

T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SAHNE DEKORLARI VE KOSTÜMÜ ANASANAT DALI
DEKOR VE KOSTÜM TASARIMI PROGRAMI

TAZİYE KAVRAMININ TARİHSEL OLARAK İNCELENMESİ VE ŞAİR
FURUĞ FERRUHZAD'IN ŞİİRLERİ'DEN YOLA ÇIKARAK
“ TAZİYE EBEDİ BİR PERFORMANS ” GÖSTERİSİNİN MEKAN TASARIMI

(Yüksek Lisans Eser Metni)

Hazırlayan:
20136193 Maryam SOUDBAR

Danışman:
Dr. Öğr. Üyesi Başak ÖZDOĞAN

İSTANBUL - 2019

Maryam SOUDBAR tarafından hazırlanan **TAZİYE KAVRAMININ TARİHSEL OLARAK İNCELENMESİ VE ŞAİR FURUĞ FEHRUZAD'IN ŞİİRLERİNDEN YOLA ÇIKARAK "TAZİYE EBEDİ BİR PERFORMANS" GÖSTERİSİNİN MEKAN TASARIMI** adlı bu çalışma aşağıda adları yazılı jüri üyelerince Oybirliğiyle / Oyçokluğuyla Yüksek Lisans Tezi olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 24/06/2019

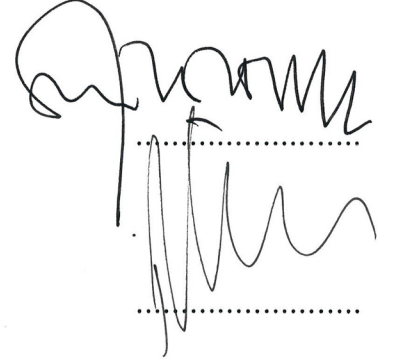
(Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu) :

İmzası :

Jüri Üyesi : Dr. Öğr. Üyesi L. Başak ÖZDOĞAN (Danışman)


.....

Jüri Üyesi : Prof. Semih ÇELENK (Dokuz Eylül Üniversitesi)


.....

Jüri Üyesi : Doç. Fatma Nihan ŞEN

.....

İÇİNDEKİLER

Sayfa no.

ÖNSÖZ	
ÖZET	
SUMMARY	
RESİMLER LİSTESİ	
GİRİŞ	1
1. FURUĞ FERRUHZAD	3
1.1. Ferruhzad'ı Etkileyen Siyasal ve Ailevi Olaylar	3
1.2. Hayatına Yön Veren Erkekler	11
1.3. Furuğ Ferruhzad'ın Sanatsal ve Edebi Yaşamı	20
1.4. Son Adımlar	26
2. TA'ZİYE SANATI	30
2.1. Ta'ziye'nin Tarihçesi	31
2.2. Ta'ziye'nin Unsurları	36
2.2.1 Oyunculuk	37
2.2.2 Seyir Alanı	38
2.2.3 Kostümler	39
2.2.4 Sahne	42
2.2.5 Zaman, Mekan ve Işık	44
2.2.6 Objeler ve Sembolleri	45
2.2.7 Müzik	48
2.2.8 Elementler	49
3. PERFORMANS SANATI	51
3.1. Performans Sanatı'nın Doğuşu	51
3.2. Performans Sanatı'nın Özellikleri	63
3.3. İran'da Performans	65
4. "HİÇ" PERFORMANSI TASARIM DRAMATURJİSİ	79

4.1. Mekan Seçimi ve Mekanın Özellikleri.....	81
4.2 Seyirci Alanı.....	87
4.3 Objeler.....	88
4.4 Kostüm ve Malzemeler.....	92
4.5 Müzik ve Ses.....	93
4.6 Renk ve Işık.....	95
4.7. Bölümler.....	96
4.7.1. Seyirci Yerleşimi.....	97
4.7.2 Birinci Bölüm; Ölüm.....	99
4.7.3 İkinci Bölüm; İsyân.....	101
4.7.4 Üçüncü Bölüm; Hüzün.....	103
4.7.5 Dördüncü Bölüm; Günah.....	105
4.7.6 Beşinci Bölüm; Aşk.....	107
4.7.7 Altıncı Bölüm; Arşa Yükseliş.....	109
4.7.8 Yedinci Bölüm; Yeniden Doğuş.....	111
4.7.9 Seyirci Çıkışı	113
5.SONUÇ.....	123
6.KAYNAKLAR.....	124
7.ÖZGEÇMİŞ.....	129

ÖNSÖZ

Bir kelimenin içinde bulundurduğu anlamlar, insana dair tutumlar taşır, çünkü kelimeleri insan yaratmıştır. Kelimeler, harflerin sembollerinin veya seslerin taşıdıklarından çok daha fazlasıdır. Şiir ise kelimelerin sanatıdır. Bir kişi kelimeleriyle içinde bulunduğu hali aktarabilir ve kelimeler usta ellerde şekillendiğinde, sanatçı ve okuyucu arasında tam bir empati hali gerçekleşir.

Furuğ Ferruhzad, yüzyılımızın ortaları İran'ının çağdaş şairlerinin en büyüklerinden biridir. Kadın olmanın halleriyle insana ait durumları mısralarına öylesine kaydetmiştir ki her kadın, yaş, din, dil, ırk farketmeksizin şiirlerinde ve kendi öyküsünde kendinden bir hissiyatı bulabilir. Furuğ Ferruhzad'ın aracılığıyla oluşan aktarım performansına dayalı süreci de içinde barındırır, çünkü aktarımlar bir başkası olan sanatçının okuyucu ile bütünleşmesini sağlar. Ortaya çıkan ürün olan şiir bir nesne olarak görünse de aslında bir mevcudiyetin kendisidir, bir var olma halidir. Bu bağlamda bir performanstır ve okuyucuyu edilgen durumdan çıkarır, aktifleştirir. Okuyucu empati kurma yetisi ile performansına dahil olur. Şiirlerinde aşk, hüzn, ölüm, hayat, günah, isyan temalarını sıkça kullanmıştır. İlgili olduğu kültürün etkileriyle doğal olarak şekillenen bu temalar, yine kültürünün performansına dayalı bir ritüeli olan Ta'ziye geleneğinde de sıkça kullanılır. Şiir Ta'ziye'nin en önemli öğesidir. İran ve Türkiye kültüründe var olan ve yüzyıllardan beri varlığını sürdüren taziye geleneği ile Avrupa'da gelişen bir ifade biçimi olan performans sanatı, birbirinden oldukça farklı coğrafyalarda ve farklı zamanlarda oluşmasına karşın birçok ortak hususta birleşirler. Performans sanatından uzun yıllar önce insanın doğal bir ihtiyacından kaynak bularak evrimleşen taziye geleneği yılların içindeki toplumsal devinimlerle şekillenerek toplumun bir parçası ve kendisi olmuştur. Buradan aldığı güç ile izleyicisini sundukları ile iç içe konumlar. İzleyiciye gösterdiği bu içten tutumla, insan varoluşuna ait duyguları açığa çıkaran aksiyon boyunca yarattığı hisler ile yakınlık bulan kişiye izlemekten öte bir deneyim yaşatır. Birinci ve İkinci Dünya Savaşının toplum üzerinde yarattığı tesir ile yoğrulan ve doğası gereği tanımlara karşılık gelmeyen performans

sanatı da fiziksel bir hareketi amaç haline getirmeden izleyiciyi uyanık ve aktif tutmayı idealize eder. İnsan doğasının işleyişi ile performansın ruhunu iç içe geçmiş halde buluruz, bu durum aktarımın anlaşılabilirliğine etki eder ve performans boyunca izleyici ile izlek arasındaki sınırları gevşetir. Bir bütün haline gelen izleyici ve yapıt olgusunun, taziye geleneğinde de var olan haline yakınlığıyla dikkat çeker. İsyankâr duruşlarıyla izleyenlerin sınırlarını zorlamaktan çekinmezler. İstemsiz bir şekilde mevcut halleriyle eleştirellerdir. Mekân ve zaman gibi belirleyici öğelerden uzaklaşarak sanatı gündelik alanlara taşımışlardır ve sınırları sürekli olarak genişletmektedirler. Sergileniş biçimleri ile isimsizlerdir fakat kuvvetli bir kendi olma hali içindedirler. Bu hale eş özgünlüğü, tutunduğu özgür tavrıyla istemsizce vurgulayan Furuğ Ferruhzad'ın şiirlerinde evreni kaostan düzene geçiren dört elementin, ateş, su, toprak ve hava'nın etkilerini görürüz. Ta'ziye sanatı da temel yapısını bu konstrüksiyonda inşa eder. Her şeyden önce var olmuş olanlarla kurulan bağ, aktarımın yapıldığı kişiye aidiyet hissi verir. Furuğ Ferruhzad bir şair olarak, Ta'ziye sanatı ve Performans Sanatı ise yapısal olarak kendine mahsus, sembolik bir yalınlık içerir. Ortak bir dile hitap eder ve anlaşılır olmak için açıklamaya ihtiyaç duymazlar. Mesajları yanılığa yer vermeyecek denli ortadadır.

Tüm bu ortaklıkların anlatımı zenginleştirdiğini düşündüğümünden yüzyıllardan bu yana devam eden Ta'ziye sanatının günümüz anlayışına uygun bir yorumunu performans sanatı ile bütünleştirerek bir sentez oluşturdum. Furuğ Ferruhzad'ın insana bakış açısı, tek bir bedendeki kadın ve erkek, her şeyi içkin olan su, toprak, ateş ve hava, Ferruhzad'ın şiirleri ve onun cesur duruşu ve doğduğum toprakların izdüşümleri çalışma sürecimi ve öğelerini oluşturdu. Şiirlerin etrafında vücut bulan, Ta'ziye sanatına ait olan renkler simgesel ifadeleri ile performansla dahil oldu. Tasarımı oluşturan unsurlar bu üç başlık etrafında şekillendi ve güttüğüm amaç Furuğ Ferruhzad'ın şiirlerinden yola çıkarak Ta'ziye'yi edebi bir açılımla performans olarak sunmayı hedefledi.

Ta'ziye sanatının barındırdığı değerleri ve yıllar içinde diri kalmasını sağlayan bakış açısını, Furuğ Ferruhzad'ın şiirleri öncülüğünde ve etrafında, performans sanatı ile evrensel düzlemde daha büyük kitlelere hitap etmesini amaçlayan bu çalışmanın

hazırlanmasında ve kaleme alınmasında yol gösteren danışmanım Başak ÖZDOĞAN'a, her koşulda bana destek olan ve çalışma sürecim boyunca sıkıntılarımı benimle paylaşan aileme, verdikleri neşe ve motivasyonla devam etmemi sağlayan kızım Burla ve oğlum Ataman'a içten teşekkürlerimi sunarım.



ÖZET

“Ne tuhaf bir dünya. Kimsenin işine karışmıyorum. Kimseyi incitmiyorum ve her an kendimleyim. Böyle olunca herkes beni kurcalıyor.” İran’ın önde gelen şairlerinden olan Furuğ Ferruhzad, yaşadığı hayatı belki de en iyi bu dizelerle özetlemiştir. Yaşamı boyunca baskıyla, kısıtlamalarla, özgürlüğü için mücadele eden Furuğ, tarihe ismini şiirleri, filmleri ve resimlerinin yanı sıra hayattaki duruşu, bakış açısı ve cesaretiyle de yazmıştır. Kaderine boyun eğmeyerek, yüce bulduğu değerlerinden hiçbir zaman vazgeçmeyerek, acısını dönüştürdüğü kelimelerle, başka kalplere yoldaş olarak, ondan sonra gelenlere daima ilham olmuştur.

Bu çalışma, Ferruhzad’ın yaşama sunduklarını, hayatını, ait olduğu kültürün kadim bir geleneği olan Ta’ziye’yi ve Batı dünyasında ortaya çıkmasına karşın Ta’ziye ile yakından benzerlikler gösteren Performans Sanat’ını inceler. Bu üç başlığın ortak yönlerinden yola çıkarak, Ferruhzad’ın bakış açısıyla, var oluşun bir özetini anlatan “HIÇ” performansının dramaturji çalışmasını ve tez-eser metnini içerir. Tüm bunların sonucunda ortaya çıkan, mekân ve kostüm tasarımına ve gerçekleşecek olan “HIÇ” performansının tüm çalışma sürecine yer verir.

SUMMARY

What a strange world. I'm not involved in anyone's business. I'm not hurting anybody, and I'm with myself all the time. Everyone is frustrated when it comes to that. Furuğ Ferruhzad was one of the maestro's of Iran's poets, summarized his life with these perhaps best strings. Furuğ struggled for freedom, pressure, restrictions and freedom throughout his life, he wrote history with his poems, films and paintings as well as his stance, perspective and courage in life. By never submitting his destiny, he never inspired the values he found sublime, but always inspired the comrades of other hearts, the words he had transformed.

This study closely resembles Ta'ziye, although Ferruhzad presents life, Ta'ziye, which is an ancient tradition of the culture it belongs to and emerged in the Western world.

examines the Performance Art. Based on the common points of these three chapters, it includes the dramaturgical work and the thesis-work text of the performance of, which explains a summary of existence from the perspective of Ferruhzad. As a result of all this, it includes the space and costume design and the whole working process of costume performance.

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1 - Ferruhzad ve Ailesi.....	18
Resim 2 Furuğ Ferruhzad, Annesi ve Kardeşleri.....	20
Resim 3 Furuğ Ferruhzad ve Kardeşleri	22
Resim 4Furuğ Ferruhzad ve Parviz Şapur	23
Resim 5 Furuğ Ferruhzad ve Erkek Kardeşi	24
Resim 6 Furuğ Ferruhzad ve Oğlu	26
Resim 7Furu Ferruhzad ve İbrahim Golestan	29
Resim 8 Furuğ Ferruhzad.....	32
Resim 9 Furuğ Ferruhzad.....	36
Resim 10 Furuğ Ferruhzad, Oğlu Hüseyin	38
Resim 11 Furuğ Ferruhzad, Annesi ve Oğlu Hüseyin	38
Resim 12 Kaza Geçirdiği Araç	39
Resim 13 Furuğ Ferruhzad'ın Cenazesi	40
Resim 14 Takiye Dowlat.....	45
Resim 15 - Ta'ziye.....	47
Resim 16 -Ta'ziye Alanı	49
Resim 17 - Ta'ziye Oyuncuları.....	51
Resim 18 - Ta'ziye Kostüm Aksesuarı	52
Resim 19- Ta'ziye Dekorü.....	54
Resim 20 - Ta'ziye Aydınlatması	55
Resim 21 - Ta'ziye Sahnesi	57
Resim 22 - Giyilebilir Bir Kukla ile Ta'ziye Oyuncusu.....	58
Resim 23 Ta'ziye Elementlerinin Görsel bir Birleşimi	61
Resim 24 - Parade (Ballet) Oyunu	65
Resim 25 - Jackson Pollock	66
Resim 26 - Joseph Beuys, I Like America and America Likes Me (1974)	69
Resim 27 - Pina Bausch, Barber Bleue	71
Resim 28 - Kontak Doğaçlama, Nancy Stark	72
Resim 29 - Marina Abramovich, Rhtym Zero	73
Resim 30 - Parastou Forouhar.....	79
Resim 31 - Shirin Neshat, Allah ve Kadınları.....	80
Resim 32 - Parya Vatankhah.....	81
Resim 33 - Amir Mobed	83
Resim 34 - Ramin Etemadi Bozorg	84
Resim 35 - Shirin Neshat	85
Resim 36 - Shirin Abedinirad	86
Resim 37 - Esha Sadr	87
Resim 38 - Amir Mobed	87
Resim 39 - Parastou Forouhar.....	88
Resim 40 - Ramin Etemadi Bozorg	88
Resim 41 - Parya Vatankhah.....	89
Resim 42 - Golshifteh Farahani	89
Resim 43 -	91
Resim 44 - MSGSÜ Osman Hamdi Bey Salonu, Cenaze Törenleri.....	92

Resim 45 - MSGSÜ Osman Hamdi Bey Salonu.....	94
Resim 46 - MSGSÜ Osman Hamdi Bey Salonu.....	94
Resim 47 - MSGSÜ Osman Hamdi Bey Salonu.....	95
Resim 48 - MSGSÜ Osman Hamdi Bey Salonu.....	95
Resim 49- Osman Hamdi Bey Salonu Eskiz 2.....	96
Resim 50 - Osman Hamdi Bey Salonu Eskiz 1.....	96
Resim 51 - Osman Hamdi Bey Salonu Eskiz 3.....	97
Resim 52 - Seyirci Alanları.....	98
Resim 53 - Göbek Bağı.....	100
Resim 54 - Su.....	101
Resim 55 - Hava (Rüzgar).....	101
Resim 56 - Ateş.....	102
Resim 57 - Toprak.....	102
Resim 58 - Kostüm, Malzeme Örnekleri.....	103
Resim 59 - Def.....	104
Resim 60 - Hang Drum.....	105
Resim 61 - Hang Drum ile Geleneksel İnan Çalgıları.....	105
Resim 62 - Işık ve Renk.....	106
Resim 63 - Işık ve Renk.....	107
Resim 64 - HİÇ Storyboard, Seyirci Yerleşimi.....	109
Resim 65 - HİÇ Storyboard, Ölüm.....	111
Resim 66 - HİÇ Storyboard, İsyân.....	113
Resim 67 - HİÇ Storyboard, Hüzün.....	115
Resim 68 - HİÇ Storyboard, Günah.....	117
Resim 69 - HİÇ Storyboard, Aşk.....	119
Resim 70 - HİÇ Storyboard, Arşa Yükseliş.....	121
Resim 71 - HİÇ Storyboard, Yeniden Doğuş.....	123
Resim 72 - HİÇ Storyboard, Seyirci Çıkışı.....	125
Resim 73 - Eskiz Çalışması.....	126
Resim 74 Eskiz Çalışmaları.....	127
Resim 75 - Eskiz Çalışmaları.....	128
Resim 76 - Eskiz Çalışmaları.....	129
Resim 77 - Eskiz Çalışmaları.....	130
Resim 78 - HİÇ Prova Çalışmaları 1.....	131
Resim 79 - HİÇ Prova Çalışmaları 2.....	131
Resim 80 - HİÇ Prova Çalışmaları 3.....	132
Resim 81 - HİÇ Prova Çalışmaları 4.....	132
Resim 82 - HİÇ Prova Çalışmaları 6.....	133
Resim 83 -- HİÇ Prova Çalışmaları 5.....	133

GİRİŞ

Hayata dair anlamlar, birçok kültürde ve dilde farklı şekillerde vücut bulmuştur. Ancak anlamlar, edindikleri bu somut kılıfların ötesinde çok daha derin bir soyut dünyanın da öğeleridir. Anlamlar, ilk bakışta birbirlerinde uzak ve bağımsız görünseler de özlerinde her biri insana özgüdür ve yine insanlar tarafından deneyimlenmeyi, aktarılmayı ve paylaşılmayı beklerler. Bu paylaşımlar, bizzat bu anlamların kaynağı olan insanlarca kadim ritüellerle, modern akımlarla ya da yine her kaynağın kendine özgü yöntemiyle gerçekleştirilir. Bu paylaşımlara farklı formlarda vücut bulduran Furuğ Ferruhzad, Ta'ziye ve Performans sanatı, Hiç adlı eser metninin ana araştırma konularıdır.

Çalışmanın amacı, yüzyıllardır, her yıl tekrar eden bir gelenek olan Ta'ziye'yi, Ta'ziye'ye göre çok daha genç olan Performans Sanatı doğrultusunda ele almak ve deformasyona uğratmadan yorumlayarak, Furuğ Ferruhzad'ın gözünden hayatı anlatan bir konu çerçevesinde performans olarak sunmaktır. Bunu yaparken izlenen yol, Furuğ'u, Ta'ziye'yi ve Performansı kapsamlı bir şekilde anlamak olmuştur.

İranlı şair, yazar, yönetmen, oyuncu ve ressam olan Furuğ Ferruhzad, İran'da bir Şii geleneği olan Ta'ziye ve Avrupa'da Birinci Dünya Savaşı sırasında tepkisel olarak ortaya çıkmış olan Performans Sanatı temas ettikleri ortak noktalar ve bu konuları takiben ortaya çıkmış olan "HIÇ" adlı performans, bu çalışmanın, dört ana bölümünü oluşturmaktadır.

Birinci bölüm, Furuğ Ferruhzad'ın hayatını, çocukluk yıllarından itibaren detaylıca inceler. Ardından hayatında etkili olmuş erkekleri onların kısa öyküleri ile birlikte anlatır. Edebi yaşamı ve sinema hayatıyla ilgili biyografik bilgi verir.

İkinci bölüm, İran topraklarında ortaya çıkmış kadim bir ritüel olan Ta'zi'yeyi açıklayarak başlar ve tarih öncesi dönemden itibaren geleneğin nasıl başladığını ve geliştiğini, tarihteki önemli noktaları ile açıklar. Ardından, Ta'ziye'yi oluşturan unsurlara değinerek, geleneğin dram türü olarak nasıl ele alındığını inceler.

Üçüncü bölüm, Birinci Dünya Savaşı ile birlikte Batı dünyasında ortaya çıkan sanatsal bir ifade biçimi olan Performans Sanatı'nı doğuş yılından günümüze dek, sanatçıları ve onu var eden hareketleri ile anlatır. Özelliklerinden bahseder. Ortaya çıktığı dönemden sonrasında İran'da gelişen kısmını ve İranlı Performans Sanatçılarını bir araya getirerek, biyografileri ile birlikte anlatır.

Dördüncü bölüm, öncesinde anlatılanların ışığında ortaya çıkmış olan 'HİÇ' adlı performansın eser metninden oluşur. Performansın kendisinden, mekân seçimi ve mekanın özelliklerinden bahseder. Performansın akış planını detaylı bir şekilde açıklar.

Sonuç olarak, bu çalışma Furuğ Ferruhzad'ı kendisini ve eserlerini, Ta'ziye geleneğini ve Performans Sanatını inceleyerek, ortak noktalarını aydınlatır ve bu noktalardan ortaya çıkmış olan HİÇ performansının dramaturjik çalışmasını yapar.

1. FURUĞ FERRUHZAD

Furuğ Ferruhzad, 5 Ocak 1935, 13 Şubat 1967 tarihleri arasında yaşamış, İran doğumlu şair, yazar, yönetmen, oyuncu ve ressamdır. 20. Yüzyıl İran sanatının en değerli isimlerinden kabul edilir. Özellikle şiir alanında yaptığı çalışmalar ile adını dünyaya duyurmuştur. Yaşamı boyunca beş şiir kitabına imza atmış, birçok süreli yayında şiirlerini yayımlamıştır. Çektiği belgesel filmler ödüllere layık görülmüştür ve birçok insana, yaşam öyküsü ve hayattaki duruşu ile ilham kaynağı olmuştur.

1.1 Ferruhzad'ı Etkileyen Siyasal ve Ailevi Olaylar

Furuğ Ferruhzad, 5 Ocak 1935 yılında Tahran'da doğduğunda tarihsel açıdan önemli olaylar yaşanmaktadır. Furuğ doğduğu andan altı yaşına gelene dek, döneme hükümdarlık eden şah, *Rezā Şāh Pahlavī*'dir. 14 Haziran 1921'de İran'daki Britanya Ordusu'nun komutanı, general Edmund "Tiny" Ironside, Tabriz taburunun kumandanı Reza Han'ı bütün tugayın kumandanı olarak terfi ettirir. Bir ay sonra Britanya kumandası altında, Reza Han, Niyarak, Qazvin ve Hamadan'da bulunan 3000-4000 kişilik Cossack tugayını Tahran'a götürür ve başkenti ele geçirir. Reza Han, Bir önceki hükûmetin dağılmasını ve Seyidd Ziyaeddin Tabatabai'nin başbakan olmasını talep eder. Reza Han'ın yeni hükûmetteki ilk rolü İran Ordusu'nun başına geçmek olur. Kısa bir zaman sonra da Savunma Bakanı olmuştur. Şah olana kadar değişmeyecek olan Sardar Sepah¹ ünvanını alır. General Edmunt "Tiny" Ironside Reza Khan'ın yaptığı işlerden etkilenerek Britanya Savunma Bakanlığı'na gönderdiği raporda Reza Han'dan zor sorunların üstesinden gelen ve bizi İran'dan barış ve onur içinde çıkartabilecek biri diye, bahseder. Bu beyanın üzerine İngiltere'nin desteği ile Rıza Şah, İran'daki hükûmet kabinesinin zayıflığından yararlanıp Seyidd Ziyaeddin

¹ Farsçada ordu komutanı anlamına gelir.

Tabatabai ile anlaşarak, 1921 yılında ilk darbeyi gerçekleştirmiştir. Ardından, Kazak Tümeni Komutanı rütbesindeyken ve savunma bakanı iken, 1925'te hükümetin güçsüzlüğü öne sürülerek, parlamento tarafından saltanat naibi ilan edilmiş ve yönetime getirilmiştir.²

Yönetimde olduğu süre boyunca bazı İranlı yazar ve aydını tutuklatmıştır. Bu kişiler çoğunlukla sol kesime yakın ve hatta bazıları radikal olarak *Tudeh Partisi'ne*³ katılanlar veya sonradan ondan ayrılanlardır.⁴ Bu tutuklamaların yaşandığı yıllarda Rıza Şah halkı yakından ilgilendiren birçok reform başlatır. Toplumsal ve kültürel alanda radikal birçok değişikliğe gidilir. Bunların arasında en çok tepki gören değişikliklerden biri, *Keşfi Hicap* adı verilen kılık kıyafet değişikliğidir. İran halkına batı tarzı kıyafet giymeleri konusunda yaptırım uygulanmıştır. Çok kısa bir süre içerisinde değişikliklerin uygulanması beklenmiştir ve eski tip kıyafetler tamamen yasaklanmıştır. Hatta terziler, bu yasanın yürürlüğe girmesinden itibaren sadece Avrupalı tarzda giysiler dikebileceklerdir.⁵ Kadınların baş örtüsü, peçe ile dolaşmasının yasaklanması, dini bayramların kutlamalarına konulan engeller gibi toplumu doğrudan ilgilendiren değişiklikler ile halkı modernleştirmeye çalışsa da geleneksel yapıyı büyük ölçüde zorladığından başarılı olamamıştır. Bu reform, farklı dönemlerde farklı anlamlara sahip olsa da hakkında yapılan söylemler, ansızın, altı boş ve halk tarafından kabul görmeyen, yararsız nitelikler taşır. Bu sebeplerle, Rıza Şah, amacı halkı kalkındırmak olsa da, yaptığı değişikliklerdeki zorlayıcı tavır ve halkın isteklerine uygun çözümler sunmamasıyla, diktatör bir lider olarak adlandırılmıştır.⁶

² TOPALOĞLU, Ömer (1996), **Çağdaş İran Tarihi (1914-1945)**, Yüksek Lisans Tezi, Fırat Üni. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Elazığ. (18).

³ Tudeh Partisi İran'da kurulan bir komünist partidir.

⁴ Haşim HÜSREVŞAHİ, **Yaralarım Aşktandır**, (7).

⁵ KOCA, Mehmet (2013), **İran'da Rıza Şah Dönemi Modernleşme Hareketleri (1925-1941)**, Yüksek Lisans Tezi, İnönü Üni., Sosyal Bilimler Enstitüsü, Malatya (73,76).

⁶ Abdullah YEGIN, İran Siyasetini Anlama Klavuzu, (22,23).

Rıza Şah'ın tahtta olduğu dönem boyunca karşıt fikirli partiler faaliyetlerini gizli teşkilatlar halinde gerçekleştirmişlerdir. Hitler'in Almanya liderliğine geçmesiyle, Almanya ile yakın ilişkiler gerçekleştiren Rıza Şah, açıkça siyasi konumunu Nazizm tarafına taşımıştır. İran milliyetçiliğine dair söylevlerde bulunmuştur.⁷ Şah aynı zamanda orduyla birlikte güvenlik güçleri, istihbarat, yargı gibi devlet unsurlarında da aynı politikayı uygulamıştır. 1930'ların başından itibaren sol güçlerin çalışmaları yasaklanır ve tutuklamalar artmaya başlar. İçlerinde sol politikacıların en deneyimlilerinden olan Seyit *Cafer Pişeveri'nin* de bulunduğu sol görüşe yakın olan herkes, komünistlik suçlaması ile hüküm giymiştir. Bu politikacıların bir bölümü daha sonra, Rıza Şah'ın Eylül 1941'de İran'dan kaçışının ardından serbest bırakılır. Seyit Cafer Pişeveri, "Azerbaycan Demokrat Fırka" önderliğine geçerek tüm İran'ın ve Azerbaycan'ın demokratik sorunlarını dile getirir. Sonrasında yönetime geçen Rıza Şah'ın oğlu *Muhammed Rıza Şah'ın* ordusunun Azerbaycan'ı işgali ve burada uyguladığı soykırımdan sonra tüm demokratik hareketler sonuçsuz kalır. Bakü'ye geçen Pişeveri, iki yıl sonra Sovyet gizli polisi tarafından öldürülür.⁸

“Ülke çapındaki işçi hareketlerini, özellikle petrol bölgelerinde, Azerbaycan ve Kürdistan halklarının demokratik hareketlerini, Parlamentodaki saray ile liberaller arasında geçen çekişmeleri, gerek basında ve gerekse partilerde, dincilerle saray ve liberaller arasında cereyan eden çekişmeleri, 21 Temmuz 1952 yılındaki Musaddık'ın Şah ve Gavam'a karşı kazandığı geçici zaferi ve bir yıl sonrasında CIA'nın yönettiği darbeyi içerdiğinden, 1941 ile 1953 yılları arasındaki zaman diliminin, o yıllardaki düşünür ve edebiyatçılar ve daha sonraki kuşaklar üzerinde çok derin etkileri olmuştur. Azerbaycan'da Pişeveri'nin, Kürdistan'da Gazi Muhammed'in ve Tahran'da Musaddık'ın ve bütün İran'da işçi hareketinin yenilmesi, o on iki yıl sırasında düşünsel, sanatsal, politik veya yazınsal uğraşlara katılanlar üzerinde bir çeşit aşağılanma ve ihanet duygusu yarattı. 19 Ağustos 1953 darbesinden sonra, içlerinde Ahmed Şamlu ve Mehdi Eheven Salis'in de bulunduğu bu aydınların bir

⁷ A.g.k, (22,23).

⁸ Haşim HÜSREVŞAHİ, *Yaralarım Aşkandır*, (10)

bölümü hapse atıldı. Büyük bir çoğunluğu göç etmek zorunda kaldı, bir bölümü ise susmayı tercih etti.’⁹

II. Dünya savaşı sırasında devrilen Rıza Şah’ın ardından tahta, İran’ın son şahı olacak olan oğlu Muhammed Rıza Şah Pehlevi çıkar. Onun hâkim olduğu dönem İran’ın dış ülkelere en açık olduğu dönem olarak anılır. Amerika Birleşik Devletleri ile yakınlaşma söz konusudur.¹⁰ Muhammed Rıza Şah da babasının modernleşme politikasını devam ettirmiştir. Bazı ibadethaneleri yıktırarak yerine devlet binaları inşa ettirmiştir. Sürdürmekte olduğu bu tutum, halk ve ulema tarafından daima tepki görmesine sebep olmuştur ve hâkim olduğu süre boyunca birçok siyasi olaya şahit olmuştur. Bunlardan en önemlisi 28 Mordad isyanıdır. 1953 yılında başlayan isyan, 1956 yılına dek etkilerini sürdürür. İsyan birçok kez şekil ve isim değiştirir ve Şah’ın 1979 yılında devrilmesine kadar devam eder. Ferruhzad ve başka birçok Yeni Şiir’ci bu olaylardan etkilenir.¹¹

Sanatçılar, tüm bu politik hava, baskı ve sıkı denetimle olan yüzleşmelerini kendi alanlarındaki üretimleri ile ifadelendirmeyi tercih ettiler. Bu politik süreç, sonraki zamanlarda, yani altmışlı yılların başlarında, şiirler, edebi eleştiriler, oyunlar ve sinema filmleri ile sanatçılar tarafından ciddi bir şekilde ele alınır. Ferruhzad tüm bu olayların etkisi altında kalmış olsa da, belki de bu açıdan diğer İranlı yazarlara göre daha şanslı sayılabilir. Açıkça, herhangi bir siyasi olaya karışarak yargıyla yüz yüze gelmemiştir.

Furuğ Ferruhzad’ın yaşadığı yıllarda gerçekleşen bu olaylar hayatını bir rastlantıdan çok daha fazlası olarak etkilemiştir. Furuğ Ferruhzad, bir albay olan, Albay Muhammed Ferruhzad ile Turan Veziri Tebar’ın kızı olarak dünyaya gelmiştir. Rıza Şah bir devlet yöneticisi olarak, kendi rakipleri ve düşmanları ile mücadele

⁹ Haşim HÜSREVŞAHİ, *Yaralarım Aşktandır*, (10)

¹⁰ Ercan ÇİTLİOĞLU, *İran’ı Anlamak*, (28)

¹¹ SÖYLEMEZ, İsmail (2017), *İnönü Üniversitesi Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, 12, Kış : 261,286.

edecek ve Batı'nın güvenini kazanabilecek bir İran yaratmak üzere modern ve nizami, Avrupa'da eğitim görmüş subaylardan oluşan bir orduya ihtiyacı vardır.¹² Furuğ'un babası da bu ordunun bir üyesiydi. Muhammed, adeta bu ordunun düzeninde ve kimliğinde vücut bulan ataerkilliği ve sıkı denetimi kendi hanesinde de uygulamıştır. Tahran'ın Sipeh Caddesi, Tophane ve Sevvüm İsfend Caddesi'ndeki ordu tesisleri, İdam Meydanı'na ve Tir Alanı'na ve o yıllarda Tahran'ın güney mahalleleri ve insanlarına yakın olan Tahran'ın geleneksel mahallelerinden Emiriye Mahallesi'ne ait sosyal yapı Furuğ Ferruhzad'ın şiirini ve yaşamını somut haliyle birçok açıdan etkilemiştir.¹³



Resim 1 - Ferruhzad ve Ailesi

Babası Albay Muhammed Ferruhzad ve annesi Turan Veziri Tebar'ın yedi çocuğundan üçüncüsü olarak dünyaya gelmiştir. 9. sınıfa kadar devam ettiği mahalle mektebinden sonra kız sanat okuluna gitmiştir. Burada resim, dikiş-nakış ve el sanatları öğrenir. Sadece aile yaşamında değil, dışarıda da ataerkil bakış açısı hakimdir. Ferruhzad'ın aile yaşantısında ise bu durum çok daha çarpıcı bir şekilde varlık buluyordur. Eşi ve çocuklarına orduda edindiği tavırla hitap eden Muhammed Ferruhzad, onlara bir mal varlığı gibi davranıyordu. Aile fertlerini özgürlükten men

¹² TOPALOĞLU, Ömer (1996), **Çağdaş İran Tarihi (1914-1945)**, Yüksek Lisans Tezi, Fırat Üni. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Elazığ. (18,22).

¹³ Haşim HÜSREVŞAHİ, **Yaralarım Aşkandır**, (8).

eden bir baba figürüdür aynı zamanda. Ancak çocuklarını disipline etmedeki kullandığı sert tutumun yanı sıra evde bulundurduğu küçük kütüphane ile Furuğ'un erken yaşta okuma yazma öğrenmesine ön ayak olmuş entelektüel bir adamdır.¹⁴

Furuğ Ferruhzad'ın iki kız, dört erkekten oluşan altı kardeşi vardır. Bu altı kardeşten en büyükleri olan kız kardeş Puran Ferruhzad, çok tanınan bir isim haline gelmese de çevirmen olarak bir üne kavuşmuştur. Erkek kardeşlerinden olan Feridun, showman ve şarkıcı olarak, 1966'dan sonra tanınır hale gelir. Fakat aile içinde dünya ve İran çapında ismini en çok duyuran Furuğ Ferruhzad olmuştur. Yüksek öğrenim yapmış olmalarına karşın diğer kardeşler herhangi bir tanınırlık edinemezler.¹⁵ Şüphesiz ki Furuğ Ferruhzad, aile içinde en büyük anlaşmazlığı babası ile yaşamıştır. Ancak babasının ona gösterdiği bu sert tutum Furuğ'un yılmaz ve sürekli dik duran tavrını oluşturmuş olabilir. Furuğ'un şiirlerinde görüyoruz ki; aile yaşantısına karşı açık bir sitem söz konusudur. "Senden Sonra Ey Yedi Yaş" şiirinde, yaşı biraz büyüyüp, bilinçli hale geldikten sonra, aile içindeki kusurların, hayatın gerçeklerinin birer birer farkına varır ve aile fertleri arasındaki kopuş başlar ve geriye sadece hatıralar kalır. Bu şiirde ve Furuğ'un ailesine dair yazdığı diğer şiirlerinde genellikle geçmişe duyulan bir özlem söz konusudur.

