

T.C.
BAHÇEŞEHİR ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
SES TEKNOLOJİLERİ CAZ ANA BİLİM DALI

SES MASKESİ KAVRAMI VE DENEYSEL MÜZİĞİN
PERFORMATİF BOYUTUNDAKİ YERİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ
GİZEM NUR DAL ÖZDEMİR

İSTANBUL 2023

T.C.
BAHÇEŞEHİR ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
SES TEKNOLOJİLERİ CAZ ANA BİLİM DALI

SES MASKESİ KAVRAMI VE DENEYSEL MÜZİĞİN
PERFORMATİF BOYUTUNDAKİ YERİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ
GİZEM NUR DAL ÖZDEMİR

TEZ DANIŞMANI
PROF. DR. H. ALPER MARAL

İSTANBUL 2023



BAHÇEŞEHİR ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

04/09/2023

YÜKSEK LİSANS TEZ ONAY FORMU

Program Adı:	SES TEKNOLOJİLERİ (TÜRKÇE, TEZLİ, CAZ)
Öğrencinin Adı Soyadı:	GİZEM NUR DAL ÖZDEMİR
Tezin Adı:	SES MASKESİ KAVRAMI VE DENEYSEL MÜZİĞİN PERFORMATİF BOYUTUNDAKİ YERİ
Tez Savunma Tarihi:	04.09.2023

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

Dr. Öğr. Üyesi Fatma Elif ÇETİN
Enstitü Müdürü

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

	Unvanı, Adı Soyadı	Kurumu	İmza
Tez Danışmanı:	Prof. Dr. H. Alper MARAL	Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi	
2. Üye (Kurum İçi):	Doç. Dr. Cemal Barkın ENGİN	Bahçeşehir Üniversitesi	
3. Üye (Kurum Dışı):	Dr. Öğr. Üyesi Gökhan DENEÇ	İstanbul Teknik Üniversitesi	



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

Ad, Soyad : Gizem Nur Dal
Özdemir

İmza :

ÖZET

SES MASKESİ KAVRAMI VE DENEYSEL MÜZİĞİN PERFORMATİF BOYUTUNDAKİ YERİ

DAL ÖZDEMİR, Gizem Nur

Ses Teknolojileri (Türkçe, Tezli, Caz)

Tez Danışmanı: Prof. Dr. H. Alper MARAL

Ağustos 2023, 74 sayfa

Bu çalışmada, “ses maskesi” kavramının kapsamlı bir biçimde araştırılarak tanımlanmasına odaklanılacak ve bu kavramın deneysel müzik, caz müziği, alt türleri ve çağdaş performatif sanatlar ile etkileşimine değinilecektir. Çalışmanın ilerleyen bölümlerinde ise geleneksel bir bakış açısı ve yöntemle maskelerin anlamını, sembolizmini ve sosyal işlevlerini ele alan toplumbilimsel yaklaşımların kapsamı genişletilerek, maske kavramı; göstergebilimsel bir bakış açısı ile kimlik simgeleri ve göstergeleri olarak ele alınan bir çerçeve içinde incelenecektir. Bu bağlamda maske ve maskeleme aracı olarak ses maskesi kavramı, kimlik inşası sürecine etkileri açısından ele alınacaktır. Tüketim toplumu ve yeniden üretim ilişkisi açısından, özgün müzikal kimliği ile kolektif bilinçaltında idol ve ikona dönüşen sanatçıların, diğer özelliklerinin yanı sıra ayırt edilebilir performans ve üslupları bir metafor olarak ses maskesi kavramı ile ilişkilendirilerek değerlendirilecektir.

Anahtar Kelimeler: Ses Maskesi, Vokal Müzik, Performans, Göstergebilim, Deneysel Müzik, Caz.

ABSTRACT

THE CONCEPT OF VOICE MASK AND ITS PLACE IN THE PERFORMATIVE DIMENSION OF EXPERIMENTAL MUSIC

DAL ÖZDEMİR, Gizem Nur

Sound Technologies (Jazz with Thesis in Turkish)

Thesis Supervisor: Prof. Dr. H. Alper MARAL

August 2023, 74 pages

This study will focus on the comprehensive research and definition of the concept of “voice mask” and its interaction with experimental music, jazz music, its subgenres and contemporary performative arts. In the following sections of the study, the scope of sociological approaches that deal with the meaning, symbolism and social functions of masks with a traditional perspective and method will be expanded, and the concept of mask will be examined within a framework that is considered as identity symbols and indicators with a semiotic perspective. In this context, the concept of mask and voice mask as a masking tool will be discussed in terms of its effects on the process of identity construction. In terms of the relationship between consumption society and reproduction, the distinguishable performances and styles of the artists, who have become idols and icons in the collective subconscious with their unique musical identity, will be evaluated in relation to the concept of voice mask as a metaphor.

Keywords: Voice Mask, Vocal Music, Performance, Semiotics, Experimental Music, Jazz.



Anneme ve Babama

TEŞEKKÜR

Bu tez alıőmasının yazılmasında sonsuz desteğini benden esirgemeyerek tezimle ilgili tüm sorularımı en yoğun olduğu zamanlar dahil olmak üzere her koşulda kıymetli önerileri ile yanıtlayarak yol gösteren, tez yolcuğumda bilgi birikimini, kaynaklarını zevkle paylaőarak zihnimde yeni ufuklar açan, vizyonu ile bu çalışmanın akademik platforma taőınmasında en büyük katkıyı sağlayan, bana inanan değerli tez danışmanım, sevgili hocam Prof. Dr. H. Alper Maral'a teőekkürlerimi içtenlikle sunmak isterim.

Bahçeşehir Üniversitesi'nde almıő olduğum caz eğitimi sürecinde vizyonundan etkilendiğim ve bana olan desteğini her zaman hissettiğim sevgili hocam Başak Yavuz'a, derslerini büyük bir keyifle takip ettiğim değerli hocalarım Sibel Köse, őevket Akıncı ve Baki Duyarlar'a, koordinatörümüz sevgili Yeőim Pekiner'e, ses teknolojileri alanında aldığımız derslerde sağladığı katkılardan ötürü Doç. Dr. C. Barkın Engin'e sonsuz teőekkürlerimi ve saygılarımı sunarım.

Tez sürecinin baőından beri hep yanımda olan ablam tarihi Dr. Öğr. Üyesi Dilara Dal ve ablam coğrafyacı Öğr. Görevlisi Neslihan Dal'a, maddi ve manevi desteklerini hiçbir zaman esirgemeyen annem ve babama, çalışmanın her aőamasında bana destek olan eőim etin Özdemir'e ve dostlarıma teşekkür ederim.

İstanbul,2023

Gizem Nur Dal Özdemir

İÇİNDEKİLER

ETİK BEYAN	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
İTHAF	vi
TEŞEKKÜR	vii
İÇİNDEKİLER.....	viii
ŞEKİL/RESİM/ŞEMA LİSTESİ.....	x
SEMBOLLER/KISALTMALAR LİSTESİ.....	xii
Bölüm 1: Giriş.....	1
Bölüm 2: Alan Yazın Taraması.....	3
Bölüm 3: Yöntem.....	5
Bölüm 4: Maske Kavramı	6
4.1 Maske Kavramının Toplumbilimsel Bakış Açılılarıyla Değerlendirilmesi	8
4.1.1 Etnolojik Çerçeve Maske Kavramı	8
4.1.2 Performans Teorisi	13
4.1.3 Judith Butler'ın Performativitesi	16
4.2 Maske Kavramının Göstergibilimsel Analizi.....	17
4.2.1 Bir Gösterge Olarak Maske ve Maskeleme	19
4.2.2 Psikolojik Maske Olarak Müzikal Persona.....	20
4.2.3 Şamanistik Ritüelde Ses Maskesinin İzdüşümleri.....	21
4.2.3.1 Animist Düşünce ve Şamanizm.....	23
4.2.3.2 Şamanistik Ritüelde Müzikal ve Performatif Ögeler.....	24
Bölüm 5: Bir Metafor Olarak Ses Maskesi.....	27
5.1 Ses Maskesi Kavramının Müzikal Kimlik, Stil ve Temsil Ettiği Unsurlar Açısından <i>Free Jazz</i> ve 60'lar Ekseninde Değerlendirilmesi.....	27
5.2 Abbey Lincoln ve Bir Direniş Stratejisi Olarak Ses Maskesi Kavramı.....	34

5.3 Ses Maskesi Olarak <i>Vocal Drag</i> Kavramı ve Laurie Anderson'ın Multidisipliner Çalışmaları.....	36
5.4 <i>Soundsinging</i> Kavramı Çerçevesindeki Performans Pratikleri.....	44
5.4.1 Meredith Monk (1942-).....	46
5.4.2 Maggie Nicols (1948-).....	49
5.4.3 Jeanne Lee (1939- 2000).....	52
5.4.4 Diamanda Galás (1955-).....	54
5.5 Annette Peacock'ın Vokal Paletindeki <i>Synthesizer</i> Etkileşimleri....	55
5.6 Cathy Van Eck'in Performans Pratiğindeki Ses Maskesi: Elektronikler Günlük Nesnelere Ses Yaratımı.....	63
5.7 Roy Hart (1926-1975).....	65
5.8 Tanya Tagaq (1975-).....	68
Bölüm 6: Tartışma ve Sonuçlar.....	71
KAYNAKÇA.....	75

ŞEKİLLER TABLOSU

ŞEKİLLER

Şekil 1 Fildişi Kıyısı'nın Dan (Yacouba) Halkının Ritüel Maskesi.....	9
Şekil 2 Bambara Topluluğunun <i>N'Domo (N'Tomo)</i> Maskesi.....	10
Şekil 3 Tanrı <i>Anubis</i> 'in Tasvir Edildiği Kabartma.....	11
Şekil 4 Ritüel Elbisesi Giyen ve Elinde Davul Tutan Moğol Şamanı.....	26
Şekil 5 <i>Free Jazz</i> Albüm Kapağı.....	30
Şekil 6 <i>A Love Supreme</i> Albüm Kapağı.....	31
Şekil 7 <i>A Love Supreme</i> Albüm İç Kapağı.....	32
Şekil 8 Sun Ra'nın 1971'de Kahire'deki Performansı.....	33
Şekil 9 <i>We Insist! The Freedom Now Suite</i> Albüm Kapağı.....	35
Şekil 10 Laurie Anderson'ın <i>United States</i> Performansı.....	38
Şekil 11 Laurie Anderson'ın <i>O Superman</i> Videosu.....	40
Şekil 12 Laurie Anderson'ın “ <i>O Superman</i> ” ve Jules Massenet'nin “ <i>Ô Souverain</i> ” Eserlerinin Açılış Cümleleri.....	40
Şekil 13 <i>What You Mean We?</i> İsimli Kısa Filminden <i>The Clone</i>	42
Şekil 14 <i>Homeland</i> Albüm Kapağı.....	43
Şekil 15 <i>Songs of Ascension</i> Performansı.....	48
Şekil 16 <i>Songs From The Hill</i> Albüm Kapağı.....	49
Şekil 17 <i>Feminist Improvising Group</i> 'un <i>Music For Socialism</i> Festivali Performansı	50
Şekil 18 <i>Sweet and S'Ours</i> Albüm Kapağı.....	51
Şekil 19 <i>Conspiracy</i> Albüm Kapağı.....	53
Şekil 20 <i>Jazz Composers Guild</i>	57
Şekil 21 <i>Switched On Bach</i> Albüm Kapağı.....	58

Şekil 22 Elektronik Müzik Öncüsü Wendy Carlos ve 60'ların Sonlarına Ait Bir Modüler Sistemi Olan, Annette Peacock'ın Kullandığı Prototipe Benzeyen <i>Moog Synthesizer</i>	59
Şekil 23 <i>Revenge: The Bigger The Love The Greater The Hate</i> Albüm Kapağı.....	60
Şekil 24 <i>Dual Unity</i> Albüm Kapağı.....	62
Şekil 25 <i>Song No. 3</i> Performansı.....	64
Şekil 26 <i>Vox Humana</i> (1956) Albüm Kapağı.....	66
Şekil 27 <i>...And Man Had a Voice</i> (1964) Albüm Kapağı.....	67
Şekil 28 Inuit Throat Singing (<i>Katajjaq</i>).....	69
Şekil 29 <i>Animism</i> (2014) Albüm Kapağı.....	70

SEMBOLLER/KISALTMALAR LİSTESİ

TDK	Türk Dil Kurumu
FIG	Feminist Improvisation Group
RADA	Royal Academy of Dramatic Arts
MOMA	Museum of Modern Art



Bölüm 1

Giriş

Bu tez çalışmasında “Ses Maskesi ve Deneysel Müziğin Performatif Boyutundaki Yeri” başlığıyla; çalışmalarında temsil ettiği kimlikler ya da olgular çerçevesinde “ses maskesi” olarak konumlandırabileceğimiz *avant-garde jazz*, *free jazz* ve *experimental* gibi janrların kapsamında yer alan bazı müzisyenlerin stil ve performans yaklaşımlarına odaklanılmıştır. Kimlik göstergesinin ayırt edici unsuru olarak “maske” kavramı ve kişiliğin temsili olarak da “ses” kavramının iç içe geçtiği “maskeleme” olgusunun; sesin bir maske olarak fiziksel ifade sınırlarına taşındığı ve performans pratiklerinde “ses maskesi” gibi bir kavramı doğurabileceği bu çalışmanın en önemli önermelerinden biri olmaktadır. Çalışmanın önerdiği “ses maskesi” kavramının ortaya çıkması ve kavramı destekleyecek zeminin oluşmasında sevgili tez danışmanım Prof. Dr. Hakkı Alper Maral’ın katkılarını tekrar vurgulamak isterim. Yürütücüsü olduğu Dünya Müzik Kültürleri dersinden çıktığımız bir gün kendisine şamanistik performanstaki müzikal öğelerden hareketle “kimliğe bürünmede vokali bir araç olarak kullanma” fikri üzerinden ilerlemek istediğimi belirttiğimde çalışmanın odağını “ses maskesi” kavramına yönlendirmiştir.

Birinci bölümde maske kavramı üzerinden hareket ederek dünya geleneklerinde maskenin farklı coğrafya ve kültürlerdeki kullanım biçimleri ve ritüelistik alanlardaki yeri etnolojinin ekseninde incelenecektir. Genel hatlarıyla Performans Teorisi tanımlanacak ve bu kuramın kapsamındaki performatif edimler açıklanarak, Judith Butler’ın Performativite kavramı; cinsiyet kimlikleri ve performans bağlamında ses maskesi ile ilişkilendirilecektir. Ses ve maske olguları göstergebilimsel çerçevede incelenerek, *persona* kavramı ile psikolojik açıdan konumlandırılmaya çalışılacaktır. Bu bağlamda Şaman kültürlerinin farklı kıtalardaki gelenekleri üzerinden şamanik ritüeller ile ses maskesi kavramı ilişkilendirilerek sesin temsil ettiği öğeler üzerinden ele alınacaktır.

İkinci bölümde cazın özellikle Amerika kıtasındaki varoluş imgeleri üzerinden maske ile kesişim hatları doğrultusunda; 60’lar cazının grup dinamikleri ve dönemin müzikal öğeleri/özellikleri çerçevesinde irdelenecek, ses maskesi kavramı *spiritual jazz* ve *free jazz* janrının öncüleri ve başat çalışmaları üzerinden örneklendirilecektir.

İlerleyen kesitlerde farkı kulvarlarda öne çıkan ikonik sanatçılar üzerinden ses maskelerine örnekler verilecek, ses maskesi kavramının ritüelistik ve performatif öğelerdeki izdüşümleri tespit edilecektir.



Bölüm 2

Alan Yazın Taraması

“Ses maskesi” kavramı ile deneysel müziğin doğrudan ilişkilendirildiği bir kaynağın literatür taramasında ortaya çıkmaması bir dezavantaj oluşturmamakla birlikte bu tezin temel kaynaklarını konunun çeşitli açılardan ilişkilendiği ve kapsamına girdiği sosyal bilimler ve sanat araştırmalarındaki kitaplar, makaleler ve tezler oluşturmaktadır. Kimliğin en önemli ve ayırt edici ögesi olan “ses” ve çağlardan beri toplumların ritüellerinde kimliği gizlemek ya da alter egoyu temsil etmesi için kullandıkları “maske” kavramının ortaya çıkışı, tanımı ve kullanım amacına yönelik araştırmalar için John Wallace Nunley ve Cara McCarty’nin *Masks: Faces of Culture* (1999), etnolojik çerçevede dünya geleneklerindeki yeri için *Masks: Their Meaning and Function* (1972) kitaplarından yararlanılmıştır.

Richard Schechner’ın *Performance Theory* (1998), Marvin Carlson’ın *Performans: eleştirel bir giriş* (2013) isimli kitapları ve Ahmet Utku Ögüt’ün *Çağdaş performatif sanatlarda Şamanizm referansları* (2014) isimli tez çalışması Performans Teorisi kavramının analizine, Judith Butler’ın *Cinsiyet Belası* (2008) isimli eseri maske kavramının cinsiyet kimlikleri bağlamında performatif alanlarla ilişkilendirilmesine katkı sağlamıştır. Mehmet Rifat’ın *Göstergebilimin ABC’si* (2009) ve Thomas Albert Sebeok’un *Signs: An Introduction to Semiotics* (2001) kitabı araştırmanın göstergebilimsel çerçevedeki temel kaynaklarındandır.

60’lı yıllarda *free jazz* ve *spiritual jazz* janrında öne çıkan müzisyenler ve grup dinamiklerinin ses maskesi ile etkileşimi doğrultusunda caz müziğindeki ritüelistik yaklaşımların analizinde ve ses maskesi ile ilişkilendirilmesinde Ekkehard Jost’un *Free Jazz* (1974), Guerino Mazzola’nın *Flow, Gesture, and Spaces in Free Jazz: Towards a Theory of Collaboration* (2008) ve Jeff Schwartz’ın *Free Jazz* (2022) isimli eserlerinden yararlanılmıştır.

Free jazz türünün vokal icra pratikleri kapsamında yer alan *soundsinging* kavramını detaylandırmak ayrıca bu kavramın kapsamındaki performans pratiklerini detaylı bir biçimde ele alabilmek için Chris Tonelli’nin *Voices Found: Free Jazz and*

Singing (2019) kitabı baz alınmıştır. Jelena Novak'ın *Postopera: Reinventing the Voice-Body* (2016), Susan McClary'nin *Feminine Endings* (2002), S. Alexander Reed'in *Laurie Anderson's Big Science* (2022) ve Cathy Van Eck'in *Between Air and Electricity: Microphones and Loudspeakers as Musical Instrument* (2017) adlı eserleri ses maskesi kavramının farklı türlerin geçirgenlik öğelerini içeren *avant-jazz* ve deneysel müzik kesişimindeki bazı performatif öğelerle ilişkilendirilmesine katkı sağlamıştır.



Bölüm 3

Yöntem

Bu tez çalışmasında Ses Maskesi kavramının dünya kültürlerindeki performatif ve ritüelistik davranış edimleri, maske ve ses kavramlarının kimliğin ve kişiliğin temsili olduğu fikrinden hareketle, 20. Yüzyılın *free jazz*, *avant-garde jazz*, *folk* ve deneysel müzik alanları üzerinden ilerleyerek disiplinlerarası sanat pratiklerindeki vokal ifade biçimlerine etkisi çerçevesinde elde edilen veriler, incelemeler ve performans analizleri, nitel araştırma yöntemlerinden betimleme yoluyla sunulmuştur.



Bölüm 4

Maske Kavramı

Kimliği değiştirmek veya yeni bir kişilik oluşturmanın en eski yolu olan maske kavramının kökeni belirsizdir. Arapça’da ucubeye veya canavara dönüştürme, değiştirme anlamına gelen *maskhara* (*mashara*)’dan geldiği varsayılmaktadır. Aynı zamanda Orta Krallık döneminde Mısırlıların kullandıkları *msk* kelimesi deri veya “ikinci cilt” anlamına gelirken bundan hareketle büyük olasılıkla Arapça’ya *msr* olarak girdiği ve “Mısırlılaştırılmış” (*to be Egyptianized*) veya “eski Mısırlılar gibi maske takmak” anlamına geldiği düşünülmektedir (Nunley, McCarthy, 1999, s. 15). Arapça’daki karşılığı ile birlikte İtalyanca’da *maschera*, İspanyolca’da *mascarave* sözcüklerinin birbirleri ile ilişkilendirildiğine ve olası kökenlerinin Latince’de hayalet anlamına gelen *masca* ya da *mascus* olduğuna dair görüşler yer almaktadır.

Fransızca’daki *masqué*’den dilimize geçmiş olan maske kelimesinin içerdiği anlamlar TDK sözlüğünde şöyle belirtilmiştir (<https://sozluk.gov.tr/>, erişim tarihi: 15.01.2021):

1. Boyalı karton, kumaş veya plastikten yapılan ve başkalarının tanınmamak için yüze geçirilerek kullanılan yapma yüz. 2. Korunmak için özel olarak yapıp yüze geçirilen şey: Gaz maskesi. 3. Yüz ve boyun güzelliği için cilde sürülen krem, macun vb. şeyler. 4. Gerçek duyguları veya bir şeyin gerçek görünüşünü gizleyen aldatıcı görünüş, davranış: Hayırseverlik maskesiyle kendi çıkarını yürütüyor. 5. Kişinin oynadığı rol veya hem kendisine hem de çevresine karşı takındığı davranış.

Dünyanın birçok farklı geleneğinde önemli bir yere sahip olan maskeler bazı bölgelerde hala derin ve karmaşık bir anlam taşır. Maskelerin referanslarını, imgelerini ve tarihsel kayıtlardaki yerini günümüze aktaramayan toplumların varlığı oldukça azdır. Toplumların hayatta kalmak, gelişmek gibi çeşitli ihtiyaçlarını karşılama yollarından biri olarak kullandıkları maskeler; değiştirme, dönüştürme, başka dünyalara gitme ve ruhları yatıştırma gibi durumları sembolize eder (Nunley, McCarthy, 1999, s. 15).

Maskeler farklı coğrafya ve kültürlerde, kullanım amaçları ve görünümleri açısından oldukça zengin bir çeşitliliğe sahiptir. Birçok farklı işlevin yüklendiği

maskeler; büyü ya da kutsal amaçlı, kimliği gizleme, iletişim kurma, korunma, korkutma veya süslenme gibi amaçlarla kullanılmışlardır (a.g.e., s. 100). Bitkisel boyalarla boyanmış veya maske ile gizlenmiş yüz, eski topluluklarda kutsallığa işaret ederken, bu davranışlar maskenin bir ifade yöntemi olarak var olduğunun ve iletişim aracı olarak kullanılabilirliğinin göstergesi olarak düşünülebilir (Demircioğlu, 2015, s. 159). Doğal malzemeler zamanla—doğa ile etkileşimin bir sonucu olarak—yüz örtmek için kullanılan bitkisel boyaların yerini almıştır (Kaptan, 1997, s. 99). Maske yapımında kullanılan kumaş, ahşap, çamur, yaprak, örgü vb. malzemelerin, bölgenin coğrafi koşullarına ve maskenin kullanılacağı yere göre farklılık gösterdiği ve özellikle bu malzemelerin en komplike kullanıldığı kültürün Okyanusya adalarına ait olduğu belirtilmiştir (Güner, 2006, s. 5).

İnsanlar; oluşturdukları maskeleri genellikle kendilerini gizlemek için kullanmanın yanı sıra neredeyse başka kişiler, hayvanlar, hayalet veya maskenin temsil ettiği olgu haline geldiklerini hissetmişlerdir. Maskelerin eski toplumdaki ilk kullanım alanları incelendiğinde avlanma amaçlı kullanıldığı ve insanların avlarını yakalamak için onların görüntüsüne bürünmeye çalıştıkları düşünülmüştür (Demircioğlu, 2015, s. 159). Zamanla avcılıktan tarıma geçiş yapan toplumlarda maskeler ataların ruhu ile ilişkilendirilmiş ve törenlerde topluluğun atalarına ulaşmasını sağlayan yöntemlerden biri haline dönüşmüştür. Bu iletişimi kuran kişi maske kullanarak yeni bir kimlik kazanır ve maske burada bir bağlantı aracına dönüşür (Gül, 2019, s. 8). Toplamların inanç ve adetlerinin önemli bir parçası haline gelen maskeler; dini törenlerde önemli bazı etkinlikleri işaret etmek için kullanılmıştır. Başarılı bir hasadı kutlamak, *initiation*¹ töreni, evlilik ve cenaze gibi törenler bu tip etkinliklere örnek olarak verilebilir (Kaptan, 1997, s. 100).

Maskelerin kullanım alanlarının farklılığı ve çeşitli geleneklerin özelliklerini yansıtmaması, içinde bulunduğu çağa ait toplumların kültürleri ve inanç sistemlerinin anlaşılması açısından oldukça önemlidir. Çalışmanın bir sonraki bölümünde bu konuya genel bir bakışla değinilecektir.

¹ Animist inanış ve geleneklerin sonraki nesillere aktarılması için oluşturulan eğitimlere katılan çocuklar, burada sosyal hayatı ve dini öğeleri öğrenirler. Bu eğitimin sonunda düzenlenen erginlenme ve topluma katılma törenine verilen isimdir (Topuz, 2015, ss. 24-27).

4.1. Maske Kavramının Toplumbilimsel Bakış Açılıyla Değerlendirilmesi

4.1.1 Etnolojik çerçevede maske kavramı. Maske kavramının etnolojik açıdan tanımı Örnek (1973: 48) tarafından Budunbilimleri sözlüğünde şöyle açıklanmıştır:

Maske: [Alm. Maske] [Fr. masque] [ing. mask]: Yüze takılan, kimi zaman da tüm gövdeyi kaplayan; ataları, tanrıları, doğüstü yaratıkları, ölüleri, hayvanları canlandıran; ağaçtan, otlardan, kumaşlardan vb. yapılan, şaşırtıcı ve etkileyici yüz kalıbı.

