
alternatif politika

Cilt 10, Sayı 1, Şubat 2018

“ETNOMÜZİKOLOJİ VE MÜZİK SOSYOLOJİSİ”

Misafir Editör: Banu MUSTAN DÖNMEZ

MAKALELER

ETNOMÜZİKOLOJİ

The Clash of Definitions: A Critical Review of Field and Fieldwork in Ethnomusicology
Ferhat ARSLAN

**Anadolu Sufiliğinin Oluşturduğu Çalgı Algısı Üzerine Kültürel Bir Analiz: ‘Bağlama’ ve
‘Ney’ Özelinde Çalgının İnsanlaştırılma ve İlahlaştırılma Süreci**
Banu MUSTAN DÖNMEZ & Mehmet Sadık DOĞAN

Küreselleşmenin Seçkin Görünümü: Dünya Müziği Kategorisi Olarak Roman Oyun Havası
Zeynep Gonca GİRGIN

Bağlama Eğitiminde Kültürel Kimliğin Temsili: Şahkulu Sultan Dergâhı Örneği
Ali KELEŞ

MÜZİK SOSYOLOJİSİ

**The Socio-Historical Background of the Classifications on Popular Music in Turkey and the
West: A Comparison between the Hierarchies of Taste**
Onur Güneş AYAS

Müzik Sosyolojisinde T. W. Adorno’nun Yeri
Mümtaz Levent AKKOL

*alternatif
politika*

Cilt 10, Sayı 1, Şubat 2018

ETNOMÜZİKOLOJİ VE MÜZİK SOSYOLOJİSİ

*alternative
politics*

Volume 10, Issue 1, February 2018

ETHNOMUSICOLOGY AND SOCIOLOGY OF MUSIC

alternatif politika

EDİTÖRYAL KADRO

Yayıncı:

Rasim Özgür DÖNMEZ

Editörler:

Rasim Özgür DÖNMEZ

Gülçin Erdi LELANDAİS

Yardımcı Editör:

Kasım TİMUR

İngilizce Dil Editörü:

İshak TURAN

YAYIN KURULU (Alfabetik Sıraya Göre)

Prof.Dr. Aksu Bora (Abant İzzet Baysal Üniv.)
Prof.Dr. Edward L. Zammit (Malta Univ.)
Prof.Dr. Kamer Kasım (Abant İzzet Baysal Üniv.)
Prof.Dr. M. Kemal Öke (Abant İzzet Baysal Üniv.)
Prof.Dr. Berna Turam (Northeastern University)
Prof.Dr. Esra Hatipoğlu (Nişantaşı Üniv.)
Prof.Dr. Filiz Başkan (İzmir Ekonomi Üniv.)
Prof.Dr. Hamit Coşkun (Abant İzzet Baysal Üniv.)
Prof.Dr. Pınar Enneli (Abant İzzet Baysal Üniv.)
Prof.Dr. Veysel Ayhan (Abant İzzet Baysal Üniv.)
Doç.Dr. Fatih Konur (Abant İzzet Baysal Üniv.)
Doç.Dr. İpek Eren (Orta Doğu Teknik Üniv.)
Doç.Dr. Nilay Ulusoy Onbayrak (Bahçeşehir Üniv.)
Doç.Dr. Eugenia Kermeli (Hacettepe Üniv.)
Doç.Dr. Şener Aktürk (Koç Üniv.)
Yrd.Doç.Dr. Defne Karaosmanoğlu (Kadir Has Üniv.)
Yrd.Doç.Dr. Efe Baştürk (Recep Tayyip Erdoğan Üniv.)
Avukat Ebru Sargıcı

DANIŞMA KURULU (Alfabetik Sıraya Göre)

Prof.Dr. Aylin Özman (TED Üniv.)
Prof.Dr. Ayşe Kadioğlu (Sabancı Üniv.)
Prof.Dr. Bogdan Szajkowski (The Maria Curie-Skłodowska Univ., Lublin)
Prof.Dr. Bruno S. Sergi (Messina Üniv.)
Prof.Dr. Darko Marinkovic (Megatrend University of Applied Sciences)
Prof.Dr. Füsün Arsava (Atılım Üniv.)
Prof.Dr. Mithat Sancar (Ankara Üniv.)
Prof.Dr. Tayyar Arı (Uludağ Üniv.)
Prof.Dr. Tim Niblock (University of Exeter)
Prof.Dr. Ümit Cizre (İstanbul Şehir Üniv.)
Prof.Dr. Sibel Kalaycıoğlu (Orta Doğu Teknik Üniv.)
Dr. Ruba Salih (University of Exeter)

alternatif politika

Alternatif Politika Dergisi, bir grup akademisyen tarafından disiplinler arası çalışmalara ilişkin süreli yayınların azlığı nedeniyle doğan ihtiyacı karşılamak üzere oluşturulmuş, dört ayda bir yayınlanan hakemli bir dergidir. Siyaset bilimini merkez alarak, kültürel çalışmalar, medya, uluslararası ilişkiler, sosyoloji, sosyal psikoloji, ekonomi politik ve antropoloji gibi disiplinleri de kapsayan yayınlar yapmayı amaçlayan dergi, adı geçen alanların her boyutuyla ilgili kuramsal ve analitik çalışmaların yanı sıra, kitap incelemelerine de yer vermektedir.

Alternatif Politika Dergisi'nin amacı, yayınladığı konularda hem bilimsel çalışmalar için akademik zemin hazırlamak, hem de söz konusu görüşlerin paylaşılmasını sağlayarak yeni açılımlar yaratmaktır. Bu bağlamda, teorik çalışmalara olduğu kadar, alan çalışmalarına da yer vermek amacındadır. Çalışmalarınızı Alternatif Politika'ya bekliyoruz.

Dergiye yazı göndermek isteyenler için e-posta adresi: alternatifpolitika@gmail.com

Alternatif Politika, aşağıdaki veri tabanları tarafından taranmaktadır:

Worldwide Political Science Abstracts, Scientific Publications Index, Scientific Resources Database, Recent Science Index, Scholarly Journals Index, Directory of Academic Resources, Elite Scientific Journals Archive, Current Index to Scholarly Journals, Digital Journals Database, Academic Papers Database, Contemporary Research Index, EBSCOhost, ProQuest, Index Copernicus, ERIH PLUS, CEEOL (Central and Eastern European Online Library), ULAKBİM TR Dizin, SOBİAD (Sosyal Bilimler Atıf Dizini), ASOS Index, ACAR Index, İdeal Online, Gesis Sowiport – Portal für Sozialwissenschaften, ResearchBib (Academic Resource Index), DRJI (Directory of Research Journals Indexing), SIS (Scientific Indexing Services), Eurasian Scientific Journal Index (ESJI), Scientific World Index, MIAR (Information Matrix for the Analysis of Journals) ve Cosmos Impact Factor.

alternatif politika

Cilt 10, Sayı 1, Şubat 2018

ETNOMÜZİKOLOJİ VE MÜZİK SOSYOLOJİSİ

Misafir Editörden, Banu MUSTAN DÖNMEZ, i-ii.

MAKALELER

ETNOMÜZİKOLOJİ

The Clash of Definitions: A Critical Review of Field and Fieldwork in Ethnomusicology, Ferhat ARSLAN, 1-21.

Anadolu Sufiliğinin Oluşturduğu Çalgı Algısı Üzerine Kültürel Bir Analiz: 'Bağlama' ve 'Ney' Özelinde Çalgının İnsanlaştırılma ve İlahlaştırılma Süreci, Banu MUSTAN DÖNMEZ & Mehmet Sadık DOĞAN, 22-42.

Küreselleşmenin Seçkin Görünümü: Dünya Müziği Kategorisi Olarak Roman Oyun Havası, Zeynep Gonca GİRGIN, 43-72.

Bağlama Eğitiminde Kültürel Kimliğin Temsili: Şahkulu Sultan Dergâhı Örneği, Ali KELEŞ, 73-90.

MÜZİK SOSYOLOJİSİ

The Socio-Historical Background of the Classifications on Popular Music in Turkey and the West: A Comparison between the Hierarchies of Taste, Onur Güneş AYAS, 91-110.

Müzik Sosyolojisinde T. W. Adorno'nun Yeri, Mümtaz Levent AKKOL, 111-130.

alternatif politika

Volume 10, Issue 1, February 2018

ETHNOMUSICOLOGY AND SOCIOLOGY OF MUSIC

From the Guest Editor, Banu MUSTAN DÖNMEZ, iii-iv.

ARTICLES

ETHNOMUSICOLOGY

The Clash of Definitions: A Critical Review of Field and Fieldwork in Ethnomusicology, Ferhat ARSLAN, 1-21.

Anadolu Sufiliğinin Oluşturduğu Çalgı Algısı Üzerine Kültürel Bir Analiz: 'Bağlama' ve 'Ney' Özelinde Çalgının İnsanlaştırılma ve İlahlaştırılma Süreci, Banu MUSTAN DÖNMEZ & Mehmet Sadık DOĞAN, 22-42.

Küreselleşmenin Seçkin Görünümü: Dünya Müziği Kategorisi Olarak Roman Oyun Havası, Zeynep Gonca GİRGIN, 43-72.

Bağlama Eğitiminde Kültürel Kimliğin Temsili: Şahkulu Sultan Dergâhı Örneği, Ali KELEŞ, 73-90.

SOCIOLOGY OF MUSIC

The Socio-Historical Background of the Classifications on Popular Music in Turkey and the West: A Comparison between the Hierarchies of Taste, Onur Güneş AYAS, 91-110.

Müzik Sosyolojisinde T. W. Adorno'nun Yeri, Mümtaz Levent AKKOL, 111-130.



Misafir Editörden

“ETNOMÜZİKOLOJİ VE MÜZİK SOSYOLOJİSİ ÖZEL SAYISI”

Müzik, kendisine bağlı önemli sanatsal ve bilimsel disiplinleri olan geniş bir alandır. Öyle ki sanatsal anlamda olduğu gibi bilimsel anlamda da birçok alt disiplinleri bulunmaktadır. Üstelik bu sanatsal ve bilimsel disiplinler arasında da sıkı bir ilişki bulunmaktadır. Müzik biliminin felsefe, mitoloji, sosyoloji, politika, etik, estetik, iletişim, eğitim, semiyoloji gibi sosyal bilimlerle bağlantısı olduğu gibi fizik, akustik, mühendislik, matematik gibi sayısal verilerle hareket eden bilimsel disiplinlerle de bağlantısı bulunmaktadır. Dolayısıyla bir müzikolog için, bu alt disiplinlerden her birine bütüncül olarak hâkim olabilmek mümkün değildir.

Bu bağlamda etnomüzikoloji ve müzik sosyolojisi, müzikoloji içerisindeki birbirine yaklaşım ve yöntem bilim bakımından en yakın iki alandır. Şöyle ki bu iki disiplin belirli noktalarda ayrışmakla birlikte belirli noktalarda kesişmektedir de. Ayrışan noktalardan başlayacak olursak etnomüzikoloji daha dar ölçekli topluluklarla, müzik sosyolojisi daha geniş ölçekli topluluklarla ilgilenme eğilimindedir. Bunun yanı sıra etnomüzikoloji, müziğin kültüre ve etnisiteye ilişkin olan durağan yönüyle ilgilenme eğilimindeyken müzik sosyolojisi müzik kültürünün değişen, modernleşen ve kitlelere ilişkin olan yönleriyle daha çok ilgilenme eğilimindedir. Bu bağlamda Max Weber, George Schimmel, Alfred Schutz, Pierre Bourdieu, Theodor Adorno gibi müzik sosyologları, aslında sosyoloji alanının yaklaşım ve yöntemlerini müzik alanına uygulayarak müzik sosyolojisi disiplininin oluşumunu sistematikleştirmeye çalışan sosyologlardır. Etnomüzikologlar ise, kültürel ve sosyal antropolojiye ilişkin yaklaşım ve yöntemleri müziğe uygulayarak etnomüzikoloji biliminin oluşumunu sağlarlar: Alan P. Merriam, Bruno Nettl, Jaap Kunst, Philip Bohlman gibi etnomüzikologlar, antropolojinin özellikle sosyal ve kültürel alt disiplinlerine ait yöntem, teknik ve yaklaşımları, yerel müziğe ilişkin uygulamaların kültürel analizini yaparken kullandıkları için alana ait araştırma yöntemlerinin ve teorik çerçevenin oturmasını sağlamışlardır.

Bu iki disiplin, özellikle kentleşen, modernleşen ve globalleşen dünyaya ilişkin müzik uygulamaları ve bu uygulamaların toplumlar ve topluluklarla ilişkisi yönünde yapılacak bir analiz içerisinde, birbirleriyle büyük ölçüde kesişimleri ve aralarında çok keskin bir ayırım olmadığı için, bu dergideki özel

sayımızın adını ne yalnızca müzik sosyolojisi ne de yalnızca etnomüzikoloji olarak adlandırmadık. Bunun yerine, özel sayımızın adını, “etnomüzikoloji ve müzik sosyolojisi” olarak adlandırdık. Özel sayımız, adından da anlaşıldığı gibi hem etnomüzikoloji hem de müzik sosyolojisi alanına giren çalışmalarını içerisinde barındırmaktadır.

Dergideki, *The Socio-Historical Background of the Classifications on Popular Music in Turkey and the West: A Comparison Between the Hierarchies of Taste* (Popüler Müziğin Türkiye’deki Sınıflandırılması Üzerine Sosyo-Tarihsel Bir Bakış: Beğenilerin Hiyerarşisi Arasında Bir Karşılaştırma) (yazar: Onur Güneş AYAS), *Müzik Sosyolojisinde Theodor W. Adorno'nun Yeri* (yazar: Mümtaz Levent AKKOL) başlıklı makaleler müzik sosyolojisi alanına girerken, *The Clash of Definitions: A Critical Review of Field and Fieldwork in Ethnomusicology* (Tanımların Çatışması: Etnomüzikolojideki Alan ve Alan Çalışması Üzerine Eleştirel bir Bakış (yazar: Ferhat ARSLAN), *Anadolu Sufiliğinin Oluşturduğu Çalgı Algısı Üzerine Kültürel Bir Analiz* (yazar: Banu MUSTAN DÖNMEZ - Mehmet Sadık DOĞAN), *Küreselleşmenin Seçkin Görünümü: Dünya Müziği Kategorisi olarak Roman Oyun Havası* (yazar: Zeynep Gonca GİRGİN), *Bağlama Eğitiminde Kültürel Kimliğin Temsili: Şahkulu Sultan Dergâhı Örneği* (yazar: Ali KELEŞ) başlıklı makaleler ise yöntemsel ve yaklaşımsal açıdan etnomüzikolojinin alanına girmektedir.

Sonuç olarak özel sayımızda, Theodor Adorno Sosyolojisi, Dünya Müziği türü içinde Roman Müziği, etnomüzikolojideki alan çalışması yöntemine ilişkin sorunsallar, Türk Popüler Müziğine ait sınıflandırmanın sosyo-tarihsel boyutları, Anadolu sufiliği kaynaklı çalgı algısının kültür analizi, çalgı eğitimi-kültürel kimlik ilişkisi gibi etnomüzikoloji ve müzik sosyolojisinin spesifik alanlarındaki konular işlenmiştir. Bu sayıda, dergimize ulaşan birçok makale önerisinden altısı, hakemlik sürecinden geçerek yayına kavuşmuştur.

Alternatif Politika dergisinin baş editörleri Rasim Özgür DÖNMEZ ve Gülçin Erdi LELANDAIŞ'e, etnomüzikoloji ve müzik sosyolojisi özel sayısı için misafir editör olarak yapmış oldukları nazik davetten dolayı teşekkür ediyorum. Bu sayının, özellikle Türkiye’de müzik bilimine ilişkin yeni bakış açılarına ve yeni ufuklara vesile olması dileklerle, bu alana ilgi duyan değerli okurlarımıza, akademisyenlerimize ve öğrencilerimize, şimdiden iyi okuma ve araştırmalar diliyorum. Saygı ve sevgilerimle....

Doç. Dr. Banu MUSTAN DÖNMEZ
Alternatif Politika “Müzik Sosyolojisi ve Etnomüzikoloji Özel Sayısı”
Misafir Editörü.



From the Guest Editor

“SPECIAL ISSUE: ETHNOMUSICOLOGY AND SOCIOLOGY OF MUSIC”

Music is a wide field that has important artistic and scientific disciplines attached to it so much so that it has various subdisciplines in the scientific sense and artistic sense. Moreover, there is a close relationship between these artistic and scientific disciplines. Music has a connection with social sciences such as philosophy, mythology, sociology, politics, ethics, aesthetics, communication, education and semiology as well as with scientific disciplines such as physics, acoustics, engineering and mathematics. It is, therefore, impossible for a musicologist to master each of these subdisciplines as a whole.

In this context, ethnomusicology and the sociology of music are the two closest fields in musicology in terms of approach and methodology, which means that they converge at certain points and diverge at others. What differs between ethnomusicology and the sociology of music is the fact that they tend to deal with small- and large-scale communities, respectively. Moreover, while the former addresses the static aspect of music related to culture and ethnicity, the latter tends to be more interested in the changing, modernizing and collective aspects of musicology. Max Weber, George Schimmel, Alfred Schutz, Pierre Bourdieu and Theodor Adorno are sociologists of music who try to systematize the formation of the discipline of the sociology of music by actually applying the approaches and methods of the field of sociology to the field of music. Ethnomusicologists, on the other hand, contribute to the formation of ethnomusicology by applying cultural and social anthropological approaches and methods to music. Such ethnomusicologists as Alan P. Merriam, Bruno Nettl, Jaap Kunst and Philip Bohlman have used the methods, techniques and approaches, particularly of the social and cultural subdisciplines of anthropology for the cultural analysis of practices related to indigenous/ethnic music, and thus provided research methods and theoretical framework for the field.

These two disciplines largely intersect and have much in common with each other in their analysis of music practices related to societies and communities in the urbanizing, modernizing and globalizing world. We have, therefore, titled this special issue neither only as music sociology nor only as

ethnomusicology as it contains works from the fields of ethnomusicology and the sociology of music, hence the title "ethnomusicology and sociology of music."

The articles *The Socio-Historical Background of the Classifications on Popular Music in Turkey and the West: A Comparison Between the Hierarchies of Taste* (Popüler Müziğin Türkiye'deki Sınıflandırılması Üzerine Sosyo-Tarihsel Bir Bakış: Beğenilerin Hiyerarşisi Arasında Bir Karşılaştırma) (author: Onur Güneş AYAS) and *Müzik Sosyolojisinde Theodor W. Adorno'nun Yeri* (Theodor W. Adorno and the Sociology of Music) (author: Mümtaz Levent AKKOL) are works from the field of the sociology of music while *The Clash of Definitions: A Critical Review of Field and Fieldwork in Ethnomusicology* (Tanımların Çatışması: Etnomüzikolojideki Alan ve Alan Çalışması Üzerine Eleştirel bir Bakış) (author: Ferhat ARSLAN), *Anadolu Sufiliğinin Oluşturduğu Çalgı Algısı Üzerine Kültürel Bir Analiz* (A Cultural Analysis of the Perception of Instrument of Anatolian Sufism) (authors: Banu MUSTAN DÖNMEZ - Mehmet Sadık DOĞAN), *Küreselleşmenin Seçkin Görünümü: Dünya Müziği Kategorisi olarak Roman Oyun Havası* (An Exclusive Display of Globalization: Roman Traditional Dance Music as a World Music Category) (author: Gonca Girgin TOHUMCU) and *Bağlama Eğitiminde Kültürel Kimliğin Temsili: Şahkulu Sultan Dergâhı Örneği* (Representation of Cultural Identity in Bağlama Training: The Case of the Dervish Lodge of Şahkulu Sultan) (author: Ali KELEŞ) are works from the field of ethnomusicology in terms of methodology and approach.

In conclusion, this special issue addresses issues of specific areas of ethnomusicology and the sociology of music such as the Sociology of Theodor Adorno, Roman Music in the World Music, problems with ethnomusicology fieldwork method, socio-historical dimensions of the classification of Turkish Popular Music, cultural analysis of the perception of musical instrument derived from Anatolian Sufism and relationship between instrument education and cultural identity. Six articles, among many that have been submitted to our journal, have been peer reviewed and accepted for publication.

I would like to thank Rasim Özgür DÖNMEZ and Gülçin Erdi LELANDAIS, the chief editors of the Journal of Alternative Politics, for inviting me as a guest editor for the special issue: Ethnomusicology and Sociology of Music. I hope that this issue will particularly contribute to new perspectives and bring new horizons for musicology in Turkey. I also hope that this issue will be of interest and provide access to anyone - professional academic, student, or general reader- who is interested in this field. Best regards.

Assoc. Prof. Dr. Banu MUSTAN DÖNMEZ
Guest Editor of "Special Issue: Ethnomusicology and Sociology of Music" of the Journal of Alternative Politics



**THE CLASH OF DEFINITIONS¹: A CRITICAL REVIEW OF
FIELD AND FIELDWORK IN ETHNOMUSICOLOGY**

**TANIMLARIN ÇATIŞMASI: ETNOMÜZİKOLOJİDE ALAN
VE ALAN ÇALIŞMASININ ELEŞTİREL BİR İNCELEMESİ**

Ferhat ARSLAN*

ÖZ

Geçtiğimiz yüzyıl boyunca alan çalışması kavramı ve bu kavramın antropoloji ve etnomüzikoloji gibi etnografik disiplinlerdeki uygulaması çeşitli değişiklikler geçirmiştir. Belli siyasi, kültürel ve sosyal eğilimleri takiben, alan çalışması artık basit bir veri toplama yönteminden daha fazlası olarak kabul edilmektedir. Alanın özellikle *doğu* yönündeki ve karakteristik olarak *egzotik* konumlandırılması geçerliliğini giderek kaybetmektedir. Günümüzde alan kavramının coğrafi ve zihinsel olarak değişen özellikleri yeni ufuklar keşfedilmesine neden olmuş ve araştırmacıların yaklaşımlarını gözden geçirmelerini zorunlu kılmıştır. Bu yazı, yerleşik terminolojiyi ve yakından ilişkili kimlik politikalarını analiz ederek etnomüzikolojide alan çalışmasını ve aktörlerinin konumlandırılmasını eleştirel olarak incelemektedir.

Anahtar Kelimeler: Alan, Alan Çalışması, Etnomüzikoloji, Terminoloji, Kimlik.

* University of Vienna, Faculty of Philological and Cultural Studies, Musicology Institute, ferhat.arslan@gmx.at, ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-7761-7207>. I would like to thank Alex Kreger and Zeynep Sarıkartal for all their invaluable effort, comments and contributions.

¹ This part of the title is taken from Edward W. Said's informative essay "The Clash of Definitions" (2000), which was written as a response to Samuel Huntington's "The Clash of Civilizations?" (1993) within the context of orientalism and moreover which constitutes the backbone of this survey.

* Makale Geliş Tarihi: 15.10.2017
Makale Kabul Tarihi: 27.12.2017

ABSTRACT

Over the last century, the concept of fieldwork and its implementation in ethnographic disciplines such as anthropology and ethnomusicology have undergone various changes. Following certain political, cultural and social trends, fieldwork is now considered more than a simple data collection method. The positioning of the field, which was mainly in the direction of *east* and characteristically *exotic*, gradually loses its validity. Today, geographically and mentally shifting characteristics of the field concept leads the discovery of new horizons and forces researchers to correct their approaches. Through analyzing the established terminology and closely related identity politics, this paper critically reviews ethnomusicological fieldwork and the positioning of its actors.

Keywords: Field, Fieldwork, Ethnomusicology, Terminology, Identity.

I can never romanticize language again
 never deny its power for disguise
 for mystification
 but the same could be said for music
 or any form created
 painted ceilings beaten gold
 worm-worn Pietàs reorganizing victimization
 frescoes translating violence
 into patterns so powerful and pure
 we continually fail to ask are they true for us.²

INTRODUCTION

Ethnomusicology is a relatively new discipline among the social sciences. As in others, its definition, methods and scope have become a matter of debate not only for ethnomusicologists, but also for scholars from different spheres. Through these debates, ethnomusicology made use of ideas and methods incorporated from disciplines including anthropology, folklore, linguistics, archeology, and history and built organic ties with these disciplines in varying densities. For instance, at some point “applying anthropological approaches to musical performances” (Seeger, 1987: 491) has become the norm in ethnomusicology. Fieldwork, one of the most prominent and widely implemented methods in ‘ethnographic disciplines’ (Schechner, 2003), was also

² Rich, Adrienne (1981), “The Images”, A Wild Patience Has Taken Me This Far: Poems, 1978-81 (New York: Norton).

a direct transport from archeology and anthropology; although ethnomusicology is laden with this method by its nature. Examples regarding such borrowings and approaches can easily be multiplied. In this sense, Alan P. Merriam begins his cornerstone essay *Ethnomusicology Discussion and Definition of the Field* by referring to archeology and admits that “it may seem strange that a paper which proposes to discuss and define the field of ethnomusicology should begin with a quotation concerning American archaeology” (Merriam, 1960: 107). Merriam knew that while ethnomusicology was growing into something other than its earlier form, i.e., comparative musicology, fresh ideas, approaches and methods were needed and the above-mentioned disciplines were useful sources for that purpose.

What was there before the introduction of new methods and why did ethnomusicologists need to modify it through borrowing? Our recent ancestors of comparative musicology from the late 19th century were applying ‘the armchair ethnomusicology’ method (Merriam, 1964:38-39; Nettl, 2005: 9). In this method scholars were waiting for the collected data from around the world to be brought to them. These data were in various formats: they were, for example, the semi-fictitious travel books written by missionaries and colonial officers, often falsely understood musical notes taken by travelers, depictions of instruments drawn by painter-adventurers, or bought/stolen goods such as instruments, music-related sculptures, or anything can be carried. The task of the scholar was to analyze, compare, and comment on the data at hand and to create a new body of information which was considered scientific enough. As the name of the discipline suggests, the scientific information extracted from this data was primarily based on comparison. The scholar was comparing the freshly collected data with other available data to build a theory. However, failing to take part in the data collection process actively, the armchair theorist is now considered to be an archaic character in academia. This was a time before even the current name of the discipline, ethnomusicology, was offered by Jaap Kunst in 1950’s.

With the passing of time the new discipline matured. Ethnomusicology, as known today, faced some difficulties in making itself accepted among the other social sciences. Because of its inquisitive interest in wide and complex subject matters, ethnomusicology –especially right after the formative years– reached a certain condition of vulnerability. During its early development years ethnomusicology had to lean on the already established disciplines, which had relatively more solid basis than this immature discipline. Following that, in the second phase, it adapted their theories and methods to develop its own. However, together with the methods and theories various social, material, cultural, and cognitive paradoxes and problems of these disciplines have also been transferred to the sphere of ethnomusicology. This caused drastic discussions and eventually regulations in ethnomusicology’s methods of knowledge production, representation, and interpretation.

In this paper I will address one of these problems that is the conventional relation between the ethnomusicologist and fieldwork. To guide the discussion, I will follow Anthony Seeger's advice and "focus on general questions rather than specific answers" (Seeger, 1987: 494). Therefore, one main question will lead this paper:

How do we conceptualize and locate the field in fieldwork?

By focusing on this question, I aim to address identity-related issues in ethnomusicology and other ethnographic disciplines putting the method of fieldwork into practice. Through self-critical reflections, similar questions have been asked by a variety of scholars to reorient themselves and find out better ways to approach their topics. As Timothy Cooley puts it, "ethnomusicologists are in a unique position to question established methods and goals of the social sciences, and to explore new perspectives" (Cooley, 1997: 3). That is why, without necessarily aiming to give final answers, I take the advantage of Cooley's claim and investigate some topics covering my question.

1. PARADOXES OF TERMINOLOGY

Countless scholars have attempted to define what ethnomusicology is, what exactly an ethnomusicologist does, and how.³ In the early years of institutionalized ethnomusicology, when "studies were marked by an emphasis upon the analysis of melodic and pitch phenomena, including the study of scales, intervals and tonal systems" (Merriam, 1960: 107), the common practice and focus was on 'non-Western' music and its classification, analysis and comparison. As time passed new definitions for ethnomusicology have been suggested and some of them were accepted, which expectedly influenced the way the scholars approach their study subjects.

Following the footsteps of our ancestors, if we compared ethnomusicology and medicine in the context of their formation processes, we could say that both actually had plural formations in different places of the world. A common approach in medicine, namely medical pluralism⁴, judiciously reveals the fact that the establishment of medicine cannot be attributed to the one part of the world or to just one society. The same view may be applied to ethnomusicology as well. That is to say, even though the extant definition and methodology have been provided by the institutional ethnomusicology, when we consider the example of medical pluralism, we reach the probability that there might be other possible and even earlier versions, definitions and usages of ethnomusicology,

³Many early examples of these attempts can be found in Alan P. Merriam's essay "Ethnomusicology Discussion and Definition of the Field" (1960) and in its references part.

⁴ For further information: Leslie, Charles (1980), "Medical pluralism in world perspective", *Social Science & Medicine. Part B: Medical Anthropology*, 14 (4): 191-195.

utilized by ‘the subjects’ of the institutional ethnomusicology, to be more precise, by non-Western circles.

This might sound presumptuous, however, Euro-/ egocentric approaches of comparative musicology and the other ethnographic disciplines have also been similarly brought into question and criticized by the second generation (or post-war generation) of ethnomusicologists. The question of who established ethnomusicology is not the main concern of this paper nor is it possible to answer without doubts. For that reason, I will focus on a relevant question: how is ethnomusicological fieldwork understood and done today? I believe an investigation of this question can provide us insight into the positioning of the self and the other in ethnomusicology and related ethnographic disciplines. For instance, the metamorphosis of comparative musicology into ethnomusicology throughout the 20th century with the adoption of fieldwork as a new method is a demonstration of ethnomusicologists’ changing positions vis-a-vis their study subjects.

Establishing a discipline comes indispensably with its founders. These founders are generally the trend setting scholars with their own viewpoints, cultural as well as social backgrounds, and more importantly certain aims, which eventually influence the nature of the discipline and create behavioral patterns to follow or deny for the subsequent generation. In this regard, it is not surprising that the popular approaches of comparative musicologists were upgraded by the subsequent generation. Various ethnomusicologists including Alan P. Merriam, Mantle Hood, Bruno Nettl, Mieczyslaw Kolinski, and Jaap Kunst frequently discussed new definitions and ways to approach their study subjects. Kolinski, for example, refused an ethnomusicology “as the science of non-European music” as early as 1957 (Kolinski, 1957: 1-2), while Hood and Kunst were mainly busy with the “ethno-” prefix and its potential scope (Kunst, 1955: 9; Hood, 1957: 2). By the end of the 1950’s Kunst was explaining “the study-object of ethnomusicology,” as in the early years of the discipline, as the study of “*traditional* music and musical instruments of all cultural strata of mankind, from the so-called primitive peoples to the civilized nations” and “all tribal and folk music and every kind of non-Western art music” (Kunst, 1959: 1). Gilbert Chase, on the other hand, highlighted an emerging trend of ethnomusicology as “the musical study of contemporary man, to whatever society he may belong, whether primitive or complex, Eastern or Western” (Chase, 1958: 7). Even though there are still alarming terms in the quotations above, the focus of ethnomusicology was eventually changed in such a way that the scholar was supposed to deny an eastern vs. western dichotomy.

The change did not come only from inside; the external circumstances of the postwar period have led scholars to review their position and perspectives.

However, as was the case before, the way the discipline was defined was also the primary determinant and indicator of its methods and approaches. Melville J. Herskovitz in this context has creditably pointed out that “the relation between research design and theoretical terms of reference in shaping ethnographic studies is of the utmost importance” (Herskovitz, 1954: 3). From the 1960s on, the discussions in ethnomusicology were expanded to new areas. Along with the study topics, scholars started to inspect their methodologies, approaches, and definitions up to the point of self-criticism. It then became possible to question the validity of their representations of the other. As one of the results, the topic of identity was brought to the discipline. Especially the introduction of *reflexivity* into ethnographic disciplines has brought new ways of approaching the self, subject of study, and people in general during the research process.

2. LOCATING THE FIELD

It is now generally accepted that “retaining a spatialized understanding of the field imposes limitation and biases that are unproductive in contemporary anthropological research contexts” (Caputo, 2000: 29); however, there is still an ongoing perception of a ‘spatial field’ in ethnomusicology. If we ask where or what the field is, the answer is still essentially a place, a location. This is not a surprise because, while musicology primarily focused on European art music or recently perhaps popular music in the West, ethnomusicology was supposed to focus on folk genres in the west and every other style in the non-west. Here the prefix *ethno-* distinguishes two musicologies and refers to all musical traditions in the world except European art music, which makes the separation between the two musicologies spatial in its construction. Though there have been successful attempts to bring a temporal dimension to the field in ethnomusicology (Shelemay, 2001), the ‘spatialized understanding’ of the field is still valid. In strict relation to this, there is a continuing tradition in ethnomusicology that is solely based on geography, where non-Western ethnomusicologists mainly focus on their own societies’ musical production and certain neighboring ‘familiar’⁵ musical traditions, while researchers from the West have limitless options to study the musics of the world. The same applies to anthropology as well, which was observed as the “monopoly of anthropologists from a few countries” in the early 1980’s (Fahim and Helmer, 1980: 648). During the 1980’s “doing ethnomusicology ‘at home’” or conducting a research project “in your own rural hinterland” (Nettl, 2005: 186) became a rising trend among the ethnomusicologists of the West, although it has been the only option for almost all non-Western researchers. At first sight, this might not bother

⁵ As there can be no %100 insider of a given culture, I chose to use the adjective familiarity. I believe it does give the meaning of being in an uncertain, ever-changing position of a person with regard to culture.

anyone, because gaining information that is 'authentic enough' through "native ethnomusicologists" (Pian, 1992; Krüger, 2009: 87) has been customary since the making use of 'informants' by the missionaries. However, regarding ethnomusicology, while making these native ethnomusicologists' or the so-called insiders' views available for us, we may be consciously or unconsciously limiting their potential to bring new insights into various musical traditions across the world.

Due to various political, monetary, and/or even racist reasons a non-Western ethnomusicologist has always had a reduced opportunity to study the music of different cultures through the fieldwork method. Partially following Jeff Todd Titon's "poststructuralist challenge to fieldwork" (Titon, 2008: 36-37), my assertion is that the main imperative is caused by asymmetrical power relations (Barz and Cooley, 2008: 7) between the researcher and the researched, in other words, between the so-called the outsider researchers and the insider researchers belonging to "the researched." Emerging from this asymmetry, it is generally expected from non-Western ethnomusicologists that they bring data from their 'own' culture where an outsider would fail to do so. This means that these native ethnomusicologists (or anthropologists) function as complementary agents or "as feedback for existing Western anthropological knowledge" (Fahim and Helmer, 1980: 649) rather than as the producer of the knowledge, since this knowledge must be validated and published first in the West or certain "rules set in the West must be followed to be recognized" (Wong, 2006: 110). It is therefore needed to find ways to change this accepted norm, so that it could be possible to create new forms of human relations instead of one-way, parochial research habits. When this restricted potential of non-Western ethnomusicologists is unfolded it might bring fresh insights and solutions to the problem of Eurocentrism in ethnographic disciplines.

An example can help us to see the situation clearly. If we briefly look at the Final Programme of the 44th ICTM World Conference (2017), it is possible to get an idea about who studies which topic in recent times. I will not go into the details, but a pattern is obvious, which is operative since the institutionalization of ethnomusicology. While American and west/central European ethnomusicologists study a wide variety of topics from around the world, the rest or 'the others' mostly study the topics of their own region. There are indeed exceptions. However, a Chinese ethnomusicologist studying Chinese (and neighboring) musical traditions or a Bulgarian one joining a conference with a study of Balkans-related music, is not marginal, but rather a norm for ethnomusicology. Similar examples regarding the other non-European regions and ethnomusicologists from these regions can be found easily. Now, is this the only option for native ethnomusicologists to contribute to ethnomusicology? Is it possible, where "the disciplinary bias towards the distantly exotic as more valid

sites for fieldwork continues to shape training and hiring practices” (Amit, 2000: 4), for a Kurdish ethnomusicologist to study a topic that is not related to Kurdishness, such as Schlager music in Germany, or the representation(s) of Verdi operas in Wiener Staatsoper? In our ongoing globalization era the answer is surely yes, but how applicable is this in reality? In relation to this we must also ask how our personal, social or cultural identity affects our study topics in ethnomusicology.

