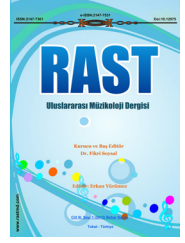




**RAST MÜZİKOLJİ DERGİSİ**  
Uluslararası Müzikoloji Dergisi  
[www.rastmd.com](http://www.rastmd.com)

Doi:10.12975/rastmd.2017.05.03.000118



## MÜZİĞİN PERFORMANS SÜRECİNDEKİ “SİHIRLİ BİRLİKTELİK”<sup>1</sup>: MÜZİKAL KOMÜNİTAS

Merve Eken Küçükaksoy<sup>2</sup>

### ÖZET

Antropolojik çalışmalarda öne çıkan performans teorileri, son dönemlerde müzikoloji ve etnomüzikoloji disiplinlerinde de sıklıkla kullanılmıştır. Müzikoloji alanında Batı müziğinin dönemsel stilistik özelliklere göre seslendirilmesine gönderme yapan icra pratikleri üzerine tartışmalarla başlayan performans çalışmaları, sonrasında kültürel performanslar ve sözlü performanslarda müziğin kullanımı gibi çalışmalar içinde yer almıştır. Ritüel, seremoni ve festival gibi kültürel performansların belirli aşamalarında müziğin yer alması, bu alana dikkat çekmektedir. Ancak “müziğin performansı” bu kuramsal tartışmalarda fazla yer almamaktadır. Kültürel performanslar içindeki ritüelin eşiksellik evresinde ortaya çıkan komünitasin, müzik performansı içinde de var olduğu görülmektedir ve bu müzikal komünitas olarak adlandırılır. Bu makalede, literatürde fazla üstünde durulmamış olan ancak bazı temel çalışmalarda kullanılan müzikal komünitas kavramı ele alınmış ve müzikal komünitasin hangi durumlarda ortaya çıkabileceği irdelenmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Performans, Müzik performansı, Ritüel, Komünitas, Müzikal Komünitas

### “MAGICAL TOGETHERNESS” IN THE PROCESS OF MUSICAL PERFORMANCE: MUSICAL COMMUNITAS

### ABSTRACT

The performance theories, which are prominent in anthropological studies, have recently been used frequently in musicology and ethnomusicology disciplines. This issue started with discussions on performance practices referring to the reperformed of European Classical music in the field of musicology but then it took place in ethnomusicology with the studies on music in the cultural performances and

<sup>1</sup> Sihirli birliktelik (*magical togetherness*) ifadesi Elizabeth Bell (2008, s. 134) tarafından komünitas için kullanılmış bir tanımdır.

<sup>2</sup> Karadeniz Teknik Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümü, Öğretim Üyesi / Türkiye, merveeken@gmail.com, <http://orcid.org/0000-0002-7021-3832>

oral performances. It is a remarkable point in the studies about the cultural meaning of music appearing in particular phases of the cultural performances such as rituals, ceremonies and festivals. However the issue of “performance of music” did not take place on these theoretical discussions. Communitas, which is come to exist at the liminality phase of the rituals that is a type of cultural performances, also exist in musical performance and this is named as musical communitas. In this article, it is examined the context of musical communitas, which is not so much underlined in the literature, and the situations that musical communitas emerged.

**Keywords:** Performance, Musical Performance, Ritual, Communitas, Musical Comunitas

## GİRİŞ

Performans kavramı, son yıllarda özellikle edebiyat, sanat ve sosyal bilimler alanlarındaki çalışmalarda yoğun şekilde kullanılmaktadır. Performans terimi, genel olarak insanların yaşamlarında yaptıkların aktivitelerin tümünü kapsamakla birlikte, alanlardaki çalışmalara göre farklı şekilde tanımlanmaktadır. Folklor araştırmacıları performans terimini sözlü performanslar odağında incelerken (Abrahams, 1970; Bauman, 1977, 1984), antropoloji kanadında çalışmalar, Milton Singer (1955) tarafından ortaya atılan ve ritüeller, seremoniler ve törensel etkinlikleri içeren kültürel performans kavramı üzerine yoğunlaştı (V. Turner, 1986, 1995; Van Gennepe, 1972). Turner, performansların sadece törensel etkinliklerle sınırlı olmadığını, dünyanın birçok yerinde farklı topluluklar ve farklı ifade biçimleri içinde yer aldığını savunmuştur (1986). Bu düşünceden hareketle Richard Schechner (1988) performans kavramını teatral alanda açıklamak için kullanmıştır.

Müzikte performans çalışmaları öncelikli olarak “icra pratikleri” (*performance practice*) adıyla, Avrupa Klasik müziğinin erken dönem eserlerinin tekrar seslendirilmesi üzerine gerçekleştirilen çalışmalardan oluşmaktaydı. Otantisite (Butt, 2003) kavramının gündeme geldiği bu tartışmalar, belirli bir dönem içinde bestelenmiş eserlerin, o dönemin çalış stiline uygun şekilde ve dönemin enstrümanlarıyla icra edilmesi akımını da başlattı (Bithell, 2006; Seedorf, 2011; Taylor, 2006) Diğer tarafta müzik çalışmalarında performans teorilerinin kullanımı, etnomüzikoloji çalışmalarıyla daha da derinleşmiş (Béhague, 1984; McLoad & Herndon, 1980), etnomüzikoloji alanında, performans teorileri sözlü ve kültürel performanslardaki müzikal ifadeleri yorumlamak için kullanılmıştır.

