

T.C.
İSTANBUL AYDIN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



PERFORMANS, TAZİYE VE SEYİRCİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

GOLNAZ ASLDINI

Drama ve Oyunculuk Anasanat Dalı

Sahne Sanatları Sanat Dalı

Tez Danışmanı: Yard. Doç. Dr. Esra ÇİZMECİ

Ekim 2017

T.C.
İSTANBUL AYDIN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



PERFORMANS, TAZİYE VE SEYİRCİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

GOLNAZ ASLDINI

(Y1512.210002)

Drama ve Oyunculuk Anasanat Dalı

Sahne Sanatları Sanat Dalı

Tez Danışmanı: Yard. Doç. Dr. Esra ÇİZMECİ

Ekim 2017



T.C.
İSTANBUL AYDIN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ

Yüksek Lisans Tez Onay Belgesi

Enstitümüz Drama ve Oyunculuk Anasanat Dalı Sahne Sanatları Tezli Yüksek Lisans Programı Y1S12.210002 numaralı öğrencisi **Golnaz ASLDIRIN**'ın "**PERFORMANS, TAZİYE VE SEYİRCİ**" adlı tez çalışması Enstitümüz Yönetim Kurulunun 24.08.2017 tarih ve 2017/21 sayılı kararıyla oluşturulan jüri tarafından **07/10/2017** ile Tezli Yüksek Lisans tezi olarak **KABUL** edilmiştir.

Öğretim Üyesi Adı Soyadı

İmzası

Tez Savunma Tarihi :12/10/2017

1)Tez Danışmanı: Yrd. Doç. Dr. Husret Esra ÇİZMECİ

2) Jüri Üyesi : Prof. Mehmet BİRKİYE

.....

3) Jüri Üyesi : Yrd. Doç. Dr. Nazım Uğur ÖZÜAYDIN

U. Melih Korukçu: Yrd. Doç. Dr.
M.Melih KORUKÇU

Not: Öğrencinin Tez savunmasında **Başarılı** olması halinde bu form **İmzalanacaktır**. Aksi halde geçersizdir.

ÖNSÖZ

Bir İranlı olarak, çağdaş dünya tiyatrosu alanındaki akademik araştırmaların ışığında, İran'ın Aşura ritüellerinden biri olan taziyei inceleyerek, onun sanatsal değerini ortaya koymayı bir vazife bilmekteyim. İran'ın başlıca gösteri türlerinden biri olan taziye, “Siyavuş'un Ağıtı” isimli Fars mitolojisine, bazı İran gelenekleri ve Kerbela olayına dayanmaktadır. Günümüzde İran toplumunun kültürel açıdan ağır durumda bulunmasına bakacak olursak, bir tür yabancılaşma ve kimlikten uzaklaşmaya tanık olmaktadır. Bu nedenle bu çalışma, sözü edilen geleneksel gösteriyi, çağdaş yönetmen Richard Schechner'in performans teorisi üzerine incelemesi yönüyle önem taşıyacaktır.

Her fikir bir eylemden doğar, bu teze konu olan fikir de, Batı'dan etkilenen bir toplumun eyleminden alınmıştır. Yaratıcılık, düşünce ve halkın istek ve kültürünü yansıtan toplumsal zümreler renklerini kaybetmeye yüz tutmuştur. Taziye gibi millî tiyatrolar da böyle bir durumla karşı karşıya kalmıştır. Oysaki her ülkenin ritüelleri, millî sermaye ve geçmişten gelen miras sayılır.

Sanatın ve özellikle gösteri sanatlarının seyirci olmaksızın ortaya çıkamamasından dolayı, seyirci ve onun sanatsal algılaması önem taşımaktadır. Taziye, törenle ve halk tarafından yapılan sanatlar arasında yer alır. Bundan dolayı seyircinin bu sanatın sürdürülmesi hususundaki rolü çarpıcıdır. Taziyenin performans bakımından birçok yönü bulunmaktadır. Bu çalışmada Schechner'in Performans Teorisi ile taziyenin ilişkisi incelenmiştir. Tezde, taziye ritüeline yeni bir açıdan bakılarak, bu kavrama değin yeni bir perspektif sunmak amaçlanmıştır.

Bu çalışmayı, tiyatro alanındaki ilk hocam Sayın Mikaeil Shahrestani'ye takdim ediyorum. Bu dünyayı gerçekte yalan arasında, liminal ortamdaki çatışma olarak var sayarsak, benim bu ortamdaki gerçekliğim olan annem ve babama, bana bu fırsatı sundukları için teşekkür ederim. İki yıllık yüksek lisans deneyimim sırasında bana her türlü desteği veren tüm hocalarıma teşekkür ederim. Bana hayattan daha iyi bir rol alma fırsatını veren Bölüm Başkanımız Prof. Dr. Mehmet Birkiye'ye, Doç. Dr. Selen Birkiye'ye, Sayın Ragıp Yavuz'a ve Ayşenil Şamlıoğlu'ya sonsuz teşekkür ederim. Hayatımın sonuna kadar bana yaptığı iyilikleri unutmayacağım Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü Prof. Dr. Özer Kanburoğlu'ya, öğrenci danışmanım ve değerli hocam Doç. Dr. Melih Korukçu'ya çok teşekkür ederim. Carl Gustav Jung'un dediği gibi “yanlış anlamalarımızı çözmek için yaşıyoruz.” Bana bu konuda sabırla yardım eden, bana tahammül eden, beni kabul edip kendimle yüzleşmemi sağlayan ve her şekilde bana destek veren tez danışmanım Yard. Doç. Dr. Esra Çizmeçi'ye sonsuz teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
ÖNSÖZ	i
İÇİNDEKİLER	xi
ÇİZELGE LİSTESİ	xiii
ŞEKİL LİSTESİ	xv
ÖZET	vii
ABSTRACT	viii
1.GİRİŞ	v
2.TEORİK YAPI	5
2.1.Performans	5
2.2.Ritüel	11
2.3.Din.....	18
3.TAZİYE	22
3.1.Taziyenin Siyasi Süreci.....	22
3.2.Taziyenin Sosyal İşlevi	23
3.3.Taziyenin Yapısı	27
3.4.Taziyenin Semiyolojisi	28
3.5.Taziyede Müziğin Kullanımı	31
3.6.Taziyenin Dil Ötesi	32
3.7.Taziyenin Fenomenolojisi.....	32
3.8.Taziyenin Performans ve Tiyatroyla İlişkisi	36
3.9.Taziyede Oyun Kültürü.....	39
4.TAZİYE VE SCHECHNER'İN PERFORMANS TEORİSİ	42
4.1.Taziyede Schechner'in Teorisine Göre Rivayet Biçimi.....	42
4.2.Taziyede Seyirci-Oyuncu İlişkisi	44
4.3.Taziyede Mekân	45
4.4.Taziyede Zaman	50
4.5.Taziyede Aksesuar	51
4.6.Taziyede Uzam.....	52
4.7.Taziyede Ritüel Süreci	55
4.8.Nuşabad Köyünde Taziye Süreci	55
5. SONUÇ	60
KAYNAKLAR	64
ÖZGEÇMİŞ	66

ÇİZELGE LİSTESİ

Sayfa

Çizelge 2.1: Karşılaştırma12



ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa

Şekil 4.1: Ergotropiğin etkilenmesi sonucu meditasyondan vecde beynin nasıl bir dönüşüm yaptığını gösterir.....59

PERFORMANS, TAZIYE VE SEYİRCİ

ÖZET

Bu çalışmada, “Performans Teorisi” ışığında İran taziyesinin önemi ortaya konurken, bu teori ile taziye ritüelinin ilişkisinin belirtilmesi amaçlanmış ve ritüelin tarihî, siyasi ve kültürel yönleri incelenmiştir. Ayrıca bu ritüelin performans ve tiyatro yönü, yeni bir bakış açısıyla gösterilmiştir. Bu tezdeki üç kavram, yani performans, ritüel ve tiyatro, tezin konusuna paralel olarak açıklandıktan sonra, taziye terimi detaylı bir şekilde anlatılmıştır. Ayrıca taziye ritüelindeki seyirci ve oyuncu ilişkisi incelenmiştir. Çalışmada, taziye seyircilerinin izledikleri oyunla ilgili katılımları ile inanç konusu değerlendirilmiş ve bu törensel gösterinin kimliği, Amerikalı yönetmen Richard Schechner’in Performans Teorisi çerçevesinde incelenmiştir. Ayrıca taziye konusunu içeren ritüel ve performans kavramları analiz edilerek seyirci ve oyuncu arasındaki enerjinin hem zihinsel hem bedensel eylem olarak nasıl bir alışveriş içinde olduğu ortaya konmuştur. Bu alışverişin hem bireysel hem toplumsal olarak sebep olduğu dönüşümden bahsedilmiştir.

Anahtar kelimeler: *Performans, Ritüel, Taziye, Richard Schechner, Seyirci, Oyuncu*

PERFORMANCE, TAZIYAH AND AUDIENCE

ABSTRACT

In this study, in the light of Performance Theory, while the importance of Iranian taziyah is demonstrated, the relationship between this theory and taziyah is aimed to state and also the historical, political and cultural aspects are studied. Moreover the performance and theatrical aspects of this ritual are shown with a new point of view. In this thesis, after the three concepts which are performance, ritual and theatre are explained in parallel to the thesis subject, the term taziyah will be explained in details. In addition, the relationship between the audience and the performer are studied. In this study, the audience's participation to the play and also faith issues are interpreted and the aspects of this ritual performance are studied on the basis of Richard Schechner's Performance Theory. Furthermore, the corresponding energy between the audience and the performer as a mental and physical activity is revealed by analyzing the concepts of ritual and performance which include taziyah as well. Both the individual and the social transformation caused by this correspondence are mentioned.

Keywords: *Performance, Ritual, Taziyah, Richard Schechner, Audience, Performer*

1. GİRİŞ

Performans gibi çağdaş sanatlar postmodern dönemde öne çıkarak çeşitlilik buldular. Performansın amacı, sanatı müzelerden dışarı çıkartmak ve genel halkla tanıştırmaktır. Bu aşamada performans popüler oldu. Bu çağın önemli filozoflarından biri François Lyotard'a göre, postmodern sanat, modern sanatın tam tersine, genel halkın anlayabileceği bir eser yaratma çabasındadır. Bu dönem sanatçısının çabası seyircinin daha çok katılımını sağlamaktır. Diğer taraftan Roland Barthes'in "Yazarın Ölümü" teorisi sayesinde, sanatsal eserin idrak edilmesi ve iletişim kurulması tamamen seyirciye bırakılmıştır. Seyircinin merkezde olmasına ve seyirci-oyuncu iletişiminin önem taşınmasına yönelik olarak, bu iletişimin postmodern dönemde seyirci üzerinde duygusal işlevi vardır. Seyirci, artık kendini hareketsiz ve sadece izleyici olarak görmüyordur.

Performans kavramı, diğer çağdaş sanatlar ve postmodern kavramı gibi çok geniştir. Schechner performansı geniş bir yelpaze içinde değerlendirmiştir. Schechner performansı, ritüel, geleneksel oyunlar, tiyatro, bilgisayar oyunları, spor, dans ve müzik olarak yedi eyleme ayırmıştır. En önemli noktası, Edward Shanken'in da üzerinde durduğu kültürel ve sosyal işlevdir, çünkü performans temel olarak seyircinin katılımıyla ve onlarla iletişim kurularak yapılır. Çağdaş sanattaki gibi seyircinin merkezde olmasıyla, katılım ve etkileşim ortaya çıkmıştır, fakat hâlâ geleneksel sanatsal teorileriyle uğraşan ülkeler için bunlar kabul edilememiştir.

Diğer taraftan taziye sanatını incelediğimizde, bu türün seyirciyle iletişimini görebiliriz. Ayrıca Schechner, Peter Brook, Grotowski gibi uzmanlar genel olarak ayinî icraları, taziye ve taziye benzer ritüelleri, avangart performansçılar için referans olarak görmüşlerdir.

İran'ın taziyesine, ayinî, dinî törensel bir performans olarak baktığımızda, görsel ve işitsel iletişim unsurları kullanılarak seyircinin merkeze konduğu mevzu görenlerin zihninde örtüşüyordur. Zaman açısından farklılık olsa da, mezhebi hedefini bir kenara

bırakırsak, taziye ve performans teorisi mukayese edildiğinde benzer fonksiyonların ortaya çıktığını varsayabiliriz.

Performansta seyircinin ve oyuncunun hem zihinsel hem bedensel eylem olarak katılımı için gerçeklik sunulur, yani tiyatrodaki sunulan gerçekle yaşam arasındaki gerçeğin mesafesi ortadan kalkar. Performans mekânı, hem oyuncu hem seyirci için müşterek bir uzama dönüşür ve seyircinin tepki vermesine sebep olur. Taziyede Kerbela Olayı, tarihteki gerçekliğiyle icra olunur. Mekân aynı şekilde bir iletişimi aracı olarak kullanılır ve zaman olarak da bir sınır yoktur, son seyirci seyredene kadar devam eder. İslam'da tek dinî gösteri olmasına karşın gerektiği gibi araştırılmamıştır ve çağdaş bir teoriyle bakılmamıştır. Bu yüzden seyircilerin izledikleri oyunla ilgili katılım ve inanç konularının değerlendirilmesi ve bu törensel gösterinin kimliğinin Performans Teorisi çerçevesinde incelenmesi önem arz etmektedir.

Taziye, İran'ın manevi performansı sayılır. Şiilerin Kerbela Vakasını ve bu konuyla alakalı olan yan olayları anlatır. Kökeni bu ülkenin eski inançlarına ve Siyavüş mitine dayanır. Taziye, genel halkın düşünce ve duygu biçimine bağlıdır. Her yıl tekrarlanması, inançların devamlılığını sağlar. Taziye farklı yerlerde ve şehirlerde icra edilir. Manzum şekilde ve bazen doğaçlama olarak konu aktarılır. Taziyenin dili şiir olduğundan, teşbihe sıkça başvurulur. Bu çalışmanın ikinci bölümünde detaylı şekilde taziye unsurları ve teatral unsurlar üzerinde durulacaktır. Ayrıca taziye, Safevi döneminin bir siyasi aracı olduğundan siyasi süreci ve sosyal işlevi anlatılacaktır. Üçüncü bölümde ise, seyircilerin izledikleri oyunla ilgili katılımı ve inancı, bu performansta uğradığı dönüşümün değerlendirilmesi ve bu törensel gösterinin kimliğinin Schechner'in Performans Teorisi çerçevesinde mekân, uzam ve zaman açısından incelenmesi hedeflenmiştir.

Aslında günlük hayat da bir performanstır. İnsanlar bir şekilde kendi gerçeklerini ve sosyal kimliklerini icra ederler. Bunu gerçekleştirmek için de sosyal ve teatral sözleşmeye bağlı kalırlar. Seyirci olan her yerde performansçı da vardır. Hatta dünyaya yeni gelen çocuğun doktora karşı tepkisi de bir performans sayılır ve böylece hayat boyu devam eder. Performans, bugünün dünyasında insanın pozisyonunun gerektirdiği reflektir. Bu ifade, dünyanın tüm insanlık için oyun sahnesi olduğu anlamına gelmez, ama yine de insanlar doğası gereği sürekli rol yaparak hem ferdi hem de toplumsal

kimliklerini ortaya koyarlar. Bir insan rol yaptığında, performans ve toplum tarafından kabul görmüş değerler, onun tüm kişisel davranışlarının önüne geçer. Yani performans, davranışa göre daha çok önem taşır. Bu anlamda taziye, seyircinin günlük hayattaki monoton enerjisinden uzaklaşmasını sağlayarak, kutsal ortamdaki enerjisini aktifleştirip tekrar kendisiyle yüzleşmesi için ona fırsat verir.

Bu yüzden taziye de oyuncu ve seyircinin davranışları, bunların nasıl bir dönüşüme uğradığı ve bunun Performans Teorisi ile ilişkisi, bu tezin problemidir. Böylelikle bu sorular akla gelmektedir: Taziye ritüelinin Richard Schechner'in Performans Teorisiyle nasıl bir ilişkisi vardır? Taziye bir performans olarak seyircide nasıl bir dönüşüm ve değişime sebep olur? Taziye de seyirci-oyuncu ilişkisi nasıldır? Taziyenin tiyatro ve performansla ilişkili yönleri nelerdir? Taziyenin toplumsal işlevi nedir? Taziye de kullanılan semboller nelerdir ve nasıl işlevleri vardır? Taziye de zaman ve mekân kullanılışı nasıldır?

Tezin yazımında çeşitli kütüphanelerde bulunan tiyatro, performans ve ritüel üzerine yazılmış teorik kitaplara, makalelere ve tezlere başvurularak, medyanın çeşitli organlarından film, belgesel vs. elde etmede faydalanılmış, açıklama ve analiz yöntemlerine başvurulmuştur. Ayrıca Aşura ritüelleri ile ilgili videolar kullanılmıştır. Hedeflenen amaca ulaşabilmek için çalışma, üç ana bölüm hâlinde sunulmuştur. Richard Schechner'in söylediği gibi taziye, hem tiyatro hem ritüel hem de siyasettir. Bu doğrultuda birinci bölümde, performans ve ritüel kavramlarından bahsedilmiştir. İki kavramdan bahsetmemizin sebebi taziyenin hem ritüel olması, İran'ın Siyavüş mitinden gelip tarihi gelecek nesillere taşınması, hem de çağdaş sanat performans özelliklerinin olmasıdır. Ritüel performansın Schechner, Arnold van Gennep, Victor Turner'in çalışmaları üzerinde durulmuştur. Schechner'in de söylediği gibi bir gösteride seyirciler mahiyet değiştirip oyuncular gibi katılım sağlıyorsa, o performansın ayinî boyutları vardır. Bu nedenle taziye ayini bir performanstır. İkinci bölümde taziye hakkında detaylı olarak inceleme yapılmıştır. Taziyenin siyasi süreci ve sosyal işlevi, yapısı ve İran kültürüne olan etkisi açıklanmıştır. Schechner, tiyatro ve ritüelin faydalı ve eğlenceli yönlerini vurgular. Ama hiçbirinin de mutlak olmadığını ifade etmek gerekir.

Tiyatroda eğlence yönü ağır basarken, ritüelde fayda yönü ağır basar. Taziye, hem tiyatro hem ritüel olduğundan eğlence boyutunu taziyedeki teatral unsurlardan alır, bu unsurlardan ikinci bölümde bahsedilmiştir. Hem de bir ritüel olarak taziyenin hem bireysel hem toplumsal faydalarına işaret edebiliriz. Üçüncü bölümde ise Richard Schechner'in Performans Teorisiyle taziyenin ilişkisi ortaya konmuş, bu ilişki seyirci-oyuncu, mekân, zaman ve uzam açısından incelenmiştir, ayrıca İran'ın Kaşan şehri yakınlarında yer alan Nuşabad Köyünde gerçekleştirilen taziye ritüeli aşama aşama anlatılacaktır. Çalışmada her ne kadar performans sanatı ve performans araştırmalarından bahsedilse de, asıl odaklanılan konu performans teorisi olmuştur. Etimolojik olarak "theater" kelimesi "theorem, theory, theorist" kelimeleriyle ilişki içindedir ve bütün bunların kökeni Yunancadan gelen "theatron" kelimesine dayanır. Bu kelimenin de kökeni "thea"dan gelir ve "bakış açısı" anlamına gelir.

2. TEORİK YAPI

2.1.Performans

Bu tezdeki teorik yapı ve ilgili kavramlar çok geniş kavramlar olmalarıyla bağlantılı olarak tezin amacına yönelik olarak açıklanacaktır, çünkü bunlar çok geniş kavramlardır. Performans ve ritüel gibi kavramları inceleyen birçok teori ve araştırma mevcuttur. Ritüeller de performansın bir parçası sayılır. Marvin Carlson'ın belirttiği gibi: "Performans kelimesinin geniş manasıyla insanın konumuyla ilişkilidir." (Nick, 1994: 16).

Performans geniş kapsamlı bir deyimdir. Tiyatro, insanların ritüel örneklerinden olan nezaket ifadeleri, duygu paylaşımı, günlük hayat ile birlikte aile ilişkileri, profesyonel roller, oyunlar, sporlar, dans, törenler vs.yi kapsayan bir performans ağının sadece bir parçasıdır (Schechner, 2003: 13). Son yıllarda sanatsal faaliyetler, sosyal bilimlerde "performans" sözcüğünün kullanımını yaygınlaştırmıştır. Bu sözcüğün yaygınlaşmasından sonra, bu insani faaliyeti değerlendirmeye ve algılamaya yönelik bir hayli teorik eser ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla ilk adımdan itibaren Marvin Carlson'ın ifade ettiği gibi temel olarak tartışmalı bir sözcükle karşı karşıyayız (Alizadeh, 2004: 10).

Randy Martin, "Performans, Siyasi Bir Eyleme Benzer" isimli kitabında şöyle demektedir: "Performansçının bedeni, kendi doğal hâliyle bir semboliklik karşısında direnç gösterir, onu sembolik olarak tanımlar. Bu semboliklik, eylem ve beden anlamlarını sınırlandırarak hem ferdî hem de toplumsal düzeyde işler. Duygusalığın gerginliği, hırs ve kinetik, toplumun oluşumuna hasar verir. Böylece toplumdaki teklik sistemi biraz hasar görebilir. Taziye ritüelinin icrasında, subje ve objenin birleşimi ve toplumun çerçevesini bu hasarlardan koruyan bu semboliklik, tekrar hasarları ortadan kaldırır (Alizadeh, 2004: 251).

Richard Schechner, Performans Teorisinde performans, ritüel, tiyatro, geleneksel oyunlar, bilgisayar oyunları, spor, dans ve müzik olarak yedi eyleme ayırır. Seyirci ve oyuncu (performans icracısı) arasındaki etkileşime vurgu yaparak, performans, bir birey veya grup tarafından kendisi veya başka bir grup için yapılan bir eylem olarak görülür. Schechner'e göre, performansın en önemli özelliklerinden sayılan dönüşüm (transformans)¹, vücut dilini kullanarak icra sürecini seyirciye gösterme özelliğini taşır. Performanslar, genelde seyircilerin toplu katılımı ile yapılarak onları reforme etme amacını taşır (Schechner, 2003: 301). Daha önce belirtildiği gibi, oyuncu- seyirci arasındaki ilişkiyi incelemek amaçlanmıştır. Buna dayanarak, çağdaş yaklaşımlar bu bölümde anlatılacaktır. Bedende var olan günlük enerji, taziye gibi ritüellerde bulunarak ve kültürel kodları kullanarak daha manevi bir düzeye çıkar.

Schechner'e göre, tiyatro temel olarak eğlenceyi, ritüel ise faydayı amaçlar. İcranın amacının fayda olması durumunda ritüel, eğlence olması durumunda ise tiyatro ortaya konmuş olur. Fayda yönü ağır basan performansların daha çok dinamiği vardır. Schechner'in bakış açısına göre, icracının gündelik hayatta kendi icrasını ortaya koyması ve onu doruğa ulaştırarak seyircilere sunması, performansın bir tanımlamasıdır.