Etnolog Andreas Lommel'e göre etnolojinin gelişimindeki ilerleme, dünyanın çeşitli bölgelerine yayılmış kabileleri, halkları ve kültürlerini ortak özelliklerine göre birkaç paydada inceleme olanağı sağlamaktadır (Lommel, 1972, s.7). Her kültür dışarıdaki uyaranları kendine özgü bir şekilde uygulayıp, bireysel olarak gelişmiştir ve bu bağlamda maskeleri sadece bazı kültürlerde incelenmek yetersiz olacaktır. Bu bölümde maskeleri dünya kültürleri çerçevesinde öne çıkan özellikleri ile birlikte değerlendirmenin gerekli olduğu düşünülmektedir.

Afrika kıtası; kendine özgü birçok farklı kültürel yapıya sahiptir ve buna bağlı olarak maskeler, sayıca çok ve çeşitli olarak kültürün önemli öğelerinden biridir. Her topluluğun maskesi özgün olmakla birlikte diğer toplulukların maskeleriyle ortak noktalar taşımaktadır. Maske yapımında temel malzemenin ağaç olduğu fakat bakır ve pirinç plakalarında bazı maskelerde yer aldığı belirtilmiştir. Maskeler; ekim ve hasat dönemi yapılan törenlerde, evlilik ve cenaze törenlerinde ve felaketlerden korunma amacıyla yapılan törenlerde kullanılmıştır (Topuz, 2015, ss. 33-38).

Maskelerin öteki dünya ile iletişimi sağlamak için kullanılması, Animizm² dini ile doğrudan ilişkilidir. Bu doğrultuda yaratımlarının ardında tanrıların ve atalarının ruhlarını yaşatmak düşüncesi yer almaktadır (Kaptan, 1997, s.100). Atalara tapınmaya dayanan Afrika sanatında küçük heykeller ataları betimlerken, maskeler ölü ataların ruhlarını temsil ederler. Afrika sanatının kökleri atalara tapınmanın yanı sıra, özellikle tarımla ilgilenen kabilelerin dünya anlayışlarını belirleyen, yaşamın ölümden yeniden

² Kelime kökeni Latince *anima* (ruh)'dan gelen Animizm (Canlılık), evreni oluşturan tüm canlı ve cansız unsurların ruhu olduğu varsayılan inanç sistemidir (Örnek, 1973, s.19). (birçok kaynak/yazar mensubu olunan belli bir dinî perspektif ile Animizmi “dinsel dünya görüşü” gibi daha alt bir inançsallık mertebesine şubelendirmektedir)

büyümesini temsil eden bitki ve tohum sembolünün oluşturduğu yaşam felsefesine dayanmaktadır (Lommel, 1972, s. 9).

Afrika maske sanatının önemli bir bölümünü oluşturan Mısır'da maskeyi kullanan kişinin tanrılık niteliğini yüceltmesi amaçlanmış ve bu doğrultuda maske kullanımı; kişinin hastalık, kaza, ölümden sonra karşılaşılabilecek tehlikeler gibi insani korkulara dayanabilmesini sağlamıştır (Kaptan, 1997, s. 103). Nijer deltası dolaylarında yaşayan Yorubalıların sağlık ve zenginlik için yaptığı *Gelede* törenlerinde ve *Epa* bayramlarında tahta ve polikrom maskeler kullandıkları görülmektedir (Topuz, 2015, ss. 139-140). Mali'nin Dogon halklarının bereketi simgeleyen *Kanaga* maskeleri ve Bambara (Bamana) halkı tarafından ekin dönemlerinde bolluk getirmesi için düzenlenen etkinliklerde kullanılan *N'Domo* (*N'Tomo*) maskeleri ve Fildişi Kıyısı'nın Baoule topluluğunda cenaze ve ergenliğe geçiş töreninde kullanılan *Goli* maskesi ve yine Fildişi Kıyısı'nın Dan (Yacouba) halkının ritüel maskeleri Afrika kültüründe yer alan maskelere örnek olarak verilebilir (a.g.e., ss. 51-89).



Şekil 1. Fildişi Kıyısı'nın Dan (Yacouba) Halkının Ritüel Maskesi



Şekil 2. Bambara Topluluğunun *N'Domo (N'Tomo)* Maskesi

Anthropomorphic (insan biçimli) ve *theriomorphic* (hayvan biçimli) olmak üzere iki ana grup altında sınıflandırılan maskeler, maskenin yapıldığı kültür ve yapılış amacına göre farklılaşmıştır (Güner, 2006, s. 4). Dünyanın en mühim medeniyetlerinden biri olan Mısır'da maske, Mısır dini ve ölüm olgusuyla bütünleştirilmiştir. Ölen kişiyi temsil eden cenaze maskeleri, kafanın korunması ve

kişinin ölümden sonraki yaşamında yeniden dirilişinde yüzündeki karakteristik özelliklerin belirtilmesi amacını taşımaktadır. En mühim örnekleri lahit kapaklarında görülebilecek bu maskeler, kişinin statüsüne göre değerli madenler kullanılarak oluşturulmuştur. Örneğin, Firavun *Tutankhamun*'un maskesi som altından yapılmıştır. Mısır panteonunda yer alan sayısız tanrı ve tanrıça, Mısırlı sanatçılar tarafından hayvan başlı olarak antropomorfik biçimde tasvir edilmiştir. Bir tür maske olarak değerlendirilebilecek bu tasvirlerdeki hayvanlar, tanruların niteliklerini ve sahip oldukları kudreti yansıtmıştır. Ölümle özdeşleştirilen tanrı *Anubis*'in rahipleri, mumyalama işlemi esnasında tanrının tasvir edildiği şekle uygun olarak çakal başını andıran maskeler takmıştır (Bağatur, 2013: 41-43; Güner, 2006: 16; Yasan, 2011: 29). Orta Krallık döneminde başlayarak asırlar boyu devam eden ölümlerin yüzlerine stilize maske yerleştirme geleneği, milattan sonra birinci yüzyılda yerini ölen kişinin bireysel özelliklerini olabildiğince yansıtan gerçekçi tavrındaki portrelere bırakmıştır. Mısır'ın Roma egemenliğine girdiği dönemde yaygınlaşan ve milattan sonra üçüncü yüzyıla kadar devam eden bu portreler, ölümden sonraki yaşamda kişinin adeta kimliğini temsil etmiştir (Bağatur, 2013, ss. 46-47).



Şekil 3. Tanrı *Anubis*'in Tasvir Edildiği Kabartma

Orta Çağ Avrupası geleneksel yapısında yer edinen maskeli tören ve karnavallar, Hristiyanlık öncesi pagan anlayışın bir devamı niteliğinde olup, sonradan Hristiyanlıkla bütünleştirilmiştir. Avrupa'nın en eski ritüellerinden biri olan Venedik'teki karnaval geleneğinin ne kadar eskiye dayandığı tam olarak bilinmemesine rağmen kostümlü ve maskeli oyunlar, özellikle 18. yüzyılda kent gündelik yaşamın ayrılmaz bir parçası haline gelerek uluslararası boyut kazanmıştır. Venedik Karnavalı, Venedik'i turistik açıdan Avrupalı kitleler için mühim bir uğrak yeri haline getirirken, karnaval vasıtasıyla sergilenen sivil ihtişam, mimari ile birlikte Venedik Cumhuriyeti'nin Avrupa'nın kıtasal hegemonyaları karşısında siyasi açıdan ayrıcalıklı bir konuma ulaşmasını sağlamıştır (Güner, 2006, s.17).

Antik Yunan ve Roma'da maskeler, din ve kültürün en önemli öğelerinden biri olan tiyatro oyunlarında varlığını göstermiştir. Şarap tanrısı *Dionysos*'u yüceltmek için gerçekleştirilen şenliklerden doğduğu düşünülen tiyatrodaki kullanılan maskeler, oyuncuların birden fazla rolü icra etmelerine ve erkeklerin kadın karakterleri canlandırmasına olanak tanımıştır. Ağız genişliği sayesinde sesin açık alanda daha iyi yayılmasına ve seyircinin odağının oyunda kalmasına da yardımcı olan maskeler, Roma kültüründe tiyatro haricinde Roma İmparatorluğu ile bütünleşen askerlik ve savaş olgularının da bir parçası haline gelmiştir. Savaş meydanında hem korunmak hem de düşmana korku salmak için kullanılan maskeler, gladyatör dövüşlerinin de işlevsel araçları konumunda görülmektedir (Bağatur, 2013: 48-50; Yasan, 2011: s.28).

Amerika maske sanatının yapısal açıdan Afrika sanatı ile paralellikleri dikkat çekicidir. Kuzey Amerika yerlileri, yani Kızılderili toplumunun kültürel değerleri ile şekillendirilen maskeler, kullanım alanlarına göre farklılaşmış; dinin hâkim olduğu maske sanatında doğayı taklit etme ve doğadan esinlenme anlayışı ön plana çıkmıştır. Ağız ve göz yerleri delik olarak yüz formunda tasarlanan maskeler, genel olarak ahşap malzemeden üretilmiştir. Maskelerin temel işlevi, doğanın gücünü anlamlandırmak ve bu güce sahip olmaktır. En önemli maskeler ise hastalıkları iyileştirmek için kullanılan maskeler olmuştur. İnançın ön plana çıktığı Kızılderili maskelerinin aksine Alaska ve Eskimolar, toplumsal yaşamda önemli işlevi olan festival ve bayramlarda, büyüklükleri bir parmak boyutundan, evlerdeki tavanlara asılacak boyuta kadar değişiklik gösteren maskeler kullanmışlardır. Meksika'da üretilen maskelerin de

işlevsel açıdan Alaska ve Eskimo maskeleriyle benzerlik gösterdiği görülmektedir. Güney Amerika'ya özgü maskelerde tanrıların, rahiplerin ve tanrılara kurban edilenlerin yüzleri esas alınarak; kutsal sayılan jaguar, maymun, köpek, çeşitli kuşlar ve deniz hayvanları şeklinde de maskeler üretilmiştir. Maskeler, cenaze ritüellerinin yanı sıra tanrılara adadıkları özel danslar için de yapılmış; yapımlarında ahşap, sedef ve değerli taşlar kullanılmıştır (Kaptan, 1999, <https://earsiv.anadolu.edu.tr/> (erişim tarihi: 15.01.2021), ss. 104-107).

İlerleyen bölümlerde önce genel hatlarıyla Performans Teorisi tanımlanacak, ardından cazın özellikle Amerika kıtasındaki varoluş imgeleri üzerinden maske ile kesişim hatları irdelenmeye çalışılacak; nihayetinde günümüzde de deneysel müzik ve cazda itibar gören/karşılık bulan “ses maskeleri” nin ontolojisine girilecektir.

4.1.2 Performans Teorisi. Çalışmanın bu bölümünde maskenin kullanım alanını oluşturan en önemli öğelerden Performans Teorisi'ne yer verilecek, Schechner'ın Performans Teorisi'ne sadece çalışmanın bağlamını oluşturan sesin performatifliği ve maske kavramı ile kesişimi çerçevesinde değinilecektir³.

Genellikle sanat tarihinde olduğu gibi sanat kuramı denince zihinde canlanan alanlar görsel sanatlar çerçevesinde sınırlandırılmış, müzik ve sahne sanatları bu çerçevenin içine çoğunlukla dahil edilmemiş, dahil edilse bile görsel sanatlarla ilişkilendirilmiştir. Fakat performatif alanlara olan ilginin artması, bu alanların teorik açıdan konumlandırılma ihtiyacını da doğurmuştur. Bu alanların sosyal bilimlerden gördüğü destek ve beraberinde getirdiği disiplinlerarası yaklaşım, performatif alanları ön plana çıkararak sanat kuramı yelpazesinde yerini sağlamlaştırmıştır (Öğüt, 2014, s. 27).

³ Bu muteber ve güçlü teori, sosyal bilimler alanında yapılan neredeyse tüm performans odaklı/ilişkili çalışmada mükerrer olarak genel hatlarıyla aktarılageldiğinden bu çalışmada aynı tekrara düşmekten özellikle kaçınılmış, anılan çerçeve dışındaki genel kuramsal bilgiler için şu çalışmalara referans göstermekle yetinilmiştir: Richard Schechner'ın *Performance Theory*, RoseLee Goldberg'in *Performance*, Victor Turner'ın *The Ritual Process - Structure and Anti-structure*, Arnold Van Gennep'in *Rites of Passage*, Marvin Carlson'ın *Performance: A Critical Introduction*, Graham St John'un *Victor Turner and Contemporary Cultural Performance*, Mariellen Sandford'ın *Happenings and Other Acts* isimli çalışmaları referans olarak gösterilmektedir.

Temelleri antropolog Victor Turner ve kuramcı, tiyatro yönetmeni ve editör Richard Schechner tarafından atılan Performans Teorisi'nin, performatif alanlarda daha öznel bir yere konumlanan performans sanatının çerçevesini netleştirdiği zamana denk gelmesi etkileyicidir (Öğüt, 2014, s. 28).

60'lı yılların savaş sonrası Amerika'sının yeni nesilde yarattığı güvensizlik ve baskılayıcı ortam; yaşamın tüm dinamiklerini etkileyecek bir karşıt hareketin doğmasına sebep olmuştur. Sanata yönelimin yükseldiği ve sanat dallarının özgürlükçü arayışları yoğun bir biçimde yansıttığı bu dönemde, performatif alanlarda deneysel çalışmalar ortaya çıkmıştır (Çelikçapa, 2014, s. 4). Bu dönemde sahne sanatlarındaki değişimlerin ve gelişimlerin temellerini ortaya atan isimlerin en başında gelebilecek olan Schechner'ın "*Approaches to Theory/Criticism*" adlı makalesinde sosyal bilimlere yönelik yaptığı sesleniş antropolog Victor Turner tarafından cevaplandırılmış, çeşitli ortak çalışmalarla her iki disiplin etkileşim içinde bulunmuştur (Carlson, 2013, s. 41).

Schechner 70'li yıllarda "Çevresel Tiyatro" ile adını duyurmuş, sonrasında antropolog Victor Turner ile birlikte 1972 yılında "Theatre and Ritual World Conference" adında bir atölye çalışması düzenlemiştir (Çelikçapa, 2014, s. 5). Bu birliktelik antropoloji ve tiyatro alanlarının ortak paydada buluşmasını sağlamış, bu sayede tiyatro alanında sosyal bilimlere kapsayan bir bakış açısı ortaya konulmuştur. (Carlson, 2013, s. 41). Schechner bu atölye çalışmalarının sonucunda kendi çalışmalarını, uygulama alanının yanı sıra bir performans teorisini oluşturma doğrultusunda geliştirmiştir. Sosyal bilimlerle performans arasındaki yakınlığı vurgulamış ve iki disiplinin çerçevelediği alanlarda (antropoloji ve performans ilişkisi, toplumsal tiyatro) dersler ve çalışmalar sürdürmüştür. Yazılı olmayan yani deneyime dayalı kaynakların insan davranışlarını kavramak için yazılı kaynaklarla birlikte araştırılması gerektiğini ve performans araştırmalarının toplum analizinde çarpıcı veriler oluşturduğunu düşünen Schechner, performans ve sosyal bilimlerin kesiştiği yedi temel alandan söz etmektedir (Çelikçapa, 2014, s. 13-14).

Sahne sanatları, antropoloji ve sosyoloji gibi alanların kesişimiyle oluşan ilk izlenimler Richard Schechner'ın 1973 yılında yayınlanan tiyatro-performans dergisi *The Drama Review*'un giriş yazısında görülmektedir. Disiplinlerarası bir yaklaşımın

sonucu olarak oluşturulan bu teorinin yedi temel unsuru Schechner'ın yazısında şöyle belirtilmiştir:

- 1) *Gündelik yaşamdaki her türden bir araya gelmeleri, toplanmaları da içerecek şekilde performanslar.*
- 2) *Sporun, ritüelin, oyunun ve kamusal politik davranışların yapısı.*
- 3) *Çeşitli iletişim biçimlerinin analizi (yazılı sözler dışında); göstergebilim.*
- 4) *Özellikle oyun ve törenselleşmiş davranışa odaklanarak insan ve hayvan davranışı dizgeleri arasındaki bağlantılar.*
- 5) *İnsan insana etkileşimi, dışavurumu ve beden farkındalığını ön plana çıkaran psikoterapi yaklaşımları.*
- 6) *Hem egzotik hem tanıdık kültürlerle ait etnografya ve prehistorya.*
- 7) *Birleştirilmiş performans teorilerinin inşası, ki bunlar aslında davranış teorileridir (Carlson 2013, ss. 33-34).*

Bu liste 1956 yılında Fransa'da gerçekleştirilen bir konferanstaki bildirileri özetlemekle birlikte, Fransız bilim insanı Georges Gurvitch'in, Schechner'a yakın bir anlayışla listelediği sosyal bilimler ve tiyatro arasında—ileride üzerinde çalışmaların yapılabileceği—ortak alanlar önerisini anımsatmaktadır. Sözü edilen listeler çağdaş performans sanatı araştırmalarına daha geniş bir alan yaratarak bu araştırmaların büyük bir çoğunluğuna ışık tutmuştur (Carlson, 2013, s. 34).

Schechner'in kuramını geniş bir perspektifte ele aldığı *Performance Theory* (1988) kitabında disiplinlerarası bir yöntemle oluşturduğu kuramın kapsadığı alanları tanımlamaktadır. Her kültürde varlık gösteren bu alanların arasında ritüeller, tiyatro, oyun, spor, gösteriler gibi ritüelistik performanslar yer almaktadır (Schechner, 1988, s. 6).

Geçmişten günümüze tarihsel süreç incelendiğinde ritüellerde, maskenin kullanım alanları ve nasıl kullanıldığına dair referanslar çoğunlukla kayıt altına alınmış ve bu ulaşılabilir hale gelmiştir. Temel kullanım amacı kullanıcıyı değiştirerek ve dönüştürerek benliğinden sıyrılmasını sağlamak olan maskenin; performatif alanlarda kılık değiştirmek, temsil gibi özellikleri taşıdığı fikri çeşitli antropologlar tarafından desteklenmektedir (Roy, 2015, s. 214).

4.1.3 Judith Butler’ın Performativitesi. Amerikalı feminist filozof ve cinsiyet kuramcısı Judith Butler, Avrupa ve Amerika kültüründe heteroseksüel hegemonyanın baskın kalıpları ile şekillenmiş cinsiyetin normatif temsillerini yıkarak, cinsiyetin kadın ve erkek ile sınırlandırılmış biyolojik yorumlarını sorunsallaştırmıştır. Butler, John Austin ve John Searle tarafından geliştirilmiş olan Söz Edimi Teorisi’nden hareketle; tekrar dayalı performans tarafından performativite kavramını geliştirmiş, bedenler üzerinde söylemsel pratikler yaratma eyleminde uygulamaya koymuştur (Jacobs, 2017, s. 361).

Performativite fikri, Butler’ın *Cinsiyet Belası (Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity)* adlı eserinde ortaya konulmuştur. Toplumsal cinsiyetin edimsel olduğunu, cinsiyetin ise otorite tarafından belirlenmiş toplumsal bir rol olduğunu belirtmiştir. Bu anlamda, toplumsal cinsiyet her zaman bir edimdir, öznenin yaptığı bir edimden bağımsız olarak, eylemden önce var olmaktadır ve doğallaştırılmış bir performans gerektirir.

Butler, bireylerin ikili cinsiyet kategorizasyonuna göre belirlenen, eril ve dişil karşıtlığına dayalı rollerinin; tutarlılık ve süreklilik parametreleri ile denetlendiği ve yargılandığı, feminizm öncesi anlayışı sorgulamaktadır. Bireylerin, kendi özgür iradeleri ve arzuları ile gerçekleştirdiği eylemler dizisinin, kendileri için öngörülen çerçevenin dışına çıkması durumunda tutarsız olarak değerlendirildiğinin altını çizmektedir. Aretha Franklin’in “(You Make Me Feel Like) A Natural Woman” adlı şarkısında yer alan ‘Kendimi doğal bir kadın gibi hissetmemi sağlıyorsun’ sözleri ile karşı cinse atfedilen başarının ekseninde, ikili karşıtlık üzerinden kurulan toplumsal cinsiyet rollerinin işleyiş mekanizmasını değerlendirmiştir. Bu ifade ile inşa edilen söylemin; her iki cinsin de, ötekinin toplumsal cinsiyetinden uzaklaşmasının ve heteroseksüelliğe dayalı istikrarlı bir karşıtlığı sürdürmesinin; başarılı olmanın ön koşulu olarak kabulünün bir izdüşümü olduğunu vurgulamıştır (Butler, 2008, s. 73).

Butler, tüm bedenlerin varoluşlarının başlangıcından itibaren cinsiyetlendirildiğini belirtmektedir. Toplumsal yaşamdan soyutlanmış bir varoluştan söz edilemeyeceği de göz önüne alındığında; kültürel tanımlanması yapılmadan önce “doğal bir beden”in varlığından söz edilemeyeceğini ileri sürmektedir. Bu da toplumsal cinsiyetin bireyin olduğu şey değil bir eylem ya da eylemler dizisini, bir

isimden çok bir fiili, varlıktan çok davranışı temsil ettiği sonucuna ulaştırmaktadır. Toplumsal cinsiyeti tekrara dayalı ritüelistik bir süreç olarak tanımlayan Butler, kavramın performatifliğine işaret etmiştir (Butler, 2008, s. 20)

Butler, performativite kavramı ile mevcut toplumsal cinsiyet normlarına işaret etmiştir ve bir çözüm önerisi olarak da—toplumsal cinsiyetten çıkmak üzere—bu normlarla oynamayı, onlarla hesaplaşmayı önermiştir. Bu bağlamda “*drag*” kavramı önem taşımaktadır. Laurie Anderson’ın *vocal drag* kullanarak sesini manipüle etmesi ile toplumsal cinsiyet normlarıyla oynaması bu bağlamı yansıtan iyi bir örnektir.

Disiplinlerarası sanat alanlarındaki performatif edimler ekseninde ses maskesinin; bireylerin toplumsal yaşamda atanmış cinsiyet kimliklerinden sıyrılarak farklı kimliklere dönüştüğü cinsiyet performansında bir araç olarak görüldüğü sonucuna ulaşılmaktadır.

4.2 Maske Kavramının Göstergebilimsel Analizi

Eskiçağlardan günümüze birçok felsefeci, bilim adamı ve hekim, gösterge kavramı üzerine düşünceler üretmiş, dilsel göstergelerin yanı sıra farklı alanlardaki göstergeler ve belirtileri incelemişlerdir. Türkçe’de göstergebilim ile karşılaştırdığımız semiyotik sözcüğü Yunanca’daki *semeiotike* teriminden, semiyoloji sözcüğü ise Yunanca *semeion* (gösterge) ve *logia* (“kuram”; “söz” anlamındaki *logos*’tan) sözcüklerinin birleşiminden türetilmiştir. İ.Ö. 5. Yüzyılda Hippokrates ve Yunan felsefeci Parmenides tarafından daha çok teknik ve felsefi bir terim olarak gösterge anlamına gelen *semeion*, “belirti”, “kanıt”, “semptom” anlamına gelen Yunanca *tekmerion* kelimesi ile eş anlamlı olarak kullanılmıştır. Medikal alanın dışında göstergelerin incelenmesi ise Aristoteles ve Stoacı filozoflar döneminde başlamıştır. İ.Ö. 3. Yüzyılda, Stoacıların mantık ve dil üzerine tartışmalarında, gösteren (*semainon*) ile gösterilen (*sema-inomenon*) arasındaki karşıtlığın incelendiği bir göstergeler öğretisi dikkat çekmektedir. Bu çalışmalardan sonraki önemli bir adım da; doğal (semptomlar ve hayvan işaretleri) ve konvansiyonel (insan tarafından

oluşturulan) göstergeler arasındaki ayrımı ortaya koyan filozof St. Augustine (İ.S. 354-430) tarafından atılmıştır (Sebeok, 2001, ss: 4-5).

Kökenleri Platon ve Augustine'e kadar uzansa da, öz bilinçli bir teori olarak çağdaş göstergebilimin temelleri; yirminci yüzyılın başında, birbirlerinden habersiz ve eşzamanlı olarak çalışmalarını yürüten Amerikalı filozof Charles Saunders Peirce ve İsviçreli dilbilimci Ferdinand de Saussure'ın çalışmaları sonucunda ortaya çıkmıştır. Louis Hjelmslev, Roland Barthes, Claude Lévi-Strauss, Julia Kristeva, Christian Metz, Algirdas J. Greimas ve Jean Baudrillard gibi araştırmacılar Saussure'a dayanan Avrupa geleneğini; Charles W. Morris, Ivor A. Richards, Charles K. Ogden, ve Thomas Sebeok gibi araştırmacılar ise Peirce'a dayanan Amerikan geleneğini benimsemiştir. Bu iki geleneği birbirine bağlayan ise göstergebilimci ünlü İtalyan yazar Umberto Eco'dur (Fiske, 2003, ss. 62-63).

Gösterge, genel olarak, kendi dışında bir şeyi temsil eden ve dolayısıyla temsil ettiği şeyin yerini alabilecek nitelikte olan her çeşit biçim, nesne, olgu, vb. olarak tanımlanır. Bu açıdan, sözcükler, simgeler, işaretler, vb. gösterge olarak kabul edilir. Türkçede kullanılan göstergebilim terimi, Batı dillerinde semiyoloji ve semiyotik olarak adlandırılan iki terimin de karşılığı olarak kullanılmaktadır. Bu iki terimin ve temsil ettikleri bilim dallarının etkinlik alanları ve kuramsal yaklaşımları aslında farklılıklar içermektedir (Rifat, 2009, ss. 11-15).