“ey yedi yaş
ey yola çıkmanın mucizevi an'ı
senden sonra ne varsa yok olup gitti, cehalet ve çılgınlık içinde

senden sonra
kuşlarla
rüzgârla
aramızda
güçlü bir aydınlık ve zindelik bağı olan o pencere
kırıldı
kırıldı

¹⁴ [https:// http://sinarium.com/forough-farrokhzad/](https://http://sinarium.com/forough-farrokhzad/)

¹⁵ Haşim HÜSREVŞAHİ, **Yaralarım Aşktandır**, (8).

kırıldı senden sonra o
 su, su, sudan başka tek kelime etmeyen
 topraktan bebek
 suda boğuldu

...

biz yitirmiş olmamız gereken ne varsa
 yitirmişiz
 ışısız, yola düşmüşüz biz
 ve ay, ay, o şefkatli kadın, oradaydı hep
 ve çekirgelerin hücumundan korkan körpe ekinlerin üzerinde
 kâgir bir damın ardında kalan çocukluk hatıralarında’’¹⁶



Resim 2 Furuğ Ferruhzad, Annesi ve Kardeşleri

Ferruhzad babası ve çocukluk yılları hakkında yaptığı konuşmalarında, babasının onların çocukluk yıllarının çok zor geçmesine kasıtlı olarak sebep olduğundan sık sık bahseder. Hatta öyledir ki, onları zor koşullara alıştırmak için,

¹⁶ Furuğ FERRUHZAD, **İnanalım Soğuk Mevsimin Başlangıcına**, Çev. Ali Güzelyüz, Senden Sonra Ey Yedi Yaş

maddi durumları yerinde olsa da, çocukları kötü, konforsuz yataklarda uyutur, zora ve yokluğa alışmaları için onları terbiye eder. Asker olması sebebiyle yazları ailecek başka başka şehirlerde geçirirler. Furuğ kendi çocukluk yıllarını askeri kampa benzetir. Babaları para kazanmayı öğrenmelerini istediğinden, çocuklar tatillerde babalarının ısrarıyla gazete kağıtlarından kese kağıtları yapar ve satarlar. Babasının bu disiplinli davranışlarına karşın kendi çocukluğundan bahsederken çok yaramaz olduğunu anlatır. Bir erkek çocuğu gibi düz duvara tırmandığından, ağaç dallarından sarktığından, insanları güldürmek için şakalar yaptığından söz eder. Çocukken de eğlenceli bir ruhu olduğundan fakat bir taraftan da çok hassas olduğundan ve en küçük bir şey olduğunda bile yüksek sesle, saatlerce ağladığını söyler. Ruh halinin daima çelişkili olduğunu, çocuk yaşlarda bile duyguların onda bir misafir olduğunu ve onu ikişer gün ziyaret ettiğini söyler. Okuma sevgisini babasından, dürüstlük ve saflığı annesinden aldığını belirtir. Ayrıca hikâye dinlemeyi çok sever ve anneannesinin hikayeleri ile büyür. Hatta hikâye dinlemek konusunda o kadar ısrarcıdır ki ananesi artık bu durumdan sıkılmıştır. Edebiyata olan ön hazırlığın buradan başladığını düşünür. İlk okulda yazdığı kompozisyonlar öylesine başarılıdır ki öğretmeni bunları onun yazdığına inanmaz. Henüz o yaşlarda bile inanması güç bir edebiyat yeteneği vardır. Çocukken ve gençken en sevdiği şair Mehdi Hamidi'dir.¹⁷ Kendisi hakkında yaptığı konuşmalarda, Golestan'a gönderdiği mektuplarda şu satırları kaleme almıştır;

“[...] Ömrümü kaybetmişim gibi bir duygu var içimde. Ve yirmi yedi yaşında bilmem gerekenden çok daha az bildiğimi biliyorum. Nedeni belki de hiçbir zaman aydın bir yaşamımın olmayışındır. On altı yaşındaki komik aşk ve evlilik benim gelecekteki yaşamımın temellerini sarstı. Benim, yaşamımda asla bir yol göstericim olmamıştır. Kimse beni ruhsal ve fikirsel olarak eğitmemiştir. Sahip olduklarım kendi çabalarım sonucudur ve sahip olmadıklarım ise eskiden sahip olabileceğimimde, ancak sapmalar ve kendini bilmezlikler ve yaşamın çıkmazları onlara varmamı önlemiştir. Başlamak istiyorum. Benim kötülüklerim kötülük yapmak için değildir. Sonuçsuz kalmış olan iyilikleri duyumsamamdandır. [...]”¹⁸

¹⁷ <http://www.boursenews.ir/fa/news/124613/%D9%81%D8%B1%D9%88%D8%BA-%D9%81%D8%B1%D8%AE%D8%B2%D8%A7%D8%AF-%D8%A7%D8%B2-%D8%AA%D9%88%D9%84%D8%AF-%D8%AA%D8%A7-%D9%85%D8%B1%DA%AF-%D8%AA%D8%B5%D8%A7%D9%88%DB%8C%D8%B1>

¹⁸ Haşim HÜSREVŞAHİ, **Yaralarım Aştandır**, (144).

Baba bütünüyle statükoya değer verir ve kadercidir. Mesleğinin de bir gereği olarak bir çeşit İran milliyetçiliği babada hakimdir. Anne de geleneklerine bağlıdır fakat, annede hâkim olan milliyetçilik değil, dindarlıktır. Furuğ'un kardeşlerine karşı bakış açısı oldukça eleştireldir ve anne babasına oranla daha güçlü ve şiddetlidir. Kardeşlere karşı daha esprili bir dili vardır. Kardeşleri hakkında yazarken neslinin insanını da onlar üzerinden hedef alır. Yaşamlarına hâkim olan sahteliği şiirsel, ince, yordamıyla ve imgelerle ima eder.

Ferruhzad'ın aile yaşantısı klasik bir İran ailesinin akıbetinde devam etmiştir. Aile evinden ayrılan herkes kendi ailesini kurar. Ailesinden açıkça söz ettiği "Bahçeye Acıyorum" şiirinde vurguladığı gibi bahçeyi yani haneyi hasta olarak tanımlar, "ve sanıyorum bahçe hastaneye kaldırılabilir"¹⁹ diyerek, ailesi bile olsa anlamlar dünyasının somutluğunda kaybolmayı reddeder.



Resim 3 Furuğ Ferruhzad ve Kardeşleri

1.2 Hayatına Yön Veren Erkekler

¹⁹ Haim HÜSREVŞAHİ, *Yaralarım Aşktandır*, (130,134).

Furuğ Ferruhzad, hayata kadınlığın kökleriyle bağlıdır, içindeki dişil taraf adeta dışarıdaki eril öznelerle sarmalanmıştır. Yaşamının her anında erkekler farklı rollere bürünerek onun bir parçası olmuştur. Bu erkeklerden üç tanesi üstlendikleri roller ile Ferruhzad'ın hayatında farklı bir konum edinirler; Binbaşı Muhammed Ferruhzad, *Perviz Şapur ve İbrahim Golestan*²⁰. Bu erkekler Furuğ'un sanatını doğrudan etkilemişlerdir. Ancak diğer erkeklerin de bu konudaki etkileri yadsınamayacak kadar fazladır. Klasik yanlılardan Mehdi Hamidi ve konservatif modernist şairlerden Tevelleli ve Nadirpur. Modernistlerden Nima Yuşic, Şamlu, Ehevan Salis, Sohrap Sepehri, Nüsret Rahmani.²¹ Tüm bu erkekler Furuğ'un şiiriyle yakın temas halindedirler. Altmışların başlarındaki kuramsal tartışmalar ve yazınsal eleştiriler de şiirin son halini almasında etkili olmuşlardır.



Resim 4 Furuğ Ferruhzad ve Parviz Şapur

Binbaşı, sahip olduğu işin bir getirisi olarak kızlarının ve oğullarının sosyal, entelektüel ve eleştirel bakış açılarının gelişmesini önlemiştir. Aile yapıları klasik bir İran ailesi gibi ataerkil düzendedir. Baba, Rıza Şah'ın ordusunun disiplinini aile içinde de uygulamaktan çekinmiyordur. Çocuklar babalarından hem korkuyor, hem de ona karşı bir saygı ve sevgi besliyorlardır. Bunu Furuğ'un şiirlerinde gözlemlemek mümkündür. Ayrıca kendisinin eşinden ayrıldıktan sonra yaptığı Almanya seyahatinde babasına yazdığı mektubuna da açıkça, hissettiği sevgi ve saygı belli olmaktadır. Mektuba şu sözlerle başlar;

²⁰ **İbrahim Gülistan**, (d. 19 Ekim 1922-), Şiraz doğumlu İranlı yönetmen, hikâye ve drama yazarı.

²¹ Haşim HÜSREVŞAHİ, **Yaralarım Aşktandır**, (11,15).

“Babacığım,

Sizlere uzun zamandır mektup yazmadım, yani yazdım da gönderemedim. Şu an masamda üstüne adresinizi yazdığım iki zarf var ama sürekli mektupları değiştirmeliyim diye düşündüğümünden masamın üzerinde öylece kaldılar. Size ne yazabilirim bilmiyorum? Ben, hayatta her ne kadar çok yoksul olsa da oldukça rahat bir insan gibiyim. Şimdilik kendimi hayattan fazla bir şey beklememeye alıştırdım, her zaman dediğim gibi, buna da şükür. [...] Emir’in durumu da fena değil. Biz sık sık görüşüyoruz ve konuşmalarınız her zamanki gibi Tahran, çocuklar, anne ve babamız hakkında oluyor. Bu öyle bir konu ki günlerce bu konuda yorulmadan konuşabiliriz. Birlikte olduğumuzda her ikimiz de annemizi, babamızı ve bu çocukları ne kadar çok sevdiğimizi anlıyor; onların her zaman hayatımızda var olmasını ve sevgilerini hissetmeyi arzuladığımızı fark ediyoruz.”²²



Resim 5 Furuğ Ferruhzad ve Erkek Kardeşi

Bu sözlerin devamında babasına olan sevgi sözcüklerini ve saygı ifadelerini sürdürür. Fakat, başkaldıran tutumundan vazgeçmez ve ikili oynamaz. Mektubunu bitirirken sözlerine şu şekilde devam eder;

“çocuğumun üzerine yemin ederim ki sizleri çok seviyorum; sizleri düşündükçe gözlerim doluyor. Bazı zamanlar Allah niçin beni böyle yarattı ve bu şeytanı niçin şiir adıyla vücudumda diriltti diye düşünüyorum. Şimdiye kadar sizin sevginizi ve rızanızı kazanamadıysam hata bende değil, ben diğer insanlar gibi normal bir yaşamı kabullenme ve tahammül etme gücünü kendimde göremiyorum.

²² <https://www.cafrande.org/furug-ferruhzadan-babasina-mektup-burada-bir-basina-olmaktan-mutluluk-duyuyorum/>

Evlenmeyi düşünmüyorum. Hayatımda ilerlemeyi, toplumunda kadının sıçrama yapmasını istiyorum ama söylediklerimi kabulleneceğinizi de sanmıyorum.”²³

Aile içinde yaşadığı üzüntüler, soğukluk ve aidiyetsiz hisler evlendikten sonra da peşini bırakmamıştır. Onaltı yaşında, henüz liseyi bitirmeden, ailesinin itirazlarına karşın, aşık olduğu Perviz Şapurla evlenmiştir. Kendisinin genç yaşına karşılık Şapur, otuzlu yaşlarındadır. Şapur, komşuları ve uzaktan akrabalarıdır. Kendisi bir hicivci ve karikatüristtir. Evlendikten sonra iş sebebiyle Ahvaz kentine taşınmışlardır.²⁴ Şapur sanata oldukça içten bir tutumla bağlıdır, dostça bir karaktere sahiptir ve Furuğ ile sahip oldukları çocuğuna karşı baba sevgisi ile doludur. Fakat tüm bunlara karşılık, Ferruhzad, evlilik yaşantısını aile evindeki geleneksel davranışçılığın bir devamı olarak yaşıyordur. Manevi veya maddi bir değişiklik yaşamamıştır. Başlangıçta, Furuğ'u Şapur'a karşı çeken şey babasından bir türlü göremediği şefkattir.

Berberliklerinin neticesi olan oğulları Kamiyar Şapur, Furuğ 17 yaşındayken dünyaya gelir. 1955 yılında üç yıllık beraberliklerinin sonunda Furuğ, sosyal ve finansal zorluklara rağmen, manevi şiddet gördüğü eşinden ayrılır.²⁵ Ancak Furuğ Ferruhzad'ın Şapur'la olan birlikteliklerinin sonu, kabul edilmesi zor davranışları barındırmıştır. Şapur, oğulları Kamiyar'ı annesinden ayırmıştır.

²³[https:// www.cafrande.org/furug-ferruhzadan-babasina-mektup-burada-bir-basina-olmaktan-mutluluk-duyuyorum/](https://www.cafrande.org/furug-ferruhzadan-babasina-mektup-burada-bir-basina-olmaktan-mutluluk-duyuyorum/)

²⁴ [https:// www.iranicaonline.org/articles/farrozkad-forug-zaman](https://www.iranicaonline.org/articles/farrozkad-forug-zaman)

²⁵ [https:// www.iranicaonline.org/articles/farrozkad-forug-zaman](https://www.iranicaonline.org/articles/farrozkad-forug-zaman)



Resim 6 Furuğ Ferruhzad ve Oğlu

Kamyar, Furuğ'un ilk kitabı olan "Tutsak"ın 1952'de yayınlamasından bir yıl sonra dünyaya gelir. Şapur ile evlilikleri ise 1954 yılında son bulur ve bu tarih Furuğ Ferruhzad'ın oğlunu son gördüğü tarih olur. Şer'i hukuk kanunlarınca evlat babanıdır. Şapur, bu yasal ancak insanlık dışı kanunu Furuğ'a karşı kullanır. Anne ve çocuğu sonsuza dek birbirinden ayırır. Bu trajik ayrılık Furuğ'u ve şiirini derinden etkiler.

“Oğlum Kâmyâr'a

Bu şiiri sana söylüyorum susamış bir
yaz gün batımında başlangıcın bu
uğursuz yarı yolunda bitimsiz bu
acının köhne mezarında

bu sana son ninnimdir yavrucağım
senin beşiğinin yanında salınır belki bir gün
bu yaban çığlığım gençliğinin göklerinde yankılanır

...

bir gün gelir hasret dolu bakışların bu
 hüznü şarkılara kayar benim anam oydu
 diyerek beni sözcüklerin arasında arar.”²⁶

İran kanunlarınca kadının ve çocukların yasal sorumluluğu babaya aittir. Toplumsal normlar sanatla uğraşan bir kadını fahişe olarak tanımlamaya değin uzanıyordu, bir annenin en değerli varlığı olabilecek varlığını babaya veriyor ve erkek çocuğunu da geleneksel baba gibi yetiştirilmesini onaylıyordu. Ferruhzad, bu noktada büyük bir kopuş yaşar ve belki de hayatının en zor eşiği ile karşılaşır. Çocuğunu bir daha görememek ve sanat dünyasından sonsuza dek uzak kalmak ikilemi tüm ağırlığıyla Furuğ'u karşılıyordu. Bu uçurumlar onu daha çok şiir yazmaya itiyordu. Kendini şiirle var edebilen bir kadın için bundan daha kabul edilebilir bir durum yoktur çünkü, başka bir formda var oluş bilmiyordu. Sanki sözcükler onu ele geçirmiş ve bir şeylerin düzelmesine yardım ediyordu.

Tüm bunların yaşandığı o yıllarda, Ferruhzad kitaplarını yayınlamak için Ahvaz'dan Tahran'a yolculuklar yapar. Tahran'ın yazınsal çevresi ayrılığa zemin hazırlayacak niteliktedir. Furuğ, dedikodunun ve şöhretin olduğu bir aleme adımını atar. Kendisi o dönemden sadelikle bahseder fakat basın, Furuğ'un şiirlerini basıp onları gündemde tutar ve kapıların kültüre ve sanata kapalı olduğu bu ortamda ilgilendikleri edebiyattan çok, şairin iç dünyası ve özel hayatı olur.²⁷ Tüm bu süreçte kendini, kimliğini ve bilinç dünyası sade ve açık dörtlüklerde sözcüklerle buluşturur, şiirsel bir varoluşa geçiş yapar. Kozasından çıkıyordu. Değindikleri sadece aşk ve aşka varan şeyler olmamıştır, toplumun tüm kadınlarının sıkıntı ve sürüncemelerini mürekkebiyle karıştırır. Toplumun, kadınların var olan fakat toplum içinde bahsinin açılmasının tabu olduğu iç dünyaları hakkında yazar ve edebi varoluşunu tüm bunlar üzerine şekillendirir. Kilitli kalan bu gerçeklerin dile getirilmesi insanların tepkisini çekmiştir. Furuğ'un bahsettiği lezzet günah olarak tanımlanır. Bu tanımlamalar ve toplumun kuralları şairi derinden etkiler. Öyle ki, yaşadığı ilişkileri pişmanlıkla

²⁶ <https://www.antoloji.com/senin-icin-bir-siir-siiri/>

²⁷ Haşim HÜSREVŞAHİ, **Yaralarım Aşktandır**, (11,15).

pekiştirir. Sanki bir başkasının yaşamını tehlikeye atmışçasına aldığı lezzetten dolayı özürler diler ve kendini bir “günahkâr” olarak tanımlar. Furuğ şiirlerinde lezzet, günah ve ölüm kavramları çevresinde dosdoğru ve basit bir bileşim ortaya koyar. Günahın, lezzetin, ölümün basit içeriğini aşan derinliğini ve zihnin karışık kıvrımlarını, bilinçaltının tuzaklarıyla harmanlar. Şiirlerinin bir bölümü cinsellik üzerinedir.

“günah işledim lezzet dolu bir günah

titreyen esrik bir tenin yanında
tanrım ne bileyim ne yaptım ben
o karanlık susku dolu zulada

o karanlık susku dolu zulada
baktım gözlerine gizemleriyle dolu
gözlerinin çaresiz isteklerinden
kalbim göğsümde çırpınıp durdu

...

günah işledim lezzet dolu bir günah
alevli yangılı bir kucakta
günah işledim kinci, sıcak
ve demirsi iki kol ortasında²⁸

²⁸ Haşim HÜSREVŞAHİ, **Yaralarım Aştandır**, Günah (42).



Resim 7 Furu Ferruhzad ve İbrahim Golestan

Furuğ'un hayatında şüphesiz, büyük bir rol oynayan üçüncü erkek İbrahim Golestan'dır. Kendisi çok önemli bir çağdaş İran öykücüsü ve yönetmendir. Furuğ'un eski eşiyle aynı yaştadır fakat Furuğ üzerindeki etkisi Şapur'unkinden çok daha pozitif ve besleyicidir.

Ferruhzad, babasının ve eski eşinin hayatına temas ettiği süreçte, elliler basını tarafından açıkça istismar ediliyordu. Ferruhzad, kendi içsel meselelerinden ve cinsellikten samimiyetle bahsediyordu fakat basın, bu durumu tirajlarını artırmak amacıyla, Furuğ'un bedeni üzerinden bir alışverişe çevirmiştir. Sürekli olarak iftiraya maruz kalan Ferruhzad öfkeli ve sinirli bir kadına dönüşür. Bu dönemde Furuğ, Mehdi Hamidi, Feridun Tevelleli ve Nadir Nadirpur'un etkileri altındadır. Şiirler yazıyor ve Şocaidin Şefa gibi yandaşları vardır. Kavuştuğu medyatik ün ona kültürel veya sanatsal olarak herhangi bir şey kazandırmıyordu. Maruz kaldığı istismar duygu durum bozukluklarına yol açmış ve onu oldukça dengesizleşmiştir. Bir dergiden diğerine göç ediyor ve yalpalıyordu. Sonunda İran basınından ve suni, tutkusuz aşklardan yılmış bir haldeyken 1958 yılında İbrahim Golestan ile tanışır.²⁹ Golestan, Furuğ'un üzerinde ışıldayan etkisini bırakır ve Furuğ Ferruhzad bayağı, yozlaşmış basından kendisini kurtarır. Golestan film stüdyosunda asistan olarak çalışmaya başlayan Furuğ, İbrahim Golestan ile burada tanışır. O yıllarda evli olan Golestan ile

²⁹Haşim HÜSREVŞAHİ, **Yaralarım Aşktandır**, (11,15).

olan bu aşk da bir skandala sebep olur fakat aralarındaki güçlü hisler bu sürecin çabuk atlatılmasına destek olur. 1960 yılında yaşadığı sıkıntılar, aile sorunları ve maddi geçimsizlik sebebiyle bir kutu uyku ilacı içerek intihar eder. Bunun üzerine hastahaneye kaldırılır ve tedavi görülür.³⁰ Bu olayların ardından ömrünün sonuna kadar, yani 1967'ye kadar olan dönem, edebiyat hayatının en verimli dönemi halini alır. O yıllar İran şiirinin de altın dönemini oluşturur. Golestan ile birlikte düzyazı ve dünya edebiyatıyla tanışan Furuğ, edebi olarak da Golestan'dan etkilenir.

Furuğ Ferruhzad, İbrahim Golestan ile tanışana kadar batı yazınına karşı ilgisizdi. Golestan ile tanıştıktan sonra da şiirlerinde batı yazınından doğrudan etkilendiğine dair izler okunamaz ancak dolaylı yoldan etkilendiğine dair bir yorumda bulunmak mümkündür. İbrahim Golestan'ın Furuğ'un şiirciliğine olan etkisi çok derinden olmuştur. Golestan'ın yol göstermeleri sonucunda Furuğ, Nadirpur, Müşiri ve Mehdi Hamidi gibilerin şiirinden uzaklaşır ve Nima, Şamlu gibi daha yeni akım şiirciliğine yönelir. Ferruhzad'ın kendisi bu konuyla ilgili doğrudan bir gönderme yapmamasına rağmen, kendisinin ilk doğuş olarak adlandırdığı "Yeniden Doğuş"u Golestan'a ithafta bulunmuş olması ister özel yaşamında ister sanat yaşamında ona karşı hissettiği minnet duygusunun bir göstergesidir.³¹ Ardından Golestan ile birlikte geçtiği yönetmenlik koltuğu da, şüphesiz ki Golestan'ın Furuğ'a kattığı en değerli işlevlerden biridir.

Golestan'ın yakın dönemde verdiği bir röportajda, ona sorulan; "Furuğ kendini şiir ile ifade ederken başarılı ve iyi buluyordur, neden bunu bırakıp sinema ile ilgilenmeye başlamıştır?" sorusuna cevap olarak; Furuğ kendini tanımaya ve tekamüle açık bir insandır. Şiir, bireysel olarak kendini ifade edebildiği en iyi yöntemdir, fakat, tekamülünü tamamlayabilmek için farklı disiplinleri de kendisine katmayı her daim doğru bulmuştur.³²

³⁰ <http://www.boursenews.ir/fa/news/124613/%D9%81%D8%B1%D9%88%D8%BA-%D9%81%D8%B1%D8%AE%D8%B2%D8%A7%D8%AF-%D8%A7%D8%B2-%D8%AA%D9%88%D9%84%D8%AF-%D8%AA%D8%A7-%D9%85%D8%B1%DA%AF-%D8%AA%D8%B5%D8%A7%D9%88%DB%8C%D8%B1>

³¹ Haşim HÜSREVŞAHİ, **Yaralarım Aşktandır**, (11,15).

³² <https://www.youtube.com/watch?v=tzVJvuXx0gc>

Furuğ ile Golestan'ın aşkı, Furuğ'un hayatındaki diğer aşklarından çok daha derin ve maneviyat yüklüdür. Furuğ hayatı boyunca yalancı bir aşk yaşamamıştır. hiçbir zaman. Golestan ile olan aşkı rahatlıkla ilahi olarak adlandırılabilir ve aralarındaki ilişkide alma verme dengesi çoğunlukla bu yöndedir.

1.3 Furuğ Ferruhzad'ın Sanatsal ve Edebi Yaşamı

1944-1951 yılları arasında İran sosyal açıdan birçok özgürlükten söz edilemeyen geleneksel bir toplumdur. İran yazın tarihinde Furuğ Ferruhzad'dan önce hiçbir kadın aşka ve erkeğe dair bir şiir yayınlamamıştır. Hiçbir kadın evlilik dışı ilişkisini şiir ile itiraf etmemiştir. Kadınların hiçbiri öyle bir ilişkiden "Lezzet dolu bir günah" diyerek söz etmemiştir. Öyle görünüyor ki Ferruhzad, bu cümlesi ile aynı zamanda alaycıdır da. Furuğ, lezzetin ve günahın iç içe olduğundan bahsediyor. İnsanlık tarihinde, iç dünyasında, genellikle yasak olan yasal olandan, meşrudan daima daha çekici bulunmuştur. Birçok gelenekselliğin odak noktasına alışkanlıklardan, normlardan çok yasak olanın işlenmesi oturmuştur. Günah her daim daha çekicidir. İran kültüründe en büyük günahlar cinseldir, Ferruhzad, "Günah" şiiri ile okuyucusunu en ilkel ve en büyük günaha geri götürüyor. Furuğ, şiirlerinin yayınlanışının başlangıç zamanlarında bulunduğu acımasız medya ortamında ailesi ve baba evinden oldukça uzaklaşmıştır. O zamanlarda yaşamış olduğu olaylar, şiirlerinde yansıttığı iç dünyası, üzerinde pazarlık yapılabilecek bir ürüne dönüştürülmüştür. O günün toplumu böylesi olaylara açıtır.³³

³³ Haşim HÜSREVŞAHİ, **Yaralarım Aşktandır**, (18,22).

Günah, geleneksel sisteme bir başkaldırı niteliği taşıyor. Furuğ'un geleneklere karşı başkaldırısı şiir yaşamının başlayışından ortalarına kadar hızlı bir ivme ile yükselir. Günah hissi, kadınların bir zamanlar sahip olduklarını bildiklerini çağırmasıyla özdeşleşiyor ve bir zamanlar sahip olduğu şey uğruna gösterdiği başkaldırı vicdan azabı ile noktalanıyor. Eril egemenlik bu başkaldırılığı yersiz bir saldırı olarak insanlığa dayatmıştır.



Resim 8 Furuğ Ferruhzad

Ferruhzad'ın "Günah" şiiri edebi anlamda zenginlikler barındırmasa da özel hayatı için adeta bir mihenk taşıdır. Sadece evli bir kadının yaptığı açık bir itiraf olan şiir, imgesel olmayan ortalama bir zarflar ve sıfatlar bütünüdür; "karanlık ve susku dolu", "gizem dolu", "kinci,sıcak ve demirsi" "sarhoşça", "alevli yangılı", "kalbin üzücüsü", "aşkın öyküsü" ve benzerleri gibi. Şiir aslen bir itirafın küstahlığı ve korkusuzluğu ile vurgulayıcıdır, şiirsel, anlatımsal ve sözsel olmak gibi edebi niteliklerden uzaktır. Çoğunlukla halkın arasında yaygınlaşabilmiş sıradan şarkı sözlerine benzer. Bu şiirdeki önem daha çok sosyo kültürel bağlamda değerlidir. Hatta İran tarihindeki en mühim, en yenilikçi ve çağının ötesine geçen itiraf yazını olduğu bile söylenebilir.³⁴

Furuğ, şiirlerinde özellikle kadınlar hakkında daha fazla farkındalık için adeta yalvarır. Dile gelmeyen insanlık dertlerinden bahseder. Belki de bu yüzden yazdığı her şey bu kadar ilgi ve tepki görür. Şiirlerinin ana temaları, günah, sevgi, nefret, isyan, çürüme gibi konulardır. Genellikle toplumda hastalıklı gördüğü kısımlar ile savaş

³⁴ Haşim HÜSREVŞAHİ, **Yaralarım Aştandır**, (18,22).

halindedir. Bazı şiirlerinde sanayileşme karşıtı bir romantizm gözlenebilir. Özellikle erken dönem şiirlerinde hırçın bir isyankâr tutum hakimdir. Hassas ve romantik bir kadının duygularını aktarır.

“Gel ey adam, ey bencil yaratık
Gel, aç kafesin kapılarını
Bir ömür boyu beni zindana tıktıysan da
Şu bir nefes için salıver artık beni

Ben o kuşum
Çoktan beri kafasında uçma sevdası olan o kuş
Daracık göğsümde iniltiye dönüştü şarkım
Tükendi hasretle günlerim”³⁵

İlk kitaplarında kronolojik olarak ilerlediğimizde, şiirlerde dinsel bir egemenlik belirgindir. Ancak bunlar, şiir çerçevesi sınırlı birkaçının dışında, Tevelleli ve Nadirpur’a benzer resmi dörtlükler şeklindedir. Zaman zaman şairliğinin ilk yıllarındaki romantizm ve lirizmi ilerleyen zamanlarda da kısmen dışa vurmuş olsa da ne zamanki Furuğ, kabuğundan sıyrılır ve İsyân’a varır, o zaman onu cinsel isyandan sıyrılmış, düşünsel isyan alanına kavuşmuş buluyoruz.

“Furuğ hâlâ birkaç şiirinin dışında dörtlü formuna bağlılığını korumaktadır. Gerçek şiire kavuşması, tüm o çelişkileri şiirin gerçek dilinde aktarması için Furuğ, 1952 ile 57 yılları arasında yani beş yılda üç kitap ve 300 sayfa şiir yayımlamışken, 1957’den 63’ün sonuna değin, yani altı yılda sadece bir kitap Yeniden Doğuş’u ve sadece 110 sayfalık şiir yayımlıyor. Furuğ artık eskisi gibi yemek masası arkasında kolaylıkla şiir söylemiyor. Yeni kitabında, her şiirinde bir olay yatmakta. Bu noktaya varabilmesi için uzun süre okuma, düşünme, tartışma, heyecan ve öğrenme dönemini ardında bırakmıştır.”³⁶

³⁵ İsyân

³⁶ Haşim HÜSREVŞAHİ, **Yaralarım Aşkandır**, (20).

1958 yılında, 2 yıldır üzerinde çalışmakta olduğu şiir kitabı İsyân'ı yayınlamıştır. Bu kitap form açısından önceki iki kitabından çok farklı olmasa da, şairin olgunlaşmış tecrübeleri ve artan bilgisiyle içerikte hafif bir değişiklik görülür. Ancak bu değişiklik, 1964 yılında yayımlanan sonraki kitabı Yeniden Doğuş ile başlayan şairin olgunluk dönemindeki değişimle kıyaslandığında önemsiz kalır.

Şairin olgunluk döneminde, son derece dürüst ve samimi bir üslupla yazdığı sitemkâr şiirlerden daha dingin fakat maneviyat yüklü bir üsluba geçiş yaptığını görürüz. Yazdığı ilk şiirlerinde ölümün karşısında durup doğadaki konumu sorgulamaktadır. Fakat zamanla hayatın ona gösterdikleri ve şiirlerinde bulduğu cevaplar ile ölümden vazgeçip “yeniden doğuşa” doğayla bir olmaya ve sonsuzluğa karışmaya odaklanmıştır.

“Ferruhzâd’a göre, belli noktaların politik arzuları doğrultusunda olmadan temel değerler denilebilecek kavramlar uğruna mücadele edilmelidir. Hem şiirlerinde hem de sinemayla ilgili çalışmalarında rahatlıkla görülebileceği gibi, Ferruhzâd insan olmanın getirdiği tüm hak ve özgürlüklerin kullanılmasına karşı çıkanların, insanların farklı yaşama arzularına ket vurmak isteyenlerin her zaman karşısında durmuştur.”³⁷

Ferruhzad, *Yeniden Doğuş* kitabında, ayet kelimesinin altını çizer. Şiirlerinden birinin ismi ‘‘Yeryüzü Ayetleri’’dir. ‘‘Karanlık Ayetler’’ ise ‘‘Yeniden Doğuş’’ şiirinde Ferruhzad’ın kendi varlığını tanımlama şeklidir. Ferruhzad şiiri kucaklayıp onu sonsuz bir gelişime ve yeşillenmeye, onu ağaca, suya ve ateşe aşılarmıştır. Ferruhzad dili, sevgiliyi, şiiri ve yaşamı bir arada dünyaya getirmiştir. İlk kitaplarında dışarıdan bir dille şiir yazan Furuğ, tensel ve görünüşte lirik şiirleriyle ve yazın becerisini geliştirdiği sonraki dönemlerinde hem sevgili hem şiir hem varlık hem dili birleştirmiştir. Yaşadığı

³⁷ İŞİMTEKİN, Soner (2017), **Van Yüzüncüyl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, 36, : 55,76.

zorlukları ve acıları, çocuğunun yokluğunu şiirleriyle hayata dökmüştür. Kadınsal şiir kültürünü oluşturmuştur.³⁸

*‘‘ tüm varlığım benim, karanlık bir ayettir
seni, kendinde tekrarlayarak
çiçeklenmenin ve yeşermenin sonsuz seherine götüreceğ
ben bu ayette seni ah çektim, ah
ben bu ayette seni
ağaca ve suya ve ateşe aşıladım ’’³⁹*

İsyan'ı yayınladığı yıl ünlü bir İranlı yönetmen yazar ve tercüman olan İbrahim Golestan'ın yönetimindeki bir film yapım şirketi olan Golestan Film Organizasyonu ile tanışır. Buradaki mesleği sekreterliktir. Ancak, kısa süre sonra İbrahim Golestan, Furuğ'un film yapımında da yetenekli olduğunu fark eder. Böylece şirket içinde editörlüğe terfi eder. Bu alanda kendini geliştirebilmesi için kurgu dersleri almak üzere İngiltere'ye gönderilir. Birkaç aylık bir eğitimden sonra İran'a döndüğünde ilk filmlerini kurgulamaya başlamıştır. Gulistan'ın bir projesi olan Su ve Sağlık adlı iki bölümlük bir belgeselde, Gulistan'a eşlik etmiştir. Bu belgeselin birinci bölümünün ardından Furuğ'un yeteneği konusunda emin olan Gulistan, ikinci bölümde Furuğ'un ekibe liderlik etmesine izin vermiştir. Bölümlerin ikisinin de kurgusunu Ferruhzad üstlenmiştir. Aynı zamanda tiyatro ve sinema oyunculuğu ile kamera karşısına geçmiştir.⁴⁰

³⁸ Haşim HÜSREVŞAHİ, **Yaralarım Aşktandır**, (25,26).

³⁹ Furuğ FERRUHZAD, **Yeryüzü Ayetleri**, (85,87)

⁴⁰ <http://sinarium.com/forough-farrokhzad/>



Resim 9 Furuğ Ferruhzad

1961 yılında İngiltere'ye ikinci bir sinema eğitimine gittikten ve iki reklam filminin yapımcılığını üstlendikten sonra en önemli ve ünlü film projesini başlatır. Golestan film, Tebriz'deki cüzzam hastalarını anlatacak olan bir film yapmaları adına bir sipariş alır ve Furuğ ve ekibi film çekmek üzere Tebriz'e yol alır. Çekildikten sonra birçok övgüye layık görülen Ev Karadır kısa film belgeseli, 12 gün boyunca kaldıkları Bababağ cüzzamlılar kampında tamamlarlar. Ev Karadır belgeseli şimdiye kadarki en başarılı İran kısa filmi olarak anılır. Film, izleyicileri cüzzam ve cüzzamlı olmak hakkında bir bilinçlendirme yöneliktir ve üslup olarak şiirsel ve felsefidir. Film, şiir ve sinemanın etkileyici bir sentezidir. Filmin açılış sahnesinde cüzzam hastalarının görüntülerini görürken Furuğ'un şiirlerini kendi sesinden dinleriz. Furuğ'un şiiri Gulistan'ın cüzzam hakkında verdiği bilgiler ile kesilir. Şiirler ile görüntüler yakından ilgili olarak görülürler ancak, şiirlerin mi görüntülerin mi birbirlerine ilham olduğu anlaşılmaz. Seyirci, cüzzamlıların çirkin ve acınası görüntüsünü görmeyi beklerken, Furuğ'un kamerası onların içerisindeki güzelliği görmemizi, onları sevmemizi ve onlarla empati kurulmasını sağlar. Son bölümde ise film seyirciye kendi hayatlarını sorgulatr. ⁴¹

⁴¹ <http://sinarium.com/forough-farrokhzad/>

1.4 Son Adımlar

Yıl 1967, takvim Şubat ayının 13'ünü gösterir. Yağmur bulutları gökyüzünü kuşatmış, bereketiyle birlikte sahip olduğu o tuhaf hüznü de akıtıyordur yeryüzüne. Yağmurla birlikte o gün de geçip gidiyordur. Öylece, diğer her gün gibi. Ferruhzad ise bu geçip giden günün içinde çocukluğundan sonra belki de ilk kez kendine bir yer bulma telaşından uzak, yaşamı boyunca yaşadığı sıkıntıların, kargaşanın, ünlemlerin, arasında kendine sakin bir satır arası bulmuş gibi hissediyordu. Yıllar, yıllar sonra. Son zamanlar böyledir, aşkı tadıyordu. Daha önceleri kimsede hissetmediği bir ilahilik, aşkla buluşuyordu Golestan'ın teninde. Olgunlaşmış kalbinde birleşiyordu aşkın, sadeliğin, dinginliğin, yüceliğin renkleri. Hayat tekrar daha fazla heyecan verir, daha az saldırgan olmuştur. Hayat da onunla birlikte büyüyordu sanki. Yeni bir sanat dilini keşfediyordu. Golestan'ın yanında, film stüdyosunda işe başlamasının ardından, kısa bir süre içerisinde kamerayı tanımıştır ve sinemayı görüntülerin diliyle konuşmak olarak tanımlayarak geçmiştir yönetmen koltuğuna. Bu sıralarda sinema ve dil eğitimi için İngiltere'ye gidip gelmiştir. Döndüğünde ilk belgesel film deneyimi olan *Bir Ateştir'i* Golestan ile birlikte çeker. Birçok yeni projede yer alıyordu. Sinema hayatını bütünüyle değiştirmektedir. 1962 yılında cüzzam hastalarını konu alan *Ev Karadır* belgeselini Bababağ Cüzzamlılar evinde çekerler. Burada Hüseyin Mansur isimli çocukla tanışır. Hüseyin ona yıllardır kalbinde taşıdığı ıstırabı, özlemi, biriciği olan Kamyar'ı hatırlatır. Anneliğin o yegane hissini Hüseyin'le tekrardan tadar ve onu evlat edinmeye karar verir. *Ev Karadır*, Furuğ'un sanat yaşamının başyapıtlarından olmasının yanında, onun hayattaki duruşuna dair çok şey anlatır. Farklılıklar, dışlanmışlıklar, yalnızlıklar, tüm bunlar orada, Bababağ'da Furuğ'un yüzüne tekrar çarpmıştır ve o, çok iyi bildiği bu hisleri bir bir işlemiştir görüntülere. Ferruhzad, hem içerik hem de mazmun olarak diğer kitaplarından farklı olan şiir kitabı *Yenide Doğuş'u* yayımlamıştır. Bu eser hem kendi yazınlarında, hem de Çağdaş Fars Edebiyatının tarihinde düşünsel tarz ve şiirsel derinlik olarak ender rastlanacak türdedir. Bu yıllar Furuğ'un hayatında rastlanması zor olan, her şeyin yolunda gittiği yıllardır. O, yağmurlu günün de, son günler gibi olması bekleniyordu. Fakat, kaderine bulaşmış

o siyah mürekkep, Furuğ farkında olmadan rengarenk boyasa da, onun eteğinde bir yerlerdedir.