Müzik yapma kavramı direkt olarak icra pratikleri konusu içinde yer almasa da, antropoloji alanındaki performans teorilerinin farklı yorumlanmasıyla gerçekleşen birtakım çalışmalar bu konuya ilgi çekmeyi başarmıştır. Özellikle, herhangi bir nedenle, herhangi bir mekanda bir araya gelerek yapılan ve “müziğin” bir araya getirme gücü üzerinden yapılan yorumlar, orkestranın verdiği konserin bir ritüel olarak değerlendirilmesi konusuna kadar genişlemiştir. Müziğin bir araya getirme gücünden hareketle müzik topluluğu içinde ayrı bir grup ruhu olduğu tartışmaları, bizi müzikal komünitas kavramına kadar getirir. Kültürel bir ortam içindeki sihirli

birliktelik ruhu olarak da tanımlanabilen (Bell, 2008) komünitas kavramı tamamıyla kültürel performans teorileri, ritüel ve özellikle de geçiş ritleri ile alakalı bir konu olmasından hareketle, komünitas ve müzikal komünitas kısmına gelmeden önce, bu teorilerden bahsetmekte fayda vardır.

### **Kültürel Performans ve Ritüel Kavramı**

Milton Singer, kültürel performansları, bir toplulukla bağlantılı önemli performans içeriklerine sahip olan ve ayrıca belirli karakteristik özellikleri paylaşan performanslar olarak tanımlar (1955). Kültürel performanslar, oyunlar ve konserlerin yanı sıra duaları, ayinsel okumaları, geleneksel seremonileri, festivalleri içerir. Singer için, kültürel performansların ortak bazı özellikleri vardır: 1) belirli bir zaman dilimi içinde gerçekleşmesi ve bir başlangıcı ve bitişi olması; 2) Önceden organize edilmiş bir aktivite programı içinde yer alması, programlanmış olması; 3) Performansı gerçekleştiren kişilerin, en az bir adet izleyicinin bulunması ve belirli bir mekanın olması; 4) performansı gerçekleştirmek için bir neden olması. Bu performanslar kültürün “kapsüllenmiş”<sup>3</sup> halidir ve bu nedenle kültürel ifadenin dönüşlü araçları olarak kültürün içinde yer alırlar (Singer, 1955, s. 27). Tüm bu özelliklere bağlı olarak kültürel performanslar, kültürün öğelerini barındırdıklarından dolayı, o kültüre ait insanlar için de kendi kültürlerinin bir yansımasıdır. *Reflexivity* olarak tanımlanan bu özelliği aslında bir nevi kültürün ekosudur.

Ritüeller, kültürel performanslar içinde yer alır ancak belirli bazı özellikleri açısından festival ve seremonilerden ayrılır.

Ritüel kavramı her ne kadar günlük yaşamda dinle bağdaştırılsa da, ritüeller yaşamın her alanında, dini ritüellerden, yaşam rolleri ritüellerine, mesleki ritüellerden iş veya ev yaşamı ritüellerine kadar fark edilmeden gerçekleştirilir veya yaşanır. Sporda, sanatta, günlük yaşamdaki performanslar ritüelleşmiş tavırlar ve seslerden oluşur (Schechner, 2006, s. 52). Bu anlamda geniş bir yelpazede düşünülebilir. Ancak konumuz olan komünitasın oluştuğu durum, çoğunlukla Van Gennep (1972) tarafından tanımlanan geçiş ritüellerinde bulunan eşiksellik (*liminality*) aşamasında ortaya çıkmaktadır.

Kültürel performanslar içinde ritüellerin farklı bir misyona sahip olduğunu savunan Arnold Van Gennep’in, ortaya attığı ve (1972) *rites of passage* olarak adlandırdığı geçiş ritüelleri, aslında insan hayatındaki önemli sayılabilecek geçiş aşamalarından oluşur ve ritüeller bu geçiş aşamalarının üstesinden gelebilmek için insanların yaptığı simgesel uygulamalardır. Bir gruptan bir gruba, bir sosyal durumdan bir sonrakine geçişler, gerçekte üzeri örtülü şekilde görülür, bu nedenle insanın hayatı benzer başlangıçlar ve bitiş basamaklarında başarı sağlamak için devam eder: doğum, sosyal ergenlik, evlenme, babalık, daha üst bir sınıfa geçmek, mesleki uzmanlaşma ve ölüm (Van Gennep, 1972, s. 3). Kültürel farklılıklar ve dini inançlara göre de

<sup>3</sup> Singer bu terimi *encapsulated* olarak kullanır. Performanslar, onu icra eden kültürün tüm belirleyici özelliklerini barındırırlar ve bu özelliklerini belirli sembollerle izleyicilere aktarırlar. *Encapsulated* ifadesi, kültürün şekilde performanslar içinde barındığını belirten bir ifade olarak kullanılır.

değişebilen bu geçiş dönemleri hemen her toplumda ritüellerle tamamlanır. Çünkü bu dönemde belirli bir ara evre vardır. *Rites of Passage*'da Gennep'e göre üç aşama gerçekleşir. Ayrılma, dönüşüm (geçiş/eşiksellik) (Özbudun, 2009, s. 326) ve bütünleşme. Ayrılma dönemi bireylerin geçmiş dönem, statü, pozisyon ya da kimliklerinden ayrılma evresidir. Burada bir arınma görülür ve bunlar da birçok ritüelistik davranışla karakterize edilir. Eşiksellik bireyin ne eski statüsünde olduğu ne de yeni statüye geçtiği dönemdir. Bu durum Turner tarafından *Betwixt & Between* (ne o, ne bu, ikisinin ortası) şeklinde bir ifadeyle tanımlanmaktadır ve genellikle birey bu durumda birçok sınırlandırmayla karşılaşır. Bütünleşme evresi ise artık bireyin yeni statüsüne geçtiği evredir ve birey yeni statüde kabul gören gerekli donanımlara erişmiş olur. Bu evrelerde liminal (eşiksel) evre ayrı bir önem kazanır. Turner *The Ritual Process* başlıklı kitabında bu süreçte daha çok eşiksellik kısmının üzerinde durur, bu evrenin simgesel yönlerinden çok toplumsal yönlerini keşfetmeye çalışır ve bu evreyi, “yapılar-arası durum” olarak tanımlar (Özbudun, 2009, s. 326-327).

