

T.C.  
BAHÇEŞEHİR ÜNİVERSİTESİ  
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ  
SAHNE SANATLARI ANA BİLİM DALI

MURATHAN MUNGAN'IN MEZOPOTAMYA ÜÇLEMESİNDE  
ŞAMANİK GÖSTERGELER

YÜKSEK LİSANS TEZİ  
BAŞAK POLAT KARSAVURAN

İSTANBUL 2023

T.C.  
BAHÇEŞEHİR ÜNİVERSİTESİ  
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ  
SAHNE SANATLARI ANA BİLİM DALI

MURATHAN MUNGAN'IN MEZOPOTAMYA ÜÇLEMESİNDE ŞAMANİK  
GÖSTERGELER

YÜKSEK LİSANS TEZİ  
BAŞAK POLAT KARSAVURAN

TEZ DANIŞMANI  
Dr. Öğr. Üyesi Sercan ÖZİNAN

İSTANBUL 2023

T.C.  
BAHÇEŞEHİR ÜNİVERSİTESİ  
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

...../...../.....

YÜKSEK LİSANS TEZ ONAY FORMU

<b>Program Adı:</b>	İleri Oyunculuk
<b>Öğrencinin Adı Soyadı:</b>	Başak POLAT KARSAVURAN
<b>Tezin Adı:</b>	Murathan Mungan'ın Mezopotamya Üçlemesinde Şamanik Göstergeler
<b>Tez Savunma Tarihi:</b>	17/06/2023

Bu tezin Yüksek Lisans tezi olarak gerekli şartları yerine getirmiş olduğu Lisansüstü Eğitim Enstitüsü tarafından onaylanmıştır.

**Dr. Öğr. Üyesi Fatma Elif ÇETİN**  
**Enstitü Müdürü**

Bu Tez tarafımızca okunmuş, nitelik ve içerik açısından bir Yüksek Lisans tezi olarak yeterli görülmüş ve kabul edilmiştir.

	<b>Unvanı, Adı Soyadı</b>	<b>Kurumu</b>	<b>İmza</b>
<b>Tez Danışmanı:</b>	Dr. Öğr. Üyesi Sercan Özinan	Bahçeşehir Üniversitesi	
<b>2. Üye (Kurum İçi):</b>	Doç. Dr. Elif Baş İyibozkurt	Bahçeşehir Üniversitesi	
<b>3. Üye (Kurum Dışı):</b>	Dr. Öğr. Üyesi Melike Saba Akım Çınar	İstanbul Medeniyet Üniversitesi	



**Bu tezdeki tüm bilgilerin akademik kurallara ve etik ilkelere uygun olarak elde edildiğini ve sunulduğunu; ayrıca bu kuralların ve ilkelerin gerektirdiği şekilde, bu çalışmadan kaynaklanmayan bütün atıfları yaptığımı beyan ederim.**

Ad, Soyad : BAŞAK POLAT KARSAVURAN  
İmza :

## ÖZ

### MURATHAN MUNGAN'IN MEZOPOTAMYA ÜÇLEMESİNDE ŞAMANİK GÖSTERGELER

Polat Karsavuran, Başak

İleri Oyunculuk Yüksek Lisans Programı

Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi Sercan ÖZİNAN

Mayıs 2023, 62 sayfa

İlk çağlardan bu yana Şaman ayinleri, ritüeller çeşitli sanat dallarının temelini oluşturur. Tiyatro, müzik ve dans Şaman ritüellerinde yinelenen adımlardan, seslerden, esrik tavırlardan, imgelerden beslenerek gelişmiş ve büyümüştür. Anadolu'ya geldiğimizde ise Şamanizm; toplumun örf, adet ve gelenekleriyle birleşerek, simgelerle yoğrulmuş günümüze kadar gelir.

Anadolu kültürünün içerisinde değişip dönüşen, gelenekselleşen şamanik göstergeler tiyatro sahnesine de yansımaktadır. Bu çalışma Şaman ritüellerinin günümüz tiyatro eserlerinde karşımıza çıkışı ve bu öğelerin kullanılış biçimleri üzerinedir.

Türk tiyatrosunda Şamanizm ve kökenlerinin araştırıldığı bu tez çalışmasında Murathan Mungan'ın "Mezopotamya Üçlemesi" adıyla birleştirdiği üç tiyatro oyunu ele alınmıştır. "Mahmut İle Yezida", "Taziye" ve "Geyikler Lanetler" adlı oyunların içinde yer alan Şaman öğeleri ve tiyatrodaki simgesel anlatımın yöntemleri, Murathan Mungan'ın hayatı ve eserleri ile birlikte incelenecektir.

Sahne uygulaması için Murathan Mungan'ın bu üç oyununda ki kadın karakterlerinin yer aldığı bir kolaj çalışması yapılacaktır. Yazarın kadın karakterler üzerinden kültürümüzle birleşmiş ritüelleri nasıl kullandığı, yöresel bakış açısı eşliğinde bu öğelerin sahneye nasıl yansıtıldığı, kullanılan simgeler eşliğinde incelenecektir.

**Anahtar Kelimeler:** Murathan Mungan, Tiyatro, Şamanizm.

## ABSTRACT

### INDICATORS OF SHAMANISM IN MURATHAN MUNGAN'S THE MESOPOTAMIAN TRILOGY

Polat Karsavuran, Başak

Master's Program in Advanced Acting

Supervisor: Dr. Öğr. Üyesi Sercan Özinan

May 2023, 62 pages

Shamanic rites and rituals have formed the basis of various branches of art since ancient times. Theatre, music and dance have developed and grown by being fed from repetitive steps, sounds, ecstatic attitudes and images in shamanic rituals. When we come to Anatolia, Shamanism; combined with the customs, traditions and customs of the society and kneaded with symbols, it comes to the present day.

Shamanic signs that change and transform in Anatolian culture and become traditional are also reflected on the theater stage. This study is about the appearance of Shaman rituals in contemporary theater works and the way these elements are used.

In this thesis, which investigates Shamanism and its origins in Turkish theater, Murathan Mungan's three theater plays, which he combined under the name "Mesopotamia Trilogy", are discussed. Shaman elements in the plays "Mahmut ile Yezida", "Condolence" and "Deer Curses" and the methods of symbolic expression in theater will be examined together with Murathan Mungan's life and works.

For the stage application, a collage work will be made with the female characters in these three plays by Murathan Mungan. How the author uses the rituals united with our culture through female characters, how these elements are reflected on the stage with a local point of view will be examined in the context of the symbols used.

**Keywords:** Murathan Mungan, Theatre, Shamanism.

## TEŞEKKÜR

Bu tez alıőmasının planlanmasında, araőtırılmasında, yürütülmesinde bana tecrübeleriyle yol gösteren değerli danıőman hocam Dr. Öğr. Üyesi Sercan ÖZİNAN'a teşekkür ederim.

## İÇİNDEKİLER

ETİK BEYAN .....	iv
ÖZ.....	iv
ABSTRACT .....	v
TEŞEKKÜR .....	vi
Bölüm 1 .....	1
Giriş.....	1
1.1 Teorik Çerçeve .....	1
1.2 Problem Durumu .....	4
1.3 Çalışmanın Amacı .....	5
1.4 Araştırma Soruları .....	6
1.5 Çalışmanın Önemi .....	6
1.6 Tanımlar .....	7
Bölüm 2 .....	9
Alan Yazın Taraması .....	9
2.1 Murathan Mungan'ın Hayatı ve Eserleri .....	9
2.1.1 Murathan mungan'ın hayatı. ....	9
2.1.2 Murathan mungan'ın eserleri. ....	11
2.2 Şamanizm ve Kökenleri .....	15
2.2.1 Şamanizm'de temel kavramlar. ....	18
2.2.2 Orta asya'da şamanizm .....	22
2.2.3 Anadolu'da şamanizm .....	26
2.3 Mezopotamya Üçlemesi ve Şamanik Göstergeleri .....	31

2.3.1 Mahmud ile yezida ve şamanik göstergeleri .....	41
2.3.2 Taziye ve şamanik göstergeleri .....	46
2.3.3 Geyikler ve lanetler ve şamanik göstergeleri .....	48
Bölüm 3 .....	58
Bulgular .....	58
3.1 Mezopotamya Üçlemesi'nin Konusu .....	58
3.2 Mezopotamya Üçlemesi'nin Reji Yorumu, Karakterlerin Çalışma Süreci, Sahne Tasarımı, Kostüm ve Makyaj Tasarımı, Işık Tasarımı .....	59
3.3 Prova Günlükleri .....	60
Bölüm 4 .....	62
Sonuç .....	62
KAYNAKÇA .....	64
EKLER .....	71
Ek-A. Tez Savunmasında Sahnelenen Oyun Metni .....	72

## Bölüm 1

### Giriş

#### 1.1 Teorik Çerçeve

Şamanizm; özellikle de Eski Türk topluluklarında, İslamiyet öncesi dönemde söz konusu olan ideolojik, sosyal ve kültürel alana yönelik belirlemeleri şekillendiren yönlendirici bir akım ve anlayış olarak değerlendirilebilmektedir. Bununla birlikte Türkler tarafından tarihsel süreç içerisinde benimsenen Maniheizm, Budizm, Yahudilik, Hıristiyanlık ve İslamiyet dinleri kapsamında dahi, Şamanizm'in etkileri görülmekte ve Şamanist unsurlara yer verilmektedir (Bayat, 2007a, s.23).

Şamanizm'de; insanın bir bedenden ve bir ya da daha fazla ruhtan oluştuğuna inanılmaktadır. Bununla birlikte Şamanizm, insan ruhunun hem yaşarken bedenden ayrılabilirdiği hem de ölümden sonra varlığını devam ettirebildiği anlayışı üzerine temellendirilmiştir. Şamanizm'de ayrıca; doğadaki tüm canlı ve cansız varlıkların bir ruha sahip olduğuna ve evreninde, bir yanda görünür ve kutsallık taşımayan bir dünyadan ve diğer yanda da, sıradan insanların göremedikleri ve kutsallık arz eden bir öteki dünyadan meydana geldiğine inanılmaktadır. Tanrıların, ruhların, ataların ve tüm ölümlerin ise, kutsallık arz eden ve sıradan insanlar tarafından görülemeyen öteki dünyada yaşadığı kabul edilmektedir. Görünen dünyada söz konusu olan tüm olaylar, felaketler, hastalıklar, ölümler, kuraklıklar, kıtlıklar ve yaşantılar, görünmeyen öteki dünyadan kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla da insanların beslenmek amacıyla ya da farklı bir amaçla doğadaki hayvanları öldürmeleri ve doğayı yağmalamaları, öteki dünyada varlıklarını devam ettiren ruhların insanlardan intikam almalarına neden olmaktadır. Söz konusu edilen bu kapsamı itibariyle de Şamanizm, Eski Türkler tarafından hem bir inanç sistemi hem de felsefe anlayışı olarak benimsenmiştir (Bayat, 2007b).

Şamanizm; tüm yaşamın iyi ve kötü ruhların etkisi altında şekillendirildiği anlayışına dayanmakta ve bu yönüyle de tümüyle animistikargümanlarla beslenmektedir. Şamanların ilgi alanının da tamamen ruhlar olması dolayısıyla; Şamanların ruhlarla ve ruhlar dünyası ile kurduklarına inanılan ilişkiler, Şamanizm'in temelinde yer almaktadır. Zira Şaman; Şamanist toplumlarda, ruhların dilini bilen ve bu dili konuşabilen ve bağlı bulunduğu kabilenin mistik dünyadan

korunmasını sağlayan tek insan olarak kabul edilmektedir.Şaman ayrıca; öteki dünyada bulunan ruhlara ve gözle görülemeyen diğer tüm varlıklara tercümanlık yapan, unutulan gizli bilgilerin kaynağı olan, kendisine iletilen gizli ve kutsal bilgileri insanlara simgelerle ulaştıran ve genel olarak da insanlarla ruhlar arasında arabuluculuk yapan kişidir (Bayat, 2017, s.20-21).

Şaman; ruhlar aracılığıyla zamandan ve mekândan bağımsız hareket edebilmekte ve bilginin ve başlangıcın kaynağı olan öteki dünyaya erişebilmektedir. Şaman; sečilmiř insandır ve ruhlarla iletişim kurabilmesi dolayısıyla, psiko – patolojik özellikler göstermektedir. Neticesinde de bu psiko – patolojik özellikleri küçük yaşlarından itibaren göstermeyen kişiler, Şaman olarak kabul edilmemektedir. Bununla birlikte sahip olduğu psiko – patolojik özellikler Şaman'a; her türlü hastalığı tedavi edebilme, hastalık sürecinde hastadan ayrılan koruyucu ruhunu geri getirebilme, kurbanları gök ve yer tanrısına ulaştırabilme, dinsel törenleri ve ritüelleri icra edebilme, ruhları ait oldukları ölümler âlemine gönderebilme, insanların kötü ruhlardan korunabilmeleri için ayinler düzenlemevefal bakıp gelecekte haber verebilme gibi ayrıcalıklı nitelikler kazandırmaktadır (Çoruhlu, 2006).

Şaman; doğa ve insanlar, maddi dünya ve manevi dünya, gerçek dünya ile öteki dünya ve insanlar ve ruhlar arasındaki ilişkileri koordine etmek dolayısıyla, bir anlamda medyatör görevi görmektedir. Bu nitelikleri Şaman'a, kozmik bilgileri yaşatma ve insanlara iletme vasfı kazandırmaktadır. Bu vasfı ile Şaman; sadece bakan kişi değil, aynı zamanda ve belki çok daha fazla gören kişi olabilmektedir. Bununla birlikte aynı vasıflar Şaman'ı, diğer insanlardan uzaklaştırmaktadır (Bayat, 2007a).

Şaman tarafından dramaturgisinde kullanılan iletişim aksı, tıpkı bir sahne performansının sergilenmesi sürecinde olduğu gibi yürütölmektedir. Bu temelde Şaman; meddahlık ya da hikâye anlatıcılığında olduğu gibi, anlatı ve canlandırma temelinde tek kişilik bir oyun ortaya koymaktadır. Bununla birlikte Şaman; insanlar ve ruhlar arasındaki ilişkiler, enformasyon ve komünikasyon temelinde sürdürmek doğrultusunda performansını sağlamlaştırmaktadır. Dolayısıyla da Şaman tarafından gerçekleştirilen ayinin temelinde; tiyatro sanatında olduğu gibi, tasarımların simgesel tüm öğelerinin bir arada ve bütönsel bir anlayışla ele alınması yer almakta ve ayinin katılımcıları ile güçlü bir iletişim kurulmaktadır (Çoruhlu, 2006).

Şaman'ın ayinin katılımcıları ile güçlü ilişkiler kurabilmesi; ayin kurgusu içerisinde gök, yer ve yeraltı kapsamında mekânlar arasında hareket ettiği ve kozmik yolculuğunu ruhlar ve diğer alegorik varlıklarla sürdürdüğü algısı yaratmasından kaynaklanmaktadır. Tüm bunlar da neticesinde Şaman tarafından, illüzyon yeteneğine sahip olması dolayısıyla gerçekleştirilebilmektedir. Söz konusu edilen bu nitelikleri ise Şaman'a; bir yazar, dramaturg, yönetmen, oyuncu ve tasarımcı özellikleri kazandırmaktadır. Şaman ayrıca; söz, ses, devinim, ritim, müzik, dans ve taklit aracılığıyla da iletişim olanakları yaratabilmektedir (Bayat, 2007a).

Murathan Mungan da kendi çizgisini bulan, tiyatro eğitimi alan ve dramaturgluk yapan biri olarak; eserlerindeyaşamın kılcal damarlarına işleyen mitoloji birikimini ve Şamanik göstergeleri görünür hale getiren ve teknik kusursuzluğa ulaşan bir yazar olarak değerlendirilebilmektedir. Bu yönüyle de Murathan Mungan'ın eserlerinde; içerisinde yaşadığı topluma derin bir bakış açısı yönelttiği, oyunlarının zengin iç dokusunu ve bu bakış açısına endeksli örüntülediği ve mit mantığını işleterek, kendi mit mantığını ürettiği görülmektedir (Sav, 1984).

Murathan Mungan "Mezopotamya Üçlemesi (2014b)" kapsamında; belirli bir efsaneden yola çıkmak yerine ve mit aygıtlarından yararlanmak doğrultusunda, trajediyi Anadolu insanının gerçekliğine yerleştirmiş ve bireyi çevreleyen trajik bağlamı tüm yönleriyle aksettirmiştir. Bu yönüyle de özellikle Taziye (1982); Anadolu insanının, bir anlamda çağdaş tragedyaya çizgisine oturtulmasını ifade etmektedir (Sav, 1993).

Bununla birlikte mitoloji ya da Şamanik göstergeler, Murathan Mungan'ın asıl ulaşmak istediği yeri ifade etmemektedir. Murathan Mungan mitolojiyi ya da Şamanik göstergeleri, insana ulaşmak için bir dal ya da bir hesaplaşma nesnesi olarak kullanmaktadır. Bu yönüyle de Murathan Mungan; geleneğin tek başına kendisini ilgilendirmediğini, kurum olarak folklordan nefret ettiğini ve eserlerinde yer verdikleri nedeniyle içerisinde bulunduğu durumun çok ironik ve paradoksal görüldüğünün farkında olduğunu, ancak ilkel ile modern arasında ve geleneksel ile gelecek arasında bir ilişki kurmaya inanması dolayısıyla bu şekilde hareket ettiğini belirtmektedir (Dirican, 1992).

Murathan Mungan; Antik Dönem oyunlarının günümüze taşınması anlayışını ters çevirmek doğrultusunda, günümüzü geçmişin aynasından yansıtmayı amaçlamaktadır. Bununla birlikte Murathan Mungan;günümüzü geçmişin aynasından

yansıtma anlayışını oyunlarında, güncel ve çağdaş olmayan bir çizgiye taşımaktadır. Bu anlayışla da Murathan Mungan; çağdaş tiyatro anlayışı kapsamında klasik bir oyunun dahi günümüz açısından değerlendirilerek güncel bir boyutta ele alınmaya çalışıldığını, ancak kendisinin tam tersini yapmak doğrultusunda ve günümüzde yazılan bir eserin Antik tragedyaya çevrilmesi adına hareket ettiğini ifade etmektedir (İpşiroğlu, 1994).

## 1.2 Problem Durumu

Murathan Mungan'ın eserlerinde; zamanın akışı, oyunun biçimini belirlemektedir. Bu doğrultuda da Murathan Mungan'ın eserlerinde; zaman düz akmamakta, geçmiş ve bugün birbirinin içinden geçmekte ve rüya ve hayaller sahnelerinde, zaman akışı kırılmaktadır. Mezopotamya Üçlemesi'nin (2014b) ilk oyunu olan "Mahmud İleYezida (1980)" da; yöreselden evrensel ve geleneksel trajediden çağdaş trajediye geçiş sağlanmakta, töreler dolayısıyla bireysel yıkıma neden olan toplum baskısı ve aşktan kaynaklanan çatışma, destansı bir boyutta ele alınmaktadır (Sav, 1993).

Mezopotamya Üçlemesi'nin (2014b) ikinci oyunu olan "Taziye (1982)" de; yine geleneklerin ve törenin kurbanı olan insanlar ve kendi oğlunun eliyle ölüme gönderilen Fasla'nın dramı konu edinilmektedir. Bu yönüyle de "Taziye (1982)"; dinsel kökenli bir dramatik halk oyunu olma niteliği taşımaktadır ve ritüeli, dinsel ya da mitsel olanla kaynaştırmaktadır. Murathan Mungan "Taziye (1982)" ile taziye türünün dinselliğini bertaraf etmekte ve trajedi aracılığıyla değerlendirmektedir. Bu temelde de Murathan Mungan; insanı ezenin "tanrı" değil, bilakis toplum olduğunu belirtmektedir. Murathan Mungan'a göre, töre yazgıya ve yazgı ölüme dönüşmektedir. "Taziye (1982)" de ayrıca; Kevsa Ana, Fasla'nın rahminin kuruması için bereketin doğadaki simgeleri aracılığıyla efsun yapmakta ve dokuz ay dokuz ırmak kurutmaktadır. Yezidi Ayini kapsamında da, ataerkilliğin simgesi olarak değerlendirilen "fallik totemi" yer bulmaktadır (Sav, 1984).

Mezopotamya Üçlemesi'nin (2014b) üçüncü oyunu olan "Geyikler Lanetler (1992b)" de ise, zamanın tamamen ortadan kaldırıldığı sahneler yer almaktadır (Dirican, 1992). "Geyikler Lanetler (1992b)"; göçebe bir kavmin, geyiklerin barındıkları ve sığındıkları bir orman yatağında yerleşmeleriyle birlikte yerlerinden

ettikleri geyiklerin lanetine maruz kalmalarını içermektedir. Bununla birlikte “Geyikler Lanetler (1992b)” de; aşiret beyi Hazer Bey’in kendi aşiretinden olmayan bir kız olan Kureyşa ile evlenmesi ve göçebe yaşamdan vazgeçmesi dolayısıyla, törelere karşı geldiği için babasının lanetine de uğramasıyla başlayan ve dört kuşak boyunca devam eden lanetlerle örülen bir oyundur. “Geyikler Lanetler (1992b)” de Anlatıcı’ya göre; efsane, efsunlu zamanlarda başlamaktadır ve seyirlik bir hikâyedir. “Mahmud İle Yezida (1980)” ve “Taziye (1982)”; daha yakın zaman Anadolu köylüsünü, halkın ağaçlara çaput başlamasını ve aşiretlerin kan davası gütmelerini, halkın yöresel ağızlarıyla ortaya koymaktadır. “Geyikler Lanetler (1992b)” ise; giderek daha eski ve belirsiz bir zamanda geçmekte ve henüz töreleri tek tanrılı dinin etkisi altına girmemiş olan, gerçeküstü öğelerle bezenen Dede Korkut Hikâyeleri’ni hatırlatmaktadır (Algan, 1994).

Murathan Mungan “Mezopotamya Üçlemesi (2014b)” ile Mezopotamya’nın destanını yazmakta ve her dönem kahr çeken bu bölgenin, mitos’unu çıkarmaktadır. Bu kapsamda da “Mezopotamya Üçlemesi (2014b)”; taziye formunu ve Şaman törenlerini, Orta Çağ tiyatrosundan gelen açık biçim tiyatro anlayışı içerisinde biçimlendirmektedir (Yüksel, 2000).

Sonuç olarak Murathan Mungan “Mezopotamya Üçlemesi (2014b)” ileseyircinin / okuyucunun düşgücünü alabildiğine zorlamakta, tanıdık kalıpların dışına taşmakta ve şaşırtıcı imgeler yaratmakta, mantık denetimini zorlamakta, dilin olanaklarından tümüyle yararlanmakta, sağlam bir yapı bilinci içerisinde konusunu katlamalarla geliştirmekte ve çağrışımsal izlenimi veren düzenlemelerinin ardında, oyunların anlamını bütünleyen bir mantık dizgesi yerleştirmektedir (Şener, 2007).

### **1.3 Çalışmanın Amacı**

Çalışma kapsamında; Murathan Mungan’ın hayatı ve eserleri ile ilgili belirlemelerde bulunulması, Şamanizm ve kökenleri ile temelinde yer alan kavramların ve göstergelerin belirlenmesi ve değerlendirilmesi, Murathan Mungan “Mezopotamya Üçlemesi (2014b)” kapsamında “Mahmud İle Yezida(1980)”, “Taziye (1982)” ve “Geyikler Lanetler (1992b)” ile ilgili Şamanik göstergelerin belirlenmesi ve araştırmanın çalışma grubunda yer alan oyunlar bağlamında, kadın karakterlere ilişkin Şamanik göstergelerin saptanması amaçlanmaktadır.

#### 1.4 Araştırma Soruları

Araştırmanın amacı doğrultusunda araştırma soruları, aşağıda verilen kapsamda belirlenmiştir:

1. Mezopotamya Üçlemesi'nde yer alan "Mahmut ile Yezida" oyununda kullanılan şaman öğeleri nelerdir? Bu öğeler kadın karakterlere nasıl yansıtılmıştır?
2. "Mahmut ile Yezida" oyununda imkânsız sevdayı anlatabilmek için hangi şaman öğeler kullanılmıştır. Töre-sevda karşıtlığı nasıl işlenmiştir?
3. Mezopotamya Üçlemesi'nde yer alan "Taziye" oyununda kadın karakterlerin özdeşleştirildiği şaman öğeleri, semboller nelerdir?
4. Mezopotamya Üçlemesi'nde yer alan "Geyikler Lanetler" oyununda yer alan şaman öğeleri nelerdir? Bu öğeler kadın karakterlerin gelişimini nasıl sağlamıştır?
5. Oyunda "Cudana" karakterinin dönüşümü sırasında gerçekleşen şaman töreninin oyuna katkısı nedir?

#### 1.5 Çalışmanın Önemi

Şamanizm, trans durumuna geçebilme yeteneğine sahip olan Şamanların; doğaüstü varlıklarla ilişki kurmak doğrultusunda onların güçlerine sahip olabilmeleri, bu gücü diğer insanların yararına kullanabilmeleri ve buna yönelik olarak gerçekleştirilen dinsel / büyüsel pratikleri ve törenleri içermektedir. Şamanlar tarafından gerçekleştirilen dinsel / büyüsel pratikler ve törenler içerisinde ise; hastaları şifalandırmak, ölülerin ruhsal âlemine gidişine eşlik etmek, büyü yapmak, yağmur yağdırmak, bitki ve hayvanların üremelerini ve çoğalmalarını sağlamak ve fal bakmak gibi büyüsel uğraşlar yer almaktadır (Bayat, 2017, s.21).

Şamanların "şifacı" olarak nitelendirilmelerinin temelinde ise; hastalıkların kökeni olarak cinlerin ya da kötü ruhların hastanın ruhunu alıp götürmesine ya da insanların içine girerek hasta etmesine ilişkin inanış yer almaktadır. Bu anlayışla Şaman'ın; cinlerin ve kötü ruhların hasta bedeninden uzaklaştırılmasını ya da hastanın bedeninden uzaklaşan ruhunu tekrar geri getirilmesini sağladığı düşünülmektedir. Şaman, tüm bunları gerçekleştirebilmek için transa geçmekte ve doğaüstü varlıklarla ilişki kurmaktadır (Bayat, 2007a).

