

SANATIN TİNSEL ALANDA KONUMLANIŞI VE BİR SANAT RİTÜELİ OLARAK KONSER***The Positioning of Art in The Spiritual Sphere and the Concert as an Art Ritual****Barış GÜRKAN ******ÖZ**

Kültürü inşacı perspektiften ele alan yaklaşım, sanatın bugün bildiğimiz halinin Avrupa’da deneyimlenen kültürel, ekonomik, sosyal, siyasi, coğrafi, demografik ve inançsal dönüşümlerin imkân ve yönlendirmesiyle 17-19. yüzyıllar arasında şekillenen bir kültürel inşa olduğunu söyler. Hümanizm, pozitivizm, rasyonalizm, sekülerizm, ampirizm gibi moderniteye yön veren temel fikri yönelimlerin etkisi altında oluşan manevi boşluktan kaçış arayışına, insanı tek ve en yüce referans olarak benimseyen bir ilkeyle bulunan yanıtlardan belki de en güçlüsü icat edilen Sanat’tır. Bugün bildiğimiz haliyle Sanat kapsamındaki konser de belirli bir yerde, kalabalık bir grupla müzik dinleme pratiğinden çok daha fazlasıdır. Konser, Sanat’ın tözsel alanda kazandığı özerk konumla ilişkisi bakımından Sanat’ın bir ritüelidir.

Bu çalışma, Sanat’ın tözsel alanda kazandığı özerkliğin nasıl inşa edildiğini, hangi perspektiften bir değer ve inanç sistemi olarak değerlendirildiğini ve konser pratiğinin hangi gerekçelerle Sanat’ın ritüeli olduğu sorularını yanıtlamayı hedefler. Bu süreçte çalışmaya yön veren temel disiplinlerarası perspektif, müzik antropolojisi ve sosyolojisi alanlarının görme ve yorumlama biçimlerine dayanır.

Anahtar Kelimeler: Güzel Sanatlar Sistemi, Konser, Konser Adabı, Din, Ritüel.

ABSTRACT

The constructivist approach to culture argues that art as we know it today is a cultural construction shaped by the cultural, economic, social, political, geographical, demographic and religious transformations experienced in Europe, between the 17th and 19th centuries. Perhaps the most powerful response to the search for escape from the spiritual emptiness that emerged under the influence of the main intellectual orientations that shaped modernity, such as humanism, positivism, rationalism, secularism, empiricism, was the invention of Art, which refers to a principle that adopts man as the only and supreme reference. The concert within the scope of Art as we know it today is much more than the practice of listening to music in a certain place with a large group of people. The concert is a ritual of Art in relation to the autonomous position that Art has acquired in the substantial sphere.

This study aims to answer the questions of how Art's autonomy in the substantive sphere is constructed, from which perspective it is evaluated as a value and belief system, and on what grounds the concert practice becomes a ritual of Art. The main interdisciplinary perspective guiding the work in this process is based on the ways of seeing and interpreting the fields of music anthropology and sociology.

Keywords: Fine Arts System, Concert, Concert Etiquette, Religion, Ritual.

* Bu makale, 23-26 Mayıs 2024 tarihleri arasında düzenlenen 14. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu’nda sunulan fakat tam metni hiçbir mecrada yayınlanmayan “Güzel Sanatların Tinsel Alandaki Özerkliği ve Bir Ritüel Olarak Konser” başlıklı bildiri sunumun genişletilmesi ve ayrıntılandırılmasıyla oluşturulmuştur.

Araştırma Makalesi/Research Article Geliş Tarihi/Received Date: 12.02.2025 **Kabul Tarihi/Accepted Date:** 11.11.2025

**** Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Dr. Öğr. Üyesi, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuarı, baris.gurkan@hbu.edu.tr, ORCID: 0009-0008-5677-7413

EXTENDED ABSTRACT

For the last two hundred years, the words spoken on the concept of Art have been largely based on certain presuppositions. These presuppositions, which are in the position of the most basic reference, are mostly essentialist statements such as that art has existed since eternity and will exist eternally; that the 'artist', who is divinely surrounded by a 'genius' that not everyone is endowed with, is included in a superhuman sphere within the scope of 'aesthetics', which expresses an institutionalized great appreciation, with the 'works' he 'creates'; and that understanding the works created in this sphere and taking part in this world of meaning requires equipment and talent that not everyone is endowed with.

However, the anti-essentialist and constructionist perspective considers the concept and institution of Art as we know it today as a cultural, economic, social, political, geographical, demographic and religious 'construction'. The process of invention and construction of Art, which is put forward by the anti-essentialist and constructionist approach with this perspective in the field of Art, institutionalizes Art as a belief and value system in an autonomous position in the substantive field over time. In this context, the 'concert' practices of fine arts in the field of music are positioned as a ritual of this belief and value system.

Based on Shiner and Kristeller, the pioneers of the constructionist approach in the field of art, it can be said that the sentence "Art as we generally understand it is a European invention with a history of almost two hundred years" does not imply that there was no concept of art before this date. Because the term art has a history of two thousand years. However, two hundred years ago, with the split in the content, value judgments, purpose, practitioners and expressive power of the concept of art, a different system replaced a system that was complete with its concepts, institutions and practices in art simultaneously. Following this division, the fine arts are defined as a field of 'genius' and 'inspiration'. The works that emerge in this category create refined pleasures and present themselves as ends in themselves. The field of crafts and popular arts, on the other hand, is a field where the existence of skills and rules is sufficient, and the goal of the product produced is merely to provide use value or to entertain.

According to the anthropological perspective, religion is a 'human work'. In other words, the source of religion is not a god; on the contrary, it is human beings who construct religion as a social and cultural system. For this reason, when anthropology tries to understand the phenomenon of religion/belief, the focus is not on the idea of God, but on the human being. The statements of Durkheim and Geertz expand the boundaries of the concept of religion a little further. According to Durkheim, national and political ideologies are also religions. The same point of view applies to Geertz: "Ideologies are modern substitutes for religions".

At the time when art was invented, the decisive paradigm shaping the spirit of the age was modernism. With an understanding offered by modernity in which 'God and religion have no place', human beings experience a spiritual emptiness and insecurity with the rejection of God and religion. At this point, it is seen that the metaphysical elements applied to fill the spiritual void are also determined within the spirit of the age. The invention of Art can be considered as an important step in filling this void. The holy of Art, which appears as a value and belief system, is the 'superhuman human', that is, the 'artist', which is determined within the scope of the spirit of the age. In other words, in this system of value and belief, which is created with an understanding that human is the only and highest source of value and reference, it is inconceivable that the metaphysical sacred that is needed is a power other than human.

Based on these statements, it is necessary to answer the question “Is art a religion?”. The fact that it does not offer diverse insights into existence and behavior makes one hesitant to directly define Art as a religion. However, it can be said with certainty that Art is a value and belief system created by modern human in line with his needs and principles.

The concert is a procedural process equipped with the image of sanctity within the scope of Art, which is based on the sublimity and sanctity of man, who is positioned at the center after the death of God. The concert ritual is in a state of mutual correlation with the genius of the creator-artist who possesses divinity and the work that is the creation of this genius; in other words, the 'artist and the work' with metaphysical qualities are obliged to the concert ritual. The concert is essential for both the construction, reinforcement and continuity of the supreme and sacred position of the superhuman human being. The concert ritual is both related to the aforementioned sacred superhuman, is at the center of the tendency to sanctify this value system, and has a significant effect on its reinforcement.

The 'problem statement' of this study can be given as “In the field of music of fine arts, which is institutionalized as a belief and value system in its autonomous position in the substantive field, on what grounds and how is the concert a ritual of this system?”. The sub-problem statements can be given as “How is Art positioned in the substantive field within the scope of the definitions of belief and religion in the social sciences literature?”, “Within the scope of the definitions of ritual in the social sciences literature, with which characteristics is the concert a ritual?”. The 'method' of this study is explanatory research and the 'data collection technique' is a literature review. In addition, a 'conceptual framework' has been created by utilizing the concept pool of anthropology and sociology of religion.

Son iki yüz yıldır Sanat¹ kavramı üzerine söylenen sözler büyük ölçüde belirli bazı ön kabulleri referans alır. Bu en temel referans konumundaki ön kabuller çoğunlukla, sanatın ezelden beri var olduğu ve ebediyen var olacağı; herkese nasip olmayacak bir ‘deha’ ile ilahi olarak kuşatılan ‘sanatçı’nın ‘yarattığı’ ‘eser’lerle, kurumsallaşmış büyük bir beğeniye ifade eden ‘estetik’ kapsamında insanüstü bir alana dahil olduğu; bu alanda yaratılan eserlerin anlaşılmasının ve bu anlam dünyasında yer almanın da herkese nasip olmayacak bir donanım ve yetenek gerektirdiği gibi özcü ifadelerdir ve çoğunlukla sorgulanmadan, bu alanda söz söyleyecek kişinin zihnini çevreler. Bu ön kabullerin referans olduğu perspektife göre Beethoven’ın bir senfonisi, tarihteki en eski mağara resimleri, Afrika’nın pek çok bölgesinde geleneksel olarak yapılan maskeler veya bir Alevi ceminde zâkirin çaldığı semah, Sanat kapsamındadır. Elbette bu ayrıcalıklı alana giremeyecek olan ve kültürel alanda büyük çoğunluğu oluşturan popüler kültür ‘üretici’lerinin, yaptıkları ‘ürünler’ de söz konusudur. Hatta bu görüşe göre, var olduğu kabul edilen Sanat’ın ayrıcalıklı tözsel konumu, popüler kültürün -ve hatta modernizmin kıymet atfettiği halk kültürünün- varlığından veya yokluğundan etkilenmez. Bu perspektif, sanat kavramı üzerine oluşmuş olan literatürün de -kült kabul edilecek birkaç metin ve bu metinlerin yolunu açtığı az sayıdaki çalışma dışında- neredeyse tümünü kapsar.

Ancak kültürel alana özcü nitelik sergileyen bu yaklaşımın karşısında konumlanan anti-özcü ve inşacı perspektif, bugünkü anlamıyla bildiğimiz Sanat kavramını ve kurumunu, kültürel, ekonomik, sosyal, siyasi, coğrafi, demografik ve inançsal bir ‘inşa’ olarak değerlendirir. Kültürlere, kurumlara, kimliklere, değerlere vs. bu perspektiften bakmayı günümüzde giderek artan bir şekilde temel görme ve yorumlama biçimi olarak benimseyen toplum bilim yaklaşımları, sosyoloji ve antropoloji gibi disiplinlerde etkisini artırırken, disiplinlerarası bir tutumla farklı sosyal bilimler disiplinlerinin de görme ve yorumlama biçimlerine yeni olanaklar sağlar.

Sanat üzerine bu perspektiften yapılan çalışmalar, daha önce olmadığı şekliyle Sanat alanında var olan ön kabullerin çerçevelediği zihin halinden azade bir bakış açısına sahiptir. Tıpkı bir dinin tüm dinamiklerini anlamak için, o dinin sorgulanamaz ve dokunulamaz doktriner ön kabullerini paradigmatic bir oryantasyonla benimseyen kavrayıştan uzaklaşan ve o dine, var olan literatürün dışından bakabilen bir din sosyoloğu veya antropoloğu gibi bir perspektifin avantajlarına sahiptir. Sanat alanında bu perspektife sahip anti-özcü ve inşacı yaklaşım tarafından ortaya koyulan -bugün bildiğimiz şekliyle- Sanat’ın icat ve inşa süreci, Sanat’ı zamanla tözsel alanda özerk bir konumda bir inanç ve değer sistemi halinde kurumsallaştırır. Bu kapsamda güzel sanatların müzik alanındaki ‘konser’ pratikleri de bu inanç ve değer sisteminin bir ritüeli olarak konumlanır. Diğer bir ifadeyle, ait olduğu inanç sistemindeki aşkın olan değerle arasındaki organik bağdan, o sistemin mensuplarının kolektif kimlik inşasındaki anlamı ve işlevine kadar ritüelin bir inanç sisteminde var oluşunu, konser pratiği güzel sanatlar içinde temsil eder.

‘Problem cümlesi’, “Tözsel alanda edindiği özerk konumda bir inanç ve değer sistemi olarak kurumsallaşan güzel sanatların müzik alanında, konser hangi gerekçelerle ve nasıl bu sistemin bir ritüelidir?” şeklinde sunulabilecek bu çalışmada, alt problem cümleleri “Sosyal bilimler literatüründeki inanç ve din tanımları kapsamında Sanat, tözsel alanda nasıl konumlanır?”, “Sosyal bilimler literatüründeki ritüel/ayin tanımları kapsamında konser hangi özellikleriyle ritüeldir?” olarak verilebilir. ‘Yöntemi’, açıklayıcı araştırma olan ve ‘veri toplama tekniği’ olarak literatür taramasına başvuru bu çalışmada din antropolojisi ve sosyolojisi kavram

¹ Çalışma boyunca bazı yerlerde sanat terimi, kasıtlı olarak ilk harfi büyük olacak şekilde kullanılacaktır. Bununla amaçlanan, sanat alanında yaşanan bölünme sonrası güzel sanatlar sistemi olarak tanımlanan Sanat ile 17. yüzyıl öncesinde insanın doğayı/doğal olanı dönüştürme becerisini tanımlayan -ve günümüzde zanaat terimine sıkıştırılan- sanat arasındaki ayrımı vurgulamaktır.

havuzundan yararlanılarak bir ‘kavramsal çerçeve’ oluşturulmuştur. Bu çalışmanın ‘önemi’, hem Batı müziğinin hem de modernleşme sürecinin gereği olarak Sanat kavramıyla eklemlenen klasik Türk müziği ve Sanat kapsamında inşa edilen Türk halk müziğinin² bu değer sistemi içindeki konumlanışının ve bu müzik türlerinin konserlerindeki anlam dolaşımının analiz edilmesine yönelik farklı bir bakış açısı öneriyor olmasıdır.