Semiyoloji, göstergeleri bildirişim (karşılıklı bildirme) açısından inceleyen bir etkinlik olarak görülmektedir. Gerçekçi bir yaklaşım benimsendiği görüşü ile, dile ve dil yetisine; gözlemlenebilen, yüzeysel bir boyutta yaklaşmaktadır. Doğada var olan somut ve fiziksel nesnelere odağına almaktadır. Semiyotik ise anlamlama göstergebilimi olarak adlandırabileceğimiz, anlamlama olgusunu araştıran ve yeniden yapılandıran, bilimkuramsal, yöntembilimsel ve betimsel açıdan kendini kuran bir bilimsel yaklaşım alanı olarak tanımlanabilir (Rifat, 2009, ss. 11-15).

Göstergelerin incelenmesi olarak ortaya konulan en temel tanıma karşın; göstergebilimin neleri içerdiği konusunda önde gelen göstergebilimciler arasında bile farklı görüşler vardır. Umberto Eco, bu konudaki en geniş tanımlamalardan birini

yaparak “göstergebilimin bir işaret olarak ele alınabilecek her şeyle ilgili olduğunu” belirtmiştir. Bu görüşe göre göstergebilimin alanı yalnızca günlük konuşmada “işaretler” olarak ele aldığımız şeyleri değil, başka şeyleri temsil eden her şeyi de içerecek şekilde genişlemektedir (Chandler, 2007, ss. 2-3).

Umberto Eco, *A Theory of Semiotics* adlı eserinde mevcut semiyotik alanın zooloji, koku alma işaretleri, dokunsal iletişim, paralinguistik, tıp, kinetik ve proksemik, müzikal kodlar, biçimlendirilmiş diller, yazı dilleri, doğal diller, görsel iletişim sistemlerinden oluştuğuna dikkat çekmektedir. Nesnelere, olay örgüsü yapıları, metin teorisi, kültürel kodlar, estetik metinler, kitle iletişim ve retorik yanında, listeye antropoloji ve psikanalizi de eklemektedir (Silverman, 1983, s. 5).

Bu yaklaşımdan hareketle göstergebilimin bağımsız bir akademik disiplinden çok, birbirinden farklı alanları kapsayan bir dizi çalışmayı temsil ettiğini söyleyebiliriz. Sanat, edebiyat, antropoloji ve psikoloji gibi farklı disiplinler ile kurabildiği ilişkiden aldığı güç ile anlamlandırması güç olguları, çözümleme konusunda da sistematik bir çözüm sunmaktadır.

4.2.1 Bir gösterge olarak maske ve maskeleme. Maskelerin plastik sanatların en ilgi çekici örnekleri arasında yer alması ve tarih boyunca birçok coğrafi bölgede kullanılmaları, maske kavramına diğer birkaç vücut tekniği ile birlikte bir aşinalık düzeyi kazandırmıştır. Batılı halklar, maskelerle karşılaştıkları hemen her yerde en azından maskenin biçimini ve işlevini anlayabilmekte ancak bu sınırlı bir düzeyde gerçekleşmektedir. Toplumsal statünün, vücut üzerine uygulanan çeşitli süslemelerle, yaralamalarla, sakatlanmaya neden olan uygulamalar gibi birçok farklı yöntemle bedene işlenmesinin, maskeleme kavramı ile ilişkisini anlayamamaktadırlar. Bu da maskenin bir muamma olarak kalmasına neden olmaktadır. Maskelemeyi, kimlik göstergebilimi çerçevesinde incelemek, kimliği ve kimlikteki değişimleri gösteren bir araç olarak ele almak, maskeler ve oluşturdukları anlam arasında keyfi bir ilişki olduğu yönündeki basit varsayımın ve genel algılamının ötesinde bir perspektif sunmaktadır (Pollock, 1995, s. 581).

Göstergebilimsel terimlerle; bu geleneksel araçların anlam üretim sürecinde nasıl bir işlev edindiklerini anlayabiliriz. Pierce tarafından geliştirilen anlam

modelinde; bir görüntüsel gösterge (ikon), nesnesine benzerlik gösteren çeşitli işaretleri tanımlamak için kullanılmıştır. Örneğin bir diyagram, diyagramın temsil ettiği bir simgedir. Pierce'ın terimleri ile belirtisel gösterge (*index*) ise 'o nesneden gerçekten etkilendiği için' nesnesine atıfta bulunan çeşitli işaretleridir. Örneğin bir termometre, gösterdiği şeyden etkilenen bir belirtisel göstergedir. Bu bağlamda maskelerin; temsil ettikleri nesnelere benzerlik göstermeleri nedeniyle görüntüsel gösterge, nesnelere boyutlarından ve uzantılarından yararlandıkları için de belirtisel gösterge olarak iki işlevi yerine getirdiği anlaşılmaktadır (Pollock, 1995, s. 582).

Maskenin kimliğin göstergesi olarak kullanıldığı ve sesin de kişiliğin bir göstergesi olarak maskeleyme kavramı kapsamında yer aldığı önermesinden hareketle sesin; kimliğin gizlenmesi, değiştirilmesi ya da yeniden üretiminde etkili bir enstrüman olarak, bir maske olarak algılanabileceğini söyleyebiliriz.

4.2.2 Psikolojik maske olarak müzikal persona. Latince kökenli ve tiyatro maskesi anlamına gelen persona; maskeleyme ve persona kavramı hakkında bu alanda en tanınmış isim olan Psikolog Carl Jung'a göre insanların dünyaya uyum sağlamak için taktıkları bir maske olarak tanımlanmıştır. Jung, kişinin kamusal benliğinin bir tür maske olduğunu ancak gerçek bireyselliğin de her zaman var olduğunu ve dolaylı yoldan kendini hissettireceğini ileri sürmektedir (Ladano, 2016, s. 3).

Müzikal personanın kişilikle olan ilişkisi nedeniyle, genellikle müziği icra eden ve besteleyen görünür figürlere atıfta bulunarak çözümlenmeye çalışılması anlaşılır bir durum olarak kabul görmüştür. Görünür olanın incelenmesi, özellikle pop müzik alanında farklı perspektiflerden incelenmiştir. Popüler müzik yıldızlarını konu alan bazı biyografik çalışmalar literatüre kazandırılmış olsa da bu çalışmalar, müzikal performanslar ve icracılar tarafından üretilen kamusal benliklerin farklı varyasyonlarını araştırmamıştır. Ayrıca müzikoloji ve klasik müzik eleştirisinde de, müzik aracılığı ile personanın inşası konusundaki çözümlenmeler için gerekli çalışmaların, çoğu zaman göz ardı edildiği dikkati çekmektedir. Çalışmalarında bu konuyu odağa alan; müzik ve performans teorisi alanının iki ikonu olarak anılan Simon Firth ve Philip Auslander ile, müzikal performans sanatçıları ve icracıların kişilik oluşumlarını inceleyen Edward T. Cone ve Allan Moore bu çizginin dışına çıkmayı başarmışlardır. Bu dört kuramcının persona yaklaşımına dair incelemelerinden

hareketle, popüler, klasik ve opera müziğindeki şarkıcıların performatif yüz ifadeleri ve tonlarının, bir tür ikili persona inşasının kanıtı olduğu ortaya çıkmaktadır. Bir düzeyde, şarkıcı bazı duygu göstergeleriyle bir persona üretirken, diğer bir düzeyde, müziğin gerçek tonu, perdesi, aralığı ve süresi, duygusal çağrışımlar oluşturma kaygısı ile müziğin kendisi için bir tür persona üretmektedir. Tom Cochrane müzik, duygu ve persona ilişkisine dair çalışmaları da müziğin ifade biçiminin kişiselleştirilmesini; müziğin insani bir özellik olan duyguyu sergilemek için kullanılan iletişim biçimi olmasına bağlamaktadır. Cochrane, müziğin duygusal kişiliğinin bağlam ve paylaşılan müzik hakkındaki sosyal bilgi yoluyla geliştiğini söylemektedir. Farklı kişiliklerin ise; bireysel bir dinleyicinin müziği bağlamsal olarak nasıl bildiği veya yorumladığından ortaya çıktığını kabul etmektedir. Dolaylı bir iletişim biçimi olarak ele alınabilecek müzik hem tekil hem de kolektif olarak yorumlanabilmektedir. (Fairchild, Marshall, 2019, ss 1-4).

4.2.3 Şamanistik ritüelde ses maskesinin izdüşümleri. Kökleri oldukça derin ve geçmiş dönemlere dayanan Şamanizm, Kuzey ve Orta Asya, Latin Amerika, Kuzey Amerika, Arktika Eskimo bölgesi, Avrupa (Laponya, Finlandiya ve Macaristan), Asya'nın diğer bölgeleri (Pakistan, Hindistan, Nepal, Tibet), Güneydoğu Asya ve Çin, Kore, Japonya, Okyanusya (Avustralya, Papua Yeni Gine) ve Afrika gibi çeşitli bölgelerde görülmektedir. Çokça tartışmalı olan Şamanizm'in tanımlanması veya bu sistemin bir din olarak görülmesi konusundaki çatışmaların odak noktasını, farklı kültürlerden insanlar ve akademisyenlerin çeşitli dünya görüşlerinin yanı sıra, "şamanik" olarak tanımlanan yerel dini etkinliklerin arasındaki karmaşık ilişki oluşturmaktadır. Batı tarafından tuhaf ve anlaşılmaz olarak görülen kültürler ve halklar aynı zamanda egzotik ve ilgi çekici olduğundan, Şamanizm'in sihir, tıp, oyun olarak nitelendirilmesi karşısında eleştirel bakış açılarının oluşmasına yol açmaktadır.

Dünyanın farklı kıtalarında kültürlerarası bir inanç sistemi ya da din olarak adlandırılan ve spiritüel törenleri, ritüelleri kültürlerinde barındıran toplumların yerel inanışlarının da Şamanizm adı altında nitelendirilmesi, farklı birçok Şamanizm olgusuna yol açmaktadır. Bir kavram olarak ele alındığında ortak bir perspektif çerçevesinden yaşamı tanımlama çabasının yanında uygulamada birbirinden ayrışan nüansların varlığı bu kavramın açıklanmasında karşılaşılan sorunlardan biridir.

Örneğin, Wilhelm Radloff tarafından bir tabiat dini olarak yorumlanan Şamanizm’de, din olgusunun gereklilikleri olarak kabul edilen peygamber ve belirli bir yazılı materyalin olmayışı, bu dine bağlı etkinliklerin sürekli değişime uğrayarak tasvirde çelişkilerin oluşmasına yol açmış, toplanan bilgilerin tutarlı bir bütünlük taşıyamayacağını belirtmiştir (Radloff, 2008, s. 10).

Şamanizm’in bir din olarak adlandırılmasına karşı çıkan Gennep ve Lot-Falck, bu uygulamaları sadece doğaüstüyle iletişim kuran ve tedavi eden bir tür insana indirgermişlerdir. Fakat bu değerlendirmenin kısıtlı olduğunu düşünen Perrin (2003, ss. 26-27) bu düşünceye katılmayarak bu tasarımın bir din olarak görülmesi için gereken geleneklerin karşılıklarının Şamanizm’de de bulunduğunu, Hristiyan geleneklerinden örnekleyerek aşağıdaki şekilde ifade etmiştir:

“Evet, Şamanizm bir tür dindir, yeter ki din, inancın gerektirdiği eylemlerin ayrılmaz bir parçası olan dünyayı tasarımlama biçimi olarak algulansın. Hristiyan dini için bu tasarım ifadesini Kutsal Metinler’de bulmuştur. Bu metinlerden kaynaklanan işlemler dinsel eylemler, dua, günah çıkartma, ayinler ya da hac gibi, çalışma aletlerinin kutsanması gibi kimi kez de büyü çözme gibi Tanrı rızası için yapılan veya sağaltıcı geleneklerdir. Şamanizm’de ise tasarımlar, dünyanın kökenini ve dönüşümlerini anlatan, öteki dünyayı ve panteonunu gündeme getiren kozmogonilerle, mitlerle verilir. Şamanizm’den kaynaklanan işlemler arasında da aynı şekilde Tanrı rızası için yapılan ayinler, sağaltıcı gelenekler ama aynı zamanda ölümlerin ruhlarının mezarlarına götürülmesi, kehanet vd. sayılabilir. “

Şamanlığın dini-pratik bir yaşam olduğunu fakat din olmadığını belirten Bayat (2019, ss. 19-20) güzel sanatlar, tıp, din ve folklor gibi kültür öğeleri ile kesişimlerinin olduğunu ancak her biriyle tam olarak uzlaşmamakla birlikte bu kesişimlerin oluşturduğu kendine özgü bir olgu olduğunu varsaymaktadır.

Etimolojik olarak üzerinde sıklıkla durulan Şamanizm kelimesinin kökü olan “şaman”; araştırmacılar ve dilbilimciler arasındaki çeşitli tartışmalara yol açmış ve görüş ayrılıklarını da beraberinde getirmiştir. Şaman sözcüğünün; I. Petro’nun kararıyla 1692-1695 yılları arasında Çin’e gönderilen Hollandalı diplomatlar E. Ysbrant Ides ve Adam Brand tarafından izlenimlerini anlattıkları yazılarda kullanıldığı

bilinmekle birlikte hala kelimenin tarihsel yolculuğu, anlamı ve nereden geldiği tartışılmaktadır (Walter, Fridman ,2004, s. 21). Bu tartışmalara rağmen çoğu araştırmacı tarafından kabul edilen ortak bir görüş ise Sibirya, Moğolistan ve Mançurya’da konuşulan, Altay dil ailesine mensup Tunguzca’dan Rusça’ya oradan da Avrupa’ya yayılmış olmasıdır. Tunguzca’da Ça (bilmek)’dan türeyen Çaman kelimesi bir yaklaşıma göre “bilen insan” anlamın gelirken (Perrin, 2001:16), Banzarov’a göre kelime Mançuca diline ait olup (İnan, 1986:74), bu düşüncüyü benimsemiş diğer bir araştırmacı olan Nioradze’ye göre “sıçramak, dans etmek” olarak algılanan bir fiil kökünden türemiştir (Şener, 1996, s.10).

4.2.3.1 Animist düşünce ve Şamanizm. Şamanizm’i incelediğimizde dünyanın farklı kıtalarında bağımsız olarak Şamanizm’in görüldüğünü, uygulamada birbirlerinden ayrılan nüanslar olmasına karşın anlayış olarak birbirleri ile paylaştıkları ortak bir perspektif çerçevesinden dünyayı ve yaşamı tanımladıklarını görmekteyiz. Bu anlayış içerisinde doğa ile kurdukları ilişki son derece önem taşımaktadır.

Emile Durkheim’a göre; tarihsel süreç içinde aşamalı olarak oluşturdukları düşünce tarzının gelişimini takip etmeden, dinlerin gelişimine dair bir anlayışa ulaşmak imkansızdır. Tarihsel analiz ise, bu tür olguları açıklamada tek yol olarak görülmektedir. Bu yöntem bir kurumu, kurucu unsurlarına ayırmamızı sağlarken, aynı zamanda o kurumun doğduğu duruma ve koşullara geri dönerek, onu ortaya çıkaran nedenleri belirlememizi olanaklı kılan tek yolu da önümüze sermektedir. Tarihte belirli bir anda ortaya çıkmış insani bir olguyu açıklamaya giriştiğimiz her seferde en geriye dönerek başlamak gerekmektedir. Dechartes’ın ortaya koyduğu Kartezyen ilkelere göre de, bilimsel gerçekler zincirinde yer alan ilk halkanın baskın bir rolü olduğu görüşü yer almaktadır (Durkheim, 2005, s.20).

Tarih ve etnoloji alanında yapılan çalışmalar, bu yaklaşımın ekseninde, dinlerin gelişiminde etkin olduğu düşünülen birbirinin karşıtı sayılabilecek fakat bir o kadar da iç içe varlıklarını sürdürmüş iki farklı anlayış; Ruhçuluk (Animizm) ve Tabiatçılık (Natüralizm) üzerinde yoğunlaşarak, inanç sisteminin gelişimine açıklama getirmeye çalışmışlardır. Durkheim’a göre bilim adamları—bu dinlerin gözlemlenebilir yönlerini araştırarak—var olan dini sistemlere kaynak oluşturmuş tek bir unsur olup olmadığını, hangisinin öncelikli olduğunu araştırmakla sınırlı kalmışlardır. Yeni bir yaklaşımın

ortaya konmasının önemini vurgulamakla birlikte, öne sürülen bu teorilerin her ikisinin de karşısında yer alan araştırmacıların bile bu yaklaşımların içerdikleri önermelerden kopamadıklarının altını çizmiştir. Durkheim; Edward Tylor tarafından temel özellikleri belirlenen animizm teorisine eleştirel bir bakış açısı getirmiştir.

Tylor tarafından tanımlanan animizmde; uyku sırasında rüyalar aracılığı ile ruhun bedenden ayrılarak ikinci bir benliğe dönüşmesi ve uzak yerlere seyahat ederek diğer ruhlarla buluşabildiği inancından hareketle geliştirilen düşüncenin ve ölümün de uyku haline yakınlığı esas alınarak, ölümden sonra bedeni terk eden ruhun insandan daha yüce bir manevi varlığa dönüştüğü algısının dinsel inanç sisteminin doğuşunda temel oluşturduğu önermesinin; o dönemde yaşayan insanlarda bile zaman ve mekan boyutunda mantıksal uyuşmazlıkların sorgulanmasını tetikleyebileceğini savunmuştur. Tüm bu eleştirilerin yanında Tylor'ın rüyalar, ruhlar ve *esprit* kavramının ortaya çıkışı konusundaki düşünceleri güvenilir bulunmaktadır. Tabiatçılık; insanı çevreleyen gökyüzü, rüzgar, nehirler gibi kozmik güçlerle birlikte kayalar, hayvan ve bitkiler gibi yeryüzü ile ilişkili nesnelere ve doğaya dair olgulara yönelirken, animizm ise ruhlar, şeytanlar ve ilahlar gibi manevi varlıklara yönelmiştir (Durkheim, 2005, ss. 69-75).

4.2.3.2 Şamanistik ritüelde müzikal ve performatif öğeler. Bu bölümde Şamanların seanslarındaki müzikal biçimlere ve bu seanslarda kullandıkları müzikal öğelere odaklanılacak, Şamanizm'in dünyadaki geleneklerine göre farklılık gösteren performans tercihleri ses maskesi ekseninde yorumlanacaktır.

Müzik; dünya kültürlerindeki Şamanizm pratiğini birleştiren ve tanımlayan en önemli öğelerin başında gelir. Şamanın kullandığı ses nesnelere, içsel yolculuğunda ona eşlik etmekle birlikte, aynı zamanda bu yolculukta kanal görevi görür. Bu ses nesnelere geçici olarak şamanın ruhani güçlerle iletişim kurduğu bir aynaya dönüşerek bazı karşılaşmalara araç olabilmektedir. Yaratıcı performans teknikleri sayesinde etkili hale gelen bu ses kalıplarının yanı sıra şamanın yardımcıları ve izleyicileri, bu performansın başarılı bir şekilde gerçekleşmesi için gerekli mental ve çevresel düzenin sağlanmasında önemli rol oynamaktadırlar. Genel biçimsel özelliklere değinmek gerekirse; ses nesnelere tarih, kültürel özellikler, coğrafya ve inanışa göre çeşitlilik göstermektedir. Performanslarda melez seslerin tercih edildiği; ses nesnelere hem

var olan yerel ses kaynaklarından üretilmesi hem de yapay seslere olan yönelimden anlaşılmaktadır. Islık, doğa ve hayvan seslerinin taklidi, burun ve ağız içi sesleri ve bir takım “gürültüler” örnek olarak gösterilmektedir (Avorgbedor, 2004, s. 179). Çoğu dini ritüelin aksine, şamanik seanslar doğaçlamalara açık ve kişisel uygulamalardır. Genellikle davul ve vokaller içeren seanslardan önce bu özel duruma hazırlanmak için kendi kişiliğinden sıyrılması gerekmektedir (Hodgkinson, 2009, s. 60).

Seansların etkili ve verimli şekilde geçmesi için şamanı transa sokan ve transtan çıkararak belirli şarkıların kullanımı, Şamanik ritüellerde müziğin öneminin en büyük göstergelerinden biridir. Kuzey Idaho'daki Kutenai Kızılderilileri, *Kucyiose* adı verilen ritüelleri gerçekleştiren Japonya'daki Honshu adasının Aomori bölgesinin kadın medyumları ve Kore şamanları bu seansları gerçekleştiren toplumlara örnek olarak gösterilmiştir. Performanslar müzik, şarkı, ilahi ve enstrümantal eşlik gibi çeşitli türleri içinde barındırmaktadır. Şaman kadın ya da erkek olmakla birlikte belirli bir cinsiyette kalma durumu değişkenlik gösterebilmektedir (Avorgbedor, 2004, s. 181).

Şamanın kullandığı enstrümanların seçimi ritüellerin türlerine, inanca, çevresel faktörlere ve şamanın hayal gücüne göre değişkenlik gösterebilmektedir. Zil, davul ve bazı perküsyon aletlerinin performanslardaki varlığı ve önemi, araştırmacıların vurmali çalgıların ön plana çıktığına dair fikir ortaklığına varmalarını sağlamaktadır. Şamanlar özel durumlarda veya rüyalarda enstrümanlarının yanında özel şarkıları ve müzikal becerilerini de yanlarına alırlar. Mapuche toplumunda *machi* adı verilen şamanların enstrümanlarını kullanma yöntemlerini doğaüstü varlıklardan öğrendiklerine dair rüyaları bu duruma örnek teşkil etmektedir (a.g.e., 2004, s. 184).



Şekil 4. Ritüel Elbisesi Giyen ve Elinde Davul Tutan Moğol Şamanı

Sonuç olarak, şamanın ritüellerindeki içsel yolculuğunda ona eşlik eden ve çeşitli boyutlarla iletişim kurmasını sağlayan müzikal öğeler (enstrümanlar, müziğin türü, süresi) şamanistik performansın ayrılmaz parçalarıdır. Bu bağlamda kendi benliğinden sıyrılan ve alter egosuna bürünerek çeşitli amaçları gerçekleştiren şamanın kullandığı müzik ve ses öğeleri ile performansında bir ses maskesi inşa ettiği sonucuna varılmaktadır.

Bölüm 5

Bir Metafor Olarak Ses Maskesi

5.1 Ses Maskesi Kavramının Müzikal Kimlik, Stil ve Temsil Ettiği Unsurlar Açısından *Free Jazz* ve 60'lar Ekseninde Değerlendirilmesi

Çalışmanın bu bölümünde; grup müziği dinamikleri üzerinden hareket edilerek tüm topluluğun performans sırasında birer ses maskesi inşa edebileceği iddiası ortaya konulacaktır. Bu bağlamda *free jazz* janrının başat çalışmalarında ses maskesinin performans pratiklerindeki yeri; müzikal kimlik, stil ve temsil ettiği unsurlar açısından değerlendirilip, örneklendirilecektir.

Avangart terimi, en yeni, en taze yaratımları geliştirmede çağdaşlarının önünde olan bireyleri tanımlamaktadır. Bu terimin, caz tarihi üzerine yazılan yazılarda da başlı başına bir tarzı işaret etmek üzere kullanıldığı görülmektedir. 1960'lar ve 1970'lerde ortaya çıkan yeni caz türleri “*Dixieland*”, “*swing*” ya da “*bop*” gibi isimlerle adlandırılmak yerine genellikle sadece “*avant-garde*”, “*new thing*” ya da “*out music*” olarak adlandırılmıştır. *Free jazz* (serbest caz) terimi de dönemin avangart caz stillerinin bazıları için kullanılmıştır. 1960'larda en çok Ornette Coleman ve Cecil Taylor ile ilişkilendirilmiş *free jazz* terimi; sadece akor dizileri ya da tempolarla ilgili uygulamalarla sınırlı kalmayıp, genellikle önceden belirlenmiş müzik kalıplarından arınmış doğaçlama müzik pratiğini ifade etmektedir (Gridley, 2006, s. 256).

Ekkehard Jost, *free jazz*'ın, yenilikçi öncüleri için ima ettiği tam özgürlük fikrinin, gelenekçi ve kendi müzikal kriterleri dışına çıkamayan kimi caz eleştirmenleri tarafından yanlış değerlendirildiğini belirtmektedir. Bu eleştirmenler yayınladıkları makalelerde *free jazz*'ı müzikal anarşizm olarak tanımlarken, bu akımın, cazın yok oluşuna neden olduğunu ileri sürmüşlerdir (Jost, 1974, s.8).

Free jazz'ı bu kadar tartışmalı kılan; caz geleneğinin birçok icracı ve dinleyici tarafından temel kabul edilen yönlerini radikal bir şekilde reddetmesi olmuştur. Doğaçlama dışındaki diğer unsurlar büyük ölçüde değiştirilmiştir ve bu da, *free jazz*'ın bazılarında tutarsız görünmesine neden olmuştur.

Free jazz'da önceden belirlenmiş bir armonik yapının yokluğu dikkat çekmektedir. Sabit bir ölçüye bağlı kalınmayıp, genellikle caz geleneğinin özü olarak kabul edilen 4/4'lük *swing* hissi terk edilmiştir. Avangart müzisyenler için doğaçlamanın, altta süren bir akor yürüyüşüne bağlı olması gerekmemektedir. Nefesli solistler, piyanist veya gitarist ile kimi zaman çakışan entonasyonlara başvurmuştur. Birçok grup, armonik destek sağlayan piyano ya da gitar gibi enstrümanları ortadan kaldırmıştır. 1960'lardan önce, müzikal yapıların dört, sekiz ve on altı ölçülük daha küçük gruplara dayanması dinleyicilerin kendilerini form içinde yönlendirmelerine yardımcı olmuştur. Avangart müzisyenler ise beste ve doğaçlama yaparken bu düzenlilikten kaçınıp daha özgür yapıları benimsemişlerdir (Martin, 2009, ss.184-185).