In ethnomusicology we have meticulously discussed whether we are competent enough, first to explain and represent (through ethnography), and then to experience and understand the music of the other cultures. On the other hand, we generally ignore the fact that ‘the others’ never or rarely have chance to represent the culture of Westerners. This unbalanced organization or “the world system” (Kuwayama, 2004) of ethnographic disciplines inevitably creates issues that need to be addressed, especially considering that such unbalance is generally recognized as the continuation of colonial attitudes, particularly when doing fieldwork in places with histories of colonization.

3. DEFINING THE FIELD

Having a good deal of problems, fieldwork as a method in ethnographic disciplines is a popular matter of debate. It has been critically addressed numerous times, but while we are mostly content with a better implementation of fieldwork as part of ethnographic methodology, we generally tend to ignore one main issue hidden in its name. The word ‘fieldwork’ has been in use for a long time and it is still being used without any considerable challenge. What is this issue?

One recent opposition to the term came from Michelle Kisliuk, who suggests that we should “look for a term other than ‘fieldwork’ (field research, field experience?)” (Kisliuk, 2008: 184). Her point is that the ‘field’ is “inseparable from who we are” (Kisliuk, 2008: 184) and it should be designed as part of the researchers’ life. This is an important step towards a better understanding and application of the method. Apart from Kisliuk, there are also other scholars suggesting that “fieldwork must be reassessed” (Barz and Cooley, 2008: 12). My point is, however, that we should also reassess the word ‘fieldwork’, especially its ‘field’ part. The field is loaded with certain meanings that evoke negative connotations in ethnographic disciplines. This is why it needs to be addressed, since these connotations eventually give shape to our perceptions.

According to Oxford Online Dictionary, the word ‘field’ originates from the “old English *feld* of West Germanic origin; related to Dutch *veld* and German

Feld”⁶. The term has various meanings and is used in different contexts; however, there are also shared features among these contexts. In Oxford Online Dictionary the first meaning of the term is “an area of open land, especially one planted with crops or pasture, typically bounded by hedges or fences”⁷. A second meaning of the ‘field’ is “a place where a subject of scientific study or of artistic representation can be observed in its natural location or context”⁸, and a third is “a space or range within which objects are visible from a particular viewpoint or through a piece of apparatus”⁹. The current understanding of the ‘field’ in ethnomusicology involves a combination of the above explanations. In short, the field is still an exotic place, a kind of wilderness away from home, where we work to cultivate it by using certain tools and with specific viewpoints. As it goes in the beginning of The Beatles’ well-known song “Strawberry Fields Forever”, field is somewhere ‘to be taken down’, a lower level than the protagonist’s standpoint. In relation to that, we ethnomusicologists generally ignore the fact that many, within and outside the academy, view the field with disdain. It is considered a place where the researcher goes into a sort of initiation rite, since the field with its embedded dangers challenges the researcher in various ways. A ‘proper’ researcher is expected to get his/her hands dirty in the field and stand up to the difficulties of this process in order to gain scientific data. In the past, the gain was not just the scientific data, but also some land or trade goods mostly bought or stolen from the locals.

Apart from the nomenclature, my criticism also extends to the ways we apply the fieldwork method. The way we construct our ethnographic field inevitably frames “the questions that are pursued and also the style, rhetoric and form of the presentation of the ethnographic account” (Madden, 2010: 43). As it was said above, fieldwork is an import from archeology and particularly anthropology. What was imported from anthropology was Bronislaw Malinowski’s model of fieldwork with its new role for the researcher as participant-observer. This was a turning point in anthropology. After its popularization by Malinowski, this new method of collecting data, which stands against the ‘armchair anthropology’, became the milestone of the discipline in a short span of time. In this model, the researcher is supposed to spend a minimum of one year in the field, where he/she lives with locals, participates in local events with or without invitation, and simultaneously observes the happenings around. This part of the research also requires certain knowledge of the local language, with which the researcher benefits from the opportunity of thinking in local terms and categories. During this process the researcher is

⁶“Field” <https://en.oxforddictionaries.com/definition/field> (18.07.2017).

⁷ibid.

⁸ibid.

⁹ibid.

considered to be in seclusion, as if there was no one around to communicate with. Moreover, in order to avoid potentially problematic perceptions, “(he) should distinguish himself from his fellow countrymen” (Salamone, 1979: 49). Even though it has lately been criticized in the academic environment, from a scientific viewpoint this approach is still partly valid and notably useful to gain new perspectives and levels of understanding. However, due to the rising popularity of *reflexivity* in the social sciences of the last decades ‘distinguishing the self from fellow countrymen’ in the field is not expected anymore.

Following the publication of Malinowski’s diaries, the perception of field and its actors have become the main topic of discussions in ethnographic disciplines. As a result, it became clear that what has been written as ethnography and what has been taught at the universities differed from what has been actually felt and experienced by researchers. In other words, people realized that there is difference between the academy and the real world, a “gap between the experience and archetype” of fieldwork (Gupta and Ferguson, 1997 quoted in Amit, 2000:2). From the 1960s on, new questions and perspectives related to the position of researchers (emic-etic standpoints and the insider-outsider debate), their self-designated role as the savior of a cultural practice, and where/what the field actually is have been inserted into the debates. As one of the many results, the notion of field has gained new meanings other than as a ‘non-Western’ piece of land and/or community, which is distant, “away from the researcher’s ordinary place of residence and work or ‘home’” (Amit, 2000: 2), “isolated, rugged, with radically different and ‘turbulent human material’” (Madden, 2010: 41), “the most important moment of our professional life (...) our *rite de passage* (that) transforms each of us into a true anthropologist” (Condominas, 1973: 2 as quoted by Salamone, 1979: 2); “sine qua non of the state of being an ethnomusicologist” (Rice, 2008: 46), and as an experience to be defined according to the Enlightenment norms of western epistemology. Even though this re-orientation helped us to realize what we are actually doing and with which identities, in the background the depreciatory attitude and othering continued their existence. Regarding this common connivance, Salamone for example underlines the key feature of “the typical field society” as “small, structurally rather simple in comparison with the fieldworker’s society” (Salamone, 1979: 50). Similar approaches and formulations can also be observed in various methodology books and ethnographies of numerous anthropologists and ethnomusicologists of the last decades. For instance, Girtler still considers fieldworkers as “adventurers” and “conquerors” in 2001, even though he claims that these terms are used in their “positive meaning” (Girtler, 2001: 11).

It is now, in 2017, less acceptable to possess this viewpoint in ethnographic disciplines, for it will be crucified instantly. Out of academia, however, such perception of the field and its members, the “others,” is still prevalent. We are

now maybe using an educated terminology to explain our study topics to each other, but are we really aware of how such issues are addressed out of our secure academic environment? Describing any society with the terms such as small and/or simple, and the field as somewhere to *go down* can still be seen as the result of this problematic perception of the field.

After Malinowski's diaries came to light, the dilemma between 'the objective and biased scientist' has been revealed and thus, a novelty in the discipline was needed to avoid duplicity. As a result, problematic aspects of the terminology have been revised; terms like 'primitive' and 'savage' were abandoned and replaced with relatively smoother ones. Instead of describing the societies as 'simple' or 'underdeveloped', which were 'primitives' earlier, scholars from different areas tended to use descriptions like 'developing', 'recently developed' (Nettl, 1975) and 'third world' countries, as if there were any semantic differences between the old and new terminology. As Gunnar Myrdal puts it, this was simply a "diplomacy by terminology" (Myrdal, 1968: 1839-1942), without aiming at a radical change in perception.

The introduction of 'the third world' in social sciences, for example, presents the same attitude of its predecessors that is hidden behind the etymological history of the term. During the Cold War period the world was separated into two main parts; one of them, namely 'the first world' countries was represented by the United States, Western European nations and their allies, and the second part was represented by the Soviet Union, China, Cuba and the allies of these nations. Bearing a close resemblance to the Berlin Conference of 1884-85, this division has been visibly made *ex parte*. The rest of the nations of the world, which were considered to have no political or economic transformative power, were labeled as 'the third world' countries. This attitude frankly calls for a criticism against it as being "a category imposed as part of a specific First World way of seeing things" (Randall, 2004: 52). We can relate such formulation and hidden meanings with other scientific terminology. As in the case of the term 'field', some alarming derogatory associations of 'the third world' such as "backwardness" and "otherness" (Randall, 2004: 41) are still in effect. Even though within academia such connotations are avoided as much as possible, there is still a danger for their potential to cripple our perception. A preliminary look at the origin of the terms enables us to mark their problematic semantic load. For instance, regarding 'the third world', the term is generally attributed to a French historian and economist Alfred Sauvy, who used it in a French magazine *L'Observateur* in 1952 (Sandhu, 2006: 1542).

According to Wolf-Phillips (1987), Sauvy's usage of the term addressed an era before the French Revolution, the *ancien régime*. The term *tiers état*, which is the origin of 'the third world', referred to the lowest class (commoners) of the

three classes under the French *états généraux*. In comparison with the other two upper classes, *deuxieme état* (clergy) and *premier état* (nobility), *tiers état* had no particular privilege and anyone who was born within this class died also being part of it¹⁰. This social stratification system is clearly based on the physical and the spiritual exploitation of the lower class. From this view, we can now locate the implementation of certain terms such as ‘the third world’ and ‘field’ in ethnographic disciplines at the center of problems, as they inherently constitute a biased attitude. While the first is continuously losing its popularity and soon to be replaced with creative (or uncreative) terms for the sake of being politically correct, the latter is still in use. Even though some considerable paradigm shifts that took place in line with the developments in social sciences have ignited criticism against the old strategies and brought new ways of understanding and experiencing, the notion of field with all its problematic background still prevails.

4. THE FIELD AND ITS WORKERS

Following those paradigm shifts, today’s world conditions and the social sciences are offering (or imposing) new trends of relations between researchers and their study subjects. It is now essential to have an awareness of political, social, spiritual, and more importantly humanitarian aspects of our studies. This is why continuous self-reflection and correction of our potentially biased attitudes have become balancing mechanisms in ethnographic disciplines.

Vesna V. Godina’s work *Anthropological Fieldwork at the Beginning of the 21st Century: Crisis and Location of Knowledge* (2003), demonstrates a customary positioning of the field and the researcher in anthropology. In this essay Godina formulates “three typical types of fieldwork situation (...) combining different possible variables of place and agent” (Godina, 2003: 474) and reaches the following conclusion:

1. Field: non-European society; observer: an anthropologist from West Europe;
2. Field: non-European society; observer: a native anthropologist;
3. Field: West European society; observer: a West European anthropologist.

This classification of anthropological field and the observer exemplifies the main problem this paper aims to address, that is, the incomplete positioning of the researcher and the researched. As it should be, Godina at this point rightfully

¹⁰ For further information see: Kiser, Edgar and Linton, April (2002), “The Hinges of History: State-Making and Revolt in Early Modern France”, *American Sociological Review* 67 (6): 889-910; Wolf-Phillips, Leslie (1987), “Why ‘Third World’?: Origin, Definition and Usage”, *Third World Quarterly* 9 (4): 1311-1327; Berger, Mark T. (2004), “After the Third World? History, destiny and the fate of Third Worldism”, *Third World Quarterly* 25 (1): 9-39.

expands the list and includes a “fourth possibility (that) combines the non-Western European anthropologist with the West European field” (Godina, 2003: 482). This is important for a fair classification, since we almost never mention this form in our reference works and hence never see it in practice. Even though this fourth ‘possibility’ of fieldwork is still rare, it should be brought to the agenda of ethnographic disciplines.

Apart from these four possible fieldwork situations we must also mention a fifth form. In Godina’s formulation she fails to address a long-ignored character, who has been engaging in similar study subjects before the institutionalization of anthropology or ethnomusicology. This character is, according to Godina’s terminology, “non-West European” anthropologists/researchers working in “non-West” fields, but not in their “home” where they are “natives,” but rather in other “non-West European” places. This fifth form of fieldwork situation actually has a very long history that goes back to ancient times, but due to the institutionalization of the social sciences in the West we can hardly relate it with the current understanding of ethnographic fieldwork. Ibn Khaldun (1332-1406), Ibn Battuta (1304-1369), Dimitrie Cantemir (1673-1723), Al-Biruni (973-1048), and Komitas (1869-1935) can be seen as examples of these early anthropologists/ethnomusicologists whose works, having no disciplined methodology or theory, get evaluated as “proto-anthropology” (Eriksen and Nielsen, 2001) and therefore excluded from the narrative of the Western institutional anthropology.

There is one other terminology-related issue that needs to be addressed. According to Godina’s and many other social scientists’ classification the “native anthropologist” is supposed to work in a very limited area, preferably only her/his own culture. Moreover, when Godina makes such classification, she also differentiates between the two notions of “anthropology at home” representing “a combination of West European anthropologist and West European field” (Godina, 2003: 478), and “native anthropology” representing studies and fieldwork “done by native anthropologists in non-European cultures and societies” (Godina, 2003: 481). It is not clear why one form is named “anthropology at home” and the other “native anthropology”. There are indeed different dynamics shaping these two forms of fieldwork; however, the choice of terms here is alarming. The motivation and reason to make such differentiations can be variable, but when she continues to explain the shifting positions of fieldwork and the emergence of the “native anthropologist” as a “new player”, she writes: “The possessor of knowledge is, for the first time, a non-European” (Godina, 2003: 478). As is mentioned before, especially within the context of ethnographic disciplines, the possession of knowledge is open to interpretation. Therefore, claiming that the “native anthropologist” possesses the knowledge for the first time and attributing ‘home’ directly to a Western society can be seen

either as a result of inadequate prejudgment or disputable understanding of fieldwork.

5. CONCLUSION

Many scholars of ethnographic disciplines struggle to find proper ways to approach the cultures that are unknown to them. As mentioned in this paper, Barz and Cooley, for example, try to understand how former works shaped today's approaches in their *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology* (1997, 2008). Their purpose is "to historically and socially situate their (early scholars') work and to suggest how their shadows impact our own fieldwork" (Barz and Cooley, 2008: 8). The same applies to the current studies that we make today. If we continue to use the potentially troubled terminology, our shadows will surely affect the future studies accordingly. In this sense, certain words were excluded from our academic slang for being improper, we too are obliged to reconsider and challenge the existent terminology in search of a better one.

By writing "fieldwork is dead" (Barz and Cooley, 2008: 3), the editors of *Shadows in the Field* actually emphasized that fieldwork faced radical changes and utilizing it in Malinowski's way is no longer legitimate for ethnographic works. Throughout its historical development fieldwork was approached in different ways and gained a multilayered form, by which different levels of communication and interaction between the researcher and the host culture have been constructed. Moreover, with the introduction of new communication, recording, and transportation technologies the field as remote geography has become more and more accessible and consequently picturing it as a *rite of passage* for researchers has begun to tail away. But if a researcher continues to consider fieldwork a *rite of passage*, not only for her/his future career but also for a personal experience, any improvement in the discipline should not change or affect it. What a researcher has in mind concerning her/his field is considerably important; however, 'field' should be thought of as more than a piece of land to reach or just a certain community to study. It is rather a multilayered concept that "does not depend on geography, but on the self-constructed identity of the ethnographer" (Kisliuk, 2008: 192-193) and his or her aim. As Madden stresses, "ethnography turns someone's everyday place into a thing called a 'field'" (Madden, 2010: 54). This means that the field is also existent beyond the conceptions of the researcher. With this information in mind, the geographical position of the field, which was mainly in the direction of *east* and characteristically *exotic*, loses its importance or, to be more precise, it is revealed as the result of the researcher's construction. Starting from this point, we can assume that a *proper* fieldwork requires, apart from its technical imperatives and whatever the studied subject is, a "self-knowledge" (Dasilva et al., 1984: 2) and

an awareness of the aims, which are the main determinant of the end product, ethnography.

The geographically and mentally shifting characteristics of the field resulted in the discovery of new horizons. One of the most prominent novelties was the emergence of urban ethnomusicology, which was also “somewhat in tandem with the growth of ‘urban anthropology’” (Nettl, 2005: 185). The reflections of the anthropological field in ethnomusicology clearly manifest themselves here in Nettl’s statement. Just as Malinowski’s model determined the framework for ethnomusicological fieldwork, the same interplay occurred with the emergence of urban anthropology. Although Nettl states that “the tendency, in the period after 1985, for ethnomusicologists to look increasingly at their own musical culture has to do with the study of urban culture” (Nettl, 2005: 186), “anthropology—or ethnomusicology—at home” and ‘urban anthropology’ are not the same. The question arises here whether Godina’s formulation of “anthropology at home” as “a combination of West European anthropologist and West European field” applies to ethnomusicology or not. Nettl apparently makes this distinction to avoid such confusion and reasonably asks “what actually qualifies as your backyard (at home)” (Nettl, 2005: 186). Giving an answer to this question is not easy because, as Nettl and Slobin (1992) suggest, each person possesses various identities and numerous musical homes which makes the idea that one person represents a whole culture simply impractical.

That is why we are expected to change our focus beyond what musical practice is being performed and which instrumentation or musical system is being used by the host society. These are essentials of ethnomusicology. We should pursue a deeper experience that puts light on the overlooked aspects of us and the host culture. What is deeper experience? It can change its meaning and scope according to the subject, viewpoint and aim. For example, having information about which book is popular among the host culture, prior relations between the host culture and the researcher’s own, which political party promises what to the host society or even whether the informant is vegan or not might be helpful in certain contexts. These questions might seem irrelevant for some ethnomusicologists but any information that deepens the experience will eventually be helpful to expand the possibilities of mutual relationships. Even though complex structures require widened studies and the usage of various tools from different disciplines, these chains of relationships have crucial roles for a legitimate ethnomusicology, since shifting positions between researcher and host culture constantly add more tasks to the ethnomusicologist’s to-do list.

To give a complementary example, if an ethnomusicologist had the chance to study soul music in the United States from the early sixties to the mid-seventies, when the political situation was of utmost importance in relation to

the music of that time, she/he could experience how Afro-Americans gained and expressed their political attitudes through music, which dynamics affected the structure of their politics, and what were the key elements of the *soul style*. Getting answers to these questions through fieldwork helps the researcher to construct a comprehensive understanding, not just for the sake of ethnomusicology but also for the benefit of other ethnographic (and non-ethnographic) disciplines. One can hardly comprehend the inner dynamics of soul music if one limits oneself to political, musical, or economic data. As Barbara Ann Teer, founder of the National Black Theater in Harlem, comments on soul, “(It is) the way we talk (the rhythms of our speech which naturally fit our impulses), the way we walk, sing, dance, pray, laugh, eat, make love, and finally, most important, the way we look, make up our cultural heritage. (...) It is uniquely, beautifully and personally ours and no one can emulate it” (Van Deburg, 1992: 192). Such a definition may not be appropriate for a scientific terminology, only maybe in *impressionist ethnography*¹¹, but it contains crucial data for an ethnomusicologist. With this insight, soul now becomes something more than a musical practice, generally represented by prominent names like James Brown and Marvin Gaye; it becomes a lifestyle with its fashions, slang, and production of cultural goods shared by certain people. Thus, some other musicians like Gil Scott-Heron or The Last Poets, who share the same characteristics with Teer’s definitions of ‘soul people’ but due to their political stance do not fit the mainstream Brown and Gaye style of soul, become a part of research in different terms. This stance was also accompanied by a politically organized sound phenomenon, e.g., the usage of African time-line patterns to highlight the African heritage, which can be a fruitful finding for an ethnomusicologist in the context of “African musical extensions in the new world” (Kubik, 1991).

Throughout this text I tried to address certain aspects of fieldwork-related problems in ethnomusicology. While some problems are stuck in a deadlock and remain dilemmas of communication between the self and the other, some others seemingly just need a reconsideration of our positions in the field and during the writing of ethnography.

As it was said at the beginning of this text, because of its inquisitive interest in wide and complex subject matters ethnomusicology and its scholars must pay attention to various aspects of their subjects, and do their researches by considering subject’s multifaceted links to human psychology, belief systems, history, fashion and even climate. During the last 60 years, ethnomusicologists began to show interest and question not just musical systems, including

¹¹ For further information: Van Maanen, John (2011), *Tales of the Field: On Writing Ethnography* (Chicago: The University of Chicago Press).

characteristic chord progressions, melismatic vocal styles or polyrhythmic structures, but also the human aspect of such systems. And this new multilayered structural change in discipline resulted in new perspectives, solutions and inevitably crises. But ethnomusicology as a discipline is gaining more experience each day by struggling with these new crises and therefore it starts to create new possibilities for itself and other disciplines to gain as well as promote an objective knowledge.

BIBLIOGRAPHY

Amit, Vered (2000), *Constructing the Field: Ethnographic Fieldwork in the Contemporary World* (London, New York: Routledge).

Astuti, Rita (2017), "On keeping up the tension between fieldwork and ethnography", *Journal of Ethnographic Theory*, 7 (1): 9-14.

Barrett, Stanley R. (1976), "The Use of Models in Anthropological Fieldwork", *Journal of Anthropological Research*, 32 (2): 161-181.

Barz, Gregory and Cooley, Timothy J. (1997, 2008), *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology* (New York: Oxford University Press)

Berger, Roger A. (1993), "From Text to (Field)Work and Back Again: Theorizing a Post(Modern)-Ethnography", *Anthropological Quarterly*, 66 (4):174-186.

Caputo, Virginia (2000), "At 'home' and 'away'. Reconfiguring the field for late twentieth-century anthropology", Vered Amit (Ed.), *Constructing the Field: Ethnographic Fieldwork in the Contemporary World* (London, New York: Routledge): 19-31.

Chase, Gilbert (1958), "A Dialectical Approach to Music History", *Ethnomusicology*, 2 (1): 1-9.

Chiener, Chou (2002), "Experience and Fieldwork: A Native Researcher's View", *Ethnomusicology*, 46 (3): 456-486.

Dasilva, Fabio, Blasi, Anthony and Dees, David (1984), *The Sociology of Music* (Indiana: University of Notre Dame Press).

Eriksen, Thomas H. and Nielsen, Finn S. (2001), *A History of Anthropology* (London: Pluto Press).

Fahim, Hussein and Helmer, Katherine (1980), "Indigenous Anthropology in Non-Western Countries: A Further Elaboration", *Current Anthropology*, 21 (5): 644-663.

Freeman, L.C. and Merriam Alan P. (1956), "Statistical Classification in Anthropology: An Application to Ethnomusicology", *American Anthropologist*, 58 (3): 464-472.

Girtler, Roland (2001), *Methoden der Feldforschung* (Wien, Köln, Weimar: Böhlau).

Godina, V. Vesna (2003), "Anthropological Fieldwork at the Beginning of the 21st Century and Location of Knowledge", *Anthropos*, 98 (2): 473-487.

Goffman, Erving (1959), *Presentation of Self in Everyday Life* (New York: Doubleday Anchor).

Herskovitz, Melville J. (1954), "Some Problems of Method in Ethnography", Robert F. Spencer (Ed.), *Method and Perspective in Anthropology* (Minneapolis: University of Minnesota Press): 3-24.

Hood, Mantle (1957), "Training and Research Methods in Ethnomusicology", *Ethnomusicology Newsletter*, (11): 2-8.

Ingold, Tim (2017), "Anthropology contra ethnography", *Journal of Ethnographic Theory*, 7 (1): 21-26.

Kiser, Edgar and Linton, April (2002), "The Hinges of History: State-Making and Revolt in Early Modern France", *American Sociological Review*, 67 (6): 889-910.

Kolinski, Mieczyslaw (1957), "Ethnomusicology, Its Problems and Methods", *Ethnomusicology Newsletter*, (10): 1-7.

Krüger, Simon (2009), *Experiencing Ethnomusicology: Teaching and Learning in European Universities* (Farnham: Ashgate).

Kubik, Gerhard (1991), *Extensionen afrikanischer Kulturen in Brasilien* (Aachen: Alano Verlag).

Kunst, Jaap (1959), *Ethnomusicology* (Leiden: MartinusNijhoff).

Kuwayama, Takami (2004), "The 'world-system' of Anthropology: Japan and Asia in the Global Community of Anthropologists", S. Yamashita, J. Bosco and J.S. Eades (Eds.), *The Making of Anthropology in East and Southeast Asia*, (New York, Oxford: Berghahn Books): 35-56.

Leslie, Charles (1980), "Medical pluralism in world perspective", *Social Science & Medicine. Part B: Medical Anthropology*, 14 (4): 191-195.

Madden, Raymond (2010), *Being Ethnographic: A Guide to the Theory and Practice of Ethnography* (London: Sage).

Malinowski, Bronislaw (1922), *Argonauts of the Western Pacific* (London: Routledge).

Malinowski, Bronislaw (1967), *A Diary in the Strict Sense of the Word* (New York: Harcourt, Brace & World).

Merriam, Alan P. (1964), *The Anthropology of Music* (Evanston: Northwestern University Press).

Merriam, Alan P. (1977), "Definitions of 'Comparative Musicology' and 'Ethnomusicology': An Historical-Theoretical Perspective", *Ethnomusicology*, 21 (2): 189-204.

Merriam, Alan P. (1960), "Ethnomusicology Discussion and Definition of the Field", *Ethnomusicology*, 4 (3): 107-114.

Merriam, Alan P. (1963), "Purposes of Ethnomusicology, an Anthropological View", *Ethnomusicology*, 7 (3): 206-213.

Nettl, Bruno (1963), "A technique of Ethnomusicology Applied to Western Culture", *Ethnomusicology*, 7 (3): 221-224.

Nettl, Bruno (1975), "The Role of Music in Culture: Iran, A Recently Developed Nation", Charles Hamm, Bruno Nettl and Ronald Byrnside (Eds.), *Contemporary Music and Music Cultures*, (New Jersey: Prentice-Hall): 71-100.

Nettl, Bruno (1986), "World Music in the Twentieth Century: A Survey of Research on Western Influence", *Acta Musicologica*, 58 (2): 360-373.

Nettl, Bruno (1983, 2005), *Study of Ethnomusicology: Twenty-Nine Issues and Concepts* (Illinois: University of Illinois Press).

Pian, Rulan Chao (1992), "Return of the Native Ethnomusicologist", *Yearbook for Traditional Music*, 24: 1-7.

Randall, Vicky (2004), "Using and Abusing the Concept of the Third World: Geopolitics and the Comparative Political Study of Development and Underdevelopment", *Third World Quarterly*, 25 (1): 41-53.

Rice, Timothy (1997, 2008), "Toward a Mediation of Field Methods and Field Experience in Ethnomusicology", Gregory F. Barz and Timothy J. Cooley

(Eds.), *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*, (New York: Oxford University Press): 42-61.

Rich, Adrienne (1981), "The Images", *A Wild Patience Has Taken Me This Far: Poems, 1978-81* (New York: Norton).

Said, W. Edward (1979), *Orientalism* (New York: Knopf Doubleday Publishing).

Said, W. Edward (1985), "Orientalism Reconsidered", *Cultural Critique*,(1): 89-107.

Said, W. Edward (1998), "The Myth of the Clash of Civilizations", Lecture by Edward Said at University of Massachusetts-Amherst, Media Education Foundation (transcription).

Salamone, Frank A. (1979), "Epistemological Implications of Fieldwork and Their Consequences", *American Anthropologist*, 81 (1): 46-60.

Sandhu, Amandeep (2006), "Third World", Thomas M. Leonard (Ed.), *Encyclopedia of the Developing World*, (London: Routledge, Taylor & Francis): 1542-1546.

Schechner, Richard (2003), *Performance Studies: An Introduction* (New York: Routledge).

Schmidt, Bettina E. (2004), "Mit der U-bahn ins Feld: Der Abschied von Malinowskis einsamer Insel: Feldforschung im 21. Jahrhundert", *Anthropos*, 99 (1): 215-222.

Schmitz, Walter H. (1976), "Zum Problem der Objektivität in der völkerkundlichen Feldforschung", *Zeitschrift für Ethnologie*, 101 (1): 1-40.

Seeger, Anthony (1987), "Do We Need to Remodel Ethnomusicology?", *Ethnomusicology*, 31 (3): 491-495.

Shemelay, Kaufman K. (2001), "Toward an Ethnomusicology of the Early Music Movement: Thoughts on Bridging Disciplines and Musical Worlds", *Ethnomusicology*, 45 (1): 1-29.

Slobin, Mark (1992), "Micromusics of the West: A Comparative Approach", *Ethnomusicology*, 36 (1): 1-87.

Urciuoli, Bonnie (1993), "Representing Class: Who Decides?", *Anthropological Quarterly*, 66 (4): 203-210.

Van Deburg, William (1992), *New Day in Babylon: The Black Power Movement and American Culture*(Chicago: University of Chicago Press).

Van Maanen, J. (1988, 2011), *Tales of the Field: On Writing Ethnography* (Chicago: The University of Chicago Press).

Wax L. Murray and Wax H. Rosalie (1980), “Fieldwork and the Research Process”, *Anthropology & Education Quarterly*, 11 (1): 29-37.

Wolf-Phillips, Leslie (1987), “Why 'Third World'?: Origin, Definition and Usage”, *Third World Quarterly*, 9 (4): 1311-1327.

Wong, Heung Wah (2006), “Eastern and Western Anthropologists Unite in Culture: A Personal Note”, J. Hendry and H. W. Wong (Eds.), *Dismantling The East-West Dichotomy: Essays in Honour of Jan Van Bremen*, (London: Routledge): 110-116.



ANADOLU SUFİLİĞİNİN OLUŞTURDUĞU ÇALGI ALGISI
ÜZERİNE KÜLTÜREL BİR ANALİZ: ‘BAĞLAMA’ VE
‘NEY’ ÖZELİNDE ÇALGININ İNSANLAŞTIRILMA VE
İLAHLAŞTIRILMA SÜRECİ

A CULTURAL ANALYSIS OF THE PERCEPTION OF
INSTRUMENT OF ANATOLIAN SUFISM

Banu MUSTAN DÖNMEZ* & Mehmet Sadık DOĞAN**

ÖZ

Anadolu sufiliği içerisinde çalgılara atfedilen algı, insan-Tanrı-evren özdeşliği düşüncesinin çalgılar aracılığı ile oluşturulan metaforizasyonuna ilişkindir. Bu çalışmada, insanın çalgıyla özdeş algılanması ve bu algının metaforlarla ifade edilmesi durumu, “bağlama” ve “ney” özelinde ele alınmıştır. Bu çalışmada, Türk dili ibare ve deyimlerinden, Türk Yöresel Müziği söz varlığından ve Mevlana’nın *Mesnevi* adlı eserinden hareketle, Anadolu sufiliğinin oluşturduğu çalgı algısı üzerine yapılan saptamalara yer verilmiştir. Özellikle bağlama ve ney çalgısı özelinde; çalgının insanlaştırılma ve ilahlaştırılma süreci irdelenmiştir.

Çalışmada öncelikle sufi ve tasavvuf kavramlarının etimolojik kökenleri, tanımları, kaynakları ve ardından sufi dünya algısı içerisinde müziğin yeri üzerinde durulmuştur. Öncelikle insan-çalgı özdeşliği algısının Türk diline ait ibare ve deyimlerdeki varlığı, örnekleriyle analiz edilerek gösterilmiştir. Daha sonra çalgı-insan-Tanrı özdeşliğine ilişkin algı, “bağlama” özelinde

* Doç. Dr., İnönü Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, banu.donmez@inonu.edu.tr, ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0503-3122>.

** Okutman, Adıyaman Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, sdogan@adiyaman.edu.tr, ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-5537-4171>.

* Makale Geliş Tarihi: 05.06.2017
Makale Kabul Tarihi: 30.06.2017

Türk Yöresel Müziği söz varlığı içerisinde, “ney” özelinde ise Mevlana'nın Mesnevi eserinin girişindeki anlatımla gösterilmiştir. Çalışmada, Anadolu müzik kültüründe çalgıların, türkü yakıcısı (bağlama için) ya da besteci (ney için) ile özdeş olarak algılandığı ve sufi dünya algısının çalgıları insana benzetmek ve insanı çalgıyla ve Tanrıyla özdeşleştirmek biçiminde algılandığı sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Sufizm, Müzik, Çalgı, Bağlama, Ney.

ABSTRACT

The perception attributed to the instruments in Anatolian sufism is related to the metaphorization of the idea of human-God-universe identity through instruments. In this study, the situation which the human being is perceived as an identical with the instrument and it is expressed in metaphors has been dealt with specific to *bağlama* (Turkish long neckted folk lute) and *ney* (Turkish end-blown reed flute). In this study, a determination was made about instrument perception which derived from Anatolian Sufism starting from the phrases and idioms in the Turkish language, the Turkish folk music lyrics and the work of Mevlana's *Mesnevi*. Especially specific to *bağlama* (Turkish long neckted folk lute) and *ney* (Turkish end-blown reed flute), the process of humanization and deification of the instruments has been examined.

In the study, the etymological origins, definition and sources of sufi and sufism concepts; then the place of music in the sense of sufi world are emphasized. First of all, the perception of human-instrument identity shown by analyzing with examples in the phrases and idioms of the Turkish language. Then, the perception of the identity of the instrument-human-God is shown specific to *bağlama* in the Turkish folk music lyrics and specific to *ney* in the introduction of Mevlana's *Mesnevi* specially. In this study, it was reached that it perceived the instruments as be identical to the bard of folk song (for *bağlama*) composer (for *ney*), and in the sufi world it perceived that the instruments is parallel with human and good in the Anatolian music culture.

Keywords: Sufism, Music, Instrument, *Baglama*, *Ney*.

SÛFİ KAVRAMININ ETİMOLOJİSİ, TANIMI VE KAYNAKLARI

Tasavvuf ve Sufi Kavramlarının Etimolojisi ve Tanımı

Sözcük olarak ‘Tasavvuf’; “Tanrının niteliğini ve evrenin oluşumunu varlık birliği anlayışıyla açıklayan dinî ve felsefi akım” şeklinde tanımlanmaktadır (TDK Türkçe Sözlük, 2005: 1911). ‘*Tasavvuf*’, ‘*Sufi*’ (*sofi*) ve ‘*Sofu*’ kavramları arasında derin bir kökensel bağlantı bulunduğu düşüncesinden hareketle, ‘Sûfi’(sofi) ve ‘sofu’ sözcüklerine de göz atmak gerekir. Sözcüklerin her ikisi de Arapça kökenlidir. *Sûfi* sözcüğü, “1.Tasavvuf erbabı, mutasavvıf; 2. Sofu” şeklinde aktarılmaktadır (Doğan, 2008: 1497) ve “sofi” ile eş anlamlı gösterilmektedir (Doğan, 2008: 1478). *Sofu sözcüğü ise*; “1. Dinin emir ve yasaklarına uymakta hassas davranan kişi; 2. Sofi, sufi” olarak tanımlanmaktadır (Doğan, 2008: 1478). Yapılan bu tanımlamalarda dikkatle odaklanılması gereken nokta, “sufi” ve “sofu” sözcüklerinin her ikisinin de Arapça kökenli olması ve ikinci anlamlarının birbirlerinin yerine geçmesidir.

Sufi (sofi) kavramının Batı kökenli Latince temelli etimolojisine ilişkin kabule göre ise ‘*sophos*’ (*Sophus*) kavramı ‘*bilge kişi*’, ‘*sophia*’ kavramı da ‘*bilgelik*’ olarak tanımlanmaktadır (Nişanyan, 2009: 574; Kabağağaç ve Alova, 1995: 560-561). ‘*Tasavvuf ehli*’ anlamındaki ‘*mutasavvıf*’ sözcüğünün kökündeki ‘*sûfi/sofu/sofi*’ kavramları, Batı kültüründeki bilge ya da bilgelik anlamındaki ‘*sophos (sophus) /sophia*’ kavramları ile benzer özellikler içermektedir. Hem kök hem de anlam olarak karşılaştırıldığında *sûfi, sofu, sofi ve sophia* kavramlarının birbiri ile benzer niteliklere sahip oldukları görülmektedir.

‘Sufi’ ve ‘Tasavvuf’ Kavramlarının Kaynakları

Sufilerin izledikleri yol, *sufizm* olarak adlandırılır; sadece Şark-İslam medeniyetinde değil Batı medeniyetinde de bu dünya algısı varlığını sürdürmektedir. Sözcüğü XIII. yüzyıl Batı toplumunda, Avrupa Hıristiyan dünyasındaki ‘*Sufizm*’ in etkilerini görmek mümkündür: Hıristiyan mistik Raimundus Lullus tarafından Roma’da ‘*Doğu Dilleri Okulu*’ kurulduğunu ve bu okulda *Sûfizm* konusunda dersler verildiği farklı yazarlar tarafından belirtilmektedir (Arberry 1998: 7; Schimmel 1971: 7).