Bu amaçla çalışma iki ana bölümde organize edilmiştir. İlk bölümde Sanat’ın tinsel alandaki özerk konumunun inşa süreci konu edilecektir. Bu bölümde öncelikle Sanat’ın/güzel sanatlar sisteminin icadının özetlendiği başlığın ardından bir inanç sistemi olarak sanat konusu ele alınacaktır. Bu kapsamda önce din/inanç sistemi kavramları antropoloji ve sosyoloji disiplinleri kapsamında tartışılacak, ardından Sanat’ın tinsel alandaki konumlanması konusundan bahsedilecektir. Çalışmanın ikinci bölümünde ise bir ritüel olarak konser ele alınacaktır. Bu bölümde ritüel kavramının antropoloji ve sosyoloji disiplinleri kapsamında ifade ettikleri tartışıldıktan sonra, günümüzde konser ve ‘konser etiği’ olarak bilinen pratikler ve Sanat arasındaki ilişki konu edilecek, son olarak da Sanat kapsamında konserin hangi gerekçelerle ritüel olarak değerlendirilebileceği ortaya koyulacaktır.

“Sanatın İcadı” ve Tinsel Alandaki Özerk Konumunun İnşası

Başlıkta tırnak içinde sunulan “Sanatın icadı” ifadesi, bu alanda kült bir metin ortaya koyan Larry Shiner’in kitabının adıdır. Bir kültür tarihi olarak Sanat’ın icadını konu alan bu kitabı yazması için ilham aldığı ve bu perspektifin ortaya çıkmasına sebep olan kişi ise bu konuda 1951 ve 1952 yıllarında yayınlanan iki uzun makalenin sahibi olan Paul Oskar Kristeller’dır. Bu başlık altında Sanat’ın oluşum süreciyle ilgili özet olarak sunulacak ifadeler, literatüre hâkim Sanat tarihi ve felsefesi alanındaki iddiaların dışında konumlanmış olan bu perspektifi doğuran, söz konusu üç çalışma referans alınarak yazılmıştır. Diğer bir ifadeyle bu üç metin, söz konusu yaklaşımın kurucu metinleridir ve bizim çalışmamız da bu üç metindeki iddiaları referans alır.

Shiner’in “Genel olarak anladığımız haliyle sanat, hemen hemen iki yüz yıllık geçmişi olan bir Avrupa icadıdır.” (Shiner, 2010: 20) cümlesi, bu tarihten önce sanat kavramının olmadığı imasını taşımaz. Zira sanat terimi, iki bin yıllık geçmişe sahiptir. Ancak iki yüz yıl önce sanat kavramının içeriğinde, değer yargılarında, amacında, uygulayıcılarında ve ifade gücünde yaşanan bölünmeyle sanat içinde eşzamanlı olacak şekilde kavramlarıyla, kurumlarıyla ve pratikleriyle bütün halde bir sistemin yerini farklı bir sistem almıştır (Shiner, 2010: 23).³

18. yüzyılda belirgin hale gelen söz konusu bölünmeyle iki bin yılı aşkın süredir beceri ve zarafetle gerçekleştirilen bütün insan etkinliklerini ifade eden sanat terimi, bir yanda resim, heykel, şiir, mimari ve müziğin bulunduğu ve ‘güzel sanatlar kategorisi’ olarak adlandırılan -ve büyük harf ‘S’ ile sunulan- Sanat kategorisine, diğer yanda ise ayakkabıcılık, hikâye anlatıcılığı, popüler şarkılar, nakışçılık gibi becerileri içeren, ‘zanaatlar ya

²Ayrıntılı bilgi için bkz. Gürkan, 2023.

³Pek çok araştırmacı tarafından bu bölünmenin Rönesansta yaşandığı iddia edilse de aslında hem Shakespeare dönemi İngiltere’sindeki hem de Michelangelo dönemi İtalya’sındaki algı, henüz sanat-zanaat ayrımının yapılmadığı iki bin yıllık tarihi olan algıdır (Shiner, 2010: 27). Eski düşünüşte sanat kelimesinin ikili zıtlıktaki (binary opposition) karşılığının zanaat değil, doğa olması (Kristeller, 1951: 499; Shiner, 2010: 22), bu iddianın yapısalci düşünceden ispatıdır. Türkçe’de sunî kelimesiyle aynı kökü paylaşan sanat kelimesi, Arapça “bir işi vücuda getirmek (icad-ül suret) ve bir maddeye, zihnen tasarlanan bir şekil ve sureti vermek (icad-ül suret)” anlamına gelen sun kelimesinden türemiştir (Atalay, 2004: 39). Türkçe’deki (Arapça ile ilişkili) anlamı da doğanın dönüştürülmesi üzerinden İslam medeniyetindeki karşılığının da sanat-zanaat ikili zıtlığı değil, doğa-sanat ikili zıtlığı olduğunu gösterir.

da popüler sanatlar' kategorisine ayrılır. Bu bölünmenin ardından, güzel sanatlar olarak tanımlanan alan 'deha' ve 'esin' ile ilgili bir alan olarak tanımlanır. Bu kategoride ortaya çıkan eserler incelenmiş zevkler yaratır ve amaç olarak kendi kendilerini sunar. Zanaatlar ve popüler sanatlar alanı ise beceri ve kuralların varlığının yeterli olduğu bir alandır ve üretilen ürünün hedefi yalnızca kullanım değeri sunmak veya eğlendirmekten ibarettir (Shiner, 2010: 22).

İki bin yıllık sanat kavramının bölünmesi Avrupa'da yaşanan bir dizi ekonomik ve sosyal dinamiklerin sağladığı ortamla ilgilidir. 17. yüzyılda doğa bilimlerinin yükselişe geçmesi ve özgürleşmesiyle sanatlar ve bilimler arasında ilk kez net bir ayrım için zemin hazırlanır (Kristeller, 1951: 525). Bu yüzyılda bilimsel alanda yaşanan gelişmeler ve piyasa ekonomisinin zaman içinde etkisini artırmasıyla, iki bin yıllık eski sanat sisteminin var olan entelektüel ve toplumsal temeli sarsılmaya başlar. Söz konusu entelektüel ve toplumsal temelde yaşanan değişim, bu doğrultuda şekillenmiş olan eski hiyerarşik yapılanmanın da geri dönüşü olmayacak biçimde ortadan kalmasına sebep olur. (Shiner, 2010: 43). Himayecilik, eski sanat sisteminin temel dinamiğidir. Eskiden hizmet sınıfına mensup çalışanlar olarak tanımlayabileceğimiz sanatçıların beden ve zihin emeğiyle ürettikleri ürünler, haminin taleplerine ve iznine bağlıdır. Fakat zamanla kent soylu orta sınıfın (burjuvazinin) güçlenmesi ve sanatçıların, kan soyluların (aristokrasiye) himayesine mecburiyetlerinin kalmamasıyla, himaye kurumu yerini zamanla bir 'sanat piyasasına' bırakır (Shiner, 2010: 24). Bu yenilikler yavaş yavaş çeşitli kültür kurumlarının da güzel sanatlar sistemi kapsamında ortaya çıkmasına sebep olur. Kısaca yukarıda birkaç cümleyle özetlemeye çalıştığımız bu dönüşümü Shiner, üç aşamada sunar: Birinci aşama 1680 - 1750 yılları arasında kalan süreçte gerçekleşir. Bu aşamada, Orta Çağ'ın sonlarından itibaren modern güzel sanatlar sisteminin kısmen belirtiler verdiği gözlenir. Sanat kavramında yaşanan bölünmenin en önemli aşaması ikinci aşamadır denilebilir. 1750 - 1800 yılları arasındaki bu dönemde güzel sanatlarla zanaat, sanatçı ile zanaatçı, estetik ile diğer zevk merkezli deneyim biçimleri net olarak birbirinden ayrılır. 1800-1830 yılları arasındaki son aşama ise 'sağlamlaştırma ve yüceltme' aşamasıdır. Bu aşama, çalışmamızın odağını teşkil eden mistifikasyonla doğrudan ilgili olan aşamadır ve sanat teriminin bağımsız bir tinsel alanı işaret etmeye başladığı ve meslek olarak 'sanatçılığın kutsandığı' aşama olarak karşımıza çıkar. Zamanla estetik kavramı da kalıcı olarak beğeni kavramının yerini almaya başlar (Shiner, 2010: 117-118).

Bu bölünmenin ardından güzel sanatlara özgü bir zevki ifade eden estetik, incelenmiş bir zevktir ve derin düşünceye dayalıdır; fakat zanaattan alınan zevkler sıradandır. Bir inanç sistemi olarak Sanat'ın beslendiği en önemli literatürü oluşturan sanat felsefesi alanı da estetik kavramının güzel sanatlara özgü bir zevk olarak kurumsallaşmasının ardından oluşturulmuş bir alandır; Batı düşüncesinde bundan önceki dönemlere çekinceyle uygulanabilir. Günümüzde bildiğimiz zevk, duygu, özgünlük, deha ve yaratıcı hayal gücü gibi modern estetiğin hâkim kavramlarının 18. yüzyıl öncesinde bugünkü bildiğimiz modern anlamlarında olmadığı açıktır (Kristeller, 1951: 496-497).⁴

Sanat kavramında yaşanan bölünme öncesinde müzik performanslarının yapıldığı yerler konser salonları değildir; ibadethaneler veya dini salonlar, siyasi toplantılar veya eğlence mekanları müzik performanslarının gerçekleştirildiği yerlerdir. Hami olan güç, sanatçıya sipariş vererek iş yaptırır ve bütün ayrıntılarıyla

⁴ Bir güzel sanatlar sistemine yönelik belirleyici ilk adım, 1746 yılında Abbe Batteux tarafından yazılan *Les beaux arts réduits a un meme Principe* (Tek Bir İlkeye İndirgenmiş Güzel Sanatlar) isimli kitapla atılır. Abbe Batteux'un kitabında sunduğu sistemin çoğu unsurunun kendinden önceki yazarlardan türetildiği inkâr edilemez, ancak yalnızca bu konu özelinde yapılan bir incelemeyle net bir 'güzel sanatlar sistemi'ni ortaya koyan ilk kişi Batteux'dür (Kristeller, 1952: 20).

beklentilerini, belgeledikleri sözleşmelerde sabitler. Hatta bölünme öncesi dönemde besteciler arasındaki melodi ve armoni alışverişlerinden, fresk çizimlerinden ve çok yazarlı tiyatro metinlerinden yola çıkarak, sanat alanındaki üretimin çoğunlukla bir iş birliğiyle yapıldığı, tek bir sanat ürününün birden çok aklın ve elin bir araya gelerek üretildiği söylenebilir (Shiner, 2010: 24). Hatta bölünme öncesi dönemde heykeltıraşlar ve ressamalar için, el emeğinin küçümsendiği düşük bir sosyal konuma işaret eden $\delta\eta\mu\iota\upsilon\rho\gamma\acute{o}\varsigma$ (dimiourgós) terimi kullanılır (Kristeller, 1951: 503).

Bölünme sonrası oluşan Sanat'ta ise bireysel yaratım esastır. Sanat kapsamında üretilenler ürün değildir; eserdir. Eserler ise çok nadiren özel bir amaç ya da mekân için hazırlanmıştır. Eserlerin asıl var oluş amacı ise bizzatıhi eserin kendisidir. Zamanla konser salonları, sanat müzeleri, tiyatrolar, okuma salonları gibi yeni performans bağamları ve aidiyetler bütünü, bölünme sürecinde eserlerin işlevsel bağamlarından yalıtılmalarının sonucunda oluşmuştur (Shiner, 2010: 24).

Kristeller, günümüzde disiplinleşen sanatların eski Yunan metinlerindekiyle aynı sınıflandırmada olmadığını söyler. Örneğin Platon ve Aristoteles'e göre müzik veya dans, bilhassa lirik ve dramatik şiir türlerinin birer unsurudur; ayrıca resim prestij olarak şiirden düşüktür. Hatta günümüzde kıymetsiz görülen ve Sanat kapsamında uzak durulması gereken 'taklit', Platon için övgü dolu bir kategoridir. Kristeller'a göre bölünme öncesi dönemde sanat üzerine söylem, düzenleyici bir niteliğe sahip değildir ve ortada kuramsallaşmış bir sistem yoktur (Kristeller, 1951: 501-504). Günümüzdeki güzel sanatlar kategorisine ve kavramına en yakın durum, Helenistik ve Roma döneminde karşımıza çıkar. Bu dönemde sanat, liberal ve bayağı sanatlar olarak ikiye ayrılır. Soylu ve eğitilmiş sınıflara uygun olduğu düşünülen liberal sanatlara karşın, fiziki emek ve ücret karşılığı yapılan sanatlar bayağı sanatlar konumlanır. Fakat sınıflandırma günümüzdekinden çok uzaktır. Örneğin liberal sanatların çekirdeğinde sözel sanatlar olarak görülen gramer, retorik ve diyalektik ile matematiksel sanatlar olarak kabul edilen aritmetik, geometri, astronomi ve müzik yer alır. Fakat burada konumlanan müzik, teknik olarak armoni üzerine çalışan müzikolojidir. Dolayısıyla müzik performansı, eğer üst sınıfların eğitim ve eğlence programlarında yer alırsa liberal sanat olarak görülür. Aksi takdirde para için çalışarak veya söylenerek yapılan müzik, bayağı sanatlardan kabul edilir. Bu dönemde bir diğer sanat kategorisi karma sanatlardır ki zamanla tıp, tarım, denizcilik, mekanik ve jimnastik gibi sanatları kapsar. Müzikal pratik ve görsel sanatlar ya hizmetçi sınıfında değerlendirilir ya da denizcilik, mimarlık, tarım gibi alanlarla birlikte karma sanatlar arasında görülür (Shiner, 2010: 48-49).