Bir kadın bebek beklediği dönemde tam da liminal evre içindedir. Artık önceki statüsünden sıyrılmıştır ancak bebek doğmadığı için anne de olmamıştır. Liminal evre tam da bu noktadaki doğum evresini işaret eder. Bu durum hayatımızdaki birçok geçiş için geçerlidir. Evlenerek toplumda farklı bir statüye geçen kadın ve erkeğin, söz ve nişan durumlarında belirli ritleri gerçekleştirmeleri gerekir. Geleneksel yapıdaki toplumlarda farklı inanç sistemlerinin de etkisiyle farklı uygulamalar görülmekle birlikte, Anadolu'da da bunun birçok örneğini görmek mümkündür. Örneğin kına yakılması, kına sırasında giyilen kıyafetler ve kınanın yakılış şekli, sonrasında gelinin evden alınması, gibi tüm bu süreçler, gelinin kendi evine geçerek evlenme ritüellerinin bitmesiyle sona erer. Özellikle geleneksel toplumlarda bu geçiş aşamalarındaki bu ritler oldukça önem arzeder, gerçekleşmediği zaman yadırganır.

Turner, tam da bu noktada değişen sosyal hayata ve toplumların dolayısıyla kültürel uygulamaların da değiştiği vurgusunu yapar ve geleneksel kültürler ve modern kültürlerde gerçekleşen bu aşamalar arasındaki farkların altını çizer. Eşiksel evre, Turner'ın toplumsal bakış açısıyla farklı bir yorum da kazanmıştır. Buna göre endüstrileşme ve iş bölümü ile birlikte geleneksel yapılardaki ritüellerin çoğu işlevini sanatsal aktiviteler, eğlence ve boş zaman aktiviteleri üstlenmeye başlamıştır (Schechner, 2006, s. 67). Dolayısıyla Turner bu aktiviteleri eşiksellik benzeri, bir anlamda *liminoid* faaliyetler olarak tanımlar ve serbest aktivitelerde ortaya çıkan ritüel benzeri sembolik hareket türlerini açıklamak için kullanır. Buna göre, genellikle *liminoid* aktiviteler gönüllü, *liminal* geçişler zorunludur; *liminal* kavramı yeniden oluşum, değişim ve kutsal sembolleri içermekle birlikte, *liminoid* kavramı modern yaşamdaki sanatsal aktiviteleri ve popüler eğlenceleri içermektedir (Schechner, 2006, s. 67).

Turner, bu durumdan yola çıkarak, türdeşlik, eşitlik, anonimlik, mülksüzlük, cinsiyetler arasındaki ayrımın en aza indirgenmesi, hiyerarşisizlik, dış görünüşe önem vermeme, servete bağlı ayrımlardan yoksunluk, cömertlik, genel boyun eğcilik, yalınlık, acı ve ızdırabın kabulü gibi özelliklerle belirlenen eşiksellik evresini

paylaşanların bir komünite oluşturduklarını belirtir (Özbudun, 2009, s. 327). Latince yoldaşlık anlamında gelen *comitatus*tan türeyen bu terim, liminal evre sırasında ritüel gerçekleşirken insanların tüm hiyerarşik kalıpları yıktığı ve farklı bir toplumsal yapı oluşturdukları birlikteliğe ve bundan doğan birliktelik hissine verilen addır. Komünite kavramında bir bölge ya da genel bir topluluk kavramından ziyade, ritüel yapı içinde oluşmuş zorunlu bir birliktelikten söz edilebilir. Komünite geçiş ritüelleri içinde yer alan bir toplumsallaşma şeklidir ve günlük yaşamdaki kuralların bir süreliğine ortadan kalktığı veya askıya alındığı durumlarda ortaya çıkar.

Bu tarz etkinlikler, aynı zamanda “*out of time*” olarak adlandırılan ve topluluğun günlük yaşam döngüsünü kıran ve başka bir zaman diliminde gibi yaşamalarını sağlayan etkinliklerdir. Örneğin dört gün süren bir festivalde, rutin hayat içindeki gün isimleri söylenmez ancak etkinliğin “birinci günü”, “ikinci günü” ya da “son günü” gibi adlandırmalarla zaman dilimi belirlenir.

Bir liminal durumda iken, insanlar günlük yaşamın taleplerinden özgür kınırlar. Dost ve arkadaşlarıyla birlikte olurlar ve birlikte hissederler, kişisel ve sosyal farklılıklar bir kenara bırakılır. Turner bu günlük yaşam baskılarından kurtuluşu “karşı yapı” (*anti-structure*) ve ritüel yoldaşlık tecrübesini de “komünite” olarak nitelendirir (Schechner, 2006, s. 70). Katılımcıların arasındaki kuralların yenilediği ve sosyal ilişkilerin de bu kurallara göre yapılandığı yeni bir yapı ortaya çıkar.