Ayrıca sufizmin Batı felsefesindeki izdüşümünün *panteizm* olduğu ve Doğu ve Batı filozoflarının bu anlamda sürekli etkileşim içerisinde olduğunu da vurgulamak gerekir. Tüm Tanrıçılık olarak da adlandırılan panteizm (pantheism) “Tüm evreni kapsayan Tanrısallık. Doğa ile Tanrının birlikteliği, canlı ve cansız tüm varlıkların Tanrıya bağımlılığı ilkelerini içeren öğretisi” olarak tanımlanır (Yıldırım, 2004: 154). Panteizm felsefesi, Uzak Doğu filozofları dışında İbn-i Arabi, Spinoza, Yeni Platoncular, Bruno, Spinoza gibi birçok Doğu ve Batı filozofunu etkilemiştir.

Her ne kadar Müslüman toplumlarda ‘Tasavvuf’ ile ‘Sufi’ kelimeleri İslam felsefesi içerisinde ‘izlenen yol ve bu yolun takipçileri’ olarak kavramlaşsa da, bu yolun İslam’ın içinde olup olmadığı ayrı bir tartışma konusudur: Wakamatsu’ya göre “Sufizm, İslamiyet’te asla var olmayan bidat yani İslam dışı dinî bir uygulamadır. Hatta Selefiler, bu tür dinî uygulamaların sonradan toplum bozuldukça ortaya çıkan, İslam’la hiç alakası olmayan pratikler olduğunu iddia etmektedirler” (Wakamatsu, 2014: 5). Bu yaklaşıma göre sufizmin, aslında İslami düşünceyle direkt bağlantılı olmayıp farklı dinler içerisinde de yer aldığı vurgulanmaktadır. Öz olarak tasavvufun İslam’ın içinde mi dışında mı, yoksa İslam’dan bağımsız mı olduğu düşüncesi kesin değildir ve tartışmalıdır.

Sufi Dünya Algısı İçerisinde Müziğin Yeri

Soyut ve somut kültür ürünlerinin, halklara ait dünya algısının bağlamsal bir devamı olduğu gerçeği göz önünde bulundurulduğunda, bu kültür ürünlerinden biri olan müzik için de aynı durumun geçerli olduğu bellidir. Bu bağlamda müziksel öğeleri oluşturan tek bir sesin, notanın, müziksel tınının ve ya karakterin bile derin bir anlamı olduğu gerçeği, müzik kültürüne ilişkin nitel çalışmalarda asla göz ardı edilmemelidir.

Sufilikte müzik, evren-insan-Tanrı özdeşliğinin ve bu özdeşliğe dayanan hümanizmanın sembolize edildiği bir anlamlar havuzudur. Dolayısıyla bu kültür içerisinde müziğe bir eğlence ögesi değil tınlayan bir felsefe ya da dinsel bir ritüel gözüyle bakmak gerekir. Ezoterik düşünce ekseninde müzik algısına ait öğeler şu şekilde yorumlanmalıdır:

1. Müzik; matematiksel denge ve uyumun tınısal görüngüsü,
2. Ritim; Tanrısal zikir ve göklerin dansı,
3. Müzik sözü; insan ağzıyla söylenen Tanrısal kelimeler,
4. Armoni; zıtların birliği ve diyalektik
5. Ritüel; evrenin yaratılış nedeni olan Tanrısal aşkın südür¹ edişinin coşkusal bir temsili olarak algılanır ve burada sıralanabilen ya da sıralanamayan tüm müziksel öğeler, evren-insan-Tanrı özdeşliğini ifade eden çok büyük bir sembol havuzunu içerir.

Müzik ve ritim, etnomüzikoloji ve psikiyatride ‘*trans*’, İslami kültürde ‘*vecd*’ olarak adlandırılan fenomenin bir tetikleyicisidir. Bu bağlamda Turcan, “zikir törenlerinin en eski örneklerini ‘Antik Yunan’ döneminin ‘Doğa’daki uyanışı’ temsil eden ve Tanrısı olan ‘Dionysos tapınışı’ ile ilgili ayinlerde görebilmekteyiz” ifadesini kullanır (Turcan, 2000: 311). Sûfi tapımda ayinler, ritmik kalıplar, ezgiler ve sembollerle dolu söz eşlikleriyle birlikte ritmik/bedensel/danssal olarak yapılmaktadır. Müzikte transa yönelik benzer

¹ Yaratılanların “yaratana”dan, “bir” den fişkıarak husule getirilmesi.

uygulamalar, Pakistan'daki *Kavvali* ya da Hindistan'daki *Raga* icraları gibi birçok yerel uygulamada da görülmektedir.

Sufi Algının Anadolu Müzik Kültürüne Yansıması Üzerine Kültürel Bir Analiz

Tasavvufi düşünce, Uzak Doğu'dan Balkanlara kadar birçok bölge gibi Anadolu'yu da etkilemiş ve yerel müziği önemli ölçüde belirlemiştir. Her ne kadar bu düşüncenin müzikle birleştiği İslam öncesi köklü temelleri bulunsa da, bu temel Anadolu coğrafyasında İslam felsefesi ile senkredik bir yapıya bürünmüştür:

“İslam Tasavvufu üzerine yapılan Anadolu'ya has bir tasavvuf anlayışının oluşmasını ve bunun üzerinde şekillenen ‘inanca dair’ yapıları analiz edebilmek için, hem Türklerin İslamiyet öncesi inanç geleneklerini hem de Anadolu'daki İslam öncesi uygulamaları incelemek gerekmektedir”.....“VIII. Yüzyıl'da temelleri oluşmaya başlayan İslam Mistizmi veya bilinen adıyla ‘Sufizm’ ya da ‘Tasavvuf’, insanın maddi varlığından çıkıp, Allah'a yakınlaşmasının en güçlü yollarından biri olarak müziği görmektedir” (Güray, 2009: 1, 4).

Güray gibi Ocak da, özellikle Alevi-Bektaşî Türklerinin İslam öncesi inanç motiflerinin kaynaklarını, çıkıp geldikleri ve yurt tuttıkları bölgelere göre ele almıştır. Bu perspektife göre Ocak, İslam öncesi Türk medeniyetinde Şamanizmin, Uzak Doğu dinlerinin, İran dinlerinin, Hıristiyanlığın, Museviliğin, Putperest ve Hıristiyan Anadolu kültürlerinin etkilerini sıralamaktadır (Ocak, 2005: 70-109). Bu etkilerinin Anadolu coğrafyasında bir potada eriyerek senkredik bir hal alması, müzik kültürünü de etkilemiştir. Özellikle sufi algı için konuşulacak olursa bu algı, varlığını yalnızca Anadolu'ya değil, Yakın ve Uzak Doğu'ya da borçludur.

Osmanlının kuruluş dönemlerinde belirginlik kazanan Bâtini temelli din anlayışları, otoriter sistemdeki ve sosyal hayattaki değişik etnik guruplarda farklı yorumsal çatışmalara neden olmuştur. Kendine has bu inançsal yapılar, günümüz Anadolu coğrafyasında değişik inanç sistemlerinin geniş yelpazesine temel teşkil etmişlerdir. Bölgesel müzikler dinsel uygulamalardan etkilendiği gibi müzik de dinsel uygulamaları etkilemiştir. Hatta Anadolu coğrafyasındaki birçok ibadethanenin yapımında akustik öğelerin ön planda tutulmasında, dinsel müzik icralarının daha iyi duyulup mistik algıya coşku katması amaçlanmıştır. Varışoğlu konu ile ilgili çalışmasında; “Özellikle mistiklerin transa geçmesini sağlayan müzik, bu yönüyle ibadethanelerin inşasında da akustik bir karakter gözetilmesini zorunlu kılmıştır” şeklinde bir saptama yapmıştır (Varışoğlu, 2003: 189-190).

Anadolu müziğinde sūfiliğe ilişkin öğeler, sözlerde ve tüm müziksel öğelerde yer almaktadır. Bu türlere birkaç örnek vermek gerekirse; “Bektâşi tarikatı mensuplarının icra ettikleri ‘Nefes’ler, Kâdirî, Celvetî ve Gülşenî tarikatı içerisinde de ‘Âyin-i Şerif’ler ve ‘İlahi’ler bulunmaktadır” (Akdoğan, 2003: 18-19). Tanrının ve kelimelerinin zikri sırasında kullanılan bu türlerin, Anadolu müzik kültürü içerisinde ‘Tasavvuf Müziği’ kavramına temel oluşturdukları anlaşılmaktadır. Bu öğeler, en yoğun olarak deyiş, sema(h), ilahi, nefes, gazel, Mevlevi Ayin-i Şerifleri gibi inançsal müzik türlerinde görülür. Bu çalışma içerisinde, bu öğelerden “çalgi” algısı üzerinde durulacaktır ve sufi müziğe ilişkin diğer öğelerin analizi, bu çalışmanın sınırlılığı dışında yer almaktadır.

Ancak Anadolu sufiliğindeki çalgı algısından bağımsız olmadığını düşündüğümüz için burada *sema(h)* kavramına kısaca değinmek yerinde olacaktır. Aynı kökten gelen *sema* ve *semah* kavramları, Anadolu ve Yakın Doğu kültüründe dansla yapılan bir ritüelin de adıdır. Mevlevilikte ‘*sema*’, Alevi-Bektaşilikte ‘*semah*’, birçok Sünni tarikat içerisinde de ‘*zikir*’ ya da ‘*zikirullah*’ olarak adlandırılmakta olup, ritüel aynı mantıkla gerçekleştirilmektedir. Ritmik ve dinsel sözlü bir müzik eşliğinde yapılan dönme hareketleri, etnomüzikoloji ve psikanalizde ‘*trans*’ adı verilen olguyu tetiklemede ve ayin sonunda bu dünyanın kaygılarından uzaklaşma ve ruhsal bir arınma gerçekleştirilmektedir. *Sema(h)* sözcüğü “gökyüzü”, “işitme, duyma”, “musiki dinleme”, “makam ve nağme ile okunan dini metinleri dinleme”, “Dinlenen dini metinlerin tesiri ile coşup raks etme”, “Mevlevilikte musiki eşliğinde icra edilen dönme hareketi, Mevlevi ayini” olarak bilinir (Doğan, 2008: 1434). *Sema(h)* sözcüğünün hem “gökyüzü”, hem “işitme”, hem “müzik dinleme” anlamlarına gelmesinden de görüldüğü gibi *sema(h)*ta hem gökyüzünün ve tüm evrenin döngüsel hareketleri taklit edilmekte, hem müzik işitilmekte ve hem de dans edilmektedir. Böyle bir ritüel bile sufiliğin ve ‘En-el Hakk’ düşüncesinin müzik/dans bağlamında betimlenmesi anlamına gelmektedir ki bu algı da aşağıda ele alınacağı gibi çalgıya atfedilen algıdan bağımsız değildir.

ANADOLU SUFİLİĞİNİN OLUŞTURDUĞU ÇALGI ALGISI

Müziğin bir eğlence gereci olarak kullanılması, insanlık tarihi ile karşılaştırıldığında oldukça yenidir. Antik Yunan kültürlerinden Hint Vedalarına kadar kadim öğretilerin en büyük özelliklerinden biri, müziğe atfettikleri kutsiyettir. İnsanlık tarihinde yazıdan önce sözün var olması, sözün insan belleğindeki uçuculuğuna karşı müziğin bir önlem olarak kullanmasını gerektirmiştir. Bu nedenle müzik, tarihten beri farklı doktrinler içerisinde tınlayan bir felsefe olmuştur. Müzik, matematikle birlikte evrenin ve insanın bir sırrı ve bir ürünü olarak algılanmış ki bunu en çok da Antik Yunan kültürü içerisinde görmekteyiz.

Anadolu kültüründe de dinsel algı ve ifadeler, müziksel sembollere, ibare-deyimlere ve anlatılara gömülüdür. Müziğin kültürel analizi, bu gömünün bulunup çıkarılmasına yönelik bir çabayı içerir. Bu çalışmada Anadolu Sufiliğinin çalgı algısı içerisine ne şekilde yerleştirildiği, en ince ayrıntısıyla ele alınarak gösterilmeye çalışılacaktır. Anadolu sufiliğinde çalgı algısı, genellikle çalgının *antropomorfik* (insan biçimli) algılanışıyla, başka bir deyişle çalgı-insan özdeşliği ile ilişkilidir. Bu ilişkinin en önemli nedeni, Anadolu sufiliğinde bir insan ürünü olan müziğin kendisinin komple insanla özdeş algılanmasıdır. Çalgı da müziğin önemli bir parçası olduğu için, tıpkı müzik gibi o da insanla özdeş algılanmaktadır. Aşağıda, bu insan-çalgı özdeşliği algısının ibare-deyimlerdeki, türkü sözlerindeki ve anlatılardaki varlığı gösterilerek bu varsayım kanıtlanacaktır. Öncelikle Türk dilindeki çalgılara ilişkin ibare ve deyimlerde, ardında da türkü, deyiş ve semahlar içerisindeki söz varlığı aracılığıyla Alevilikteki “bağlama”da ve Mevlana’nın Mesnevi adlı eserinin girişindeki anlatı aracılığıyla ise Mevlevilikteki “Ney”de insan-çalgı özdeşliği algısı ele alınacaktır.

Türk Diline Ait İbare ve Deyimlerde İnsan-Çalgı Özdeşliği Algısı

Müzik, yalnızca performansı yapılan değil üzerine düşünülen ve konuşulan bir fenomendir. Dolayısıyla Türk müzik kültüründeki insan-çalgı özdeşliği algısını müziksel öğelerin içerisinde aramadan önce, bu varsayımımızı destekleyecek Türk diline ait bu alandaki ibare ve deyimlere göz atmak gerekir.

Bağlama Çalgısına Ait Parçaların İnsan Uzuvarına Benzetilmesi Olgusu: Bütün Anadolu’da yaygın olan “bağlamaya ait kısımlar” a “insan uzuvları”yla ortak isim verilmesi olgusu, bağlamanın insanla özdeşleştirilmesinden kaynaklanır. Ezoterik gelenek içerisinde hakikatten haber veren estetik bir gereç olarak algılanan müzik, “insan mahsulü” olmasından dolayı “insanla özdeş” algılanmaktadır. Dolayısıyla bu algı, müziğin önemli bir parçası olan çalgılar için de geçerli olduğundan, çalgı insandan farklı bir şey olarak algılanmamış ve insanın kendisi, özü, mayası gibi görülmüştür:

Müzik, insan mahsulüdür→ Dolayısıyla insanla özdeştir, insanın özüdür
→ Bu nedenle, insan gibi hakikatten haber veren estetik bir gereçtir.

Çalgı da insan mahsulüdür→ Dolayısıyla çalgı da insanla özdeştir, insanın özüdür→ Bu nedenle çalgı da insan gibi hakikatten haber veren estetik bir gereçtir. O halde çalgının uzuvları insanınkinin aynısıdır.

Yukarıda bahsettiğimiz bu algının bir sonucu olarak, “çalgı parçaları”nın “özgün adları” ve “insan uzuvlarına benzetilen karşılıkları” aşağıda yer almaktadır. Bu da Anadolu sufiliğine ilişkin çalgı algısına ilişkin saptamalarımızın doğruluğunun kanıtlarından biridir.

Tekne → Gövde
 Kapak → Göğüs, Döş
 Sap → Kol
 Burgu → Kulak

Ney'in Üflenmesi: Özellikle Mevlevi geleneğinde “ney çalınmaz, üflenir”. Neyin üflenmesi, yine çalgının insanla özdeş algılanması, insansılaştırılmasıyla ilgilidir. Şöyle ki:

Tanrının insanlara kendi özünden ruh üfleyerek yaratması gibi müzik de insanın “ney”e ruh üfleyerek yarattığı bir süreçtir→ Ney, üflenerek kendisine nefes verilen, hayat verilen bir çalgıdır→ Eş deyişle Tanrının bir parçası olan insan, Tanrıdan aldığı cüzz’i yaratma özelliğini “ney”e üfleyerek bir anlamda da “ney”i yaratır→ cansız olan “ney”e nefesiyle üfleyerek can (ruh/ hayat) kazandırır.

Can Direği: Özellikle kemençe ya da kemangillerde çalgının ön ve arka kapakları arasına doksan derece dik konularak çalgının rezonans kutusu içerisindeki volümünü artıran tahta parçası olan direk, “can direği” olarak adlandırılır. Çalgının kapağındaki sesi alarak içeriye ileten direk, böylece sesin gür tınlamasını sağlar.

Yaylı çalgılar için kullanılan bu aparatın İngilizcedeki karşılığı ‘ses direği’dir (*soundpost*). Buradaki en önemli ayırım, Avrupalının ‘ses direği’ dediği sözcüğün Türk kültüründe ‘can direği’ olarak adlandırılmasıdır. Can, ruh/hayat demektir. Sesin volümünü ve tınısını artıran aparat, çalgıya can veren aparat olarak algılanmaktadır. Ancak bir “canlı”, özerk olarak ses çıkarabilir. Anadolu sufiliğinde bir çalgı aparatının özerk olarak ses çıkarabilen bir canlıyı (çalgı) destekleyici olarak algılanmasının tek bir nedeni olabilir ki o da insanla özdeş olarak algılanmasıdır. Ezoterizm içerisinde evrenin kendisi de büyük bir canlı olarak düşünüldüğü için, tüm yıldız ve gezegenleriyle birlikte ahenkle ses çıkarmaktadır.

Dertli Saz/ Dertli Ney/ Dertli Çalgı/ İçli Çalgı/ İnleyen Saz/ İnleyen Nağme vb. Benzetimleri: Bir duygu durumu olan “hüzünlülük” ve “dertlilik”, insanlara yüklenilebilecek sıfatlar iken çalgılara da yüklenmesi, yine insan-çalgı özdeşliği algısı olarak dile yansır: “Üzülme dertli sazım”, “yanık sazım”, “içli ney” vb. gibi. Aynı düşünme biçiminden kaynaklanan bu algıya ilişkin daha birçok örnek verilebilir. Aslında sazına dertlilik atfeden bir ozan, çalgı-insan özdeşliği algısından dolayı, kendi derdini ve hüznünü sazıyla metaforize etmiş olur.

Gönül Teli Benzetimi: Tel, özellikle bağlama ya da tambur gibi telli çalgılara ait olan ve bu çalgılara tınısal özelliğini sağlayan, bu çalgılara hayat veren en

önemli aygıttır. Telli çalgılarda müziğin gerçekleşebilmesi için, bu telin titremesi gerekmektedir. Bu teli, çalgıya değil gönle ve kalbe atfetmek, çalgının telini titreten ilk dinamiğin çalgının kendisi değil, o çalgının ürettiği müziği oluşturanların ve haz alarak dinleyenlerin “gönülleri” olmasından kaynaklanır; gönüllerdendir, çünkü bu iş akıl değil duygu işidir. Tel titredikçe gönül de titremektedir. Metafora göre müziğin oluşmasına aracı olan “çalgı” iken müziği oluşturan “gönül”dür. Söyleyen “tel” iken söyleten “gönül” dür. İşte bu nedenle o telin adı, gönül telidir.

Telli Kura'n Benzetimi: Müslümanların kutsal kitabı olan Kura'n, bir çalgı değil bir yazılı bir metindir. Dolayısıyla tel barındırmaz. Ancak Aleviler, güvenlik sorunları ve göçer-konar olmaları nedeniyle, kültürlerini yazılı olarak ve kitap yoluyla bugüne kadar getirmeyi tercih etmemişlerdir. Dolayısıyla kültürlerini bellekte taze tutabilmelerinin tek yolu da müzik olmuştur. Bu nedenle de müziğe, bir eğlence aracı olmaktan çok hakikati içinde taşıyan altın bir küp gibi kutsiyet yüklemişlerdir. “Hakkın kelamını müzik aracılığıyla zikrederek” ve “kültürün unutulmasını engelleyerek”, kutsal kitabın gördüğü işlevleri gören bağlama, bu nedenle “telli Kura'n” olarak algılanmıştır. Bu metafor da, yine insan-çalgı özdeşliği algısından ileri gelmektedir. Şöyle ki:

“Ozan (Hak/ Kura'n-ı Natık)→ bağlama (telli Kur'an) çalarak→ Hakkın kelamını okur” (Mustan Dönmez, 2014: 70).

Dolayısıyla burada:

İnsan ozan→ insanla (ozanla)özdeş çalgı da bağlamadır (telli Kur'an)
→çünkü bağlamanın (telli Kura'n) içinden çıkan kelam ve kelamın sunulduğu ezgi→ insanın (ozanın) ve dolayısıyla Hakk'ın mahsulüdür.

“Alevilik” de “Bağlama”da İnsan-Çalgı Özdeşliği Algısı

Çalışmanın yukarıdaki bölümlerinde de değinildiği gibi, ezoterizmde var olan müzik-insan özdeşliği algısı, müziğin insan ürünü olması ve kadim dönemlerde eğlenceye değil hakikati estetize ederek unutturmamaya yönelik olması ile ilgilidir. Dolayısıyla bu algı, Mevleviler tarafından yaşatılan “ney” e olduğu gibi Aleviler tarafından yaşatılan “bağlama”ya da atfedilmiştir.

Bir uslamlamayla çalgı, insanın duygu durumunu anlatan bir gereç (*organum*) olan müziğin üretilmesinde kullanıldığına göre, tıpkı insan ruhunun bir yansıması olan müzik gibi çalgının da insanla özdeş olarak algılanması gerekir. Bu nedenle ozanın/müziyenin tüm kişisel özellikleri, duyguları ve hayat felsefesi, bağlamaya atfedilir. Aşağıda ele alınacak olan ve türkü ve deyiş formatında seslendirilen dizelerde bu durum gösterilmeye çalışılacaktır.

Ben Gidersem Sazım Sen Kal Dünyada (Âşık Veysel Şatıroğlu)

Ben gidersem sazım sen kal dünyada hey
Gizli sırlarımı aşıkâr etme hey
Lal olsun dillerin söyleme ya da
Garip bülbül gibi ahu zar etme hey
Zar etme hey zar etme hey

Gizli dertlerimi sana anlattım
Çalıştım sesimi sesine kattım
Bebe gibi kollarımda yaylattım
Hayali hatır et beni unutma hey unutma hey

Bahçede dut iken bilmezdin sazı hey
Bülbül konar mıydı dalına bazı hey?
Hangi kuştan aldın sen bu avazı hey
Söyle doğrusunu sen inkâr etme hey
Gel inkâr etme hey inkâr etme hey

Benim her derdime ortak sen oldun hey
Ağlarsam ağladın gülersem güldün hey
Sazım bu sesleri turnadan m'aldın hey
Pençe vurup sarı teli sızlatma hey
Sızlatma hey sızlatma hey sızlatma hey

Ay geçer yıl geçer uzarsa ara
Giyin kara libas yaslan duvara
Yanından göğsünden açılır yara
Yar gelmezse yaraların elletme hey

Sen petek misali Veysel de arı hey
İnleşir beraber yapardık balı hey
Ben bir insanoglu sen bir dut dalı hey
Ben babamı ustanı unutma hey
Unutma hey unutma hey unutma hey

(Bakiler, 1989: 166).

Yukarıdaki sözlere bakıldığında ozan, sazı bir sevgili ya da sırdaş olarak algılanmaktadır. Çalgının, müzik yapılan maddi bir gereç olmaktan ziyade manevi bir değer olarak algılandığını ve sonuna kadar insansılaştırıldığını görmekteyiz. İlk dörtlükte ozan, kendisinin bir sırdaşı ve Hakka yürüdükten sonra da tarihsel bir delili olarak gördüğü sazına, kendisinin gizli sırlarını faş etmemesi gerektiğini emreder. İkinci dörtlükte saz, ozanın sırdaşı, özdeşi, sesteşi ve bebesidir; dolayısıyla ozan, çalgıya kendisini unutmaması gerektiğini emreder. Üçüncü dörtlükte ozan çalgıya, çalgı haline getirilmeden evvel dut dalıyken bu kadar avazlı olup olmadığını sorar; ozan, dut iken dalına konan kendisine âşık bülbül den mi, başka bir kuştan mı bu avazı aldığını çalgısına sorar. Bu dörtlükte de tıpkı “ney” anlatısında olduğu gibi çalgının ait olduğu yerden koparılıp başka bir şekle (çalgı) girdikten sonra tıpkı insan gibi feryat etme motifini görmekteyiz. Dördüncü ve beşinci dörtlüklerde çalgının sırdaşlığı, duygudaşlığı, turna ile özdeşliği ve göğsüne (bağlamanın kapağı) vurulan pençe ile sızlaması; yâri olan ozandan ayrıldığı ve ozan Hakka yürüdüğü zaman (ay geçer yıl geçer uzarsa ara dizesi) çalgının da yas içinde duvara yaslanıp (duvara asılıp) kara libas giyinmesi (siyah saz kılıfı), aşığına kavuşamayınca her tarafından yara açılması ve kendini ozanı (Veysel) gelmedikçe kimseye

elletmemesi çalgıya emredilmektedir. Ozan, çalgısını kendisi ile özdeşleştirdiği için, aynı zamanda bir sevgili gibi de kıskanmaktadır. Son dörtlük olan altıncı dörtlükte ise ozan, sazını petek kendini de arı olarak metaforize eder ve bu birliktelik aracılığıyla oluşan ürünü bala benzetir. Sazın peteğe benzetilmesi daha pasif olmasından ve insana göre şekil almasından, ozanın arıya benzetilmesi ise daha aktif olmasından ve saza şekil vermesinden kaynaklanmaktadır, balı inleşerek yapmaları ise acı ve haz karışımı duygu durumunu ifade etmek için kullanılmıştır. “Müzik icrası”, acı ve haz karışımı bir duygu vermesinden dolayı, “inleme eylemi” ile metaforize edilmiştir. Ozan bir insanoğlu, saz da dut dalıdır. Dolayısıyla ozanın ustası babası ve sazın ustası da ozanın kendisi olduğu için, ozan ikisinin de köklerini unutmamasını sazına ve kendine emreder. Bu emir, aynı zamanda kendini sazla özdeş gören ozanın, kendi kökü olan Hakkı unutmamasını metaforize eden bir emirdir. Ait olduğu yerden ayrılarak başkalaşmanın feryadı/ acısı/ hasreti, ney ile ilişkili anlatımlarda da kullanılan bir desendir ve bir sonraki alt başlıkta da detaylandırılacaktır.

Turna Semahı

Gine dertli dertli iniliyorsun
Sarı turnam sinen yaralandı mı
Hiç el değmeden de iniliyorsun
Sarı turnam sinen yaralandı mı
Yoksa ciğerlerin parelendi mi

Yoksa sana yad düzen mi düzdüler
Perdelerin tel tel edip üzdüler
Tellerini sırmadan mı süzdüler
Allı da turnam telli de turnam
Sinen yarelendi mi
Yoksa ciğerlerin parelendi mi

Hekimhanlı Esiri Versiyonu

Firkatli firkatli ne inilersin
Sarı turnam sinen parelendi mi
Niçin el değmeden sen inilersin
Telli turnam sinen parelendi mi

Sazım sana yad düzen mi düzdüler
Tellerini haddeden mi süzdüler
Yad el değip perdelerin bozdular
Sarı turnam sinen parelendi mi

Kaynak: http://www.albumsozleri.com/sarki-sozu/Divrigi-Yoresi-Turkuleri-dinle/Divrigi-Yoresi-Turkuleri-albumu/Gine-Dertli-Dertli-Turnalar-Semahi-6-sarkisini-dinle_165608

Bir semah olarak da dönülen yukarıdaki sözlerin Hekimhanlı Esiri ve Karacaoğlan gibi ozanlara ait birçok versiyonu olmakla birlikte, hepsinin ana teması benzerdir. İlk dörtlükte bağlama, turna ve ozanla özdeş görülmektedir. Bağlamanın turnaya benzetilmesi, semah hareketlerinde de turna motiflerinin kullanılmasından kaynaklanmaktadır. Ancak sarı turnanın dertli dertli inlemesi ve ciğerlerinin paralanması, bağlamaya atfedilen insansı özellikten kaynaklanmaktadır.

Semahın ilk iki dörtlüğünde ve Hekimhanlı Ozan Esiri'ye ait versiyonu olan son iki dörtlüğünde yer alan “sinenin yaralanması ve ciğerlerin paralanması”nın “yad düzen”den kaynaklanması, bir yabancıнын çalgının düzenini (akort) bozarak farklı bir düzen düzmesi (akort yapması), aslında o yabancıнын çalgının düzenini bozarak (çalgının doğasına dışarıdan müdahale ederek) çalgıyı yıpratması, üzmesi ve ciğerlerini paralaması anlamında kullanılmış bir insansılaştırma metafordur. Yukarıdaki anlatıya göre bu durum, çalgının/turbanın ya da türkü yakıcısı ozanın sinasını yaralamış ya da ciğerlerini paralamıştır. İşin ilginç tarafı bu acı, çalgının, turbanın ya da ozanın dertli dertli inmesini, başka bir deyişle güzel ezgiler üretmesini sağlamaktadır. Tasavvufta acının, insanı eğitmesi ve ruhu güzelleştirmesi özelliklerinden dolayı istenen bir şey olması, “ney” e yönelik algıda da bulunmaktadır. “Ney”in acısından dolayı dertli dertli inmesi ve feryat etmesi durumu, ilerleyen alt başlıkta detaylandırılacaktır.

Gel Benim Sarı Tamburam

Gel benim sarı tamburam,
Sen ne için inilersin?
İçim oyuk, derdim büyük,
Ben anın'çin inilerim

Koluma taktılar teli,
Söyletirler bin bir dili,
Öldüm ayn-ı cem bülbülü,
Ben anın'çin inilerim.

Koluma taktılar perde,
Uğrattılar bin bir derde.
Kim konar, kim göçer burda?
Ben anın'çin inilerim.

Göğsüme tahta döşerler,
Durmuyup beni okşarlar,
Vurdukça bağrım deşerler
Ben anın'çin inilerim.

Gel benim sarı tamburam,
Dizler üstünde yatıram,
Yine kırıldı hatıram,
Ben anın'çin inilerim.

Sarı tamburadır adım,
Göklere ağar feryadım,
Pir Sultan'ımdır üstadım,
Ben anın'çin inilerim.

(Eyüboğlu, 1077: 114)

Pir Sultan Abdal'a ait olan ve farklı farklı yörelerde varyant ezgilerle seslendirilen yukarıdaki dörtlüklerde de ozanın sarı tambura ile söyleşmesi, aslında kendisini tasvir etmesidir. Çalgının tümüne ait parçaların yukarıdaki ibare ve deyimlerde ele alındığı gibi insan uzuvlarına benzetilmesi durumu, zaten dörtlüklerde mevcuttur; kol ve göğüs gibi.

İlk dizede tasvir edilen ve çalgının inlemesine neden olan “içi oyukluk” durumu, çalgıya ait olan rezonans kutusunun ozana benzetilmesiyle ilintilidir. Bu dünyaya atılırken içi oyularak biçimlendirilen çalgı, tıpkı ozanın kendisinin Tanrı tarafından biçimlendirilmesi gibi bir nedenden dolayı feryat etmiş olur; ozan da tıpkı çalgı gibi içi oyuk olduğu (insanın baş kısmındaki doğal rezonans alanı) için inlemektedir. İkinci dizede yer alan “bin bir dili söyletme” mevzusu da, ozanın kendi söylediği türkü/deyiş gibi farklı yelpazedeki tür çeşitliliğinin ve konu içeriğinin tamburayı inletmesi bağlamında kullanılmaktadır. İkinci dörtlükteki kola takılan tel ve üçüncü dörtlükteki kola takılan perde, çalgının müzikal bir özellik kazanarak dertli dertli inlemesini sağlamaktadır. Bu durum da tıpkı Hakk’ın insanı biçimlendirilmesi gibi insanın da çalgıyı biçimlendirmesi sonucu ortaya çıkan bir durumdur ve çalgı ve insan özdeşliğini betimler. Üçüncü dörtlükte ifade edilen perdeler üzerindeki hareketlilik ise, insanın konar-göçerliğini ve gelip-geçiciliğini metaforize etmektedir. Dördüncü dörtlükte göğse (bağlama kapağı) döşenen tahta, ya okşanmak ya da vurulmak suretiyle tamburayı inletmektedir. Burada bağlamanın okşanma ya da vurulma sonucu gösterdiği inleme tepkisi de çalgının insansılaştırılmasıdır; insan da dışarıdan gelecek olan acı ya da haz temelli etkilere karşı aynı tepkiyi gösterecek ve inleyecektir.

Beşinci ve altıncı dörtlüklerde ise, çalgı ile ozanın tam bir bütünleşmesi söz konusudur. Beşinci dörtlükte ozan, bağlamasını dizleri üzerine yatırarak eski hatıralarını yaşatmak istemektedir. Ozanın, bağlama icrasını bağlamayı dizleri üzerine yatırarak oluşturduğunu vurgulamasının en önemli nedeni, çalgıya duyduğu sevgi ve muhabbeti, çalgıyı bir çocuk ya da sevgiliye benzeterek anlatmasıdır. İlk beş dörtlükte ozan, yalnızca bağlamasını ve dolayısıyla bağlama aracılığıyla kendisini tasvir ederken, son dörtlükte ilk defa sarı tamburayı konuşturmakta; tambura, adının sarı tambura olduğunu, feryadının göklere ağdığını ve üstadının Pir Sultan olduğu için inlediğini ozanın ağzıyla ifade etmektedir. Böylelikle ozan, hem tamburaya kendi mahlasını (Pir Sultan) söyletmiş olur, hem de sarı tamburanın ağzından kendini metheder.

Bağlama

Her sevgi bir düğüm atmış koluna	Aslı saçlarını yönüne sermiş
Dokundukça inler yarası vardır	Altı tel koparıp göğsüne germiş
Irak gönüllerin uçurumuna	Kerem yarasından bir kabuk vermiş
Ezgiden bir köprü kurası vardır	Sızlaya sızlaya vurası vardır

Kaynak: Yetik Ozan, <https://www.antoloji.com/baglama-siiri/>

Yetik Ozan’a ait olan ve orijinali 16 dörtlükten oluşan bağlamaya yönelik yukarıdaki halk şiiri formatı da insan-çalgı özdeşliğini betimlemektedir. İlk dörtlükte bağlamanın perdelerini sabitlemek için atılmış düğümlerin

dokunulduka ses çıkarması, çalgının yarasından dolayı inlemesi biçiminde metaforize edilir. Dörtlükte bağlamanın, kavuşamayanların arasına ezgilerle köprü kurduğu ifade edilir. İkinci dörtlükte ise bağlamaya ait altı telin, Aslının saç tellerini göğsüne döşemesi gibi bağlamanın göğsüne (kapak kısmı) döşendiği ve sazın kapak kısmının ise Kerem'in göğüs kabuğu ile oluşturulduğu ve bu bağrı yaralılık durumu nedeniyle çalındıkça göğsün sızladığı metaforizasyonu kullanılmaktadır. İkinci dörtlükte ise ozan, bağlamanın Aslı-Kerem gibi âşıkları metaforize ettiğini ve çalgının ilhamını aşktan alarak feryat ettiğini, anlatımında betimlemektedir.