Bir İnanç Sistemi Olarak Sanat

Sanat'ın bir inanç sistemi olduğu düşüncesi, inanç/din kavramıyla neyin kastedildiğinin çerçevesini net bir şekilde tanımlamayı zorunlu kılar. İnsanlık tarihi göz önüne alındığında yaşama dair dinamikler içinde belirleyiciliği en yüksek olanlarından biri inanç/dindir. Bu derece etkili bir olgu üzerine şekillenen akademik platformdaki literatürün de iki temel perspektifle oluşturulduğu görülür. İlki, dünyaya hâkim olan vahye dayalı ilahi dinlerin ilahiyat disiplinleri tarafından geliştirilen ve her biri içinde bulunduğu dinin tüm öğretilerini paradigmatic bir yönelimle kabul ederek tanımlamalarda, yorumlarda ve analizlerde bulunan perspektiftir. İkinci perspektif ise din kavramını, yukarıda bahsedilen dinin içinden çıkan öğretilerin ve referansların merkezde olmadığı bir kavrayışla, dini bir kültürel ifade formu olarak ele alan sosyal bilimler disiplinlerinin yaklaşımlarıdır. Disiplinlerarası bir nitelik sergileyen bu çalışmanın epistemolojik yönelimi, sosyoloji ve antropoloji disiplinlerinin inanç/din çalışmalarıyla paralellik sergiler ki bu da paragrafın önceki cümlelerinde belirtilen ikinci perspektif

içindedir. Bu kapsamda antropoloji disiplininde inanç/din kavramının nasıl tanımlandığının tartışılması, çalışmamızda Sanat'ın bir inanç sistemi olarak değerlendirilmesinin gerekçelerini ortaya koyacaktır.

Antropoloji Perspektifinden Din/İnanç Sistemi

Sosyal antropoloji ve kültürel antropolojinin inanç/din konusu üzerine yoğunlaşarak oluşturduğu görece yeni bir disiplinlerarası alan olan 'din antropolojisi' (Özgen, 2021: 1305), din kurumunu metafizik odaklı açıklamaz. Bu perspektife göre din bir 'insan işidir'. Yani din antropolojisinin temel metinlerine baktığımızda dinin kaynağı, -yukarıda birinci perspektifte sunduğumuz ilahiyat merkezli yaklaşımların savunduğu şekilde- bir tanrı değildir; aksine toplumsal ve kültürel bir sistem olarak dini inşa eden insandır. Atay, teolojik perspektife göre hayatın, dinden çıktığını; yani her şeyin insanüstü bir güç tarafından var edildiğini fakat antropolojik yaklaşıma göre dinin, hayattan çıktığını söyler. Yani din bu perspektife göre toplumsal ve kültürel bir olgu, insan toplumsallığının bir ürünüdür. Bu gerekçeyle antropoloji din/inanç olgusunu anlamaya çalıştığında odağı tanrı düşüncesi değil, insandır (Atay, 2016: 72-73).

Antropolojide din konusundaki perspektife kaynaklık eden temel metinlerden biri, Emile Durkheim'in yazdığı *Dini Hayatın İlkel Biçimleri* isimli kitaptır. Durkheim dini inançları, "kutsalın doğasını, diğer kutsal şeylerle ya da din dışı şeylerle olan ilişkisini dile getiren tasavvurlar" (Durkheim, 2005: 60) hem de "bu tasavvurlardan oluşan bir sistem" (Durkheim, 2005: 56) olarak tanımlar. Dinin temel fikri ise kutsallıktır. Kutsal, toplumdan kaynak alan "kolektif değerler manzumesi"dir (Durkheim'dan akt. Akyol, 2009: 26). Biraz daha açmak gerekirse, Durkheim dünyada tüm dinlerin ortak bir özelliği olarak insanların zihinlerinde dünyayı birbirine zıt olan iki alana böldüklerinden bahseder. Bu iki alan kutsal (sacred) alan ve din dışı (profane) alandır. Kutsal şeyler ise tanrı veya ruhlar olarak adlandırılan kişisel varlıklardan ibaret değildir; somut herhangi bir şey de kutsal olabilir. Belirli bir dereceye kadar kutsallık içermeyen ayin/ritüel yoktur (Durkheim; 2005: 56). Durkheim'in kitabında söz konusu iki alan ve bu alanlarla ilişkili iki hayat tarzı hakkında yaptığı tartışmalardan yola çıkarak Kutlu, Durkheim'a göre "(...) dinin kaynağı toplumun kendisidir. Bir başka deyişle topluluk etkileşiminin doğurduğu heyecandır" ifadesine yer verir (Kutlu, 2013: 21-22).

İnsan tasavvurunun temel kavramlarından olan 'semboller' üzerine getirilen bir diğer din tanımı da Clifford Geertz'in tanımıdır. Geertz'e göre din insanlarda güçlü, yaygın ve uzun süreli ruh halleri ve motivasyonlar oluşturmaya çalışan bir 'semboller sistemi'dir; bunun için genel bir varoluş düzeni hakkında kavramlar formüle eder ve bu kavramları öyle bir gerçeklik havasıyla donatır ki, bu ruh halleri ve motivasyonlar benzersiz bir biçimde gerçekçi görünür (Geertz: 1973: 90). Geertz de sembollerin kutsallığına vurgu yaparak, kutsal sembollerin, hem 'gerçekliğin bir modeli' (model of) olduğunu, hem de 'gerçeklik için bir model' (model for) olarak dini sistemlerde konumlandığını iddia eder (akt. Hasanov, 2014: 88).

Antropoloji alanında din/inanç kavramı hakkında benzer vurgularla pek çok antropoloğun tanımları sıralanabilir. Fakat burada kavramı kapsamlı bir şekilde anlamamıza olanak sağlayacak hem antropolojide (ve sosyolojide) din hakkındaki ifadeler perspektif kazandıran ilk ve en önemli metinlerden olan Durkheim'in tanımına, hem 20. yüzyılda açık ara farkla dinin en etkili antropolojik tanımlaması (Özgen: 2021: 1307) olan Geertz'in tanımlamasına hem de günümüzde antropolojideki hâkim yaklaşımı temsil eden, ülkemizde din antropolojisi alanındaki en etkili isimlerden olan, Atay'ın ifadesine yer verdik. Bu tanımlarda öne çıkan birkaç ortak nokta ve odak sıralanacak olursa, antropolojik perspektiften dinin:

- a) Kültürel ve toplumsal bir inşa olması,
- b) İnsanüstülüğe dair bir 'kutsal'la ilişkisi olması,
- c) Semboller üzerine kurulu bir anlam dünyası olması,
- d) Varoluş ve davranışlara ilişkin çeşitli kavrayışlar sunması,
- e) Bir kolektif kimlik işaretleyicisi olarak belirli bir insan grubunu birbirine bağlaması⁵ şeklinde sunulabilir.

Antropolojik perspektiften kutsal kavramının yukarıda vurgulanan bir taş veya bir ağaçtan bir tanrıya kadar geniş bir somut ve soyut varlıklar yelpazesini içerdiği söylenebilir. Durkheim'a göre din, tanrı veya ruh fikrinden daha geniştir. Bu gerekçeyle yalnızca tanrı ve ruh kavramlarına uygun şekilde tanımlanamaz (2005: 55). Ayrıca insanlar, tanrılara tabidir fakat bu tabilik karşılıklıdır. Yani tanrılar da insanlara tabidir (Durkheim, 2005: 58). Hatta Durkheim'a göre bir din için tanrı şart değildir. Kült kitabının içinde altbölümlerin birinin başlığı "Tanrı ya da manevi bir varlık düşüncesi ile ilişkili olarak tanımlanan din- Tanrısız din- tanrı düşüncesini ima etmeyen deistik dinlerde ayinler" şeklinde verilir (2005: 5). Burada anlatmak istediği, büyük üç dinin ilahiyat disiplinlerinin temsil ettiği anlayışa göre zihinlerde yerleşen tanrı kavramı muayyen ve dar anlamıyla kabul edilecek olursa, dünya üzerinde dini olan pek çok olgu dışarda bırakılmış olacaktır. Örneğin dini muhayyilesinde, doğada var olduğunu kabul ettiği ölü ruhlar ve her türlü ruhani kutsallar, tanrı kelimesinin dar ve muayyen anlamına göre tanrı değildir. Bu kapsamda Durkheim yapılacak tarifi yukarıdaki örnekleri de içerebilmesi amacıyla, daha kapsayıcı bir terim olarak "manevi varlıklar" terimini önerir. Benzer şekilde Tylor'un *İlkel Kültür* (Primitive Culture-1873) adlı çalışmasında kendisiyle paralel tespitlerine değinerek dinin asgari bir tanımının "manevi varlıklara inanç" olarak yapılabileceğini söyler (2005: 48). Hatta Durkheim ruh veya tanrı düşüncesinin var olmadığı veya ikincil ve önemsiz bir rol oynadığı büyük dinlere de örnek verir: Budizm bu şekilde bir dindir. Burnof, M. Barth ve M. Oldenberg'den alıntılarla tanrısız din fikrine destek sunar (Durkheim, 2005: 49).⁶ Tanrıların yokluğunda Budizm'i din yapan şey, Budistlerin Dört Seçkin Hakikati ve bunlarla ilişkili olan pratikleri kabul ediyor olmalarıdır (Durkheim, 2005: 57).

Durkheim ve Geertz'in ifadeleri din kavramının sınırlarını biraz daha genişletir. Durkheim'a göre milli ve politik ideolojiler de dindir. Geertz için de aynı bakış açısı geçerlidir ve "İdeolojiler, dinlerin modern ikameleridir" (Aktay 1998 ve Özbudun 2007'den akt. Özgen, 2021: 1306). Örneğin bu durumda ulus devletlerin ortaya çıkışıyla, 17-18. yüzyıldan itibaren farklı etnik veya dinsel cemaatlerin tek bir ulusun kimliğine bağlanmaları sürecinde, aynı atanın evlatları olduklarına inanmaları ve milleti-devleti ve toprağı uğrunda hayatlarını vermeye gönüllü olmaları

⁵ Durkheim'ın kutsalı merkeze alarak yaptığı din tanımı, dinin diğer şeylerden ayrılmış ve yasaklanmış bir alan olan kutsalla ilgili inançlar ve amellerden oluşan tutarlı bir sistem olduğunu söyler. Söz konusu ameller ve inançlar, insanları inananlar olarak cemaat gibi manevi bir toplum halinde bir araya getirir (Kutlu, 2013: 14). Bir araya gelen ve birbirlerine din üzerinden bağlı bir toplum oluşturan dindaşların birbirleri ve dinleriyle bağ kurma üzerine olan ilişkisi, din kelimesinin etimolojisinden okunabilir. Batı dillerinde ufak farklarla dine karşılık kullanılan kelimenin (örneğin İngilizce religion) köklerinden biri olan Latince religare kelimesi, "sıkıca bağlamak" anlamına gelir (Sharpe'dan akt. Atay, 2016: 23). Atay'a göre bu etimolojik imkân, 'insanın hayatının gidişatını din yoluyla etkili saydığı bir varlık ve/veya güce sıkıca bağlaması' şeklinde, dini tanımlama fırsatı sunar. Bu bir varlık veya güce sıkıca bağlanma hali -yani din- Atay'a göre 'kültürel evrensel'dir. Elbette her toplumda din ve bahsedilen yüce varlık veya güce inanmayan insanlar vardır fakat tüm üyeleriyle bütün şekilde bir toplulukta, burada din olarak tanımladığımız kültürel kategorinin eksik olduğu örnek görmemiz mümkün değildir (Atay, 2016: 23-24).

⁶ "Burnouf şöyle demektedir: Budizm, tanrısız bir ahlak, tabiatsız bir ateizmi kabul etmesi itibarıyla, Brahmanizm'in karşısında yer alır. M. Barth ise, "insanın tabi olduğu hiçbir tanrısı yoktur; onun doktrini mutlak anlamda ateisttir" der. M. Oldenberg de, onu "tanrısız bir din" diye isimlendirir." (Durkheim, 2005: 49).

(Akyol, 2009: 23-24) milliyetçilik ideolojisinin inşa ettiği kutsal odağında birleşen bir inanç sisteminin -ya da Geertz ve Durkheim’a göre bir dinin- varlığına işaret eder.

Sanatın Tinsel Alanda Özerk Konuma Yerleşmesi ve Bir Değer ve İnanç Sistemi Olarak Sanat

Yukarıda ilgili başlıkta özetlenen sanatın icat edildiği dönemde, çağın ruhuna yön veren belirleyici paradigma modernizmdir. Bu alandaki literatüre aşina olan herkesin çok iyi bildiği gibi modernite, Rönesans ve Aydınlanma düşüncesiyle fikri anlamda büyük bir dönüşümü beraberinde getiren sürecin ürünüdür ve rasyonalizm, pozitivizm, sekülerizm gibi modernitenin temel dinamiklerine zemin hazırlayan fikri akım hümanizmdir. Bu dinamikler bilgi üretme sürecinde Kuhn’cu anlamda büyük bir paradigma değişimini beraberinde getiren düşünce akımlarıdır ki bu yeni paradigma, öncesine kıyasla ‘tanrının ve dinin yer bulamadığı’ bir kavrayış sunar. Hümanizm, yalnızca bilim dünyasında değil her alanda artık merkezi konumda tanrı yerine insanın konumlandığı bir düşünce akımı olarak dünyanın geleceğine yön verir. Hümanizm, Cevizci’nin *Felsefe Sözlüğü* çalışmasında “beşeriyete ibadet mezhebi” şeklinde sunulur. “Genel olarak, akıllı insan varlığını tek ve en yüksek değer kaynağı olarak gören, bireyin yaratıcı ve ahlaki gelişiminin rasyonel ve anlamlı bir biçimde, doğaüstü alana hiç başvurmadan, doğal yoldan gerçekleştirilebileceğini belirten ve bu çerçeve içinde, insanın doğallığını, özgürlüğünü ve etkinliğini ön plana çıkartan felsefi akım” olarak tanımlanır (Cevizci, 1999: 431). Marshall da hümanizmin köklerinin “Tanrının öldüğüne inanan modernist harekette” görüldüğünü söyler (2014: 310). Benzer şekilde pozitivizm “...batıl inançları, metafizik ve dini, insanlığın ilerlemesini engelleyen bilim öncesi düşünce tarzları ya da formları olarak gören dünya görüşü” (Cevizci, 1999: 707) şeklinde tanımlanırken, rasyonalizm “Gevşek biçimde kullanıldığında bir inanç ya da dini reddetmek; daha katı anlamda ise, tüm bilginin bir sistem biçiminde ifade edilebileceği ve ilkesel olarak her şeyin bilinebileceği görüşünü karşılayan bir terim” (Marshall, 2014: 12) olarak sunulur. Cevizci de rasyonalizmi “İmanın ya da dinin reddedilmesi durumu...” (Cevizci, 1999: 30) olarak ifade eder. Sekülerizm ve sekülerleşme ise doğrudan “... dinsel inançların, pratiklerin ve kurumların toplumsal önemlerini yitirdikleri bir” süreç olarak tanımlanır (Marshall, 2014: 645).