Komünite ortak bir bağı paylaşan bireyler arasındaki sosyal ilişkilerin özel bir moduna işaret eder ki bu bağ iyi tanımlanmış bir sosyal kategoriden bir diğerine geçiş sırasında paylaştıkları ritüel hareketinde var olur (E. Turner, 2005, s. 100). Buradaki “yapı” ve “karşı yapı” göndermesi, ritüel sırasında tamamen farklı bir toplumsal yapı oluşmasındandır. Bu evrede sosyal düzen geçici olarak bozulur ve altüst olur. Günlük yaşamda alışılmış ve kabul edilmiş kurallar, kimlikler, sınıf, inanç ve toplumsal cinsiyet farklılıkları askıya alınır. Turner bu karşı yapı evresinden, Ndembu ritüelleri üzerine yazdığı araştırmasında bahseder (V. Turner, 1967). Kabile toplumunda yeni bir şefin atanması için geçirilen eşiksellik evresinde, bu karşı yapı üzerinden komüniteye başvurulur. Şef olacak kişi, rütbe ve konforundan mahrum bırakılır, başka bir deyişle “kimliksizleştirilir”. Topluluklarındaki tüm sınıf üyeleri şef atanmadan önceki bu eşik evresi boyunca şef adayı aşağılamalar ve suçlamalar yönelttiler acımasızca eleştirilir. Aday, şef olarak atandığında da yeniden günlük yaşamdaki rollere geri dönlür.

Bu yapı özellikle din temelli eşiksellik aşamalarında da benzer şekilde var olur. Örneğin Mevlevi tarikatında üyeler, Dede ünvanı alabilmek amacıyla “çile” adı verilen bir eşik aşamasından geçer. Çile, Mevlevi inancında “insanın nefesine hâkim olması, kendisini disiplin altına sokması, ruh temizliği, kalp huzuru, keşfin açılması ve kerâmet sahibi olunması gibi değişik ahlâkî ve tasavvufî gayeler için yapılabilir” (Eraydın, 1993). İnsanın bu aşamaya gelebilmesi için 1001 günlük bir süreçten geçmesi gerekir. Belirli aşamalarda, öncesinde günlük yaşamda hangi mesleğe ya da sosyal statüye sahip olursa olsun çile sırasında belirlenen görevleri yerine getirmesi şarttır. Dizleri üzerinde durarak, zorunlu haller dışında hiç konuşmadan kendisinden

önce çileye giren kişilerin hizmetini yapması; sonraki aşamalarda tekkenin dışarı hizmetlerini görmesi, yiyecek içecek alınmasını sağlaması, bulaşıkçı, meydancı gibi hizmetlerde bulunması, üç gün hücrede kalması gibi görevler mevcuttur. Ancak bu aşamalardan geçerek 1001 günü dolduran kişi<sup>4</sup> sonrasında onay aldığı takdirde dede ünvanına sahip olur. Bu durumda içinde bulunduğu karşı-yapı evresi sona erer ve günlük yaşamında yeni statüsündeki aşamaya geçiş yapar.

Sosyal statüdeki değişimlerdeki karşı-yapı örneklerinde daha farklı süreçler yer alabilir. Karşı-yapı evresi ve komünitasın varlığı evlenerek statü değiştiren kadın ve erkeğin evlenme ritüelinde de görülebilir. Bir köy düğününde, tüm köy korteje katılır, yardımlaşma olur, iş bölümü yapılır, yemekler birlikte hazırlanır, gelin ve damat ayrıca onlara destek olan kişiler tarafından özellikle giydirilir, hemen her etkinlikte maddi destek sağlanır, bu sırada insanlar eğlenir. Hatta düğün sırasında damat ve gelinin olmadığı birçok etkinlik de vardır. İnsanlar bu düğün etkinliği içinde normal zamanın ve toplumsal yapıların dışına çıkarlar, günlük yaşamdaki hiyerarşik yapı tamamen ortadan kalkar ve farklı bir toplumsal yapı meydana gelir. “Birliktelik hissi” komünitasın temel birleştirici özelliğidir.

Farklı inanç sistemlerine bağlı insanların yaşadığı toplumlarda herhangi bir inanç sistemine bağlı olmayan insanlar da yer alabilirler. Bu kişiler, her ne kadar farklı bir inanca mensup olurlarsa olsunlar, er geç o toplum içindeki davranış ve inançlar bütününe bir parçası haline gelirler. Örneğin bir cenaze olduğunda, duaya katılma, başsağlığı dileme, hakkını helal etme gibi ritüel için gerekli tüm pratikleri gerçekleştirme çabası içinde olurlar. Dine mensup olanlar bu duruma izin verir çünkü bu ritüel sırasında ortaya çıkan komünitasta birleştirici özellik acıyı paylaşmadır ve kimse bu toplumsal yapıyı bozamaz. Bu durum herkesin değerli olduğunu hissettirir ve birliktelik ruhunun baskın gelmesini sağlar.

Victor Turner, komünitası ortaya çıkma ve oluşma şekline göre 3’e ayırır;

Kurallı (*normative*) komünitas, biz duygusuyla karakterize edilebilir. Buradaki biz duygusu belirli bir amaç için oluşturulan üyesi olunan gruba bağlılığı simgeler. Piskoposlar ve Roma Katolikliği hizmetindeki Hıristiyan cemaatleri bu yapıya örnek teşkil eder. Bu topluluklarda insanlar belirli bir amaç için birliktedirler ve grup üyeleri arasında sosyal bir kontrol ihtiyacı oluşur bu nedenle Turner’ın bahsettiği karşı-yapı durumunda, bu toplulukların içinde ayrı bir hiyerarşik yapı meydana gelir. Dini topluluklar ve devamlı birlikte müzik yapan gruplar ve orkestraların oluşturduğu yapılar kurallı komünitasa örnektir.

Doğal (*existential/spontaneous*) komünitas ise anlık ortaya çıkan, bir anda var olan ama etkinlik sona erdiğinde de yok olabilen birliktelik duygularıdır. Programsız şekilde yapılan müzik etkinlikleri bu örnekte yer alabilir, müzik etkinliğinin anlık olarak ortaya çıkması bu birliktelik hissinin daha yoğun yaşanmasına neden olur. Bu durum, dışarının kurallarıyla değil, bu süreç içinde çıkan kurallarla yönetilir.