Performans, aşağıdaki maddelerden yola çıkılarak tanınabilir:

Varoluş

Eylem

Eylemi sergilemek

Eylemi sergilemeyi açıklamak (Schechner, 2006: 28)

Varoluş, varolmanın ta kendisidir. Eylem, en küçük maddeden galaksilere kadar var olan her şeyi kapsar. Eylemi sergilemek, eyleme işaret eden performans ve gösteridir ve eyleme vurgu yaparak onu göstermeye çalışır. Eylemi sergilemeyi açıklamak, performans araştırmaları kapsamındadır (Schechner, 2006: 28).

¹Transformans: Bu kelime "transformation" ve "performance"ın birleşimidir. Bu kelimeyle kastedilen değişime vurgu yapan performanslardır, özellikle geçiş ritüellerinin özel işlevi vardır.

Schechner'e göre, performansın en önemli özelliği sayılan konu, performansın dönüşüm özelliğidir. Dönüşüm, bir şeyin meydana geldiği ve onun sonucunda gerçekten bir değişimin olduğu performans olayı demektir. Bu özellik, performansın bir diğer özelliğini yani gerçeğin kendisi olma yönünü kapsar. Gerçeklik, olayın odak noktasındadır ve olay, performansın temelini oluşturmaktadır. Ayrıca Schechner'e göre, performans düşünce ile uygulanır. Onu uygulayan siyasi bir düşünceye sahip kişiler, kendilerine özgü bu fikri yaymaya çalışır ve söyleyecekleri çok şey vardır. Taziye hem ritüel hem de siyasi araçtır ve gerçeği tekrar gözler önüne sererek, performansın özelliklerini içerir.

Zaman, her şeye etki etmektedir. Buna paralel olarak, Marvin Carlson'a göre, performans ve postmodernizm terimleri, ortak bir kültürel ortamın ürünleridir ve birbirleriyle yakın ilişkiindedirler, ancak bu ilişki çok karmaşık bir boyuttadır (Carlson, 2003: 236). Roselee Goldberg'in performans tanımlamasına göz atmakta fayda var. Goldberg şöyle diyor: "Performans sanatı aracılığıyla, halkın geniş kitlesiyle irtibata geçebilir ve onları kültür ve sanat ile içli dışlı olmaya çağırabiliriz." (Goldberg, 2011: 26). Taziye olduğu gibi insanlar, belli bir zamanda toplanarak hem tarihleriyle hem de sanatlarıyla yüzleşip birbirleriyle etkileşime girerler. Bunda yeni bir kültür yaratmayı amaçlayan toplumun ahlâkî değerlerinin etkisi vardır. Böylelikle kültür ve tarih, insanların kaynaşması için birer sebep olur.

Bir performansın uygulanmasında mekân ve uzamın sınırı yoktur. Bu uygulamanın önemli bir hususu, seyircinin bulunmasıdır. Dolayısıyla performans, bir seyircinin meraklı gözlerinin beklediği her yerde doğabilir. Performansın fenomenolojik açıdan doğuşu ve ortaya çıkışı hakkında kısaca bir bilgi vermekte fayda var: Merleau-ponti vücut ve eşyanın ilişkisine değinerek şöyle diyor: "Algılama, vücut aracılığıyla kendini bir şeye hazırlamak demektir." (Merleau-ponti, 2011: 74). Taziye seyirciler, müşterek bir inançla buldukları kutsal mekânda, zihinlerinde oluşan hareketle ve bedensel eylemleriyle kendilerini bir dönüşüme hazırlarlar.

Günümüz insanı, modernitenin güçlü estetik değerlerini alt üst eden ve sınırsız disiplinlerarası olanakları kapsayan bir sanatsal fenomen ile karşı karşıyadır. Modernitenin güçlü estetik ölçütleri ve sınırları 60'lı yıllarda bozularak sanatta yeni bir

çığır açılmasına neden olmuştur. Bu değişimin en ünlü teorisyeni Greenburg'dür. Greenburg,“Avangard and Cage” adlı makalesinde, sanat eserinin bağımsızlığını sanat hayatının sürdürülebilmesinin şartı olarak görmektedir. Vücudun bu algılamadaki rolü ve postmodern fenomenlerle eylemlerin insani tecrübelerle birlikte gösterilme yöntemi çok önem taşımaktadır. Her birimiz beden vasıtasıyla bilincimize bağı olarak dünyayı algılayıp ona yön vermekteyiz (Merleau-ponti, 2011: 130).

Taziye yönteminde, hareketin şifreleme formunun bedensel enerji üzerinde somut etkisi vardır. Bu enerji dönüşümü hermenotik şekilde, vücudu kendi gerçekliğiyle yüzleştirir. Burada beden dili tıpkı bir tahtirevan gibi bir yukarı bir aşağı hareket ve eylemlerde bulunur. Manevi aşk, eylem vasıtasıyla mutlak vücuduyla yüzleşmeyi sağlar (Alizadeh, 2004: 234).

Ayrıca 60'lı yıllardaki kavramsal sanat, performans sanatı üzerinde çok büyük etki bırakmıştır. Kavramsal sanat, “Fikir ve kavram asildir.” sloganıyla sanatın ticarileştirilmesine tepki göstermektedir. Bu yönden sanat, alışverişi yapılan bir nesneye dönüşmüştür. Ancak bazı sanatçılar bedenleri aracılığıyla bu duruma itiraz ederek engel olmaya çalışmışlardır. Burada değinilmesi gereken bir başka husus, kavramsal sanatın, temel maddesini kavram üzerine oluşturması, performans sanatının ise, bedeni (vücudu) kavram olarak seçmesidir. Ayrıca anlam artık tek bir merkezde değildi ve merkezde olan her şeyden uzaklaşma kavramı öne sürülür. Böylelikle sadece oyuncu merkeze geçmedi, seyirci de kendi algılamasıyla ve kendi zihniyle katılımında bulundu. Taziyede de kavram öne çıkar ve bu kavram, yani Kerbela Olayının aktarılması taziyedeki en önemli unsurdur. Bunu aktarma biçimi, şebih okuyanlar ve seyircilerin kültür, performans, mekân ve zamanın etkisinde kalmasına sebep olur. Böylece bu durum, seyirci ve oyuncu arasında yakın bir ilişkiye sebep olur. Hem taziyedeki şebih okuyan kişi hem de performanstaki icracı rivayetçi konumundadır. Her ikisinde de seyirciler, eserin bir parçası olarak eseri tamamlarlar.

Cambridge Sözlüğü performansı şöyle tanımlamaktadır:

“Görsel ve işitsel sanatlar, performans, folklor, günlük hayat birbirlerine dönüştürülerek, sanatsal bir araç olan beden ve ideolojik yapıya sahip zihin aracılığıyla herhangi bir zaman ve mekânda sunulabilir.” (Schechner, 2003: 13).

Kendini “performans sanatının büyükannesi” olarak tanımlayan Marina Abramoviç de aynı tanımlamayı yapar. Abramoviç, performansı, performansçının belirli zaman ve mekânda seyircilerin önünde yarattığı, ardından bir enerji alışverişinin gerçekleştiği, seyircilerle oyuncuların aynı anda bir sanatsal eser yarattığı, bedensel ve zihinsel bir yapı olarak tanımlar. Marina Abramoviç’in kaleminden çıkan bir makalede, “İlk karşılaşmada seyircinin sinir sistemi, performansçı ile birleşir ve aynı anı çok kısa bir süreliğine tecrübe ederler.” denmektedir. Seyirci ve oyuncu arasındaki enerji alışverişi, genellikle ritüel performanslarında aralarında bir bağ kurmalarına sebep olur.

Günümüzde performans, kendi işlevleri bulunan dijital olanaklardan ve görsel unsurlardan faydalanmaktadır. Diana Taylor, performans araştırmalarında şöyle demektedir: “Performansın amacı, bir işitsel ve görsel eşik yaratmak, performans bilgilerini bütün milletlere ve dillere ileterek bir dil ve anlam kazanmaya çalışmaktır” (Taylor, 2002: 49).

Ancak bu araştırmanın konusu ve hedefi, belirli bir tanımlamasını sunmamız gereken ritüellerin uygulanmasıdır. Ritüel uygulaması, eylemlerin hazırlık pratiği boyunca keşfedildiği bir performanstır. Bu hazırlık ve eylemler, doğaçlamadan ziyade dönüşüm ve değişimlerdir. Schechner’e göre ritüel süreci, performans demektir. Ritüel sürecini “tekrarlanan davranış”² olarak tanımlar, yani oyuncunun, davranışlarını tekrarlaması veya pratik yapma şansı olmaktadır. Örnek olarak, hamile bir kadın, liminal dönemindeyken, kadınlıktan anneliğe dönüşüm yapmış olacaktır. Ayrıca Schechner’e göre bir performansta seyircinin katılımı varsa artık onun ritüel boyutu vardır.

Schechner’e göre performans süreci, üç aşamadan oluşur. Bunlar, hazırlık aşaması, performans ve performans sonrasıdır. Performans sırasında, tekrar, pratik, abartı, ritmik eylemin sadeleştirilmesi ve davranışın doğal sürekliliğin yapay sürekliliğe dönüşmesi gibi unsurlar kullanılır. Taziyenin henüz hazırlık aşamasında seyircinin katılımı başlar.

²Restored Behavior

Seyirciler kostümler hazırlayarak, oyuncular için yemek pişirerek ve para toplayarak maddi ve manevi destek verirler, yani bu icranın gerçekleşmesi için uğraşırlar. Ayrıca oyuncular halk arasından seçilir.

Schechner'e göre tiyatro, cezbe, Şamanizm ve ritüeller gibi olgular, yeniden canlanan davranış anlamına gelmektedir. Schechner, performansın bir özelliğinin artık maharetleri göstermeyi gerektirmeyen, icracının "kendi"si ve "davranış"ı arasındaki mesafeyi belirtmek olduğunu açıklamaktadır. Burada bahsedilen maharetler, eskiden güzel sese sahip olmak ve sahnede oyunculuk maharetlerini sergilemektir. Performansa dair kavramlardan birincisi, maharetlerin gösterimi (tiyatro), diğeri ise kültürel simgeleri beden vasıtasıyla öne çıkararak barındıran davranış (ritüel) modelidir. Taziye de kelime anlamıyla ağlamak (weeping) demektir. İnsanların oturup kalkmaları, ağlarkenki beden hareketleri kültürel simgeleri aktarır, bu taziyenin bir parçasıdır.

Erving Goffman'a göre, gerçeklerin sergilendiği ortamlarda, ahlâkî değerlerin anlamlı bir şekilde yeniden canlanması ve yeniden onaylanması ile karşı karşıya kalıyoruz. Kuşkusuz performans mekânları, tutarlık ve toplumsal birlik yolunda, diğer bütün mekânlara göre daha baskındır. Ayrıca Michael Kirby, sirki performansın zirvesi olarak görür. Burada bir anda birkaç iş yapılır ve herkes istediği noktaya bakabilir (Sandford, 1995: 86). Taziyede hiçbir şeyde sınır yoktur. Seyirci ve oyuncular hareketlerinde esnektirler. İstedikleri zaman istedikleri yere bakıp yer değiştirebilirler, hatta bazen seyirciler oyun sahnesinin içine girip tepki verebilirler.

Son olarak söylemek gerekir ki, karşılıklı etkileşimler konusunda araştırma yapmak bazen kolay, bazen zordur. Bu araştırmalar, kültürler arası ve çok boyutlu sistemlerle ilgilidir.

Performans ile ilgili araştırmalar postsömürgeci dünyanın ortaya çıkışıyla da ilintilidir. Dünyada kültürel ve akademik sistemler geniş ölçüde değişime uğramaktadır. Günümüzde müzik, tiyatro ve dansın farklı türlerini görüyoruz. Bu karşılıklı etkileşimler, gelecekteki bütün kültürel hareketin bir parçasını gözler önüne serecektir (Schechner, 2015: 21).

Performansın önemli yönlerinden biri ise “vertikal” terimidir. Vertikal terimine göre, farklı enerjileri farklı düzeylerde görebiliriz. Mesela ağır ama organik enerjiler, hayat gücü ve içgüdüyle bağlantılıdır. Bu vertikal kavramında önemli olan mesele, alt düzeyden kavraması zor diğer enerjilere geçiştir. Yani günlük hayattan (içgüdü ve hayat gücü enerjisi) her şeyden yüce enerjiler tarafına hareket etme olayı taziye ritüelinde de görülebilir. Stanislavski'nin belirttiği üzere, güzellik kavramı, insanların yaşamlarını terfi ettiren, heyecan ve düşünceler, ayrıca oyuncu ve seyirciyi yüceltmeye götürerek dinamizmi sağlayan enerjilerdir (Alizadeh, 2004; 266).

2.2.Ritüel

Bu tezde üzerinde durulacak bir diğer kavram, ritüel kavramıdır. Ritüeller, inançların oluşumunda çok önemli rol oynamış ve bugüne kadar da halkın hayatının bir parçası olagelmıştır. İran toplumunda din ve dinî ritüeller, tarih boyunca insanların hayatında çok belirgin ve önemli rol oynamıştır (Sattari, 2014: 48).

Ritüel eylemleri ve onunla ilgili eserler, hemen hemen bütün mekân ve zamanlarda olmasına rağmen, ritüellerin metodolojiyle ve resmî araştırmalar çerçevesinde incelenmesi yeni bir olaydır. 19. yüzyılın sonlarından itibaren toplum, kültür ve dinin daha net değerlendirilmesi ve anlaşılması için ritüellerin incelenmesi gerektiğine dikkat çekilmiştir.

Animizm dönemindeki ilkel insanlar, doğayı ve kendilerini idrak etmek için doğada olan her şeyin özüyle taklit ve teşbih vasıtasıyla iletişime geçerlerdi. Varlıkla bütünleşmeye sebep olan bu duruma İbni Arabi “vahdeti vücud” adını vermiştir. Bu olay, gösterge dilini oluşturmuştur. İnsanlar, zamanla ölümlü ve zayıf bir yaratık olduklarını düşünerek, bir araya gelerek gökyüzünden yardım istemeye başladılar. Böylelikle gökyüzündeki güçlere hitap ederek onlarla iletişim kurdular. Taziyede seyirci, İmam Hüseyin iken, burada seyirci gökyüzündeki tanrılardır. Böylelikle her coğrafyanın insanı, dünyayı bu şekilde tanımlayarak ritüelleri oluşturmaya başlamıştır.

Günümüz bilim adamlarına göre ritüeller, kültürel konuların değerlendirilmesi ve incelenmesi için faydalı bir araç sayılmaktadır. Onlara göre, ritüeller sayesinde farklı kültürlerle ışık tutabilir ve insanların kendi dünyalarını nasıl yarattıklarına dair bilgiler

verebiliriz. Bu toplu çalışmalar sayesinde “Ritüel Araştırmaları” adını alan, geniş ve disiplinlerarası bir söylem oluşmuştur. Bilim adamlarının bakış açısı ve yaklaşımlarının farklılık göstermesi sonucu, ritüellerin içeriği ve işlevi hakkında farklı perspektifler sunan çok sayıda teoriler ortaya çıkmıştır.

Schechner’e göre dinî ritüellerde sonuç, bir kişi, para veya alternatif şeklindeki bir ulu kişiye başvurmakla elde edilir (Schechner, 2003: 224). Schechner, ritüel uygulandığı zaman seyirciler arasında meydana gelen ve onları ilk durumdan ikincil duruma getiren etkileşim ve karşılaşımından söz etmektedir. Bu değişimin manevi olmaktan ziyade, toplumsal ve ekonomik yapıda olabileceğine işaret etmektedir. Schechner bu tür ritüelleri, bilişsel ve sosyolojik eylemler olarak tanımlar. Başka bir deyişle ritüel, hayatın gerçek olaylarını simgesel olaylara bağlar ve seyircilere verimlilik duygusu aşılar.

Schechner, tiyatro ve ritüelin seyircilerini karşılaştırırken seyirci ve performans arasındaki bağa işaret ederek şöyle diyor: “Tiyatroda seyircinin bulunmaması, seyircinin değil tiyatronun zararındadır. Ancak ritüelden çekilmek, toplum tarafından reddedilmek anlamına gelir ve katılabileceği hâlde katılmayan kişi için zarar sayılır.” (Schechner, 2003: 225). Seyircinin ritüele ihtiyacı varken, tiyatronun ise seyirciye ihtiyacı vardır. Ritüel belli bir mekânda ve hayatın belli dönemlerinde yapılır. Schechner, tiyatro ve ritüeli bir nesnenin iki yüzü olarak görür ve şöyle bir açıklamada bulunur: “Ritüel, seyircilere fayda sağlamak için uygulanan bir performans türü iken, tiyatro seyircilerini eğlendirmek için uğraşır.

Çizelge 2.1: Karşılaştırma

Eğlence/Tiyatro	Fayda/Ritüel
Ana unsur: Eğlence	Ana unsur: Sonuç
Sadece mekânda bulunan seyirciler için	Birbiriyle bağlantısız
Performansçı öğrendiği maharetleri sergiler ve yaptığı için farkındadır	Performansçı kendini vecde kaptırır
Kişisel yaratıcılık	Toplumsal yaratıcılık
Seyirci izler	Seyirci izler
Seyirci algılar ve alkışlar	Seyirci inanır
Eleştiriye yer verir	Eleştiriye yer yoktur
Şimdiki zamana vurgu yapılır	Simgesel zamana vurgu yapılır

Bütün amacı ya eğlendirmek ya da fayda sağlamak olan hiçbir eser bulamayız. Fayda ve eğlence birbirine zıt kavramlar değildir, aksine bir terazinin iki kefesi gibidir. Özel bir performansı ritüel olarak adlandırmak genellikle zemin ve işleve bağlıdır. Uygulayanlar ve uygulama koşulları, performansı tiyatro veya ritüel hâline getirir.

(Schechner, 2003: 226).

Schechner, 12. yüzyıldaki “Honoris Efkariya” ritüelinin uygulanmasına işaret ederek şöyle diyor: “Bu ritüel kendi döneminde Avangart tiyatrunun birçok tekniğini kendinde barındırmaktadır. Seyirciler katılmaya davet edilir veya zorlanırdı, dans ve müzikle dram birbirine karışır ve performansın uygulanma ortamı kiliseden seyircilerin evlerine döndükleri yola kadar uzanırdı. Buna rağmen buna ritüel değil de tiyatro denmiştir, çünkü faydalı olmamıştır.” (Alizadeh, 2004: 121).

Schechner, Durkheim’e dayanarak toplum unsurunu şöyle tanımlar: “Toplumsal birlik sürekli açıklanmazsa, bazı araştırmalarda Durkheim’in kilise dediği şeyin aynısı olabilir. Bu toplumda insanlar, kutsal dünya ile kutsal olmayan dünya ilişkileri konusundaki ortak bakış açısına sahip olmaları ve ayrıca bu ortak fikirlerin ortak eylemlere dönüşmesi sonucu birbirleriyle birlik beraberlik kurabilmişlerdir.”

Bu bireylerin oluşturduğu grubun mutluluğu, ritüel performansındaki ortak eylemlere bağlıdır, bu durumda bu grup “toplum” olarak tanımlanabilir. Elizabeth Younes’e göre antropologların ritüel kavramıyla ilgili olarak yaptıkları tanımlar ve yorumlar, çok farklı, bazen de çelişkilidir (Settari, 2014: 121).

Dehkhoda Sözlüğündeki tanımlamaya göre, fıkıh bilginleri bu kelimeyi genel olarak “örf, âdet, yöntem, Şii, din, ahlâk, özellik, huy ve davranış” kelimeleriyle karşılanmıştır. İran kültüründe ve Farsçada kullanılan, “ayin, badayin, nikayin, hoşayin, ayinvarz ve ayinhah” gibi ritüele ilişkin terimler kendine özgüdür. Konfüçyüs’e istinat edilen bir yazıya göre, ritüeller iradeyi birbirine bağlar, işlere öncülük eder, canlar arasında uyum sağlar, vücut ve toplumsal güçler arasındaki dengeyi korumaya yardımcı olur (Nasri Aşrafi, 2012: 116).

Ayrıca Bracket ritüel ve mitten basit bir tanımlama sunarak, ritüelin aslında insanın dünyayı algılayış biçimi ve ondan kaynaklanan belirgin davranışlar olduğunu söylemekte ve eklemektedir: “Ritüel, bilginin bir biçimidir. Mit ve ritüel, bir toplumun dünyayı algılayışının somutlaştırılmasıdır, çünkü bunlar, insanı ve onun dünya ile ilişkisini tanımlayı hedeflemiştir (Bracket, 1996: 33).

Ritüeller; müzik, dans, replik ve kostüm gibi unsurlardan faydalanır. Değinilmesi gereken bir başka husus da geçiş ritüelinin yapılmasıdır. Van Gennep bu ritüelin üç aşamadan oluştuğunu kaydeder: 1- Ayrılma aşaması 2- Eşik dönemine giriş aşaması 3- Dönüş ve topluma yeniden entegre olma aşaması. Yani birey ilk olarak ritüelden önce toplumdaki konumunu terk eder, sonra onu değişime hazırlayan eşik dönemine ayak basar ve nihayet farklı bir konum elde ederek yeniden topluma döner.

Aslında bu aşamalar, kişinin hayatının dönüm noktaları olarak kabul edilebilirler. Bu dönemlerde kişi hem bir son buluşla hem de bir başlangıçla karşılaşır. Bu yüzdendir ki, geçiş ritüellerinin kişinin önceki kimliğinin son bulması ve yeni kimlikte yeniden canlanması olduğu söylenmektedir. Bu kendini tanıma dönemi, kişinin manevi yönden ilerlemesine yardımcı olmakla birlikte, öte yandan ona toplumda üstlenmesi gereken sorumluluklar aktarır. Bu kişi ruhsal olarak toplumun bütünüyle bağlılık kurar ve aynı zamanda toplumdaki kendi konumunun bilincinde olarak, hayatının o döneminde gereken becerikliliği elde ettiği takdirde toplumun ilerlemesi yolunda faydalı ve etkili bir rol üstlenir.

Geçiş³ ritüelleri, toplumsal alanda da toplum üyeleri arasındaki dayanışma⁴yı pekiştirir ve onlara toplumsal bir kimlik kazandırır. Bu toplumsal kimlik, toplum bireyleri arasındaki yardımlaşma ruhunu güçlendirir. Böylece ayrılık, eşik ve bağlanmak diye üç ayrılan geçiş ritüelleri asıl amacına ulaşır. Farklı anlamlara gelebilen Latince kökenli “communitas” kelimesi, Victor Turner’a göre, “liminal ortamda insanların eşit bir ortamda bulunması” anlamına gelir, parçalanma ve sınıflaşmanın ortadan kalkmasıyla ilişkilendirilir. Normal toplum şartlarında çok zor gerçekleşen bu durum, insanların aynı tecrübeyi paylaşarak birleşmesine sebep olur.