Alevilikte Su Dolabında (Su Değirmeni) İnsan-Çalgı Özdeşliği Algısı

Alevilikte su dolabının türkü ve deyişlerde ozanla özdeş olarak algılanması olgusunu söz varlığı örnekleri üzerinde göstermeden önce, niçin bu tür bir aktarım geleneğinin var olduğu tartışılmalıdır. Su dolabının en önemli özelliği, mekanik ve döngüsel bir biçimde aynı hareketleri yaparken, aslında dünyanın, evrenin, zamanın ve mekânın döngüsellğine benzetilmesidir. Dolap, bu tek düze döngüsellği nedeniyle evrenin döngüsellği, müziğin ritmi ve Tanrının zikri ile özdeşleştirilmektedir. Su dolabı, tıpkı çalgılar gibi, özellikle de bağlama gibi algılanmasından dolayı, su dolabına ilişkin türkü ve deyişlerin “Alevilik” de “Bağlama”da “İnsan-Çalgı Özdeşliği Algısı” adlı alt başlığın altında ele alınması tarafımızdan uygun görülmüştür, burada bu ortaklığa ilişkin birkaç analizde bulunmak isteriz:

1. Dolap da tıpkı bağlama gibi derli dertli inler.
2. Dolap da tıpkı bağlama gibi ait olduğu dut dalından, başka bir deyişle ana vatanından ayrı düştüğü ve Tanrı tarafından yeni bedenine kavuşturulduğu için feryat içerisindedir.
3. Dolap da tıpkı bağlama gibi yad eller kendisine dokunduğu için dertli dertli ağlar, buradaki yad el, onu ilk halinden farklı bir hale sokan ve düzenini (akordunu) değiştiren, O'na dışarıdan müdahale eden eldir. Bu el yalnızca biçimlendiren el değil, aynı zamanda dolapta dolabı döndüren, bağlamada mızrapla tellere vuran ve perdelerde gezinen eldir.
4. Dolap metaforizasyonu gibi bağlama metaforizasyonu da Yunus Emre ve Pir Sultan Abdal gibi Alevi ozanlar tarafından dörtlükler içerisinde işlenmiştir.
5. Dolap sürekli dönmesi ile bu dünyanın döngüsellğini ifade eden bir tasavvuf metaforu olmuştur, bağlama da sürekli aynı ritmik yapı ve ezgi dizilerini döndürerek bu dünyanın döngüsellğini ve çarkını temsil etmektedir. Dolayısıyla iki gereç de müziği ve müzik aracılığıyla evreni betimleyen tasavvufi birer metafor halini almışlardır.

Şimdi su değirmeni aracılığıyla işlenen bu tasavvufi anlatıma ilişkin iki örnekle, su dolabının niçin müzik ve çalgı ile ilişkilendirildiği ve ne gibi metaforların kullanıldığı daha detaylı olarak ele alınacaktır.

Benim Adım Dertli Dolap

Benim adım dertli dolap
Suyum akar yalap yalap
Böyle emreylemiş çalap
Derdim vardır inilerim

Ben bir dağın ağacıyım
Ne tatlıyam ne acıyım
Ben Mevla'ya duacıyım
Derdim vardır inilerim

Dolap niçin inilersin
Derdim vardır inilerim
Ben Mevla'ya âşık oldum
Anın için inilerim

Beni bir dağda buldular
Kolum kanadım kırdılar
Dolaba layık gördüler
Derdim vardır inilerim

Dülgerler her yanım yondu
Her azam yerine kondu
Bu imkân Hak'tan geldi
Derdim vardır inilerim

Suyum alçaktan çekerim
Dönüp yükseğe dökerim
Görün beni neler çekerim
Derdim vardır inilerim

Yunus bunda gelen gülmez
Kişi muradına ermez
Bu fani de kimse kalmaz
Derdim vardır inilerim

Kaynak: http://www.siir.gen.tr/siir/y/yunus_emre/dolap_nicin_inilersin.htm

Yukarıdaki dördüklere göz atıldığında, ilk dördükte dertli dolap kendini takdim eder. İkinci dördükte, bir ağaçtan oluştuğunu söyler. Üçüncü dördükte, Tanrı aşkından dolayı inlediğini söyler. Dördüncü dördükte bir dağdan indirilerek kendisine şekil verildiğinden ve dolap biçimine sokulduğundan söz eder. Beşinci dördükte, oluşumunun macerasını anlatır; bu macera içerisinde dolap, bedenlenişini Haktan gelen bir imkân olarak görmesi nedeniyle ozan dolabı kendisine benzetmektedir. İnsanın bedenlenmesi de Hak'tan gelmiştir. Altıncı dördüğe dikkatli bakıldığında, dolap su taşınması ve suyu alçaktan yükseğe çekmesiyle bir yük ve meşakkat altına girdiği için, bu yönüyle dertlidir. Yedinci ve son dördükte dolabı konuşturan Yunus Emre, kendi mahlasıyla dünyanın faniliği ve murat almanın ve gülmenin olanaksızlığını, bu nedenle derdi olduğunu ve inlediğini vurgulayarak, anlatım ve metaforlarını dolabın ağzından konuşturur.

İnilersin Dolap Derdin Ne Senin

Ali Ali deyü ne inilersin
İnilersin dolap derdin ne senin
Sen de benim gibi yardan m'ayrıldın
İnilersin dolap derdin ne senin

Sana yad ellerin eli mi değdi
Yoksa ırakibin dili mi değdi
Yaz bahar ayının seli mi değdi
İnilersin dolap derdin ne senin

Dolap iniledi düştü ırmağa
Muhammed'in hub cemalin görmeğe
Hasan Hüseyin'e bir su vermeğe
İnilersin dolap derdin ne senin

Pir Sultan Abdal'ım aşka dayandı
Hasret narı ile ciğerim yandı
Yoksa Hüseyin'den haber mi geldi
İnilersin dolap derdin ne sen

Kim kesti getirdi seni yerinden
Dağlar taşlar ah eyledi zarından
Sen de mi ayrıldın nazlı yarinden
İnilersin dolap derdin ne senin

(Eyüboğlu, 1977: 125)

Yukarıdaki Pir Sultan mahlaslı deyişte su dolabı anlatısı, Hz. Muhammed ve Ehl-i Beytle birleştirilmiştir. Bu birleştirme, dolapla sembolize edilen tasavvufi metafora, Alevi-Bektaşî kimliğinin eklenmesi anlamında okunmalıdır.

Yukarıdaki ilk dörtlükte “Ali Ali diye inleyen dolap”, aslında Tanrıyı zikretmektedir; başka bir deyişle dolabın mekanik bir biçimde, bir ritim ve tempoyla dönmesi, “Ali Ali diye inlemesi” biçiminde metaforize edilir. İkinci dörtlükte dolabın ırmağa girmesi, kendi aksi olan su üzerindeki Hz. Muhammed’in yansımasını görmek ve Hasan-Hüseyin’e su vermek içindir. Bu dörtlükte su, aynı zamanda Hasan-Hüseyin aracılığıyla mazlumluğu, ebedi yaşamı ve ölümsüzlüğü metaforize etmektedir. Üçüncü dörtlükte dolap, dağlardan kesilen ağaçlarla vücuda getirilen ve yurdu-yuvası olan dağlar ve taşlardan koparıldığı için dağın ve taşın zarından ah eylediği bir aygıttır. Burada da tıpkı “ney” çalgısında olduğu gibi dolap, Tanrı tarafından ait olduğu yerden koparılarak bu dünyaya atılmış olmanın verdiği acı nedeniyle dertli ozanı metaforize etmektedir. Dördüncü dörtlükte dolabın inlemesi, yad ellerin elinin, rakiplerin dilinin ve yaz bahar selinin değmesine dayandırılmaktadır. Dolap, bir yabancıнын eli değerek zarar görmesinden ya da bir rakibinin kötü sözünden dolayı inlemekte, acı çekmekte ve müzik yapmaktadır. Burada dolap, yine ozanın kendisiyle özdeşleştirdiği bir gereç olmuştur. Ayrıca bu dörtlükte dolap, bir su dolabı olduğu için doğal olarak yaz bahar seliyle dönmeye başlar ve çıkardığı sesler de dertli dertli inlemesine neden olur. Burada da yine, dolabın ozanın kendisi ile özdeşleşmesini sağlayan bir metafor vardır. Burada sel, kötü bir olay ya da afettir ve bu olaya maruz kalan, dertli olduğu için inler. Başka bir deyişle kendisine yaz-bahar seli değdiği için dönerek inleyen dolap, aslında ozanın kendisini onunla özdeşleştirdiği bir metafordur. Beşinci ve son dörtlükte

ise ozan (Pir Sultan Abdal), mahlasını anarak dolabın ağzından konuşmakta, aşka dayandığını, dağlardaki ağaçlardan kesilerek yurdundan ayrılmış bir nesne olan dolaba atıf yaparcasına hasret narı ile ciğerinin yandığını, Hüseyin'den haber gelip gelmediğini sorarak değirmenin inlediğini ve derdinin ne olduğunu sormaktadır.

Mevlevilikteki “Ney”de İnsan-Çalgı Özdeşliği Algısı

Mevlana, Mesnevi'sine “ney” ile başlar: “Dinle, bu ney nasıl şikayet ediyor, ayrılıkları nasıl anlatıyor: Beni kamışlıktan kestiklerinden beri feryadımdan erkek, kadın...herkes ağlayıp inledi. Ayrılıktan parça parça olmuş kalp isterim ki, iştihak derdini açayım. Aslında uzak düşen kişi, yine vuslat zamanını arar” (Mevlana, 1991: 1).

Ney'in kamışlıklardan ayrılması ile feryat etmeye başlaması bir metaforudur. Ney, ana vatanı olan kamışlıklardan ayrılmış ve biçime sokularak yeni bedenine kavuşmuştur; sevdiğine kavuşmak için vuslat zamanını beklemektedir. Ney'in bu hikâyesi, bir anlamda insanı metaforize etmektedir. İnsanın metaforize edilebilmesi için neyin kullanılması, insanın kendi duygu ve ruh durumunu müzikle ifade etmesinden ve müziğin de bu dışı vurumu vokalin yanı sıra diğer çalgılarla yapmasından ileri gelmektedir. Çalgı, insanı ve onun duygu durumunu ifade ettiğine göre insan ne ise çalgı da o şekle bürünmüştür. Mevlevilikte ney, insan şekline bürünmüş, insan olmuştur; tıpkı Alevilikte bağlamanın insan şekline bürünmesi ve insan olması gibi.

Ayrıca bu metaforizasyonun simgesel bir boyutu da vardır. Sûfilikte var olan ruh-madde düalizmi ve maddenin zaten ölü olması ve ruhun (canın) ölümsüz olması, bir tema olarak “ney” ile işlenmiştir. Tanrı, kendi ruhundan üfleyerek insanı bedenlemiş, husule getirmiştir. Dolayısıyla insanın akli ve ruhu, Tanrısal akıl ve ruhun bir parçasıdır, insan ölmeyecektir, O'na, ait olduğu yere geri dönecektir. Bu nedenle Mevlevilikte ölüm yoktur, Tanrıya kavuşma, vuslat vardır. Mevlana'nın Hakka yürüyüş günü anılırken “Vuslat Günü” ya da “Şeb-i Arus” (düğün gecesi) olarak anılmaktadır. Benzer biçimde Alevilikte de ölüm yerine “Hakk'a yürüme” sözcüğü kullanılmaktadır. Bu algı, ruhun ölümsüzlüğüne ve ölüm olarak düşünülen fenomenin ruhun Tanrıya göçü olduğu inancına ilişkindir. İnsan-Tanrı-evren özdeşliği düşüncesi, ölümle çelişmektedir. Ağaçtan yaprak döküldüğünde yeni yapraklar çıkar ve ağaca bir şey olmaz, kurbağalar öldüğünde kurbağanın neslinin tükenmediği gibi, bu düşünce içerisinde bir ölüme bin diriliş karşılık gelir.

Ruh, ait olduğu yerde olmadığı ve maddeye bağlı olarak yaşadığı için bu dünyaya atılışı bir azap, bir ıstıraptır. Bunun içindir ki ney, ait olduğu kamışlık tarlasından dünyaya atıldığı ve ney olarak husule getirildiği için ıstırap çeker ve

feryat eder, o feryatların toplamı da müzik olmuştur; neyin hikâyesi, insanın hikâyesini metaforize edebilmek için kuşaktan kuşağa aktarılıp getirilmiştir. Aynı metaforizasyonu Alevilikte bağlama ve su dolabı özelinde ele almıştık:

Bahçede dut iken bilmezdin sazı hey	Kim kesti getirdi seni yerinden	Beni bir dağda buldular
Bülbül konar mıydı dalına bazı hey?	Dağlar taşlar ah eyledi zarından	Kolum kanadım kırdılar
Hangi kuştan aldın bu avazı hey	Sen de mi ayrıldın nazlı yârinden	Dolaba layık gördüler
Söyle doğrusunu sen inkâr etme hey	İnilersin dolap derdin ne senin	Ben onun için inilerim
(Âşık Veysel Şatıroğlu)	(Pir Sultan Abdal)	(Yunus Emre)

Âşık Veysel’de saz ve Pir Sultan’da ve Yunus Emre’de dertli dolap, dağda ya da bahçede ağaçken değil, çalgı olarak vücuda getirildikten sonra feryat etmeye başlamışlardır. Oluşturulan müziğin nedeni, bu feryattır aslında. “Ney”in oluşumundan sonraki feryadına da bu perspektifle yaklaşmak gerekir.

Yukarıda da değinildiği gibi özellikle Mevlevi Geleneğinde ney “çalınmaz”, “üflenir”. Neyin çalınmaması ve üflenmesi, yine çalgının insansılaştırılmasıyla ilgilidir. Ney, üflenerek kendisine nefes verilen, hayat verilen bir çalgıdır; tıpkı Tanrının insanlara kendi özünden ruh üfleyerek yaratması gibi müzik de insanın neye ruh üfleyerek yaratıcılık gösterdiği bir süreçtir. Eş deyişle Tanrının bir parçası olan insan, Tanrıdan aldığı cüz’i yaratma özelliğini neye üfleyerek bir anlamda da neye hayat verir, cansız olan “ney”e nefesiyle üfleyerek ona can (ruh/ hayat) kazandırır. Ayrıca neyin insanla özdeş diğer bir özelliği de insan gibi nefes taşıması olarak algılanır. O nefes, metafora göre neyin insan gibi bir ruha sahip olmasından kaynaklanır ve bu ruh ve nefes, insan gibi müzik üretmeye uygun bir varlık olmasını sağladığı için müziği üretir. Nefes, Anadolu Tasavvufunda içerisinde Hakkın kelamını barındırdığı için önemlidir. Canı olanın aklı ve nefesi vardır ve o nefesle kelamı zikredebilir.

SONUÇ

Semavi dinlerin içerisine taşınmış olsun ya da olmasın, tüm ezoterik öğretiler içerisinde ruh ve madde düalizmi bulunmaktadır. Bu düalizm inancı, Tanrı-insan-evren özdeşliğinin doğal bir sonucudur. Tanrı, insan ve evrenle özdeş olduğu zaman, ölüm olanaksız hale gelmektedir. Eğer Tanrı ve evren birbiri ile özdeşse ve ölümsüzse, Onların bir parçası olan insanın da ölmemesi gerekmektedir. O halde insanın ölümü nereden gelmektedir? İnsanın ölümü, tüm canlılarınkı gibi bir algı yanılgısıdır ve ölmez, Hakka yürür. Biyolojik varlık son bulduğu zaman insana ne oluyor? Ezoterizm içerisinde insanın zaten bir ölü olan bir maddi varlığı, bir de ölümsüz olan ruhu bulunmaktadır. Yunus Emre’de bu düşünce, şu şekilde dile getirilir:

Ten fanidir can (ruh) ölmez/ Gidenler geri gelmez
Ölür ise ten ölür/ Canlar (ruhlar) ölesi değil

Ruh, bu dünyaya ve yaşama fırlatıldığında kendisini kafesleyen bir bedene hapsolmakta iken, biyolojik varlığı son bulduğunda bedeninden ayrılarak göğe yükselmektedir, başka bir deyişle ruh ölümsüz ve holistiktir; madde ise zaten cesettir. Ezoterik öğretisi sahibi Platon'un *Devlet* adlı eserinde yer alan *Pamphylia*'dan gelme *Armeios* oğlu *Er*'e ilişkin efsane, aslında bu dünyaya fırlatılmadan önce insanoğlunun kimliğini ve ruhunu nasıl seçtiğini göstermektedir. Efsane içerisinde *Er*, erdemli bir insan, nam-ı diyar insan-ı kâmil olduğu için ölümsüzlüğe ulaşmış ve devriye döngüsünü durdurmuştur; Tanrısal varlık, bir kâmil olarak *Er*'de görünürlük kazanmıştır (Devlet, 1992: 301-306). *Er* efsanesi, ezoterik felsefenin mitolojik bir tasviri olarak ruhların ölümsüzlüklerini ve aşağı ya da yukarı yöndeki devredilişlerini anlatmaktadır. Aynı biçimde Platon'un *Phaidon* diyalogu da, ruh ölümsüzlüğünü arar ve ispatlamaya çalışır (Platon, 1989). Platon'un *Devlet* adlı kitabında ve *Phaidon* adlı diyalogunda, kendisine Antik inanışlar ve Pisagoras'tan ulaşarak sistematize edilen ruh ölümsüzlüğü düşüncesi, Plotinos'u ve büyük ölçüde İslam filozoflarını da etkilemiştir. Doğal olarak bu mistik algı, çalgılara ve müziğe olan bakışı da şekillendirmiştir.

Anadolu tasavvufu içerisinde çalgılara atfedilen algı, tamamen En-el Hakk düşüncesi içerisinde insanın Tanrı ve evren karşısındaki durumuna yönelik genel algının çalgılar aracılığı ile oluşturulan metaforizasyonuna ilişkindir. Bu çalışmada, Anadolu tasavvufunda insanın çalgıyla özdeş algılanması ve bu algının metaforlarla ifade edilmesi durumu, "bağlama" ve "ney" özelinde ele alındı. Çalışmada öncelikle tasavvufun etimolojisi, anlamı, kökeni ve varlığı üzerinde duruldu. Ardından, Tasavvufun Anadolu motifleriyle işlenişi içerisinde çalgı algısının yeri vurgulandı. Anadolu tasavvufunda çalgının antropomorfik bir biçimde algılanışının hangi metaforlarla ve ne şekilde hayat bulunduğu, Türk dilinin çalgılarla ilgili kendine özgü ibare ve deyimlerinin yanı sıra, türkü ve semah sözleri içerisinde ve Mevlana'nın *Mesnevi* eserindeki giriş kısmı üzerine yapılan bir analizle ele alındı.

Anadolu tasavvufunda ozanın ve türkü yakıcısının çalgıyla özdeş algılanmasının en büyük nedeni, ezoterizm içerisinde müziğe ayrı bir değer verilmesidir. Ezoterik gelenek içerisinde müzik, bir eğlence aracı olmaktan çok öte, geleneği ve kolektif belleği akılda tutarak kuşaktan kuşağa aktarılmasını sağlayan bir işleve sahiptir. Müziğe atfedilen bu önem, müziğin bir gereci olarak çalgıya da atfedilmiştir. Müzik ve çalgı, ozanın ve türkü yakıcısının duygularını dışa vuran birer gereç olduğuna göre, müziğin ve çalgının kendisi ya ozan ya da ozana yakın biri olarak kişiselleştirilmektedir. Bu anlamda çalgı ozanın kendisine, bebeğe, turnaya vb. benzetilmektedir. Çalgının içli feryadı, Tanrı

katındaki ana vatanından bu dünyaya fırlatılarak beden kafesine hapsedilmiş olan ruhun acılı duygu durumunu betimlemektedir. Çalgının feryadını sağlayan içinin oyukluğu ise çalgının rezonans kutusunu metaforize etmektedir ki bu metaforizasyonda da insanın baş bölgesine ait rezonans kutusu betimlenerek ruh, ait olduğu yer olan evrensel akla ya da Tanrı katına özlem duyarcasına içli içli feryat etmektedir. Bağlama ait olduğu vatan olan “dut dalı”ndan koparılırken, ney de ait olduğu vatan olan “kamuşluklar”dan koparılırken, aslında aynı feryadı söylemektedirler; çalgıların feryadı, işte bu nedenden dolayı insanın feryadının aynısıdır. Tıpkı, Platon’un ‘Er’ efsanesinde olduğu gibi.

KAYNAKÇA

Akdoğan, Bayram (2003), “Türk Din Mûsikîsinin Anadolu’da Doğuşu ve Tarihi Seyri Hakkında Bazı Mülâhazalar”, A.Ü.İ.F. Dergisi, XLIV (1): 345-371.

Arberry, Arthur J. (1998), An Introduction of the History of Sufism: The Sir Abdullah Suhurawardy Lectures for 1942 (New Delhi: Orient Longman Limited).

Bakiler, Yavuz Bülent (1989), Aşık Veysel (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları).

Güray, Cenk (2009), “Anadolu’da İnanç ve Müzik İlişkisi”, Folklor-Edebiyat Dergisi, Mart 2009.

Güray, Cenk (2010), “Semâ’dan Semah’a Bir Sonsuz Devir”, Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi, 56: 119-152.

Doğan, Mehmet (2008), Büyük Türkçe Sözlük (İstanbul: Pınar Yayınları).

Eyüboğlu, Sabahattin (1977), Pir Sultan Abdal (İstanbul: Cem Yayınevi).

Kabaağaç, Sina ve Erdal Alova (1995), Latince-Türkçe Sözlük (İstanbul: Sosyal Yayınları).

Mevlana (1991), Mesnevi (Çev. V. İzbudak) (İstanbul: MEB Yayınları).

Mustan Dönmez, Banu (2014), Alevi Müzik Uyanışı (Ankara: Gece Kitaplığı).

Nişanyan, Sevan (2009), Sözlerin Soyağacı Çağdaş Türkçenin Etimolojik Sözlüğü (İstanbul).

Ocak, A. Yaşar (2005), Alevi ve Bektaşî İnançlarının İslam Öncesi Temelleri (İstanbul: İletişim Yayınları).

Platon (1992), Devlet (Çev. Sebahattin Eyüboğlu, M.Ali Cimcoz) (İstanbul: Remzi Kitabevi).

Platon (1989), Phaidon (Çev. Suut K. Yetkin, Hamdi R. Atademir) (İstanbul: MEB).

Schimmel, Annemarie (1971), Mystical Dimentions of Islam (Chapell Hill: University of North Carolina Press).

Tonaga, Yasushi (2013), Islam and Sufism (Nagoya: The University of Nagoya Press).

Turcan, Robert (2000), The Cults of the Roman Empire (USA: Blackwell Publishers).

Türkçe Sözlük. (2005), Türk Dil Kurumu Yayınları (Ankara: Akşam Sanat Okulu Matbaası) (10. Baskı).

Wakamatsu, Hiroki (2014), “Antropolojik Yaklaşımla Hızır İnancı: Dersim Bölgesinde Uygulanan Dinî Ritüeller”, Hünkâr Alevilik Bektaşılık Akademik Araştırmalar Dergisi, 2: 15-25.

Varişoğlu, M. Celal (2003), “Türk-İslâm Sanatlarının Felsefesi Bağlamında Müzik-Şiir Yakınlaşması ve Hâtem Divanı’nda Musiki”, Türklük Bilimi Araştırmaları Dergisi, 14: 187-218.

Yıldırım, Cemal (2004), Ansiklopedik Çağdaş Felsefe Sözlüğü (Ankara: Doruk Yayınları).

E-KAYNAK

http://www.albumsozleri.com/sarki-sozu/Divrigi-Yoresi-Turkuleri-dinle/Divrigi-Yoresi-Turkuleri-albumu/Gine-Dertli-Dertli-Turnalar-Semahi-6-sarkisini-dinle_165608 (15.05.2017)

http://www.siir.gen.tr/siir/y/yunus_emre/dolap_nicin_inilersin.htm (17.05.2017)

<https://www.antoloji.com/baglama-siiri/> (20.05.2017)



**KÜRESELLEŞMENİN SEÇKİN GÖRÜNÜMÜ: DÜNYA
MÜZİĞİ KATEGORİSİ OLARAK ROMAN OYUN HAVASI
AN EXCLUSIVE DISPLAY OF GLOBALIZATION: ROMAN
TRADITIONAL DANCE MUSIC AS A WORLD MUSIC
CATEGORY**

Zeynep Gonca GİRĞİN*

ÖZ

Dünya müziği (*World music*) kategorisi, küreselleşmenin son dönem tezahürü olan küre-yerel (*glocal*) pazarın müzik endüstrisinde yarattığı yeni bir başlıktır. Dünya müziği pazarının 1980'lerin sonlarından itibaren gücünün artması, bu başlık altında Çingene-Roman müzisyen kimliğinin popülerleşmesi Balkan ses ortamında (*sound*) olduğu kadar Türkiye'de 9/8'lik Roman dansının popülerleşme sürecinde de önemli rol oynar. Emir Kusturica ve Tony Gatlif'in son yirmi beş yıldır çektiği Çingene-Roman temalı filmler, Avrupa ve Kuzey Amerika'da yapılan Çingene-Roman müzik festivalleri ve Balkanlar'ın popüler müzik pazarında çoğalan çalgıcı ve icracı prodüksiyonları, akademideyse bilimsel ve sanatsal ilginin yükselişi Çingenelerin hem özgün hem de Avrupalı kimliğine vurguyu belirginleştirirken, bir taraftan da yeni ekonomi politik koşulları destekler. Bu makale bahsedilen dünya müziği kategorisi içinde Türkiye'den yaratılan Roman müzisyen ve müziklerinin popülerleşme sürecini Balkanlar coğrafyasıyla ilişkilendirerek incelemektedir.

Anahtar Kelimeler: Küreselleşme, Dünya Müziği, Çingene/Roman.

* Doç. Dr., İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümü, budarom@gmail.com, ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-3076-6763>.

* Makale Geliş Tarihi: 24.10.2017
Makale Kabul Tarihi: 18.12.2017

ABSTRACT

The category of world music is a new genre-title created by that latest embodiment of globalization, the glocal (global-local) market in the music industry. The increase in the power of the world music market in late 1980's and the popularization of the Romani musician as an identity in that regard plays an important role in the popularization of the 9/8 Romani dance tune both in Turkey and in the Balkans sound. The Gypsy-Romani themed films in the last quarter century by Emir Kusturica and Tony Gatlif, the Gypsy-Romani music festivals held in Europe and North America, and the increase in the Romani instrumentalist and performer productions in the Balkans popular music market; also, the rise in the scientific and artistic interest in the academia show the emphasis on both the distinctive and the European identity of the Gypsies, while supporting the new political economic conditions. This article critically reviews the popularization process of Turkish Roma musicians and musics in the world music industry via correlation with Balkan territories.

Keywords: Globalization, World Music, Gypsy/Rom.

GİRİŞ

Dünya müziği (*world music*) kategorisi, küreselleşmenin son dönem tezahürü olan küre-yerel (*glocal*) pazarın müzik endüstrisinde yarattığı yeni bir başlıktır. Dünya müziği pazarının 1980'lerin sonlarından itibaren gücünün artması ve bu başlık altında Çingene-Roman¹ müzisyen kimliğinin popülerleşmesi Balkan ses ortamında (*sound*) olduğu kadar Türkiye'de 9/8'lik Roman dansının popülerleşme sürecinde de önemli rol oynar. Emir Kusturica ve Tony Gatlif'in son yirmi beş yıldır çektiği Çingene-Roman temalı filmler, Avrupa ve Kuzey Amerika'da yapılan Çingene-Roman müzik festivalleri ve Balkanlar'ın popüler müzik pazarında çoğalan çalgıcı ve icracı prodüksiyonları, akademideyse bilimsel ve sanatsal ilginin yükselişi Çingenelerin hem özgün hem de Avrupalı kimliğine vurguyu belirginleştirirken, bir taraftan da yeni ekonomi politik koşulları destekler.

¹Bu çalışmada Çingene-Roman kavramlarının birlikte kullanımı genel anlatımlarda tercih edilir. Bunun dışında kalan ayrı kullanımlardaki tercih toplumsal aktörlerin içsel kimliklendirmeleri, ticari pazarın dili ve resmi literatür kullanımına göre yapılmıştır. (Konu ile ilgili ayrıntılı tartışma için bkz. Girgin, 2015: 9-13)

Gatlif ve Kusturica'nın "tüm Avrupa ve Amerika'daki kültürel coğrafyanın Çingene payını" sinematografik bir yapıda sunmalarına karşın, aslında her ikisinin de bölgesel kullanımı ve ideolojik detayları birbirinden farklıdır. Gatlif bütünsel bakış açısıyla Çingene-Roman kavramını belgesel tekniğiyle işler. Kusturica'nın filmlerindeyse önceki ulusal Yugoslav sinemanın devamı gözlemlenir ve kültürel hikâye genellikle Sırp Çingeneleri üzerinden anlatılır. Gatlif'in 1993 yılında çektiği ve Çingenelerin uluslar ötesi kimliği üzerine kurguladığı *Latcho Drom* filmi sonrasında Avrupa'nın Çingenelere daha da artan ilgisi, bir kırılma noktasıdır. *Latcho Drom*'un yol hikayesindeki Hindistan kökeni vurgusu hem tarihselliğe dair bilgiyi özetler hem de filmdeki karakteristik "eğlenceli" Çingene sunumu ürünü "otantiklik" söylemine yaklaştırır. Bu durum 1980'lerin sonlarından beri var olan "Çingene-Roman temalı dünya müziği festivalleri için yeni bir model oluşturur" (Silverman, 2007a: 339). Gatlif'in sonraki filmlerinde (*Gadjo Dilo*, 1997, Romanya; *Swing*, 1999, Fransa; *Vengo*, 2000, İspanya)² bölgesel odaklanma görülse de karakterlerin özelliği değişmez: Onlar hayranlık duyulan müzisyenlerdir, eğlencelidirler fakat hep "acı çekerler". Kusturica, Balkan Çingeneleri klişesini genellikle Sırp Çingeneleri üzerinden evlilik, aşk gibi konularla işlemiştir. Kusturica'nın en popüler iki filmi *Çingeneler Zamanı* (1988) ve *Kara Kedi Ak Kedi* (1998) Çingeneler için eski Yugoslavya dışında bir kimlik söylemi arayışına girmez. Eski Yugoslav sinema geleneğindeki Aleksandar Petrović'in *Ah, Bu Çingeneler* (1967) ve Goran Paskaljević'in *Andjeocuvar* (1987) örneklerindeki Çingene karakteri geleneksel temsilin devamı niteliğindedir (Dobrev, 2007). Kusturica'nın Gatlif kadar romantik olmayan filmleri ve *Latcho Drom*'dan önce çektiği *Çingeneler Zamanı*'nın 1980'lerin sonlarında Balkan Çingenelerine yaptığı vurgu sinema dışındaki üretim alanlarını da etkiler. Filmin tema müziği "Ederlezi" 1990'lardan beri "Balkan Çingenesi" betimlemesinin popüler eşlik ezgilerindedir. Bu süreçte Gatlif'in filmleri Avrupa entelektüelleri, Kusturica'nın filmleriyse Balkanlar'daki entelektüeller için Çingene konulu filmleri seyredilebilir kılar (Dobrev, 2007:141).

Amerika ve Kuzey Avrupa'nın müzik ve dans festivalleri de Balkanlar'daki Çingene müziği ve dansının popülerleşme sürecinde etkin rol oynar. Bulgaristan, Romanya, Arnavutluk, Sırbistan ve Makedonya'nın popüler müzik türlerinde başrolü oynayan Roman müzisyenlerin icralarıyla ilgili akademik çalışmalar müzik ve dans festivalleri, albüm satışları, film gişeleri, konser sayıları, güncel konu olmaları üzerine incelemeleri içerir. Bu çalışmaların ortak söylemine göre, Balkanlar'daki ticari müzik pazarı, Roman kimliğini "egzotik, yerli olan yabancı ve öteki" göndermeleriyle dünya müziği başlığının altına yerleştirir.

² Tony Gatlif Çingene temalı filmlerine 1981 yılında *Canta (corre) Gitano*'yla başlar. Seville'de (İspanya) yaşayan Çingenelerin İkinci Dünya Savaşı sırasında göçe zorlanmasını anlatan, müzikal bir kısa filmidir.

1. BALKANLARDAKİ ROMAN MÜZİĞİNİN DÜNYA MÜZİĞİ İÇİNDE YÜKSELİŞİ

Kabaca dünyanın birçok bölgesinin kapitalist pazara dahil edilmesi olarak tanımlayabileceğimiz küreselleşmenin yeni ve son görünümüne en azından 1950'lerden beri aşınayız. Küreselleşme sürecinin bu son safhası mali sistemlerin yeni entegrasyonu, üretim ve tüketimin uluslararası kılınması, küresel haberleşme ağlarının yayılmasına (Hall, 1992) dayanır. Yeni bir adlandırmayla bu dönemi yerel ve küreselin birleşimi anlamındaki küre-yerel kelimesiyle anıyoruz. Adlandırmaya dahil edilen yerel kelimesi hem kültüre hem de kültürün etrafında kurgulanan kimliğe eklenir. Yeni ürünler dünyanın herhangi bir yerindeki lokal niteliğin, pazar sayesinde dünyanın geri kalanında bilinmesini sağlarken öte yandan da yerel yaşamların içine sızan küresel ürünleri yaratır. Bu sayede, küre-yerel ağlar temel çatışma ortamını da yerel olanın etrafında yaratmaya başlamıştır. Çünkü küre-yerel pazar, yereli güçlendiriyormuş gibi gösterdiği anlarda aslında gücünü zayıflatmaktadır. Uluslararası dolaşımında o kültürün özgünlüğünü görünür kılarken bir taraftan da sıradanlaştırarak ve tüketime yönelik bir ürün haline getirerek silikleştirmektedir. Bu süreçte özgün farklılıklar (yerellik) küresel hegemonya içinde denetim halinde tutulur, yönlendirilir ve yönetilir. Özellikle eğlence, kültür ve sanat endüstrilerinde tüm bu nitelikleri açıkça görebilmek mümkündür. Bu doğrultuda müzik endüstrisinin popüler müzik pazarındaki küre-yerel görünümü de dünya müziği kategorisi oluşturur.

İlk kez 1960'larda akademide kullanılan dünya müziği terimi, müziğin kurumsal olarak Batı Avrupa sanat müziği ile özdeşleştirilmesine karşı çıkan çevreler tarafından ortaya atılmıştır (Feld, 2004). Ancak 1970'lerde dünyayı sarsan kapitalist kriz, yeni ürün pazarlarının ve yeni finansal gücün fethini hızlandırır. "Ticari anlamda 1987'de bazı bağımsız plak şirketleri tarafından Batılı olmayan müzisyenlerin ürettiği popüler müziklerin temel kategorisi olarak kullanılan" (Mitchell, 1996: 53) dünya müziği kriz sonrasında tazelenen pazarıdır. Terimin geçerliliği ve kapsayıcı niteliği *Billboard* müzik dergisinin 1990 yılında dünya müziği kategorisinde en çok satan albüm listeleri yayınının başlaması ve Grammy Müzik Ödülleri'nin 1991'den itibaren bu kategoride verilmesiyle daha da artmıştır. Dünya müziği başlığının "Batı dışılık, farklılık ve ötekilik" kavramlarıyla kurgulandığı, geleneksel müziklerin sınıflandırılmasına bakıldığında görülür. Örneğin Amerikan folk ya da Kelt müziği genellikle folk müzik kategorisinde değerlendirilirken, Senegal'den Mbalax, Cezayir'den Rai, Hint Ragaları, Türkiye'den Mevlevi müziği dünya müziği adı altında sunulmaktadır (Değirmenci, 2009: 161). Erlmann'ın ifadesiyle dünya müziği "yerelliğin fetişleştirilmesi ve kültürel pratiklerin ötekilikle özdeşleştirilmesi" (1996: 478-79) ekseninde işletilir. Bu açıdan 18. yüzyıldan beri süregelen

oryantalist mirasla da ilişkilidir ve hatta “Batı dışılık ve ötekilik” tezahürlerinin köklerine işaret eder. Çünkü Batı, oryantalist söylemle Doğu’yu ötekileştirirken kendisini de “Doğu olmayan” sıfatıyla konumlandırır. Bu sayede Amerika halk müziği Batı’yı, Cezayir halk müziği Doğu’yu temsil eder.