Avangart müzisyenler ve eleştirmenler arasındaki tartışmalar sürerken, bunların dışında kalıp; cazın sosyo-kültürel ve politik arka planına odaklanan ve kendilerini ABD'de "siyah kültür devrimi"nin, Fransa'da ise "*nouvelle critique*"in sözcüleri olarak gören bir grup *free jazz* müzisyeni de dikkat çekmektedir (Jost, 1974, s. 8).

Bu gruptaki caz yorumcuları için kayda değer motivasyon kaynaklarından biri, müzisyenin işlevi konusundaki algı değişimi olmuştur. *Free jazz*'ın bazı önemli temsilcilerinin, salt eğlendirici rolünü aşarak; Amerika ve Avrupa'da gözlemledikleri eşitsizliğe karşı söylemlerini içeren politik nitelikteki etkinlikleri ile öne çıkmaları, *free jazz* müziği eleştirisine sosyolojik bir yaklaşımı zorunlu kılmıştır (Jost, 1974, s. 8).

Free jazz ile ilgili tartışmalara dair bir belge niteliği taşıyan iki örnekten söz edilebilir. Bunlardan biri, John Coltrane ve Eric Dolphy ile 1962'de yapılan ve yeni müzikal yönelimlerinin nereye doğru gittiğinin sorulduğu *Down Beat* dergisi röportajıdır. Bu röportaj, Coltrane beşlisinin Aralık 1961'de Almanya'da televizyonda yayımlanan ünlü *Baden-Baden* konserinden kısa bir süre sonra gerçekleşmiştir ve caz eleştirmenleri ve dinleyiciler arasında bir dizi şiddetli tepkiye yol açmıştır. Amerika'nın önemli caz dergilerinden *Down Beat* dergisinin yardımcı editörü John Tynan, izlediği *free jazz* performansından hareketle yazdığı eleştirel yazısında; bu performansı dehşet verici olarak nitelendirmiş, iki saksofon tarafından çalınan solo partilerini altta yürüyen ritim partisinden bağımsız olarak sergilenen etütler olarak tanımlamış ve *free jazz*'ı, *swing* duygusunu yok eden, caz karşıtı anarşist bir eylem olarak değerlendirmiştir (Mazzola, 2008, s.5).

Tamamen olumsuz bir terim olan “*anti-jazz*” teriminin, Leonard Feather'ın “*New Thing*” (yeni şey) üzerine yazdığı eleştirel denemelerde de tekrarlandığı görülmektedir. İkinci örnek ise 1967'de Alman televizyonunda yayınlanan; Peter Brötzmann'ın *free jazz* üçlüsü ve Klaus Doldinger'in *hard bop* dörtlüsü ile önde gelen altı caz eleştirmeni ve caz yapımcısı arasındaki hararetli bir tartışmadır. Her iki örnekte de, geleneksel cazda alışlagelmiş yapı taşlarının bu “yeni şey” de terkedilmesi üzerinden, *free jazz*'ın daha çok ne olmadığı üzerine odaklanılan, negatif bir söylemle eşleştirme çabası dikkat çekmektedir, “Cazın ölümü” tekrarlanan bir tema olarak karşımıza çıkmaktadır.

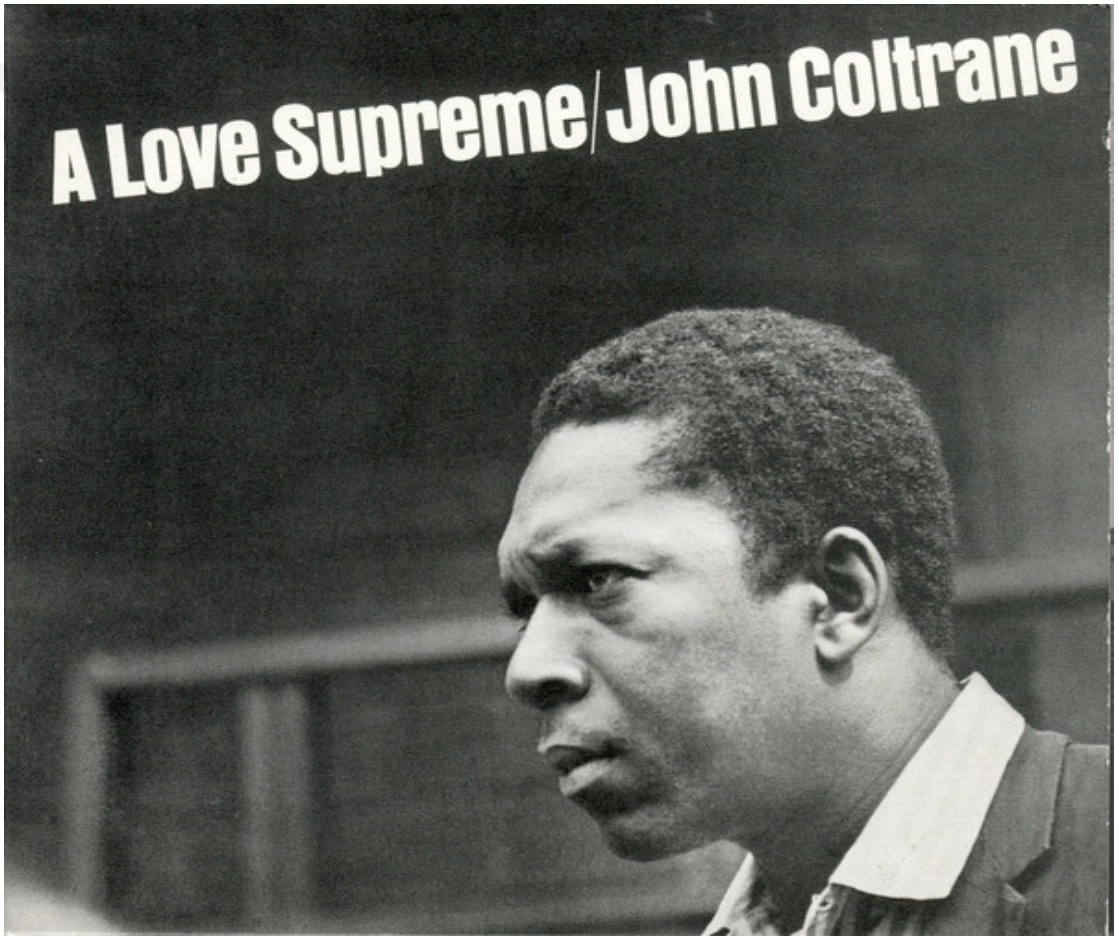
Free jazz'ın sanatçılara yaratıcılık bağlamında sunduğu yeni olanaklar, cazın var olan potansiyelini çok daha ileriye taşıyabilecek açılımlar çerçevesinde pozitif anlamda ne olduğuyula karakterize edilmesinin çok daha yararlı olabileceği zaman alan bir süreç olmuştur. Bunun bir nedeninin de *free jazz*'ın karşısında konumlanan eleştirmenlerin; farklı disiplinlerde eserler üreten çağdaş sanatçıları derinden etkileyen ve yeni anlatım olanakları sunan Sürrealizm, Fütürizm gibi avangart sanat hareketlerine yabancı olmalarından kaynaklandığı düşünülmektedir (Mazzola, 2008, s.6). *Free jazz*'daki gelişmelerin avangart hareket ile ilişkisi bağlamında ilk bilinçli deneme olarak değerlendirilen; Ornette Coleman'ın bir dönüm noktası olarak anılan *Free Jazz* albümünün kapağında; 20. yüzyılda dışavurumcu soyut çalışmaları ile öne çıkan Amerikalı sanatçı Jackson Pollock'un *White Light* adlı çalışmasının yer alması, disiplinlerarası etkileşimin iyi bir göstergesidir (Kashmere, 2004, s.37).



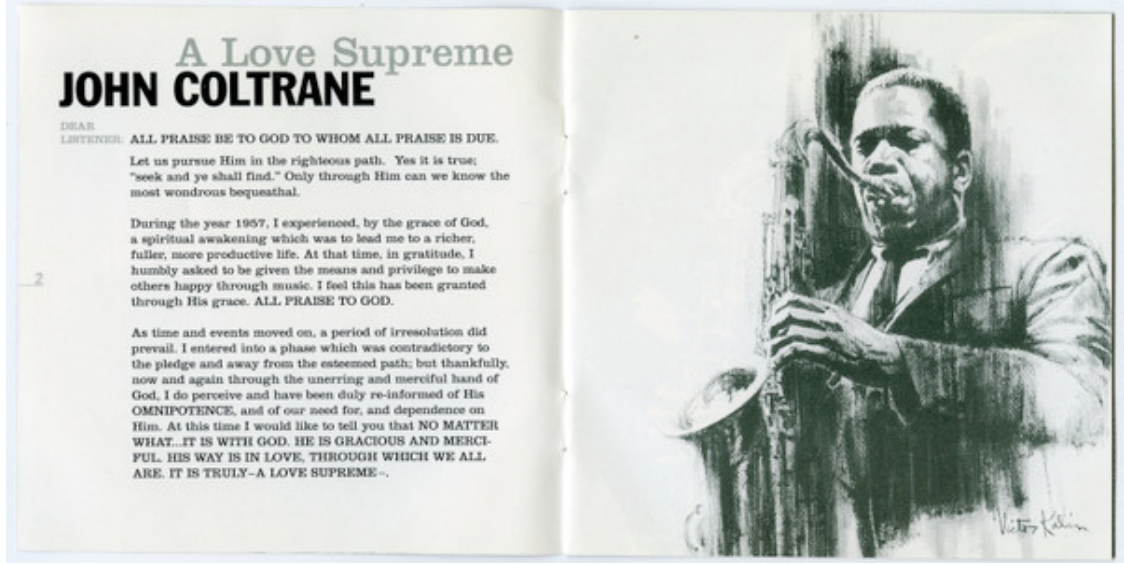
Şekil 5. Free Jazz Albüm Kapağı

John Coltrane, Mayıs 1959'da başyapıtları sayılabilecek *Giant Steps* ve *Countdown* kayıtlarının ardından, kısa bir aradan sonra 1960 yılının Ekim ayında, piyanoda McCoy Tyner, davulda Elvin Jones ve basta ise değişimli olarak Steve Davis, Reggie Workman ve Jimmy Garrison'ın yer aldığı ve klasik *quartet* olarak bilinen grubu kurmuştur (Schwartz, 2022, s.31). Coltrane, doğu kültürüne ait müzik geleneklerinden, inanç sistemleri ve politik olaylardan esinlenerek; *pedal point* (sabit kalan ve sürdürülen bir nota), sürekli uyumsuzluklar, uzun sololar gibi müzikal araçların da kullanımı ile spiritüel bir atmosfer yaratmıştır. Statik bir tonalite üzerinde kurulan, sürekli poliritim kullanımı, armonik yapının sabit olması gibi unsurlar ise dinleyici ile solist arasında etkileşimi güçlendirmiş, dini ayinlerdekine benzer bir trans halini anımsatan spiritüel bir deneyime zemin hazırlamıştır.

Coltrane Quartet tarafından 1964'de kaydedilen *A Love Supreme* albümü bu anlayışı en iyi ortaya koyan çalışmalardan biri olarak öne çıkmaktadır. *Free jazz* doğaçlaması bu deneyimin temsili değil, ta kendisi; dini bir pratik olarak sunulmuştur. Albüm *Grammy* ödüllerine aday gösterilerek, *Down Beat* dergisinin yılın albümü ödülünü kazanmış ve bunu takip eden yıllarda yarım milyondan fazla satışa ulaşmıştır (Schwartz, 2022, s. 35)



Şekil 6. *A Love Supreme* Albüm Kapağı



Şekil 7. *A Love Supreme* Albüm İç Kapağı

John Coltrane aslında müzikal esinlenme için spiritüel konulardan yararlanan ilk caz müzisyeni değildir. Duke Ellington ve Charles Mingus gibi diğer ünlü caz bestecileri de kendi eserlerinde çok daha önce siyahi kilisesine atıfta bulunmuşlardır.⁴ 1950'lerde Siyahların kendi müziklerini beyazların *cool school* ekolünden farklılaştırma ve kendi kültürlerini geri kazanma amacıyla sıklıkla *gospel* türünden yararlanması, Afro-Amerikan kültürü ekseninde gelişen bir spiritüalizme zemin hazırlamıştır. Bununla birlikte caz topluluğu içinde John Coltrane'in spiritüel etkisi ise benzersiz olarak nitelendirilmiştir.

Modal ve avangart caz doğaçlamasına spiritüel bir anlam yükleyerek birçok açıdan caz müzisyenleri için—eşi Alice Coltrane'in “ifade edici benliğin tüm deneyimi” olarak tanımladığı olguya dayanan—yeni bir din yaratmayı başardığı söylenmektedir. 1960'ların spiritüalizmi de sadece Afro-Amerikan kültüründen değil, başta doğu kültürleri olmak üzere dünya ülkelerinin farklı kültür birikimlerinden beslenen müzikal açılımların oluşmasına olanak tanımıştır (Berkman, 2007, s. 43).

⁴ Mingus'un *Oh Yeah*, *Ah Um* ve *Blues and Roots* gibi kayıtları örnek gösterilebilir.

Bu bağlamda ses maskesi kavramı ile ilişkilendirilebilecek diğer bir örnek ise Afrofüütürizm⁵'in öncülerinden besteci ve müzisyen Sun Ra'nın yarattığı persona ve müziğiyle kurduğu ilişki üzerinden belirtilecektir. 1914 yılında Birmingham Alabama'da doğan besteci ve müzisyen Sun Ra'nın kavramsal olarak ırksal sınıflandırmanın karşısında; mistisizm, bilim ve antik mitolojinin kesiştiği fütüristik bir bakış açısı ile inşa edilmiş bir personayı benimseyerek, kendisinin aslında Satürn'de doğduğunu ve "melek ırkı"ndan olduğunu ileri sürmüştür (Mason, 2015, s. 8).

Asıl ismi Herman Bourke Blount olan ancak kendisine Sun Ra ismini veren müzisyen, 1940'ların ortalarında Fletcher Henderson ile çalışmıştır. 1950'lerde kendi grubu *Myth-Science* ya da *Solar Arkestra*'yı kurmuş ve geleneksel *Bebop* tarzına odaklanmış, ancak 1960'lara gelindiğinde cazın en deneysel örneklerini ortaya koyan bir figür haline gelmiştir (Davis, 2012, s. 339).



Şekil 8. Sun Ra'nın 1971'de Kahire'deki Performansı

⁵ Afrofüütürizm genel olarak Afrikalı Amerikalılar için ilerici bir geleceği bilimkurgu anlatılarının merceğinden hayal eden ve genellikle Afrika folklorunun mecazlarına geri dönen sanatsal çalışmalar (müzik, film, resim vb.) olarak tanımlanır.

Sun Ra, kendisiyle yapılan röportajlarda yaptığı hiçbir eylemi dünya için gerçekleştirmediğini; şöhret ve para gibi dünyaya ait kavramları reddettiğini, bu gezegen için yaptığı her şeyi evrenin yaratıcısı için yaptığını belirtirken; müziğinde bilim ile mistisizm arasında bir bağlantı kurduğunu ortaya koymuştur. *New thing* ile ortaya çıkan olanakları, yaratıcı ve deneysel bir biçimde müziğine taşıırken, dinleyicinin bilincini değiştirmeye ve “insanoğlunu kozmos ile aynı boyuta taşıma gücüne sahip bir evren modelini” merkeze alan bir anlayışı benimsemiştir (Mason, 2015, s. 9).

Müziyen ve dinleyici arasında gerçekleşen bu iletişim sürecinde; sanatçıların kültürel birikimlerinin müzikal performanslarına yansımaları ve yenilikçi müzikal yapı taşlarını içeren müzikal unsurların kullanımı ile ritüelistik bir boyuta taşınan serbest caz; bir bakıma farklı bir algı yaratma ve yaşama dair farklı olguları temsil etme gücüne ulaşmaktadır. Performansı gerçekleştiren ise bu olanakları ve enstrümanları kullanarak, sahnede edindiği işleve paralel olarak farklı bir müzikal personaya bürünürken ses maskesinin inşasını gerçekleştirmekte ve sahnede kendi benliği dışında birçok farklı kimliği temsil edebilen bir figür olarak karşımıza çıkmaktadır.

5.2 Abbey Lincoln ve Bir Direniş Stratejisi Olarak Ses Maskesi Kavramı

Asıl adı Anna Marie Wooldridge olan Abbey Lincoln, 1930’da Chicago’da doğmuştur. 1950’lerin başında iki yıl kadar Honolulu’da çalıştıktan sonra 1954’de Los Angeles’a taşınmış ve burada farklı sahne isimleri altında birçok kulüpte performans sergilemiştir. Repertuarını daha çok cinsel içerikli popüler şarkıların oluşturduğu bu dönemde Lincoln, erkek egemen bakış açısı ile, bir arzu nesnesi olarak nitelendirilebilecek bir persona geliştirmeye sürüklenmiştir. *Moulin Rouge* gece kulübünün sahipleri Fransızca isimlerin daha seksi duyulduğu gerekçesi ile Lincoln’ü “Gabby Wooldridge” ismi ile sahne almaya ikna etmişlerdir. 1956 yılında Hollywood’daki *Ciro’s* gece kulübünde verdiği konserle büyük bir star haline gelmiştir. Bu yıl, Lincoln’ün politik aydınlanması açısından da önemli bir yıl olmuştur. Gelişmekte olan sivil haklar hareketinden esinlenerek, menajeri Bob Russell’in da

önerisiyle; ırk ilişkileri ve bağımsızlığı konusundaki güçlü görüşleriyle uyumlu olduğunu düşündüğü Abbey Lincoln sahne adını almıştır.

12 Haziran 1958 tarihinde *Down Beat* dergisi, Abbey Lincoln'ün bir caz şarkıcısı olarak gelişini duyurmuştur. Lincoln bir süre eski kulüp şarkıcısı imajı ile kariyerini sürdürdükten sonra gösterişli sahne şovlarını ve seksi kadın imajını geride bırakarak, müziğini yeniden yapılandırmaya karar vermiştir. 1950'de daha sonra evleneceği Max Roach ile çalışmaya başlamış, 1960 yılında Roach'un dönüm noktası olarak görülen, sivil haklar hareketinden esinlendiği *We Insist! The Freedom Now Suite* adlı albümünde yer almıştır. Bu performansın ardından 1961'de kaydettiği *Straight Ahead* adlı kendi albümü ise eleştirilenler arasında tartışmalara neden olsa da, Lincoln'ün caz şarkıcıları arasında önemli figürlerden biri olarak kabul görmesini sağlamıştır. Caz endüstrisinin karşılaştığı sorunların yanı sıra kendisinin savunduğu politikalara karşı yapılan düşmanlık nedeniyle Lincoln, bu albümün sonrasında 1973 yılına kadar yaptığı kayıtlarda kendi adını kullanmamıştır. Ancak 1960'larda uzun süre politik söylemi ile en öne çıkan caz şarkıcılarından biri olmuştur (Porter, 2002, ss.149-150).



Şekil 9. *We Insist! The Freedom Now Suite* Albüm Kapağı

Abbey Lincoln'ün *We Insist! The Freedom Now Suite* adlı albümün *Triptych: Prayer, Protest, Peace* adlı; şarkı sözü içermeyen ve sadece davulda Roach'ın kendisine eşlik ettiği parçanın kayıtlarındaki vokal performansı; Afro-Amerikalıların sosyal eşitlik mücadelesi sürecinde maruz kaldığı baskı ve şiddeti; yalnızca sesin olanakları ile dinleyiciye aktarması açısından, ses maskesi kavramı ile doğrudan ilişkilendirilebilecek önemli bir örnek oluşturmaktadır.

Albümdeki diğer şarkıların sözlerinde yer alan metin ve dilin olanaklarından da faydalanarak kurulan bağlam, özellikle bu çalışmanın ikinci bölümü 'Protest' sırasında; Lincoln'ün attığı agresif çığlıklar içeren vokal performansı ile inşa edilen farklı bir persona ve ses maskesi ile kurulmuştur. Dinleyiciler/izleyiciler ise, Lincoln'ün "caz şarkıcısı" olan personası ile değil, kendisine uygulanan şiddetin sonucu olarak, tüyler ürperten çığlıklar atan bir Afro-Amerikalının acı ve öfkesini temsil eden bir persona ile karşı karşıya kalmaktadırlar.

5.3 Ses Maskesi Olarak *Vocal Drag* Kavramı ve Laurie Anderson'ın Multidisipliner Çalışmaları

Çalışmanın bu bölümünde ses maskesi kavramı; sanatçı Laurie Anderson'ın *United States* yapıtı ve *Big Science* albümünde kullandığı ses filtreleri aracılığıyla elde ettiği ve "Otoritenin Sesi" olarak adlandırdığı benliği ile *Homeland* albümünde kendisinin "erkek alter egosu" olarak tanımladığı Fenway Bergamot karakteri üzerinden tanımlanacak; ses, beden ve cinsiyet ilişkisi üzerinden incelenecektir.

Laurie Anderson kariyerinin başlangıcından bu yana, farklı biçimlerdeki hikâye anlatıcılığı, icat ettiği enstrümanlar, enstalasyonlar, film ve müziği içeren *United States I-V* (1983), *The Nerve Bible* (1995), *Homeland* (2008), *Delusion* (2010) ve *Habeas Corpus* (2015) gibi çalışmalarıyla teknolojiyi sanata entegre etme konusunda ön saflarda yer almıştır (Marranca, 2018, s. 37).

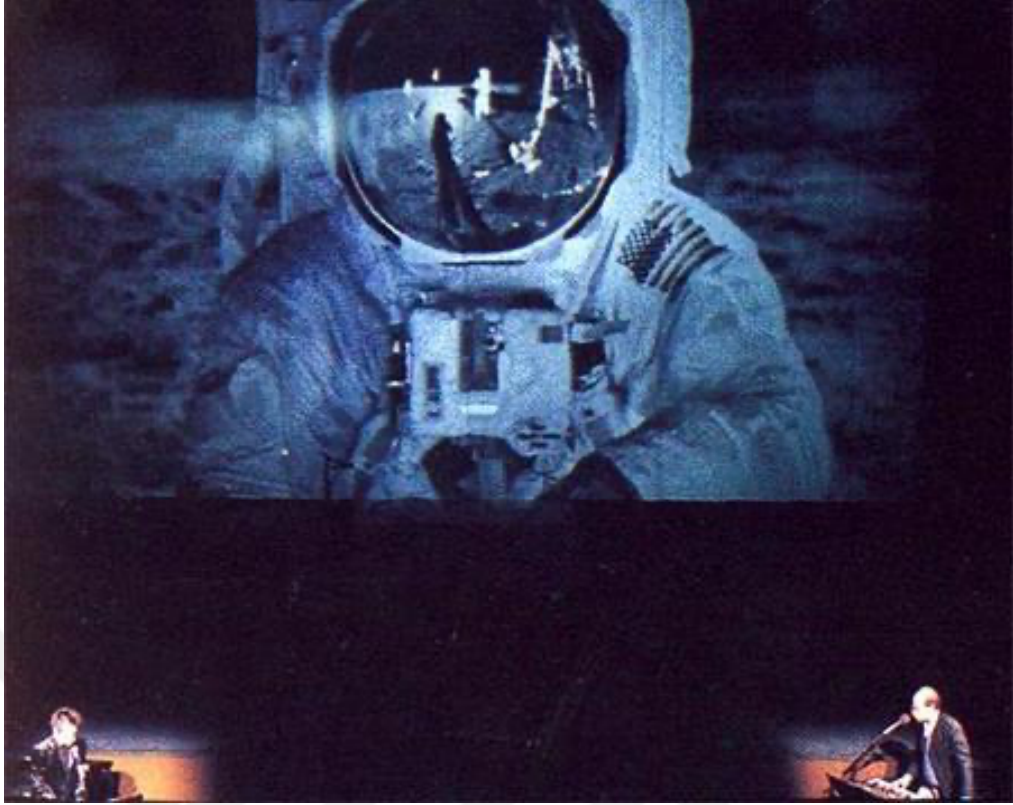
Anderson'ın müzik anlayışı, Amerikan toplumuna yönelik siyasi eleştirilerinin bir parçası olarak görsel-işitsel teknolojilerle yaptığı deneylerin yanı sıra, genellikle çeşitli karakterleri ve alter egoları bir araya getirmiştir. Kariyerinin başlangıcından beri

sesin performatifliğine ilgi duyan Anderson, 1978’de *Nova Convention*⁶’da tanıştığı yazar William S. Burroughs’dan aldığı ilhamla ilk kez bir harmonizer— (Eventide H910 Harmonizer)⁷ —kullanarak sesini erkek sesine dönüştürmüş, “Otoritenin Sesi” adını verdiği bu dijital filtreyi bir ses maskesi olarak tanımlamış ve başka bir kapı aralamak istediğinde de bu maskeyi çeşitli performanslarında kullanmıştır (Novak, 2015, s.136).

1982 yılında yayınladığı albümü *Big Science*’da yer alan *O Superman* isimli şarkı, aynı zamanda Anderson’ın müziği; video, görsel imgeler, dans ve teknolojik öğelerle birleştirdiği 1983’te tamamlayabildiği bütünlüklü eseri *United States I-IV*’un da önemli bir parçasıdır. İki güne yayılan ve sekiz saat süren bu performans dört bölümden oluşmaktadır ve her bölüm birbirinden farklı temalar içermektedir (Tecritin, *American Eagle* üzerinden para ve emperyalizmin, Özgürlük Heykeli üzerinden politikanın temsil edilmesi gibi) (Gray, 1992, s. 55). Laurie Anderson, performansının başında sahnedeki ekrana yansıtılan Amerika haritasını işaret ederek sorduğu “Bana nerede olduğumu söyleyebilir misin?” sorusunu, harmonizer kullanarak yarattığı *drag* halini temsil eden “Otoritenin Sesi” ile yanıtlamıştır (Dorris, 2021). Bu bağlamda ses maskesi olarak tanımlayabileceğimiz olgu, bu performansta da “Otoritenin Sesi” adını verdiği filtreyle karşımıza çıkmaktadır.

