

PERFORMANSIN EVRELERİ, İÇERİKLERİ VE MÜZİK BAĞLAMı


BAKIMINDAN TÜRKİYE’DE NEO-ŞAMANİK RİTÜELLER*

Sultan BİLGET GÜÇLÜER**

Öz

Performans, çok sayıda faaliyet ve davranışı kapsayan geniş bir eylem yelpazesi olarak ifade edilmektedir. Türkiye’de gerçekleştirilen şaman ritüellerine bakıldığında performatif tutumların varlığı dikkat çekmektedir. Günümüzde gerçekleşen Neo-Şamanik ritüeller, etkileşimli ve yüz yüze olmalarının yanı sıra her yere uyarlanabilmelerine olanak tanıyan esneklikleriyle de öne çıkmaktadır. Neo-Şamanik ritüellerin performans evreleri, içeriği ve müzik perspektifi Türkiye’de bu ritüelleri gerçekleştiren ritüel uygulayıcılarının görüşlerine dayanarak analiz edilmiştir. Performans odaklı araştırmaların, müzik de dahil olmak üzere ifade sistemlerinin performans bağlamlarına uygun olarak nasıl oluşturulduğunu tespit etmek için kullanıldığı kabul edilmektedir. Bu doğrultuda Neo-Şamanik ritüellerin performans analizi, kültürel bağlam ve sosyal etkinin yanında performans eşlik eden müzik icrasının da belirgin bir etkiye sahip olduğu fikri dikkate alınarak bütüncül bir temelde ele alınmıştır. Sonuç olarak performatif tutum ışığında, Neo-Şamanik ritüellerde tercih edilen performansın ve teatral anlatıların ritüel uygulayıcılarının isteğine veya algılanan gerekliliğe göre kullanıldığı

*Bu makale, Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, Müzik ve Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzikoloji Anabilim Dalı, Müzikbilimleri Doktora Programı çerçevesinde Doç. Dr. Serdar ERKAN danışmanlığında hazırlanan “Türkiye’de Neo-Şamanik Ritüeller ve Müzik” başlıklı Doktora tezinden üretilmiştir.

†  Dr. Öğr. Üyesi, Adıyaman Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Müzikoloji Bölümü sbilgetgucluer@adiyaman.edu.tr, Adıyaman/Türkiye.

** Araştırma için Adıyaman Üniversitesi Sosyal ve Beşerî Bilimler Etik Kurulu tarafından 13.10.2022 tarihli ve 326 karar sayısı ile Etik kurul izni alınmıştır.

anlaşılmaktadır. Ayrıca Neo-Şamanik ritüellerde kullanılan unsurların ve bu bağlamda uygulanan anlatı yapısının kadim geleneği yansıtmaktan ziyade modernize edilmiş bir yapıyı yansıttığı ifade edilebilir. Öte yandan, bu iddiaya karşı çıkan eleştirel bakış açıları da mevcuttur. Buradan hareketle Neo-Şamanik ritüel performansları saha araştırmaları çerçevesinde ele alınıp; kültürel etkileşim ekseninde değerlendirilecektir.

Anahtar Kelimeler: Neo-Şamanizm, ritüel, performans.

NEO-SHAMANIC RITUALS IN TURKEY IN TERMS OF PERFORMANCE PHASES, CONTENT AND MUSICAL CONTEXT

Abstract

Performance is defined as a wide range of actions covering a large number of activities and behaviours. When we look at the shamanic rituals performed in Turkey, the presence of performative attitudes draws attention. Today's Neo-Shamanic rituals are characterised by their interactive and face-to-face nature, as well as their flexibility that allows them to be adapted to any location. The performance phases, content and music perspective of Neo-Shamanic rituals are analysed based on the views of ritual practitioners in Turkey. It is recognised that performance-oriented research is used to identify how expressive systems, including music, are constructed in accordance with performance contexts. Accordingly, the performance analysis of Neo-Shamanic rituals is considered on a holistic basis, taking into account the cultural context and social influence, as well as the idea that the musical performance accompanying the performance has a significant influence. As a result, in the light of the performative attitude, it is understood that the performative attitudes and theatrical narratives preferred in Neo-Shamanic rituals are used according to the desire or perceived necessity of ritual practitioners. In addition, it can be stated that the elements used in Neo-Shamanic rituals and the narrative structure applied in this context reflect a modernised structure rather than reflecting the ancient tradition. On the other hand, there are also critical perspectives that oppose this claim. From this point of view, Neo-Shamanic ritual performances will be handled within the framework of field research and evaluated on the axis of cultural interaction.

Keywords: Neo-Shamanism, ritual, performance.

1. GİRİŞ

Mihály Hoppál (2019: 268), Şamanizm’i bilgi ve ritüel içeriğinin sözlü veya performatif anlatılar yoluyla aktarıldığı kadim bir gelenek olarak tanımlamaktadır. Ancak Şamanizm imgesinin postmodern dönemde yeni bir kültürel fenomen olarak ele alındığını belirtmektedir. Place (2008: 13-14), kabile Şamanizm’ini araştırmaya, yazmaya ve deneyimlemeye başlayan bazı antropologlar ve diğer modern Batılıların sayesinde Şamanizm’in modern kültürün bir parçası olarak günümüze ulaştığını ifade etmektedir. Bu doğrultuda Şamanizm kavramı nezdinde çok fazla bibliyografinin ve veri tabanının olduğunu söylemek de yanlış olmayacaktır.

Bu perspektifte Şamanizm konusu artık 20. yüzyılın sonu, 21. yüzyılın başı itibariyle bilimsel literatürde “Neo-Şamanlık”, “DeneySEL Şamanlık”, “Post-Şamanlık” gibi adlandırmalarla ele alınır duruma gelmiştir (Bayat, 2021: 10). Böylece yakın geçmişe işaret eden şaman geleneklerinin, kültürel bellek hatırlatılarak inşa edildiği ve toplumsal bellek ile sunulduğu “yeni” bir görüntü ortaya çıkmaktadır.

Yeni Çağ ihtiyaçları doğrultusunda şekillenerek tasavvur edilen Neo-Şamanizm’in eklektik, çok kültürlü, farklı perspektifleri içerisinde barındıran, çok dilli, çoğulcu bir hareket olarak tanımlanır hale geldiği görülmektedir (York, 2009: 197). Yeni Çağ Şamanizmi üzerine pek çok ifade bulunmaktadır. Örneğin Hartmut Zinser, Yeni Çağ Şamanizminin “gerçek” Şamanizm’le çok az ortak noktaya sahip (Zinser, akt. Hanegraaff, 1996: 52) olduğunu ele alırken; York (2009: 197), yerli Şamanizm uygulamalarından farklı olarak, bilginin ezoterik olmaktan ziyade egzoterik hale getirildiğini söylemektedir. Hoppál (2019: 268) ise araştırmaları ve yerinde deneyimleri neticesinde günümüzde Şamanizm

görüntüsünü üç gruba ayırmıştır: Kültürel devamlılığı kesintiye uğramış olanlar, kültürü olduğu gibi değişime uğramadan aktarıp yaşatanlar ve şehir Şamanizmi. Bu araştırmada ele alınan konu da “kent/şehir Şamanizm” uygulamaları ekseninde son gruba atıfta bulunmaktadır. Hoppál (2003: 139), post-geleneksel Neo-Şamanizm’in sayısız biçimlerinden ve örneklerinden söz ederken; Şamanizm’le ilgili araştırmaların genel olarak eski formları konu alan yanına değindiğini; günümüzde var olan postmodern Neo-Şamanik uygulamaların gözden kaçırıldığını belirtmektedir. Burada yerli marjinal kabile geleneklerinden ziyade kent kültürüyle harmanlanmış ve bu doğrultuda düzenlenmiş bir yapı tasavvur edilmektedir. Düzenlenmiş bu yeni gelenekler “icat edilmiş gelenekler” (Hobsbawm ve Ranger, 2006: 2) olarak yansıtılırken diğer yandan gelenekleri sürdüren topluluklar “hayali cemaatler” (Anderson, akt. Beard and Gloag, 2016: 95) veyahut “vestiyer cemaatlar” (Bauman, 2022: 43) gibi ifadelerle bağdaştırılır olmuştur. Bu eksende Türkiye’de şaman ritüellerini gerçekleştiren bazı ritüel uygulayıcılarının sözlü ve yazılı anlatılarına başvurularak şehir yaşamına intikal etmiş Neo-Şamanik ritüel pratiklerinin performatif tavır doğrultusunda iz düşümü ve müzikal bağlamda kullanım alanı tahlil edilmeye çalışılmıştır.

Neo-Şamanik ritüel uygulamalarının ortak kaynaklardan beslenen büyük bir topluluk veya alternatif olarak kendi içerisinde merkezlenmiş küçük topluluklar arasında gerçekleştiği ifade edilebilir. Kaynak kişilerle yapılan görüşmeler Neo-Şamanik ritüel içerikleri hakkında belirli bazı örüntülerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Şamanizm’in güncel performansa dönüştürülmesi icracının zihninde yer alan teatral sahnenin nasıl kurulduğuna dair ipuçları sağlamaktadır. Başta müzik olmak üzere belagat, postür, jest-mimikler, çerçevlenmiş ve çerçevlenmemiş tüm sözlü aktarımlar, giyim-kuşam, sahne tasarımı, rollerin niteliği gibi performans unsuruna dönüştürülebilecek tüm ifade biçimlerinin icracının zihnindeki bu teatral sahnede nasıl konumlandırıldığı; dahası, bir

topluluk olarak ritüel uygulayıcılarının, bu performanslarında performans öğelerine ve icra bağlamlarına yaptıkları ortaklık ya da farklılık göndermeleri bu çalışma çerçevesinde Neo-Şamanizm kültürünün kendisini oluşturmaktadır.

Diğer yandan saha araştırmalarının bütünlüğü göz önünde bulundurulduğunda, kaynak kişilerin Neo-Şamanik performansları ele alırken kullandıkları kavramlar dikkat çekmektedir. Burada sürekli telaffuz edilen temel kavramın “ritüel” olduğu görülmektedir. Kaynak kişilerin performans kavramını karşılaması için kullandıkları diğer kavramlar da “çalışma”, “yolculuk”, “seans”, “ayın”, “kamp”, “seremoni”, “pratik” olarak sıralanabilir. Bu araştırmada performans kavramı, gözlemlenen araştırma grubu için ait oldukları topluluğa bağlı olarak sahada ve sahne arkasında gerçekleşen etkileşimleri ve eylemleri ele almak için kullanılmıştır. Bu çalışmada öncelikle “performans” çatı kavramı, anlamı ve kapsamı bağlamında incelenecektir. Daha sonra performans ve performans çalışmalarının merkezinde yer alan “ritüel” terimine ve ardından performans, ritüel ve müzik bağlamında mevcut literatüre atıfta bulunularak genel bir anlatı çerçevesi oluşturulacaktır. Bulgular bölümünde ise performansla bakış açısı saha verilerine dayalı olarak değerlendirilecektir.

