarda kurt, ayı, Laponlarda kurt, ayı, ren geyiğı ve balık bunlara örnektir (Eliade, Şamanizm, 2006, s. 116-120). Lapon inancında Skoltça “Kaddz” ve İskandinav inancındaki “Fylgja”da bunlarla özdeşleşir (Harva, 2015, s. 386). Bu olgu Kuzey Avrasya ve Arktika’ya özgü değildir. Kuzey Amerika’da da durum aynıdır, yerliler güçlerini yaratıcıdan aldıklarına, ancak bunun elçi görevi atfedilen ruhlar (baykuş, tilki, kayote, ayı v.b.) vasıtasıyla geçtiğine inanırlar.⁶

Eğitim sürecinde şaman adayı ruhlar ve hayvanlarla iletişimde kullanacağı gizli dili de öğrenmek zorundadır. Bunu ya ustasından ya da doğrudan ruhlardan öğrenir. Hayvanların, en başta da kuşların dilini öğrenmek, doğanın gizli dilini bilmek, Gök Âlemiyle iletişimde olmak demektir. Eskimo, Ostyak, Çukçi, Yakut ve Tunguzlarda saptandığı gibi Kuzey Amerika Yerlileri Pomolar, Menominiler gibi birçok kabilede bu dili kullanır. Cermen dilinde sihirli yöntem anlamında kullanılan sözcük “Galdır”, ırlamak, şakımak anlamına gelen “Galan” dan türer, bu terim özel olarak kuş ötüşü için de kullanılır (Eliade, 2006, s. 125-126).

Hayvanların seslerini çıkarmak, esrimede gizli dili kullanmak, Şaman’ın kozmik kuşak (Gökyüzü-Yeryüzü-Yeraltı) arasında özgürce dolaşabildiğinin, sadece

⁶ Her Kızılderili bir koruyucu ruh edinebilir. Ancak sadece Şaman doğaüstü âleme nüfuz edebilir, esrime tekniğine sahip olabilir (Eliade, Şamanizm, 2006, s. 131).

ruhların ve Tanrıların ulaşabildiği yerlere gidebildiğinin belirtisidir. Bu bağırış ve seslerle haber verilen, ruhların törendeki varlığıdır (Eliade, 2006, s. 125-126).

1.3.6. Hastalık İddiaları

Şamanın sergilediği normal dışı davranış örüntüsü çok uzun süre tartışma konusu olmuştur. Psikologlar ve etno-psikiyatrlar şamanlar için Epilepsi, Arktik İsteri Psikozu, Şizofreni gibi birçok tanı öne sürmüşlerdir. Tanıların tutarsızlığı ve birbirinden farklılığı oldukça dikkat çekicidir. Öncelikle psikiyatrik ve psikanalitik yönden yeterli ve derin gözlemler yapılmamış, uygun kıstaslara göre gözlemlenmemişlerdir. “Söz konusu teşhisler ancak, Şamancıl belirtilerin her türlü Şamancıl yetiden önce var olan ve iyi eklenmiş bir düşünceler bütünü içinde nasıl yer aldığını anlattıktan sonra dile getirilebilir” (Perrin, 2016, s. 65-66). Tüm bunların ötesinde asıl ve temel olgu (tüm teşhisleri geçersiz kılan) Şaman’ın “kendinden geçme” eylemini kendi isteğiyle kontrol edebilmesidir (Eliade, 2006, s. 49).

“İddiaların aksine, büyük bir çoğunluğu zihinsel olarak son derece sağlıklıdır... Zaten şaman becerilerinin kazanılması, ilk belirtilerin yol açtığı “ruhsal kriz”in çözüldüğünü ön varsayar... Hafıza ve özdenetimleri sıradan insanlarınkinden kat kat fazladır. Onbeş-yirmi kiloluk demir nesnelerle kaplı ağır giysilerine rağmen kimseye değmeden ve yaralamadan, daracık bir yurt çadırının içinde esrik danslarını icra edebilirler... Zira eğitim süreçlerinde de enerjilerini ve kendilerine hakimiyetlerini kanıtlamak zorundadırlar... Öyleyse Şamanizm’in topluma yayılmış zihinsel anormalliği kendinde topladığı ya da bir psikopatik eğilime dayandığı söylenemez” (Eliade, 2017 b, s. 85-86).

Campbell’in görüşleri de Eliade’yi destekler niteliktedir.

“Nevrozun yaşamı örseleyen psikolojisinin tersine (Nevroz çağdaş toplumlarda olduğu gibi ilkel toplumlarda da tanımlanmıştır ve Şamanlık durumuyla karıştırılmaz), Şamanlık bunalımı gerektiği gibi beslendiğinde, topluluğun sıradan üyelerine göre, Şaman’a daha fazla fiziksel dayanıklılık ve ruhsal canlılık verir. Psikolojik güç taşıyan simgeleri kabile ailesine değil, evrensel aileye aittir” (Campbell, 2006, s. 274).

1.3.7. Eklentiler ve İşlevleri

Şaman törenlerinde birçok farklı eklenti (aksesuar) ve araç (küçük totemler, tören sopaları, silahlar, bitkisel tütsü, uyuşturucular v.b.) kullanılır. Toplulukların yapıları ve coğrafyaya göre farklılıklar gösteren bu eklentilerin yalın haliyle değişmez, ortak ve en önemli iki ögesi elbise ve davuldur.

1.3.7.1. Elbise

Şaman evrenine ait birçok simgenin bir araya geldiği, kutsallıkla donatılmış, kendine özgü bir meslek giysisidir. Seçilen malzeme ve yapılan desenlerin hiçbirisi tesadüfî ya da gelişigüzel seçilmez, hepsi bilinçli bir tavırla hazırlanmak zorundadır. Bölge, kültür ve Şaman'ın kendisi üzerinden farklılıklar barındıran elbisenin özelliği çok parçalı ve kutsal olmasıdır. Eliade giysiyi şöyle tanımlar,

“Giysi kendi başına, çevredeki uzamdan nitel olarak farklı, özel bir dinsel küçük-evreni (mikro-kozmos) temsil eder. Bir yandan hemen hemen eksiksiz bir simgesel sistem oluşturduğu gibi, öte yandan da kutsanmışlığı nedeniyle, çok ve çeşitli manevi güçlerle -en başta da “ruhlarla”- donanmıştır. Sadece onu giymekle... Şaman kutsal olmayan normal uzamı aşıp manevi dünyayla temasa geçmeye hazırlanmış olur” (Eliade, 2006, s. 177).

Elbise Şaman'ın yardımcı ruhlarının (erk hayvanlarının, ayı, kurt, geyik, kuş v.b.) özelliklerine göre şekillenir, bizzat bu hayvanlara ait parçalar kullanılarak tamamlanır. Elbisenin iki renkli olması da dikkat çekici özelliklerden biridir. Sağ tarafa gelen açık renk eril gücü -üst âlemi- simgelerken, sol tarafa gelen koyu renk dişil gücü -alt âlemi- ifade eder. Androjen⁷ kabul edilen şaman, iki tipli yapısından dolayı daha güçlü ve etkili kabul edilir. Giysi üzerinde birçok metal parçayı da barındırır, bunlar hem totemik simgelerdir şamana güç verir, hem de çıkardıkları gürültü ile kötü ruhları uzak tutarak şamanın güvenliğini sağlar. Şamanlar gelenek olarak Şaman Elbisesi'nin altına bir şey giymezler, metaller aynı zamanda vücudu koruyucu bir zırh görevi de görür. Metal parçalar arasında bakır aynaların ayrı bir önemi vardır, ruhları içine hapsettiğine inanılır. Çünkü aynalar dünyalar arası bir kapı olarak kabul edilir. Kollardaki püskül ve şeritler kuşların kanatlarına, yani kutsal uçuşu gerçekleştirecek

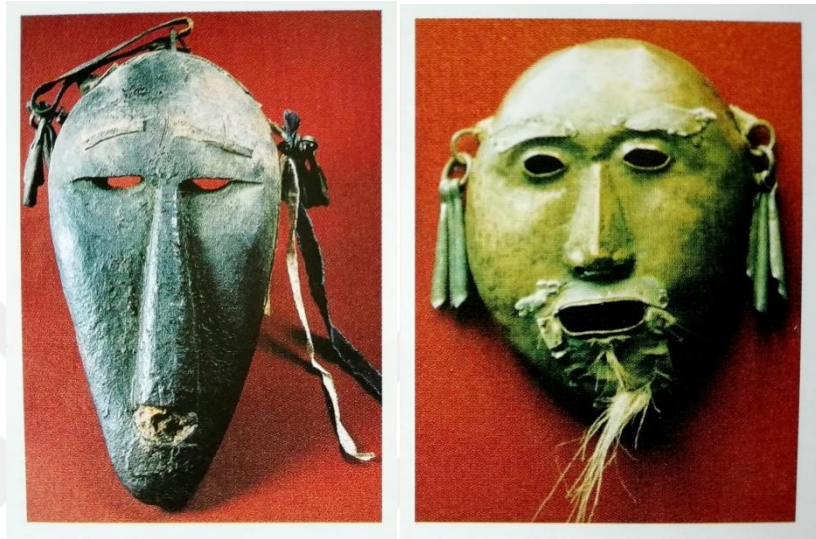
⁷ Androjen: Hem eril hem dişil özellikleri birlikte taşıyan.

şamanın kanatlarına dönüşür. Kullanılan taç ve başlıklar da erk hayvanlarının özelliklerini barındırır (Hoppal, 2014, s. 206-220).



Şekil 2. Şaman Elbisesi örneği (Anawalt, 2014, s. 8)

Bazı topluluklarda şamanlar başlık ve taçlara ek olarak maske de kullanmayı tercih ederler. Maske hem bu dünyaya ait yüzü saklayıp Şaman karakterine bürünmek, hem de dışarıdan gelecek her türlü etkiden (ışık, dış imaj v.b.) soyutlanmak için kullanılan eklentilerden biridir (Hoppal, 2014, s. 221).



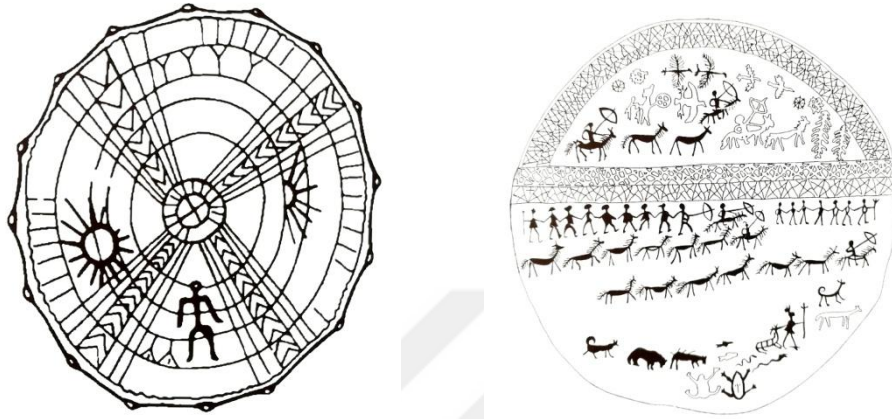
Şekil 3. Şaman Maskesi örneği (Hoppal M. , 2014, s. 221)

1.3.7.2. Davul

Tıpkı giysi gibi davul da sıradan bir nesne değil, ruhsal özellikleri bulunan ve şamanın diğer âlemlere geçişini sağlayan bir anahtar görevi görür.

Davul kasnağının yapımında kullanılacak ağaç “ruhlar” tarafından işaret edilir. Bu ağaç Yeraltı ve Gökyüzü arasında geçişi sağlayan “merkez eksenini” yani Evren Ağacı’nı sembolize eder (Eliade, 2006, s. 200). Şaman, davulu çalarak merkeze ve oradan da gideceği âlemlere ulaşabilir, bu yüzden kimi zaman Şaman’ın “Binek Atı” olarak tabir edilir. Davul derisinde kullanılacak hayvanın cinsi de yine “ruhlar” tarafından bildirilir, aynı zamanda onun koruyucu hayvan-ata ruhudur, bu yüzden davul canlı kabul edilir. Üzerinde bulunan bezemeler kozmolojik simgelerdir. Genel olarak üç ana gruba ayrılabilir.1) Evren Ağacı ekseninde üç âlemi betimleyen üç bölümlü.2) Alt ve Üst dünyayı betimleyen iki bölümlü.3) Merkez ocak (haç) betimlemeli tek bölümlü. Üçüncü tip davulda ocak, dünyanın merkezini, âlemler arası geçidin kapısını sembolize

eder. Davulların içleri dışlarından daha da ilginçtir, sıradan süslemeler değil, her biri Şaman kozmolojisine ve klanın mitolojisine ait saptamalar doğrultusunda geliştirilen simgelerdir (Hoppal, 2014, s. 226-238).



Şekil 4. Tek ve İki Bölümlü Şaman Davulu (Hoppal M. , 2014, s. 233-234)



Şekil 5. Üç Bölümlü Şaman Davulu (Hoppal M. , 2014, s. 234)



Şekil 6.- Şaman Davul içine bir örnek (Anawalt, 2014, s. 31)

Davul tokmakla sesine kavuştuğu için tokmağın da ayrı bir anlam ve önemi bulunur, davul at ise tokmak kamçıdır. Yapımında erk hayvanının kemiği ya da “seçilmiş” ağacın parçası kullanılır. Üstü hayvanın derisiyle kaplanarak tokmağın keskin sesi körleştirilir. Tokmak şekilleri etnik gruplara göre farklı ve belirleyici özellikler gösterir.

Davul çalma yöntemlerinin öğrenilmesi Şaman için ciddi bir gereklilik ve zorlu eğitim sürecinin safhalarından biridir. Şamanın esrimesini destekler, topluluğun tören ruhuna bürünmesini sağlar, aynı zamanda davul eşliğinde gerçekleşen müzikal ibadet ve törenler vasıtasıyla sözlü geleneğin (mitolojinin) aktarımında yardımcı olur (Hoppal, 2014, s. 228-238).

1.3.7.3. Esrime-Bitkisel Sanrı Uyandırıcı İlişkisi

Şamanın âlemler arası yolculuklarını gerçekleştirmede kullandığı yöntem “bilinç aşkınlığı” May’ın değimiyle *Ex-stalis, extacy*, “fırlayıp çıkmak”, özne ve nesne arasında birçok insan etkinliğinde süren her zamanki çatallaşmadan kurtulmak, sadece

bir Baküs “koyvermesi” değil, bilinçdışı ve bilincin birlikte işlediği bir benlik, akıldışı değil akılıüstü, entelektüel, iradi ve duygulanımsal işlevlerin hep birden rol aldığı durumdur (May, 2016, s. 71). Öyle ki, bedeni aşkın bilinç durumunun, Şaman’ın (ruhunun) alemler arası yolculuklarına olanak sunduğuna, evren ve içindeki dünyevi algı ötesi varlıklarla bütünleşmesini sağladığına inanılmaktadır. Bu yüzden esrime durumu, bilinç kaybından ziyade “Çoklu Bilinç” olarak tanımlanmalıdır.