³ Transition ritual

⁴communitas

Communitas, yapısı olmayan toplumun simgesidir. Bu ifadeden kasıt, insanın bütün baskılardan kurtularak özgürleşmesi ve toplumsal yaşamını engelleyen her şeyden uzaklaşmasıdır. İnsanlar, geçmişlerini kaybetmişlerdir, gelecekteki toplumsal statüleri ise belirsiz hâle gelmiştir. Bu toplumsal liminal özellik, aynı şekilde ayinî performanslarda da vardır. Communitas, güçlü ve heyecan verici bir birleşme tecrübesidir. İnsanlar, eskiden yeniye geçiş yaparak bir değişim ya da dönüşüm tecrübe ederler. Bu durum, daha önce bahsi geçen yapısı olmayan toplum ve normal şartlardaki toplumun ilişkisi sonucu hem toplumsal hem ferdi olarak fayda sağlar ve birleşmeye neden olur. Amaç, sınırların ortadan kalkması ve bir şeyin grup şeklinde, yani hem seyirci hem oyuncu tarafından tecrübe edilmesidir.

Victor Turner doktora tezi için yaptığı araştırmalarla, bu hususta çok önemli bir rol üstlenmiştir. Victor Turner ritüelin işlevlerini incelemiştir. Doktora tezinin başlığı, “Afrika Toplumunda Birlik ve Ayrılık” olsa da, bu çalışma, antropoloji için de bir yenilik olarak algılandı, çünkü “sosyal dram” ve “işlevsel ritüeller” adlı iki toplumsal performansı, bilimsel dikkatlere sundu.

Turner ritüeli şöyle tanımlar: “Ritüeller dinî eylemlerin en önemlileri ve en hissedilirleri arasında yer alır ve bu ritüellere katılmak, dinî açıdan kesin bağlılık demektir.” (Turner, 1973: 74). Buna rağmen dinin tanımlanmasında bir sorun yaşanır. Bu sorun ritüelin tanımlanmasında da kendini gösterir. Ritüel bazen birbiriyle uyumlu olmayan geniş ölçekli bir eylem yelpazesini kendinde barındırdığı için ritüeli kapsamlı şekilde tanımlamak zor olsa gerektir.

Öye yandan tanımlayanlar da kendi bakış açıları çerçevesinde, ritüelin bir boyutuna vurgu yaparak önerdikleri tanımlamayı gözler önüne sermişlerdir. Öyle ki çağdaş kültüroloji antropoloğu olan Edmond Lich, bu konuda antropologlar arasında bulunan ihtilafların genişliğinden söz ettikten sonra, ritüelin kültürel sayılan her türlü davranış olduğu iddia etmiştir (Jones, 2005: 100).

Bütün bunlara rağmen bu ihtilaflar, ritüellerin yeniden canlanması konusunda fazla sorun yaratmaz. Çünkü ortak algıya bakarak bu ritüellerin belirgin örneklerini sayabiliriz. Victor Turner’in ritüeli tanımladığı ünlü bir örnek şöyledir: “Ritüel; özel

işaretler, sözcükler ve şeylerle ilintili olan klişe yani tanımlanmış ve belirgin eylemler demektir (Turner, 1973: 68).

Ritüeller özel mekânlarda yapılır ve doğüstü varlıklar ve güçlere yönelik etkilerinden dolayı ve menfaatlerin korunması için, katılımcılar tarafından gerçekleşir (Turner, 1973: 77). Böylece ritüel sistemi kavramı, özel zamanlarda resmî davranışlar için kullanılır. Bu davranışlar efsanevi güçlere sahip varlıklara olan inancı göstermektedir. Bu tanımlamada, işaretler, sözcükler ve şeyler sıradan ve gündelik hayatın ötesindeki işlemlerle ilgili simgelerdir. Ritüellerin farklı türlerine ve onların yapılış biçimine bakarsak, yukarıdaki tanımlamayı daha net anlayabiliriz.

Turner ritüelin farklı türlerini açıklamıştır: Kimi ritüeller mevsimseldir. Bu tür ritüeller, hava değişimi veya ürünlerin hasat zamanı gibi kültürel açıdan belirgin anları yorumlar. Ritüellerin bir diğer türü şartlı ritüeldir. Şartlı ritüeller, kişisel veya toplumsal krizlere karşı düzenlenir. Bu tür ritüelleri de iki gruba ayırabiliriz:

1- Ergenlik, doğum ve ölüm gibi hayatın bir aşamasından diğer bir aşamasına geçişi gösteren ritüeller

2- Hastalıklara ve sorunlara yol açtığına inanılan doğüstü varlıklar ile güçleri memnun etmek veya kovmak için yapılan ritüeller (Turner, 1973: 52-55).

Bir başka ritüel çeşidi, insanların ve hayvanların sağlığı ile bitkilerin verimliliğinden emin olmak için yapılan kehanet ritüelleridir.

Turner'in "acı verici ritüel" diye tanımladığı bir diğer önemli ritüel de ataların ruhlarının eylemlerinden kaynaklanan çeşitli musibetlerle ilgilidir. Bu ritüeller başlıca üç gruba ayrılır:

1- Av sorunlarıyla ilgili ritüeller

2- Turner'in üreme ritüelleri adını verdiği ve kısırlık, kürtaj vb. sorunlarla ilgili olan ritüeller

3- Tedavi edici ritüeller

Bu ritüellerin birçoğunda sorun unsurunun kabilenin ataları olan ruhların müdahalelerinden kaynaklandığına inanılır. Kabile üyeleri, aile bağlarına bakılmaksızın büyük gruplar içinde ve sürekli olarak ritüellere katılır. Dolayısıyla kabile üyelerinden birinin kişisel sorununun giderilmesi için bu ritüel yapılsa bile, kabilenin diğer kişileri de onları bir araya getiren bir tecrübeyi paylaşırlar (Merlo-ponti, 2011: 322).

İnsanlar simgesel eylemler ve gece yapılan danslar vs. ile ölenin ruhunu memnun etmeye çalışırlar, ancak katılımcıların katılma nedenlerine bakmaksızın ritüelin yapılması, kabile üyelerinin aralarının iyileşmesine ve yapıcı bir sonucun meydana çıkmasına neden olur.

Turner ayrıca araştırmalarını genişletmek için ritüel sistemini anlam açısından araştırır ve simgeselcilik hususunda geniş değerlendirmelere yer verir. Başka bir yerde simgeyi ritüel davranışının bir temel birim veya molekülü olarak tanımlamıştır. Simgeler; görseller, nesnelere, vücut hareketleri veya dil gibi varlıklardan oluşabilir. Simgeler bir bilinmezi bilineye bağlayan alev, işaret veya başka herhangi bir şey olabilir (Turner, 1973: 57).

Taziyenin kökeni, Siyaveş'in Yasası ve Mitraizmden gelir. Doğum ve ölüm ritüelleri gibi bir aşamadan bir başka aşamaya geçiş yapan ritüeller bulunur.

Ritüel kavramını toplarsak, bir kez daha Richard Schechner'in tanımlamasına dönmek zorundayız: Ritüel kelimesini telaffuz etmek bile başlı başına büyük bir sorun demektir. Ritüel o denli farklı biçimlerde tanımlanmıştır ki bir kavram, uygulama, süreç ideoloji, özlem, deneyim, işlev çok fazla anlama geldiği için çok az şey ifade eder. Yaygın kullanımıyla ritüel yine bir başka kaygan kelime olan kutsal ile özdeşleştirilir. Mevcut fikre göre kutsal ve seküler olan arasındaki duvarlar, tıpkı çalışma ve oyun arasında olduğu gibi, hem son derece geçirgen hem de kültüre özgüdür. Ritüel: 1- Hayvanların evrimsel gelişiminin parçası, 2- Biçimsel niteliklere ve tanımlanabilir ilişkilere sahip yapılar, 3- Anlamlı, sembolik sistemler, 4- Performansa ilişkin edimle veya süreçler, 5- Deneyimler olarak düşünülür (Schechner, 2015: 34).

Sonuç olarak, geçmişte var olan şeyle aslında günümüzde karşılaşırız. Ancak yıllar boyunca bunlar unutulagelmiştir. Ancak unuttuğumuz şeyler, insanı başka bir düzeye

taşıyan tahtirevan, yani performans sanatıdır. Bunlar insanın farklı bir düzeye ulaşmasını sağlar ve insan daha bir sadakatla hayattaki vazifesini icra eder. Dolayısıyla performans sanatına her durumda algılama aracı diyebiliriz.

2.3.Din

Tezin başlığı göz önünde bulundurulduğunda, din konusuna da kısaca değinmek gerekmektedir. Elbette bu konu oldukça geniş ve farklıdır. Din ve tiyatro, düşünen insanın olgunlaşması için ortaya çıkan ve aynı yapıyı taşıyan iki benzer dilsel fenomenlerdir. Dram da aslında dinsel bir kökene sahip olmasına ve dinî ritüellerden kaynaklanmasına rağmen, en ileri aşamada kendi seyircisini iyiliğe doğru yönlendirmeyi amaçlayan simgeler bütünüdür. Dramın amacı ölen dünyanın yeniden doğmasından emin olmaktır.

İnsan doğduğu andan itibaren gerçeği ölüm olan bir zeminle karşılaşır. Bu metni ve zemini okuyan insan, bu gerçeği bildikten sonra ızdırap duyar, korkuya kapılır, ölümden ve dünyanın kalıcı olmamasından dolayı korkmaya başlar. Dolayısıyla doğaüstü güçlerden yardım istemeye başlar. William James insanların yalnızken duygularını, eylemlerini ve tecrübelerini psikolojik açıdan değerlendirerek, bu sırada insanı biraz olsun huzura kavuşturan şeyin din olduğunu söyler.

Jung da insanın beynini çok gizli ve gizemli bir saha olarak belirler. Bu beynin bağımsız bir varlığı varsayabildiğinden ve mükemmel modellere sahip olduğundan söz eder. İnançlı insan “Allah onu doğru yola yönlendirmiş” der. Ancak Jung hastalarının birçoğunun durumuna bakarak bu kanaate varmamış ve bunun yerine, insanın nefsinin kendini motive eden hayatından haberdar olduğunu söylemiştir.

Jung geçmiş nesillerin tecrübelerini barındıran toplumsal bilinçaltı savını ortaya atmıştır. Toplumsal bilinçaltı bizi geçmişteki milyonlarca yıllık tecrübe ile bağdaştıran insan mirası ve zincir halkasının bir kısmıdır. Bu bilinçaltı, milyonlarca yıllık tecrübeyle birleşerek, insanlık için bir çeşit miras hâline gelmiştir. Günümüzde bizim durumumuz, atalarımızın hayat, dünya, Allah ve insan hakkındaki yorumlarıyla duyuş ve düşünceleriyle ilişkilidir. Milyonlarca yıllık tecrübe, günümüze aktarılmıştır. Günümüz yaşamı atalarımızın zihninin bir mahsulüdür. Ferdi olarak bilinçaltımız olduğu gibi

toplumsal olarak da bilinçaltına sahibiz. Bu nedenle her ne kadar taziye, dinî tiyatro olarak izleyen herkese hitap ediyorsa da İranlıların toplumsal bilinçaltına dokunur. Seyirci ve oyuncunun enerjisini derin bir şekilde tahrik eder. Bu anlamda taziye de din, seyirci ve oyuncunun müşterek bir inancıdır.

Din hakkında ilginç teorisi olan diğer bir teorisyen Spika'dır. Spika'ya göre insanların dinlere karşı eğilimlerinin bir nedeni "dinî içgüdü"dür. Ayrıca insanlar kendi hayatlarına anlam vermelidirler. Öte yandan hayatımızın kontrolünün kendi elimizde olmasına ihtiyaç duymaktayız. Bununla birlikte dinî tecrübeye bir açıdan kendinden öte geçmek vardır. Hepimiz "kendi"imizin sınırlarındayız ve sadece kendimizden öteye gittiğimizde dinî tecrübe yaşanmaktadır. Toplumsal teori de Spika'nın kuramı içindedir. İnsan, dini bulduğunda benzer toplumsal ilişkilere girer, karşılıklı öğrenme şansını yakalar ve bir büyük cemaat ve ümmete üyelik duygusu taşır. İnsan mutlak yalnızlıktan kaçınır ve insanların arasında olmayı yeğler (Bernard, 2009: 25).

Şimdi İslam dünyasının tek dinî gösterisinden bahsedelim. Peter Chelkowski şöyle diyor: "Taziye adı tartışmalıdır, ancak ona en doğrusu İslam dünyasının sunduğu yerel dram gösterisi diyebiliriz." (Chelkowski, 1979: 12). İran taziyesi, köklü âdetlerin kalıp ve içeriğinden etkilenen bir ritüelin gösterimidir. Bu gösterim görünürde İslami olsa da açıkça İran'a özgüdür ve İran'ın kendi siyasi ve kültürel mirasından esinlenmiştir. Bu gösterimin özelliği, açıklık ve esnekliği, prototipin sonsuz gerçekleri ile birleştirmesi ve zengin-fakir, entelektüel-sıradan ve oyuncu-seyirci demeden oynanmasıdır. Şiiler, İmam Hüseyin'in ölümünü zulme karşı kutsal bir eylem olarak gördüklerinden dolayıdır ki Aşura törenlerini kurtarılaşa yönelik bir tür çaba olarak sayarlar. Ayrıca ister oyuncu olsun ister seyirci, taziye gösterilerine katılarak kıyamet gününde İmam Hüseyin'in şefaatinde faydalanacaklarını düşünmektedirler.

Allah tarafından kurtarılmayı bekleme motifi, İslam öncesinde Siyavuş⁵'un ölümü, Adonis⁶ ve Tamuz törenlerinde görüldüğü gibi Mezopotamya'nın eski kültüründe bulunmaktaydı. İslam dünyasının geneline baktığımızda, sadece İran'ın dram gösterisini

⁵Siyavuş, bir İran mitidir. Mite ismini veren kahraman, bir tanrı olarak ölümler dünyasına gider, daha sonra Keykhosro adıyla canlılar dünyasına geri döner.

⁶ Öldükten sonra yeniden dirilen Babil tanrılarında biri

sürdürdüğünü görebiliriz. Belki bunu, İran'ın görsel sanatlara duyduğu ilgiye bağlayabiliriz. Tabi dinî mevzulara rağmen İran ressamlık, heykeltıraşlık ve başka görsel sanatlarda ün sahibidir (Chelkowski, 1979).

Taziye gösterimi daima iki adla anılmıştır: Birisi ağıt yakmaya dayanan “taziye”, diğeri ise “şebih”tir. Bu iki sözcüğün anlamı biraz incelendiğinde, eş anlamlı olmadıkları, farklı manalar taşıdıkları görülür. Taziye, teselli etmek ve musibet görmüş birini sabra davet etmek anlamına gelir. Şebih sözcüğü ise bir unsuru başka bir unsura benzetmek olarak tanımlanır. Bu iki kelimedenden anlaşıldığı gibi birçok teşbihi “taziye” olarak sınıflandıramayız, oysa bütün taziye gösterilerine “teşbih” adını verebiliriz. Bu alanda iki terim kullanılmaktadır: Birincisi, trajedi kısmını içeren şebih-i matem, ikincisi ise komedi kısmını içeren şebih-i müzhik⁷ tir.

Şebih-i matem veya taziye, İmam Hüseyin ve onun vefakâr dostları için ağıt yakma içeriği taşır ve dinî bir gösteridir. Ancak şebih-i müzhik, adından da anlaşılacağı üzere komedi türünde bir gösteridir ve kesinlikle şahlar ve sıradan halk olan seyircileri güldürmek için düzenlenir. Şebih-i müzhik, düşmanlarla alay ederek seyircileri katarsis olmaya iter. Şebih-i matem (taziye) ise bir dinî gerçeğin tekrar canlanmasıdır. Bu durumda bir dinî gerçeğin canlandırılması ve gösterime sunulması din açısından kısıtlıdır ve bu kısıtlamalar dini olmayan bir olay için geçerli değildir (Aşurpur, 2010: 238).

“1970 yılında taziye yakından gören Peter Brook şöyle diyor: ‘İran’ın uzak bir köyünde ömrümün en güçlü tiyatrolarından birine tanık oldum. Köyün bütün insanlarını oluşturan 400 kişilik bir grup, ağaçların gölgesinde oturuyor ve gittikçe gülmeyi azaltarak ağlamaya başlıyorlardı. Grubun hepsi hikâyenin sonunu biliyordu ve Hüseyin’in ölüm tehlikesiyle karşı karşıya olduğunun farkındalardı. Önce düşman aldanarak aptallık yapar, ancak nihayetinde Hüseyin şehit düşer. Onun şehit düşmesiyle bu gösterinin teatral formu gerçeğe dönüşür. Bu gösteri, manzum bir dile sahiptir. Ancak bu manzum dil Farsçanın aruz kaidelerine uymaz, her bölüm rol ve ortam gereği söylenir. Taziye, gösterimi okumak şeklindedir ve her bir oyuncu kendi rolü gereği

⁷Komedi

uygun bir sesle performans sergiler. Bu gösterinin epik bir yapısı vardır ve alışılmışın dışında, şiirin nakaratı birkaç kez değişir.” (Aşurpur, 2010: 231).

Bu yas töreninin 10 gün sürmesinin nedeni, düşmanların Medine’den Kufe’ye göç eden Hüseyin ve taraftarlarını 10 gün boyunca takip ederek baskı altına almalarıdır (Nasri Aşrafi, 2012: 33).

Taziye hakkında, bir sonraki bölümde detaylı bir açıklama yapılacaktır. Bu bölümde performans, ritüel ve din kavramlarının çağdaş yaklaşımlarına aşina olmak amaçlanmıştır. Tezin amacı, ritüel ve performans arasındaki ilişkiyi ortaya koymak olduğundan bu iki kavram hakkında bilgi verilmiştir.

Sonuç olarak, taziye dinî tiyatro ve kutsal bir ritüeldir. Performans, ritüel ve tiyatro kavramlarını içermektedir. İran’ın çağdaş araştırmacılarından Hüseyin Nasr şöyle demektedir: “Geleneksel sanat, tıpkı taziye gibi, hem seyirci hem de oyuncuyu kutsal bir ortam ve mekânda bulundurarak, bir çeşit meditasyon hâline getiriyor. Hem oyuncuda hem de seyircide sezgisel tanıma yol açar. İlahi ve manevi bir güçle insan gücü arasındaki köprüdür. Seyirciye yüzeysel görünüm ötesinde derinlere nüfuz etme imkânı sunulur. Mevcudun hakikatine ulaşır. Allah ve Hüseyin’e semboller aracılığıyla ulaşılır. Bu dinî ritüelin faydası, oyuncu ve seyirciye, insan olması gerektiğini hatırlatması ve içindeki derin hisleri canlandırmasına sebep olmasıdır. Shechner buna “gut feeling” der. Böylelikle monofonik bir ses ortaya çıkar. Seyirci ve oyuncu birleşip tek sesle hem fert hem grup olarak, hem bedensel hem de ruhsal etki yaratır. Taziye, mezhep kökenli bir çeşit yaşam tarzıdır. Burada din, hem seyirci hem oyuncunun hayattaki gerçek inancına ve yaşam felsefesine dönüşür. Kerbela Olayını tekrar yaşamak aslında yaşamı tekrar denemek gibidir ve böylelikle kimlik kazanmadır (Alizadeh, 2004: 246). Performans teorisine göre, sanatla yaşam, seyirciyle oyuncu arasındaki mesafe ve fark ortadan kalkar.

3.TAZİYE

3.1.Taziyenin Siyasi Süreci

Taziye ayininin ortaya çıkışı ve bugünkü görünümüne ulaşmasında siyasi ve kültürel nedenler etkili olmuştur. Arapların İran'ı ilk günkü istilasından bu yana, İranlılar bu durumdan kurtulmak için sürekli fırsat kollamaktaydılar. İran'da Emevi ve daha sonra Abbasi yönetimine karşı bazı hareket ve gruplar ortaya çıkmıştır. İranlıların Arapların egemenliğine karşı öne sürdükleri bir sav, halifeliğin Hz. Muhammed soyundan olmayanlar tarafından gasp edildiği iddiasıydı. İranlılar, mevcut halifelere karşı Hz. Muhammed soyundan olanlardan yana tavır aldılar. Böylece “Şiilik” adını verdikleri, kendilerini Abbasi ve Emevi Halifeliği ile özellikle Sünnilerden ayıran bir mezhep meydana getirdiler (Beiza'i, 2011: 114).

İranlıların kendilerini Muhammed Peygamber'in soyundan gelenlere yakın hissetmelerinin nedeni, belki de onun “Selman” adlı en yakın sahabelerinden birinin İranlı olmasıdır. Ya da bir hadise göre Hz. Muhammed'in Sasani hükümdarı I. Hüsrev Nuşirevan'ın adını saygı ile anmasından kaynaklanmaktadır. Ya da söylentilere göre, Ali'nin son Sasani hükümdarı III. Yazdigirt'in kızlarının köle pazarında satılmasına karşı çıkmasından ileri gelmektedir. Hz. Ömer'in katilinin Ebu Lulu adında bir İranlı olduğu ve bundan daha da önemlisi, III. Yazdigirt'in kızı İranlı Şehribanu'nun İmam Hüseyin'in eşi olduğu bilinmektedir. Şehribanu, Şiilerin dördüncü İmamı Zeynel Abidin'in annesiydi ve diğer imamlar Zeynel Abidin ve dolayısıyla Şehribanu soyundandır. Şiilerin sekizinci İmam Rıza'nın mezarı da İran'dadır (Beiza'i, 2011: 116).

Tüm bunlara baktığımızda, İranlıların Muhammed Peygamber'in soyundan gelenleri desteklemelerinin amacının Arap karşıtı siyasi hareketlere bir mezhep kılıfı örtmek olduğunu görebiliriz. Bu bakımdan kendi hesabına en zekice tutum sergileyenler ise Safevilerdi. Safeviler, Şia mezhebini resmileştirerek İran halkını, Sünni mezhebe

mensup Osmanlı'ya karşı ayaklandılar. Böylece bu halkın ve toprakların üzerinde bir birlik sağlayarak kendi egemenlik alanlarını genişlettiler (Beiza'i, 2011: 117).

Taziye ayınının bir halk sanatı olarak Nasıruddin Şah döneminde zirveye çıkması, sarayda yaşayanlar ve zenginlerin siyasi nedenlerle bu ayini kendi muhteşem sarayları ve tekkelerinde desteklemeleriyle ilişkilendirilebilir. Bu kişilerin kendi servetlerini, övünerek diğerlerine gösterme çabaları, göz kamaştırıcı binalarını ve diğerlerine göre daha inançlı olduklarını gözler önüne serme hevesleri, bu tiyatro oyununun düzenlenmesinde önemli bir rol oynadı. Öte yandan Kaçar Döneminde sıradan halk ve dindar Şiiler, kendi taziye ayinlerini yerel tekkelerde, meydanlarda, kervansaray ve kutsal mekânların avlularında düzenliyor, hatta yeni tekkeler kurarak onları taziye ayini için kullanıyordu. Tekkelerin çeşitliliği ve Azeriler, Gilekler, Tahranlılar, Şirazlılar gibi farklı bölgesel ve etnik sınıflar arasında yaşanan rekabet, bu sınıfların hissiyatlarını bu tiyatro oyununa (taziye) aktarmaları konusunda oldukça belirgin bir rol oynamaktaydı. Böylece taziye ayini, ciddi ve önemli bir toplumsal rol üstlenmeye başlayarak toplumu birleştirme anlamında siyasi bir araca dönüştü. Böylelikle Safevi Devleti gücüne güç kattı (Yegane, 2002: 178). Aslında böylelikle taziyede seyirci-oyuncunun birleşmesinin nasıl bir siyasi araca dönüşebileceği sonucunu çıkartabiliriz. Siyasi miting ve yürüyüşler de bir çeşit performanstır. Schechner'e göre, siyasetçiler ve din adamları her zaman tiyatro unsurlarını kullanmışlar ve kullanacaklardır.