Görüldüğü gibi Sanat’ı meydana getiren paradigma dinden ve tanrıdan bir kopuşun yaşandığı zaman dilimine aittir. Bu konuda Bauman (1992), modernitede “Kozmik garantileri ve sabitlikleri reddetme pahasına tahta oturan insan ve onun akıllı, bu hamleyle birlikte insani düzenin kırılğan, olumsal (contingent -zorunluluk içermeyen, koşullara bağlı olarak öyle de olabilen böyle de olabilen) niteliğini ve güvenilir temellerden yoksun oluşunu fark etti” (akt. Küçük, 2018: 74) diyerek insanın, tanrının ve dinin reddiyle manevi anlamda bir boşluk ve güvensizlik hissi içinde olduğunu vurgular. Bu noktada manevi boşluğu doldurması için başvurulmuş metafizik unsurların da çağın ruhu kapsamında belirlendiği görülür. Zira Sanat’ın icadı bu boşluğu doldurmada önemli bir adım olarak kabul edilebilirken bir değer ve inanç sistemi olarak karşımıza çıkan Sanat’ın kutsalı ise çağın ruhu kapsamında belirlenen ‘insanüstü insan’ yani ‘sanatçı’dır. Daha açık bir ifadeyle artık insanın tek ve en yüksek değer kaynağı ve referans olduğu bir kavrayışla yaratılan bu değer ve inanç sisteminde, ihtiyaç duyulan metafizik kutsalın insandan başka bir güç olması düşünülemez.

Bu ifadelerden yola çıkarak akıllara gelen “Sanat bir din midir?” sorusuna yanıt vermek gerekir. İlgili başlık altında antropolojideki din kavramına olan yaklaşım ve tanımlardan yaptığımız çıkarımla maddeleştirdiğimiz bazı ortak noktalar ve odaklar içinde “varoluş ve davranışlara ilişkin çeşitli kavrayışlar sunması” şeklinde yazılan maddeyi karşılamıyor oluşu, -diğer maddelerin tümünü karşılıyor olsa da- Sanat’ı doğrudan bir din olarak

tanımlama konusunda çekingen davranmaya sevk eder. Söz konusu diğer maddelerle ilişkisi bakımından daha ayrıntılı ifade etmek gerekirse, ilk madde “kültürel ve toplumsal bir inşa olması”dır ki Sanat’ın icadına yönelik başlık altında bu konu özetlenerek açıkça gösterilmiştir. Önceki paragrafta bahsedilen “Sanat’ın kutsalı ise çağın ruhu kapsamında belirlenen ‘insanüstü insan’ yani sanatçıdır” ifadesi, ikinci madde olan “insanüstülüğe dair bir kutsalla ilişkisi olması” maddesini karşılar. Üçüncü madde olan “semboller üzerine kurulu bir anlam dünyası olması” ve dördüncü madde olan “kolektif kimlik işaretleyicisi olarak belirli bir insan grubunu birbirine bağlaması” maddelerini ne şekilde karşıladığı, çalışmanın konser ritüeline yönelik bilgilerin aktarıldığı başlık altında detaylıca gösterilecektir. Tüm bunlara rağmen varoluş ve davranışlara ilişkin çeşitli kavrayışlar sunmuyor oluşu Sanat’ı doğrudan bir din olarak tanımlamayı zorlaştırır. Gerçi ilgili başlık altında belirtildiği şekilde, Durkheim ve Geertz’in, Sanat gibi bu maddeyi karşılamayan ‘ideolojileri’ de din ve dinin modern dünyadaki görünümü olarak tanımlamaları Sanat’ın da din olarak tanımlanmasının önünü açabilir. Fakat kesin olarak söylenebilir ki Sanat, modern insanın, ihtiyaçları ve ilkeleri doğrultusunda yarattığı -varoluşa ve gündelik yaşama ilişkin bir kavrayış sunmayan- bir değer ve inanç sistemidir.

Bu noktada akıllara, Sanat’ın ‘ahlak’ gibi başka değer sistemleriyle birlikte din olarak tanımlanmaması gerektiği gelebilir fakat antropolojik anlamda yine bir toplumsal ve kültürel inşa olarak kabul edebileceğimiz ahlak, metafizik bir referans ve kutsalla ilişkili olmak zorunda değildir. Buna ek olarak sonraki başlıklar altında vurgulanacağı üzere ritüelleri, sisteminin zorunlu dinamiği olarak barındırması ve ritüellerin anlam dolaşımındaki rolü de Sanat’ı diğer değer sistemlerinden farklı kılar.

Sanat’ı kültürel ve toplumsal bir inşa olarak gören yaklaşımın öncüleri olan Shiner ve Kristeller’in metinlerinden yola çıkarak, özetle Sanat’ın nasıl tözsel alanda özerk konum kazandığından ve sanatçının nasıl ilahlaştırıldığından örneklerle bahsetmek faydalı olacaktır; zira Sanat’ın ilahlaştırılma süreciyle ilgili de ilk en kapsamlı çalışmayı yapan Shiner’dir. Modernite kapsamında entelektüel seçkinlerin giderek daha kuşkucu hale gelerek Sanat’ı “eski dinsel ideallerin ve dogmaların yerine” koymaya başladıklarını ve Sanat’ı “dinin bir yedeği olarak görme” eğiliminin şekillendiğini iddia eden Shiner (2010: 263), birçok insan için Beethoven’ın ‘manevi peygamber’ olarak görüldüğünü söyler (Shiner, 2010: 268). Örneğin Bettina Brentano’nun Goethe’ye 28 Mayıs 1810 tarihli bir mektubunda Beethoven için: “İnsanlığın tüm enerjisi ve gücü onun etrafında dönüyor gibi görünüyor. O, henüz düşünülmemiş olanı, yaratılmamış olanı, kendi içinden özgürce yaratıyor. Gün doğmadan önce kutsal görevini yerine getiren ve gün batımından sonra neredeyse hiç başını kaldırmayan biri için dünyayla ilişkinin ne önemi var?” ifadesiyle Beethoven’ın Sanat’ın kutsalı rolüne atıfta bulunduğu görülür. Hatta Bizet, bir adım ileri giderek “Beethoven bir insan değil, bir tanrıdır” (Brentano ve Bizet’den akt. Salmen, 1983: 269) diyerek Sanat’ın modern bir din olarak zihinlerdeki konumuna imalı bir atıfta bulunur. Yine aynı yüzyılda Alfred de Vigny’nin sözü de paralellik sergiler: “Sanat, modern... tinsel inançtır” (akt. Shiner, 2010: 263).

Moderniteyle şekillenmiş olan paradigma değişimine ilişkin ‘Tanrının ölümü’ ifadesi, felsefe literatürüne Friedrich Nietzsche tarafından sunulur. Tanrının olmadığı bir dünyada “tek Tanrı Sanattır! Sanat hayatı mümkün kılan asıl araçtır, insanı hayata çeken asıl ayartıcıdır... bilgi insanların ... eylem insanların ...ıstırap çekmenin büyük bir zevk biçimi olduğu bir yerde... mustarıplerin kurtuluşudur” (Nietzsche 1967’den akt. Shiner, 2010: 265). Aynı metnin devamında Nietzsche Sanat’ı “hayatın olumsuzlaştırılmasına karşı Hristiyanlığa karşı budistik olana karşı nihilistik olana karşı iradenin tam anlamıyla biricik üstün karşı güç...” olarak tanımlar (Nietzsche, 2002: 420-421).

Sanat'ın aşkın hakikati ile ilgili Alman romantik kuramcılar ve idealist filozofların düşüncelerinden şekillenen spekülâtif Sanat kuramı, “sanatın, duyumsal araçlar olan imge, simge ve ses dolayımıyla evrenin esasını (Tanrı, varlık, mutlak) açığa çıkardığı” iddiasını taşır. Sanat'ın duyumsal yönü olmasından dolayı, özel görevi “Tin'in en kapsamlı hakikatlerini... [bunları] duyumsal olarak teşhir etmek suretiyle” sunmaktır (Shiner, 2010: 264). Her ne kadar 19. yüzyılda Saint-Simoncular, Darwinciler ve sosyalistler, spekülâtif sanat kuramının metafizik iddialarını öylece kabul etmeseler de hem Saint-Simon hem de Auguste Comte gibi pozitivistlerin öncü isimlerinde bile Sanat ve sanatçı, gelecekle ilgili toplumsal vizyonlarının merkezindedir. Hatta Comte, bir noktada duygulara olan yakınlığı ve pratikle kuramsal olanı birleştirdiği gerekçesiyle “Sanat'ın bilimden daha yüksek olduğunu” bile iddia eder (akt. Shiner, 2010: 265). Benzer şekilde -kendisi katılmasa da- Goethecilerin görüşlerini aktaran Heinrich Heine, Goethecilerin nazarında sanatın “bağımsız bir ikinci dünya” olduğunu söyler ve onların gözünde sanatın yerinin, din ve ahlak gibi diğer tüm insani faaliyetlerden yüksek olduğunu aktarır (Heine, 1985: 34). Fransız edebiyatının realist roman yazarı Gustave Flaubert'in 1853'te yazdığı mektupta “...birbirimizi "Sanat'ta" sevelim, tıpkı mistiklerin birbirlerini "Tanrı'da" sevmesi gibi. Diğer her şey bu sevginin önünde sönük kalsın.” (Flaubert, 1980: 196) ifadelerine yer vermesi, Goethe'nin izinden gidenlerce, bağımsız bir ikinci dünya görüşüyle paralellik sergileyecek şekilde Sanat'ın dine alternatif olarak görülmesinin ötesinde daha yüksek konumda değerlendirildiğini gösterir.

Görüldüğü gibi sanat kavramında yaşanan bölünme ve Sanat'ın icadının ardından bu kavram, dinsel ve metafizik bir anlama büründürülür. Artık Sanat, bölünme öncesindeki gibi herhangi bir insan üretimini ve performansını tanımlamak için tercih edilen bir cins isim değil, “bağımsız bir alanın ve aşkın bir gücün özel adıdır” (Shiner, 2010: 263). Sanayi devriminin üretim alanına getirdiği yeni imkanlarla müzisyenler, ressam ve yazarlar giderek ücretli işçiler ve eğlendiriciler haline dönüştükçe Sanat kapsamındaki ideal sanatçı figürü de giderek kuvvetli bir tinsellik halesine bürünür. Bu kapsamda pek çok sanatçı, bu “yüksek tinsel meslek anlayışlarını geleneksel dinsel kanaatlerle” ilişkilendirirler. Örneğin İngiliz şair ve ressam William Blake “Şair, ressam, müzisyen ya da mimar olmayan bir insan Hristiyan olamaz. Sanat'a giden yolda önünüze kim çıkarsa çıksın ona sırtınızı dönmelisiniz. Babanız, Anneniz, Aileniz ve Vatanınız da olsa” der (Eitner'dan akt. Shiner, 2010: 267-268). İdeal sanatçı figüründe öne çıkan ‘sanatçının özgürlüğü’ gibi bir diğer temsil de sanatçının ‘ıstırap çekmesidir’ ki sanatçının ıstırap çekmesi dehalarının laneti ve tıpkı Hristiyan azizleri gibi seçilmişliklerinin alameti olarak görülür (Shiner, 2010: 274). Balzac, Cervantes'in, Dante'nin, Milton'ın ve Poussin'in çektikleri ıstıraplara değinerek, onları cennette hüküm sürebilmek için ölümlü kalıntılarını bırakan ‘çarmıhtaki İsa'ya’ benzetir (Honour, 1979: 268).

Fakat sanatçının yüceltilme süreci, yukarıdaki örnekte görüldüğü şekilde geleneksel dinsel kanaatlerle ilişkilendirmeden öteye gider. Paul Benichou “Eskiden iyi sanatçıların inançlarının olduğu söylenirdi... Hâlbuki bugün bizatihi Sanatın kendisi bir inançtır. Gerçek sanatçı da bu ezeli dinin rahibidir” diyerek hâkim dini sistemlerden ayrı bir şekilde tinsel alanda konumlanan Sanat inancına ve sanatçının bu yücelikteki konumlanışına yönelik ifadelerde bulunur (akt. Shiner, 2010: 268).

Sanatçının ilahlaştırılması sürecinin benzeri Sanat sisteminin ‘ürünü’ olan eser kavramında da kendisini gösterir. Bu inanç sistemi oluşturulurken, repertuarın da geriye dönük yüceltilmesi ve kutsanması süreci Lydia Goehr tarafından kurulan “hayali müzikal eserler müzesi” ile başlar. Goehr'in hayali müzesi, “eser kavramının geriye dönük şekilde işletilerek tarihteki bütün büyük müzik sanatçılarından ve icra dağarcığı olarak da onların

sanat eserlerinden oluşan bir kümenin oluşturulmasına” dayanır (Goehr, 1992’den akt. Shiner, 2010: 278). Bu sürecin önemli bir bileşeni de enstrümantal müziğin kutsanmasıdır. 17. yüzyılın yaklaşık son otuz yılına gelene kadar enstrümantal müzik bir hüner sergileme girişiminden öte görülmez ve küçümsenirken zamanla müzik niteliğini hak eden tek müzik türünün enstrümantal ya da saf müzik olduğu iddiası metinlerde yer bulur. Enstrümantal müziğin bu şekilde ilahlaştırılması iki iddiayı içerir: ilki, enstrümantal müzik, müzikle hedeflenen özgül, toplumsal veya dini faydalar yerine, bir genel tinselliğe hizmet eder; ikincisi ise bu işi başarabilecek tek sanatın enstrümantal müzik olmasıdır çünkü bu tür bir müziğin anlamı tamamen bizzat kendi içindedir (Dahlhaus, 1989’dan akt. Shiner, 2010: 260).