Bu bilinç durumunu harekete geçirebilmek için bazen dışarıdan destek olarak sanrı uyarıcıların alındığı saptanmıştır. Örneğin Kuzey Amerika’da Huicholler, temel alkaloid bileşeni Peyotl olan bir kaktüsü (*Laphophora Williamsii*) kullanırlar. İskandinavya, Sibiry ve Arktika-altı toplulukları aynı amaçla kutsal mantarı (*Psilocybe Semilanceata*) tercih ederler (Perrin, 2016, s. 43-57). Dışarıdan alınan bu gibi kimyasallar mitsel dünya ile kendiliğinden iletişime geçmekte zorlanan Şamanlar için hızlı ve güçlü bir yolculuk olanağı tanır. Ancak unutulmamalıdır ki Şaman’ın büyüklüğü esrimeyi kendiliğinden kontrol edebilmesiyle doğru orantılıdır. Eliade’nin de belirttiği gibi kimyasal kullanımı esrime tekniğinin yozlaşması ya da “alt” toplum katmanlarına yayılması sonucudur (Eliade, 2006, s. 519).

1.3.8. Şamanın İşlev ve Konumu

Şaman topluluğu için çalışır yani toplumsal talebe karşılık verir, işlevsel bir amaca hizmet eder. Şamancıl dünya görüşünün bulunduğu topluluklarda, hastalık ve sorunların (afetler v.b.) dünyalar arası ilişki dengesizliğinden kaynaklandığına inanılır. Şaman sıkıntıların kaynağı öteki dünya ile aracılık ederek sorun çözücü veya önleyici işlevi görür. Bu olmazsa olmaz hizmetten hastalığa tutulmuş, ele geçirilmiş (possetion) birey kadar; kuraklık, kıtlık, savaş gibi durumlarda kitlesel hizmet de talep edilebilir. Perrin’in de belirttiği gibi Şaman, çevresel, iklimsel, biyolojik ve toplumsal dengeleri korumak ya da yeniden kurmak üzerine hizmet verir. Bu açıdan bakıldığında Şamanlık toplumsal bir kurum gibi çalışır (Perrin, 2016, s. 16). Eliade’nin değımiyle “Topluluğun psişik bütünlüğünün korunmasında temel rol oynar (Eliade, 2006, s. 553).

Şamanın bilgisi ve gücü oldukça zengin mitolojik tasarımlara dayanır. İnsanların hayal güçlerini besleyerek dünya ile gizemli diğer taraf arasında geçitler

kurar (Eliade, 2006, s. 556). Gerçekleştirdiği törenlerde gerek işitsel (ağıt ve şarkılarla sözlü gelenek), gerek görsel (sembolik tasarımlarla kozmolojik ve mitsel bilgi) aktarımını sağlayarak toplumun belleği, kültürün aktarıcısı görevini de üstlenir.

Yalın bir sınıflandırma ile şaman,

- Sağaltıcı
- Arabulucu (Alemler arası)
- Kâhin (Mistik bilgi aktarıcısı)
- Bellek (Kültürel taşıyıcı) işlevini görür.

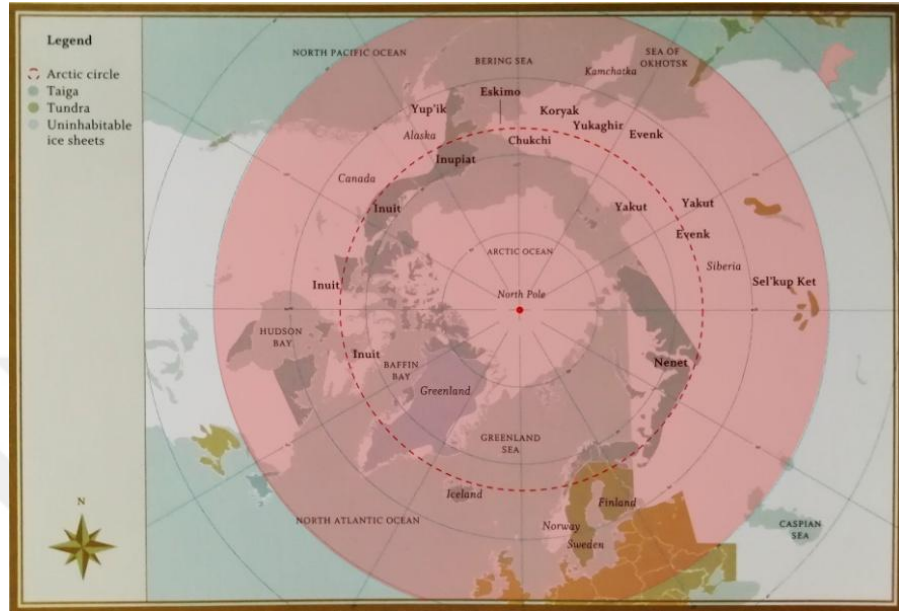
Ancak Şaman esrime deneyiminin gerekli olduğu bu önemli durumların dışında tamamen sıradan bir topluluk üyesidir. Özel bir ücrete ya da konuma sahip değildir. Dinsel uygulamaların büyük bir kısmı onsuz yaşanır (Eliade, 2006, s. 27).

1.4. “Kuzey Kuşağı” Şamanizmi Tanımı

Bilim insanları Şamanizm’in başlangıcı konusunda henüz fikir birliğine varamamıştır. Ancak Prof. Viladimir V. Kozlov, Prof. Joseph Campbell, Prof. Mircea Eliade, Prof. Ekatarina G. Devlet ve Janos Makkay gibi arkeolog, tarihçi ve araştırmacılar kaya resimlerine dayanarak Paleolitik Dönemde M.Ö.25.000 civarını işaret ederler (Hoppal, 2014, s. 15-53; Davletov, 2017, s. 32-36).

Şamancıl sistemin oluşumunu anlayabilmek için Eliade’nin de belirttiği gibi iki ana ögeyi dikkatle irdelemek gerekir. “Bir yandan kendi özgüllüğü içinde, kökensel bir olgu olarak esrime (fr: extase), öte yandan, bu esrime deneyiminin içinde yer aldığı tarihsel-dinsel ortam ve deneyimi geçerli kılacak olan ideoloji” (Eliade, Şamanizm, 2006, s. 549). Bu anlamda esrime, ateşe egemenlik gibi dünyanın farklı kesimlerinde de rastlanılan ögeler, ancak özgün ve öznel bir ideoloji içinde bütünleşirse anlam kazanır. Orta Asya ve Güney Amerika’nın büyük bölümü, Japonya, Çin (küçük birkaç bölge), Endonezya, Avustralya gibi bölgelerde de şamancıl öge ve uygulamalar tespit edilmiştir, ancak ilk iki bölge dışında bu tespitler sihirseldinsel yaşam olgularının içinde sadece bir görüngü konumundadır. Orta Asya ve Güney Amerika’da ise farklı

inanç ve uygulamalarla birlikte yaşatıldığı için kısmen değişmiş ve başkalaşmıştır (Eliade, 2006, s. 369; Perrin, 2016, s. 28).



Şekil 7. “Kuzey Kuşağı” Haritası (Anawalt, 2014, s. 16)⁸

Tüm bunlar göz önünde bulundurularak çalışmanın doğruluğunu ve tutarlılığını korumak adına Şamanizm tanımı, özgün/özerk şekilde meydana geldiği ve yalınlığını muhafaza ettiği Kuzey Avrasya, Arktika ve Kuzey Amerika bölgesi ile sınırlandırılmıştır.⁹Bu anlamda Şamanizm, önceki bölümlerde anlatılan kozmoloji, mit ve sembol tasarımları vasıtasıyla gerçekleştirilen eylemler ve bu eylemleri uygulayan Şaman’ın iletişim yönteminin dayandığı bir fikirler bütünüdür.

⁸ Bu sınırlama tanımı dışında kalan tek istisna Kore’dir.



2. BÖLÜM

ÇAĞDAŞ SANATÇI – ŞAMAN KOŞUTLUĞU

2. BÖLÜM

ÇAĞDAŞ SANATÇI – SAMAN KOŞUTLUĞU

2.1. Çağdaş Sanat Terimi Kapsamı

Sanatta dönem ve stillerle ilgili tanımların ve sınırların belirlenebilmesi için kullanılan terimlerin içinde belki de en çok tartışılan “Çağdaş Sanat” tır. Öncesinde süregelen “Modern” olarak adlandırılan dönemin biçim ve anlayışından keskin çizgilerle ayrışması maksadıyla genelde 1980’den günümüze uzanan dönemi tanımlamak için kullanılır. Ancak Witham ve Pooke’un da belirttiği gibi “terimler” kullanıldıkları bağlama ve kullananların görüşlerine bağlı olduğundan sorunludur. Üstelik 1950’ler ile 1970’lerin sonları arasında üretilen sanatın, günümüzde Çağdaş Sanat olarak nitelendirdiğimiz şeye temel oluşturduğu gerçeğini göz ardı etmektir (Whitham & Pooke, 2013, s. 9-14). “Modern nasıl “en yakın tarihli” anlamına gelen salt zamansal bir kavram değilse, “çağdaş” da şu an cereyan eden her şey anlamına gelen salt zamansal bir kavram değildir” (Danto, 2014, s. 32).

Bu bağlamda okuduğunuz çalışmada kullanılan “Çağdaş Sanat” terimi 1950’den günümüze süregelen dönem ve çalışmaları tanımlamak için kullanılmıştır.

2.2. Çağdaş Sanatçının Oluşumu

2. Dünya Savaşı’nın son bulmasıyla toplumsal dengelerde baş gösteren ciddi değişim beraberinde birçok yeni yapılanma getirmiştir. Bir taraftan yerle bir olmuş Avrupa kendini onarıp küllerinden doğmaya çalışmakta, diğer tarafta Amerika Birleşik Devletleri savaştan kaçarak kendisine sığınan bilim ve sanat insanlarıyla gücüne güç katmaktadır. Savaşın sebep olduğu derin travmaların onarımında yeni başlangıç ve söylemlere duyulan ihtiyaç, sanatçıları da yeni arayış ve eylemlere itmiştir.

Sanatçılar resim ve heykel gibi geleneksel anlatılara, yerleştirme (enstalasyon) ya da çevre (environment), doğa/arazi sanatı gibi düzenlemelerle yeni bir bakış açısı kazandırmış, kendi bedenlerini kullanarak yaptıkları oluşum (happening) ve performanslarla izleyiciyi zihinsel algıla sürecine iterek estetiği, galeri ve müzelerin

ideolojik sınırlarını aşarak sanat eserinin metasal yönünü ve piyasa olgusunu sorgulatmışlardır. Estetik sorunların ötesinde siyasal, toplumsal, felsefi, psikolojik ve çevresel konularla ilgilenererek yeni ve farklı bir sanatçı nesli oluşturmuşlardır (Antmen, 2014, s. 193-195). “Onların araştırmaları, insan ve çevresi arasındaki temel ve yaşamsal ilişki üzerinedir” (Germaner, 1996, s. 61).

Tüm bu gelişimlerin sonucunda sanatçının işlevi ve izleyicinin konumu tamamen değişmiş, geleneksel sınırlar yıkılmış ve disiplinler-üstü¹⁰ bir söylemler çeşitliliği ortaya çıkmıştır. Bu çeşitlilikte sanatçı ifadede yararlanabileceği her türlü teknik, malzeme, bilgi ve belgeyi kullanabilmiş, bu süreçte daha önce bilinen bazı dinamikleri deneysel çalışmalar için yeniden ve farklı biçimlerde uygulamalarına aktarmıştır. Bunlardan biri -şaman’ın rotasını tayin ettiği düşünülen- “Bilinçdışı”nın engin hazinesidir.

2.3.Bilinçdışı’nın Yeniden Keşfi “Kolektif Bilinçdışı”

Savaş sonrası, her alanda olduğu gibi sanatçılar da travmaların onarımında yeni öğreti ve söylemlere yönelmiş, geleneksel Batı söylemlerinin samimiyetini ve güvenilirliğini yitirmesi, onları Doğu öğretilerine itmiştir. Bu aşamada doğa, mitler, semboller ve kavram arayışları ayrı bir önem kazanmıştır. Söz konusu başlıklar dikkati -o zamana dek hep ikinci planda kalmış- Jung Ekolü’ne çekmiş, Sanatçıları “Kolektif Bilinçdışı” ile tanıştırmıştır.

Bilinçdışı her ne kadar 19. yüzyılda Freud’la anılsa da, aslında Schopenhauer¹¹, Hartmann¹² ve Nietzsche¹³ gibi düşünürler tarafından farklı isimlerle ifade edilip vurgulanmıştır. Ancak Freud tüm bu fikirleri felsefi tartışma alanından çıkarıp klinik ortamda analiz etme fırsatı bulmuştur.

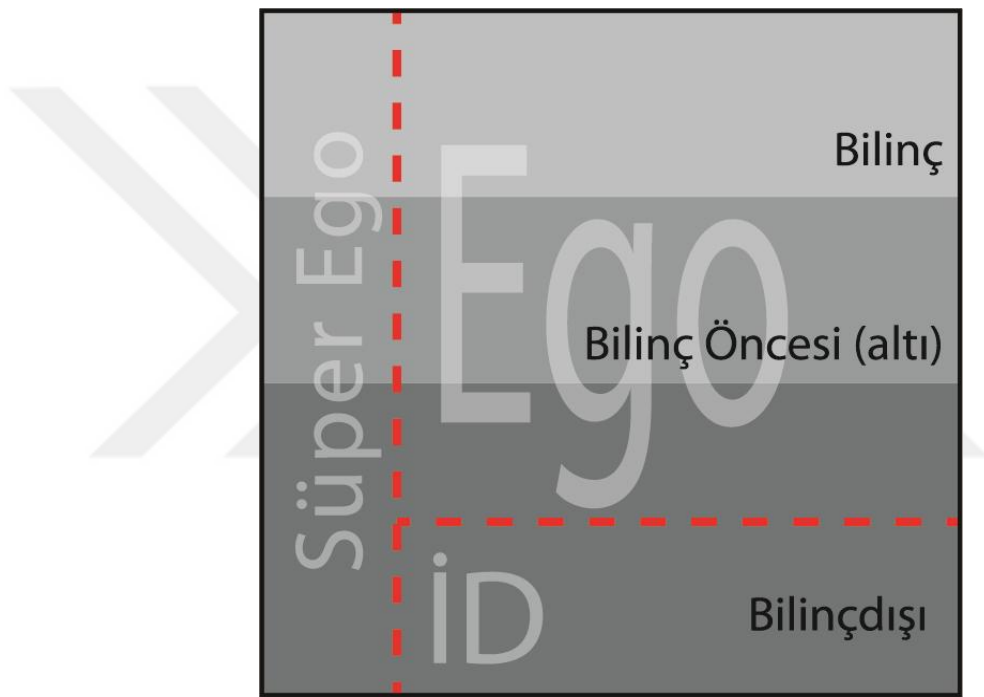
¹⁰ Transdisciplinarity

¹¹ Bkz. Arthur Schopenhauer; “İstenç ve Tasarım Olarak Dünya” (1819)

¹² Bkz. Eduard Von Hartmann; “Bilinçdışının Felsefesi” (1869)

¹³ Bkz. Friedrich Nietzsche; “İyinin ve Kötünün Ötesinde” (1886), “Ahlakın Soykütüğü” (1887), “Ecce Homo” (1908)

Freud insan zihnini üç bölümde inceler. İd, tamamen bilinçdışı güdümlüdür, ahlak duygusundan yoksun tamamen zevk ve tatmin odaklıdır. Ego, anı ve düşüncelerimiz gibi algımızın bilinçli tarafıdır. Süperego ise sosyal kabul görmek için oluşturduğumuz kimliktir. Freud klasik psikanaliz kuramında bilinçdışını, psişe'nin¹⁴ farkındalık düzeyine doğrudan ulaşamayan bastırılmış dürtü, korku, çatışma ve istekleri barındıran bir bölüm olarak tanımlar. Rüyalara ise dikkatle incelenmesi gereken bir konu haline gelmiştir çünkü psişe bu atıkları rüyalar yoluyla dışa vurur (Hall, 2016, s. 23-36).