Murathan Mungan “Mezopotamya Üçlemesi (2014b)” kapsamında; hayvanlarla kolaylıkla iletişim kurulabilmesi, aşk ve sevda gibi duyguların hayvanlarla ve özellikle de geyik gibi kutsal kabul edilen bir hayvanla yaşanabilmesi, doğa ile ilişki kurulabilmesi, efsun ve büyü yapılabilmesi gibi, Şaman inancı kapsamında değerlendirilen unsurlara ve kalıntılara yer verilmektedir. Bu temelde de Murathan Mungan’ın “Mezopotamya Üçlemesi (2014b)”, Şaman inancında olduğu gibi; doğa ve insanın birbirleriyle olan ilişkilerinin yaşamın özünü oluşturduğu anlayışıyla kurgulanmakta ve doğa, insan ve töreler arasında gidip gelen kişiliklerle, Şamanizm kapsamında ifade edilen göstergelerin insan yaşamı üzerindeki etkileri ortaya konulmaktadır.

Çalışmanın da amacı doğrultusunda; Murathan Mungan’ın hayatı ve eserleri ile ilgili belirlemelerde bulunulması, Şamanizm ve kökenleri ile temelinde yer alan kavramların ve göstergelerin belirlenmesi ve değerlendirilmesi, Murathan Mungan “Mezopotamya Üçlemesi (2014b)” kapsamında “Mahmud İle Yezida(1980)”, “Taziye (1982)” ve “Geyikler Lanetler (1992b)” ile ilgili Şamanik göstergelerin belirlenmesi ve araştırmanın çalışma grubunda yer alan oyunlar bağlamında, oyunlarda yer verilen kadın karakterlere ilişkin Şamanik göstergelerin saptanması ile konu ile ilgili literatüre katkı sağlaması ve araştırmacılara yol gösterici olması bakımından önemli olması beklenmektedir.

## 1.6 Tanımlar

**Şamanizm:** Sibiryâ ve Ural – Altay halkları başta olmak doğrultusunda, genel olarak dünyanın hemen her bölgesinde kandaşlığa dayalı olarak bir araya gelen toplulukların, öbür dünya ve ruhlarla ilişki kurma ve şifa verme gücü taşıdığına inandıkları “Şaman” çerçevesinde temellendirdikleri inanç sistemi olarak tanımlanabilmektedir (Şener, 1997, s.10).

**Şaman:**Ruhlarla insanlar arasında aracı rolünü üstlenen ve bir nevi din adamı olduğu kabul edilen kişiler olarak tanımlanabilmektedir (Rasonyi, 2007).

**Gök Tanrı:**Şamanizm’de; Şamanların gelecekte haber vermeye başlamalarını, hava koşullarını değiştirebilmelerini, felaketleri önleyebilmelerini, hastalara şifa verebilmelerini, gökyüzüne yükselebilmelerini ve uçabilmelerini ve ateşten etkilenmemelerini sağlayan tanrı olarak ifade edilmektedir (Ocak, 1997).

**Güneş:**Şamanizm’de, yeryüzündeki ateşi temsil etmektedir (Drury, 1996).

**Ay:** Şamanizm’de, Güneş ile sürekli mücadele içerisinde olduğuna ve karanlık güçleri temsil ettiğine inanılmaktadır (Drury, 1996).

**Ateş:**Şamanizm’de, Gök Tanrı tarafından kullanılması buyurulan bir ihtiyaç olarak görülmesi doğrultusunda önemli ve kutsal kabul edilmektedir (Kafesoğlu, 1999).



## Bölüm 2

### Alan Yazın Taraması

#### 2.1 Murathan Mungan'ın Hayatı ve Eserleri

Murathan Mungan'ın eserleri, genel olarak birbirleriyle çelişki gösteren iki sanat anlayışı arasında gidip gelmektedir. Söz konusu edilen bu iki sanat anlayışının da, “Sanat, sanat içindir.” ve “Sanat, toplum içindir.” şeklinde ifade edilen ve sanat tarihine damga vurduğu kabul edilen iki temel sanat anlayışını ifade ettiği görülmektedir (Akdoğanbulut, 1996; Alçın, 2001). Murathan Mungan'ın eserleri kapsamında “Sanat, sanat içindir.” anlayışının; seçkin estetik beğenisine ve edebi kişiliğine uygun düşecek şekilde kaleme alınan “Osmanlıya Dair Hikâyat (1981)”, “Cenk Hikâyeleri (1986)”, “Metal (1984)” ve “Mezopotamya Üçlemesi (2014)” gibi eserlerinde tezahür ettiği de belirlenebilmektedir.

Belirtilen bu hususlar haricinde Murathan Mungan'ın, geniş kitlelere hitap etme ve popüler bir yazar olma isteminin; edebi niteliklerin daha az önemsendiğinin söylenebileceği “Yaz Geçer (1992)”, “Mutfak (2013)” ve “Yüksek Topuklar (2002)” gibi eserler kaleme almasının temelinde yer almaktadır.

**2.1.1 Murathan mungan'ın hayatı.** Murathan Mungan, 21 Nisan 1955 tarihi itibariyle İstanbul'da dünyaya gelmiştir. Bununla birlikte Murathan Mungan'ın çocukluk dönemini, babasının memleketi olan ve ailevi nedenlerden dolayı henüz on bir aylıkken taşındıkları Mardin'de geçirmiştir. Mungan Mardin'de; İncesu İlkokulu'nda, Kurtuluş Ortaokulu'nda ve Mardin Lisesi'nde ilk ve ortaöğretimini tamamlamıştır (Alçın, 2001, s. 717).

Murathan Mungan'ın da içerisinde yer aldığı ve “Munganlar” olarak da bilinen Mungan Ailesi; 1647 yılı itibariyle Suriye'nin Deyrizor Bölgesi'nde yaşamış ve bu tarihten bir süre sonra da, Mardin'e göç ederek, Mardin'in en güçlü ailelerinden biri olarak anılmaya başlanmıştır. Bununla birlikte Mungan Ailesi'nin, Şeyh Sait İsyanı'nın ardından malvarlıklarının büyük bir bölümünü kaybettikleri ve aile büyüklerinin sürgüne gönderildiği görülmektedir. Mardin'de kalan aile büyüklerinden bir kısmı da, yoksulluk dolayısıyla farklı şehirlere göç etmişler ve

hayatlarının geri kalanını zorluklar içerisinde geçirmişlerdir. İkinci Dünya Savaşı'nın ardından da Mungan Ailesi'nin zorluklarla mücadele etmeye devam ettikleri ve bir süre Mardin'e dönemedikleri görülmektedir (Mungan, 2014c, s. 10-13).

Murathan Mungan'ın babası, avukatlık eğitimi almasının ardından parlak bir kariyere sahip olmuş ve avukatlık yapmak için Mardin'e dönmüştür. Bununla birlikte üstlendiği davalar dolayısıyla, Mardin'de birçok düşman edinmesi de söz konusudur. Bu durum dolayısıyla Murathan Mungan da; genel olarak babasının köylere, kasabalara ve şehirlere gerçekleştirdiği iş gezilerinde, annesi ile birlikte sürekli babasına eşlik etmek zorunda kalmıştır. Anılarında hayatının bu dönemine Murathan Mungan; çocukluğunda babası ile birlikte gerçekleştirdikleri seyahatlerde ziyaret ettikleri yerlerin ve bu yerlerde şahitlik ettiği yoksulluk, acı, kan davası, kız kaçırma gibi durumların, kendisini derinden etkilediğini belirterek yer vermektedir. Bu doğrultuda da Murathan Mungan; çocukluk dönemi izlenimlerinin, eserlerine esin kaynağı olduğu ve kendisinde yazar olma isteği uyandırdığını belirtmektedir (Mungan, 2014c, s.14-15).

Yine anılarında yer verdiği doğrultuda Murathan Mungan; gençlik döneminden itibaren, Mardin'de gerçekleştirilen tüm kültürel etkinliklere katılmaya özen gösterdiğini ifade etmektedir. Murathan Mungan, bu dönemde sinemalardaki tüm filmleri izlerken geleceği ile ilgili kurduğu hayalleri de; *"Beni kimse tanımıyor. Ben herkesi tanıyorum. Bir gün gelecek, bütün Türkiye beni tanıyacak. Buna mecburum. Yoksa ölürüm!"* şeklinde ifade etmektedir (Mungan, 2014c, s.57-58).

Murathan Mungan üniversite eğitimini tamamladığı DTCF Tiyatro Bölümü'nden, "Türkiye Sinemasının İdeolojik ve Ekonomik Yapısı ve Yılmaz Güney Sineması" adlı lisans teziyle mezun olmuştur. Murathan Mungan; aynı bölümde yüksek lisans eğitimine devam etmiş ve yüksek lisans eğitimini de, "Aynı Malzemenin Üç Ayrı Türde Yazılması ve Yazarlık Tekniklerinin İncelemesi" konulu yüksek lisans tezi ile tamamlamıştır. Bununla birlikte Murathan Mungan; yine aynı bölümde başladığı doktora eğitimini ve "Dil ve Yapı Özellikleri Açısından İki Kişilik Oyunlar ve Diyalogun Evrimi" konulu doktora tezini, 12 Eylül 1980 olayları dolayısıyla tamamlayamamıştır (Alçın, 2001, s.717).

Dönem itibarıyla yayımladığı yazılarıyla zaman içerisinde popülaritesi artan Murathan Mungan, tiyatro oyunu niteliği taşıyan ilk kitabı olan "Mahmud ile Yezida (1980)" adlı eserini de yine bu dönemde yayımlamıştır. Murathan Mungan'ın

“Dağınık Yatak” adlı senaryosu, 1984 yılı itibariyle Atıf Yılmaz tarafından sinemaya aktarılmıştır. Murathan Mungan, 1985 yılına dek Ankara’da yaşamış ve Ankara’dan ayrılmasına kadar, Ankara Devlet Tiyatroları’nda dramaturg olarak görev yapmıştır (Alçın, 2001, s.717-718).

Murathan Mungan; 1985 yılı itibariyle Ankara’dan ayrılmasının ardından İstanbul’a taşınmış ve bu dönemden itibaren de, İstanbul Şehir Tiyatroları’nda dramaturg olarak çalışmaya başlamıştır. İstanbul Şehir Tiyatroları’nda çalıştığı süre içerisinde; “Gençlik Günleri” olarak adlandırdığı ve her yıl tekrarlanan kapsamlı bir tiyatro şenliğinin yöneticiliğini üstlenmiş, tiyatro programları hazırlamış ve sunmuştur (Caner, 2013).

**2.1.2 Murathan mungan’ın eserleri.** Murathan Mungan’ın eserleri; Türkiye’nin, Doğu ve Batı toplumlarının, halk hikâyelerinin, efsanelerin ve masal gibi halk anlatılarının, günümüz anlatım teknik ve biçimleri temelinde yeniden kurgulandığı ve geleneksel olandan eklektik olana ulaşmanın amaçlandığı postmodern anlatımlar olarak değerlendirilebilmektedir. Bu temelde Murathan Mungan eserlerinde; yaşadığı yerlerden edindiği kültürel mirasa geniş yer vermekte ve özde bireyler arasındaki temel çatışmaları yerelden evrensel doğru aktarmaya çalışırken, geleneklerin katılığına ve acımasızlığına hembirey ile toplumun çatışmasına hem de bireyin kendisiyle yaşadığı çatışmalara, soyut ve somut göstergeleri temele alarak yer vermektedir. Bununla birlikte Murathan Mungan’ın eserlerinde; güzellik – çirkinlik, birey – toplum, dostluk – düşmanlık, iyi – kötü, sevgi – nefret, kadın – erkek ve cinsiyet – toplumsal cinsiyet temelinde, özde bireyler arasında söz konusu olan temel çatışmaların ele alındığı görülmektedir (Çevirme, 2017).

Murathan Mungan eserlerinde geleneksel motifler, otantik bir atmosfer kurulabilmesi için kullanılmaktadır. Bu temelde Murathan Mungan eserlerinde, geleneksel motifleri yeniden ele almakta ve geçmişle günümüz arasında bir köprü kurmaya çalışmaktadır. Eserlerinde yer verdiği bu yaklaşımlar Murathan Mungan tarafından, “*Ben, otantik olanın en modern olduğu kanaatindeyim. Tabii önemli olan, otantiğin hangi bakış açısıyla ve hangi dünya görüşü ışığı altında ele alındığıdır.*” şeklinde ifade edilmektedir (Murathan’95, 1996).

Murathan Mungan, gerek şiirlerinin ve gerekse de diğer sanat türleri kapsamında ortaya koyduğu eserlerinin en önemli niteliğinin üslup olduğunu

belirtmektedir. Bununla birlikte Murathan Mungan; genel olarak şiirlerin ve diğer sanattürlerinde ortaya konulan eserlerin, üslup noksanlığına sahip olduklarını ifade etmekte ve özellikle de genç yazarların en büyük hatasının, kendi üsluplarını oluşturmamak ve kendilerini, daha önceki dönemlerde eser ortaya koyan yazarların üslubuna teslim etmek olduğunu düşünmektedir. Bundan dolayı da Murathan Mungan genç yazarları; kendi üsluplarını ve seslerini elde etmeden, başkalarını üslubunu taşıyan yazarlar olarak nitelendirmektedir (Bingöl, 2014, s.109).

Murathan Mungan; 25 şiir kitabı, 11 hikâye kitabı, 6 tiyatro oyunu, 10 deneme, 3 roman ve 3 senaryo yazmak doğrultusunda, farklı edebi türleri okuyucuları ile buluşturan bir yazar olarak öne çıkmaktadır. 12 seçme eserin de redaktörlüğünü yapan Murathan Mungan'ın, bu kapsamda yayımlanan 70'e yakın eserde ismi geçmektedir. Bununla birlikte Murathan Mungan'ın edebi yaşamı ve eserleri içerisinde, “Murathan'95 (1996)” ve “Elli Parça (2005)” adlı kitapları ayrıca önemli addedilmektedir. Zira Murathan Mungan söz konusu edilen bu eserlerini, yazarlık yaşamının farklı aşamalarında kaleme aldığı farklı türdeki eserlerinden parçaları içerecek ve bir anlamda da edebi yaşamının bir panoramasını ortaya koyacak şekilde bir araya getirmiştir (İlhan, 2013; Bingöl, 2014).

Murathan Mungan'ın sahnelenen ilk oyunu, “Bir Garip Orhan Veli(1993)”adlı eseridir. “Mahmud ile Yezida (1980)” adlı eseri ise, 1993 yılı itibariyle Ankara Devlet Tiyatrosu'nda sahnelenmiştir. “Taziye (1982)” adlı eseri ise; Devlet Tiyatroları tarafından 5 kez sahnelenmesi doğrultusunda, Murathan Mungan'ın Devlet Tiyatroları tarafından en fazla sahnelenen oyununu ifade etmektedir (Dündar, 2001;Öztürk, 2020).

Murathan Mungan'ın Mezopotamya Üçlemesi'nin bölümleri olan “Mahmud ile Yezida (1980)”,“Taziye (1982)” ve “Geyikler Lanetler (1992)”adlı oyunları;1994 yılı itibariyle Ankara Devlet Tiyatroları tarafından arka arkaya sahnelenmiş ve yine 1994 yılı itibariyle İstanbul Uluslararası Tiyatro Festivali kapsamında, söz konusu edilen üç oyun on bir saatlik bir performans olarak sunulmuştur. Mahmud ile Yezida (1980)” aynı zamanda, 2015 yılı itibariyle Londra'da Ala – Turka Tiyatro Grubu tarafından Arcola'da sahnelenmiştir (Kıvanç, 2019).

Murathan Mungan'ın “Binali İle Temir (1986)” adlı hikâyesi de oyunlaştırılmış ve 1991 yılı itibariyle Ankara Deneme Sahnesi'nde ve 1999 yılı itibariyle de, Adana Tiyatro Atölyesi'nde sahnelenmiştir. Murathan Mungan'ın “Dumrul İle Azrail

(2000)” adlı hikâyesi de, 2000 yılı itibariyle oyunlaştırılmış ve İstanbul Festivali kapsamında sahnelenmiştir. “Kasım İle Nasır (1986)” adlı hikâyesi, 2004 yılı itibariyle Diyarbakır Sanat Merkezi’nde ve “Şahmeran’ın Bacakları (1986)”adlı hikâyesi, 2013 yılı itibariyle Tiyatro Artı tarafından sahnelenmiştir. Murathan Mungan’ın “Kasım İle Nasır (1986)” adlı hikâyesi ayrıca, 1994 yılı itibariyle İtalya’da La Mamma Umbria’da sahneye konulmuştur(Polat – Şabaş, 2014).

Murathan Mungan’ın eserleri; sadece Türkiye’de değil, yurt dışında da başarı kazanmıştır. “Lâl Masallar (1989)” adlı eserinde yer alan “Murathan ile Selvihan ya da Bir Billur Köşk Masalı (1989)” adlı hikâyesi, Fransa’da Testere DesArts de Cergy – Pontoise’de sahnelenmiş ve Amerika Birleşik Devletleri’nde (ABD) Penguin Book tarafından yayımlanan “Dünya Hikâyeleri Antolojisi” içerisinde yer bulmuştur. Murathan Mungan’ın “Murathan ile Selvihan ya da Bir Billur Köşk Masalı (1989)” adlı hikâyesi, Boşnakçaya çevrilmiş ve Bosna – Hersek’te kitap olarak yayımlanmıştır (Kıvanç, 2019).

Murathan Mungan, 1999 yılı itibariyle Berlin’de düzenlenen Theater der Welt’e davet edilmiş ve “Geyikler Lanetler (1992)” adlı eseri, Schaubühne’de sahnelenmiştir. Murathan Mungan’ın “Geyikler Lanetler (1992)” adlı eseri aynı zamanda, 2003 yılı itibariyle Yunanistan’da Selanik Devlet Tiyatrosu’nda sahneye konulmuştur.Murathan Mungan’ın “Sayfadaki Gibi (1992)” adlı kısa oyunu da, Kopenhag’da düzenlenen “Bin Bir Gece Projesi” kapsamında ve 2005 yılı itibariyle de, İngiltere’de “1001 NightsNow”adıyla sahnelenmiştir (Mungan, 2009a).

Murathan Mungan’ın birçok eseri; İngilizce, Almanca, Fransızca, İtalyanca, İsveççe,Norveççe, Yunanca, Fince, Boşnakça, Bulgarca, Farsça, Kürtçe, İspanyolca, Danca, Slovence veFelemenkçe dillerine çevrilmiş ve bu dillerde birçok gazete ve dergide yayımlanmıştır (Caner, 2013).

Murathan Mungan, birçok ödüle de layık görülmüştür. “Mahmud ile Yezida (1980)” ile Türkiye İş Bankası tarafından 1980 yılı itibariyle açılan yarışmada, ikincilik ödülünü kazanmıştır. “Osmanlıya Dair Hikâyat (1981)” ile 1981 yılı itibariyle Akademi Kitabevi Şiir Başarı Ödülü kapsamında birincilik ödülünü, Turgay Fişekçi ve Ozan Telli ile paylaşmıştır.

“Taziye (1982)” ile 1984 yılı itibariyle Ankara Sanat Kurumu tarafından, en iyi tiyatro yazarı seçilmiştir.“Sahtiyan (1985)” ile 1985 yılı itibariyle, Gösteri Dergisi Şiir Ödülleri birinciliğini kazanmıştır.1987 yılı itibariyle, günlük olarak yayımlanan

Söz Gazetesi'nde "Kültür – Sanat Sayfası" editörü olarak görev yaparken yayımladığı "HeddaGabler Adlı Bir Kadın (1987)" adlı hikâyesi ile Haldun Taner Öykü Ödülü'nün sahibi olmuştur (Alçın,2001, s.718).

"Yaz Geçer (1992)", Murathan Mungan'ın sanatsal niteliğinin ve kişiliğinin ortaya konulması açısından önemli bir eser olarak değerlendirilmektedir. Bu doğrultuda Murathan Mungan'ın "Yaz Geçer (1992)" adlı eseri; tarih, aşk ve yalnızlık temalarına yer vermekte ve üç bölümden oluşmaktadır. "Yaz Geçer (1992)" adlı eserde; Murathan Mungan'ın en bilinen şiirleri arasında yer alan "Yalnız Bir Opera" adlı şiirin de yer aldığı on uzun şiir bulunmaktadır. "Bilardo Topları" ve "Terastaki Havlu" gibi, nesir ile şiirin birbirine karıştığı metinler de, yine "Yaz Geçer (1992)" adlı eserde yer almaktadır.

"Eteğimdeki Taşlar (2004)"; on üç bölümden ve yüz elli dokuz şiirden oluşmak doğrultusunda, Murathan Mungan'ın en hacimli şiir kitaplarından biri olarak değerlendirilmektedir. Murathan Mungan'ın "Eteğimdeki Taşlar (2004)" adlı eserinde; birkaç şiir dışında, genel olarak bir sayfalık kısa şiirler yer almakta ve bölüm başlarına birer epigrafbulunmaktadır.

"Dağ (2007)"; Murathan Mungan'ın metinlerarasılık tekniğinden en fazla yararlandığı eserlerinden biri olarak değerlendirilmektedir ve her şiirden önce, dağ ile ilgili bir epigrafi içermektedir. Epigraflar şiirle ayrı sayfalarda verilmesine karşın, şiirlerin genel olarak o epigrafa göre yazılması söz konusudur.

"İkinci Hayvan (2010)"; çağın insanının varoluş problemlerine odaklanmakta ve bu kapsamda altmış sekiz şiir içermektedir. Söz konusu edilen bu kapsamı itibariyle de Murathan Mungan'ın "İkinci Hayvan (2010)" adlı eseri, insanın yaşadığı çıkmazların ortaya konulması bağlamında önemli addedilmektedir.

Murathan Mungan'ın 11 kitaptan oluşan hikâye kitapları; "Son İstanbul (1985)", "Cenk Hikâyeleri (1986)", "Kırk Oda (1987)", "Lal Masallar(1989)", "Kaf Dağının Önü (1994)", "Üç Aynalı Kırk Oda (1999)", "Yedi Kapılı Kırk Oda(2007)", "Kadından Kentler (2008)", "Eldivenler, Hikâyeler (2009)", "Kibrit Çöpleri (2011)" ve "Dokuz Anahtarlı Kırk Oda (2017)" kapsamında ifade edilebilmektedir.

Murathan Mungan'ın 3 kitaptan oluşan romanları; "Yüksek Topuklar (2002)", "Çador (2004)" ve "Şairin Romanı (2011)" kapsamında ifade edilebilmektedir. Murathan Mungan'ın 6 kitaptan oluşan oyunları; "Mahmud İle

Yezida(1980)”,“Taziye (1982)”,“Geyikler Lanetler (1992)”,“Bir GaripOrhan Veli (1993)”,“Kâğıt Taş Kumaş (2007)” ve“Mutfak (2013)”kapsamında ifade edilebilmektedir.

Murathan Mungan’ın 3 kitaptan oluşan senaryoları; “Dört Kişilik Bahçe (1997)”,“Dağınık Yatak (1997)” ve“Başkasının Hayatı (1998)” kapsamında ifade edilebilmektedir.

Murathan Mungan’ın 11 kitaptan oluşan deneme kitapları; “Meskalin– 60 Draje (2000)”,“Soğuk Büfe (2001)”,“Bir Kutu Daha (2004)”,“KullanılmışBiletler (2007)”,“Hayat Atölyesi (2009)”,“227 Sayfa (2010)”,“Stüdyo Kayıtları (2011)”,“Tuğla(2012)”,“189 Sayfa (2014)”,“Güne Söylediklerim (2015)”ve“Küre/Poetika Yazıları/Mavi Kitap (2016)”kapsamında ifade edilebilmektedir.

Murathan Mungan’ın 12 kitaptan oluşan seçki kitapları ve özel baskı kitapları; “Murathan’95 (1996)”,“Paranın Cinleri (1997)”,“Metinler Kitabı (1998)”,“DoğduğumYüzyıla Veda (1999)”,“Fazladan Bir Kitap (2000)”; “Yaz Geçer (2002)”,“ElliParça (2005)”,“Söz Vermiş Şarkılar (2006)”,“Aşkın Cep Defteri (2012)”,“Doğu Sarayı (2012)”, “İskambil Destesi (2014)”ve“HaritaMetod Defteri (2015)”kapsamında ifade edilebilmektedir.

Murathan Mungan’ın redaktörlük yaptığı hikâye derlemeleri; “Ressamın İkinci Sözleşmesi (1996)”,“Çocuklar ve Büyükleri (2001)”,“Yazıhane (2003)”,“Yabancı Hayvanlar (2003)”, “Erkeklerin Hikâyeleri (2004)”,“Kadınlığın 21 Hikâyesi (2004)”,“Büyümenin Türkçe Tarihi (2007)”,“Bir Dersim Hikâyesi (2012)”,“Merhaba Asker(2014)”,“Kadınlar Arasında (2014)”,“Edebiyat Seferleri İçin Vapur Tarifeleri (2017)”ve“Tren Geçti (2017)”kapsamında ifade edilebilmektedir.

## **2.2 Şamanizm ve Kökenleri**

Şamanizm; Sibirya ve Ural – Altay halkları başta olmak doğrultusunda, genel olarak dünyanın hemen her bölgesinde kandaşlığa dayalı olarak bir araya gelen toplulukların, öbür dünya ve ruhlarla ilişki kurma ve şifa verme gücü taşıdığına inandıkları “Şaman” çerçevesinde temellendirdikleri inanç sistemi olarak tanımlanabilmektedir (Şener, 1997, s.10-15).