Konser pratiği ve konser salonları da Sanat’ın tinsel alandaki konumlanışında belirleyici etkiye sahiptir. Bu durum, bir Sanat dalı olan edebiyatın genel edebiyattan ayrılma sürecinde yaşadığı zorlukla açığa çıkar. Resim, sergi salonları ve müzik, konser salonlarıyla Sanat içindeki yüce konumlarına yerleşirken, edebiyatın konser salonlarına muadil bir ritüel mekânı olmaması, Sanat içindeki yüce konumuna yerleşmesini resim ve bilhassa müziğe göre sorunlu kılar (Shiner, 2010: 261). Çünkü konser salonları Sanat inancının ritüellerinin gerçekleştiği mekanlardır. Bu noktada çalışma kapsamında, -ritüelin dinle ilişkisi, nitelikleri, işlevleri gibi meselelerin, sosyal bilimlerin literatürü referans alınarak-ritüel kavramının kısaca çerçevesinin çizilmesi önemlidir.

Bir Ritüel Olarak Konser

Konserin, Sanat inancının bir ritüeli olduğu iddiası, ritüel kavramının din/inanç sistemi için ne ifade ettiğinin anlaşılmasını zorunlu kılar. Bu kapsamda yine antropolojideki din/inanç meselesi üzerine ana yaklaşımların ritüeli ele alış biçimlerinin anlaşılması önemlidir.

Ritüel kavramı. Ritüel konusunu kapsamlı şekilde ele alan ilk antropolog olan Sir James Frazer’ın ardından 1980’li yıllarda yeniden canlanan bir ilgi söz konusudur (Özbudun, 1997: 21). İlk kez 1570 yılında kullanılan ritüel kelimesi ritualis, ritus, rite kelimesinden gelir. Etimolojik olarak ise Hint-Avrupa dillerindeki “ri” kökünden türer. Kafiye anlamındaki Rhyme, ritim anlamındaki rhythm ve nehir anlamındaki river gibi kelimelerle akrabadır. Akriba olduğu kelimeler de göz önüne alınarak bu kavramın “düzenli biçimde akan, tekrarlayan, kuralları olan, anlaşma/uyumluluk/düzen (convention) vurgusuna sahip olduğu” görülür. Rit kelimesinin Türkçe karşılığı ise ayin ve dinsel törendir. Ayin kelimesi Farsça’dır ve âdet, usul, yaşayış, tarz, huy ve ibadet tarzı gibi anlamları kapsar (Kutlu, 2013: 11-12).

Kelimenin etimolojisinin de doğruladığı şekilde ritüel kelimesinin hem dini hem de din dışı bir niteliği vardır. Nitekim Durkheim’in ritüel kavramına yaklaşımı, dünyanın kutsal olanla (sacred) olmayan (profane) alanlara bölündüğü iddiasıyla paralellik sergileyecek şekilde, ritüellerin de kutsal ve ladini olarak iki sınıfa ayrıldığı yönündedir (Kertze’den akt. Özbudun, 1997: 20). Dini olsun veya olmasın, ritüeller biçim verilmiş olan olgulardır ve içinde bulunduğu bağlamda çözümlenebilir anlamlar yüklenir (Kasap, 2021: 127). Ritüelin Encyclopaedia Britannica’daki “İnananların uzlaşımsal simgesel anlam yükledikleri geleneksel uygulamalar” (akt. Akyol, 2009: 17) şeklindeki tanımı da Kasap’ın ifadesiyle ilgili şekilde ritüelin anlam dünyasına ve uzlaşımsal simgelerine dikkat çeker.

Bazı dini tanımlama çabaları, aynı zamanda ritüeli tanımlama imkânı da verir. Örneğin Atay’a göre hemen tüm antropolojiye giriş metinlerinde din hakkında yazılan tanımların bulunduğu ifadeler, dinin doğaüstü güçler ve varlıklar hakkında zihinsel tutumlar ve davranış örüntüleri olduğudur. Bu ifadede zihinsel tutum ile ifade edilen

inançtır ve davranış örüntüleri ise ritüelleri (ayin ve ibadetleri) ifade eder (Atay, 2016: 24). Nitekim dini kapsamda farklı türlerdeki yükümlülüklerin yerine getirilmesi de ritüel olarak tanımlanır (Erginer 1997'den akt. Akyol, 2009: 17). Fakat bu yükümlülükleri yerine getirmek yüzeysel bir dikkatten fazlasını gerektirir. Sumner, ritüelin ayrıntılı kurallara kesin bir boyun eğmeyi gerektirdiğini söyler. Hiçbir istisna veya sapma olmamalıdır. Ritüeller sözcüklerle, simgelerle ve imlerle bağıntılıdır. Tüm ritüeller törenseldir ve ciddidir. Kutsallaşma veya ilgili olduğu konuyu kutsallaştırma eğilimi söz konusudur (Sumner 1979'dan akt. Akyol, 2009: 19).

Ritüeller/ayinler, inananların o dinin kutsallarıyla arasındaki iletişim yoludur ve pratik fayda gözetmese de kutsal üzerinden kurduğu beklentileriyle, pragmatik bir niteliğe sahiptir. Özbudun ayinin/ritüelin anlam ve köken bakımından, toplumsal yarar -yani toplumsal grubun varlığını koruyup sürdürebilmesi için gerekli koşulların oluşması ve istikrarlı şekilde devamlılığının sağlanması- çerçevesinde, doğaüstü güçleri etkileme amacı taşıyan tekrarlanan davranışlar bütünü olduğunu söyler (Özbudun, 1997: 14). Bu davranışlar "...işsel tutarlılığı olan, sistemleştirilmiş ve genellikle bir mitos ya da gizemselleştirilmiş bir tarihin yeniden canlandırılmasına yönelik bir ritler süreci"ni yani ritüeli oluşturur (Özbudun, 1997: 19).

Ritüeller üzerine yapılan çalışmalardan yola çıkarak, ritüellerin öne çıkan özelliklerini Özbudun, şu şekilde sunar: "- Simgesellik, -Standartlaştırılmışlık, -Tekrarlayıcılık, -Pratik sonuca yönelik olmayış, -Değişime kapalılık ya da çok yavaş değişme, -Kendiliğindenliğe çok sınırlı yer veriş ve -'Kutsal' addedilenle bağıntılı olmak, Kutsal'ın müdahalesini sağlama girişimi oluş" (Özbudun, 1997: 19). Benzer şekilde Kutlu da farklı metinlerin ortak ifadelerinden derlediği ritüellerin özelliklerinden yola çıkarak yaptığı tanımını maddeleştirir: "Belirli zamanlarda ve belirli biçimlerde yapılan, -Âdet ve alışkanlıkla ilişkili, -Yüksek ölçüde biçimselleşmiş ve klişeleşmiş (dinsel ya da değil), -Kozmik yapılarla ve/ya kutsal varlıklarla ilişki içinde olan, -Kişiler ile dünya arasında doğru bir dengenin yakalanabilmesi için bir duyguyu oluşturan veya yeniden-yaratan, -Doğrudan teknolojik sonuçlara yönelmemiş, -Evrensel bir insanî tecrübe kategorisi denilebilecek, -Dil gibi kendine has kuralları olan sembolik bir eylemler sistemidir" (Kutlu, 2013: 12-13).

Ritüelleri işlevsel bakımdan ele alan yaklaşım, ritüeli sosyal denge ve bireysel ihtiyaçların karşılanması odağında açıklamayı amaçlar. Bu perspektiften ritüeller fiziki ve toplumsal çevrenin ihtiyaçlarına verilen cevap olarak görülür (Kutlu, 2013: 29). Örneğin Malinowski için kamusal ritüeller, sosyal bir işleve sahiptir. Çünkü ritüeller "toplumsal dokunun çimentosudur". Durkheim'ın ifadeleri de Malinowski'yle örtüşür. O'na göre "dini ritüeller bir toplumsal grubun duygularını ve dayanışmasını ifade eden ve pekiştiren asli mekanizmalardır" (Morris'ten akt. Özgen, 2021: 1312). Ritüele katılanların deneyimlediği duygusal enerjiyle bireylerde kendine güven, güç, zevk gibi hisler oluşur. Bu süreçte ritüel kapsamında kullanılan semboller, jestler, mimikler ve kelimelerle kolektif birleşim sağlanır (Karaman, 2010: 230). Ritüeller oluşturduğu bu kolektif birleşim ve grup hissiyle, grubu bir arada tutar, dayanışmayı artırır ve topluluğun kolektif şuurunu ve birliktelik düşüncelerini pekiştirir. Bununla birlikte ritüeller grup üyelerini diğerlerinden ayıran farklılığın da sembolik ifadesidir. Bu bakımdan kimlik tanımlayıcısı olarak işleve sahiptir (Karaman, 2010: 232). Giddens'a göre gelenekler, formüle edilmiş olan inanç ve ritüellerin oluşturduğu bileşim ile korunur. Kolektif veya bireysel olarak şekillenmiş olan kimlik, geçmişten elde edilenlerle, geleceğin şekillendirilme sürecinde bir süreklilik sağlar (Giddens'tan akt. Karaman, 2010: 233). Assmann da benzer şekilde ritüellerin düzenli tekrarlanması ile kimliği koruyan bilgilerin devredilmesini sağlayarak, kültürel kimliğin yeniden üretimini üstlendiğini söyler. Bu ritüel tekrarlar, grubun mekânsal ve zamansal olarak birlikteliğini garanti eder (Assmann, 2015: 65). Durkheim, ritüellerin bahsedilen

birliktelik hissini, ‘biz’ olma duygusunu ve kolektif kimlik inşasını, sembollerle gerçekleştirdiğini ve sembollerin, en çok din ve dinin bütünleştirici işlevinde öne çıktığını söyler (Durkheim’den akt. Kutlu, 2013: 21). Ritüeller aracılığıyla bir topluluğa katılıma sebep olan ise rasyonel şekilde açıklanamayan ve dahası sorgulanmayan bir bağlılık duygusudur (Akyol, 2009: 35).

Diğer bir işlev kurumsallıkla ilgili öne çıkar. Her şeyden önce ritüelin kendisi Bourdieu’ye göre “kimlik ve bütünlük düşüncesine bağlanan, üzerinde uzlaşmış kurumsal bir edimdir” (akt. Kasap, 2021: 127). Bununla birlikte ritüeller, dini kapsamda ele alındıklarında, dini kurumsallaşmanın da göstergesi olarak kabul edilirler (Özgen, 2021: 127). Buraya kadar ritüelle ilgili yapılan tanımlar ve ifadelerden yola çıkarak, Durkheim’ın “belli bir dereceye kadar da olsa kutsallık içermeyen hiçbir ayin yoktur” (Durkheim, 2005: 56) ifadesinin simetrisi olarak, bir ritüeli olmayan dinin veya inanç sisteminin de olmayacağı sonucu çıkarılabilir. Çünkü bu başlık altında derlenen ifadeler gösterir ki dinin kurumsallaşma sürecinde, söylem ve davranışların sembolik anlam dolaşımıyla inşa ettiği ritüeller, dini sistemleri kurumsallaştıran, meşrulaştıran, dini topluluğun birbirine ve içinde bulundukları inanç sistemine bağlılığını pekiştiren önemli bir bileşendir.

Eşiksellik ve Komünitas

Antropolojik perspektiften ritüel ve müzik arasındaki ilişkiyi ve yukarıda vurgulandığı şekilde katılımcıların birliktelik duygularına tesirini kapsamlı bir şekilde anlayabilmek için eşiksellik ve komünitas kavramlarını kısaca açıklamak faydalı olacaktır. Antropolojide ritüel kavramı, ritüelleri de içerecek şekilde seremonileri ve törensel diğer etkinlikleri içeren ve Milton Singer tarafından ortaya atılan kültürel performans kapsamında değerlendirilir. Bu kapsamda Arnold Van Gennep, ritüellerin farklı bir misyona sahip olduğu düşüncesinden hareketle geçiş ritüelleri (rites of passage) olarak adlandırdığı ritüelleri ele alır. Aslında bu ritüeller, insan yaşamındaki önemli sayılan geçiş aşamalarının üstesinden gelmek amacıyla gerçekleştirdiği simgesel uygulamalardır (Eken Küçükaksoy, 2017: 1733). Çalışmanın bu kısmında ele alınacak kavramlar ise geçiş ritüellerinin bir aşaması olan eşiksellik ve bu kapsamda Turner tarafından öne çıkarılan komünitas kavramlarıdır ki ritüellerin kültürel performans perspektifinden analizinde başvuru kavramlarıdır.