*Resim 11 Furuğ Ferruhzad,
Annesi ve Oğlu Hüseyin*



*Resim 10 Furuğ Ferruhzad, Oğlu
Hüseyin*

Şubat ayının geçip giden o gününün sabahında, Furuğ, İran İngiltere Kültürevi kütüphanesine gider, bir Jean d'Arc çevirisi üzerinde çalışmaktadır. Ablası Puran da kütüphanede kitap okumaktadır. Bir iki saat çalışır. Ablasının yanına gider ve arabasıyla annesine gitmeyi teklif eder. Ablası, öğleden sonra saat 3'te bir görüşmesinin olduğunu söyleyerek reddeder teklifini. Furuğ, ablası olmadan yola koyulur. Saat üçe kadar annesinin evinde zaman geçirir. Kapıdan çıkarken annesi onu yolcu eder ve aralarında bir konuşma geçer; anne yüreği, anne sezgileri, kaderin sinsi köşesini gören anne kalbinin gözü. Çünkü, Furuğ'un dudaklarının soğuğu içini ürpertir annesinin. Ona der ki; "Furuğ, anneciğim saçlarını tara. Böyle çıkma." Furuğ ruhunun asi tarafıyla cevap verir; "Bırak anne! Kime tarayacağım saçlarımı?" Annesi ve Furuğ bu konuşmanın üzerine vedalaşırlar. Furuğ başında baş örtüsü geçer direksiyon başına. Şoförünün yan koltuğa oturmasını söyler. Stüdyoya doğru yola koyulurlar. Nereden bilecekti Furuğ, yanına oturttuğu o adam yıllarca pişmanlık gözyaşları dökülecek. Yağmur yağmaya devam ediyordur fakat yol sakindir. Tam Derrus'taki Lokamnuldövlle Caddesinden aşağı ineceklerken karşılarına Golhek'teki Şehriyar ilkokulunun öğrencilerini taşıyan bir okul servisi çıkar. Servise çarpmamak için Ferruhzad direksiyonu kırar ve duvara çarpar. Çarpmanın etkisiyle arabanın içinden fırlar ve başını refüje çarpar. Ne kadar hazindir bu an. Furuğ yere yığılmış, bedeninin içinde hayatta kal diye çığlık atan ses, kim bilir belki çığlık atan sessizliktir.

Şiirsiz insan olmaz, şiirin ta kendisidir o an Ferruhzad. Furuğ'u hemen Tecriş'teki Rıza Pehlevi hastanesine kaldırırlar ancak, tıbbi müdahale gerçekleşmeden hayata bıraktığı son nefes ayrılır ciğerlerinden. Daha gencecik, 32 yaşındayken ruhu bedenine veda eder. Belki bir süre kabul edememiştir bu kopuşu, çünkü, yapacak daha çok şeyi vardır. Daha sevecektir, sevelecektir, daha fazla yazacaktır, daha fazla koruyacaktır, daha fazla paylaşacaktır, gülecektir kahkahalarla. Yine hayata direnecektir de elbet, kolay olmaz hiçbir zaman. Mücadele daimidir.



Resim 12 Kaza Geçirdiği Araç

Hayatı boyunca göğüslediği statüko, o hayata allahaismarladık dedikten sonra bile peşinden gitmiştir. Rahat vermemiştir toplumun karanlık elleri. İran'da cenazenin defnedilmesi için namazının kılınması şarttır. Furuğ kendiyile ilgili böyle bir şeyi şüphesiz hiçbir zaman istememiştir. Fakat, bedeni toprakla buluşmalıdır ve bu, kurallar gereği ancak cenaze namazının ardından gerçekleşebilmektedir. Mollalar Ferruhzad'ın namazını kıldırmak istemezler. Çünkü o günahkardır. İflah olmaz bir sapkındır. Çünkü o hayatını yaşamak isteyen bir kadındır ve böyle bir kadın toprağa teslim olamaz. Tüm bu tartışmaların arasında kalır, o gencecik, pırıl pırıl bedeni. Öylece uyur soğuk bir morgda. Annesi, kız kardeşleri görebilir onu bir de babası. Hayatı boyunca çatışmış olsa da babası, babasıdır sonuçta. Kimbilir belki eli uzanmıştır orada kızının saçlarına, ama dokunamamıştır son kez bile olsa. Çünkü, babalar kızlarını bu şekilde sevmezler. Yabancı bir erkek kişidir diye aşkı Golestan'ı almazlar içeriye. Belki öylece kapının aralığından görmeye çalışmıştır sevgilisini. Son kez söylemiştir sevgi sözcüklerini hisleri bile içeri davet etmeyen demir kapının ardından. Tam iki gün yap yalnız beklemiştir soğuk ve çıplak.

İki günün ardından İbrahim Golestan'ın ödediği para karşılığı, vücudu morgdan çıkarılmıştır. Cenaze namazını şair Mehrdad Samadi'nin kıldırmasıyla Furuğ'un bedeni, 15 Şubat Çarşamba günü Zahirüldöve mezarlığında, karlar dökülürken gökyüzünden toprağa kavuşmuş, belki de hep aradığı huzurla üzeri örtülmüştür.



Resim 13 Furuğ Ferruhzad'ın Cenazesi

Ölümü de yaşamı gibi zorluklarla kelepçelenmiştir. Geriye birçok aşk, sanat eseri, bakış açısı, ilham, başkaldırı bırakmıştır. Anlatılanların çok ötesinde bir sonsuzluğa adım atmıştır. Birçok kişi onu inançsız, maneviyattan yoksun olarak tanımlasa da o ibadetlerin en yücesini onu suçlayanlardan çok daha fazla ve sonsuz bir teslimiyetle yerine getirmiştir; sevgi. Ferruhzad, defalarca kez sevmiştir, sevginin her halini çok kez deneyimlemiştir. İçinde sonsuz sevgisiyle uzaktan özlemle büyütüğü oğlu Kamyar, İngiltere'ye mühendis olmak üzere gönderilse de bir yıl sonra okulunu bırakır ve ressam olur. Annesi Furuğ Ferruhzad'a, onu defalarca kez resmederek, tekrar tekrar hayat verir. Diğer oğlu Hüseyin ise annesinin şiirlerini Almancaya çevirerek, annesinin başka dillerde yaşamasına öncülük eder. Ferruhzad, sözleriyle onu okuyanların yalnızlıklarında yeniden ve yeniden doğuşuna devam etmektedir.

2. TA'ZİYE SANATI

Ta'ziye, trajedi ağırlıklı, müzik ve dramatik anlatım içeren geleneksel bir Fars tiyatrosudur ve İslam ülkelerinde son yıllarda ortaya çıkan İslami öğeler içeren çağdaş tiyatronun dışında, İslam dünyasında ortaya çıkan tek ciddi drama biçimidir.

Müslümanlık'taki kutsal Muharrem ayında günler aşura gününe yaklaştıkça, dünyadaki Şii Müslümanların birçoğu, ta'ziye geleneği içinde Hz. Muhammed'in halifelerinden olan Hz. Ali'nin oğlu İmam Hüseyin'in ve Kerbela'daki arkadaşlarının şehitlik yıldönümü anmaktadırlar. Ritüelin konusu her zaman, Şii'lerin tarihinde yaşanmış en büyük kıyım ile ilgilidir; tarihe Kerbela katliamı olarak kaydedilmiş olan İmam Hüseyin'in MS 680'de Kerbela ovalarında acı çekerek öldürülmesi olayıdır. Bu törenlerde gerçekleşen dramatik anlatı, empati, yas ve teselli ifadelerini içeren bir geleneksel İslam tiyatrosu, hatta belki de avangard bir teatral üslup olarak anlaşılabilir. Ta'ziye epik ruhu ve direnişi simgeleyen dini ve tarihi olaylardan ilham almıştır. Hakim kavramlar, kötülük, sevgi ve fedakarlık, kahramanlık ve direniştir. Performans, şiirsel dinleti ve şarkılar, çeşitli oyunculuk metotları ile gerçekleşir.

Ritüelin gerçekleşmesi için seçilen alanlar izleyici ve performansçı arasında güçlü bir bağ kurulmasına teşvik edici özelliklerdedir. Sahtelikten uzak güçlü duygular, ağlamalar ve hıçkırıklar, geleneğin taşıdığı dramdan çok, anın yoğun birlik hissiyatından kaynaklanır. Seyirci ve performansçının arasında, o anlar boyunca örülen görünmez ağ, büyük çapta katartik bir etkiyi kaçınılmaz kılar. Bu eşsiz drama, Peter Brook ve Jerzy Grotowski gibi önde gelen sanatçı ve tiyatro kuramcılarını saklanamayacak ölçüde etkilemiştir.

2.1. Ta'ziye'nin Tarihçesi

Ritüellerin başlangıcı İslam öncesi döneme aittir. Maveraünnehir'de,⁴² yani bugünkü Orta Asya'da Ceyhan ve Seyhan nehirleri arasındaki tarihi bölgede ortaya çıkmış olan efsanevi kahraman Siyavash'ın haksız ve ani ölümünü anmak üzere bölge halkı ritüeller düzenleyerek, şehitleri için yas tutan bir gelenek meydana getirmiştir. Daha sonra, İran'ın Şii'liği benimsemesi ile Kerbela trajedisini, İmam Hüseyin'in hatırasını canlı tutabilmek ve gelecek nesillere baskıyla mücadele mesajını aktarabilmek için Siavash'ın ölümünü anlatan ritüeller, ta'ziye geleneğine uygun bir anlatıya evrilmiştir.⁴³

Bu topraklar üzerinde yas ritüelinin ne kadar eskilere dayandığı hakkında tam bir tahminde bulunmak oldukça zordur. Tarihi bulgular Muharrem ritüellerinin köklerinin Babil'den öncesine dek uzandığını gösteriyor. Tarih öncesi bu dönemde baharın yaratıcı gücünü kişileştiren, tarım ve hayvan sürülerinin tanrısı olan ve her yıl kışın gelmesiyle ölen Tammuz'u onurlandırmak ve yasını tutmak adına tören alayları düzenlendiği düşünülmektedir.⁴⁴

Geleneğe göre, Emevi halifesi Muaviye'nin oğlu Yezid'in haksız iktidarına karşı gelen, Peygamber Hz. Muhammed'in torunu Hüseyin, 72 yaşındayken, erkek çocukları, erkek kardeşleri, kuzenleri ve arkadaşları ile birlikte vahşice öldürülmüştür. Kanlı katliam, günümüzde Bağdat'ın yaklaşık 100 km güneybatısındaki Kerbela çölünde, Hicri takvimin 61. yılının Muharrem ayının onuncu gününde gerçekleşmiştir. Yezid'in askerleri, Hüseyin'i Medine'den Mekke'ye, daha sonra Kuveyt'e sürer. Kufe'de Yezid'in askerleri tarafından bombalanan ve müttefikleri tarafından terk edilen Hüseyin, ailesi ve taraftarları on gün boyunca Kerbela çöllerinde aç ve susuz kalırlar ancak bunlara rağmen Hüseyin, halifeye bağlılık yemini etmeyi reddetmeye devam eder. Bu savaşın başladığı gün Muharrem ayının ilk günü olarak kabul edilir. Hasta

⁴² <https://tr.wikipedia.org/wiki/M%C3%A2ver%C3%A2%C3%BCnnehir>

⁴³ <http://www.cais-soas.com/CAIS/Literature/Shahnameh/siyavash.htm>

⁴⁴ Jamshid MALIKPOUR, *The Islamic Drama*, (76- 80)

bir erkek çocuk dışında Hüseyin'in ailesinin tüm erkek üyeleri ve kendisi öldürülür. Bu olay, olağanüstü fedakarlığın gerçeklere bağlılığın ve insanın acı çekmesinin mümkün olan en büyük örneklerinden biri olarak kabul edilmektedir. Şiiiler için Hüseyin'in trajik ölümü diğer tüm trajedileri geride bırakır. Gerçekleşen bu olaydan itibaren Şii toplulukları, her yılın Muharrem ayının ilk on günü boyunca, Kербela'da o günleri yaşayanlarla empati yapabilmek adına oruç tutar, bedensel ve zihinsel hazlardan uzak dururlar, ve hatta vücutlarını acıya maruz bırakırlar. Ardından, önceleri basit alaylar olarak başlayan ve zaman içerisinde daha karmaşık ayinlere dönüşen toplantılarla Kербela olayını canlandırmalar ile adeta yeniden yaşarlar. Ritüele katılanlar kendilerine eşlik eden zil ve davullar ile eş zamanlı ağıtlar yakarak, inleyerek, göğüslerini döverler. Kербela'nın kötülerini lanetlerler. Ta'ziye alayı ve oyunları, dini bir direnişin kozmik ıstırapı ile ilişkilidir. Bir Ortadoğu tarihçisi ve profesörü olan Yitzhak Nakash⁴⁵'a göre, Ta'ziye, acı çekmekten nasıl kaçınacağını değil, nasıl acı çekeceğini ve fiziksel bir acıyı, kişisel bir kaybı ya da dünya çapında bir yenilgiyi nasıl elverişli hale getireceğini ile ilgilidir.⁴⁶

Şii İslam'ı İran'da 907/1501'de devlet dini olarak kabul edildiğinde halk arasında yaygın olan ritüeller, İran platosunda inancı yaymaya yardımcı olur. 17. ve 18. yüzyılda bölgede zaman geçirmiş olan yabancı sakinler, Batılı ziyaretçiler - diplomatlar, tüccarlar ve misyonerler- bu ritüellere hayran kalırlar ve tanık oldukları çok sayıda töreni gözlemler ve oldukça kapsamlı bir biçimde yazılı kayıtlarını tutarlar. Bu sayede ritüelin süreç içindeki gelişiminin yazılı bir kaynakçası var olur. Bazı ritüeller mahremiyet alanında, yabancılara kapalı olarak gerçekleşse de düzenlenen törenlerin büyük çoğunluğu açık alanda, kamusal alanlarda gerçekleştirilir ve yoldan geçenler tarafından görülebilir. Yabancılara sık sık törenlere katılmaları için davet gönderilir. Ta'ziye, tüm zamanlar boyunca Batılılar için en ilginç ve merak uyandıran Şii ayini olmuştur. Batı tarzı tiyatrodaki iki büyük drama türü, komedi ve trajedi baskın iken Ta'ziye İran'da ayrı bir drama türü olarak kabul görür. Fars operası olarak da anılan Ta'ziye, birçok açıdan Avrupa operasıyla benzerlik gösterir.

⁴⁵ Ortadoğu tarihçisi, yazar. Brandies Üniversitesi İslam ve Ortadoğu programı Yardımcı Doçenti.

⁴⁶ Akın Kiren, "Dünyevi İktidarın Meşrulaştırılmasında Dini Bir Ritüelin Kullanılması: Kaçarlar ve Taziye" Marmara Üni. Sosyal Bilimler Dergisi, 5, 2, Eylül (2017) : 51-66.

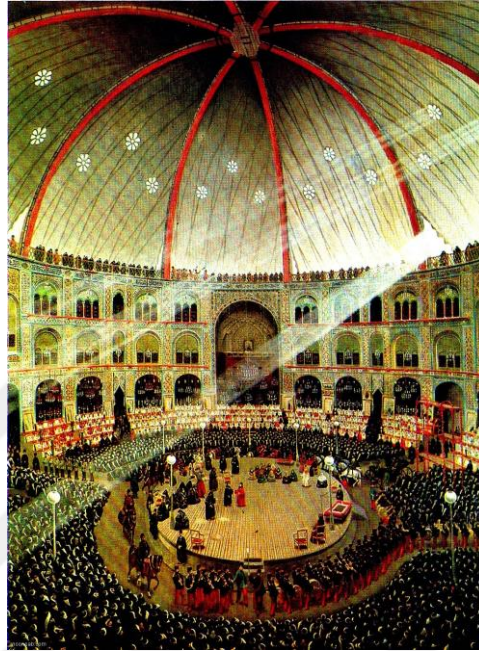
Oyunların kamusal alanlarda gerçekleştirilmesi devam ederken, artan popülerliğinin etkisi ve dini etkinlikten kaynaklı devlet desteği ile performans alanları geliştirilir. Törenlerin düzenlenebilmesi için birtakım yapılar inşa edilir. Bu yapılar, sahne alanı için yükseltilmiş dairesel bir platform kullanarak, performans alanı ve kamusal alan arasındaki mevcut birlikteliği sürdürür ve geliştirir nitelikte olmuştur. Bu şekilde performansın sahne arkası diye bir olgu var olmaz. Performansın tüm hazırlıkları ve sergileniş anı her yönden görülebilir. Aynı şekilde, izleyiciler hem oyunları hem de karşısındaki seyirciyi rahatlıkla görebilir.⁴⁷

1848-1896 Nasreddin Şah saltanatının yılları, Ta'ziye performanslarının altın çağı olarak kabul edilebilir. Şahın emri ile 1869'da performansların sergilenebileceği, 20.000 izleyici kapasiteli görkemli bir sahne inşa edilir. Bu dini sahnelemelerin yapıldığı ibadethanelere takiyeh veya husseiniyeh denmektedir. Şah Nasreddin tarafından yaptırılan bu takiyeh, birçok Avrupalı ziyaretçiye göre, göz kamaştırıcı ihtişamı ile Avrupa'daki birçok opera binasını bile gölgede bırakır. İran'a giden ilk Amerikan elçisi Samuel Benjamin, hükümet tarafından gösterileri davet edilir. Samuel Benjamin, ülkesine döndükten sonra, 1886 yılında, Ta'ziye izlenimlerini bir kitap haline getirir ve yayınlar.⁴⁸ Hükümet yetkilileri Ta'ziye için cömert bir destek kaynağı olurlar ve Ta'ziye, profesyonel bir tiyatro biçimi olarak gelişir. Mask, kostüm, müzik ve oyunculuk gibi tiyatronun her alanında özgün bir tarz oluşturulur. Nasreddin Şah yılları Ta'ziye için altın yıllar olsa da, dini makamlar tarafından resim yapmak, müzik icra etmek, oyunculuk yapmak gibi şeyler, başka bir insanı yaratmak, Tanrı'nın rolünü ve işlevini kullanmaya eşdeğer olarak kabul edildiğinden yasaklanmıştır. Ancak Ta'ziye'nin içeriği, Şii inancına göre saf ve masum olan peygamberin ailesinin ve soyundan gelenlerin tasvirini içerdiği için dini liderler tarafından uygun kabul edilir ve kısıtlamalara maruz kalmaz. Ta'ziye'nin canlı, ayrıntılı izlenimlerini gerçekleştiren tanıkların değerli analizleri, bu dönemden günümüze ışık tutar. Ancak, tüm bu değerli görgü tanıklarınının kayıtlarına rağmen, Ta'ziye, 19. yüzyıl ve 20. yüzyılın başlarında Batılı tiyatrocular ve bilim insanları tarafından fark edilmemiştir. İkinci Dünya

⁴⁷ Salva, Maria (2012), **Twentieth-Century Transformations In Iranian Ta'ziyeh: Religion, Modernism, And Revolution**, Yüksek Lisans Tezi, Graduate School of Binghamton University State University of New York, New York

⁴⁸ S. G. W. Benjamin, **Persia and the Persians**, London, 1886.

Savaşı'ndan sonra Batılı drama uzmanlarının dikkatini çekmesi ile uluslararası bir üne kavuşur.



Resim 14 Takiye Dowlat

Ta'ziye performansları, 1928'de Şah Rıza Pehlevi tarafından insanların bir araya gelmesini engelleme politikasının bir parçası olarak yasaklanır. Bu nedenle Ta'ziye uzak köylerde yasal olmayan bir şekilde düzenlenmeye devam eder ve yasak olmasına rağmen İranlı olmayan akademik araştırmacılar tarafından da izlenmeye devam eder. Daha sonra Şah'tan yönetimi devralan oğlu da Ta'ziye tiyatrosuna farklı bir sempati beslememiştir ve Tahran'daki görkemli Kraliyet Ta'ziye tiyatrosunu 1948'de yıktırır. Bu yıllarda kayda değer büyük bir olay, İtalya'nın büyükelçisi Enrico Cerulli'nin 1950-1955 yılları arasında İran'ın çeşitli yerlerinden, 1055 adet Ta'ziye el yazması metnini toplayıp İtalya'ya götürmesidir. Bu metinler hala Vatikan kütüphanesinde tutulmaktadır. Bu arşiv Ta'ziye metinlerinin incelenmesinde en önemli kaynaklardan biri olarak kabul edilir.⁴⁹

⁴⁹ SHAHRİARİ, Khosrow (2006), **Breaking Down Borders and Bridging Barriers: Iranian Taziye Theatre**, New South Wales Üni, (15)

İran kültürünü inceleyen, önde gelen bilim insanlarından biri olan Peter Chelkowi'nin desteği ve denetimi altında, 1976 yılında, Şiraz Sanat Festivali'nde, Ta'ziye üzerine uluslararası bir sempozyum düzenlenir. Bu sempozyum, resmi misafirlere, gösterileri izleme, görüşlerini ve bilgilerini diğer katılımcılarla paylaşma fırsatı vermiştir. Fakat, sempozyum Ta'ziye'nin propagandacı imajını temizlemek amacıyla yapılmış olmasına rağmen, bir kez daha tartışma için büyük potansiyele sahip bir fenomen olarak gündeme gelmesine sebep olur. Bu etkinlik sırasında Ta'ziye'nin birçok farklı yönü açıklanır ve Ta'ziye hakkında tarihteki en büyük bilimsel oturum düzenlenmiş olur. Bu sırada Peter Brook⁵⁰, Ta'ziye unsurlarını kendi sanat uygulamasına dahil etmeye çalışan ilk tiyatro sanatçısı olur. 1970 ve 1971'de İran'ın gözden uzak bir kasabasında Ta'ziye'yi ilk elden görme fırsatını yakalar ve sıra dışı izleyici tepkisini ve performansın yarattığı eşsiz oyuncu-izleyici ilişkisini gözlemler.⁵¹ Ayrıca Jerzy Grotowski gibi dünyaca ünlü bir tiyatro kuramcısı ve yönetmen de Ta'ziye'yi izler ve izlenimlerinden edindiklerini kendi pratik ve teorik uygulamasına dahil eder. Oyuncu ve izleyiciyi birleştirme aracı olarak ritüel ile dramatik eylemin bir birlikteliği olarak Ta'ziye geleneğinden feyz alır.⁵²

1979'dan itibaren beklenen liberal demokratik rejim yerine, yeni hükümet dini yasalar odaklı olarak kurulur. Ağır sansür yasaları yorum ve tartışma ortamını engellerken, İranlı bilim insanları ve aydınlar önceki rejimler altında yasaklanan, göz ardı edilen Ta'ziye materyallerinin bulunması ve yayınlanmasını içeren talimat verilir. Ta'ziye metinlerinin toplanması ve yayınlanması bu araştırmanın en büyük faydası olmuştur. Sonuç olarak Ta'ziye tartışmasında, din odaklı yeni rejim, Ta'ziye'nin yasal olarak halk tarafından gerçekleştirilmesine izin verir.

Günümüzde daha az gelişmiş bir Ta'ziye drama biçimine, Lübnan'ın güneyindeki Şii toplulukları, Irak'ın güneyi ve Basra Körfezinin batı kıyılarında rastlanabilir. Ancak tüm bunlar İran'daki orijinal biçimden evrilmiştir, kaynağı İran'dır.

⁵⁰ İngiliz sinema ve tiyatro yönetmeni.

⁵¹ <https://ajammc.com/2014/11/11/taziyeh-in-motion/>

⁵² Lisa WOLFORD, Grotowski's objective drama research, (89)

Geleneklerin doğuğu ve hangi soy ağacından yeğerdiği ile ilgili çok fazla tartiğuma olsa da, aslında bir Şii geleneği olarak tanımlanan Ta'ziye'yi gözlemlemenin en iyi yolu, dünyadaki Şii nüfusunun yüzde kırkının da İnan'da bulunduğunu göz önünde bulundurduğumuzda, İnan topraklarından geçer.



Resim 15 - Ta'ziye

2.2 Ta'ziye Performans'ının Unsurları

Ta'ziye performansı sürecinde, izleyici performans alanını asla kuğuatmaz. Hem oyuncu hem izleyici birbirlerinin varlıkları hakkında değiğumez bir farkındalık hali içindedirler. Aslında zaman zaman performansçılar gözlemci, gözlemciler performansıdır. Asıl deneyim, her zaman için paylağuaktır. Gerçeklik ya da illzyonizm için herhangi bir sorgulama yoktur. Hareketler dansı andıran, simgesel biçimdedir.

2.2.1 Oyunculuk

Oyuncuların seçiminde genellikle Ta'ziye oyunculuğundan yetişmiş bir yönetmen ya da usta söz sahibidir. Bir Ta'ziye oyuncusunda bulunması gereken ilk kabiliyetler; iyi bir ses, iyi hareket edebilme yeteneği ve metinleri iyi okuyabilmesidir. Öğrenme yeteneğine sahip olma ve fiziksel görünüm olarak oynadıkları karakterlere benzerlik de önemli koşullar olarak değerlendirilir. Oyuncuların oynadıkları karakterler, geçmişte yaşamış tarihsel kişiler olduklarından ve makyaj, Ta'ziye tiyatrosunda kullanılmadığından, bu kişilerin görüntüsüne benzeyen aktörler tercih edilmektedir. Özellikle Hüseyin gibi önemli bir karakter, kısa sakallı, güçlü, yakışıklı bir adam tarafından oynanmak zorundadır. Hüseyin'in erkek kardeşi Abbas da geniş omuzlu ve atletik yapıdadır. Tüm bu karakterlerin önceden belirlenmiş olan bir dış görünüş listesi bulunmaktadır. Genellikle oyuncuların performansta yer almak istemelerinin sebebi, aile üyelerinin Ta'ziye oyuncusu olmasıdır. Elbette ki oyunculuğu deneyimlemek isteyen ve kolektif çalışma şeklini tecrübe etmek isteyen insanların katılımı da söz konusudur ancak, oyuncuların büyük bir bölümüne, Ta'ziye oyunculuğu, yakın aileleri tarafından meslek olarak aktarılmıştır. Ustalar oyuncuları yeteneklerine göre seçtiğinden, ailesi tarafından yetiştirilmiş bir oyuncunun Ta'ziye ekibinde yer alma ihtimali, hazırlıklı olması sebebiyle diğerlerine göre daha fazladır. Kabul edilen genç oyuncular, uzun bir süreçten geçerler. Pratiğe dayalı bir öğrenme ve turneler ile aktif bir hazırlık süreci yaşarlar. Her grupta, büyüklüğüne bağlı olarak, grupla birlikte seyahat eden, sahne aksesuarlarını taşımalarına, sahnelerin hazırlanmasına ve her performanstan sonra kostümlerin ve aksesuarların toplanmasına yardımcı olan bir veya iki kişi vardır. Bu kişiler performansta rol alabilmek adına orada bulunan asistanlar gibidirler. Performansa kademeli olarak kabul edilebilir ve ciddi bir rol alana kadar kariyerlerine devam edebilirler. Açıkça görüldüğü üzere Ta'ziye oyunculuğunda babadan oğula geçen bir mesleki sistem yoktur. Performanslarda rol almak bu açıdan oldukça adil bir sistem olarak görünse de, belirtilmesi gereken büyük bir ayrımcılık bu noktada da belirir. Ta'ziye performansı

oyunculuğu sadece erkeklere mahsus bir meslektir. Kadınların herhangi bir şekilde bu sahnede bulunması mümkün olamaz. Tarih boyunca kadınlar, Ta'ziye'nin herhangi bir aşamasında yer almamışlardır.



Resim 16 -Ta'ziye Alanı

2.2.2 Seyir Alanı

Çok sayıda izleyicinin yer aldığı açık ve kapalı performans alanlarının ve takiyehlerin boyutları nedeniyle bir karakteri oynayan aktör, belirli bir mesafeden görülebilir ve karakter olarak tanınması gereken bir silüet içinde olmalıdır. Örneğin; Şah Nasreddin tarafından yaptırılan Takiyeh 20.000 seyirci, birkaç yüz aktör, müzisyen ve şarkıcı barındırabilir kapasitededir. Bu tarzı benimseyen diğer salonlar da binlerce seyirciyi ağırlayabilir. Gösteriler aynı seyirci ve performansçı oranıyla kamusal, açık alanlarda da gerçekleştirilir. Bu alanların etrafındaki özel mülklerin varlıkları da mekan seçimi konusunda istisnai değildir. İnsanların, evlerin bahçelerinde, balkonlarında, pencerelerinde ve çatılarında izleyici olarak bulunması oldukça alışılır bir durumdur. Performans boyunca, seyirci nerede istersen orada olabilir, her yerededir. Bu talebin bir sonucu olarak Ta'ziye'nin karakterleri, alan

içerisinde beş özellik ile tanınabilir: Kostüm renkleri, davranışları, konuşma tarzları, ses tonları ve oyun alanları ve konumları. Şahsiyetlerin, tarihsel ya da kurgusal altyapılarına karşılık, oyunlar sırasında karakterlerin simgesel olarak taşıdıkları anlam daha çok vurgulanır.

Sahne üzerindeki gerçeklik çok geniştir. Bir bebeğe ihtiyaç duyulan sahnelerde, gerçekten o yaşlardaki bir bebek sahneye çıkarılır. Sahnede var olan bir kral varsa dönemin şahının hazinesinden eşyalar ödünç alınır ve kullanılır. Bu anlamda performans, aynı zamanda bir müze gibidir. Develer ve atlar sık sık sahneye getirilir. Bu atlar da sık sık gerçek devlet erbabından ödünç alınır. Sahne üzerinde gerçek objelerin kullanılması seyirciyi etkilemek değil, oyunculara olan motive edici etkiden kaynaklanır.

2.2.3 Kostümler

Kostümler, karakterlerin kimliklerini ve hangi tarafta olduğunu belli etmek amacıyla oldukça sembolik ve minimaldir. Tarihsel bir doğruluk kaygısı yoktur. Ancak, açık bir renk sembolizmi taşımaktadırlar. Etnik kimlik ve tarihsel özgünlük kostümlerde yer almaz, olaylar ve kişiler geçmişe ait olsalar da onlara bugüne ait bir kimlik verilir. Bunun sebebi olayların geçmişte yaşanmış olmasına rağmen zamansızlığıdır ve çağ değiştikçe Ta'ziye'nin karakterleri de yeni çağlarda kendilerine dair bir şeyler daima bulacaklardır. Performansın yapıldığı çağın etkileri öylesine belirgindir ki, bazen öğrenen bir adam okuma gözlüğü takarken, kötü adamı canlandıran bir karakter güneş gözlükleri ile görülebilir. Bu durum bize Ta'ziye'nin başka kültürlerden olan etkileşime ve günümüz İran'ına ne kadar yakın olduğunu gösterir.

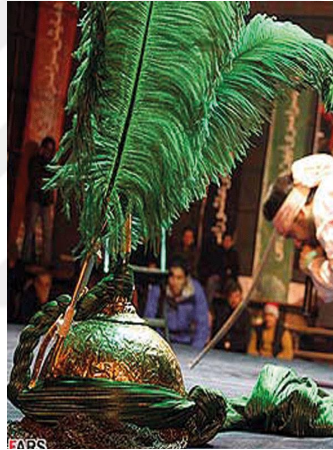


Resim 17 - Ta'ziye Oyuncuları

Karakterlerin ayrımını ilk bakışta görünür kılan en açık işaret kostümlerde temsil edilen renklerdir. Sahnede kullanılan minimal dekor ve öğeleri ve aksesuarlar da kostümler gibi sembolik renkler ile birleştirilmiştir. Kahramanlar veya sempatik karakterler siyah, koyu yeşil ve beyaz renklerde giyinirler. Bu renkleri giyiyorlarsa türbanları veya şalları da yeşil olabilir. Sempatik olmayan, kötücül karakterler ise kırmızı, turuncu veya kahverengi gibi içinde kırmızı barındıran renkleri giyerler. Ayrıca kötü karakterler, göz kamaştırıcı süs eşyaları ile bezenirler. Belirli karakterler daima aynı renkleri giyerler. Yeşil, doğanın ve yaşamın doğurganlığını, toprağı ve cennet bahçelerini ifade eder. Beyaz, ışık, saflık ve masumluk temsilidir. Siyah, acı, ölüm ve kederdir. Son olarak kırmızı ise vahşeti, kanı ve ateşi temsil eder. Kadın karakterleri oynayan aktörler, yüzlerinin alt kısımlarını, bellerinden aşağı sarkan, siyah bir örtü ile kaplarlar. Başları, kaşlarının üzerinden sıkıca sarılmış bir türbanla kapatılır. Sadece gözleri açıktır. Kadın karakterlerin kostümlerinde nadiren çiçekler bulunur. Ancak bu kadınlardan biri ya da birkaçı başta gelen biri veya lider vasıflı ise diğer kadınların kostümünün baştan aşağı kırmızı versiyonu ile sahneye çıkabilir.⁵³ Kimi zaman kadınlar göğüslerini kaplayan kolyeler, bilezikler ve halhal takarlar. Samuel Benjamin'in notlarındaki bir bölümde, kadın bir karakterin görüntüsünü şu sözlerle anlatır: "Sahnenin açılışında Zeinab, kalın bir manto içinde, örtülü ve yer oturmuş, kaderini

⁵³ SHAHRİARİ, Khosrow (2006), **Breaking Down Borders and Bridging Barriers: Iranian Taziye Theatre**, New South Wales Üni, (144)

kandırıyor gibi göründü.[...]”⁵⁴ Kız ve erkek çocuk karakterleri ise siyah renkte uzun arap kostümleri giyerler ancak kadınlarınkinin aksine yüzlerinin tamamı açıktadır. Melek karakterleri ise, başlarında taçlar ve kaşmir kumaştan yapılmış kostümler giyerler. Görünmezliklerini ifade etmek için yüzleri beyaz veya mavi çiçekli, çok ince bir kumaşla kaplıdır. Şeytanlar, renkli ve puantiyeli kumaşlarla sarınırlar. Renk sembolizmi, izleyicinin farklı dramatik kişilikleri tanınmasına aracı olmasının yanı sıra, izleyicilerin farklı dramatik durumları ve olayları tanınmasına da yardımcı olur. Bir kahramanın omuzlarına beyaz bir örtü serili ise veya gevşek beyaz bir gömlek giymiş ise bu, hayatını feda etmeye ve öldürülmeye hazır olduğu anlamına gelir. Askerler, savaş sahnesi varsa sahneye gerçek ve tam zırhlı çıkarlar.



Resim 18 - Ta'ziye Kostüm Aksesuarı

Bunların yanı sıra kostümler ve aksesuarlar, güncel bazı politik mesajları da içerir. Örneğin on dokuzuncu yüzyılda gerçekleştirilen Yezid Mahkemesi Ta'ziye'sinde yabancı büyükelçinin kostümüne bir kuyruk ilave edilir ve Yezid mahkemesinin büyükelçisi İngiliz askeri üniforması giyer. Karakterlerin seçkin kişiler olduğu bastonla ifade edilir. Bu anlamda Ta'ziye kostümünde Batı etkilerini görmüş oluruz. Kötü adamların güneş gözlüğü kullanarak sahneye çıkmaları da Amerikan gangster filmlerinin İran kültürüne bir yansımasıdır.

⁵⁴ S. G. W. Benjamin, **Persia and the Persians**, (90)

2.2.4 Sahne

Ta'ziye'nin sahnesi ve dekorları, oldukça minimal ve semboliktir. Olaylar kronolojik olmayan bir şekilde anlatılır ve kabul edilir. Sahne değişiklikleri, oyuncular tarafından gerçekleştirilir. Zamanın geçişi, müzikal aralıklar ile gösterilir.