<sup>4</sup> Çile yapan kişi, eşiksellik aşaması sürecinde “can” olarak anılır.

İdeolojik (*ideological*) komünitas ise doğal komünitasa bağlı bir çeşittir ve ideolojik anlamda oluşturulan grup birlikteliğiyle bağlantılıdır.

Müzikal ruhun paylaşıldığı birlikteliklerde, çoğunlukla kurallı, nadir olarak da doğal/anlık komünitاسın varlığı gözlemlenir. Kurallı komünitas, daha önce oluşturulan bir grupla birlikte müzik yapma sürecinde ortaya çıkar. Bu gruplarda sosyal statüde nasıl bir iş, inanç vs olursa olsun, sadece grup içindeki hiyerarşik yapı ön plandadır ve farklı bir birliktelik ruhu ortaya çıkar. Diğer taraftan belirli bir topluluk altında yapılanmadan, bir araya gelip müzik yapma bu anlamda örnek teşkil edebilir. Burada çoğunlukla sadece müziğin birleştirici gücü üzerinden bir yapı gelişir, sosyal alanda ya da grup içinde bir hiyerarşi yoktur, ama o andaki müzik üzerinden paylaşılan bir birliktelik vardır. Örneğin rehabilitasyon merkezlerinde yapılan terapi müziklerinde doğal bir komünitas varlığından bahsetmek mümkündür.

### **Müzikal komünitas, müzikte komünitas çalışmaları**

Tüm kültürel performans şekillerinde müziğin varlığı yadsınamaz şekilde karşımıza çıkmaktadır. Performans sırasındaki müziğin kullanımı, kültürel sembolleri güçlendirir ve müziğin kendisi de ayrıca kültürün bir sunumu olarak karşımıza çıkar. Genel olarak bakıldığında, evlenme ritüellerinde, tüm dünyada müziğin bir şekilde yer aldığını görebiliriz. Anadolu'da özellikle kına, gelin alma, evlenme gibi süreçleri barındıran tüm aşamalarda, o andaki duruma göre yine o kültürle özdeş müziklerin eşlik ettiğini söyleyebiliriz. Kına sırasında kızın anneden ayrılması üzerine üzüntülerinin belirtildiği sözleri içeren ve günümüzde genelde kına türküsü olarak adlandırılan müzikler de ritüel sırasındaki müziğin güçlendirici etkisinin sonucunda ortaya çıkmıştır. Anadolu'da birçok yerde görülen geleneksel evlenme ritüellerinde kına yakıldıktan sonra kadınların kendi aralarında söyledikleri “gelin-kaynana” atışmalarını biraz mizahî biraz da eleştirel bir şekilde ortaya koydukları örnekler de bu durumu destekler niteliktedir. Diğer taraftan, müziğin kendi içinde bir ritüel olduğunu iddia eden çalışmalar da vardır. Aslında düşünüldüğünde müziğin bestelenirken ya da bir konser öncesinde sanatçıların yaşadıkları yaratım süreci, ardından müziğin ortaya çıkışı ve devamında paylaşımı bir liminal evreye de gönderme yapmaktadır. Burada performans içinde müzik, performans olarak müzik kavramları da ortaya çıkar (Eken Küçükaksoy, 2013, s. 75). Liminal evre içinde bu süreç içinde bulunan bir orkestra ya da bir oda müziği grubu bir komünitas oluştururlar.

Müzikal komünitas algısından bahseden Edith Turner, müzikal komünitası tamamen bir müzikal akış içinde ele almış ve “müziğin akışı” olgusu ve insanları bir araya getirme gücünden bahsetmiştir (2012, s. 43). Buradaki akış tamamen müzikal süreçle bağlantılıdır. Aslında ister kurallı komünitasın gerçekleştiği önceden belirlenmiş ve kurulmuş bir topluluk tarafından gerçekleştirilen bir performans olsun, ister doğal komünitas olarak gerçekleşen anlık yapılan bir performans olsun, hepsi müzikte Edith Turner'ın bahsettiği bu akışın etkisi altında birleşir ve bu birliktelik ruhunu hissederler. Müziğin titreşimler devam ettiği sürece var olduğunu söyleyen Edith Turner, aynı zamanda doğası gereği en geçici olan şekli ve daima sonlanacak bir olgu olduğunun da altını çizer. Müziğin içeriği daima özgürdür, müziğin yapılanma

şekli ne olursa olsun müziğin özü ve sesler kuralsızdır. Müziğin kendisi bizim kan akışımıza benzer; gelir ve devam eder, tazedir; bilindiktir ama yenilenmiştir. Müziğin performansında her daim bir canlılık durumu vardır, performans devam ettiği sürece yeni ama bilindik bir süreç yaşanır. (E. Turner, 2012, s. 44) Müziğin devam ettiği süreç başka bir deyişle varlığının devam ettiği zaman dilimi, onu icra eden ve dinleyen tüm katılımcılara yayılacak olan komünitas hissini ortaya çıkarır.

Komünitasın özünü oluşturan müzikal heyecan/çoşkunluk hissini nasıl meydana geldiğine değinen Edith Turner, müzik olgusunun bir ritüelde ya da bununla bağlantılı bir etkinlikte insan sesi ya da enstrümandaki eller aracılığıyla, insanın biyolojisi üzerinden üretilen bir fiziksel etkiden oluştuğunu söyler. Bu şekilde müzik, direk bir etki yaratır, ve bu etki bilinçsiz bir şekilde doğrudan ruhu etkiler (2012, s. 45). Müzikal komünitası ortaya çıkaran şey, müzikal çoşkunluk hissidir. Bu anlamda zikirler ve ayin müzikleri örnek verilebilir. Zikir ayinleri sırasında gerçekleşen transa geçme durumu müzik ve ritim yoluyla gerçekleştirilir. Topluluğa katılanlar o andaki ritim ve müziğin verdiği coşku ile anlık bilinçlerini kaybedebilirler. Osmanlı Dönemi’nde askeri müzikler arasında yer alan mehter müziğinin de insanlar üzerinde bir etkisi olduğu bilinmektedir. Ordunun savaşa giderken yaptıkları performansın iki amacından birisi ordudaki askerlere cesaret vermek, halka güven vermek ve güçlü olduklarını hissettirmek; diğeri de karşı tarafa bir anlamda korku vererek cesaretlerini kırmaktı. Burada müziğin gücü ve etkisi yadsınamaz şekilde ortaya çıkmaktadır.