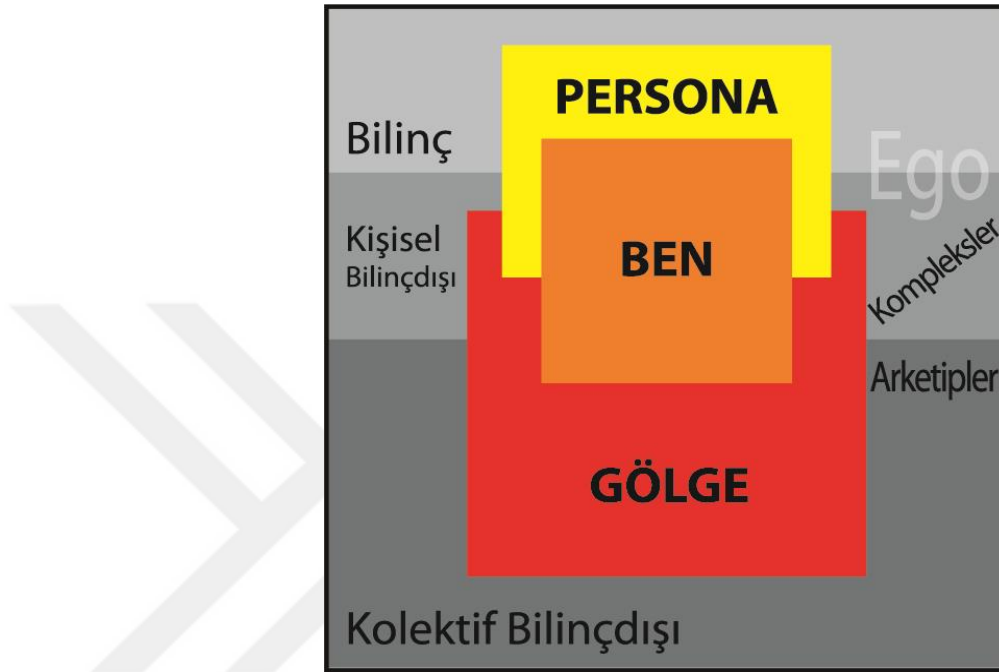


Şekil 8. S.Freud Psişe Şeması

Bu klinik gözlem duyurulduğu dönemin bilim dünyasında olduğu kadar, sanat dünyasında da yankı bulmuştur. Romantik ve Simgeci öncüllerinin ardından bilincin ötesini keşifte Gerçeküstücüler heyecanla serbest çağrışım (otomatizm) tekniğini uygulamalarında kullanmaya başlamışlardır. Ancak bu bilinçdışına yapılan yüzeysel gözlemlerin imgesel ifadelerle dönüşmesinden öteye geçememiştir (Çelikkan, 2017, s. 223-224).

¹⁴ Latince “Psyche” kelime anlamı Ruh olan, ancak Psikoloji Biliminde “Zihin” anlamında kullanılan sözcük.

Carl Gustav Jung bilinçdışı konusunda Freud’la ters düşerek kendi kuramını geliştirmeye başlamıştır. Jung bilinçdışını “Kişisel” ve “Kolektif” olmak üzere ikiye ayırır.



Şekil 8. C.G. Jung Psişe Şeması

Kişisel Bilinçdışı, bastırılmış tüm dürtü, arzu, anı gibi zihinsel içerikler ve ayrıca Bilince ulaşamamış subliminal (bilinç eşiği altında) kalmış olgulardır. Bunlar Bilince kolaylıkla çıkabilirler (Jung, Analitik Psikoloji, 2006, s. 143-150). Kolektif Bilinçaltı, Freud’a göre bilinçdışı imgeler “arkaik kalıntılar”dır, bilinçli zihnin reddettiği her şeyi toplayan bir çöp kutusudur. Oysa Jung’a göre onlar hiçbir şekilde cansız ve anlamsız “atıklar” değildir ve işlevleri devamlıdır (Jung, 2017, s. 43). Evrim sadece bedeni değil aynı zamanda zihni de biçimlendirir. Kolektif Bilinçdışı insanın zihniyle farkında olmadığı insanlığın tüm bilgi ve deneyimlerinin kaynağıdır. Jung’a göre bu kısım “Arketipler”le çalışır. Arketipler doğuştan miras olarak alınır ve aşağı yukarı tüm insanlarda aynıdır (Jung, 2017, s. 63-99).

Arketipler Kolektif Bilinçdışı'nın evrensel öğelerini içeren ana parçalardır ve kendilerini sembollerle ifade ederler. Algıları örgütler, içerikleri derleyip geliştirir ve davranışların ana istikametini belirlerler.

2.3.1.Arketipler

“Arketiplerin kendi inisiyatifleri ve kendilerine özgü enerjileri vardır. Bu güçler bir yandan onların (kendi sembolik tarzlarında) anlamlı bir yorum yapmalarını sağlarken, diğer yandan da verili bir duruma kendi itici güçleri ve kendi düşünce oluşumları ile müdahale etmelerini sağlar” (Jung, 2017, s. 74). Sembol ve imgeler ancak duygu (zihinsel enerji) yüklüyse Arketipler'den söz edilebilir. “Onlar hayatın içinden çıkmış eserler, yaşayan bireye, duyguların kurduğu köprülerle bütünsel olarak bağlı imgelerdir. Bu yüzden bir Arketipe gelişi güzel (ya da evrensel) bir anlam vermek imkânsızdır” (Jung, 2017, s. 92). Arketipler gerçek yaşamda karşılık bulduklarında, imgeler varlıklara (canlı/cansız) dönüşür (ör. Anne).

Jung çok sayıda arketipten bahseder ancak temelde dört arketip üzerinde durur.1) Persona: Toplumsal alanda kabul görmeyen ilkel dürtü ve duyguları saklayan, toplumun norm ve beklentilerine uyum için geliştirilmiş bir rol (maske) dır. Kişi bu arketiple fazla özdeşleşirse gerçek kişiliğinden kopmaya başlar ve Psişe'nin dengesi bozulur. 2) Gölge: Bastırılmış fikir, arzu, güdü ve isteklerden oluşur, toplum ve ahlak kurallarına ters düşen, ruhun karanlık yönünü oluşturur. Psişe'nin dengesi için gölgeyle barışmak hayati önem taşır. 3) Anima/Animus: Erkek ruhundaki kadın (Anima), kadın ruhundaki erkek (Animus) taraftır. Benliğin tamamlanması için bu arketiple bütünleşmek zorunludur.4) Benlik: Bütünleşmiş Psişeyi temsil eder. İnsanın ana amacı benliğin gelişimidir, bu ancak kişiliğin tüm parçalarının gelişimiyle mümkün olabilir. Yani Bilinç ancak Bilinçdışı ile dengelenebilir (Jung, Dört Arketip, 2015, s. 17-66). Jaffe'nin de belirttiği gibi “Bilinçdışı ancak Bilinç ile Bilinçdışı'nın karşılıklı keşfi ve oyunu içinde değer bulur ve boşluğun melankolisinin üstesinden gelebilir” (Jung, 2017, s. 254).

2.3.2.Semboller

Bilinçdışı rasyonel bir düşünceyle değil, arketipler sayesinde sembolik imgelerle kendini ifade eder. Sembol, bilinçle aşına olabileceğimiz ancak buna ek olarak belirli yan anlamlara sahip terim, isim ya da imgelerdir. Belirsiz, kapalı ve gizli olanı ima eder, oldukça ciddi Bilinçdışı bir tarafı vardır. Daima temsil ettiği kavramdan daha azını gösteren “işaret”in aksine, sembol çok daha derin anlamlar içerir. Kökeni ve doğası gereği bireysel değil kolektif çok sayıda sembol bulunur ki bunlar bilinçli uydurmalar değil kolektif görüngülerdir (Jung, 2017, s. 16-51). Bu nedenle “Simgesel düşünceler çağdaş insanın Bilinçdışı zihninde tıpkı eskil toplumlardaki törenlerde (ritüellerde) olduğu gibi gelişimini sürdürür” (Jung, 2017, s. 105).

Semboller arketipsel imgelerin çeşitlemeleridir, bastırılmaya ya da yok edilmeye çalışıldıklarında Psişe’de çok büyük yıkımlara, nevroz ve fiziksel hastalıklara sebep olurlar. Bilinçdışı kısmen başlangıçtaki Psişe’yi oluşturan ilkel özelliklerini korumuş, ancak çağdaş insan doğal fenomenlerle duygusal “Bilinçdışı” özdeşliğini kaybettiğinden, sembolik imalar Bilinç’te anlamlarını yitirmeye başlamıştır. Dengeyi korumaya çalışan Psişe, görüler (rüya, esrime, vb.) vasıtasıyla Bilinçdışı’ndan çektiği sembolleri Bilinç’e taşır. Doğayla özdeşlik ve katılımdan uzaklaşmış çağdaş insanın bu dili çözebilmesi için kendi akılcı kelime ve kavramlarına dönüştürebilmesi gerekmektedir (Jung, 2017, s. 89-95).

Bilinçli olarak görmezden gelinebilse de, bilinçsiz olarak karşılık verdiğimiz Bilinçdışı, Psişe üzerinde mutlak biçimlendirici güce sahiptir. Jung’un Analitik Psikoloji Kuramı sayesinde, sembollerin Psişe ile doğrudan ilgisini reddeden ve anlamsızlaştıran “çağdaş insan” ile Psişenin doğal ve işlevsel bir parçası olarak kabul edilen “ilkel insan” arasında bulunduğu iddia edilen fark yıkılmıştır. Ancak burada doğru anlaşılması gereken en önemli nokta Bilinçdışı’nın sadece geçmişin deposu olmadığı, aksine her yeni düşünce ve yaratımın asıl kaynağı olduğudur. May’in değişimiyle,

“ Sembol ve mit farkındalığımızın alanına çocuksu, arkaik endişeleri, bilinçdışı özlemleri ve benzeri ilkel ruhsal içerikleri getirir. Bu çehre onların geriye bakan

(regressive) çehresidir. Ama aynı zamanda, yeni anlamlar, yeni biçimleri ortaya çıkararak, daha önce bu haliyle mevcut olmamış bir gerçekliği de açımlayabilir; sadece öznel olmayan, ikinci kutbu bizim dışımızda olan bir gerçekliği. Bu geleneksel Freud'çu psikanalizde neredeyse tümüyle görmezden gelinen, sembol ve mitin ileri bakan (progressive) çehresidir” (May, 2016, s. 106-107).

Kolektif Bilinçdışı, felsefe, bilim ve sanat üretiminde yaratımın ana kaynağıdır, Jung'a göre bunu en başarılı kullananlar şamanlar ve dahilerdir (Jung, 2017, s. 14-307). Sanatçıların yeni arayışlarında rotalarını doğuya çevirmesiyle yeniden görünür olan Şamanizm, sanatçı için Kolektif Bilinçdışı Evreni'nin kapısını açacak olan anahtardır. Koşutluklar üzerinden incelenecek “sanatçı” ifadesi (Şamanizm'in salt konu ya da imge temsilinin çok ötesinde), Şaman Arketipini özdeş kabul edip bunu bir uygulama yöntemi olarak benimseyen “sanatçı karakteri” ile sınırlıdır.

2.4.Koşutluklar

Bu bölümde anlatılan koşutluklar dört ayrı başlık altında toplanılsa da tabiatları gereği birbirleriyle geçişkendirler. Ancak konuların daha net anlaşılabilmesi için sınıflandırma yöntemi tercih edilmiştir.

2.4.1.Algı Koşutluğu

Algı fizyolojik özelliklerine göre farklılık gösterse de sağlıklı tüm canlılarda bulunan bir özelliktir. Duyusal bilgilerin alınması, yorumlanması, seçimi ve düzenlenmesi sonucu oluşur. Kişilerin hal, tavır, eylemleri günlük yaşam içindeki algı durumlarıyla doğru orantıdadır. Sıradan insan, algılarını kendi tabiatı ve çevresi dahilinde işler. Bunun aksine bazı insanlarda duyuların süzülmesi, yorumlanması ve düzenlenmesi aşamasında farklılıklar gözlemlenir, bu işleyiş farkı İlkel Şaman ve Çağdaş Sanatçı kimliklerinde saydamlaşır. Her iki karakterin, duyular-arası ve eşik-altı (subliminal) alana girme, bilinç düzeyinin ötesine geçme dürtüsü eylemlerine yansır. Şaman bunu kozmolojik semboller bütününde, mitsel öğeler ve törenler eşliğinde yaparken, Sanatçı da kendi mit ve törenlerini çağdaş semboller üzerinden dile getirir, her ikisi de “imgelem” ile alternatif bir tanım sunar.

İmgelem, varoluşu/yok oluşu, geçmiş-bugün-gelecek bütünselliği içinde algılayabilmeye dayanır. Kavramların ve nesnelerin tarifte yetersiz kaldığı noktada imge devreye girer. Bilinçli ve Bilinçdışı zihinle algıladığımız her “şey” imgelemenin inşasında kullanılır (Eliade, 2017 a, s. 29-30). Sanatçı üretiminin temel güdüsü “İmgelem”i May şu şekilde açıklar “Bireyin bilinçli zihninin ön-bilinç eşiğinde doğup gelen fikirler, güdüler, imgeler ve her çeşitten diğer psişik olguyla topa tutuluşunu kabullenebilme yetisidir. Düşleme ve görü görme birbirinden farklı olanakları değerlendirme ve bu olanakları elinde tutmanın yarattığı gerilime dayanma yetisidir” (May, 2016, s. 131).