⁶ *Nova Convention* çeşitli sanatçıların katkılarıyla yazar William S. Burroughs’un—etkinliğin ismi yazarın *Nova Ekspres* kitabından gelmektedir—çalışmalarıyla ilgili okumalar, gösterimler, paneller ve farklı tür performanslardan oluşan 2 günlük etkinlik serileridir (Goldberg, 2000, s. 58).

⁷ Audio harmonizer, harmonik bileşenlerin manipülasyonu yoluyla ses sinyallerinin tonal karakteristiklerini değiştiren bir ses işleme aracıdır. Harmonikler, temel frekansın katları olan bileşenlerdir ve sesin spektral içeriğini ve tınısını oluştururlar. Audio harmonizer, spektral analiz ve işleme tekniklerini kullanarak harmonik içeriği tespit eder ve ardından çeşitli işlemler uygulayarak harmonik bileşenlerin gücünü veya frekansını değiştirir. Ayrıca var olmayan ya da çok az miktarda olan yeni harmonikler ekleyip genliklerini ya da frekanslarını değiştirebilir. Bu yöntem, ses sinyallerinin tonal dengelemesini veya manipülasyonunu sağlamak için kullanılabilir. (Harmonizer’a dair teknik konularda beni aydınlatan, Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi Müzik Bilimleri ve Teknolojileri Fakültesi Araştırma Görevlisi Uğur Baloğlu’na teşekkür ederim).



Şekil 10. Laurie Anderson'ın *United States* Performansı

1981'de tekli olarak çıkan ve avangart bir yapıt için enteresan bir başarı yakalayan İngiliz müzik listelerinde iki numaraya kadar yükselen *O Superman*, Anderson'ın sanatındaki dönüm noktalarından biri olmuştur. Amerikan rüyasının temel dayanakları olan *Superman*⁸, anne ve baba, adalet sistemi ve orduyu işaret etmektedir. Anderson, şarkının başında kalp ritminin atışına göre ayarlanmış, tekrar eden vokallerinin ardından *vocoder*⁹ kullanarak sesini dijitalleştirmiş, bu filtrelenmiş sesle elde ettiği telesekreter mesajına benzer tonlama ile konuşmaya devam ederek, aile üyelerinin kurdukları iletişimin telesekretere bırakılan mesajlarla gerçekleştiği, sonuçlarının yaratacağı tahribatın öngörülemediği ileri teknolojinin günlük hayattaki varlığına direnmenin ve bunun sonucunda yarattığı yabancılaşmanın kaçınılmaz olduğu karanlık bir dünya tasvir etmiştir (Goldberg, 2000, s. 90). Anderson, ABD'nin

⁸ Amerika'nın kültürel öğelerinden biri haline gelen *Superman*, Jerry Siegel ve Joe Shuster tarafından 1933 yılında *Dc Comics* için yaratılmış bir çizgi roman karakteridir.

⁹ *Vocoder* bir kaynağın değişken tonal niteliklerini analiz ederek diğer kaynağa uygulayan elektronik cihazdır (Vail, 2014, s. 429). Ayrıca bkz: Önen U., Pasinlioğlu T., *Synthesizer Teknolojileri ve Programlama* (Çitlembik Yayınları, 2011).

teknolojiye yaklaşımı ile kendisinin teknolojiyle ilgili kurduğu bağı şu sözlerle açıklamaktadır:

Hi-tech ile bir alıp veremediğim yok. Gerçekten hoşuma gidiyor. Ama bir kasetçalar ve 99 cent tutan bir mikrofonla gayet hoş şeyler yapılabileceğini düşünüyorum. Dahası, hi-tech aletlerle çok zevksiz şeyler ortaya çıkabiliyor. ABD’de kullanılan teknolojiye ilişkin düşüncelerim çoğunlukla olumsuzdu, ama bu düşünceleri ortaya koyabilmek için 15.000 watt enerji ve en gelişkin stüdyo teknolojisini kullanıyordum. Yani, bu noktada pek çok şey iç içe geçmişti (Anderson’dan aktaran Doğrul, 1999, s. 89).

1940’larda Amerika’yı klasik müzik çevrelerinden gördüğü ırkçılık nedeniyle terk eden ve uzun süreler Avrupa’da bulunduktan sonra 80’lerin başında Amerika’da performans sergilemeye başlayan siyahi Amerikalı tenor Charles Holland’ın bir konserinde, Fransız besteci Jules Massenet’in *Le Cid* operasından *Ô Souverain* adlı eseri seslendirmesinden ilham alan Anderson (Reed, 2022), eseri yardım yakarışı olarak nitelendirmiş ve yarattığı etkiyle kendi temasını yirminci yüzyılın sonlarındaki siyasal ve toplumsal atmosfer bağlamında oluşturmuştur (Goldberg, 2000, s. 90). Anderson’ın ses maskesini inşa ettiği *O Superman* eseri ile ilgili müzik yazarı John Schaefer’in izlenimlerine bakacak olursak:

Şarkı, hem metin hem müzik olarak tipik bir Anderson çalışmasıdır. Şarkının ilk dizesi olan “Ah Süpermen, Ah Hakim, Ah Annecim ve Babacım”, Fransız besteci Jules Massenet’nin bir ariasının ilk dizesinin (O souverain, o juge, o pere—Ah hükümdar, ah hakim, ah baba) değiştirilmiş halidir. Anderson buradan, kendi sesini değiştiren elektronik filtreler ve bir çeşit vokal synthesizer’ı olan vocoder ile bir dizi değişik kişilik geliştirir. Neşeli bir ses anında yapının çağdaşlığını ilan eder,—“Merhaba! Şu an evde yokum, ama bir mesaj bırakmak isterseniz düdüğ sesini duyunca konuşmaya başlayın”—, ikinci bir ses (elbette yine Anderson’ın) yanıtlar, —“Alo? Ben annen. Eve geliyor musun?”. O sırada üçüncü bir ses girer ve uğursuz bir şekilde şarkı söyler/konuşur, —“Aslında beni tanıyorsun. Ama ben seni tanıyorum. Ve sana verilecek bir haberim var. İşte uçaklar geliyor.” Giderek daha çok synthesizer’a dönüşen ses, planes’teki (uçaklar) ‘n’ üzerinde durulur ve monotonlaşarak uzar (Schaefer’den aktaran Doğrul, 1999, ss. 93-94).

Schaefer; etkili seçimlerle bir araya getirilmiş elektronik araçlar, parçanın temel ritmik yapısını oluşturan ve sürekli tekrar ederek katmanlara ayrılan vokalleri ve bazı üfleli geçişlerini *O Superman*’in müzikal gramerini oluşturan öğeler olarak belirtmektedir. Aynı zamanda Laurie Anderson’ın şarkı söyleme stilini Amerikan dilinin tımsal özellikleri ve nüanslarını kullanma becerisine bağlı olarak onu *Sprechgesang*¹⁰’a yaklaştırmış, çeşitli filtre ve vocoder’ların kullanımı ile bu stilin

¹⁰*Sprechgesang*, sesin her notanın başlangıcını söylediği ve daha sonra nota perdesinden hızla düştüğü şarkı söyleme ve okuma arasında bir vokalizasyon türüdür. Arnold Schoenberg tarafından *Pierrot Lunaire* (1912) adlı eserinde kullanılmıştır.

daha açık ve geniş bir tınısal alan oluşturduğunu belirtmiştir (Schaefer'den aktaran Doğrul, 1999, s. 94).



Şekil 11. Laurie Anderson'ın *O Superman* Videosu

19 8 6 6 8 4
♩ = 150
O Su - per - man — O Ju - udge — O Mom and Dad —
ô Sou - ve - rain, ô juge, ô pè - re
pp più f pp

Şekil 12. Laurie Anderson'ın “*O Superman*” ve Jules Massenet'nin “*Ô Souverain*”
Eserlerinin Açılış Cümleleri

Kaynak: <https://collinsdictionary.com/dictionary/english/sprechgesang> (Erişim tarihi: 04.06.2023)

Holland'ın performansı ile birlikte, 1980'in Nisan ayında şarkıyı oluşturan esas ilham kaynağı karşımıza çıkmaktadır. ABD'nin İran Devrimi sırasında rehin alınan 52 Amerikalı elçilik görevlisini kurtarmak için başlattığı Kartal Pençesi Operasyonu, helikopter kazasında 8 kişinin ölmesi ile sonuçlanarak başarısız bir operasyon olarak kayıtlara geçmiştir (Reed, 2022, s. 74). Anderson, büyük bir fiyasko ve kayıp olarak gösterilen bu olaydan aldığı ilhamla, “süper güç” olarak nitelendirilen Amerika'nın karanlık tarafını, *Superman* simgesinin işaret ettiği “yenilmez”liğin yanılığını, kurtarıcı olarak gösterilen silahların, savaş teknolojisinin ve makinaların toplumda yarattığı/yaratacağı kaos ve korku iklimini *O Superman*'de yansıtmıştır. *Vocoder* filtreli sesiyle nükleer bir geleceği tasvir eden Anderson, devleti; upuzun petrokimyasal elektronik kollarıyla kucaklayan bir anne, devletin her yere uzanan elini “her zaman alan el” olarak nitelendirmektedir.

1986 yılında erkek alter egosu ile kurduğu ilişkiyi geliştirmiş, fakat bu sefer sadece işitsel araçlarla değil aynı zamanda görsel araçlar kullanarak *The Clone* adını çalışmayı yapmıştır (Novak, 2015, s. 136). *The Clone*; kültür ve doğa arasındaki sınırların giderek kompleks bir hal aldığı 80'li yılların sonlarında, yaşamın yeniden üretilmesine yönelik teknolojik müdahalelere ilişkin toplumsal kaygılar nedeniyle önemli bir figür olarak ortaya çıkmıştır (Murphy, 2021, s. 58).

Anderson, klonlama olgusunu irdelediği *What You Mean We?* adlı müzikal kısa filmde—daha sonra yarattığı Fenway Bergamot örneğindeki gibi—videografik görüntüler ve *pitch shifter*¹¹ gibi ses işlemcileriyle görüntüsünü ve sesini manipüle etmiştir. Bu yolla bir bakıma bedenselliğinin de dışına çıkarak “erkek klonunu” oluşturmuştur.

¹¹ *Pitch shifter* adlı ses işleyicileri, genel olarak verili perdenin daha alt ya da üst bir perdeye transpozisyonu yoluyla karakterini değiştirmeye yarayan elektronik cihazlardır. Bu değişiklik kimi zaman sadece oktav, dördü, ikili gibi diğer bir perdenin duyurulması; daha yaygın olarak da yapılan göçürümün defaten geri beslenmesiyle kütleli bir tını dönüşümüne—dolayısıyla çok daha hacimli bir sonik yabancılaşmaya—olanak verir. Ayrıca bkz.: Önen, U. 2017, *Ses Kayıt ve Müzik Teknolojileri*, Onuncu Basım, Çitlenbik Yayınları, İstanbul, 218-221.



Şekil 13. *What You Mean We?* İsimli Kısa Filminden *The Clone*

Stories From Nerve Bible (1992) adlı politik eserinde erkek temsili olarak “Otoritenin Sesi” adını verdiği filtreye bu sefer daha az yer veren ve çoğunlukla kendi sesini kullanmayı tercih eden Anderson, sistemdeki eril hakimiyet ve baskının eleştirisini kadın kimliği üzerinden ortaya koymayı tercih etmiştir (Maral, 2009, s. 303).

Kariyeri boyunca *Tape Bow Violin*, *Drum Glasses*, *Talking Sticks* ve *Talking Pillows* gibi birçok enstrüman/sonik heykeller icat eden Anderson’ın 1996’da icat ettiği *Tilt*’i, karşıtlık, ikili denge temaları üzerinden hareketle kullanarak ses, cinsiyet ve iletişim olgularına vurgu yapmıştır. *Tilt*’in çalışma prensibini açıklamak gerekirse; marangoz terazisinden yapılmış, sola eğildiğinde kadın sesi, sağa eğildiğinde erkek sesi ve düz olduğunda her iki sesi de uyum içinde çıkaran elektronik bir müzik kutusudur. 2015 yılına ait bir yazısında çoğu yazılımının ikilik ile ilişkilendirdiğini vurgulamış ve karşıt bir sese sahip olmanın başka söylemlerde bulunabilme imkânı sağlamasından bahsederek bu sayede farklı geribildirimler alınabileceğinin altını çizmiştir (Anderson, 2015).

Anderson'ın *Homeland* (2010) albümünde ikinci benliğini Fenway Bergamot adı altında bir kimlik haline getirerek daha farklı bir boyuta taşıdığı; albüm kapağı görsellerinde kendi yerine alter egosu Fenway Bergamot karakterine yer vermesi; keza, Bergamot adına açtığı sosyal medya profili, Bergamot kimliğinde yaptığı konuşmalar üzerinden açıkça görülmektedir. Albümün canlı performanslarında yarattığı alter egonun görsel temsiliyetini performans dışında bırakarak bu kimliği sadece ses maskesi üzerinden sergilemiştir (Novak, 2015, s.137).

LAURIE ANDERSON HOMELAND



Şekil 14. Homeland Albüm Kapağı

Çalışmalarında dijital filtreler yoluyla çeşitli karakterler yaratarak ses maskesine dönüşen Anderson, bunun nedenini sahnedeki kadın figürünün anlamlandırılmasına dair beklentilerden kaçınmak olduğunu belirtmiştir (McClary, 1991, s.139).

Ses, yaşam biçimleri arasındaki farklılıklara işaret eden semiyotik, kültürel ve siyasi bir olgudur (Murphy, 2021, s. 62). Performanslarında olarak *vocoder* kullanma nedenini müzikal bir seçim olarak ifade eden Anderson, sesini değiştirmek için kullandığı harmonizer ve vokal filtrelerini; farklı sesler aracılığıyla kendi benliğinden çıkarak, kendi bakış açısı ve kişiliğinden uzaklaşıp farklı benliklere girmenin yolu olarak gördüğünü açıklamıştır (Burns, 2015).

Bu araştırmaların ışığında Laurie Anderson; multimedya performanslar olarak adlandırabileceğimiz eserlerinde filtrelenmiş sesini; toplumsal cinsiyet ve otoritenin işitsel izdüşümünü sorgulayan bir performans tekniği olarak kullanmakla birlikte, politik söylemlerini ve sistem eleştirilerini yarattığı enstrümanlar ve ses tercihleriyle, erkek temsiliyetini de güç ve otorite kavramları üzerinden biçimlendiren, ses ile beden arasındaki ilişkiyi ortaya koyan bir “ses maskesi” olarak konumlandırmıştır.

5.4 *Soundsinging* Kavramı Çerçevesindeki Performans Pratikleri

Çalışmanın bu bölümünde *free jazz*, *avant-garde jazz*, *folk* ve deneysel müzik alanlarının üzerinden ilerleyerek disiplinlerarası sanat pratiklerinin bu alanlardaki performatif öğeleri, vokal sanatlarını şekillendirme biçimleri ve bu doğrultuda ses maskesi kavramı çeşitli örnekler üzerinden tartışılacaktır.

Soundsinging terimi doğaçlamacı Paul Dutton’ın 1990’larda bulduğu bir terimdir. Dutton; caz şarkıcısı Jeanne Lee hakkında tartıştığı bir arkadaşının, Lee ve Dutton’ın işleri ile ilgili kurduğu bağlantı sonucu yaptığı yorumdan ilham alarak bulduğu terimi *extended vocal technique* (genişletilmiş vokal tekniği) terimine alternatif olarak kullanmıştır. Avrupa Klasik Sanat Müziği’nin kurumsallaşmış düşünce biçiminin bulanık olmayan temiz aralıkların üretimini daha ayrıcalıklı bir uygulama olarak konumlandırması ve vokal sanatları gibi geniş bir alanda bölünmelere sebep olması Dutton’ı alternatif bir terim arayışına yönlendirmiştir (Tonelli, 2020, s.19).

Ancak 20. yüzyıl müziğinde, özellikle avangart hareketlerde bestecilerin ve vokalistlerin kişisel ses katalogları yaratma çabaları ve teknolojik denemelerle birlikte

Asya’da yapılan saha kayıtları ve bununla ilgili yapılan araştırmalar *overtone*, *khöömei* gibi farklı tekniklerin duyurulmasını sağlayarak vokal sanatlarında yeni kapılar aralamıştır. 1970’lerde araştırmacıların, bestecilerin, vokalistlerin çalışmaları başka coğrafyaların vokal pratiklerinden ilhamla *overtone*, *khöömei* gibi tekniklerin gelişmesine ve türler arası geçirgenliğin karşılıklı etkileşimlerle gerçekleşmesine neden olmuştur. 1970’de yayınlanan ve profesör Huston Smith tarafından kaydedilen Tibet akor ilahilerinin ilk kayıtlarını içeren *The Music of Tibet*, *The Tantric Rituals*, genişletilmiş vokal tekniklerinin gelişimindeki dönüm noktalarından biri olarak kabul edilmiştir (Van Tongeren, 2002, s.172). Daha önce konunun girişinde belirtilen problemlili durumu biraz daha açmak gerekirse bu bağlamda Dutton’ın “genişletilmiş vokal teknikleri” teriminin yerine alternatif terim arayışına girmesi özellikle “genişletilmiş” kelimesini sorunlu bulmasından kaynaklanmaktadır ve bu kelime ile işaret edilen “Batı odaklı vokal sanatlarını vokal pratiklerinin ana merkezinde, performansılar tarafından kullanılan geleneksel sesleri vokal pratiklerinin dışında kalan bir uzantı olarak konumlandırmak” görüşüne itiraz etmiştir (Tonelli, 2019, s. 18).

İcracıdan icracıya değişen bu vokal pratiklerinin geniş spektrumunda *Sprechstimme* veya *Sprechgesang*¹², bağırma ve fısıldama, gülme ve ağlama, *glissando*, mikrotonlar, biçimlendirilmiş *vibrato*, *overtone*, gırtlak teknikleri, nefes alma ve verme yoluyla ses üretimi, güçlendirilmiş veya elektronik olarak üretilmiş ses değişiklikleri ve anlamsız heceler veya fonemler gibi araçlar yer almaktadır. Tonelli’nin *free jazz* ve serbest doğaçlamadaki vokal pratiklerini özellikle *soundsinging* terimi üzerinden tanımlamayı tercih etmesi hem avantaj hem de dezavantaj olarak görülebilecek iki durumu ortaya çıkarmaktadır. Hollandalı avangart besteci, şair ve performans sanatçısı Jaap Blonk ve vokalist David Moss performans pratiklerini bu terim kapsamında ifade etmenin bazı güçlükler doğurabileceğini aktarmışlardır. Bu terimin nota merkezli ya da alışılmadık sesler kullanan “*soundsinger*”ları tam anlamıyla kapsamayabileceği, ya da bu terimin insan sesinin kategorizasyonu için bazı sınırlanmalar getirebileceği ve sınır dışındaki her şeyin

¹² *Sprechgesang* operatik resitatif şarkı söyleme stili ile ilişkiliyken *Sprechstimme* genellikle konuşmaya daha yakın bir ses üretimi türüdür. *Sprechstimme*’nin hem yöntemi hem de notasyonu Humperdinck tarafından *Königskinder* (1897) adlı melodramında tanıtılmıştır. Shoenberg bunu *Pierrot Lunaire* (1912) ve *Die Glückliche Hand*’de (1913), Alban Berg ise *Wozzeck* ve *Lulu*’da kullanmıştır (Apel, 1944, s. 805).

dışarıda kalacağı düşüncesini yaratması bu terimin dezavantajlı kısmı olarak görülmektedir. Buna karşın bu terimin en önemli katkısı olarak görülebilecek diğer bir düşünce ise farklı ve pek duyulmamış seslerin, ana akım dışı kalmış birçok pratiğin bir kategori ya da başlık altında toplanarak farklı işler gerçekleşmesine yol açabileceği, bu başlığın kapsamındaki şarkı söyleme geleneklerinin etkilerinin anlaşılabilmesi, atıfta bulunabilmeye olanak tanıyabileceğidir (Tonelli, 2019, s.22). Bu bağlamda araştırmalar sonucunda ses maskesi kavramına, bu kavramla ilişkilendirilebilecek bazı “*soundsinger*”ların performans pratikleri ve yaratımlarındaki kompozisyonel öğeler üzerinden örnekler verilecektir.

İnsan sesinin müstakil bir ses kaynağı olarak görülmeye tekrar başladığı 1950’li yıllarda Karlheinz Stockhausen, Luciano Berio; 60’larda Pauline Oliveros, John Cage ve Alvin Lucier gibi besteciler eserleri ile bu kaynağın farklı olasılıklarını ortaya çıkarmış ve insan sesini kaydetmenin deneysel yollarını keşfetmek için yapılan çalışmalar neticesinde vokal sanatlarındaki bu çarpıcı gelişimin görünür olmasını sağlamışlardır (Schaefer’den aktaran Doğrul, 1999, s. 84). Özellikle müzik türlerinin gelişim sürecinde ön saflarda yer almayan Meredith Monk, Pauline Oliveros, Laurie Anderson, Avrupa Klasik Sanat Müziği temelli erkek bestecilerin domine ettiği alanın yaratmış olduğu eril estetiği ve tür yaratımının gelenekselliğini etkisizleştirerek Amerikan müziğini şekillendiren kadın besteciler olarak anılmaktadır.

5.4.1 Meredith Monk (1942-). Bu üç öncüden biri olan Amerikalı besteci, vokalist, dansçı, koreograf Meredith Monk *extended vocal technique* alanının ya da Dutton’ın alternatif terimi *soundsinging*’in 70’li yıllardaki temsilcilerinden biri olarak kabul edilmektedir. New York’ta doğan ve Sarah Lawrence College’daki müzik, dans ve tiyatro eğitiminin ardından performans sanatı ve avangart alanlarda çalışmalar yapmaya başlayan Monk zaman içinde Tibet ilahileri, Kızılderili stili *vibrato* ve Balkan vokal tekniklerinden, anlam içermeyen heceler ve çocuksu ses tonlarına kadar oldukça geniş bir tını paleti yaratmıştır. Sesin ifade potansiyelinden ilham alan Monk sesi çok yönlü bir enstrüman olarak keşfedişini şöyle tanımlamıştır:

1960’ların ortalarında, stüdyomda vokal yaparken, birdenbire sesin bir omurga ya da ayakla aynı esnekliğe ve hareket aralığına sahip olabileceğini ve tıpkı bir insanın belirli bir bedene dayalı olarak hareket etmesi gibi, sesim için de kişisel bir kelime dağarcığı bulup oluşturabileceğimi keşfettim. O zaman sesin içinde sayısız karakter, manzara, renk, doku, ses üretme yolları, sözsüz mesajlar olduğunu fark ettim. İnsanlığın ilk enstrümanının zengin ve

kadim gücünü sezgisel olarak hissettim ve onun sınırsız olanaklarını keşfederek aileme ve kanıma döndüğümü hissettim (Monk, 2010, s. 265)

Monk 1976'da *Painted Bride Quarterly* isimli edebiyat dergisinde yayınlanan *Notes on the Voice* adlı 10 maddelik bildirge niteliğindeki yazısında vizyonunu, çalışmalarını ve sesle kurduğu ilişkiyi şöyle ifade etmiştir:

1. *İlkel/mantık öncesi bilinci keşfetmek, harekete geçirmek, hatırlamak, ortaya çıkarmak ve göstermek için bir araç olarak ses.*
2. *Başka bir ruha dönüşme, onu tasvir etme, somutlaştırma, cisimleştirme aracı olarak ses.*
3. *Dans eden ses. Omurga kadar esnek ses.*
4. *Duyulara giden doğrudan bir hat olarak ses. Duyuların tam spektrumu. Kelimelerle ifade edemediğimiz duygular.*
5. *Vokal manzara.*
6. *Sesin bedeni/bedenin sesi.*
7. *Benliğin, personanın ya da personaların bir tezahürü olarak ses.*
8. *Bir eşlikçi ile çalışmak (eşlik eden enstrüman: org, piyano, cam bardak¹³, vb.): tekrarlanan desenler veya pes ses tonu, sesin üzerinde koşması, uçuşması, aşağı kayması, tutunması için bir zemin ve zengin bir doku yaratır.*
9. *Dil olarak ses.*
10. *Kronolojik keşifler¹⁴ (Jowitt, 1997, s. 56)*

Monk, *The Education of the Girlchild* adlı tek kişilik eserinde Kelt, Maya, İnkâ gibi farklı medeniyetlerden 8, 80 ve 800 yaşındaki insan seslerini imgelediğini savunur. Keza, *Vessel* isimli operasında “Tanrı’nın sesi” olarak betimlediği ses ile performans ve ses maskesi ilişkisini tartışmaya açar.

Mekan ve ses ilişkisini araştıran öncülerden biri olan Meredith Monk *Blueprint* (1967) adlı çalışmasıyla farklı ve alışılmadık mekanlarda sergilediği performansların ardından çeşitli müzeler ve fabrika gibi binalarda ses keşifleri ve araştırmalarına devam etmiştir. Ritüel, topluluk, maneviyat ve zaman kavramlarını irdeleyen, ses ve mekanla kurduğu ilişkiyi kompozisyonel bir öge olarak kurguladığı *Songs of Ascension* (2008)’da Paul Celan’ın seyyahların kutsal bir dağa çıkarken söyledikleri ilahilerden oluşan yükseliş şarkıları üzerine yazdığı şiirinden ilham alan Monk; hareket, ses ve mekânın oluşturduğu dinamikleri ortaya çıkaran, ışık, ses, yaylı

¹³ *Our Lady of Late* adlı solo vokal eserinde su dolu bir cam kadehi eşlikçi olarak kullanmıştır.