1.1. Performans ve Ritüel Kavramı Üzerine

Performans çalışmaları 1960’larda ve 1970’lerde tiyatro, antropoloji, iletişim çalışmaları ve halk bilimleri alanlarında gelişim göstermiştir. 1970’lerin sonundan itibaren de kurumsallaşmaya başlamıştır. Waterman’ın (2019: 142) örneklemeyle akademide performans çalışmaları, New York Üniversitesinde (tiyatro ve kültürel antropoloji) ve Northwestern Üniversitesinde (iletişim çalışmaları, etnografi ve sözlü yorum) önemli programlar ortaya çıkarmıştır. 1990’lardan bu yana da hızla genişlemiştir. Waterman, son yıllarda, dünya çapında akademik programların kurulmasıyla bu alanın uluslararası hale geldiğini vurgulamaktadır.

Marvin Carlson (2018: 13), performans teriminin sanatta, edebiyatta, sosyal bilimlerde ve çeşitli alanlarda son zamanlarda popüler hale geldiğini; popüleritesinin ve kullanımının artmasıyla da performans analizinin veya anlamının karmaşık hale gelerek kafa karışıklığına yol açtığını belirtmektedir. Schechner (1973: 3), psikoloji, sosyoloji, antropoloji, psikoterapi, iletişim teorisi, etnoloji ve performans gibi görünüşte farklı alanlar arasındaki temas noktalarının tam olarak ne olduğunun bilinmediğini ifade etmektedir. Ayrıca, sosyal bilimlerdeki performans çalışmalarının sözcük dağarcığı çoğunlukla tiyatronun sözcük dağarcığından uyarlanmıştır. Bunlar rol oynama, sahneler, dekor, oyunculuk ve/veya eylem olarak sıralanabilir. Ayrıca tiyatro için sosyal bilimlerden uyarlanan anahtar kelimeler; etkileşim, ritüel, tören ve yüzleşmedir. Buna karşılık Auslander’a (2008: 2) göre, tiyatro ve performans çalışmaları belirli özellikleri paylaşırken, önemli farklılıklarla da ayrılırlar. Tiyatro çalışmalarını nesne odaklı bir disiplin olarak ele alırken; performans çalışmalarını paradigma odaklı bir disiplin olarak belirtmektedir.

Auslander (2008: 3), başlangıçta tiyatro, antropoloji (folklor ve sözlü geleneklerin incelenmesi dâhil) ve sosyolojiyi içeren hümanistik ve sosyal bilimsel disiplinlerden alınan fikirlerin bir araya gelmesiyle ortaya çıkan performans çalışmalarının, zaman içerisinde teorinin etkisiyle yeniden şekillendiğini vurgulamaktadır. Tiyatro, antropoloji ve sosyolojinin orijinal birleşiminin, önce postyapısalcı ve feminist teorik yaklaşımlara, ardından da kültürel çalışmalar ve postkolonyal teorinin etkisine teslim olduğunu ifade etmektedir. Schechner (2020: 126) ise performans çalışmalarında somutlaşma, eylem, davranış ve faillik sorularının kültürler arası olarak ele alındığını ve bu yaklaşımın, günümüz dünyasında kültürlerin her zaman etkileşim halinde olduğunu kabul eden yanını vurguladığını belirtmektedir.

Schechner (2020: 1) performansını geniş bir perspektiften ele almaktadır. Planlı veya plansız gerçekleşen, günlük yaşamı kapsayan ya da özel olarak tasarlanan her oluşumun, olayın ve olgunun bir performans olabileceğini ifade etmektedir. Bauman (1992: 41-47) ise performansını, “bir iletişimsel davranış biçimi ve bir tür iletişimsel olay” olarak ifade ederek performansın genellikle estetik olarak işaretlenmiş ve yüksekliği sınırlı, özel bir şekilde çerçevelenmiş ve izleyici için sergilenmiş bir iletişim biçimini önerdiğini belirtmektedir. Performans analizini “aslında performansın bizzat kendisi” olarak görürken; performansın iletişim sürecinin sosyal, kültürel ve estetik boyutlarını vurguladığını söylemektedir. Bauman'ın ifadesi, bu araştırmada ele alınan Neo-Şamanik ritüeller hususundaki perspektifi yansıtmaktadır. Bu çalışma, günümüz Türkiye'sindeki şamanik ritüellerin kültürel unsurları, icracılar ve seyirciler arasındaki iletişim yöntemi ve performans bileşenlerinin ritüele katkısı üzerine yoğunlaşacaktır.

Performans kavramının çok çeşitli anlamları kapsadığı görülmektedir. Bu bağlamda, performansın kültürel çalışmalar doğrultusunda ele alınış biçimi, araştırmaların öncelikli odak noktalarından biri olmuştur. Her ne kadar verilen görüşme cevaplarında Türkiye’de gerçekleştirilen şaman ritüellerinin “bir performans” olmadığı (C. Sertdemir, görüşme, 11 Şubat, 2022)[‡] vurgusu yer alsa da yapılan tanımlamalarda performansın odağına ritüelin konumlandığı ifade edilebilir.

Grimes (2006: 381-385), performans teriminin birden fazla çağrışımı olduğunu ifade etmektedir. Etimolojik olarak performansın iki Latince terimden türetildiğini ele alarak “aracılığıyla” anlamına gelen “per” ve “biçim” anlamına gelen “forma” şeklinde olduğunu belirtmektedir. Bu geniş etimolojik kullanıma göre ritüelin, “biçimsel bir davranış olduğu ölçüde performans olarak sayılacağını” belirtmektedir. Ayrıca Grimes, “Goffmancı” bakış açısından

[‡] Ritüel uygulayıcısı.

performansı değerlendirdiğinde, tüm sosyal etkileşimlerin performans olduğunu; fakat sunulan şeyin kutsal ve sorgulanamaz olduğu hususunda ısrar edildiğinde performansın ritüelleştiğini belirtmektedir. Erkan (2022: 101) ise geleneksel ifadelerin toplumla olan ilişkisi performans anını şartlayan ve ona etki eden dinamiklerle birlikte ele alınması gerektiğini vurgulayarak etnografik literatürde söz konusu performansları niteleyebilecek temel kavramın ritüel olduğunu ifade etmektedir.

Performans teriminin tanımlanmasında ortaya çıkan kafa karışıklığının ritüel terimi için de geçerli olduğu görülmektedir. Snoek (2006: 3), ritüel teriminin tanımlanması hususunun sorunlu ve önerilen tanımların sonsuz olduğunu; her önerinin bir başkası tarafından eleştirildiğini ifade etmektedir. Boudewijnse, ritüelin, heterojen disiplinler yelpazesinde, özellikle sosyal bilimler, antropoloji ve din bilimleri içinde geniş çaplı bir araştırma konusu olduğunu belirtmektedir. Tartışmaların, ritüel olarak izole edilebilecek davranış türleri, temel özellikleri ve bu davranışın amaçları üzerine odaklandığını ifade etmektedir (Boudewijnse, 2006: 123). Erik Erikson, ritüelleşmeyi kişiler arası etkileşime ve örtük ya da açık anlaşmalara dayandırmaktadır. Ritüelin tekrarlama ile karakterize edildiğini belirterek, anlamlı ve uyarlanabilir olduğundan söz etmektedir (Boudewijnse, 2006: 135). Erving Goffman, Erikson’un da ele aldığı gibi ritüel davranışını günlük etkileşimin bir parçası olarak görmektedir. Goffman, günlük kişilerarası davranışın kurallara dayalı doğasını varsayarak “etkileşim ritüeli” kavramını ortaya koymaktadır (Goffman, akt. Boudewijnse, 2006: 136-137). Diğer yandan Rao (2006: 143), ritüellerin sosyal bağlamların düzenlenmesi ve yeniden organize edilmesi için önemli işlevler gördüğünü ifade etmektedir. Durkheim, ritüelleri “Toplumunu şekillendiren ve toplum aracılığıyla şekillenen sosyal olgular.” olarak tanımlamaktadır (Durkheim, akt. Rao, 2006: 144). Clifford Geertz’e göre ise ritüeller yalnızca sosyal ilişkileri ifade etmekle kalmaz, aynı

zamanda davranış modelleri ve davranış biçimleridir. Yaratıcı performanslara katılım yoluyla, ritüel katılımcılarının bir inanç sistemi yarattıkları ve onu oynarken içselleştirdikleri aktarılmaktadır (Geertz, akt. Rao, 2006: 146). Snoek (2006: 13), ritüel davranışı, genel davranıştan farklı, özel bir davranış biçimi olarak ele almaktadır. Genel olarak, konuşma eylemleri de dâhil olmak üzere tüm insan eylemlerinin ritüel davranışın bir parçası olabileceği görüşündedir. Argyle'a ise insan ritüel davranışını, hayvan ritüelinin bir devamı olarak görmekte ve sözsüz iletişime dayandırmaktadır (Boudewijnse, 2006: 138).

Bazı ritüeller gündelik yaşamın ayrılmaz bir parçasıyken, diğerleri gündelik yaşamdan bağımsız olan kutsal yönü vurguladığı anlaşılmaktadır. Psikolojik, sosyal ve kültürel boyutları da dahil olmak üzere ritüel davranışların işlevleri incelenirken, ritüelin sözlü ve sözsüz iletişim, tekrarlanan eylemler, dil, performans, dramaturji ve semboller gibi biçimsel yönlerine odaklanılmaktadır. Bununla birlikte, ritüel ve performansın birbirini dışlayan kavramlar olmadığı, aksine iç içe geçtiği konusunda bir farkındalık görülmektedir. Ritüelleri inceleyen araştırmacılar bu kavrama çeşitli disiplinler perspektiflerden yaklaşmaktadır. Makale nezdinde ise ritüeller doğaüstü güçler ve doğaüstü varlıklarla iletişim kurmanın bir aracı olarak kabul edilirken; günlük yaşamla iç içe geçmiş olsalar da günlük yaşamdan bağımsız olarak görülmektedir.