Taylor (1997) dünya müziğinde yaygın temanın egzotizm olduğundan bahseder. Ancak bu alan müzik pazarı için iyi bir kaynak oluşturan egzotik sunumları içerdiğinde olduğu gibi, melez olması ve füzyon bir ses ortamı yaratabilme potansiyeli açısından da yapımcıların iştahını kabartır. Bu kategorinin ilk örnekleri³ incelendiğinde karşıt uçlar olarak kurgulanan Doğu’yla Batı’nın, gelenekselle popülerin, minimalle mistiğin, modernle ilkelin aynı potada birleştirilmesi (Feld, 2004) yaklaşımı ön plandadır. Bölgesel pazarda da durum farklı değildir; tarihsel süreçte çeşitli sebeplerle (göç, yayılma vb.) birleşen ve karışan bazı türler dünya ölçekli müzik pazarı stratejileri için çok önceden hazırlanmış, elverişli bir sermaye alanıdır. Hazır kaynak sağlanması konusunda en verimli alanlardan olan Balkan coğrafyası, sosyalizmin yıkılışıyla birlikte girişimcilere yeni fırsatlar yaratmıştır. Örneğin, çoğunlukla Çingene-Roman icracılarla üretilen Bulgaristan’ın *chalga*, Sırbistan’ın *turbo-folk*, Arnavutluk’un *tallava* ve Romanya’nın *muzica orientala* müzikleriyle, bu türlerle yan yana ya da aynı anlamda kullanılan Makedon *čoček*, Sırp *kyuchek*, Bulgar *kjuček*, Arnavut *çyçek* ve Romanya’nın *manea* danslarının ve Çingene-Roman temsillerinin sosyalist dönem sonrası birer Osmanlı mirası olarak yorumlanan “doğulu, etnik, cinsellik içeren ve tutkulu” temalarını öne çıkaran füzyon tarzlar bunun örnekleridir. 1980’lerden itibaren Balkan coğrafyasında popülerlik kazanan bu tarzlar 1990’larda patlayan dünya müziği piyasası için zengin bir kaynaktır. 2000’lere gelindiğindeyse Balkan ülkelerinin dünya müziği pazarı bir taraftan dünya ritmini (*world beat*) tamamıyla yakalarken, diğer taraftan da yerelliğin kendi içindeki bölümlenmiş yapılarını tekrar kurgular. Pazar payı küçük olan ya da sadece kendi “ulusal dünya müziklerini” yapan ülkelerdeki ürünlerin ses ortamlarının çok daha fazla elektronikleştiği ve füzyon bir altyapı üzerinde yükseldiği söylenebilir.

Bulgaristan etno-pop kategorisinde Bulgar, Türk ve Roman müziği karışımı olarak tanımlanan *chalga* (Türkçede “çalgi”), İkinci Dünya Savaşı boyunca ve Osmanlı İmparatorluğu’nun geç döneminde serpilen Türk ve kentli orkestralara gönderme yapar (Buchanan, 2007:231-236). Ancak *chalganın* popülerliği değişen politik koşullarla doğrudan bağlantılıdır. Bu müzik, en genel

³ Peter Gabriel’in WOMAD (*World of Music and Dance*) festivalleri ve YoussouN’Dour ve Nusrat Fateh Ali Khan gibi sanatçılarla birlikte yaptığı çalışmalar; Mickey Hart’ın Tibetli rahipler, Afrikalı ve Hindistanlı perküsyoncularla gerçekleştirdiği projeler; RyCooder’ınHawaiiili, Meksikalı, Afrikalı ve Hindistanlı gitaristlerle ortak çalışmaları; Henry Kaiser ve David Lindley’in Madagaskar üzerine çalışmaları; David Bridie’nin Papua Yeni Gine’li müzisyenlerle olan çalışmaları (Feld, 2004: 86).

tarifiyle, doğaçlama ağırlıklı düğün müziği repertuarının çoğunlukla Roman müzisyenler tarafından icra edilen ticari halidir. Önceleri popüler bir tür olarak özgün temsilleri olmayan düğün müzikleri 1970’lerde oluşturulan kent orkestralarında geleneksel Bulgar müziği repertuarıyla icra edilmiştir (Silverman, 2007b). 1980’lerin ortalarında Roman ve Türk icracılarıyla özdeşleşen düğün müziği orkestraları, kontrollü yayın amacı güden devlet desteğini kazanır (Buchanan, 2007:238). Klarnet, saksafon, akordeon, elektro bas, perküsyon ve vokalden oluşan orkestralara Türkiye’den ithal edilen sintisayzırların girmesi de yine bu döneme rastlar. Ancak bu dönemde popüler kültüre eklenen sadece sintisayzırın kendisi değil, Türkiye’ye de Ortadoğu’dan gelen bu elektronik çalgıların hafızasındaki Arap ritim kalıplarıdır. Dolayısıyla Türkiye’den gelen “arabesk” tarz da sintisayzırlar aracılığıyla taşınmaya başlamış ve Balkanlar’daki oryantal tınının Türk ve Ortadoğulu kelimeleriyle eşanlı kullanımı bu tarihsel müzik göçüyle belirginleşmiştir. 1990’ların sonlarında TRT’nin Bulgaristan’daki popülerliği (Buchanan, 2007:235) bu etkileşimin göstergelerinden biridir. Diğer taraftan Ortadoğu ritimleri ve tınısının paylaşıldığı repertuarın özellikle Roman müzisyenler tarafından icra edilmesi, bu müzikal göçün etki alanında Türk müziği repertuarını da tanıtmış ve böylece Türk-Bulgar ve Roman karakterli *chalga* Balkan coğrafyasında popülerleşmiştir. Bulgaristan’da profesyonel Çingene müzisyenlerin 1800’lerden beri Türkçe kaynaklı yerel tarzları icra ettikleri (Buchanan, 2007: 235) göz önüne alınırsa, sintisayzırla gelen “arabesk” tını ve 1990’lardaki popülerlik aynı dönemde güçlenen dünya müziği piyasasıyla daha fazla ilişkilidir. Çünkü 1990’ların sosyalist dönem sonrası değişen kimlik politikaları ve müzikal alanın endüstriyel özgürlüğü pazar patronlarının işini kolaylaştırmıştır. Bu arenada “Balkan müzik sözlüğüne birincil katkı sağlayan Romanlar” (Pettan, 1996: 35) hem özgürlük, egzotiklik ve yumuşaklık hem de eğlence içeren karakteriyle oryantalist göndermelere de oldukça uygundur.

Öte yandan dünya müziği pazarını destekleyen ve aslında paralel bir güç birliğiyle ilerleyen alanlardan biri de uluslararası müzik ve dans festivalleridir. 1989 yılından itibaren Avrupa’da yapılan Çingene-Roman müziği festivallerinin popülerliği ve özellikle 1990’ların sonlarında Batı Avrupa’nın artan ilgisi, yaratılan iki karşıt olguyu, yani “politik açıdan güçsüz, müzikal açıdan güçlü Çingene imgesi”ni (Silverman, 2007a: 338) şenliğe dönüştürme niyetini yansıtır. Bu festivallerin Çingene-Roman imgesine yoğunlaşmasının 1990’ların sonlarını bulması tesadüf değildir. 1990’ların müzik pazarında yıldız yaratma ve bu karakterler üzerinden ticari başarı yakalama eğilimiyle Balkanlar’dan seçilen solo müzisyenlerin büyük çoğunluğu Roman’dır. Çünkü 1990’larda dünya müziği tabiri “dünyadaki eğlence biçimleri ve ticari harita üzerinden dans etmeye uygun etnisite ve egzotik çeşitliliğin pazarlanmasına odaklanmış küresel endüstriye” işaret eder (Feld, 2004: 88). Avrupa ve Kuzey Amerika’daki eğlenceli müzik ve dans birlikteliğinin ilk akla gelen karakterinin Çingene-

Roman olması, prodüksiyonların 1990'lardaki abartılı artışını da açıklar. Egzotik, otantik, farklı ve füzyon yapıya açık olana daha geniş bir pazar fırsatı sunan bu kategorinin belki de en başarılı üretimleri Çingene-Roman müzik festivalleriyle de desteklenen ticari kayıtlardır. Eğlence temsillerinde Çingene kültürü, müziği ve dansının gittikçe popülerleşmesinde, 1980'lerin sonundan itibaren Avrupa Birliği, Birleşmiş Milletler ve Dünya Bankası'nın sponsorluğunda Çingenelerin toplumsal katılımını ve örgütlenmesini geliştirecek projelerin çoğalması ve Avrupa'da Çingene-Roman derneklerinin ve siyasi partilerin artması da kritik rol oynar (Değirmenci, 2009). Festival ve turnelerin başarısı bilet satışlarıyla onaylandığından, Çingene dünyası da bu popülerliğe örgütlülüğü genişleterek, kimliksel söylemi daha görünür kılarak, kültürel mirasla gurur duyarak ve hem bireysel hem de toplumsal özgüveni ön plana çıkararak karşılık verir. Öyle ki *Musicians of the Nile* grubunun Çingene olmayan icracıları Çingene etiketiyle sunulduklarından (Zirbel, 1999:62), bugün grup üyelerinin kendilerini Çingene olarak adlandırması da (Silverman, 2007a: 354) hem pazar stratejisinin gücünü hem de bu tarza Çingene olmayanların da eklenme süreçlerini yansıtır.

Popüler Bulgar danslarından “*kjuček* 1990'ların *chalgasıyla* neredeyse aynı anlamda” (Buchanan, 2007: 239) kullanılmıştır. Balkanlar'ın yaygın dans teması *kjuček*, eşlik müziğinin popülerleşmesinin ardından tanınmıştır. Sosyalist dönem boyunca, düğün müziği kadar görünür olmayan *kjuček*, müzikal popüleritenin içinde yumuşayabilen anlamlarıyla daha çabuk meşrulaşmıştır. Buchanan 1988'de Bulgaristan'da izlediği düğün müziği festivalinde, Ivo Papazov'un icrası sırasında *kjuček* oynamak isteyen izleyiciye güvenlik güçlerinin engel olduğunu aktarır (2007:240). Ancak bu durum 1990'larla beraber esnemeye başlar: Roman kadınları artık halka açık alanlarda *kjuček* dansı yapabilmektedirler. Bu dönemden önce *kjuček* türü Roman kadınları için iç mekân ve düğün dansıdır, halka açık mekanlarda icra edilmez; kamusal alan icralarında dansçı gerektiğinde *chalga* grupları Bulgar Slav kadın dansçılarla çalışır⁴ (Silverman, 2007b; Buchanan, 2007). 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Osmanlı mirasını yansıtan kentli müziğin önceki Yugoslav devleti kontrolündeki sunumları, çoğunluğu yine Çingene icracılardan oluşan *chalga* orkestraları aracılığıyla yapılmıştır. 1970'lerin başlarından beri Londra (1971) ve Cenevre'de (1978) düzenlenen uluslararası Roman kongreleriyle başlayan “Romanlar ve insan hakları” tartışmalarıyla Makedonya'daki Kültür ve Sanat Grupları'nın (KUD) koreografilerinde Roman kadınların icra ettiği *čoček* danslarının yer almaya başlaması, kimlik dönüşümünün de ilk görünümünü yansıtır. Bölgesel endüstri ve dünya müziği pazarında 1990'lardan beri Çingenelerin kraliçesi olarak anılan

⁴ Dansın dış mekândaki icrasının toplumsal onayı olmasa da sadece iç mekân pratiği olması bir kural değildir. Çünkü *čoçeci* (*čoček* icra eden) kızlar bu dönemde *kafanalarda* (kafeler) *gadjo* erkek izleyicinin önünde para karşılığında da dans etmektedir (Buchanan, 2007: 240).

Makedon şarkıcı Esmâ Redžepova'nın Romani dilinde söylediği şarkılardan ve *dijimba* (geleneksel şalvar) kostümlü *čoček* dans gösterilerinden oluşan projelerin görünürlüğü de bu döneme rastlar. 1980'lerde başlayan politik hareketlenme ve 1990'lardan itibaren yıkılan sosyalist rejimle kimlikleri popülerleşen Çingenele için yeni bir dönem başlamıştır. 1970'lere kadar halka açık mekanlarda icra edilmesi kaba ve yakışsız bulunan *čoček* dansı (Buchanan, 2007: 240), özellikle "Esmâ'nın performansı ile sanatsal nitelik kazanmış, geçerli hale gelmiştir" (Silverman, 2006: 150). Ancak buradaki sanatsal nitelik bir tüketim gerçekliğini yansıtır. Ticari üretimler ve sunumlar *čoček*i "popüler" kategorisine taşıdığı anda, kültürel unsurlar da çoktan kapitalist pazarın sermayesi haline gelir.

1960'lardan başlayıp günümüze uzanan *čoček* dansı koreografilerinin Sırbistan (ya da önceki Yugoslavya) referanslı örneklerinde aynı müzikle ve tef eşliğinde yapılan dans gösterileri bölgesel pratikle ilgili ipuçları verir. Erken 20. yüzyıl kaynaklarına bakılırsa tef çalarak dans edip şarkı söylemek eski bir gelenektir: "Dört Roman güzeli... tek sıra halinde içeri girdi. Elleri tef, müzisyenlerin önüne oturdular. Sonra şarkı söyleyip dans etmek için ayağa kalktılar ve müziğin ritmine tefle eşlik ettiler" (Sugarman, 2003: 98; Vlora 1911'den alıntı). Diğer taraftan Sırp Roman *čoček* dansı Bulgaristan ve Makedonya'da olduğu gibi Türk ve Müslüman kimlikleriyle ilişkilendirilmiş ve böylece oryantal karakter yinelenmiştir. Balkanların genelinde "doğu ve oryantal" kelimeleriyle eşleştirilen *čoček* 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren popüler kent müziği *chalga* gruplarının füzyon tarzına, Sırbistan'ın *turbo-folk* türüne ve bu türün dünya müziği kategorisindeki projelerine eklenmiştir. Projelerde oryantal ve egzotik ses ortamı bedensel ifadeyle birleştirilir. 1990'dan sonra özgürlük şarkılarıyla başlayan *turbo-folk* akımı, çoğunlukla önceki Yugoslav-Müslüman ve Türk-Romanların pratiğindeki oryantal unsurların, bakır üflemeli *chalga* müziklerinin ve *čoček* dansının birlikteliğiyle bugünkü halini almıştır (Rasmussen, 2007). *Chalga*'nın Sırp etnopop (*turbo-folk* tarzının ana başlığı) kaynaklı olmasının sebebi, dilin tanınması ve Batılı ya da Doğulu bildik bir tınısal sunumun ilgi görmesi olarak belirtilir (Buchanan, 2007: 235). *Turbo-folk*, 2000'lerden beri bestelenen yeni halk müziği tarzının çağdaş, kentli müzik ve dans gösterilerinde ülke genelinde popüler, yurtdışı temsillerindeyse başarılı bir tarz olarak kabul edilir. Bu kapsamdaki *čoček* sunumları da ya devlet destekli, standartlaştırılmış dans koreografilerindeki monotonluğu yok eden yaratıcı solo kısımlar olarak ya da çeşitli müzik ve dans festivallerinde başlı başına bir tür olarak eğlencenin doruğu şeklinde sunulur.

Balkanlar genelinde 1980'lerden beri popülerleşmeye başlayan Türk ve Ortadoğu etkisinin sebeplerinden biri de önceki sosyalist Yugoslav devletinin Kosova ve Makedonya Türk bölgesel mirasını desteklemesidir. Sosyalist dönem boyunca yayını yapılan Türkiye'den müzikler ve İkinci Dünya Savaşı'ndan

sonra “Türkiye’ye gönderilen çoğu Arnavut kökenli Kosova Müslümanlarının” (Sugarman, 2007: 287), Orhan Gencebay, İbrahim Tatlıses gibi Türkiye arabesk müziğin yıldızlarıyla tanışması bu etkiyi artırmıştır. Bahsedilen “arabesk” tarz önceki Yugoslavya’ya Roman icracılarla girmiştir (Sugarman, 2007: 287). Ancak 1980’lerde- Kosova’daki etnik gruplar arası gerilim döneminde- Arnavut ailelerin kutlamaları için Roman müzisyenlerin kiralanması durdurulmuştur. Çünkü Romanlar Sırp için de müzik yapmaktadırlar ve bu sebeple potansiyel olarak “sağlam ayakkabı” değillerdir (Petan, 1992). Dolayısıyla bu dönemde hem Sırp hem de Arnavutlar kendi müziklerini Roman müziği repertuarıyla karıştırmaya ve talebi kendileri karşılamaya başlamışlardır. 1980’lerden beri Romanların pratiğindeki sintisayzırla yapılan bu müzik, sosyalizm sonrası yeni dönemde Romani *tallava* türü olarak sınıflandırılır. *Tallava*, orgla icra edilen ve son dönemde kanun, ud, cümbüş, keman, akordeon, darbuka ve bazen de davulla kaba zurnanın eşlik ettiği Arnavut, Makedon ve Sırp tarzının oryantal yorumudur ve her ne kadar azınlık müziği olarak görülse de Çingene olmayanlar tarafından da icra edilir. Kaldı ki, 1980’lerden beri Arnavutluk’un Ortadoğu etkisindeki müzik türü *muzikapopullore*(ticari halk müziği) ve *çyçek* dansının milli söylemlerde estetik açıdan *kitsch* ve basit, etnik zemindeyse Çingeneleşmiş karışık ve “Türk” ürünü niteliği dünya müzikleri kategorisine uygun içeriktir. Arnavut müzik grubu Kurbeti’nin yurtdışındaki festival programının yoğunluğu da dünya müziği pazarının bahsedilen bu “Çingeneleşmiş” müzik türüne ilgisini gösterir. Özellikle 1990’ların sonlarından beri yayınlanan müzik videolarında, *tallava* müziğinin eşlik ettiği Arnavut *çyçek* dansının Makedonya’daki pratiklerle fazlasıyla benzeştiği görülür. Makedon *çöçek* tarzında olduğu gibi, Arnavut solo *çyçek* ya da Çingene olmayanların düğün pratiklerindeki *magjipu* (Çingene) *çyçek* tarzlarında genellikle 2/4’lük ritimli oryantal *tallava* müzikleri eşliğinde kapalı adımlar ve karın bölgesinin dikey hareketliliği göze çarpar. Sugarman bu dansın el, kol ve kalçalar tabanında olduğunu ifade eder (2007: 282). Dansa pelvis bölgesinin dikey hareketi ve bununla birlikte seyreden kalça hareketleri hakimdir. Ancak pratikteki kalça hareketleri Arap ya da Türk tarzı göbek dansındaki geniş kalça ve bacak hareketlerini içermez.

Bulgar *kjuçek* tarzında olduğu gibi, göbek dansına yakın tarzlardan bir diğeri de Osmanlı İmparatorluğu döneminden beri Romanya Çingenelerinin icra ettiği ve sosyalist dönem sonrası popüler olan *muzika orientala* repertuarına eşlik eden *manea* dansıdır. Bugünün popüler *muzica orientala* ve 20. yüzyıl *manea* aslında Osmanlı döneminin Boyar yaşamındaki ev orkestraları ve lautari geleneğiyle ilişkilidir. 19. yüzyıl boyunca idealize edilen Çingene karakterindeki tutku, güzellik, artistik güç, özgürlük, marjinallik, oryantallık, ötekilik klişelerinin müzikal yorumları da bu çerçevede tanımlanır (Beissinger, 2007: 103).

Çingene-Roman icracıların görünürlüğü 1970'lerden itibaren Balkanlar'da gelişmekte olan "oryantal" ses ortamının artan popülerliğiyle değişir. Bu dönemde Yugoslavya'da yeni bestelenmiş halk şarkıları, yine çoğunlukla Roman düğün müzisyenleri tarafından Banat bölgesi üzerinden Romanya'ya girer. Kayıt endüstrisinin yetersizliğine rağmen, 1980'lerle beraber Banat genç nüfusu arasında ve güney bölgelerde popüler olmaya başlar (Beissinger, 2007). Ek olarak, benzer bir müzikal tarihe sahip Bulgaristan'la etkileşim ve ortak politik koşullar da bu popülerleşmede önemli etkenlerdir.⁵ 1980'ler boyunca Romanya – tıpkı Bulgaristan gibi– bu türün popülerliğini azaltmak için girişimlerde bulunur, çünkü bu dönemde üretimler hem korsan kayıtlarla satılmakta hem de Sırp ve Çingene etnikliği üzerinden kimlik siyasetinin altını çizmektedir. Sonrasında mevcut rejimin yıkılmasıyla, Romanya'da da *oriental* müzik yükselişe geçer. Bir taraftan da *manea* dansı yerel olarak popülerleşmeye başlar. 1990'larla beraber *manea* daha görünürhale gelir ve *muzica orientela* türüne eklenir. Ancak "2003 yazından itibaren adlandırmanın tekrar *manea*ya" (Beissinger, 2007: 122) dönmesi de "Türklük" ve "Çingenelik" karakterine yapılan vurguyu destekler. Çünkü kaset endüstrisinin artan hakimiyetiyle beraber dünya müziği kategorisinde popülerleşen bu tür, bir taraftan eşlik dansı haline gelen *manea*yı da tanıtmaktadır. *Manea*, bu popülerleşmeyle kimliğini tekrar inşa etmiş, müzik ve dans festivallerinde başlı başına sahnelenmeye değer bir tarz olmaya başlamıştır. Bugün Çingene olmayanların düğün repertuarında bile standart bir dans halini alan *manea* türünün 1990'ların ilk yıllarına kadar Sırp müziği, 1990'ların ortasından itibaren Türk müziği ya da Çingene müziği olarak adlandırılmasıysa (Beissinger, 2007:108) hem kimlik siyasetinin görünürlüğüne hem de toplumsal algıdaki Türk ve Çingene eşanlamlılığını ortaya koyar. Özetlersek, 1990'ların sonlarından itibaren icracıların büyük çoğunluğu Çingene ve lautari ailelerinden olan *muzica orientela* türü daha önce Osmanlı-Türk tarzına gönderme yaparken, 2000'lerde Sırp, Türk ve Çingene karakterine işaret etmiş ve böylelikle etnik yıldız yaratma güdümlü pazarın kaynaklarından olmuştur.

Öte yandan, popüler türler ve sunum stratejilerindeki egzotik ve oryantalist yapılar, Çingene-Roman icracılar açısından niteliği fazlaca düşünülmesi gereken konular değildir. İracıların "marjinalleştirilen" özellikleri abartılı kullanmaları çoğunlukla para kazanma ve talebi yükseltme hedefiyle ilişkilidir (Silverman, 2007a-b; Beissinger, 2007). Dolayısıyla Çingene-Roman icracıların kendi kendilerini "oryantalleştirerek" dönüştürmeleri sonucunda doğunun ses ortamı Balkanlar'da popülerleşir. Temsili aktörler, çoktan oryantalleştirilmiş kurguyu ilginin daha fazla artması için bilinçli olarak kullanır. Bu kullanımla, icracılar

⁵ Silverman da benzer yolla Bulgaristan'la Yugoslavya arasındaki hareketlerin sosyalist dönem boyunca engellendiğini Ivo Papazov'la yaptığı görüşmelere dayandırır: "Ferus Mustafov'la 1980'lerdebirbirimize telefonda müziklerimizi, şarkılarımızı söyledik. Alışverişimizi bu şekilde yapardık, çünkü Yugoslavya'dan Bulgaristan'a geçiş yoktu" (2007b: 72).

egzotik, güçlü ve karşı konulmaz bir hakimiyete sahiptir. Örneğin, Çingene olmayan izleyici için *chalta*, *muzica orientela*, *tallava*, *turbo-folk* repertuarları hareketli, eğlenceli, anlaşılabilir, yalın, net bir müzikal yapısı olan; *čoček*, (*çyçek*, *kychek*, *čoček*) ve *manea* dansları da cesur, egzotik, farklı, modern, cinselliği çağrıştıran, merak uyandıran ve izlemesi zevkli bedensel ifadelerdir. Beissinger'in alan araştırmalarından aktardığına göre, "Romanyalıların Çingenelerden daha çok Çingene olmaya başlaması" (2007:130) ya da Sugarman'ın gözlemlediği Arnavut Prespalarının dans pratiklerinde önceleri popüler olmayan solo *çyçek* dansının 1990'lar sonrasındaki popülerliği (Sugarman, 2003)- *Musicians of the Niles* grubunun üyelerinin kendisini Çingene olarak tanıtmada olduğu gibi- bu hayranlığı ve öykünmeyi örneklendirir. Türkiye'de de 1990'lı yıllardan beri geçerli olan kimliği sahiplenme durumu, egzotik yabancılar olarak algılanan Çingene karakterine aynı göndermeyi yapar.

2. TÜRKİYE POPÜLER MÜZİK PAZARI'NDA KÜRESEL YENİ ÜRETİMLER: 9/8'LİK ROMAN OYUN HAVASI'NDAN TEKNO-ROMAN HAVASI'NA

1960'ların sonlarından beri kaydedilmeye ve 1980'lerden sonra popülerleşmeye başlayan 9/8'lik Roman Oyun Havası, bugün Trakya ve Trakyalı bölgesel kimliğinin de ötesinde "eğlenmenin en iyi hallerinden biri" olmuştur. Bu dönemin hazırlayıcı evresi Balkan kültürlerine oldukça benzer ötekileştirme politikalarını ve sosyal tarihi de ilgilendirirken, kayıt teknolojisi ve pazar stratejilerinin özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısından beri süregelen pratikleriyle açığa çıkar.

Türkiye'de 1960'larda 45'lik plak kayıtları dönemi başladığında sektörel bağlamda bir kırılma yaşanmıştır. Daha önceki kayıt teknolojileriyle kıyaslandığında 45'lik sistemin kolaylığı ve düşük maliyeti, yaklaşık on yıl içinde küçük ölçekli birçok şirketin kurulmasına imkân tanımış, böylece üretimin İstanbullu ve kentli karakteri değişime uğrayarak yerel-bölgesel bir nitelik de kazanmıştır. Kayıt şirketlerindeki kent merkezli artış daha fazla sayıda müzisyene ihtiyaç doğurduğundan, kentli müzisyenlerin gücünü aşmaya başlamış, prodüktörler ve şirket sahipleri yerel sanatçılara yönelmiş ve bu dönemde özellikle İstanbul'a coğrafi olarak yakın bölgelerden birçok müzisyen getirilerek yeni işgücü oluşturulmuştur. Yerel sanatçıların kaydedilmesi bir taraftan kentli dinleyiciyi hedef alan repertuar ve tarzları da çeşitlendirirken, diğer taraftan yerel, bölgesel ve kentli kültürel değişime olanak sağlamıştır. Yerel tarzlara yönelik farkındalığın artma sebebi, İstanbul'un 1950'lerden itibaren hızla değişen koşullarıyla ve iç göçlerle ilişkilidir. Bu dönemde "Marshall Planı"yla birlikte Batı'dan gelen krediler, aşırı üretim yapan ve gittikçe daha bağımlı hale gelen bir ekonominin oluşumunda, nüfusun ve ağır sanayinin, Batı pazarlarına ulaşmanın kolay olduğu bölgelerde yoğunlaşır ve kırsal nüfus kitleleri halinde bu

bölgelere akar” (Stokes, 2009:150-151). Bu bağlamda 1960’ların kayıt endüstrisi, Türkiye’nin eğlence kültürünün merkezi İstanbul’a 1950’lerde gelen Trakyalı müzisyenler için yeni bir kaynaktır.

1970’lerden itibaren Balkanlar’daki düğün repertuarının müzik pazarındaki dönüşümünün (*muzika orientela, chalga, turbo-folk* vb.) bir benzeri de Türkiye popüler müzik pazarında yaşanır. Türkiye kayıt endüstrisinde, 45’lik ve devamındaki uzunçalar (33’lük) teknolojisiyle hem prodüktörler ve müzisyenler hem de dinleyici açısından bölgesel tarzlara yönelimin popülerleştirdiği önemli repertuarlardan biri oyun havalarıdır. 1960’ların ortalarına kadar sayıları yaklaşık otuzu bulan şirketler belirli bir repertuara odaklanır. Bu dönemde “Aras plak şirketinin kentli fasıl kayıtları, Neva plak şirketinin Nevzat Atlığ yönetimindeki Klasik Türk Müziği repertuarı ve Şençalar Plak’ın kentli klasik ve enstrümantal müzik repertuarı” (Seeman, 2002:247) öne çıkan üretimlerdir. Dönemin oyun havaları repertuarının birçoğu da Çingene müzisyenler tarafından kaydedilmiştir. Örneğin, 1962’de Şenay plak şirketini kuran Kadri ve Işık Şençalar, yanı sıra Şükrü Tunar, Haydar Tatlıyay gibi isimler dönemin resmi repertuarını⁶ TRT’deki icralarıyla korurken, bir taraftan da fasıl müziği ortamlarının bilinen isimleri olurlar. Ancak bu dönemdeki icra tarzları Çingene kimliğinden ziyade klasik ve kentli piyasa tarzlarıyla bağlantılıdır. Özellikle kent gazino geleneğindeki longa, mandıra, sirto ve Çiftetelli türleri bu dönemin oyun havaları repertuarının temelini oluşturur (Feldman, 1990:89). Benzer şekilde Mustafa Kandıralı, Yılmaz Şanlıel gibi isimlerin icraları da oyun havalarının kentli ve kibarlaşmış halini örneklendirir. Mustafa Kandıralı’nın 1957’deki ilk kaydı “Salon Çiftetellisi”nde salon kelimesi Avrupalı tarzı (alafranga) akla getirir ve kentlinin Çiftetelli dansı yaptığı ortamı kibarlaştırır (Seeman, 2002:254-255). Aynı dönemde Dedefon ve Hülya plak şirketlerinin Nida Tüfekçi, Yücel Paşmakçı gibi dönemin halk müziği icracılarıyla gerçekleştirdiği “bağlamayla oyun havaları” kayıtları ve Osmanlı mirası göbek dansının “modern” repertuarı da üretilmektedir.⁷

1960’ların ikinci yarısından itibaren artan bölgesel repertuarlar enstrümantal oyun havası repertuarını da genişletir. Kentli gazino, gece kulübü vb. ortamların fasıl müzisyenlerinin oyun havaları repertuarı 1960’ların sonlarında artık bölgesel pazar talebini karşılayamaz hale gelmiştir. Yılmaz Şanlıel, Mustafa Kandıralı, Kemani Cemal Çınarlı, Zurnacı Emin gibi İstanbul’un Çingene müzisyenleriyle yapılan oyun havaları kayıtlarının yanında, Trakya Bölgesi’nden gelen çok sayıda Roman düğün müzisyeninin kayıtları da başlar. Bu durum aslında oyun havaları icracılarının düğün müzisyenlerinden

⁶ Resmi repertuar adlandırmasından kastım, TRT’nin denetiminde yayını yapılan eserlerdir.

⁷ Ayrıca 1960’lardan başlayarak, 1970’lerin sonlarından itibaren kaset ve 1990’larla beraber CD teknolojisiyle devam eden oyun havaları birçok popüler pop, arabesk ve taverna müziği icracısının çalışmalarında da yer almıştır.

seçilmesine ve düğün müzisyenliği bağlamında Çingene-Roman icracıların yoğunluğuna atfedilebilir. Çünkü düğünlerde çalan müzisyenlerin oyun havaları repertuarı, fasıl icracılarının kısıtlı repertuarını da kapsar.

Seeman'a göre (2002), plak kayıtlarında Roman Havası adlandırması ilk defa 1964 yılında görülür.⁸ Bu yeni adlandırma, aslında 1960'larda toplumsal söylemde beliren Roman terimiyle de ilişkilidir. Alan araştırmalarım süresince farklı kaynak kişiler, bu döneme kadar Roman adlandırılmasının yaygın olmadığını, hatta daha eski dönemlerde Roman kelimesini hiç bilmediklerini belirtmişlerdi. Bu sebeple, Roman adlandırmasının popüler kültür ve araçlarıyla ilişkili yönetim alanlarındaki görünürlüğü üzerine tekrar düşünmek gerekir. Çünkü bu konu Afro-Amerikalılar için farklı zamanlarda kullanılan zenci, siyahi, *negro* gibi kelimelerin olumsuz ya da olumlu kullanıma dönemlerinin niteliğini hatırlatır. Kaldı ki günümüzde adlandırma konusunda tartışmalar süredursun,⁹ Roman terimiyle eski imajı olumlama eğilimi azımsanamayacak orandadır. Çingene ve Roman adlandırmaları, toplumsal aktörlerin kullanımında öncelikli olarak Avrupalı olmakla ilişkilidir: Çingene genel geçer ve avama özgüken, Roman Avrupalı ve Batılı olmakla ilişkilendirilir. Ayrıca, yeni Roman kimliğinin müzisyenlik mesleğiyle desteklendiği fikri, İstanbul'daki çiçekçilik yapan kadınlar için hala yaygın kullanılan Çingene adlandırmasıyla açığa çıkar. Popüler müzik pazarında, geçmişte Müslüman Türk toplumunun ideali dışında kurgulanan olumsuz Çingene karakteri, Roman adlandırması aracılığıyla yetenek, eğlence ve sanat atıflarıyla yeniden inşa edilmeye başlanmıştır. 1900'lerin başından 1960'lara kadar hakim olan 78'lik plaklar döneminde, repertuarı oluşturan eserlerin adlandırmalarında ve tarzlarda etnik göndermeler yapılırsa da kimlikli söylem henüz popüler değildir. Eser isimleri yerel-bölgesel dans türleri ya da prodüktör-müzisyenlerin yakıştırdığı özel adlandırmalarla yayınlanmıştır (Ünlü, 2004). Dönemin sayılı kayıt şirketlerinden Odeon, Columbia, Orfeon ve Sahibinin Sesi'nin kaydettiği ilk örneklerde Çingene adlandırması görülür. Meddah Aşki Efendi, Meddah Hasan Tanınmış, Ayşe Hanım gibi isimler tarafından icra edilen bu taklit kayıtlarda Çingene kavgası, Çingene düğünü, Çingenelerin hamama gidişi gibi hikayeler anlatılır. 1950'lere yaklaşırken kantocu Seyyan Hanım, Ayşe Hanım ve Küçük Melahat gibi isimler Çingene kantoları kaydeder (Ünlü, 2004). 1950'lerin başında kavramsal açıdan bugünkü "Roman havası" adlandırması yerine, "Roman" teriminin kabulü ve yaygınlığından önceki uygulamasıyla "Çingene havası" adıyla kaydedilen iki eser ("Tamburam Beştir Benim" ve "Kemanımı Seller

⁸ Mustafa Kandıralı'nın "Çergi Romen Havası" adlı eserini içeren 45'likse 1960 ya da 1962'de Dedefon Plak tarafından kaydedilmiştir. Günümüzde de gözlemlenen Romenkelimesinin Roman ile eşanlamlı kullanımı o dönemin değişmeli Roman-Romen kullanımını yansıtır.

⁹ Bkz. "Roman açılımında 'Çingene' ayrılığı": <http://www.milliyet.com.tr/Guncel/HaberDetay.aspx?aType=HaberDetayArsiv&KategoriID=24&ArticleID=1172477>

Aldı”) Badi Gül tarafından icra edilmiştir (Ünlü, 2004). Kaldı ki geleneksel Kanto şarkıları repertuarında Çingene Kantosu, Çingene Havası gibi adlandırmalara sıkça rastlanırken, Roman Kantosu gibi bir adlandırmaya rastlanmaz. Bu noktadan hareketle, daha önce bahsettiğim yerel kültürün ürünleşme sürecinin Türkiye müzik pazarında 1950lerle başladığını söyleyebiliriz. Ancak bu dönemde kayıtların küresel pazara dahil edilen ve sürekli dolaşımı sağlanan niteliğinden bahsedemeyiz.

1960’ların sonlarına kadar Çingene-Kıpti olarak adlandırılma ve 1960’lardan itibaren ortaya çıkan Roman adlandırmasının 1990’larla beraber seçkin bir tarzın kimliksel söylemi haline gelmesi, Balkanlar’la Avrupa’daki Çingene örgütlenmeleri ve “*Rom*” kavramının spekülasyonu da paraleldir. Örneğin, Türk edebiyatının Çingeneler üzerine yazılan ilk örneklerinden, Osman Cemal Kaygılı’nın 1939’da yayımlanan *Çingeneler* adlı romanında Romani dilinde konuşmalar, ninniler ve şarkı sözleri yer alır. Ancak eserin genelinde Çingene ve Osmanlı mirası olan “Kıpti” kelimeleri kullanılmıştır. Çingene ve farklı adlandırmalarla anılan göçebe toplulukların Hindistan kökeni ve Dom soyundan geldikleri iddialarının toplumsal yaygınlık kazanmasıyla ortaya çıkan yeni söylem, tüm Avrupa ve Balkanlar’da *Rom* kelimesinin kullanılmasının 1960’lardan beri süregelen yaygınlığını da açıklar. Makedonya’da ilk kez 1971 resmi sayımında *cigani* yerine kullanılan *Rom* kelimesi, Sırbistan, Kosova ve Bulgaristan’daki nüfusu yoğun Türk Çingene topluluklarıyla da anılmaya başlanmıştır. Türkiye’nin batısındaki Çingene toplulukların Balkanlarla kültürel temasları da pratiklerin dönüşümüne katkı sağlamıştır. Dunin 1967 yılında Šuto Orizari’de (Üsküp’te bir Roman mahallesi) Roman dansı *čoček* üzerine yaptığı alan araştırmaları sırasında Roman düğünlerine katılır. İç mekanlarda yapılan düğün eğlencelerinde *čoček* dansının 9/8’lik Türk melodileri çalan 45’lik plakların eşliğinde de icra edildiğinden bahseder (Dunin, 2006:183). 1960’ların sonlarında Türkiye’de kaydedilen Roman Oyun Havası plaklarının Makedonya’daki popülerliği, Türkiye’deki Çingene imajını, “Balkan” karakterli bir sunumla pekiştirir. Bu dönem Türkiye’deki yeni “Roman” imgesinin içselleştiği dönemden hemen öncesini tasvir eder.¹⁰

¹⁰ Türk sinemasında 1952’den beri çekilen Çingene temalı filmlerdeki Balkan Çingenesi imajı karavanlar, göçebe yaşam, kostümler, dekor vb. unsurlarla yaratılmıştır. Benzer şekilde 1960’lar ve 1970’lerde Almanya, İngiltere, Fransa, ABD gibi merkezlerde kaydedilen Avrupalı Çingene müziği repertuarını kapsayan 33’lük plaklar aynı dönemde Türkiye’de de satılmıştır. 1950’lerin müzik endüstrisinde kavgayla, düğünle, oyunla, hamamla ve benzeri durumlarla birlikte anılan Çingene ismi, kültürel alanda ya saf ve eğitimsiz komik tiplere ya da utanması olmayan, umursamaz berduşa uygundur. Sinemada da 1980’lerin *Gırgıriye* filmleriyle içselleşen “Türk” Çingene-Roman tiplmeleri, toplumsal algıdaki Çingene-Roman anlamlarının oluşmasında katkı sağlar. Bu sürecin temel stratejilerinden biri 9/8’lik melodik yapı ve dansözlük geleneğinin görsel sunumudur.