¹⁴ Bu maddenin devamında eserlerinde sesi kullanma biçimlerini kronolojik olarak açıklamaktadır.

dörtlüsü ve perküsyondan oluşan bir düzeneği dahil ettiği bir eser yaratmıştır. Ann Hamilton'ın tasarlamış olduğu 8 katlı kule biçimindeki heykel ise eserin bir diğer ilham kaynağı olmuştur. Heykelin açılışında bu performansı gerçekleştirmesi için Hamilton tarafından davet edilen Monk, heykelin sarmal yapısında yukarı doğru hareket ederek mesafe, mekan, akustik, müzikal çağrışımlar ve hareketin yaratmış olduğu ruhani çağrışımlar arasındaki ilişkiyi araştırmıştır (Eidsheim, 2015, s. 72).



Şekil 15. *Songs of Ascension* Performansı

Monk'un solo vokal çalışmalarını içeren 1979 tarihli *Songs from the Hill* süiti ise sesin kullanım olasılıklarını araştıran ve Monk'un kendine özgü teknik zenginliğini belgeleyen bir çalışma olmuştur. Kendi sesi ve topluluğu için bestelediği eserlerde diğer eserlerinden farklı olarak özellikle alışılmadık dokular ve aralıklarla böcek vızıltısı, bir dalın gıcirtısı, doğaüstü yaratıkların diyalogları gibi çağrışımları bu seslerin kimliğine bürünerek yaratmaktadır. Solo vokal performanslarından oluşan *Songs from the Hill* süitinde sesini bitkilerin, böceklerin ve diğer hayvanların sesini çağrıştıran betimlemelerle doğanın aynası, yansımanın sesi olarak kullanan Monk, aynı zamanda dinleyiciye eserin geliştirildiği yer olan New Mexico'daki yüksek

tepeler ve spesifik manzaralarla ilgili de izlenimler vermektedir (Jowitt, 1997, s.11). Teknik ve vokal ifadenin yanında duygusal ifadenin de ön planda olduğu albümde *Insect* ve *Bird Code* gibi performanslar benliğe bürünme ve yaptığı çağrışımlarla “ses maskesi” kavramıyla doğrudan ilişkilendirilmektedir.



Şekil 16. *Songs From The Hill* Albüm Kapağı

5.4.2 Maggie Nicols (1948-). *Soundsinging*'in merkezi figürlerinden Maggie Nicols 60'lardan günümüze kadar *free jazz* janrındaki farklı vokal stilleri ile varlık göstermektedir. Caz standartları söyleyerek kariyerinin ilk adımlarını atan Nicols, icra pratiklerinin ve felsefesinin yapıtaşlarından biri olan *soundsinging*'le ilgili ilk izlenimlerini *free jazz* dinlerken edinmiştir. Vokalin olmadığı bu kayıtlarda vokali hayal ederek duyumsayabildiğini belirten Nicols, vokalin de olduğu serbest doğaçlamayla ilk kez John Stevens'in vokalist Norma Winstone ile yaptığı performansta tanışmıştır (Tonelli, 2019, s. 59). 1968'de John Stevens'in topluluğu *Spontaneous Music Ensemble*'a katıldıktan sonra aktif bir şekilde üretmeye ve gruplarda yer almaya devam etmiştir. *Transitions*, *Trio Blurp*, *Trio Generations*, *Voice*, *FIG (Feminist Improvising Group)*, *Glasgow Improvisers Orchestra*, *Les*

Diaboliques, *Centipede* gibi trio ve topluluklarda yer alarak çeşitli kombinasyonlarla birçok kayıt yapmıştır (Ferret, 2014, s. 81). Bu topluluklardan FIG; Nicols'ın kadın müzisyenlerin *Music for Socialism*¹⁵ platformunda yer almayışına karşı çıkması ve platformun Nicols'a sadece kadınlardan oluşan bir grup kurma önerisi getirmesinin sonucunda oluşmuştur. Grup; caz, doğaçlama ve teatral performansların kesişim noktalarında birleşerek politika ve toplumsal cinsiyet çalışmalarından güç almıştır. Performanslarında toplumdaki çeşitli kadın temsilleri ve deneyimlerine odaklanan grup üyeleri, kadın müzisyenlere atfedilen “erotik kadın müzisyen”, “arka planda kalan kadın müzisyen” ve “yorgun anne” gibi kadının varlığını etkisizleştiren etiketlere karşı, bu kabul görmüş rollere bürünerek çeşitli ses maskeleri oluşturdukları parodiler sergilemişlerdir. Bu roller ise her bir grup üyesinin kalıplaşmış normları yıkmak için çalıştığı atölye çalışmalarında geliştirilmiştir (Gray, 2021).



Şekil 17. *Feminist Improvising Group*'un *Music For Socialism* Festivali Performansı.

¹⁵ İngiliz deneysel rock grubu *Henry Cow* grubunun üyeleri tarafından 1977'de kurulan platform; düzenlediği etkinlikler ve festivallerde doğaçlamacılar, feministler, punklar, elektronik ve folk müzisyenlerini performanslar, atölyeler ve münazara gibi etkinlikler için bir araya getirerek sol politika ve müzik arasındaki ilişkiyi incelemek ve bu bağlamda yayınlar üretmeyi amaçlamıştır (Piecut, 2019, s. 67).

Nicols'm duo olarak kaydedilen çalışmalarından Julie Tippetts'la birlikte yaptıkları *Sweet and S'Ours* (1982) kaydı bu alanda yapılmış en özgün çalışmalardan biridir. Doğalamaya yönelik performans pratiklerinin, dönemi içerisindeki yeni yaklaşımlarının izlerini taşıyan kayıta Nicols ve Tippetts vokal tekniği anlamında 'Batı' ekseninden uzaklaşarak farklı bölgelerin tınlarına yönelmiş ve bu tınları yüzeysellik ve kültürel kolonyalizmden uzak, saygıyla özümseyerek farklı bir müzik oluşturmak adına kompozisyonel bir öge olarak yeniden yorumlamışlardır (Ansell, 1983, s: 32). Bongo, zil, akordeon gibi enstrümanların yanında elektrikli süpürge boruları, şişe gibi nesnelere de enstrüman olarak kullanan ikilinin *Whaling* ve *Wind Forest* gibi parçalarda sesi kullanım biçimi ve etkileşimleri; ses maskesi ile ilişkilendirilebilecek *soundsinging* geleri taşımaktadır.



şekil 18. *Sweet and S'Ours* Albüm Kapağı

5.4.3 Jeanne Lee (1939-2000). Cazın ve deneysel müziğin en özgün isimlerinden Amerikalı vokalist, şair, besteci, doğaçlamacı ve aktivist Jeanne Lee'nin erken dönem performansları Billie Holiday, Dinah Washington gibi öncülerinin etkisinde ve geleneksel repertuarı keşfetmesi ile şekillenmiştir. Edebiyat, psikoloji ve dans okuduğu Bard College'da tanıştığı piyanist Ran Blake ile 1961'de *duo* olarak yayınladıkları *The Newest Sound* (1961) aldı albümde “şarkıcı-eşlikçi” performans geleneğini yıkarak “doğaçlama yapan ikili” yaklaşımını ortaya koymuşlardır. Lee, bu özgün yaklaşım ile birlikte dönemin kalıplaşmış performans anlayışına direnerek “caz şarkıcılığı”nın sınırlarını zorlamıştır (Hamilton, 2021, s.75).

Şair David Hazelton ile evlendiği döneme denk gelen 60'ların ortalarında geleneksel caz dışında farklı sanat akımlarıyla ilgilenerek Bay Area'daki disiplinlerarası sanat oluşumlarına dahil olmuştur. *Fluxus* ve *Happening* gibi sanatsal hareketlerin deneyselliği ile birlikte *sound poetry* ve *free jazz*dan etkilenen Lee, bu süreçte vokal doğaçlama, *sound poetry*, modern dans ve görsel sanatları birleştirerek multidisipliner bir yaklaşım geliştirmiştir.

Geleneksel müzik fikrinden uzaklaşan ve daha çok sesin ifade ettikleriyle ilgilenen Lee, geleneksel cazdaki “enstrümana öykünen” vokal doğaçlamanın doğal ritimlere, sonoritelere ve kelimelerin duygusal yapılarına alan açmaması üzerine *sound poetry* için müzik bestelemeye başlamıştır (Porter, 2013, s. 91). 1960'ların sonlarında eşi multi-enstrümantalist Gunter Hampel ile çalışmalar yapan Lee, bu dönemden itibaren düzenli olarak şiir ve dansı çalışmalarının elementleri haline getirmiştir. 1967'de *Baden-Baden Free Jazz Meeting*'deki performansı; geliştirmiş olduğu vokal yaklaşımı ile erken dönem çalışmaları arasındaki farklılığı göstermektedir (Tonelli, 2019, s. 44). 1970'lerde ise Carla Bley, Pauline Oliveros, Archie Shepp, Anthony Braxton, Cecil Taylor, Marion Brown gibi birçok sanatçıyla kayıtlar ve performanslar yapmış, John Cage'in *Renga with Apartment House 1776* (1976) eserinin performanslarında yer almıştır (Porter, 2013, s. 92).

Lee, kapitalist toplumların insanlar üzerinde yarattığı yabancılaşma hissine karşı etkili olabilecek araçların yaratıcılık ve hayal gücü olduğunu savunarak, hayata kalmak ve insanın varoluşuna dair alanların yeniden keşfedilmesi bağlamında ritüellere vurgu yapmıştır. Dansı (özellikle de Afrika dansını) günlük yaşam

ritüellerinin damıtılmış hali olarak gören Lee bu ritüellerin kolektif bir kimlik taşıyabileceğini düşünmüştür (Porter, 2013, s. 95). *Earthforms Rituals* isimli, “toplumun hem izleyici hem de icracı olduğu” bir performans ve görsel sanatlar organizasyonu geliştirerek katılıma açık ritüeller çerçevesinde eğitimler ve konserler düzenlemiş, *Earthforms* ismiyle performanslar gerçekleştirmiştir. Lee'nin yaşamdaki tematik ve ritmik oluşumlara dayandığı ritüelleri; kendi çalışmalarıyla çağdaş besteci ve şairlerin eserlerinin sentezinden oluşmaktadır. Bu ritüellere bir örnek olarak Porter, Lee'nin *People and Places* ritüelini şöyle açıklamaktadır:

People and Places ritüeli, iklim ve çevrenin hayatta kalma alışkanlıkları üzerindeki etkisi ve bunların dünyanın dört bir yanındaki insanların ritüellerine evrimi üzerine müzikal ve koreografik bir çalışmaydı (Porter, 2013, s. 95).

1974 yılında kendi şirketi *Earthforms*'dan yayımlanan *Conspiracy* adlı albümünde bu ritüellerden bazılarını icra eden Lee, ritüelistik izdüşümlerin vokal yaklaşımındaki *soundsinging* öğelerle birleşimi sonucu oluşturduğu ses maskesini performanslarına taşımıştır.



Şekil 19. *Conspiracy* Albüm Kapağı

5.4.4 Diamanda Galás (1955-). Çalışmanın bu bölümünde Yunan asıllı Amerikalı avangart besteci Diamanda Galás'ın performanslarındaki feminist politik duruşu, sosyal eleştirisi ve travma gibi konuları işleyişinin ses maskesi üzerindeki izdüşümleri üzerinde durulacaktır.

Erken yaşta piyano eğitimine başlayan Galás, üniversite yıllarında avangart piyano eserlerine yoğunlaşmasının ardından Avrupa'da kaldığı yıllarda besteci Iannis Xenakis, Vinko Globokar ve Pierre Boulez ile avangart müzik üzerine çalışmalar yapmıştır. 70'lerde ise David Murray ve Butch Morris gibi müzisyen ve bestecilerle çalışarak *free jazz* ve avangart performans sahnesinde yerini almıştır. Kendini bir performans sanatçısı olarak değil *auteur* (yazar) olarak tanımlamayı tercih eden Galás, insan sesinin sözle birleşiminin yarattığı ifade gücünden etkilenerek devasa bir ifadeye sahip olmak için sesini operatik olarak uzun yıllar eğitmiş ve kendine özgü bir stil geliştirmiştir (Schwarz, 1997, s. 134).

Litanies of Satan (1982) albümünün B yüzündeki çılgınlardan oluşan *Wild Women with Steak Knives* kompozisyonunda kendini erkek otoritesine dayalı toplumsal baskıya karşı olan bir figür olarak konumlandırmıştır. Biri tüm hoparlörlere diğerleri ise farklı hoparlörlere bağlı 5 mikrofon kullanarak *quadroponic* olarak kaydedilen bu performansın metni ise Galás'ın *Eyes Without Blood* isimli eserinden alınmıştır. Gerçekleştirdiği bu performansta farklı kişiliklere bürünmüş, bu personaları yaratırken çeşitli diller ve sözcüklerden yararlanmıştır. Andrea Juno ile yaptığı röportajda performansını şöyle açıklamaktadır:

Wild Woman with Steak Knives'i şizofren bir kadının öldürmeye dair aşk şarkısı olarak tasarlamıştım. 5 mikrofon kullandığım ilk yapıtımdı; bir şarkıcıya ait değil de Mutlak'ı ortaya çıkarabilen (ya da seçimden ziyade insani sınırları anlatan bir kelime olan 'tat' denen önemsiz şeye dayanmayan duygusallık dışı gerçeğin akışına taşıyıcılık eden) bir kanal olmaya ilişkin bir üstinsan aracı olan "übervoice"a ulaşmak üzere şan çalışarak, farklı kişilikler içinde çeşitli vokabülerler, diller ve gırtlak oyunları (artık böyle tanımlanıyorum) kullandım. (Juno'dan aktaran Doğrul, 1999, s. 95).

Eserlerinde travmadan, ölümden, AIDS, soykırım ve akıl hastalıklarından bahseden Galas, bir üçleme olan *Masque of the Red Death* (1989) albümünü AIDS hastalarına ve hastalık nedeniyle hayatını kaybedenlere bir ağıt niteliğinde

tasarlamıştır. Albümde farklı vokal teknikleri (gospel, opera, *sound poetry* gibi) ve efektler kullanarak hem ezen hem de ezilen olarak birbirine zıt personalara bürünmüştür (Reynolds, 2003, s. 393). 1989'da New York'taki St. John katedralinde gerçekleştirilen homofobi karşıtı gösteride yer alan Galas'ın 1991'de aynı kilisede canlı kaydedilen *Plague Mass* (1991) albümü AIDS'le mücadele eden insanlarla ilgili dışlayıcı bir tutuma sahip ve hastalığın etkileri hakkındaki söylemleri susturmaya çalışanlara bir meydan okuma niteliğini taşımaktadır.

Çıglıklardan oluşan 1996 tarihli *Schrei X*¹⁶ albümünde de benzer vokal yaklaşımlarını kullanan Galas, ayinsel olgular taşıyan yapıtlarında temsil ettiği kimlikleri, onların acılarını ve öfkelerini filtrelenmiş vokaliyle bir ses maskesi oluşturarak dinleyiciye aktarmıştır.

5.5 Annette Peacock'ın Vokal Paletindeki Synthesizer Etkileşimleri

Çalışmanın bu bölümünde 1969-1971 yıllarında caz ve elektronik müzik alanlarının kesişimi olarak nitelendirilebilecek başat çalışmaları sergileyen besteci/piyanist Paul Bley ve besteci/vokalist/multi-enstrümantalist Annette Peacock ikilisinin *avant-jazz* janrındaki—*The Bley-Peacock Synthesizer Show*'un canlı kayıtlarından oluşan—*Revenge: The Bigger The Love The Greater The Hate* ve *Dual Unity* isimli kayıtlarına odaklanılacak, Annette Peacock'ın yarattığı müzikal evrende *synthesizer*¹⁷ vb. elektronik öğelerle sesini manipüle etme biçimi, vokal performansının türler arasındaki geçirgenliği ve değişkenlik gösteren formlardaki keşifleri ses maskesi kavramının ekseninde incelenecektir.

Caz ve alt türlerindeki çalışmalarından önce popüler müzik janrındaki nitelikli ve kendine özgü çalışmalarıyla karşılaştığımız, *synth pop*, *live electronic* ve *Rap*¹⁸ gibi

¹⁶ Galas vokal yaklaşımını Alman operası *Schrei*'dan etkilenecek oluşturmuştur (Anderson, 2016).

¹⁷ Synthesizer, gücünü elektrik sinyallerinden alarak geniş bir çeşitlilikte ses üretebilen, karmaşık ve çok yönlü bir elektronik enstrümandır (Önen, Pasinlioğlu, 2016, s. 14).

¹⁸ Peacock, *The Wire* dergisine verdiği bir röportajda 1969'da yayınladığı ilk uzunçaları *I Belong To a World That's Destroying Itself* (daha önce *Revenge* adıyla yayınlanan)'te *Rap* yaptığını belirterek bu türdeki ilk performanslardan biri olabileceğine dikkat çekmiştir. (Coe, 1990, s. 22).

türlerde öncü kabul edilen Annette Peacock (Maral, 2003), 1941 senesinde Brooklyn’de keman sanatçısı bir annenin çocuğu olarak doğmuştur. Daha okula başlamadan evdeki piyano ile beste denemeleri yapan Peacock, 19 yaşına geldiğinde caz basçısı Gary Peacock ile yaptığı evlilikle cazın kapılarını aralamış, bu sayede Gary Peacock’ın o dönem birlikte performanslar gerçekleştirdiği tenor saksofoncu Albert Ayler ve Paul Bley gibi önemli müzisyenlerle çalışma imkanı yakalamıştır (Russonello, 2018). Jackson Pollock’un resim sanatını ve John Cage’in müziği özgürleştirdiği gibi Ayler’in de cazdaki armonik kalıpları yıkmanın yanında—Ornette Coleman’dan farklı olarak—zamanı serbest bırakmasındaki sınırsızlıktan etkilenen Peacock, 1964 yılında *Albert Ayler Trio* ile çıktığı turneden edindiği izlenimlerin müzikal yaklaşımına yön verdiğini John Doran’la yapmış olduğu röportajında belirtmiştir (Doran, 2014).

Kariyerine *bebop* piyanisti olarak başlayan Paul Bley, 1955 yılında verdiği bir röportajda serbest doğaçlamayla olan ilişkisinin derinleşeceğinin ve *Moog synthesizer* denemelerine doğru keşifler yapmaya yöneleceğinin habercisi niteliğindeki “üst üste eklenmiş armonilerle, ton merkezi olmadan müzik yazmak istiyorum” sözleriyle *free jazz* öncülerinden biri olacağına dair ilk izlenimleri oluşturmuştur (Gluck, 2014, s. 304). Birbirlerinin çalışmalarından habersiz bir şekilde serbest doğaçlama ile ilgili paralel müzikal sorgulamalar yapan Ornette Coleman ve Paul Bley’in yolu 1958’de Los Angeles’ta kesişmiştir. Bu karşılaşma Coleman’ın caz tarihinde devrim niteliğindeki albümü *Free Jazz*’ın kaydından bir süre önce gerçekleşmiş ve sonrasında müzikal yolculuğunda doğaçlamacı kimliğiyle yeni yollar arayan Bley, Coleman’ın grubuna katılarak yönünü *free jazz*’a doğru çevirmiştir (a.g.y., 2013, s. 304).

Annette Peacock ve Paul Bley ikilisinin ortaklığının başlangıcı da Albert Ayler Trio’nun 1964 tarihli efsanevi albümü *Spiritual Unity*’nin yayınlandığı ve yine aynı yıl trompetçi Bill Dixon’ın kurucusu olduğu—üyelerinin arasında Bley’in de yer aldığı—avangart caz kooperatifi *Jazz Composers Guild* dönemine denk gelmektedir (Levin, 1965, s. 17).



Şekil 20. Jazz Composers Guild¹⁹

1967 yılında evlenerek müzikal birlikteliklerinin yanında hayatlarını da birleştiren Annette Peacock ve Paul Bley ikilisinin deneysel çalışmaları teknolojik gelişmelerle eşzamanlı olarak yeni bir boyut kazanmış, müzikal üretimlerini icat edilen yeni enstrümanlar ve bu enstrümanların olasılıkları doğrudan etkilemiştir. Bu doğrultuda aynı dönemlerde enstrüman tarihinde yeni bir soluk olan Robert Moog'un tasarlamış olduğu *Moog synthesizer*, ikilinin müzikal dünyalarında yeni kapılar aralayarak *mainstream jazz* alanından *free jazz*'a doğru ilerledikleri yolda, onları çeşitli tını ideallerine ve denemelere yönlendirmiştir. Müzik dünyasında ilgi görmeye başlayan voltaj kontrollü *synthesizer*, enstrümanın mucidi Bob Moog tarafından ilk başta sadece stüdyoda beste çalışmaları yaparken kullanmak için tasarlanmış olsa da (Holmes, 2008, s. 220), besteci Herb Deutsch²⁰ ile birlikte—müzisyenlerin yönlendirmeleri ve ihtiyaçları doğrultusunda—canlı performansa uygun hale getirmek için çalışmışlardır. 1968'de Wendy Carlos'un yayınladığı *Switched On Bach*

¹⁹ Caz Bestecileri Birliği üyeleri (soldan sağa): Jon Winter, Burton Greene, Bill Dixon, Sun Ra, Paul Bley, Roswell Rudd, Carla Bley, Mike Matler, Cecil Taylor, John Tchicai ve Archie Shepp.

²⁰ Bob Moog, enstrümanın ilk tasarımı ve geliştirilmesinde besteci Herb Deutsch ile iş birliği yapmıştır. Ayrıca *Moog synthesizer*, ilk kez Herb Deutsch'un *New York Improvisation Quartet*'i tarafından Town Hall'da verilen konserde canlı olarak icra edilmiştir (Gluck, 2014, s. 308).

albümünde ve 1969'da MOMA'nın (Museum of Modern Art) düzenlediği yaz konserleri *Jazz in the Garden* kapsamındaki son konserde kullanılan *Moog synthesizer*'ın bilinirliği geniş dinleyici kitlesine ulaşarak büyük oranda artmıştır (Gluck, 2013, ss. 308-310).



Şekil 21. *Switched On Bach* Albüm Kapağı

Moog synthesizer'i ilk defa Wendy Carlos'un *Switched On Bach* albümünde duyan ve çok heyecanlanan Peacock, buradan aldığı ilhamla, 300 yıl sonra yeni üretilmiş bir enstrümanın temel unsur olduğu "yeni müziği" kaydeden öncülerden biri olmaya karar vererek, Paul Bley'i de ikna edip o dönem Carlos'un albümü ile birlikte adı daha fazla duyulmaya başlayan *analog synthesizer* tasarımcısı Bob Moog'un kapısını çalmıştır. Caz piyanisti olarak yeri sağlamlaşan Paul Bley, *synthesizer*'i canlı performanslarda kullanmakta ilk başta Annette Peacock kadar maceracı olmasa da enstrümanın—performans sırasında yaratabileceği sürprizleri göze alarak—performans potansiyelini merak ettiği için Bob Moog'dan bir prototipini edinmiş, ikili, Peacock'ın vokallerinin *Moog* filtreleriyle yoğun bir şekilde işlendiği bir caz grubu

olan *Bley-Peacock Synthesizer Show*'u kurarak vakit kaybetmeden yeni fikirlerin üzerinde çalışmaya başlamışlardır (Doran, 2014).



Şekil 22. Elektronik Müzik Öncüsü Wendy Carlos ve 60'ların Sonlarına Ait Bir Modüler Sistemi Olan, Annette Peacock'ın Kullandığı Prototipe Benzeyen *Moog Synthesizer*.

Yapay sesleri yaratmanın ve kontrol edebilmenin büyüsüne kapılan Peacock, *free jazz* janrının unsurlarından biri olarak gördüğü *synthesizer*'ı sesiyle etkinleştirmek için—enstrümanın örnek bir kullanım yöntemi ya da kılavuzu olmaması ve sınırsız olanaklarına rağmen—uzun uğraşlar sonunda bir yöntem geliştirmiştir. 6 aylık bir deneme-yanılma sürecinin ardından hazırladığı çeşitli şemaların yardımıyla, mikrofonları, osilatör²¹ sinyallerini etkinleştirmek için arayan jaklara takarak, *synthesizer*'ı ses üretmenin yanı sıra sesini manipüle ederek kullanabildiğini keşfetmiştir. Enstrümanın ilk performans denemesini New York'un ünlü caz kulübü Village Vanguard'da yapan ve çıkan sorunların üstesinden gelmeye çalışarak zor bir

²¹ Osilatör, seçilen frekans ile periyodik sinyal üreten elektronik devre veya cihaz olarak tanımlanmıştır. Analog synthesizer ve test sinyali üreten cihazlarda kullanıldığı belirtilmiştir (Önen, 2017, s. 444).

eşği atlatan ikili buradan edindikleri deneyimlerle 26 Aralık 1969'da New York Filarmoni konser salonunda *The Bley-Peacock Synthesizer Show* adlı performanslarını gerçekleştirmişlerdir. Bu konser insan sesinin bir *synthesizer*'ın osilatörleri tarafından kontrol edildiği ve bu sayede sesin manipüle edilebildiği ilk performans olarak müzik tarihine geçmiştir²² (Gluck, 2013, s. 308). İkilinin performansları, *Revenge: The Bigger The Love The Greater The Hate*²³ adıyla 1971'de plak şirketi *Polydor* etiketiyle plak olarak yayınlanmıştır.