3.2.Taziyenin Sosyal İşlevi

Genel olarak işlevselcilik ekolü açısından din ve dinî ayinlerin sürdürülmesi, ritüellerin toplum için yaptığı işlevlerden kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla toplumsal işlevleri tanımak için ana unsurunu taziye ayininin oluşturduğu Muharrem ayında düzenlenen Aşura törenlerinden faydalanabiliriz. Toplumsal değerler bir toplumsal sistemin başlıca öğelerini oluşturmaktadır. Bildiğimiz gibi toplumsal değerler toplumdaki en önemli unsurlardır. Bu değerleri kontrol etmekle ve yönlendirmekle bir toplumu mutluluğa veya bataklığa sürükleyebiliriz. Söz konusu toplumsal değerler ilk olarak insanın biyolojik ihtiyaçlarından kaynaklanmaktadır ve olumlu işlevlerini sürdürünceye kadar halkın dikkatini çekebilmektedirler. Ancak halkın temel ihtiyaçlarına karşılık veremedikleri

veya bu ihtiyaçları gidermeye engel oldukları zaman, halk nezdinde kendi değerlerini yitirmeye başlarlar.

Bir bakıma çağdaş Batı sosyolojisine hâkim yaklaşımın işlevselcilik veya fonksiyonalizm olduğunu söyleyebiliriz. İşlevselcilik yaklaşımının düşünsel kökeni Emile Durkheim ve ardından Talcott Parsons'a dayanıyor. Durkheim'e göre işlevselcilik, dünyayı "kutsal olan" ve "kutsal olmayan" olmak üzere iki ana simgeye bölmek demektir. Ona göre din için kutsal bir unsurun olması gerekmektedir. Bu kutsal unsur, inançlar, törenler ve ayinler gibi ritüellerden oluşmaktadır ve sıradan veya yasaklanan şeylerden uzaktır (Fakuhi, 2011: 86).

Bu inanç ve eylemler, inananları kilise adıyla bir araya getirerek, ahlâki bir toplulukta birleştirir. Durkheim'e göre, totemsiz bir kutsalın var olması, totemin bu grubun kendi simgesi olmasından ileri gelmektedir. Totem, grup veya toplum için hayati önem taşıyan değerlerin simgesi demektir. Halkın toteme gösterdiği saygı, aslında temel toplumsal değerlere duyduğu saygıdan kaynaklanmaktadır.

Dinde tapınma konusu aslında "toplum"un kendisidir. Durkheim'in bakış açısına göre bütün dinler, bir grup inananın bir araya geldiği düzenli ritüelleri gerektirmektedir. Toplu ritüel ve ayinlerde, grubun süreklilik duygusu pekişmektedir. Bu ritüeller, insanları toplumsal hayatla ilgili, kutsal olmayan işlerden uzaklaştırmakta ve Allah'ın etkilerinin kaçınılmaz olduğu bir kutsal ortama götürmektedir. Bu durum, taziyede seyirci ve oyuncunun birleşmesine neden olur. Asıl olarak Durkheim açısından ritüeller ve ayinler, grup üyelerini birbirine bağlamak için gereklidir, çünkü bu ayinler asıl anlamda toplumun halk üzerindeki açık etkisi anlamına gelmektedir.

Bu sebeptendir ki ayinlerin yapılması, normal tapınma durumun yanı sıra doğum, evlilik ve ölüm gibi başlıca toplumsal değişimleri de kapsayan hayatın farklı krizleri için de geçerlidir. Buna Arnold van Gennep'in deyimiyile "geçiş ritüeli" diyoruz. Böylece insanların hayatında büyük değişimler yaşandığı zaman toplumsal ayinler veya grup içi bağlılıklar, insanlara bu değişimlere adapte olma konusunda yardımcı olmaktadır. Durkheim'e göre, defin törenine bakarsak, grup değerlerinin insanların ölümünden sonra da sürdüğünü görürüz. Taziyeyi de bir defin töreni olarak düşünebiliriz.

Defin töreni, acılı insanlara, değişen ortama ayak uydurmaları hususunda katkıda bulunmaktadır. Ağıt yakmak grup tarafından dayatılan bir göreve dönüşmektedir. Aslında defin töreninde bulunmak, bu törende bulunan kişilerin ölen kişiden sonra bile toplumsal değerlere bağlı kalacaklarının bir göstergesi olmaktadır. Bu bağlı kalış, toplumsal düzenin sürdürülmesini güvence altına almakta ve toplumda kargaşaların ortaya çıkmasının önüne geçmektedir. Ayrıca Durkheim'e göre "taziye gibi" dinî törenler, hem yeni düşünceleri ortaya çıkarmakta hem de var olan değerleri yeniden onaylamaktadır. Hatta mekân ve zaman gibi en temel düşünsel konular dahi ilk kez dinî konular çerçevesinde tanımlanmıştır.

Durkheim'e göre geçmişte din, toplumun bel kemiğini oluşturmaktaydı. Halk, din aracılığıyla gündelik hayatlarından biraz olsun uzaklaşmakta ve kutsal şeylere topluca tapınmaktaydı. Böylece halkı gündelik hayatın dünyevi meşguliyetlerinden uzaklaştırmak, tamamıyla bireyselcilik karşıtı bir güç ve ahlaki hedeflere yönelik ortak hissiyatı harekete geçiren bir faktördü. Bu hedefler bireysel amaçların ötesinde yer alıyordu (Durkheim, 2014: 55).

Durkheim'in görüşlerini benimseyen araştırmacılardan Harry Alper, dinî törenlerin başlıca dört işlevini, düzen verici, bağdaştıran, hayat veren ve mutluluk veren toplumsal güçler olarak belirlemiştir. Dinî törenler, nefsi disipline ederek ve biraz tolerans tanıyarak insanları toplumsal hayata hazır duruma getirmektedir. Dinî ayinler, halkı bir araya getirmekte ve böylece onların ortak bağlılıklarını yeniden onaylayarak toplumsal dayanışmanın pekişmesine katkı sağlamaktadır. Dinî törenler, grubun toplumsal mirasını ihya ederek kalıcı değerleri gelecek nesillere taşımaktadır. Nihayet din, inananlarda mutluluk hissi uyandırarak ve haklı oldukları konusunda onlara güvence vererek, onların mutsuzluk duygusuna kapılmalarına ve imandan uzaklaşmalarına engel olmaktadır.

Durkheim, günümüz toplumlarının dahi dayanışmalarının bu toplumların değerlerini yeniden onaylayan ritüel ve ayinlere borçlu olduklarını söylese de ona göre, dinin etkisi azalmakta ve ritüeller insanların hayatlarının sadece küçük bir bölümünü kapsamaktadır. Bunun için Durkheim'e göre zaman ilerledikçe ve modernite yaygınlaştıkça, modern toplumlarda dinin geleneksel biçimleri zayıflayacak ve bu zayıflamanın ardından kendi işlevlerini de kaybedecektir. Bu yüzden ona bir alternatif bulmak gerekmektedir. Ne var

ki Durkheim'in fikrine karşın din yeniden güçlenmesinin yanı sıra, İslami toplumlarda daima halkın toplumsal hayatının gündeminde yer almaya devam etmektedir.

Yukarıda belirttiğimiz gibi Şiilerin ve özellikle İranlıların toplumsal dayanışmasında olağanüstü rol oynayan törenlerden biri taziye ayinidir. Bu ayinin İran toplumu için farklı işlevleri bulunmaktadır. Aşura törenlerinin önemli işlevlerinden biri dayanışma duygusunu oluşturmasıdır. Toplumu birlik ve dayanışmaya sevk eden bu işlev, genelde dinî ritüeller ve yasal düzenlemeler aracılığıyla yerine getirilmiştir. Ayrıca Aşura törenleri, kargaşaları önleyen faktörlerin başında gelir ve iyi işler için bir model oluşturur. Bu model, zulümle savaşılan küçük bir grubun büyük bir imanla şehadet derecesine ulaşmasıyla ilişkilendirilir. Öte yandan Batı'da sanayileşme ve modernizm süreci insanları ayırırken, taziye gibi dinî törenler kuşaklar arasında bir köprü kurmakta ve insanların ayrılmalarını engelleme görevini üstlenmektedir.

Taziye ayininin bir diğer işlevi, kültürel sürekliliği sağlamaktır. Çünkü Muharrem günlerinde farklı kuşaklardan insanlar bir araya gelmekte, birbirleriyle iletişim kurmakta ve böylece toplumun tarihsel ve kültürel parçalanmasının önüne geçilmektedir. Aynı zamanda Muharrem günlerinde yakılan ağıtlarda sınıf farklılığı ortadan kalkmakta ve işçi, esnaf, tüccar, yoksul, zengin, köylü, şehirden vb. demeden toplumun farklı grupları eşit durumda bir araya gelmektedirler.

Genel olarak baktığımızda taziyede yakılan ağıdın en önemli rolü, seyirci-oyuncuda birlik beraberlik yaratması ve toplumsal dayanışmayı sağlamasıdır. Bu toplumsal dayanışma, İran kültürünün özünü oluşturan ilkeler çerçevesinde kendini göstermektedir. Taziye ayinlerinin toplumsallaşma, suç oranının düşmesi, dinî kimliğin yeniden canlanması ve geleceğe umut bağlamak gibi diğer işlevlerinden de bahsedebiliriz.

Değnilmesi gereken bir başka husus, dinî ritüellerin ortaya çıkardığı tarihe dönüş kavramıdır. Bu dönüş konusu takvimlere dayalıdır, çünkü her sene yapılarak tarihî çelişkilerin yeniden canlanması için zemin oluşturmaktadır. Dolayısıyla bu tür ayinler bağışlayıcı kimlikte bir özellik de taşımaktadırlar. Bu tür ritüellere katılan kişiler, prototip örnekleri yeniden üreterek kendi kişiliklerine bir kimlik vermekte veya bu

kimliği güçlendirmektedirler. Ritüellerin tekrarlanması ile kimlikler yeniden oluşarak dayanışmaya girebilmekte, katılanlar törenlerden sonra bile toplumsal ilişkilerinde birbirleriyle etkileşimde bulunarak toplum hayatını sürdürebilmektedirler.

Başka bir deyişle, bir toplumun bireyleri, ayinlerin çeşitliliği ve bu ayinlere karşı yaptıkları yorumlara dayanarak bireysel ve toplumsal kimliklerini tanımlamaktadırlar. Aynı zamanda Aşura ayinleri, yeniden yapılarak zaman ve mekân canlandırılmakta, böylelikle birey ile gruba, seyirciğile oyuncuya, dünyadaki yerlerini belirleme hususunda yardımcı olmaktadır (Fukuhi, 2011: 33).

Yukarıda belirttiğimiz gibi, taziye törenleri disiplin ve mutluluk vericidir. Çünkü bireyleri disiplinli olmaya ve toleranslı davranmaya iterek, onları toplumsal hayata hazır duruma getirmektedir. Bu törenlerde farklı gruplardan insanlar bir arada toplanarak toplumsal dayanışmalarını pekiştirme imkânı bulmakta ve kendi ahlaki dünyalarının haklılığına inanarak, mutluluk hissine kapılmaktadırlar. Goffman'ın deyimiyle, gerçekliğin yapıldığı ortamlarda ahlaki ve toplumsal değerlerin yeniden canlanmasına tanık olabiliriz. Kuşkusuz bu ortam ve mekânların diğerlerine kıyasla, toplumsal dayanışmayı güçlendirme olanakları mevcuttur.

Taziye ayini, mitler gibi, özü ortadan kaybolmayan ve yeniden şekillenen temelleri tekrarlamaktadır. Mit ve kültürden beslenen taziye törenleri, doğayı canlandıran güçleri yeniden diriltme inancına dayanmaktadır. Taziyedeki kavramlar bereket ve üretim unsurlarını kendi içinde barındırmaktadır (Sattari, 2015: 32). Taziye de simgesel eylemlerin kesin bir mutluluk ve bağışlanma sunduğunu düşünürler. Aynı zamanda törenlerin kendi yaşadıkları düzenden daha iyisini yarattığı kanaatine varırlar. Böylece bu eyleme dönüşen ritüeller, her zeminde resmî özelliklerini korumaya devam eder (Ardalan, 2015: 31).

3.3.Taziyenin Yapısı

Taziyenin yapısal ve biçimsel mahiyetine baktığımız zaman, taziye sanatının genel olarak İranlıların inançları, yaratıcılıkları ve mükemmel estetik anlayışlarından kaynaklandığını görebiliriz. Taziyenin yapısını irdelediğimizde, bu sanatın hem içerik ve hem biçim bakımından İranlıların mitolojik, tarihsel ve toplumsal işlevlerine dayanan

sayısız ve belirgin simgelerden oluştuğunu, farklı sanat ekolleri ve bireysel yaratıcılıkları içinde barındıran bir ekol olduğunu söyleyebiliriz. Taziyenin ayin, inanç ve dinî yaklaşımları içeren yapısı dikkate şayandır. Biçimsel açıdan da taziye, klasik edebiyat ekolleri, folklor, öykücülük, mizahi şiirler, güldürü, klasik ve yerel müzik gibi İran'ın millî ve tarihi kültürüne dair başlıca ve önemli unsurları kapsamaktadır (Nasri Aşrafî, 2012: 590). Belli bir amaç ve anlam doğrultusunda bir araya gelen ve birbirleriyle ilişkileri bulunan bileşenler yapıyı meydana getirir. Böylelikle bu yapıdan seyirci ve oyuncu müşterek bir anlam çıkararak bir bağ kurabilirler.

3.4.Taziyenin Semiyolojisi

Bu kısımda taziyenin simgesel belirtileri irdelenmeye çalışılacaktır. Gösteri, dil vasıtasıyla, kavram ve anlamı aktaran bir iletişim mekanizmasıdır. Her dil yapısında, bileşenler ve temel unsurlardan oluşandır ve buna “simge” adı verilir. Simge kendi içinde başka şeylere işaret eder. Maddesel veya fiziksel bir şeyi zihinsel dönüştürür. ancak öncelikle Turner'ın simge konusundaki görüşlerine yer vermekte fayda var. Turner'a göre, Ndembu halkı simgeyi, “yolu ışıklandırın” anlamına gelen bir maddeden almışlardır ve simgenin yerel dildeki anlamı meşale veya rehberdir. Ayrıca Turner'e göre törensel simgeler “yığın” özelliği taşımakta ve iki sınıfa ayrılmaktadır. İlk grup başvuru simgeleridir. Bu simgeler yazı, söylem, işaret ve mesajlardan oluşmaktadır. Bunlar “akli simgeler” adı ile de anılırlar ve bilinen gerçeklerle ilgilidirler.

İkinci grup yığınsal simgelerdir. Turner'e göre bunlar aydınlatıcı ve ayine dayalı bir simgenin tanımı için gerekli sayılmaktadır. Dolayısıyla simgeler çoksesli olgular olarak farklı şeylerin tanımlayıcısı olabilirler. Bu ana simgeler, bir başvurular spektrumunu kapsayabilirler (Merlo-ponti, 2011: 326).

Ayrıca simge, birçok “mana”yı barındıran gruptur. Bir tarafta doğal, psikolojik özelliğe, duygusal ve insani tecrübelerine başvuran gruplar vardır. Bundan dolayı bu tür başvurular, duyguları canlandırır. Genel olarak ayin simgesinin konumsal anlamının bir simgenin başka simgelerle ilişkilendirilmesi aracılığıyla belirlendiği söylenebilir (Turner, 1975: 52).

Turner eşik konumunun özelliklerinden birinin belirsiz olduğunu söylemektedir. Varlıklar eşik konumunda, ne burayı ne de orayı kendileri için bilirler. Onlar diğer ortamlar arasında bir Araf'ta yer alırlar. Kültürel ve toplumsal değişikliklerin ayinler suretiyle gösterildiği farklı toplumlarda, bu belirsizliğin giderilmesi için türlü simgeler kullanılır.

Şimdi de taziyenin semiyolojisinden bahsetmek istiyoruz. Her taziye gösterisi, işitsel-görsel öğeler barındıran bir konuşma şeklinde başlar. Diyaloglar şiir biçiminde, müzik türü ile uygun bir şekilde yapılır ve taziye seyreden halk İmam Hüseyin'in kutsallığına inanır. Diyaloglar, tekke kapısından zurna çalarak içeri giren kişilerin eşliğinde ve sahnedeki oyuncuların oluştuğu bir koroyla başlar. Karşı gruptaki kişiler ise, ata binerek İmam Hüseyin'in evinin çevresinde dolaşmaya başlarlar.

Rolan Barth bir sihirli halıdan söz eder. Taziye töreninin yapılması aslında İran'ın sihirli halısını canlandırır. Tipoloji açısından taziyenin opera yönü de ilginçtir. Taziyede prolog (ön okuma), epilog (son okuma), zirve, aksiyon ve en önemlisi diyalog hatasız bir şekilde icra edilir. Oyuncuların ses tellerini titretmesiyle ikinci bir düzey ortaya çıkar. Bir başka deyişle biz özel bir kavramdan ziyade bir tür bakış açısını anlıyoruz. Bu da Robert Wilson ve Serban'ın Amerika'nın bugünkü tiyatrosunda dilin telaffuzuyla ilgili söyledikleri konulara benzemektedir. Müzik taziyede hiçbir görsel değer taşımaz ve sadece bir sahnenin başka birine değişmesi anlamına gelir. Bu da Richard Forman'ın Amerika'nın yeni tiyatrosundaki çan sesi örneğine benzemektedir. Taziyede simgesel izler de kullanılır. Örneğin yeşil ve kırmızı renklerin karşıtlığı ön plana çıkmaktadır. Yeşil, iyiliğin (İmam Hüseyin), kırmızı ise kötülüğün (Yezid) simgesel anlamına dönüşür (Chelkowski, 1979: 58).

Ayrıca hüznü göstermek için başa saman serpilir. İbranice bir kelime olan ve Yahudilerin Teşrin ayının onuncu günü anlamına gelen Aşura gününde, Yahudilerin inancına göre Allah, Firavun ve taraftarlarını boğdu, Musa ve taraftarlarını kurtardı. İran kültüründe ve özellikle Avesta kitabında at, hem iyi ve hem kötü anlamlar barındırır. Siyah at, ölümün, beyaz at ise yaşamın simgesidir.

Taziye ayini yapılırken uçurulan güvercinler mesajlaşma simgesidir. Ancak Mitra ayininde güvercin Nuh'un gönderdiği elçidir. Tufan'ın yedinci gününde güvercin karayı gördüğünü haber vermek ve geminin içindeki canlılara umut vermek için gönderilmiştir. Bundan dolayı yaşamın özünü ve bir aşamadan bir başkasına geçişi simgelemektedir. Taziyede su, temel bir yer tutmaktadır. Su, yeni hayatın canlandırıcısı ve insanın ölümsüzlüğünün simgesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Su, yeni bir hayata geçişin simgesi olarak kabul edilmektedir.

Taziye törenlerinde hurma ağacı, Arap toprağının (Kerbela) simgesidir. Aynı zamanda hurma ağacı eskiden beri İranlılar için özel bir yere sahiptir. Öte yandan asurik ağacı ile ilgili manzum öyküye de işaret eder. Taşıyıcıların omuzlarında taşıdığı ve ondan halka su verdiği misk, dimdik ayakta durmanın simgesi sayılır. Kefen simgesel açıdan iki anlama gelir. Bir açıdan ölüm ve gömmeye işaret ederken, diğer açıdan nefis manasını taşımaktadır. Aynı zamanda verimlilik simgesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Savaş meydanına gitmeye hazırlanan kahramanın ölümüyle sonuçlanan acı olayları çağrıştırmasının yanı sıra hayatın yeniden can bulmasını da simgelemektedir.

Eski İran'da ölümlere ağıt yakma törenlerinde beyaz elbise giyilirdi. Bu beyaz elbise, giyenin acılı olduğunu göstermekteydi. Birçok kez taziyede nehri su dolu bir kova ile gösterirler. Bu kova Fırat nehrini, ömrün geçici olduğu ve öze dönüşü simgelemektedir.

Aslan, İranlılar nezdinde saygın bir hayvandır. Eski İranlıların "Mitra" adlı inanışlarına göre, aslan çok kutsal bir simgeydi. Çünkü Mitraizm'de aslan olmak, zorlu bir merdivenden tırmanıp Mitra dinine iman etmek anlamını taşıyordu. Taziyede aslanın bulunması, kötü eşkıyaların karşısında yiğit Persleri ve temiz naaşların korunmasını simgeliyordu.

Saman, buğdayın kurutulmuş hâlidir. Bundan dolayı bitkiler sınıfındandır ve ölümün simgesidir, onun halk üzerine atılması, mitolojik açıdan insan ile bitkilerin birleşmesi anlamına gelmektedir. "Elçi-ye Ferengi (Frenk elçi)" bir Hristiyan'dır. Yezid'in sarayında Hristiyan Avrupa'nın elçisi olarak görevlidir. Şehit düşenlerin esir ailelerinin gelişini ilan ettikten sonra Frenk elçi, Yezid'i esirleri serbest bırakmak için ikna etmeye

çalır, ancak başarısız kalır ve itiraz olarak kendini Şii Müslüman diye halka duyurur (Aşurpur, 2010: 445).

Bütün bu simgeler, seyirci ve oyuncu arasındaki zihinsel iletişime neden olur. Slavoj Žižek'in bahsettiği gibi, dil semboliktir. Taziyedeki dil ise, seyirci ve oyuncu tarafından bu semboller vasıtasıyla müşterek bir okuyuşa sebep olur.

3.5.Taziyede Müziğin Kullanımı

Müzik taziye törenlerinde özel bir yere sahiptir. Çalınan müzik aletleri davul, zurna, karaney ve çeşitli borulardan oluşur. Her bir şehit için özel müzikler çalınır. Mesela Hür ve Abbas için epik marşlar, İmam Hüseyin için ise hüznü ile huzuru ve umudu aynı anda çağrıştıran ağır ritimli müzikler çalınır (Neva Makamı). Her makamın mitolojik bir alt yapısı vardır.