İmgeler ve türevleri simgeler/mitler, zihnin gelişi güzel tasarıları değildir, aksine işlevseldir ve bir “gerekliliğe” karşılık gelir. Eliade’nin düşünceleri de Jung’u destekler niteliktedir. Ona göre, tarihsel her varlık, tarih öncesinin büyük bir parçasını kendinde taşır. Bunun bilincinde yapılan bir inceleme, günün (çağdaşın) koşullarıyla uyuşmamış olanı anlamamıza imkân tanır. Bilinçdışı’nda (rüya, halüsinasyon, uyanıkken görülen “görü”) olduğu kadar Bilinç’te de (estetik kavrayış, tören, mitoloji, felsefe) tutarlı ve sistemli olarak ortaya çıkan, aynı Arketip Simgeciliği’nin farklı ifadelerinden başka bir şey değildir. Bilinçdışı ve Bilinç dışavurumları birbirine tamamen uyumlu yapı ve değerler bütününe sahiptir. Görüntüleri değişebilir fakat işlevleri aynen devam eder, burada yapılması gereken “yeni maskelerini” çıkarmaktan ibarettir (Eliade, 2017 a, s. 22-137).

Gelişmiş uygarlığın gölgesinde ortaya çıkan korkular, ilkel insanın “şeytan”larından daha tehlikelidir. Dış uyaranların yanı sıra, ilkel kültürlerde mana, ruh, şeytan, tanrı olarak adlandırılan ve bilincin kontrolünde olmayan iç uyarıcılar ortadan kalkmamış, yalnızca isimleri “Nevroz” olarak değişmiştir (Jung, 2017, s. 40-78).

Yaratımın etkin tetikleyicisi esrime ve aktif imgeleme gibi yöntemler kişinin Bilinçdışı ile kendi isteğiyle iletişim kurmasını sağlar. Bu sayede zihinsel olguların tamamıyla “bilinçli” bir bağlantı kurar (Jung, İnsan ve Sembolleri, 2017, s. 203). İlkel toplumlarda Şaman’ın sağaltımının, kozmoloji simgeciliğinin ve edindiği mitin temelinde bu yatar. Çağdaş toplum yapısında bu “olağan algı ötesi”ni arama güdüsü sanatçıda vücut bulur. Çağdaş insan “şeyleri” net biçimde tanımlama ihtiyacı duyar bu

yüzden nesnelere psişik kimlik yükleme, fantezi gibi çağrışımları Bilinçdışı'na gönderir. Sanatçı dürtüsü gereği bu çağrışımları bulup çıkarma eğilimindedir.

Ancak “bilinçdışı etkileşim” sanatçıyla sınırlı değildir. Sanatçının anlatım gücüne bağlı olarak izleyiciye yansır, ondaki bilinçdışını da tetikler. Bilinçli zihnimizle kolayca anlayabileceğimiz klasik sanat eserlerinin aksine, çağdaş sanat eserleri ilk kez karşılaşan gözlere yabancı gelebilir. Bunun nedeni “şeyler” doğal yerinde-işlevinde ya da şeklinde değildir. Tıpkı ilkel toplumların “şeyler”e atfettiği mistik anlam gibi, rasyonel dünya algısının ötesine taşar. Olumlu ve güzel olabileceği gibi, rahatsız edici, ürkütücü ve çirkin de olabilir. Tüm bunlara rağmen izleyicide tanımlanması güç bir etki uyandırır. Çoğu zaman bu etkiyi tanımlamak için eserin “aura”sı deyimi tercih edilir. İşte bu etki Bilinçdışı'nın uyarımından doğmaktadır ve çoğu zaman duyularla doğrudan algılanandan daha yoğun bir etki bırakır.

“Eğer etrafımızdaki dünya bizim için herhangi bir nesnel gerçekliğe sahipse bu, kullandığımız dilin oluşturduğu bir durumdur... Yapay dillerin artan sayısının yanı sıra yaygınlaşan gelişimde ifade edilen şey, gerçeklik algımızı değiştirir ve yavaş yavaş başka bir dünya oluşturur” (Cauquelin, 2016, s. 52).

Bu başkalaşım iki kutupludur. Çağdaş toplum birçok dil ve dinamiğiyle insanı doğal ortamından koparıp bambaşka bir dünyada yaşamaya mecbur ederken, sanatçı da kendi dil ve yöntemleriyle diretilen bu dünyanın dışına çıkmaya gayret eder. Bu süreçte sanatçının imgelemi Bilinçdışı ile temas edebildiği ölçüde etki kazanır. Tıpkı Şaman'da olduğu gibi sanatçı da arketiplerin vücut bulduğu kendi mit ve imgelerini yapıtlarında dışa vurur, her birine kendine ait bir güç ve anlam yükler. Bu iletişimi kendi isteğiyle gerçekleştirebilen sanatçı kişiliğin tüm boyutlarında (Bilinç, Kişisel Bilinçdışı, Kolektif Bilinçdışı) birden doyumsamaya ulaşır.

2.4.2. Anlatım Koşutluğu

Sanatın yalnızca görünen “dış dünya”nın bir betimlemesi olduğu düşüncesinin aksine, “iç dünyalar”ın yansıtıcısı olma niteliğinin anlaşılması ve bu noktada sanatçıların yeni yöntem arayışları, sanat algısı ve tanımını tamamen değiştirmiştir. Bu

algı değişimi, Sosyal Bilimler ile Sanat arasındaki karşılıklı beslenimi desteklemekle kalmamış, ileriki yıllarda sanat disiplinleri arasındaki geçişkenliğe de öneyak olmuştur. Disiplinler arası yaklaşımın her türden yaratım ve anlatım adına ne denli önemli olduğunu Wolfgang Köhler¹⁵ şöyle tanımlar,

“İnsanoğlunun bilgilenme eyleminin tarihinin en verimli anları, o zamana değin ayrıksı bir konumda bulunan ve anlamları çok dar sınırlar içinde kalmış gibi görünen olguların, ansızın görünüşte tümüyle ayrı alanlara ait olgu bağlamlarıyla birleştirildikleri, böylece de yepyeni bir görünüm kazandıkları anlardır” (Gombrich, 2015, s. 21-22).

Çağdaş sanatçı döneminin teknik ve malzemelerine hakîm olduğu ölçüde, Toplumbilim (Sosyoloji), Ruhbilim (Psikoloji), Tarih, Mitoloji ve Felsefe gibi farklı dallarda beslenmek durumundadır. Bu çok yönlü bakış açısı bazı sanatçıların yaratım, eylem ve sunum aşamalarında tercih ettikleri yöntemlerle, birinci bölümde tanımlanan “şaman” karakterini ciddi anlamda birbirine yaklaştırır. Jung bu durumu şu şekilde ifade eder,

“Sanatçıların muhtemelen fark edemediği psikolojik olgu, maddeye ya da cansız nesnelere psişelerinden bir parçayı yansıttıklarıdır... Kendi karanlıklarını, dünyevi gölgelerinin ve içinde yaşadıkları çağın yitirdiği ve terk ettiği psişik bir içeriği yansıtmaktadırlar” (Jung, 2017, s. 250).

şaman, tören alanlarını her biri ayrı anlam yüklü özel parçalarla düzenler, kendine has simgesel anlamları tekrarlar ve vurgular. Bunu yaparken –ilkel dönemde henüz sınıflandırılmamış- sözlü, plastik ve teatral dilleri kullanır. Perrin’in de belirttiği gibi “Her şaman kendi üslubuyla tanınır. Bu açıdan o bir sanatçıdır. Her yeni durum karşısında hayal gücünü sergiler, yaşatır” (Perrin, 2016, s. 70). Simgeler aracılığıyla kişisel ve kültürel olguları vücuda getirir, somutlaştırır.

Sanatçı da biçimlendirdiği, seçtiği, yerleştirdiği ya da icra ettiği çalışmalarında, önceki bölümde (bkz. s.27-30, Algı Koşutluğu) anlatılan kendine has algı çerçevesinde

¹⁵ Bkz. Wolfgang Köhler, “Dynamics in Psychology” (1940)

oluşturduğu kişisel ya da toplumsal tabu, mit, imge ve sembolleri dışa vurur. Dışsal nesne ve işaretler, içsel imge ve sembollere dönüşür. Bu gerçekleşirken icracı ve izleyici –tıpkı şaman töreninde olduğu gibi- karşılıklı dönüşümsel bir özne-nesne ilişkisine geçer. Bu durumda her biri kendi simgesel anlamlarını defalarca yineler.

Bu devingen durumda oluşan etkileşimi May “Maddesel olmayan bir anlamın varlığı”, Jung “Kolektif Bilinçdışı etkilenimi”, Gombrich ise “Duyularımızın, sadece doğanın açabildiği kapılarını açabilen usta işi bir anahtarı” olarak tanımlar (Jung, 2017, s. 250; May, 2016, s. 129; Gombrich, 2015, s. 304).

2.4.3. Sağaltım Koşutluğu

“Kuşkusuz yüksek uygarlık seviyesi dediğimiz bugünkü durumda bile insan bilinci, makul bir devamlılık derecesine ulaşamamıştır. İnsan bilinci hala kırılığandır ve parçalanmaya eğilimlidir. İnsan zihninin bir kısmının yalıtma yeteneğine haiz olması şüphesiz değerli bir özelliktir. Bu yetenek bizim belli bir zamanda yalnızca tek bir şey üzerinde yoğunlaşarak, dikkatimizi dağıtan başka her şeyi dışarıda bırakmamızı sağlar. Ne var ki insanın kendisinin bilinçli olarak bir bölünme kararı alması ve Psişe’nin bir kısmını geçici olarak bastırması ile bunun bilginiz veya onayınız dışında hatta bunu istemememize rağmen kendiliğinden gerçekleşmesi arasında çok büyük fark vardır. Bunların birincisi uygarlığımıza ait bir kazanç iken, ikincisi “ilkel bir ruh yitimi”, hatta patolojik bir nevrozun nedenidir” (Jung, 2017, s. 21).

Şamanlarda ister fiziksel (somatik) ister ruhsal (nevrotik) nitelikte olsun soruna yaklaşımda iki yöntem devreye girer. Eksikliğin geri getirilmesi (Endorcisme), sorunu oluşturan fazlalığın (yabancınn) dışarı atılmasıdır (Exorcisme). Şaman temelde bu iki yaklaşımı esas alırken uygulamada öznel taktikler de geliştirilebilir (Perrin, 2016, s. 76-77). Şaman’ın tedavi süreci Yeraltı’na iniş ya da Gökyüzü’ne çıkışı kullanarak mitsel zamana geri dönüş fikrini işler. Çağdaş insanın yaşadığı travmalar da zamanla kontrol dışı mitlere dönüşür (Subaşı, 2016, s. 151).

Perrin, C. Levi-Strauss’un “ Organik süreçler, bilinçdışı ruhsallık, bilinçli düşünce gibi farklı katmanlarda farklı gereçlerle oluşturulmuş türdeş yapıların birbirleri üzerindeki başlatım etkisi” görüşünden yola çıkarak, mitsel sembolik sağaltım sürecinin bozulmuş biyolojik durumları normal konumlarına getirmede harekete geçirici olabileceği fikrine dikkat çeker (Perrin, 2016, s. 82).

Ruhsal ve bedensel sağlık için Bilinç ve Bilindişı'nın birbirine bağlı ve tam bir uyum içinde hareket etmeleri gerekir. Bu anlamda imge ve semboller zihnin güdüsel kısmından rasyonel kısmına mesajlar taşıyarak bir köprü görevi görür, güdülerin unutulmuş dilini hatırlamayı ve yoksullaşmış zihni zenginleştirmeyi sağlar. Bunlar Psişe'nin tüm gizli gücüne sahip Arketipler'in vücut bulmuş halidir. Bilinç seviyesine mitler, rüyalar, görüler, sanatsal yaratımlar ve törenler gibi aracılar vasıtasıyla çıkarlar (Jung, 2017, s. 48). Sanatsal ifade ya da tören için sınırları belirlenmiş alan, Psişe üzerinde odaklayıcı bir etki yapar. Bu sürece katılan herkesin (sanatçı-izleyici) bilindişında var olan Ritüel Arketipi'nin ortaya çıkıp karşılığını bulması sayesinde bir sağaltım (terapötik) süreç gerçekleşmiş olur (Subaşı, 2016, s. 216).

Sanatçı kullandığı mekân, alan, tanım, malzeme, yöntem ve dil aracılığıyla, ilk aşamada kendi mitleriyle etkileşime geçerek –tıpkı şamanın ilk kendini iyileştirmesi gibi- kişisel bir sağaltım yaşar. Sonrasında çalışmayı izleyiciye aarak şahsi mitleriyle Kolektif Arketipler'i tetikleyerek toplumsal sağaltım sınırları içine girmiş olur.

2.4.4. İşlev Koşutluğu

Birinci bölümde (bkz. s.18) şaman İşlevi, Sağaltıcı, Arabulucu, Kâhin ve Bellek olmak üzere dört tanım altında açıklanmış, konu btnllğn korumak adına bu bölümde de aynı yöntem tercih edilmiştir.

2.4.4.1. Sağaltıcı

İlkel toplumları ruhsal bakımdan rahatlatan ve dengeleyen imgelem eylemine anlam ve derinlik katan şaman'ın toplumsal işlevini, ağdaş toplumlarda Sanatçı görür (Campbell, 2006, s. 285). nceki bölümde anlatıldığı gibi sanatçı kullandığı yöntem ve dil seçimlerine bağlı olarak izleyiciyle kurduğu ilişkide, hem kişisel hem toplumsal nevrozlarla –sağaltımın kilit noktası kabul edilen- “yüzleşme” ortamını yaratır, psişik bağı kuvvetlendirir. Bu açıdan sanatçı hem kendisi hem de toplum için “sağaltıcı” işlevi görmüş olmaktadır.

2.4.4.2. Arabulucu

Şaman, kozmolojik simgesellik anlamında, aynı eksenden birbirine bağlı üç âlem ve bu âlemlerde yerleşik varlıklar arasında iletişimi ve uzlaşmayı sağlayan bir arabulucudur. Sanatçı da tıpkı Şaman gibi hayalle gerçek arasında bir arabulucu görevi üstlenir. Danto'nun değimiyle “Bizi, gündelik yaşamda içinde olduğumuz duygusal noktadan çok daha farklı bir noktaya yerleştirir. Burası öyle bir yerdir ki yaşama ne kadar benzerse benzesin yaşamın ötesindeymiş gibi görünür. Halen yaşamaktayken yine de yaşamdan kurtulmanın mümkün olan en iyi yoludur” (Danto, 2014, s. 205). “O aynı zamanda özneyle (kişi) nesnel kutup (olmayı bekleyen-dünya) arasındaki belirleyici köprüdür” (May, 2016, s. 97).

2.4.4.3. Kâhin

İmgeler, rüyalar, görüler bir takım durumları henüz olmadan çok önce haber verebilirler, genel görüşün aksine bunun mucize ya da rastlantıyla ilgisi yoktur. Bilinçli zihnimizle kavrayamadığımız veri, Bilinçdışı'nda algılanır ve bu yolla iletilir. Başka bir deyişle bilinçli zihnin akıl yürütmesi yerine, arketipsel işlem süreci başlamış ve tahmin etme işini üstlenmiştir. Bu en az “rasyonel” aklın müdahalesi kadar önemli bir eylemdir (Jung, 2017, s. 47-78).