Şekil 23. *Revenge: The Bigger The Love The Greater The Hate* Albüm Kapağı

²² 2000 yılında Barry Hecker tarafından çekilen *Unsung Heroine* isimli mini belgeselde sanatçının *The Bley-Peacock Synthesizer Show* adlı performansı ile ilgili düşünceleri, kariyerinde öne çıkan diğer performansları ve müzik stiline dair görüşleri, *An Acrobat's Heart* albümünün kayıt aşamaları ve anekdotları ve plak şirketi ECM'in kurucusu Manfred Eicher'in Annette Peacock'ın müziği, sesi ve kompozisyon yaklaşımına dair yorumları yer almaktadır.

²³ Albüm—Century Sound stüdyolarında kaydedilen *Mr. Joy* ve *I Belong To A World That's Destroying Itself* hariç—Annette Peacock ve Paul Bley tarafından 6 Nisan 1969, 2 Haziran 1969 ve 3 Kasım 1969 tarihlerinde Philharmonic Hall, Lincoln Center'da canlı olarak kaydedilmiştir.

Bob Moog, tınsal değişimler düşünülerek tasarlanan *synthesizer*'da, tonları— çok parlaktan çok yumuşağa, temiz perdeden saf gürültüye, gelenekselden tamamen enteresanlığa kadar—kademeli olarak değiştirme olanağını sağlayarak müzisyenlere geniş spektrumlu bir ses paleti imkanı sunmuştur (Gluck, 2013, s. 314).

Kendini bir şarkıcıdan ziyade besteci olarak tanımlayan Annette Peacock, sesini manipüle ederek Moog'un yarattığı palettteki sonik olasılıkları vokalle birleştirmiş, yarattığı kompozisyonları yıllar içinde bir öncü niteliğinde yenilikçi yöntemler deneyerek sesiyle icra edebilmenin yollarını oluşturmuştur. Bu bağlamda sesinin türler ve formlar arasındaki geçirgenliği, kompozisyonel bir öge olarak ses maskesi kavramına işaret etmektedir.

Bley ve Peacock ikilisinin 1969-1971 yılları aralığında *synthesizer* kullandıkları albümleri arasında *Dual Unity* ve *The Paul Bley Synthesizer Show* öne çıkan çalışmaları olarak müzik tarihine iz bırakmıştır. *Dual Unity*'de vokal ve bas gitarda yer alan Peacock, albümün A yüzündeki tek eser olan bestesi *M.J.*'de albümün diğer parçalarına nazaran daha sakin bir müzikal zeminde vokal becerisinin inceliklerini ve zenginliğini sergileyerek, özgün tekniğinin “bilinen şarkı söyleme tekniklerinden” ayrıldığı alan içinde müzikal varlığını vurgulamıştır. Daha çok kolektif doğaçlamayı andıran B yüzündeki *Gargantuan Encounter*, *Richter Scale* ve aynı zamanda albümün ismini taşıyan *Dual Unity* parçalarında ise cesur tercihler içeren enerjik bir atmosfer hakim olmuştur. Albümün, *synthesizer*'ın canlı performansla ilk kez taşındığı dönem olan 60'ların sonu/70'lerin başında Avrupa'da verdikleri bir konser kaydı konseptinde oluştuğunu, dolayısıyla enstrüman kullanımının denemeler ve anlık tercihlere dayandığını, dönemin koşullarındaki canlı kayıt teknolojisinin müziği kayda aktarabildiği ölçüde değerlendirilebileceği unutulmamalıdır (Maral, 2003, ss. 57-58).



Şekil 24. Dual Unity Albüm Kapağı

Müziğini oluştururken yaptığı radikal, kişisel ve organik tercihlerle özgün bir müzikal kimlik peşinde olduğunu kayıtlarında ve sesini kullanma biçimlerinde gözlemlediğimiz Annette Peacock, bu tavrı ile sanat dünyasının tüm elementlerine hakim durumundaki eril ve *mainstream* anlayışa karşı bir duruş sergilemiş, böylelikle elektronik müzik dünyasındaki kadın hareketinde bir öncü olarak yer almıştır. Alper Maral'ın *Elektronik Müzikte Kadın Kimliği – I: Yeni bir Dil Peşinde Kadın Kimliğinin Konumu ve Tuşesi* (İKSV-Portal, 2003, İstanbul) başlıklı yazısı konunun bu bölümüne ışık tutan bir kaynak niteliğindedir.

Annette Peacock 1972 yılındaki albümü *I'm the One* ile bu müzikal yaklaşımı devam ettirmiştir, ancak albümün genel yapısı *free jazz*, *rock* ve *synth* deneylerine kadar uzanan bir çeşitlilik göstermiştir. Vokalinin bazen güçlü bazen de kırılğan yapısı canlı kaydedilen albümde ham bir his yaratmıştır. *I'm the One*; zamanının ötesinde tınlayan, türler arası geçirgen ve eklektik yapısıyla sınırları esneten bir albüm olarak

Peacock'ı deneysel müziğin en önemli bestecileri arasında konumlandırmıştır. Kendini bir şarkıcıdan ziyade besteci olarak tanımlayan Annette Peacock, sesini manipüle ederek Moog'un yarattığı paletteki sonik olasılıkları vokalle birleştirmiş, yarattığı kompozisyonları yıllar içinde bir öncü niteliğinde yenilikçi yöntemler deneyerek sesiyle icra edebilmenin yollarını oluşturmuştur. Bu bağlamda sesinin türler ve formlar arasındaki geçirgenliği, kompozisyonel bir öge olarak ses maskesi kavramına işaret etmektedir.

5.6 Cathy Van Eck'in Performans Pratiğindeki Ses Maskesi: Elektronikler ve Günlük Nesnelere Ses Yaratımı

Ses, beden, mekân, elektronik ögeler, günlük nesnelere ve çeşitli objeleri kompozisyon stratejilerinin odağına yerleştiren bestecilerin sesi değiştiren ve dönüştüren deneysel performans pratikleri—sesin mimari alanlara yerleştirilmesi ve yayılması, konuşmanın müziğe dönüşmesi, hareket ve eylemlerin farklı seslerle birleşerek ses manzaraları oluşturması gibi—bu çalışmanın ana eksenindeki performatif sanatlarda bir ses maskesi inşa etme önerisine işaret etmektedir.

İnsan sesinin kullanılmadığı ve tüm elektronik seslerin hareketlerle yönetildiği performansta Van Eck; bir hoparlör membranı ve beyaz bir kâğıdı ağzının önünde konumlandırmıştır. Yüzünün tamamen beyaz bir kağıtla gizlenmesinin temel nedeninin seyirciyi “ses çıkarma” ediminin görsel temsili olan ağız yerine jestlere yönlendirmek olduğu performansta koluyla yaptığı jestler ve baş hareketleri elindeki mikrofon ve ağzının arasındaki mesafeyi manipüle ederek duyurulacak sesin nasıl olacağını belirlemiştir (Van Eck, 2013, s.72). Performansın başında tüm jestler—mikrofonun ağıza doğru yaklaşınca seslerin artması ve uzaklaşınca sesin kesilmesi—günümüz dünyasının tahmin edilebilir tepkilerini yaratırken performansın sonunda tam tersi bir durum—mikrofonla ağzın arasındaki mesafe açıldıkça farklı sesler elde etmek ve yakınlaşınca sesin kesilmesi— yaratılmıştır. Buradaki gürültüye benzer elektronik sesleri yarattığı figürün konuşması olarak adlandırılan Van Eck, “gerçek” enstrümanların yaratamayacağı seslerle farklı yaratıklar yaratarak diğer olasılıkları keşfetmeyi amaçlamıştır (Van der Lely, 2017).



Şekil 25. Song No. 3 Performansı

Performansın teknoloji düzeneği ise mikrofon, hoparlör ve Max²⁴ yaması formundaki bir bilgisayar işlemcisinden oluşmaktadır. Max yamasının şekillendirdiği ses hoparlörle yayılarak mikrofonun sesi almasını sağladıktan sonra yama, mikrofon sinyalinin genliğini analiz ederek şekillendirilen sesin parametrelerini kontrol etmek için mikrofon sinyalinin genliğini kullanır ve bu ses hoparlörden yayılarak bir döngü içinde aynı süreç tekrarlanır. Sesi şekillendiren parametrelerin değişimi mikrofon sinyalinin genliğinin değişimlerine bağlıdır. Hoparlör tarafından üretilen ses ve hoparlör ile mikrofon arasındaki mesafe, mikrofon sinyalinin genliğini etkileyen faktörler olarak belirtilmiştir. Dolayısıyla performansçının mikrofon kullanımını tüm bu değişimlerin karakterini de değişken kılmaktadır (Van Eck, 2011).

Van Eck, *Song No.3*'te şarkıcılık ve ses üretimi yolları üzerine düşünen bir performans kurgulayarak geleneksel performans pratiğinin ana odağında olmayan rastlantısal jestleri; sesin üretimi ve kontrolü için kullanmıştır. Performansta jestler ve jestlerin ses üzerindeki etkileriyle oluşturduğu kompozisyonunun değişken dinamiğinin icracı ve enstrüman üzerinde de sürekli değişkenlik sağladığını sorgulamaktadır. Jestleri sesi kontrol etmek için kullanmak ve farklı seslerle

²⁴ Max; kullanıcı etkileşiminin gerekli olduğu ses, MIDI, video ve grafik uygulamaları oluşturmak için kullanılan görsel bir programlama dilidir. *Kaynak:* <https://www.instructables.com/Intro-to-MaxMSP/>

ilişkilendirmek kompozisyona çeşitli müdahaleler olarak farklı değişimler yaratmaktadır.²⁵ Ses ve jestler arasında kurulabilecek çeşitli ilişkilerin performans esnasındaki farklı düzenlemeler ile benliklerinin arasındaki sınırların silikleştiği ögelere geçirgen ve akışkan bir yapı kazandıracığı ve bu değişimlerle sahnede sabit bir benliğin oluşamayacağını savunmaktadır (Van Eck, 2013, s. 73).

Besteci ve araştırmacı Cathy Van Eck sonik deneylerini gerçekleştirirken jestler ve farklı aygıtların enstrüman olarak kullanıldığı bir performans pratiğine odaklanmaktadır. Çoğunlukla kendi tasarladığı ses objeleri ile gerçekleştirdiği enstalasyonlarda sesin yaratacağı sınırsız olasılıkları keşfetmek, elektronik araçlarla kurduğu yapıyla alışılmadık sesler üretmek ve sesin teatral yönü ile ilgilenen Van Eck, enstrüman olmayan ve müzikal çağrışımlar yapmayan nesnelere yarattığı sesleri jestlerle ilişkilendirmektedir. Bu bağlamda mikrofon ve hoparlörü enstrüman olarak kullanmayı tercih ettiği *Song no 3* isimli performansında temsil ettiği figür ile jestler aracılığıyla hem günümüz dünyasına ait hem de dışında kalan bir “ses maskesi” yaratmıştır.

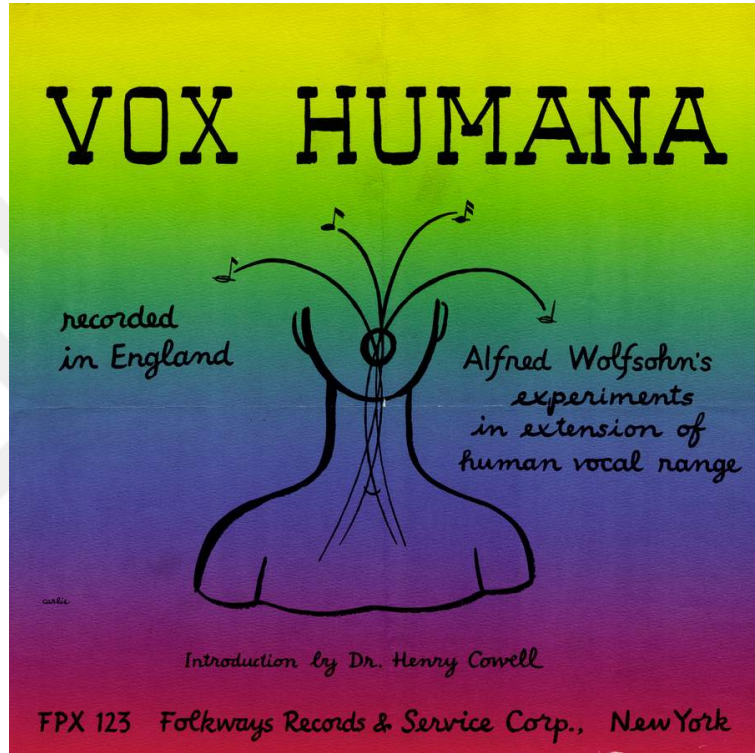
5.7 Roy Hart (1926-1975)

Roy Hart, 1926 yılında Yahudi asıllı Polonya-Litvanya’lı bir ailenin çocuğu olarak Güney Afrika’da doğmuştur. Johannesburg Üniversitesi’nde İngilizce, müzik tarihi, felsefe ve psikoloji okuduktan sonra İngiltere’ye gitmiş ve burslu olarak RADA (Royal Academy of Dramatic Arts)’da eğitimine devam etmiştir. Londra’da Alfred Wolfsohn ile tanıştırdıktan sonra şan derslerine başlamıştır. Gelecek vaat eden bir öğrenci olarak görülmesine karşın eğitimini tamamlamadan RADA’dan ayrılarak kendisini Wolfsohn’un çevresinde ses çalışmalarına adanmıştır (Pikes, Campbell, 2021, s.5).

Hart 1956’dan itibaren insan sesinin ifade olanaklarını araştıran ve sınırlarını zorlayan, şarkıcılar için belirlenmiş normların dışına çıkan bazı kayıtlarda yer almıştır. Bunlardan *Vox Humana (The Human Voice)* (1956); hocası Alfred Wolfsohn’un o dönemdeki en başarılı öğrencilerinin vokal becerilerini ve geniş ses aralıklarını

²⁵ Lara Stanic'in *Open Air Bach* adlı eseri Cathy Van Eck'in *Song No 3* performansındaki teknoloji kullanımına benzer nitelikler taşıyan diğer bir eser örneğidir.

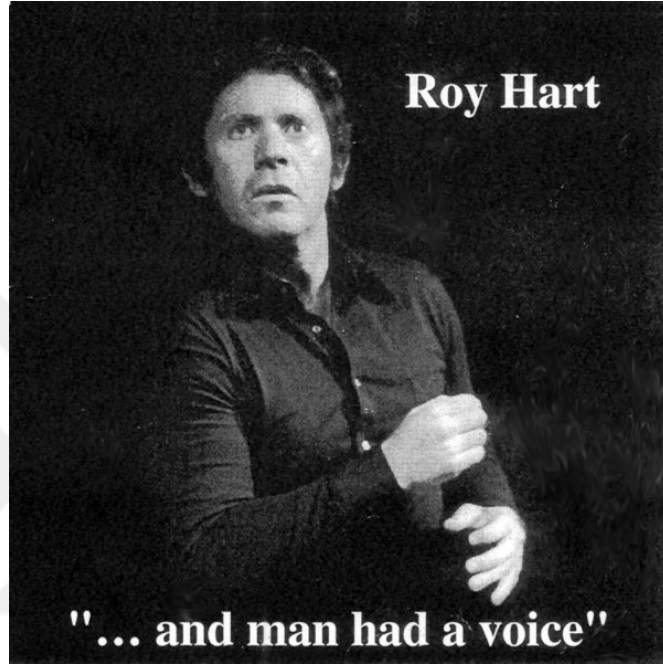
sergilediği kayıtlardan biridir. Hart, bu albümdeki *Four & Five Octave Leaps on the word "Viola": Boy/ Female Voice/ Male Voice* isimli kayıтта *viola* kelimesini 5 oktavlık vokal aralığında çeşitli sesler arasında sıçramalarla tekrarlayarak ve *Combination Singing of "Chanson Trieste" (Tchikovsky): Male and Female Voices* isimli kayıтта ise temayı var olan bas tonunun daha altındaki bir aralıkla seslendirerek ses aralığındaki genişliği ve vokal paletindeki çeşitliliği ortaya koymuştur (Crawford, Sweeney, 2022).



Şekil 26. *Vox Humana* (1956) Albüm Kapağı

Roy Hart sekiz oktavlık ses aralığı; ıslık, *Sprechstimme-Sprechgesang* tekniği ve multifonikleri kullanma becerisi ile öne çıkmaktadır. Üflemeli ve yaylı çalgılarda aynı anda birden fazla ses üretmek için kullanılan tekniğine referansla multifonik kullanımı; insan sesi söz konusu olduğunda farklı yetiler hattâ fizyolojik özellikler gerektirmektedir. Roy Hart tarafından *chordded sound* (akorlu ses) olarak adlandırılan bu vokal tekniği; nefesin yavaşça vokal sese dönüşmesi ile, aynı anda içinde birçok vokal tonu barındıran bir ifade biçimi olarak tanımlanmıştır (Rome, 2007, s. 42). Alfred Wolfsohn'un *Vox Humana* yapıtına bir karşılık niteliğinde kaydettiği *...And Man Had a Voice* (1964), 1962'den bu yana hocasından devraldığı vokal araştırmalarının ve kendi performansının geldiği noktayı gösteren iyi bir örnek niteliği

taşımaktadır. 12. ve 13. parçalarda *chorded sound* tekniğini kullanarak aynı anda farklı sesler ürettiği ve Revox teyp kullanarak kaydettiği albümün çok kanallı kayıt cihazlarına ve ses düzenleme araçlarına başvurulmaksızın kotarıldığı düşünüldüğünde Hart'ın hiçbir yardım almaksızın sadece kendi sesiyle var olarak, Wolfsohn'un bıraktığı köklerden de kopmadan vokal sanatlarında birçok farklı teknik geliştirdiği ve ifade potansiyeli alanının genişlemesine yol açtığı dikkat çekmektedir (Silber, 2009).



Şekil 27. ...And Man Had a Voice (1964) Albüm Kapağı

Hart'ın bu teknikleri kullanma becerisi ve potansiyeli, dönemin önemli bestecilerinden Hans Werner Henze'nin; bariton ve orkestra için bestelediği *Versuch über Schweine* (1968) eserinde etkin bir biçimde değerlendirilmiştir.

Şilili genç yazar Gastón Salvatore'nin bir şiirine dayanan ve 1968'deki öğrenci ayaklanmasına odaklanması nedeniyle devrimci bir eser olarak nitelenen *Versuch über Schweine* (Domuzlar Üzerine Deneme) (1968); dönemin öğrenci hareketi içinde öne çıkan bir Alman aktivist olan Rudi Dutschke'ye yönelik suikast girişimine karşı bir protesto olarak bestelenmiştir. Henze 1968'de Amsterdam'da insan sesi üzerine bir konferansta tanıştığı Hart'ın, ses ve orkestra için besteleme olanaklarını artırabilecek bir ses aralığına ve nüansa sahip olduğunu fark etmiştir. Hart'ın sesi aracılığı ile; toplumsal devrim ekseninde yapılan kişisel özgürleşme vizyonunu yansıtabileceği düşüncesinden hareketle bu eseri bestelemiştir (Crawford, Sweeney, 2022).

Hart, *The Objective Voice* (1972) isimli yazısında Henze'nin yaklaşımını ve eserle ilgili süreci şöyle belirtmiştir:

Sesimi kullanmak için harekete geçen müzisyenleri düşünüyorum. Hans Werner Henze sesimi duydu ve hemen kendi devrim ihtiyacını dışa vurmak için kullanmak istedi. Versuch über Schweine benim sesim için yazılmıştı ancak Deutsche Grammophon bu eserdeki performansımı kaydettikten kısa bir süre sonra, bir arkadaşı olarak ona bazı psikolojik gerçekleri işaret ettim ve o zamandan beri ilişkimizde bir çatlak oluştu- bana göre, oldukça beklenen bir durum (Hart, 1972, para.16).

Versuch über Schweine'nin seslendirilmesinde kullanılan enstrümanlar üflemeli çalgılar, perküsyon, yaylı çalgılar, elektronik org ve elektrik gitardır. 20 dakika süren eserde, Salvatore'nin şiirindeki söyleme ve duyguya paralel olarak; devrimci bir haykırışı temsil eden, şiddetli vokal partilerine eşlik eden enerjik enstrümantal yoğunluğun ve beklenmedik yükselişlerin bir anda gerçek dünyayı temsil eden; Berlin kabarelerini anımsatan burlesk ve daha yumuşak bir tema ile yer değiştirerek, zıtlıkları birleştiren başarılı bir kurgu ve performans dikkati çekmektedir (Crawford, Sweeney, 2022).

Henze'nin müzikal kompozisyonu içindeki bu stratejik kurguyu destekleyen enstrümanlar ve Hart'ın farklı teknikleri barındıran vokal performansı; dinleyici üzerinde belirli ve değişken izlenimler yaratarak, hedeflenen vizyonu dinleyiciye sezdirmek amacı ile inşa edilen ses maskesinin bileşenleri olarak işlev görmektedirler.

5.8 Tanya Tagaq (1975-)

Çalışmanın bu bölümünde dünya geleneklerindeki vokal ifade biçimlerinden *katajjaq* tekniğini kullanan ve çeşitli ses işleme/manipüle etme yöntemleriyle bu tekniği harmanlayarak yeni bir performans pratiği ortaya koyan Tanya Tagaq'ın ritüelistik çalışmaları ve müziğindeki politik söylemler ses maskesi ekseninde incelenecektir.

1977 yılında Nunavut bölgesindeki Cambridge Bay'de bir İnuit ailesinin çocuğu olarak doğan Tagaq, burada bir süre *katajjaq* etkisinde kaldıktan sonra 15 yaşında evinden ayrılarak Nova Scotia College of Art and Design'da görsel sanatlar eğitimi almıştır. Eğitiminin son yılında İnuit topluluğuna, köklerine duyduğu özlem

ve kültürüyle bağ kurma çabası nedeniyle annesinin gönderdiği kasetlerden *katajjaq* öğrenmiştir (Stévance, 2010, s. 84).

Inuit kültüründe iki oyuncunun karşılıklı bir şekilde durup bazen fiziksel temasın yarattığı etkiyle de göz temasını kesmeden kenetlenerek, ritmik ve melodik olarak iki bölümden oluşan aynı cümleyi yarım ölçülük döngülerle birbiri ardına tekrarladıkları, ilk gülenin ya da nefesi tükenenin kaybettiği bir oyun olan *katajjaq*'da var olan müzikalitenin yanında asıl amaç ilk başta ayrışan seslerin bir süre sonra geçirgen bir yapı kazanarak bütünselleşmesi ve homojenliğin elde edilmesidir. (D'Souza, 2021, s. 53).



Şekil 28. Inuit Throat Singing (*Katajjaq*)

İnuit halkının maruz kaldığı sömürgeleştirme, soykırım ve İnuit kadınlarının travmalarını müziğinde *katajjaq*'ın niteliklerini kullanarak yansıtan Tagaq, *katajjaq*'ı bir oyun temsilinden çıkararak kültürel geçmişle ses maskesi aracılığıyla bir bağ kurmuştur. Bu bağlamda “kenetlenmenin” otoriteye ve baskıya karşı duruşu yansıtan sese dönüştüğü derin bir kültürün simgesi olan *katajjaq*'ın günümüzdeki izdüşümleri Tagaq'ın performansındaki ses maskesi inşasını oluşturan temel elementlerden biridir.

Tanya Tagaq, Christine Duncan, Jean Martin tarafından beş bölümlük bir opera eseri olarak bestelenen ve yas anlamına gelen *Qiksaaktug (Grief)* adlı eser, bu bağlamda örnek verilebilecek dikkat çekici performanslardan biridir. Kayıp ve katledilmiş İnuit kadınlarının hayatlarına adanan eserin bölümleri İsviçreli-Amerikalı psikiyatrist Elizabeth Kübler-Ross'un *Kübler-Ross* modeli olarak adlandırılan keder teorisinin 5 aşamasına (sırasıyla inkar, öfke, pazarlık, depresyon ve kabullenme) göre tasarlanmıştır (Saraç, 2022, ss. 114-115). Eserde hem besteci hem de solist olarak da yer alan Tagaq, doğaçlama olarak sergilediği performansında rüzgar sesi gibi doğaya öykünen sesler, ağlama, uluma, fısıltı, konuşma gibi insani sesler ve İnuit *throat singing*—gırtlak temelli multifonik söyleyiş—öğeleri içeren ses manzaraları yaratarak İnuit kökleri ve onların acılarıyla kurduğu bağı inşa ettiği ses maskesi aracılığıyla dinleyiciye aktarmaktadır (Harris, 2017). Yerli halk temalarının yanında iklim krizi gibi temaları da işleyen Tagaq politik yönünü, performanslarında görsel ve işitsel medyayı kullanarak oluşturduğu ses maskesi ile eserlerinde yansıtmıştır. *Animism* (2014) albümündeki *Fracking* ve *Retribution* (2016) albümündeki *Nacreous* gibi parçalar devlet politikalarının yol açtığı iklim krizi, ekolojik dengesizlik gibi temaları içeren bir protesto niteliğindedir (Galloway, 2020, s. 121).



Şekil 29. *Animism* (2014) Albüm Kapağı

Bölüm 6

Tartışma ve Sonuçlar

Sesin temsili, kimlik ve benliğe bürünme üzerinden konumlandırılabilen performans pratikleri doğrultusunda vokal ifadenin caz ve alt türlerindeki farklı izdüşümleri, 20. yüzyıl ve günümüz deneysel müziğindeki bazı bestecilerin çalışmalarındaki performatif ve kompozisyonel öğelerin ses maskesi ile kesişim olasılıkları bu tez çalışmasının çıkış noktası olarak görülmektedir.