Burada ilginç bir hususa değinmekte fayda var. Bu törende çalınan müziklerin kalitesi eşsizdir. Mesela Cebrail veya başka bir melek bir ayet okuduğu zaman, vahiy indirilmesinin tamamıyla hissedilmesi için çanlar çalınmaktadır. Taziyedeki oyuncular rollerini apaçık ve hızlı bir şekilde oynayarak gerektiğinde müzikle aynı anda konuşur. Müzik, neşeli çalınmasına rağmen, şiirler ve sözcükler hüznü bir hava içinde düzenlenmekte ve okunmaktadır. Taziye yöneten kişi, ara sıra müziğin makamını ve şiddetini, olayların akışına göre değiştirir (Chelkowski, 1979: 69).

Taziyedeki ritim, birçok gösteri ayınının tersine ve cisme uygun olarak yavaştır. Cisim, maddi dünya ile ilişki demektir. Ayin tiyatrosu, ortamı bireysel ruh dünyasına hazırlama fırsatı verir. Bu çerçevede Aşura'nın öğle saatlerinde adak hayvanları yenir ve gösterinin sonunda yine bir kurban kesme töreni vardır. Simge, insanoğlunun bilinçaltında vardır. Levi Strauss şöyle diyor: "Simgesel formül olan mitler, çelişkiler ve ahlâki yozlaşmayı gidererek toplumsal değerlere işaret eder." (Settari, 2014: 112).

Müzik, tiyatrodaki önemli bir unsur olduğu gibi taziyede de duyguları harekete geçirerek ve manevi uzam yaratarak seyirci-oyuncu iletişimine etki eder. Davulların sesi, taziyede ritmin düzenli bir şekilde tekrarlanması, seyircilerin aynı anda yaptıkları el ve ayak hareketleri ile koordineli olarak gerçekleştirilen beyin ve kas aktiviteleri sinir sistemi

vasıtasıyla transa geçmeye sebep olur. Bu dışsal ritim, seyirci ve oyuncuların içsel bir ritim yaratmalarına sebep olur. Taziye de evliya (iyiler grubu), diyaloglarını müzik makamıyla harmonik olarak, eşkıya (kötüler grubu) makamın tersini söyler. ayrıca Taziye metninde müziğin notları önemlidir nokta ve sessizlik olduğu yerde oyuncu diyaloga başlıyordur.

3.6.Taziyenin Dil Ötesi

Taziye de “dil ötesi⁸” meselesi şu şekilde açıklanabilir:

- 1- Tekkede çadırın etrafında geçen olayların canlandırılması, çadır ötesinin çadırın karşısında oluşu, bir simge olarak taziye dilinde kendine yer edinir.
- 2- Gösteri alanında ortaya çıkan ve taziye oyuncularına katılan taziye yönetmeni göğsüne vurarak ileri çıkar. Bu, sahneyi yönetme anlamına gelir ve dolayısıyla dil ötesi bir simgeyi çağırır.
- 3- Taziye seyredenler arasında yemek dağıtmak. Bu yemekler, İmam Hüseyin Kerbelâ Çölünde kuşutma altındayken onun çevresi tarafından yenen yemeklerin bir simgesi olarak sunulur (Chelkowski, 1979).

Burada üzerinde durulması gereken nokta, bazen bu çadırlar yakılırken seyirciler, çadırlara girmek ister, ancak oyuncular tarafından sakinleştirilerek tekrar yerlerine oturtulurlar. Taziye de seyirci, oyunun yüzeyselliğini bir kenara bırakarak, simgeler vasıtasıyla eserin özüyle ilişkiye girer. Dolayısıyla seyirciler, aktifleşmeye ve eserin içinde var olmaya başlayıp oyuncularla iletişime girerler.

3.7.Taziyenin Fenomenolojisi

Tipolojiden çok farklı olan bir diğer teorik yaklaşım, fenomenolojidir. Fenomenolojide insanın yaşadığı çevrenin ne ve nasıl olduğu, insanların dünyayı nasıl algıladıkları konuları incelenir. İnsan algısının birçok yönü bulunmaktadır. İnsanlar vücut ve hislere sahiptirler, tiyatrunun duygusal etkileri, fenomenolojinin odak noktasında yer alır.

⁸Meta-language

Aslında insan, vücudu vasıtasıyla çevre ile karşılaşır, çevrede veya ona karşı olarak faaliyet etmeye çalışır, ortamı konusunda düşünür ve geçmişte yaşananlar ışığında gelecek eylemler hususunda yeniden düşünmeye başlar. Fenomenolojide dünyada var olmanın diğer insanlarla karşılaşmayı gerekli kıldığı, bizim bilincimizin bir kısmının başkalarının bizi algıladıklarından kaynaklandığı, bize karşı yargıda bulunmaları ve bize sınırlamalar dayattıkları gerçeği ön planda tutulur. Tiyatro fenomenolojistleri tiyatroyu dünyanın bir parçası olarak görür ve tiyatronun işlevinin bilinç ve tecrübenin derinliği arasındaki etkileşim olduğunu düşünürler. Tiyatro hem bulunmamızı hem de kayboluşumuzu bize açıklamalıdır (Amir Ahcebi, 2013: 46).

Taziye fenomenolojik açıdan incelediğimizde, şebih okuyan kişilerin (taziye oyuncularını) ortaya koyduğu zamirsel yöntem⁹, seyircinin bireysel bir idraki değil, taziyenin bir dönüm noktası olarak görülmelidir. Başka bir deyişle, üç durumu (kendini açıklama, katılım ve canlandırma) birbirinden ayırarak oyuncunun taziyedeki etkisine ve onun seyirciyle etkileşimine bakmamız gerekmektedir. Bu yaklaşımın sonucu olarak taziye oyuncusunun performansını dikkate almamız gerekecektir.

Taziyedeki kendini açıklama, katılım ve canlandırma şeklindeki üç durum, etkileşim içinde bulunarak sanatsal bir oyun yaratmaya katkıda bulunurlar. Bu oyunda seyirci ile oyuncu, ortak bir tecrübe ve bilinç dünyası oluşturur. Bu dinamik süreçte rekabetle birlikte, oyuncu ile seyirci birbiriyle etkileşerek ve müşterek bir ortam yaratarak, ne özel anlamda tiyatro dediğimiz bir taziye oyunu ne de sırf taziye ayini düzenlerler. Taziyede oyunculuk yapmak, oyuncunun bu üç tür durumu arasında ve liminal bir ortamda vuku bulur. Bu ortamda seyirci önceden bir bilince sahip olmasına, öykü ve oyunun anlamını bilmesine rağmen, sürekli oyunun içinde yer almayı, bu acılı dinî olayla beraber olmaya eğilimlidir.

Oyuna katılmayı ve oyuncuların sanatlarından zevk almayı aklımdan geçirir. Seyircilerin ve oyuncuların kendi tarihî ve dinî geçmişlerini göz önünde bulundurarak günümüzle bağlantı kurmaları, icracının oyun kalitesinden ve bahsi geçen üç durumdaki varoluşu ile yönetmenin başarısından kaynaklanmaktadır. Bu üç durumdan yaralanmanın sonucu olarak, oyuncu ve seyirci arasında etkileşim kurulur. Seyircinin hikâye dinleme, seyir,

⁹ Ben, oyuncuyu; sen, seyirciyi; o ise, karakteri ifade eder.

birliktelik, alkış, şaşırma ve psikolojik duyguları katarsisleştirme gibi isteklerine olumlu yanıt verilir. Oyuncunun bu üç durumunun birleşmesi veya ayrışması, seyircinin yeni bir hayatı tecrübe etmesine sebep olur. Bu hayatta bulunma, tanıma ve algılamanın bütün yöntemleri özel bir şekilde seyirciye aktarılır.

Taziye ayininde subjektivite ve objektivite sınırları ortadan kalkar, bazen bunların arasındaki ikilem yok olur. Bu açıdan baktığımız zaman bu dinî sanatın daima tiyatro ve ayin sınırları içinde döndüğünü görebiliriz.

Oyuncunun taziyede yer alan üç performans durumu, oyun sırasında olduğu gibi oyunun seyirci ile etkileşimi konusunda da geçerlidir. Seyirci, taziye oyunu sırasında bu üç performans şekli aracılığıyla “seyir” konumundan çıkar ve oyuncularla iletişime geçerek oyunu bütünleştirici bir rol üstlenir. Başka bir deyişle seyirci taziye ayininde deneyimler yaşar. Bu deneyim, bazen onun bulunmadığı sırada ve bazen de onun bulunduğu vakit meydana gelir.

Taziye oyununda oyuncunun üç tür performansından dolayı, rivayet, seyir, alkış, birliktelik gibi çeşitli veriler ortaya çıkar. Bu veriler bir tecrübe yaşatır ve oyuncularla seyirciler arasında paylaşılır. Oyuncularla seyircilerin bu tecrübeyi yaratmaları anlamında kendilerine özgü payları vardır. Bu ayrılmaz üç tür performans şeklinin karşı duran, katılımcı ve örtüşen ilişkileri vardır. Bu ilişkiler, üç tür performans şeklinin iç içe olmak, öteye gitmek ve örtüşmek olduğunun kanıtıdır. Bu üç performans şekli, liminal ortamda bulunmaktadır. Dolayısıyla Schechner’in de dediği gibi, modern ve postmodern tiyatrodaki seyirci, eserin yaratılma sürecinin bir parçasıdır. Bunu taziye ayininde de görmek mümkündür.

Georg N. Carzo “İran ve İran Meselesi” adlı kitabında taziye tekkeleri hakkında şöyle der: Gülistan Bağının sonunda yer alan devlet tekkesi yuvarlak bir binadır. Ben bu binanın sütunlarını Tahran’a girdiğim zaman uzaktan görmüştüm. Binanın çatısı çevredeki küçük evlerin çatısından yüksekteydi. Bu tekke, taziye törenleri için yapılmıştır. Bölgeye girdim ve etrafa bir bakındım. Bina tamamen boştu. Zincire vurulmuş birkaç hayvan dışında (özel bir binanın içinde çok acayip bir iş) tekkenin arasında yuvarlak bir taş mevcuttur. Bu alanın çevresinde açık bir yol bulunmaktadır ve

taziye gösterildiği zaman siyah çarşaf örtünen kadınların doluştuğu beş sıra sandalye vardır. Bunların arasında taziye okuyanların girdiği bir yol vardır. Taziye hususunda gelecek bölümlerde ayrıntılı bilgiler verilecektir.

Taziyede, yeşil ve kırmızı simgelerin hayır ve şerri, siyah atın ölümü simgelemesi gibi İran edebiyatının derin dinî ve irfani hususları açığa çıkarılır veya çok sade unsurlar sırlı olarak gösterilir. Hüseyin gibi dinî karakterler, dolaylı yoldan sanatsal anlamları zayıf bir biçimde temsil eder.

Sonuç olarak, Schechner'e göre, nasıl ki modern ve postmodern tiyatrodaki seyirci oyunun sürecinin bir parçasıysa, bunu taziyede de görebiliriz. Daha önce söylediğimiz gibi Schechner, insanların varlıklarıyla aynı mekânda ve müşterek bir inançla nasıl kutsal bir uzam yarattıklarını belirtir, bu durum toplumu bir araya getirerek bir faydaya neden olur. Burada çeşitli semboller kullanılan tiyatronun eğlence yönünü vurgular. Taziyedeki simgeler, seyirciye bu simgelerin altındaki hakikati anlamaya teşvik eder. Hem seyircinin hem oyuncunun bu metnin gerçek anlamına dönüş yapmalarını sağlar. Bu şifre veya sembollerdeki gerçek olayı keşfetmeye sebep olur. Dış dünyadaki durma ve görme zevki, iç dünyadaki derin idrake dönüşür. Aslında oyuncu ve seyirci, bu kutsal uzamda ruhsal olarak teatral dil vasıtasıyla yüce bir yola girerler ve kültürle gelenekselle ve tarihle tekrar yüzleşirler. Aşura vakasının anlamının ortaya çıktığı bu alan, oyuncu ve seyircinin kendi içinde yaşadıkları deneyimdir.

Simgeler seyircinin hafızasını yeniler. Michael Fisher "Postmodern Çağdaki İnsan Topluluğu" isimli makalesinde, sembollerin bilinçaltındaki etkisinden bahseder. Bu semboller sayesinde insan unutkanlaşır, nisyan dünyasından kurtulur, bu sayede boş ve anlamsız tekrardan uzaklaşabilir. Bir çeşit antropi, makinleştirmeden ve insansızlaştırmadan kurtarır. Hem düşünsel hem bedensel eylem, oyuncu-seyirci bağlantısına, siyasi, sosyal ve kültürel açıdan ciddi etki yapar. Siyasi açıdan taziye, İran kimliğine vurgu yapan, Arap baskılarından kurtaran, bağımsızlık ve özgürlük sağlayan bir araçtır. Ayrıca taziyede seyircinin liminal ortamda bulunması, bu oyunun ve geçmişle şimdinin bir parçasıdır (Alizadeh, 2004: 224). Ayrıca seyircinin katılımıyla eser, yüzeyden derine geçiş yapar. Seyirci, simgeleri idrak ederek bu oyunun özünü iletişim kurar. Bu da oyuncuyla seyircinin iletişim kurmasına sebep olur.

3.8.Taziyenin Performans ve Tiyatroyla İlişkisi

Hem sözde hem davranışta “nakkallık”¹⁰ sanatını uygulamak, daha önce nakkal olan ve şebih okuyanların şiir ve müziği tanınması, gür sese sahip olması, rivayet sanatını bilmesi, olayları gösteriye çevirmesi, taziyede performansla ilişkili konular arasında yer alır. İyi bir şebih okuyan, kendi oyun sihirleri ile oyuncuların masumlara yönelik muhabbetini ve eşkıyaya karşı nefretini kışkırtabilen kişidir. Ayrıca kahramanlar tarafından yeşil veya beyaz elbise giyilerek veya eşkıya tarafından kırmızı elbise giyilerek hayır ile şer arasındaki çatışmanın gözler önüne serilmesi, performans sahnesinin bezenmesi ve düzene sokulması, en az eşyalarla yapılan bir platformun kısıtlanması, oyuncuların erkek olması, müziğin önemi, seyircilere taziyenin tamamıyla canlandırıcı bir performans olduğunu göstermek için okunması gereken metinleri elde tutmak, Kerbela olaylarını gösteriye çevirmede abartılı işler yapmak ve rivayetin seyirciler üzerindeki etkisini artırmak için epik zemin oluşturmak gibi performanslar, taziyede teatral işler arasında yer alır.

19. yüzyılda İran’ı ziyaret eden Comte de Gobineau (1816-1882) taziye izlemekten kaynaklanan heyecana işaret ederek, onu kutsal sayar. Araştırmacı, taziye performanslarının etkisi altında kalarak, bu sahneleri görüp de etkilenmeyenlerin insan olmadığı söylemiştir. Çünkü insanoğlu zulüm karşısında sessiz kalmaz.

Taziye performansının gerçek dışı bir şekilde hayata geçirilmesi de burada ortaya çıkmaktadır. Örneğin eşkıyaların birinin mızrağına hedef olan Hz. Ali’nin katledilmesi, Asger’in şehadeti ve hüznü müzik eşliğinde kan revan içindeki bebeğin defnedilmesi, seyircileri üzüntünün doruğuna ulaştırır. Ayrıca bir çocuğun amcasını kurtarmak için savaş alanına giderken eşkıyalardan birinin kemerini çocuğu dövmek için çıkarması, çocuğun gerçek dışı bir şekilde kıvrılarak elbisesinin yırtılması ve soğuktan titremesi olayı abartılıdır. Nihayet çocuğun boğazı kesilir ve kan revan içindeki cesedi sahneye atılır. Ayakları şiddetle titrer ve sonunda hareketsiz kalır.

Lan Erickson, Foucault ve Habermas’ın gösteri gerçekçiliği ve tiyatro gerçekçiliği arasındaki farklılık konusunda ortaya koyduğu tanımlamalara değindikten sonra her

¹⁰Nakkallık: Taziyenin hikâyesinin destan gibi rivayet edene nakkal denir, eskiden çaybahcelerinde nakkal, resimlerle beraber hikâyeyi abartı hareketlerle nakl edermiş .bu işe nekkalik denir.

çağın gerçekçiliğe ilişkin kendine has yorumu olduğunu, gerçekçilik hususundaki felsefi ve siyasi yorumların yeni davranışlar meydana getiren yeni koşullar dolayısıyla değiştiğini ifade eder. Oluşan “hareket”, gösteriyi aynı zaman ve mekân içinde en gerçek olaya dönüştürmeye ve cemaati ah-u figan edip göğüslerine vurmaya itebilir.

Johan Huizinga, ilkel ritüel ve toplumların sayı bakımından fazla olmasını o toplumların saflığına bağlıyordu, çünkü ona göre ritüeller sahte gerçekler değildir. Doğüstü fenomenlerin belirgin, güzel ve ruhani bir havaya büründükleri irfana dayalı bir gerçek ortaya çıkarırlar.

Josette Feral’a göre seyirci, teatral kavramında başlıca rolü oynar, çünkü gösteri fenomeni sadece seyircilerin bulunduğu anda yapılabilme imkânı bulur ve gerçekleşir. Dolayısıyla teatralikten söz edildiği zaman, tiyatro olayının “olay” olduğunu göz ardı etmememiz gerekmektedir. Taziyenin de yer aldığı melodramdaki açık teatralik, hayır ve şer denen iki ezeli kavramın çatışmasından dolayı diğer türlere göre daha belirgindir ve bu ikisinin arasındaki farklılık, teatraliği meydana getirir.

Taziye dinî-ahlaki düşünceyi yaymanın yanı sıra, halk arasında ağlama, gülme, heyecan ve kargaşa gibi tepkilere neden olarak katarsis hâle getirir. Bir ritüel performansını seyredenlerin hepsi gözlemci değildir. Onlar ritüelin yapıldığı bazı özel anlarda bağırma ve ağlama gibi itiraz içeren tepkilerini dile getirme veya bir grubu destekleme gibi ritüel etkileşimlere katılmaya davet edilirler.

Bu ilkeye dayanarak İran’ın taziye trajedisini sergilemek, bir tür kültürel ve dinî yeniden canlanma anlamına gelir. Bu ritüelin yapıldığı sırada oyuncular ve seyirciler, katarsisin etkisini görmek için birbirleriyle işbirliği yaparlar. Tiyatronun taziye gibi karmaşık ve yönleme dayalı türleri, özel uygulamalı kriterlere dayalı sanatsal gelenekler oluşturmuşlardır. Bu tür gösterilerde seyirciler, sunulan gösteriyle ilgili önceden bilgiye sahiptirler ve gözlemciden ziyade ritüele katılırlar. Halkın gönüllü olarak işbirliği yapması, yüksek sesle konuşması ve bu tiyatro oyununun başarıya ulaşması için doğrudan katılması gerekmektedir.

Her taziye ritüeli, bu dünya çapında hayır ile şerrin çatışma alanıdır ve insanın hem kutsal hem habis yönünü ortaya koyar. Şiiler taziye yoluyla ecdadının örf ve âdetlerini

canlandırırılar, sanki bu olay Şu an yaşanmaktadır. Tiyatro oyunu modelinde, seyirci ile oyuncu arasında i iletişim aşaması bulunmaktadır.

İlk olarak duygu aşaması gelmektedir. Bu aşamada oyuncu ile seyirci arasında temel bir irtibat kurulur. Oyuncu kendisini tamamen halkın gözü önünde bulundurur. Bu eylem tamamıyla fiziki bir eylem niteliğini taşır. Oyuncu varlığı, orada ve seyircilerin gözü nindedir. GörünüŐ, seyircilerin üzerinde yarattığı etkiden dolayı önem taşır. Aynı zamanda fikri durum ve karakter de seyircilerin dikkatini eker. Oyuncu bu aşamada kendisi olarak sahnede yer alır. Oyuncunun davranışları, seyircilerle irtibatının temelini atar. Oyuncunun ekiliği olmazsa ve seyirciyi kendine ekemezse, zar zor halk ile iletişim kurabilir ve eğer bir oyuncu seyircilerle irtibat kuramazsa, hikâyesini dinleyen olmayacaktır.

Sanatsal aşama: Sanatsal aşama oyuncunun hareketlerini seyircinin bilişsel ve içsel tepkileri ile ilgi kurmaya çalışır. Oyuncu zel bir mekân ve zamanda tanınan belli başlı sözel yasalardan bahseder. Bu hareketlerden biri üsluptur. Bu süreçte oyuncunun kendi özel tarzı da önem arz eder. Böylece oyuncuların birinci aŐamanın tüm eylemleri ile ikinci aŐamanın sözleŐmeli eylemleri bir bütün olarak kendine özgü bir bileŐik oluşturur. SözleŐmeli hareketler seyircilere zevk ve mutluluk vermenin yanı sıra, sahne üzerinde hemen fak edilenin ötesinde anlam taŐırlar.

Tiyatro iletişimin üçüncü aşaması, “simgesel” aŐamadır ve sözleŐmeli hareketlere zen gösterildiği zaman aktifleŐir. Bu aşamada oyuncu ile seyirci arasındaki iliŐkinin ikili mahiyeti belli olmaya başlar. Seyirci, oyuncunun sahne üzerindeki eylemlerinin anlamlı eylemler olduğunu, aksi takdirde onun hareketlerinin anlamsız Şeylerden başka bir Şey olmayacağını kabul etmelidir.

Tiyatro sanatçıları, tiyatro iletişiminin yerelliğinden haberdardırlar. Onlar bir bütün iletişimin kurulması için seyircilerin oyuncunun sahnedeki hareketlerine yetinmeyeceğini, hem oyuncu ve hem seyircinin ortak bir toplumsal ve siyasi ve kültürel modele sahip olmaları gerektiğini iyi bilmektedirler. Taziyenin yeniden canlandırma tarzı yani taziyenin bu oyunun oyun olduğuna vurgulamaya çalışması ve masum imamlarla Şebih okuyanlar arasında mesafeyi koruması, her oyunun başında bir zet

şeklinde açıklanır. Bütün oyuncuların hep birlikte oyunun başında sahnenin üzerinde bulunması, birlikte şiir okuması, kadın rolünü oynayan oyuncuların peçelerini yüzlerinden çekmesi ve eşkıya rolünü üstlenenlerin seyircilere kendilerini anlatmaya çalışması bu türdendir.

Taziyenin şiirleri, müziği, hareketleri, renklendirmesi, miğferler, mücevherler ve silahlarında öyle anlamlar ve simgeler vardır ki onları anlamak için taziyenin tipolojisini bilmek gerekir. Uzun yolculuklar, zamanın geçişi, mekânlar, savaşlar, at biniciliği veya piyade olmak, kılıç kullanmak, öldürmeler, hüznün ve sevinç, muhabbet ve öfke, çölden korkma ve hayrete düşmeme, yeşil ovalar, nehir suyu, yaralıları, ölümler, parçalanmış cesetler, kesilmiş başlar, ata binenler, mızraklanmış vücutlar, bunların hepsi simgesel olarak ve müzik eşliğinde taziyede betimlenir. Bunlar her iki tarafın yani oyuncu ve seyircilerin kabul ettiği sözleşmelerdir (Yegane, 2002:178).