Kısaca özetlemek gerekirse Arnold Van Gennep, tüm geçiş ritüellerinin ayrılma, eşik dönemi ve tekrar bir araya gelme ya da birleşme olarak tanımlanabilecek üç evre içerdiğini söyler. İkinci evre olan eşiksel (liminal) evreye ayrı bir önem atfeden Turner eşik insanları olarak tanımladığı bu evredeki insanların yüklemelerinin kaçınılmaz olarak muğlak olduğunu çünkü bu koşulun ve insanların normalde durumlarının ve konumlarının kültürel uzama yerleştirilen sınıflama ağına takılmadıklarını söyler. Eşiktekiler ne buradadır ne oradadır; gelenekler, yasalar ve törenler tarafından tanımlanıp sıralanmış olan konumların ne birinde ne de diğerindedirler. Bu durumda toplumsal ve kültürel geçişleri ritüelleştiren pek çok toplumda bunların muğlak ve belirsiz olan yüklemeleri, zengin bir semboller çeşitliliğiyle ifade edilir (Turner, 2018: 95-96). Bu durumda eşiksellik zamanın ve dünyevi toplumsal yapının hem içinde hem dışında olduğu bir andır. Geçici olan bu anda varlığı sona eren ve eşzamanlı bir biçimde çok sayıda yapısal bağa parçalanan genelleşmiş bir toplumsal bağ söz konusudur ve kimi zaman dille, kimi zaman farklı sembollerle ifade edilir. Eşik döneminde insanlar arasındaki ilişkilerin iki büyük modelinden biri yasal, politik ve ekonomik konumların yapı odağında, ayrılmış olan ve çoğu kez hiyerarşik konumlanma içeren sistemidir. Bu modelde insanlar “daha az” veya “daha fazla” sıfatları yönünden ayrıştırılan pek çok değerlendirme tipini barındırır. Fakat eşik dönemdeki diğer toplum modeli çalışmamız bakımından önemli

olan komünitas kavramını anlamamızı kolaylaştıracak olan modeldir: yapısız ya da basit yapılı olan ve görece ayrımlaşmamış bir comitatus, bir topluluk ya da “hatta ritüellerde söz sahibi olan büyüklerin genel otoritesine hep birlikte teslim olan eşit bireylerden oluşan bir birliktir” (Turner, 2018: 97). Turner bu özgün toplumsal ilişki şeklini bir ortak yaşam alanından ayırt etmek için Latince bir terim olan komünitası kullanmayı tercih eder (Turner, 2018: 98). Ritüeli aynı zamanda deneyimleyenler, ritüel sürecinde beliren farklı bir “bir olma hali” yaşar. Bu ortak deneyim sürecinde zaman ve mekan deneyimi farklılaşır. Bireyler gündelik yaşamın, toplumsal bakımdan sınırlanmışlıkların ve “ben”in ötesine geçer. Burada komünitas terimi Turner tarafından, bu şekilde ritüel sürecin ortak deneyimlendiği esnada, katılımcılar arasında kurulan özgün ilişkiyi tanımlamak amacıyla kullanılır. Komünitas sürecindeki insanlar eşiksellikteki bireylerin görece tüm durumlardan sıyrılmış ve hiçliğin homojen bir ortaklığında buluşmuş insan gruplarıdır (Birgül Çakmak, 2021: 743). Geçiş ritüelleri içindeki bir toplumsallaşma şekli olan komünitas sürecinde, belirli bir bölge ya da genel bir topluluktan ziyade, ritüelik yapı içinde oluşmuş olan zorunlu bir birliktelik vurgulanır; bir süreliğine günlük yaşamdaki kurallar ortadan kalkar ya da askıya alınır (Eken Küçükaksoy, 2017: 1736).⁷

Turner, komünitası içeren eşiksel evreyi günümüz toplumlarındaki pratiklerle ilişkilendirmenin önünü açan bir yorum sunar. Turner’a göre, zaman içinde sanayileşme ve iş bölümü ile birlikte ritüelin birçok işlevi sanat ve eğlence tarafından devralınmıştır. Bu kapsamda Turner, liminoid terimini modern ve postmodern toplumlarda modern öncesi veya geleneksel toplumlardaki ritüellere benzer bir işlev gören sembolik eylemleri veya boş zaman etkinliklerini tanımlamak için kullanır. Genel olarak liminoid faaliyetler gönüllülük esasına dayanırken, liminal (eşiksel) faaliyetler zorunludur. Rekreatif faaliyetler ve sanat liminoiddir (Schechner, 2020: 148). Bu bağlamda, Sanat kapsamındaki konserler bir eşik evre terimi olan liminoid içindeki komünitasın deneyimlendiği ritüellerdir.

Çalışmasında müziğin komünitas yaratma gücü üzerine ayrı bir başlık ele alan Edith Turner, müziğin akışı olgusuyla insanları bir araya getirme gücüne işaret eder. Müziğin bu akış niteliğini komünitasın güvenli bir taşıyıcısı olarak nitelendirir; çünkü müzik sadece titreşimler devam ettiği sürece vardır. Müzik soyutlamalarda ya da yapılarda bulunmaz; müziğin kendisi kan akışımız gibidir, bir var bir yok, taze, kullanılmış ve yenilenmiştir. Müzik icrasında canlı bir varoluşa sahiptir ve yaşamı komünitas ile eş anlamlıdır, bu da müziğe kapıldıklarında tüm katılımcılara ve izleyicilere yayılacaktır (Turner, 2012: 43). Müzikal akışla komünitasın oluşma sürecini Turner fiziksel etkinin ruhtaki tesiri olarak yorumlar. Açık bir ifadeyle insan sesi veya bir çalgıyla üretilen sesler

⁷ Turner, komünitası ortaya çıkma şekli bakımından üç farklı grupta ele alır. İlki bir tür hedonizmi de içeren, bir topluluğun genel geçer ahlak kuralları, mutluluk ve haz kavramıyla değiş-tokuş edilen oluşumu tanımlamayan varoluşsal veya kendiliğinden komünitastır (Balcı & Bağ, 2019: 441). Bu komünitas türü anlık şekilde ortaya çıkan fakat etkinliğin bitişiyle yok olabilen birliktelik duygusudur. Plansızca yapılan müzik etkinliklerinde oluşan komünitas bu kapsamda değerlendirilebilir. Bu anlık ortaya çıkış, birliktelik hissinin çok daha yoğun deneyimlenmesine sebep olur; dışarıya ait kurallarla değil, bu süreç içinde gelişen kurallar tarafından yönetilir (Eken Küçükaksoy, 2017: 1737). Normatif komünitas ise varoluşsal komünitas’tan türer: varoluşsal komünitas insanın kaynakları harekete geçirme, örgütlenme ve sosyal kontrolü sürdürme ihtiyacından dolayı, sonunda kendiliğinden olmaktan çıkar, kalıcı bir sosyal sistem içinde örgütlenir. Bir başka deyişle, sosyal yapısal çevresiyle uzlaşır, onu olduğu gibi kendini savunmak için taklit eder (Turner ve Turner, 2011: 135). Dini topluluklarla sürekli birlikte müzik yapan gruplar ve orkestralar tarafından oluşturulan yapılar normatif komünitas örneğidir (Eken Küçükaksoy, 2017: 1737). Dolayısıyla çalışmamız bakımından öne çıkan komünitas türü normatif/kurallı komünitastır. İdeolojik komünitas ise varoluşsal komünitas için en uygun koşulları sağladığı ya da örnek teşkil ettiği düşünülen çok çeşitli ideal, ütopya toplum modellerini ifade eder (Turner ve Turner, 2011: 135).

bariz bir fiziksel etkidir ve bu etki zihni atlayarak doğrudan ruha gider. Bu süreç bilinçsizce bile olabilir (Turner, 2012: 45).

Müzikal komünite ile ilgili çalışmamız özelinde öne çıkan bir diğer unsur, seyircilerin ve icracıların karşılıklı etkileşimleridir. Béhague (1984), performans sırasında izleyicilerin müzikal coşkunluk hissini algılayıp, karşıya yansıtmasının performansın niteliği üzerinde doğrudan etkiye sahip olduğunu söyler (akt. Eken Küçükaksoy, 2017: 1739). Dolayısıyla Sanat kapsamındaki konserlerde sanatçılardan dinleyicilere tek yönlü bir akış söz konusu değildir; aksine konserdeki müzikal komünite her iki aktörün katılımıyla inşa edilir.

Sanat Kapsamında Konser ve Konser Rutinleri

Ritüel niteliklerini açıklamadan önce, çalışmada sınırlılığın bir ifadesi olarak, konserin ne olduğunun ve günümüzdeki anlam yüklü haline gelişinin ele alınması önemlidir. Çalışmada konser terimiyle, Sanat kapsamında gerçekleştirilen konserler anlatılmak istenir. Daha açık bir ifadeyle günümüzde Sanat kapsamında yapılagelen konserler, Sanat'ın icadı sürecinde kendine özgü bir gelişim sürecini deneyimleyerek kalıplaşmıştır ve bu gerekçeyle Sanat olmayan bağlamların performanslarından ayrı bir nitelik sergiler ki çalışmada 'konser' terimi ile işaret edilenler bu tip pratiklerdir.

Konseri tanımlayacak şekilde bir sınır çizmek gerekirse: bir müzik performansının Sanat kapsamında bir konser olabilmesi için, birincil amacı yalnızca Sanat kapsamında bir insanüstülükle 'yaratılmış' bir 'eseri' icra etmek olan 'sanatçıların', konser verilebilecek belirli bir salonda ve belirli bir zamanda, kendilerinin konumlanacağı 'sahnede'; yine birincil amacı Sanat kapsamında çalınacak -ve söylenecek- olan eserleri dinlemek olan 'dinleyicinin', aynı yerde ve zamanda, kendilerinin oturması gereken ve sahne karşısında konumlanan koltuklarda; hem 'sanatçıların' hem de dinleyicilerin icra boyunca kıyafetten, alkışlamaya, oturup-kalkmadan, öksürmeye kadar bir dizi yazısız prosedürü takip ettikleri bir aktivite olması gerekir (Gürkan, 2023: 121).

Konser pratiğinin yukarıda tanımlanan mevcut haline gelmesi, Sanat'ın icadıyla paralellik sergiler. Örneğin 1700'lerden önce asıl amacı müzik icra etmek olan bağımsız ortamlar bugün düşünüldüğü şekliyle pek bilinmez. O zamanlarda müzik etkinlikleri, saraylar, meyhaneler, kiliseler gibi diğer kurumlarla ilişkisi ve işlevi bakımından öne çıkar (Wagener, 2012: 12). Daha açık ifadeyle, müzik toplumsal hayatın dokusuna aittir. Müzik, dini, resmi veya sivil vesileler ya da kamusal ve özel eğlenceler için bestelenir ve söylenir. Önceden ilan edilerek düzenlenen ilk ücretli konserler, Londra'da 1670'li yıllarda yapılmaya başlar (Shiner, 2010: 137). Venedik'te ise 1630'larda açılmaya başlayan salonlarda opera konserleri verilmeye başlanır (Weber, 1997: 681). Gerek Venedik'teki gerekse Londra veya Avrupa'nın farklı yerlerinde açılmaya başlandığı söylediğimiz salonlardaki performanslarda durum, bugün bildiğimiz 'ciddi müzik' konserlerindeki gibi değildir. Müzik merkezi ve birincil konumda olmaktan ziyade, Wagener'in ifadesiyle "yiyecek, içecek ve süslü kıyafet gösterilerinin arkasındaki fon" görevini görür (2012: 12).

18. yüzyılda, Sanat'ın ve bu kapsamdaki konser ritüelinin yavaş yavaş şekillenmeye başladığı ifade edilebilse de henüz günümüzdeki halinden çok uzaktır. Bu yüzyılda konserler hala insanların, performansın bazı bölümlerinde sosyalleştikleri, sık sık buluşmak için randevulaştıkları ve salonun bölümleri arasında hareket edebildikleri etkinliklerdir (Weber, 1997: 681). Performans sırasında yüksek sesle sohbet etmenin yanı sıra, insanlar müzikle ilgili oldukları anlarda da sanatçıları gürültülü bir şekilde onaylayarak, müziği yorumlarlar (Wagener, 2012: 12). Somut bir örnek olarak Weber, 1766'da Mozart'ın çalmaya başlarken insanların sohbet ettiği bir sahneyi tasvir eden, ünlü Paris gravüründen bahseder. Günümüzde bu resme bakarak Mozart'ın zamanındaki

dinleyicilerin kültürel barbarlar olarak değerlendirilmesi (1997: 678-679), anakronik bir yorumdur. Zira o zamanlar henüz bugün bildiğimiz şekliyle bir inanç sistemi olarak Sanat icat edilmemiştir. Çünkü henüz Sanat'ı şekillendirecek sosyo-kültürel, iktisadi ve idari dönüşüm yeterince gerçekleşmemiştir.

Konuyu daha ayrıntılı şekilde ele alacak olursak bu dönemlerde konserlere giden zümreyi ve müziğin-konserin toplumun bu kesimi için anlamının ne olduğunu kavramamız gerekir. Weber'e göre bu dönemlerde konserlere ve operaya gidenler beau monde (yüksek sosyete) olarak adlandırılan zümredir. Beau monde üyeleri, sosyal yaşamlarını büyük ölçüde kamusal alanlarda sürdürürler. Birbirlerini evlerinden ziyade, tiyatrolarda, konserlerde ve balolarda, dükkanlarda, kafelerde, kulüplerde, parklarda ve yarış pistlerinde görürler. Bir akşam boyunca beau monde mensuplarının bu türde birkaç yeri ziyaret etmeleri bir alışkanlık ve gerekliliktir; örneğin tiyatroları düzenli takip eden biri bir gecede Covent Garden'da bir gösteri izleyebilir, ardından hayran olduğu bir müzisyenin sahne aldığı konserin 'bir bölümünü' dinleyebilir ve ayrıca bir meslektaşıyla siyasi konulardan konuşmak için bir kafeye uğrayabilir. Bir tiyatroya gitmenin, sosyal bir eylem olduğu varsayılır. Burada 'gitmek' ifadesi, tanımı gereği bir prodüksiyonu izlemek kadar orada bir araya gelen cemiyetle kaynaşmak anlamına da gelir. Anlaşıldığı üzere operadaki ve genel olarak tiyatrolardaki insanlar, bugün olduğundan çok daha işlevsel bir topluluk niteliği sergiler. 'Görülme' için gitmek, mutlaka fırsatçı bir eylem olarak yorumlanmamalıdır; aksine, kamusal alanda olmak sade yaşam için çok temel ve normal olduğundan, belirli sayıda kültürel etkinliğe katılmak beau monde üyesi için sosyal bir zorunluluktur. Bu zorunluluğu yerine getiren beau monde'un her üyesi müzikten anlar veya en azından anlıyormuş gibi görünmeyi gerekli bulur (Weber, 1997: 681-683).