1.2. Performans ve Ritüel Bağlamında Müzik

Müziğin toplum, kültür ve insanla olan karşılıklı ilişkisi bu çalışma alanındaki önemli bir konuyu temsil etmektedir. Said (2006: XV), müziğin sosyal ve kültürel ortamda gerçekleşen bir etkinlik olarak kavramsallaştırılması halinde müzik çalışmalarının daha ilgi çekici hale gelebileceğini ileri sürmektedir.

Gerard Henri Behague (1992: 174), ses-yapı olgularına ve ses üretiminin tarihsel özgülüğüne odaklanmanın, performansın daha geniş bir şekilde

kavramsallaştırılmasını kısıtladığını ifade etmektedir. Behague, performansı etkileyen çeşitli bağlamsal faktörleri, katılımcıların (icracılar ve dinleyiciler) gerçek müzikal ve müzikal olmayan davranışlarını ve topluluk tarafından belirli bir bağlam veya durum için tanımlanan performans kurallarını veya sembollerini dikkate alarak, performans çalışmalarına kapsamlı bir yaklaşım benimsenmesi gerektiğini öne sürmektedir. Ayrıca bir organizasyon ilkesi olarak müzik performansının, sözsüz iletişim şeklinde müzikal eylem alanına tamamen entegre edilmiş bir olay ve süreç olarak görülüp değerlendirilmesi gerektiğini belirtmektedir. John Blacking (1992: 90) ise etnomüzikolojik keşiflerin, müziğin farklı toplumsal bağlamlarda, farklı bireyler tarafından yapıldığı ve anlamlandırıldığı süreçleri ortaya çıkarmak üzere tasarlanmış, bağlama duyarlı saha çalışmalarıyla gerçekleştiğini ifade etmektedir.

Buna karşın, etnomüzikolog Norma McLeod “müzikal etkinlik” terimini bağlamsallaştırılmış bir şekilde kullanmayı tercih etmekte ve “müziğin kültürel bir performansı” olarak tanımlamaktadır (Behague, 1992: 175). Bu doğrultuda, metin merkezli müzikoloji araştırmalarının aksine, performans odaklı araştırmalar, içerisinde müziğin de bulunduğu ifade sistemlerinin icra bağlamlarına göre nasıl şekil aldığını görebilmek üzere kullanılmaktadır.

Öte yandan ritüel ve müzik ilişkisine değinilecek olduğunda; Jerome Lewis (1999: 21), müziğin ritüele anlam verirken aynı zamanda ritüelin de müziğe anlam verdiğini ifade etmektedir. Erkan, ritüel ve müzik ilişkisini şu şekilde aktarmaktadır:

“Müziğin, arkeoloji ve antropolojinin araştırmaları sayesinde, en eski toplumlardan bu yana ritüellerin ayrılmaz bir parçası olduğu bilinmekte ve dünya üzerinde ritüele sahip olmayan (özellikle temelini sözlü kültürel zihin mirasının oluşturduğu topluluklar

dikkate alındığında) herhangi bir toplumun bulunmadığı belirtilmektedir. Bu yönüyle ritüellerin, insanın evrimleşme sürecinde geliştirdiği evrensel bir “bir arada bulunma yöntemi” olduğu düşünülmektedir.” (Erkan, 2022: 101).

Ellis, müzikte insan icadının önemini vurgulamış ve müzik sistemlerinin diğer sosyal faaliyetlerin düzenleyici ilkeleriyle bağlantılı kültürel sistemler olduğunu öne sürmüştür; müzik sistemlerinin diğer kültürel sistemlerle bağlantılı mantıksal bir yapıya sahip olduğunu savunmuştur (Blacking, 1992: 87).

Erkan, “Toplumsal anlamların sürdürüldüğü uzamlar olarak ritüellerin, toplumun müzikle olan ilişkisinin belirli formlar, örüntüler ve bağlamlar içinde yaşamasını sağladığı en önemli sosyal olaylar.” olarak belirtmektedir (Erkan, 2022: 101). Lewis (1999: 20), her ne kadar müzik zevkinin kişiye özel ve kişisel çağrışımlar yaptığını belirtse de ritüel eylemlerin genellikle bilinen bir yapıya göre insan grupları tarafından gerçekleştirildiğini ifade etmektedir. Fakat yine de müziğin genellikle ritüeli ve insanların ritüel içindeki eylemlerini noktayıp, yapılandırdığını ele almaktadır.

Blacking (1992: 89), belirli ritim, ton, melodi ya da tını kalıplarının kültürel olarak uyum sağlamış icracı ve dinleyicilerde, hatta böyle bir hazırlığı olmayanlarda bile fizyolojik tepkilere yol açabildiğinin kanıtlandığını ifade etmektedir. Lewis (1999: 21), trans söz konusu olduğunda müziğin genellikle vurmali çalgılarla, tekrarlayan, yüksek sesli ve basit iki notalı ritimlerle birleştirildiğini gözlemlemiştir. Bununla birlikte bazı tekrarlayan vücut hareketleri ve görsel uyarılar, tekrarlanan ilahiler, etkinlik öncesi egzersizler veya sarhoş edici maddelerin tüketimi transın tetiklenmesinde önemli bir rol oynamaktadır.

Behague (1992: 176), müzik dışı unsurların bir performansın müzikal sonucunu etkileme yollarının, o performansın çeşitli bileşenlerine anlamlar yüklemenin

önemli bir bölümünü oluşturduğunu ifade etmektedir. Buradan hareketle performans içerisinde bulunan müziğin tek başına bir ifade biçimi olmadığı; ancak bütünsel bir perspektifte anlamlı hale gelebileceği görülmektedir.

Behague (1992: 175-176) hem toplumsal hem de müzikal analiz düzeylerinde, performansın içerik ve bağlamın karşılıklı etkileşiminin görüldüğünü ifade ederek; burada içerik olarak kastettiğinin tanımlanabilir stillere sahip belirli müzik gövdeleri olduğunu eklemektedir. Seküler veya kutsal bağlamlar tarafından belirlenen davranışsal kuralların, dogmaların sıklıkla belirli bir müzik performansının gerçek organizasyonunu ve içsel içeriğini belirlediğini ifade etmektedir. Behague, içerik ve bağlam ilişkisini daha detaylı görebilmek adına Amerikan yerli kültüründe şamanik bir performansı örneklemektedir. Burada, şamanik performansın müzikal içeriğinin yanı sıra özel amacını ve doğasını, ruhların veya tanrıların çağrılmasını, bu ruhların vizyonunu, nihai varlığını ve ana müzikal aktör/icracı olarak şaman ile ruhlar arasındaki etkileşimi ele almaktadır. Sonuç olarak, performans pratiklerinin bağlam ve içerik arasındaki ilişkiden doğduğu, müziğin ise çok boyutluluğunu ortaya çıkaran çok sayıda olası analiz düzeyine sahip olduğu belirtilmektedir.

Harvey ve Wallis (2007: 53-83), birçok kültürde şamanların ritüel repertuarının ve performansının büyük bir kısmının ilahi/dua söylemeyi içerdiğini ifade etmektedir. Şamanların, hem toplulukları için törenlere öncülük eden ritüelistler olduğu hem de şifa ritüelleri yürüten şifacılar olarak, tekrarlayan fonemler, anlaşılır ifadeler veya epik şiirler kullanabildikleri belirtilir. Bunların “Lewis’in gözlemlediği gibi” bazen davul çalma veya diğer ritmik tekrar biçimleriyle birleştirildiğini ifade ederler. Şamanik müzik, performansın teorileştirilmesinin yanı sıra, özellikle trans, esrime ve değişmiş bilinç durumlarını tetiklemedeki

rolü gibi bir dizi konuyla ilişkili olarak ele alındığı ve pek çok araştırma konusunda irdelendiği de anlaşılmaktadır.

Erkan (2022: 104), müzik ve kültürel bağlam ilişkisinde anlamların dil ve görsel göstergeler dışında ikinci bir ifade sistemi olarak müziğin yapısallığında da görülebileceğini vurgulamaktadır. Toplumun bu yapısal ve ritüelistik sınırlar içinde iletişim halinde olduğunu belirterek icra edilen müziğin bu genel çerçeve içinde “anamlı” olduğunu ifade etmektedir. Şamanik ritüellerin içerisinde barındırdığı anlatı ve ifade biçimi, müziğin de şekillenmesini sağlamaktadır. Ritüel dışında kalarak bu oluşumu gözlemleyenler tarafından müzik, ürkütücü ya da ilkel gibi anlamsız bir örüntüyü çağrıştıırabilir. Fakat Behague (1992: 176), icracılar ve izleyiciler arasındaki etkileşimlerin, performans olayına ve sürecine atfedilen çeşitli anlamları yansıttığını ifade etmektedir. Etkinliğin kendisinin hem icracılar hem de seyirciler açısından gelenek tarafından şekillendirilmiş belirli genel beklentileri belirlediğini vurgulamaktadır. Şaman ritüellerinde var olan gürültü, bağırma ve davulun düzensiz ritmi, bir performans geleneğini ya da bir amaca ulaşma yolunu yansıtır.

Şaman ritüellerinin görsel yönü, Harvey ve Wallis’in verdiği bilgilere dayanarak performans açısından değerlendirilmiştir. Şamanlar topluluklar içinde belirli roller üstlenen bireyler olarak görülürler. Bu tür rolleri yerine getirme becerileri nedeniyle topluluklar tarafından tanınan ve değer verilen bireyler, kamusal veya özel dramatik olayları, törenleri veya ritüelleri az ya da çok yönetmeleri anlamında genellikle icracı olarak görülürler. Şamanik performanslarla ilgili tartışmalar genellikle müzik aletleri, kostümler, aynalar gibi kullanılan materyallere atıfta bulunur. Şaman ritüellerini ele alan en eski raporların performans hakkında pek çok varsayımda bulunduğu görülmektedir. Seyyahlardan ve erken dönem etnografyadan gelen pek çok anlatı, şamanların ritüel davranışlarına odaklanarak her şeyi yalnızca gösteri amacıyla yaptıkları

sonucuna varmıştır. Ayrıca, birçok şamanın, ritüellerde oyunculuk yeteneklerinden ve hatta hile veya sahtekârlıktan yararlandıkları da vurgulanmaktadır. Bu yönde yapılan eleştirilerin aksine Jenny Blain ve Robert Wallis, şamanların kültürel bir çerçeve içinde müzakere ettiğini, ruhlarla etkileşime girdiğini ve bu şekilde insan ve insan dışı dünyalar arasındaki ilişkilerin inşası yoluyla aktif olarak anlamlar gerçekleştirdiğini ele almaktadırlar (Harvey ve Wallis, 2007: 164-165). Erken dönemde incelenen şaman ritüellerinin eleştirel perspektiften gerçekçi olmayan tarafına vurgu yapılırken; ritüel içerisinde gerçekleşen davranışların teatral yapısına ve şamanların oyunculuğuna odaklanarak “gösteri” kategorisinde değerlendirildiği anlaşılmaktadır. Sonrasında bu yorumların karşıtı olarak daha ılımlı bir bakış açısının oluştuğu ve gerçekleşen eylemlerin kültürün bir parçası olarak görülerek değerlendirildiği de ifade edilebilir.