3.9.Taziyede Oyun Kültürü

Bu deyim yazılı olmayan kültür alanında görülen bütün kültürel etkinliklere denir. Bu etkinlikler, spor, karnavallar, gruplar, yürüyüşler, gösteri yürüyüşleri, siyasi toplanmalar, dini törenler vb. şeyleri kapsar. Bu eylemlerin ne kadar gerçek ve ne kadar yapay olduğu bilinmemektedir. Her zaman kimileri oyun oynar ve bir grup onları izler. İkinci grup köşede bulunan gözlemcilerden aktif ve heyecanlı katılımcılara kadarki bir yelpazeyi içine alır. Gadamer ve Huizinga oyunun özel bir amaç gütmeyeceğini söylemişler de, oyunun özel işlevleri bulunmaktadır. Bu ritüel, öğretimle ilgili ve toplumsal işlevler, sosyal bağlılık ve uyum, tanıma kimliği algılama ve estetik duygusunu oluşturma konusunda özel role sahiptir. Oyuncunun oyunu sahnede gerçekleştirilmektedir ve seyircinin oyunu, oyuncuların heyecanı kadar sahnedeki hareketlere tepki göstermesi ile düzenlenmektedir.

Tiyatro olaylarının içeriği gereği, sahne üzerindeki eylemler bilerek abartılır ve seyircilerin bu eylemlerin “yapay” mahiyetinden tamamıyla haberdar olmaları amaç edinir. Bu kavramlar hakkında daha önce taziye performansları ve onların yapay olduklarına dair bilinç oluşturmaya çalışmaları konusunda açıklama yaptık. Gadamer’e göre oyun, bir toplumun oyun kültürünün onunla ilgili her şeyini kapsıyor. Oyunun

şimdi ve burada olması boyutu, oyun kültürü ile yazılı kültür arasındaki en önemli farktır.

Eski ülkelerin klasik gösterileri, ritüel törenlerle iç içe girmiş ve kökeni halkın mitleri, efsaneleri, inançları ve kültüre kadar iniyor.

Bir toplumun ritüel törenlerdeki davranışı, kültürel-eski bir fenomen olarak genelde o toplumun mitleri ve dinî inançlarına bağlıdır. Eski çağda halklar derin, kutsal ve mitolojik inançlarıyla bilinmekteydiler. İran Şiileri taziye sergilemek ve Kerbela olayı ve İmam Hüseyin musibetlerini gösterime sunmak için eski İran'ın ritüellerinin performans tarzı, epik unsurlar ve mitolojisi gibi unsurlarından faydalandılar. Batı İran'ın Mitra'nın musibetleri, İraj'ın kını, Siyavuş'un trajedisi, surlar, karnavallar, ritüeller ve mitleri ve ayrıca Gilgamiş destanı, Adonis ve İştâr efsaneleri taziye ne kadar etki bırakmışlardır? Ehsan Yarşater'ın Mezopotamya, Anadolu, Mısır ve özellikle Temmuz efsanesinin taziyenin oluşumundaki etkisine dair bakış açısı veya Hz. İsa ve Hint-Avrupa ve Samilerin diğer tarihî ve efsanevi şahsiyetlerinin taziye üzerinde bıraktığı etkiler, oyun kültürü alanında yer almaktadır.

Oyunlar, halkın gündelik ve toplumsal hayatta yaptığı faaliyeti yansıtır. Buna rağmen ritüel gösterileri dinî mitler ve inançların yansımasıdır. Huizinga'ya göre bütün kutsal gösteriler, birer oyundurlar. Başka bir deyişle ritüel gösteriler oyunun biçimsel özelliklerinin yanı sıra bir fikri unsur da kendi içinde barındırmaktadır. Huizinga, bu fikri unsurun görünüşte meydana gelmesinden veya hatta simgesel şeyden öteye bir şey olarak belirtir.

Bu tür gösterilere katılanlar, bu eylemlerin onlar için bereketli ve saadetli olduğuna ve onların alıştığı düzenin ötesinde bir düzen kuracağına inanmaktadırlar. Böylece yeniden canlanma yoluyla görüntülenme ve cesedin canlanması, oyunun bütün yönlerden biçimsel özelliklerini korumasına yardımcı olur.

Taziye törenlerinin düzenlenme günleri ve taziyenin hayır ve şer çatışması ile ilgili durumu ve taziyenin canlanması halk arasında şehadete erişme isteğini alevlendirir. Halkın yas törenlerine katılması, onların dinî inançlarını pekiştirir ve halka musibet ve zorluklara karşı dayanma gücü verir. Taziyeye katılan herkes taziye yönetmeni, taziye

okuyan, taziye kurucuları, hizmet gönüllüleri ve seyirciler yas törenlerine katılarak masumlar ve ehlibeytin çektiği sıkıntılar için gözyaşı dökmenin vücudun arınması ve günahların yükünün azaltılması yolunda bir eylem olduğu kanaatindedirler.

Dolayısıyla halk, atalarının dinleriyle bağlantılarını bu dünyada pekiştirir ve öbür dünyada masumlar için gözyaşı döktükleri için ödüllendirileceklerdir. Peter Chelkowski'e göre Şiiler, taziye törenleri düzenleyerek Allah'tan mağfiret dileyebildiklerini ve İmam Hüseyin'in musibetlerinin taziye performanslarında canlandıranları Kıyamet günü kurtarmaya çalışacağına inanırlar.

Öte yandan eşkıyaların taziye törenlerindeki rolleri, bazı saf halkın geçmişte eşkıya rollerini oynayan şebih okuyanları rahatsız etmeleri, hareket ve eylemden gittikçe daha az faydalanmak ve şiir söylemeyi gittikçe ön planda tutmak (bu, taziyei daha çok Batı'nın dini operalarına benzetir), yüzyıllar boyunca diyalogun giderek azaldığı gibi taziye de değişikliklerin yaşanması ve dramatik hareketlerin çoğalması oyun kültüründe önemsenen konular arasında yer alırlar (Yegane, 2002: 186).

4. TAZİYE VE SCHECHNER'İN PERFORMANS TEORİSİ

Bu bölümde Schechner'in Performans Teorisi çerçevesinde taziye konusunu inceleyeceğiz. Öncelikle Batılı yazarların görüşlerini paylaşalım. Onlara göre taziyenamelerde, İranlıların eski Zerdüş öğretilerinden ve çift cinsiyetli tanrı Zarvan'a inanmalarından izler vardır. İranlılar, adalet ve iyilik simgesi Allah'ın yanı sıra, yakındıkları ve bütün kötü olayların nedeni olarak gördükleri bir diğer doğa ve kader simgesine inanmaktaydılar. Bu düşünceye dayanarak da Zarvan veya "Sonsuz Zaman" adlı bir ilaha inandılar. Bu iki cinsiyetli ilah, kendi spermini kendine aşılıyarak "Ahura Mazda" va "Ehrimen" adlı iki çocuğa sahip oldu. Ahura Mazda iyiliğin, Ehrimen ise kötülüğün simgesi oldu (Beiza'i, 2011: 134).

Taziye gösterilerinin asıl odak noktası, ölümsüzlük ve ölüm karşısında teslim olmak veya hayata devam etmek, hayır ile şerrin savaşı, gökyüzünün adaletine inanarak kötülüğe karşı durmaktır. Taziye veya şebih, geniş gösteri işlevine sahip olmasından dolayı, halkın değer sistemini kendine çekerek onu bir tiyatroya dönüştürmüştür. "Şebih"¹¹ kavramı onu sunan toplumun düşünceleri ile doğrudan ilintilidir.

4.1.Taziyede Schechner'in Teorisine Göre Rivayet Biçimi

Schechner şöyle diyor: "Yazılı piyes, drama, tiyatro ve performans dediğimiz fenomenler, bütün dünya halkları arasında yaşanır. Tarihçiler, arkeologlar ve etnograflar, bu halkların tarihine bir yere kadar ulaşabilmişlerdir. Belgelere göre, dans etmek, şarkı söylemek, maske takmak, elbiseler giymek, başka insanları veya doğaüstü fenomenleri canlandırmak, önceden belirlenen bir sürede olayın zamanını sunmak, özel mekânları

¹¹Şebih: Farsçada "oyun" anlamına gelir, gösteri veya taklit yerine kullanılır. Halk arasında, oyun kelimesinin maddi ve kutsal olmayan yönü vardır. Oyun kelimesi, taziye veya şebih için kullanılmaz. "Şebih" kelimesi köken olarak teşbihten (benzetme) gelir. Aynı zamanda şebih, oyuncuyu temsil eden kişi için de kullanılır. Örneğin İmam Hüseyin'i oynayan oyuncu için "şebih-e Hüseyin" tabiri kullanılır.

ayıp hazırlamak ve grupla birlikte veya bireysel hazırlıklar yapmak, insanın durumu ve koşulları ile paralel devam etmiştir.

Schechner performanslardan bahsetmektedir. Bu, yazılı bir metin değildir. Amaç, her varsayılan gösterimden önceki unsurdur ve bir gösteriden diğer gösteriye devam eder. Bir başka deyişle tarih öncesi ritüel tiyatrosunda çağdaş ritüeller gibi performans sergilemek, irtibat kurmaktan daha çok, bir türlü açığa çıkarmadır. Rönesans döneminden günümüze kadar eğitim-öğretimin gelişmesiyle performans ile eylem arasındaki eski bağlantı alt üst olur ve yerine yazılı piyes geçer.” (Alizadeh, 2004: 30).

Peter Brook, İran’a yaptığı ziyarette, taziye törenlerini gördükten sonra şöyle yazıyor: “Taziye gerçek bir gösteridir, ancak oyuncunun heyecan duygusu kendisine ait değildir. Sanki biz onun babasının sesini ve babasının babasının sesini vs. duyarız. Bu da Nüve Kabuki Tiyatrosu ve diğer Uzakdoğu tiyatrolarında var olan bir şeydir. İstikrar, inanç, içerik ve biçim, renklerin simgesi ve seyircilerin katılımı, yıllar ve kuşaklar boyunca her taziye kendine has bir rivayete sahip olmuştur.

Bu taziyenin bütününe kapsasa da aslında taziyenin ana temasının farklı şekillerde görüldüğü yan bir rivayettir. Başka bir deyişle metin, taziyenin performansına dayanarak, iki düzeyde rivayet içinde rivayet veya gösteri içinde gösteri yöntemi olarak anlam bulur: Yan rivayetler, taziyenin teatral ve gösteri boyutunu, temel ve asıl rivayet ise taziyenin ritüel boyutunu açıklamaktadır. Taziye seyircisi rivayetin ana temasına hâkimdir ve onu ayrıntıları ile bilir, oysa yan rivayetler yenilikler ve bilinmeyen hususlarıyla seyircileri daha çok kendine çekmektedirler. Bu da De Jarnette’nin işaret ettiği gibi üst anlatıcılık adını alır.

Antropoloji edebiyatından anladığımız üzere gösteri geleneklerinin kalıp ve anlaşmaları genel olarak yayılmamış, tersine bir kaçınılmaz mesele olarak kültürel simgecilik, mantık ve gösteri anlaşmalarının daha karmaşık varsayımlarıyla sınırlandırılmıştır. Öte yandan gösteri gelenekleri, her kültürün en dinamik ve güçlü parçalarını oluşturmaktadır. Bu gelenekler Richard Schechner’in de defalarca belirttiği üzere, ritüel ile sıkı ilişki içindedir.

Söz konusu gelenekler önceden belirlenmiş yöntemlerle seyirciyi etkilemek isteyen oyuncuların yardımıyla gün yüzüne çıkmakta ve gündelik hayatın birçok boyutuyla benzerlik taşımaktadır. Victor Turner bu konuda şöyle demiştir: Seçimler, protestolar ve toplu mitinglerin kendilerine özgü gösteri ve ritüel yönleri vardır ve bu toplumsal gösterilerin yapılmasından amaç, durumu değiştirmeye itmektir. Bu mantıklı yolu izlersek, taziye gibi eylemlerin bütün kültürlerde maddi ve manevi konuma sahip olduğunu söyleyebiliriz.

William Beeman da taziyenin ortak duygusal ve direniş gösterilemez bir tür tepki ve toplumun bütünü saran bir ritüel oluşundan bahsettikten sonra şöyle diyor: Taziyeyi özel Batı deyiimiyle bir tür tiyatro olarak görmek büyük hüsrana sebep olur. Taziyedeki seyirci, liminal durumundan kaynaklanarak gösterinin bir parçası olur ve hem geçmişte hem gelecekte bulunduğu için ritüele müdahale etmeye uygundur.

4.2.Taziyede Seyirci-Oyuncu İlişkisi

Taziyede oyuncu-seyirci oranı, canlandırma ve gösteri yapısı için önemlidir. Schechner'e göre performanslar genellikle toplumu ıslah etmeye yöneliktir ve seyircilerin toplu katılımıyla yapılır. Taziyede de hem seyirci hem oyuncu, gösteri sahnesinde yapılanın seyircinin aslında kendi hayatını gördüğünün bilincindedir. Yani hem oyuncu hem seyirci birbirlerinin hayatlarının tanığıdır ve bundan dolayı o denli vecde ulaşırlar.

Bu Schechner'in dediği dönüşümdür. Nihayet taziye, insanların dayanışmasına ve toplumun birleşmesini sağlar. Bunun sebebi de bu gösterinin kutsal ve ritüel oluşundandır. Taziyede bazen şebih okuyan kişi yani oyuncu, bazen de “yönetmen”¹² seyircilere doğru giderek performansın sergilendiği anda onlarla konuşup mersiye ve okuma konusunda onlardan yardım alırlar ve heyecanlanarak performanslarını daha muhteşem hâle getirirler. Taziye gibi bir ritüelde sürekli seyirci ve oyuncunun iletişim kurmasına tanık olmaktadır.

¹²Taziyede yönetmen için, “şabihgardan” yani “şebih yöneten kişi” ifadesi kullanılır.

Daha önce de belirtildiği gibi performans sanatı, seyirci ile oyuncunun arasında gerçek bir iletişim kurma çabasıdır. Her seyirci kendi deneyim ve düşüncesiyle eserin bir parçası olur, böylelikle performans da hem etki yaratır hem etki alır. Performansçıyla seyirci hem eylemsel hem de duygusal olarak ortak bir uzamı paylaşıp katılımında bulunurlar, böylece zihinsel ve bedensel ilişkide var olurlar.

Taziyedeki seyirci de oyunun simgeleriyle iletişim kurarak oyunun yüzeyinden daha derine geçiş yapar. Oyuncular, oyunun özüyle ve seyircilerin zihninde hareket yaratarak onlarla irtibata geçerler. Seyirciler aynı zamanda Hüseyin'in yoldaşları rolünü oynarlar. Seyirciler oturma şekilleriyle, yaptıkları el hareketleriyle ve ağlamalarıyla oyuna şekil verirler. Ayrıca bazı mekânlar, Kerbela Çölünü simgeler. Bu mekânlarda oyuncular, yan yollardan seyircilerle beraber sekko¹³ tarafına gelirler. Aynı şekilde Hüseyin'in yoldaşları rolünü üstlenen seyirciler, verecekleri tepkide özgürdürler ve oyuncu, seyircinin tepkisine göre oyuna devam eder.

4.3.Taziyede Mekân

Theodore Shank'e göre tiyatroyla yalnızca mesleki olarak uğraşanlarla birlikte, ona çeşitli fonksiyonlar yükleyenler de olmuştur. Bunların başında “tiyatroyu bir taban hareketi, toplumsal ve politik dertleri ifade etme yolu olarak gören bir kitle” gelmektedir. Araştırmacı, bu kitlenin ortaya koyduğu oyunların ekonomik kaygılardan uzak olarak, kendileri ve hedefledikleri seyirci kitlesinin “hayat kalitesini artırma yolunda bir araç” olduğunu ifade eder. Schechner “Environmental Theatre (Çevresel Tiyatro)” isimli kitabında seyirci katılımını tiyatronun merkezine aldığını ifade eder. Yazarın bu görüşü, Shank'in yukarıda bahsedilen fikriyle paralellik gösterir. Schechner seyircinin de aktifleşerek kendini oyuna dahil etmesi meselesi üzerine kafa yorarak özellikle mekân kullanımına değinmiştir. Yazara göre, “oyuncu ile seyirci arasındaki demokratik ilişki, seyirciler sahneye çıkana kadar oyuncuların oyunu durdurmaları ve oyunun kaderinin seyircilerin eylemlerine bağlı olduğu anlarda ortaya çıkmıştır.”

Schechner'e göre, çevresel tiyatrodaki gösterinin başlangıcı ve sonu hususunda belli bir şey yoktur. Çevresel gösteride içerik açısından odak noktası bulunmamakta ve

¹³ Taziyede sahneye “sekko” denilir.

performansın sergilendiği bütün çevre, seyirci ile oyuncu arasında eşit şekilde paylaşılmaktadır. Bu Schechner'in inandığı ilkelerden biridir. Bu çevresel tiyatrunun ana unsurlarını anlamak için Schechner'in belirttiği altı ilkeyi de ifade etmek gerekir:

1- Bir taraftan saf sanata, diğer taraftan saf olmayan hayata ilgi gösterebiliriz. Bunun sonucunda geleneksel tiyatro, çevresel tiyatro ve olaylardan çıkan ortak bir yoruma varabiliriz.

2- Çevrenin bütünü, oyuncuların kullandığı kadar seyirciler tarafından da kullanılmaktadır. Seyirci hem gösteri üreten hem de bu sahneyi izleyen kişidir. Schechner'e göre, bu ilkeye baktığımız zaman bunun olaylardan doğrudan alınan bir uygulama olduğunu ve performansla son bulunduğunu görebiliriz.

3- Gerçek tamamen değişmiştir veya tanıdık bir ortamda yapılabilir. "Teatral anlamda 'çevre' iki farklı şekilde anlaşılabilir. Birincisi, mekanla ve mekanın içerisinde neler yapılabileceği. İkincisi ise bir mekanın verili kabul edilmesi. İlk durumda bu mekanı dönüştürerek kendi 'çevre'mizi yaratırız, ikincisinde ise var olan çevre ile uyumlu bir şekilde davranmış oluruz."

4- Odak noktası esnektir ve değiştirilebilir. Geleneksel tiyatroda seyirciye yönelik vurgu noktası birken, çevresel tiyatroda birden fazla mekâna dağıtılmıştır. Geleneksel tiyatroda seyirci performansı yalnızca bir noktadan takip edebilirken, çevresel tiyatro, seyirciye vurgu noktası konusunda alternatifler sunar, tercihi ona bırakır. Vurgu noktasının çeşitliliği, seyirci-oyuncu etkileşimi açısından farklılıklar sunar.

5- Gösterinin bütün unsurları, sadece sesle değil kendi dilleri ile konuşabilirler. Schechner, oyuncunun ve performansın diğer unsularının önemini eşit seviyede tutar. Ona göre, "çevresel tiyatroda prodüksiyonun herhangi bir unsuru diğerinin uğruna feda edilmez."

6- Bir metin, ne sırf bir başlangıç ne de sırf bir son barındırmak zorundadır. Geleneksel tiyatroda performans süreci, metin merkezli ve genellikle yazarın idaresinde yürürken, çevresel tiyatroda bireyselden çıkarak grup çalışmasına döner ve kimi zaman yazarın kontrolünden de çıkabilir (Schechner, 1968: 96).

İkinci bölümde belirttiğimiz gibi taziyenin siyasi yönleri de bulunmaktadır. Kaçar döneminin başlarında şahların ve zengin devlet adamları ve tüccarların taziyeyi desteklemeleri sonucu, bu sanat yaygınlaşmıştır. Bu destek, gösteriyi sadece maddi yönden desteklemek anlamına gelmez, millî saygınlık kazandırmayı da amaçlardı.

Din adamlarının karşı çıkışlarından dolayı birçok kişi taziyeyi desteklemeyi bıraktı ve camiler inşa etmeye başladılar. Gösteriler, hem meydan ve mezarlıklarda hem de tekke ve Hüseyniye denilen geçici sahne alanlarında düzenleniyordu. Kurulan geçici tekkeler, yüzyıllarca süregelen göçebe hayatının izlerini taşıyordu. Daha sonra gösteri için daimi binalar inşa edildi. İnşa edilen dört katlı ve 2820 metrekarelik bir “devlet tekkesi” taziye gösterileri için en muhteşem alana sahipti.

Seyyar taziye veya dönemsel taziyecilikte, taziyenin metni birkaç belli parçaya bölünerek özet bir şekilde, özel bir gün ve zamanda bağımsız taziye okuyanlar tarafından sergilenir. Bu durumu bir filmin birkaç bölüme ayrılarak bir dizi hâlinde gösterilmesine benzetebiliriz.

Kaşan’da¹⁴ taziye yönetmeni yirmi yer belirler ve her taziye grubu, iki kilometre arayla taziyenin bir bölümünü sunarlar, ardından diğer gruplar, rivayeti devam ettirirler. Seyirci nerede hangi bölümü seyredeceğine kendisi karar verir. Bu çağdaş Amerikan tiyatrosundaki Alain Capro’nun yaptıklarına benzemektedir. Alain Capro, Los Angeles’ın yirmi farklı mekânına buz kütleleri koyar. Üç gün boyunca insanlar, geçerken ister istemez bu buz yapılarının zamanla yok oluşunu izlerler.

Gösteri yapan grupların arasında, farklı çarşılardan ve yollardan geçen müzisyenlerin yanı sıra, seslerin birbirine karışmasını önlemek ve düzeni korumak için atlar ve develerle hareket eden yardımcıları bulunur. Bunların her birine “destgah” denilir.

Şimdilik İranlıların hayatlarının ayrılmaz bir parçası sayılan bu dinî mesele, bu boyutuyla yetinmemekte, siyasi ve millî yönleri de içine almaktadır. Hz. Ali’nin soyunun epik serüveni ve ritüellerde, ölüm ve kıyametin işlenişi, ayrıca yeniden dirilme ve verimliliğe dair verilen mesajlar gibi hususlara baktığımızda, bu tür dünya görüşünü taziye ritüelinin kökeni olarak sayabiliriz. Taziye vasıtasıyla seyirciler ve oyuncular,

¹⁴Kaşan, İran’ın merkezinde bulunan ve taziye töreniyle ünlü, tarihî bir şehirdir.

simgeleşmiş düzende belirtilen karakterlerini geliştirmeyi amaçlamaktadırlar. Genel olarak tiyatrunun amacı, hayal ürününe gelişmek için fırsat tanımaktır, ancak geleneksel ve kutsal sanat, gerçeğin özü ve içeriğini tanımaya çalışmaktadır.

Başka bir deyişle geleneksel veya kutsal sanatın hedefi, simgesel biçiminden faydalanarak bizde manevi eylemleri içselleştirmeye yöneliktir (Settari, 2014: 93). Liuthar'a göre, postmodern dönem de bir söylem üstüne meşruiyet kazandırmakta ve ruhun diyalektik bilimi ve hermenotik bilimi sayesinde genel bir çerçeve çizebilmektedir (Kaye, 1994: 34).

Schechner'e göre, bir sanat eserinin başarıya ulaşması için insanın dünya ortamından kopması ve ruhsal açıdan gelişmesi gereklidir (Schechner, 2015: 116). Taziye ritüelin süreci Schechner ve Van Gennep'in de belirttiği gibi üç aşamadan geçmektedir: Birleşme, eylem, ayrışma. Birleşme: Schechner'e göre, bu model şehir ortamında doğal olarak meydana gelir.