Şaman'ın topluma sunduğu kehanet ve mistik aktarım eylemi yukarıda anlatılan eyleme bir örnektir. Tıpkı Şaman'da olduğu gibi Çağdaş Sanatçı da çevresinde duyumsadığı verilerin bir kısmını Bilinçdışı'nda işler ve görü, imge, ilham yoluyla açığa çıkan bu bilgileri yapıt ve eylemlerine yansıtır. Toplumsal değişimlerin, krizlerin ve bunların sonucunda gelecek yeniliklerin bilgisine toplumun diğer bireylerinden önce vâkıf olur. May'in değimiyle “Sanatçılar, biz geri kalanların önü sıra, geleceğin keşfi için giden öncü kâşiflerdir” (May, 2016, s. 133).

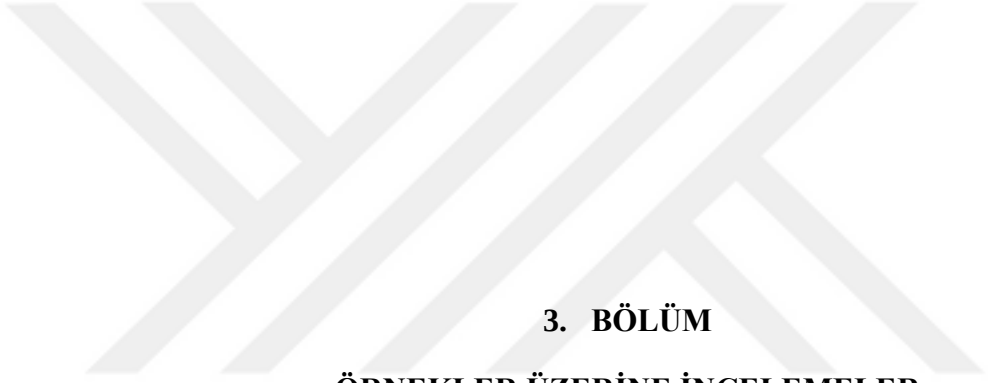
2.4.4.4. Bellek

Bellek (hafıza) “hatırlama” olmaksızın, Psişe için hiçbir anlam ifade etmez, bellek ancak hatırlama eylemiyle işlev kazanır. Her birey hafızasında “gerçeğin” bir

yorumunu taşır. Bireyler gibi toplumların da sahip olduğu bu bellek ve yorumlar iç/dış uyaranlar vasıtasıyla şekillenir. Hafıza ile doğrudan ilişkiye sahip “Tarih” algısı bu değişkenler nedeniyle tartışmaya açıktır. Çağımızın hızla gelişen bilim/teknik olanaklarıyla hayatımıza dahil olan kayıt ve arşivleme yöntemleri “gerçeği” vaat etmekte, ancak yine aynı teknik olanaklar dahilinde manipüle edilme ve çarpıtılma olasılığı da bulunmaktadır. Çoğul bakış açılarının sağlıklı değerlendirmede önemi inkâr edilemez olsa da, bizi kuşatan yoğun bilgi akışı sürecinde doğru-yanlış, gerekli-gereksiz ayrımı gittikçe zorlaşmaktadır. Eco’nun da belirttiği gibi toplumsal, kültürel ve bireysel belleğin oluşumu aşamasında güvenilir bir eleme mekanizması sağlıklı bir işlev için büyük önem taşır (Carriere & d, 2001, s. 213).

Bu noktada güdülerini gereği sezen, seçen ve gösteren sanatçı önemli bir belirleyicidir. Şaman’ın kozmolojik, mitolojik ve bireysel semboller aracılığıyla aktardığı kültürel/toplumsal bilgiler gibi, sanatçı da zamanın ruhunu yansıtır. Bunu yaparken geçmişten beslendiği gibi geleceğe de ışık tutar. Her sanatçının bireysel, toplumsal ve kültürel etkilenimleri anlatım dilini biçimlendirir, her biri farklı algı ve yoruma yani belleğe sahiptir. Ancak burada en önemli nokta sanatçıların seçtiği (sezdiği) ortak göstergelerdir. Bu ortak göstergeler, gerçeğin zaman içindeki algısını (tarihi) anlamada ihtiyaç duyulan önemli bir eleme unsurudur. Bunun da ötesinde eksikliği birçok sorunun sebebi olan “Psişik Aktarım”ın aracı haline gelir. Kayıt ve arşiv nesne ile özne arasındaki psişik aktarımı sağlayamaz, oysa sanatçı seçtiği Kolektif Arketip dışavurumlarıyla nesneler, olgular ve bireyler arasında psişik aktarımı sağlamış olur.

Tüm bunlar göz önünde bulundurularak, Sanatçı’nın tıpkı Şaman gibi Sağaltıcı, Arabulucu, Kâhin ve Bellek görevi gördüğü ve bu anlamda aralarında işlev koşutluğu bulunduğu rahatça söylenebilir.



3. BÖLÜM

ÖRNEKLER ÜZERİNE İNCELEMELER

3.BÖLÜM

ÖRNEKLER ÜZERİNE İNCELEMELER

Çağdaş Sanat da dahil olmak üzere, Sanat Tarihi'nin hemen her döneminde Şaman ve Şamanizm konusunun yansımaları, betimlemeleri ya da göndermeleri bulunmaktadır. Ancak 1. Bölüm'de (bkz. s. 2-4) önemle vurgulandığı gibi Şaman ya da Şamanizm adı altında geçen bu anlatımların “sağlamasını” yapmak büyük önem taşır. Çünkü Batı bakış açısıyla, farklı coğrafya ve kültürlerdeki ruhsal ve törensel uygulamalar derinlemesine bilgi sahibi olunmadan “Şamanizm” adı altında kullanılmış ve görünürde benzer, ilkel yaklaşımlar aralarında fark gözetilmeksizin aynı başlık altında toplanmıştır.

Özellikle Michael Harner'ın Çekirdek Şamanizm (Core Shamanism)¹⁶ yaklaşımı gibi yorumlamalar ve 1960'larla başlayan günümüzde de “New Age”, Kişisel Gelişim” akımları gibi devam eden uygulamalarla ciddi şekilde muğlaklaşmıştır. Performatif, törensel uygulamalar ve yaratıcı ilham olgusu üzerinden yüzeysel bağdaştırmalarla, sanatçıyı “Şaman” olarak addetme anlayışı ortaya çıkmıştır. Sanat Tarihçi ve eleştirmenlerin yeterli bilgiye sahip olmadan yaptıkları atıflar ve “ilkel, sembolik, törensel” anlatımın “kültürel, yöntemsel, arketipsel” özelliklerine bakılmaksızın kullanımı sosyal bilimler etiğine de ters düşmektedir.

Örneğin David Bourdon'un Yves Klein'ı, etkileyici, şaşırtıcı ve deneysel tavrı üzerinden Şaman'a benzetmesi verilebilir.¹⁷ Bu benzetme sembolik, kültürel, arketipsel ya da eylemsel anlamda tatmin edici hiçbir referans içermemektedir. Yine John Cage'in Solo 54 performansı için Şamanizm referansı ima edilmiş ancak sanatçı böyle bir niyeti olmadığını belirtmiştir (Fettermann, 2012, s. 165).

¹⁶ Michael Harner'ın değişik kültürlerdeki benzerlikler üzerinden sağaltım amaçlı geliştirdiği, kültürden yoksun bir Şamanizm tanımı.

¹⁷ David Bourdon, “Yves Klein, the Artist as Shaman”, The Village Voice, 14 Mart 1977, 106.
“<http://news.google.com/newspapers?nid=1299&dat=19770314&id=DOhLAAAIAIAJ&sjid=M4wDAAIAIAJ&pg=6092,5665404>”

Sanatçıların, Şamanizm’i konu ya da imge olarak kullanmalarından ayrı olarak, bizzat “Şaman” karakteri (şamancıl uygulama yapan) yerine geçmeleri arasındaki farkı anlamakta titiz davranmak gerekmektedir. Bunu iddia edebilmek için 2. Bölüm’de anlatılan dört koşutluğun yanı sıra 1. Bölümde aktarılan kültürel/sembolik yapı ve eylem yöntemlerinin “tutarlılık” ilkesi göz önünde bulundurulmalıdır. Bu bölümde seçilmiş sanatçı ve çalışmalar; kültürel, sembolik, eylemsel ve arketipsel alt yapıları ile koşutluklar ilkesi dahilinde seçilmiş ve incelenmiştir.

3.1.Jackson Pollock

Soyut Dışavurumculuğun önemli temsilcilerinden Jackson Pollock kendine has uygulamalarıyla birçok meslektaşının arasından sıvrılmayı başarmış, ancak kendini bulma çabası oldukça zorlayıcı ve yıkıcı bir süreç yaşamasına sebep olmuştur.

1947’den önceki çalışmalarında Kübist ve Sürrealist etkiler kendini gösterir. Özgün bir tarz elde edebilme çabası onu depresyona ve alkolizme sürüklemiştir (Leja, 1993, s. 145).1939 yılında Jung Ekolünden Dr. Joseph Henderson, sonrasında yine aynı ekolden Dr. Violet Staub de Lazslo’dan psikoterapi tedavisi almıştır (Emmerling, 2003, s. 94). Bu dönemdeki çalışmaları kendi arketiplerini keşfetme, ilk mitlere ait imgeleri barındıran kişisel bir yüzleşme niteliğindedir (Lynton, 1982, s. 234-235).

Mitoloji, psikoloji ve antropolojiye ilgi duyan Pollock 1941 yılında MOMA’da açılan ABD Yerli Sanatı Sergisi’nde Navajo ve Hopi uygulamalarını görmüş, özellikle de Kum Resimleri’nden çok etkilenmiştir (Leja, 1993, s. 17). Sonraki altı sene resimlerinde Yerli motif ve imgelerinden esinlenmiş, mitik/ikonik çalışmalar yaparak kendi simgesel dünyasını keşfetmeye başlamıştır. Ancak kendine özgü tarzını 1947’de “damlatma resimleri” yakalamıştır. Pollock, tıpkı sağaltıcı Kum Resim Ritüeli’ndeki Şaman/Hasta gibi kendi Bilinçdışı’yla bağlantıya geçer. Bu hem bir yaratım aşaması hem de kendini sağaltma çabasıdır (Rushing, 1987, s. 282-292).

Boyanın yanı sıra kum, demir ve cam gibi farklı malzemeleri kullanan sanatçı, uygulama esnasında, geleneksel kullanım alanından çıkarak yere serdiği tuval bezinin etrafında ve üstünde gezerek adeta yapıtla bütünleşir. Sanatçının kendine özgü bu tarzla

meydana çıkardığı resimlerinde imgesel ya da sembolik bir Şaman göndermesi mevcut değildir. Aslen gerçekleştirdiği eylemin bedensel tavrı, malzemelere yaklaşımı ve psikolojik algısı ile sanatçının yaratım süreci ve üretim biçiminin kendisi başlı başına yalın bir Şaman Törenine dönüşür.



Şekil 10. Jackson Pollock, çalışma anından bir kare (Joe Fig, 2018)

“Tablonun içindeyken yaptığım şeylerin bilincinde değilim. Ancak belli bir “biçimlenme” anından sonra yapmak istediğim şeyi görebiliyorum. Değişiklikler yapmaktan ya da yarattığım imgeyi ortadan kaldırmaktan korkmuyorum, çünkü bir tablonun kendine özgü bir yaşamı vardır. Tablonun bu yaşantısının gün yüzüne çıkmasına izin vermeye çalışıyorum. Ancak tabloyla teması kaybettiğimde, ortaya kaotik bir sonuç çıkıyor. Başka bir deyişle, tam bir uyum ve kolay değiş tokuş söz konusu; böylece başarılı bir tablo ortaya çıkmış oluyor” (Farago, 2006, s. 258).

Sanatçının bahsettiği bilinçsizlik durumunun tanımı “esrime” deneyimine işaret eder. May’e göre bu durum özne-nesne ikiliğinin geçici olarak aşılışı, biçim ve tutku ile düzen ve canlılığın (vitalitenin) birlikteliğiyle billurlaşan bir yaratıcılıktır. Bir duygulanım niceliği değil, bir duygulanım (ilişki) niteliğidir (May, 2016, s. 107). Tıpkı Şamanın esrime deneyimiyle elde ettiği âlemler (bilinçler) arası etkileşim gibi sanatçı da gösterişten uzak yalın bir esrimeyle kendi katmanları arasında etkileşime geçer ve sanatsal üretim için kullandığı bu yolculuk aynı zamanda kendini sağaltma çalışmasıdır.

Pollock'un özgün tarzı ve kişiliği sayesinde edindiği ani ve büyük ün, beraberinde kıskançlıkları ve acımasız eleştirileri de getirmiştir. Kendini, onaylamadığı ithamlar ve kalıplar içerisinde bulan Pollock'un gerginliği çalışmalarını da etkilemeye başlamıştır. Sanatçının bu yöntemle gerçekleştirdiği üretimler 1950 yılında Hans Namuth'un "Pollock'un Sanatsal Süreci" belgesel filmi esnasında durmuştur. Pollock bu çekimler sırasında tüm dengesini yitirmiş ve alkole yeniden başlamıştır (Landau, 1989, s. 204).

Jung'un da belirttiği gibi sanatçı bilinçdışının pasif kurbanı haline gelmiştir. İmrenme, yalan, şehvet, kötülük gibi duygular bilinçaltının karanlık yönüdür. Olumlu anlamda yaratıcılığı tetikleyen bir "doğa ruhu" olabilirken, olumsuz anlamda bir "yer altı ruhu" da olabilir. İçsel sıkıntı altında bilincin gerilemesi yatar. Bilinçdışı, Bilinç'in deneyimiyle dengesini yitirdiğinde negatif kutbuna döner, yok oluşa götüren bir dürtüye dönüşür (Jung, 2017, s. 264). Sürekli aldığı alkol sebebiyle bilinci zayıflayan Pollock Bilinçdışının derinliğinde kaybolmuştur.

İki yıldır resim yapmayan Pollock 1956'da yüksek miktarda alkol sebebiyle yaptığı trafik kazasında ölmüştür. 1947-1950 yılları arasında Şaman Sağaltım Yöntemi ile gerçekleştirdiği çalışmalarla "Eylem Resmi"ne (Action Painting) yeni bir boyut kazandırmıştır. Rosenberg'in dediği gibi "Artık tuvalde gördüğümüz bir resim değil, bir olay haline gelmiştir" (Antmen, 2014, s. 148). Sanatçı bu özgün tarzıyla beden, süreç, performans, kavramsal sanat gibi birçok akım ve eğilimi tetiklemiştir.

3.2. Joseph Beuys

Söz konusu Joseph Beuys olduğunda çalışmalarını, yaşam öyküsü ve anlayışından ayrı düşünmek mümkün değildir. Tüm çalışmalarında doğrudan şamancıl tören, simge ve uygulamalar hakîm olduğundan bu bölümde sadece bir örneğe yer verilmiştir.