Ayrıca, Yılmaz Şanlıel'in 1964'te 45'lik olarak kaydettiği ve belki de "ilk defa Roman ve 9/8'lik ritmik kalıp eşleşmesinin yapıldığı 'Garip Roman' adlı şarkısı" (Seeman, 2002), kısa zamanda yaşanan değişimi örneklendirir. Seeman'a göre:

9/8'lik Roman Oyun Havası repertuarı aslında Trakya geleneğinden gelmiş ve yeni 45'lik kayıt şirketleri sayesinde oldukça rağbet görmüştür. 1990'larda ticari olarak kaydedilen Roman havası, Batı Türkiye kasabalarındaki topluluklar tarafından yaratılıyor ve yorumlanıyor, aslında Roman oyun havası özelliklerinin izleri belirli Trakya Roman topluluklarının pratiklerinde vardır. Roman oyun havasını Trakya düğün orkestralarıyla birlikte ilk kaydedenler ve bu tarzı yaratanlar Edirneli müzisyenlerdir (2002: 256).

Böylece oyun havaları repertuarı ve repertuarın başlıca icracıları olan Çingene müzisyenler yerelin sunumuna dahil edilmiştir. Devamındaki yirmi yıllık süreçte, yerel dans müzikleri repertuarındaki farklı adlandırmalar yavaş yavaş kaybolmuş ve 1980'lerin sonlarından beri tüm başlıklar "Roman Oyun Havası" kategorisi altında etiketlenmiştir. 9/8'lik farklı ritmik kalıp uygulamalara verilen adlarsa (Gordel, Tulum, Pancar, Karşılama vb.) ticari ürünlerde en azından 1980'lerin sonlarına kadar anılırken, 1990'lardan itibaren Roman Oyun Havası kategorisi tek başlık haline gelmiştir. Seeman'ın alan araştırmaları notlarında Sulukuleli Roman müzisyen muhacir İbrahim'in söyledikleri bu durumu örneklendirir: "Benim zamanımda kanto vardı. Şimdi yeni şeyler çıkıyor. Eski zamanlarda da Roman havası vardı, ama bunun içinde çok sayıda kanto repertuarı bulunurdu. O zaman hepsi kantoydu. Şimdi değişti, şimdi her şey sadece Romanla alakalı" (Seeman, 2002:273). İbrahim'in söyledikleri, bir başka önemli noktayı, o dönemin popüler türünün kanto olabileceğini hatırlatır. Murat Belge'nin "ilk kentsel popüler ve avama özgü müziklerimiz" (1984) olarak adlandırdığı kantonun o dönemde de kapsayıcı bir başlık olması muhtemeldir.

Seeman'a göre bahsedilen yeni Roman oyun havasının yaratımına üç farklı pratik katkıda bulunur: 1960'lardan önce var olan 9/8'lik oyun havaları ve şarkılar; Karşılama, Gordel (Pancar) ve Tulum Havaları; sözlerinde Çingene atıflı Kanto şarkıları, Edirne düğünlerinde bazı düğün müzisyenlerinin Roman izleyiciler için yaptığı tematik şarkılar (2002: 274-300). 1990'lardan beri yapılan üretimler, Roman havaları, Roman Oyun Havası ve bazı proje başlıkları altında, özgün isimleriyle birbirinden ayrılan 9/8'lik şarkılardan oluşur. Bu bağlamda Roman Oyun Havası kategorisi müzik endüstrisinin yarattığı bir başlık olmanın ötesinde, neoliberal ihtiyaçlara göre programlanan sözde-kültürel üretimlerden biridir ve toplumsal yapının dönüşümüyle yakından ilişkilidir: Daha önce Çingene-Roman adlandırmaları ve toplumsal algıdaki henüz değişmeyen olumsuz, komik, ayıp vb. temsilleri, 1960'larda kendisine yakın bir yaşam alanı

bulur. Bu ortam 1960'ların hemen başında sanayileşen İstanbul'da ortaya çıkan gecekonducuların, ekonomik koşulların, beğenilerin ve sınıfsal ayrımın içinde yaratılmıştır. Sonraları "arabesk" olarak adlandırılan yeni kültürel tarzın Roman müzisyenleri bağrına basmasıysa "yüksek sanat" söylemlerinin karşısında duruşu, "varoşun ruhu" oluşu ve "hikayesel gerçekliği" açısından hızla içselleşir. Çünkü müzikteki arabesk zemin, doğaçlamayı, serbest icrayı, süslemeyi, abartıyı hoş gören, dolayısıyla Roman müzisyeni rahat ettiren, dahası meşrulaştıran ana kaynaklardan biridir. Bu noktada, 1970'lerden beri çokça üretilen arabesk projeler içerisinde Roman stüdyo ve sahne müzisyenlerinin hakimiyeti, Çingenele karşı müzikal farkındalığın beslendiği ilk ortamlardandır. Kaldı ki, 1960'lardan itibaren popülerleşen Roman icra tarzları dönemin arabesk karakterini taşır.

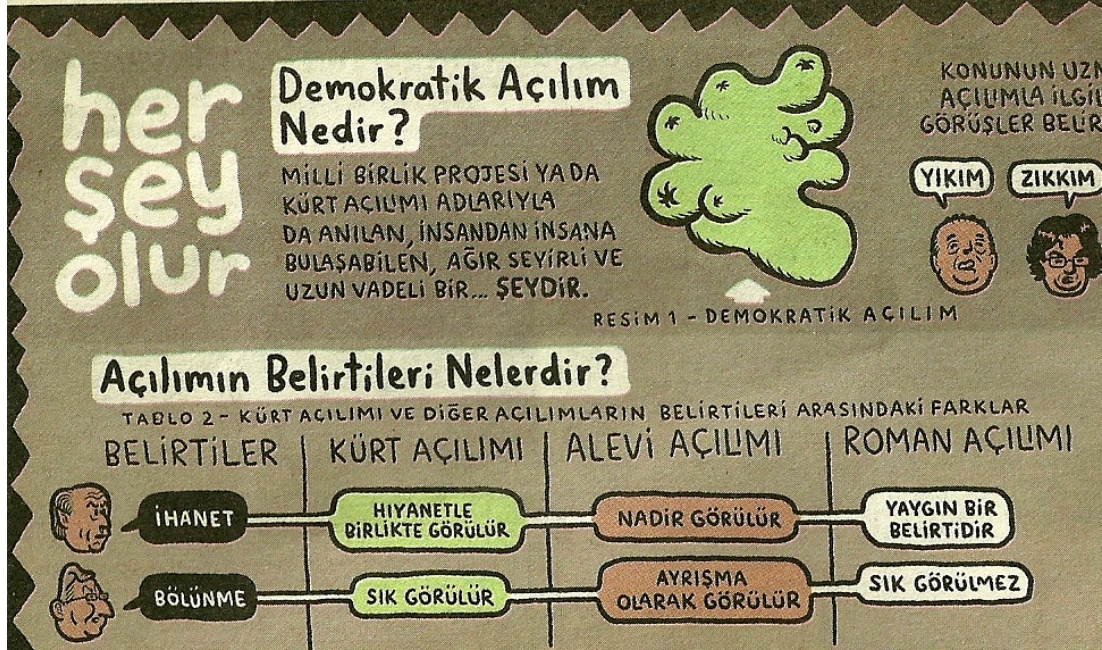
1950'lerde geçilen çok partili sistem, Türkiye için farklılıkların sözde-temsiliyet alanı bulduğu dönemin ilk evresidir. Ancak Türkiye'de hiçbir süreçte Kürt kimliğiyle aynı devrimde olmayan Çingene kimliği vurgusu, Çingene topluluklarından çok *gadjo*lar tarafından konuşulan, tartışılan, üretilip tüketilen bir geçmişi yansıtır. Bu bağlamda Çingeneler-Romanlar ve ürettikleri "eğlenceli" ses ortamları tarihsel süreçte muhalif bir ses olmaktan ziyade artan muhalif sesleri en azından ana akım medyada dağıtan bir alternatif işlevi görür.

Çingene-Roman müzik ortamlarında arabesk türünün içselleşmesinin en önemli göstergelerinden biri de dönem itibarıyla popüler olan eski arabesk şarkıların 9/8'lik ritmik kalıpla icra edildiği oyun havaları repertuarıdır. 2005'ten beri Trakya'nın çeşitli yerlerindeki Çingene-Roman mahallelerinde katıldığım düğünlerin hepsinde bu repertuarla karşılaştım. Alan görüşmelerinden edindiğim bilgilere göre en azından 1970'lerden beri süren bu pratik –Seeman'ın bahsettiği pratiklere ek olarak– bugünkü Roman Oyun Havası repertuarının diğer bileşenidir. Bu şarkıların 9/8'lik ritmik kalıpla yorumlanmış hali özgün olmadığı için müzik endüstrisinin üretimi olarak ortaya çıkamaz, ama ritüel ortamlarının bir parçasıdır. Bu bağlamda, Seeman'ın bahsettiği kanto şarkıları repertuarının en azından 1970'lerden beri arabesk şarkılarıyla birleştiğini ve 1990'lardan itibaren de arabesk şarkıların kanto şarkılarıyla yer değiştirdiğini söylemek mümkündür. Bu durum bir taraftan geleneksel Çingene davranışını açıklar: Çingene toplulukların "popüler olanı alma ve kendi tarzında tekrar üretme" davranışı bu noktada kim bilir kaçınıcı kez açığa çıkar. Burada değişmeyen tek şey 9/8'lik ritmik yapıdır. Repertuar ve melodi hangi ritmik kalıba dahil olursa olsun, dönüştüğü ritim 9/8'lik ritmik yapıdır. Popülist stratejinin¹¹ konusu olmadan önce kendini gizleyen Çingeneler, *gadjo*ların takdir ettiği ve imrendiği "Çingene

¹¹ Kavram somut olarak AKP hükümetinin 2010 yılında duyurduğu demokratik açılım ve sonrasında Roman açılımı adı verilen bir program kapsamında Çingene-Romanların doğrudan politik araç haline gelmesine referansla kullanılmıştır. Gündeme dair karikatür için bkz Figür 1.

yaşamı” kurgusundan sonra, kendine güvenli ve meydan okuyan bir tavrı benimsemeye başlar. Çünkü herhangi bir melodinin 9/8’lik ritmik kalıpla yeniden yorumu özgün halinden daha eğlenceli ve daha dikkat çekici olmaya başlamıştır.

Figür.1: Demokratik Açılım Karikatürü, Penguen, 2009.



Eğlence üretmenin yanı sıra Çingene icrasına ve kültürel pratiklerine karşı hayranlığın en önemli sebeplerinden biri Türkiye’de 1990’lardan beri yaratılan Roman yıldızlardır. Arabesk kayıtlardaki keman icracılarının büyük çoğunluğunu oluşturan Roman müzisyenlerin solo icracılığa geçmeleri bu dönemde başlar. 1970’lerle 1980’lerin yerel oyun havaları albümlerindeki Mustafa Kandıralı, Yılmaz Şanlıel, Coşkun Erdem, Deli Selim (Kızılçıklar), Kadir Ürün (Üründülcü), Ergün Şenlendirici ve Güngör Hoşses gibi isimler ulusal pazarda bilinen icracılardır. Mustafa Kandıralı ve Yılmaz Şanlıel oyun havalarının ciddi icrasında; Deli Selim ve Kadir Ürün yerel Trakya tarzındaki icralarıyla; Coşkun Erdem ve Güngör Hoşses solist eşliğinde fasıl müziği icralarıyla; Ergün Şenlendirici ise Batı müziği ses ortamına uygun pratiğiyle bilinen saksafonu Türk müziği alanına taşıyan icrasıyla ünlenmiştir.

Türkiye’de dünya müziği başlığının füzyon ürünlerinde Roman yıldızların belirmesi süreciyse, “ilk kez Okay Temiz’in 1970’lerden itibaren caz müzisyenleriyle beraber gerçekleştirdiği çalışmalar ve 1980’lerin sonlarına doğru yoğunlaşan projelerle başlar” (Akgül, 2009: 111). 1960’larda başlayan Roman Oyun Havası kayıtları, 1990’larla beraber geleneksel ve füzyon üslubu kapsayan dünya müziği alanında hem nostaljinin tekrar üretimi imkânını yaratması, hem de yeni kaynak sunması açısından önemlidir. Türkiye’den dünya müziği

pazarına “etnik bir renk” olarak dahil edilen Roman müziği 1980’lerin sonlarından itibaren iki temel içerikle sunulur: yerel ve füzyon üretimler. 1980’lerde daha çok yerel niteliklere gönderme yaparak Roman yıldızlar yaratmanın peşindeki müzik endüstrisi, 1990larla dünya ritmini yakalar ve yeni üretim elektronik-teknolojik tarzlarla Roman Oyun Havası ve solo enstrüman icralarına odaklı özgün tarzların birlikteliğini yansıtır. Örneğin, 1990’ların ikinci yarısından itibaren yıldızlaşan Deli Selim, Selim Sesler, Somalı Mustafa, Lüleburgazlı Küçük Hasan gibi isimler, dönemin kültür politikalarının müzikal alandaki doğrudan görünümü gibidir. Türkiye Batı grubu Romanları ve müzikal tarzının yaratıcısı olan bu süreç, birçok katmanda dönüşen Çingene-Roman kimliğiyle sadece müzikte özgür ifadenin taşıyıcıları olmalarıyla değil, politik manipülasyondaki Çingene-Roman kimliğini konumlandırmaya çalışan akademik çalışmalarla ve Çingene toplulukları arasındaki sivil örgütlenme modellerinin artmasıyla da ilişkilidir. Örneğin, Selim Sesler’i Türkiye müzik piyasasında tanıtan proje *Keşan’a Giden Yollar* (1999), Balkan müziği üzerine araştırmalar ve icralar yapan Brena MacCrimmon ile gerçekleştirilmiştir. Diğer taraftan önemli dünya müziği prodüksiyon şirketlerinden biri olan Traditional Crossroads’ın yayınladığı *Sulukule Rom Music of Istanbul* adlı albüm de hem uluslararası anlamda Sulukule Roman kültürünü tanıtan bir proje, hem de Sonia Seeman’ın albüm için yazdığı notlarla akademik bir arşiv projesi niteliğini taşır.

2000’lerle beraber egzotik mutfak hem sektörün yeni ve yeniden üretimleriyle hem de yeni medya aracılığıyla sınırsız bir dolaşım ağındadır. Öte yandan 1990’lar Türkiye’ndeki neoliberal işleyişin çözülme sürecinde Çingene tekrar inşa edilir, bu defa tek kimlik Roman olanda birleşmeli, toplumsal zemindeki geleneksel “iyi-kötü Çingene” karşıtlığı¹² sadece “iyi Roman”da birleşmeli ve Roman’a dair ne varsa sahnede bir ürün halinde sunulmalıdır. Bu bağlamda tarihsel söylemin gücü de önceki prodüksiyonların tekrar piyasaya sürülmesi ile sağlanır. Örneğin Uzelli plak 1970’ler ve 1980’lerde çıkardığı Mustafa Kandıralı’nın solo oyun havaları albümlerinden derlediği 15 eseri tekrardan çıkarır ve bu defa geniş bir albüm kitapçığı ekler. Kitapçığındaki bilgiler Roman kimliği üzerinden kurgulanmaz, aksine Mustafa Kandıralı’nın yaşamı ve tavır özellikleri tamamıyla yerelliği barındırır. (Bkz. Duygulu, 2006). Ayrıca, yerel ses ortamının yaratıldığı yeni albümlerde de genellikle bilinen oyun havaları repertuarı seçilerek, dünya müziği perspektifi ve etnik aidiyet yerine tercih edilen yerellik niteliği albüm notlarında belirtilir. Örneğin Selim Sesler’in *Oğlan Bizim Kız Bizim* (2006) adlı albümünün açıklamaları hem dünya müziği üretimini doğrudan vurgular hem de farklı yerellikleri “Türk müziği” adıyla temsil eder:

¹² Detaylı tartışma için Bkz. Girgin, 2015.

“Albüm, Edirne’den Urfa’ya, Trabzon’dan Muğla’ya kadar geniş bir coğrafyada dolaşıyor. Roman ağıdı, Ege Zeybeğine, klarnetin sesi sipsinin, udun, kanunununkine karışırken, dinleyenlere uzak yörelerden tanıdık duygular taşıyor... Albümün yapımcılığını dünya müziğinin en önemli isimlerinden Ben Mandelson ile Rob Keyloch üstleniyor. İkili, dünya müziği alanındaki birikimlerinin yanı sıra Türk müziğine “dışarıdan” bakabilmenin avantajlarını da sonuna kadar kullanıyor. Sonuç: Yepyeni bir anlayışla gerçekleştirilmiş aranjmanlar, sağlam temeller üzerinde yükselen bir müzikal yapı, enstrümanların ve icranın rahatça öne çıkabildiği bir albüm.”

Diğer taraftan füzyon çalışmalarının ana söylemi değişmiştir. “Egzotik öteki” yine vurgulanır, ancak yerel tarzın ürünlerindeki egzotik öteki tek başınayken, füzyon örneklerde “egzotik öteki” ve “egzotik öteki olmayan” birliktedir. Burhan Öcal’la Trakya All Stars grubu ve Hüsnü Şenlendirici’yle Laço Tayfa grubu dönemin eklemli müzikal anlayışının altını çizen ticari başarılarla imza atarlar. Kırklarelili perküsyon icracısı Burhan Öcal’ın yerel Roman müzisyenlerden oluşan Trakya All Stars grubu ve Tunuslu Dj Smadj’la gerçekleştirdiği elektronik olarak programlanmış geleneksel müzik kayıtları (*Kırklareli İl Sınırı*, 2003; *Oynamaya Geldik*, 2006), “Roman”ın kavramsal olarak kullanımının da belirgin bir örneğidir. Balkan Çingene-Roman topluluklarındaki yaygın müzisyen aile geleneğinde, müzisyenlikte Şenlendirici soyadının üçüncü kuşak temsilcisi Hüsnü Şenlendirici’nin Laço Tayfa grubuyla başlayan ve solo devam eden projeleri, dünya müziğiyle tanışıklığın bir üretimidir ve Roman müzisyene bakış açısının hem icracı hem de dinleyici açısından değişmesinde önemli rol oynamıştır. Şenlendirici “çalgıcı” statüsünden “müzisyen”liğe geçişin en başarılı örneklerinden biridir ve son dönemde solo icranın Roman niteliğini de yükselten bir model oluşturur.¹³ Çoğunluğu Roman olan Laço Tayfa grubunun Brooklyn Funk Essentials’la yapılan Brooklyn Funk ve Roman tarzlarının sentezi *Bergama Gaydası* (2000) oyun havası repertuarının funk icrasıyla yorumunu örneklendirir. Şenlendirici’nin ilk solo çalışması *Hüsn-ü Klarnet* albümüyle (2005) Roman müzisyen imajı birçok açıdan dönüşür. Enstrümantal eserlerin yanı sıra popüler ve geleneksel şarkıları klarnetle yorumlayarak dikkat çeken Şenlendirici, son dönemde amatör ve profesyonel klarnet icracıları için rol model halini alır; saç kesiminden giyim tarzına, icra

¹³ Bahsedilen çalgıcı ve müzisyen hiyerarşisi, profesyonel mesleği müzikle ilişkili olanların ortamlarında sıradanlık (çalgıcı) ve sanatçılık, yaratıcılık, müzikal bilge olma (müzisyenlik) şeklinde jargonlaştırılırken, Çingene-Roman alanında da paralel anlamlar farklı koşullarla belirlenir. Bu durumun en belirgin örneklerinden biri İstanbul-Ahırkapı semtinin Roman müzikçileri arasındaki kavramsallaştırma. Ahırkapılı müzikçilere göre geleneksel jargon geçerlidir ve çalgısını gerektiği gibi icra edemeyenler çalgıcı, takdir gören “müzik bilgeleri” müzisyendir (ayrıca bkz. Girgin 2006). Trakya bölgesi için kullanılan ayırmada da mahallelerin dışında çalmak fiiliyle geçilen müzisyenlik statüsü gözlemlenir. Mahallelerde çalan düğün müzisyenleri bu bağlamda çalgıcı, ancak mahalle ve düğün içerikleri dışında “sanatsal” organizasyonlarda çalgı çalanlarsa müzisyendir.

stilinden ses ortamına kadar örnek alınan Şenlendirici bu albümdeki besteci, düzenlemeci ve yapımcı kimliğiyle de “çalıcılığın” ötesine geçişi pekiştirir.

Şüphesiz Hüsnü Şenlendirici isminden çok daha önce en azından 1970’lerden beri Çingene icracılar arasında gelişen stüdyo müzisyenliği pratikleri, bugün bilinen birçok Çingene-Roman müzisyeni besleyen ortamlardan biridir. Özellikle arabesk üretimlerde grup çalma ve birlikteliği ekonomik zamanda yakalayabilme alışkanlığını geliştiren stüdyo müzisyenliğinin yaygın bir pratik haline gelmesi ve düğün çalgısı “gırnata”nın dokusu, tonu farklı şehirli bir konser çalgısı klarnet’e dönüşümünün de bu dönemde gerçekleşmesi tesadüf değildir.

Dolapdere Big Gang grubunun *Local Strangers* (2006), Savaş Zurnacı’nın *S.O.S* (2005), Selim Sesler’in *Teknoroman* (2003) projeleri her ne kadar uluslararası popüler füzyon başarılar olarak bilinmese de takipçileri arasında bilinen çalışmalardır. Aralarında Roman müzisyenlerin de bulunduğu Dolapdere Big Gang, *Local Strangers* adıyla çıkan albümde “Englishman in New York”, “Losing My Religion”, “It’s Raining Man”, “Shut Up”, “Billie Jean” gibi ünlü pop şarkıları Türk müziği enstrümanları ve düzenlemeleriyle yorumlamıştır. *Local Strangers* projesinin “arabesk” ve “Türk müziği” düzenlemelerini yaratan ses ortamı, Savaş Zurnacı’nın Orhan Osman ve Smadj’la yaptığı elektronik *S.O.S* albümündeki ve Selim Sesler’in Tekno nitelikli Roman projesinin tam karşısında yer alır. Dolapdere Big Gang’ın Avrupa pop ses ortamını “egzotikleştirdiği” projeye karşın, Savaş Zurnacı ve Selim Sesler 2000’lerin alışılmış denemelerini gerçekleştirir. Diğer taraftan, Trockyablues ve daha yeni oluşumlardan biri olan Velvele-Rock in Roman gibi gruplar albümle meşrulaşan projeler gerçekleştirmeseler de füzyon ses ortamını dinleyiciye konserlerle iletirler. Lüleburgaz’ın zurna icrası ekollerinden biri olan Özden ailesinden Ahmet Özden’in oluşturduğu, Roman Oyun Havası’nı Blues tınısıyla sunan Trockyablues grubu 1999’dan bu yana verdiği konserlerde “Roman müziği değil, enst-Roman müziği” mottosuyla aslında “Roman”ın tüketimine meydan okuyan bir söylem de yansıtır. Roman müziklerini rock ses ortamıyla sunmayı amaçlayan ve üyeleri Çingene olmayan Velvele grubuysa rock icraya Roman ritmini ve enerjisini katarak, yerelin içindeki küreseli kendi (Çingene olmayan) yerelliğiyle birlikte iletir.

Öte yandan, dünya müziği başlığı altındaki Roman yıldız yaratma ve popülerliğinin arttırılmasını pekiştiren diğer temel ortamlar diziler, tv programları ve yarışmalardır. 1980’lerin başında çekilen Gırgiriye filmlerinin 2000’lerdeki yeniden üretimi 2004-2007 yılları arasında 119 bölüm halinde yayınlanan Cennet Mahallesi bu üretimlerin başında gelir. 2000’li yıllar boyunca yapılan müzik ve dans yarışma programları içerisinde Roman kültürü, müziği ve dansı ayrı bir zeminde izleyiciyle buluşur. Öyle ki 2003 yılında yayına giren

Popstar isimli şarkıcı yarışmasından sonra 2008 yılında doğrudan Roman Star yarışması izlenir. Aynı dönemde “İlle de Roman Olsun” isimli yarışma programı ise Roman’a dair başlıca tüketim konularını tümüyle kapsar: Türkiye’nin çeşitli yerlerinden gelen yarışmacı gruplar şarkı söyleyerek, dans ederek, tiyatral yeteneklerini sergileyerek geleneksel Roman görünümünü Roman mahallesi tasavvuruyla dekore edilmiş bir stüdyo ortamında yarışmaktadır. Bu yarışmalar, bir sonraki bölümde bahsedeceğim yerel tekno-Roman üretimlerinin de Türkiye genelinde izleyiciyle buluştuğu temel ortamlardır.

3. İÇ YAPIMLARDA 9/8’LİK ROMAN ŞARKILARI

Dünya müziği projeleriyle, 1960’lardan beri üretilen arabesk yapımlarda Çingene-Roman olduğu bilinen ya da varsayılan birçok ismin tarzları da 1990’larda dönüşür. Bu doğrultuda, dünya pazarı için yapılan üretimlerin ötesinde, ulusal çalışmaları öncelikle Kibariye ve Adnan Şenses figürleri üzerinden somutlaştırmak mümkündür. Kibariye (d. 1960) –Adnan Şenses’ten çok sonra– İzmir fuarlarında ve gece kulüplerinde sahneye çıktığı sırada, 1981’de TRT’den aldığı davet üzerine ilk albümünün de çıkış şarkısı “Kim Bilir”le pazara dahil olmuştur. Ancak Çingene müziği repertuarında Şenses’ten daha erken dönemlere işaret eder. Kibariye 1980’lerin sonlarına kadar “Çingene”, sonrasında “Roman” kimliğiyle bilinmesine rağmen, çok yakın bir geçmişe kadar “okuma-yazma bilmeyen ama fazlasıyla yetenekli, etkileyici, samimi, olduğu gibi” sıfatlarıyla anılmıştır. Bu imajı doğrultusunda günümüzde dahi toplumsal algıda yerleşen “içten davranışları”, halkın sevgilisi olma yolunda belki de sesinin etkileyiciliği, dokunaklı şarkıları ve yeteneğinden önceliklidir. Roman’a doğrudan atıfta bulunan ilk şarkılarından Romani dilindeki “Romanika” (1986) 1980’lerin sonlarında artmaya başlayan Roman popülaritesinin müzik pazarındaki görünürlüğüne örnektir. “Romanika” şarkısı Çiftetelli ritmik yapısı ve Hint müziği imasını içeren niteliği açısından, o dönemin Arap-Hint-Roman nitelikleri karışımındaki Roman müziği kimliğine atıfta bulunur. 1989’da çıkardığı *Arabeskin Sultanı* adlı albümündeki “İlle de Roman Olsun” isimli şarkı bugünkü Çingene algısının ezgisel ve sözel özdeşliğini oluşturur. “Etsiz yemek yemeyen, kırmızıyı seven, çalgısız yaşayamayan” Çingene klişesinin kaynağı olan şarkı, bir taraftan da dönemin Çingeneye dair tartışmalarının popüler melodisidir. 2000’lerden itibaren değişen sunumlarla beraber, Kibariye’nin 1990’lardaki Roman şarkıları ve “mahalle müziği” tarzında yaratılan ses ortamı da değişmiştir. Türkiye’deki Roman müziklerinin füzyon ve *remix* altyapısı bu dönemde Kibariye’nin şarkılarında da yaşam alanı bulur.

İç yapımların diğer popüler ismi Adnan Şenses, Çingene olmadığını ısrarla belirtmesine rağmen müzikal yeteneği, yaratıcılığı, 1990’lardan beri yaptığı çalışmalarında Roman müzikal repertuarını sık kullanmasıyla bu kimliğin

“yakıştırıldığı” isimdir. 1956-1971 yıllarında TRT Ankara Radyosu’nda çalıştıktan sonra popüler arabesk şarkıcılardan biri olan Şenses’in 1990’larla beraber müzikal repertuarının hatları da değişmeye başlar. 1990’lara kadar arabesk ve “Türk Sanat Müziği” şarkılarıyla oluşturduğu repertuar, aslında bu tarihten sonra da tür açısından aynı şekilde devam eder. Ancak 1980’lerin sonundan itibaren konuşulmaya başlayan “Çingene, Roman, kimlik problemleri, müzikal yetenek meseleleri” dönemin piyasasında yeni bir temsili alan yaratır. Sürecin pazar ya da resmi üretimleri incelendiğinde, 1990’ların başında her ne kadar Sulukule eğlence kültürünün tüketimi hakimse de Türkiye’de sadece Sulukule’den ibaret olmayan bir Çingene kültürünün varlığına dair farkındalık oluşur. Bu farkındalığın ilk somut görünümüleri Roman düğünü ve eğlencesi alanında işlenmiştir; Çingene olmayanlar için yapılan temsili sunumun dışında yerel pratikler sermaye alanına yeni yeni dahil olmaktadır. Şenses’in imzasını taşıyan yeni üretimler, Roman Oyun Havası’nın da yer aldığı albüm kayıtlarını ve özellikle televizyon programlarında ceketini beline sıkıştırarak “Roman tarzında” göbek atma gösterilerini içerir. 1991’de piyasaya sürülen *İlk Defa Ağladım* adlı arabesk tarzdaki albümde yer alan “Çalpara” şarkısı, dönemin yeni Roman Havası örneklerinden biridir.¹⁴ Şarkının “çeribaşılı, at arabalı, konvoylu, düğünlü” eğlence ortamı ve mahalle kadınlarıyla çekilen müzik videosu, renkli yaşamı fazlasıyla keşfedilen Roman bağlamına adanmıştır. Şarkının Bayram Şenpınar’a ait sözleri Roman eğlencesini anlatmaktadır:

Bütün eller havaya,
Herkes çıksın oynamaya
Romanların düğünü bu,

Çalkala şukarım (Romanım) çalkala,
Bir sağa kalça, bir de sola kalça

Çalkala şukarım çalkala
Romanlar temiz eder havayı,

Oynatır cümle âlem dünyayı
Sabahattin zurnayı öttürdü,

Asiye de göbek göbeğe döktürdü
Çeribaşı kalktı ayağa,

Romanlar fırladı oynamaya
Bir sağa kalça, bir de sola kalça,

Çalkala şukarım (Roman gacım) çalkala.

¹⁴ Şenses’in 1990’lar boyunca çıkan albümlerinde, “Selam Söyle Babana”, “Şoparım”, “Bizim Mahalle”, “Kara Ali”, “Sen Dünyalar Güzeli”, “Limoncu”, “İlle de Roman Olsun”, “Sulukule” gibi birçok Roman havası yer almaktadır. Bu şarkılar 9/8’lik ritim üzerine kurgulu aşk şarkılarını da içerir. Ancak 2005 yılında *Adnan Şenses Klasikleri* adıyla piyasaya sürülen albümdeki “Yama Yama” adlı şarkının ses ortamı dünya müziği projelerinden çıkan *remix* tınıyı vurgular.

Aynı albümde yer alan diğer Roman havası “Limoncu” şarkısına çekilen müzik videosunda da Şenses’in dansı dikkat çeker. Zarif, maskülen bir duruşla ve Roman’ın eğlenceli halini betimleyen bir ifadeyle dans etmek Şenses’in 1990’lar ve sonrasında katıldığı televizyon programlarında da özel istek alan icralarından biri olur. 2000’lere gelindiğinde, Şenses’in dans gösterimleri –daha önce bilinmeyen Roman dansını sahnelere kendisinin taşıdığını iddia edecek kadar güçlü bir zemin hazırlamasıyla da– önemli bir icranın bedensel ifadesidir. Dolayısıyla tarihsel süreçte, Çingene danslarının kadın pratiği olmasıyla kolaylaştırılan değersizleştirmeye karşın, popüler bir erkek şarkıcı tarafından “karizmatik” sunumu, dansın müstehcen imajının dönüşümüne pozitif katkı sağlar.

1990’ların sonlarında “Romanlık” yakıştıması yapılan diğer isim, müzisyen kimliğiyle de önemli bir gündem yaratan akordeon icracısı Ciguli’dir. Ciguli Türkiye müzik piyasasında “küçücük adamın büyük marifeti” manşetiyle belirir. Öte yandan 1990lı yılların sonlarında artan Roman kimliği ve temsili süreçlerin siyasi organizasyonlara doğrudan taşınması kapsamında Ciguli işlevsel bir isimdir (bkz. Figür 2. Ciguli haberi). 1991 yılında Bulgaristan’dan gelen Ciguli (Anguel Jordanov Capsov), 1998’de popüler bir isim olana kadar çeşitli gazino ve kulüplerde çalışır. 1998 yılında çıkardığı *Binnaz* isimli albüm ve hemen sonrasında gelen müzik videosuyla, Türkiye’nin popüler müzik kanallarından biri tarafından aynı yıl yapılan video müzik yarışmasında yılın En İyi Çıkış Yapan Erkek Sanatçı Ödülü’nü kazanır. Ciguli’nin Roman olmadığını ısrarla ifade etmesine rağmen¹⁵ müzikal repertuarı ve tarzı, Bulgar-Türk Çingene-Roman repertuarı ve tarzının haricinde bir görünüm sergilemez. Özellikle müzik videolarında kullanılan tematik anlatımlar, Bulgar-Türk Çingene-Romanları’ndan oluşan orkestra gruplarının etno-pop üretimleriyle örtüşür. 2006’daki *Ben Akordeonum* adlı albümünde yer alan “Zelem Zelem”¹⁶ ve birçok çalışmadaki Hint tavrıyla süslediği yorumlar açıkça Çingene kültürüne gönderme yapar. Öte yandan, albümde yer alan “Romanya Köçek”, “Yugoslav Köçek”, “Grek Köçek” gibi şarkı adlandırmaları dünya müziği projelerinin *çöcek* türündeki başarısının altını bir kez daha Türkiye coğrafyasında çizmektedir.

¹⁵Bkz. <http://webarsiv.hurriyet.com.tr/1999/06/11/123193.asp>

¹⁶8 Nisan 1971’de Londra’da yapılan 1. Uluslararası Çingene Kongresi kararı olarak kabul edilen Roman marşı

Figür.2: Son bombaları Ciguli, Milliyet, 21 Kasım 1999.