Şamanizm'in kökenlerinin, avcılık ve hayvan kültürünün önemli addedildiği Paleolitik Çağ'a dek uzandığı kabul edilmektedir. Zira dönem itibariyle animizm inancı temelinde; dünyada bulunan her varlığın bir ruhu olduğu, bütün ruhların birbirleriyle ilişki içerisinde bulunduğu ve ruhların birbirleriyle olan ilişkilerinin, insanlar arasında kurulan ilişkiler gibi sürdürüldüğü kabul edilmektedir. Bu kapsamda Paleolitik Çağ'da; insanların yiyecek, giyecek ve diğer ihtiyaçlarını karşılamak için öldürdükleri tüm canlıların bir ruha sahip olduğuna inanılmakta, ancak ölümün sadece beden ile ruhun birbirinden ayrılmasını sağladığı düşünülmekteydi. Bu nedenle de öldürülmeden önce tüm ruhların rızasının alınması gerektiği ve rıza alınmaması durumunda da hastalıklarla, felaketlerle ve ölümlerle karşılaşmanın söz konusu olacağı inancı doğrultusunda hareket edilmekteydi (Grousset, 2019).

Fransa'da bulunan Lascaux Mağarası'nda yapılan kazılarda da; M.Ö. 15 bin ile 13 bin yılı arasındaki döneme ait olduğu düşünülen resimlerde, Şamanizm'in en eski motiflerine rastlandığı görülmektedir. Bununla birlikte arkeolojik kazılar doğrultusunda, Şamanizm'in 30 bin yıllık bir geçmişe sahip olduğu ifade edilmektedir. Dolayısıyla da Şamanizm'in, uygarlık öncesi toplulukların hemen tümünde görülen bir inanç olduğu düşünülmekte ve tarihsel süreç içerisinde birçok uygarlığı da etkilediği belirtilmektedir (Ögel, 2014).

Şamanizm'in; Avustralya yerlileri olarak nitelendirilen Aborjinlerden Kuzey ve Güney Amerika yerlileri olarak nitelendirilen Kızılderililere, Sibiryaya ve Orta Asya'dan Avrupa ve Güney Afrika yerlilerine dek uzanan geniş bir yelpazede, dünyanın birbirinden oldukça uzak ve bağımsız kültürlerinde ve birbirlerine büyük benzerlik göstermesi doğrultusunda varlığını devam ettirmesi söz konusudur (Rasonyi, 2007).

Yörükkan'a (2006) göre; Şamanizm, bütün dinlerden önce var olan bir inanışı ifade etmektedir. Bu temelde Şamanizm'in izlerinin, Şamanizm'den sonra ortaya çıkan tüm dinlerde ve inanışlarda da görmek mümkündür. Günümüz itibariyle Şamanizm'in, Orta Asya halklarının yaşamını farklı düzeylerde etkilemeye devam ettiği ve başlı başına bir inanç ve din sistemi olarak geçerliliğini sürdürdüğü görülmektedir. Günümüzde yaşayan Tatar halklarının büyük bir bölümünün ve özellikle de Hakasya Türklerinin hemen tamamının Şamanist'tir. Bununla birlikte Rusya'da, Tacikistan'da, Kazakistan'da ve Moğolistan'da da

Şamanist toplulukların nüfusun önemli bir bölümünü oluşturduğu bilinmektedir. Sayılarının günden güne azaldığı ifade edilmekle birlikte, günümüz itibariyle dünya genelinde yaklaşık 1 milyon Şaman olduğu düşünülmektedir (Şener, 1997).

Eliade'a(1997) göre; Şamanizm bir din değildir ve görünmeyen âlemle ya da ruhlar âlemi ile bağlantı kurulabilmesi ve bu anlayışla toplumsal yaşamın yönlendirilmesi amacıyla ruhların desteğinin alınması gerektiği inancıyla temellendirilen bir coşku ve tedavi yöntemidir.

Şamanizm'in temelinde; insanın varoluşunu anlamlandırma ve bilimsel bilgiden söz edilemeyen dönemlerde, doğa olaylarının açıklanması çabası yer almaktadır. Zira bilimsel bilgi birikiminin henüz oluşturulamadığı dönemlerde; doğa olaylarına ilişkin nedensellik zincirinin de oluşturulamaması dolayısıyla, rutin doğa olaylarının doğaüstü güçlere endeksli olarak temellendirildiği görülmektedir. Neticesinde de tüm bu yaklaşımlar, Şamanizm'in de içerisinde yer alan ritüelleri ve uygulamaları beraberinde getirmiş ve birbirlerinden çok farklı toplumlarda dahi, aynı ya da büyük benzerlik gösteren ritüellerle ve uygulamalarla karşılaşılmasını gündeme getirmiştir (Gömeç, 1997).

Şamanizm'in Orta Asya'da yaşayan Türklerin yaşamlarını derinden etkilemesi dolayısıyla, Türk kültürüyle birlikte anıldığı da görülmektedir. Zira Orta Asya'da yaşayan Türklerin, Şamanizm'in özünde yer aldığı doğrultuda; tüm yaşamın iyi ve kötü ruhların etkisi altında sürdürüldüğüne inanmaları ve insanların kötü ruhlarla baş edebilmek için,sürekli bir mücadele içerisinde olması gerektiğini düşünmeleri söz konusudur. Bu anlayışla da insanın kötü ruhlarla tek başına mücadele edemeyeceği noktasından hareketle, daha güçlü ve doğaüstü güçlere sahip olduğuna inanılan “Şaman” olarak adlandırılan kişilerden yardım talep edilmiştir. Şamanizm'de; şamanlığın özel yetenek gerektiren bir meslek olduğu kabul edilmiş ve bu yeteneklere sahip olduğu düşünülen kişilerin, belirli eğitimleri almalarının ardından mesleği icra etmelerine izin verilmiştir (İnan, 2020, s.76-77).

Şamanizm'de,Şaman'ın ruhlar aracılığıyla Tanrı ile ilişki kurduğuna inanılmaktadır. Bu temelde de Şamanizm'de söz konusu olan “Şaman” anlayışının, semavi dinlerde söz konusu olan “peygamber” anlayışıyla benzerlik gösterdiği düşünülmektedir. Bu düşünce ise, Şamanizm'in din olarak değerlendirilmesini beraberinde getirmiştir (Aydın, 2005, s.726-727).

Şamanizm;anaerkilaile yapısının etkisini taşımak doğrultusunda, Türk – Moğol

kültür tarihinde de oldukça önemli bir yere sahiptir. Bu anlayışla da hem kadın hem de erkek şamanların varlığından söz edilebilmekle birlikte; kadın şamanların daha güçlü yeteneklere sahip oldukları düşünülmüş ve dişi olmanın kutsallığını taşımak doğrultusunda, erkek şamanlardan çok daha önemli ve saygın oldukları kabul edilmiştir. Hatta Yakut Türklerinde erkek şamanların; özel şaman cübbeleri yanlarında bulunmadığında, kadın entarisi ile ayinlerini gerçekleştirdikleri belirtilmektedir. Bununla birlikte erkek şamanların saçlarını uzatmaları da, yine dişi kutsallığına atıfta bulunulmasına yönelik bir durum olarak değerlendirilmektedir(İnan, 2020, s.89-90).

**2.2.1 Şamanizm’de temel kavramlar.**Konu ile ilgili literatürde Şamanizm’in temel kavramlarının, oldukça geniş boyutlarda ve kimi zaman da birbirlerinden farklı kapsamlarda değerlendirildiği görülmektedir. Bu doğrultuda Şamanizm’in temelinde yer alan “Şaman” kavramının da; birçok farklı çalışma kapsamında, birçok farklı boyutta ele alındığı söylenebilmektedir.

Etimolojik kökenleri itibariyle değerlendirildiğinde “Şaman” kavramının, Sanskritçenin bir kolundan doğduğu ve “Budist rahip” anlamına gelen “Samane” türetildiği belirtilmektedir. Bir başka görüşe göre de; Hint – Avrupa dillerine “Toharca” olarak geçen “Şaman” kelimesinin, Tunguzcadan Rusça aracılığıyla Batı dillerine aktarıldığı ifade edilmektedir. Bununla birlikte Şamanlığın güneyden kuzeye doğru yayıldığı ve Budizm’in etkilerini barındırdığı göz önünde bulundurulduğunda; etimolojik kökeninin Sanskritçe olduğunu düşünmenin daha uygun olacağı, ancak Tunguzları da etkilediği söylenebilmektedir (İnan, 2020, s.75).

Şaman kelimesinin; büyü ve sihir uygulamaları yapan kişileri ifade etmek amacıyla, “büyücü” ve “sihirbaz” kelimelerine karşılık kullanıldığı görülmektedir. Bununla birlikte şamanların hastaları tedavi edebildiklerine ve şifa verebildiklerine inanılması doğrultusunda da, “hekim” kelimesine karşılık da kullanılabildiği görülmektedir (Gömeç, 1998).

Türk – Moğol kültür tarihinde “Şaman” kelimesi yerine, “Kam” kelimesinin kullanılması söz konusudur. Bu temelde “Kam” kelimesi için de; “Şaman” kelimesinde olduğu gibi, ruhlarla insanlar arasında aracı rolünü üstlenen bir nevi din adamı olduğu kabul edilen kişiler kast edilmektedir (Rasonyi, 2007).

Dini ayin ve törenler düzenleyen ve ruhlarla insanlar arasında aracılık yapan

kişiler; Şamanizm’de “Şaman”, Eski Türklerde de “Kam” olarak adlandırılmaktadır. Avrupa’da hâkimiyet sağlayan Hunlarda da dini ayin ve törenleri düzenleyen kişilerin; “Kam” kelimesine atıfta bulunulması doğrultusunda, “Ata – Kam” ya da “Eş – Kam” olarak adlandırıldıkları görülmektedir (Gömeç, 1997).

Altay Türklerinde de “Kam” kelimesinin, “Şaman” kelimesi ile aynı anlamda kullanılması söz konusudur. Bu temelde de Eski Türkçe’de “Kam” kelimesinin, “Şaman” kelimesinin karşılığı olarak kullanıldığı belirlenmektedir. Kaşgarlı Mahmut da “DivânuLügati’t – Türk” adlı eserinde; “Kam” kelimesini, “Şaman” kelimesinin karşılığı olarak “Kâhin” anlamında kullanmıştır. Aynı şekilde Yusuf Has Hacib’inde “Kutadgu Bilig” adlı eserinde; “Kam” kelimesini, “büyücü ve sihirbaz” anlamında ve “Şaman” kelimesinin karşılığı olarak kullandığı ifade edilmektedir (İnan, 2020, s.73).

Konu ile ilgili literatürde Şamanların; “büyücü”, “kâhin” ya da “halk hekimi” olarak kabul edilmesi gerektiğine yönelik anlayışın hâkim olduğu görülmektedir. Konu ile ilgili literatürde yer alan bazı çalışmalar kapsamında da “Şaman” kelimesinin, “vecd ve istiğrak ehli” olarak tanımlanması gerektiği belirtilmektedir (Güngör, 2002).

Şamanların ayinlerinde yer verdikleri taklit ve konuşma bölümleri ile dans ve müzik performansı, Şamanizm’in temel unsurlarından biri olarak değerlendirilmektedir. Yakut Türklerinde Şamanların göğe yükselme seremonileri kapsamında da bu doğrultuda; her gök katından bir diğerine yükselme, kuş gibi uçmayı temsil etmeye yönelik olarak el ve kol hareketleri yapılarak ve dans edilerek gösterilmektedir. Şamanizm’de dans, ruhlarla birlikte havada gezmeyi temsil eden bir ritüel olarak görülmektedir. Şamanizm’e ilişkin efsanelerde de; gerçekten havalanabilen ve uçabilen Şamanlardan ve Şamanların bu şekilde havada süzülmesini görenlerin de, davulu ile bulutların içerisinde uçan bir hayvan algıladıklarından söz edilmektedir (Eliade, 1999).

Şamanizm’i diğer inanç sistemlerinden ya da dinlerden ayıran en önemli özelliğin, yaşayan insanlarla ölen ataları arasında sıkı bir ilişki bulunduğuna yönelik inanişe sahip olunmasıdır. Bu temelde de Şaman, bu bağı ve ilişkiyi kurabilecek güce sahip olduğuna ve bu gücü ailesinden aldığına inanılan kişi olarak değerlendirilmektedir (Kafesoğlu, 1999).

Şaman, ruh âleminde hâhil olma kabiliyetine sahip kişidir. Bu doğrultuda da

Şaman'ın; Tanrı ile bağlantı kurabilen, ruhunu farklı âlemlerde dolaştırabilen, kendisini maneviyat âleminde geliştiren ve “extase” halinde bulunulabilen kişi olduğuna inanılmaktadır. Bu niteliklere sahip olunmasını ifade eden Şamanlık yeteneğinin ise, irsi olduğu ve babadan oğula geçtiği düşünülmektedir. Bununla birlikte “Şaman” olacak oğul, babasından ders almamakta ve Şamanlık mesleği için hazırlanmamaktadır. Şaman olacak çocuk, daha çocukken hastalıklı ve dalgın bir yapıya sahiptir (Eliade, 1999).

Şaman adayı, aniden hastalanır ve ardından da Şamanlık gücüne ve yeteneğine bir anda sahip olmaya başlar. Bu temelde atalarından aldığı güçle Şaman olabilen kişi; sürekli bir titreme hali ve kaslarında sürekli bir gevşeklik duymaya ve istemsiz esnemeye ve bağırma başlar. Şaman, birdenbire yerinden sıçrar ve deli gibi kendi etrafında döner. Saralı gibi çırpınmalar yaşar ve sürekli kaslarına giren krampla kıvrılır. Kızgın demirleri dahi yutsa, kendisine hiçbir zarar gelmez ve hatta bir süre sonra yuttuklarını geri çıkarabilir (Radlof, 1976).

Şamanizm’de önemli addedilen kavramlardan bir diğeri de “Gök Tanrı” kavramıdır. Şamanların; ruhlar ve gizli güçlerle olduğu gibi, Gök Tanrı ile de temas geçebildikleri ve bu temas sürecinde kendilerine aktarılan mesajları, insanlara iletebildikleri kabul edilmektedir. Şamanların Gök Tanrı ile temas kurma yeteneğine sahip olabilmeleri için, inzivaya çekilmeleri ve kendilerini sıkı bir riyazete tabi tutmaları gerektiğine inanılmaktadır. Bu inziva sonrasında Gök Tanrı ile temas kurabilen Şamanların ise; gelecekte haber vermeye başladıkları, hava koşullarını değiştirebildikleri, felaketleri önleyebildikleri, hastalara şifa verebildikleri, gökyüzüne yükselebildikleri ve uçabildikleri ve ateşten etkilenmedikleri ifade edilmektedir (Ocak, 1997).

Şamanizm’de; “Güneş,” “Ay” ve “Ateş” kavramlarının da, Gök Tanrı kavramı ve kültü ile bağlantılı olmak doğrultusunda önemli addedildiği görülmektedir. Bu anlayışla Altay Türklerinde, kutsal kabul edilen “Güneş” üzerine yemin edilmesi söz konusudur. Bununla birlikte Altay Türklerinde, Güneş’in “Ana” ve Ay’ın da “Ata” olarak kabul edildiği belirtilmektedir (Aydın, 2006).

Şamanizm’de “Güneş”, yeryüzündeki ateşi temsil etmektedir. Şaman inancında ayrıca; kötü ruhların “Güneş” ve “Ay” ile sürekli bir mücadele içerisinde olduğuna, bazen kötü ruhların Güneş’i ve Ay’ı yakalayarak, karanlık dünyaya sürüklediklerine ve Güneş ve Ay tutulmasının da bu nedenle meydana geldiğine inanılmaktadır. Bu

nedenle de Şamanlar; Güneş ya da Ay tutulduğunda ayın düzenlemekte ve Güneş'i ve Ay'ı bu şekilde kötü ruhların esaretinden kurtarabileceklerini düşünmektedirler. Bu ayinlerde, kötü ruhların korkutulabilmesi ve uzaklaştırılabilmesi için de sürekli olarak davullar çalınmaktadır. Yakut Türklerinde de önemli addedilen kahramanların, "Güneş" ve "Ay" himayesinde olduğu inancının benimsendiği görülmektedir (Drury, 1996).

Uygur Türklerinde de Ay'ın kutsal olduğu kabul edilmekte ve Ay'a bakıp tükürmek tabu olarak kabul edilmekte ya da Ay'ı parmakla göstermekten sakınılmaktadır. Bununla birlikte Uygur Türklerinde dolunay görüldüğünde Ay'a eğilerek selam verilmekte ve Ay'a bakılarak bereket istenmektedir (Ögel, 2020).

Şamanizm inancında "Ateş", Gök Tanrı tarafından kullanılması buyurulan bir ihtiyaç olarak görülmesi doğrultusunda önemli ve kutsal kabul edilmektedir. Şamanizm'de; ilk insanların sadece meyvelerle ve sebzelerle ya da otlarla beslenmeleri dolayısıyla ateşe ihtiyaç duymadıklarına ve Gök Tanrı'nın insanların et yemesini istemesinin ardından ateşe ihtiyaç duyulmaya başlandığına inanılması söz konusudur. Dolayısıyla da Şamanizm'de "Ateş", gökten ya da Gök Tanrı'dan geldiğine inanılması doğrultusunda kutsal kabul edilmektedir. Şamanizm'e göre Gök Tanrı; biri siyah ve biri beyaz olmak üzere gökten iki taş indirmiş ve bu taşların insanlar tarafından birbirine sürtülmesini sağlayarak, insanoğluna ateş elde etmeyi öğretmiştir (Kafesoğlu, 1999).

Eski Türklerde de, çakmak taşından elde edilen ateşin kutsal kabul edildiği görülmektedir. Bununla birlikte Eski Türklerin, ateşe bakarak kehanette buldukları ifade edilmektedir. Altay Türklerinde de gelin ve damadın, evliliklerinin ilk üç gününü kendileri tarafından yakılan ateşin başında geçirmelerinin mutluluklarını artıracığına inanılmaktadır (Eşel, 2009).

Şamanizm'de, ateşin her şeyi temizleyebildiği ve kötü ruhları uzaklaştırabildiği kabul edilmektedir. Uygur Türklerinde de, ateşten atlayarak temizlenebildiğine ve arınma sağlanabildiğine inanılmaktadır. Bu nedenle de Uygur Türklerinde; gelinin yeni evine getirildiğinde ateşten atlatılması ve bu şekilde de eski evinden getirdiği uğursuzluklarından arındırılarak ve temizlenerek, yeni evine uğur getireceğine inanılması söz konusudur. Bu anlayışla Uygur Türklerinde; ateş temizliğin sembolü olarak değerlendirilmekte, karanlıkta ateşle uğraşılmamakta, ateşe tükürülmemesi tabu olarak kabul edilmekte ve ateşe su dökülmemekte ya da çöp atılmamaktadır

(Şahinoğlu, 2003).

**2.2.2 Orta asya'da şamanizm.** Şamanizm, Orta Asya'da çok geniş bir alana yayılmış ve Eski Türklerin inanışları arasında yer almıştır. Bu doğrultuda da Şamanizm, Türk – Moğol kültür tarihinin önemli bir bölümünü oluşturmaktadır. Şamanizm; dünya genelinde farklı şekillerde ortaya çıktığı ve varlığını devam ettirdiği gibi, Orta Asya'da farklı uygulamalarla kabul görmüştür. Bununla birlikte Orta Asya, Şamanizm için ayrı bir önemde değerlendirilmektedir. Zira Şamanizm, genel olarak Orta Asya ile birlikte anılan bir inanç olarak değerlendirilebilmektedir. Bu durumun en önemli nedeni ise, Şamanizm'in Orta Asya'da hâkim bir kültür olarak kendisini ortaya koymasındır (Tanyu, 1986).

Eski Türklerde Şamanlar; dini ayin, tören ve kurban merasimlerini yönetmekte ve bu temelde insanların manevi ihtiyaçlarını karşılamayı amaçlamaktadırlar. Eski Türklerde Şamanların; ata ruhlarından aldıkları güç ve ilham doğrultusunda, ruhların iyi ya da kötü olduklarını ve tabiatlarını bilebildiklerine inanılmaktadır. Bununla birlikte Eski Türklerde Şamanların, iyi ruhları insanlara fayda sağlamaya yönlendirebildikleri ve kötü ruhların zararlarından insanları koruyabildikleri kabul edilmektedir (Sarıkçıoğlu, 1983).

Şamanizm ayin ve törenleri Orta Asya'da ve Türk boylarında, aşağıda verilen iki bölümde gerçekleştirilmektedir (Eberhard, 1996):

1. Rutin olarak gerçekleştirilen ayin ve törenler ve
2. Felaketlerin ardından gerçekleştirilen ayin ve törenler.

Orta Asya'da; söz konusu edilen bu ayin ve törenleri gerçekleştirilmeden ve yönetmeden önce şamanların, kabile ya da oymakların öğüt vericisi görevini üstlendikleri görülmektedir. Bu anlayışla da öğüt vermenin, Şaman'ın ya da Kam'ın tekâmülünün bir göstergesi olarak değerlendirildiği belirlenmektedir (Gömeç, 2003).

Konu ile ilgili literatürde yer verilen bazı çalışmalar kapsamında, Eski Türklerin Şamanizm'i din olarak benimsedikleri ifade edilmektedir. Bununla birlikte konu ile ilgili literatürde yer alan bazı çalışmalarda da, Şamanizm'in Eski Türklerin dini olduğunun tersi bir görüşün benimsendiği görülmektedir. Söz konusu edilen bu belirlemelere karşın; özellikle de 20. yüzyılın ikinci yarısı itibarıyla Orta Asya Türkleri özelinde gerçekleştirilen araştırmalar doğrultusunda, Eski Türklerin inancının Şamanizm olduğu görüşünün yaygın olarak benimsenmeye başladığı

söylenmektedir (Kafesoğlu, 1999).

Orta Asya Türklerinde Şamanizm bir din olarak benimsenmemiş olmakla birlikte, Eski Türk inanışları içerisinde yer bulduğu ve Eski Türklerin dinleri içerisinde Şamanist unsurların bulunduğu görülmektedir (Doğan, 2002). Bu temelde Eski Türklerde Şamanizm, Eski Türklerin dini inanışını temsil eden Gök Tanrı inancı ile harmanlanmıştır (Kafesoğlu, 1999).

İnan (1976), Şamanizm'in Eski Türklerin dini olduğunu ifade etmekten; Gökalp (1976), Şamanizm'in Eski Türklerin dini değil, benimsedikleri bir inanç sistemi ya da sihri bir sistem olduğunu belirtmektedir. Söz konusu edilen bu belirlemeler doğrultusunda; Şamanizm'in Eski Türkler tarafından bir din olarak benimsendiği kabul edilse de edilmese de, neticesinde Eski Türklerin Şamanizm ile iç içe bir yaşam sürdürdükleri görülmektedir (Kafesoğlu, 1999).

Orta Asya'da dini inanışlar, insanların gelişmesini sağlayan en önemli unsur olarak değerlendirilmiştir. Bu anlayışla da insanların dini inançlarının geliştirilmesinin, toplumun gelişmesini sağlayacağı kabul edilmiştir. Bu temelde Orta Asya'da "Gök Dini", "Gök Tanrı Merkezli Din" ve/veya "Şamanizm" kapsamında benimsenen ve monoteizmin temel alındığı dini inanışlar ile hem bireysel hem de toplumsal gelişmenin amaçlandığı söylenebilmektedir (Güngör, 2010).

Eski Türklerin İslamiyet'i benimsemeden önce, Şamanizm'i sosyal yaşamlarına ve göçebelik anlayışlarına adapte ettikleri görülmektedir. Bu bağlamda da Eski Türklerde Şamanizm; farklı kültür ve inançların etkisiyle geliştirilmiş ve iletişime dahil edildiği diğer din ve inançlarla bütünleştirilmiştir. Neticesinde de evrenin sayısız ruhla kuşatıldığı ya da donatıldığı inancı ve anlayışıyla temellendirilen Şamanizm, Eski Türklerin en kadim inançlarından biri olarak öne çıkmaktadır. Eski Türkler; ezoterist ve paganistritüelleri ustaca sahneye koydukları Şamanik ayin ve törenler düzenlemişler ve Şaman ya da Kam tarafından, vecd ve trans halinde ustaca performanslar ortaya konulmuştur. Şaman tarafından ortaya konulan bu performans ya da yaşanan trans hali ise, ruhlar dünyasına gerçekleştirilen mistik yolculukların bir dışavurumu olarak değerlendirilebilmektedir (Medeni, 2021).

Eski Türkler tarafından Tanrı, "Tengri" kelimesi ile ifade edilmiştir. Bununla birlikte Eski Türklere ilişkin bazı kaynaklarda; "Tengiri" ile birlikte "Kök – Tengiri (Gök Tanrı)" ifadesinin kullanıldığı ve Gök Tanrı inancının, Şamanizm'de de yer

aldığı görülmektedir. Eski Türk inancında Tengiri, monoteist din anlayışının temelinde yer almaktadır ve bu anlayışla da Eski Türklerin inançları, “Kök – Tengiri Dini (Gök Tanrı Dini)” olarak da nitelendirilebilmektedir (Kafesoğlu, 1999).

İnan (1976); Orta Asya Türklerinin din ve Tanrı anlayışının, ilk büyük Türk İmparatorluğu Devri'nin sonrasında “Gök Tanrı Dini” olarak adlandırılmaya başlandığını belirtmektedir. Kafesoğlu (1999) ise; Orta Asya Türklerinin “Gök Tanrı Dini” olarak nitelendirilen din anlayışının, bozkır kavimlerinden itibaren var olduğunu ve din ve Tanrı anlayışının bu kapsamda temellendirildiğini ifade etmektedir.