Schechner, doğal tiyatroyu "hayatın akışı içerisinde gelen gösterilere" göre şöyle sınıflandırır: 1- patlamalar¹⁵- yürüyüşler¹⁶.

Bu ikisi, bir bütün düzen içinde ritüel merkezlerinin içinde yapılan ikili bir modeli oluşturmaktadır (Schechner, 2003:138). Patlamalar gelip giden seyircilerle birlikte sıcak bir merkez ve soğuk bir kıyıyı temsil etmektedir. Patlama, hem olaydan sonra hem de büyümesi ve yaygınlaşması öngörülebilir bir olay yaşandığı zaman (örneğin bir kavga, bir binanın yapımı veya yıkımı) meydana gelir (Schechner, 2003: 289).

Bu teori ışığında taziye mekân ve gösteri mekânı açısından 4 gruba ayırabiliriz: Meydanlar ve camiler, kervansaraylar ve çarşılar, zenginlerin ve devlet adamlarının evleri ve tekkeler.

Daha önce belirttiğimiz gibi taziye, genelde şehir veya köy ortamlarında, halkın gelip gittiği ana meydan ve merkezlerde düzenlenir. Normal günlerde halk, bu ortam ve mekânlardan ilgisizce geçer, ancak Aşura toplanma nedeni olur. Schechner'in teorisine göre patlamaların bir sıcak merkezi vardır. Bu sıcak merkezdeki taziye, meydanın

¹⁵Eruption

¹⁶Procession

merkezinde bir platform kurulur ve onun üzerine Kerbela olayı canlandırılır. Onun yanı sıra halkın normal hayatında var olan şehir ve köy ortamları göze çarpmaktadır. Schechner'e göre taziye patlamalardan sayılır. Patlamalar tiyatro performansları gibidir. Çünkü seyircileri kendine çeken olayın kendisi değil, olayın canlandırılması ve yeniden gösterilmesi hususudur (Schechner, 2003:290).

Dünyanın merkezinde ritüellerin yapısal analizini yapmak, her şeyin kendi çevresinde döndüğü odak noktasını değerlendirmek demektir. Dünyanın odak noktasında durmak ve hareket etmek yan yanadır. Hareket, zaman ve durmak, ölümsüzlüktür. Çember, kemâlin temsilidir. Bu çemberin dünya boyutu, onu terk etmemizi ve sürekli oraya dönmemizi içermektedir. Allah köken ve sondur (Campbell, 1990: 143).

Yürüyüşler: Kendisi ziyaret sayılan her yürüyüşte olay, önceden belirlenmiş yoldan ilerler, seyirciler yol boyunca toplanır, yürüyüşler belli yerlerde durur ve performanslar sergilenir. Cenaze törenleri, siyasi protestolar, tiyatro ve "bread and puppet grubu" yürüyüşlerin bir parçasıdır. Schechner'e göre yürüyüşler, patlamaların tam karşısında yer alır, çünkü yürüyüşte yol ve gidilecek amaç bellidir. Yol üzerinde yaşanan olay tamamen planlanmış, pratiği yapılmış ve ritüel olarak belirlenmiştir (Schechner, 2003: 291).

Schechner'in örneklerinde mezarlıklara doğru giden cenaze grupları ve protesto mekânına giden siyasi protestocular vardır. Schechner şöyle devam etmektedir: Patlamalar ve yürüyüşler aynı zamanda ortaya çıkabilir veya yapılabilir. Taziyede de daha önce belirttiğimiz gibi seyyar taziye ile dönemsel taziye arasında fark var. Dönemsel taziyede, taziye yöneten kişi, belirli mesafelerle ilerleyen ve "destgâh" denilen grupları düzene sokar. Halk göğüslerine vurarak, destgâhların peşinden meydanın merkezine kadar veya büyük sayıda halkın toplandığı geniş alana kadar onları takip ederler. Schechner'e göre patlamalar ve yürüyüşler arasındaki farka gelince, patlamalar, olayı tiyatroya, yürüyüşler ise ritüele çevirir. Taziye her iki hususu da kendi içinde barındırmaktadır.

4.4.Taziyede Zaman

Richard Schechner'in vurgu yaptığı bir başka konu zamandır. Oyunlar, sporlar, tiyatro ve ritüellerin ilkel özellikleri ortaktır. Schechner'in sınıflandırmasına göre,

- 1- Özel zaman düzeni
- 2- Eşyalara karşı duyduğumuz özel saygı
- 3- Fayda açısından üretimi olmayan boyut
- 4- Yasalar

Richard Schechner, zaman konusunu şu şekilde düzenlemiştir:

- 1- Olayın zamanı: Eylem belirli ve planlı bir sürekliliğe sahiptir. Mesela Yağmur dansında görüldüğü gibi bir ruhsal tepki veya durum söz konusudur.
- 2- Önceden belirlenmiş zaman: Başka bir deyişle zamana asılı olan model olaylara dayatılır. Olaylar belirli zamanda başlar ve biter. Futbol maçlarında olduğu gibi mekanik zaman çerçevesinde değerlendirilir.
- 3- Simgesel Zaman: Eylemin geçme zamanı. Saatte düzenlenen zamanın geçtiği bir başka versiyondur veya zamanın farklı bir yöntemle kullanılmasıdır. Genel olarak Lacan'ın da dediği gibi zaman, dinamik gücün ihtiyacıdır.

Taziyede de seyircinin konumunu gösterinin zamanı çerçevesine sokmak için en az bu üç zaman türünün canlanmasına ihtiyaç duyuyoruz. İlk olarak “sözel zaman” yani her olay veya diyalogu baştan sona kendine adayan gerçek zaman. Schechner'in dediği gibi zaman, önceden belirtilmiştir. Taziye törenleri Muharrem ayında 10 gün boyunca yapılır. Onuncu gün Aşura'dır.

İkinci olarak canlanan, başlangıçsız, sonsuz ve uzun zamandır. Olayların çoğu en az zaman adanarak canlandırılır. Yas töreninin sürekliliği ve yeniden yapılması, sözel zamanı veya olayın zamanını gösterir. Nihayet “zamansızlık” ve Schechner'in bahsettiği zaman simgeseldir. Bir başka boyut da, farklı kişi ve olayların normalde yan yana gelememelerine rağmen taziyede beraber olmasıdır.

Hatta ünlü kişilerin cenazeleri, onların ölümünden sonra bile gösteri alanının diyaloglarına karışabilirler. Ayrıca bu üçlü boyutun ışık, sahneyi değiştirmek vb. tiyatro olanaklarından faydalanmadan birbirlerinin üzerine etki bırakırlar. “Sözel zaman” ile “canlandırıcı zaman”ı seyirci, performans sergilenirken görür, ancak seyirciyi olay anında kapsayan şey, zaman boyutudur. Zaman boyutu, seyircilerin hem geçmiş hem de gelecekte olmalarına imkân sunar (Chelkowski, 1979: 76).

4.5.Taziyede Aksesuar

Eşyalara özel bir değer vermek de performansın diğer özelliklerindedir. Eşyalar, performans sürecinde çok önem taşır ve genel olarak onların üzerinde odaklanılır. Ara sıra tiyatro ve ritüelde eşyalar, simgesel gerçeği yaratma konusunda belirleyici rol oynarlar (Schechner, 2003: 33).

Schechner’e göre eşyalar gündelik hayatta kendi gerçek işlevlerine göre değerlendirilir. Performans sahnelerinde özel ritüellerde kullanılan hatıra eşyaları hariç, bütün eşyalar güncel fiyatlarla değerlendirilir, bu da onların kullanıldığı ritüeldeki önemlerine karşın çok az bir miktar olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu eşyaların simgesel gerçeğin yaratılmasında belirleyici rolleri vardır. Ritüeller, üretim dışı bir boyut da taşımaktadırlar.

Bu boyut onların manevi bir fayda sağlamaları konusudur. Bu durum ekonomik sözleşmelerin yapıldığı tiyatronun tersinedir. Schechner’in performans dediği 7 eylemde sınıflandırılmış ve sürekli yasalar bulunmaktadır. Bu eylemler gündelik hayatın dışında yer almaktadır. İnsanların yasalar düzenlediği, yeni düzen kurabildiği, eşyalara özel değer verebildiği ve zevklerine göre hareket ettikleri bir yerde özel bir dünya yaratılır.

Bu özel dünya boşuna inşa edilmemiştir, tam aksine insan hayatının çok önemli bir parçasıdır. Şebih okuyan oyuncular kılıç, zırh ve toprak gibi eşyaları ile konuşur. Bu da bu eşyaların taziyede aktif bir nesneye dönüşmelerine yardımcı olur. Örneğin İmam Hüseyin’in taziyesindeki tabut ve Hz. Abbas’ın leğenini sayabiliriz.

Taziyede eşyaların hepsi birer kimliği temsil eder. Örnek olarak hurma ağacına değerli mücevherat asılır. Şiilere göre bu şefaata için kullanılır. Hiçbir eşyanın üretilmemesi de

performansın bir diğeri özelliğini oluşturur (Alizadeh, 2004: 30). Taziye de diğeri ritüeller gibi üretmeyen bir gösteridir, ancak bu husus da bu yas töreninin birlik sağlamasına ve canlı kalmasına katkıda bulunmuştur.

Afrika antolojisinde maddi ve manevi iki yön bulunduğu gibi, hayatta mevcut bulunan iki kutup olan iyilik ve kötülük, tiyatro vasıtasıyla ve şifreli hareketlerle ölüm ve yaşamın içinde gidip gelmektedir. Ölüm sadece bir hareket olarak düşünülmüştür. Dairenin dönme şekli, ruhların hareketlerinin tekrarlanmasını anlatır. Taziyede performanslar, daire şeklindeki mekânlarda yapılmaktadır. Hatta oyuncular uzun mesafeleri göstermek için kendi etraflarında daireler çizmektedirler. Taziyede özellikle Hüseyin'i oynayan oyuncu veya şebih tarafından maske kullanılıyordu. Bu maskeler, oyuncunun başka bir düzeye transfer olması için bir vasıta. Ayrıca kendi kimliğini gizleyip Hüseyin'in gerçekten savaşçı ruhuna sahip olur ve artık eski karakterine sahip değildir. Ellerini yumruk yaparak güçlülüğünü ön plana çıkarır ve tüm insanlar on gün boyunca onu yeni kimliğiyle tanıyıp ona inanırlar. Taziyede grim unsuru en az kullanılmaktadır. Bunun nedeni İslam'ın bu uygulamayı men etmesidir.

Ayrıca taziyede kadın rollerini oynayan erkekler, maskeler vasıtasıyla yüzlerini kapatırlar. Buna ek olarak ölmüşlere saygı duyduklarını göstermek için hem komedi hem trajedi taziyesinde maske kullanırlar (Fallahzadeh, 2005: 209). Bu maskelerin bazı çeşitleri, insan yüzünden bir buçuk ya da üç kat daha büyüktür. Bu maskeler, hamur, kumaş ve çamurun yapıştırılması suretiyle elde edilmektedir. Boynuzlar ve dişler, gerçek keçiden alınmaktadır ve bu maskeler renkli kalemlerle boyanırdı (Okaför, 1995: 39). Aslan derisi, burka gibi bazı kostümler, çağdaş bazı tiyatrolarda kullanılmaktadır. Aslında maskenin insanın zihnindekileri dışa vurduğu var sayılmaktadır.

4.6.Taziyede Uzam

Katılımcılar sadece maneviyatın hakikatini tespit etmek için törende bulunmaktadırlar. Taziye diğeri ritüeller gibi özel mekân ve zamanda yapılabilir ve bu özel yerin ve zamanın dışında yapıldığı takdirde anlamsız bir eylem olarak görülür. Muharrem'in onuncu günü olan Aşura'da taziye, meydanlarda, çarşıda, camilerde vb. düzenlenir.

Seyircilerin zaman ve mekânda bulunmalarına ilave olarak kendilerinin de gösteriye katılmaları ve rol üstlenmeleri gözle görülür biçimdedir.

Seyirciler, gösteriye katılanlar olarak İmam Hüseyin için yas tutanlar olmakla birlikte onun katilleri de olurlar. Turner'in dediği gibi: "Ritüelin performans sürecinde bir mekân ve uzam yaratarak hayatı tiyatrodan canlı tutmaya çalışırlar". Chelkowski, Yezid'in taraftarlarının kötü ve habis insanlar olduklarını ispat etmek için güneş gözlüğü taktıklarını ekler. Evliyalar (iyi insanlar) kendi rollerini ahenkli bir sesle ifa ederler ve eşkıyalar (kötü insanlar) sözlerini yüksek sesle ve bağırarak dile getirirler. Mesela bir kötü adam düşüncesini değiştirip iyi insanların safına katılınca, konuşma tarzı da değişir. Elbiseler hiçbir özel döneme ait değildir.

Bu gösteride bütün tarihî şahsiyetleri sahneye çıkarmak mümkündür. Gösteriyi sahne yardımıyla daha gerçekçi elbiseler ve canlı hayvanlarla kalite açısından yükseltme olanağı vardır. Ancak bu hususların hiçbiri sabit değil. Taziye Türkçe, Arapça, Farsça, Urduca vb. dillerde gerçekleştirmek mümkündür. Schechner'e göre taziye çok esnek ve değişken bir gösteridir. Bu esnekliği sonucu gösteri eylemi ile hayat arasındaki ilişki güçlenir.

Ancak eğer uzamı tiyatro ve taziye farklı bir unsur olarak görürsek, ortamın taziye bir tür performans ile ilgili minimalizmden etkilendiğini dile getirebiliriz. Başka bir deyişle taziye en basit araçlarla performansın içerik ve konumuyla durumunun aktarılmasına özen gösterilmiştir. Schechner yazdığı "Tiyatro ve Antropoloji" adlı kitabında şöyle diyor: "Taziye, siyaset ve tiyatro ritüeli demektir. Siyasi törenler, geleneksel tiyatrolar ve çevresel tiyatrolar birbirleriyle iletişimde oldukları zaman çeşitli ortamlar ortaya çıkar.

Taziye ortam da zaman gibi üç kola ayrılır. Sözel ortam, Kasım'ın düğün töreninde görülen olaylara benzeyen olaylar ve kişiler arasındaki birçok olayı kapsar. Canlandırma ortamı, gerçek ortamı sıklaştırır veya uzatır. Yürümek veya ata binmek gibi seyyar eylem gibi. Gösteri ortamı ile sözel ortamın farkına bakacak olursak, gösteri ortamı eğri, sözel ortam ise direkt şekilde hareket etmektedir. Canlandırma ortamı, savaş alanı gibi

yerleri kapsamaktadır. Bu ortamda seyirciler, İmam Hüseyin ve taraftarlarını kuşatan askerler rolünü oynarlar.

En son ise ortamın olmayışı: Mekân ve zaman açısından birbirinden çok uzak olan şahsiyetlerin bir araya gelmesi, Yezid veya Cafer Cinni gibi şahsiyetlerin gösterinin başında Hüseyin'i tanıtılmalarını mümkün kılmaktadır.

Richard Schechner, antropoloji ve tiyatro konusunda 6 hususa değinir:

1- Varlık ve bilincin değışmesi: Fani insanlar, burada kutsal ritüel dünyaya taşınırlar ve aslında iki ortamdadırlar. Kendisi oyuncudur ve aslında bu iki ortam arasında değışime uğramaktadır. Bu iki dünya arasındaki ortama liminal ortamda var olurlar (Örneğin Hindistan'daki "Ramlila" adlı ritüel).

2- Performansın gücü: Seyircinin bulunması ve iletişim kurması, ortamı canlı tutmak için çok önemlidir. Seyirci-oyuncu arasındaki duygusal iletişim bir ritim oluşturarak tiyatro unsurları yardımıyla zamanı aktifleştirirler. Performans hareket ve eylem değışikliklerini değışime uğratar ve bütün unsurları esnek kılar.

Ritüel süreci gittikçe hızlanır. Bunun da sebebi seyirci ile oyuncu arasındaki enerjinin bir hayli aktarılmasıdır. Schechner'e göre her birey, ritüeli kendi bakış açısından görmelidir, o coğrafyanın yerel bakış açısına göre değil. Böylece kültürlerarası faaliyet ortaya çıkar ve karşılıklı etkileşim yaşanır. Schechner bu durumu "Biz insanlar birbirimizle fikir alışverişinde bulunmak durumundayız." şeklinde açıklar.

3- Seyirci-oyuncunun karşılıklı etkileşimi: Seyircide değışimin yaşanması performansın değışmesine neden olur.

4- Hazırlık aşaması: Performans öncesi, performans ve performans sonrası. Ramlila ve taziye gibi bazı ritüellerde, performanstan önceki aşama çok önceden başlar ve aslında performansın sonu, gösterinin sahnede son bulduğu an değildir.

5- Performansın aktarımı: Farklı kültürlerin farklı dil geleneklerini kapsamaktadır. Oyun burada kuşaktan kuşağa aktarılmakta ve çok pratik yaptıkça performans kusursuz olmaktadır.

6- Performans nasıl değerlendirilir?: Schechner şöyle diyor: “Antropoloji, tiyatro ile yakınlaşan bir bilim olmasının sonucu olarak iki dal arasında tarihî bir yaklaşıma söz konusu olmuş ve yeniden yapılmış davranışa çevrilmiştir.” (Schechner, 1985: 26)

Turner’e göre temel insani plan sürekli olarak aynıdır. Bir kişi veya grup sosyal düzende yeni bir konuma ulaşmayı hedef edinir, onun bu hedefi ya kabul edilir ya da engellenir. Her iki şekilde de bir kriz ortaya çıkar, çünkü konum ve pozisyonda her türlü değişim, bütün planın tamamıyla gözden geçirilmesi demektir. Bu yeniden gözden geçirme de performans şeklinde yani van Gennep’in ritüel süreci dediği tiyatro ve ritüel aracılığıyla yapılır. Schechner “Performans Teorisi” isimli kitabında, oyuncunun sahnede yaptığı performansa değinerek tiyatroyu seyircinin sahneyi etkileme çabası olarak yorumlar.

4.7.Taziyede Ritüel Süreci

Richard Schechner, “Performans Teorisi” adlı kitabında yenilenmiş davranıştan bahseder. Yenilenmiş davranışta maharetleri sergilemeye gerek duyulmaz ve “kendi” ile “davranış” arasında bir mesafe bulunur. Bu mesafe, oyuncu ile onun üstlendiği rol arasındaki mesafe kadar olabilir. Bu, taziye oyuncularında açık bir şekilde görülebilir.

Ayrıca Schechner’e göre, ritüel süreci, performans öncesi, performans ve performans sonrası olmak üzere üç aşamaya ayrılır. Performanstan önceki aşama hazırlık aşamasıdır. Schechner bu hususta şöyle diyor: “Bu ritüellerin bazılarında eğlence boyutu da vardır. Ritüellerin önemli yönlerinden biri toplum hayatının bir parçası olmaları ve yıllarca tekrarlanmaları gerçeğidir. Pratiklerin başlamasıyla bir tür değişim yaşanır. Örneğin Hamlet oyuncusu sadece Hamlet’i göstermemelidir. Oyuncu Hamlet’i ziyaret etmeli ve kendi tecrübeleri içinden kendisi ile buluşmalıdır.

Taziye her yıl tekrarlanmasına ve oyuncuların çocukluktan beri oynamalarına karşın, yine aylar öncesinden hazırlıklara başlanır. Daha tecrübeli oyuncular ve yönetmen, genç oyuncularla defalarca pratik yapar ve kendi tecrübelerini onlarla paylaşırlar. Yetenek ve başarılarına uygun olarak “Evliyahan” ve “Eşkiyahan” şeklinde iki ayrı şebih okuyan grup, önce kendisini tanıtır ve performans boyunca açık bir şekilde defalarca kendi rolünden uzaklaşır. Örneğin İmam Hüseyin’in katilinin “şebih”i onu öldürdüğü zaman önce ağlar. Oyuncular, oynadıkları rolden çıkarak kendi kimlikleriyle rollerine dışarıdan

bakarlar ve hem kendi toplumsal rollerini oynarlar hem de metinde yazılmış olana uygun şekilde performanslarını sergilerler (Anasori, 2002: 48).

Taziye de kadınların rolünü de erkekler üstlenir. Taziye de oyuncunun gösteri ile özel irtibatı dikkat çekicidir. Seyirciler hem gösterinin içinde hem dışındadırlar. Onlar hem Kerbela Çölünde İmam Hüseyin ve taraftarlarını kuşatma altında tutan askerler gibi olmakta hem de kendi gerçek dünyalarında bu olaydan dolayı yas tutmaktadırlar. Bu mesele Performans Teorisinde önemlidir.

Daha önce belirttiğimiz gibi taziye, ağlama ve ağıt yakmaktır. İranlılara göre, Peygamberin Ehlibeytine yapılan kötülüğe karşı ağıt yakmak bütün inananların görevidir. Bu ritüelin kutsal yönlerini incelersek tiyatro özelliklerini de keşfedebiliriz. Bu ritüelin kutsal yönü aslında bugünkü dünyanın unutulmuş veya yıkılan boyutudur. Bu kutsallık, Arthur'un Bali ve Brook'un İran taziye gösterilerinde gördükleri kutsallıktır.

Dolayısıyla Batı'da gösterinin amacını irdeleyen bütün herkes oyuncu ile seyircinin bu etkileşimine önem vermektedir. Schechner de seyirci ile oyuncunun ortak noktalarına özen göstermektedir. Geçen 20 yılda oyuncu-seyirci duvarını yıkmak için "living theatre, open theatre" gibi türlerin temsilcilerinin yanı sıra, Richard Schechner'in "Performance (Wooster) Group"u da bu konuda adım atmıştır (Chelkowski, 1979: 56).

4.8.Nuşabad Köyünde Taziye Süreci

Bu bölümde, bu tezin hazırlayıcısının İran'ın merkezinde bulunan Kaşan şehrinin yakınlarındaki Nuşabad Köyünde gerçekleştirilen taziye izleyerek edindiği deneyim ve gözlemler doğrultusunda, bu ritüel hakkında birtakım bilgiler aktarılacaktır. Öncelikle bu köyün sakinleri Muharrem ayının birinci gününde, yas tuttıklarını gösterir biçimde siyah elbiselerini giyerler. Köylüler, her yıl İmam Hüseyin'den dilediklerinin gerçekleşmesi durumunda adak olarak kendi köylerinde ve civarda bulunanlara yemek verirler. Kendi aralarında bu yemeği "İmam Hüseyin'in yemeği" olarak tanımlayıp kutsal sayarlar. Nuşabad sokakları gezilirken bazı evlerin kapılarının açık olduğu fark edilir. Buradan bu evlerde İmam Hüseyin yemeğinin verildiği anlaşılır. Bu yemek, Muharrem'in birinci gününden itibaren kırk gün süreyle verilir. Birçok yerde ayinî

icralar, yiyecek ve içecek dağıtımı sırasında sürdürülür. Bu icralar, beş duyudan tatma hissini tahrik eder.