1990'ların sonlarında yerleşikleşen müziksel Roman tarzı 2000'lerin ortalarından itibaren doğrudan Roman şarkılarıyla ünlenen *remix* ses ortamında teknolaştırılmış 9/8'lik üretimlerle devam eder. Tarık Mengüç 2000'lerin yeni Roman şarkılarının ilk temsilcisidir. 2004'te çıkan *Şakşuka* albümü ve müzik videosu tekno altyapıyla hazırlanmış 9/8'lik sözlü Roman Havası, devamındaki çalışmalarının da ilk örneğidir. Aslında Mengüç'ün müzikal tarzının öncü ismi, 2001'de *Nurcanım* albümüyle ünlenen ve Karadeniz ezgilerini tekno tarzda yorumlayan Davut Güloğlu'dur. Müzik videolarında Karadeniz kemençesinin baskın sesine eklenen tekno niteliklerle, Balkanlar'ın etno-pop türüyle paralel bir tarzı vurgulayan Güloğlu ve devamındaki popüler isimlerin müzikleri "yöresel müziğin çağdaş-popüler sunumu" karakterini taşır. Mengüç ve devamındaki Roman icracıların, "etnik müziğin çağdaş-popüler sunumu" bağlamında tekrar üretim yaparlar. Tarık Mengüç isminin yaratılmasında şüphesiz ki aynı dönemlerde füzyon karakterli dünya müzik projelerinin de etkisi vardır. Öyle ki, 2000'lerin ortalarından günümüze kadar birçok popüler müzik üretiminde tekno ya da *remix* ses ortamı geleneksel ya da yeni yazılmış Roman şarkılarının temel alt yapısı olarak duyulur. Bunun yanı sıra, bölgesel pazardaki İzmirli kayıt şirketleri tarafından 2007'den bu yana çıkarılan ve tümüyle Roman ezgileri repertuarına adanmış albümlerin tekno-*remix* ses ortamları da bu akımın mikro ölçekteki etkisini göstermektedir. İzmirli Taylan, Çılgın Cemal gibi isimlerin tekno-Roman türündeki albümlerinin en belirgin özelliği daha önce

üretilen oyun havaları plak ve kasetlerinin teknolaştırılmış ve fazlasıyla Çingeneleştirilmiş yeni niteliğidir. Öncelikli hedef kitlesi Ege, Trakya ve Marmara Bölgesi Çingene toplulukları olan bölgesel yapımlar Türkiye'nin batısındaki mahalle düğünlerinin de temel repertuarını oluşturur. Bu sayede, düğün müziği repertuarı özellikle ses ortamı temelinde dönüşür. Dolayısıyla yerelin popülerleri ürettiği ve popülerlerin yerelde tekrar dönüşüp geleneksel yapıyı belirlediği bu süreç, kültürel sunum zemininde de dönüşen toplumsal algıya doğrudan etki eder. Ulusal yapımlardan çok, kolaylıkla ev tipi bir stüdyoda birkaç saatte ve tek bir sintizayzır yardımıyla kayıt edilmiş bu yerel yapımlar ses ortamı açısından dünya müziği üretimleriyle benzese de tüketici kitlesi uluslararası bir tüketim ağını kapsamaz. Bu durum yereldeki pratiklerin dönüşümü de örneklendirmektedir. Bu süreçte tekno-Roman ses ortamı için seçilen şarkılar daha önce bahsettiğim geleneksel ya da bölgesel popüler bir repertuarın ötesindedir: 2010-2012 yılları arasında mahalle düğünlerinde sıklıkla duyulan "Ankara'nın Bağları" adlı oyun havası artık sadece 9/8lik Roman havasına değil, tekno-Roman oyun havasına dönüşmektedir. (Tekno-Roman oyun havası albüm örnekleri için bkz. Figür 3 ve 4) Öte yandan çokça izlenen TV dizilerinin jenerik müzikleri Çılgın Cemal'in "remiksli" alt yapısıyla düğün-oyun bağlamında tekrar üretilmektedir.¹⁷ Benzer şekilde İzmirli Taylan'ın tekno olarak ürettiği Kurtlar Vadisi Pusu dizisinin jenerik müziğindeki ana tema ezgisi Edirne'nin bazı ilköğretim okullarının kapanış şenliklerindeki Roman Dansı koreografilerinin müzik eşliğidir. (İzlemek için bkz. <https://www.youtube.com/watch?v=Uoq8ckyKaNo&t=10s>)

Figür.3: Çılgın Cemal, Sözlü Oyun Havaları, 2010



¹⁷ Aşk Memnu dizisinin tema müziği üzerine tekrar üretim örneği için bkz. <<https://www.youtube.com/watch?v=PKALE4sl21k>>

Figür.4: İzmirli Taylan, Çıngırdak, 2008.



4. SONUÇ

Türkiye'deki popüler müzik sektörü içinde dünya müziği kategorisinin Roman yıldızlar üzerinden gerçekleşen projeleri, son yirmi yıldır dönüşen Çingene-Roman kimliği ve özellikle müzikal başarı üzerinden kayganlaşan "Roman" aidiyeti ("Romanlaşan" *gadjol*lar), 20. yüzyılın ikinci yarısından günümüze kadarki süreci ortaya koyar. Kimliğin müzik endüstrisinin yerel, bölgesel ve küresel pazarıyla ilişkisi açısından bakıldığında ortaya çıkan tablo net bir fikir verir: 1960'lardan önce yerel düzeyde Çingene-Roman kimliği yaygın değildir ve müzisyenlik aidiyeti ön plandadır. 1960'larla beraber küresel pazar hem Çingene-Roman hem de müzisyen kimliğinin farklı düzeylerde görüldüğü bir alan yaratır. 2000'lerden itibaren küresel pazarın bölgesel tezahürü belirginleşir; müzisyenlik kimliği silikleşerek, 9/8'lik ritmik kalıbın hakimiyeti ve sadece Roman kimliğine yapılan vurguyla popülerleştiği görülür. Bu aşamada, yeni "sanatsal" üründe virtüözlük gibi ölçütlerden çok, birbirinin neredeyse aynısı ezgilere yazılan, eğlendirici ve kimlik sunumunu öne çıkaran sözlerle oluşan bir tek tiplik hakimdir. Bu noktada 2000'lerin bölgesel pazarının değişmez özelliği önemli bir ayrıntıdır; daha önce şarkı sözlerinde gelişigüzel ya da bilinçli kullanılan Çingene-Roman adlandırmaları, 2000'lerin bölgesel üretimlerinde sadece Roman kelimesini içerir. Bu sayede, ürün verimli dolaşım ağlarını ve pazarını güçlendirirken fotografik sertlik ve netlik bir karışım halinde sunulmaktadır. Öte yandan kültürel farklılık ve bireyci haz ilkesi romantik bir ticari itibar halini pekiştirir. Endüstrinin öznesiymiş gibi sunulan müşteri, neo-liberal tekrar üretim ağlarının ve "çok kültürcü" yaklaşımın doğrudan alıcısı olarak aslında nesnenin kendisidir. Bir başka ifadeyle, endüstrinin efendisi, egzotik mutfağın içeriğine karar vereni konumuyla, kölesi ise çoğu kez neyi içerdiğini bilmediği ve aslında hiçbirinin tadını diğerinden tam anlamıyla ayıramadığı yemekleri ziyafete dönüştürür. Çünkü hazın gerçekleşmesini

sağlayan, farklı oranlarda kullanılan egzotik sostur. Bu metaforik çıkarımdan somutlaştırırsak, Şam'da yediğimiz 'Arap usulü Norveç somonu' Türkiye'nin Çingene mahallelerinde dinlediğimiz 'tekno usulü Türk-Roman şarkıları'na denk düşer. Bu noktada, kapitalist ve küresel savaşın 'sanatsal' dünya aracılığıyla ağzımıza çalınan parmak bal ve önlenemez hazzı aynı Brecht'in *Hollywood Ağutları*'nda yazdığı gibidir:

“Hollywood köyü öyle planlandı ki,
İçinde yaşayanlar sansınlar cennette olduklarını.
Ve onlar varsınlar şu sonuca ki,
Bir cennete ve bir cehenneme ihtiyaç duyan Tanrı,
Gerek duymasın iki düzen kurmaya,
Yetsin biri: olsun o da cennet ki
Refaha ulaşamayıp beceriksiz kalanlara
Görsün cehennem hizmeti...” (Zizek, 2013: 16)

KAYNAKÇA

Akgül, Özgür (2009), Romanistanbul: Şehir, Müzik ve Bir Dönüşüm Öyküsü (İstanbul: Punto Yayınları).

Beissinger, Margaret (2007), “Muzica Orientală: Identity and Popular Culture in Postcomunist Romania”, Donna Buchanan (Ed.), *Balkan Popular Culture and the Ottoman Ecumene* (İngiltere: Scarecrow Press): 95-143.

Belge, Murat (1984), *Tarihten Güncelliğe* (İstanbul: Alan Yayıncılık).

Buchanan, Donna (2007), “Bulgarian Ethnopol Along the Oldvia Militaris”, Donna Buchanan (Ed.), *Balkan Popular Culture and the Ottoman Ecumene* (İngiltere: Scarecrow Press): 225-269.

Değirmenci, Koray (2009), “Dünya Müziği Söylemlerinde Romanlık ve Roman Müzik İcrası: Selim Sesler ve Hüsnü Şenlendirici Örneği”, *Toplum ve Bilim*, 114: 159-188.

Dobrova, Nikolina (2007), “Constructing the ‘Celluloid Gypsy’: Tony Gatlif and Emir Kusturica’s Gypsy Films in the Context of New Europe”, *Romani Studies*, 5 (17): 141-154.

Dunin, Elsie Ivancic (2006), “Romani Dance Event in Skopje, Macedonia”, *Dancing From the Past to Present: Nation, Culture and Identities* (ABD: University of Wisconsin Press).

Duygulu, Melih (2006), *Türkiye’de Çingene Müziği: Batı Grubu Romanlarında Müzik Kültürü* (İstanbul: Pan Yayıncılık).

Erlmann, Veit (1996), "The Aesthetics of the Global Imagination: Reflections on World Music in the 1990s", *Public Culture*, 12 (1): 145-171.

Feld, Steven (2004), "World Music için Tatlı Bir Ninni", (çev. Özlem Aslan ve Seda Köksal), *Folklorla Doğru*, 65: 81-111.

Feldman, Walter (1990), "Cultural Authority and the Authenticity in Turkish Repertoire", *Asian Music*, 11 (1): 73-107.

Girgin, Gonca (2015), *9/8 Roman Dansı: Kültür, Kimlik, Dönüşüm ve Yeniden İnşa* (İstanbul: Kolektif Kitap).

Hall, Stuart (1992), "The Question of Cultural Identity", Stuart Hall, David Hell ve Anthony McGrew (Ed.), *Modernity and Its Futures* (Cambridge: PolityPress): 274-316.

Mitchell, Tony (1996), *Popular Music and Local Identity: Rock, Pop, and Rap in Europe and Oceania* (Londra: Leicester University Press).

Pettan, Svanibor (1992), "Gypsy Music in Kosovo: Interaction and Creativity", (Doktora Tezi: University of Maryland, Baltimore).

Pettan, Svanibor (1996), "Gypsies, Musics, and Politics in the Balkans: A Case Study from Kosovo", *World of Music*, 38 (1): 33-61.

Rasmussen, Ljerka (2007), "BosnianandSerbian Popular Music in the 1990s: Divergent Paths, Conflict Meanings, and Shared Sentiments", Donna Buchanan (Ed.), *Balkan Popular Culture and the Ottoman Ecumene* (İngiltere: Scarecrow Press): 57-95.

Seeman, Sonia (2002), "You're Roman: Music and Identity in Turkish Roman Communities" (Doktora Tezi: University of California).

Silverman, Carol (2006), "Balkan Müslüman Roman Kadınlarında Müzik, Dans ve Şöhret", (çev. Şehvar Beşiroğlu, Gonca Girgin), *Folklor/Edebiyat*, 1 (45): 135-159.

Silverman, Carol (2007a), "Trafficing in the Exotic with 'Gypsy Music: Balkan Roma, Cosmopolitanism, and World Music Festivals", Donna Buchanan (Ed.), *Balkan Popular Culture and the Ottoman Ecumene* (İngiltere: Scarecrow Press): 335-365.

Silverman, Carol (2007b), "Bulgarian Wedding Music Between Folk and Chalga: Politics, Markets, and Current Directions", *Musicology*, (7): 69-98.

Stokes, Martin (2009), “Kültür Endüstrileri ve İstanbul’un Küreselleşmesi”, Çağlar Keyder (Ed.), İstanbul: Küresel ile Yerel Arasında (İstanbul: Metis Yayınları): 145-171.

Sugarman, Jane (2003), “Those Other Woman: Dance and Feminity Among Prespa Albanians”, Tullia Magrini (Ed.), Music and Gender: Perspectives from the Mediterreanean (IL: University of Chicago Press): 87-119.

Sugarman, Jane (2007), “The Criminals of Albanian Music: Albenian Commercial Folk Music and Issues of Identity since 1990”, Donna Buchanan (Ed.), Balkan Popular Culture and the Ottoman Ecumene (İngiltere: Scarecrow Press): 269-309.

Taylor, Timothy (1997), Global Pop: World Music, World Markets (New York: Routledge).

Ünlü, Cemal (2004), Git Zaman Gel Zaman: Fonograf-Gramafon-Taş Plak (İstanbul: Pan Yayıncılık).

Zirbel, Katherine (1999), Musical Discursions: Spectacle, Experience, and Political Economy Among Egyptian Performers in Globalizing Markets (Doktora Tezi: University of Michigan).

Zizek, Slavoj (2013), Dünyadaki İsyanların Anlamları (İstanbul: Agora) (Çev. Osman Akınhay).

Filmografi

Ah, Bu Çingeneler, Aleksandar Petrović, 1967, Yugoslavya

Andjeocuvar, Goran Paskaljević, 1987, Yugoslavya

Canta (corre) Gitano, Tony Gatlif, 1981, Fransa

Çingeneler Zamanı, Emir Kusturica, 1988, İngiltere, İtalya, Yugoslavya

Gadjo Dilo, Tony Gatlif, 1997, Romanya

Gırgiriye, Kartal Tibet, 1980, Türkiye

Kara Kedi Ak Kedi, Emir Kusturica, 1998, Yugoslavya, Fransa

Latcho Drom, Tony Gatlif, 1993, Fransa

Swing, Tony Gatlif, 1999, Fransa

Vengo, Tony Gatlif, 2000, İspanya

Diskografi

Adnan Şenses Klasikleri (CD) Adnan Şenses, 2005. İstanbul: Fono Müzik Üretim.

Arabeskin Sultanı (kaset) Kibariye, 1989. İstanbul: Harika Kasetçilik.

Ben Akordeonum (CD) Ciguli, 2006. İstanbul: Ozan Video Film

Bergama Gaydası (CD) Laço Tayfa, 2000. İstanbul: Pozitif Müzik Yapım

Binnaz (CD) Ciguli, 1998. İstanbul: Dost Müzik.

Çıngırdak (CD) İzmirli Taylan, 2008.

Hüsn-ü Klarnet (CD) Hüsnü Şenlendirici, 2005. İstanbul: Pozitif Müzik Yapım

İlk Defa Ağladım (kaset) Adnan Şenses, 1991. İstanbul: Uzelli Kaset Sanayi

Keşan'a Giden Yollar (CD) Selim Sesler, 1999. İstanbul: Kalan Müzik

Kırklareli İl Sınırı (CD) Burhan Öcal ve Trakya all Stars, 2003. İstanbul: Daublemon

LocalStrangers (CD) Dolapdere Big Gang, 2006. İstanbul: Yakartop Yayıncılık

Nurcanım (CD) Davut Güloğlu, 2001. İstanbul: Şahin Özer Müzik.

Oğlan Bizim Kız Bizim (CD) Selim Sesler, 2006. İstanbul: Daublemon

Oynamaya Geldik (CD) Burhan Öcal ve Trakya all Stars, 2006. İstanbul: Pozitif Müzik Yapım

Romanika (kaset) Kibariye, 1986. İstanbul: Harika Kasetçilik.

S.O.S (CD) Savaş Zurnacı, 2005. İstanbul Pozitif Müzik Yapım

Sözlü Oyun Havaları (CD) Çılgın Cemal, 2010.

Sulukule Rom Music of Istanbul (CD) Çeşitli İcracılar, Kanada: Traditional Crossroads

Şakşuka (CD) Tarık Mengüç, 2004. İstanbul: Şahin Özer Müzik



**BAĞLAMA EĞİTİMİNDE KÜLTÜREL KİMLİĞİN
TEMSİLİ: ŞAHKULU SULTAN DERGÂHI ÖRNEĞİ**

**THE REPRESENTATION OF CULTURAL IDENTITY IN
THE BAGLAMA TRAINING: THE CASE OF SAHKULU
SULTAN DERGAH**

Ali KELEŞ*

ÖZ

Bu çalışmada Şahkulu Sultan Dergâhında yapılmış bir etnografik alan araştırmasının bulguları sunulmaktadır. Araştırmanın amacı bağlama eğitimi sürecinde rol alan yönetici kadro, eğitmen ve kursiyerlerin Alevi kimliği, müzik ve bağlamaya ilişkin yaklaşımlarının anlaşılabilmesi ve bu kavrayışların icraya olan etkisinin açıklanabilmesidir. Verilerin elde edilmesinde katılımcı gözlem, yarı-yapılandırılmış ve yapılandırılmamış görüşme teknikleri kullanılmıştır. Pek çok modern Alevi kurumu gibi Şahkulu Sultan Dergâhı da çeşitli eğitim faaliyetleri düzenlemektedir. Bu faaliyetlerin başında gelen semah ve bağlama kurslarının amacı, Alevi kimliğini “doğru” biçimde temsil etme becerisine sahip bireyler yetiştirmektir. Nitekim dergâhta görev alan genç zakirler, kurumun kendi bağlama kursunda yetişmişlerdir. Bağlama eğitmeni ve kursiyerler, bireysel bazda farklı Alevilik kavrayışlarına sahiptir. Bu farklar bağlama icrasını, repertuar seçimi ya da tını açısından etkiler. Ancak sonuçta bağlamanın, Alevi kimliğinin ayrılmaz bir parçası olduğu konusunda tüm topluluk üyeleri hemfikirdir.

Anahtar Kelimeler: Bağlama, Eğitim, Kültürel Kimlik, Alevi, Şahkulu Sultan Dergâhı.

* Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Bilimleri Anabilim Dalı, alikeles80@gmail.com, ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-2332-5209>.

* Makale Geliş Tarihi: 15.10.2017
Makale Kabul Tarihi: 27.12.2017

ABSTRACT

This study presents the findings of an ethnographic research carried out in the Sahkulu Sultan Dergah. The first aim of the research is to understand the perceptions of the actors who took part in the baglama training process on Alevi identity, music and baglama. The second purpose is to explain how these perceptions effect to the musical performance. Participant observation, semi-structured and unstructured interview techniques were used in obtaining the data. Like many modern Alevi institutions Sahkulu Sultan Dergah also arranges various educational activities. The purpose of semah and baglama courses is to educate individuals in a way that they can appropriately represent Alevi identity. Young zakirs who serve in the Dergah were educated in Sahkulu Sultan baglama course. Baglama instructor and trainees have different Alevism insights individually. These differences are reflected in the repertoire and in the baglama performances. In the end, however, all community members agree that the baglama is an integral part of Alevi identity.

Keywords: Baglama, Education, Cultural Identity, Alevi, Sahkulu Sultan Dergah.

GİRİŞ

Bu metinde sunulan bulgular, İstanbul Merdivenköy'deki Şahkulu Sultan Dergâhında, Nisan 2012 ile Haziran 2016 arasında gerçekleştirilmiş bir alan araştırması ile elde edilmiştir. Araştırma, 2016 yılında, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsünde savunulan doktora tez çalışması bünyesinde gerçekleştirilmiştir. Araştırma alanı olarak bu kurumun seçilmesinde; günümüzde Alevi hareketinin İstanbul'daki en önemli merkezlerinden biri olması ve kentli Aleviler tarafından yoğun ilgi görmesinin yanında uzun süredir bağlama ve semah kursuna sahip olması da etkili olmuştur. Her ne kadar alan araştırmasının konusu, müzik ve semah kursları olsa da Dergâh'ın genel yapısı ve işleyişi anlaşılmaya çalışılmış ve eğitim faaliyetleri dışında yönetim kadrosunda bulunan bazı kişiler ile de görüşmeler gerçekleştirilmiştir.

Günümüzde bağlama eğitimine ilişkin literatürün, eğitsel çıktıları/kazanımları geliştirmeye odaklandıkları görülmektedir. Bu durumun ortaya çıkmasında söz konusu akademik yazının çoğunlukla müzik eğitimcileri tarafından kaleme alınmış olmaları etkilidir. Eğitim süreçlerini daha sistematik

hale getirmeye, öğretim programları geliştirmeye ya da yeni teknolojileri eğitime dahil etmeye yönelik bu araştırmalar, konuları gereği sınıf-içi etkileşim pratiklerini, aktörlerin kültürel kimliklerinin etkisini, bağlama ve halk müziğini çevreleyen değerler dünyasını kapsam dışında bırakmaktadır. Öte yandan Alevi müziğinin kentli aktarım pratikleri ise henüz Alevi kimliğinin dinsel, politik, örgütsel dönüşümü kadar ilgi görmemektedir. Şahkulu Sultan Dergâhı ve bu kurumun bağlama kursunda gerçekleştirilmiş olan bu alan araştırması, yukarıda bahsi geçen kapsam dışı kalmış konulara, etnografik veriler yoluyla katkı sunmak niyetindedir. Araştırma alanı olarak bir dergâhın seçilmiş olması, akademik yazına, bağlama eğitiminin resmi eğitim kurumlarının (konservatuarlar) dışında nasıl gerçekleştiğine dair veri kazandıracaktır. Ayrıca metin, Alevilik araştırmalarına, kimliğin ayrılmaz bir parçası olan bağlama icrasının ve müzikal aktarım süreçlerinin kentli, modern görünümüne dair katkı yapabilmeyi amaçlamaktadır.

Bu araştırmanın amacı; incelenen eğitim sürecinde eğitmen ve kursiyer rolünü üstlenmiş insanların Aleviliğe, bağlamaya ve müziğe ilişkin kavram ve davranışları nasıl kavradığını, zihninde nasıl örgütlediğini ve bunların müziksel davranışta, söylemde ve tınının kendisinde nasıl yansıdığını -veya yansımadığını (çünkü çelişkiler de önemlidir)- anlayıp açıklayabilmektir. Bu kavrayış ve örgütleme insanlara, duygu, düşünce ve eylemlerin yorumlanmasını sağlayan kognitif bir çerçeve (framework) sağlar. Çerçeve birbiri ile ilişkili nesne, kavram, davranış vb.'nin insan zihninde, birbirine anlam kazandıracak biçimde yan yana dizilmesi ya da bir araya getirilmesi ile oluşur. Bu aynı zamanda daha geniş bir bağlamda Goodenough'ın kültür tanımına da yaklaşır: Kültür “insanların zihninde bulunan şeylerin biçimidir – algılama, ilişkilendirme ve yorumlama modelleridir” (Goodenough'dan akt. Özbudun vd., 2012: 267). Yukarıda özetlenen amaç doğrultusunda araştırma problemi ve alt sorular şu şekilde belirlenmiştir: Bağlama eğitimi sürecinde rol alan aktörlerin Alevi kültürel kimliğini algılama ve temsil etme biçimleri nasıldır? Bireyler Aleviliği nasıl değerlendirmektedir (kültür, yaşam tarzı, İslam içi bir mezhep, kendi başına bir din, tasavvufi bir yol vb.)? Şahkulu Sultan Dergâhı'nın Aleviliğe ve bağlama icrasına ilişkin kurumsal perspektifi nedir? Bağlama eğitmeni ve kursiyerlerin kimliğe ve bağlama icrasına ilişkin yaklaşımları, kurumun tavrı ile uyumlu mudur? Bireylerin kimliklerini/inançlarını algılayış biçimleri müzikal pratiklerini nasıl etkilemektedir?

Katılımcı sayısı kısıtlı olan küçük ölçekli topluluklarda uygulanmaya elverişli olan etnografik araştırmalar, toplumun geneline ilişkin genellemeler yapmaya uygun değildir. Benzer biçimde bu çalışma da tek bir kurumsal yapıyı ve içindeki bağlama eğitimi sürecini incelemektedir. Alevi kurumlarındaki bağlama kurslarında ve müzik eğitimi süreçlerinde kültürel kimliğin nasıl temsil edildiğine, buna ilişkin anlamların nasıl inşa ve ifade edildiğine dair genel bir

çerçevenin oluşturulabilmesi, bu araştırmanın sınırlarını aşmaktadır. Bunun için benzer nitelikteki bağlama kurslarından elde edilen veriler, karşılaştırmalı biçimde ele alınmalıdır. Ayrıca küçük yaştaki kursiyerlerin araştırmaya karşı ilgisiz ve görüşme yapmaya gönülsüz olması onlardan alınabilecek verinin oldukça kısıtlı kalmasına sebep olmuştur.

Metnin ilk bölümünde kültürel kimlik olgusu ve kimliğin temsili açıklanacaktır. Daha sonra bir kültürel kimlik hareketi olarak 1980 sonrası gelişen Alevi uyanışı ve hareketin örgütlenme faaliyeti ele alınacaktır. Üçüncü bölüm Alevi hareketinin etkinlik alanlarından biri olan Şahkulu Sultan Dergâhında ve kurum bünyesindeki bağlama kursunda gerçekleştirilen alan araştırmasının kazanımlarını aktaracaktır. Sonraki bölümde ise kimliğin temsilinde kullanılan farklı söylemler, mekânın söylemlerle ilişkisi ve bunların müzik ile olan bağı tartışılacaktır.

1. METODOLOJİ

Bu alan araştırmasında katılımlı gözlem ve çeşitli görüşme teknikleri uygulanmıştır. Gözlem en kısa tabiriyle araştırmacının incelediği toplumsal etkinliği kendi doğal ortamında izlemesidir. Araştırmacı/gözlemci biriktirdiği verinin kaynağı olan birey ve toplulukların söylediklerini ve yaptıklarını dinler, izler ve kaydeder. Gözlem araştırmacıya, içinde bulunduğu toplumsal bağlamda, söylem ve eylemler arasındaki süreklilikler/uyuşmazlıklar, bireyler arasındaki etkileşimin niteliği, hiyerarşi ve gücün ortamdaki dağılımı ya da ortamın fiziki yapısının tüm bunlar üzerindeki etkisi gibi konularda, içeriden bilgi sağlar. Böylece alanda karşılaşılan gündelik ancak araştırma açısından önemli olayların yerleştirilebileceği zengin ve ayrıntılı bir bağlam elde edilebilir. Ayrıca gözlem, "diğer insanların dünyayı nasıl görüp dünyayla nasıl etkileşime geçtiklerini anlamının en etkili yoludur ve genellikle kendi önyargılarımızı ve inançlarımızı denetlememizi sağlar" (Monaghan ve Just, 2007: 27). Gözlemlerin bu çalışmadaki amacı ise bağlama kursunun içinde bulunduğu kurum ile ilişkisini, kurs topluluğunu oluşturan bireyler arasındaki etkileşim örüntülerini, müfredat ve öğretim tekniklerini ve kültürel kimliğin temsil biçimlerini içeriden bilgilerle anlayabilmek şeklinde belirtilebilir.

Bu çalışmada gözlemlere ek olarak, etnografik çalışmalarda yaygın olarak kullanılan, yarı-yapılandırılmış ve yapılandırılmamış görüşme/mülakat türleri uygulanmıştır. Etnografik çalışmalarda görüşmeler, "resmiyet açısından yerli uzmanlarla sürdürülen sıkıca yapılandırılmış soru-yanıt seanslarından yaşam öykülerinin kaydedilmesine resmiyetten uzak sohbetlere ya da önceden tasarlanmamış bir karşılaşma esnasındaki bilgi alışverişi fırsatına kadar uzanabilir. Sonuçta, etnografya çalışmasının anahtarı *orada olmak*, gözlemek, izlemek, tesadüflerden yararlanmak için hazır bulunmaktır" (Monaghan ve Just, 2007: 38). Burada yarı-yapılandırılmış mülakatlar, Scott ve Morrison'un

ifadesiyle (2016: 112) görüşmecilerin yanıtlarını genişletme, açma ve açıklamaya yönelik esnek sondajlar yapılabilmesini mümkün kıldığı için tercih edilmiştir.

Nitel araştırma prosedürüne uygun biçimde görüşmelerde değinilecek temalar, araştırmanın ana konusu ve mülakatlar öncesi yapılan gözlemlerin kazanımları doğrultusunda belirlenmiştir. Kimi zaman birkaç saat süren bu görüşmelerde bir genellemeye ulaşmaktan çok bireylerin ve incelenen topluluğun deneyim ve düşünceleri hakkında derinlemesine kavrayışlara ulaşabilmek amaçlanmıştır. Görüşmecilere müziğe ve Aleviliğe ilişkin duygu, düşünce ve eylemlerini nasıl anlamlandırdıklarını, anlamı inşa ederken ve ifade ederken nasıl bir kavramsal çerçeve kullandıklarını anlamaya yönelik sorular yöneltilmiştir.

2. KÜLTÜREL KİMLİK VE KİMLİĞİN TEMSİLİ

Erol kültürel kimliği, ölçeği ve niteliği ne olursa olsun toplulukları birbirinden ayıran öğelerin bileşimi olarak kabul eder (2005: 219). Buna göre kültürel kimlik, kültürel farklılık esasına göre bir araya gelen bireylerin oluşturduğu kolektif bir aidiyet bilincidir. Kültürel farklılık ise din, dil, ulus, etnik köken, ideoloji, yaşam tarzı gibi unsurların birinin veya birkaçının birlikte içerilmesiyle kurulur. Öyleyse kültürel kimlik iddiasının bir yüzü araya sınır çekilen *ötekiler* ile farklılaşmayı işaret ederken diğer yüzü topluluk içinde bütünleşmeyi (yani grubun referans çerçevesinin benimsenmesini) gerektirir. Parmar (1998: 121) kimliklerin karmaşık ve değişken doğasına dikkat çeker. Zira kimlikler asla tamamlanmış, durağan ve tarihsel süreçlerden etkilenmeyen verili mutlak yapılar değildir. Aksine “diyalojik, yani birbirleriyle dinamik söylemsel etkileşim içinde oluşan, dolayısıyla da değişmesi mümkün, hatta kaçınılmaz olan kültürel” bileşimlerdir (Erol, 2005: 219).

Etnik açıdan karma, inanç ve uygulama açısından farklı özelliklere sahip topluluklar biçiminde yaşayan Alevilerin dinsel inançları sinkretik bir görünüm arz eder. Etnisite, inançlar ve uygulamalar açısından çoğulluğa yol açan bu nitelikler, Aleviliğin herkesçe kabul gören bir tanımını yapmayı hayli güçleştirir. Ancak bir dizi ortak özellik tüm dağınık toplulukları Alevi kültürel kimliği içinde değerlendirebilmeyi mümkün kılar: Hz. Ali'nin merkezi konumu, neredeyse tüm Alevi topluluklarca paylaşılan sözlü birikim, ortak simge, metafor ve tarihsel olaylar dizisi, mekânsal olarak ayrılmış birimleri dede-talip ilişkileriyle birbirine bağlayan bir ağ-yapı (ocak sistemi) vb. Aleviler, birlik (Alevi) ve farklılığı (Tahtacı, Çepni, Bektaşî vb.) eşanlı biçimde inşa eden bu esnek yapıyı “yol bir süre bin bir” özdeyişi ile ifade ederler. Alevi kültürel kimliği kentleşme öncesinde toplulukların heterodoks ve sinkretik nitelikleri dolayısıyla bir çoğulluk arz ederken günümüzde bu çoğulluk politik bir görünüm kazanmıştır. Alevilik, modern kent koşullarında siyaset kurumunun aldığı yeni biçimler doğrultusunda siyasallaşmış ve toplumsal bir hareketin kültürel esası haline

gelmiştir. Alevi hareketi ya da uyanışı olarak adlandırılan bu süreç, kültürel kimliğin modern/kentli temsillerini içermektedir.

Temsil, en kısa tanımı ile bir nesne, olay, olgu ya da kavramın başka bir düzlemde (örneğin dil) yansıtılmasıdır. Öte yandan temsil, özellikle eleştirel sosyal bilim gelenekleri tarafından aktif ve kurucu bir öge olarak ele alınır. Örneğin Marshall' a göre imge ve metinler, temsil ettikleri orijinal kaynakları doğrudan yansıtmaktan ziyade onları yeniden kurarlar (1999: 725). Karaduman'a göre temsil, "aktif bir seçme ve sunma, yapılandırma ve biçimlendirme işini ifade eder" (2007: 50). Hall ise kimliğin kısmen bir tür temsil olduğunu dile getirir (1998: 72).

Kültürel kimliğin temel bileşenleri tanımlama, tanınma ve aidiyettir. "Birey, kimlik bildiriminde bulunduğu her seferinde, hem tanınma hem de tanımlama faaliyetini gerçekleştirmekte ve bu yolla kendi aidiyetiyle bağlantıya geçmektedir" (Subaşı, 2010: 48). Kültürel kimliğin temsili yalnızca "kimsiniz?" sorusuna karşı aidiyetin sözlü biçimde dile getirilmesinden ibaret değildir. Dönmez'in de belirttiği gibi kolektif/kültürel kimlik aynı zamanda ortak bir tarihe ve kültüre gönderme yapan davranışlarla da ifade edilir. Bu davranışlar, kültüre özgü mesajları taşıyan ve aidiyet duygusunu pekiştiren kimlik kodlarını barındırır (2015: 49). Subaşı ve Dönmez'in ifadelerinin ışığında, alandaki kişilerin ve görüşmecilerin çeşitli biçimlerde kimlik bildiriminde bulunduğu söylenebilir. Aleviliğe ilişkin sözel ve davranışsal ifadeler, müzik yoluyla kimliğin ifadesi, görüşmeler sırasında Alevilik ile ilgili sorulara verilen yanıtlar bunların başında gelmektedir.

3. ALEVİ HAREKETİ

Türkdoğan sosyal hareketleri, toplumda yeni bir hayat tarzını, yeni bir dünya görüşünü oluşturmaya yönelik, ideolojik ve sınıfsal nitelik taşıyabilen kolektif eylemler olarak değerlendirir (2004: 19, 24, 29). 1980 darbesi sonrasında Türkiye'nin siyasal atmosferi ve dünyadaki konjonktür, Türkiye'de üç büyük toplumsal hareketi ortaya çıkarmıştır. Tarihleri çok önceye götürülebilecek olan siyasal İslam ve Kürt hareketi, 1990'larda siyaset yapma biçimlerindeki nitel dönüşümün etkisiyle örgütlenme ve kamusal görünürlük açısından nicel bir genişleme yaşamıştır. Aynı koşullar Aleviliği bir kimlik hareketinin odak noktası haline getirmiştir.

Ertan'a göre 1960-1980 arası dönemde göç ve kentleşme ile birlikte bir yandan Aleviliğin geleneksel formları (dede-talip hiyerarşisi, dedelerin otoritesi, ocak sistemi, ayin-i cem pratikleri vb.) çözülürken diğer yandan Aleviler, sol hareket içinde yer alarak politikleşmiştir. Ancak 1980 sonrasında ayırt edici yani Aleviliğin kendisinin bir kültürel kimlik hareketine temel oluşturacak biçimde siyasallaşmasıdır (2017: 13-14). Bu siyasallaşma politika dilinin, kimliğin bir hak

olarak algılanmasını sağlayacak şekilde dönüşmesiyle mümkün olmuştur. Ateş ise aynı süreci 1990'lı yıllarda politikanın, sınıf eksenli yeniden bölüşüm ilişkilerinin düzenlenmesi mücadelesinden etnik, ulusal, ırksal, cinsel farklılıkların tanınması mücadelesine dönüşmesi şeklinde ifade eder (2011: 11).