Orta Asya gibi önemli bir coğrafyada yaşamış olan Türk toplulukları; farklı dönemlerde farklı inanç sistemlerini ve inanışları benimsedikleri gibi, Şamanizm'in temelinde yer alan birtakım inanışları da benimsemişlerdir. Bununla birlikte Orta Asya Türklerinde yeni bir inanç sisteminin ve inanışın benimsenmesi ile eski inanç sistemleri ve inanışlar terk edilmemiş, bilakis tüm inanç sistemleri ve inanışlar harmanlanarak ya da birbirlerine uydurularak benimsenmiştir. Bu anlayışla da Orta Asya'da yaşayan Türkler; yeni benimsemeye başladıkları her inanç sistemini ve inanışı düşünce ve yaşam tarzlarına adapte ettikleri ve gereklerini uygulamayı önemsedikleri gibi, Şamanizm'i de düşünce ve yaşam tarzlarına uyumlaştırmayı ve gereklerini uygulamayı önemsemişlerdir (Ocak, 1997).

Eski Türklerde Şamanizm ve Şamanlık, sihri bir inanç sistemi olarak değerlendirilmiştir. Bu anlayışla da Şamanizm ve Şamanlık, Türk kültür tarihi içerisinde ayrı bir önemde değerlendirilmekte ve ele alınmaktadır. Eski Türklerde Şamanizm, özellikle de ruhsal hastalıkların tedavisi için önemli addedilmiş ve kullanılmıştır. Genel olarak da Eski Türklerde Şamanizm, kâinatın hâkimi ve yaratıcı olarak kabul edilen yüce varlığın ya da Gök Tanrı'ya inanılması kapsamında temellendirilmiş ve şekillendirilmiştir (Tuna, 2000).

Orta Asya'da Şamanlar; başta davul (tüngür) olmak üzere, at başlı keman (igil) ve ağız kopuzu gibi müzik aletlerini büyük bir ustalıkla çalabilmekte ve şarkı ve taklit gibi performansları da, boğaz ve gırtlak kullanımı gibi çeşitli ses tekniklerini kullanarak sergileyebilmekteydiler. Türk – Moğol kültür tarihine ilişkin kaynaklarda da; Şamanların gırtlak seslerini bir enstrüman olarak kullanabildiklerine ve 6 ayrı metot kullanarak, ses – vokal tekniklerini uygulayabildiklerine yer verilmektedir. Kırgız Manas söylencelerinde de, Şamanların söyleyiş biçimlerinin ve

ritimlerinin ses tekniklerinin çeşitli varyantlarının kullanılması ile uygulandığı ifade edilmektedir. Yakut Türklerinde de Şamanların çadırlarda (yurtlarda) icra ettikleri dört aşamalı seanslarının giriş bölümünde; gizemli sesler duyulduğunu ifade etmeye yönelik olarak, sınırlı sınırlı ve korkutucu bir şekilde histerik hıçkırıklar içeren sesler çıkardıkları, bir çaylağın çığırtısını ve çulluğun ısığını taklit edebildikleri belirtilmektedir (Eliade, 1999).

Orta Asya'da oyun ustası olarak değerlendirilen Şaman, başlı başına bir tiyatro oyunu sergileyen bir aktör olma niteliği taşımaktadır. Bununla birlikte Şaman'ın sahip olduğu psikofizik eğilimler, profesyonel tiyatro oyuncularından beklenen niteliklerden farklılık göstermemektedir. Bu temelde de Şaman; konsantrasyon yeteneğine, kinestetik yeteneklere ve kıvrak bir bedene, anlamlı mimiklere, trans durumunda dahi otokontrole, parlak bir zekâyâ ve zengin kelime dağarcığına sahip olan özel bir kişidir. Tüm bu özelliklerinin yanında Şaman; artistik silüetinde müzisyenliğin, oyunculuğun, dansçılığın, şarkıcılığın, ozanlığın ve doğaçlama yeteneğinin tek bir kişide toplanmasını ifade etmektedir (Labecka – Koecherowa, 1995).

Orta Asya'da Şamanizm ayinlerinin odağında bulunan Şaman; kurgulayıcı, aracı, uygulayıcı ve yorumcu olarak, bütünsel ve simgesel eylemlerde bulunmaktadır. Şaman tarafından sergilenen bütünsel ve simgesel eylemler; ayine katılanların inançlarına, kültürel özelliklerine, özyüklerine ve üsluplarına göre ve bir tiyatro performansının dramaturgisinde yer verilen bütün ayrıntılara göre düzenlenmektedir. Bu nedenle de Şamanizm ayinlerinde Şaman ile ayine katılanlar arasındaki ilişkiyi yöneten iletişim esaslar, performans dramaturjisi özelliklerini içermesi bakımından önem taşımaktadır. Bu özellikleri ampirik olarak taşıdığı düşünülen Şaman, aynı zamanda bir uygulayıcı olması bağlamında da bir dramaturg ve sahneye koyucu olma niteliğine sahiptir. Ayinlerin uzam tasarımından kostüm belirlemesine ve kullanılan eşyaların seçilmesine ve hazırlanmasına yönelik süreç de, yine Şaman tarafından koordine edilmektedir. Bu bağlamda da Şaman, yaratıcı bir tasarım ustası olarak çalışmaktadır. Şaman'ın potansiyel bir yetenek olması dolayısıyla da, sanki bir simülasyonun içerisindeymiş gibi davranabilmesini sağlamaktadır. Söz konusu

edilen tüm bu niteliklere sahip olmaları doğrultusunda da Şaman, çok geniş bir performans tekniği arşivine sahiptir(Eliade, 1999).

Şaman tarafından sergilenen bu kapsamdaki performans; Pavis (2000) tarafından oyun, oyuncu ve seyirci kavramlarına endeksli de değerlendirilebilmektedir. Pavis'e (2000) göre; oyuncu, seyirci karşısında hem şimdi ve burada bulunan bir insan olarak gerçek bir varoluşu temsil etmekte hem de kendi varlığında başka birisini görünür kıldığı bir varoluşu ifade etmektedir. Oyuncunun söz konusu edilen bu temsili varoluşu ya da bir başka ifadeyle temsil nesnesi, üstlendiği rolü ortaya koymaktadır. Bu temelde de Pavis (2000), oyuncuların aynılık ve başkalık kapsamındaki "çift statü" ile temsil yeteneklerini ortaya koyduklarını ve aynı anda hem kendi varlıklarını hem de başkası olmayı temsil edebildiklerini ve taşıyabildiklerini belirtmektedir. Pavis (2000) tarafından oyuncu için söz konusu edilen bu niteliklerin ise, temelde Şaman için ifade edilebilmesi olasıdır.

**2.2.3 Anadolu'da şamanizm.** Anadolu'da uygulanmaya devam edilen örf, adet, gelenek ve göreneklerin içerisinde, Şamanizm temelli unsurların yer aldığı görülmektedir. Bununla birlikte Anadolu'da Şamanizm'i temsil eden inanışların kültürel yapı içerisinde yer alması, Şamanizm'in bir din olarak kabul gördüğü anlamına gelmemektedir. Bu bağlamda da Şamanizm; Anadolu'da dini hayat içerisinde değil, bilakis kültür hayatı içerisinde yer bulmaktadır (Ekici, 2004).

Şaman'ın dramaturgisinde kullandığı iletişim yöntemi; tıpkı bir sahne performansını ifade etmesi doğrultusunda, Anadolu'da meddah ya da hikâye anlatıcılığı olarak ve anlatı ve canlandırma temelli bir tek kişilik oyun olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda Şaman'da görülen iletişim ve enformasyon yeteneği ve becerisi, meddah ve hikâye anlatıcılığında da kendisini ortaya koymaktadır. Dolayısıyla da meddah ve hikâye anlatıcılığının temelinde yer alan anlatı ve canlandırma becerisi ve yeteneği, arkaik köklerini Şaman performansında ve Şamanizm'de bulmaktadır (Ezici, 2017).

Şamanizm'in temelinde yer alan her varlığın bir ruha sahip olduğu inancının da, Anadolu'da halen devam ettirildiği görülmektedir. Batı Anadolu'da ve Toros Dağları'nda yaşayan Tahtacı Yörükleri; her yıl ağaç kesme işlemine başlamadan önce ormanda toplanmakta ve hem ağaçları kesmeden önce ruhlarına teşekkür etmekte hem de o yıl mahsulün iyi olabilmesi için kurbanlar kesmektedirler. Aynı

şekilde Anadolu’da, Şamanizm’e ilişkin başka birçok gelenek ve inancın devam ettirildiğini görmek olanaklıdır. Örneğin; Sufi inanışında, yürürken dahi yere hızlı basılmamasına ve toprağın ruhuna saygı duyulduğunun gösterilmesine önem verilmektedir. Aynı şekilde Sufiler, Şamanizm’de olduğu gibi saygılarını göstermek amacıyla ve her varlığı canlı kabul etmeleri doğrultusunda; su içecekleri bardağı ya da yemek yiyecekleri kaşığı ya da çatalın sapını öpmekte, sofrayı öpüp kokladıktan sonra yemek yemeye başlamakta, yemeklerini bitirmelerinin ardından yine sofrayı öpüp kokladıktan sonra sofradan kalkmakta ve kullanacakları varlıkları öpmelerini de, varlıklarla “görüşme” olarak nitelendirmektedirler (Bayat, 2017).

Şamanizmde toprak, insanoğlunun yaşamını devam ettirmesini sağlayan en önemli unsurlar arasında değerlendirilmektedir. Bu anlayışla Anadolu insanı da toprağı kutsamakta ve “toprak ana” olarak nitelendirmek doğrultusunda kutsal kabul etmektedir. Şamanizm’de olduğu gibi Anadolu’da da toprak; canlı bir güç, yaşam kaynağı ve doğurganlığın temeli olarak kabul edilmektedir (Çoruhlu, 2006).

Eski Türklerde Şaman ya da Kam; avlanmaya gidilmesinden önce aslan, boğa, ayı ya da erkek geyik kostümleri giymekte ve ateş etrafında ritmik danslar yaparak, davul çalarak ve Şamanist öğeler içeren dualar ederek kötü ruhlarla yüzleşmekte ve kötü ruhların uzaklaşmasını sağlamaktaydı. Aynı şekilde Orta Asya’da Türkler, hayvan figürünü tabu (tabgu) olarak görmekteydi. Bu anlayışla da her kabilenin kendisine özgü bir hayvan totemi bulunmaktaydı. Tukeyular; dişi kurttan ürediklerine inanmakta ve oymak bayraklarında sığır, kartal ve akbaba gibi hayvan figürlerine yer vermekteydiler. 12 Hayvanlı Türk Takvimi’nde de; sıçan, öküz, kaplan, tavşan, yılan, at, ejder, koyun, maymun, kuş, köpek ve yaban domuzu gibi hayvan isimlerine yer verilmektedir. Aynı şekilde süslemelere ve süs eşyalarına da; hayvan dişlerine, öküz – kartal, balık – kuş ya da başka birkaç hayvanın bir arada resmedildiği figürlere yer verilmekteydi. Türklerin İslamiyet’i kabul etmelerinin ardından hayvan ve insan tasvirini içeren figürlerin kullanılmaması söz konusu olmakla birlikte; Anadolu’da Toros Dağları’nda yaşayan Türkmen oymaklarının, halen hayvan figürlerine Eski Türkler gibi önem vermeye devam ettikleri görülmektedir (Aleksyev, 2013).

Şamanizm’i benimseyen ve Orta Asya’da yaşayan Türk oymakları ayrıca, gökyüzünde yaşadıklarına inandıkları tanrıların için koç ya da at kurban etmekteydiler. Tukeyular; günümüzde de Gök Tanrı adına koyun ya da oğlak kurban etmeye devam etmekte ve Gök Tanrı’nın kurbanlara binaen, kendilerini

hastalıklardan, afetlerden ve felaketlerden koruyacağına inanmaktadırlar. Bununla birlikte Orta Asya'da Şamanist inanç gereği; dört mevsim için ayrı ayrı kurbanlar kesilmekte ve bahar geldiğinde, koyun totemi kurban edilmekteydi. Eski Türklerde ayrıca; yine Şamanist etkiler doğrultusunda, ilkbaharın başlangıcı dolayısıyla oğlak kurban edilmekteydi. Anadolu'nun birçok yerinde de bu doğrultuda; söz konusu bu Şamanist etkilerin varlığını devam ettirmesi dolayısıyla, ilkbaharın başlangıcı olarak kabul edilen Hıdırellez vesilesiyle kuzu kurban edilmektedir (Elçin, 2004).

Eski Türklerde yine Şamanizm temelli inanışlar doğrultusunda ve gücü ve kudreti temsil ettiğine inanılması dolayısıyla, tarımsal faaliyetlerin yürütülmesi sürecinde koç boynuzu kullanılmıştır. Anadolu'da yaşayan Yörüklerin de büyük bir bölümünün hem toprağı bellemek için koç boynuzundan faydalandıkları hem de kutsal kabul etmeleri dolayısıyla, çadır direği olarak kullandıkları ya da çadır girişine koruyucu bir tılsım olarak astıkları görülmektedir (Esin, 2001).

Orta Asya Şamanları, elbiselerini kuş figürleri ile süslemişlerdir. Şamanların kıyafetlerini süslemede kuş figürünü tercih etmelerinin temelinde ise, kıyafetlerindeki kuşlar aracılığıyla öteki dünyaya uçabileceklerini göstermek istemeleridir. Bu kuşların sihirli olduğu kabul edilmekteydi ve Şaman'ın elbisesini giymesinin ardından, bu sihrin etkisinde kalmaya başladığına ve bu sihirden yararlanmaya başlayabileceğine inanılmaktaydı. Aynı şekilde Orta Asya'da kartal; gökyüzünün temsilcisi olarak kabul edilmekteydi ve kartalların gelecekte haber verdiği, ruhları öteki dünyaya götürdüğü ve yer ile gök arasında aracılık yaptığı düşünülmekteydi. Orta Asya'da Şamanizm kapsamında söz konusu edilen bu inanışların ise, Selçuklu Türklerine direkt olarak aktarıldığı görülmektedir. Zira Selçuklu Türklerinde de kartalın; gücü ve kudreti temsil ettiğine inanılmaktaydı ve bu nedenle de mimariden el sanatlarına dek tüm üretimlerde, kartal figürüne yer verilmekteydi (Potapov, 2012).

Orta Asya'da Şamanizm temelinde ölüm; bedenin parçalanması ve ruhun öteki dünyaya ve tanrılarla irtibat kurabilmesi süreci olarak değerlendirilmekteydi. Dünyanın birçok yerinde yaşayan Şamanların da; ölümü anlayabilmek ve öteki dünyaya ilişki kurabilmek için, bir meditasyon aracı olarak kendilerine işkence yaptıkları bilinmektedir. Bununla birlikte insanın kendisine işkence yapmasının, nefesine hâkim olmasını sağladığına inanılmaktaydı. Şamanizm temelli bu anlayışın, Doğu Anadolu Bölgesi'nde ve özellikle de Iğdır İli'nde halen varlığını devam ettirdiği

görülmektedir. Iğdır İli'nin Alevi Tarikatı'na mensup bazı köylerinde, vücuda işkence yapılmasına yönelik olarak şiş saplanması geleneği halen devam ettirilmekte ve meditasyon hali dolayısıyla da, acının hiçbir şekilde duyumsanmadığı ifade edilmektedir (Fırlalı, 1993).

Şamanizm'de; Şaman tarafından gerçekleştirilen dini ayinlerin ve törenlerin, mistik bir yolculuk olarak değerlendirildiği ve bu mistik yolculuğun, Güneş'te sona erdiğine inanıldığı görülmektedir. Bu meditasyon sürecinde ateş yakılmakta ve bu ateşin, Güneş'i temsil ettiği düşünülmektedir. Güneş'e yapılan bir yolculuk olarak değerlendirilen bu süreçte aynı zamanda, Güneş'e ya da Güneş Tanrı'sına adaklar adanmakta ve Güneş Tanrı'sının gökyüzü ile yeryüzü arasında bir köprü kurması beklenmektedir. Anadolu'da yaşayan Yörüklerin de; çadır ateşinin kutsal kabul ettikleri ve ateşi çadırlarının, ocaklarının ya da evlerinin yaşam kaynağı olarak gördükleri bilinmektedir. Toros Dağları'nda yaşayan Elbeyli oymakları da; yaz mevsiminde güneş altında çalıştıklarında sıcaktan ve güneş çarpmasından korunabilmek için, Haziran ayında aşı toprağı ile evlerinin duvarına hayvan figürleri resmetmektedirler. Anadolu Türkmenleri de, güneşi temsil etmesi dolayısıyla ateşi kutsal kabul etmekte ve “*Allah'im! Bize ateş nurundan, nar ayına çıkmayı nasip eyle...*” şeklinde dua etmektedirler. Anadolu Türkmenleri ayrıca, genç yaşta ölen birisinin mezar taşını ateş motifleri ile süslemektedirler (Dikici 2005).

Orta Asya Şamanları; üzerlerinden çıkardıkları elbiselerini bir ağaca giydirmekte ve kadınların, ağacın karşısına geçerek ağıtlar okumalarını ve ağlamalarını istemekteydiler. Konya – Niğde ve Mersin illerine yayılmış olan Bolkar Dağları'nda yaşayan Türkmenler de; lohusa kadının hastalanması durumunda, elbiselerini bir ağaca giydirmekte ve ağacın karşısında ağlamasını istemektedirler. Aynı şekilde çobanların da; ilkbahar geldiğinde ve yaylaya çıkılmadan önce, sürülerini kurtlara karşı koruyabilmesi için elbiselerini bir ağaca giydirmeleri ve karşısında dua etmeleri söz konusudur (Alekseyev, 2013).

Şamanizm'de söz konusu olan yas ritüellerinin de; doğanın çevrimini temsil ettiğine inanılması doğrultusunda, bitkilerin sararması ve yeniden yeşermesi ile ilişkilendirildiği görülmektedir. Eliade'a (2017) göre Şamanizm'de söz konusu olan bu yaklaşım, insanın acısına anlam katabilmesi çabasının bir sonucudur. Zira insan, nedenini bildiği her acıya daha kolay katlanmaktadır ve yaşanan hiçbir acı, tanrıların kızgınlığından daha önemli değildir. Dolayısıyla da Şamanizm'de her türlü

felaketin, salgının ya da depremin, öyle ya da böyle aşkın ve ilahi olandan kaynaklandığı düşünülmektedir. Bireysel ya da kolektif her acı, her zaman aşkın bir açıklamaya dayandırılmakta ve bu doğrultuda da daha katlanılır kılınmaktadır. Akdeniz – Mezopotamya Bölgesi’nde de insanlar; acılarını eski dönemlerden beri tanrısal ya da tanrılardan kaynaklanan acılar olarak değerlendirmekte ve bu şekilde acılarına, gerçeklik ve normallik atfetmektedirler. Aynı anlayış Doğu âleminde de görülmekte ve acı, kozmik – tanrısal bir anlayışla değerlendirilmektedir. Doğuâleminde ağıtlar ve ilahiler; özde küçümsenmesine rağmen, acıların hafifletilebilmesini sağlayan önemli etkilerde bulunmuş ve ölümün sadece izlenen bir süreç değil, aynı zamanda bir acı yatıştırma aracı olarak görülmesini sağlamıştır (Eliade, 2017).

Şamanizm’de ve Anadolu’da ta’ziyede, tam anlamıyla bir karşıtlıklar draması olarak yaşanmaktadır. Ta’ziyenin beraberinde getirdiği bu karşıtlıklar draması ya da ilkesi, Şaman gösterisinin de her alanında kendisini sürekli göstermeye devam etmiştir. Şaman kostümlerindeki renk kullanımından oyuncuların ses kullanımına dek her öge, karşıtlarıyla birlikte var olacak şekilde kurgulanmıştır. Şamanizm’de karakterler, “iyi” ve “kötü” olarak direkt birbirlerinden ayrıştırılmış ve kötü de, en az iyi kadar idealize edilmiştir. Bu husus, aynı zamanda ta’ziyenin de en önemli özelliklerinden biri olması bakımından dikkat çekicidir. Karşıtlık, Şaman anlatılarının da özüne hâkimdir. Aynı şekilde “Musa ve Gezgin Derviş Ta’ziyesi” kapsamında da, bu öz kendisini ortaya koymaktadır. Musa ve Gezgin Derviş Ta’ziyesi’nde Derviş; rüyasında cennet ve cehennemi görmekte ve Tanrı’ya neden sadece kendisini yaratmakla yetinmediğini, kendisini Musa ile birlikte yarattığını sormaktadır. Tanrı,uyandığında açıklama yapması için Derviş’e Musa’yı gönderir. Musa’nın açıklaması Derviş’i ikna etmez ve bilakis Musa’nın tüm açıklamalarına karşın, Derviş anlamamakta ısrar eder. Bu nedenle de Musa’dan dayak yer. Musa’nın kendisini dövüp gitmesinin ardından Derviş, Tanrı’ya soru sorar: “Neden cennet ve cehennem var?”. Tanrı; Musa’yı tekrar gönderir, ama bu kez Musa Derviş’le tartışmaz ve Kербela Olayı’nda İmam Hüseyin’i katledenleri gösterir. Bunun üzerine Derviş, cehennemin gerekliliğine fazlasıyla ikna olur (And, 2002).

Söz konusu edilen bu kapsamda; Anadolu’da sadece köylerde değil şehirlerde dahi, günlük yaşam içerisinde Şamanizm’in etkilerinin ve izlerinin gözlenebildiği

görülmektedir. Bu temelde de Şamanizm;arketipsel kodları ile Anadolu halkının ortak bilinçaltında var olamaya devam etmekte ve Şamanist performansın yeniden keşfedilmesini ve devam ettirilmesini sağlamaktadır. Bununla birlikte özgün karakterleri ve uygulamaları ile Türk tiyatro geleneğinin oluşturulmasında da, Şamanizm'in ve Şamanist etkilerin varlığından söz edilebilmektedir. Bu bağlamda küresel etkilere sahip popüler eğlence anlayışının değiştirilebilmesi ve kültürel miras olma niteliği taşıyan ve geleneksel köklere sahip Şamanist öğelerin yer aldığı tiyatro anlayışının devam ettirilebilmesi için de, bu öğelerin ayrıca önemli görülmesi gerekmektedir. Aynı anlayışla bilgisayar oyunları için ve küresel eğlence anlayışına endeksli olarak yaratılan karakterler yerine; mahiyeti itibariyle insanlar arasında iletişim kurulmasının amaçlandığı ve Şamanist öğelere yer verilen oyunlara / tiyatro oyunlarına önem verilmesi dahi, insanın kendisine dönmesini sağlaması bakımından önemli olacaktır (Ezici, 2017).

### **2.3 Mezopotamya Üçlemesi ve Şamanik Göstergeleri**

Murathan Mungan'ın oyunları, farklı tiyatro anlayışlarına göre kaleme alınmıştır. Bu doğrultuda Murathan Mungan'ın oyunları kapsamında; “Mahmud ile Yezida(1980)”, “Taziye (1982)”, “Geyikler Lanetler (1992b)” ile “Kâğıt Taş Kumaş (2007a)” adlı eserleri “kendisi için” yazdığı eserler, “Mutfak (2013a)” adlı eseri popüler edebiyata yakın olan ve okuyucularının ve/veya seyircilerinin beğenisinin gözetilmesi doğrultusunda kaleme alınan ve “Bir Garip Orhan Veli (2014a)” adlı eseri ise, Orhan Veli şiirlerinin kolajlanması doğrultusunda yazılan deneysel bir eser olarak değerlendirilmektedir (Şener, 2011).

Murathan Mungan'ın farklı tiyatro anlayışlarına göre kaleme aldığı oyunları; dil, üslup, karakter özellikleri ve tema bağlamında da birbirlerinden ayrılmaktadır. Bu bağlamda Murathan Mungan, “kendisi için” yazdığı oyunlar kapsamında ifade edilen Mezopotamya Üçlemesi'nde şiirsel bir dil kullanmaktadır. Bununla birlikte öncelikli olarak şair olması dolayısıyla Murathan Mungan; Mezopotamya Üçlemesi'ndeyeni ve sıra dışı imgeler yaratmakta ve Şamanik göstergeler kullanmak doğrultusunda, okuyucularının ve/veya seyircilerinin hayal gücünü zorlamayı önemsemektedir (Şener, 1993).

Mezopotamya Üçlemesi kapsamındaki oyunlarda Şamanik göstergeler; uzum

ve karmaşık cümleler, birçok arkaik ve yöresel kelimenin kullanılması, dramatik dilde kullanılan öz yansıtmaları ve estetik doku ile barındıran deyimlerle desteklenmektedir. Bununla birlikte Mezopotamya Üçlemesi'nde; anlatım zenginliği, sözün sanatlı kullanımı ve renklilik bağlamında da Şamanik göstergelere yer verilmesi söz konusudur (Aydemir, 2010):

*“HAVVAS AĞA – (...) Yaşın babam yaşıdır, lakin kimi vakit aklın ermez gibi konuşmaktasın. Kâhyalığın babamdan yadigardır, başım – gözüm üztünedir. Lakin yüreğin yufkadır; yaşlanmaktasın Kâhya. Ölüm korkutmaktadır gözünü, seni son demlerinde vicdan sahabı kılmıştır. Merhamet sıtmasına tutulmuşsan. Lakin ağalığın yarısı vicdandan feragattir. (Mahmud İle Yezida) (Mungan, 2014b).*

*Yurt tuttuğun yerin kurbanını almazsan eğer, o yer haram olur sana. Dirlikten düzenden yoksun kalırsın.” (Geyikler Lanetler) (Mungan, 2014b).*

Mezopotamya Üçlemesi'nde; aşk, din, töre, kan davası ve intikam gibi temalar ön plana çıkmaktadır. Bu doğrultuda da Mezopotamya Üçlemesi kapsamındaki oyunlarda, töre ve geleneklerle ilgili kavramlara çok fazla yer verilmesi dikkat çekmektedir. Murathan Mungan; törelerin ve geleneklerin ne denli büyük bir yaptırım gücüne sahip olduğunu anlatı kahramanlarının şahsında ortaya koymakta ve hâlihazırda da halk arasında itibar gören bu yazılı olmayan kuralların ya da dogmaların, kolaylıkla ortadan kaldırılamayacağını ifade etmeyi amaçlamaktadır (Sezer, 2007: 266):

*“Oğulların törelerden söz eder Raşa Kadın. Erliklerini törelerde sınırlar. Töre erliğin emniyetidir. Törelere danışırlar. (Mahmud İle Yezida) (Mungan, 2014b).*

*Bedirhan Ağa'nın ayali Fasla Kadın huzura kabul ister, erinin taziyesinde yas tutup saçının örüklerini yolmak ister. (...) Ölünün kanı daha yerde taze durmaktadır. Fasla Kadın ölümün ayalidir, taziyesini tutmak düşer. Töreler gereğidir bu. (Taziye) (Mungan, 2014b).*

*Kavmimim töresi olmazsa değil yedi yıl yedi bin yıl beklesen umurum olmazdı. Lakin aşiretimin erleri, büyükleri, uluları sözüm kollarlar. Ata kadın olarak hüküm vermem gerektir gayrı. Boş düşmüş gelin evde tutulmaz. Senden anlayış ve itaat bekliyorum. Şimdi sözün kıssası: Allah'ın emri, peygamberin kavliyle oğlum Nasır'a seni senden isterim.” (Geyikler Lanetler) (Mungan, 2014b).*

Mezopotamya Üçlemesi'nde (2014b) töre ve Şamanik göstergeleri ifade eden ritüeller, özde insanların hem duygularıyla hem de mantığıyla çelişmektedir.