2. YÖNTEM

Araştırmada nitel bir yaklaşım benimsenmiştir. Nitel araştırmanın en temel özelliği; bireylerin “olay, olgu ve durumlarda” ele aldıkları perspektifi ve davranışları bir bütün olarak görerek incelemesidir. Araştırmacı da bu olay ve olguları ortamında izleyerek öznel bir perspektif oluşturur (Barışeri, 2013: 5). Nitel araştırma tekniklerinden yarı yapılandırılmış görüşme ve literatür taraması kullanılmıştır. Bu doğrultuda, birincil kaynaklardan elde edilen bilgilerin doğrudan aktarımı yoluyla, Türkiye’de gerçekleştirilen Neo-Şamanik ritüellerin performans aşamalarının ve müzik bağlamının bütüncül bir bakış açısıyla ele alınması amaçlanmıştır.

3. BULGULAR

3.1. Şamanik Ritüellerde Performans Oluşturma Aşamaları ve İçerikleri

Günümüzde şamanik ritüeller etkileşimli veya yüz yüze, her yere uyarlanabilen esnek yapılar olarak karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca pek çok sembolü, sözlü ve sözsüz iletişimi içerisinde barındıran, psişik olan, tekrar eden, belirli bir mekânın veya ortamın ritüel atmosferine uygun olarak düzenlenmesi istenen, diğer yandan her mekâna uyarlanabilen, genellikle bir zaman sınırı ve belirli plan ya da programı olan bir konumda olduğu anlaşılmaktadır. Bu anlatı çerçevesi Bauman'ın performans olarak kabul ettiği durumsal belirteçlere işaret etmektedir. Bauman, bu durumsal belirteçleri şu şekilde sıralamaktadır: "Yükseltilmiş bir sahne, bir sahne önü kemeri veya bir sunak gibi ortam öğeleri; kostümler veya maskeler gibi özel gereçler; mevsimlik bayramlar veya kutsal günler gibi vesile olan ilkeler." Bauman (1992: 45-46), performansın sosyal olarak tanımlanmış durumsal bağlamlar içinde konumlandırıldığını, canlandırıldığını ve anlamlı hale getirildiğini ifade etmektedir. Bu etkinliklerin önceden planlandığı, kurulma ve hazırlanma aşamalarından geçtiği; bir başlangıç, bitiş ve aynı zamanda mekânsal sınırlılığının bulunduğu; tiyatro, festival alanı veya kutsal bir kuru gibi, geçici veya kalıcı olarak sembolik bağlamda işaretlenmiş bir mekânın tercih edildiğini belirtmektedir. Ayrıca zaman ve mekân sınırlılığı içerisinde de kültürel performansların yapılandırılmış bir senaryo veya etkinlik programı ile planlandığını eklemektedir. Schechner (2020: 126), performans çalışmalarında somutlaşma, eylem, davranış ve faillik sorularının kültürler arası olarak ele alındığını belirterek bu yaklaşımın, günümüz dünyasında kültürlerin her zaman etkileşim halinde olduğunu kabul ettiğini ifade etmektedir. Buradan hareketle Neo-Şamanik ritüel performansları saha araştırmaları çerçevesinde ele alınıp; kültürel etkileşim ekseninde değerlendirilecektir. Bu değerlendirme her biri günümüz Türkiye'sinde şamanik

ritüel uygulayıcıları olan kaynak kişilerin ritüel anlayışlarına dayanmaktadır ve günümüz ritüel anlayışıyla oluşan mekân, kullanılan materyaller, ihtiyaca göre şekillenen tiyatral anlatı, müziğin performans içerisindeki rolü ve performansın bütüncül etkisi gibi konulara değinilerek aktarılıp, yorumlanacaktır.

3.1.1. Ritüel uygulayıcıların gözünden mekân algısı

Bu tür oluşumlarda performansa yönelik ilk adımın, hedef belirleme olduğu ifade edilebilir. Bu hedefe yönelik olarak ritüelin gerçekleşeceği her bir durum hazırlanabilir ve anlatının sunumu belirli bir plan ve tasarıma dayalı olarak oluşturulabilir. Ritüellerde en önemli noktalardan birisi de atmosferin, mekânın ve bireylerin duygusal ve psikolojik ihtiyaçlarının seçimi ve hazırlanması olarak görülmektedir. Rahatsız edici unsurlardan arındırılmış, huzurlu, sakin ve rahatlatıcı bir atmosfer ritüele katılanların deneyimlerine eşlik edeceğinden, ritüelin iletmek istediği amacın ya da mesajın aktarımını kolaylaştıracağı düşünülmektedir. Bu doğrultuda ritüel uygulayıcılarına *“Ritüellerinizi gerçekleştirdiğiniz mekânlardan ve mekânı nasıl düzenlediğinizden biraz bahsedebilir misiniz?”* sorusunu sorarak mekân ve mekânı düzenleme aşamaları anlaşılmaya çalışılmıştır. Verilen cevaplarda ağırlıklı olarak doğanın tercih edildiği ifade edilmektedir.

Algül *“Ritüellerimi gerçekleştirdiğim mekânlar genelde temiz, doğayla iç içe imkânlar ölçüsünde kutsal bir alan, mabet, tapınak (Efes Meryem Ana) gibi mekânları tercih ediyorum.”* (Z. Algül, görüşme, 18 Haziran, 2021) cevabı verirken; Doğudan ise tapınak gibi yerlere gerek yok vurgusuyla *“Allah’ın sarayı olan doğanın içerisinde olmalıdır.”* (O. Doğudan, görüşme, 7 Aralık, 2021) cevabını vermektedir. Kadem de ritüellerin doğada yapılması gerektiğini ifade etmektedir: *“Aslında ritüel genellikle doğa da yapılır doğanın enerjisi her zaman güçlüdür. Ve değiştirmeye gerek yoktur.”* (O. Kadem, görüşme, 14 Nisan, 2023).

Künar (görüşme, 21 Mayıs, 2021), “Çalışmalarımı çoğunlukla doğadayken yapıyorum.” cevabını verirken; Etyemez Scimberg de kamp yapılacaksa doğayı ve deniz kenarı bir alanı tercih ettiklerini ifade etmekte ve yoga alanlarının da şaman ritüelleri için kullanıldığını belirtmektedir (T. Etyemez Schimberg, görüşme, 12 Ocak, 2022).

Mekân seçiminde doğal ortam tercihlerinin yanında ev, atölye, vakıf gibi özel alanların da kullanıldığı anlaşılmaktadır. Etyemez Schimberg, “Vakıfta bizim yerlerimiz tahtaydı. Sırf o zemini temizletmiştik, tıraşlatmıştık.” (T. Etyemez Schimberg, görüşme, 12 Ocak, 2022) derken; Algül, “Şu andaki en çok çalışma alanım Atölye Babil’dir.” (Z. Algül, görüşme, 18 Haziran, 2021) diyerek farklı ritüel alanlarına işaret etmektedirler.

Bayram Özbideciler, “Biri ritüel isterse eğer orada çalışmamız gereken ruhlar var o ruhlar da evimizde bizim. Tamamen kendimle alakalı bir alan yaratmıyorum. Kullanmam gereken şeyler var.” (D. Bayram Özbideciler, görüşme, 3 Ocak, 2022) diyerek ruhlarla çalıştığı için her yerde çalışma özgürlüğüne sahip olduğunu ve bir alan yaratmadığını belirtmektedir. Kalkan da “Evren bizim evimiz. Bizim yuvamızda bizi seven insanların kalbi. Yani çok fantastik şeyler söylüyorum. Bunun için illaki bir mekâna bir yere ihtiyaç yok. Bunların hepsi tiyatro.” (C. Kalkan, görüşme, 4 Nisan, 2021) diyerek yapılan ritüel düzenlemelerini eleştirmekte ve her yerde ritüellerin gerçekleşebileceğini savunmaktadır.

Ayrıca, bireylerin çevrim içi ortamda veya ev ortamlarında küratörlüğünü yaptıkları ve yönettikleri dijital alanlar ve materyaller dikkat çekmektedir: “Şimdi mekân şeyimiz de kalktı. Herkes olduğu yerden evinden... Herkes evinde ritüel alanını gerçekleştirebiliyor. Ya da hiç bunları yapmadan kulaklığını takıyor, göz bandını takıyor. Onun için yani ille de bir ritüel sizi hazırlama açısında kuvvetlendiriyor ama şart mı? Şart değil.” (T. Etyemez Schimberg, görüşme, 12 Ocak, 2022).

Şimşek, çevrim içi gerçekleştirdiği ritüel düzenini şu şekilde aktarmaktadır: “Çevrim içi ritüellerde aynı şekilde düzenlememi yapıyorum. Yine sessiz bir ortama özen gösteriyorum. Daha sonra telkinler, sesli söylemler vesaire. Akıyor bu şekilde.” (S. Şimşek, görüşme, 23 Nisan, 2021). Ayrıca, hijyenik bir ortamın korunması ve olası rahatsızlıkları önlemek için ritüel alanının akustik olarak yeterince yalıtıldığından emin olunması da ortak bir söylem olarak ifade edilmektedir.