Özellikle müzik alanında gerçekleştirilen performans teorileri çalışmalarında sadece performanslar değil, aynı zamanda seyirci-icracı arasındaki karşılıklı etkileşimin de önemi vurgulanır (Béhague, 1984). Özellikle müzikal sunumlarda çok aktif görünmeler de, izleyicinin, müzikal çoşkunluk hissini algılaması ve karşıya yansıtması, ortaya çıkan performansın da niteliğini değiştirir. Bu noktada, ortak söylemleri olan, ortak bir ideolojiyi paylaşan insanların yaptıkları müzikler ve dinleyicileriyle karşılıklı iletişimlerinin yoğun olarak görüldüğü konserler dikkat çeker. Protest müzik konserleri ya da rock müzik gruplarının konserleri örnek olarak verilebilir. Burada kolektif coşku ve sihirli birlikteliğin hem grup üyeleri hem de grubun izleyici ile bütünleştiği noktada yoğun olarak hissedildiğini görmek mümkündür. Bu noktada üyeler arasındaki kardeşlik ve eşitlik duygusu daha yoğun hissedilir.

Müzikal komünitas çalışmaları performans teorileri literatüründe fazla üzerinde durulmayan bir konu olarak karşımıza çıkar. Ancak müzikteki birliktelik ruhu, birlikte müzik yapmak, bir grup oluşturmak fikri ve bu süreçte bulunmanın içinde bir komünitas algısı yatmaktadır. Müzikal komünitasta sadece tek bir müzik grubu ya da müzik türü üzerinden değerlendirme yapmak mümkün olmaz, böyle bir bakış tek taraflı olur. Genel olarak bakıldığında toplu şekilde gerçekleştirilen caz müziğindeki *jam session* performansları, Anadolu’da birçok yerde görülen fasıl, sıra geceleri gibi toplu icralar benzeri birlikte çalıp söyleme etkinlikleri; Beethoven çalan bir batı klasik müzik orkestrası ya da bir Rock müzik topluluğu, ya da müzik terapi grupları da olabilir.



Buna göre müzik performansının içinde komünitاسın ortaya çıkma olgusu iki şekilde gerçekleşir. Müzik üzerinden hareketle oluşan birliktelik ve müzik yapmak için insanların bir araya gelmesiyle oluşan birliktelik. Belirli bir amaca yönelik olarak bir araya geldiğinde gerçekleşen kurallı komünitاس, halihazırda müzik yapmak için bir araya gelmiş tüm müzik toplulukları için geçerlidir. “Burada tek bir amaç için seferber olunur o da tek başına kalan tek bir üye olmadan birlikte müzik yapmak” (Bell, 2008, s. 84). Bu da müziğin de etkisiyle kendi içlerinde farklı bir yapı oluşması durumunu ortaya çıkartır.

Müzik performanslarında temel ortak nokta “müzik yapmak” olsa da müziğin yapılış şekli komünitاسın ortaya çıkışını değiştirir. Müzikteki komünitاس oluşma şekillerine bakıldığında çoğunlukla kurallı komünitاس oluştuğunu görmek mümkündür. Bir grup ya da orkestra gibi topluluklarda, insanların müzik yapma “amaçlı” olarak bir araya geldiğini görürüz. Klasik müzik orkestraları, konservatuar koro ve orkestraları, müzik dernek ve cemiyetleri, caz toplulukları, rock müzik grupları ve hatta eğlence yerlerinde sahneye çıkan pop müzik grupları, fasil grupları gibi tüm topluluklar temel olarak belirli bir türde müzik yapma amacıyla bir araya geldikleri için bu birliktelik kurallı (normatif) olarak nitelendirilebilir.

Cottrell, Alfred Schutz, *Making Music Together* isimli çalışmasından hareketle, birlikte müzik yapma olayını, performans alanındaki *out-of-time* özelliğine gönderme yaparak *world-out-of-time* olarak nitelendirir (Cottrell, 2007). Alfred Schutz, çalışmasında, birlikte müzik yaparken, müzisyenler için iki farklı zaman olduğundan bahseder. Bir tarafta normal yaşam içinde devam eden gerçek zaman ve diğer tarafta ise müziğin akışıyla bütünleşen ve sadece performans yapanların içinde oldukları müzik zamanı. Bu durumu iç zaman (*inner time*) olarak adlandıran Schutz, müzik varlığının birçok formunun bu iç zamanda ortaya çıktığından ve gerçek yüz yüze iletişimin de bu olduğundan bahseder. “Birlikte müzik yapmak bir dış zaman (gerçek zaman) etkinliği ve yüz yüze bir ilişki olarak farzediliyor; bu bir uzam topluluğu ve iç zaman (müzik zamanı)nın akışını bütünleyen ve onları etkili bir sunum içerisinde eş zamanlı kılmalarına izin veren bir boyut” (Schutz 1951: 117-118’den aktaran Cottrell, 2007, s. 81). Burada Schutz’un “uzam topluluğu” söylemi, müzik zamanı içerisinde farklı bir topluluk olma kısmına gönderme yapar. Burada tüm orkestra ortak bir katılımı paylaşırlar. Şefin yaptığı küçük hareketler ve mimikler, orkestrayla kurduğu göz iletişimi, müzik performansı sırasında onay ve pekiştirme amaçlı yaptığı hareketlerdir. Bu iç (müzik) zamanın akışı olarak tanımlanır. Bunlar paylaşılan müzik yapma tecrübesini güdüler ve senkronize eder. Hem müzisyenler hem de izleyiciler, bu kurgulanmış yapıda yerlerini alırlar. Amaçları sadece müziktir ve müzik zamanı içinde farklı bir toplum yapısı oluşur.