Beuys'un sanatsal üretimini anlayabilmek için öncelikle yaşamındaki "mitik kırılma noktası"nı irdelemek gerekir. 1941'de Alman Hava Kuvvetleri'ne (Wehrmacht/Luftwaffe) gönüllü olarak katılır, 1944'de Kırım Cephesi'nde bir

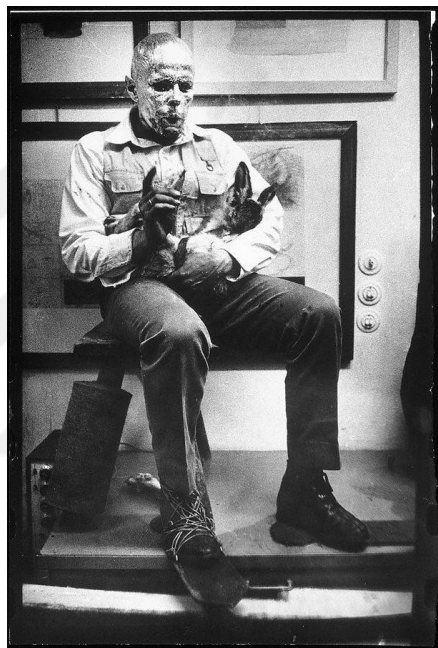
çatışmada uçağı düşer. Göçebe tatarlar tarafından bulunur, kabilenin şifacısı tarafından vücudu hayvansal yağ ile kaplanarak pansuman yapılır, keçeye sarılarak günlerce tedavi görür. Ancak bu olayın gerçekliği araştırmacılar açısından hâlâ tartışma konusudur. Kuşkusuz ki önemli olan ister gerçek isterse sanatçının kendi yarattığı bir “mit” olsun, bu kırılma noktasının Beuys’un sanatçı karakterinin oluşumundaki etkisidir. Bu Beuys’un değimiyle “Ruhsal ve sanatsal bir Genesis”tir (Ermen, 2007, s. 22-23; Stachelhaus, 1998, s. 26).

“Tabi ki savaşta vuku bulanlar beni çok etkiledi, fakat bu acının artık sona ermesi gerekiyordu. Bu kendimi yapısal olarak bütünüyle yeniden organize etmem gereken çok önemli bir aşamaydı. Uzun süredir yanımda sürüklediğim bir bedenim vardı... İçimdeki her şey tamamiyle nakledilmeliydi, fiziksel bir değişim yaşamalıydım. Rahatsızlık hemen her zaman, eski deneyim ve düşüncelerin olumlu bir değişiklik adına terk edildiği krizlerdir” (Adriani, Konnertz, & Thomas, 1979, s. 56).

Bu noktada Beuys kazasını şaman adayının maruz kaldığı erişirme (initiation) aşamasıyla özdeşleştirir. 1. Bölümde (bkz. s. 8) anlatıldığı gibi rastlantı, kaza veya alışılmadık bir olay sonucu şaman olmak da mümkündür. Sıra dışı (kaza, hastalık vb.) duruma rağmen hayatta kalan kişi, sıradan bir deneyimle elde edilemeyen bir duyarlılık seviyesi kazanır. Tüm eski yapılar son bulur, kişi ölmüş ve yeniden (yeni bir varoluşa) doğmuş ve bir başkasına dönüşmüştür. O artık bizim dünyamızda yaşıyor gibi görünse de başka bir boyuttadır (Eliade, 2017 b, s. 84-90). Bu olaydan sonra Beuys kendini bir Şaman, çağdaş toplumu ise kendine yabancılaşmış, doğadan uzaklaşarak özne-nesne ikilemi yaratmış, hastalıklı ve iyileştirilmesi gereken bir yapı olarak görmeye başlamıştır.

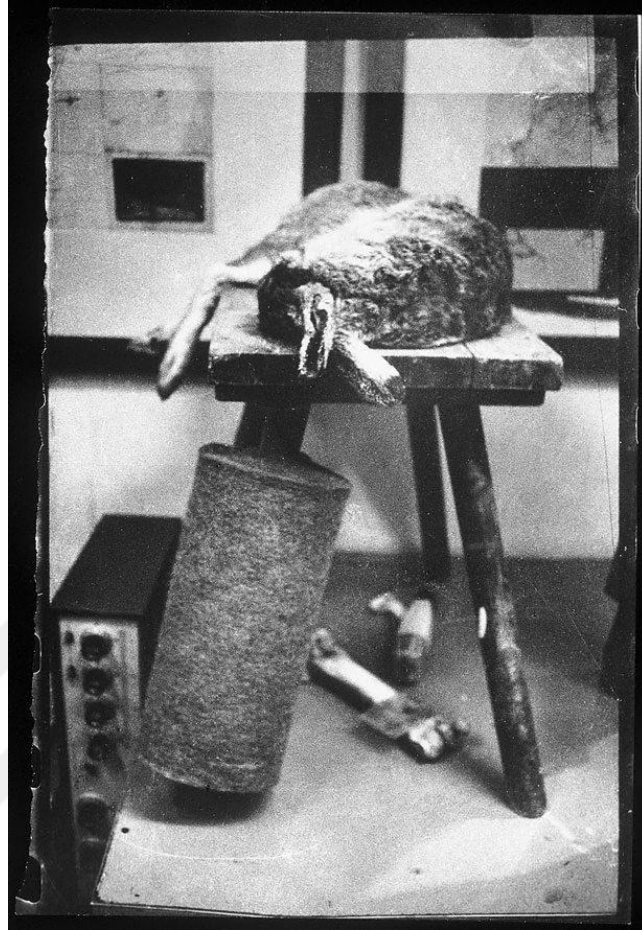
Şaman törenleri, koku, işitme, görme gibi tüm duyuları uyarıcı, tuhaf hareketlere eklentilere ve zengin bir sembolizme sahip iletişim kuramını ortaya çıkarır. Bu etkileşim, öteki dünyadaki varlıklarla geliştirildiği gibi, oturuma katılan izleyicilerle de kurulmalı yani iki yönlü olmalıdır. Beuys da Şaman’ı, bilinçdışına bastırılmış toplumsal gerçekleri köktenci semboller vasıtasıyla gösteren ve sürekli tören üreten biri olarak görür. Kendisi de sanatında bunu gerçekleştirmeye çalışmıştır (Perrin, 2016, s. 59,130).

3.2.1.Ölü Bir Tavşana Resimler Nasıl Açıklanır? (1965, Schemela Gallery, Düsseldorf) : Seyirciler, Beuys'un sergi salonunda tek başına olduğu bu çalışmayı, salona bakan küçük bir pencereden izleyebilmişlerdir. Oturduğu taburenin üstünde ve sol ayağının altında keçe, sağ ayağının altında iple ayakkabısına sabitlenmiş magnetik özellikli demir bir plaka bulunmaktadır. Taburenin altına bir radyo ve kemik parçası yerleştirilmiştir. Beuys üç saat boyunca kucağında tuttuğu ölü bir tavşana, bazen oturarak bazen de galeriyi dolaşarak resimleri açıklar (Moffitt, 2005, s. 154).



Şekil 11. Joseph Beuys, Ölü Bir Tavşana Resimler Nasıl Açıklanır Performansından bir kare (Horton, 1997)

Beuys için hayvanlar çok büyük önem taşır, hemen hemen bütün çalışmalarında hayvanlarla özel bir temas kurmaya ya da gönderme yapmaya gayret eder. Özellikle kendini tavşanla özdeşleştirmiştir. Şamanizm’de hayvanlar bu dünya ile diğer taraf arasında bir bağlantıyı simgeler, doğanın gizemlerinin sahipleridir. Şaman hayvanın varlığına bürünerek onun bilgisine ve gücüne sahip olur. Aslında bu, Şamanın dirilttiği “alter-ego”sudur (Eliade, 2006, s. 68-201). Beuys da tıpkı Şaman gibi hayvanların yüksek ruhani gücünü kullanarak kendisini yansıtır. Şaman’ın erk hayvanı gibi Beuys’un da bütünleştiği imge “Tavşan”dır.



Şekil 12. Ölü Bir Tavşana Resimler Nasıl Açıklanır Performansından ayrıntı
(Horton, 1997)

Şaman uygulamalarında kullanılan demir ve bakır Beuys'un uygulamalarında da aynı anlamlar atfedilerek aynı işlevle kullanılır. Bu çalışmada sağ ayağının altındaki demir plaka ayağını yere her basışında tıpkı Şaman giysisinde olduğu gibi (bkz. s. 13) düzenli aralıklarla ses çıkarır. Sandalyenin altındaki radyo devamlı çıkardığı uğultu sesiyle diğer bir işitsel elemandır ve davulun yerini alır. Beuys bu uygulamada tıpkı Şaman törenlerinde olduğu gibi gezer ve konuşur. Şamanın tören maskesinin yerini ise Beuys'un başını kapladığı bal ve altın lifleri almıştır. Sanatçının kendi sözleriyle,

“Tavşanın doğumla doğrudan bir ilişkisi vardır... Bence tavşan vücuda gelmenin (incarnation) sembolüdür. Tavşan insanın yalnızca zihinsel olarak yaptığını gerçek dünyada yapar. Kendini kazar, bir yapı kazar, Dünya'da vücut bulur ve bu başlı

başına önemlidir” (Adriani, Konnertz, & Thomas, 1979, s. 132). “Ya da bu ruhun zekâsı, bu tinsel kapsamlı yapı, resimlerden benden daha iyi anlar” (Beuys & d., 2005, s. 112). “Kuşkusuz ki başıma bal sürerek düşünceyle ilgili bir şey yapıyorum. İnsanın yeteneği bal değil fikir üretmek, düşünmektir. Bal canlı bir madde olduğundan, düşünmenin ölümlü karakteri bu vasıta ile yeniden yaşamsallık kazanır. İnsan düşüncesi de canlı olabilir (Adriani, Konnertz, & Thomas, 1979, s. 132).

Görüldüğü üzere Beuys tıpkı bir Şaman gibi fiziksel boyuttaki malzemelere ruhsal boyuttan anlamlar yükler ve ortak/ temel arketipleri kullanarak sembolik bir anlatıma dönüştürür. Beuys’un tüm bunları izleyiciler eşliğinde yapmasının altında yatan anlam, önce kendini sonra da hastalanmış ve iyileştirilmesi gereken bir yapı olarak düşündüğü toplumu sağaltma, Kolektif Bilinçdişi’ni tetikleyerek ortak arketipleri uyandırma ve kaybedilen psişik aktarımı yeniden inşa etme çabasıdır. Jung bu dürtüyü şöyle açıklar,

“Bastırılmış ve yaralı içgüdüler uygar insanı tehdit eden tehlikelerdir. İlkel insanı tehdit eden ise ket vurulamamış dürtülerdir. Her iki durumda da “hayvan” gerçek doğasına yabancılaşmıştır ve yine her ikisi için de hayvan ruhunun kabul edilmesi bütünlüğün ve tam olarak yaşanacak bir hayatın şartıdır. İlkel insan kendindeki hayvanı ehlileştirmeli ve onu faydalı bir dosta çevirmelidir; uygar insan ise kendindeki hayvanı iyileştirmeli ve onu dosta dönüştürmelidir” (Jung, 2017, s. 235).

Beuys’un çalışmaları izleyiciye yaşattığı deneyim açısından “sağaltım” amacı güder. Sosyal ortamlarda ve tüm uygulamalarını gerçekleştirirken 1963’ten ölene dek giymeyi sürdürdüğü havacı yeleği, yeleğe astığı tavşan ayakları, botları ve keçe şapkası onun için şaman kostümünün özdeşidir. Tüm bu ayrıntılar göz önünde bulundurulduğunda sanatçının hemen her çalışması izleyici için şamancıl bir uygulamaya, sanatçı da bir Şaman arketipine dönüşür.

3.3. Nil Yalter

1965'ten itibaren Paris'te yaşamaya başlayan ve inter-aktif çalışmalar yapan ilk Türk sanatçı olarak tanınan Nil Yalter, üretimlerinde kendi fotoğraflarının yanında, belgeleme, video, performans ve bilgisayardan da yararlanmışır (Atakan, 2015, s. 163). 1970'lerden itibaren çalışmalarında göçebe kültürü ve bu kapsamda Şamancıl inanç ve simgelere bolca yer vermiştir. Bu referansları içeren işlerine *Rituals* (1980), *Circular Rituals/Transvoices* (1992) ve *Lord Byron meets Shaman Woman* (2009) örnek gösterilebilir. Ancak bölümün başında tarif edilen “şamancıl uygulama yöntemi” göz önünde bulundurulduğunda incelenmesi gereken çalışması 1979 tarihli “Şaman” dır.

3.3.1. Şaman (Paris Etnografya Müzesi 1979): Sanatçı bu çalışmada Paris Etnografya Müzesi salonlarında sergilenen Asya Şaman Maskelerinin birini yerinden alarak başına takar ve yedi dakikalık törensel bir performans kaydeder¹⁸. Çalışma 1979'da kaydedilmesine rağmen ilk olarak 2011 yılında 20.Yüzyıl/21.Yüzyıl Sergisinde seyirci karşısına çıkarılmışır (Bir Nil Yalter Retrospektifi: "20. Yüzyıl / 21. Yüzyıl", 2011).

Yalter bu çalışmasında Etnografya Müzesinde seyirlik bir nesneye dönüştürülen, spiritüel ve tinsel tüm özelliklerini yitiren maskeyi kendisine takarak yeniden gerçek işlevine kavuşturmayı amaçlamıştır. Maskeyi taktığı andan sonra Yalter artık kendi kimliğinden sıyrılarak Bir Şaman'a dönüşmüştür. Jung'a göre,

“İlkel insan bütün sanatsal yeteneğini bu maskelerde sergilemiştir ve bunların pek çoğu anlatımlarının gücü ve yoğunluğu bakımından hâlâ aşılamamışlardır... Maskenin sembolik işlevi hayvan kıyafeti giymekle aynıdır. Burada bireysel insan ifadesi örtük haldedir ama bunun yerine, kıyafetleri giyen kişi, bir hayvan ruhunun onur ve güzelliğini (ve aynı zamanda korkutucu ifadesini de) üstlenir. Maske psikolojik bakış açısından taşıyıcısını arketipsel bir imgeye dönüştürür” (Jung, 2017, s. 232).

¹⁸ (bkz.) <https://vimeo.com/155419565>



Şekil 13. Şaman Performans Videosundan fotoğraf karesi (Shaman 1979)

Tam bu noktada sanatçı maskeyi ve temelinde yatan kültürel/törenselle uygulamayı hayata geçirirken aynı zamanda uygulamanın kendisi de, onun sanatsal ifadesi için bir araca dönüşmektedir. Özne-nesne, benlik-maske, zaman-mekân, sanatçı-şaman gibi tüm ikilikler arasındaki sınır geçici bir süre için yok olur. Sanatçının kendi değimiyle, bir araç olarak video “Kapıları açtıran psikanalitik bir aynadır” (Tezkan, 2009). Bu ayna sayesinde sanatçı, müzenin rasyonel atmosferinde yansıtılamayan özne-nesne arasındaki psişik aktarımı gerçekleştiren, hayalle-gerçek, geçmişle-gelecek, bilinçle-bilinçdışı arasındaki “Arabulucu” işlevini yerine getirir, aynı zamanda kültürel hatırlatıcı ve aktarıcı olarak “Bellek” görevini de yerine getirmiş olur.