Çalışmaya maske kavramının etimolojik ve etnolojik çerçevesi çizilerek başlanmıştır. Bir kimlik oluşturma nesnesi olarak maskenin insana dair temel ihtiyaçlar çerçevesinde ortaya çıktığı ve ilk olarak avlanma amaçlı kullanıldığı tespit edilmiştir. Tarım Devrimi ve yerleşik kültüre geçiş ile birlikte maske kavramı kutsallaştırılarak, toplumların dini ve kültürel yapılarının vazgeçilmez bir unsuru haline gelmiştir. Bu bağlamda Antik Mısır, Yunan ve Roma'dan başlayarak Afrika, Amerika ve Avrupa kültürlerinde maskenin farklı kullanım alanları üzerinde durularak, bu kültürlerin sadece dini değil kültürel ve siyasi yapılarında da etkili bir araç kullanıldığı ortaya konulmuştur.

Maskenin tarihsel arka planına dair çizilen bu çerçevenin ardından, performatif alanlarda maskenin kullanım amacı Schechner'in Performans Teorisi üzerinden değerlendirilmiştir. Judith Butler'ın Performativite kavramı, kimliğin en ayırt edici özelliği olan "ses" kavramıyla ilişkilendirilmiş ve ses maskesi kavramının toplumsal cinsiyet bağlamında performatif alanlarda bir araç olduğu belirtilmiştir. Disiplinlerarası bir saha olarak "göstergebilim" tanımlanarak, tarihsel süreçteki gelişimi değerlendirilmiş; maske kavramı, kimlik göstergebilimi çerçevesinde ele alınarak, maskenin kimliğin, sesin de kişiliğin göstergesi olduğu ve bu nedenle sesin, kimliğin maskelemek ya da farklılaştırmak amacıyla kullanılan bir maske olarak değerlendirilebileceği sonucuna varılmıştır.

Göstergebilim perspektifinde sesin bir maske olarak somutlaştırılmasından hareketle ses maskesi kavramına ulaşılabileceği de ortaya konmuştur. Maske ve psikolojik maske—persona—olguları, müzik ve performans teorisi bağlamında değerlendirilmiş; Şamanizm'in kökenleri ve temel özellikleri üzerinde durularak

şamanistik ritüellerde yer alan müzikal öğelerin, şamanın kimliğini ve performansını yansıtan bir ses maskesi olarak değerlendirilebileceği sonucuna varılmıştır.

Performatif alanda ses maskesinin farklı türlerin geçirgenlik öğelerini içeren *avant-jazz* ve deneysel müzik kesişimindeki bazı performanslar tespit edilerek irdelenmiş ve ilişkilendirilmiş, persona, maske ve performans pratikleri bağlamındaki ses maskelerinin 20. Yüzyıl müziğindeki yeri örneklendirilmiştir. *Free Jazz*'ın 1950'li yılların sonunda yarattığı radikal ve yenilikçi değişimler, spiritüel yönelimler; performans ve icra pratiklerinde bir ses maskesi olarak tespit edilen Sun Ra ve John Coltrane'in *A Love Supreme* albümü dönemi bu ekseninde incelenmiştir. *Soundsinging* kavramı kapsamında Meredith Monk, Maggie Nicols, Jeanne Lee ve Abbey Lincoln, Diamanda Galas gibi bestecilerin performanslarındaki ritüelistik yaklaşımlar ve politik söylemler bir gösterge olarak ses maskesi üzerinden değerlendirilmiştir. Laurie Anderson'ın *United States, O Superman, The Clone ve Homeland*, Annette Peacock'ın *Revenge, Dual Unity* çalışmaları ve Cathy Van Eck'in *Song No. 3* eserinde; elektronikler ve günlük nesnelere performanslarında hem ses manipülasyonu için hem de bu gibi kaynakları ve nesnelere alışılmadık sesler yaratan bir "enstrüman" olarak kompozisyon ögesi haline getirdikleri belirtilerek, sesin farklı olasılıklarına yol açan temsili ses maskesi örnekleri tespit edilip yorumlanmıştır. Roy Hart'ın *chord sound* gibi farklı teknikleri içeren vokal performansları *Vox Humana, ...And Man Had a Voice* albümleri ve Hans Werner Henze'nin *Versuch Uber Schweine* adlı eseri üzerinden incelenerek bu performanslardaki tekniklerin; yaratılan kurguyla inşa edilen ses maskesinin öğeleri olduğu ve ses maskesinin dinleyiciyi hedeflenen söyleme ulaştıran bir araç olduğu sonucuna varılmıştır. Tanya Tagaq'ın İnuit kültüründe yer alan geleneksel vokal kullanım biçimi *katajjaq*'ı kullanarak oluşturduğu ses maskesi aracılığıyla eserlerinde aktarılan yas teması ve politik söylemlerin izdüşümleri *Qiksaaktug (Grief)* eseri, *Animism* (2014) ve *Retribution* (2018) albümlerindeki performansları üzerinden örneklendirilmiştir.

Deneysel müziğin performatif boyutu ekseninde analiz edilen ve ses maskesi olarak ortaya konulan kavram; ses manipülasyonu ile anlam yaratma konusuna odaklanan sanatçılar için; daha önce sadece görsel ve sözel alana bağlı imgelere ayrılan alanı genişleterek, duyulabilir alana ait imgeleri de söylem inşa etme sürecine dahil edebilecekleri yeni bir sanatsal ifade aracını işaret etmektedir.

Ses; kimlik temsili ile ilişkisi bağlamında değerlendirildiğinde, bireylerin kültürlerini yansıtan aksesuarlar, kıyafetler, dövmeler, fizyolojik özellikler, ten rengi vb. gibi görsel göstergeler kadar önemli bir somutlama ve tanımlama unsuru olarak işlev görmektedir. Bireylerin, dili kullanarak en temel düzeyde iletişim için konuşma eylemini gerçekleştirmesi sırasında bile, kimi zaman bölgesel olarak değişiklik gösterse de kolektif olarak önceden üzerinde uzlaşmış kodlarla eşleşebilen, birden çok veriyi dinleyiciye aktardığı, dinleyicinin de bu verileri çözümleyerek o bireyin kimliğini, bu izlenimden hareketle yeniden yapılandığı söylenebilir. Bu yeniden yapılandırma sürecinde alıcı tarafından işlenen verilere; aksan, ses rengi/tını, ton kullanımındaki değişkenler gibi ögeler örnek olarak verilebilir. Daha geniş bir perspektiften bakıldığında, insanı çevreleyen bütün ses öğelerinin bir kod ile eşleştiği, tanımlayıcı bir veri içerdiği ve bireylerin algılama sürecinde etkili olduğu görülebilmektedir. Bu da toplumsal yaşama dair birçok olgunun dinleyiciye yansıtılabilmesini sağlamaktadır.

Müzikal performanslar sırasında da bu işleyişin farklılık göstermediği görülmektedir. Herhangi bir sözcük içermediğinde dahi; insan ya da enstrüman sesi ile dinleyiciye aktarılan müzikal bir cümleyi oluşturan ögeler; benzer verileri dinleyiciye taşıyan kodlar olarak işlev görmektedirler. İster hedeflenen bir söylemi inşa etmek için bilinçli bir kurgu ve kompozisyon içinde ve sanatçının denetiminde, isterse kendiliğinden gelişen bir yapılanma ile bu verileri ve kodları içeren sesin manipülasyonu; dinleyicinin göstergeleri anlamlandırmasında farklı varyasyonları ve olasılıkları ortaya çıkarmaktadır. Kimi zaman kendiliğinden gelişen bir söylemin ortaya çıkabileceği; bireyin kimlik oluşumunda etkili olan unsurların performansa yansıtacağı düşüncesinden hareketle açıklanabilmektedir.

Şamanların, ritüelistik performanslarında ruhani dünya ile bağ kurması süreci ile Laurie Anderson'un ise otoriteyi temsil etmek amacıyla bir alter ego oluşturarak farklı bir kimliğe bürünme sürecinde; amaçlanan hedefler farklılık gösterse de izledikleri yöntem ve kullandıkları araçlar bakımından aynı ortak paydada buluştukları ve her ikisinin de ses maskesini inşa ederek, sesin temsil gücünden destek alan bir iletişim gerçekleştirdikleri sonucu çıkarılabilir.

Ses maskesinin inşasıyla farklı bir kimliğe bürünme ile başka bir canlıya ya da bireye ait seslerin taklit edilmesi arasındaki ayırım konusunda, ses performansında bir söylemi görünür kılan unsurların varlığı ve iletişim hedefleri belirleyici olabilmektedir. Sözelimi doğadaki canlıların, eşleşme çağrısı olarak işlev gören seslerini taklit ederek; bu canlıların kendilerine yaklaşmasını hedefleyen bir avcının ya da fotoğrafçının; başka bir canlının kimliğine bürünme sürecinde, bir alt metin oluşturabilecek söylem inşasından söz edilememektedir.

Toplum tarafından idol olarak konumlandırılmış bir ses sanatçısının kimliğini yapılandıran bileşenler olarak kabul görmüş vokal teknikleri, üslup ve tını gibi öğelerin; bir başka birey tarafından taklit yöntemi ile kimliğe bürünme süreci de yapan bireyin ses manipülasyonu konusundaki yetkinliğini ortaya koymaktan öteye geçemeyecek bir performans örneği olarak değerlendirilebilir. Ancak aynı ses manipülasyonu ile yeniden canlandırılan bu temsili kimlik, bir gösterge olarak işlev görebileceği kurgu içinde, söylemi inşa edebilecek unsurlara sahip bir ses maskesi olarak da konumlandırılabilir.

Sesin bir gösterge olarak, bilişsel ve duygusal anlamda dünyayı algılama biçimimizi yönlendirme sürecindeki işlevi, temsil gücü ve potansiyelinin; ses maskesi kavramının farklı disiplinler ile etkileşim içinde işleyen, kültürel hafızayı ve kolektif bilinçaltını oluşturan tüm bileşenlerden beslenen bir “enstrümana” dönüşerek çok daha geniş bir alana etki ettiği savunulmuştur.

KAYNAKÇA

- Anderson, L., & Goldberg, R. (2000). *Laurie Anderson*. Harry N. Abrams.
- Anderson, L., & Marranca, B. (2018). Laurie Anderson: Telling Stories in Virtual Reality. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 40(3), 37-44.
- Ataman, Ö. G. *Flüt Öğretiminde Çokseslendirme Teknikleri*. *Fine Arts*, 11(2), 54-65.
- Avorgbedor, D. (2004). *Music in World Shamanism, Shamanism: An Encyclopedia of World Beliefs, Practices and Culture*, Walter, M. N., Fridman E. J., N. (Eds.), 2, 179-186.
- Bağatur, B. (2013). *Günümüz Sanatındaki Yeni Portre Yaklaşımları: Yüz ve Maske* (Master's thesis, Işık Üniversitesi).
- Bayat, F. (2019). *Türk Kültüründe Kadın Şaman*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Berkman, F. J. (2007). *Appropriating Universality: The Coltranes and 1960s spirituality*. *American Studies*, 48(1), 41-62.
- Butler, J. (2008). *Cinsiyet Belası*. çev. Başak Ertür. İstanbul: Metis Yayınları.
- Carlson, M., & Güçbilmez, B. (2013). *Performans: Eleştirel Bir Giriş*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Chandler, D. (2022). *Semiotics: The Basics*. New York: Routledge.
- Crawford, K., & Sweeney, B. (2022). *Roy Hart*. New York: Routledge.
- Çelikçapa, E. (2014). *Richard Schechner'in Performans Anlayışı*. (Master's Thesis, Sosyal Bilimler Enstitüsü).
- Coe, J.(1990). *Irony in the Soul*. The Wire Magazine. (75). 22. (erişim tarihi: 02.05.2023)
- Davis, J. S. (2012). *Historical Dictionary of Jazz*. Scarecrow Press.
- Demircioğlu, Z. (2015). *İletişim Sürecinde Amaç ve Niyeti Farklılaştıran Egemen Bir Öge Olarak Maske*. Atatürk İletişim Dergisi, (8), 157-182.
- Doğrul, H. (Ed.). (1999). *Alışılmadık Sesler*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- D'Souza, F.(2021). From Vocal Game to Protest Song.*SOAS Undergraduate Research Journal*, (1), 53-61.
- Durkheim, E. (2005). *Dini Hayatın İlkel Biçimleri*. çev. Fuat Aydın. İstanbul: Ataç Yayınları.
- Eck, C. V. (2013). *Between Air and Electricity: Microphones and Loudspeakers as Musical Instruments* (Doctoral dissertation, Leiden University).

- Eidsheim, N. S. (2015). *Sensing Sound: Singing and Listening as Vibrational Practice*. Duke University Press.
- Fairchild, C., & Marshall, P. (2019). *Music and Persona: An Introduction*. *Persona Studies*, 5(1), 1-16.
- Fiske, J. (2003). *İletişim Çalışmalarına Giriş*, çev. Süleyman İrvan, Ankara: Bilim ve Sanat.
- Fraser, D. (2003). *Le Fonds Paul Bley*. *CAML Review / Revue De l'ACBM*, 31(2). <https://doi.org/10.25071/1708-6701.2299>
- Galloway, K. (2020). The Aurality of Pipeline Politics and Listening for Nacreous Clouds: Voicing Indigenous Ecological Knowledge in Tanya Tagaq's Animism and Retribution. *Popular Music*, 39(1), 121-144.
- Gluck, B. (2013). *Paul Bley and Live Synthesizer Performance*, *Jazz Perspectives*, 7:3, 303-322, DOI: 10.1080/17494060.2014.912257
- Gray, L. (1992). *Laurie Anderson United States Live Review*. *The Wire Magazine*, 97, s. 55.
- Gray, L. (2021). *Lift Every Voice*. *The Wire Magazine*, 445, s. 41.
- Gridley, M. C.(2006). *Jazz Styles*. Prentice Hall.
- Güner, Y. (2006). *Maskede İfade: Dünya Maske Geleneklerine İfadeye Katkıları Açısından Bir Bakış*.
- İnan, A. (1986). *Tarihte ve Bugün Şamanizm*,3. baskı.Ankara: TTK.
- Jacobs, D. D. S. (2017). *Vocal Body, Gender and Performance*. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 7, 359-381.
- Jost, E., Coltrane, J., Mingus, C., Coleman, O., Taylor, C., Shepp, A., ... & Cherry, D. (1974). *Free jazz*. Boston, MA: Da Capo Press.
- Jowitt, D. (Ed.). (1997). *Meredith Monk* (Vol. 1). JHU Press.
- Kashmere, B. (2004). *Freedom of Expression: John Coltrane, Stan Brakhage and the American Avant-garde, 1957-67* (Doctoral dissertation, Concordia University).
- Ladano, K. (2022). *Our Instruments are Our Masks: Developing Communication Skills and Confidence Through Collective Free Improvisation*. *Critical Studies in Improvisation*, 15(1), 1-12.
- Lommel, A., & Fowler, N. (1972). *Masks: Their Meaning and Function*. New York: McGraw-Hill.
- Martin, H., & Waters, K. (2009). *Essential Jazz*. Cengage Learning.

- Mason, N. P. G. (2015). *Sun Ra and John Coltrane: Critiquing Essentialism in the Discourse of Jazz Through Theories of Postethnicity and Transethnicity*.
- Mazzola, G., & Cherlin, P. B. (2008). *Flow, Gesture, and Spaces in Free Jazz: Towards a Theory of Collaboration*. Springer Science & Business Media.
- McClary, S. (2002). *Feminine Endings : Music, Gender, and Sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Monk, M.(2010). 'The Soul's Messenger', *Arcana V: Music, Magic and Mysticism*, Zorn, J. (Ed.). Hips Road: New York, 265-268.
- Murphy, M. (2021). *Voicing the Clone: Laurie Anderson and Technologies of Reproduction*. *Feminist Review*, 127(1), 56-72.
- Novak, J. (2015). *Postopera: Reinventing the Voice-Body*.England: Ashgate.
- Nunley, J. W., McCarty C. (1999). *Masks: Faces of Culture*. New York: Abrams in Association with the Saint Louis Art Museum.
- Öğüt, A. U. (2014). *Çağdaş Performatif Sanatlarda Şamanizm Referansları*. (Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi)
- Örnek, S. V.(1973). *Budunbilim Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurum Yayınları.
- Kaptan, Ö.(1999).*Maske Geleneği*.Anadolu Sanat.
- Perrin, M. (2013). *Şamanizm*, çev. Bülent Arıbaş.İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- Piekut, B. (2019). *Music for Socialism, London 1977*. *Twentieth-Century Music*, 16(1), 67-93.
- Pikes, M., & Campbell, P. (2021). *Owning Our Voices: Vocal Discovery in the Wolfsohn-Hart Tradition*.NewYork: Routledge.
- Pollock, D. (1995). *Masks and the Semiotics of Identity*. *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 581-597.
- Porter, E. (2013). *People get ready: the future of jazz is now!*. Heble, A., & Wallace, R. (Eds.). Duke University Press.
- Porter, E. (2002). *What Is This Thing Called Jazz?: African American Musicians as Artists, Critics, and Activists*. Vol. 6. University of California Press.
- Radloff, W. (2008). *Türklük ve Şamanlık*, çev. A Temir, T. Andaç, N. Uğurlu. İstanbul: Örgün Yayınevi.
- Reed, S. A. (2022). *Laurie Anderson's Big Science*. Oxford University Press.
- Reynolds, S. (2003). *Seks İsyanları: Toplumsal Cinsiyet, Başkaldırı ve Rock'n'Roll*. Ayrıntı.

- Rifat, M. (2009). *Göstergebilimin ABC'si*. Say Yayınları.
- Rome, A. (2007). *The Voice Embodied : A Practice-based Investigation Through the Praxes of Noah Pikes, Enrique Pardo, and Linda Wise*.
- Roy, D. (2015). *Masks and Cultural Contexts Drama Education and Anthropology*. International Journal of Sociology and Anthropology, 7(10), 214-218.
- Salih, S. (2007). *On Judith Butler and Performativity*. Sexualities and Communication in Everyday Life: A Reader, 55-68.
- Saraç, Y. (2022). *Ölüme ve Ölmeye Dair Ölümsüz Bir Eser: Elisabeth Kübler-Ross 'un "Ölüm ve Ölmek Üzerine" Kitabı*. Türkiye Biyotetik Dergisi, Vol. 9, No.3 ,114-119.
- Sebeok, T. A.(2001). *Signs: An Introduction to Semiotics*. University of Toronto Press.
- Silverman, K. (1983). *The Subject of Semiotics*. New York: Oxford University Press.
- Schwarz, D. (1997). *Listening Subjects: Music, Psychoanalysis, Culture*. Duke University Press.
- Schwartz, J. (2022). *Free Jazz*. State University of New York Press.
- Stévançe, S. (2010). *Analysis of the Inuit Katajjaq in Popular Culture: the Canadian Throat-Singer Superstar Tanya Tagaq*.
- Şener, C. (1996). *Şamanizm*. İstanbul: BDS Yayınları.
- Tonelli, C. (2019). *Voices found: Free Jazz and Singing*. Routledge.
- Topuz, H. (2015). *Kara Afrika Sanatı*. İzmir: Folkart Gallery Yayınları.
- Van Eck, C. (2017). *Between Air and Electricity: Microphones and Loudspeakers as Musical Instruments*. Bloomsbury Academic.
- Van Tongeren, M. C. (2002). *Overtone singing*. Amsterdam: Fusica.
- VINLY-Extrem / İstisnai Elektronik Müzik Kayıtları-9/Annette & Paul Bley, Dual Unity (Freedom FLP 40109 Super 2383 109, 1971), "Lull Dergisi, Sayı 13, Temmuz 2003, İstanbul, ss.57-58
- Walter, M. N., & Fridman, E. J. N. (Eds.). (2004). *Shamanism [2 volumes]: An Encyclopedia of World Beliefs, Practices, and Culture [2 volumes]*. Bloomsbury Publishing USA.
- Yasan, M. (2011). *Maske, Maskede İfade ve Sinemada Maske Kullanımı*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Diğer Yayınlar

- Doris, J. (2021).<https://pitchfork.com/reviews/albums/laurie-anderson-united-states-live/> [Erişim Tarihi: 30.05.2023]
- Doran, J. (2014). <https://thequietus.com/articles/15423-annette-peacock-interview> [Erişim Tarihi:30.05.2023]
- Levin, R. (1965).Down Beat Magazine Vol.32-10, 17. (erişim tarihi: 31.05.2023)
- Russonello,G.(2018).<https://www.nytimes.com/2018/12/12/arts/music/annette-peacock.html> (erişim tarihi: 30.05.23)
- Silber, J. (2009). <http://www.roy-hart.com/andman.htm> (erişim tarihi: 10.09.2023)
- <https://www.redbullmusicacademy.com/lectures/laurie-anderson> (erişim tarihi: 07.06.2023)
- <https://jegensentevens.nl/2017/10/iii-residency-interview-cathy-van-eck/>(erişim tarihi: 30.05.2023)
- <https://daily.redbullmusicacademy.com/2015/06/laurie-anderson-feature>(erişim tarihi: 07.06.2023)
- <https://www.researchcatalogue.net/view/8333/8419/0/100> (erişim tarihi: 30.05.2023)
- <https://jegensentevens.nl/2017/10/iii-residency-interview-cathy-van-eck/>(erişim tarihi: 30.05.2023)
- <https://www.konak.bel.tr/sayfa/mask-muzesi/>, (erişim tarihi: 15.01.2021)
- Harris, Robert.(2017). <https://www.theglobeandmail.com/arts/theatre-and-performance/toronto-symphonys-new-creations-festival-breaks-away-from-convention/article34230235/>
- <https://daily.redbullmusicacademy.com/2016/05/anatomy-of-a-voice-diamanda-galas>
- <https://www.exploring-africa.com/en/viaggi-e-spedizioni/ivory-coast-heart-west-africa/dan-or-yacuba> [Erişim Tarihi: 07.09.2023] (Şekil 1)
- https://www.randafricanart.com/Bamana_Ntomo.html [Erişim Tarihi: 07.09.2023] (Şekil 2)
- <https://www.worldhistory.org/image/12664/anubis-tending-to-a-mummy/> [Erişim Tarihi: 07.09.2023] (Şekil 3)
- <https://www.britannica.com/topic/shamanism/Dress-and-equipment> [Erişim Tarihi: 04.06.2023] (Şekil 4)

<https://www.rateyourmusic.com/release/album/the-ornette-coleman-double-quartet/free-jazz-16/> [Erişim Tarihi: 16.08.2023] (Şekil 5)

<https://www.discogs.com/release/1371163-John-Coltrane-A-Love-Supreme> [Erişim Tarihi: 16.08.2023] (Şekil 6)

<https://discogs.com/release/1371163-John-Coltrane-A-Love-Supreme> [Erişim Tarihi: 16.08.2023] (Şekil 7)

<https://www.thenation.com/article/culture/sun-ra-egypt-1971-review/> [Erişim Tarihi: 17.08.2023] (Şekil 8)

<https://candidrecords.com/products/we-insist> [Erişim Tarihi: 29.08.2023] (Şekil 9)

<http://medienkunstnetz.de/works/united-states/images/8/> [Erişim Tarihi: 29.05.2023] (Şekil 10)

<https://m.imdb.com/title/tt8558094/mediaviewer/rm241403520> [Erişim Tarihi: 17.08.2023] (Şekil 11)

Reed, S. A. (2022). *Laurie Anderson's Big Science*. (s: 84). Oxford University Press. (Şekil 12)

<https://vdb.org/titles/what-you-mean-we> [Erişim Tarihi: 29.05.2023] (Şekil 13)

<https://discogs.com/release/2330008-Laurie-Anderson-Homeland> [Erişim Tarihi: 29.05.2023] (Şekil 14)

<http://nocturna-artificialia.blogspot.com/2014/12/meredith-monk-songs-of-ascension.html> [Erişim Tarihi: 16.08.2023] (Şekil 15)

<https://www.discogs.com/de/master/32879-Meredith-Monk-Songs-From-The-Hill-Tablet> [Erişim Tarihi: 16.08.2023] (Şekil 16)

By Val Wilmer – Downloaded from <http://www.crisap.org/index.php?id=26,147,0,0,1,0>, Fair use, <https://en.wikipedia.org/w/index.php?curid=23227682> [Erişim Tarihi: 17.08.2023] (Şekil 17)

<https://www.discogs.com/release/10645486-Maggie-Nicols-Julie-Tippetts-Sweet-And-Sours> [Erişim Tarihi: 16.08.2023] (Şekil 18)

<https://www.discogs.com/de/master/616806-Jeanne-Lee-Conspiracy> [Erişim Tarihi: 17.08.2023] (Şekil 19)

<https://blogs.timesofisrael.com/the-miracle-of-chiang-mai/> [Erişim Tarihi: 31.05.2023] (Şekil 20)

<https://www.discogs.com/release/546244-Wendy-Carlos-Switched-On-Bach> [Erişim Tarihi: 29.05.2023] (şekil 21)

<https://www.theguardian.com/music/2020/nov/11/she-made-music-jump-into-3d-wendy-carlos-the-reclusive-synth-genius> [Erişim Tarihi: 24.08.2023] (şekil 22)

<https://www.discogs.com/release/29438-Bley-Peacock-Synthesizer-Show-Revenge-The-Bigger-The-Love-The-Greater-The-Hate> [Erişim Tarihi: 29.05.2023] (şekil 23)

<https://.irene-jost.ch/annette-peacock-und-paul-bley/> [Erişim Tarihi: 29.05.2023] (şekil 24)

<https://www.cathyvaneck.net/songno3/> [Erişim Tarihi: 30.05.2023] (şekil 25)

<https://www.prestomusic.com/classical/products/9476370--vox-humana-alfred-wolfsohn-experiments-in-extension-of-human-vocal-range> [Erişim Tarihi: 10.09.2023] (şekil 26)

<https://music.apple.com/us/album/and-man-had-a-voice/1219991775> [Erişim Tarihi: 10.09.2023] (şekil 27)

<https://www.mustrad.org.uk/articles/inuit.htm> [Erişim Tarihi: 10.09.2023] (şekil 28)

<https://www.discogs.com/release/6311819-Tanya-Tagaq-Animism> [Erişim Tarihi: 24.09.2023] (şekil 29)