“Mahmud ile Yezida (1980)” oyununda; Yezida’nın erkek kardeşleri, Müslüman bir erkeği sevdiği için Yezida’yı öldürmek isterler. Neticesinde de töreleri doğrultusunda, Ezidi bir kızın Müslüman bir erkekle evlenmesi geleneğe aykırı kabul edildiğinden sevgililer ölür. Bununla birlikte de, yine töreler gereği aynı yere gömülmezler. “Taziye (1982)” oyununda, aşirettöresi gereği oğul annesini ve “Geyikler Lanetler (1992b)” oyununda ise, kardeş kardeşi öldürmek zorunda bırakılır.

Mezopotamya Üçlemesi’nde (2014b), aşk önemli bir yer tutmaktadır. Bununla birlikte Mezopotamya Üçlemesi’nde(2014b) söz konusu edilen aşk, ilk bakışta aşktır. “Mahmud İle Yezida (1980)” oyununda; Mahmud ile Yezida ırmağın iki farklı kenarında birbirlerini gördüklerinde, birbirlerine aşık olurlar. “Geyikler Lanetler (1992b)” oyununda ise, Mustafa geyiğin gözlerine baktığında aşka düşmektedir. Mezopotamya Üçlemesi’nde (2014b) ayrıca; aşk, hiçbir zaman mutlu sona ulaşmamakta ve ölüm sevgilileri mutlaka ayırmakta ya da aşklar hep ölümle son bulmaktadır.

Mezopotamya Üçlemesi’nde (2014b), kişilerin seçimi konusunda büyük farklılıklar bulunduğu görülmektedir. “Mahmud İle Yezida (1980); 50 oyun kişisi içermektedir ve bu kişilerin 18’i isimli oyun kişisi, Yezida’nın 9 erkek kardeşi ve 6’sı diğer oyun kişileri olarak ön plana çıkmaktadır. “Taziye (1982)”; 25 oyun kişisi içermektedir ve bu kişiler 8’i isimli oyun kişisi, 8’i tüfekli oyun kişisi, 3 oğlu ve 3 ağlayıcı olarak ön plana çıkmaktadır. En kalabalık oyun kişilerinin yer aldığı “Geyikler Lanetler (1992b)” ise; 120 oyun kişisi içermektedir ve bu kişilerin 22’si isimli oyun kişisi, 7’si intikam cini, 9’u efsuncu ve 18’i diğer oyun kişileri olarak ön plana çıkmaktadır. “Mahmud İle Yezida (1980), “Taziye (1980)” ve “Geyikler Lanetler (1992b)” kapsamında söz konusu edilen oyun kişilerinin özellikleri doğrultusunda da görülmektedir ki, Mezopotamya Üçlemesi’nde(2014b) kişilerin seçimi konusunda büyük farklılıklara yer verilmektedir.

Mezopotamya Üçlemesi (2014b) kapsamında yer verilen oyunlarda, Şamanizm’de olduğu gibi; her kişinin dinine, statüsüne ve/veya soyuna özgü farklı bir yazgıya sahip olması söz konusudur. Bununla birlikte Mezopotamya Üçlemesi (2014b) kapsamında yer verilen oyunlarda; direkt olarak “koro” olarak adlandırılmasalar da, genelin düşüncesini temsil ettiklerini ortaya koymaya yönelik olarak korolara benzer kişi kadrosuna yer verilmektedir. “Mahmud İle Yezida(1980)” oyununda; Yezidi kadınlar, ak çarşafli kızlar ve kara çarşafli kızlar,

bu kapsamda bir koro olarak değerlendirilebilmektedir. “Taziye (1982)” oyununda; tüfekliler ve ağlayıcılar, aynı şekilde bir koro olarak değerlendirilebilmektedir. “Geyikler Lanetler (1992b)” oyununda ise; köylüler, maskeliler, davetliler vb. de, olay ve durumlara ayna tutan ve bu olay ve durumları değerlendiren ve mani vb. söz kalıpları kullanan oyun kişileri olarak ön plana çıkmaktadırlar.

Mezopotamya Üçlemesi (2014b); bilgilerin ima yoluyla değil, açık bir şekilde aktarılmasına dayanmaktadır. Murathan Mungan’ın Mezopotamya Üçlemesi’nde (2014b) yer verdiği bu yaklaşımının temelinde, çocukluğunda yaşadığı Güneydoğu Anadolu Bölgesi’nden edindiği izlenimlerin ve bu izlenimler kapsamında yaptığı araştırmaların yer aldığını ifade etmektedir. Bu yaklaşımını Murathan Mungan ayrıca; her zaman karşıtların birliğinin sanat için çekici bir malzeme olması ile açıklamakta ve özellikle de aşkım imkânsızlığı ile ilgili hikâyelerinkendisi için çekici olduğunu belirtmektedir. Bu temelde de Murathan Mungan; “Mahmud İle Yezida (1980)” oyununda töre, tabu ve düşmanlıklar arasına sıkışan bir aşkın iniltisini ele aldığını, *“İnsanların kimliklerinin nasıl töreler tarafından belirlendiği benim yazarlık serüvenimde olan bir şey... (...) Sadece geri kalmış bölgelerdeki salt ölme ya da öldürme biçimi değil... Büyük kentlerin de kendi içerisinde töreleri vardır. Kadın – erkek olmanın da töreleri vardır.”* sözleriyle ifade etmektedir (Aydemir, 2010, s.16).

Murathan Mungan “Mahmud İle Yezida (1980)” oyununda baskın olarak ele alınan Yezidi kültürü ve “daire ritüeli” ile tanışmasını, “Paranın Cinleri (2014c)” adlı kitabında açıklamaktadır: Murathan Mungan (2014c) babasıyla iş gezisindeyken, arabanın penceresinden uzun yıllar unutmadığı bir manzara görür. Çizilen bir dairenin içerisinde yer alan bir adamı, kalabalık taşlamaktadır. Ama adam, taşlanmasına karşın dairenin içerisinden çıkmamakta ya da çıkmaya yeltenmemektedir. Murathan Mungan (2014c); taşlanan adamın Yezidi olduğunu, Yezidiler arasında dairenin kutsal kabul edildiğini ve dairenin içerisinde yer alan ve taşlanan Yezidi’inde, daire silinmeden dışarı çıkamayacağını daha sonrasında öğrendiğini belirtmektedir.

Murathan Mungan (2014c); gördüğü bu Yezidi ritüelinin ardından, oyunlarını yazarken dramatik sanatların temel metaforlarını ele almayı ve Şamanik göstergelere yer vermeyi önemsemeye başladığını belirtmektedir. Mungan’a (2014c) göre; dairenin içerisinde kalan kişinin durumu, daire içerisinde kalan kişi için bir dramadır.

Daireyi çizen kişi için de dairenin içerisinde yer alan kişinin durumu, bir komedi olarak değerlendirilmelidir. Bununla birlikte daire; bilakis içerisinde yer alan kişinin kendisi tarafından çizilmişse ve daire içerisinde yer alan kişi daireyi çizerek seçimini yaptığı sonu beklemek durumunda kalacağından, bu durum da trajik olma niteliği taşımaktadır (Mungan, 2014c, s.16).

Murathan Mungan “Soğuk Büfe (2004a)” adlı kitabında da; İslam toplumlarında eski bir gelenek olan taziye kültürünün, “Taziye (1982)” oyununa esin kaynağı olduğunu ifade etmektedir. Mungan (2004a), eskiden önemli biri öldüğünde; ölenin başında ağıt yakan kadınların toplandığını, ölen kişinin giysileri giyilerek özelliklerinin yansıtıldığını ve yaşamının önemli bölümlerinin canlandırıldığını belirtmekte ve “Taziye (1982)” oyununda yer verdiği hususların da, bu kapsamda ortaya konulduğunu ifade etmektedir. Dolayısıyla da taziye ritüellerinde, ölen kişinin son yolculuğuna tüm yaşamı yeniden canlandırılarak gönderilmesi amaçlanmaktadır (Mungan, 2004a). “Taziye (1982)” oyununda da yer verilen bu hususlar, Şamanizm kapsamında da söz konusu edilen hususları ifade etmektedir.

Murathan Mungan (2004a); taziye ritüelinin, başlı başına bir tiyatro türü olduğunu belirtmektedir. Bununla birlikte Murathan Mungan (2004a), taziye geleneğinin unutulduğunu ve artık tam anlamıyla değerlendirilemediğini ifade etmektedir. Murathan Mungan’ın (2004a); aşk, ölüm ve güzellik ya da ana, baba ve oğlu kapsamında sürekli etrafında gezindiği üçlü temalar da, kişisel dünyasına ilişkin bazı temel motifleri içermektedir. Murathan Mungan (2004a), Mezopotamya Üçlemesi’nde (2014b) de yer verdiği bu temaları ve motifleri; çağdaş ve evrensel bir anlayışla yeniden yorumlamaya ve dünyanın her yerinde anlaşılabilir bir hale getirmeye çalıştığını belirtmektedir.

Murathan Mungan’a (2014c) göre; insanlar geleneksel kaynaklarından koparılmışlar ve teknoloji kullanımının yaygınlaşmasıyla birlikte, sadece anlama ve kavrama yollarının izleyicisi haline getirilmişlerdir. Bu nedenle de Mungan (2014c); gerçekliği farklı şekillerde ele almak doğrultusunda, okuyucusunda ve/veya seyircisinde bir şok deneyimi yaşatmayı amaçladığını belirtmektedir. Mungan’a (2014c) göre; bu deneyim her ne kadar okuyucunun ve/veya izleyicinin oyunla ilişki kurmasını zorlaştırırsa da, okuyucunun ve/veya izleyicinin bu deneyimlerle sık karşılaşması bu zorluğun üstesinden gelmesini sağlayacaktır.

Mezopotamya Üçlemesi (2014b), Murathan Mungan’ın (2014c) yaşamından

esinler almaktadır. Aynı şekilde Murathan Mungan (2014c), Mezopotamya Üçlemesi'nde (2014b) yer verdiği karakterleri ve karakterlerin isimlerini kendi yaşamına endeksli belirlemiştir. “Taziye (1982)” oyunundaki kasrın esin kaynağı, Mardin’de bulunan tarihi bir yapıdır. “Taziye (1982)” oyununda yer verilen “Fasla” karakteri de, Murathan Mungan’ın (2014c) çocukluğundaki Kürt dadısının adıdır. Murathan Mungan (2014c); dadısının Türkçe ve kendisinin de Kürtçe bilmemesi dolayısıyla, dadısı ile aralarında dilsizlere özgü derin bir bağ oluştuğunu belirtmektedir. Mungan (2014c); yıllar sonra da dadısına olan gönül borcunu ödeyebilmek için, “Taziye (1982)” oyununda “Fasla” adını karakter ismi olarak kullandığını ifade etmektedir.

Murathan Mungan’ın (2014c) geyiklere olan sevgisi de, “Geyikler Lanetler (1992b)” oyununa konu olmuştur:

*“Çocukken bir geyiğe tutulmuşum. Tam olarak bilemiyorum, ama üç dört yaşlarında olsam gerek. Günlerce geyik sayıkladığımı gören babamın sonunda sabrı tükenmiş. Mazıdağı’nda bir geyik yakalatıp, düze indirtmiş, Mardin’e getirtmiş.*

*Kaleye yakın yüksekçe bir evde oturuyorduk. Evimizin hayatında üst kata çıkan dik basamaklı uzun bir merdiven vardı. Merdiven altındaki yuvarlak kemerli, derince boşluğu bir kafes haline getirip, geyiği oraya yerleştirdik. Çatal boynuzları cilalanmış, gibi parlıyor; yeşil, çekik gözleri ağuluğulu bakıyordu. Çok mutluydum. Her sabah erkenden kalkıyor, kafesin önüne geçiyor ve bıkmadan usanmadan onu seyrediyordum. Günler boyu sevdasına tutulduğum o geyiği seyrettim durdum. Daha sonra benden gizli, o geyiği hasretini çektiği yurduna geri gönderip, yerine “doldurulmuş” bir geyik koymuşlar. Bu değişikliği anlamayan ben, gene eskisi gibi geyiğin karşısına geçip saatler boyu onu seyrediyordum.*

*Bende derin, sızılı bir izi kalan belki de ilk sevdam o geyiğedir. Demek sevda o denli bağlamış ki gözlerimi, canlısıyla, ölüsünü ayırt edememişim. Zaten sevda dedikleri böylesine bir körlük olmasaydı eğer, doğruluğu nerede kalırdı onun?”*

Murathan Mungan “Geyikler Lanetler (1992b)” oyununu yazarken de, Anadolu’daki “Kesikbaş kültürü” ile ilgili de araştırmalar yapmıştır. Bununla birlikte Murathan Mungan “Kesikbaş kültürü” konusunda, Ahmet Yaşar Ocak’ın “Türk Kültüründe Kesikbaş Kültürü” adlı kitabından da yararlandığını belirtmektedir. Bu doğrultuda da Murathan Mungan Mezopotamya Üçlemesi'nde konusunu

geliştirirken, temalarını katlayarak aktarmakta ve sağlam bir yapı bilincine yaslanmaktadır. Dolayısıyla da Mezopotamya Üçlemesi'nde, şiirselliğin ağır basmasından kaynaklanan dağınmık görünüm disiplinli bir yapı iskeletiyle aşılmakta ve görünüşte rastlantısallık izlenimi veren sıralamalar, özde belirli bir mantıksal dizgeye oturtulmaktadır. Bununla birlikte Mezopotamya Üçlemesi'nde söz konusu edilen bu düzenin saptanamaması durumunda, konu tespiti taneleri gibi dağılmakta ve anlam bütünlenememektedir (Şener, 1993).

Mezopotamya Üçlemesi'nde ayrıca; Murathan Mungan'ın tiyatro eğitimi almasının ve dolayısıyla da sahnelendirme konusunda geniş bilgiye sahip olmasının neticesi olan özellikler ortaya çıkmaktadır. Bu doğrultuda Mezopotamya Üçlemesi'nde; ışık, dekor, oyuncuların hareketleri ve bazı sahnelerde okuyucularda ve/veya seyircilerde uyandırılması istenilen duygular ile ilgili birçok detaya yer verilmektedir (Şener, 1993):

*“Sahnenin gerisinde kalın, uzun bir duvar: Kasrın duvarı. Duvarın bittiği yerde sular başlamakta. (...) Sahnenin sağında devriye yolunu aşağıya, avluya bağlayan uzun bir merdiven. Merdivenin hemen dibinde geniş bir yükselti, bir taş düzlük.(Taziye) (Mungan, 2014b).*

*Kefenin üstüne kızıl bir ışık düşer.(Taziye) (Mungan, 2014b).*

*Yedi Cin. Güneşin yedi rengini giyinmişlerdir. Sağırlaştırıcı bir müzik, bir cehennem ayini korosu eşliğinde, ışıklar ve renkler içinde döne döne gelirler.” (Geyikler Lanetler) (Mungan, 2014b).*

Murathan Mungan Mezopotamya Üçlemesi'ni, içerisinde yer aldığı topluma yönelttiği derin bakış açısıyla zenginleştirmektedir. Bununla birlikte Murathan MunganMezopotamyaÜçlemesi'nde; hayatın kılcal damarlarına işleyen mitoloji birikimini görünür kılmak yerine, mit mantığını ve Şamanik göstergeleri işleterek kendi mitlerini üretmektedir. Murathan Mungan Mezopotamya Üçlemesi'nde; belirli bir efsaneden yola çıkmak yerine, mit mantığından ve Şamanik göstergelerden yararlanmak doğrultusunda, trajediyi Anadolu insanının gerçekliğine oturtmakta ve bireyi çevreleyen trajik bağlamı tüm yönleriyle yansıtmaktadır. Bu nedenle de Murathan Mungan'ın Taziye'si, bir yönüyle de Anadolu insanının çağdaş tragedyaya çizgisine oturtulmasını ifade etmektedir (Sav, 1984).

Mezopotamya Üçlemesi'nde mitolojiye ve Şamanik göstergelere yer vermesi, Murathan Mungan'ın asıl ulaşmak istediği nokta değildir. Dolayısıyla da

Mezopotamya Üçlemesi'nde kullanılan mitolojik unsurlar ve Şamanik göstergeler, Murathan Mungan'ın insana ulaşmak için tutunduğu bir dal ve bir hesaplaşma nesnesi olarak değerlendirilmelidir. Bu nedenle de Murathan Mungan; geleneğin tek başına kendisini ilgilendirmediğini ve folklordan ve folklorun kurumsallaştırılmasından nefret ettiğini belirtmektedir. Bu durumun kendisi için çok ironik ve çok paradoksal görülebileceğini belirten Murathan Mungan; yaklaşımının ilkel ile modern arasında ve geleneksel ile gelecek arasında bir ilişki kurmaya inanmasından kaynaklandığını ifade etmektedir (Dirican, 1992).

Murathan Mungan Mezopotamya Üçlemesi ile günümüzü geçmişin aynasından yansıtmaktadır. Murathan Mungan'ın sahip olduğu bu anlayış ise; Mezopotamya Üçlemesi'ni güncel, ama çağdaş olmayan bir çizgiye oturtmaktadır. Bu doğrultuda Murathan Mungan, Mezopotamya Üçlemesi ile klasik bir konuya bugünden yaklaşarak güncel bir boyut kazandırmaya çalışmıştır (İpşiroğlu, 1994).

Mezopotamya Üçlemesi'nin (2014b) ilk oyunu olan "Mahmud İle Yezida (1980)", yöreselden evrensel ve gelenekselden çağdaş trajediye geçişi sağlamaktadır. Bu yönüyle de "Mahmud İle Yezida (1980)"; töreler dolayısıyla bireysel yıkıma dönüşen toplum baskısını ve aşktan kaynaklanan çatışmayı destansı bir boyuta taşımaktadır (Sav, 1993).

"Mahmud İle Yezida (1980)", feodalizmin çöküş sürecinde yaşanan bireysel ve toplumsal yıkımları ele almaktadır. "Mahmud İle Yezida (1980)"; on bir sahneden oluşmaktadır ve "Ayin" ve "Köyün Dairelenmesi" bölümleri, kısa ve sözsüz olarak kurgulanmıştır (Çamurdan, 1985).

"Taziye (1982)" de; yine geleneklerin ve törenin kurbanı olan insanların ve kendi oğlunun eliyle ölüme gönderilen Fasla'nın dramını konu almaktadır. Bu yönüyle de "Taziye (1982)"; dinsel kökenli bir dramatik halk oyunu türünü ifade etmekte ve Şamanik göstergeleri de içeren ritüelleri, dinle ve mitle kaynaştırmaktadır. Murathan Mungan "Taziye (1982)" de; taziye türünün dinselliğini atarak, taziye trajedi temelinde değerlendirmektedir. Bu temelde de Murathan Mungan "Taziye (1982)" de; insanın ezenin Tanrı değil, bilakis toplum olduğunu vurgulamaktadır. Dolayısıyla da "Taziye (1982)", törenin yazgıya ve yazgının ölüme dönüşmesini ifade etmektedir. "Taziye (1982)" de Kevsa Ana; Fasla'nın rahminin kuruması için, Şamanizm'de olduğu gibi bereketin doğadaki simgeleri aracılığıyla efsun yapmakta ve dokuz ay dokuz ırmak kurutmaktadır. "Taziye (1982)" de yer verilen Yezidi

Ayini'ndede, ataerkilliğin simgesi olan fallik totemine yer verilmektedir (Sav, 1984).

“Geyikler Lanetler (1992b)”; Mezopotamya Üçlemesi'nin (2014b) son oyununu ifade etmektedir. Murathan Mungan “Geyikler Lanetler (1992b)” oyununun, tiyatro binasından çıkar çıkmaz taksi aranacak tempoda bir oyun olmadığını belirtmektedir. Bununla birlikte Murathan Mungan; “Geyikler Lanetler (1992b)” oyununu yazarken çok zorlandığını ve ciddi ruhsal ödeşmelerden geçtiğini belirtmekte ve dolayısıyla da “Geyikler Lanetler (1992b)” oyununa yöneltilecek hiçbir eleştiriye açık olmadığını ifade etmektedir. Murathan Mungan “Taziye (1982)” de, zaman ve mekânla oynamaktayken, “Geyikler Lanetler (1992b)” de zamanı tamamen ortadan kaldırdığı sahnelere yer vermektedir (Dirican, 1992).

“Geyikler Lanetler (1992b)”; göçebe bir kavmin geyiklerin barındıkları ve sığındıkları bir orman yatağına yerleşmesiyle birlikte, yerlerinden ettikleri geyiklerin lanetine maruz kalmaları üzerine kurgulanmaktadır. Bununla birlikte “Geyikler Lanetler (1992b)”; Aşiret Beyi'nin (Hazer Bey) kendi aşiretinden olmayan bir kızla evlenmesi (Kureyşa) ve göçebelikten vazgeçmesi dolayısıyla, törelere karşı gelmesi ve babasının lanetine uğraması ile başlayan ve dört kuşak boyunca devam eden lanetleri içeren oyundur. “Geyikler Lanetler (1992b)” de anlatıcı; hikâyenin, efsunlu zamanlarda başlayan bir efsane ve seyirlik bir hikâye olduğunu belirtmektedir (Algan, 1994).

“Mahmud ile Yezida (1980)” ve “Taziye (1982)”; daha yakın zaman Anadolu köylüsünü, ağaçlara çaput bağlayan halkı ve kan davası güdülen aşiretleri, bu insanların tipik yöresel ağzı ile ortaya koymaktadır. “Geyikler Lanetler (1992b)” ise; giderek daha eski ve belirsiz görünmeye bağlayan bir zamanda geçmekte ve töreleri henüz tek tanrılı dinin etkisi altına girmemiş olan ve gerçeküstü öğelerle bezenen Dede Korkut Hikâyeleri kapsamındaki anlatımları ve zamanı hissettiren bir oyundur. Bununla birlikte “Geyikler Lanetler (1992b)” oyununun geçtiği yer, adının Cudi Dağı dolayısıyla bilinebildiği “Cudana” sayesinde belirlenebilen bir yerdir. Bu yönüyle de “Geyikler Lanetler (1992b)”; 1001 Gece Masalları ile yakından tanınan Doğu Mistisizmi'ne ve Şamanik göstergelere, Asya iklimine, Anadolu insanının kavimler halinde yaşayışına ve birbirleriyle ilişkilerine yer vermesi bakımından önemli addedilmelidir (Algan, 1994).

“Geyikler Lanetler (1992b)”; yedi oyundan oluşmakta ve ön deyiş, son deyiş ve oyun arabaları bölümlerini içermektedir. “Geyikler Lanetler (1992b)”; olaylar,

mekanlar, zamanlar ve kişilerle, katmanlı bir oyun olarak kurgulanmıştır. Olağanüstü olaylar; cüceler, ateş yutanlar, hokkabazlar, cambazlar, insan başlı yılan, intikam cinleri, efsuncular, hayaletler ve ateş kanatlı melekler, “Geyikler Lanetler (1992b)” oyununda gerçeklik sınırlarını zorlamaktadır. Murathan Mungan “Geyikler Lanetler (1992b)” oyununda; sadece hareketlerle ve danslarla değil, Şamanizm’de olduğu gibi sözlerin tınılı tekrarları ile de, ayinsel bir atmosfer oluşturmaktadır (Algan, 1994).

“Geyikler Lanetler (1992b)”, Şamanizm’de olduğu gibi efsunlara yer verilmesini ve efsunla geyikten insana dönüşmeyi içermektedir. Bununla birlikte “Geyikler Lanetler (1992b)” de; Şahmeran’dan farklı olduğu belirtilmesi doğrultusunda, çocuğu olması için insan başlı yılanı başvurma gibi mitolojik ve aynadan geçme gibi fantastik unsurlar içermektedir. “Geyikler Lanetler (1992b)” de Kureyşa; göç ettikleri bölgeye yerleştikleri gün, kucağındaki deve dersinden bohçasını açmakta ve bohçasının içerisinde yer alan ayna, at başı iskeleti, nazar boncuğu vb. ile bir tören gerçekleştirmektedir. Efsuncular tarafından gerçekleştirilen Kasım ile Nâsır’ın töreni, Şaman tarafından gerçekleştirilen törenlere benzemektedir (Dirican, 1992).