3.1.2. Ritüellerin araçları olarak kullanılan materyaller ve semboller

Ritüellerde kullanılan materyallere önem verildiği hem etkileşimli hem de çevrim içi ritüel içeriklerinde pek çok materyalin farklı biçimlerde kullanıldığı ritüel uygulayıcılarının yanıtlarından anlaşılmaktadır. “Ritüellerde kullandığınız materyaller nelerdir?” sorusuna verilen cevaplar şu şekildedir: Kalkan “Tütsü kullanıyoruz.” (C. Kalkan, görüşme, 4 Nisan, 2021); Bayram Özbideciler, “Ateş, mum yakabilirsin, tütsüler oluyor.” (D. Bayram Özbideciler, görüşme, 3 Ocak, 2022) cevabını verirken; Doğudan ise şu şekilde yanıtlamaktadır: “Ateş yakılıyor, tütsü yakılıyor, odaklanılıyor. Ak dumanı olan yapraklar yakılabilir. Nitekim bu ak duman dediğimiz duman mesela ada çayının dumanı aktır. Ne amaçla kullanıyor; ortamdaki pozitif iyonları üstüne çekip yere düşürdüğü için ortam negatif iyonlu oluyor.” (O. Doğudan, görüşme, 7 Aralık, 2021).

Şimşek ise “Öncelikle mutlaka mekânı ve kendimi arındırıyorum. Mumlar yakarım ateş ruhu adına. Belli kaplara demir kap, porselen vesaire değişiyor, toprak kap vesaire. Sular koyarım. İşte tütsüler yakarım, doğal taşlar kullanırım.” (S. Şimşek, görüşme, 23 Nisan, 2021).

Geleneksel yapıda, şamanın fiziksel ve ruhani alemler arasında bir arabulucu olarak rolü ve dünya ile olan derin bağlantısı ortaya çıkmaktadır. Ayrıca şaman

ritüellerinin doğal çevreyle ayrılmaz bir şekilde bağlantılı olduğu vurgulanmaktadır. Çünkü doğanın kutsallığı, enerjisi, gücü şamanlar için ruhlarla veyahut atalarla bağlantı ve iletişim kurmada yardımcı olarak ifade edilmektedir. Ayrıca doğanın sunduğu birçok unsurun şaman ritüellerine hizmet ettiği ve yolculuklara destek sağladığı ifade edilmektedir. Doğanın temizleyici ve arındırıcı gücü gibi pek çok husus şifalanma maksatlı ele alınmaktadır. Günümüzde spiritüel “yolculuklarda”, ritüel oluşumunda ve içeriğinde geleneksel yapının sürdürülmesi için doğadan ilham alındığı söylenebilir. 2010 yılı sonrası gerçekleşen ritüellerin haber içeriklerinde de en önemli vurgunun “mekânın büyüsü, doğanın içinde olma hali” olduğu görülmektedir. Ancak kent yaşamının hâkim olduğu, zamanın kısıtlı, maddi kaynakların yetersiz olduğu; ayrıca pandemi gibi etkenlerin insanların daha kolay uygulayabileceği pratikleri ortaya çıkardığı görülmektedir. Bu eksende atölye ve vakıflar ritüeller için ortamlar yaratırken, daha sonra bireylerin kendi tercihlerine göre düzenledikleri evleri ritüellerin gerçekleştirildiği mekânlar haline gelmektedir. Böylece pek çok değişken, geleneksel içeriği etkileyerek, mekân ve zaman kavramında anlam ve işlevin değişimine sebep olarak “mekânsızlaştırma” ve “zamansızlaştırma” durumunu ortaya çıkarmaktadır. Sosyal yaşam biçimlerinde farklılık yarattığı ifade edilen “zamansızlaştırma ve mekânsızlaştırma” ile açıklanmaya çalışılan aynı anda birden çok yerde bulunma hali, yeni bir bütünsel pazarlama stratejisi olarak da ele alınmaktadır (Varnalı ve Toker, akt. Özyer Aksoy, 2017: 30) Ayrıca aynı anda birden çok yerde bulunma durumu internetin vazgeçilmezliği olarak ifade edilmektedir (Hofmann vd., akt. Özyer Aksoy, 2017: 31).

Performansın amacını ve içeriğini yansıtan önemli unsurlardan birisi de kıyafet, elbise ya da kostüm olarak karşımıza çıkmaktadır. Şaman ritüelleri için hem ritüelin temasına hem de atmosfer ve ortama uyumlu tercih edilen geleneksel, kültürü yansıtan pek çok sembollerin bulunduğu şaman elbisesi önemli bir materyal olarak görülmektedir. Günümüzde gerçekleştirilen şaman ritüellerinde

böyle bir elbisenin kullanılıp kullanılmadığı “*Ritüel esnasında özel bir kıyafet giymekte misiniz?*” sorusuyla ele alınmıştır. Doğudan, giydiğini belirterek şaman elbisesinin parçalarını detaylarıyla aktarmaktadır:

“Evet, kıyafeti var tabii. O gece bana verilen ipek gömlek var. Uzun yakalı Hakas şaman gömleği de deniliyor. Onun üstüne de bir tane kuşak var renkli; bir tane de üçlü ayı tırnağı verilmişti kolye olarak ama illaki böyle bir zorunluluk olduğuna inanmıyorum ama Hakasya’da öyle. Sonra ben onun üstüne yelek diktim deriden. Üstünde arkadaş olduğum şahinlerden, tedavi ettiğim kuşlardan, anısı olan şeyler üzerine işlendi. Bir de aynalar var o mühim. Kemerler, kuşaklar, ziller gibi farklı farklı cisimler var.” (O. Doğudan, görüşme, 7 Aralık, 2021).

Sertdemir (görüşme, 11 Şubat, 2022) bu soruya “Elbette.” yanıtını verirken; Kadem (görüşme, 14 Nisan, 2023) “Evet.” cevabını vermektedir. Etyemez Schimberg, kostüm ya da özel bir kıyafeti zorunluluktan giymediğini; sevdiği için bazı durumlarda giydiğini belirtmektedir. Ayrıca gittiği bölgelerde gerçekleştirdiği ritüellerde o bölgenin kıyafetlerini kullandığını; bunu da kültürle uyumlanmak ya da oradaki enerjiyi canlandırmak maksatlı yaptığını ifade etmektedir (T. Etyemez Schimberg, görüşme, 12 Ocak, 2022).

Künar da şifa çalışmalarında temiz giysiler kullandığını belirtmektedir: “Eğer nadiren de olsa kapsamlı bir şifa çalışması yapacaksam (uzaktan şifa gönderimi gibi) suyla arınmak, temiz giysiler giymek ve bittiğinde tekrar suyla temizlenip giysileri çıkarmak ve arındırmak gibi uygulamalar yapıyorum.” (B. B. Künar, görüşme, 21 Mayıs, 2021).

Kalkan, kıyafeti kamların giydiğini; fakat kendisinde cübbelerin olduğunu ve bunun orijinal olmadığını belirtmektedir (C. Kalkan, görüşme, 4 Nisan, 2021). Bayram Özbideciler, rahat ettiği şekilde kıyafet tercihinde bulunduğunu; ilerleyen süreçte belki böyle bir kıyafet edinebileceğini belirtmektedir (D. Bayram Özbideciler, görüşme, 3 Ocak, 2022). Algül de sade giyindiğini; fakat ilerleyen süreçte kostüm edilebileceğini ifade etmektedir (Z. Algül, görüşme, 18 Haziran, 2021). Şimşek özel bir kıyafeti olmadığını (S. Şimşek, görüşme, 23 Nisan, 2021) söylerken; Özkalaycı giymediğini (İ. Özkalaycı, görüşme, 21 Mayıs, 2021) belirtmektedir.

Yanıtların bazılarında, bu giysilerin ve üzerlerindeki sembol ve aksesuarların şamanlar tarafından belirli nedenlerle giyildiği vurgulanmaktadır. Kalkan, bu özel giysinin kötü niyetli ruhları caydırmak ve iyi niyetli ruhların varlığını teşvik etmek amacıyla kullanıldığını öne sürmektedir (C. Kalkan, görüşme, 4 Nisan, 2021). Doğudan, kullandığı aksesuarların kendisini nasıl koruduğunu ve ne maksatla kullanıldığını aktarmaktadır:

“Yani ayna dediğimiz büyük metal daireler var böyle. Bir kolye düşün. Olimpiyat madalyasından daha büyük ama çiftli. Zincir arkaya da gidiyor. Arkada da aynı şekilde yer alıyor. O senin aynan kötülük sana işlemez diye ayinde onu giyiyorsun. Üstüne çekiyor. Başlık var başlığın üstünde gerçek bir şahin kafası var; ayakları var. Hep o habercilerle birlikte olmak için. Kendine onu hatırlatmak için yaptığın şeyler var.” (O. Doğudan, görüşme, 7 Aralık, 2021).

Sertdemir, kamın trans halindeyken giysilerinin onu koruduğunu ve her bir parçanın belirli bir işlevi olduğunu anlatmaktadır:

“Kam hangi töreni gerçekleştirirse gerçekleştirsin, transa girer. Transa girdiği için kendini savunmasız bırakır. Bu savunmayı giydikleri üstlenir. Bu nedenle Bört diye adını verdiğimiz tüylerle bezenmiş başlıklarımız vardır. Ton /manyak dediğimiz cübbelerimiz de bedenimizi korur. Yanı sıra da idik dediğimiz çizmelerimiz de bacaklarımızı ve ayaklarımızı korur.” (C. Sertdemir, görüşme, 11 Şubat, 2022).

Kadem de “Bu kıyafet şamanın zırhıdır. Kam davulu ile gerçekleşen bir ritüelde kıyafetin önemi artar çünkü negatif düşünceli düşman ruhlar kama zarar verebilir. Bu yüzden kıyafet giyerler.” (O. Kadem, görüşme, 14 Nisan, 2023) diyerek kıyafetin korunma noktasında önemine vurgu yapmaktadır.

Gürcan (2018: 95-97), şaman kıyafetlerinin bulunduğu zamana ve topluluğa ya da yapılan ayine göre farklılık gösterdiğini ifade etmektedir. Buradaki vurgulanan nokta ise şamanın gündelik kıyafetleriyle ayin gerçekleştirmedeği gibi ayinlerde kullandığı özel giysiyi ya da aksesuarı günlük yaşamında kullanmadığı üzerinedir. Şaman elbiseleri başkaları tarafından giyilemezken; bu elbisenin özgünlüğü şamanın ruh atası tarafından iletilen istek ve telkinler doğrultusunda hazırlanması kaynaklı olduğu belirtilmektedir. Fakat Gürcan, son dönemde yapılan saha araştırmalarında artık bu elbiselerin eski önemine sahip olmadığı; daha basit giysilerin tercih edildiği ya da gösteri maksatlı festivallerde kullanıldığı yönünde bir sonucu paylaşmaktadır.