Diğer taraftan bir grup olmadan gerçekleşen ve doğal komünitاسın oluştuğu performanslar da mevcuttur. Bunlar anlık olarak başlayan ve müzik bitince sona eren müzikal birlikteliklerdir. Herhangi bir yerde profesyonel olarak görev yapan bir müzisyen ile karşılaştığı ya da tanıştığı bir amatör kişi o anda birlikte bir şarkı söyleyip çalabilir. Burada bir anda oluşan bir birliktelik ruhuyla belki de birçok zamana göre daha istekle ya da daha içten şekilde birkaç dakikalık süren bir

performans yapılabilir. Burada sadece müzik önemlidir, önceden belirlenmiş grup yoktur, kurallar yoktur. Dolayısıyla doğal ve spontan şekilde ortaya çıkan bir birliktelik ruhu ve sonuç vardır. Ancak Turner’ın da dediği gibi bu şekilde ortaya çıkan doğal komünitasın devam etmesi çok zordur (V. Turner, 1995, s. 131) ve aslında aynı kişiler bir yerde bir daha karşılaşp tekrar müzik yaptıklarında ilk coşkuyu almayabilirler.

2008 yılında gerçekleştirdiğim alan çalışmasında, yolda yürürken bir yerden bir enstrüman sesi duyduğumda hemen oraya yöneldim. Kim, ne çalıyor ve ne için çalıyor diyerek. Ancak bu tamamen tekil bir performanstı. Yanına oturarak dinlemeye başladım. Bir süre sonra müziği duyan ve enstrümanını alan esnaf gelip yanımıza oturarak müziğe katılmaya başladı. Yaklaşık 20 dakika sonra bağlama, kaval, klarnet, keman, ritim enstrümanlarının olduğu ve enstrüman çalmayan birçok kişinin de söylediği bir performans içinde bulduk kendimizi. Bir parça bittiğinde, gruptan bir diğer kişi başka bir parçaya giriyor ve diğer üyeler de performansa katılıyordu. Yaklaşık iki saat süren ve arada da esprili sohbetlerin olduğu bu müzikal birliktelik bir süre sonra aynı başladığı gibi yavaş yavaş kayboldu ve herkes gidince de sona erdi. Bu etkinlikte müzik, birleştirici bir unsur olarak yer aldı ve gerçekte kimin ne iş yaptığı ve nereden geldiği önemli olmayan bir grup meydana getirdi. Müzikal komünitasın ortaya çıkışında önemli olan unsur amacın ne olduğudur. Burada temel nokta, müzik yapmak için bir gruba dahil olmak mı yoksa müzik yaparak anlık bir grup/topluluk oluşturmak mı sorusunun cevabındadır.

Caz müziğinde yer alan ve jam session olarak adlandırılan ve caz müzisyenlerinin bir araya gelerek yaptığı performanslarda da farklı bir durum söz konusudur. Jam session düzenlenen gecede belirli bir grup her zaman sahnede yer alır. Ancak dinleyenler içinde sahneye gelip çalmak isteyenler de sahneye davet edilir ve sahnedeki müzisyenin yerini alabilir. Diğer üyelerle birlikte çalmaya başlar. Grup üyeleri gece boyunca değişerek performansı devam ettirirler. Daha önce birbirini görmemiş, prova yapmamış müzisyenler birlikte çalmaya başlar. Bell bu performansları kurallı olarak nitelendirir (Bell, 2008, s. 134). Burada aslında önceden belirlenmiş bir mekan ve etkinlik algısı olduğu için Bell’in fikrine katılmak mümkündür, her ne kadar klasik orkestralardaki prova ve konser kuralları geçerli olmasa da buradaki belirli bir mekan ve etkinlik olması, bu performanstaki birlikteliği kurallı komünitas ile açıklamamıza izin verir. Ancak diğer taraftan yeni bir performans süreci olması da doğal/spontan bir müzik ruhu şeklinde açıklanabilir.

Komünitasın Turner tarafından vurgulanan karşı-yapı durumu, müzikal komünitalarda görülür. Müzik zamanı içinde bir birliktelik söz konusu ise, gerçek zaman dilim içinde yaşanan tüm hiyerarşi, maddi durum ya da eğitim durumu bir kenara bırakılır. Bu durum özellikle amatör müzik topluluklarının performanslarında daha çok dikkat çeker. Anadolu’daki birçok toplu icra gruplarında, çalan ve söyleyen kişilerin yerel müzisyenlerden ziyade, bölgenin iyi çalıp söyleyen ancak farklı işlerle geçinen esnaflarından olduğu sıklıkla görülür. Bakkal, Otel ve lokanta işletmecisi, Belediye zabıtası, Belediye memuru gibi işlere sahip üyeler, müzik grubunda sadece müzik yapmak için bir araya gelirler. Burada sosyal hayatta, kültürel yapıya bağlı