19. yüzyıla gelindiğinde işler değişmeye başlar. Shiner'ın tabiriyle Avrupa'da 1830-1848 yılları arasında tam bir 'konser patlaması' yaşanır (Shiner, 2010: 290). Hem oluşmaya başlayan Sanat müziği hem de 'geri kalan tüm' müziklerin (yani popüler müzik ve sonradan popüler müziklerden ayrıştırılıp yeni bir terimle adlandırılacağı şekliyle halk müziği) konserleri farklı gruplarla ilişkili şekilde düzenlenmeye başlanır. Bu ikili ayrımın popüler müziklerle ilgili tarafında, çoğunlukla üst sınıftan kadınların organize ettiği, gösterişli evlerde düzenledikleri 'salon konserleri' vardır. Bu grubun repertuarını çoğunlukla operalardan uyarladıkları görece popüler müzikler veya virtüözler için bestelenen senfonik repertuarlar oluşturur ki bu konserlerde başroller kadınlarındı ve piyanoyu da kendileri çalar. Diğer bir kesim ise üst sınıfların erkeklerinin organize ettiği, Beethoven, Mozart ve Haydn'ın müzikleri hakkındaki kültürel sermayeleriyle gururlanan ve bestecinin notada belirttiğinden şaşmayan 'konser salonu' icralarını tercih eden gruptur. Bu nitelikleriyle kendi müziklerinin ciddi sanat olduğunu düşünen üst sınıf erkek grupları, 'salon konserleri'ni ve popüler solistleri küçümserler. Zamanla bu iki üst sınıf grubu yaklaşır ve başını erkeklerin çektiği klasik eğilimin çatısı altında toplanırlar; bu Avrupa'dan dünyaya yayılan modern ciddi müzik sisteminin doğuşuna işaret eder (Shiner, 2010: 290).

19. yüzyıl, günümüzde konser görgü kuralları (concert etiquette) olarak tanımlanan ve konserin ritüelikle boyutunda simgesel anlam yüklü bir dizi yazısız kuralın da şekillenmeye başladığı yıllardır. Bu yüzyılın başlarındaki konser görgü kurallarıyla ilgili Peter Gay, üst sınıftan dinleyicilerin bile "dinleme sanatında eğitime" ihtiyacı olduklarını söyler. 1803'te Weimar saray tiyatrosunu teftişe giden Goethe, bağırtiların ve fısıltıların kesilmesini ister ve dinleyicilerin yalnızca performans bitiminde alkışlamaları gerektiğini belirtir. Yine Gay'in aktardığı bilgilere göre Frankfurt'taki bir orta sınıf kültür cemiyetinde "Edebi ya da müzikal icralar esnasında hiç kimsenin konuşmaması rica olunur... Beğenmeyişin ifadesi beklenmez... Köpekler giremez" yazdığından bahseder (Gay'den akt. Shiner, 2010: 292).

Zamanla gelişecek olan, konserlerde ne zaman alkışlanacağı, ne zaman ayrılınabileceği, nasıl giyinileceği gibi bir dizi davranışsal norm, kurumlar ve dinleyiciler arasında karşılıklı olarak kabul edilir ancak telkin edilmez, yazılmaz ve deneyim yoluyla aktarılır. Bu normların oluşması, izleyicilerin belirli bir sanat dünyasının geleneklerini öğrendiği sosyalleşme süreçlerine bağlıdır (Wheeler'dan akt.Wilson vd., 2014: 121). Ancak Hasitschka ve arkadaşları (2005), tüm bu normların yaratılmasında çeşitli sosyal kurumların, davranışların evrimini ve benimsenmesini etkilediğini belirtir: a) Hukuk sistemi ve kültürel politika, b) Kültür piyasaları, c) Profesyonellik ve [sanatsal] yapımların koşulları (eğitim, teknoloji, zihniyetler), d) Medya, sanat eleştirisi, modlar, kültürel meseleler üzerine kamusal söylem, e) Kültürel mal ve hizmetlerin anlaşılmasını sergileyen, aracılık eden ve ileten, kültürel kapı bekçileri olarak hareket eden kurumlar (müzeler, tiyatrolar, konser salonları gibi)" (akt.Wilson vd., 2014: 122). Salmen (1998) ve Reiber (2005), 19. ve 20. yüzyılın başlarında yukarıda maddeleştirilen kurumsal aktörler "düzenlemeler ve öğütlerle izleyicileri evcilleştirmek için çok uğraştılar - ancak yalnızca orta düzeyde bir başarı elde ettiler" (akt. Wagener, 2012: 3) diyerek dönüşümü özetler.

Bu kurumların belirleyici olduğu bir sosyalleşme sürecinin inşası sonucu ortaya çıkan normlar, Weber'e göre yalnızca fiili davranış kalıpları olmaktan öte, bir ideolojinin benimsenmesiyle ilgilidir. Weber'e göre, sessizlik ideolojisi olarak tanımladığı farkındalığın 1820'lerde ortaya çıkan müzik üzerine yazılar aracılığıyla, müzik eleştirmenlerinin rolünün genişlemesiyle ilgisi vardır (1997: 689). Jennifer Hall-Witt İngiliz yorumcuların/eleştirmenlerin, 1840'ların sonuna doğru müzik için ideolojik bir gündemi nasıl tamamen geliştirdiklerine işaret eder: Artık orta sınıf, beau monde'un asla yapmadığı şekilde tüm dikkatiyle müziği dinler (akt. Weber, 1997: 689).

Konser pratiğindeki normlar ve dinlemeye ilişkin anlam-Weber'in ifadeleriyle- estetik ve ideolojik otoritenin kurulmasından ve kanonik olarak tanımlanmış repertuarların yükselişinden kaynaklanır ve müzik otoritesinin önemli bir yeni biçimini oluşturur. Konser salonunda mutlak sessizlik ve hareketsizliğin gerekliliği, klasiklerin müzik zevkinin temeli olarak kabul edilmesiyle paralellik sergiler. Sanat'ın kurumsallaşmasıyla ilişkili olarak ilk kanonik repertuar 1780'lerde Britanya'da görülebilir, ancak şu anda Sanat kapsamındaki konsere ve normlara ilişkin ilkeler, müzik yaşamında 1850'den sonra kesin olarak yerleşmeye başlar (1997: 689).

Bir Ritüel Olarak Konser

İlgili başlık altında antropolojik perspektiften Sanat'ın hangi gerekçelerle bir değer ve inanç sistemi olduğu (hatta Durkheim ve Geertz'in perspektifinden modern dünyada ideolojiler gibi bir din olarak tanımlanabileceği), kapsamlı şekilde açıklanmaya çalışılmıştı. Bu kapsamda, antropolojik perspektiften ritüel kavramının içinde nasıl doldurulduğunun tartışıldığı başlıktaki çıkarımlara göre, 'konser, Sanat inanç sisteminin bir ritüelidir' diyebiliriz.

Atay'ın din ve ritüeli bir arada tanımladığı ifadesinden⁸ yola çıkarak Sanat'ın insanüstü insan olan sanatçı dehası merkezinde zihinsel tutumlar geliştirdiği ve konserin de bu merkezde kurgulanan davranış örüntüsü olduğu söylenebilir. Konser, tanrının ölümünün ardından merkezde konumlanan insanın yüceliği ve kutsallığı üzerine kurulu olan Sanat kapsamındaki kutsallık imajıyla donanmış bir prosedürel süreçtir. Konser ritüeli, kutsallığa sahip yaratıcı-sanatçının dehası ve bu dehanın yaratımı olan eserle karşılıklı bağıntılılık halindedir; yani metafizik

⁸ İlgili bölümde Atay'ın din ve ritüel tanımı bu şekilde sunulmuştu: "...dinin doğaüstü güçler ve varlıklar hakkında zihinsel tutumlar ve davranış örüntüleri olduğudur. Bu ifadede zihinsel tutum ile ifade edilen inançtır ve davranış örüntüleri ise ritüelleri (ayin ve ibadetleri) ifade eder (Atay, 2016: 24)."

niteliklere haiz ‘sanatçı 296umanis’ konser ritüeline mecburdur; tıpkı yukarıda Durkheim’dan aktardığımız ‘inananların tanrıya tabi olduğu kadar, tanrının da inananlara tabi olması’ ifadesindeki gibi. Konser, insanüstü insanın yüce ve kutsal konumunun hem inşa edilmesi hem pekiştirilmesi hem de devamlılığı için şarttır. Sumner’ın yukarıda bahsedilen ifadesinde⁹ vurguladığı şekilde konser ritüeli, hem bahsedilen kutsal olan insanüstü insanla ilişkilidir, hem bu değer sisteminin kutsallaştırılma eğiliminin merkezindedir, hem de pekiştirilmesinde önemli biretkiye sahiptir.

Sanat kapsamındaki konserler, ‘öncesi, performans sırası ve sonrasıyla’ bir bütün halde ele alınması gereken bir olgudur. Tüm süreçler, kendi içinde simgesel bir standartlaştırılmışlıkla inşa edilmiştir. Kendiliğindenliğe çok az yer verilen konser ritüeli prosedürel değişime büyük ölçüde kapalıdır ya da değişimler çok yavaş olur. Ayrıntılandırılmış kurallara kesin bir boyun eğiş gereklidir. Örneğin hem sanatçı hem de dinleyici için belirli bir gün ve saatte, uygun kıyafetle konser yapılabilecek nitelikleri barındıran bir mekânda hazır bulunmak çok önemlidir.¹⁰ Hazır bulunma konusundaki bu hassasiyet, saate bağlı organize edilen diğer olaylar için olduğundan farklı bir anlama ve öneme sahiptir. Örneğin bir düğüne, bir maça, bir iş toplantısına ya da saygı gösterilmesi gereken bir arkadaş toplantısına vs. geç gitmek kişisel ve/veya sınırlı sayıdaki küçük toplulukla ilgili bazı olumsuz sonuçlara gebe olabilir. Fakat bir konsere geç gitmek orada Sanat’ın manevi atmosferine bir saygısızlık anlamına gelmek dışında, onlarca kişinin kutsallaştırılmış bir beğeni olan estetik üzerinden eserle -dolayısıyla yaratıcısı ve icracısıyla- kurduğu bağı kesmek anlamına gelir. Uygun kıyafet tercihi de sembolik olarak bireyin hem Sanat’a hem de bu değer ve inanç sistemini paylaşılanlara karşı gösterdiği saygıyı ifade eder.

Konser amacıyla belirli zamanda ve bir mekânda bulunmak Collins’in ifade ettiği şekilde ritüelde insanların fiziksel varlıklarıyla birbirlerini etkilemeleriyle ilgilidir (akt. Karaman, 2010: 230). Bu aynı zamanda komüniteyle ilgili başlık altında vurgulandığı üzere konserlerin sanatçıdan dinleyiciye tek yönlü bir akışla işleyen etkinlikler olmadığı, konserin ve konserde şekillenecek komünite varlığının, iki aktörün birbirini etkilemesiyle mümkün olduğu yönündeki iddiayla da ilgilidir.

Konser sürecinde yapılması ve yapılmaması gerekenler de konserin ritüelik amacı ve işleviyle ilişkilidir. Örneğin performans sırasında melodiye ağızla veya alkışla eşlik etmek diğer dinleyicilerin manevi atmosferini bozmak dışında sembolik olarak orada çalınan eserin eğlendirmek gibi bir işlevselliği olduğu izlenimi yaratacağından, alkışla veya sesle eşlik etmemek, sembolik olarak bunun önüne geçme işlevine ve anlamına sahiptir. Zira Sanat sisteminde eserin varlık nedeni yalnızca kendisidir ve işlevsellikten uzaktır/uzak olmalıdır. Eserin tüm bölümleri bitmeden alkışlanması da esere ve bestecisine saygısızlık anlamı taşmaktan öte bir beğeni göstergesi olarak algılanma riskini de taşır; çünkü Sanat kapsamındaki konserlerde beğenin veya beğenmemenin belirtilmesi de esere, besteciye ve sanatçıya saygısızlıktır. ‘Alkışlanması gereken’ durumlar da benzer şekilde farklı sembolik anlamlara sahiptir. Örnekle açıklamak gerekirse eserin icrasının bitiminde ayağa kalkıp kesmeden alkışlamak katı kurallarla yürütülen konser ritüelinin, encore ya da bis olarak bilinen 296umanist296 bir kısmının veya farklı bir pasajın tekrar icrasıyla sonuçlanacak bölümü için gereklidir. Bu talep, dinleyicinin eseri ve icrasını

⁹ İlgili bölümde Sumner’ın ritüele ilişkin ifadesi: “Kutsallaşma veya ilgili olduğu konuyu kutsallaştırma eğilimi söz konusudur (Sumner 1979’dan akt. Akyol, 2009: 19).”

¹⁰ Bu noktada okuyucunun aklına Sanat sisteminin inşası sürecinde müziğin zaman ve mekân bağımlı bir aktivite olması gerekçesiyle kalabalık bir ortamda dinlendiği, bunun ritüelik duyguyla ilgisi olmadığı düşüncesi gelebilir. Fakat günümüzde müzik dinlemek için belirli bir zamanda belirli bir mekânda bulunma zorunluluğunun olmaması, konunun pratik nedenlerle demistifiye edilemeyeceğini gösterir.

beğenip beğenmemesinden bağımsızdır; zira aksi davranışın Sanat'a ve bu değer ve inanç sisteminin mensubuna yakışmadığı bilinir.¹¹ Konser sonrası ise Sanat sistemine mensup çoğu kişinin hem aynı değer ve inanç sistemini paylaşımlarla ve hem de manevi yücesi olan Sanat'la arasındaki bağı kuvvetlendirmiş olmanın verdiği doyunluk ve hazla konser salonundan ayrılmadığını söylemek zordur. Konser öncesi, performans sırası ve sonrasına ilişkin dinleyicilerin davranışlarını ve tutumlarını, dünyaya hâkim dinlerin inananlarının toplu olarak gerçekleştirdiği ritüellerdeki davranış ve tutumlarla karşılaştırmak şaşırtıcı benzerlikleri gösterecektir.