Sahne, merkezde bulunan dairesel bir platform olsa da, performans alanının hemen hemen her yeri, performans alanı olarak kullanılabilir. Oyuncular her yönden görülebilir. Sahnede giriş ya da çıkış için özel olarak belirlenmiş özel bir yer inşa edilmemiştir. Sahnenin asıl kuruluş amacı, izleyicilerin ortak bir deneyim ve özel bir iletişim kurabilmesidir. Bu sebeple sahne, ebat olarak büyük olsa da boyutuna göre boş ve basittir. Alanın içinde çevreden biraz yükseltilmiş bir platform ve üzerinde birkaç küçük çadır, birkaç sandalye veya tabure ile sahne oluşturulur. Dekor unsurları ve sahnenin nitelikleri semboliktir. Merkezdeki yükseltilmiş platforma rağmen alandaki her yer sahne olarak kabul edilebilir ve dramının ihtiyaçlarına göre, oyun bir yerden diğerine geçebilir. Performans, ana sahneden arenaya, yani platformun dışındaki alanlara ve seyircilerin arasına hatta daha ötesine uzanabilir. Bu sebeple herhangi bir yer sahne olarak hizmet verebilir ve etkileyici bir eylemi barındırabilir. Bazı oyunlarda daha küçük, yardımcı alanlar inşa edilebilir. Bu durumda genellikle, inşa edilen parçalar ana karakterler için kullanılırken, arena savaşlar ve düellolar için kullanılır.⁵⁵

⁵⁵ SHAHRİARİ, Khosrow (2006), **Breaking Down Borders and Bridging Barriers: Iranian Taziye Theatre**, New South Wales Üni, (191)



Resim 19- Ta'ziye Dekorü

Büyük elçi Samuel Benjamin kitabında Şah Nasreddin'in takiyehsinden şu sözlerle bahseder:

“Geniş arenaya baktığımda gözlerim, gerçekten olağanüstü bir görüntü ile karşılaşıyordu. Binanın içi yaklaşık iki yüz metre çapında ve seksen metre yüksekliğindedir. Sıkıca birleştirilmiş ve demirler ile desteklenmiş kubbeli ahşap çerçeve, duvarları oluşturur ve iç mekanı güneş ışığından ve yağmurdan koruyan tenteye destek verir. Oldukça oryantal olan form, binanın aydınlatılması için kullanılan muazzam sayıdaki şamdan ve mum ile birleşir. Camların tamamı, çeşitli renklerde renklendirilmiştir ve camların büyük pırıltılı kümeler halinde duvarlara yansıyan renkleri göz kamaştırıcıdır. Şamdanların bir araya geldiği bir kutuyu inceledikten sonra bulunduğum bir tahmine göre, bu şamdanlara konmuş beş binin üzerinde mum olduğunu söyleyebilirim. Merkezde bulunan örücülük işi, dairesel sahne, kademedeki yükselir ve iki merdivenle çıkılacak şekilde yapılmıştır. Sahnenin etrafındaki dar bir geçit hariç, tüm arena binlerce kadınla doluydu. Arka taraftaki seyircilerin sahneyi görebilmesi için tüm arena merkeze doğru eğimli inşa edilmiştir.”⁵⁶

⁵⁶ S. G. W. Benjamin, **Persia and the Persians**, (88)

2.2.5 Zaman, Mekan ve Işık

Ta'ziye'nin temel aldığı mistik perspektife göre, insanlar hiçbir zaman ve hiçbir yerde yaşamazlar, başlangıcı ve sonu olmayan bir zaman ve yerde yaşarlar. Dolayısıyla Ta'ziye, aktörler, karakterler ve elbette ki seyirciler, gerçek dünyada, illüzyon dünyasında, geçmişte, şimdide ve gelecekte aynı anda yaşıyor olabilirler. Bu Ta'ziyenin anlatmış olduğu kronolojik olayların herhangi bir zaman dilimine işaret etmediği anlamına gelmez. Aksine geçmiş, şimdiki zaman ve gelecek birlikte yaşarlar, bunların hiçbiri diğerinden öncelikli değildir. Bu durum, oyuncu, karakter ve izleyici arasında sorgulayıcı bakış açısının ortadan kalkmasına neden olur. Bu noktada, hayal edilebilecek olan her şey sahnede gerçekleşebilir. Bu sebeple, sahnede anlatılacak olan hiçbir şeyin gerçek anlamda gerçekleşmesine gerek yoktur. İzleyici hayal edebildiği sürece olaylar, sahne üzerinde gerçek olabilir. Kısacası sahnede, geçmiş zamanlarda belirlenmiş kurgusal bir iç dünya ve sahnenin dışında, şimdiki zamanda kurulmuş bir dış topluluk dünyası vardır. Bu iki dünya birbirlerini etkileyerek, eşzamanlı olarak var olur ve çalışır. Bu diyalektik kavramın kabulü hem dramatik hareketi ilgilendiren ilkelerin hem de performanslarda kullanılan tiyatro tekniklerinin doğru şekilde anlaşılabilmesi için önemlidir. Bu sebeplerle tüm yerler sahne olabilir. Tüm zamanlar eş zamanlı olarak sahnede temsil edilebilir. Oyuncu ve izleyici geçmişte Kerbelâ'da bir insan olabilir. Şimdide bir Kerbelâ insanı veya şahit veya oyuncu olabilir. Sahnede, çölde veya sahne dışında olabilirler.



Resim 20 - Ta'ziye Aydınlatması

Zaman ve mekân kavramı mistik şekilde ele alındığında, zamansız ve mekânızdır ancak törenlerin düzenlendiği bir takvim elbette ki vardır. Müslümanlıkta kutsal kabul edilen Muharrem ayının onuncu gününde gösteriler başlar, genellikle güneşin olduğu aydınlık saatler tercih edilir. Gün ışığında veya gece saatlerinde, oyuncular ve seyirciler görünürdür. Herhangi bir yer karartılmaz. Genellikle doğal ışık tercih edilir. Gece aydınlatmaları çok sayıdaki mum ile gerçekleştirilir. Hiçbir perde oyuncu ve izleyiciyi birbirinden ayırmaz.

2.2.6 Objeler ve Sembolleri

Bu esnek ve eşzamanlılık kavramına dayanan tiyatro unsurları ve nesnelere farklı referanslara dayanan sembolik anlamlara sahiptirler. Dolayısıyla Ta'ziyeh tiyatrosunun sahnesinde ne kullanılırsa kullanılsın, oyuncu, kendisiyle, diğer oyuncularla ve seyirciyle, seyirci de kendisi, diğer seyirciler ve oyuncularla arasındaki diyalog da sembolik bir anlam taşır. Bu diyalog kullanılan objenin nesnel varlığının ötesine geçer.

Performans içindeki nesnelere, ölümler ve hayvanlar ilk bakışta neyse, o olarak kabul edilirler. Ancak, diğer yandan tüm bu objelere ve hayvanlara, canlı bir gösterge veya karakter gibi davranılır. Böylece objeler, ölümler ve hayvanlar, canlı karakterleri, kendilerini, gerçekleri veya fikirleri anlatırlar. Paylaşılan bu semboller, oyuncu ve izleyicinin farklı referanslara hitap edebilecek, özel diyalogları ile anlam kazanırlar. Örneğin, binicisiz bir at, sahibinin öldüğü anlamına gelir; siyah bir gömlek bulmak için koşan bir karakter, sevilen birinin öldüğü anlamına gelir, bu da mutlu bir durumu üzücü bir duruma çevirebilir, bir karakterin omuzlarına beyaz bir bez konulması, onun ölümüne işaret eder. Herhangi bir aksesuar sahne üzerinde birçok farklı şeye dönüşebilir. Sahne bir şehirde geçiyorken, ana karakterin etrafının birkaç farklı obje ile çevrilmesi mekânın başka bir şehir veya ülkeye dönüştüğü anlamına gelir. Bir cam

parçası veya küçük bir kap su Fırat gibi bir nehre ya da bir denize atıfta bulunabilir.⁵⁷ Su aynı zamanda çölde yaşayan insanların sularını ve susuzluklarını da ifade edebilir. Hatta su, hayatın kendisini de ona duyulan ihtiyaç ölçeğinde ifade edebilir. Kerbela, nesnel bir gerçek olan çöle ya da genel olarak insanların veya bu dramadaki karakterlerin yalnızlıklarına, kadere ve ölüme işaret olabilir. Bir sandalye, bir çite, bir sınıra, uzaktaki bir şehre gölgesinin altına sığınılacak bir ağaca, hatta tırmanılacak bir dağa dönüşebilir. Tahta bir çubuk, sadece bir tahta çubuğa, bir kılıca ve tıpkı sandalye gibi bir ağaca dönüşebilir.



Resim 21 - Ta'ziye Sahnesi

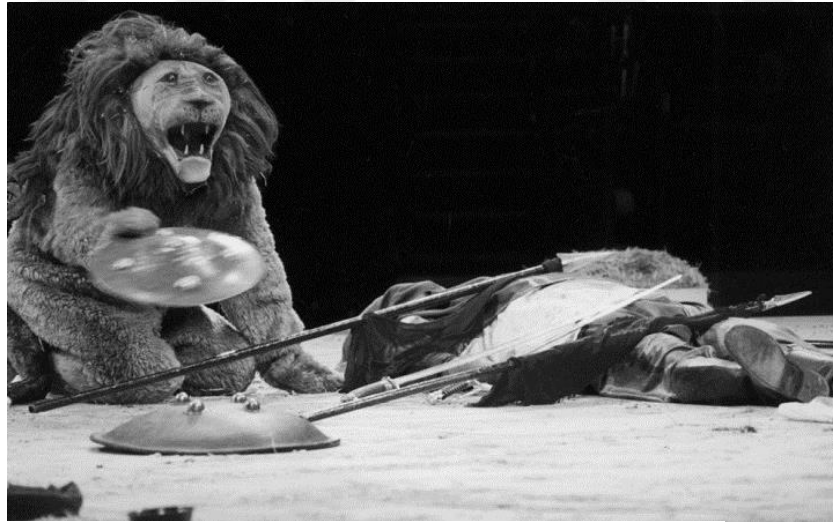
Semboller sadece objelere veya hayvanlara verilmemiştir. Karakterler de birçok şeyin ifadesi olabilir. Hüseyin, dramatik özelliklerinin ötesinde, cesareti temsil ederken, Shimr, baskı ve zulmün, Ghasim ise masumiyetin sembolüdür. Ölüler ölüyken, aynı zamanda canlıdırlar, konuşurlar. Bütün bu referanslar kültürel değil, tamamen teatraldır.

Gösteriler sırasında özellikle hayvan anlatımlarında kuklalara da yer verilir. Kuklalar çoğunlukla küçük düşürmek ve komikleştirmek amaçlı dinamik sahnelerde kullanılır. Ancak, aynı zamanda, kuklalar, Mikail, İsrail gibi melekleri ifade etmesi

⁵⁷ AND, Metin, **Ritüelden Drama** (96,97)

amacıyla da kullanılır. Fakat, bunun dışında genellikle melekler, kostüm giymiş insanlar tarafından canlandırılır.

” [...] Bu, sözgelimi Ömer b. Sa'd ve Halife Ömer için başvurulmaktadır. Bir gezgin [Smirnoff, 106; Chardin IV 94-95; Mans, 51] Ömer yerine, başı içine barut doldurulmuş iri kabaktan, gövdesi de yanıcı maddelerle donatılmış bir büyük kukla yapıldığını, kukla ateşe verildiğinde, alevler başını sarınca, kabağın içindeki barutun büyük bir sesle patladığını, bu çeşit gösterilerin sevinç bağrıışlarına yol açtığını anlatmaktadır. Bunun gibi bir ta'ziye gösterimini 1695 yılının Ağustos ayında görüp ayrıntılarıyla anlatan Gemelli-Careri de Muharrem'in üçüncü ve dördüncü günü (25 ve 26 Ağustos) gösterimlerinin güldürü ile geçtiğini, Ömer diye adlandırdıkları saman ve ottan bir kuklanın, bir iple bir eşeğin üzerine oturtulduğunu ve kentte gezdirildiğini, eşeğin öldürüldüğünü, hırpalanan kuklanın ateşe verildiğini belirtiyor. [Gemelli, 146] Cebrail'in ise salıncakta bir bebekle temsil edildiğini, böylece İmamların ruhlarını Cennet'e götürdüğünü öğreniyoruz [Monchi-zadeh, 18 vs.].⁵⁸



Resim 22 - Giyilebilir Bir Kukla ile Ta'ziye Oyuncusu

⁵⁸ AND, Metin, **Ritüelden Drama** (95)

2.2.7 Müzik

Müzik kullanıldığında, yalnızca oyunun havasını tamamlamak, eşlik etmek, atmosfer yaratmak, takip etmek veya çoğaltmak için kullanılmaz. Müzik, kendi bağımsız karakterine sahiptir ve iletişimde kullanılan başka bir simge ve temsili vardır. Performansa bir tür esneklik ve elastikiyet kazandırır. Müzikal bir ara, sahne değişikliklerini bildirmek, bir etkinliği duyurmak veya performans sırasında ne olacağını gösteren bir uyarı belirteci olarak kullanılabilir. Oyundan önce bir giriş olarak, aksiyonun dönüm noktalarında, yüksek duygu anlarında mücadele etmek, çatışmayı yükseltmek amacıyla da müzik devreye sokulabilir.⁵⁹ Bir yerden diğerine geçen gruplar, performanslarını duyurmak ve izleyicileri davulun ritmiyle çağırmak için müzikal bir performans yaparlar. Davul müziği, Ta'ziye grubunun geldiğini duyurur. Özellikle izleyicilerin toplanması için daha fazla zamana ihtiyaç duyulmuşsa, bu müzik birkaç kez tekrarlanabilir. Oyun bir prolog ile açılır ve koro tarafından oyunu anlatan bir olaylar dizisi söylenir.

Performansın gerçekleştiği sırada çift yönlü sosyalleşme mümkündür. İnsanlar sadece konuşma yoluyla değil, şarkı söyleyerek, ağlayarak, inleyerek, iç çekerek de iletişim kurarlar. Oyun sırasında karakterlerin oluşturduğu vokal seslerin ve tepkilerin bir kısmına, hiçbir zaman pasif kalmayan izleyicilerin de dahil olduğu görülür. Her oyuncunun, canlandığı karaktere mahsus özel bir makamı vardır. Bunun dışında farklı ruh halleri ve dramatik durumları anlatan farklı makamlar da vardır.⁶⁰ Seyirciler, şarkı söyleyen ve dua okuyan oyunculara eşlik ederler. Bir kahraman, yas ayetlerini söylerken, göğsünü dövmek için uygun zamanın geldiğini ya da yakında geleceğini açıklar ve izleyicileri de bu törene katılmaya davet edebilir. Kahramanlar ağlarken ya da birbirlerinin ağlamalarını durdurmak isterken, izleyici gözle görülür ve oldukça sesli

⁵⁹ SHAHRİARİ, Khosrow (2006), **Breaking Down Borders and Bridging Barriers: Iranian Taziyeh Theatre**, New South Wales Üni, (189,190)

⁶⁰ AND, Metin, **Ritüelden Drama** (94)

bir şekilde ağlamaktadır.⁶¹ Seyircilerden yükselen çeşitli seslerin arasında, Hz. Hüseyin'e ve arkadaşlarına yardım etmeye çalışarak, karşı tarafın onlara saldırmasını engellerken çıkardıkları arbede ve öfke sesleri de yer alır. Bu durum zaman zaman kötü karakterleri canlandıran oyuncuların şiddete maruz kalmasına sebep olur.⁶² Ta'ziye'de şarkı söylemek çoğu zaman, sevilenlerden ayrılmanın acısıyla motive edici bir eylem olarak anlaşılır. Bu acı her şeyden önce aile üyelerine olan bağlılığın bir temsilidir. Oyun boyunca sergilenen enstrümantal müzik, bir ruh hali belirler ve zamanın geçişini göstererek hareketi iletir.

Ta'ziye müzikal bir drama olduğu için vokal ve enstrümanlar oldukça önemlidir. Karakterler, performans içinde üç ana ses tipine ayrılır. Bunlar; İmamlar ve yandaşları, kadınları ve onların rakipleridir. Oyuncular bu üç ana karakter tipine özgü, ses ve beden hareketleri gerçekleştirirler. Bu karakter seslerine çeşitli davullar, seypur denilen trompetler ve ziller eşlik eder. Bu enstrümanlar genellikle savaş alanlarına aittir ancak özellikle son dönem Ta'ziye enstrümanlarına, flütler, klarnetler ve kornalar eklenerek, enstrümanlar daha sofistike bir hale getirilmiştir. Her Ta'ziye oyununda, grubun finansal kaynağına ve dramının ihtiyaçlarına göre farklı büyüklükte bir orkestra kurulur. Müzisyenler alanın bir köşesinde bulunur ve herkes tarafından görülebilir. Her ne kadar bu müzikal repertuar kaynağını İran'ın geleneksel müziğinden almış olsa da Ta'ziye kostümlerinde rastlanan Batı etkileri, müzikal öğelerde de karşımıza çıkar.

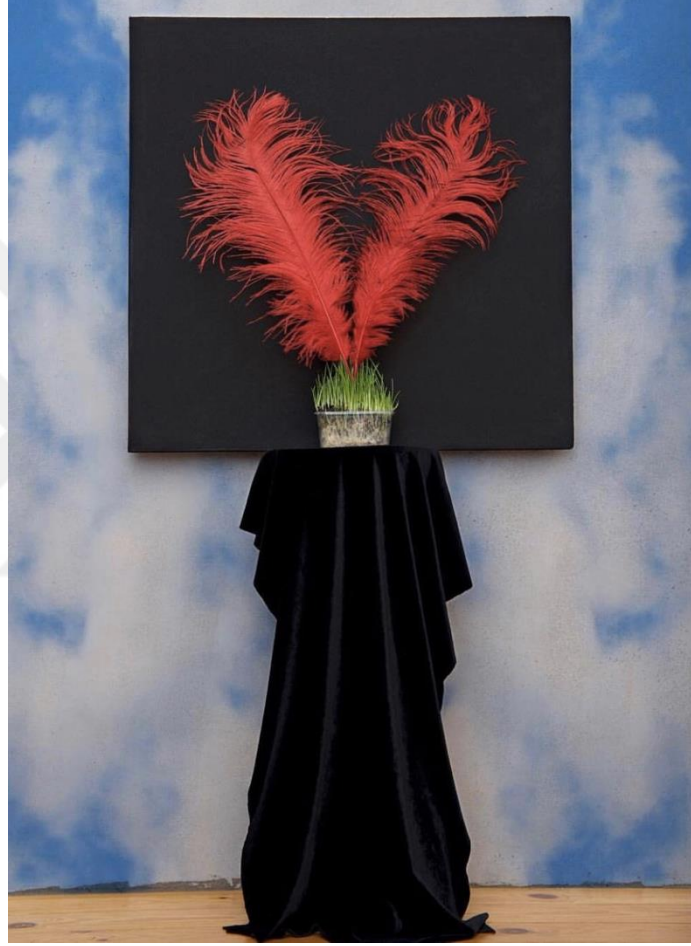
2.2.8 Elementler

Ta'ziye'nin sahnesi üzerinde, Ta'ziye'nin başlangıcından beri var olan ve hayatın sembolleri olarak birçok dinde ve kültürde kabul gören dört element belirli, kavram ve durumları sembolize eder. Örneğin, sahneye konulan bir mum alevi veya

⁶¹ Stephen Blum. "Compelling Reasons to Sing: The Music of Ta'ziyeh." TDR: The Drama Review 49, no. 4 (2005): 86-90.

⁶² Akın Kiren, "Dünyevi İktidarın Meşrulaştırılmasında Dini Bir Ritüelin Kullanılması: Kaçarlar ve Taziye" Marmara Üni. Sosyal Bilimler Dergisi, 5, 2, Eylül (2017) : 51-66.

yakılmış bir meşale, ateşi ve yıkımı anlatır. Sahnede dalgalanan kumaş, rüzgarın sembolüdür. Sahnenin bir köşesine konulmuş olan toprak veya kum parçası, toprağı ve Kerbela'yı anlatır. Bir kabın içindeki bir miktar su, Fırat ve Dicle nehirlerini, bu nehirlerde susuz bırakılan insanların anlatımıdır.



Resim 23 Ta'ziye Elementlerinin Görsel bir Birleşimi

3. PERFORMANS SANATI

3.1 Performans Sanatının Doğuşu

Birinci ve ikinci Dünya Savaşının ardından, toplumsal ve siyasal sorunların yarattığı sıkıntılı ortamın içinde, organik bir form ve süreç ile şekillenen farklı bir sanat anlayışı gelişmeye başlar. İsmi, tanımı zor olsa da içeriğini oluşturan hareketliliğin altını çizen "performans" kelimesinden alır. Bu sanat anlayışını incelerken, her ne kadar kökleri birinci dünya savaşına dayanmışsa da hazırlığının, modernite kavramının tohumlarının ekildiği aydınlanma dönemine kadar uzandığını göz önünde bulundurmak gerekir. İnsanı, akli ve yeni düşünceyi kendine esas alan, 17. ve 18. yüzyılda Batı toplumunda gelişen aydınlanma felsefesi, dünyada öncekilerden oldukça farklı bir düşünce sisteminin gelişmesine sebep olur. Halkı da yakından ilgilendiren bu düşünce sistemi, yeniliği ve yenilenmeyi temel aldığından moderniteden söz etmek olanaklı olur. Ancak sanattaki modernizmi bir terim olarak kabul edebilmek ancak, 1900'lerde mümkün hale gelir. Bu döneme kadar modernizm hayali bir kavram gibi var olsa da birinci dünya savaşı ile birlikte, gelişen düşünce ve sanat akımlarında ete ve kemiğe bürünür ve hatta reddedilecek bir unsur haline gelir.

Postmodern sürecin öncülüğünü eden altmışlı yıllarda yaygınlaşan ve yetmişlerde topyekûn bir ifade yöntemi halini alan performans sanatı, varlığını 20. yüzyılın başlarındaki Dada akımına ve yirmiler ve otuzların sürrealist ve fütürist sanat anlayışlarındaki harekete değin temellendirir. Uzun süren savaşın yıkıcı etkileri dönemin sanat anlayışını da yaşamın her alanını olduğu gibi etkiler. Yirminci yüzyılın öncü ve yenilikçi sanat gruplarından Dadaistler, doğrudan savaş karşıtı bir anlayışla ortaya çıkarlar ve savaşa karşı savaş benzeri yıkıcı bir tutum takınan işler üretirler.⁶³

Bu dönemde sanatçılar, sanat eserlerini anlamlı ve mesaj taşıyıcı bir hale getirmek isterler çünkü, artık dikkat çekilmesi gereken gerçeklerden konuşulmalıdır. Bu savaş ve kıyım ortamında gerçeklerden söz etmeyen yüksek sanattan bahsetmek insanlık dışı olarak görülür. Amaç artık salt sanat üretmek değil, sanat ile gerçeklere temas eden bir değişiklik yapmaktır. Dada ve Fütürizm bu amaçlar etrafında şekillenir. Seslerini duyurmak isteyen sanat grupları ardı ardına yüksek sesli ve sert Manifestolar yayınladılar. Bu manifestolar, dinleyenleri doğrudan harekete geçmeye çağırıyordu ve bünyesindeki saldırganlık ve kendini bilmezlik ile insanları harekete geçirebileceğine inanılmıştır. Açıkça edilen küfürler, öfke ve güç gösteriler manifestoları var eden unsurlardır.⁶⁴ Bu yüzyılın başında gerçekleşenler, sanatın yeni bir bakış açısıyla şekillenmesine sebep olur. Bu bakış açısı, çok çeşitliliğin bir arada olabildiği bir dönem başlatır. Sanatçılar tek bir fikir altında eser üretmezler. Birbirinden farklı kaygıları eş zamanlı olarak farklı bir üslupla dile getirirler ancak hepsinin ortak gayesi, sanatı belirli bir kitlenin anlayabileceği yerden kurtarıp daha okunaklı ve topluma hizmet eder bir forma getirebilmek olur.

Fütüristler yaşanan teknolojik gelişmelerin yarattığı global ortamı fark ederler ve ileriye görerek mevcut pozisyonun kaynak sağladığı iletişimsel yararları odaklanırlar. Böylece, mesajları kendiliğinden daha açık bir biçime ulaşmış oluyordur. Yıkıcıdır ve siyasal eğilimleri açıktır. Düzenledikleri şiir akşamları manifestoları yaygınlaştırır. Geçmişe ait olan sanatı bir kenara bırakarak her türlü yeniliği kendilerine örnek alırlar. Arzuladıkları disiplinler arası bakış açısı ile sanatçıları, şairleri ve müzisyenleri bir araya getiren gösteriler düzenlerler. Bu akşamlarda teatral okumalara tüm disiplinleri dahil ederler ve amaçladıkları gürültüsel anlayışa ulaşırlar. Bu şekilde geleceğe atıfta bulunurlar ve performansın yeşerdiği ortamı hazırlanmış olurlar.⁶⁵

⁶³ A. Gökür GÜRÇAN, **Performans Sanatı**, (8).

⁶⁴ ERKÖK, Ş. Özgür (2011), **Performans Sanatı ve Aktivizm**, Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üni., Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Ana Sanat Dalı, İstanbul, (10,12).

⁶⁵KAPLANOĞLU, Lütfü (2008), **Özne Nesne İlişkisi Bağlamında Kübizm, Fütürizm ve Dada**, Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üni, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Erzurum (177,185).

Fütürist sanat, dünya üzerinde hızla yayılmaya başlar. 1919 yılında tiyatro Rus tiyatro yönetmeni Vsevelod Meyerhold, Fütürist hareketin etkisinde kalarak, oyunların tiyatro sahnelerinden çıkması gerektiğine karar verir ve gösterileri, halka açık kamusal mekanlarda gerçekleştirir. Pazar yerleri ve bir savaş gemisinin güvertesi de bu alanlara dahildir. Meyerhold'un yaptığı bu yenilik, Avrupa'daki Fütürist teatral hareketlerde de görülür. Sanayileşme, Meyerhold'u ve Avrupalı sanatçıların oyunculuk anlayışlarını etkiler. Oyuncunun gövdesi mekanik bir düzenek olarak görülür ve oyuncuya bu durumu gerçekleştireceği bir saat için öncesinde dört saatlik bir hazırlık süreci verilir. Tüm bu süreç de oyunun bir parçası olarak gözlemlenebilir olduğundan, bu tarzda işler üreten Avrupa ve Rus tiyatrolarında Performans Sanatı'nın ilk adımları atılmış olur.⁶⁶

Birinci Dünya Savaşı, Dadaizm ve Fütürizmi takip eden süreçte sanat artık aktivist bir eylem niteliğini kazanmış olur. Özellikle de ikinci Dünya Savaşının gerçekleşmesiyle sanatçılar daha politik bir tavır edinirler. Eylem odaklı hareketler ile kamusal alanlarda düzenlenen etkinlikleri basarlar ve kapitalist rejimi, savaşları, sermaye ilişkilerini protesto ederler.⁶⁷ Bu mesajı taşıyan ve dada akımına dahil olan sanatçılardan bir kısmı, savaşın ardından Sürrealist hareketi başlatırlar. Sürrealist yaratım da kendini tıpkı Dada performanslarında olduğu gibi disiplinler arası bir biçimle ifade eder. Performans sanatçılarının sıklıkla temel aldıkları Sürrealizm, bilinçdışının kendini ifade ettiği ve kendini tartıştığı gerçek dışı imgelerle sahne üzerinde yer aldı. Sürrealist hareketin etkili olduğu ve sahne üzerinde deneye dayalı bir anlayışın benimsendiği, Jean Cocteau'nun yazdığı, Erik Satie'in müziğini üstlendiği ve Pablo Picasso'nun sahne ve kostüm tasarımını yaptığı Parade (Ballet) bu anlamda yetkin bir örnek oluşturmuştur.⁶⁸

⁶⁶ MEYER, Helge (2008), **Performance Art and its Art-Historic Origins**, Performans Research.de, (2).

⁶⁷ ERKÖK, Ş. Özgür (2011), **Performans Sanatı ve Aktivizm**, Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üni., Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Ana Sanat Dalı, İstanbul, (15,17).

⁶⁸ A. Göknur GÜRCAN, **Performans Sanatı**, (10,12).

İnsanlar, yaşanan savaşın yıkımını atlatabilecek şekilde başlayan İkinci Dünya Savaşıyla başa çıkmaya çalışırken sanatçı grupları, dayatılan tüm baskı ve zulme karşılık, tepkilerini belli etmekten çekinmiyorlardı. Etkileri Amerika'da da kendini göstermeye başlayan Performans Sanatı, tüm dünyada kendinden söz ettiriyordu. Farklı disiplinlerde var olmayı sürdürüyor ve her gün yeni bir performansla tekrardan tanımlanıyordu. Ürettikleri eserler sebebiyle sıklıkla yer değiştirmek zorunda kalan Avrupalı sanatçılar, gelişmekte olan sanat hareketleri ile yalnızca sanatı değil, hedefledikleri gibi halkın yaşama ve politikaya dair bakış açılarını etkilemeyi başarmışlardır.



Resim 24 - Parade (Ballet) Oyunu

Dadaistlerle yakından ilişkisi bulunan dansçı koreograf Rudolph von Laban, dansa getirdiği, kuralları aşan yenilikler ile tanınır. Bedenin içten gelen davranışları Laban'ın dansının temellerini oluşturur. Hareketlerde zorlama yoktur, tekrar edilemezlerdir. Estetik ve beğenilme kaygısı taşımazlar. Laban'a göre bu dansın başarısı anın içindeki akışa ne kadar kapılabildiğinizden geçer. Laban için hareket bir araştırma konusudur ve hareketi bir inanç olarak tanımlar. Mevlevilikten etkilenen Laban, birçok Uzakdoğu ve Doğu felsefesini de derinlemesine inceler. Performansa kazandırdığı birçok anlam ve kuram ile Laban, şüphesiz Performans'ın evrimde önemi yadsınamayacak bir mihenk taşıdır.⁶⁹

Soykırımların, atom bombalarının, yayılan karanlık ve hastalığın izleri neredeyse tüm sanatçıları ele geçirir. Eserlerin üretilme süreçleri ve sanatçı ile nesne arasındaki ilişki her zamankinden daha fazla ön plana çıkar. İkinci Dünya Savaşının hemen ardından, dışavurumculuk akımının öncü sanatçılarından biri olan Jackson Pollock, Action Painting adını verdiği bir teknik ile Performans'ı tuval üzerine taşır. Resimlerinde vücudun hareketleri önemlidir. Tabloları, bir eylemin tuval üzerine renkler ile oluşturduğu izdüşümüdür. Tamamıyla rastlantıya dayalı ve içseldir. Yere serdiği büyük tuval bezleri üzerinde dolaşır ve hareketi, bezin üzerine döktüğü ve sıçrattığı boylarla taklit ediyordur. Pollock'un tabloları, bakıldığında durağan objeler olarak görülse de, sanatçının içsel hareketlerini ve bir süreci yansıttığı için Performans olarak nitelendirilir.⁷⁰



Resim 25 - Jackson Pollock

İkinci Dünya Savaşının ardından, birçok Avrupalı sanatçı, hayatta kalmanın nispeten daha kolay olduğu, Amerika'ya göç etmek zorunda kalmıştır. Yaşanan göç hareketiyle birlikte iki coğrafyanın da özelliklerini barındıran bir sanat anlayışı

⁶⁹ BİLGİN, Gizem (2017), **Liminalite Kavramı ve Koreografik Dönüşüm: Laban Hareket Analizi Efor Prensipleri Üzerinden Değerlendirme**, Yüksek Lisans Eser Metni, M.S.G.S.Ü Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul, (28,29).

⁷⁰ MEYER, Helge (2008), **Performance Art and its Art-Historic Origins**, Performans Research.de, (4).

gelişmiştir. Kuzey Carolina'nın batısında kurulan Black Mountain Collage, deneysel tarzda üretim yapan sanatçıların yeni ev sahibi olmuştur. İkinci Dünya Savaşı sırasında kapatılan Alman sanat okulu Bauhaus'un hocaları, burada eğitim vermeye devam eder ve okulun, bu ekolle birleşen tarzını meydana getirirler. Okul aynı zamanda Franz Kline, John Cage, Merce Cunningham, Buckminster Fuller gibi, sanata yön veren sanatçıları da bünyesinde barındırmıştır.⁷¹

John Cage, belki de Performans ve müzik dendiğinde akla gelen ilk ve en önemli isimlerdendir. Müziğe getirmiş olduğu benzersiz yaklaşımlar ile çağının çok ilerisindeki bir nesli de yakalama fırsatını kendine edindirmiştir. Şüphesiz ki Cage'in yaptığı performanslar müzik dünyasında çığır açmıştır. Dansçı ve koreograf Merce Cunningham ile tanışmasıyla, dans performanslarına yönelik besteler yapmaya başlar. Bu iş birliğinin bir getirisi olarak Cage, çalışmalarını sergilemenin bir yöntemini daha keşfetmiş olur.⁷² Black Mountain'de gerçekleşen bir performansı Cage şu sözcüklerle ifade eder;

*"Merce Cunningham, uzun zamandır birbirinden ayrı -heterojen- olguları bir araya getirme sorunları ile ilgileniyordu. Black Mountain gösterisi için, benim fikrim sanatçıların değişik aktiviteleri de dahil olmak üzere etraftaki nesnelere ses olarak görmektir. Bu ses kaynaklarını toplayacak bir yol bulmalıydım. Diğer taraftan, yeni basılmış bir kitapta Schwitters'in Dada tiyatrosu açıklamaları merakımı uyandırmıştı ve Artaud'yu okumuştum. Böylece izleyicileri tepeleri boş bir alan dönecek biçimde dört adet üçgene bölmeye karar verdik. Her yerde boşluklar oluştu. Gösteri orada değil, izleyicinin etrafında olacaktı. Yani dört köşede, boşluklarda ve yukarıda. Merdivenler vardı, tırmanıp şiir veya ezber metinler okuyabilirdiniz. Ben kendim yukarı çıkıp bir konferans verdim. Ayrıca M. C. Richards ve Charles Olson'dan şiirler, David Tudor'dan piyano, odanın tavan ve duvarların film gösterimleri vardı. Son olarak Rauschenberg'in beyaz resimleri vardı; kendisi de antika bir fonografın eski plakları çalıyor ve Merce Cunningham ortalıkta emprovize dans ediyordu. Bütün her şey kırk beş dakika sürdü."*⁷³

⁷¹ A. Gökür GÜRCAN, **Performans Sanatı**, (29,34).

⁷² BALKARLI CAN, Serla (2002), **John Cage'in "Hazırlanmış Piyano"su ve Endonezya Geleneksel Orkestrası "Gamelan"**, Eskişehir Anadolu Üni Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir, (7).

⁷³ Charles Daniel. **"John Cage ile Söyleşi"** Sanat Dünyamız, 67, Salt Araştırma Süreli Yayınlar 1998:109. (103-113).

Cage'in gerçekleştirdiği birçok Performans sanat dünyasında ses getirmiştir fakat hiçbirini 4'33 adını verdiği eseri kadar yankı uyandırmamıştır. Eserin sürdüğü dört dakika otuz üç saniye boyunca dinleyicilerine sessizliğin sesini dinletir ve ardından sahneden ayrılır. Müzik, salonun sessiz sesidir.⁷⁴

1950 ve 60'lı yıllara gelindiğinde, yaşanan savaşların etkilerini silmeye çalışan dünya, özellikle 50'lerin son yarısından itibaren yeni özgürlük ideolojileri ile karşılaşır. Elbette ki bu durum, doğası gereği özgürleşmenin devrimlerini gerçekleştiren Performans'ı da yakından ilgilendirir. Bu dönemde ortaya çıkmış güçlü Performans akımları ve sanatçı grupları mevcuttur. Artık sanat üretilen malzeme yeniden tanımlanmıştır ve beden, bunun vazgeçilmez bir ögesidir. Fluxus ve Happening de bu yıllarda ortaya çıkmış, Performans Sanatı hareketleridir. Her iki hareket de Performansın kütleleşmiş taraflarını taşırlar ve sanatı alınır satılır bir şey olmaktan kurtarmayı hedeflerler. Tekrarsızdırlar ve ancak kamera kaydı veya fotoğraflanarak arşivlenebilirler.

Akış, kabarma, bolluk, coşkunluk gibi çeşitli anlamları karşılayan Flux kelimesinden doğan ve Fluxus olarak adlandırılan hareket, köklerini Dada'nın yıkıcı ve ciddiyetsiz tavrına dayandırır. Almanya'da John Cage'in müzikteki arayışlarından ilhamla kurulan Fluxus'a adını, 1961 yılında sanatçı ve şair George Maciunas verir. Çok yönlü bir disiplin anlayışı hakimdir. Dünyanın birçok farklı noktasında Performanslar sergileyen sanatçılar, yaratım, yok oluş, yaşamın akışı ve özellikle de geçici olana vurgu yaparlar. Daima sanatın malzemesinin tanımını genişletmeye çalışmışlardır. Metalaşmış sanat görüşünü yıkmak en büyük ideallerindedir.⁷⁵ Fluxus sanatı daima sosyal bir olay olarak nitelemiştir ve gündelik hayatın içindeki her objenin

⁷⁴ BALKARLI CAN, Serla (2002), **John Cage'in "Hazırlanmış Piyano"su ve Endonezya Geleneksel Orkestrası "Gamelan"**, Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir Anadolu Üni Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir, (8).

⁷⁵ ŞENEL, Elif (2015), **Performans Sanatları ve Sanatçının Performans Aracı Olarak Beden**, İdil Dergisi, 4,16, : 168,170.

ve öznenin bir sanat eseri olduğunu iddia etmiştir. Yüceltilen sanat kavramına karşı çıkar ve onu küçümser.

Fluxus hareketine dahil olan Joseph Beuys, döneminin adından en çok söz ettiren sanatçılarından. Sergilediği her şey bir sanat eseri niteliği taşımıştır. Beuys kendi performanslarını sosyal heykeller olarak tanımlar. Klasik sanatın ayrımlarını reddeder. Sanat yapıtını ve sanatçıyı, sanat işi ve sürecini birbirinden ayıran şeyleri kabul etmez. Onun için sanat eseri, eserin gerçekleştiği, hazırlandığı anlardır geriye kalan sadece bir tortudur. Beuys'un işleri aynı zamanda hayatından izler taşır. Deneyimlerini de sanat eserinin bir süreci olarak görür ve işlerine aktarır. Savaşa katıldığında, uçağı Kırım'da düşürülmüştür. Onu bulan yerli halk, onu tedavi edebilmek için keçe ve yağ sarmışlardır. Yaşadığı bu olaydan sonra işlerinde sık sık bu iki malzemeyi kullanmayı tercih etmiştir. Beuys'a göre Performans özgürleşmenin bir ideolojisidir.⁷⁶



Resim 26 - Joseph Beuys, *I Like America and America Likes Me* (1974)

Happening, Performans'ın seyirci ve performans arasında kurulan ilişki unsuruyla daha çok ilgilenmiş olan bir hareket olarak karşımıza çıkar. Temel düşünce bu iletişim üzerinde şekillenir. Alan Kaprow'un 1959 yılında gerçekleştirdiği performanslar ismini ilk kez duyuran Happening aslında bir performans unsurudur.