olarak farklı hiyerarşik ilişkiler içinde iken, grup içinde üzerine düşen görev üzerinden, sosyal yaşamdaki yapıya karşı yeni bir toplumsal yapı, komünite, oluşur. Artık sosyal hayattaki maddi ve sosyal durumunun hiçbir önemi kalmaz çünkü artık bu müzik grubu içinde, farklı hiyerarşik yapı oluştururlar. Artık o grup içinde belediye zabıtası değildir de zilli defle şarkı söyleyen, repertuarı belirleyen kişi konumuna gelir, bakkal değildir, kanun çalan bir grup üyesidir. Bu durum, birçok farklı toplulukta görülebilir. “Herkes müzikal amaçlarla bir araya geldiğinde, heyecanlı dakikalar katılımcıları ödüllendirir. İnsan varlığının biyolojisi üzerinden nakledilen bu ruhani etkinlik, insanların maksatlı ilgisiyle bağlantılı olarak başlayan komüniteyin meyvesidir. Bölgedeki ve müziğin akışındaki bu müthiş dakikalarda, kimse diğerinden üstün ya da büyük değildir” (2012, s. 49) tanımıyla Edith Turner müzikal performansta ortaya çıkan birleştirici özellikten ve bu özellik içindeki yapının eşitliğinden bahsetmektedir.

## SONUÇ

Toplumsal statüdeki değişimin önemli bir aşaması olan eşiksellik evresinde toplumsal yapının askıya alındığı görülür ve buna karşılık oluşan toplumsal yapı, komünite olarak adlandırılır. Komünite, performans teorilerinde ritüel yapının içinde değerlendirilmiş ve çoğunlukla müzik olgusu, karşı yapıyı oluşturmada yardımcı olarak görülen bir araç olarak nitelendirilmiştir. Müziğin ritüel oluşumları içinde etkisi yadsınamayacak bir gerçektir. Diğer taraftan, “müziğin performansı” ayrı bir olgu olarak ele alınmalıdır. Bu performansın bütünlüğünü oluşturan unsurlar müziğin kendisi, müziği icra eden insanlar ve bu müziği dinleyen kişiler şeklinde tanımlanabilir. Bu üç unsur arasındaki temel ilişki, müzik performansının temelini oluşturur. Bu açıdan bakıldığında bu birlikteliğin farklı şekillerde düşünülmesi bizi müzikal komünite kavramına götürmektedir.

Müzikal komünite olgusu iki farklı açıdan değerlendirilebilir. Bunlardan ilki, müzik yapmak için bir araya gelen topluluğun oluşturduğu toplumsal yapı içinde birlikte müzik yapmak; diğer ise müziğin birleştirici gücü ve verdiği coşkunluk hissiyle bir araya gelen insanlarla müzik yapmak. Müzikal Komünite kavramı müziği temel alarak yapılsa da, yine grupları oluşturan temel olgu, müziğin kendisidir. Özellikle “birlikte müzik yapma” kavramı bu alanda daha da irdelendiğinde farklı kültürlerde, birçok alanda bu anlamda performansların olduğu ortaya çıkmaktadır. Bu anlamda performanslar kültürel yapının dışında sadece müzikal performans içindeki yapının ayrıca incelenmesi bu çalışmalara farklı bir boyut kazandıracaktır.

## KAYNAKLAR

- Abrahams, R. D. (1970). A Performance-Centered Approach to Gossip. *Man*, 5(2), 290-301.
- Bauman, R. (1977). Verbal Art as Performance. *American Anthropologist*, 77(2), 290-311.
- Bauman, R. (1984). *Verbal Art as Performance*. Illinois: Waveland Press.
- Béhague, G. H. (Ed.) (1984). *Performance Practice: Ethnomusicological Perspectives*. Connecticut: Greenwood Press.
- Bell, E. (2008). *Theories of Performance*. Los Angeles: SAGE.
- Bithell, C. (2006). The Past in Music: Introduction. *Ethnomusicology Forum*, 15(1), 3-16.
- Butt, J. (2003). Authenticity *Grove Music Online*.
- Cottrell, S. (2007). Music, Time, and Dance in Orchestral Performance: The Conductor as Shaman. *Twentieth-century Music*, 3(1), 73-96.
- Eken Küçükaksoy, M. (2013). Etnomüzikolojide Performans Çalışmaları: Tanım ve Yaklaşımlar. In A. Öztürkmen (Ed.), *Müzik, Dans ve Gösterim: Tarihsel ve Kuramsal Tartışmalar*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi.
- Eraydın, S. (1993). Çile *İslam Ansiklopedisi* (s. 315-316).
- McLoad, N., & Herndon, M. (1980). *Ethnography of Musical Performance*. Norwood PA: Northeastern University Press.
- Özbudun, S. (2009). Geçiş Ritleri *Antropoloji Sözlüğü* (s. 326-327). Ankara: Bilim ve Sanat yayınları.
- Schechner, R. (1988). *Performance Theory*. New York: Routledge.
- Schechner, R. (2006). *Performance Studies: An Introduction*. New York & London: Routledge.
- Seedorf, T. (2011). Historical performance practice – then and now. Retrieved from <https://www.goethe.de/en/kul/mus/gen/alt/7999415.html>
- Singer, M. (1955). The Cultural Pattern of Indian Civilization: A Preliminary Report of a Methodological Field Study. *The Far Eastern Quarterly*, 15(1), 23-36.

Taylor, D. (2006). Performance and/as History. *TDR (1988-)*, 50(1), 67-86.

Turner, E. (2005). Rites of Communitas. In F. A. Salamon (Ed.), *Encyclopedia of Religious Rites, Rituals, and Festivals* (s. 97-101). New York: Routledge.

Turner, E. (2012). *Communitas: The Anthropology of Collective Joy*. New York: Palgrave Macmillan.

Turner, V. (1967). *The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual*. Ithaca: Cornell University Press.

Turner, V. (1986). *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publication.

Turner, V. (1995). *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. New York: Aldine de Gruyter.

Van Gennep, A. (1972). *The Rites of Passage* (6 ed.). Chicago: The University of Chicago Press.