Yanıtların analizi, kutsal kabul edilen şaman kıyafetlerinin geleneksel öneminin azaldığını ve artık şaman ritüellerinde her yerde bulunan bir unsur olmadığını göstermektedir. Günümüzde bireyler temiz, sade ve rahat giysileri tercih etme eğilimindedir. Bu sadelik ve rahatlık tercihi, insanların kendi ritüellerini yaratma biçimlerine de yansımakta ve bu ritüeller genellikle fikirlerin bir senteziyle

sonuçlanmaktadır. Bu esnekliğin kıyafet seçimlerinde de belirgin olduğu söylenebilir. Her ne kadar geleneksel toplumlardan post-modern toplumlara aktarılan ve korunan kültür doğrudan uygulanmaya çalışılsa da toplumsal yapı ve düşünce tarzının farklılaşması nedeniyle günümüze uyarlanmış bir biçimde ortaya çıkan Neo-Şamanizm'in kaçınılmaz olduğu düşünülebilir.

Geleneksel şaman ayinleri, kıyafet, dans, müzik, edebiyat, enstrümanlar, nesnelere ve sahne düzenlemeleri dahil ancak bunlarla sınırlı olmamak üzere çok sayıda performatif unsur kapsamaktadır. Bu performans unsurlarının bir araya getirilmesi, ritüellerin gösterişini artırmaya hizmet ederek katılımcılara hem görsel hem de ruhani alemleri kapsayan çok yönlü bir deneyim sunmaktadır. Performansta yer alan çok sayıda unsur şamanın ritüeli en iyi şekilde gerçekleştirmesine yardımcı olurken, bu unsurların ritüelin amacına ulaşmasını kolaylaştırdığına inanılır. Bu anlamda, ritüel içeriğinin çeşitliliği ve çok yönlülüğü katılımcılar için kayda değer bir unsur olarak nitelendirilebilir.

3.1.3. Performatif anlatı

Ritüel uygulayıcılarına günümüz şaman ritüellerinin "tiyatral performans" olarak değerlendirilmesine ilişkin görüşleri sorulmuştur. Algül, Türkiye'de bu durumun çok sınırlı sayıda görülebileceğini vurgularken kendi performansını şu şekilde açıklamaktadır: "Benim performanslarım büyülü bir yolculuk gibidir, biraz tiyatral oyunculuktur, kıyafetlerimi sade ve özenle seçerim, modern hayat ile harmanlarım, şiir, söz, şarkı ile alanı açarım, davul ve kopuzla desteklerim." (Z. Algül, görüşme, 18 Haziran, 2021).

Schimberg, toplu gerçekleştirdiği ritüellerde böyle bir performatif tavır sergilediğini şu şekilde aktarmaktadır:

“Diyorum ki “Herkes çingiraklarını getirsin.” ya da “Herkes davullarını getirsin, herkes bir enstrümanını, bir ses çıkartan bir şeyini, tefini getirsin.” Mesela trans dans çalışması yaptığımızda bunu çok kullanıyoruz. Ona göre bir kıyafet, ona göre bir yüzük, erk hayvanının sembolünü üstünde taşıması, erk hayvanının resminin olduğu bir kıyafet giymesi... İhtiyaca göre değişiyor. Hep yapmam gerekmiyor. Bireysel birisi ile çalışıyorsam onları kullanmıyorum.” (T. Etyemez Schimberg, görüşme, 12 Ocak, 2022).

Doğudan, performatif tavrı ritüel içerisinde kullanmadığını, bunu ritüel öncesi gerçekleştirdiğini aktarmaktadır: “Onun için hastalık bu ciddiyetten geldiği için şaman ayinlerinde de şaka ön plandadır. Aslında olayın öyle olmadığını bilerek şaka ile yıkılıyor bütün kaleler. Ben gün içerisinde yapıyorum ayinde yapmıyorum. İnsanlar bizimle kaldığı için orada insanları kenara çekip şakalar yaparım.” (O. Doğudan, görüşme, 7 Aralık, 2021).

Bayram Özbideciler, ritüellerde şarkılar, dualar, ruhlara selam gibi kullandıkları unsurların bir performans ve tiyatral bir anlatı olarak görülebileceğini ele almaktadır: “Performans elbette bizde de var. Çok tiyatral düşünmedim ama var yaptığımız şeyler. Şarkılar söylüyoruz, dualar ediyoruz, ruhlara selam veriyoruz. Bunlar da bir performans, tiyatral bir şey.” (D. Bayram Özbideciler, görüşme, 3 Ocak, 2022).

Kalkan “Genelde kullanıyorlar. Ama kadim geleneği kullanmıyorlar. Daha modernleşmiş şekilde kullanıyorlar.” diyerek Türkiye’de gerçekleştirilen performatif tavrın modernleştiğini belirtmektedir. Bu performans unsurlarının ritüelin tiyatrosu olduğunu ve kullanmanın elzem olmadığını eklemektedir (C. Kalkan, görüşme, 4 Nisan, 2021). Şimşek, Türkiye’de bu tarz performans

uygulayıcılarının varlığını belirtirken, kendisinin böyle bir performans anlayışının olmadığını (S. Şimşek, görüşme, 23 Nisan, 2021) ifade etmektedir.

Buna karşılık, performans ifadesini uygun bulmayan ve değerlendirmenin içeriğini dışarıdan bir bakış açısıyla kavrayamamaktan kaynaklanan yüzeysel bir perspektif olduğunu düşünen görüşler de mevcuttur. Ayrıca, konuya hâkim olmayanların bu sonuca varabileceği ve bu tespitlerin doğru olmadığı yönünde ifade biçimleri de görülmektedir. Dışarıdan bakmak veya dışarıdan gözlemek olarak ele alınabilecek bu gözlemin sınırlı, yanıltıcı, eksik ve hatalı olabileceği vurgulanmaktadır. Kadem, “deneyimlemekten” söz etmektedir. Dışarıdan bakıldığında bunun tiyatral bir anlatı olarak görülebileceği; fakat deneyimlendiğinde böyle bir durumun olmadığını vurgulamaktadır (O. Kadem, görüşme, 14 Nisan, 2023). Sertdemir de benzer bir yanıt vererek, bu fikirlerin doğru olmadığını, performansın beğeni toplamak maksatlı yapıldığını, kamın böyle bir amaca hizmet etmediğini belirtmektedir (C. Sertdemir, görüşme, 11 Şubat, 2022).

Türkiye’deki Neo-Şamanik ritüeller genel olarak değerlendirildiğinde performatif tutumların varlığı ortaya çıkmaktadır. Yanıtlar, bu performatif tutumların ve teatral anlatıların ritüellerde ihtiyaca göre kullanıldığını ya da kullanılmamasının tercih edildiğini göstermektedir. Bu performanslar her birey için farklı anlamlar taşırken, kullanılan performans unsurları da ritüeli gerçekleştiren kişi tarafından belirlenen bir yapı oluşturmaktadır. Kullanılan unsurların ve uygulanan anlatının kadim geleneği yansıtmaktan ziyade modernleşmiş bir yapıyı ortaya koyduğu da belirtilmektedir. Öte yandan, bu tespite katılmayan eleştirel bakış açıları da mevcuttur. Ritüeli deneyimlemenin önemli olduğu ve görünenin ötesine geçerek ritüeli gerçekleştiren kişinin ilettiği mesajı anlamak gerektiği vurgulanmaktadır. Ritüellerin performatif ve teatral bir bağlamda kullanılmasının öğretim içermediği ve içeriğin bu iddiaları desteklemediği

savunulmaktadır. Ritüellerin onay almak amacıyla icra edilmediği; ancak icracılar için önem taşıdığı verilen yanıtlardan anlaşılmaktadır.

3.1.4. Ritüelin ses unsurları

Müzik, performansın önemli bileşenlerinden biri olarak kabul edilebilir. Şarkılar, dualar, ilahiler, şiirler, taklitler, ritmik anlatılar ve bunlara eşlik eden dans gibi unsurlar icra davranışına anlam, ifade ve zenginlik katmaktadır. Burada bahsedilen melodik yapının gelenek içerisinde müzik olarak adlandırılmadığını, daha ziyade ritüelin bir parçası olarak görüldüğünü ve şamanın trans haline geçmesi için önemli bir araç olarak ifade edildiğini belirtmek gerekir. Ritüel sırasında bazı şamanlar bu melodileri doğaçlama olarak söylerken, bazılarının da kendilerine özel bir ritüel şarkısı olabilir. Buradan hareketle görüşme yapılan ritüel uygulayıcılarına *“Ritüel esnasında söylenen şarkılar, ritmik dil gibi performansı oluşturan sanatsal dile neden ihtiyaç duyulmaktadır?”* sorusu sorularak günümüzde müziğin performans içerisinde konumunun anlamı anlaşılmasına çalışılmıştır.

Künar, ilk çağlardan itibaren müzik, dans ve tiyatronun varlığını belirterek buradan ortaya çıkan sanatı dile getirmektedir:

“İnsanlar ilk çağlardan itibaren müzik, dans ve tiyatro ile anlatım yoluna gitmişler ve bu da kendiliğinden sanatı oluşturmuştur. Bu nedenle mesela bir şaman öte âlemlerde karşılaştıklarını ve yaşadıklarını ancak o ana öykünerek teatral bir şekilde ya da dansı da ekleyerek ya da müzik kullanarak (bir kazın bir kartalın çıkardığı sesler gibi) melodik şekilde anlatı yoluna gider. Aslında bizlerin sanat diye tanımladığı ifade yolu ile o yaşadıklarını ve

gördüklerini anlatıyordu.” (B. B. Künar, görüşme, 21 Mayıs, 2021).

Algül, ritüel esnasında dua, şarkı ve enstrüman kullanımını şamanın oyuncu yanına ve enerjiyi katılımcıya aktarma hususuna bağlarken; doğaçlama gelişen bir ifade biçimini de vurgulamaktadır (Z. Algül, görüşme, 18 Haziran, 2021).