⁷⁶ MERTINEZ, DEMİRAL, Doç. Ezgi Hakan Verdu, Akın (2014), **20. ve 21. Y.Y.da Sanatta Malzeme Olarak Beden; Performans Sanatı**, Anadolu Üni. Sanat ve Tasarım Dergisi, 6, 6, Ocak : 186,187.

Ancak, zamanla sanatçılarının işlerini tanımlayan bir biçim halini almıştır. Happening'ler izleyicilerin rollerini değiştirir ve onları aktif olmaya davet eder. İzleyiciyi de performansa dahil ederek, izleyici de yeni bir düşünce alanı yaratmayı hedefler. Tıpkı Fluxus gibi Hapening'ler de alaycıdır. Ressam olan Alan Kaprow da Pollock gibi, resimlerinde süreci ve eylemselliği araştırmıştır. Fakat Pollock'un yaptıklarının dışında, Kaprow, resimlerine izleyicinin de dahil olmasını istemiştir.⁷⁷ Kaprow, performansın içindeki Happening'i şu şekilde açıklar:

“ Happening ismi talihsiz oldu. Başlangıçta bir sanat biçiminin adı olarak amaçlanmamıştı. 1958-1959'daki tasarımlarımdan birinin içindeki önemsiz sözcüklerden biriydi. Bilinen sporlarla, “ tiyatro ”, “ gösteri “, “ oyun “ gibi isimler kullanmayı engelleyecek bir sözcük bulduğumu sanıyordum... Gelişigüzel bir şekilde kullanıldığında bu sözcük “ kendiliğinden oluşan “ spontane bir olay anlamına geliyor... Yalnızca “olay” ve oluşum gibi vurgusuz bir anlam taşıyor, aynı zamanda beklenmedik, rastgele, amaçlanmayan, denetlenmemiş birşey akla getiriyor. Kendiliğindenlik istemiyorum işlerimde. Ancak nasıl ki kübizmin başlangıcından izleyiciler olmayan küpleri arıyorlardı, bizde hiç değilse bir süre “ Happening” in olay olarak anlaşılmasına göz yumacağız. “⁷⁸

Performans, ortaya çıktığı günden beri sanatın her alanını etkilemeye devam etmektedir. Tiyatrolarda ortaya çıkan bir düşünce yepyeni tekniklerin ve kuramların ortaya çıkmasına sebep olmuştur. 1940'lardan itibaren, ortaya çıkan tiyatrolar siyasi düşüncelerini sahne üzerinde sloganlar atarak duyurmaya başlar. Antonin Artaud, geliştirdiği tiyatro modeli ile, modernist Batı tarzı tiyatronun mimiklere dayalı, söz merkezli anlayışına karşı durur. Vahşet Tiyatrosu adını verdiği tiyatrosunda, oyunculuk tarzında gerçekçiliğe, gerçek hislere ve deneyimlere yer vermiştir. Rol yapmanın ötesinde performansa odaklanılır. Önemli olan deneyim, şimdi ve oradadır. İzleyicinin kendi konumunu sorgulatmayı hedefler.⁷⁹

⁷⁷ ŞENKAN, Eda (2017), **Beden Kullanımı ve Performans Sanatı**, Yüksek Lisans Tezi, Işık Üni. İstanbul, (79,81)

⁷⁸ Kaprow, Allan. “ **Sanatçılardan Yazılı Belgeler, Allan Kaprow: Oluşumlar (Happenings) Üzerine Bir Açıklama.** “ Yeni Boyut, 19 Ocak 1984:32.

⁷⁹ KIROĞLU, Hacer (2018), **Postmodern bağlamda Performans Sanatında İnanç Pratikleri**, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üni, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul, (26).

Bread and Puppet tiyatrosu da performansı kendi sanatsal elemanlarıyla birleştirir. 1960'ların başında Amerika'da kurulan ve Peter Shuman'ın öncülük ettiği tiyatro adından da anlaşılacağı gibi, dev kuklalar ve sıra dışı kostümler ile performansı harmanlamıştır. Tiyatroyu hayattan ayırmayarak, gösterileri kamusal alanlara taşımıştır. İzleyiciyi de sürece davet ederek Performans Sanatı'nın bir unsurunu daha bünyesine dahil eder. Geleneksel sahne anlayışından uzaktır. Gösteri mekânı hayatın aktığı her yer olabilir.⁸⁰

Dansta doğaçlama, kişinin yaşadığı deneyimler, psikolojik alt yapısı, arzuları ve kısacası bilinç dışının, hareketle buluşmasıdır. Performansçı sahnede gerçekleştirdiği doğaçlama hareketler ile, toplumsal bir durumu eleştirebilir. Hatta bunu farkında olmaksızın gerçekleştirmesi beklenebilir. Orada yaşanan an, dans yoluyla fikirlerin hareketli ifadesidir. 70'lere gelindiğinde Pina Bausch, yarattığı doğaçlama performans örnekleri ile sahnede ters giden şeyleri saklamamayı, kabul etmeyi ve hatta sorgulatmayı esas alır. Koreografinin temeli sadece o anda olmakla ilgilidir. Böylece seyirciyle bir bütünlük yakalanabilir. Bausch'un yarattığı bu doğaçlama dans türü daha sonraları, dışavurumcu dans olarak da bilinen tarzı oluşturur.⁸¹



Resim 27 - Pina Bausch, *Barber Bleue*

⁸⁰ A. Göknur GÜRCAN, **Performans Sanatı**, (48).

⁸¹ YAŞAR, Esra (2017), **Pina Bausch ve Dışavurumculuk**, Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üni., Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul (47,50).

Kontak doğaçlama hareketi, Steve Paxton ve Nancy Stark Smith'in 1970'lerde süregelen statükoya bir meydan okuması olarak ortaya çıkar ve günümüz postmodern dans hareketinin doğmasına yardımcı olur. Paxton ve Smith, dönemin dans topluluklarındaki hiyerarşi ve sansürle mücadele ederler. Yerleşmiş katı gelenekleri eleştirir, sunumdan çok içerik üzerine yoğunlaşırlar. İkisinin bir amacı da neredeyse tüm modern koreografilerin merkezine yerleşmiş olan dramayı ortadan kaldırmaktır. Kontak doğaçlamada dansçılar, fiziksel temas halinde, karşılıklı olarak destekleyici ve yaratıcı bir üslupla, yerçekimi, momentum, eylemsizlik ve sürtünme gibi fizik kanunlarının kendi kütleleri üzerindeki etkisini deneyimler, sonuçlara ulaşmaya çalışmak yerine fiziksel gerçekliği ve uygun yerleşimi keşfetmeye çalışırlar. Bu doğaçlama türü günümüzde de uygulamacıları tarafından her performansta tekrar keşfedilir



Resim 28 - Kontak Doğaçlama, Nancy Stark

80'lere gelindiğinde şiddet performansın bir malzemesi haline gelir. Sanatçılar kendi bedenlerine zarar vermektan ve verilmesinden kaçınmazlar. Genellik performanslarda vurgulanmak istenen acının gen yoluyla aktarılan, biyolojik bir durumdan öteye geçemeyen ve gerçekte var olmayan bir şey olduğudur. Acıya karşı bakış açısının değişmesi ile sınırlarının aşılabilir olduğunu kanıtlamak isterler.⁸²

⁸² A. Gökür GÜRCAN, *Performans Sanatı*, (54).

Şiddeti performanslarına dahil etmekten geri durmayan sanatçı Marina Abramoviç, performanslarında izleyicilere kendisine şiddet uygulatabilecek kadar imtiyaz verir ve izleyicinin de kendiyile yüzleşerek güç duruma düşmesini ve acının zihinsel bir formunu yaşamasını olanaklı kılar.



Resim 29 - Marina Abromovich, Rhythym Zero

Performans'ın var olduğu andan itibaren karşı çıktığı sanatın metalaşması fikri, 90'ların tüketim merkezli ortamında vazgeçilecek bir olguya dönüşür. Performans, lüks galerilerde, dünyaca ünlü modern sanat müzelerinde paketlenerek sunulur ve başından beri isyan ettiği sistemin bir parçası haline gelir. Günümüzde sisteme başkaldıran performans da ve ancak sistemle birlikte var olabilen performansları da izlemek mümkündür. Sanat piyasasınca mağdur edilmesine, metalaşmasına karşı çıkan grupların protestoları, gündemi zaman zaman etkilese de sistemin dayatmalarını yıkmakta yetersizlerdir. Tüm bu deformasyonlara rağmen, gerçek Performans özgür bir sanat biçimidir, kısıtlamalara el uzatmak doğasına aykırıdır.

3.2 Performans Sanatı'nın Özellikleri

Performans sanatı, özel ve çeşitli süreçleri barındırarak kesin bir tanımla yapılamadan var olur. Süreç içinde toplumla bütün bir halde şekillenir ve çeşitli coğrafyalarda bambaşka biçimlerde bulunur. Ortaya çıkmış olduğu zamanın yapısıyla ilk halini alan performans sanatı, siyasal ve toplumsal sorunların içinde yüksek sanat tabir edilen yapıtların üretilmesine bir karşı çıkış olarak doğar. İçinden geçmiş olduğu tüm zamanlara ait parçalar taşır. Disiplinler arasındır, net bir zemine oturmaz, tanımlanmasını yapmak zordur çünkü kalıplar ve önceden belirlenmiş şeyler performansa ait değildir. İsyankâr duruşu sebebiyle var olan sistemlerle mücadelesinden ödün vermeden birçok riski benimseyerek var olur bu da onu bir başkaldırı sanatı olarak niteleyebilir. Var olduğu günden bu yana var olduğu zaman içindeki birçok özgürlükçü hareket ile yan yana durmuştur. Otoriteye karşı duyulan tepki gibi geniş kitleleri ilgilendiren olaylar, çevresel hareketler, kadın hareketleri, siyasi hareketler ile daima yan yana olmuştur.

Sanatçılar, sanatı özgürleştirme çabaları ile sanatı bir meta olmaktan kurtarmaya çalışırlar. Performans, alınan satılan bir şey olmaktan çok kendi başına varlığını sürdürebilen bir yapıdadır ve ihtiyaçları bakımından kıttır. Takındığı dürüst ve içten tutumla bulunduğu izleyiciyle iletişimini canlı tutar. İzleyicinin sınırlarını fazlaca zorlar ve onu da performans sürecine dahil olmaya davet eder. Edilgen konumda olan izleyiciyi aktifleştirir ve performans bittikten sonra bile uyarıcı özelliği ile izleyici ile birlikte olmaya devam eder. Performansın doğumundan itibaren sanat, tek bir elden çıkmaktan, sadece kendi dünyasında kalmaktan, izleyicide haz uyandıran estetik bir anlatı olmaktan kendini kurtardı. Sanatçıların sanat tarihi ile yaptıkları bu muhasebenin getirisi olan yenilikler, izleyicinin de sorgulayarak, işin içine dahil olabilmesi ve sanata katkıda bulunabilmesi için bir kaynak oldu. Doğaçaayan, deneysel ve heterojen yapısıyla birçok sanat disiplini ile eş zamanlıdır. Sanatın sınırlarını genişletir ve yeni yönler açar.

Hayatın dahil olduğu her alan performans sanatının gerekleŖebileceđi bir mekandır. Bu konuda da sınırsızdır. Sokaklar, meydanlar, okullar ve hastane odaları gibi gündelik yaŖamın sürmekte olduğu her yeri kendi alanına dahil edebilir, bu bağlamda var oluşu formlar dünyasına getiren ateŖ, su, toprak ve havayı doğasının dışında incelemek mümkün değildir. Mekâna hâkim olan bu unsurlar performansı sarmalar. Mekânın ve zamanın beden ile iliŖkisi ön plana çıkarılır. Bedenin madde ve yerküre ile olan iliŖkisi, bireyin konumlandığı yerden başlayarak tekrardan Ŗekillenir. Beden sürekli bir keŖfetme alanı halini alarak özgürleşmeye giden bir araç olarak tekrardan anlam kazanıyor. Performans sırasında yapılan en küçük hareketten en büyüğüne varıncaya dek harekette bedeninin ve bilincin tüm yönlerini ortaya çıkarmaya yönelik bir trans hali izlenebilir.

Performans, deđiŖikliđi hedefler ve çok seslidir. Kendi ile yüzleşmekten kaçınmaz ve gemiŖiyle hesaplaşmaya daima açıktır. İzleyicisinden de aynı durumu bekler. Yüzleşmek insan olmanın ağırlıyla acı verici olabilir fakat zaten performans sanatının sıklıkla Ŗiddeti ve acıyı sürecine dahil ettiği görülmüŖtür. Pek çok kez acının sınırlarını zorlayarak üstesinden gelinebilir bir hal olduğunu gözler önüne serer. İzleyicinin tepkisi öncelikli olarak bireyseldir. Tipik bir sanat izleyicisi olmanın ilerisine geçer. İzleyici bu duyguya hazırlıksız olarak yakalanır. Bu noktada sınırlar oldukça gevŖektir.

Süreç boyunca performans içinde yapıt devreden çıkartılmış kendisi bir yapıt halini almıŖtır. Yeniden üretmek yerine nesneyi bir yapıta dönüŖtürmek ne kadar büyük bir bükölme ise performans da o kadar büyük bir bükölme ve deđiŖim yaŖatır. Performansların yarısından fazlası isim almamıŖtır fakat güçlü bir kendi olma halini korur. Pek çok anlamda kökleri ile bağlanabilir olsa da geleneksel unsurlardan uzak, tekrarı mümkün olmayan, geçici yapılar olarak varlık bulur. Çağının bağlayıcı olan tüm unsurlarından ve estetik yerleşiklerinden bağımsızdır.

Performans, doğduğu ve var olduğu haliyle tarihsel, sosyal, politik etkileşimi içinde barındırır. Kitlelere açık ortamlarda sunulduğundan mesajını açık bir şekilde ve fazla insana ulaştırmayı hedefler. İzleyiciyi aktifleştirdiği ve uyarıcı olduğu için erk sahiplerinin dikkatini çekebilir. Özellikle bazı ülkelerde izinsiz yapılan sokak performansları resmi güçlerle karşılaşabilir. Tüm bu risklerle bir arada ve farkında olan performans sanatı, sanatın yaşama dahil ve yaşamın bir parçası olabilme gücünü daima içinde taşır.

3.3 İran'da Performans Sanatı

İran, Ortadoğu'da yer aldığı jeopolitik konum, çağlar öncesine dayanan köklü tarihi ve iç yapısındaki aktif dinamikler ile dünya siyaset ve kültüründe daima gündemde olmuştur. Geleneksel İslam sanatı, fars kültürü ile harmanlanarak İran'a özgü geleneksel örnekler geliştirmiştir. İç yapıda izlenen politika, kültür eserlerine de doğrudan etki etmektedir. 1950'lilerden itibaren modern sanat örnekleri üretilmiş olsa da Çağdaş Sanat örnekleri 2000'li yıllardan itibaren dünya sanatında kendini gösterebilmiştir. Bunun en önemli sebepleri siyaset ve toplumun yapısındaki gelenekçi tutum olmuştur.

1979 yılında gerçekleşen İslam Devrimi sanatı da çok yönlü bir şekilde etkilemiştir. Uygulanan baskıcı politika, İran'ı dünyaya kapalı, etkileşimden uzak bir yapıya sürüklemiştir. Birçok özgürlüğü kısıtlanan İran vatandaşlarının dış ülkelere iltica etmesiyle büyük bir beyin göçü yaşanmıştır. Yıllarca dünyadan soyutlanan İran sanatı, 14 Temmuz 2015'te yapılan İran ve Batı dünyasının nükleer anlaşması ile İranlı sanatçılar dünya üzerinde görünürlük kazanmışlardır ve sanat eserlerinde değer artışı gerçekleşmiştir. Bu görünürlüğün sağladığı sanat piyasasındaki canlanma daha fazla sanat işinin üretilmesine katkı sağlamıştır. Yaşanan bu politik olaylar sebebiyle İran sanatını ve sanatçılarını, İran'da yaşayan sanatçılar ve başka ülkelerde yaşayan İranlı sanatçılar olarak ikiye bölmek olanaklıdır. Yaşanan devrim sonucu oluşan tahakküm, üretim yapmaya devam eden sanatçıların daha çok politik ve tepkisel işlere

yoğunlaşmasına sebep olmuştur. Bu da İran Performans Sanatı'nı, Batı'nın Performans Sanatı ile benzer kılmıştır fakat, İranlı sanatçıların sahip olduğu sosyo kültürel farklılıklar ve politikadaki din etkisi, çıkan işlere benzersiz bir nitelik katmıştır. Avrupa ve Amerika'daki Performans anlayışının özellikle geç dönemlerinde odaklanılan bireysellik, İran Performansında az rastlanılan bir içerik olmuştur. Daha çok toplumsal görünürlük, güvenlik, sınırların ötesinde yaşamak ve yabancı olmak, hak ve adalet kavramları gibi bireyden ziyade topluluğa ait sorunlara işaret edilmiştir.

Ülkelerin rejim değişiklikleri kültürel değerleri olumsuz olarak etkiler. Sanat özgür ve bağımsız olmalıdır. Özgürlükten söz etmenin çok zor olduğu İran'da cinsiyet eşitsizliği had safhadadır. Uygulanan kısıtlayıcı kuralların birçoğu kadınlar üzerindedir. Kadınlar babalarından izin almadan evlenemez, kocalarından veya babalarından izin almadan İran'dan çıkamazlar. 9 yaşından itibaren başörtüsü takmak zorundadırlar ve kıyafet kurallarına uymadıklarında gözaltına alınabilirler. Kadınların evlenme yaşı kanunen 13'tür fakat baba izni izle bu yaştan küçük çocukların dini olarak evlendirilmeleri yasaldır. Boşanma durumunda çocukların velayeti babanıdır. Kadınlar kamusal alanlarda erkeklerin girdiği bazı yerlere kabul edilmezler, toplu taşımalarda aynı yerde seyahat edemezler. Burada sayılanlar kanunlardaki kısıtlamaların çok küçük bir bölümüdür. Bu baskıya direnmenin cezai yaptırımını da çok büyüktür ve fiziksel şiddet içerir. İnsan hakları aktivisti bir kadın olan Nesrin Satuda, başörtüyü eleştirdiği için 2019 yılında 33 yıl hapis cezası almıştır. Bununla birlikte mahkemeye başörtüsüz katıldığı için ayrıca 148 kırbaç cezası almıştır.⁸³ Sosyo politik yapının böyle olduğu bir ortamda kadınların İran sanatında kendini var edebilmesi oldukça güçtür. Tüm bunlara rağmen sayısı çok olmasa da İranlı kadın sanatçılar Performans Sanatı ile de, İran'da ve dünyanın başka noktalarında, dışavurumlarını gerçekleştirmektedirler. Göç ve kimlik sorunlarıyla ilgili artan sorunlarını sanat üretimine taşıyan, bunu yaparken performansı da bir ifade biçimi olarak kullanan Esha Sadr, yaşadığı ülkeyi sık sık değiştirmiş olsa da performanslarının büyük bir kısmını İran'da gerçekleştirmiştir. Yapıtlarında kişisel alanı, herhangi bir milletin yurdundan, işgal, işkence, sömürü gibi nedenlerden dolayı ayrılması durumu anlamını taşıyan

⁸³ <https://tr.sputniknews.com/ortadogu/201903131038183034-iranliaktiviste-basortuyu-elestirmekten-33yil-hapis/>

diaspora kavramını, kimlik kaybının kendisinde yarattığı acıyı hikayeler. Performansın yanı sıra video art, yeni medya, medya ve tiyatro da sanat üretiminin bir parçasıdır. Tahran Çağdaş Sanatlar Müzesi, Matn Galerisi gibi İran'ın büyük sanat mekanlarında ve Almanya, Fas, Fransa, Amerika gibi çeşitli ülkelerde performanslar gerçekleştirilmiştir. İşlerini oluştururken belgesel yapıyı kullanır, birçok farklı objeyi referans olarak inceler.⁸⁴

Yaratılan baskı ve kısıtlamalar ortamında, modern dünyanın etkileriyle, son zamanlarda birtakım esnemeler görülse de özellikle kadın sanatçıların bedeni ve düşünceleri üzerinde uygulanan baskı ve açıkça şiddet ortamı varlığını tüm etkinliğiyle sürdürmektedir. Kadın bedenine uygulanan tahakküme maruz kalan isimlerden biri oyuncu Golshifteh Farahani, İran'daki sansüre yönelik bir tepki olarak Fransa'da çekildiği çıplak fotoğraflar sebebiyle kendisi ve ailesi İran yetkilileri tarafından birçok tehdit almışlardır ve İran'a girişi süresiz olarak yasaklanmıştır.⁸⁵

Çalışmalarında doğrudan İran hükümetine yönelik eleştirisini yönelten İranlı kadın sanatçı Parastou Forouhar, yapıtlarında İran'daki siyasete, İslami köktendinciliğe eleştirel bir tepki verdiğini açıkça ifade eder. Kendisi siyasetin aile içinde de aktif rol oynadığı bir ortamda dünyaya gelmiştir. Babası politik aktivist Parvaneh Forouhar, annesi ise politikacı Dariush Forouhardır. Parvaneh Forouhar, hükümeti eleştiren muhalefet bir parti kurmuştur ve bunun ardından 1998 yılının Kasım ayında eşi ve kendisi evlerinde bıçaklanarak öldürülmüşlerdir. Bu sırada Almanya'da öğrenim görmekte olan Parastou Forouhar, ülkesine bir daha dönememiştir. Çünkü, kendisi İran hükümeti tarafından siyasi tehdit olarak kabul edilmektedir. Kendisi ve kardeşi yaşadıkları kayıptan sonra çeşitli eylemlere katıldılar, anne ve babalarının vahşice öldürülmesi hakkında konuşmalarına veya yas tutmalarına hiçbir şekilde izin verilmemiştir. Ebeveynlerini kaybettikten sonra sanata daha çok yönelen Parastou, eserlerinde demokrasi kavramını, kadın hakları ihlallerini, ailesinin katledilişini ele alır ve gözler önüne serer. Otobiyografik eserlere ağırlık

⁸⁴ <http://www.eshasadr.com/>

⁸⁵ <https://www.theguardian.com/film/2012/sep/06/golshifteh-farahani-exile-iran-like-death>

vermektedir. Çalışmaları boyunca gerçek anlamda kayıp, acı ve devlet tarafından uygulanan şiddet deneyimlerini inceler. Geleneksel bir estetik ve kültür anlayışına bağlı kalarak, bu formlar bireysel alanı ne ölçüde etkilediğini sorgulayarak, İslami hat ve Pers minyatür resmi gibi geleneksel İran sanatlarında bulunan, spesifik motifleri kullanır. 2012 yılında, göç, cinsiyet, kültürel kimliğe ilişkin meselelerle yüz yüze gelen çalışmalarından dolayı Sophi van Lo Roche ödülünü almıştır. Eserleri dünya çapında birçok ülkede sergilenmiştir ve birçok kalıcı koleksiyonda yerini almıştır.⁸⁶



Resim 30 - Parastou Forouhar

İran sanatının güçlü kadın isimlerinden biri de Shirin Neshat'tır. İran Kuzey Batısında doğmuştur, üniversite öğrenimi görmek için gittiği Amerika'da yaşamına devam etse de sanatında, İslam ve Batı, İran kültürel yapısına değinen özel ve kamusal alan kavramına, eski ve yeni arasındaki tezatlıklara ve bu alanların arasındaki boşluklara değinmektedir. İşleri İslam dünyasındaki sosyal, kültürel, dinsel izleri, insan ve kadın gibi ölçütlerle değerlendirerek atıfta bulunmaktadır. Çalışmalarında çağdaş İslam toplumlarında kadın olmanın, toplumsal, siyasal ve psikolojik yönlerini araştırmıştır. Eserleri dünyadaki Müslüman kadınların kimliklerinin zeminini tanıyan ve bunları aktarmaya çalışan, Pers şiirini ve hat sanatını kullanarak, şehitlik, kadınlık, sürgünde olmak, kimlik gibi konuları inceler. İş birlikleri içeren projelerinde müzisyenlerle çalışmıştır. Ruhsal, duygusal ve estetik şok yaratma

⁸⁶<http://www.wikizero.biz/index.php?q=aHR0cHM6Ly91bi53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvUGFyYXN0b3VfRm9yb3VoYXI>

amacıyla fotoğrafa yöneldi ve oldukça başarılı olan işlerini bu alanda üretti. Çektiği fotoğraflar üzerine yaptığı kaligrafik manipülasyonlar ile oluşturduğu "Allah'ın Kadınları" adlı serisi, dünyadaki tanınırlığını büyük ölçüde artırmıştır. Çektiği video çalışmaları ve filmler ile birçok festivalde yer almış, ödüller kazanmıştır. İlk yönetmenlik deneyimi olan Kadınsız Erkekler ile İran'ın demokratik yöntemle seçilmiş olan hükümetini monarşik bir yöntemle deviren darbeyi incelemiştir. Bu film ile 66. kez düzenlenen Venedik Uluslararası Film Festivali'nde en iyi yönetmenlik dalında Silver Lion'u kazanmıştır. Neshat, 2009 yılının Temmuz ayında İran Cumhurbaşkanlığı seçimlerinde uluslararası gözlemcilerin sonuçlar hakkındaki şüphelidir yorumuna karşın cumhurbaşkanı adayı Mahmud Ahmediinejad'ın başkanlığını ilan etmesi ile başlayan yeşil hareket ve neticesinde sayısı belli olmayan, çok sayıda insanın devlet güçleri tarafından öldürülmesiyle gerçekleşen olayları protesto etmek amacıyla, New York'taki Birleşmiş Milletler Merkezi'nde üç günlük bir açlık grevine katılmıştır. Ayrıca Amerika'lı fotoğraf, film ve performans sanatçısı olan Cindy Sherman, Neshat'ın bir işini satın alan ilk insan olmuştur.⁸⁷



Resim 31 - Shirin Neshat, Allah ve Kadınları

Performans doğası gereği aykırıdır, başkaldırır, bu sebeple çağdaş İranlı sanatçıların kaçamadıkları siyaset ortamında performansı dillerinin bir parçası olarak kullanmış olmaları kaçınılmaz bir gerçektir. Paris'te yaşayan ve çalışan multidisipliner

⁸⁷ <http://www.artnet.com/artists/shirin-neshat/biography>

sanatçı Parya Vatankhah da insanın içindeki paradoksları ve siyasetin ve toplumun yarattığı travmaları kendi deneyimlerinden yararlanarak performansın dili ile anlatır. Yaşamına Paris'te devam ediyor olsa da İşlerinde İran İslami devrimi, sansür ve insan hakları ihlalleri, savaş ve göç, kadınların koşullarına, dünyadaki sosyal durumlara özel bir hassasiyetle yer verir. İnsan vücudunu, subjektif ve objektif olarak inceler ve özellikle Fransa'ya göç ettikten sonra çalışmalarının ana konusu olarak ele alır. Çağdaş İran'daki insanın vücudu hakkında, politik ve sosyal açılardan, bilinçli bir şekilde sanat dünyasındaki rolünü araştırır. Fransa'ya göç etmeden önce İran'daki Kültür Sanat ve Sanat üniversitesinde öğretim görevlisi olarak çalışmaktadır. Halen Paris VIII Üniversitesi'nde sanat dalında doktora tezi yazarak pratik sanatın yanı sıra, bedende sanatın temsili hakkında ders vererek teorik araştırmalarına da devam etmektedir.⁸⁸



Resim 32 - Parya Vatankhah

Farklı disiplinlerle daima iç içe gelişen Performans Sanatı tanımlanamaz olmasının ona kattığı sınırsızlıkla şekillenir ve evrimine devam eder. 1986 yılında İran'ın Tebriz kentinde doğan sanatçı Shirin Abedinirad moda ve performansı bir araya getirir. Sanatsal çalışmalarına 2002 yılında resim sanatı ile başlayan sanatçı Tahran'daki Şeriat Üniversitesi'nde grafik ve moda tasarımı üzerine çalışmıştır. Araştırmalarında kavramsal sanat ve moda tasarımının örtüşme şekilleri üzerine odaklanır. Bu süre zarfında İran ve etrafındaki performans sanatı örnekleri ile ilgilenmeye başlar ve kendi disiplinine de performansı dahil eder. Cinsiyet, cinsellik,

⁸⁸ <http://www.parya-vatankhah.com/>

insan halleri ve özellikle şefkat duygusu performansında işaret ettiği ana konulardır. İran'ın yanı sıra İspanya, Türkiye ve Hindistan'da halka açık mekanlarda performanslar gerçekleştirmiştir. Tahran'da çalışmalarına devam eden Shirin Abedinirad, kimlik ve benlik sorunlarının video art çalışmalarında altını çizmektedir. Ayrıca performans ve video işlerinde kostümlerini sahne ve set tasarımlarını kendisi yapmaktadır.⁸⁹

1974 İran Tahran'da dünyaya gelen sanatçı Amir Mobed, sanat yaşamının birçoğunda hem geçici hem de kalıcı olan birçok açık ve kapalı alan yerleşmesine odaklanmıştır. Bu alanlar için oluşturduğu enstalasyonlar, çevrenin görsel niteliğinde, farklı sosyal imalar içeren, çok sayıda çoğaltılmış parça ve hazır nesne ekleyerek, kökten bir değişiklik yapmayı araştırmaktadır. Bu yerleştirmeler ve ürettiği performanslar ile, sadece kasıtlı olarak sanat eseri görmek için müzelere giden insanlara değil, kamusal alanlardaki oradan geçip giden insanlara, halka da dokunmayı amaçlamıştır. Anavatanının siyasi açıdan kritik durumuna ilişkin keskin noktaları referans alır. Performanslarında ve enstalasyon işlerinde seyirci katılımını maksimum düzeye çıkarmayı hedefler. Özellikle son yıllarda artan İran'daki siyasi uyanış ve protestolar ile birlikte odağını çoğunlukla performansa ve medyaya yöneltmiştir. Bu eserler, sanatçının, yerel ve çevresel sorunları, yaşadığı tecrübeler, tanık olduğu ve katıldığı olaylar dizisini ve geçmişte bulunduğu kökleri simüle edip yorumlamaktadır.⁹⁰

⁸⁹ <http://www.shirinabedinirad.com/>

⁹⁰ <http://www.amirmobed.com/>



Resim 33 - Amir Mobed

Maruz kaldığı kısıtlamaları, hayatın içinde bulduğu belgeleri işlerine titizlikle işleyen sanatçılardan biri de Ramin Etemadi Bozorg'dur. Çalışmalarında toplum sebebiyle yasaklanmış, unutulmuş, uygun şekilde temsil edilmemiş ya da göz ardı edilmiş, sakınılmış olanın hikayesini anlatır. Gerçek hikayeler işlerinin temelini oluşturur. Sosyo-politik olaylardan, en samimi, itiraf edilememiş gerçeklere varıncaya dek, hayatın içinden çıkardığı her şeyi belgeler. Bunlar onun için tanıdık imgeler, başına gelenler ve onu yaygın biçimde zorlayan şeylerdir. Gündelik hayatta görmezden geldiğimiz ve yüzleşmekten kaçtığımız şeyleri gün üzerine çıkarır. Performans sırasında izleyiciyi aynı duruma getirecek, tanıdık ortamlar yaratır. Bu şekilde izleyiciyi gerçeklerle yüz yüze getirerek bir anlık bir derin düşünme ve tefekkür anına davet eder. Bu nedenle izleyicilerin varlığı ve etkileşimleri, sanat çalışmalarının gelişimine büyük ölçüde katkıda bulunur. İran'da ortaya çıkan birçok yeni medya projesinde yer almıştır. İran'da Performans Sanatı'nın tanıtılmasında büyük bir rol üstlenmiştir. Dünyanın birçok ülkesinde yetmişin üzerinde sergi, fuar ve bienalde işleri sergilenmiştir.⁹¹

⁹¹ <http://www.raminetemadi.com/>



Resim 34 - Ramin Etemadi Bozorg

İran doğumlu olan Babak Roshaninejad, eserlerinde içinde yaşadığı kaos ortamına dikkat çeker. Ürettiği işler, günlük hayatı, hayatın içindeki estetik anlayışını analiz etme odaklıdır. Tablolarının büyük boyutta olması ele aldığı konulara dikkat çekme amaçlıdır. Üretimleri ile dünya çapında birçok sanat fuarına katılmaktadır. Tahran'da yaşayan ve üretimine devam eden sanatçının birçok özel koleksiyonda ve İran Çağdaş Sanatlar Müzesinde işleri yer almaktadır.⁹²

⁹²http://www.assarartgallery.com/main/artists/babak_roshaninejad



Resim 35 - Shirin Neshat



Resim 36 - Shirin Abedinirad



Resim 37 - Esha Sadr



Resim 38 - Amir Mobed



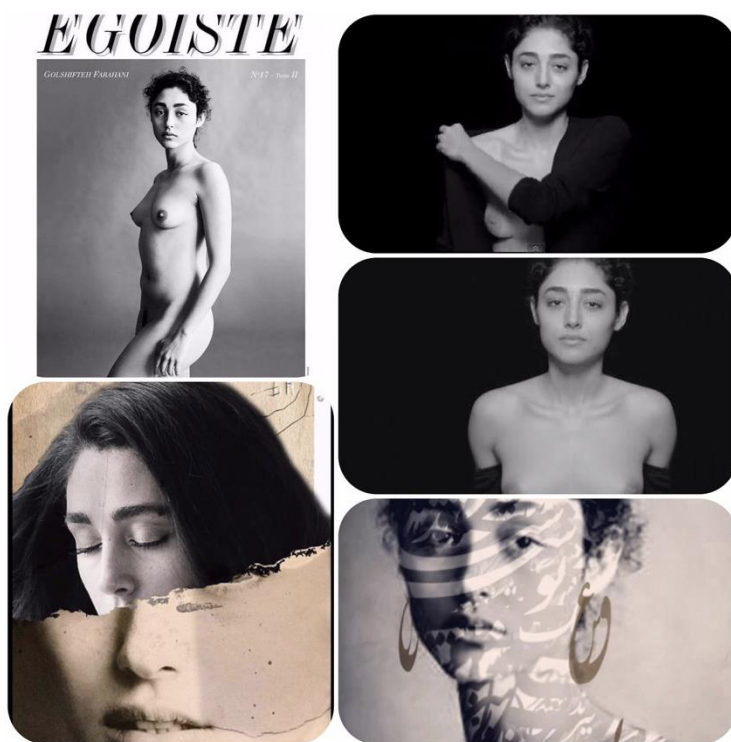
Resim 40 - Ramin Etemadi Bozorg



Resim 39 - Parastou Forouhar



Resim 41 - Parya Vatankhah



Resim 42 - Golshifteh Farahani

4. "HİÇ" PERFORMANSININ TASARIM DRAMATURJİSİ

Bir insan düştüğünde ana rahmine habersizdir, ayrımlardan. Onu kainattaki her şeyden farklılaştıran düşünceler nelerdir bilmez. Ancak ilk hava dolar ciğerlerine, gözleri açılır yavaşça, kulakları bir şeyler işitir, o düşünmez belki bunları ama bir şeyler fısıldanır kulağına, bir ismi olur, onu ayıracak olan diğerlerinden. Bir cinsiyet taşır bedeninde, kadın ve erkek arasındaki doğal, biyolojik farklılıklara işaret eden. Çok basittir aslında, bedenin iki ayrı parçası. İki ayrı biyolojik farklılık. Fakat bu sadeliğe ve basitliğe inat toplumun bedenlere yakıştırdığı toplumsal cinsiyet rolleri vardır. Erkeklik ve kadınlık hakkında yüzyıllardır söylenen uzun uzun beyitler, kültürel görüşler, inanç sistemleri, imajlar ve beklentiler. İnsanlar öylesine kaybolurlar ki hayatın içinde. Kulaklarının etrafı dolar gürültüyle, başka insanların sesleri, sessizlikleri. İçe bakmak, onu dinleyebilmek güçleşir. Annenin karnından çok farklıdır artık her şey. O güvenli kesenin sükuneti yoktur artık. Ona söylenenleri yaşar, kadın olduğu söylendiyse bir kadın gibi giyinir, bir kadın gibi oturur, bir kadın gibi konuşur, bakar, çalışır, büyütür, büyür, düşünür. Hatta bir kadın gibi güler, gülmenin cinsiyeti varmış gibi. Bir erkek de aynı kadına dayatıldığı gibi erkeklığe uygun davranışlarda bulunmalıdır. Bu seslerden biraz olsun soyutlaştırdığında kendini, içinde taşıdığı kadını ve erkeği fark eder insan. Bir bedende bir araya gelmiştir iki farklı cinsiyet. Alınan tüm kararlar, ileri veya geri atılan tüm adımlar, her şey buradaki kadın ve erkeğin mücadelesinin sonucudur. Çünkü insan toplumun ona biçtiği cinsiyeti yaşamalıdır fakat tezatlık şudur ki; bu rolleri yerine getirebilmek her iki cinsiyeti kendine yaşatma mecburiyetinden geçer.

Hiç isimli performansta, performansçılar bir zihindeki kadının ve erkeğin temsilidir. Kadın ve erkek bu sebeple performans boyunca bir arada ve birbirlerine bağlıdırlar. Fetüs halindeki insanın rahimde geçirdiği tüm o süre içerisinde göbek bağı ona besin, kan ve yüksek değerlerde oksijen sağlar. Yani hayatla olan bağıdır göbek

bağı. Bu sebeple aslında tek bir kişi olan kadın ve erkek performansçı, yarım bir insanın var olamayacağı şekilde, birbirlerine göbek bağı ile bağlıdırlar. Birbirleri ile nefes alırlar, birbirleri ile beslenirler, birbirleri ile mümkünlerdir. Tüm bu varoluş mücadelesini veren zihnin kadını ve erkeği yüzleşmekten daima kaçarlar. Hatta çoğu kez birbirini inkâr ederler. Performans boyunca bu durumun altı çizilir, kadın ve erkek performansçı süreç boyunca birbirlerini gerçekten fark edene kadar, hiçbir an yüz yüze gelmezler. Aralarındaki bağ, kopamayışları hareketlerini sık sık kısıtlar. Kimi zaman birbirlerini taklit eder, kimi zaman isteyerek ya da istemeyerek birbirlerine yön verirler.