Murathan Mungan Mezopotamya Üçlemesi’nde; Mezopotamya’nın destanını yazmakta ve bu kahırlı bölgenin mitosunu çıkarmaktadır. “Geyikler Lanetler (1992b)” imgesel ve büyülü kurgusuyla, ortak bilinçaltının ürünü olma niteliği taşıyan mitosların dünyasına uzanmaktadır. Bu doğrultuda “Geyikler Lanetler (1992b)” de; töreye karşı çıkılması dolayısıyla toplumun ve doğanın düzeninin bozulması dolayısıyla da doğanın lanetine uğramaya yer verilmektedir. Bununla birlikte “Geyikler Lanetler (1992b)” de; Şamanizm’de olduğu gibi, yazgının değiştirilebilmesi için efsunculara başvurma gibi mistik ve mitselolgular yer almaktadır. Bu temelde de Murathan Mungan “Geyikler Lanetler (1992b)” de; Batı, Doğu ve Orta Doğu kültürlerinin anlatım biçimlerini, kendi bakış açısıyla uyumlu bir bireşime ulaştırmaktadır (Yüksel, 2000).

Murathan Mungan Mezopotamya Üçlemesi ile bir yandan; okuyucusunun ve/veya seyircisinin hayalgücünü alabildiğine zorlamakta, tanıdık kalıpların dışında yer almak doğrultusunda özgün ve şaşırtıcı imgeler yaratarak ve bu imgeleri süsleyerek mantık denetimini zorlamakta ve genel olarak da dilin olanaklarının keyfini çıkarmaktadır. Murathan Mungan Mezopotamya Üçlemesi ile diğer yandan da; sağlam bir yapı içerisinde olmaya özen göstermek doğrultusunda, konusunu

katmanlarla geliştirmekte ve çağrışımsal izlenimler yaratan düzenlemelerinin ardına, oyunun anlamını bütünleyen bir mantık dizgesi yerleştirmektedir (şener, 2007).

“Geyikler Lanetler (1992b)”; gizemli bir geçmişin karanlık dehlizlerinde dolaşan, söylencelerden ve masallardan anlamlı bir öykü oluşturan ve bu öyküyü oyun mantığı içerisinde biçimlendirerek şiirsel bir dille aktaran ve şamanik ögelere yer veren oldukça sıra dışı bir oyundur. “Geyikler Lanetler (1992b)”temel özelliklerinin başında da; Murathan Mungan’ın kendisine özgü imge dokusuyla, çarpıcı bir ses ve görüntü dili yaratması gelmektedir. “Geyikler Lanetler (1992b)” bireyin dramını; değişim sürecinin burgacındaki insanın karşı karşıya olduğu doğa glerinin gizine erişememesi gibi, toplumsal güçleri tanıyamaması kapsamında ele almaktadır. Sonuç olarak Murathan Mungan’ın Mezopotamya lemesi, kökenlerini şamanizm’den ve şaman ayinlerinden alan anlatıya dönüş kavramı üzerine kurgulanmıştır (şener, 2005).

**2.3.1 Mahmud ileyezida ve şamanik göstergeleri.** Mezopotamya lemesi’nin (2014b) ilk oyunu olan “Mahmud İle Yezida (1980)”, Yezidi köyünden Yezida ile Müslüman köyünden Mahmud’un yasak aşkını konu edinmektedir. Birbirlerine ilk görüşte aşıkolan Yezida ve Mahmud; törelerin izin vermeyeceğini ve kavuşamayacaklarını iten içe bilmelerine karşın, bir araya gelmekten de uzak duramazlar. Mahmud Yezida’nın saına, her görüşmelerinde bir rk daha eklemektedir. Treye göre, 40 rğn evlenilen ilk gece üzülmesi gerekmektedir. Mahmud da Yezida da evlenmelerine izin verilmeyeceğini ve kaçmaktan başka çareleri olmadığını bilmelerine rağmen; Yezida, töreye ve ailesine karşı gelerek hemen o gün kaçmaya cesaret edemez. 40 günlük sürede Yezida, dilek ağacına kırmızı apat bağlar ve sevdiğine kavuşmayı diler (Mungan, 1980).

Yezida ile Mahmud; kaçmaya hazır olduklarını birbirlerine haber verebilmek için, ağaca yeşil bir apat ve yeşil bir murat mendili bağlamalarında anlaşırlar ve köylerine dönerler. Müslüman köyünde, Mahmud’un abisi Kebik’in düğünü kurulmuştur. Düğünü, köyün ağası ve Mahmud ile Kebik’in dayıları olan Havvas Ağa kurmuştur. Ancak Havvas Ağa’nın sıkıntısı vardır ve toprak reformu ile toprakların köylüye dağıtılacağını duymuştur. Düğünde bulunan Jandarma Komutanı ve Kaymakam aksini iddia etseler de; Havvas Ağa işini sağlama almak, ağalığını korumak ve bilakis topraklarını genişletmek istemektedir (Mungan, 1980).

Havvas Ağa'nın ağalık alanını genişleterek elde etmeyi amaçladığı topraklar, Yezidiköyünün yakınında bulunan bataklık alanı kapsamaktadır. Havvas Ağa kâhya ve tüfeklilerle yaptığı konuşmalar sonucunda; bir Yezidi inanişından yola çıkarak ve Yezidi köyünü daire içerisine almaları durumunda, köylülerin kendilerine zarar vermelerini engelleyebileceklerini ve bataklığa el koyabileceklerine karar verir. Havvas Ağa'nın bahsettiği Yezidi inanişına göre; Yezidilerizilen bir dairenin içerisinden, çizen kişi daireyi silmediği sürece ıkamamaktadırlar. Eğer kişi kendisi bir daire çizmiş ve dairenin içerisine kendisini hapsetmişse de, bir başkasının bu daireyi silme olanağı olamamaktadır (Mungan, 1980).

Yezidi inanişı doğrultusunda; Yezidi köyü, Yezidileri öfkelen­irmek pahasına da olsa daire içerisinde alınır. Yezidi köyünün daire içerisine alınmasını, köyün delikanlıları üstlenir. Ancak Mahmud, Yezidi köyünün daire içerisine alınması eylemine katılmaz. Yezidi köyünün yakınında bulunan bataklığın Havvas Ağa'nın topraklarına katıldığı kesinleşince, daire silinir. Ama Havvas Ağa, Yezidilerin bunun intikamını alacaklarını bilmektedir. Tüfekliler, Yezidilerin intikamından korunmak için günlerce kerpiç evlerin damları üzerinde nöbet tutarlar. Bir gece tüfeklilerden biri, köyden birisinin çıktığını fark eder, ancak bu kişinin kim olduğunu seçemezler (Mungan, 1980).

O gece köyden ayrılan kişi, Mahmud'dur. Mahmud; abisi Kebik'in Havvas Ağa'nın çıkarları doğrultusunda ve Havvas Ağa ile birlikte yaptığı evlilik planına duyduğu öfkeden cesaret alarak, yeşil aputu ve yeşil murat mendilini dilek ağacına bağlamak üzere köyden ayrılmıştır. Mahmud'un köyde olmadığı anlaşılnca da, tüfekliler her yerde Mahmud'u aramaya başlarlar. Bilirler ki; Yezidiler bir Müslüman ile karşılaşırlarsa, intikamlarını alacak ve Mahmud'u yaşatmayacaklardır (Mungan, 1980).

Tedirgin beklenen bir sürenin ardından, tüfekliler Mahmud'un tek eli kesik cansız bedenini köye getirirler. Mahmud'un annesi Eyšan; köydeki herkesle birlikte, Mahmud'un kara bir sevdaya tutulduğunu ve Yezidilerin, dilek ağacının dibinde Mahmud'u öldürdüklerini o anda öğrenir. Yezidiler Mahmud'un elini, Yezidi köyünün sınırını belli etmek için bir mızrağın ucunda toprağa akmışlardır. Yezidi köyünün girişinde sevdiği adamın kesik eli ile karşılaşan Yezida; yaşadığı acıyla dilek ağacının yanına gider ve Mahmud'un ağaca bağladığı murat mendilini boynuna bağlamasının ve yerde hala taze duran kanını alnına sürmesinin ardından, kendisini

ve ağacı içerisine hapsedecek şekilde bir daire çizer.Yezida, her gün bir örüğünü çözerek burada ölümü bekler (Mungan, 1980).

Annesi Raşa ve köydeki diğer kadınlar Yezida'yı bu davranışından ve inadından vazgeçirmeye çalışsalar da,Yezida aç ve susuz kalarak orada ölmeye karar vermiştir. Bir yandan Yezidi uluları da Yezida'yı ikna etmeye çalışmışlar ve bir yandan da Yezida'nın erkek kardeşleri, töreye karşı gelerek bir Müslüman'a gönül verdiği için daireden çıktığı anda Yezida'yı öldürmek zorunda oldukları söyleyip durmuşlardır.Mahmud'un annesi Eyşan; cesaretini toplayarak onca Yezidi'nin olduğu yere, oğlunun sevdiği kızı görmeye gider. Yezidi ulularının ve atalarının rızasıyla, Mahmud'un annesi Eyşan'ınYezida ile konuşmasına müsaade edilir.Eyşan'ın niyeti, oğlunun çok sevdiği Yezida'yı kendi kızı bellediğini Yezida'ya söylemektir (Mungan, 1980).

Eyşan, artık kimsenin töreye kurban gitmemesini dilemektedir.Yezida'nın da, Mahmud'un yanına gömülmek gibi tek bir dileği vardır. Ama Yezida'nın bu dileğinin karşısına da, yine töre engeli çıkar. 40 günün sonunda 40. örüğünü de çözen Yezida; oracıkta ve çizdiği dairenin içerisinde öldüğü esnada, önce bataklığın kurduğunu müjdeleyen sesler ve ardından da iş makinesi sesleri yükselir. Oyun, tüm sahneyi kaplayan bir kefenin üzerine düşen ışıkla sona erer (Mungan, 1980).

Murathan Mungan “Mahmud ile Yezida (1980)” oyununda, töre kavramını temele almakta ve aşkı konu edinmektedir. “Mahmud ile Yezida (1980)” oyununun işleyişi sürecinde de, yine törelerin izleri görülmektedir. Bu doğrultuda “Mahmud ile Yezida (1980)” oyununda; geleneklere bağlı olarak gerçekleştirilen ritüeller ve köylü oyunları, Yezidi ve Müslüman geleneğin çatışmasını ortaya koymaya yönelik olarak işlevsel bir biçimde kullanılmıştır. Bununla birlikte “Mahmud ile Yezida (1980)”; farklı kültürlerin bir arada yaşadığı Anadolu topraklarında farklı törelerin çatışmasını ve kültürlerin farklılığını, yine bu eylemlerle destekleyerek vermektedir.

“Mahmud ile Yezida (1980)” oyunun açılış sahnesinde; Türk kültüründe ve Türk Kamlık (Şamanlık) inanışında önemli yer tutan ateş ve atalar kültlerini ve ölüp dirilme kavramını içerenbirritüel gerçekleştirilmektedir. “Mahmud ile Yezida (1980)” oyunun açılış sahnesinden de anlaşıldığı üzere; Yezidi inanışında, ateşin

temizleyici ve arındırıcı olduğuna inanılmaktadır. Dolayısıyla da Yezidiler, iç içe halkalar halinde ve ateş etrafında, tıpkı Şaman gibi dönerek bir kutsama merasimi gerçekleştirmektedirler (Mungan, 1980).

“Mahmud ile Yezida (1980)” oyununun açılış sahnesinde gerçekleştirilen ritüelde ayrıca; dış halkada yer alan Yezidi köyünün yetişkinleri ve yaşlıları sımsıkı kenetlenerek, bir anlamda birlikteliklerini ve törelerini koruduklarını göstermektedirler. Gerçekleştirilen törenin liderinin ve ikinci halkayı oluşturan genç kızların giydikleri giysilerin tasvirinden de; yine Şaman tarafından giyilen kıyafetleri andıran kemik, metal ve tüylerden oluşan aksesuarlar göze çarpmaktadır.

Kefen giydirilen, kefenine kırmızı boya sürülmüş olan ve kefeni ateşe atıldığında canlanacağı kabul edilen yaşlı adam da, köy seyirlik oyunlarında sıklıkla yer verilen ölüp dirilme motifinin önemli bir simgesini ifade etmektedir. Yezida'nın kendisi ile birlikte daire içerisine aldığı dilek ağacı motifi de aynı şekilde, “Mahmud ile Yezida (1980)” oyununun ikinci sahnesinde ortaya çıkan ve on birinci sahneden itibaren de görülmeye devam eden ve Şamanist inanışların bir kalıntısı olarak değerlendirilebilecek olan bir motiftir. Zira Şamanizm’de dilek ağacı; yer ile göğü birbirine bağlayan, tanrıların katına dek uzandığı varsayılan ve evren ağacı inanışının uzantısı olarak değerlendirilen bir inanışı temsil etmektedir.

Bununla birlikte “Mahmud ile Yezida (1980)” oyununun düğün sahnesinde, Türk kültüründe önemli bir yere sahip olan ve yine Şaman ayinlerinin bir uzantısı olarak değerlendirilebilecek olan, Potlaç kültüründen de bir örneğin yer aldığı görülmektedir. Bu doğrultuda “Mahmud ile Yezida (1980)” oyununun düğün sahnesinde yer verilen ikramlar, sergilenen oyunlar ve bereket getirmesi amacıyla saçların dağıtılması, Potlaç kültürünün bir göstergesi olarak değerlendirilebilmektedir.

Söz konusu edilen bu hususlar haricinde “Mahmud ile Yezida (1980)” oyununda, yöresel oyunlar kapsamında “Aşuk ve Maşuk” oyununa da yer verildiği görülmektedir. “Mahmud ile Yezida (1980)” oyununda yer verdiği “Aşuk ve Maşuk” oyunu ile Mungan (1980); farklı yöresel oyun ve/veya dansların Türk kültüründeki önemine atıfta bulunmaktadır. Aynı şekilde “Mahmud İle Yezida (1980)” oyununda yer verilen “Yezidi Taşlama Oyunu” da, İslam inanışında önemli bir yere sahip olduğu kabul edilen “Şeytan Taşlama” ritüelinin bir uyarlaması olarak değerlendirilebilmekte ve altı çizilerek “Mahmud İle Yezida (1980)” oyununda yer

bulmaktadır.

“Mahmud ile Yezida (1980)” oyununda yer verilen “Yezidi Taşlama Oyunu” ile daire içerisine alma ritüelinin de anlamına atıfta bulunmaktadır. Kendi malı haline getirmek istediği bataklığa ulaşmalarına Yezidilerin engel olmaması için, Havvas Ağa'nın Yezidi Köyü'nü daire içerisine aldığı sahne ile tüfeklilerin varmış gibi yaptıkları atlarıyla köyün etrafında dolaşmaları da, yine ayini andıran eylemler içermektedir. Neticesinde de “– mış” gibi yapma eylemi hem Türk tiyatrosunda hem de Şamanizm'de yoğun olarak kendisini ortaya koymaktadır.

“Mahmud ile Yezida (1980)” oyununda; köyü terk eden Mahmud'unharabeleringölgesinin üzerine düştüğü varsayılması ile de, Anadolu'nun köklü tarihine ve birçok farklı kültüre ve medeniyete ev sahipliği yapmasına atıfta bulunmaktadır.

“Mahmud ile Yezida (1980)” oyununda dokuzuncu sahnede;Mahmud'unYezida'yı gördüğü ve âşık olduğu ırmağın kıyısında kaval çalması ise, cesaretinin ve kararlılığının bir göstergesi olarak aktarılmaktadır. Bununla birlikte Mahmud'unkaval çalması ile oluşturulan müzik sahnesi; Şaman'ın vecd haline geçmesini, ata ruhları ile bağlantı kurmasını,ata ruhlarını çağırmasını ve bu doğrultuda güçlenmesini sağlamak amacıyla kullanılan müzik ile paralellik göstermektedir.

“Mahmud ile Yezida (1980)” oyununda ayrıca; Orta Asya'da yaşayan topluluklardan itibaren görülmeye başlanan kurban uygulamasına atıfta bulunulması doğrultusunda, ruhun kanda bulunduğu inancına yer verildiği gözlenmektedir. Bu bağlamda “Mahmud İle Yezida (1980)” oyununda;Yezida'nınMahmud'un kanını alına sürmesi eylemi, Mahmud'un ruhuyla bütünleşme isteğinin bir yansıması olarak değerlendirilebilmektedir.

“Mahmud ileYezida (1980)” oyununda Mungan (1980); biçimsel olarak anlatıyı belirli bir anlatıcı üzerinden değil, oyunda yer alan kişiler üzerinden gerçekleştirmektedir. Bununla birlikte “Mahmud ile Yezida (1980)” oyun metni, sahneleme sürecinde bir anlatıcı kullanılmasını da olanaklı kılacak bir yapıda kurulmuş ve kurgulanmıştır. Diğer taraftan da “Mahmud ile Yezida (1980)” oyunu, anlatının da içerisine yerleştirildiği drammatizasyonlarla ilerlemektedir. Söz konusu edilen bu niteliği ile de “Mahmud ile Yezida (1980)”; okuyucuların / izleyicilerin kendilerini anlatılanlarla özdeşleştirebilmelerine, coşkun duygulanımlar

hissedebilmelerine ve katharsis yaşayabilmelerine uygun bir yapı içermektedir.

“Mahmud ile Yezida (1980)” oyununda; müzik ve danslar gibi anlatının da oyunun içerisinde yerleştirilmesi ve etkin bir biçimde kullanılması, sahneleme sürecinde zenginleştirilmesine olanak sağlamaktadır. Bu doğrultuda “Mahmud ile Yezida (1980)” oyununda; gerçeküstü öğelerden yararlanılmasından daha çok, gerçek olanın olabilecek en net şekliyle gösterilmesine ve ortaya konulmasına önem verilmektedir.

“Mahmud ile Yezida (1980)” oyunu; bir tragedya olmadığı için, güldürüler de içermemektedir. Bununla birlikte Köyün Delisi kişisi aracılığıyla, aklın eleştirisine yer verilmekte ve bu temelde de yer yer güldürü ortaya çıkmaktadır. Neticesinde Türk toplumlarında saygı ve korumacılık anlayışıyla yaklaşılan “delilik” olgusu da, yine Şamanizm’den aktarılan bir olgu olarak değerlendirilebilmektedir.

Sonuç olarak “Mahmud ile Yezida (1980)” oyununda; Türk kültüründe ve Şamanizm’de yer alan göstergelere ve kodlara sıklıkla yer verilmektedir. Bu anlayışla da “Mahmud ile Yezida (1980)” oyunu ile Türk okuyucusunun / izleyicisinin yadırgamadan kabullenebileceği, anlayabileceği ve eleştirebileceği hem Türk kültürüne özgü hem de Şamanik göstergeler ve kodlar aktarılmaktadır. Dolayısıyla da “Mahmud İle Yezida (1980)” oyunu; söz konusu edilen Türk kültürünü ve Şamanizm’i temsil eden göstergeleri ve kodları içermek doğrultusunda zenginleştirildiğinden, okuyucuların / izleyicilerin zihninde bu yönüyle de izler bırakabilmektedir.

**2.3.2 Taziye ve şamanik göstergeleri.** Mezopotamya Üçlemesi’nin (2014b) ikinci oyunu olan “Taziye (1982)” oyunu da, “Mahmud İle Yezida (1980)” oyunu gibi töreyi konu edinmektedir. “Taziye (1982)” oyununda Bedirhan Ağa; babasını öldüren Şerho Ağa’dan intikam almak için, Şerho Ağa’nın kızını düğünü yapılırken kaçıtır. Ancak hem Bedirhan Ağa kaçırdığı Fasla Kadın’a hem de Fasla Kadın Bedirhan Ağa’ya aşık olur ve evlenirler. Evlenmelerinin üzerinden 15 yıl geçmesine karşın; bu evlilikten başta Bedirhan Ağa’nın annesi Kevsa Ana olmak üzere, aşiretten hiç kimse memnuniyet duymamaktadır. Zira hem Bedirhan Ağa’nın annesi hem de aşiret üyeleri; Şerho Ağa’nın kaçırılan kızının gelin getirilmesi değil, sadece intikamın yerini bulması ve bunun için de namusunun kirletilmesi gerektiğini düşünmektedirler (Taziye, 1982).

Bununla birlikte Bedirhan Ağa, Fasla Kadın'ın üç erkek kardeşi tarafından kasrın içerisinde öldürülür. Fasla Kadın'ın üç erkek kardeşinin kasra girebilmelerinin tek yolu ise, birisinin onlara kasrın kapısını açmış olmasıdır. Dolayısıyla da herkes; kasrın kapısını açanın Fasla Kadın olduğuna ve bunu da, ailesinin namusunu temizlemek ve intikam alınmasını sağlamak amacıyla yaptığını inanmaktadır. Buna istinaden de, aşiretin ileri gelenleri ve büyükleri toplanırlar ve Fasla Kadın için mahkeme kurarlar (Taziye, 1982).

Fasla Kadın kendisi için kurulan mahkemede, Bedirhan Ağa'yı sevdiğini ve dolayısıyla da kocasının ölümüne neden olamayacağını belirtir. Bununla birlikte kaçırıldığı günden itibaren Fasla Kadın; bir gün ya kendi ailesi ya da Bedirhan Ağa'nın ailesi tarafından öldürüleceğini bilmektedir. Bu nedenle de Fasla Kadın, kendisi için verilen infaz kararına boyun eğer. İnfazı ise; Bedirhan Ağa'nın yerine ağalık minderine oturacak olan, 15 yaşındaki oğlu Heja'nın yapmasına karar verilir. Heja; annesi Fasla Kadın'ın suçsuz olduğunu bilmekle birlikte, aşiret mahkemesi tarafından alınan karara ve töreye karşı çıkamaz. Annesinin de cesaretlendirmesi ile Fasla Kadın'ı vurur, ancak annesinin yasını tutması dahi olanaklı olamaz (Taziye, 1982).

“Taziye (1982)” oyunu, bütünüyle söz konusu edilen bu anlatım üzerine kurgulanmaktadır. Dolayısıyla da “Taziye (1982)” oyunukışilerinin her biri, oyunda yer verilen anlatımın desteklenmesi görevini üstlenmektedir. “Taziye (1982)” oyununda; zaman atlamaları ile gerçeklik kırılmakta, olaylar birbirinin içerisinde geçerek aktarılmakta ve geçmiş, canlandırmalarla gösterilmektedir. Bununla birlikte düşler ve sanrılar, “Taziye (1982)” oyununda yer verilen anlatımın oldukça önemli bir bölümünü oluşturmakta ve bu şekilde, yine gerçeküstü bir durum yaratılmaktadır.

“Taziye (1982)” oyununda sıklıkla büyülerden, efsunculardan, rüya yorumlarından ve dilek ağacından söz edilmesi de, Şamanik göstergeleri ifade etmektedir. Buna yönelik olarak da Heja'nın doğumu sırasında, doğumu kolaylaştıracağına inanılan bir halay çekilmekte ve bu kapsamda bir ritüel gerçekleştirilmektedir. Aynı şekilde Heja'nın doğumunun ardından, beşiği sallanmakta ve beşiğine buğdaylar atılmaktadır. Heja'nın babasından aile yadigarı mavzeri teslim alması ve kuşanması ile de, bir anlamda “erginleme ayini” gerçekleştirilmektedir. Neticesinde bu ritüeller ve ayinler de, Şamanizm'e bir göndermede bulunulmasını ifade etmektedir. Dolayısıyla da Heja'nın doğumu

sırasında çekilen halaylar ve yakılan ağıtlar hem ritüelistik göstergeler hem de oyun içerisinde duygu geçişini ve gidişat ile ilgili bilgilendirmede bulunulmasını sağlayan unsurlar olarak değerlendirilebilmektedir.

“Taziye (1982)” oyununda; Bedirhan Ağa'nın annesi Kevsa Ana da, “Kara Şaman” özellikleri göstermektedir. Buna yönelik en belirgin hususlar ise, Bedirhan Ağa'nın rüyasına girdiğini söylemesi ve maskeli olarak, ölen kocasının hayaletiyle konuşması kapsamında ifade edilebilmektedir. Bununla birlikte ölen ermiş kişilerle, ulularla ve atalarla konuşulduğuna yönelik inanış da, Türk kültüründe yer alan atalar kültürünün bir yansıması olarak değerlendirilebilmektedir.

“Taziye (1982)” oyunu; anlatımın ve canlandırmaların bütünleştirilebilmesi bağlamında hem özdeşlik ya da sentez hem de ayrışma ya da analiz barındırmaktadır. “Taziye (1982)” oyununun özdeşlik ya da sentez içeren noktaları; canlandırmaların gerçekleştirilmesi sürecinde, okuyucuların / izleyicilerin empatiyle yaklaşımlarına ve katharsisyaşamalarına olanak sağlayan anlatımlar kapsamında ifade edilebilmektedir. “Taziye (1982)” oyununun ayrışma ya da analiz içeren noktaları ise; anlatımların oyun kişileri tarafından gerçekleştirilmesi ile okuyucularda / izleyicilerde sorgulamada bulunulmasının önüne geçilmesi bağlamında değerlendirilebilmektedir.

Söz konusu edilen bu belirlemelere karşın “Taziye (1982)” oyununda yer verilen bir bölümde; “oyun içerisinde oyun” mantığıyla hareket edilmekte ve oyun katmanlandırılmaktadır. Bu doğrultuda da “Taziye (1982)” oyununda; anlatıcının eşliğinde İbrahim ile İsmail'in öyküsü, Bedirhan Ağa, Heja ve Fasla Kadın tarafından canlandırılmaktadır. “Taziye (1982)” oyununda yer verilen bu sahne, oyunun yapısı ile oyunda yer verilen anlatımların örtüşmesini sağlamaktadır.

Mungan (2014b), “Mezopotamya Üçlemesi” kapsamında yer verdiği oyunların tamamında; atmosfer yaratımına dayalı müzik, ışık ve ses kullanımlarını detaylı bir biçimde tasvir etmektedir. “Taziye (1982)” oyunu kapsamında değerlendirildiği ise hem içerik kapsamında töre olgusuna hem de biçim ve işleyiş kapsamında Türk kültürüne özgü ve Şamanik göstergelere ve kodlara yer verilmesi doğrultusunda hareket edildiği söylenebilmektedir.