Schechner'e göre, ağızdan mideye, mideden bağırsağa giden yol, samimiyet ve yakınlık yoludur. Bu yolda ortak malzemeler ve fiziksel rahatlama, duygusal tecrübeye neden olarak aslında bir çeşit dönüşüme sebep olur. Taziyede yemek vermek, hamlıktan olgunluğa geçmeye işaret eden bir modeldir. Aslında seyirci ve oyuncu arasındaki ilişkiyi etkiler. Michael D. Gershon "The Second Brain" adlı kitabında "Enterik sinir sistemi, doku katmanlarındadır. Protein ve nöronlar vasıtasıyla mesajı beyin sistemine aktarır. Beyindeki hücrelerin bağımsız fonksiyonu için zemin hazırlar. Bunun sonucunda derin duygular¹⁷ yaratır." demektedir. Böylece beden içinde bir dönüşüme neden olur. Bu köyde yaşayanların bu derin hissi on gün boyunca taşıdıklarını hissedebiliriz (Schechner, 2003: 531).

Muharrem ayının nc gününden onuna kadar her akşam bir taziyename okunur. Aşura günü oğleninde "Hüseyin'in ölümü" oyunu oynanır. Burası artık taziyenin u noktasıdır. Bu oyundan önce provaya başlayan oyuncuların kostümleri farklı hazırlanır. Eşkıya grubunu oynayan oyuncuların elbiseleri ve başlıkları demirdendir. Çünkü bazen seyirciler ve diğer oyuncular tarafından bu gruba taş atılmaktadır. Bazen seyirciler, İmam Hüseyin'in öldürülmesi sahnesi sırasında, onun katili olan şemr'e sert bir hamleyle karşılık vermek isteyebilirler. Oyuncular, bu duruma hazırlıklı olarak sahneye çıkarlar.

Taziyenin yönetmeni, icranın gerçekleştirildiği yerleşimin ileri gelenlerinden seçilir ve bu görevi silsile yoluyla atalarından devralır. Bazen seyirciler, kendilerini eşkıya grubunun önüne siper edip onlara yalvararak İmam Hüseyin'in yerine kendilerini öldürmelerini isterler. Aşura günü, Kaşan'dan ve Aranbidgol Köyünden kurbanlık deve ve koyun getirilir. Oyuncular ve seyirciler, yönetmen tarafından önceden belirlenen bir noktadan hareket ederler, bu esnada önceden hazırlanan kurbanlık hayvanlar kesilir, daha sonra hep birlikte taziye sahnesine gidilir.

¹⁷ Gut feeling

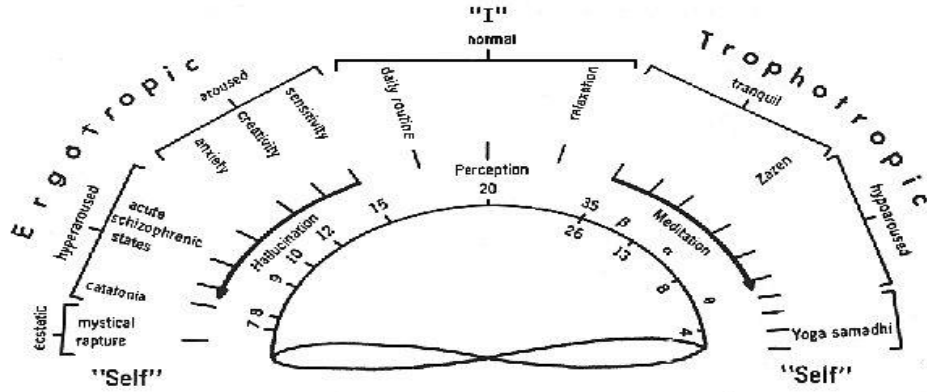
Kerbela’da İmam Hüseyin ve arkadaşlarının susuz bırakılmasına bir telmih olarak, başlangıç noktasına köyün çeşitli yerlerinden gelen seyircilere üç oyuncu tarafından su dağıtılır. Böylece onlara “Siz İmam Hüseyin’in arkadaşlarıdır.” mesajı verilir. Bu durum seyirci-oyuncu ilişkisine örnektir. Ayrıca taziye geleneğini sürdürenlerin susuz kalarak empati kurmak yerine zulme bu yolla karşı çıktıkları yargısına varılabilir.

Herkes başlangıç noktasında toplandığında, yönetmen en uygun zamanda harekete izni verir. Müzik grubuyla beraber, taziyenin icra edileceği alana gidilir. Bir tepsiye daha önceden iki kâse konmuştur. Bunlardan birinde ateş yanmakta, diğerinde ise “ispend” isimli, kendine has bir kokusu olan bir çeşit bitki bulunmaktadır. Seyirciler içinden bazı kadınlar, başlangıç noktasından sahneye geçildiği sırada, nazar değmesin diye ispendi ateşe atarlar, dumanını, taziye heyetinin üzerinde gezdirirler ve kokusunun yayılmasını sağlarlar. Bu ritüel, hem seyircilerin hem oyuncuların koklama duyusuna hitap eder.

Bahsedilen yer değiştirme esnasında kadın-erkek, çocuk-yaşlı ayırt etmeksizin tüm topluluk, müzik ritmi eşliğinde elini göğsüne vurur. Taziye meydanının etrafında, eşkıya grubu, ellerindeki ateşlerle beraber hızlıca at koşturur. Daha sonra müzik ritminin değişmesiyle beraber, şebih okuyan kişi, taziyeyi rivayet etmeye başlar. Seyirciler sabit kalmak zorunda değildir, ayrıca oyuncular sahneden çıkarak seyircilerin yanına oturabilirler, hatta bazen seyirciler onlara çeşitli içecekler verebilirler. Taziyenin belli noktalarında seyirciler tarafından, özellikle İmam Hüseyin’in öldüğü esnada, müzik ritmiyle beraber istemsiz olarak tekrarlanan, kadınların feryatları, hıçkırıkları ve saçlarını yolmaları ile erkeklerin başlarına, yüzlerine ve göğüslerine vurmaları gibi eylemler, bir tür transa geçmeye sebep olur. Performans Teorisine göre, seyirci ve oyuncunun bu çeşit tecrübeleri değişim ve dönüşüm açısından önemlidir.

Taziye bittiğinde, oyuncular ve seyirciler, psikolojik baskıdan kurtulmuşçasına kendilerini iyi ve huzurlu hissederler. Taziyede davulların ritmi, el, kol ve ayak hareketleri ile feryatların tekrarlanması, hem seyircinin hem oyuncunun beyin sistemini harekete geçirir. Ronald Fisher, 1971’de “kartografi” fikrini ortaya attı. Kartografi, beynin idrak haritasıdır ve beynin etkilenme derecesini gösterir. Bu haritaya göre, beynin aktif olan sağ tarafı “trofotropik rebound” olarak adlandırılır ve vecd hâlini gösterir. Beynin muhafazakâr olan sol tarafı ise “trofotropik-ergotropik” olarak

adlandırılır ve trans geçmeye sebep olur. İkinin ortası ise günlük hayattaki genel hissi gösterir. Tekrar yapılan eylemler ve ritmik sinyaller, sinir sistemini sempatik veya parasempatik hâle getirir. Enerji taşkınlığına sebep olur ve bu durumda vecd hâline geçer. Taziyede hem seyirci hem oyuncuda bu çeşit uyanmalar görülebilir. Sonuç olarak taziye görme ve eşitme duygu dışında kökü ve tatma duygularıyla seyirciyi ve oyuncuyu etkiliyordur.



Şekil 4.1: Ergotropiğin etkilenmesi sonucu meditasyondan vecde beynin nasıl bir dönüşüm yaptığını gösterir

Ergotropiğin etkilenmesi sonucu meditasyondan vecde beynin nasıl bir dönüşüm yaptığını gösterir (Schechner, 2003: 489).

5. SONUÇ

Dwight Conquergood şu düşünceleri kaleme almıştır: “Kaos bulunduğu bir dünyada kültürel kimlik güvenli ve sürdürülebilir değildir. Bu kimliğin tutarlılığının uygulanması gerekmektedir. Doğaçlama olması gerekmektedir. Kimlik, bir nehirden akan su gibi, bir performans gibidir. Prensipte ve mutlak bir unsur değildir. Kimlik mutlak bir şey olmadığından insanlar, geçmiş ve gelecek arasında muallakta kalmışlardır. Performans, kimliğin tekrarlanması ve hatırlanması için bir araçtır. Performans teorisi ile taziye ritüelini kıyaslamak bize sesimizi bir boyuttan (boş alan) başka bir boyuta duyurabilme fırsatı sunar. Bu iki teori (performans ve ritüel), kontrpuan veya harmoni yöntemiyle homofonik sese dönüşür (Alizadeh, 2004: 266).

Daha önce belirtildiği gibi, bu konunun seçilmesinin nedeni, zor siyasi ve ekonomik koşullar altında bulunan İran toplumu. Bu toplumda gençler zorbalık ve baskı altındadırlar. Şartlar onlara dayatılmakta, kendi ülkelerinde kendilerini gittikçe yabancı gibi hissetmektedirler. Bu gençlerin zihinleri uyuşmuş, kimliklerini kaybetmiş ve kökenlerinden uzaklaşmışlardır. Dolayısıyla kanımca eski ve asil değerlere dönüşme ihtiyacımız vardır. Schechner’in dediği gibi, bugün tiyatro, performanslardan elde ettiğimiz tanımlamalarla ritüel modellerine dönmüştür. Ritüel performansları, performansı yapanın hizmetinde bir araç olarak, tamamıyla kendi vücuduna, kalbine ve ruhuna işlemesine, seyirciyi etkileyerek enerji alışverişinde bulunmasına katkıda bulunabilir. Burada vücut, insana başka bir düzeye ulaşması için bir imkân sunabilir. Hüseyin’in trajedik hikâyesini simgelerin ve sırların ardından duymak ve görmekteki amaç, içsel ve dışsal tecrübeyi yüksek idrak zevkine kavuşturmak ve maddi olanı maneviye dönüştürmektir. Amaç, taziyenin performans yapısının yardımıyla seyirci ve oyuncuyu kişisel gelişime doğru götürmek ve kendine özgü kültürel gelenekleriyle buluşturaktır. Aslında oyuncu ve seyirci, bedensel eylemle ve zihinleriyle sahnede var

olurlar. Aynı performans teorisinde olduğu gibi taziyede de seyircinin katılımı ve oyuncuyla ilişkisini tespit etmiş olduk.

Daha önce de söylediğimiz gibi, İranlılar ilk önceleri ikili ilkeye dayalı dünya görüşünü savunmaktaydılar. Sohre verdi, ruhu, gurbet metafiziğinden bahsederek kendi asil makamından inen bir fenomen olarak tanımlar. İran'ın tasavvuf edebiyatında da bu şekilde maddi-manevi, hatırlama-unutma, yeşil-kırmızı gibi ikili bir ayırım vardır. Bu durum, Zerdüştlük dininin yansımasıdır. Bu dinde maddi dünya hilekârlık ve acı mekânı olarak, her ne pahasına olursa olsun kaçınılması gereken bir yer olarak betimlenir. Tespitlerimize göre, aslında taziye ve diğer ritüeller bu gerekçeyi topluma vermektedir.

Önceki bölümlerde taziye simgeleri ve bunların teatral boyutlarından bahsedildi. Ancak bu geleneksel gösterinin en önemli simgesi, Hüseyin'in kendisidir. Gandhi'nin dediği gibi, Hüseyin özgürlük, adalet peşinde koşmanın ve dik duruşun simgesidir. Aslında Aşura, Hüseyin'den sonra tarih boyunca dik durmanın modeli olmuştur. Bunun en bariz örneği İran-İrak Savaşı olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu savaşta ümitli gençler, bu model ve inanca dayanarak kararlılıkla inançlarının peşinden koşmaya gittiler. Kendi inancını sürdüren Hüseyin, ısrarın, haksız ve adaletsiz hiçbir şeyi kabul etmemenin simgesidir.

Bu çalışmada Performans Teorisiyle taziyenin ilişkisi araştırılarak şu sonuca varılmıştır: Seyirciyi yeni bir metinle bu tür bir performansla tanıştırır. İmam Hüseyin'in simgesi sayılan yeşil miğferler, hazır bulunan herkes arasında paylaşılacak ve miğferlerin paylaşıldığı kişiler, bu rolün oyuncusu olarak tanımlanacaktır. Yani hazır bulunan tüm seyirciler Hüseyin rolünü sahiplenecek, Yezid rolünü ise yalnızca bir oyuncu üstlenecektir. Yönetmen, her zamanki gibi alana girecek ve rivayet sadece onun vasıtasıyla aktarılacaktır. Dolayısıyla teatral simgelerin kullanıldığı, taziyenin bir başka biçimiyle karşı karşıya kalacağız. Bu performanslar, muhatabı eşik konumuna getirebilir ve onlar da Hüseyin ile karşılaştıkları zaman kendilerine bakıp kararlılıkları artacaktır. Schechner'in söylediği gibi, bunun adı yeniden canlanmış davranış olarak belirtilir. Günümüzde birçok Hüseyin bulunacaksa onlar ne yapacaklar? Bizce bu performanslarla seyircide enerjiyi diriltip yenilemek mümkündür. Belki de performansın boyutlarını ve taziyenin teatral yönlerini ele alarak, Schechner'in dediği gibi bu ülkenin (İran'ın)

üçüncü dünya insanlarını muhatap alabiliriz ve onların iradelerini yeniden birleştirebiliriz.

Sözü Schechner'in manifestosu ile bitirelim: Schechner,“Performed Imaginaries” adlı son kitabında ve 6 ay önce UNAM Üniversitesinde gerçekleşen konferansta yaptığı konuşmada şöyle diyor:

“Bu sabah (Eğer hangi sabah, hangi gün olduğu önemliyse...) burada oturuyorum ve iyimser olmaya çalışıyorum. Performans ve gösteri sanatlarının dünyayı nasıl kurtarabileceği veya en azından dünyayı kurtarmak için katkıda bulunup bulunamayacakları hakkında yazmak istiyorum. Tam şu an bu cümleleri klavye ile yazarken, bombalar ve roketler Gazze ve İsrail'de patlamaktalar, Mısır'da kargaşa hüküm sürmekte, Suriye iç savaşa sürüklenmiş, Kongo'daki isyancılar başkente yaklaşıyor ve Kongo halkından bir milyon kişi ölümler yüz yüz kalmış. Irak ve Afganistan'da intihar eylemcileri ile terör, Somali'de ise iç savaş sürmektedir. Sünniler ve Şiiler, Hüseyin'in hicri 680 yılında şehit düşmesinden beri birbirleriyle savaşmaktalar. Hindistan'da Hindular, Müslümanları katlederekendünyanın birçok yerinde antisemitizm yaygındır. Kuzey İrlanda'da Katoliklerle Protestanların birbirlerini öldürmelerinden çok zaman geçmemiştir ve Yahudi Soykırımınınüzzerinden çok da bir zaman geçmemiştir!

Bazen sözcükler faydalı klişelerdir. Dolayısıyla bunlardan bazılarını değinmek istiyorum. Cehalet bir afettir. Yabancıyı sevmemek afettir. Başkalarından nefret etmek afettir. Hırs afettir. Doğaya saygı duymamak afettir. Performanslar vardır ve bunlar, en azından ideal toplumların modeli olabilirler. Sanat atölyeleri cehaleti ortadan kaldırmak için bir yoldur. Tiyatro uygulamaları başkalarıyla irtibat kurmak için yaratıcı bir rehberdir. Bu iş farklılıklara ilgi göstermemek veya onları gizlemekle değil, onların içinde derinlemesine inceleme yaparak ileriye doğru bir ortak yol bulmaya çalışmakla olur. Performanslar araştırmaların sonucunu gözler önüne serebilir.

Bugün üçüncü dünya sanatçıları, siyasi aktivistleri ve bilginlerinin bildirisi şöyledir:

1- Performans: Araştırmak, oynamak ve yeni ilişkileri tecrübe etmek

2- Performans: Sınırları geçmek. Bu sınırlar coğrafi sınırlar olmanın ötesinde duygusal, psikolojik, ideolojik, siyasi ve kişisel sınırlardır

3- Performans: Ömür boyu gönüllü okumaya söz vermek, piyaselerde oynayabileceğimiz herşeyi yorumlayabilir, değiştirebilir ve ıslah edebiliriz.

4- Performans: Bir kişi kendi zamanında bile başkası oluncaya kadar, tepki göstermek, ilerlemek ve değişmek.

Benim sizden istediğim bunları nerede okursanız okuyun, akla gelmeyecek şeyleri hayal edin, çünkü ticaret, savaş komutanlığı veya Allah'ın emrini yaymayanları ciddiye almak çok zordur. Oyun oynayanlar veya oyun alanı yaratanlar performansın güçlü, kişisel, toplumsal ve dünyayı değiştiren gücünü ciddiye alsınlar. Biz ideolojik, ekonomik ve dinî baskıları esneklik için bir kenara atmalıyız". (Schechner, 2014: 1)

KAYNAKLAR

- Alizadeh, A.** (2004). *Ruykardhayi be Teori-ye Ecra*, Tahran.
- Amirhajebi, A.** (2013). *Teatr ve Honer-e Icra*, Tahran.
- Aşurpur, S.** (2010). *Nemashe-ye Irani*, Tahran.
- Beiza’i, B.** (2011). *Nemayesh dar Iran*, Tahran.
- Cambell, J.** (2014). *Safar-e Kahraman* (Çev: Şadiye Hosrovpenah), Tahran.
- Chelkowski, P.** (1979). *Taziye ve Ayin dar İran* (Çev: Davud Hatemi), New York.
- Çelikçapa, E.** (2014). *Richard Schechner’in Performans Anlayışı*, (Yüksek lisans tezi), Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Ana Sanat Dalı.
- Durkheim, E.** (2014). *Teori-ye Jameshenasi*, Tahran.
- Fakuhu, N.** (2011). ‘Karkardhaye Ensanshenasi-ye Farhangi ve Jameshenasi’, *Teatr Dergisi*, Sayı: 751, sf. 117.
- Fallahzadeh, M.** (2005). *Seyr-e Siyasi ve Eçtemai-ye Taziye dar Iran*, Tahran.
- Goldberg, R.** (2009). *Honer-e Icra* (Çev: Maryam Nemat Tabusi), Londra.
- Jaber, E.** (2002). *Taziye dar Iran*, Tahran.
- Merleau-Ponty, M.** (2011). *Padidarshenasi* (Çev: Marziyeh Peyravıvanak).
- Moheb, A.** (2016). *Barrasi Tatbighi Taziye ba Takid bar Tamal Bazigar / Shabih bar Asas Nazariye Peter Brook*, (Yüksek lisans tezi), Tahran Sanat Üniversitesi.
- Mohebbi A.** (2014). *Teatr-e Mohiti ve Barasie Caygah-e An dar Teatr-e Moaser-e Iran*, (Yüksek lisans tezi), Tahran Mimari ve Sanat Üniversitesi.
- Nasri, A.** (2012). *Az Ayin ta Nemayesh*.
- Nick, K.** (1994). *Honer Performens ve Postmodern*, (Çev: Laşkarı Amir), Tahran.
- Nignefes, A.** (2010). *Koneshe Fehm-e Mohata dar Taziye ba Ruykardha-ye Hermonotik* (Yüksek lisans tezi), İsfahan Sanat Üniversitesi.
- Okafor, C. G.** (1995), ‘Behind the Inscrutable Wonder: The Dramaturgy of the Mask Performance in Traditional African Society’, *Research in African Literatures*, Vol. 22, No. 4, sf. 39-52.
- Refati M.** (2011). *Engar-e Kargerden dar Teatr-e Post Dramatik ba Negah-e Vije be Nazari-ye Richard Schechner*, (Yüksek lisans tezi), Tahran Sanat ve Mimari Üniversitesi.
- Salehi Erdekani, M.** (2015). ‘Tahlil ve Berresi Mahyet ve Karkard Ayin az Didgah-e Victor Turner’, *Pejuhashha-ye Adyani*, Sayı: 5, sf. 93-112.
- Sarsangi, M.** (2013). *Mohite Teatrı ve Rabeteye Bazigar ve Tamaşagar dar Namayeş-e Dini*, Tahran.
- Sattari, J.** (2008). *Zemine-ye Eçtemai Taziye dar Iran*, Tahran.
- Sattari, J.** (2014). *Ayin ve Osture dar Teatr-e Iran*, Tahran.
- Schechner, R.** (1968). ‘6 Axioms for Environmental Theatre’, Vol. 12, No. 3, *Architectural Environmental*, sf. 41-64.

- Schechner, R.** (1985). *Between Theater and Anthropology*, Philadelphia.
- Schechner, R.** (2014). *Performed Imaginaries*, New York.
- Schechner, R.** (2015). *Ritüelin Geleceği* (Çev: Zeynep Ertan), İstanbul.
- Shechner, R.** (2003). *Teori-ye Ebra* (Çev: Mehdi Nasrollahzadeh), New York.
- Spilka, B.** (2009). 'Ravansshenasi-ye Din', (Çev: Mohammad Dehghan), Tahrân.
- Taylor, D.** (2002). 'You Are Here': The Dna of Performance', *The Drama Review*, Vol. 46, No. 1, sf. 149-169.
- Telkhabi M.** (2014). *Barasie Ebad-e Ecrayi-ye Taziye, Mekân, Feza, Mosiki*, (Yüksek lisans tezi), Tahrân Edyan Üniversitesi.
- Turner, V.** (1975). *Namad ve Sembol* (Çev: Alireza Hasanzade), Tahrân.
- Yegane, F.** (2002). 'Taziye be Mesabe Ruydad-e Teatri', *Teatr Dergisi*, Sayı: 41, sf. 176-186.

İnternet Kaynakları:

- www.antropology (Alındığı Tarih: 02.04.2017)
- www.culture.com (Alındığı Tarih: 17.04.2017)
- https://www.youtube.com/watch?v=M4so_Z9a_u0 (Alındığı Tarih: 30.04.2017)
- <http://www.mimesis-dergi.org/mimesis-dergi-kitap/mimesis-16/richard-schechner-ve-cevresel-tiyatro/> (Alındığı Tarih: 02.05.2017)

ÖZGEÇMİŞ



Ad-soyadı : Ghanaz ASlidi
Doğum Tarihi ve Yeri : 1985.08.23
E-posta : Golnaz.asledin@gamil.com
ÖĞRENİM DURUMU : 2014 Üniversite

- **Lisans** : 2014- science and technology, Sinema Fakültesi, Sinema bölümü
- **Yükseklisans** : 2017, İstanbul Aydın, Sahne sanatları ve tiyatro yönetmenliği

1. Tiyatro oyunculuğu- Tahran şehir tiyatrosunda (Der püste şir) tiyatro adı
2. kısa film yönetmenliği ,filmler adı ,Taziye,sangzani,durugh,minyator
3. Dizi (dizi adı Sarzamin kohan) oyunculuk
4. yönetmen yardımcısı (dayi vaniya)tiyatro adı
5. Kısa filmde oyunculuk (Tavalod) film adı