Performans boyunca ortaya çıkan hareketler hem ruhsal hem fiziksel alanda duyarlılığın bir ifadesi olan kontak doğaçlama tekniği ile benzerdir. Kontak doğaçlamanın temelinde her şeyden önce şu ana uyum sağlama becerisi bulunur. Bu da demek oluyor ki beden ve zihin, zamana, mekâna ve oradaki her şeyin akışına dair bir teslimiyet halindedir. Partnerle olan temas istemsizce yönlendiricidir. Ferruhzad sadece şiirlerinde özgürdür. Bu kısım dışında performansta kadın ve erkeğin bağımsız olduğu bir nokta yoktur. Kadın ve erkek birbirine tutsaktır. Özgür olmaktan söz edilemez tıpkı Ferruhzad'ın hayatındaki gibi fakat buradaki kadın da, erkek de, Furuğ da, bedenleri ile tutsak olsalar da, ruhları ile özgür kuşlar gibidirler. Uçsuz bucaksız diyarlara yol almak isterler. Kopup, aşabilmeyi isterler fakat, toplum, fiziksel cinsiyetlere biçmiş olduğu roller ile buna mücadele etmez. Dağılmış olandaki, serbest olandaki huzuru göremez. Ruhun nasıl göçebe olduğunu unutturur. Bireyleri hantallaştırır. Kişinin tek ve özel olduğunu hafızalardan siler. Performans, her



Resim 43 -

hareketiyle bu baskıyı ve sıkışıklığı ilmek ilmek işler. O anda ve orada gerçekleşecek olan her şey, Furuğ Ferruhzad'ın soğuk bedenindeki, kimselerin duymadığı çığlığına naçizane bir kulak kabartma isteğidir.

4.1 Mekan Seçimi ve Mekanın Özellikleri

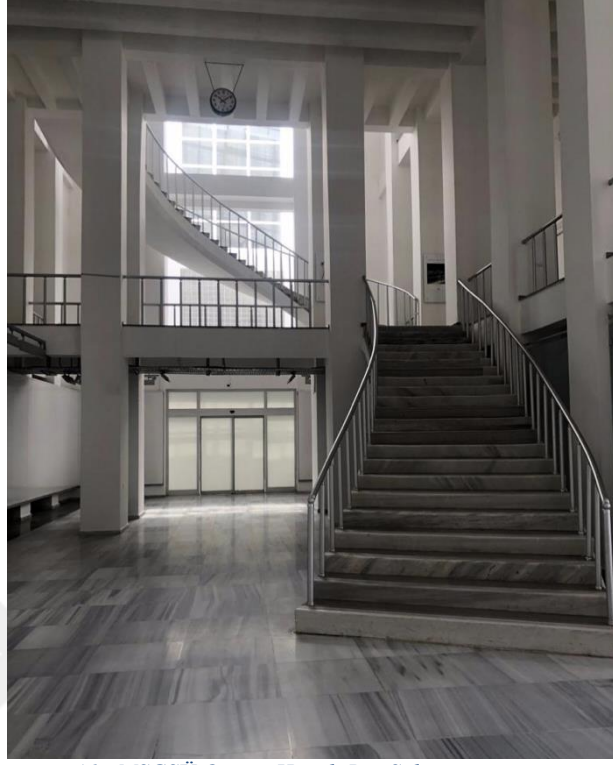
Taziye edebi bir performans'ın gerçekleşeceği yer olan Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nin Fındıklı yerleşkesinde yer alan Osman Hamdi Bey salonun, giriş çıkış için kullanılan iki kapısı vardır. Bunlardan biri okula ait olan rıhtıma yani, denize ve gökyüzüne açılır. Diğer taraf ise üniversitenin bahçesine yani toprağa ve güneşe. Bu mekan inşa edildiği tarihten itibaren birçok tarihsel ve bireysel olaya, aşklara, devrimlere, yaşama azmine ve ölümlere şahit olmuştur. Her birinin en sessiz ama en güven veren tanığı olmuştur. En çok gördüğü insanların son yolculuğunun başlangıç noktasının burası olması, okuldaki cenaze törenlerinin burada yapılıyor olması, salona belki de en derin anlamlarından birini verir.



Resim 44 - MSGSÜ Osman Hamdi Bey Salonu, Cenaze Törenleri

Performansın içeriğini oluşturan Ta'ziye geleneğinde varoluşun unsurları dört element ile ifade edilir. Her şey bu dört element ile biçim bulur. Salonun etrafı bu sembollerle örülüdür. Kapıların hemen ardında bulunan deniz, suyu, rüzgâr, havayı, bahçe, toprağı, güneş, ateşi betimler. Her şey varoluşun resmini tamamlar ve dengeler. Salon içeriden veya dışarıdan bakıldığında izole bir yer gibi dursa da ona ruhunu veren onu kucaklayan dışarıdaki dünyasıdır.

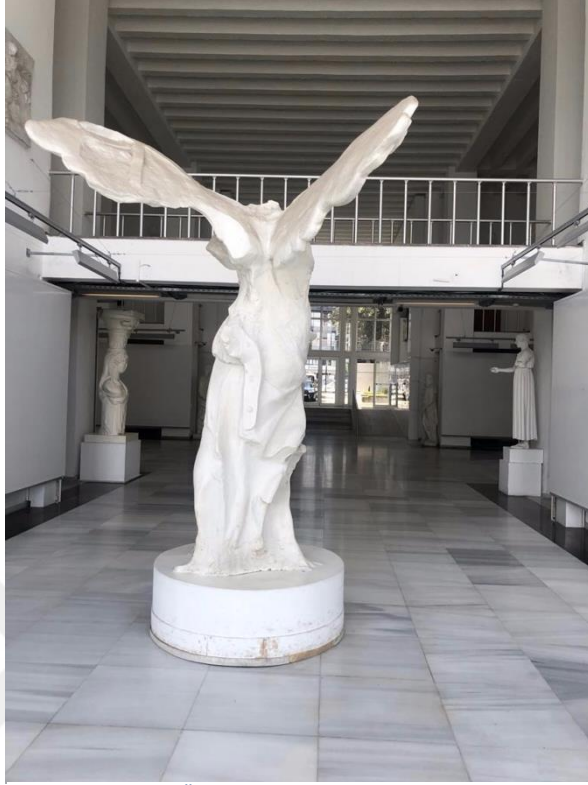
Mekânın ruhunu oluşturan, baskın ve başta gelen öğelerden biri de şüphesiz ki zeminde kullanılan mermerlerdir. Mermer soğuk ve serttir. Beyaz rengi ile steril hissettir. Mezar taşlarını anımsatır. Furuğ'un üç gün boyunca kaldığı arafa, morgdaki bedenine benzer. Soğukluğuyla, morgda geçirdiği üç günü hatırlatır. Furuğ burada hayatı boyunca yaptıkları ve yapamadıkları ile baş başa kalmıştır. Yaşamındaki hasretler, aşklar, keşkeler, ölümler, arzular, günahlar, isyanlar, üzüntüler, hepsiyle yüzleşmiştir. Buradaki üç gün belki de onun en yalnız hissettiği günler olmamıştır, yaşamında artık bu hisse sertleşebilecek kadar fazlasıyla tatmıştır bu hissi. Kalbin atışı hissetirebilir bunu ona. Fakat, onun toprakla örtünmesine, huzurla uyumasına bile günlerce izin verilmemiştir. Performans'ın alanı da tüm koridorları birbirine bağlayışıyla, hepsinin kesiştiği ortada bir yer olmasıyla, bizlere araf hissiyatını verir. Salona ulaşımı sağlayan koridorlara bir de merdivenler eşlik eder ve mekandaki dikkat çekici öğelerdendir. Merdiven sembolizmde şekil değiştirmenin soyut bir sembolüdür, gizemdir. Bilmeye ve bilinçlenmeye yönelik kademeli bir yükseliştir. Adeta Furuğ'un bundan sonrasında gideceği yolda bir araçtır.



Resim 46 - MSGSÜ Osman Hamdi Bey Salonu



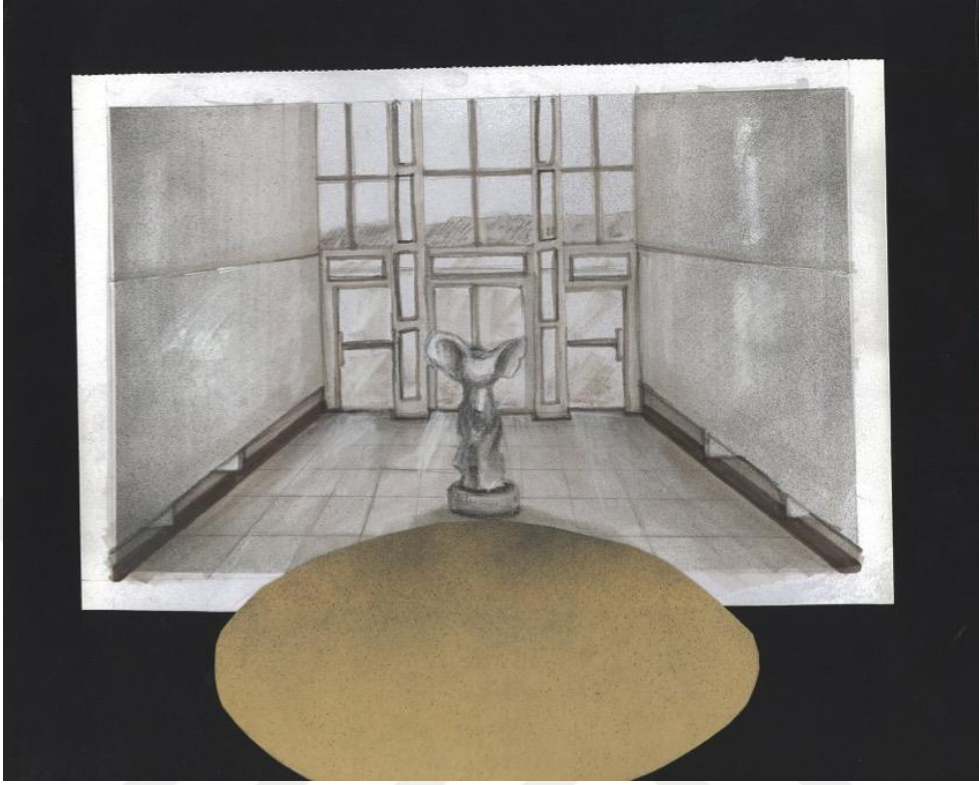
Resim 45 - MSGSÜ Osman Hamdi Bey Salonu



Resim 48 - MSGSÜ Osman Hamdi Bey Salonu



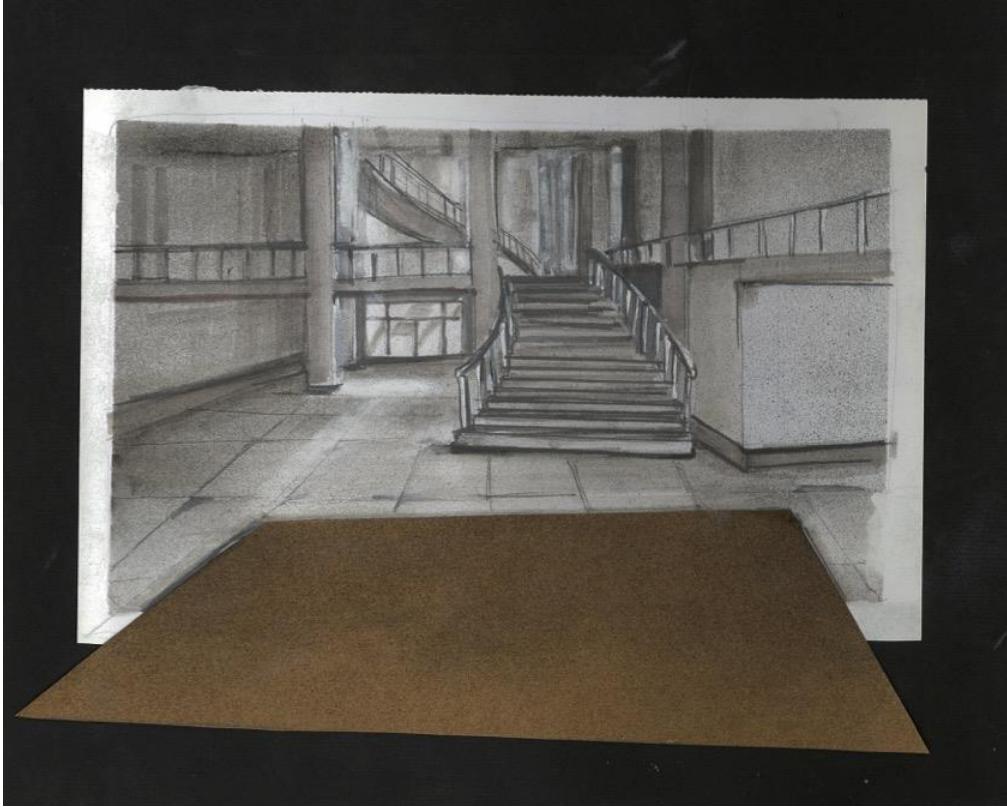
Resim 47 - MSGSÜ Osman Hamdi Bey Salonu



Resim 50 - Osman Hamdi Bey Salonu Eskiz 1



Resim 49- Osman Hamdi Bey Salonu Eskiz 2



Resim 51 - Osman Hamdi Bey Salonu Eskiz 3

4.2 Seyirci Alanı

Seyirci performans alanı içinde nerede isterse orada olabilir. Salonun merdivenleri, balkonlar, koridorlar, salonun avlusu, heykellerin yanları, köşeler, kapı girişleri ve hatta performansın içi. Seyircinin nerede olacağı ile ilgili herhangi bir kısıtlama yoktur. Bu anlamda HIÇ performansı, Ta'ziye ve Performans Sanatına benzer. Bu iki ifade biçimi de özel bir anlam ifade etmediği sürece seyirciyi kısıtlamaz. İzleyiciler performansın herhangi bir anında sürece dahil olabilirler.



Resim 52 - Seyirci Alanları

4.3 Objeler

Performans alanında yer alan objeler, Ta'ziye'nin sembolizmini taşır. Elementlerin Ta'ziye içindeki anlamı aşağıdaki tabloda gösterildiği gibidir. Ayrıca kullanılan göbek bağı kordonu ile iki performansçının (kadının ve erkeğin) aslında tek bir kişi olduğu anlatılır.

GÖSTERGE	ELEMENT	İÇERİK
Kumaş parçası, bayrak	Hava	Çöl fırtınaları
Bir kap su, bir cam parçası	Su	Dicle ve Fırat nehirleri, Hüseyin ve yandaşlarının susuzluğu
Bir parça toprak, kum	Toprak	Kerbela çölleri
Meşale, mum	Ateş	Yezid'in Hüseyin ve yandaşlarının çadırlarını yakması

Yukarıdaki tablodan hareketle, HİÇ performansında objeler;

- Hava, kostümlerin kumaşları performansçıların göbek bağı ile yaptığı figürlerle tanımlanır.
- Su, alana yerleştirilen bir kap ve tavandan içine damlayan su ve bunun oluşturduğu birikinti ile tanımlanır.
- Toprak, alana yerleştirilen kömür parçalarıdır. Erkek performansçı bu parçaları kullanarak çizim yapar.
- Ateş, içeriye giren güneş ışığıdır. Performans sırasında başka bir aydınlatma kullanılmaz.



Resim 53 - Göbek Bağı



Resim 55 - Hava (Rüzgar)



Resim 54 - Su



Resim 57 - Toprak



Resim 56 - Ateş

4.4 Kostüm ve Malzeme Seçimi

Kostümler performansçılarının ciltlerini referans alarak tasarlanmıştır. Yaratılmak istenen etki, tanımsızlık ve insan tenine benzerliktir. Fakat, kumaş seçiminde, ten hissiyatının yanında performans sırasında kullanılmak üzere ekstra elastikiyet aranmıştır. Bu sebeple likra oranı yüksek, ten rengi bir kumaş tercih edilmiştir.



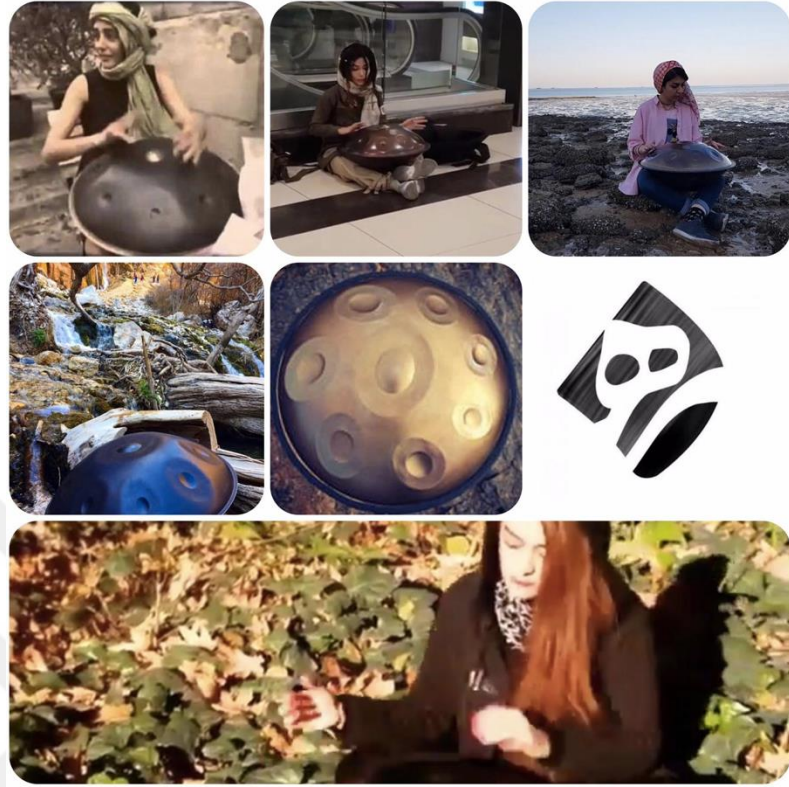
Resim 58 - Kostüm, Malzeme Örnekleri

4.5 Müzik ve Ses

Müzik Ta'ziye için olmazsa olmaz bir unsurdur. Müzik sayesinde anlatı zenginleşir ve ritmin doğası izleyicilerin performans ile bütünleşmesine yardımcı olur. HİÇ performansına da süreç boyunca canlı enstrümanlar eşlik edecektir. İran'ın ve Ta'ziye'nin kadim enstrümanı olan aşık sazı ve def ve modern dünyada icat edilmiş ancak tınısı ile ruhani bir etki bırakan hang drum, HİÇ performansında kullanılacak olan enstrümanlardır. Bu üç enstrüman modern ve geleneksel müziğin birlikteliğini oluşturacaktır. Koreografi ile müzik arasında herhangi bir uyum kaygısı yoktur. Müzik, doğaçlama bir şekilde sahne üzerindeki enerjiye göre şekillenecektir. Sesler ise mekanın doğal sesleri, performansçıların şiirleri ve ayak sesleri ve tabii ki beklenmeyen seslerdir. Performansçılar herhangi bir mikrofon veya cihaz ile sesleri ile oynamayacaktırlar.



Resim 59 - Def



Resim 60 - Hang Drum

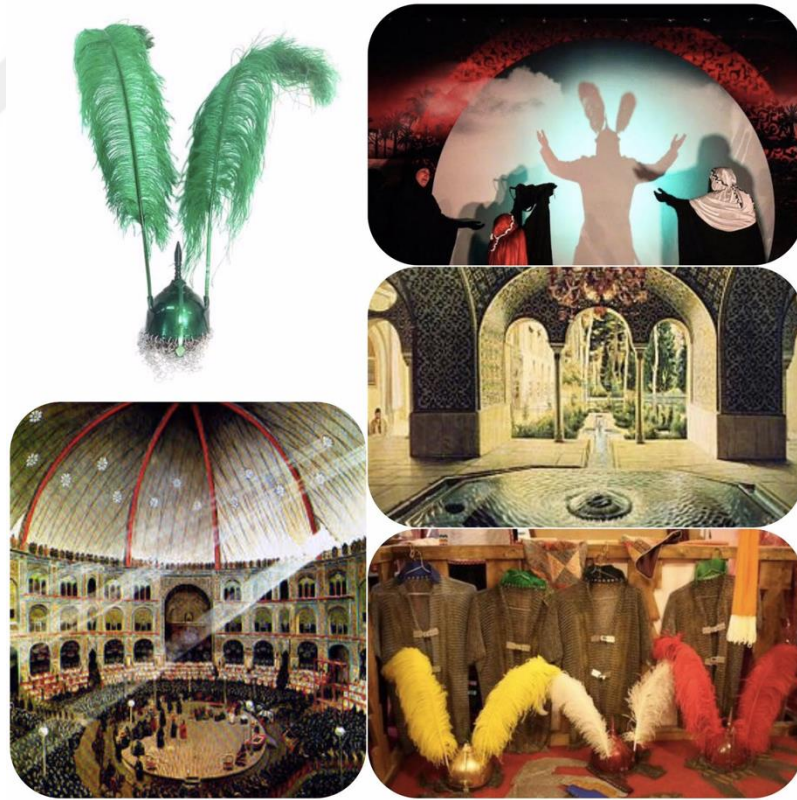


Resim 61 - Hang Drum ile Geleneksel İran Çalgıları

4.6 Renk ve Işık

Ölümleri anlatan Ta'ziye geleneğinin performansı boyunca oldukça alegorik anlatımlar söz konusudur. Bunlar, sembolizmin en doğal örneklerindedir. Renkler de buradaki sembollerin bir parçasıdır. Yeşil temizliği, kırmızı ateşi mücadeleyi ve kanı, sarı kutsallığı, siyah ölümü, bilinmeyeni ve karanlığı anlatır.

Hiç performansı sırasında elementlerden ateşi temsil ettiği için güneş ışığı kullanılır. Ayrıca bu gün ışığı müdahale edilemez olduğundan performansın sürecini, tıpkı seyirciler gibi spontane bir şekilde etkileyecektir.



Resim 62 - Işık ve Renk



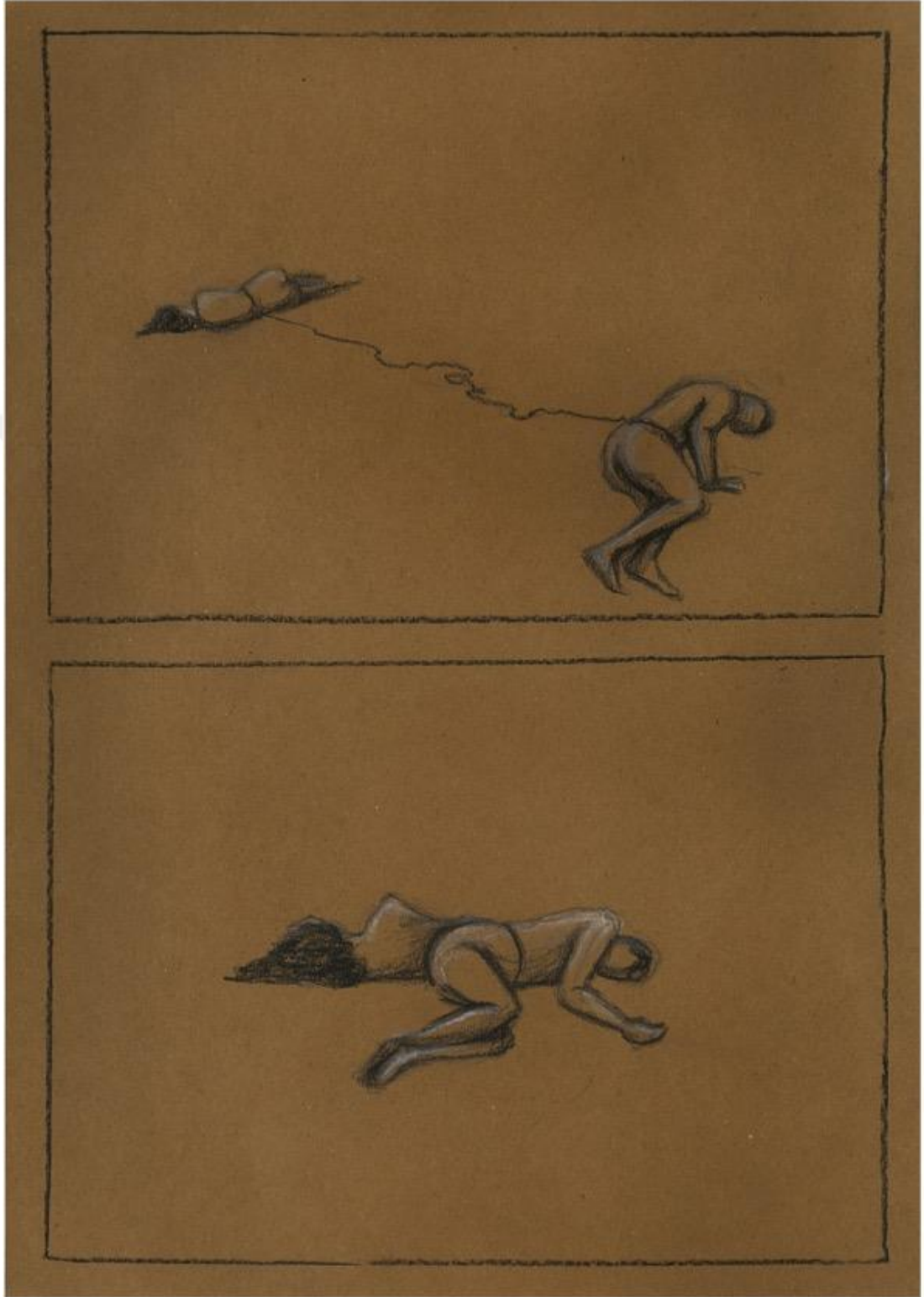
Resim 63 - Işık ve Renk

4.7 Bölümler

Hiç adlı performans, yedi bölümden oluşmaktadır. Yedi sayısı birçok kültürde ve dinde kutsal kabul edilmektedir. Örneğin İslam dininde, kainat, gök yedi katlıdır. Kabenin etrafı yedi kere tavaf edilir. Mevlevilerde yedi bilgelik rakamıdır ve yedi selam vardır. Hristiyanlığın erken dönemlerinden itibaren yedi günahın söz edilir. Şiiilikte Yedi İmamcılık olarak bilinen, Allah'ın yeryüzündeki suretini kanıtlayan Yedi İmam vardır. Budizmde aydınlanmaya giden yol yedi aşamalıdır. Antik Çin'deki yedi başlı ejderha motifi, insanın egosunun yedi unsurdan oluştuğunun sembolüdür. Mayalar da kainatın yedi katlı olduğuna ve uygarlığı, yedinci kattan inen bir tanrının yarattığına inanırlar. Birbirinden çok uzak kıtalarda kütleleşmiş daha birçok yedi sayısı miti vardır.

4.7.1 Seyirci Yerleşimi, Açılış

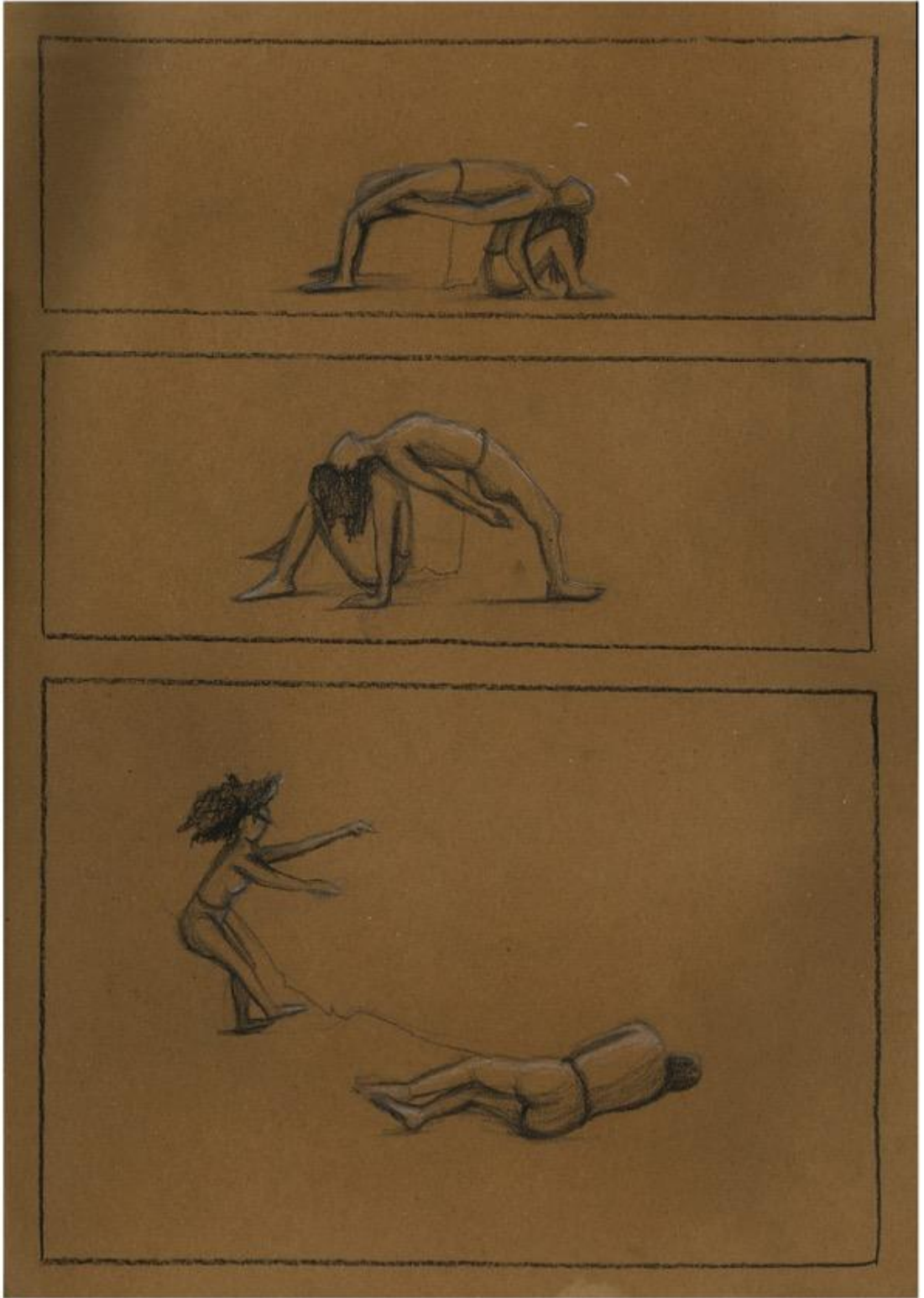
Seyirciler performans alanına gelmeden bir süre önce performansçılar, alana yerleştirilmiş olan daire formundaki platformun iki ayrı, en uzak noktasında sırtları birbirlerine dönük, cenin pozisyonunda yerleşirler. Burada erkek performansçı sperm, kadın performansçı yumurtayı simgeler. İlk seyircinin alana gelmesi ile, performansçılar çok yavaş bir şekilde, yerden kalkmadan, yatarak birbirlerine doğru hareket ederler. Bu süre yarım saati bulabilir. Bu sırada seyirci yerleşmeye devam eder. Seyirci istediği yerlerde konumlanabilir. Performans için belirlenmiş bir alan olsa da, sahne kullanımı yoktur salondaki her yer bir sahne olabilir. Merdivenlerde, üst katlarda ve hatta performansın içinde. Bu, İran'daki Ta'ziye geleneğinde de Avrupa'da başlayan ve tüm dünyaya yayılan performans sanatının niteliklerindedir. Seyirci performansa istediği noktada dahil olabilir, geri durabilir. Seyirci yerleşiminin de bittiği anda, performansçılar ortada buluşmuş olurlar. Kuyruk sokumlarından birbirlerine temas etmektedirler ve bu teması hiç ayırmadan saat yönünde iki kez dönerler ve sırtlarını ayırmadan bir oturuşa gelirler. Bu kısım, Ferruhzad'ın morgdaki ölü bedenini fark ettiği ilk andır. Ruhun bedenden ayrılmasıdır. Performansçıların gözleri açılır ve mekanı taramaya başlar.



Resim 64 - HİÇ Storyboard, Seyirci Yerleşimi

4.7.2 Birinci Bölüm; Ölüm

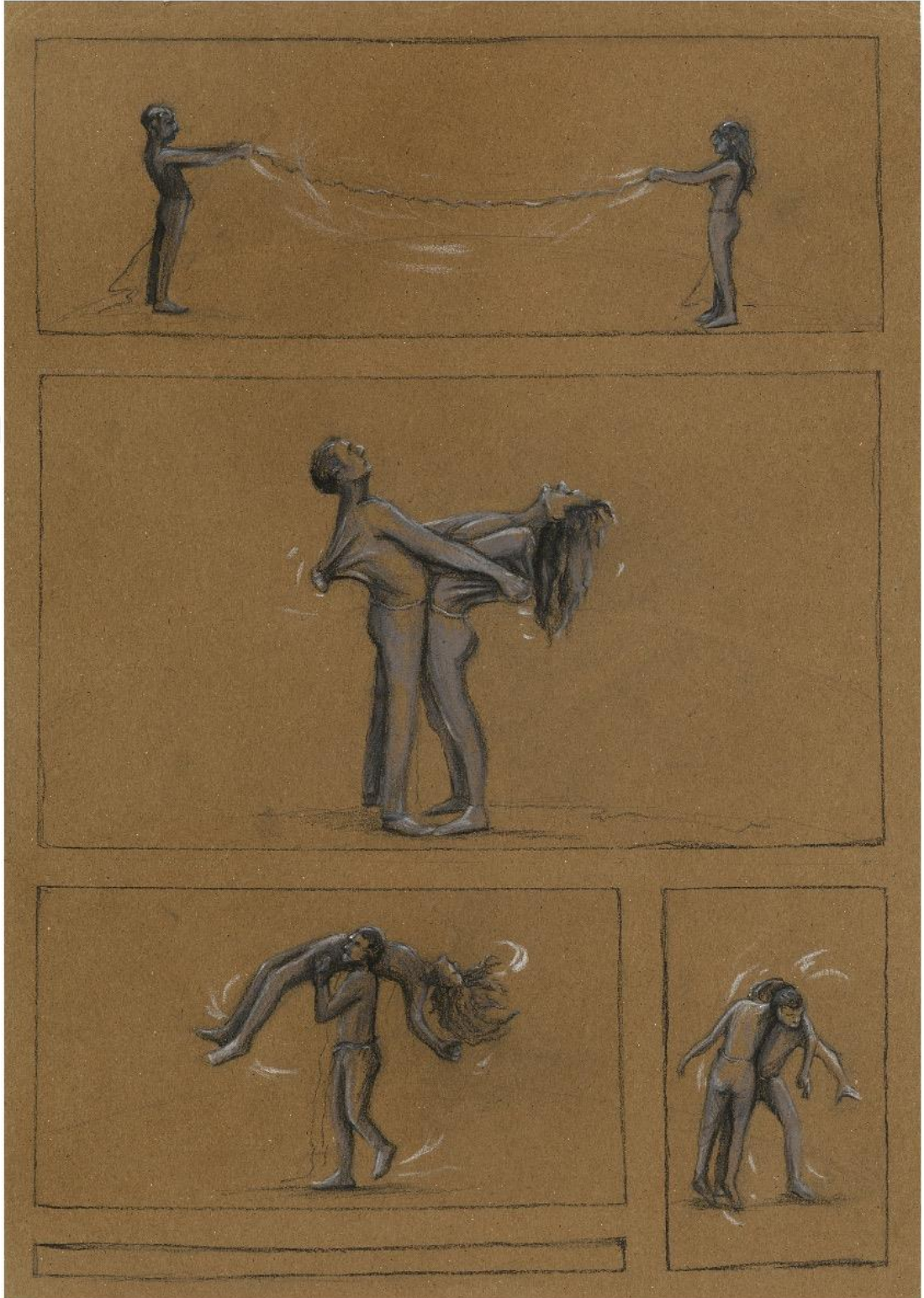
Mekanı tarayan ve nerede olduğunu anlamaya çalışan kadın ve erkek, ölüm anının şok etkisiyle, çok sert ve keskin bir aksiyonla birbirlerinin sırtları üzerinde teraziye benzer bir hareketi yedi kez tekrar ederler. Hareketler kesik kesiktir, şok ve travma etkileri taşımaktadır. Yedi tekrar bittikten sonra, mekanı hissetmeye başlarlar. Soğuğu ve yerçekimini hissederler. Birçok kez ayağa kalkmak isterler ancak, başarısız olurlar. Ayağa kalkma istekleri ölüme karşı gelmelerindedir. Furuğ'un bedeni ve ruhu, zihninin kadını ve erkeği, bu noktada ölümü kabul edemez. Kadın ve erkeğin ölümlerle yüzleşmeleri devam eder hala birbirlerini fark etmemişlerdir. Şok etkisiyle oradan oraya koştururken birbirlerine çarparlar ancak, birbirlerini fark etmezler. Bu sadece küçük bir hisse sebep olur. Kendinden geçme hali devam ederken, Feruhzad'ın kaza anı performansçılar tarafından canlandırılır. Kadın Furuğ'un kendisi olur. Erkek sanki yolda savrulan araba gibidir. Erkek kadını ayaklarından sarar, kaza yaptığı araba gibi kadını döndürür ve boşluğa savurur. Yere düşen kadın, artık Furuğ'un ruhu rolündedir. Erkek ise Furuğ'un bedeni. Beden yerde hareketsiz yatmakta ve can çekişmektedir. Ruh ise bedenden ayrılmanın acısını yaşar ve geri dönmeye çalışır. Yavaş yavaş bir isyan başlar, saçlarını yolmaya çalışır, kadınlığına isyan eder, yaşayamadıklarına isyan eder.