3.4. Andy Goldsworthy

Büyük Britanyalı sanatçı Andy Goldsworthy çalışmalarını, her aşamasında tabiattan elde ettiği doğal malzemelerle hiçbir suni müdahalede (yapıştırıcı, çivi, ip vb.) bulunmaksızın gerçekleştirir. 1960’ların dev ölçekli işlerinin aksine daha küçük boyutlarda çalışmayı tercih eder. Bunun nedeni tabiatın doğal gidişatını sekteye uğratacak her türlü müdahaleden kaçınmasıdır (Duyuler, 2014, s. 30). Karavit’e göre sanatçının çalışmalarında, zaman, ışık, büyüme, çürüme ve değişim yararlandığı enerjilerdir ve bunlar doğanın hayat kanıdır (Karavit, 2008, s. 75-76). Doğanın

devinimiyle harekete geçen bu enerjiler sayesinde işler de değişir, gelişir ve sonunda tabiatın müdahalesiyle başlangıçtaki halinden tamamen başka bir “şey”e dönüşür. Bu yüzden sanatçı yapıtlarını belgelemekte fotoğraf ve videoyu kullanır. Goldsworthy çalışmalarına başlamadan önce mekân, iklim ve her tür malzemeyi gözlemleyip onlarla bir çeşit iletişime geçer, öncesinde hazırlanmış ya da tasarlanmış her tür düşünceden kaçınır. Bu teknik anlamda gelişimin amaçlanmasından ziyade içsel bir bağ kurma çabasından kaynaklanır (Karavit, 2008, s. 75). Sanatçının kendi değişimiyle,

“Yeryüzünün kendisi, imgelerin etkinliğinden dolayı hayatın içerisinde sürekli olarak şarkı söylemektedir ve arazi işaretleri gizli bir değer, bir içsel anlama sahiptir... Kuşlara yanlış yerde bulunduklarını söyleyen şey, içgüdüsel teşebbüs, daha önce gitmedikleri bir yere gitmelerini söyleyen güçlü bir duygudur. Bu sebepten sık sık kendimi kuş gibi hissetme gereği duyarım... Yamuk yumuk küçük arazi, yol, şimşek, bunlar benim işlerimde tekrar vücut bulan formlardır. Sanki kendimi derin bir suda bulurum ve bu formlar her zaman ayaklarımla bastığım taş aileleridir” (Karavit, 2008, s. 82,78,77).



Şekil 14. Daldan Örme Dairesel Kemer (Langhom, Dumfriesshire 1986) (Andy Goldsworthy Digital Catalogue volume 1: 1976-1986, Tarihsiz)

Sanatçının bu ifadeleri Şamanizm'in "doğa ruhları" anlayışıyla derinden bağlantılıdır. Şamancıl toplumların çevreleriyle karşılıklı ilişkisi doğada canlı cansız her şeyin bir ruhu olduğuna ilişkin inançlarına dayanır. N.A. Alekseev'in 1980'de yayınladığı "Doğanın ve Doğa Güçlerinin Tanrılaştırılması" monografisinde, ateşin, kayaların, dağların, toprağın, ağaçların ve ormanların mülk sahibi ruhlarından bahseder ve ekler "Onlara inananların bilincinde, mülk sahibi ruhların çoğu sahip oldukları şeylerle tam anlamıyla birleşir". Doğa fenomenlerinin tamamı ruhsal bir güçtür ve yardımcı olarak hizmet verebilirler bu yüzden Şaman sadece hayvan değil, aynı zamanda doğa yardımcı ruhlarına da sahiptir (Hoppal D. M., 2001, s. 212-218). Şaman âlemler arası dengeyi sağlama aşamasında doğa ve içindeki her tür özne ve element unsuruna ait ruhlarla iletişim içerisinde olduğu gibi, zaman zaman tamamen onlara saygı ve övgü niteliğinde törenleri gerçekleştirmekle de yükümlüdür (İnan, 2015, s. 48-71).

Şaman kurduğu bu ilişki ile toplumun psikik bütünlüğünü de korumuş olur. Çağdaş toplumun oluşmasıyla bu denge bozulmuş, doğayı tahrip ettiği kadar insan ruhu üzerinde de büyük tahribat yaratmıştır. "Doğa ile sıkı ilişki kurmanın insana kattığı en önemli olgu kendi kendisi ile ilişki kurabilmesidir. Teknolojinin gelişmesiyle insan hem doğa ile bağını koparmış, hem de kendisi ile ilişki kurma olanağını kaybetmiştir. Kendi kendisiyle ilişki kuramayan birey hem giderek yalnızlaşmış hem de yalıtılmıştır" (Subaşı, 2016, s. 140).

Goldsworthy işte tam da bu noktada benzerlerinden ayrılarak Şaman'a yaklaşır. Çünkü onun doğayla ilişkisi "faydacı" yaklaşımdan tamamen uzaklaşmış, iletişim odaklı bir yaratım anlayışına dönüşmüştür. Gerçekleştirdiği uzun uğraş ve odaklanma gerektiren törensel üretim süreciyle hem kendini hem de izleyiciyi aynı iletişimi kurmaya iter. Çalışmalarında tercih ettiği daire, spiral gibi evrensel sembolleri, kullanarak tıpkı ilkel insan bilincinde olduğu gibi çağdaş insanın kolektif bilinç dışında süregelen arketipleri harekete geçirir. Bu açıdan Goldsworthy doğa ruhlarını konuşturan Şaman arketipi'nin çağdaş karşılığı haline gelerek, bireylerin doğayla (şamancıl inanışta "ruhlarla") iletişiminde arabuluculuk görevini yerine getirir. Buna doğrudan bağlı olan

“psşik aktarım”ın gerçekleştirilmesini sağlayarak sağıaltım işlevini de gerçekleştirmiş olur.



Şekil 15. Andy Goldsworthy çalışma anından bir kare (Lubow, 2005)

3.5. Marina Abramovic

1970’lerden günümüze sansasyonel performanslarıyla tanınan Marina Abramovic, bedenini kullanarak fiziksel ve zihinsel sınırları zorlamayı tercih eder (Atakan, 2015, s. 94). Sanatçı, Doğu Kültürü, Şamanizm, Tibet Budizm’i, Sufizm ve meditasyonla ilgilenmiş, acıyı görünür kıldığı çalışmalarında bu öğretilerden edindiği teknikleri kullanmıştır (Kirazcı, 2010). Performansları içinde kullandığı dil, sembol ve eylemler söz konusu olduğunda “Balkan Baroque” Şamanizm ile yöntemsel koşutluğu açısından öne çıkar.

3.5.1.Balkan Baroque (1997 Venedik Bienali): Bu çalışmada sanatçı bir bodrum katında, günde altı saat etli kemik yığınları üstünde oturup, bir fırçayla etleri kemiklerden sıyırmaya çalışmıştır. Bunları yaparken arkasındaki ekranda kendisinin, annesinin ve babasının söylediği hüznü Balkan şarkıları ve konuşmalar döner. Yığının

yanında üç su dolu bakır küvet bulunmaktadır. Isının giderek arttığı ortamdaki performans beş gün sürmüştür (Whitham & Pooke, 2013, s. 62-64).



Şekil 16. Balkon Baroque Performansından ayrıntı (Kosmidou, 2001)

Bu çalışma Abramovic'in kişisel hikâyesiyle doğrudan bağlantılıdır. Sanatçı 1946'da eski Yugoslavya'da doğmuş, o ve ailesi 1991'de Yugoslavya Sosyalist Federal Cumhuriyeti'nin dağılmasıyla çıkan kanlı iç savaşın acı tecrübesini yaşamışlardır (Whitham & Pooke, 2013, s. 62-63). Abramovic bu kişisel acıyı bir çeşit “Şamancıl Eriştirme Ritüeli” ile açığa vurmuştur.

“Hiçbir Şaman neden ve nasıl olduğunu açıklayamasa bile, gene de düşüncesinin doğaüstünden aldığı güçle bedenini etinden ve kanından ayırır ve geriye kemiklerinden başka bir şey kalmaz... Mistik ölüme dayalı bu simgecilik, duyarlılığı değiştirme isteği olarak adlandırılan durumlarda kendisini dışa vurur... Ama çıkış noktası ne olursa olsun, eriştirmenin öncesindeki ve sonrasındaki kişisel çaba, duyarlılıkta bir değişim zorunluluğuna yol açar, bu duyarlılıkla yeniden doğabilecektir” (Eliade, 2017 b, s. 92,94-95).



Şekil 17. Balkan Baroque Performansından bir kare (Sooke, 2011)

Sanatçı tıpkı bir şaman erişirme törenindeki gibi zorlu fiziksel şartlar altında acısıyla yüzleşir, geçmiş yaşamı temizleme amacıyla Şaman'ın parçalanma sembolizmini kullanır. Bu aşamada Şaman törenindeki davul, dua, ağıt (sözlü/müzikal) kullanımının yerini, ekrandaki görsel ve işitsel elemanlar alır. Şamanın acıyı/hastalığı hapsetmekte kullandığı bakır ayna ve plakaların (bkz. s.13) yerini içi su dolu bakır küvetler almıştır.¹⁹

“Şaman töreninden sonra seyirciler törene ilişkin çeşitli anıları hatırlar, yaşadıkları psiko-fizyolojik duygular, gördükleri ve duydukları onlar için deneyim olarak kalır... Şamanın tedavisi hastayı hastalığıyla yüzleştirmek, onun kendi hastalığına seyirci olmasını sağlamaktır... Bu durum çağdaş psikolojide hastanın, hastalığın kaynağına inerek sebebi bulmasını sağlamak olarak yer alır” (Subaşı, 2016, s. 147,149) .

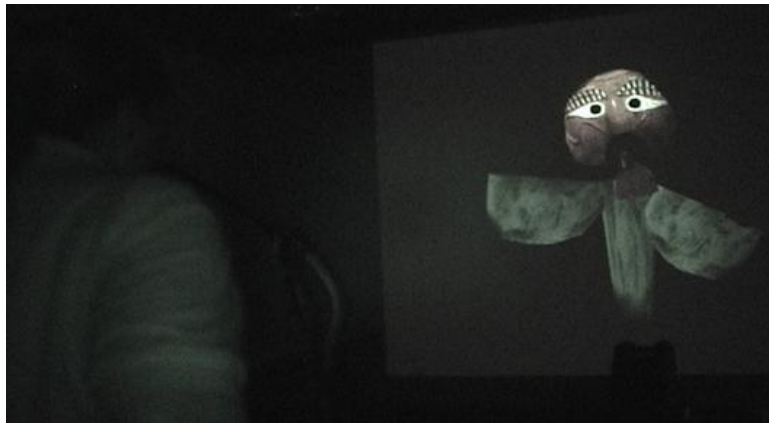
Beş gün boyunca devam eden bu performansta izleyici, sanatçının bu zorlu sürecine şahit olarak aynı yüzleşme ve arınma tecrübesini yaşamış olur. Bu anlamda performans ruhani bir arınma töreni gibi görünse de aslında bir psiko-drama gerçekleştirerek hem sanatçı hem de izleyici için sağaltma işlevi görür. Sanatçı bunu yaparken tıpkı Şaman gibi kolektif bilinçdışını tetikleyen ortak sembol ve malzemeleri (et, kemik, bakır, su) kullanır. Eş zamanlı olarak tarihsel bir gerçeği “psişik aktarım” özelliğiyle destekleyerek topluma hatırlatma, başka bir deyişle “Bellek” işlevini de yerine getirmiş olur.

¹⁹ Su, yansıtıcı etkisiyle aynaya, arındırıcı etkisiyle sağaltıma gönderme yapar.

3.6. Semi Ryu

Semi Ryu, Kore Şamanizm'i ve sözlü hikâye anlatımı geleneğine dayanan deneysel üç boyutlu animasyonlar ve sanal kuklacılık üzerine uzmanlaşmış bir medya sanatçısıdır. Kendi Kökensel geleneklerinden aldığı unsurları yeni teknolojik teknikler ile birleştirerek yeni anlatım yolları arar. Çalışmaları arasında Yang-Shin-Gud bu açıdan oldukça dikkat çekicidir.

3.6.1. Yang-Shin-Gud (“Ejder Ruhunu Çağırma” Sarmal Etkileşimli Sanal Kuklacılık 2003-2004): 2003'te görsel hikâye akışı biçiminde başlayan çalışma zamanla gelişmiş, hikâye anlatımı ve müzik gibi ses girişleri ile yürütülen sanal etkileşimli bir kukla performansı ile birleşerek son halini almıştır. Geleneksel kuklanın çubuk, ip veya el teknikleriyle kullanılmasının aksine, sanal kukla sesle harekete geçirilir. Geleneksel kuklacılıkta oynatıcının eğitim ve uygulama sayesinde edindiği tecrübeye ihtiyacı varken, bu sistem eş zamanlı yansımalar sayesinde kuklacıya teknik hakkında hemen geri dönüş verir. Müzik sesi ve hikâye anlatımı gibi mikrofona gelen herhangi bir ses girişi, sanal kuklanın ağzını, yüz ifadesini ve vücudunu eş zamanlı olarak harekete geçirerek, kısa sürede kuklacıyla kuklanın bütünleşmesini sağlar. Bu çalışmadaki kukla, geleneksel “Kore Şamanı”nın ilkel bir betimlemesidir, figürün gerçekçi ayrıntılardan özellikle arındırılması, izleyicinin kendi imgeleme ve kurgulama dürtüsünü harekete geçirme amacını gütmektedir. (Ryu, 2008).



Şekil 18. Yang-Shin-Gud (Ejder Ruhunu Çağırma) Sarmal Etkileşim (Ryu, Virtual Puppetry and the Process of Ritual, 2006)



Şekil 19. Sanal Şaman (Ryu, Virtual Puppetry and the Process of Ritual, 2006)

Sanal performans Kore Şaman Ritüeli ile aynı şekilde hareket eden “Sanal Şaman”la başlar. Sesle etkinleşen sanal kukla, kuklacının uyarıları ile (konuşma, şarkı vb.) etkileşimli iletişim kurarak sonunda şamanın nihai halini alır ve kuklacı ile kukla arasında birbirine ilham veren bu iç diyaloglar sayesinde karşılıklı bir aktarım gerçekleşir. Tıpkı şamanın esrime yoluyla rasyonel gerçeklikten çıkıp öte âlemlerde etkin olması gibi sanatçı da sanal gerçeklikte Şaman kimliğiyle harekete geçer.