**2.3.3 Geyikler ve lanetler ve şamanik göstergeleri.** “Geyikler Lanetler (1992b)” oyunu, anlatıcının aşağıdaki sözleriyle başlamaktadır:

*“Suyun toprağa değdiği yerde başlar bu efsane,  
Kimi der: Bin yıl önce; Kimi der: Efsunlu zamanlarda,  
Kimi der: Geçenleyin,  
Kimi der: Düşümde.  
Sözün kıtası:  
İşte size seyirlik bir hikâye!  
Öyle bir hikâye ki,  
Geyikleri ve Lanetleri anlatır;  
Kaldırın geyikleri, kaldırın lanetleri  
Geriye hayatımız kalır.  
Hayatımız dedikleri nedir ki zaten?  
Tarih nedir? Zaman nedir?  
Bir tek zaman vardır Asya’da: Geniş Zaman  
Geçmiş de, Gelecek de, Şimdi de  
Geniş Zamandır...”*(Geyikler Lanetler 1992b).

“Geyikler Lanetler (1992b)” oyununun başlangıcında yer verilen bu sözlerdeki şiirsellik ise, “Geyikler Lanetler (1992b)” oyununun tamamına hâkimdir. “Geyikler Lanetler (1992b)” oyununun başlangıcında yer verilen bu sözlerden de anlaşıldığı doğrultuda, “Geyikler Lanetler (1992b)” bir efsaneyi konu almaktadır.

“Geyikler Lanetler (1992b)” oyununda; babasına karşı gelerek başka bir aşirete mensup olan Kureyşa ile evlenen Hazer Bey, göçebelikten vazgeçerek geyiklerin barındıkları ve sığındıkları bir orman yatağına kasrını kurmaya karar verir. Törelere gereği de, Hazer Bey’in bir kurban vermesi gerekmektedir. Ancak Hazer Bey, hamile olduğunu bilmeden bir geyiği kurban eder. Neticesinde de Hazer Bey hamile bir geyiği öldürmesi dolayısıyla lanetlenmekle birlikte, babasına karşı gelerek başka bir aşirete mensup olan Kureyşa ile evlenmesi dolayısıyla, babasının hayaleti tarafından da lanetlenir:

*“HAYALET – Kavmi ikiye böldün oğul!  
Babana başkaldırdın  
Kendine ayrı bir yol çizdin  
Dar zamanımda  
Oğulsuz bıraktın beni  
Lanetim seninlemdir!*

*Ahım seninledir.*

*Oğulların yüz çevirsin senden*

*Oğul babaların oğul hayrı görmesin*

*Konan soyun, konduğu yerde*

*Göçsün, çürüsün... ” (Geyikler Lanetler, 1992b).*

Hazer Bey’in karısı Kureyşa’nın çocuğu olmamaktadır. Bu nedenle de Kureyşa, hamile geyiği öldürdüğü için kocası Hazer Bey’e isyan eder. Zira üzerlerine bir lanet çökeceğine inanmaktadır. Bununla birlikte Kureyşa, kocası Hazer Bey’e bir oğul veremediği için intihar etmek ister ve öldürülen geyiğin kanını içer. Bu olayın ardından, Kureyşa hamile kalır. Bu hamileliğinden dünyaya gelen oğulları Mustafa, ilk tıraşını olduğu gün ava çıkar ve kaybolur. Mustafa’yı bulduklarında ise, bir geyiğin gözlerine bakakaldığı görülür. Mustafa, geyiğin gözlerine âşık olmuştur. Mustafa, geyiğe duyduğu sevdâ dolayısıyla aklını yitirir (Geyikler Lanetler, 1992b).

Mustafa’nın geyiğe duyduğu bu sevdâ dolayısıyla yaşadığı durumdan kurtulmasının tek yolunun da; efsuncu kadınların yardımıyla, geyiğin bir kadına dönüştürülmesi ve bu sevdanın yaşanmasına olanak sağlanması olduğu düşünülür. Bunun için de, efsuncu kadınlar tarafından büyü yapılır. Büyünün ardından ise; geyik kadına dönüştürülür ve kadının sadece gözleri, daha öncesinde geyik olduğunu hatırlatmaktadır. Dolayısıyla da büyü ile geyikten dönüştürülen Cudi Dağı’nın kızı Cudana’da, sadece Mustafa’nın sevdalandığı gözleraynıkalır (Geyikler Lanetler, 1992b).

“Geyikler Lanetler (1992b)”oyunda Cudana’nın efsunla geyikten dönüştürülmesi, kadınlık ve doğurganlığın “ilahi” bir kaynaktan bahşedildiğine atıfta bulunmaktadır. Altay Şamanizm’inde de, ilk Şaman’ın bir kadın ile kartalın birleşmesinden doğduğuna ve Şaman’ın da bu nedenle, her zaman kuş olmak istediğine inanılmaktadır. Bununla birlikte Şamanizm’de “hayvan – ata” kavramı, türün devamlılığın ata kabul edilen hayvana atfedilmesine işaret etmektedir. Bununla birlikte insan ve avladığı hayvan arasında kurulan mistik ilişkiler, hayvan kültürünün farklı yansımaları olarak söylencelerde yer bulmaktadır (Eliade, 1999). Mustafa ve Cudana evlenirler. Cudana, geceleri rüyasında sık sık geyik olduğunu görür ve ürker. Bununla birlikte bir süre sonra Mustafa, kendisine bir oğul vermemesi dolayısıyla Cudana’dan yüz çevirir. Cudana; iki oğul sahibi olabilmesine karşılık, büyücülere gözlerini verir. Mustafa ise; oğullarının dünyaya gelmesinin ardından ve artık

Cudana'yı sevme nedeni olan gözlerinin de olmaması dolayısıyla, Cudana'ya sevgi duymamaya başlar. Mustafa, artık oğullarına sevdalanmıştır (Geyikler Lanetler, 1992b).“Geyikler Lanetler (1992b)” oyununda; Cudana'nın gözleri, ana tanrıça arketipine göre ödenmesi gereken bedel olarak görülmekte ve kutsal ve değerli kabul edilmektedir. Özde de Cudana'nın gözleri, oğullarını simgelemektedir. “Geyikler Lanetler (1992b)” oyununda “Daire” adlı bölümde, Kasım ile Nasır'ın dövüş sahnesinde Cudana, ölen oğlu Kasım'ın peçeli yüzünü açtırmaz ve şöyle seslenir:

*“Açmayın Yüzünü!*

*Örtün Peçesini!*

*Bırakın yüzünü, kendinde kalsın*

*Ölürken yüzü kendine kalsın*

*Sağ gözüm açıldı*

*Sağ gözüm yeniden görüyor*

*Sağ oğlumun ölümüyle kararmış dünyayı...*

*Havar ki havar!*

*Havar ki havar!*

*Sağ gözümde saklıymış bunca yıldır aradığım cevap...*

*Kesikbaş'ın kanlı ağzından çıkacak bir tek sözü boşuna beklemiş durmuşum bunca yıl.*

*Gözüme gömülüymüş ardına düştüğüm esrar...*

*Havar ki havar!” (Geyikler Lanetler, 1992b).*

Söz konusu edilen bu yaşananlar dolayısıyla Cudana, göğün dokuz katı hürmetine dokuz lanet okur. Neticesinde de Mustafa, geyik avında oğulları tarafından yanlışlıkla vurulur. Ancak Mustafa, Cudana'nın laneti dolayısıyla ölemez ve Mustafa'nın kesik başı yaşamaya devam eder. Bir süre sonra Mustafa ile Cudana'nın oğullarından Kasım, Süveyda isimli bir kızla evlenir ve oğulları Bakır dünyaya gelir. Ancak Kasım, Bakır'ın dünyaya gelmesinin ardından ortadan kaybolur ve yedi sene geri dönmez (Geyikler Lanetler, 1992b).

Süveyda, Kasım ortadan kaybolduğunda; Cudana'nın ikna etmesi doğrultusunda, Kasım'ın ikiz kardeşi Nasır ile evlenir. Bu evlilikten, oğulları Sidar dünyaya gelir. Kasım geri döndüğünde ise; tekrar Süveyda'ya sahip olabilmek için, kardeşi Nasır ile dövüşür ve Nasır'ı öldürür (Geyikler Lanetler, 1992b).

“Geyikler Lanetler (1992b)” oyununun sonunda, bütün bu efsanenin Sidar'a

anlatırıldığı öğrenilmektedir. Bununla birlikte “Geyikler Lanetler (1992b)” oyununda; Mezopotamya Üçlemesi’nin (2014b) tüm oyunlarında olduğu gibi, anlatının sadece anlatıcıya yüklenmediği görülmektedir. Dolayısıyla da “Geyikler Lanetler (1992b)” oyununda yer verilen diğer kişiler de, anlatının bir parçası durumundadırlar. “Geyikler Lanetler (1992b)” oyunu, yedi bölümden oluşmaktadır ve her bölüm, “oyun” olarak adlandırılmaktadır. “Geyikler Lanetler (1992b)” oyununda oyun kişileri, cinler tarafından hareket ettirilen arabalar üzerinde oyunlarını sahnelemektedirler. Efsuncu kadınlar ise çaldıkları teflerle, oyunu masalsi bir gizeme büründürmektedirler. Cinler, yarı çıplaktır. Oyun kişilerinin özel makyajları ve özellikle de büyücü kadının dövmelerle bezenmesi, okuyucuların / izleyicilerin “Geyikler Lanetler (1992b)” oyununun masalsi yapısının içerisine çekilebilmesine yöneliktir. Anlatıcı her oyunda; çemberler içerisinde yazılan “oyun adları” aracılığıyla, okuyucular / izleyiciler ve oyun arasında bağ kurmaktadır. Aynı şekilde çemberlere çizilmiş olan şekiller, hamile geyiğin kanı, Süveyda’nın ortadan kaybolan kocası Kasım için saksıya çiçek dikmesi ve cam kâse, “Geyikler Lanetler (1992b)” oyununu bütünleyen diğer unsurlar arasında ifade edilebilmektedir. Söz konusu edilen bu kapsamda da “Geyikler Lanetler (1992b)” oyununda; dört kuşağın hikâyesini anlatmakta ve bu hikâyelerile töre ve gelenekler arasına sıkışan bireylerin dramını vurgulamaktadır.

“Geyikler Lanetler (1992b)” oyununda yer verilen simgelerin başında, geyik gelmektedir. Geyik figürü; Mezopotamya’da var olmaya başlayan yazılı kültürden itibaren kendisini göstermekte ve Türk Halk Edebiyatı’nda da geniş yer bulması doğrultusunda, Anadolu insanının belleğinde önemli bir yer tutmaktadır. Anadolu kültüründe geyikle evlenmek, gökkuşağının altından geçmekle eşdeğerde görülmektedir. Geyik figürü yer aldığı hemen tüm kültürlerde, tanrısal anlamda değerli bir yaratık olarak değerlendirilmektedir. Şamanizm kapsamında da geyik; kutsal, tılsımlı ve güzel bir hayvan ve tapılacak bir totem olarak ifade edilmektedir. Bununla birlikte Şamanizm’de geyik; insanı büyüleyen, gerçeklerden koparan ve ulaşılamaz olan bir varlık olarak görülmektedir. Şamanizm’de geyik ve özellikle de alageyik, yerin simgesi olarak kabul edilmektedir. Göktürk inancında da geyik, denizin ruhunu temsil etmektedir (Ögel, 2020). “Geyikler Lanetler (1992b)” oyununda yer verilen geyiğin kıza dönüşmesi miti de bu doğrultuda, insanoğlunun yaratıldığı ya da var olduğu halden başka bir hale dönüşüm özlemine yansıtan bir mit

olarak değerlendirilebilmektedir.

“Geyikler Lanetler (1992b)” oyununda sıklıkla yer verilen bir diğer simge olan “ayna” da, geyik mitosunu destekler nitelikte kullanılmaktadır. Ayna hem düşgücünü simgelemekte hem de somut ve biçimsel gerçeklikleri yansıtmaktadır. Dünya; değişim ve yer değiştirme kurallarına endeksli olarak ortaya çıkan bir süreksizlik durumunu içermektedir. Ayna ise; bir görünüp bir kaybolan görüntüleri ile bu süreksizliği ileten bir araç olarak değerlendirilebilmektedir. Ayna hem imgeleri üretmekte hem de imgeleri içerisinde tutmakta ve hatta yutmaktadır. Kimi zaman da ayna, ruhun bedeni terk edip özgürleşebilmek için diğer dünyaya geçmesini sağlayan bir kapı olarak görülmektedir (Yüksel, 2000).

“Geyikler Lanetler (1992b)” oyununun şiirsel yapısı ile de, oyuna doğal bir ritim ve ezgi katılması amaçlanmaktadır. Bununla birlikte “Geyikler Lanetler (1992b)” oyunu içerisinde; müziğin ve dansın etkin kullanılabilmesine olanak sağlayacak sahnelerin ve bu kapsamda nasıl uygulamada bulunulması gerektiği ile ilgili açıklamaların da yer alması söz konusudur. Bu yönüyle de “Geyikler Lanetler (1992b)”; sahneleme sürecinde söz konusu edilen bu özelliklerinin desteklenebilmesine, içerdiği ezginin enstrümanlarla ve insan sesleri ile ön plana çıkarılabilmesine ve bazı sahnelerde dans düzenlemeleri yapılabilmesine olanak tanıyan bir oyun metni içermektedir.

“Geyikler Lanetler (1992b)”; geleneksel Türk tiyatrosu içerisinde yer verilen bazı sahne estetiklerinin ve gösterilerin de, oyun içerisinde etkin bir şekilde var edildiği bir oyun metnine sahiptir. Oyun kişilerinin suretlerinin yer aldığı perde (Sayfa: 11), insan başlı yılanın çadır tiyatrosu örneklerine benzetilebilmesi (Sayfa: 100), portatif bir sahne geçiş aracı olarak gezici tiyatrolara öykünmeyi ifade eden oyun arabası (Sayfa: 27, 50, 70, 96, 136 ve 154) ve sünnet sahnesinde cambaz, curcunabaz, hokkabaz ve sihirbaz gibi Türk Halk Tiyatrosu kapsamında yer verilen figürleri içermesi (Sayfa: 16), buna yönelik örneklendirilebilmektedir.

“Geyikler Lanetler (1992b)” oyununda anlatıcı tarafından kullanılan değnek de, geleneksel tiyatrodaki yer alan Meddah’a ve özde de, köken itibarıyla Şamanizm’e atıfta bulunmaktadır. Bununla birlikte “Geyikler Lanetler (1992b)” oyununda yer verilen törensel ve büyüsel danslar içeren sahneler de, yine Şamanizm’in kullandığı ritüellere öykünmeyi ifade etmekte ve bu ritüelleri örneklendirmektedir. Gerdek odasına gönderilen Nasır’ın etrafında gerçekleştirilen ritüel ve bu ritüelde maske

kullanılması (Sayfa: 138), Kureyşa'nın göçerlikten konarlığa geçiş sürecinde hayır dilediği aşamada cinlerin savaş dansını andıran ritüelleri (Sayfa: 79)ve metal levhalar, at başı, nazar boncukları ve tütsüler gibi öğelerin kullanılması, göksel varlıkların sözler ve görüntülerle var edilmeleri ve bedenlerini başka varlıkların ele geçirmelerine atıfta bulunulması kapsamında, av sahnesinde cinler tarafından ele geçirilen Kasım ve Nasır'ın durumu (Sayfa: 131), Şamanik göstergeler ve kodlar kapsamında örneklendirilebilmektedir.

“Geyikler Lanetler (1992b)” oyununda ayrıca; Süveyda'nın Nasır'ın bedeninde var olması (Sayfa: 155) ve cinlerin sözleri ve Cudana'nın lanetinde yer verilen “üç, beş, yedi, dokuz” sözcükleri de;Eski Türk topluluklarında görülen inanışlar temelinde, göğün ve tanrıların katlarını ifade etmektedir. Aynı şekilde Cudana'nınlanet okurken takınması gereken tavra ve ses kullanımına ilişkin yönergeler (Sayfa: 118), Şaman törenlerinde olduğu gibi bir coşkunluk ve tanrısallaşma içerisinde yer almaya başlaması kapsamında değerlendirilebilmektedir.

“Geyikler Lanetler (1992b)” oyununda“Uykunun Bedeni” bölümünde, SüveydakocasıNasır'ın bedeninde uyanmaktadır. Aynada kocası Nasır'ın bedeni ile karşılaşan Süveyda, sonrasında da aynada Nasır'dan önceki kocası Kasım'ı görür:

*“Benim bedenimde birleşti  
İkizliğe sürülmüş bedenleri iki kardeşin  
Onların bulunduğu yerde ben yittim  
Yitti bedenim  
Aynanın karşımdayım şimdi...  
Kendime bakıyorum*

*Kocamın bedenimde bir kendimi görüyorum bir kardeşimi...”* (Geyikler Lanetler, 1992b).

“Geyikler Lanetler (1992b)” oyununda Cudana'nın lanetinde yer verilen “üç, beş, yedi, dokuz” sözcükleride; Altay Şamanizm'inde oğulların ve kızların sayılarının, ruhların katları ile özdeşleştirilmesine atıfta bulunmaktadır. Altay

Şamanizm’inde bu sayılar; üçler, yediler, dokuzlar ve kırklar şeklinde ifade edilmekte ve koruyucu ruh dairelerinin katları olduğu düşünülmektedir. Altay Şamanizm’inde ayrıca; göğün en üst katında oturan ak ışık tanrısının buyruğu altında, daha alt katlarda konumlandırılan oğullarının ve ulaklarının yer aldığına inanılmaktadır. Ak ışık tanrısının oğullarının ve ulaklarının sayısı ise; kabilelere göre farklılık gösterebilmekte ve genel olarak da, ak ışık tanrısının yedi ya da dokuz oğula ya da kıza sahip olduğuna inanılmaktadır (Eliade, 1999).

“Geyikler Lanetler (1992b)” oyununda yer verilen Kербela göndermesi de, İslam kültürünün bir yansıması olarak ifade edilebilmektedir. Bu doğrultuda “Geyikler Lanetler (1992b)” oyununda yer verilen sevda, lanet, oç alma, tutku, kan ve ölüm, KербelaOlayı’ndan bu yana kendisini ortaya koymaya devam etmektedir. Buna yönelik olarak da “Geyikler Lanetler (1992b)” oyununda; KербelaOlayı’naatıfta bulunulması amacıyla, kan ile toprak cam kâsede yer değiştirmektedir.

“Geyikler Lanetler (1992b)” oyununda yer bulan “Geyik Mitosu”, Anadolu’da uzun zamandır süregelen bir inancı ifade etmekte ve Geyik Mitosu ile geyiklerin, tanrılarla bağlantılı kılınması söz konusu olmaktadır. Aynı şekilde “Geyikler Lanetler (1992b)” oyununda yer verilen “Ata Kişi” ile de, Eski Türk topluluklarında görülen atalar kültürünün yansımalarından söz edilebilmektedir.

Bir efsaneyi konu alan “Geyikler Lanetler (1992b)” oyununda, töre ve gelenekler de bu efsane ve masalsı anlatın içerisinde var edilmektedir. Bu doğrultuda “Geyikler Lanetler (1992b)” oyununda; törelerin ve geleneklerin eleştirisi de, bu törelerden ve geleneklerden en fazla zarar gören kadınlar ve kadın karakterler üzerinden yapılmaktadır. Bununla birlikte “Geyikler Lanetler (1992b)” oyununda; cinler, büyüler, büyücüler, Mustafa’nın kesik kafasının yaşaması, Hazer Bey’in babasının ve Berber’in hayaletleri, farklı kuşakların eşzamanlı olarak sahnede yer almaları ve ilişki kurlmaları ve insan başlı yılan kapsamında, gerçeküstü ve mistik öğelere de sıklıkla yer verilmektedir. “Geyikler Lanetler (1992b)” oyununda; söz konusu edilen bu gerçeküstü ve mistik öğelerin kullanılması sadece öykünün desteklenmesini sağlamamakta, aynı zamanda okuyucuların / izleyicilerin imgelemi de güçlendirilmektedir.

“Geyikler Lanetler (1992b)” oyununda yer verilen efsane, bölümlendirilmiş bir yapı içerisinde ve şiirsel bir dille aktarılan zamansız bir efsanedir. “Geyikler Lanetler

(1992b)” oyununun kurgulanmasında zaman akışının kırılması da, efsanenin zamansızlığının biçimsel olarak desteklenmesini sağlamaktadır. Bununla birlikte “Geyikler Lanetler (1992b)” oyununda; oyun kişilerinin kendi gençlikleri ve çocuklukları ile bir arada olmaları ya da henüz dünyaya gelmemiş olan çocukların yetişkinlik hallerinin anne – babalarıyla yüzleştirilmeleri de, efsanenin zamansızlığını ve masalsi anlatımını desteklemektedir.

“Geyikler Lanetler (1992b)” oyununda; oyun kişilerinin psikolojik gerçekçi bir yöntem kullanılarak belirli bir karaktere sahip kılınmamaları da, okuyucuların / izleyicilerin dikkatinin öykünün seyrine odaklanmasına olanak sağlamaktadır. “Geyikler Lanetler (1992b)” oyununda; atmosferin dekor, ışık ve ses ile desteklenerek yaratımına ve zenginleştirilmesine yönelik yer verilen yönergeler de, oyunun yaratıcılığını ortaya koymaktadır.

“Geyikler Lanetler (1992b)” oyununda anlatıcı; dış katmanda ya da öykünün dışında yer almamakta ve hatta öykünün bir parçası haline gelmektedir. Dolayısıyla da “Geyikler Lanetler (1992b)” oyununda anlatıcı; öykünün seyri içerisinde anlatım yapan oyun kişilerinden farksız bir hal almakta, ancak öne çıkmayan bir figür olarak kalmaktadır. Bu anlayışla da “Geyikler Lanetler (1992b)” oyununda anlatıcıya, genel olarak öğreticilik vasfının yüklenmediği görülmektedir.

“Geyikler Lanetler (1992b)” oyununda; rasyonel eleştirilere yer verilmekte ve eleştirilerde, dramatisasyon içerisinde aktarılmaktadır. “Geyikler Lanetler (1992b)” oyununda söz konusu edilen bu yaklaşım; dramatik açıdan oyuna güç katmakla birlikte, bazı öğelerin okuyucuların / izleyicilerin dikkatinden kaçabilmesini riskini ve yabancılaşma etkisini beraberinde getirmektedir. Bir başka ifadeyle de “Geyikler Lanetler (1992b)” oyununda söz konusu edilen dramatisasyon, okuyucuların/izleyicilerin duyguları arasında kaybolabilmektedir.

Bununla birlikte “Geyikler Lanetler (1992b)” oyununda, oyunun bir tragedya olmaması dolayısıyla güldürü öğesine yer verilmemektedir. Ancak “Geyikler Lanetler (1992b)” oyununda güldürü; Türk tiyatro geleneğinde olduğu gibi, eleştirel bir anlayışla ele alınmakta ve okuyucuların / izleyicilerin sorgulamada bulunmalarına olanak tanımaktadır. Dolayısıyla da “Geyikler Lanetler (1992b)” oyununda amaçlanan, okuyucular / izleyiciler üzerinde daha çok “büyülenme, üzüntü ve dehşet” etkisi yaratmaktır ve oyun ile de bu amaca ulaşılabilir denilebilir. Söz konusu edilen bu özellikleri ile de “Geyikler Lanetler (1992b)” oyunu; Türk

tiyatrosunda yer alan örnekleri içerisinde, anlatı ögesinin en etkin kullanıldığı oyunlar arasında değerlendirilebilmektedir.

“Geyikler Lanetler (1992b)” oyununda birbirlerinin yerine geçen kahramanlar hem kurban hem mağdur hem de yargıç olabilmektedirler. Bununla birlikte “Geyikler Lanetler (1992b)” oyununda erkekler; baba – oğul karşıtlığında hem birbirlerinin yaşamından hem de ölümlerden sorumlu tutulmaktadır. Aynanın görünen tarafında babadan oğula geçen lanet, aynanın diğer tarafında kadından kadına geçen dişi geyik kanı ile sürdürülmektedir.

Sonuç olarak “Geyikler Lanetler (1992b)” oyunu; İslam kültüründe tek dram türü olan taziye formundan Orta Asya kültürüne ve Şamanizm’e, Orta Çağ tiyatrosunda oyun arabaları üzerinde bir yerden bir başka yere taşınan gösterilerden Çadır Tiyatrosu geleneğine dek uzanan geniş bir yelpazede biçimlendirilmektedir

## Bölüm 3

### Bulgular

#### 3.1 Mezopotamya Üçlemesi'nin Konusu

Murathan Mungan'ın "Mezopotamya Üçlemesi" olarak bildiğimiz "Mahmut ile Yezida", "Taziye" ve "Geyikler Lanetler" oyunlarından kolaj yapılarak meydana gelen bu parçada ana konu sevdanın doğumdan ölüme geçirdiği döngüdür. Bu döngü üç oyunun üç kadın karakteri ile anlatılır. "Mahmut ile Yezida"dan Yezida sevdanın saf halidir, naiftir. "Geyikler Lanetler"den Cudana'da sevda dönüşür, kuvvetlenir. "Taziye"nin Fasla'sı ise mücadelecidir, sevdası için savaşır. Her üç karakter de yazgılarına karşı gelir. Sevdası uğruna çok fedakârlık ederek, atasına, anasına, töresine karşı çıkar.

Kolaj oyunumuz dört bölümden oluşur. Birinci bölümün açılışı Mahmut ile Yezida'nın sevdasından başlar. Bir dilek ağacının önünde Mahmut ile konuşan Yezida örüklerinin sevdasının işareti olduğunu anlatır. Yezida'nın örükleri kırk tane olduğunda kavuşacaklarına inanırlar. Birbirlerine kavuşmak için karşılıklarına çıkacak tüm engelleri aşarak kaçmaya karar verirler.

Ardından "Geyikler Lanetler" oyununa geçeriz. Orada ki kadın karakterimiz Cudana bir geyiktir. Mustafa'nın sevdası uğruna Efsuncular yaptıkları büyülerle onu bir kadına çevirirler. Cudana Mustafa'nın sevdasını sahiplenir. Onun için değişir, sevdası için dönüşür.