Resim 65 - HİÇ Storyboard, Ölüm

4.7.3 İkinci Bölüm; İsyan

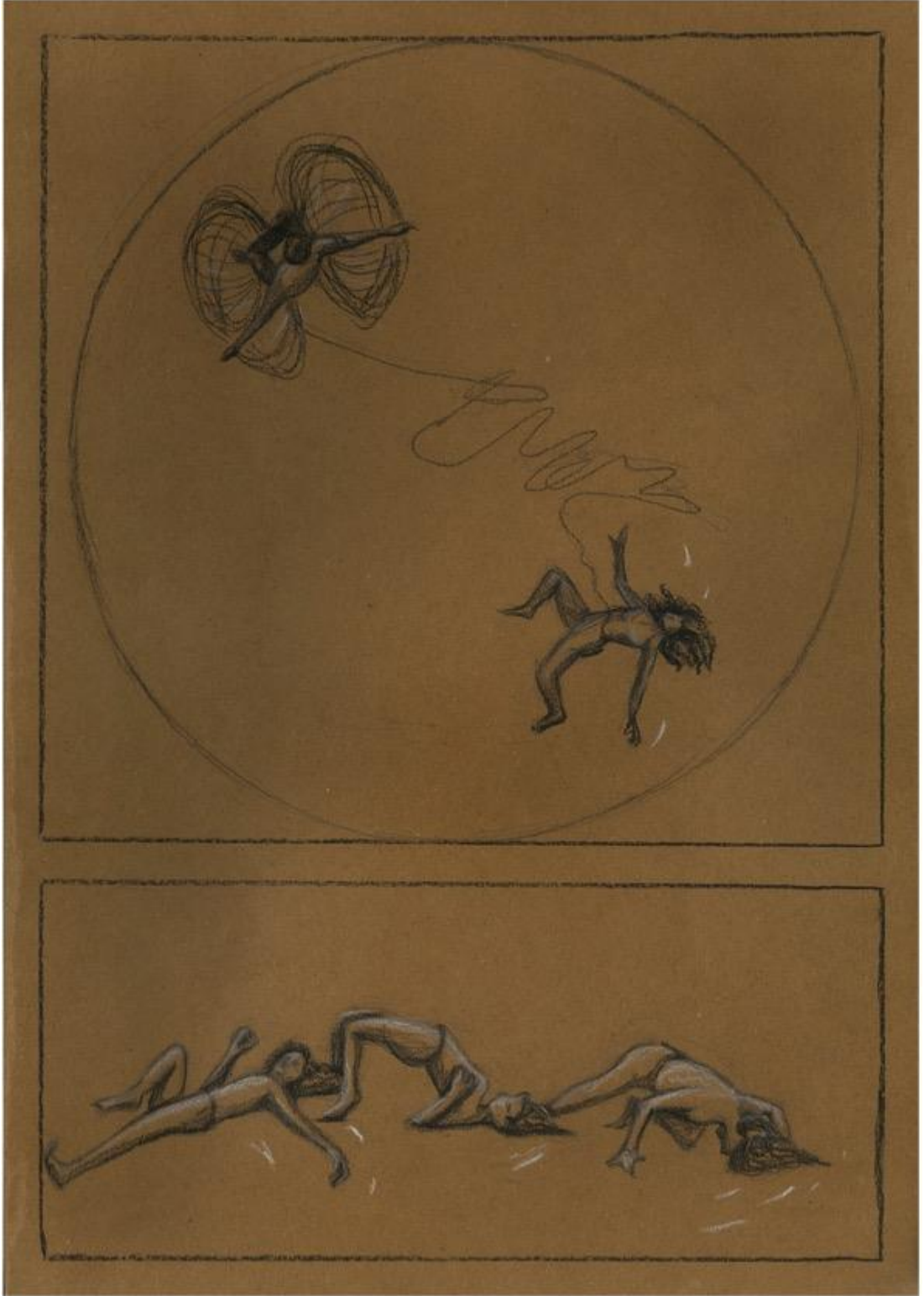
Ruh, kendini yitirmiş bir şekilde saçlarını yolarken yere düşer ve isyan bölümü başlar. Yerdeki kadın ve erkek, aynı anda göbeklerindeki bağı fark ederler ancak, bu, birbirlerini fark etmek değildir. Göbek bağı burada, benliğin sembolüdür. Benliğini fark eder ve isyan etmeye devam eder. Büyük bir çırpınış söz konusudur. Delirmiş bir halde sağa sola savrulurlar, bağdan kurtulmaya çalışırlar. Yaşama bir isyandır bu, hayatın boşluğuna ve anlamsızlığına dair bir isyandır. Bu fevri hareketler esnasında birçok kez çarpışırlar. Bu bölümde hareketler yatay düzlemden, dikeye de taşınır. Aşağı yukarı zıplamaya çalışırlar. Zıplayışların sonucunda yere düşerler ve elleri giysilerine, yani tenlerine, cismi hallerine değer. Varlıklarına isyan ederek, cisimlerinden kurtulmaya çalışırlar. Elleri önce kendi bedenlerini çekiştirir, daha sonra rastlantısal bir şekilde birbirlerine takılır. Bilinçsizce birbirlerinden kurtulmak isterler, ancak, hala birbirlerinin farkında değildirler. Sadece hissederler. Birbirlerini aşmak isterler, birçok kez çarpışırlar ancak geçemezler. Tüm bu çırpınışlar, isyan, bir sonuç vermez. İkisi de yorulur ve bitkin düşerler ve nihayetinde kabullenirler. Furuğ, ölümü kabul eder.



Resim 66 - HİÇ Storyboard, İsyen

4.7.4 Üçüncü Bölüm; Hüzün

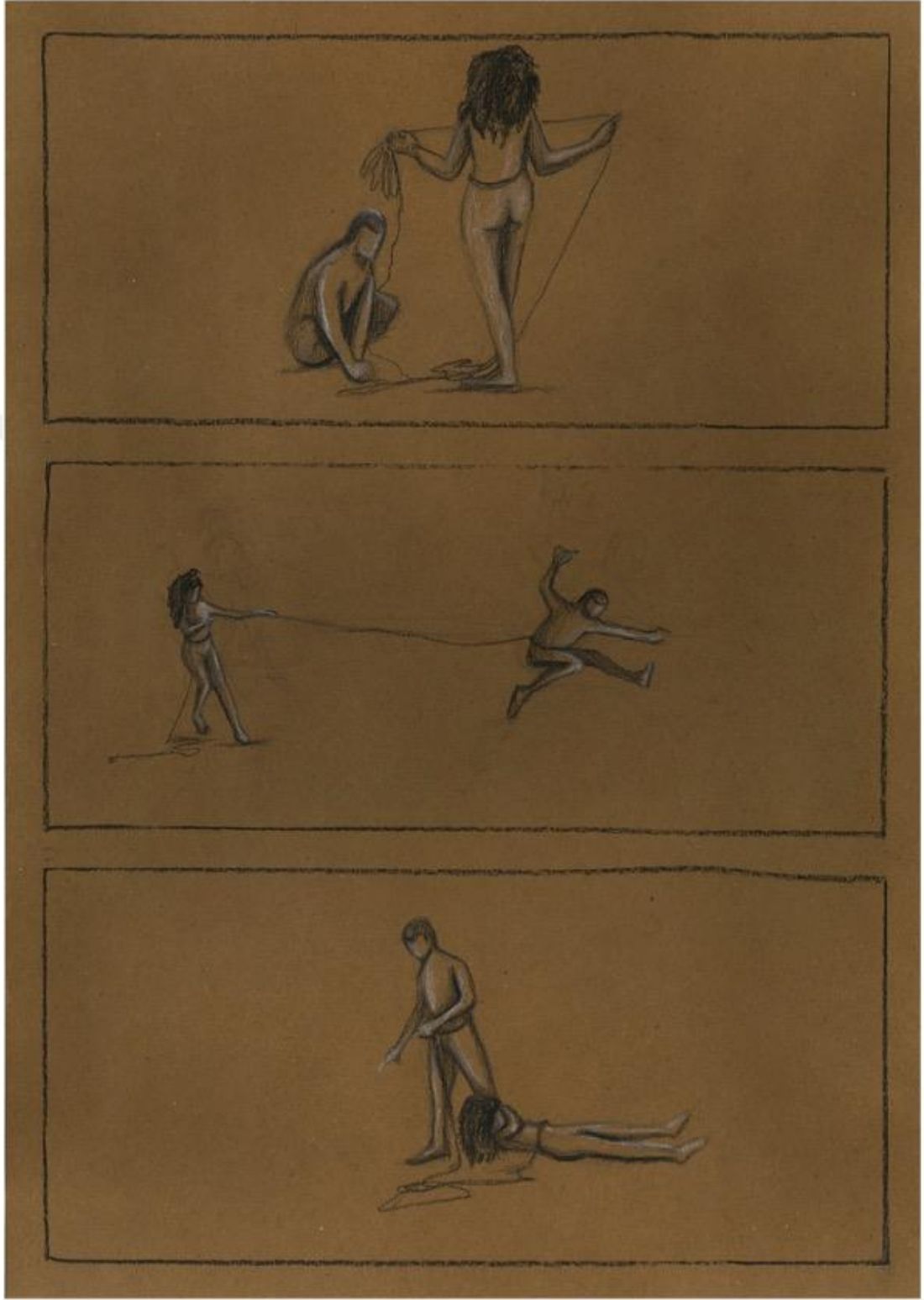
Yarattıkları kargaşa ve isyandan yorgun düşmüş kadın ve erkek, sırt sırta, enerjisiz ve bitkin yere doğru adeta akarlar. Kadın, yani ruh, yerde öylece kalır. Erkek, yani beden, alana yerleştirilmiş, bir köşedeki toprağa doğru gider. Ölümü kabul eder, artık toprak olduğunu kabul eder. Kadın yerde, yavaş ve hüzünlü hareket eder. Erkek topraktan ayrılamaz. Diğer köşede bulunan suyun yanına geçer. Toprakla yere daireler çizmeye başlar. Sürekli ve seri hareketlerle daireler çizmeye devam eder. Erkek eliyle ve toprakla daireler çizerken, kadın başının üstünde, başıyla daireler çizmektedir. Bir süre bu hareketleri tekrar ederler. Adeta bir takıntı gibi, hüznün ve depresyonun kendinden geçiren halini yaşarlar. Hala birbirlerini fark etmemişlerdir. Bilinçsizce, telepatik bir şekilde birbirlerinden etkilenirler.



Resim 67 - HİÇ Storyboard, Hüzün

4.7.5 Dördüncü Bölüm; Günah

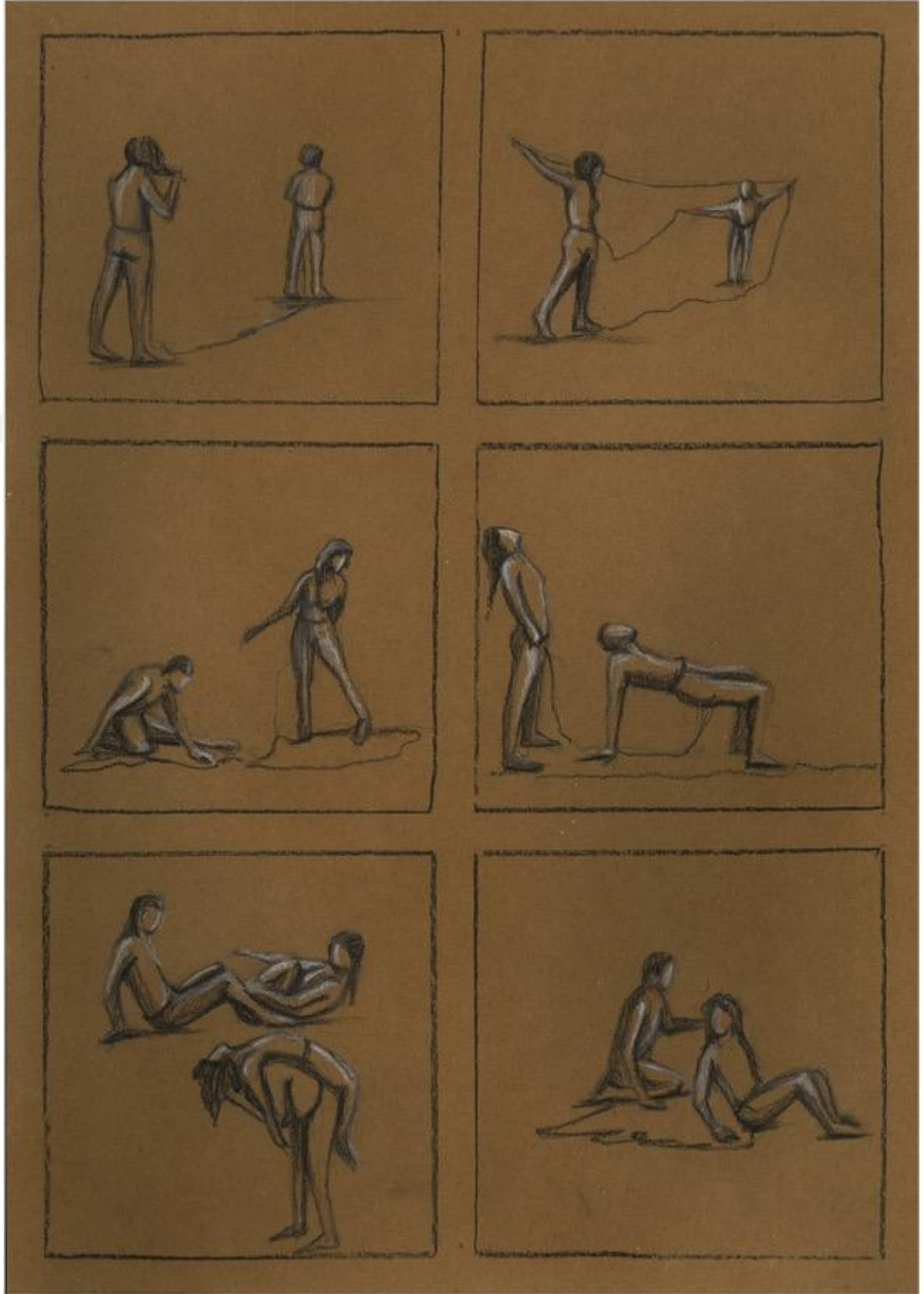
Kadın kafasıyla yaptığı dairesel hareketleri bir an sonlandırır, erkeğin hemen dibinde durduğu suyu fark eder. Suyun yanına gider ve tavandan akan suyla oynamaya başlar. Erkek daireler çizmeye devam etmektedir. Kadının ayakları, erkeğe engel olur, ancak, erkek çizmeye devam eder. Kadın burada sanki yasa koyucu bir otorite rolündedir. Erkeğin hareketini engellemeye çalışır, ancak, erkek devam eder. Kadın engelledikçe, erkek inatla devam eder, kendine yeni alanlar bulmaya çalışır. Kadın engelledikçe, erkek inatla devam eder, kendine yeni alanlar bulmaya çalışır. Furuğ'un yaşamı boyunca tutunduğu bu başkaldırı tavrı, ölümünden sonra arafta da onunladır. Yaptığı şey günahsa da onun günahıdır. Kadın bu engelleme çabasında, aniden yere düşer. Hızlı bir ruh durumu değişikliğiyle şiir okumaya başlar. Kadın burada hala ruh ve ilhamdır. Kadın dizeleri söyler, erkek toprakla yere yazar, şiiri somutlaştırır. Kadın ilhamıyla şiirleri bedene aktarıırken, bir süre sonra farkında olmadan bedeni engeller. Erkek yazmak ister, kendine yeni yerler aramaya çalışır ancak. Kadın yasa koyucu otoriter tavrına geri dönmüştür adeta. Erkek toprakta bıraktığı benliğine dönmeye çalışır, fakat kadın, şiirleriyle haykırır, aşk ister. Erkeğin benliğine, toprağa dönme çabasını engellemeye çalışır. Erkek, engellemeleri aşar ve toprağa kavuşur. Benliğine ulaştığında bir çelişkiye düşer. Aklına siyah bir mürekkep gibi yayılır bir endişe; acaba günah mı işledim, diye. Bir süre bunun bulantısını yaşar. Ardından cesurca, karar verir; günahsa günah! Bir anda kalkar ve kadını kordondan çeker, benliğiyle mücadelesinin bir temsilidir bu kadını hala fark etmemiştir. Kadını bırakmak istemez, sanki onu dizginlemek istiyor gibidir. Kadın da adama aynı tavrı gösterir. Birbirlerini çekmeye devam ederler. Erkek, beden, pes eder, kaçmaya çalışır. Seyircilerin arasına kaçmaya çalışır. Onlar gibi olmak ister. İnsanlara karışmaya çalışır. Hareketleriyle ben de onlar gibiyim, onlardan biriyim, diyordur adeta. Kadın onu çekmeye, engellemeye devam eder. Erkek inatla sürdürür isteğini. Kadın karşısına çıkar ve, bu kez varlığıyla engellemeye çalışır. Erkek aldırılmaz, son şans olarak, kadın erkeğin ayaklarına kapanır. Erkek bir an durur ve farklı bir ruh haline geçer.



Resim 68 - HIÇ Storyboard, Günah

4.7.6 Beşinci Bölüm; Aşk

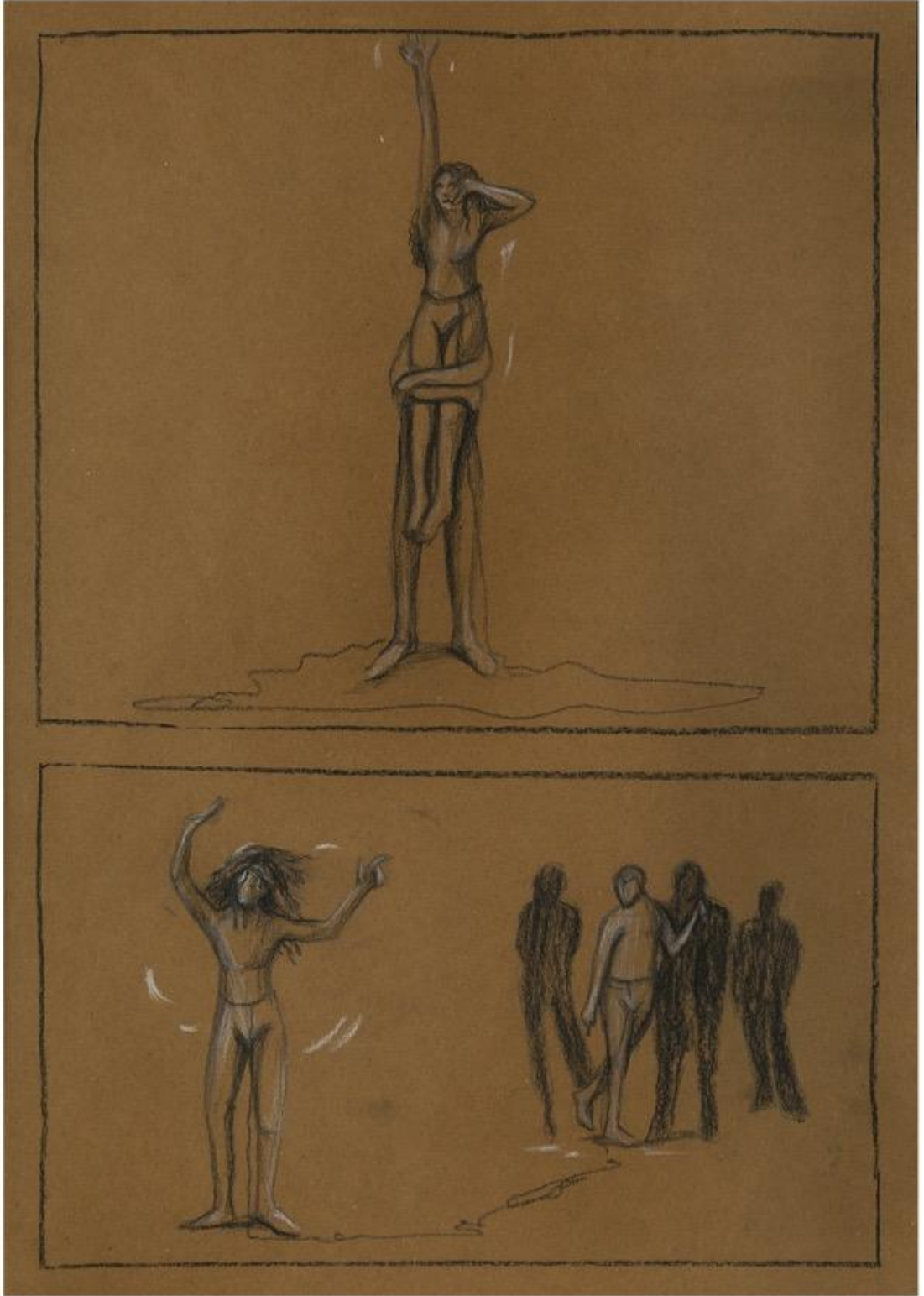
Kadının erkeğin ayaklarına kapanmasıyla, ruh durumlarında büyük bir değişiklik olur. Birbirlerine karşı olan hırçın tavırların yerini, şevkat alır. Burada, Furuğ, hayatındaki aşkları yeniden deneyimler sanki. İlk aşkını, babasını yaşar. Erkek, baba olur. Kadın, Furuğ'un çocukluğu. Erkek, dominant baba figürünün hareketlerini taklit eder, kadın küçük ve masumdur. Baba topluma aittir, statükoya hizmet eder. Kızına sevgisini açıkça göstermez, saçlarını bir kez olsun örmez, okşamaz. Kadın kendi saçlarını örer, babasından beklediği şevkati, ilgiyi arar. Erkek, kordonu kızının saçları yapmıştır, onları örer ve koklar. İçinde kalan sevginin dramatik bir anlatısıdır bu, babanın Furuğ öldükten sonraki keşkesidir. Kadın, erkeğin ayaklarına sarılır. Ailesine, babasına olan aşkını ve bağlılığını gösterir. Bir anda rol değişir. Kadın hala Furuğ'un küçüklüğüdür. Erkek, Furuğ'un kardeşi olmuştur. Çocukça bir heyecan ve neşeyle oynarlar. Mutludur, kordonu aralarında oyuncak yaparlar. Bu Furuğ'un kardeşlerine olan aşkıdır. Oyun sırasında, aniden, yerdeki yazıları fark edeler, yazılar şiir aşkının izleridir. Adeta büyülenirler, çocuk yaşlarından genç kızlığa geçtiği ve şiirle tanıştığı dönemdir. Yazılarla, şiirlerle aşk yaşarlar. Bir anda rol tekrar değişir. Bu kez erkek, Furuğ, kadın, Furuğ'un eski kocası olmuştur. Furuğ, hayatına yeni bir aşk dahil etmişken, mutluymken. Kocası ona bir obje gibi davranır. Yasaklar koyar, engeller. Erkek, yani Furuğ, bir masa gibi elleri ve ayakları üzerinde durur. Kadın, yani eski eş, maskülen, baskıcı ve korkutucu hareketlerle, erkeğe müdahale eder. Her yerine dokunur, altından ve üstünden geçer. Ona tecavüz eder, hayatının her alanına tacizde bulunur. Erkek, pasiftir, hiçbir şey yapamaz. Aniden, kadın erkeğin üzerine geçer ve içinden çıkıyormuş gibi bir figür sergiler. Bu an, Furuğ'un oğlunun doğum anıdır. Erkek hala Furuğdur, kadın, Furuğ'un oğlu Kamiyar olmuştur. Erkek, kadını sırtına alır, onu taşır, sever, okşar, babasından görmediği sevgiyi gösterir. Saçlarıyla oynar, yumuşakça yere bırakır. Furuğ bu masum şevkat dolu aşktan sonra karşısında, son aşkı olan Golestan'ı görür. Aşkla sevişirler. Birbirlerine kibarca dokunurlar, okşarlar. Mutlulukları ve huzurları yüzlerinden okunmaktadır. Yavaşça ve doğal bir şekilde sırt sırta gelirler ve aşk bölümü sonlanır.



Resim 69 - HİÇ Storyboard, Aşk

4.7.7 Altıncı Bölüm; Arşa Yükseliş

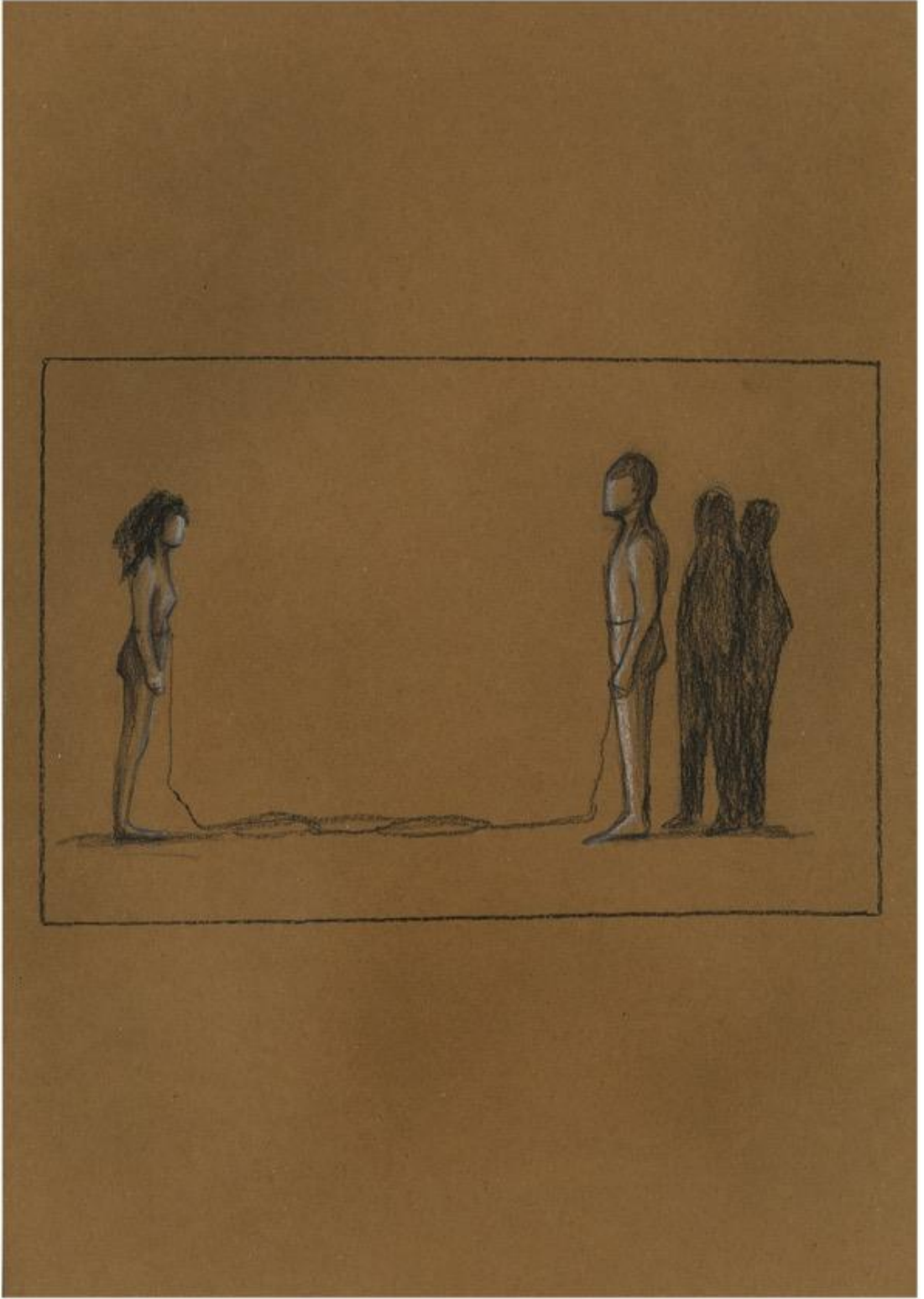
Aşkları, gözünün önünden geçip giden Furuğ, hislerin en büyüğüne ulaşılır. Yok olma halini tecrübe edecektir artık, madde halinden ayrılıp sonsuzluğa kavuşacaktır. Bu halin bir temsili olarak, erkek kadını kaldırır. Sanki tek bir beden olmuşlardır ve yukarı uzanırlardır. Kesin bir destek söz konusudur. Her şey biraz daha dingindir. Furuğ artık, insanın her noktasını keşfetmiş, her noktayı tartmış ve kendine varmıştır. Kendini tanıdıkça, tanrısal olana yaklaştırmıştır. Erkek kadını indirir, kadın tavrında hiçbir şey değiştirmez, vecd ile boşlukta süzölmeye dönmeye devam eder. Erkek, seyircilerin arasına karışır. Kordonu, küçük yuvarlaklar ile döndürerek seyircilere temas ettirir. Onlara adeta siz de benim gibisiniz, bir bütünün parçasıyız mesajını verir. Kadın da, erkek de, her şeye vararak, hiçliğe uzanırlar.



Resim 70 - HİÇ Storyboard, Arşa Yükseliş

4.7.8 Yedinci Bölüm; Yeniden Doğuş

Hiçliğin ve her şeyin, boşluğun ve tam doluluğun ortasında, o anda ilk defa birbirlerini fark ederler. İlk defa birbirlerini gerçekten görürler. Performans boyunca gerçekleşmeyen bu idrak anı, "Sen bensin." demektir. Bu sırada erkek hala seyircilerin içindedir. Az önce seyircilerle kurduğu bağı, bu kez kendisiyle kurar. Benin farkındalığıyla yeniden doğuş başlar. Erkek büyükten küçüğe daireler çizerek kadına yaklaşır ve nihayetinde birleşirler, bir olurlar. Sırt sırta vererek yere çökerler ve cenin pozisyonunda, birbirlerine kuyruk sokumlarından temas ederek yerde uzanırlar. Yeniden doğuş, gerçekleşmektedir.

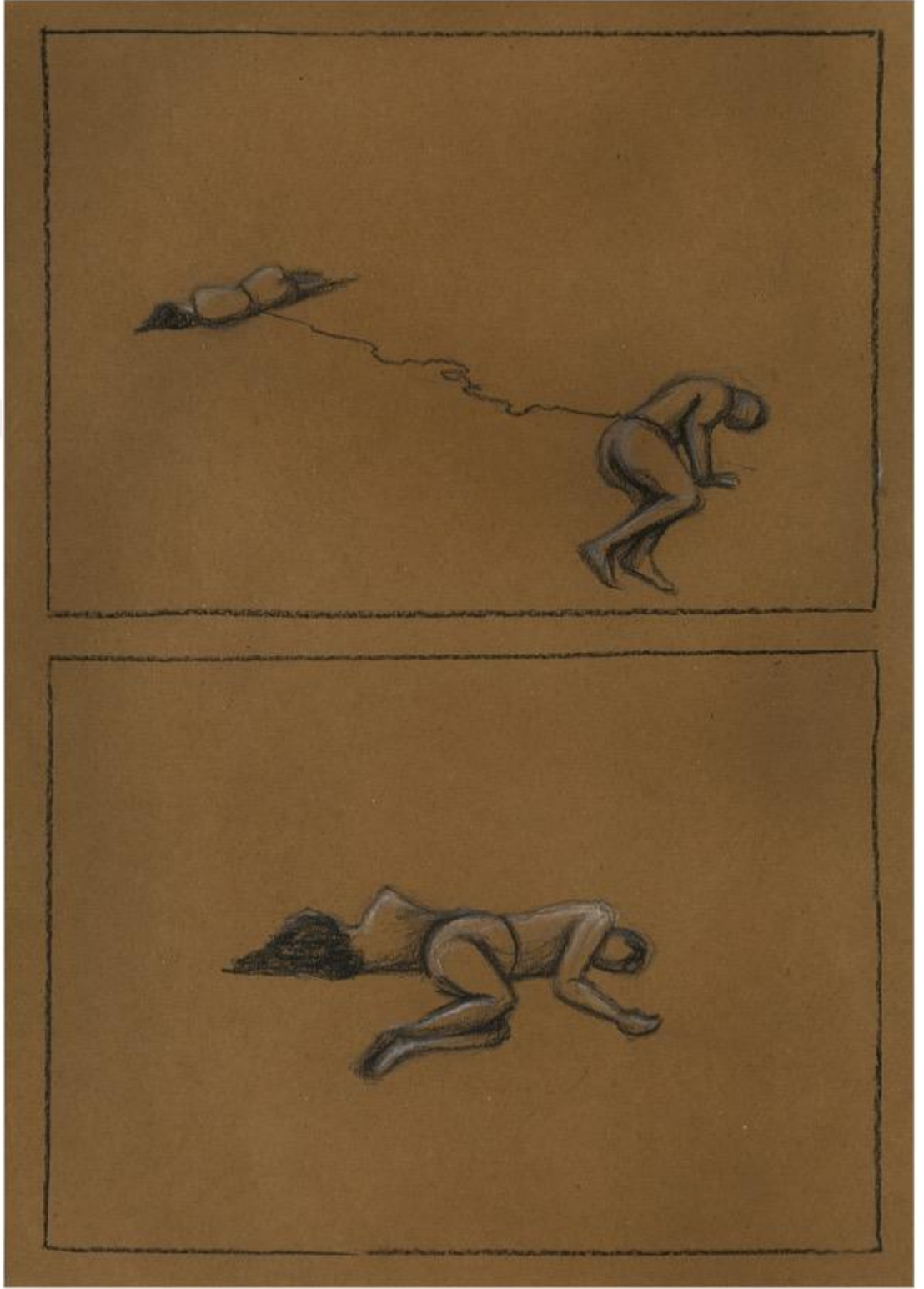


Resim 71 - HİÇ Storyboard, Yeniden Doğuş

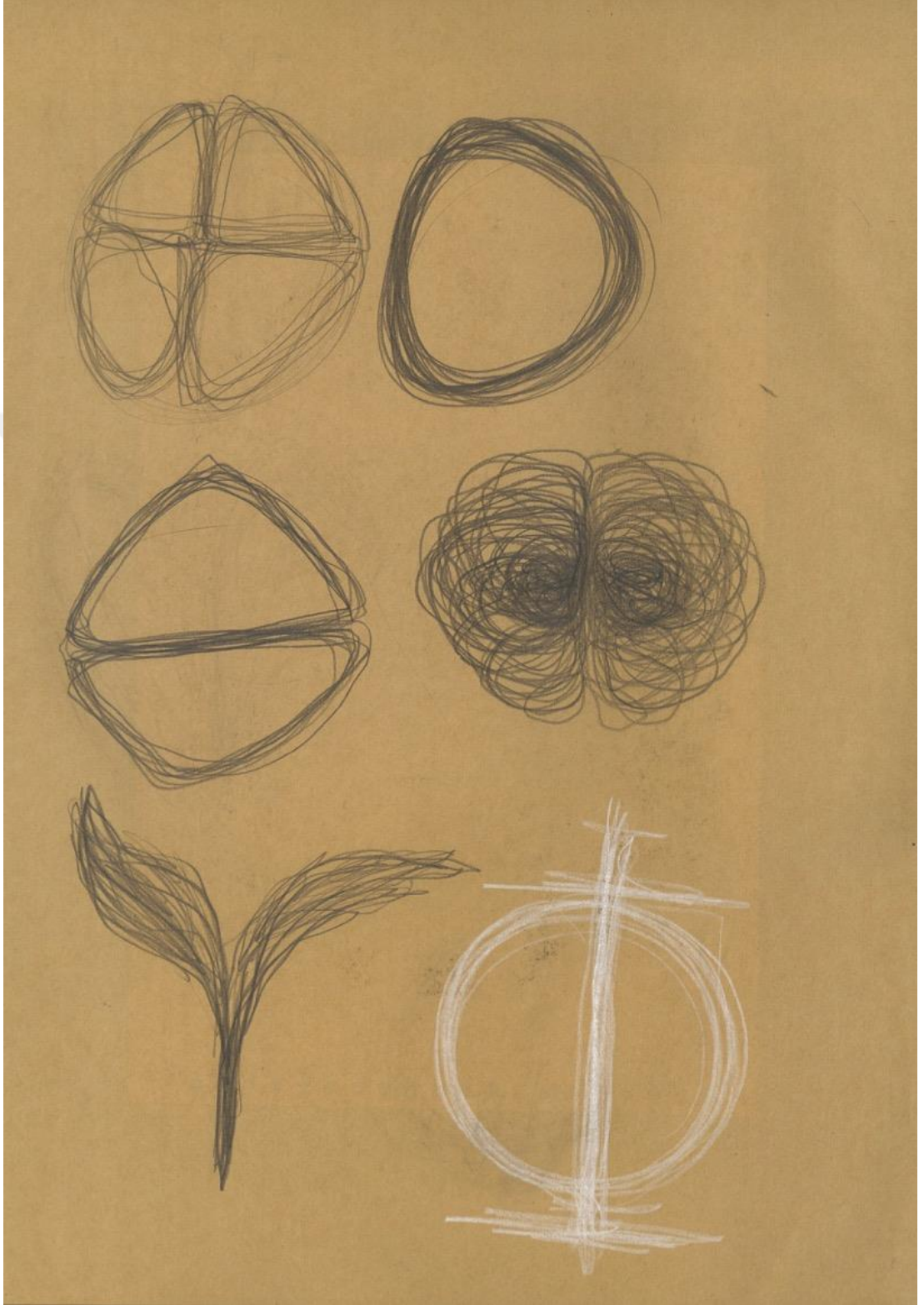
4.7.9 Seyirci Çıkışı

Performansın bölümleri, performansçılar, cenin pozisyonuna geldiklerinde son bulur. Buradan sonrası, seyircinin dağılması için ayrılmış bir andır. Performans gereği yeniden doğum gerçekleşecektir. Bunun için, kadın ve erkek başlangıç noktasına döner ve performans başladığı gibi biter.