Etyemez Schimberg, söylenen şarkıların ve ritmik dilin birlik yaratmak ve o hal içerisinde sokmada hazırlık olduğunu belirterek detaylandırmaktadır: “Bir, birlik yaratmak; ikincisi o hale sokmak ve çapalayıcı hani oradaki o imge, o görsel beyni ne yapıyor? Ona, o hal içine sokmaya hazırlıyor. Ortak bir alan enerjisi oluşturuyor. Hep beraber o şarkıyı söylemek, hep beraber tınlamak, hep beraber ona yöneldiğinde ortak alanı kuvvetlendirmek için en önemli fonksiyon.” (T. Etyemez Schimberg, görüşme, 12 Ocak, 2022).

Şimşek, titreşim vurgusuyla müziğin bağlayıcı yanına değinmektedir. Güçlü bir bağlayıcı olması sebebiyle ritüellerinde müziğe çok fazla yer verdiğini eklemektedir (S. Şimşek, görüşme, 23 Nisan, 2021).

Doğudan, söz ve melodinin kişinin duygu durumu üzerinde olan etkisinden söz etmektedir: “Çünkü insan aklını çoşturan, insan aklına kestirmeler veren ezgiler var bizim kültürümüzde hem söz hem melodi olarak. At, gökyüzü, kartal, kurt derken üzülecek bir şey olmadığını anlatan neşeli şeyler bunlar.” (O. Doğudan, görüşme, 7 Aralık, 2021).

Bayram Özbideciler, müziğin ritüel üzerindeki güçlü etkisini ele almaktadır: “Daha güçlü oluyor bence. Duayı şarkı şeklinde söylemek bence daha etkili. Herkes açısından. Hangimiz müziksiz yaşayabiliyoruz ki. O frekans çok değişiyor. Bir dua etmek var bir de onu müzikli bir şekilde söylemek var. Bence direkt

etkiliyor her şeyi değiştiriyor gibi geliyor bana.” (D. Bayram Özbideciler, görüşme, 3 Ocak, 2022).

Kalkan da frekans aralığını yakalamaktan söz etmektedir: “Frekans aralığını yakalayarak zihne, ruha diyoruz ama bazı şeyleri de zihni susturmak için yapıyoruz. Ruh şarkısını biliyor ama zihni susturmadan davulda mesela o vardır. Oradaki ritimde kalp ritmini çağırıyoruz dedim ya orada o ritmi vurduğun zaman zihin susmaya başlıyor.” (C. Kalkan, görüşme, 4 Nisan, 2021).

Özkalaycı, “Biz ritim tutarak ya da şarkı söyleyerek kendi ruhumuzun performansını yükseltiriz.” (İ. Özkalaycı, görüşme, 21 Mayıs, 2021) diyerek ruhun melodi veya ritmik yapıyla ritüele daha kolay uyumlanması ve ritüel etkisinin artmasına atıfta bulunduğu düşünülmektedir.

Kadem, bu ifade biçimini geleneksel perspektiften açıklamaktadır: “Çünkü kıyafet kamın zırhı, kam davulu kamın sesidir. Kam davulu, ata ruhlarının duyabileceği tek çağrı enstrümanıdır.” (O. Kadem, görüşme, 14 Nisan, 2023). Sertdemir, kullanılan dilin sanatsal olmadığını, mitolojik olduğunu vurgulayarak geleneksel ve kültürel aktarıma işaret etmektedir:

“Kullanılan dil sanatsal değildir. Mitolojiktir. Kadim çağlardan bu yana ulaşagelmış göksel varlıkların adları, görevleri ve yararları anlatılır. Bunun dışında doğanın unsurlarındaki var oluş sebepleri anlatılır. Duyularımız dışımızda olan biteni taklit eder. Bu nedenle hüznü olana hüznle karşılık verir. Neşeli olana neşeyle. Dışımızda duyduklarımız bizim mantığımız için kavranabilir olmayabilir. Ama ruh tepki verir. Çünkü ruh binlerce yıllık bir varlık. Mantık ise sosyo kültürel birikimin sonucudur. O nedenle sınırlıdır. Ruhun birikimine asla erişemez. O nedenle ritüel sonrası

insanlar ruhlarını çok daha iyi hissederler ve onunla daha güçlü bir bağ içine girerler.” (C. Sertdemir, görüşme, 11 Şubat, 2022).

4. TARTIŞMA ve SONUÇ

Kadim geleneğin gerekliliklerine dayalı bir paylaşım ortamı yaratma yönündeki çağdaş eğilime rağmen, ritüeli gerçekleştirenlerin üzerinde düşünmek ve gerçekleştirmek istedikleri bir pratik olduğu anlaşılmaktadır. Şamanizm geleneklerinin önemli bölgesel farklılıkları göz önüne alındığında, bugün Türkiye’deki durum da bireyden bireye değişen çok sayıda uygulama sergilemektedir.

Şamanik performansla alakalı sıralanabilecek bir dizi konunun, artık orijinal bağlamından çıkıp hayatın diğer alanlarına yayıldığı söylenebilir. Örneğin, doğada şamanik ritüellerin gözlemlenmesiyle gerçekleşen performatif davranışlar artık evlerde, kamp alanlarında ve atölyelerde de gözlemlenmektedir. Ayrıca, özel ritüel kıyafetlerinin giyilmesi artık yaygın bir uygulama olarak görülmemekte ve bu da Neo-Şamanik yapıyı ortaya koymaktadır.

Böylece Neo-Şamanizm ve bu bağlamda gerçekleştirilen ritüeller, modern iletişim teknolojileriyle mekânsal ve zamansal sınırların aşılmasıyla mekânın veyahut coğrafi sınırlılıkların önemini yitirdiği bir konumda olarak değerlendirilebilir. Çevrim içi gerçekleşen Neo-Şamanik ritüeller hem zamanın daha esnek bir şekilde kullanılmasına olanak tanırken hem de katılımcıların farklı coğrafi bölgelerden etkileşime geçmelerine olanak sağlamaktadır. Sonuç olarak geleneksel anlayıştan uzak yeni bir topluluk ağı karşımıza çıkmaktadır. Performans artık bir mekân ve zamanla sınırlandırılmadan, her an her yerde gerçekleşir bir konuma getirilmiştir. Performans içerikleri ise şu şekilde sıralanabilir: Arınma süreçleri, şifa kavramı, ruhun ihtiyaç duyduğu malzemeler,

tütsü, mum, ateş, toprak, semboller, görseller, kulaklıklar, göz bantları... Bunlarla birlikte zaman ve mekân seçimi de katılımcıların isteklerine göre bir tercih meselesi haline gelmiştir.

Diğer yandan, verilen yanıtlardan Türkiye’de geleneksel yönleri korumaya çalışan ve ritüel unsurları buna uygun bir şekilde ele alan bir bakış açısı olduğu anlaşılmaktadır. Ancak genel olarak değerlendirildiğinde, performansın içeriğinin katılımcıların ihtiyaçları doğrultusunda, kentsel yaşam pratikleri ya da içinde bulunulan çağda insanların psikolojik ve ruhsal sıkıntıları gibi faktörler göz önünde bulundurularak şekillendirildiği görülmektedir. Bahsedilen bu olgular yeni bir fenomenin, yani Neo-Şamanizm’in ortaya çıkmasına yol açmıştır. Mevcut koşullar ışığında, çeşitli etkileşimlerle güç kazanan ve sosyal, kültürel kimliğin şekillenmesinde de etkili olan bir bakış açısı gözlemlenmektedir.

Neo-Şamanik ritüeller performans yönelimli olmakla birlikte, gelenek ve araştırmalardaki temelleri, kültürel bağlamlardaki sürekli varlıkları ile dikkat çekmektedir. Kültürün hafızası, kültürel miras gibi tanıdık ama keşfedilmeyi bekleyen bir sistem olarak karşımıza çıkmaktadır. Performansın her bir unsuru ve deneyimi, toplumsal ya da bireysel açıdan farklı anlamlar, etkiler ve amaçlar içerebilir. Ortak bir deneyim alanı sağlayan performatif tutumlar, sosyalleşme, topluluk içinde bağ kurma, dayanışma, olumsuz duygulardan kurtulma, stres azaltma, rahatlama gibi olgulara yol açabilir. Dans etmek ve şarkı söylemek gibi katılımcıların performansla dâhil olduğu durumlarda bunları önemli iletişim araçları olarak ifade etmek yanlış olmayacaktır. Performans içerisinde birliktelik gerektiren etkileşimlerin topluluk duygusunu ortaya çıkardığı ve güçlü bir bağ oluşturduğu, böylece kültürel kimliği güçlendirdiği de gözlemlenmektedir.

Bir performansın içerisindeki ses, ritim, söz, şarkı, dua ve ilahi gibi unsurların da performatif tutumu desteklediği ve güçlendirdiği görülmektedir. Bu unsurların, katılımcıların duygusal durumunu düzenlediği, onları ritüele odakladığı, ritüelin etkisini artırdığı, kadim öğretilerin aktarımı yoluyla kültürel sürekliliği sağladığı, müzik yoluyla iyileşmeyi kolaylaştırdığı, enerji aktardığı, frekanslarla uyum sağladığı ve titreşimler yoluyla iyileştirdiği anlaşılmaktadır. Verilen yanıtlar mesaj iletmek, iletişim kurmak, sembolik anlamlar aktarmak, mitolojik dil kullanmak, duygusal ve ruhani deneyimleri ifade etmek, topluluk içinde birlik ve bağ oluşturmak, atmosferi ve çevreyi harekete geçirmek/canlandırmak gibi çeşitli amaçları kapsamakta ve bu yanıtlar hem çeşitli hem de değişken bir yapısal konfigürasyon sergilemektedir. Herkes için farklı bir anlatı ortamı oluşturan müzikal yaratımlar, tek bir amaca hizmet etmekten ziyade bireylerin ihtiyaçlarına uygun olarak dönüştürülmektedir. Bununla birlikte, ritmik yapı, melodik ifadeler, taklitler ve ritüellerin kadim gelenekteki amacı ve katkısının, farklı kullanım biçimlerine rağmen, çağdaş anlam ve amaca referans teşkil ettiği söylenebilir.

Performans, içerisinde barındırdığı her bir unsuru kendi bağlamında şekillendirmekte ve burada yer alan müzik performansının kültürel bağlamı ve toplumsal etkisi önemli görülmektedir. Etnomüzikologların performans içerisinde yer alan müziği, bir sanat formu kategorisinden çıkartarak kültürel bir fenomen perspektifinden inceledikleri anlaşılmaktadır. Müzik performansı, topluluk içerisinde önemli bir kültürel ifade biçimi şeklinde görülürken; diğer yandan değişime açık, farklı yorumlanabilir yapısıyla istenilen doğrultuda kullanılabilen bir iletişim aracı olarak da karşımıza çıkmaktadır. Bu ekseninde performansın ayrı bir kısmı olarak müziği ele almak yerine, bütün içerisindeki görüntüsüne odaklanarak Neo-Şamanik ritüellerin günümüzde nasıl bir kültürel ifade ve iletişim biçimi haline evrildiği bu araştırma ile anlaşılmaya çalışılmıştır.