Sevdanın ölüme yöneldiği, yazgıyı yenemediği yerde "Taziye" oyunu ile betimledik. Fasla kadın onu düğününden kaçırıp kasma getiren Bedirhan Ağa'ya sevdalanmış, ona yiğit bir oğlan vermiş ve kocasını atasına yeğlemiştir. Ancak kan davası güden babasının aşireti Bedirhan Ağa'yı öldürmüştür. Bedirhan Ağa'nın aşireti Fasla'yı aralarına sızan bir yılan olarak görerek onu yargırlar. Kasrın gizli kapısını onun açtığına inanırlar ve onu ölüme mahkûm ederler. Bu yargı bölümünü eklediğimiz oyunumuzun üçüncü bölümünde Fasla kadın sevdası için tüm aşiretin önünde dimdik durarak savaşır.

"Mezopotamya Üçlemesi'nin her eserinde ki sevda aslında hep ölüme yazgılıdır. Son bölümde de "Mahmut ile Yezida" oyunun ölüm sahnesi yer alır.

Yezida Mahmut'un kendi ailesi tarafından öldürülmesini kabullenemez. Kendi çizdiği dairenin içinde her gün, gerdek gecesi Mahmut'un çözmesini hayal ettiği örüklerini tek tek çözerek ölüme yaklaşır. Hiç bir şey yemez, içmez, konuşmaz. Oyunumuzun son sahnesi örüklerin sonuncusunun açıldığı günü anlatır. Kırkinci örüğünü çözerken Mahmut'un annesi dairesinden çıkması için Yezida'yı ikna etmeye çalışır. Ama Yezida sadece onunla konuşarak örüğünü çözer ve ölür. Onun sevdası saftır. Mahmut'la ölümden kavuşmayı düşler.

### **3.2 Mezopotamya Üçlemesi'nin Reji Yorumu, Karakterlerin Çalışma Süreci, Sahne Tasarımı, Kostüm ve Makyaj Tasarımı, Işık Tasarımı**

Kolaj oyunumuz göstermecî biçim olarak çalışılmıştır. Sahnede dekor parçaları ve aksesuarlar kullanılır. Tüm karakterlerin tek bir oyuncu tarafından canlandırıldığı sahne oyun boyunca genel ışıkla aydınlatılır. Sahnenin ortasında dilek ağacı formunda bir askılık yer alır. Bu dekor parçası oyuncunun karakter değişimlerinde kullanacağı aksesuar parçalarını üzerinde taşır. Kostümler o askılıktan o anda, herkesin göreceği biçimde kullanılırken, oyun kişisi de oyuna aynı şekilde, seyirciye değişimini göstererek girip çıkar. Yani oyun kişisi sürekli sahnededir, kulis kullanmaz, değişimlerinin noktası askılıktır.

Oyun mekânı; askılık ve sahne önü çerçevesi içinde oluşturulur.

Oyun müzikleri; ana oyunların içinden seçilip kolaja katılmıştır. Çıplak sesle söylenir. Oyun aralarını belirlemek ve atmosfer yaratmak için bendir kullanılır.

Kostüm; oyuncunun hiç çıkartmadığı bir ana kostüm vardır. Oyun kişilerine sıra geldikçe onları temsil eden aksesuarlarla kostümlerini parça kostüm olarak giyer çıkarır. Aksesuar olarak ucu tebeşirli bir asa, dilek çaputları, karakterleri temsil eden atkılar, renkli tüller ve yemeniler kullanılır.

Oyunun ritmi; oyuncunun aksiyonu ve tüm rolleri oynarken ki temposu üzerine kurulmuştur. Oyunun özellikle dönüşüm sahnesinde koreografik hareketlerle bir dans düzeni kullanılmıştır.

Seyirci oyuna aktif olarak katılmaz oyuncu yabancılaştırma efektlerini ara ara kullanır.

Oyunun süresi; oyunun temposuna göre 20 dakikadır.

Oyun kişileri yansılama yöntemiyle oynansın diye bu tip bir sahneleme yani göstermecî biçim seçilmiştir.

“Oyuncu” kişisi oyunun bütününe kotaran ve tek kişilik oyun olarak sahnelenirken geçişleri oynayarak bütün oyun kişilerini yansılayan asal oyuncudur.

Kolaj kişileri; Anlatıcı, Yezida / Anlatıcı, Baş Efsuncu, Efsuncu, Cudana / Anlatıcı, Fasla

### 3.3 Prova Günlükleri

05.05.2023 Metin üzerinde çalışıldı. İlk okumanın ardından budama yapıldı. Metin son haline getirildi.

06.05.2023 Bu provada metin düz bir biçimde okunarak karakterler üzerinde konuşuldu.

07.05.2023 Karakterlerin dönüm noktaları, duygu dönüşümleri belirlendi. Metin, tonlamaların belirlendiği, duyguların mizansene dönüştüğü biçimde tekrar okundu. Ezber çalışması yapıldı.

08.05.2023 Karakterlerin duygularını daha iyi yansıtabilmek için doğaçlama çalışmaları yapıldı. Beden ve ses açma çalışması yapıldı.

09.05.2023 Beden ve ses açmanın ardından oyunda yer alan şaman öğeleri üzerine bir çalışma yapıldı. Çeşitli koreografiler denendi. Oyun metnine uygun beden hareketleri üzerine çalışıldı. Ezber çalışması yapıldı.

10.05.2023 Oyun içinde yer alan geyikten insana geçiş sahnesi üzerine konuşuldu. Cudana karakteri ele alındı. Bununla ilgili ritim eşliğinde beden çalışması gerçekleştirildi.

11.05.2023 Yezida karakteri üzerine konuşuldu. Onun karakterinin motivasyonları tartışıldı. Oyunun birinci ve dördüncü bölümü, tonlamaları ile birlikte mizansenleri belirlemek için çalışıldı.

12.05.2023 Fasla karakterinin oyunculuk tavrı üzerine konuşuldu. Bu bölümün mizansenlerini belirlemek için çalışıldı.

13.05.2023 Oyun için kullanılacak aksesuarlar getirildi. Her karaktere özel aksesuarlar belirlendi. Nasıl kullanılacağına dair konuşuldu. Eksikler belirlendi. Ezberin güçlendirilmesi için çalışıldı.

16.05.2023 Prova bendir eşliğinde beden ve ses açmayla başladı. Oyun, bölüm bölüm ele alınarak metin ve mizansen ezberi yapıldı. Sahne de mizansenler ritim ile birlikte çalışıldı.

17.05.2023 Bu provada belirlenen mizansenler sahneye taşındı. Bölüm bölüm müzikle çalışıldı. Ezber oturmaya başladı.

18.05.2023 Dekor olarak kullanılan askılık dilek ağacı gibi dekore edildi ve aksesuarlar üzerine yerleştirildi. Oyun bölümleri birleştirildi ve aksesuar kullanımını oturtulmaya çalışıldı.

20.05.2023 Ezberlerin tamamlanmasının ardından duyguların da ön plana çıktığı bir prova gerçekleştirildi. Karakterlerin duygularına uyan mizansenler eşliğinde oyun baştan sona oynandı.

21.05.2023 Oyun, dekor ve aksesuarların tamamlanmasıyla baştan sona iki kez oynandı.

22.05.2023 Oyun baştan sona üç kez oynandı. Böylece mizansenler daha da oturdu. Sahne daha iyi kullanılmaya başlandı.

23.05.2023 Oyun dekor ve aksesuarların eksiksiz kullanıldığı, müziğin olduğu bir biçimde baştan sona oynandı. Eksikler konuşuldu.

24.05.2023 Oyun baştan sona oynandı. Sonunda provanın değerlendirmesi yapıldı.

25.05.2023 Genel ışık kullanılarak profesyonel bir sahnede genel prova yapıldı. Oyunun bitiminde değerlendirme yapıldı.

## Bölüm 4

### Sonuç

Düş ile gerçek ve masal ile tarih...

Murathan Mungan belleğimizi imgeler ve simgeler yoluyla beslerken, zihnimiz bu yolculukta kendi içinde eşelenip durmaktadır. Oyunlardaki alt metin okumaları repliklerin çift anlamlarıyla zenginleşirken, zihnimiz ve paralelinde ruhumuz Mezopotamya'da ve Anadolu'da gezintilere çıkar. Dünden bugüne coğrafyanın tüm farklı inanışları ve izleri Mungan'ın oyunlarında gözler önüne serilir. Her karakterin sesi geçmişten gelen izlerle örülür. Mungan'ın üçlemesinde bu yolculuğun izleri bizlere Şamanizm'in ruhunu ve izlerini göstermektedir. Bir şamanın ayin sırasında yaptığı tüm ritüelleri, tiyatral biçimde ele alarak Meddahlık ve Hikâye anlatıcılığı öğelerin bu izleri taşıdığını bizlere göstermektedir. Bu bağlamda tezimin başlığını, çerçevesini ve içeriğini Murathan Mungan'ın Mezopotamya Üçlemesinde Şamanik Göstergeler başlığı ile belirlemek istedim.

Anadolu'da Şamanizm; toplumun örf, adet ve gelenekleriyle yoğrulmuş ve günümüze kadar süregelen bir izlemlerle varlığını sürdürmüştür. Toplumun her kesiminde olmamakla birlikte farklı inanış ve yaşam biçimlerine göre şekil değiştirse de izleri Anadolu coğrafyasında varlığını sürdürmektedir. Anadolu insanının kültürel kodlarına sinmiş bu durum Türkiye Tiyatro geleneğinin gelişme sürecinde Mungan'ın üçlemesiyle zenginleşmiştir. Üçlemede yer alan Mahmut ile Yezida, Taziye ve Geyikler Lanetler metinlerinde simgeler ve simgelerin üstlendiği mitoslar Şamanizm anlamlarıyla ele alınmıştır.

Mungan'ın kendine özgü oluşturduğu mit anlatımıyla, efsanelerden yola çıkıp Anadolu insanının kültürel değerlerle örülmüş yaşam biçimi içerisinde trajediyi buluşturmuştur. Bu anlatı biçiminde, kültürel ve dini ritüeller altında saklı kalan Şamanist imgeleri vurgulayarak bunları trajedilerinin ana unsurları olarak kullanmıştır.

Bu çalışmanın bir başka aşaması ise sahne uygulamasıdır. "İnsan yazgısına karşı gelemez" işte bu temanın eşliğinde bu üç oyundan parçalarla oluşturulan sahne uygulamasında ise Mungan'ın üç oyununun kadın karakterlerinin toplumla, geleneklerle ve töreyle savaşımı, yazgılarını kendi ellerine alma isteklerini görürüz.

Yezida, Cudana ve Fasla Anadolu'nun köklü törelerine karşı durarak kendi duruşlarını sergilemiş ama yazgılarına karşı gelememişlerdir. Yazarın masalsi biçimlemesi ile birlikte, simgesel şaman öğelerinin birbirinin içine geçtiği bu sahne uygulamasında, sevdanın değiştirip dönüştürdüğü üç güçlü kadın karakter sahneye taşınmıştır.

Son olarak, hazırlanan sahne performansının reji notları, sahneleniş biçimi, prova notları bu çalışmada yer almaktadır. Murathan Mungan'ın "Mezopotamya Üçlemesi"nden yola çıkarak ritüellerin sahneye taşındığı sahne uyarlaması EK-A'da yer alan metne göre oynanmıştır.



## KAYNAKÇA

- Akdoğanbulut, S. (1996). *Murathan Mungan'ın eserlerine toplu bir bakış*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları.
- Alçın, M. (2001). Murathan Mungan. *Tanzimat'tan bugüne kadar edebiyatçılar ansiklopedisi*. Cilt: 2. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Alekseyev, N. A. (2013). *Türk dilli Sibirya halklarının Şamanizm'i*. Çeviren: Ergun, M., Konya: Kömen Yayınları.
- Algan, E. (1994). Geyikler lanetler. *Varlık Kitap Eki*, 25, Haziran, 8.
- And, M. (2002). *Ritüelden drama: Kerbelâ – muharrem – taziye*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Aydemir, B. (2010). Dilin dramatiği ya da Mahmud ile Yezida. *Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 3, 15 – 26.
- Aydın, E. (2006). *Dünya ve Türk tıp tarihi*. Ankara: Güneş Kitabevi.
- Aydın, M. (2005). *Ansiklopedik dinler sözlüğü*. Konya: Nüve Kültür Merkezi Yayınları.
- Bayat, F. (2007a). *Türk mitolojik sistemi – 1 (Ontolojik ve epistemolojik bağlamda Türk mitolojisi)*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Bayat, F. (2007b). *Türk mitolojik sistemi – 2 (Kutsal dişi – mitolojik ana, umayparadigmasında ilkel mitolojik kategoriler – iyeler ve demonoloji)*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Bayat, F. (2017). *Ana hatlarıyla Türk şamanlığı*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Bingöl, U. (2014). Murathan Mungan'ın poetik görüşleri. *Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 12, 98 – 113.
- Caner, F. (2013). *Geyiğin Laneti: Bir Murathan Mungan incelemesi*. İstanbul: Kesit Yayınları.
- Çamurdan, E. (1985). Şahmeran. *Günümüzde Kitaplar*, 15, Mart, 54 – 56.
- Çevirme, H. (2017). Murathan Mungan'ın öykülerinde bir çatışma alanı olarak geleneksel oyun ve eğlenceler. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 61 – 72.
- Çoruhlu, Y. (2006). *Türk mitolojisinin ana hatları*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Dikici, M. (2005). *Türklerde inançlar ve din*. Ankara: Akçağ Yayınları.

- Dirican, G. (1992). Murathan Mungan ile söyleşi: Bu oyunu yazarken ciddi ruhsal hesaplaşmalardan geçtim. *Milliyet Sanat Dergisi*, 300, 15 Kasım, 13 – 15.
- Doğan, A. (2002). İslamiyet'ten önceki Türk inancına dair. *Türkler ansiklopedisi*. Cilt: III, İstanbul: Yeni Türkiye Yayınları.
- Drury, N. (1996). *Şamanizm – Şamanlığın ögeleri*. Çeviren: Şimşek, E., İstanbul: Okyanus Yayıncılık.
- Dündar, L. B. (2001). *Murathan Mungan'ın çağdaş masallarında cinsiyetçi geleneğin eleştirisi* (Yüksek lisans tezi). Bilkent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Eberhard, W. (1996). *Çinin şimal komşuları*. Çeviren: Uluğtuğ, N., Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Ekici, M. (2004). *Halk bilgisi (folklor) derleme ve inceleme yöntemleri*. Ankara: Geleneksel Yayınları.
- Elçin, Ş. (2004). *Halk edebiyatına giriş*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Eliade, M. (1997). *Dinler tarihi sözlüğü*. İstanbul: İnsan Yayınları.
- Eliade, M. (1999). *Şamanizm*. Çeviren: Birkan, İ., Ankara: İmge Yayınları.
- Eliade, M. (2017). *Ebedi dönüş miti*. Çeviren: Meral, A., İstanbul: Dergah Yayınları.
- Esin, E. (2001). Türk kozmolojisine giriş. İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Eşel, E. (2009). Dini ve mistik deneyimlerin muhtemel bilişsel ve nörobiyolojik düzenekleri. *Klinik Psikofarmakoloji Bülteni*, 19(2), 193 – 205.
- Ezici, T. (2017). Türk halkının kültürel köklerinde ilk “oyun” ustası olarak şaman ve şaman ayininde performans dramaturgisi. 9. *Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi: Müzik, Oyun ve Eğlence –Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Çalışmaları Bildiriler Kitabı*. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Araştırma ve Eğitim Genel Müdürlüğü Yayınları.
- Fırlalı, E. R. (1993). Şiiliğin doğuşu ve gelişmesi. *Milletlerarası Tarihte ve Günümüzde Şiilik Sempozyumu Bildiriler Kitabı: Tebliğler ve Müzakereler*. İstanbul: İlimler Araştırma Vakfı Yayınları.
- Gökalp, Z. (1976). *Türk medeniyeti tarihi*. Hazırlayanlar: Aka, İ. ve Koprman, K. Y., İstanbul: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Gömeç, S. (1998). Şamanizm ve eski Türk dini. *Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 4, 38 – 50.
- Gömeç, S. (2003). Eski Türk inancı üzerine bir özet. *Tarih Araştırmaları Dergisi*,

22(33), 79 – 104.

- Gömeç, S. Y. (1997). *Uygur Türkleri tarihi ve kültürü*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Grousset, R. (2019). *Bozkır imparatorluğu*. Çeviren: Uzmen, M. R., İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Güngör, H. (2002). Eski Türklerde din ve düşünce. *Türkler ansiklopedisi*. Cilt: III, İstanbul: Yeni Türkiye Yayınları.
- Güngör, H. (2010). Eski Türk dininin isimlendirilmesi üzerine. Hazırlayanlar: Argunşah, M. ve Ünal, M., Prof. Dr. Harun Güngör armağanı. İstanbul: Kesit Yayınları.
- İlhan, N. (2013). Murathan Mungan'ın fantastik bir polisiye romanı: Şairin Romanı. *International Journal of Social Science*, 6(7), Temmuz Dönemi, 563 – 579.
- İnan, A. (1976). *Eski Türk dini tarihi*. İstanbul: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- İnan, A. (2020). *Tarihte ve bugün Şamanizm: Materyaller ve araştırmalar*. Ankara: Altınordu Yayınları.
- İpşiroğlu, Z. (1994). Murathan Mungan'ın “Mezopotamya Üçlemesi” ve yorumlama sorunları. *Milliyet Sanat Dergisi*, 336, 15 Mayıs, 26 – 27.
- Kafesoğlu, İ. (1999). *Türk milli kültürü*. İstanbul: Boğaziçi Yayınları.
- Kıvanç, E. (2019). *Murathan Mungan'ın eserlerinde tarihin işlevi*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Labecka – Koecherowa, M. (1995). Şaman ayininde yeniden yapılanma deneyi. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 12, 77 – 98.
- Medeni, İ. (2021). *Şamanizm – Türklerin kadim inançları*. İstanbul: Kumran Yayınları.
- Mungan, M. (1980). *Mahmud İle Yezida*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Mungan, M. (1982). *Taziye*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Mungan, M. (1992a). *Yaz geçer*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Mungan, M. (1992b). *Geyikler lanetler*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Mungan, M. (1996). *Murathan '95*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Mungan, M. (1997a). *Dört kişilik bahçe*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Mungan, M. (1997b). *Başkasının hayatı*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Mungan, M. (2000a). *Metal*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Mungan, M. (2000c). *Fazladan bir kitap. 13+1*. İstanbul: Metis Yayınları.

- Mungan, M. (2001). *Son İstanbul*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Mungan, M. (2002). *Yüksek topuklar*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Mungan, M. (2003). *Yabancı hayvanlar – Murathan Mungan 'in seçtikleriyle*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Mungan, M. (2004a). *Soğuk büfe*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Mungan, M. (2004b). *Bir kutu daha*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Mungan, M. (2005a). *Elli parça*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Mungan, M. (2005b). Sayfadaki gibi. *Elli parça*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Mungan, M. (2006). *Söz vermiş şarkılar*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Mungan, M. (2007a). *Kâğıt taş kumaş*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Mungan, M. (2007c). *Dağ*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Mungan, M. (2007d). *Kullanılmış biletler*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Mungan, M. (2008). *Sahtiyan*. İstanbul: Metis Yayınları
- Mungan, M. (2009a). *Hayat atölyesi*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Mungan, M. (2009b). *Eldivenler, hikayeler*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Mungan, M. (2009c). *Lal masallar*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Mungan, M. (2009d). Muradhan ile Selvihan ya da bir billur köşk masalı. *Lal masallar*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Mungan, M. (2010a). *227 sayfa*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Mungan, M. (2010b). *Metinler kitabı*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Mungan, M. (2011a). *Şairin romanı*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Mungan, M. (2011b). *Kaf Dağının önü*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Mungan, M. (2011c). *Doğduğum yüzyıla veda*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Mungan, M. (2011d). *Yedi kapılı kırk oda*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Mungan, M. (2011e). Dumrul ile Azrail. *Yedi kapılı kırk oda*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Mungan, M. (2011f). *Stüdyo kayıtları*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Mungan, M. (2012a). *Üç aynalı kırk oda*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Mungan, M. (2012b). *Eteğimdeki taşlar*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Mungan, M. (2012d). *Aşkın cep defteri*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Mungan, M. (2012d). *Tuğla*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Mungan, M. (2012e). *Doğu sarayı*. İstanbul: Metis Yayınları.

- Mungan, M. (2013a). *Mutfak*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Mungan, M. (2013b). *Cenk hikâyeleri*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Mungan, M. (2013c). Binali ile Temir. *Cenk hikâyeleri*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Mungan, M. (2013d). Kasım ile Nasır. *Cenk hikâyeleri*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Mungan, M. (2014a). *Bir garip Orhan Veli*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Mungan, M. (2014b). *Mezopotamya üçlemesi*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Mungan, M. (2014c). *Paranın cinleri*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Mungan, M. (2014d). *189 sayfa*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Mungan, M. (2014e). *İskambil destesi*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Mungan, M. (2014f). *Merhaba asker*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Mungan, M. (2015a). *Harita metod defteri*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Mungan, M. (2015d). *Güne söylediklerim*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Mungan, M. (2015e). *Kadınlığın 21 hikâyesi*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Mungan, M. (2016a). *Küre / Poetika yazıları / Mavi kitap*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Mungan, M. (2016b). *Yazıhane – Murathan Mungan'ın seçtikleriyle*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Mungan, M. (2016e). *İkinci hayvan*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Mungan, M. (2016h). *Erkeklerin hikâyeleri*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Mungan, M. (2017b). *Meskalin – 60 draje*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Mungan, M. (2017c). *Dokuz anahtarlı kırk oda*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Mungan, M. (2017e). *Tren geçti*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Mungan, M. (2018b). *Kibrit çöpleri*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Mungan, M. (2020c). *Çador*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Mungan, M. (2021). *Kadınlardan kentler*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Mungan, M. (2022c). *Çocuklar ve büyükleri – Murathan Mungan'ın seçtikleriyle*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Mungan, M. (2022e). *Kırk oda*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Mungan, M. (2022f). *Büyümenin Türkçe tarihi*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Mungan, M. (2022f). Hedda Gabler adlı bir kadın. *Kırk oda*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Mungan, M. (2022g). *Bir Dersim hikâyesi*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Mungan, M. (2017d). *Edebiyat seferleri için vapur tarifeleri*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Mungan, M. (2014g). *Kadınlar arasında – Murathan Mungan'ın seçtikleriyle*. İstanbul: Metis Yayınları.

- Mungan, M.(2022b). *Ressamın ikinci sözleşmesi – Murathan Mungan'ın seçtikleriyle*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Ocak, A. Y. (1997). *Kültür tarihi kaynağı olarak menakıbnameler*.Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Ögel, B. (2020). *Türk mitolojisi*. Cilt: II, İstanbul: Altınordu Yayınları.
- Ögel, Ö. (2014). *İslamiyet'ten önce Türk kültür tarihi:Orta Asya kaynak ve buluntularına göre*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Öztürk, F. (2020). *Murathan Mungan'ın kibrit çöpleri – takribi ve vasati kıpkısa öyküler – kitabından kısa öykülerle metindilbilimsel çözümleme örnekleri*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ordu.
- Pavis, P. (2000). *Gösterimlerin çözümlenmesi*. Çeviren: Aktaş, Ş., Ankara: Dost Kitabevi.
- Polat-Şabaş, E. (2014). *Murathan Mungan'ın öykü ve romanlarında kadın*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Adıyaman.
- Potapov, L. P. (2012). *Altay Şamanizm'i*. Çeviren: Ergun, M., Konya: KömenYayınları.
- Radlof, W. (1976). *Sibiryadan (Seçmeler)*. Çeviren: Temir, A., Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Rasonyi, L. (2007). *Tarihte Türklük*. Çevirenler: Uğurlu, N., Andaç, T. ve Koşay, H. Z., İstanbul: Örgün Yayınevi.
- Sarıçioğlu, E. (1983). *Başlangıçtan günümüze dinler tarihi*. İstanbul: Bayrak Yayıncılık.
- Sav, A. (1984). Taziye. *Milliyet Sanat Dergisi*, 92, 15 Mart 46.
- Sav, A. (1993). Bu oyunu mutlaka görün. *Milliyet Sanat Dergisi*, 326, 15 Aralık, 40 – 41.
- Sezer, M. A. (2007). *Murathan Mungan'ın mensur eserlerinde halk bilimi unsurları* (Yayımlanmamış doktora tezi). Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Diyarbakır.
- Şahinoğlu, S. (2003). *Feminist biyomedikal etik*.Editörler: Demirhan – Erdemir, A.,Öncel, Ö. ve Aksoy, Ş. Ankara: Nobel Tıp Kitabevi.
- Şener, C. (1997). *Şamanizm*.İstanbul: Ad Yayıncılık.

- Şener, S. (1993). Gizemli geçmişten yaşamın aydınlığına “geyikler ve lanetler”.  
*Hürriyet Gösteri Dergisi*, 154, Eylül Dönemi, 26 – 28.
- Şener, S. (2005). *İzleri kaldı (Tiyatro eleştirileri)*. İstanbul: Dünya Kitapları.
- Şener, S. (2007). Geyikler lanetler. *Oyunlar ve gerçekler*. Ankara: Dost Kitabevi.
- Şener, S. (2011). *Yaşamın kırılma noktasında dram sanatı*. Ankara: Dost Kitabevi.
- Tanyu, H. (1986). *İslamlıktan önce Türklerde tek tanrı inancı*. İstanbul: Boğaziçi Yayınları.
- Tuna, E. (2000). *Şamanlık ve oyunculuk*. İstanbul: Okyanus Yayıncılık.
- Yörükkan, Y. Z. (2006). *Müslümanlıktan evvel Türk dinleri – Şamanizm*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Yüksel, A. (2000). Bir Mezopotamya destanı: “Geyikler lanetler”. *Sahnedeki izdüşümler (1975 – 2000)*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.