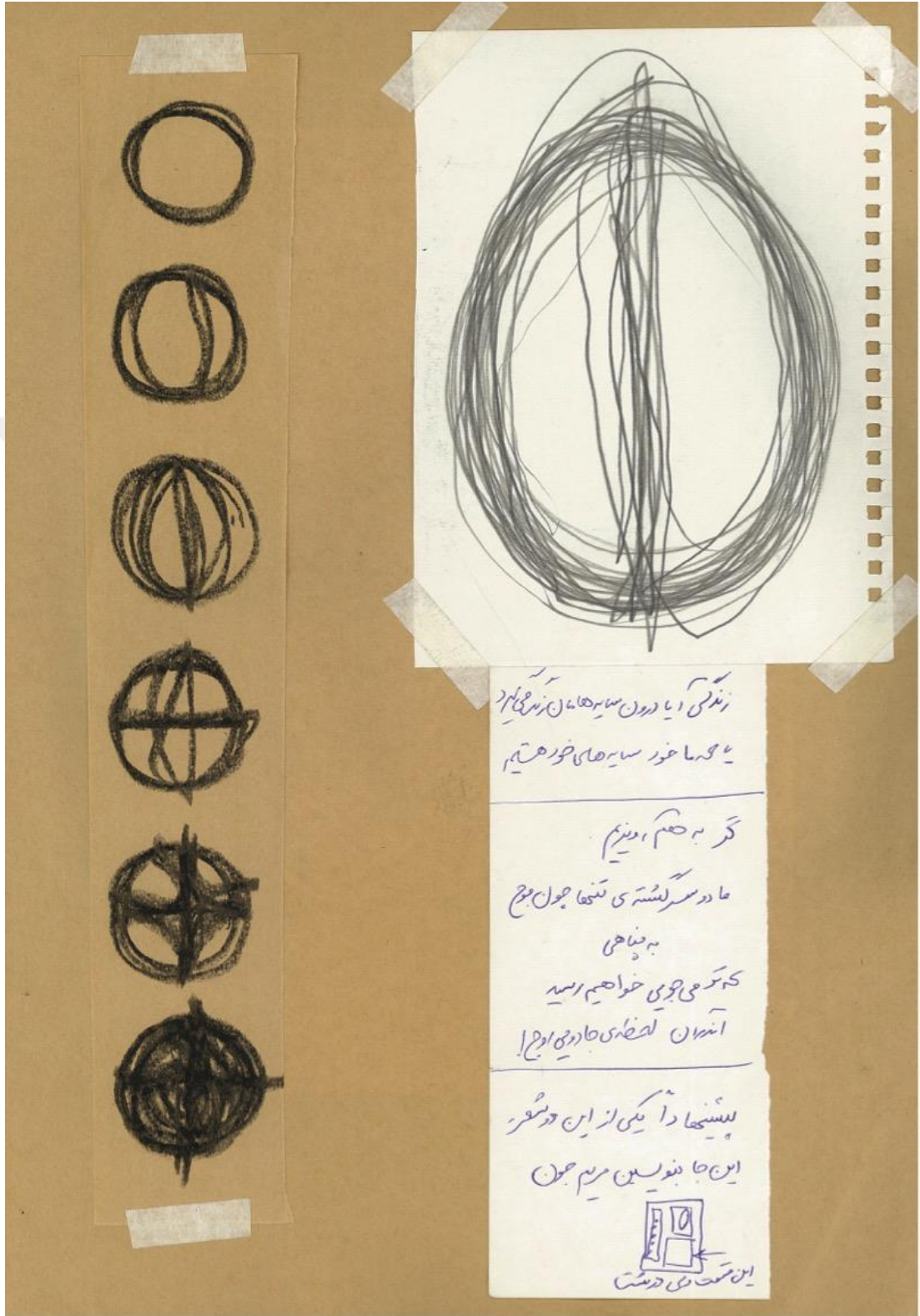




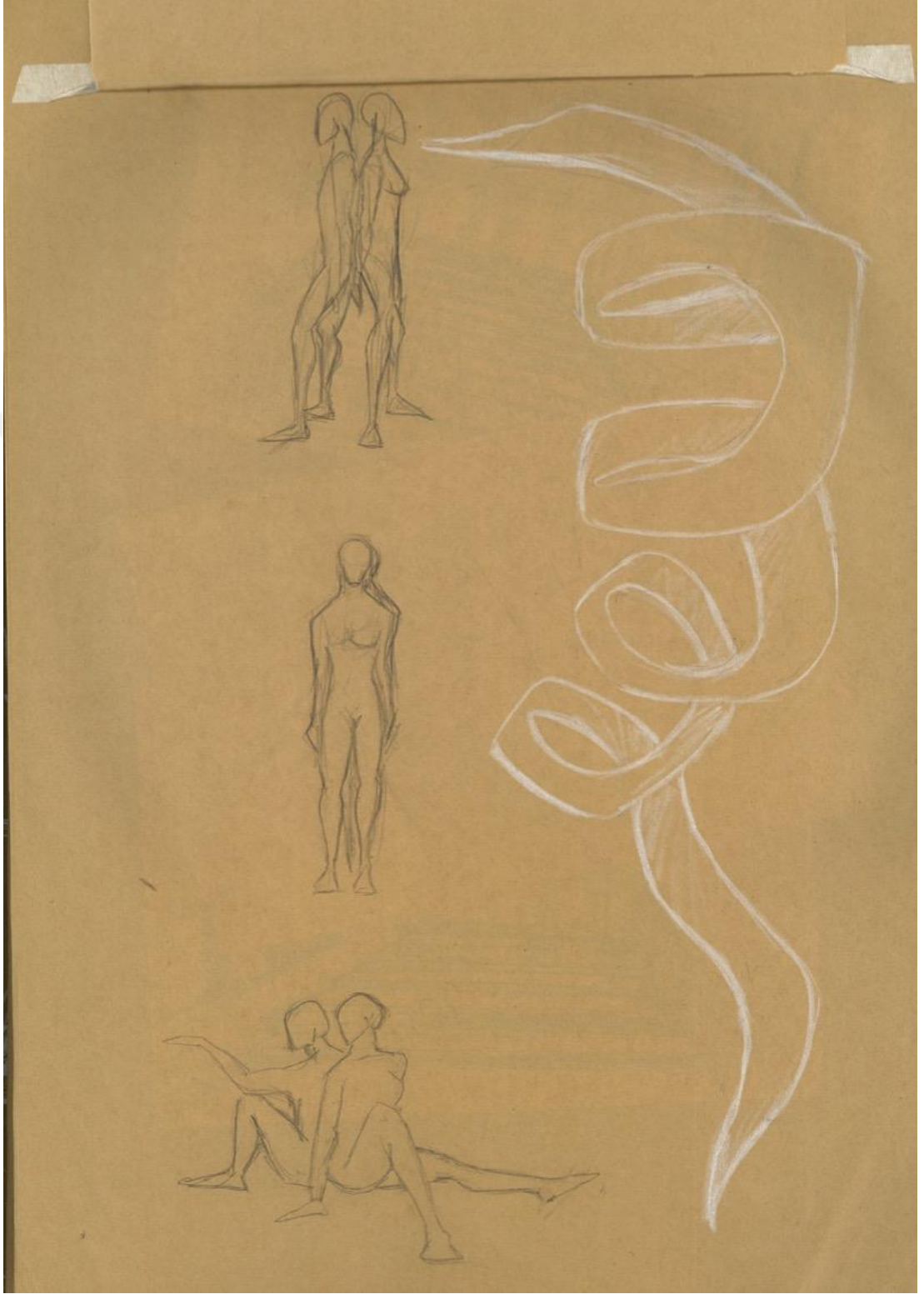
Resim 72 - HİÇ Storyboard, Seyirci Çıkışı



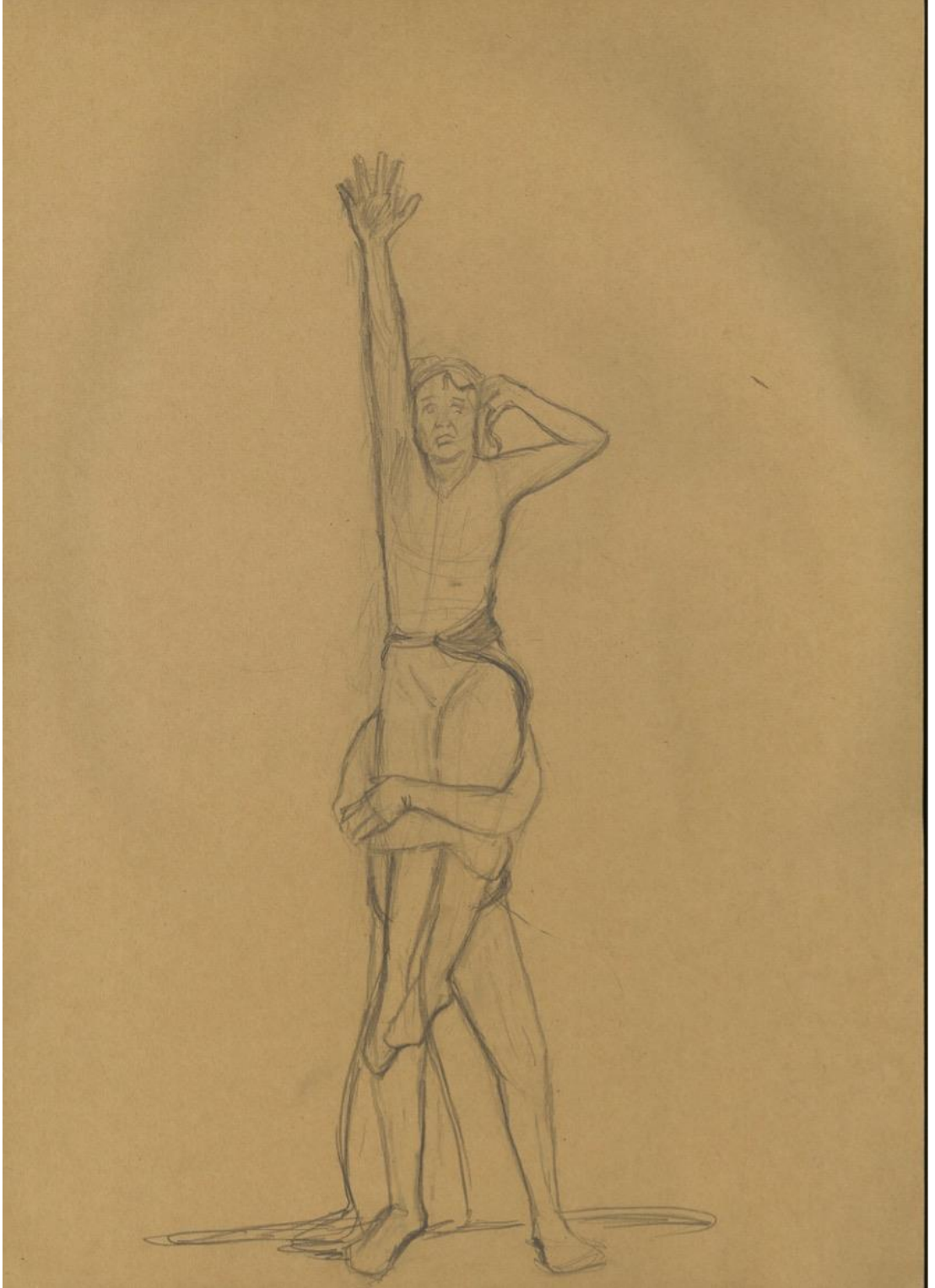
Resim 73 - Eskiz Çalışması



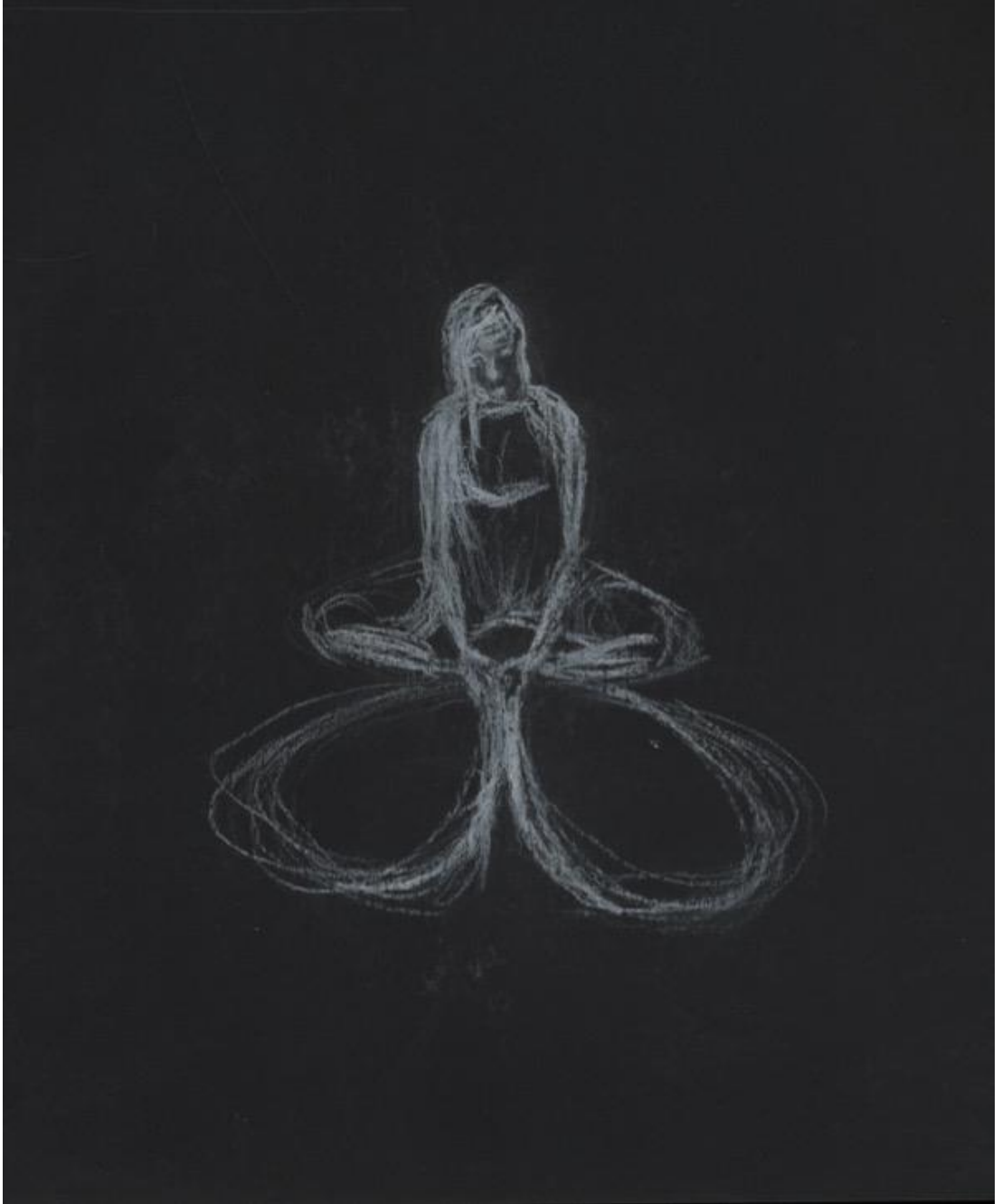
Resim 74 Eskiz Çalışmaları



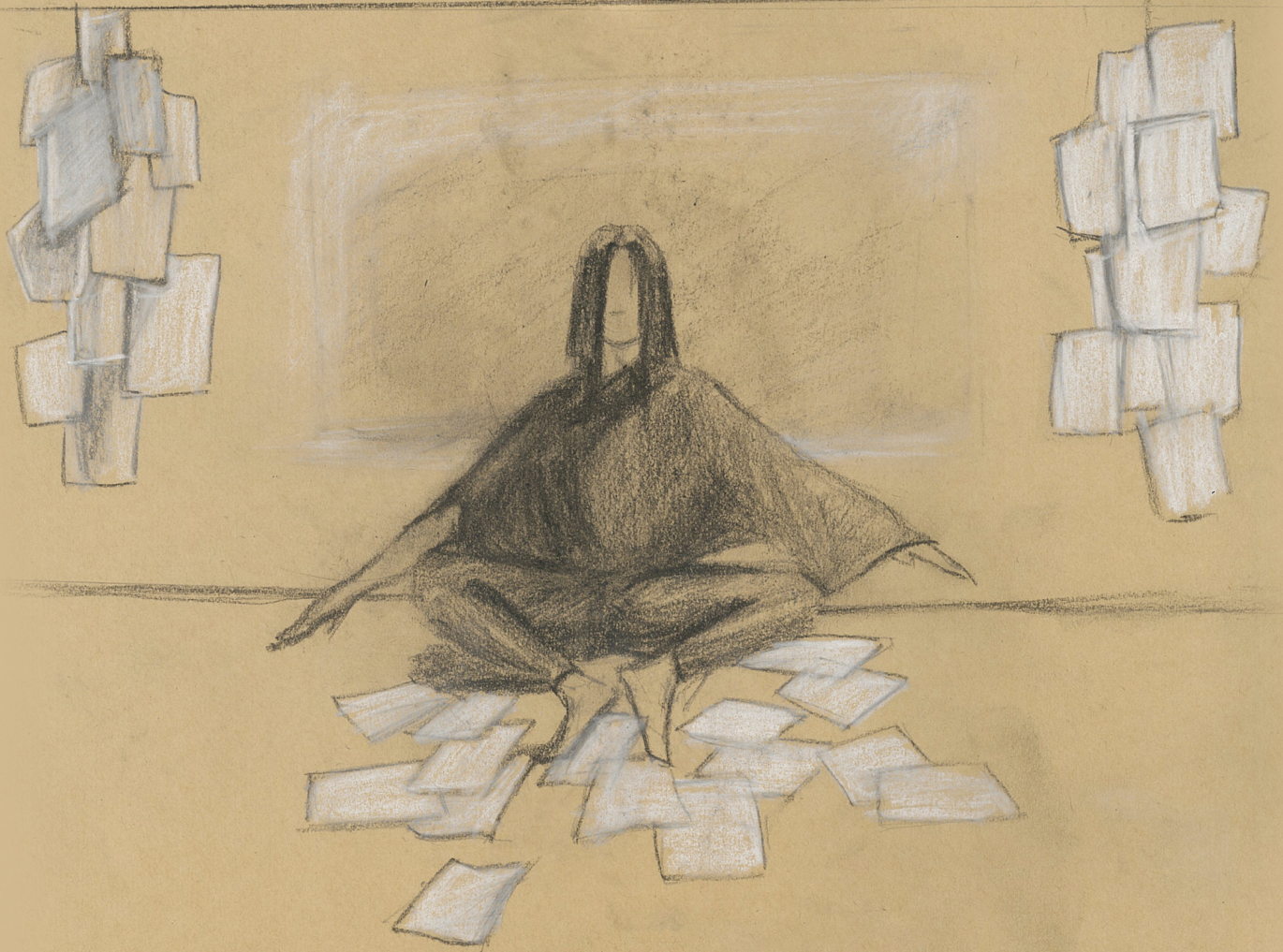
Resim 75 - Eskiz Çalışmaları



Resim 76 - Eskiz Çalışmaları



Resim 77 - Eskiz Çalışmaları



















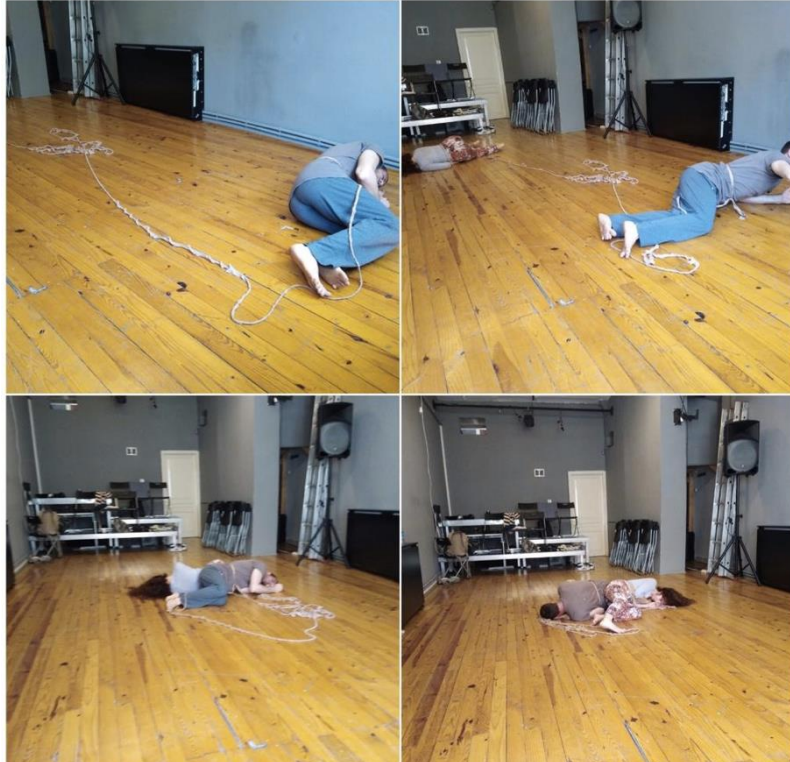




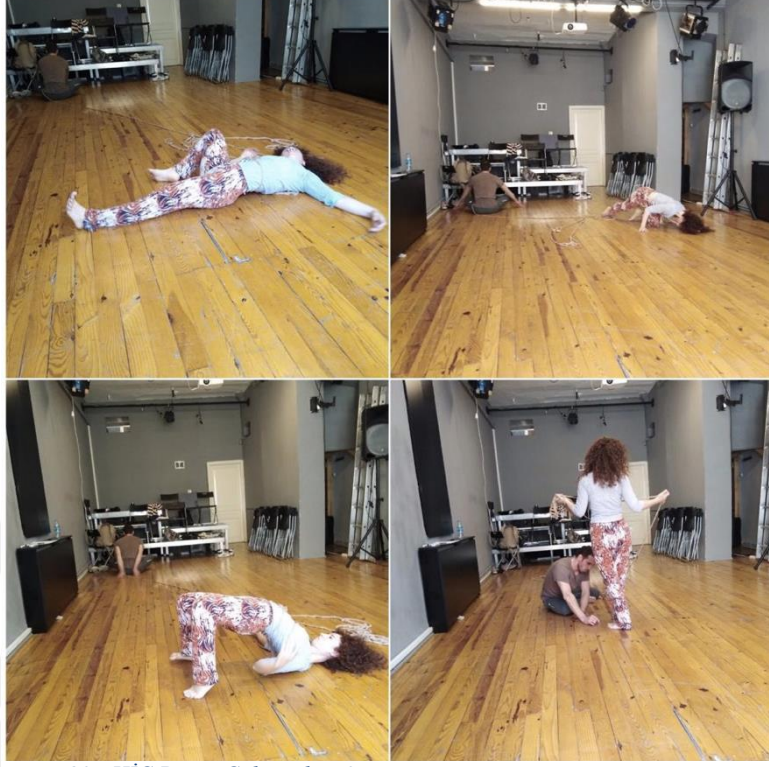




Resim 78 - HİÇ Prova Çalışmaları 1



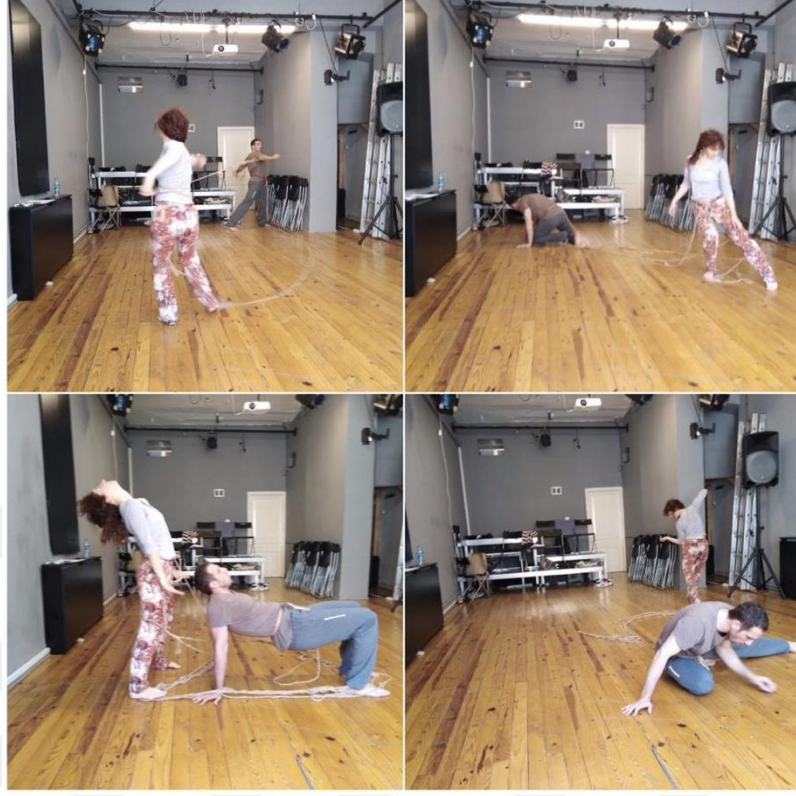
Resim 79 - HİÇ Prova Çalışmaları 2



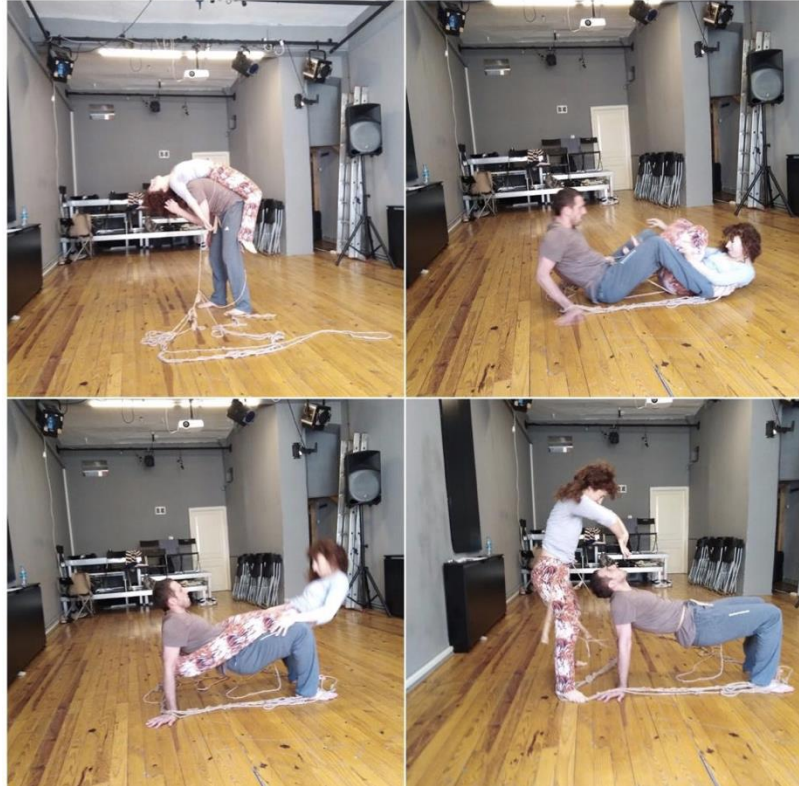
Resim 80 - HİÇ Prova Çalışmaları 3



Resim 81 - HİÇ Prova Çalışmaları 4



Resim 83 -- HiÇ Prova Çalışmaları 5



Resim 82 - HiÇ Prova Çalışmaları 6



5. SONUÇ

Furuğ Ferruhzad'ın hayatının araştırıldığı bölümde, 1935'ten itibaren İran'daki sosyal yapıya, kadınların toplum içindeki konumuna yakından bakılmıştır. Asker bir babanın hakimiyetindeki İranlı bir ailenin kız çocuğu olarak dünyaya gelen Furuğ Ferruhzad'ı özel kılan, İran şiirine kattıklarının ötesinde mücadeleci tavrıdır. Biyografisinin incelendiği bu bölümde görüyoruz ki, İran gibi ataerkil geleneklerine bağlı bir ülkede kadın olmak, zincire vurulmaktan farksızdır. Aşk ve sevgiyi yaşamak böylesi bir toplumda bir kadın için kat be kat zordur. Ancak, Ferruhzad'ın eserleri, hayat hikayesinin ışığında tekrar okunduğunda, Ferruhzad'ın aşk, özgürlük ve adalet için yılmadan mücadele verdiğini göstermektedir. Bu tez eser ile Ferruhzad'ın topluma olan etkisi ve toplumun onun üzerinde bıraktığı etkiyi araştırırken, Ferruhzad'ın karakteri ile ilgili birçok detay ortaya çıkmıştır.

Çalışmanın bir bölümünü oluşturan ve İran'da yüzyıllardır gerçekleştirilen Ta'ziye geleneği, dini figürler olan İmam Hüseyin'in ve arkadaşlarının mücadelesini ve trajik ölümlerini anmak üzere yapılan bir ritüeldir. Ferruhzad'ın ölümü de yaşamı kadar ses getirmiştir ve tartışmalara sebep olmuştur. Kendisi boyun eğmeyen karakteri ile bir anma törenini hak edecek bir mücadelecidir. Bu çalışmanın bir neticesi olarak şekillenen HİÇ performansı Furuğ Ferruhzad'ın Ta'ziye'sidir.

Sonuçta, Furuğ Ferruhzad'ın biyografisini, etkilenimlerini, yayınladığı şiirlerini analiz eder ve oradan edindiği izlenimler ve hisler doğrultusunda HİÇ adlı performansa ulaşılır. HİÇ performansı, ilkeler bakımından Batı dünyasında ortaya çıkmış olan Performans sanatından etkilenir. Aynı zamanda Performans Sanatı ile birçok açıdan benzerlik gösteren Ta'ziye geleneğinin kadim temaları ile şekillenir. Hikayesini ve duygu bütünlüğünü ise Furuğ Ferruhzad'ın hayatından, bakış açılarından ve eserlerinden alır.

6. KAYNAKLAR

Kitaplar

AND, Metin (2002), **Ritüelden Drama**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

CARLSON, Marvin (2013), **Performans**, çev. Beliz Güçbilmez, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.

FERRUHZAD, Furuğ (2018), **İnanalım Soğuk Mevsimin Başlangıcına**, Çev. Ali Güzelyüz, Demavend Yayınları, İstanbul.

FERRUHZAD, Furuğ (2009), **Yeryüzü Ayetleri**, Can Kitap, İstanbul.

GÜRCAN, A. Göknur (2015), **Performan Sanatı**, Tekne Yayınları, İstanbul.

HÜSREVŞAHİ, Haşim(2014), **Yaralarım Aştandır**, Totem Yayınevi, İstanbul.

KAPLANOĞLU, Lütfü (2008), **Özne Nesne İlişkisi Bağlamında Kübizm, Fütürizm ve Dada**, Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üni, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Erzurum (177,185).

KERSHAW, Baz (2015), **Radikal Performans**, çev. Bahadır Sina Şener, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.

KORAD BİRKİYE, Selen (2013), **Tiyatro, Opera, Bale, Dans, Festival, Performans, Kültür Merkezi Yönetimi İçin Bir Rehber İşletmek İşlet(e)mek, İşte Bütün Mesele Bu!**, 200 Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları, İstanbul.

MALIKPOUR, Jamshid (2004), **The Islamic Drama**, Routledge, Londra.

S. G. W. Benjamin, **Persia and the Persians**, Londra, 1886.

ŞAHİNER, Rifat (2008), **Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu**, Yeni İnsan Yayınevi, İstanbul.

ŞAYLAN, Gencay (2016), **Postmodernizm**, İmge Kitabevi Yayınları, Ankara.

YEGİN, Abdullah (2013), **İran Siyasetini Anlama Klavuzu**, Seta, Ankara

Makaleler

BALKARLI CAN, Serla (2002), **John Cage'in "Hazırlanmış Piyano"su ve Endonezya Geleneksel Orkestrası "Gamelan"**, Eskişehir Anadolu Üni Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.

BİLGİN, Gizem (2017), **Liminalite Kavramı ve Koreografik Dönüşüm: Laban Hareket Analizi Efor Prensipleri Üzerinden Değerlendirme**, Yüksek Lisans Eser Metni, M.S.G.S.Ü Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.

Blum, Stephen (2005), "**Compelling Reasons to Sing: The Music of Ta'ziyeh.**", TDR: The Drama Review 49, no. 4: 86-90.

Charles, Daniel (1998), "**John Cage ile Söyleşi**", Sanat Dünyamız, Salt Araştırma Süreli Yayınlar 1, :109.**

ERKÖK, Ş. Özgür (2011), **Performans Sanatı ve Aktivizm**, Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üni., Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Ana Sanat Dalı, İstanbul.

İŞİMTEKİN, Soner (2017), **Van Yüzüncüyıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, 36, : 55,76.

Kaprow, Allan(1984), **Sanatçılardan Yazılı Belgeler, Allan Kaprow: Oluşumlar (Happenings) Üzerine Bir Açıklama.**,Yeni Boyut, 19 Ocak :32.

KIROĞLU, Hacer (2018), **Postmodern bağlamda Performans Sanatında İnanç Pratikleri**, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üni, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul

KİREN, Akın (2017), “**Dünyevi İktidarın Meşrulaştırılmasında Dini Bir Ritüelin Kullanılması: Kaçarlar ve Taziye**”, Marmara Üni. Sosyal Bilimler Dergisi, 5, 2, Eylül: 51-66.

KOCA, Mehmet (2013), **İran’da Rıza Şah Dönemi Modernleşme Hareketleri (1925-1941)**, Yüksek Lisans Tezi, İnönü Üni., Sosyal Bilimler Enstitüsü, Malatya.

MERTINEZ, DEMİRAL, Doç. Ezgi Hakan Verdu, Akın (2014), **20. ve 21. Y.Y.da Sanatta Malzeme Olarak Beden; Performans Sanatı**, Anadolu Üni. Sanat ve Tasarım Dergisi, 6, 6, Ocak : 186,187.

MEYER, Helge (2008), **Performance Art and its Art-Historic Origins**, Performans Research.de.

Salva, Maria (2012), **Twentieth-Century Transformations In Iranian Ta’ziyeh: Religion, Modernism, And Revolution**, Yüksek Lisans Tezi, Graduate School of Binghamton University State University of New York, New York

SHAHRİARİ, Khosrow (2006), **Breaking Down Borders and Bridging Barriers: Iranian Taziye Theatre**, New South Wales Uni.

SÖYLEMEZ, İsmail (2017), **İnönü Üniversitesi Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi**, 12, Kış : 261,286.

ŞENEL, Elif (2015), **Performans Sanatları ve Sanatçının Performans Aracı Olarak Beden**, İdil Dergisi, 4,16, : 168,170.

ŞENKAN, Eda (2017), **Beden Kullanımı ve Performans Sanatı**, Yüksek Lisans Tezi, Işık Üni. İstanbul

TOPALOĞLU, Ömer (1996), **Çağdaş İran Tarihi (1914-1945)**, Yüksek Lisans Tezi, Fırat Üni. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Elazığ.

WOLFORD, Lisa(1996), **Grotowski’s objective drama research**, University Press of Mississippi

YAŞAR, Esra (2017), **Pina Bausch ve Dışavurumculuk**, Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üni., Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul (47,50).

Diğer

<https://www.cafrande.org/furug-ferruhzadan-babasina-mektup-burada-bir-basina-olmaktan-mutluluk-duyuyorum/>

<http://www.iranicaonline.org/articles/farrokzad-forug-zaman>

<https://www.antoloji.com/senin-icin-bir-siir-siiri/>

<http://www.boursenews.ir/fa/news/124613/%D9%81%D8%B1%D9%88%D8%BA-%D9%81%D8%B1%D8%AE%D8%B2%D8%A7%D8%AF-%D8%A7%D8%B2-%D8%AA%D9%88%D9%84%D8%AF-%D8%AA%D8%A7-%D9%85%D8%B1%DA%AF-%D8%AA%D8%B5%D8%A7%D9%88%DB%8C%D8%B1>

<https://www.youtube.com/watch?v=tzVJvuXx0gc>

<http://sinarium.com/forough-farrokzad/>

<https://tr.1.wikipedia.org/wiki/M%C3%A2ver%C3%A2%C3%BCnnehir>

<http://www.cais-soas.com/CAIS/Literature/Shahnameh/siyawash.htm>

<https://ajammc.com/2014/11/11/taziyeh-in-motion/>

<https://tr.sputniknews.com/ortadoqu/201903131038183034-iranliaktiviste-basortuyu-elestirmekten-33yil-hapis/>

<http://www.eshasadr.com/>

<https://www.theguardian.com/film/2012/sep/06/golshifteh-farahani-exile-iran-like-death>

<http://www.wikizero.biz/index.php?q=aHR0cHM6Ly9lbi53aWtpcGVkaWEub3JnL3dp a2kvUGFyYXN0b3VfRm9yb3VoYXl>

<http://www.artnet.com/artists/shirin-neshat/biography>

<http://www.parya-vatankhah.com/>

<http://www.shirinabedinirad.com/>

<http://www.amirmobed.com/>

<http://www.raminetemadi.com/>

http://www.assarartgallery.com/main/artists/babak_roshaninejad



7. ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı : Maryam Soudbar

Doğum Yeri ve Tarihi : İran -18/09/1979

Yabancı Dili : Azerice, Farsça, Arapça, İngilizce, Türkçe

İletişim (Telefon E-posta) : 00905534198999-
maryamsoudbar@icloud.com

Eğitim Durumu (Kurum ve Yılı)

Lise : Nehzat Lisesi (Miyandoab) 1994-1998 yılları arası

Lisans : Honar O Memari Üniversitesi (Tahran)

Çalıştığı Kurumlar ve Yılı

Shabakeye 3 (İran Resmî Kanalı)

2002-2004

İran Devlet Eğitim Kurumu

2005-2008

İran Resmî Televizyonu ve Sinemaları - Sahne ve kostüm
tasarımı

2008-2010