İnançsal ritüellerin, toplumsal bir grubun duygularının ve dayanışmasının bir ifadesi ve bunu pekiştiren asli mekanizma olduğu, grup üyelerini diğer insanlardan ayıran farklılığın sembolik bir ifadesi olduğu, kimliği oluşturan, koruyan ve devamlılığını sağlayan bir olgu olduğu yönündeki ifadeleri, ilgili başlık altında Malinowski, Assmann, Durkheim, Giddens gibi önemli isimleri referans vererek sunmuştuk. Sanat kapsamındaki konserler de Sanat inancını paylaşımlara biz duygusu kazandıran, kolektif kimlik için aidiyet sunan ve bu kişileri diğerlerinden ayıran bir ritüeldir. Daha detaylı bir anlatımla, günümüzde var olan konser davranışlarına ilişkin normlar, kendilerini Sanat inanç sisteminin bir parçası olarak gören dinleyici için güven vericidir. Ancak dışarıda kalanlar ve yeni izleyiciler için gizemli, rahatsız edici veya bilinmezdir (Jacobs, 2000 ve Mandeles, 1993'ten akt. Wilson vd., 2014: 121). Jacobs'un izleyici için performans kaygısı olarak tanımladığı 297umani halini oluşturanlar çoğunlukla konserde 'ne giyileceği' ve 'ne zaman alkışlanacağı', 'ne zaman ayrılacağı', 'nerede oturulacağı' ve günümüz için 'elektronik cihazların ne zaman ve ne şekilde kullanılıp kullanılmayacağı' gibi konser içinde kalıplaşmış, sıkı kurallar haline gelmiş, sembolik anlam yüklenmiş sorulardır. Bu durumda konser ritüeliyle ilişkili olan dinleyiciler ve kuruluşlar hem kapsayıcı hem de dışlayıcı bir nitelik sergiler (Jacobs'tan akt. Wilson vd., 2014: 121).¹² İçeridekilere Akyol'un ifadesiyle rasyonel olarak açıklanamayan ve sorgulanmaktan uzak bir bağlılık duygusu (2009: 35) aşılar, Sanat'ın kurumsallığının sembolik göstergesi olarak dahil olmayanlara kalın bir duvar işlevi görür.¹³

Konserlerdeki 'bir olma' hali, kimlik kavramının temel mekanizması olan aynılık-farklılık veya biz-öteki ikiliğinden ziyade, oluşan komüniteyle da ilgilidir. Daha açık ifadeyle bu komünite, hem müzikal akışın tesiriyle

¹¹ Britta, Sanat değer ve inanç sistemi içindeki bir perspektiften, bu normların anlamıyla ilgili şunları söyler: "Sahnenin, sahne ile seyirci arasındaki çizgi görünmez olsa bile, seyirciden gerçek bir sınırla ayrılmış bir kutu olduğu varsayılır. Sanatçının bakış açısından, seyirci de -performanstaki ipuçlarıyla belirlenen anlarda yaptığı alkışlar hariç- görünmez ve sessizdir. Dikkat nesnesi sanatçı tarafından icra edilirken, seyirci sahnede gerçekleşen aktivitenin büyümesine kapılmayı bekleyerek sabırla izler" (Britta, 2004: 336).

¹² Dimaggio ve Useem, Jacobs'un konser ritüelinin kapsayıcı ve dışlayıcı niteliğini, sınıflar arasında bir ayırmekanisması olarak değerlendirir ve günümüzde "Klasik müziğe daha fazla kamusal erişim sağlamada şu anda sınırlayıcı faktörlerden biri, üst sınıfın konsere gitme ritüellerini diğer sınıfların klasik müziğe erişimini engellemenin bir yolu olarak kullanmasıdır" der (akt. Yang, 2020: 25). Fakat Diamggio ve Useem'in sınıf ayırmasına ilişkin bu ifadeleri ideolojik vurguyu da barındırdığı için, ortak değerlerin manevi motivasyon yönünü bütünüyle dışlamaz. Dimaggio ve Useem ritüeli, bir gruba bağlanma, saygı yaratma ve diğer gruplardan kopma ve uzaklaşmayı teşvik etme işlevleri olan bir olay olarak görürler. Ritüel, "Seçkinlerin ortak kültürünü kutlayan kapsayıcı ritüelleri ve gelişmiş estetik içgüdüleri ve modaya duyarlılık temelinde farklılığı kutlayan dışlayıcı ritüelleri içerirler. Böylece ideolojik birlik güçlendirilir ve katılımcıların sınıfsal homojenliği, toplumsal birliğin de sürdürülmesini sağlar" (Dimaggio & Useem, 1978: 152).

¹³ Batı Sanat müziği konserlerinde bu duvarın aşılmasına yönelik planlı, uzun vadeli kurumsal süreçler ve müdahale önerileri söz konusudur. Örneğin Heather Maitland'ın geliştirdiği 'dinleyici geliştirme' kavramı, birey ile sanat arasında bir ilişki kurulmasını içeren ve sanat deneyimini geliştirmeyi hedefleyen planlı bir süreçtir (akt. Karadağlı Kuntz, 2022: 194-195). Bu süreç bir bakıma konser ritüeli aracılığıyla dışarıdakileri, Sanat'ın değer sistemiyle buluşturma ve anlam dünyasına dahil etme girişimidir. Bu kapsamda "dışarıdakileri" konser ritüelinde (ve dolayısıyla Sanat sisteminde) daha konforlu ve tanıdık kılmaya yönelik dinleyici gelişimi ve dijital dönüşümle ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Karadağlı Kuntz, 2022

inşa edilen müzikal komünitas hem de konserin hemen tüm bileşenlerinin imkân sağladığı özel bir ortamın oluşturduğu komünitas halidir; zaman ve mekân deneyiminin farklılaştığı, gündelik yaşamdaki toplumsal sınırlanmışlıkların ve “ben”in ötesine geçildiği, “hiçliğin homojen ortaklığında” buluşan icracıların, dinleyicilerin ve eserlerin arasında kurulan özgün bir ilişkidir.

Sayın hocam bu iki yeşile boyalı yerlerde metnin size gönderdiğim önceki halinde “...bu konuda pozitivist, ampirist ve hümanist ilkeleriyle...” yazıyordu.

SONUÇ

Toplumlar, gelenekleri, kimlikleri, inançları, kültürleri, değerleri gibi varoluşsal bileşenlerinin çok derin köklere sahip olan kadim olgular olduğunu düşünme ve yaşamlarını bu şekilde derin kökler ve metafizik alanla ilişkilendirerek, daha anlamlı kılma eğilimindedir. Bu eğilimi dünya üzerindeki en eski anlatılar olan mitolojilerden, modernizmin devlet modeli olan ulus-devlet inşa sürecindeki resmi tarih anlatılarına kadar gözlemlemek hiç de zor değildir. Modernite, gelenekselden tam bir kopuş ve karşısında konumlanış olarak tanımlansa da bu konuda pozitivist, ampirist ve hümanist ilkeleriyle modern bilim, tasavvur edilen kadim köklerin inşası için uygun kanıt toplama aracı olarak işletilir; tasavvur edilen ise yine eski geleneksel paradigmadaki derin köklere sahip ebedi soyut toplumsallık inşasıdır. Bu kapsamda müzik pratikleri de toplumların dini inanış, kimlik veya Sanat gibi değerlerine gömülü şekilde kadimle ilişkilendirilmeye çalışılır.

Fakat müziği kültürel ifade formu olarak değerlendiren ve sadece müziğin değil diğer tüm kültür ve değer sistemlerinin de birer “kültürel inşa” olduğunu düşünerek demistifikasyona tabi tutan yaklaşım, söz konusu edilen müziği, içine gömülü olduğu değer sistemini ve hem birbiriyle hem de yaşamın diğer dinamikleriyle karşılıklı bağıntılılığını, sebep sonuç ilişkisi içinde görme, anlama ve açıklama fırsatı sunar.

Bu perspektiften yaklaşmanın kapsamlı bir kavrayışa imkân tanıdığı üzere denilebilir ki Sanat kavramı, Avrupa’da deneyimlenen ekonomik, sosyal, kültürel, idari, demografik ve dini alandaki şartların mümkün kıldığı ve yönlendirdiği şekilde icat edilen ve tinsel alanda özerk bir konum kazanan, antropolojik perspektiften bir değer ve inanç sistemidir. Bu kapsamda konser pratiği de basitçe bir müzik olayı değildir. Zira mesele basitçe bir mekânda topluca müzik dinlemeye indirgenemeyecek kadar çok bileşene sahiptir. Sanat’ın inançsal bağlamında konser, sanatçıların ve dinleyicilerin içinde bulundukları Sanat değer ve inanç sistemine olan bağlılıklarını güçlendirdikleri, sorumluluklarını yerine getirdikleri, Sanat mensubu kimliklerini pekiştirdikleri, deneyimlenen duygu durumlarıyla karşılıklı olarak inşa ettikleri ayrıcalıklı ve tözsel konum hissini paylaştıkları bir ritüeldir.

KAYNAKÇA/REFERENCES

- Akyol, Y. (2009). *Dinsel ritüeller ve modern milliyetçilikte ritüel inşası: Şehit cenazeleri*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul Bilgi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Assmann, J. (2015). *Kültürel bellek: Eski yüksek kültürlerde yazı, hatırlama ve politik kimlik*. (A. Tekin, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Atay, T. (2016). *Din hayattan çıkar: Antropolojik denemeler*. İstanbul: İletişim Yayınları.

- Balcı, B., & Bağ, R. (2019). Turgutlu Ali Rıza Baba Tekkesinde ritüel ve müzik: Komünitas ve müzikal komünitas. Turan, N. S., Ersoy Çak Ş. (Ed.), *Şehvar Beşiroğlu'ya armağan* (437-459. ss.). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Birgül Çakmak, H. (2021). Eşiksellik ve komünitas kavramları ile cem ritüelinde müzik kullanımına bakış. *MSGSÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, 2 (24), 739-751.
- Busse, B. (2004). The social construction of an art field: How audience informed the institutionalization of performance art. *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, 33(4), 336-350. <https://doi.org/10.3200/JAML.33.4.336-350>
- Cevizci, A. (1999). *Felsefe sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Dimaggio, P., & Michael U. (1978). Social Class And Arts Consumption: The Origins and Consequences of Class Differences in Exposure to the Arts in America, *Theory and Society*. 5(2), 141-161. <https://www.jstor.org/stable/656694?seq=1>
- Durkheim, E. (2005). *Dini hayatın ilkel biçimleri*. (F. Aydın, Çev.). İstanbul: Ataç Yayınları.
- Eken Küçükaksoy, M. (2017). Müziğin performans sürecindeki “sihirli birliktelik”: Müzikal komünitas. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 3, Özel Sayı, 1732-1744
- Flaubert, G. (1980). *The letters of Gustave Flaubert. 1830-1857*. Cambridge Mass.: Harvard University Press.
- Geertz, C. (1973). *The interpretation of cultures: Selected essays*. New York: Basic Books.
- Gürkan, B. (2023). Cumhuriyetin modern bir müziği olarak Türk halk müziği ve güzel sanatlar sisteminde konumlanması. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, Cumhuriyet Özel Sayısı, 111-123. <https://dx.doi.org/10.17484/yedi.1330479>
- Hasanov, B. (2014). Clifford Geertz'e göre kültürel bir sistem olarak din. *Bülent Ecevit Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*.1(2), 79-96. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/beuifd/issue/3454/47077>
- Heine, H. (1985). *The romantic school and other essays*. New York: Continuum Publishing Company.
- Honour, H. (1979). *Romanticism*. New York: Harper & Row Publishers.
- Karadağlı Kuntz, Ö. (2022). Comforting the unfamiliar: Audience development and digital transformation in classical music. T. Tetik, Ö. Vatanartıran, & H. K. Suher (Eds.), *Digitalization of the industry in a brand new normal* içinde (ss. 193-207). Berlin, Germany: Peter Lang.
- Karaman, K. (2010). Ritüellerin toplumsal etkileri, *Süleyman Demirel Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 2010 (21), 227-236. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sufesosbil/issue/11416/136363>
- Kristeller, P. O. (1951). The modern system of the arts: A study in the history of aesthetics part I. *Journal of the History of Ideas*. 12(4), 496-527. <https://doi.org/10.2307/2707484>
- Kristeller, P. O. (1952). The modern system of the arts: A study in the history of aesthetics part II, *Journal of the History of Ideas*. 13(1), 17-46. <https://doi.org/10.2307/2707724>
- Kasap, Ö. (2021). Ritüel/ritüellik kavramları ve ritüelliğin anlamsal değişimi üzerine. *Millî Folklor*, 17(131), 123-130. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/millifolklor/issue/66180/1028467>

- Kutlu, İ. (2013). *Rasyonalite ve ritüeller* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bursa.
- Küçük, M. (2018). *Modernite versus postmodernite*. Ankara: Say Yayınları.
- Marshall, G. (2014). *Sosyoloji sözlüğü* (O. Akınhay & D. Kömürcü, Çev.). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Nietzsche, F. (2002). *Güç istenci: Bütün değerleri değiştiriş denemesi*. (S. Umran, Çev.). İstanbul: Birey Yayıncılık.
- Özbudun, S. (1997). *Ayinden törene*. İstanbul: Anahtar Kitaplar Yayınevi.
- Özgen, M. (2021). Antropolojide din ve ritüel. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*. 14(36), 1304-1316. <https://doi.org/10.12981/mahder.1017615>
- Salmen, W. (1983). *The social status of the professional musician from the middle ages to the nineteenth century*. New York: Pendragon Press.
- Schechbner, R. (2020). *Performance Studies: An Introduction*. New York: Routledge.
- Shiner, L. (2010). *Sanatın icadı: Bir kültür tarihi*. (İ. Türkmen, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Turner, E. (2012). *Communitas: The anthropology of collective joy*. New York: Palgrave Macmillan.
- Turner, V. & Turner, E. (2011). *Image and pilgrimage in christian culture*. New York: Columbia University Press.
- Turner, V. (2018). *Ritüeller: Yapı ve anti-yapı*. (N. Küçük, Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Wagener, A. (2012). Why do people (not) cough in concerts? The economics of concert etiquette, *ACEI Working Paper Series*, Association for Cultural Economics International <http://files.culturaleconomics.org/papers/AWP-05-2012.pdf>
- Weber, W. (1997). Did people listen in the 18th century? *Early Music*, 25(4), 678-691. <https://www.jstor.org/stable/3128412>
- Wilson, M. K., Marczynski, S. ve O'Brien, E. (2014). Ethical behavior of the classical music audience, *Ethical Human Psychology and Psychiatry*. 16(2), 120-126. <https://dx.doi.org/10.1891/1559-4343.16.2.120>
- Yang, E.-Y., (2020). Pre-Concert Ritual Design and Audience Experiential Involvement in Classical Music Concert, *International Journal of Business and Social Science*, 11(11), 25-35. <https://dx.doi.org/10.30845/ijbss.v11n11p4>