Çıkar Çatışması Bildirimi:

Bu araştırmada herhangi bir potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Destek/Finansman Bilgileri:

Bu araştırma için herhangi bir finansal destek alınmamıştır.

Etik Kurul Kararı:

Araştırma için Adıyaman Üniversitesi Sosyal ve Beşerî Bilimler Etik Kurulu tarafından 13.10.2022 tarihli ve 326 karar sayısı ile Etik kurul izni alınmıştır.

KAYNAKÇA

- Auslander, P. (2008). Theory For Performance Studies, A Student’s Guide. New York: Routledge.
- Barşeri, N. (2013). “Araştırma Yaklaşım ve Yöntemleri: Müzik Eğitiminde Uygulamalı Araştırmalar”. Sanat Eğitimi Dergisi. 1(1): 1-13.
- Bauman, R. (1992). “Performance”. Folklore, Cultural Performances and Popular Entertainments (İç.) (Ed.) R. Bauman. New York: Oxford University Press. 41-49.
- Bauman, Z. (2022). Kimlik. Çev., Mesut Hazır. Ankara: Heretik Basın Yayın.
- Bayat, F. (2021). “Türk Kültüründe Geleneksel Şamandan Neo-Şamana”. Akra Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi. 24: 9-41.
- Beard, D. ve Gloag, K. (2016). Musicology The Key Concepts. New York: Routledge.
- Behague, G. H. (1992). “Music Performance”. Folklore, Cultural Performances and Popular Entertainments (İç.) (Ed.) R. Bauman. New York: Oxford University Press. 172-178.

- Blacking, J. (1992). "Ethnomusicology". *Folklore, Cultural Performances and Popular Entertainments* (iç.) (Ed.) R. Bauman. New York: Oxford University Press. 86-90.
- Boudewijnse, B. (2006). "Ritual and Psyche". *Theorizing Rituals: Issues, Topics, Approaches, Concepts* (iç.) (Ed.) J. Kreinath, J. Snoek. ve M. Stausberg. Boston: Brill Leiden. 123-142.
- Carlson, M. (2018). *Performance, a Critical Introduction*. New York: Routledge Taylor and Francis Group.
- Erkan, S. (2022). *Geleneksel Müzik, Toplum, Kültür ve Edebiyat*. Ankara: Grafiker Yayınları.
- Grimes, R. L. (2006). "Performance". *Theorizing Rituals: Issues, Topics, Approaches, Concepts* (iç.) (Ed.) J. Kreinath, J. Snoek. ve M. Stausberg. Boston: Brill Leiden. 379-394.
- Gürcan, Ö. (2018). *Kutsal Şaman Elbiseleri*. İstanbul: Ötüken Neşriyat A.Ş.
- Hanegraaff, W. J. (1996). *New Age Religion And Western Culture Esotericism In The Mirror Of Secular Thought*. Leiden, New York, Koln: E.J. Brill.
- Harvey, G. ve Wallis, R. J. (2007). *Historical Dictionary Of Shamanism*. The Lanham, Maryland: Scarecrow Press.
- Hobsbawm, E. Ranger, T. (2006). *Gelenek'in İcadı*. Çev., Mehmet Murat Şahin. İstanbul: Agora Kitapevi.
- Hoppál, M. (2003). "Postmodern Çağda Şamanizm". Çev., Mustafa Arslan. *Din Bilimleri Akademik Araştırma Dergisi*. III (4): 139-148.
- Hoppál, M. (2019). *Avrasya'da Şamanlar*. Çev., Bülent Bayram ve Hüseyin Şevket Çağatay Çapraz. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Lewis, J. (1999). "Music and Rituals". *Anthropology Today*. 15(1): 20-21.
- Özyer Aksoy, Y. (2017). "Algılanan Aynı Anda Birden Çok Yerde Bulunma ve Online Bilgi Paylaşımı Davranışı İlişkisinde Alışkanlıkların Moderatör

- Rolü”. Yorum-Yönetim-Yöntem Uluslararası Yönetim-Ekonomi ve Felsefe Dergisi. 5(2): 29-41.
- Place, M. R. (2008). Shamanism. New York: Infobase Publishing.
- Rao, U. (2006). “Ritual in Society”. Theorizing Rituals: Issues, Topics, Approaches, Concepts (İç.) (Ed.) J. Kreinath, J. Snoek. ve M. Stausberg. Boston: Brill Leiden. 143-160.
- Said, E. (2006). Müzikal Nakışlar. Çev., Gül Çağalı Güven. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Schechner, R. (1973). “Performance & The Social Sciences: Introduction”. The Drama Review, 17(3): 3-4.
- Schechner, R. (2020). Performance Studies, an Introduction. New York: Routledge.
- Snoek, J. A. M. (2006). “Defining Rituals”. Theorizing Rituals: Issues, Topics, Approaches, Concepts (İç.) (Ed.) J. Kreinath, J. Snoek. ve M. Stausberg. Boston: Brill Leiden. 3-14.
- Waterman, E. (2019). “Performance Studies and Critical Improvisation Studies in Ethnomusicology: Understanding Music and Culture through Situated Practice.” In Theory for Ethnomusicology: Histories, Conversations, Insights (İç.) (Ed.) Harris Berger, Ruth Stone. New York: Routledge. 141-175.
- York, M. (2009). The A to Z of New Age Movements. Lanham, Toronto, Plymouth, UK: The Scarecrow Press.

EXTENDED ABSTRACT

Introduction

It can be stated that Neo-Shamanic ritual practices take place among a large community fed by common sources or, alternatively, among small communities centred within themselves. These practices are considered to be in an

important position to effectively depict their widespread presence in Turkey. On the other hand, it is also possible to see these groups as social communities focussing on cultural heritage and a sense of identity, including the implications of the term 'ethnicity'.

Interviews with the informants have led to the emergence of certain patterns. The transformation of shamanism into contemporary performance provides clues about how the theatrical stage in the performer's mind is constructed. How all forms of expression that can be transformed into performance elements such as music, rhetoric, posture, gesture-mimics, all framed and unframed verbal transmissions, clothing, stage design, the nature of the roles are positioned on this theatrical stage in the performer's mind; moreover, the common or different references made by ritual practitioners as a community to performance elements and performance contexts in these performances constitute the Neo-Shamanism culture itself within the framework of this study.

Method

While a qualitative approach was adopted in the research; semi-structured interviews and literature review were used as qualitative research techniques. In this direction, through the direct transfer of information obtained from primary sources, it is aimed to address the performance stages and musical context of Neo-Shamanic rituals performed in Turkey from a holistic perspective.

Findings (Results)

It is seen that the concept of performance covers a wide range of meanings. In this context, the way performance is handled in cultural studies has been one of the primary focal points of research. Although the interview responses emphasise that shaman rituals performed in Turkey are not 'a performance', it can be stated that ritual is the focus of performance in the definitions made.

Some rituals are an integral part of everyday life, while others are understood to emphasise the sacred aspect, which is independent of everyday life. When examining the functions of ritual behaviour, including its psychological, social and cultural dimensions, the focus is on the formal aspects of ritual such as verbal and non-verbal communication, repeated actions, language, performance, dramaturgy and symbols. However, there is an awareness that ritual and performance are not mutually exclusive concepts, but rather intertwined. Researchers studying rituals approach this concept from various

disciplinary perspectives. In the case of our subject, while rituals are accepted as a means of communicating with supernatural forces and supernatural beings, they are seen as independent from daily life, even though they are intertwined with daily life.

When the shaman rituals in Turkey are evaluated in general, the presence of performative attitudes emerges. The answers show that these performative attitudes and theatrical narratives are used in rituals according to the need or not. While these performances have different meanings for each individual, the performance elements used also constitute a structure determined by the person performing the ritual. It is also stated that the elements used and the narrative applied reveal a modernised structure rather than reflecting the ancient tradition. On the other hand, there are also critical perspectives that disagree with this statement. It is emphasised that it is important to experience the ritual and to go beyond the visible to understand the message conveyed by the person performing the ritual. It is argued that the use of rituals in a performative and theatrical context does not involve teaching and that the content does not support these claims.

Conclusion and Discussion

Although shaman rituals today create a sharing environment based on the requirements of the ancient tradition, there is a practice that the people who perform the ritual want to reflect and realise. Considering that the tradition of shamanism varies from region to region, the current situation in Turkey offers a variety of practices that vary from person to person. Many issues that can be listed such as moving the performance that takes place in nature to homes, campsites, workshops; special ritual clothes are mostly not preferred and clothes that feel comfortable are included; different purposes and forms of use of the artistic language or mythological narrative used present a Neo-Shamanic structure adapted to the present day.

It is seen that elements such as sound, rhythm, lyrics, songs, prayers and chants in a performance also support and strengthen the performative attitude. It is understood that these elements regulate the emotional state of the participants, focus them on the ritual, increase the effect of the ritual, ensure cultural continuity through the transmission of ancient teachings, facilitate healing through music, transfer energy, harmonise with frequencies and heal through vibrations. The answers given cover various purposes such as conveying messages, communicating, conveying symbolic meanings, using mythological language, expressing emotional and spiritual experiences, creating

unity and bonding within the community, activating/revitalising the atmosphere and environment, and these answers exhibit a diverse and variable structure. Musical creations, which create a different narrative environment for everyone, are transformed in accordance with the needs of individuals rather than serving a single purpose. However, in this framework, it can be said that the purpose and contribution of the rhythmic structure, melodic expressions, imitations and rituals in the ancient tradition is a reference to today's meaning and purpose despite the different ways of use.

The performance shapes each element in its own context and the cultural context and social impact of the music performance in this context are considered important. While music performance is seen as an important form of cultural expression within the community; on the other hand, it also appears as a communication tool that can be used in the desired direction with its open to change and different interpretable structure. In this axis, instead of considering music as a separate part of the performance, this research has tried to understand how Neo-Shamanic rituals have evolved into a form of cultural expression and communication today by focusing on its image within the whole.