Geleneksel törenle aynı şekilde, canlı kukla (kuklacı/sanatçı), kukla vasıtasıyla ejder ruhunu sanal ortamda somutlaştırır. Burada sanal kukla imgesi ikinci bir kimlik/yansıma anlamında Şaman giysi ve maskesine karşılık gelir, performansın etkisi kuklacı ve kukla arasındaki psişik katılımın (özdeşleşmenin) artmasıyla güçlenir. Kuklacı ile kukla arasındaki ayrım ortadan kalkıp sınır silindiğinde, seyirci için törene katılım süreci başlamış olur. Böylece izleyici fiziksel ve ruhsal olarak kuklacı ile kuklanın içsel diyalogu arasına yerleşir ve sanal tören işlevsel bir gerçeklik kazanmaya başlar, katılımcıların kolektif bilinçdışını tetikleyerek kendi arketip ve imgelem dünyalarının kapılarını açar. Sanatçı tıpkı Şaman gibi özne/nesne arasında psişik aktarımı sağlayarak gerçekte hayal arasında bir “Arabulucu” işlevini yerine getirir. Ayrıca unutulmuş sözlü anlatım geleneğini uyandırıp çağdaş siber kültüre yükleyerek, “Bellek” işlevine yeni bir boyut getirmiş olur. Sanatçı iki farklı kutuptaki bu aktarım anlayışını şöyle dile getirir,

“Etkileşimli teknoloji insan arzusunun, ilkel ayinlerden günümüz siber uzayına dek sürekli olarak ortaya çıkan ve devam eden ifadelerinden biridir. Bilgisayar etkileşimli sanat pratiğinin bir sonraki paradigması, gizli özü, tarihsel varlığı ve manevi değerleri ortaya koymak olacaktır... Teknolojinin gerçek etkileşimli bir ortam olarak devasa potansiyeli yeterince araştırılmamıştır. Baştan beri etkileşimli teknolojinin fiziksel yönüne odaklanma eğilimi, etkileşimin zihinsel ve ruhsal özelliklerini görmezden gelmiştir. Fiziksel ve zihinsek boyut bir olmadan hiçbir olay gerçekleşemez. Her deneyim hem fiziksel hem de zihinsel etkileşimli bileşenler tarafından biçimlendirilir ve tamamlanır. Zihinsel dönüştürücü algılarımız olmadan etkileşimli deneyimimiz gerçekleşemez. Bu iki unsur arasında dengenin sağlanması önemlidir, ancak ne yazık ki günümüz dijital interaktif sanat pratiğinde böyle bir denge ihmal edilmektedir. Kukla, etkileşime girecek basit bir fiziksel motivasyon ögesiyle başlar ve ardından etkileşimli sürecin tamamı kuklacının kukla ile artan manevi katılımıyla gittikçe daha güçlü hale gelir. Fiziksel motivasyon ve ruhsal aktivasyon arasında gidip gelen kuklanın büyüğü yönü budur... Kukla ve kuklacı arasındaki dinamik diyalog, hikaye anlatımında özgür hayal gücü ve doğaçlama enerjisini ortaya çıkarır. Şaman töreninde olduğu gibi böyle çarpıcı bir etkileşim sonuçta sanatçı/izleyici, gerçeklik/sanallık, beden/ruh, kukla/kuklacı gibi tüm ikilikler arasındaki sınırı silecektir” (Ryu, Yong-Shin-Gud Virtual Puppetry with Spiraling Interaction, 2003).

Bu bölümde farklı kültür, dönem ve sanat dallarından seçilerek incelenen sanatçıların hiç biri uygulamaları esnasında sanrı uyandırıcı madde kullandıklarına dair bir beyanda bulunmamışlardır.

SONUÇ

2. Dünya Savaşı'ndan sonra başkalaşan, değişen ve yeni arayışlara ihtiyaç duyan dünya ile birlikte sanatçı da farklı kültür ve öğretilere yönelmiş bu aşamada Doğu Öğretileri sanatçılara alternatif cevaplar sunmuştur. Dönemin temelinde yatan derin travmalar ve toplumsal hareketler, sanat ve sosyal bilimler (psikoloji, sosyoloji, felsefe vb.) arasında mevcut olan iletişimi daha etkili duruma taşımış, Şamanizm bünyesinde barındırdığı temel mitoloji, sağaltım niteliği ve çok alanlı iletişim diliyle her iki alan için de zengin bir kaynak oluşturmuştur. Söz konusu iletişim yönteminin dayandığı sembol ve mitlerin temelinde bulunan psikolojik olgular dahilinde “ilkel” ve “çağdaş” insan arasındaki benzerlikler oldukça dikkat çekicidir. Söz konusu inceleme ışığında “Şaman Arketipi”nin açıklanan iletişim yöntemini benimseyen sanatçılar vasıtasıyla yaşatıldığı ve bu yöntemin psişik derinliği göz önünde bulundurulduğunda çok güçlü ve etkili anlatım biçimlerine dönüştürülebileceği saptanmıştır. Doğru/titiz araştırma, muğlaklıktan arındırılmış, kültürel, psikolojik, kavramsal ve bağlamsal açıdan tutarlı bilgiyle yorumlanabildiğinde bu yöntem; geçmiş/gelecek, hayal/gerçek, bilinç/bilinçdışı, ilkel/çağdaş, özne/nesne gibi her tür ikiliği ortadan kaldırabilecek potansiyele sahiptir. Çok alanlı geçişken yapısı ve psişenin tüm katmanları üzerindeki etkisi düşünüldüğünde, çağdaş sanata, güncel teknolojiler ışığında, yeni yorum ve çıkışlar sunabilecek ciddi anlamda etkin ve derin bir kaynaktır.

KAYNAKÇA

Kitaplar:

ADRIANI, G., KONNERTZ, W., & THOMAS, K. (1979). *Joseph Beuys: Life and Works*. (P. Lech, Çev.) New York: Barron's Educational Series Inc.

ANAWALT, P. R. (2014). *Shamanic Regalia*. London: Thames & Hudson.

ANTMEN, A. (2014). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.

ATAKAN, N. (2015). *Sanatta Alternatif Arayışlar*. İzmir: Karakalem Kitabevi.

BEUYS, J., KAOUNELLIS, J., KEİFER, A., CUCCHI, E. (2005). *Bir Katedral İnşa Etmek*. (A. Cemal, Çev.) İstanbul: Sel Yayıncılık.

CAMPBELL, J. (2006). *İlkel Mitoloji Tanrının Maskeleri*. (K. Emiroğlu, Çev.) Ankara: İmge Kitabevi.

CARRIERE, J. C., DELİMEAU, J., ECO, U., GOULD, S. J. (2001). *Zamanın Sonu Üzerine Söyleşiler*. (N. K. Sevil, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

CAUQUELIN, A. (2016). *Çağdaş Sanat*. (Ö. Avcı, Çev.) Ankara: Dost Kitabevi.

DANTO, A. C. (2014). *Sanatın Sonundan Sonra*. (Z. Demirsü, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

DAVLETOV, T. B. (2017). *Şaman*. İstanbul: Asi Kitap.

ELİADE, M. (2006). *Şamanizm*. (İ. Birkan, Çev.) Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.

ELİADE, M. (2017 a). *İmgeler ve simgeler*. (M. A. Kılıçbay, Çev.) Ankara: Doğu Batı Yayınları.

ELİADE, M. (2017 b). *Mitler, Rüyalar ve Gizemler*. (C. Soydemir, Çev.) Ankara: Doğu Batı Yayınları.

EMMERLING, L. (2003). *Jackson Pollock*. Köln: Taschen.

ERGÜN, P. (2017). *Türk Kültüründe Ağaç Kültü*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.

ERMEN, R. (2007). *Joseph Beuys*. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.

FARAGO, F. (2006). *Sanat*. (Ö. Doğan, Çev.) İstanbul: Doğu Batı Yayınları.

FETTERMANN, W. (2012). *John Cage's Theatre Pieces: Notations and Performances*. Londra: Routledge.

GERMANER, S. (1996). *1960 Sonrası Sanat*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

GOMBRICH, E. (2015). *Sanat ve Yanılsama*. (A. Cemal, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.

HALL, C. S. (2016). *Freudyen Psikolojiye Giriş*. (E. Devrim, Çev.) İstanbul: Kaktüs Yayınları.

HARVA, U. (2015). *Altay Panteonu*. (Ö. Suveren, Çev.) İstanbul: Doğu Kütüphanesi.

HOPPAL, M. (2014). *Avrasya'da Şamanlar*. (B. Bayram, & H. Ç. Çapraz, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

İNAN, A. (2015). *Tarihte ve Bugün Şamanizm Materyaller ve Araştırmalar*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

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

JUNG, C. G. (2015). *Dört Arketip*. (Z. A. Yılmaz, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

JUNG, C. G. (2017). *İnsan ve Sembolleri*. (H. M. İlgün, Çev.) İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.

KARAVİT, C. (2008). *Doğadaki İz: Yeryüzü Sanatı*. İstanbul: Telos Yayıncılık.

LANDAU, E. G. (1989). *Jackson Pollock*. New York: Harry N. Abrams Inc.

LEJA, M. (1993). *Reframing Abstract Expresyonism*. New Haven: Yale University Press.

LYNTON, N. (1982). *Modern Sanatın Öyküsü*. (P. c. Çapan, & P. S. Öziş, Çev.) Ankara: Remzi Kitabevi.

MAY, R. (2016). *Yaratma Cesareti*. (A. Oysal, Çev.) İstanbul: Metis Yayıncılık.

MOFFITT, J. F. (2005). *Occultism in Avant-Garde Art: The Case of Joseph Beuys*. London: Umi Research Press; First Edition edition .

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

RUSHING, W. J. (1987). "Ritual and Myth: Native American Culture and Abstract Expressionism", *The Spritual in Art: Abstract Painting 1890-1985*. New York: Abbeville Press.

STACHELHAUS, H. (1998). *Joseph Beuys*. (D. Britt, Çev.) New York: Abbeville Press Publishers.

SUBAŞLI, H. (2016). *Psikodrama ve Kadim Bilgelik*. İstanbul: Epsilon Yayıncılık.

WHITHAM, G., & POOKE, G. (2013). *Çağdaş Sanatı Anlamak*. (T. Göbekçin, Çev.) İstanbul: Optimist Kitap.

Dergi ve Makaleler:

ALICI, M. (2010). "Din Antropolojisinin Kurucularından James George Frazer" (1854-1941). *C.Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Yıl 2010, Cilt 14, Sayı:2, ss. 3-31.

ÇELİKKAN, Ş. (2017, Haziran). "Sigmund Freud'da Yaratmanın Psikolojisi:Psikanalitik Sanat". *Sobider (Sosyal Bilimler Dergisi)*, Yıl 2017, Sayı 11, ss. 220-227.

DEİKMAN, A. J. (2008). "Mistisizm: Bir İşlevsel Yaklaşım". *İstanbul Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Yıl 2008, Sayı 18, ss. 299-318.

HOPPAL, D. M. (2001). "Sibirya Şamanizminde Doğa Tapınımı". *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, Yıl 2001, Cilt 1, Sayı 41, ss. 209-225.

KİRAZCI, A. (2010). "Bir Nezaket Ekici Sergisi Bağlamında Performans Sanatına Genel Bakış". *Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Tasarım Dergisi*, Yıl 2010, ss.15-22.

YAŞA, R. (2016). "Türklerde Animist Düşüncenin Yansımaları". *Sosyal ve Kültürel Araştırmalar Dergisi (The Journal of Social and Cultural Studies)*, Yıl 2016, Cilt 2, Sayı3, ss.1-25.

Basılmamış Kaynaklar:

DUYULER, M. (2014). *Heykel Sanatında gereç Olarak Doğa*. Sanatta teterlik Sanat Çalışması Raporu, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Heykel anasanat Dalı, Ankara.

İnternet Kaynakları:

FIG, J. (2018) "Jackson Pollock Working" <http://www.cafleurebon.com/phuong-dang-artist-perfume-review-bertrand-duchaufour-and-mark-buxton-olfactive-artistry-draw/jackson-pollock-working-photo-by-joe-fig/> [3 Mart 2019].

GOLDSWORTHY, A. (2009) "Digital Catalogue volume 1: 1976-1986" https://www.goldsworthy.cc.gla.ac.uk/image/?id=ag_03744&t=1 [5 Şubat 2019].

HORTON, M. (1997). "Joseph Beuys in the Action 'Explaining pictures to a dead hare'." <https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/434.1997.9/> [8 Şubat].

HORTON, M. (1997). 'Explaining pictures to a dead hare' Detail" <https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/434.1997.10/> [3 Şubat 2019].

KAPTAN, Y. D. (2014)." Acı ve Sanat"

<http://www.sanatteorisi.com/sanatteorisi.asp?sayfa=Makaleler&icerik=Goster&id=3969>

[3 Aralık 2018].

KOSMİDOU, Z. (2001, Kasım).”Transitory Objects: A Conversation with Marina

Abramovic”. <https://www.sculpture.org/documents/scmag01/nov01/abram/abram.shtml>

[5 Şubat].

LUBOW, A. (2005).“35 Who Made a Difference: Andy Goldsworthy”.

<https://www.smithsonianmag.com/arts-culture/35-who-made-a-difference-andy-goldsworthy-114067437/> [5 Şubat 2019].

RYU, S. (2003).”Yong-Shin-Gud Virtual Puppetry with Spiraling Interaction”.

<https://www.generativeart.com/on/cic/papersGA2003/b23.htm> [5 Ocak 2019].

RYU, S. (2006).”Virtual Puppetry and the Process of Ritual”. Şubat 6, 2019 tarihinde

http://median.newmediacaucus.org/archives_in_progress/pre_2009_issues/html_only/2006_spring_special/Sp06_Ryu.htm [6 Şubat 2019].

RYU, S. (2008).”Virtual Puppetry With Spiraling Interaction”.

<http://semiryu.voicingelder.com/post-16/post-16-2-4-8/> [5 Ocak 2019].

SOOKE, A. (2011, Temmuz 2).”Marina Abramovic: 'It takes strong willpower to do

what I do’”. <https://www.telegraph.co.uk/culture/art/art-features/8609085/Marina-Abramovic-It-takes-strong-willpower-to-do-what-I-do.html> [5Şubat 2019].

TEZKAN, M. (2009).”Gerçekliğe Alternatif Bir Gerçeklik”.

<http://www.nilyalter.com/texts/1/gerceklige-alternatif-bir-gerceklik-nil-yalter-videosu-turkish-by-melis-tezkan.html> [12 Aralık 2018].

YALTER, N. (2011) “Bir Nil Yalter Retrospektifi: "20. Yüzyıl / 21. Yüzyıl"

http://www.mimarizm.com/etkinlikler/sergiler/bir-nil-yalter-retrospektifi-20-yuzyil-21-yuzyil_120072 [7 Aralık 2018].

YALTER, N. (2016) “Shaman 1979” <https://vimeo.com/155419565> [8 Şubat 2018]

YALTER, N. (Tarihsiz) “Galerist Seçilmiş İşler” <http://www.galerist.com.tr/tr/artist/nil-yalter/selected-works/> [9 Şubat 2019].



ÖZGEÇMİŞ

1981’de Ankara’da doğmuş,1999 yılında başladığı Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Ana Sanat Dalından 2003’de mezun olmuştur. 2015 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sanat ve Tasarım Ana Sanat Dalına kabul edilmiştir, halen aynı bölümde eğitimini sürdürmektedir.