1950 sonrası kente yoğun göç ve politikleşme süreci sonucunda Aleviliğin geleneksel sosyo-dinsel yapısı, hiyerarşik ilişkileri ve ritüel pratiklerin sürekliliği hayli yıprandı. Ancak bir dizi toplumsal ve politik dönüşüm sonucu 1980'lerin sonundan itibaren Alevilik, "... yoğun bir yeniden keşfetme sürecinin nesnesi haline geldi. Farklı toplumsal tabakalardan gelen Aleviler, farklı ideolojik yönelimleri doğrultusunda gerçekleştirdikleri etkinlikler yoluyla, Aleviliğin değişik yönlerini yeniden canlandırmaya çalıştılar" (Keleş, 2016: 49). "Bu yeniden canlanma sürecinde, Alevi cemaati kendini yeniden inşa ederek veya dönüşerek, yitirdiği dinsel ve toplumsal yapıları yeniden biçimlendirmeye ya da geleneksel dini kimlik kalıplarına yeniden dönmeye çalışarak, bir tarihsel gelenek formüleştirme arayışıyla dikkatleri üzerine topladı" (Güler, 2008: 19). Alevi uyanışı olarak anılan bu süreçte Dönmez'in de ifade ettiği gibi topluluğun inançları, kültürel ifade biçimleri ve bununla ilişkili pratiklerindeki süreklilik belli bir süre kesintiye uğradıktan sonra yeniden canlandı ve Alevilerin/Aleviliğin politik görünürlüğü arttı (2015: 40). Sürecin en önemli belirtilerinden biri Alevilerin yoğun örgütlenme faaliyeti oldu. Başta Avrupa ve Türkiye'nin büyük kentlerinde olmak üzere pek çok Alevi vakıf ve derneği kuruldu. İsimlerinde *Alevi*, *Hacı Bektaş Veli* ve *Pir Sultan Abdal* gibi sözcüklerin kullanıldığı bu kurumların ayırt edici özelliği, Aleviliği politik bir dava haline getirmeleri, onun çeşitli özelliklerini korumayı ve tanıtmayı amaç edinmeleridir. Cem Vakfı, Pir Sultan Abdal Kültür Dernekleri, Hacı Bektaş Veli Vakfı gibi geniş katılımlı her bir yapılanma belirli bir Alevilik kavrayışını yansıtır ve buna uygun faaliyetler düzenler. "Alevi örgütleri, bir yandan Alevi politikalarının üretildiği yerler olarak dikkat çekerken, bir yandan da kentlere yeni göç eden Aleviler için cemaat ilişkilerinin ortaya çıkarılıp sürdürüldüğü, dolayısıyla da köy cemaatinin kent cemaatine dönüştüğü mekânlar olarak işlev görmektedir" (Subaşı, 2010: 208).

Bu örgütlenme faaliyeti, harabeye dönmüş bazı eski Alevi dergâhlarını ve Bektaşî tekkelerini de canlandırmış ve hareketin etkilerini yerele ulaştırmıştır. Pek çok dergâh, onarma ve tanıtmaya dernekleri yoluyla yeniden işlerlik kazanmış ve uyanışçı etkinliklerin (festivaller, kutlamalar, halka açık cem ritüelleri, semah gösterileri ve konserler) sahası haline gelmiştir. Bu büyük ya da küçük örgütlü oluşumlar, ulusötesi federasyon ve konfederasyonlar altında bir araya gelerek daha etkili üst yapılar meydana getirmişlerdir. Sonuç olarak bu kurumlar Alevilerin, modern toplum içinde temsil edilmeyen kendi komünal ilişkilerini, modern kentin doğasına uygun biçimde yeniden organize etme çabasıdır. Bu

aynı zamanda kimliğin, inancın ve pratiklerin modernitenin sınırları içinde yeniden inşa edilmesidir.

4. ŞAHKULU SULTAN DERGÂHI VE BAĞLAMA KURSU

Dergâh, sözcük anlamıyla tarikat üyelerinin toplandığı ve ayin yaptığı mekândır. Korkmaz ise dergâhı, mürşit ve dervişlerin tarikat törelerini uyguladıkları yapı olarak tanımlar (2000: 467). Bu törelerin uygulanışında sürekliliği sağlamak için tekkelerde, tarikat ilkelerine ek olarak söz ve saz eğitimi de verilmiştir. İstanbul'un en eski dergâhlarından bir olan Şahkulu Sultan, yüzyıllar boyunca Bektaşî tarikatının önemli eğitim merkezlerinden biri olmuştur. Ancak tekke ve zaviyelere ilişkin kanun uyarınca terk edilen mekân, zaman içinde harabeye dönüşmüştür. 1980 sonrası eski inanç merkezlerini restore etmek üzere çeşitli dernek ve vakıflar kuran kentli Aleviler, Şahkulu Sultan Dergâhını eski canlılığına kavuşturmuş ve modern bağlam içinde Alevi hareketinin etkinlik alanlarından birine dönüştürmüştür.

Günümüzde yenileme faaliyetlerinin halen sürdüğü Dergâh, sekiz dönüm araziye sahiptir ve aşevi, cemevi, kütüphane, konferans salonu, misafirhane ve derslikler gibi bölümleri barındırır. Kurumda cenaze ya da lokma gibi hizmetlere ve halka açık ayin-i cemlere ek olarak eğitim faaliyetleri ve çeşitli etkinlikler düzenlenir. Tüm bu faaliyetlere İstanbul'un çeşitli semtlerinden ziyaretçiler katılır. Ziyaretçi profili, yönetici kadro ve eğitim faaliyetlerinde yer alan kursiyerler dergâhın bulunduğu semtin nüfus özelliklerini yansıtacak biçimde çoğunlukla Malatya, Tokat, Amasya, Sivas, Erzincan ve Tunceli gibi şehirlerden İstanbul'a göç etmiş Alevilerden ve onların kentte doğup büyümüş çocuklarından oluşur.

Şahkulu Sultan Dergâhı bünyesinde faaliyet gösteren kurum, resmi olarak vakıf statüsündedir ve dolayısıyla vakıflar kanununa tabidir. Ayrıca vakıf, bulunduğu mekânda kiracıdır. Vakfın idari kadrosu otuz yedi kişilik bir mütevelli heyetinden oluşur ve her üç yılda bir çoğunluğu bu heyetten olmak şartı ile beş kişilik bir yönetim kurulu seçilir. Yönetim kurulunun üyelerinden biri vakıf başkanlığını üstlenirken diğer üyeler başkan yardımcılığı, saymanlık ve sekreterlik yaparlar. Ayrıca dergâh içinde ve dışında gerçekleştirilecek etkinliklerde görev alan kadın kolları ve gençlik kolları mevcuttur. Şahkulu Sultan Dergâhı, daha etkin bir örgütlenme şeması içinde yer almak üzere Alevi Dernekleri Federasyonu'na (ADFE) bağlıdır. Bu yapıya dahil olunmasında kurumlar arasındaki görüş birliğinin etkili olduğunu Şahkulu Sultan Vakfı başkanı şöyle ifade etmiştir: "Üniter ve laik cumhuriyetten yana. Hem Şahkulu hem de ADFE, Atatürk ile sorunu olmayan, onun ilkelerini benimseyen yapılar. Din ile siyaseti ayrı tutarlar. Etnik kimliği ve inanç kimliğini siyasete referans yapmaz(lar)" (02.06.2016).

Şahkulu Sultan Dergâhı'nda idari yapılanma ve işleyiş modern Alevi kurumlarındaki ikili yapıyı yansıtır. Yönetim kurulu üyeleri, mütevellî heyeti, kadın ve gençlik kolları yönetim, teknik işleyiş ve organizasyon gibi görevleri üstlenirken topluluğun ruhani rehberleri olarak dedeler¹ görevlendirilir. 1980 sonrası biçimlenen Alevi hareketi, Alevi kurumlarının işleyişinde bu ikili yapının ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Böylece dedelerin, talip topluluklar üzerindeki bütüncül otoritesi, dinsel ritüellerin yönetilmesi (cem yürütmek) ile sınırlanmıştır.

Şahkulu Sultan Dergâhı'nda her Pazar öğleden sonra, halka açık, haftalık ayin-i cemler düzenlenir. Bu rutin işleyişe ek olarak yıllık takvimin Aleviler için özel olan günlerinde de (Muharrem, Nevruz, Hızır) cemler tertip edilir. Dergâhın dedesi² ve yardımcıları tarafından yürütülen bu ritüeller, yaklaşık iki veya üç saat sürer. Cem sırasında on iki hizmeti, genellikle kurumun gençlik kolları, kadın kolları ve semah ekibinde görev alan kişiler üstlenirler.

Alevilerin eğitim seviyesinin yükseltilmesi, çağdaş toplum içinde kendisine bir yer arayan Alevi hareketi açısından oldukça önemlidir. Bu hem kimliği temsil edecek bireylerin kapasitelerinin yükseltilmesi hem de hak mücadeleleri sırasındaki kolektif eylemlerden sonuç alınabilmesi için yaşamsaldır. Bu nedenle pek çok Alevi kurumu gibi Şahkulu Sultan Dergâhı da okuma-yazma kursları, üniversiteye hazırlık etüt sınıfları ve İngilizce kursları düzenlemiştir. Pedagojik eksiklikler nedeniyle bu uygulamalardan beklenen sonuç alınamamış olsa da Dergâh bünyesinde Alevi kültürüne ilişkin eğitim faaliyetleri sürmektedir. Bu eğitim faaliyetlerinin içeriği ziyaretçilerin talepleri ve kurumun Alevilere kazandırmak istediği niteliklere bağlı olarak biçimlendirilir. Genel amaç ise geleneksel bağlamda Alevi toplulukların kolektif yaşamlarına hakim olan ancak kentleşme sırasında büyük oranda çözülen edep-erkan olgusunun, Alevi inanç, değer ve ifade kültürü pratiklerinin topluma yeniden tanıtılması veya kazandırılmasıdır. Şahkulu Sultan Dergâhı, Alevi kültürüne özgü niteliklerin yeniden hayata geçirilip kuşaklar arasında aktarılabilmesi konusunda inisiyatif olarak *Dedelik Kursu*, *Temel Alevilik Dersleri*, *Alevi Akademisi* gibi eğitim faaliyetleri

¹ Dede(ler) geleneğe çoğunlukla kırsal yaşama uygun biçimde yapılanmış olan Alevi toplulukların sosyo-dinsel liderleridir. Hz. Ali'ye uzandığına inanılan soybağları (ocaklar) ile aktarılan bu toplumsal konum dedeleri, Alevi toplulukların hem dinsel ritüellerini yürütmek hem de toplumsal sorunlarını çözümlenmek ile görevlendirmiştir. Modernleşme ve kentleşme sürecinde dedeler ile talipleri arasındaki bu hiyerarşik yapılanma (ocak sistemi) giderek yıpranmıştır. 1980 sonrası oluşturulan modern kurumlarda ise dedelerin yetki alanı çoğunlukla dinsel ritüelleri yönetmekle sınırlandırılmıştır. Tabi ki bu olgu dede soyundan gelen kişilerin, modern kurumların yönetici kadrolarında görev almadıkları anlamına gelmemektedir.

² Alan araştırmasının ilk döneminde ayin-i cemleri yürüten Veli dedeye kurum dışından gelen bir zakir eşlik etmiştir. Veli dedenin hakka yürümesinin ardından göreve gelen Musa dedeye ise Dergâhın bağlama kursundan yetişmiş olan zakir Bayram eşlik etmeye başlamıştır.

organize etmektedir. Ayrıca hemen hemen tüm Alevi kurumlarında olduğu gibi burada da uzun süredir semah ve bağlama kursları verilmektedir.

Alevi toplulukların en önemli ifade kültürü pratiklerinden biri olan bağlama icrasının kuşaklararası aktarımı her Alevi kurumunda olduğu gibi Şahkulu Sultan Dergâhında da öncelikli eğitim konularından biridir. Bağlama kursu, Dergâhtaki diğer hizmet ve faaliyetler gibi ayrı bir ünitedir. Kursun idari sorumlulukları, vakıf başkanı, eğitmen ve sekreterlik arasında paylaşılır. Bağlama kursu ile ilgili herhangi bir değişiklik, etkinlik veya toplantı, yönetim ile eğitmenin ortak kararı ile düzenlenir. Ancak öğrenci kaydı vb. teknik meseleler dışındaki işleymen eğitmen sorumludur. Dergâh içindeki yeni ek binaların son bölümü bağlama kursunun dersliğı olarak belirlenmiştir. Yaklaşık 35 m² boyutlarındaki bu derslik, tekkenin cemevi, aşevi, başkan odası, meydan gibi kalabalık kısmından görece uzak ve sakin bir konuma sahiptir.

Bağlama kursu dergâhtaki tek ücretli eğitim etkinliğidir. Kursun aylık ücreti 2013 yılı için 50 TL olarak belirlenmiştir ve bu miktar İstanbul'daki özel bağlama kurslarının talep ettiği miktarın yarısından dahi azdır. Ayrıca eğitmenin ifadesine göre vakıf yönetimi kurs ücretlerinin ödenmesi konusunda öğrencilere baskı yapmamaktadır. Dolayısıyla burada ticari bir beklentiden söz etmek pek mümkün görünmemektedir.

Bağlama kursunun bir dönemi Eylül'den Haziran'a kadardır ve yaz aylarında kurs tatile girmektedir. Dersler Cumartesi ve Pazar günleri, 9:30 ile 17:30 arasında yapılmaktadır. Ders ve mola süreleri net biçimde belirlenmemiştir ve eğitmen ile kursiyerlerin inisiyatifine göre esneyebilir. Araştırmanın yapıldığı dönemde kursta iki sınıf/grup olduğu gözlenmiştir. Öğleden önce ve sonra olarak ayrılan gruplardan biri bağlamaya yeni başlayanlardan diğeri ise kursun daha eski öğrencilerinden oluşmaktadır. Kursun yaklaşık otuz öğrencisi bulunmakla birlikte özellikle genç öğrencilerin devamlılık konusunda pek disiplinli olmadıkları gözlenmiştir.

Kursiyerler yaş, kültürel kimlik, sosyo-ekonomik durum ve amaçlar açısından sınıflandırılabilir. İlk ve orta-öğretim çağındaki çocuklar, 25-35 yaş arasındaki gençler ve son olarak emekliler, kurstaki üç farklı yaş grubunu oluşturmaktadır. Çalışma çağındaki genç kursiyerler mavi yakalı işçiler ve ev hanımlarından oluşurken daha yaşlı olanlar da memur ve işçi emeklileridir. Küçük yaşta kursiyerlerin önemli bir bölümü, dergâhı düzenli olarak ziyaret eden ailelerin çocuklarıdır. Gruplar yaş faktörü göz önüne alınmadan oluşturulduğu için bu üç farklı jenerasyon bir arada eğitim almaktadır.³Kültürel kimlik açısından ele alındığında kursiyerlerin önemli bir bölümü Alevilerden

³ Gösterilenleri kavrama hızı, gençlere ve çocuklara göre daha yavaş olan bazı emekli kursiyerler bu işleymen pek memnun olmasalar da eğitmen, kuşaklararası ilişkileri ve aktarımı mümkün kıldığı için bu yapının özellikle de bir dergâh için uygun olduğunu dile getirmiştir (27.03.2013).

oluşur. Yaş ve kültürel kimlik amaçlar açısından etkilidir. Amaçlar, sevilen türkü ve deyişleri çalıp söyleyebilmek, zakir olabilmek, konservatuarı kazanabilmek ya da profesyonel müzisyen olabilmek şeklinde özetlenebilir. Diğer değişkenler açısından ayrışan tüm kursiyerleri ortak kesen nitelik ise orta ve alt-orta olarak ifade edilebilecek sosyo-ekonomik durumdur. Kursiyerler bu açıdan homojen bir görünüm sergilemektedir.

Bağlama kursunun eğitmeni, 1993-1995 yılları arasında Aksaray'daki Arif Sağ Müzik Evi'nde (ASM) bağlama eğitimi almıştır. Kurstan mezun olunca yine bu kurumun mezunlarından oluşan *Gönülden Gönüle* halk müziği topluluğu ile birlikte çalışmıştır. 1990'ların ikinci yarısında ise İstanbul'daki çeşitli mekânlarda müzisyenlik yapmıştır. Eğitmen, ASM'nde gördüğü metodu Şahkulu Dergâhı bağlama kursunda uyguladığını belirtmiştir (27.03.2013). Bu metoda göre kursa yeni başlayan öğrenciler, bağlama eğitimine geçmeden önce yaklaşık üç ay kadar solfej eğitimi alır. Bu süreçte önce temel kavramlar, daha sonra da notalar ve bazı ritm kalıpları öğretilir. Solfej eğitiminin ardından bağlamaya geçilir. Başlangıçta kursiyerin çalgıyı tanımasını sağlayacak egzersizler ve ezgiler geçilir. Tıpkı ASM, Yavuz Top Müzik Kursu ve Erdal Erzincan Müzik Kursu gibi Şahkulu Sultan Dergâhı bağlama kursunda da bağlama düzeni ve kısa sap bağlamaya öncelik/ağırlık verilir. Alevi deyişleri eğitim repertuarında önemli bir yer tutar.

Eğitmenin, Arif Sağ, Yavuz Top, Musa Eroğlu gibi isimlerden günümüze bağlama tekniğindeki yenilikleri de öğretim sürecine dahil etme konusunda kararlı olduğu gözlenmiştir. Kursta katılan öğrencilerin öncelikli amacı da Arif Sağ, Yavuz Top, Muhlis Akarsu, Hasret Gültekin, Erdal Erzincan ve Sabahat Akkiraz gibi ustalardan dinledikleri deyişleri ve türkülerini onlar gibi çalıp söyleyebilmek olduğu için kursta uygulanan metot bir tür müzikal/estetik uzlaşmaya dayanır. Ancak tüm müfredat bu repertuardan ibaret değildir. Öğretim sürecinde bağlama düzeni için belirlenmiş toplam yedi pozisyona ek olarak rast, kürdi, hicaz, nihavend gibi temel makamlardaki eserler de geçilir. Bununla birlikte popüler türküler ve deyişlerden uzaklaşıldığı oranda öğrencilerin derse olan ilgisinin azaldığı gözlenmiştir. Örneğin birkaç farklı pozisyonu barındıran *Nihavend Longa'nın* geçildiği derste öğrenciler ilgilerini hızla kaybetmişlerdir. Dersin sonuna doğru küçük yaşlardaki bir kursiyer, sıkıldığını belli ederek hocaya, neden bu parçayı öğrendiklerini sormuştur. Hoca ise öğrencisini “Bağlama üzerinde basılmamış perde bırakmayacağız” şeklinde yanıtlamıştır.

Kursta müziğe ve bağlamaya ilişkin yaklaşımın bir yönünü eğitmenin yukarıdaki cevabında netleşen teknik içerik oluşturur. Diğer yönde ise Alevi kimliği ile bağlama icrası arasındaki ilişki/bağlantı söz konusudur. Araştırmanın yapıldığı dönemde vakıf başkanı, bağlama kursunun öğrencileri ile tanışmak için

bir toplantı düzenlemiştir. Burada kursun amacının Alevi kimliğini “doğru biçimde” temsil etme becerisine sahip gençler yetiştirmek olduğunu açıkça belirtmiştir:

“Saz iki türlü öğrenilir. Bir; çalgı olarak, iki; kutsiyet atfedilen, kültürel bir çalgı olarak. Sizi sadece bağlama öğrencisi olarak değil, aynı zamanda vakfın temel felsefesiyle uyumlu kişiler olarak yetiştirmek istiyoruz. Gençlerin, vakfın tüm etkinliklerinde yer almasını istiyoruz. Sizi bir anlamda kültürel olarak biçimlendirmek istiyoruz ama tabii ki kalıba dökecek de değiliz. Siz de başka özel bir kuruma gitmediğinize göre burada belli bir adaba uygun davranışlar ortaya koymalısınız” (22.04.2012).

Genç kursiyerlerden birinin velisi ise bu beklentinin karşılıklı olduğunu şöyle ifade etmiştir: “Ben ve eşim gençliğimiz boyunca bu Dergâha geldik. Eşim şimdi semah ekibinde ve kızımızı da kültürümüzü öğrenmesi için bu kursa yazdırdık” (22.04.2012).

Şahkulu Sultan Dergâhında bağlama icrası aynı zamanda mekânın kimliğini hatırlatır biçimde dervişlikle de ilişkilendirilir. Bu olgunun en net örneklerinden biri, doktora tez araştırması için alanda bulunduğu sırada, bağlama kursunun yılsonu etkinlikleri kapsamında düzenlenen bir konserde gözlemlenmiştir. Konserin başlangıcında küçük bir konuşma yapan vakfın başkan yardımcısı, konser boyunca dinleyeceğimiz müziğin, bağlama kursunda bir yıl boyunca sarf edilen emeğin sonucu olduğunu belirtmiştir. Daha sonra da kursta eğitim alanları, dergâhın geçmişteki sakinleri ile ilişkilendirerek “buradaki dervişler de böyle yetişmişti” demiştir (12.06.2016). Bu sözler, dergâhta bağlama öğrenmek için harcanan emeğin de *yola hizmet*⁴ olarak görüldüğünü ifade etmektedir. Bağlama öğrencilerine dervişler gibi olduklarını söylemek aynı zamanda onlara, mekânın gerektirdiği sorumlulukları, gönüllü biçimde paylaşma görevini de yükler. Hatta kurum bir dergâh olduğu için gönüllülük esaslı çalışmaya değer atfedilir ve herhangi bir konuda gönüllü olarak yer almanın yola (Alevilik) hizmet olduğu sık sık tekrarlanır.

Alan araştırması sırasında, bağlama ile Alevi kimliği arasındaki ilişkiye dair, yönetimin yaklaşımlarına ek olarak kurs topluluğunun kavrayışını yansıtan diyaloglar da gözlenmiştir. Diyalogların içeriği çalgı ile kimlik arasındaki bu bağlantının, eğitmen ve kursiyerlerin zihninde nasıl kurulduğuna ve nasıl ifade edildiğine ışık tutmaktadır. Örneğin bir kursiyer, bağlamanın kaçınıcı yüzyılda ortaya çıktığını sorduğunda eğitmen, çalgının kökenini Alevi ritüellerinin en eski

⁴ Alevi topluluklar kendi inanç sistemlerini, kişiyi olgunluğa eriştiren irfani bir yol olarak görür ve buna uygun biçimde kavramsallaştırırlar. *Yol bir süre bin bir veya Gönül kalsın yol kalmasın* gibi sıkça zikredilen deyişler bu kavrayışı dile getirir. Ayrıca ayin-i cemin ritüel işleyişi içindeki belirli roller de hizmet olarak adlandırılır. Zakirlik yani cem içinde saz çalıp deyiş söylemek de bu hizmetlerden biridir. Saz çalmanın ritüel bağlam dışında da yola hizmet olarak adlandırılması Alevilerin ibadeti katı formlar biçiminde algılamayan yaklaşımları ile uyumludur.

biçimlerine dayandıran bir tezle açıklamıştır. Bu açıklamaya göre M.Ö. 2000’li yıllarda Sümerlerde ve sonrasında da Hititlerde, bağlamaya çok benzeyen ve büyük ihtimalle bağlamanın atası olan bir çalgı kullanılmaktadır. Tıpkı zakirlerin sazları gibi, *balat* denilen bu sazın ucuna da bir püskül takılmaktadır ve Alevi cemlerinde olduğu gibi on iki hizmetliden biri ritüel sırasında bu sazi çalmaktadır.

Bu konuda bir başka örnek diyalog ise bir kursiyerin sınıfa getirdiği dede sazi üzerine açılan bir sohbette gözlenmiştir. Dede sazında, bugün kullanılan ve neredeyse bir standart haline gelmiş olan bağlamalardan daha az perde bulunmaktadır. Kursiyerler, ellerindeki sazlar ile bu saz (dede sazi) arasındaki farkın nedenini sorduklarında eğitmen önce bir teknik açıklama yapmıştır. Alevi toplulukların sazlarının yalnızca kendi kullandıkları sesleri içerdiğini ve bunun kaynağının Alevi kır topluluklarının görece kapalı toplumsal yaşamları olduğunu söylemiştir. Bugün kullanılan diğer perdelerin ise kent yaşamı ile birlikte eklendiğini açıklamıştır. Eğitmenin açıklamasının ardından kursiyerlerden biri Ozan Nesimi Çimen ile ilgili bir anekdot anlatmıştır: Ünlü bir halk müziği sanatçısı Nesimi Çimen’e bir saz verir. Ancak Çimen, sazi beğenmeyip bazı perdelerini söker. Neden böyle yaptığı sorulduğunda da “saz, o zaman Sünni’ydi, şimdi Alevi oldu” der.

Dergâhta ve bağlama kursunda gözlemlenen bu olaylar doğrultusunda biçimlendirilen mülakatlarda ve enformel sohbetler sırasında, görüşmecilere Aleviliğe ve bunun bağlama icrası ile ilişkisine dair sorular yöneltilmiştir. Özellikle dört görüşmecinin verdiği yanıtlar, bağlama eğitimi dolayısıyla aynı mekânı ve süreci paylaşan kişilerin sahip olduğu farklı Alevilik kavrayışlarına dair önemli bilgiler sağlamıştır. Bunlar aşağıdaki gibidir:

Bağlama eğitmeni, 1970’lerdeki politikleşme sürecine tanıklık etmiş ve seküler bir Alevilik kavrayışı benimsemiştir. Görüşme sırasında Aleviliği Türk kimliği ile özdeşleştiren söylemi kabul etmediğini belirtmiş ve ulusal kimlikler yerine coğrafyaya (Mezopotamya) vurgu yapmıştır. Aleviliğin herhangi bir din içine sıkıştırılamayacak kadar köklü bir inanç sistemi olduğunu ifade etmiştir. Alevi kimliğinin kurucu unsurlarından biri olan Kırklar söylencesi ile ilgili soruya ise şu minvalde bir yanıt vermiştir: “Birçok Alevinin yaptığı gibi o anlatıya tarihsel bir gerçeklik gibi inanmaya gerek yok. Orada önemli olan mesajdır. Kırkların bir kısmı kadındır. Bu, kadın-erkek eşitliğini simgeler. Bir üzüm tanesini paylaşmak ise eşit paylaşım fikrini. Bu bir açıdan sosyalizmdir” (27.03.2013). Eğitmenin dinleti ve konser gibi etkinliklerde, bu seküler ve politik Alevilik söylemine uygun biçimde, bir repertuar hazırladığı gözlenmiştir. *Ötme Bülbül Ötme* gibi popüler Alevi deyişlerinin yanında Aşık Mahzuni Şerif’in politik içerikli eserlerini de seslendirmiştir.

Kursun en uzun süreli öğrencilerinden biri olan F. ise görüşme boyunca Aleviliğin tasavvufi yönüne vurgu yapmış ve Alevilik ile ilgili soruların tümüne bu kimliğin kurucu ötekilerinden biri olan Sünniliğe hiç referans vermeden yanıt vermiştir. Ayrıca F. görüşme sırasında, müzik sektörü ile ilişkilendirilmiş olan Alevi müzisyenlerinin hiçbirini dinlemediğini sadece alan kayıtlarını tercih ettiğini özellikle belirtmiştir (27.04.2013). Kendisiyle gerçekleştirilen enformel görüşmeler sırasında F. fırsat buldukça yaşayan Alevi dedelerinden ve ozanlardan derlemeler yaptığını anlatmış, derlediği eserlerden bazılarını dede sazı ile icra etmiştir. F. kent öncesi “otantik” Aleviliğin ve bu bağlamı işaret eden bir Alevi müziği tınısının peşindedir.

F.’nin aksine C, bahçedeki ve derslikteki sohbetler sırasında, Aleviliği kavrayışını sık sık öteki olana atıf yaparak açıklamıştır. Örneğin araştırmanın konusu kendisine açıklandığında yanıtı şöyle olmuştur: “Alevilik çok güzel bir inanç ama ben de dahil kimse tam olarak uygulayamıyor. Adamların beş vakit namazı var ve bunu dakikası dakikasına takip ediyorlar. Biz ne yapıyoruz?” (31.03.2013). C’nin bağlama çalmayı öğrenmesinin ardında da bu kaygısı yatmaktadır. Bir başka deyişle Alevi kimliği adına bir şey yapabilmek amacıyla bağlama çalmayı öğrenmektedir.

E. ise yukarıda örneklenen her üç kavrayışın da dışında bir Alevilik söylemine sahiptir. Tokatlı bir Alevi olan E, ailesi ile birlikte küçük yaşta İstanbul’a taşınmıştır. Halkalı’da, Caferilerin (İranlılar ve Azeriler) yoğun olarak yaşadığı bir çevrede büyümüş ve bu ortamdan çok etkilenmiştir. E’nin Türkiye’de Ehl-i Beyt Vakfı tarafından temsil edilen ve İran Şiilğini yansıtan Alevilik algısına çok yakın bir söylemi vardır. Örneğin Alevi ibadetleri ile ilgili soruya şöyle cevap vermiştir: “Peygamber efendimiz de namaz kılıyordu. Hatta kimse kılmazken peygamber efendimiz, Hz. Ali ve Fatma anamız namaz kılıyorlardı” (14.04.2013). E, günümüzde Aleviliğin bu “otantik” yapısından uzaklaştığını hâlbuki tüm dedelerin Kur’an-ı Kerim’i ezbere bilmeleri gerektiğini belirtmiştir. Ayrıca E. yukarıda bahsi geçen Nesimi Çimen sohbeti sırasında da sınıfın genel tepkisinin dışında bir tavır takınmıştır. E. Nesimi Çimen’in yanıtını hayli ötekileştirici bulmuş ve Sünnilik ile Alevilik arasındaki sınırı belirginleştiren bu tür söylemlerden rahatsız olduğunu açıkça belirtmiştir.

5. TARTIŞMA

Etnografik eğitim araştırmalarında eğitim pratiklerinin gerçekleştiği ortamların süreç ve bireyler üzerindeki etkisi üzerine ayrıca düşünülmüştür. "Barker bu konuda iki şeyden söz eder: (a) ortamın fiziksel düzenlenme biçiminin yarattığı güçler ve (b) ortamda neyin beklendiği veya neye izin verildiğine dair içselleştirilmiş kavrayışlar (nosyonlar)" (akt. Wilson, 1977:247). Barker’ın işaret ettiği nitelikler açısından değerlendirildiğinde Şahkulu bağlama kursu bir dergâhın bünyesinde yer almasından dolayı özel bir konumdadır.

Alevilik, burada mekânın kimliği dolayısıyla hem bir ön kabul olarak zihinlerde mevcuttur hem de sık sık sözel olarak ifade edilen, üzerine konuşulan bir olgudur. Yapı, bağlama kursu ile birlikte bir cem evini içermektedir ve burada bağlama, kolektif ibadetin bir parçasıdır. Ayrıca mekânın kimliği, kursiyerlere kimi zaman net biçimde dile getirilen bir ideal/beklenen davranışlar listesi sunar.

Zakirlerin cem ritüeli içindeki kilit işlevleri ve söylenen deyişlerin kutsal içerikleri bağlamaya Alevi geleneği içinde ayrıcalıklı ve kutsal bir anlam kazandırmıştır. Bu kutsiyetin net biçimde görünür olduğu cem ritüelleri ile bağlama kursunun aynı kurum içinde yer alması kuşkusuz bağlama eğitimi sürecinde etkili olmaktadır. Bağlama kursunun müfredatı Alevi deyişlerinden ibaret değildir ancak yine de Alevi kimliğine referans vermeyen bir bağlama fikri bu mekânda geçerli değildir. Kurumda zakirlik hizmetini daha önce buradaki kursta bağlama eğitimi almış olan iki genç üstlenmektedir. Bu durum henüz öğrencilik aşamasındaki diğer kursiyerler için bir rol-model sağlamaktadır.

Enstrüman olarak bağlamanın seçilmesinde ya da müzik eğitiminin başlangıç aşamalarında kültürel kimlik önemli bir belirleyicidir. Hatta kimi örneklerde (küçük yaştaki çocuklar gibi) ailelerin Alevi kimliğine ilişkin kaygılarının çocuğun müzik eğitimi şekillendirdiği söylenebilir. Ancak bireyler icrada yetkinleştikçe farklı olgular kimliğin temsilinin önüne geçmeye başlar: teknik becerinin geliştirilmesi, örnek alınan profesyonel müzisyenler gibi çalabilme isteği, profesyonel müzisyen olabilmek vb. Aksi taktirde her Alevi kursiyer için temel amaç zakirlik yapabilmek olurdu. Ancak alanda görülebildiği kadarıyla zakirlik, nadir örneklerde arzu edilen veya yeterli görülen bir amaçtır.

Şahkulu dergâhı ve bağlama kursu, bireylerin, okul ya da diğer resmi kurumların belirli kurallarla çerçevelenmiş yapısından sıyrılabildikleri daha enformel ilişki biçimleri geliştirebildikleri bir eğitim bağlamıdır. Kursiyerler diledikleri zaman sınıfa arkadaşları ya da küçük çocukları ile gelebilirler. Örneğin E'nin küçük kızları da Şahkulu bağlama kursu topluluğunun doğal birer parçasıdır. Ev hanımı olan E, kimi zaman kursa, iki küçük kızı ile birlikte gelir ve E. dersteyken kızlarına, dergâhın çeşitli birimlerinde hizmet gören kadınlar göz kulak olurlar. Birkaç derste E'nin küçük kızı Y.'nin de sınıfta olduğu gözlenmiştir. Ders boyunca Y. sınıfta dilediğince gezinmiş ya da curalardan biriyle oynamıştır. Derslikte küçük misafirlerin olduğu başka zamanlarda ise eğitmen, bu konuklarla özel olarak ilgilenmiştir. Görüşme sırasında bu durum E'ye sorulmuştur. E, daha önce başka kurslara gitmesine rağmen dergâhın çocukları için sağladığı bu koşullar nedeniyle sonunda burada karar kıldığını belirtmiştir (14.04.2013). Kursiyerler, eğitmen ve dergâh hizmetlileri arasındaki bu enformel ilişkiler, kurumda etkileşimin eğitim sürecinin kendilerine yüklediği hoca, öğrenci vb. rollerin ötesinde gerçekleştiğini gösterir.

Yukarıda bahsi geçen “bağlama üzerinde basılmamış perde bırakmayacağız” söylemi, bağlama tekniğine yeni boyutlar kazandıran modern icra pratiklerini, geleneksel bağlama çalımında pek kullanılmayan ancak 1980’lerden sonra geliştirilen farklı pozisyonları ve halk müziği dışındaki eserleri de repertuara dahil etme kaygısını yansıtır. Şahkulu Dergâhı bağlama kursunda müfredatın bir yanını bu modern söylem ve pratikler diğer yanını ise mekânın kimliğinde daha net biçimde görülen geleneğe ve kimliğe bağlılık oluşturur. Söylemin ikinci ayağı, Alevi kimliğini bağlama icrası yoluyla doğru biçimde temsil edebilmek ve bu pratiği Şahkulu Dergâhının yüzyıllar boyunca yetiştirdiği dervişler ile ilişkilendirmek üzerine kuruludur. Örneğin “buradaki dervişler de böyle yetişmişti” sözü, dergâhta bağlama öğrenmek için harcanan emeğin de yola hizmet olarak görüldüğünü ifade etmektedir. Bağlama öğrencilerine dervişler gibi olduklarını söylemek aynı zamanda onlara, mekânın gerektirdiği sorumlulukları, gönüllü biçimde paylaşma görevini de yükler. Hatta kurum bir dergâh olduğu için gönüllülük esaslı çalışmaya değer atfedilir ve herhangi bir konuda gönüllü olarak yer almanın yola (Alevilik) hizmet olduğu sık sık tekrarlanır. Bu anlamda hizmet, dergâhtaki topluluğun bir üyesi haline gelmenin en geçerli yoludur. “Halka hizmet, hakka hizmettir” sözü sık sık tekrarlanır ve özellikle gençlerin bunu içselleştirmesi önemsenir. Bağlama çalmayı öğrenen kişilere kendilerinin, daha önce bu dergâhta yetişmiş dervişlerin mirasçıları oldukları söylenir.

Yukarıda aktarılan Ozan Nesimi Çimen’e ilişkin anekdot ise bir kaç noktaya ışık tutar: Öncelikle perde olarak isimlendirilen az-çok sabitlenmiş ses aralıklarının aslında birer toplumsal uzlaşıya dayandığını ve kimi zaman topluluğun kimliğine ilişkin sınırları da ifade edebileceğini gösterir. Bu sınırlar, topluluk başka insan grupları ile ilişkilendikçe müzakereye açılır ve değişir. Tıpkı eğitmenin ifadesinde açıklandığı gibi Alevi toplulukların içe kapalı topluluk yaşantıları kentleşme sürecinde dönüşüme uğradığı gibi müzikal yapı ve çalgılar da bu dönüşüme paralel biçimde yeniden yapılanmıştır. Eğitmen, dede sazı ile ilgili soruya verdiği yanıtla bu bilgilere hakim olduğunu göstermiştir. Öte yandan kursun bir Alevi dergâhında yer alması, Alevi-Sünni farklılaşmasına işaret eden Nesimi Çimen öyküsünün anlatılabilmesi için uygun bir bağlam sunmuştur.⁵Anlatıcı konumundaki kursiyer herhangi bir yorum eklemeyen yalnızca olayı aktarmış olsa da E. kendi Alevilik kavrayışı doğrultusunda, bu üslubu ayrıştırıcı bulmuştur.

6. SONUÇ

Şahkulu Sultan Dergâhı pek çok modern Alevi kurumu gibi çeşitli eğitim faaliyetleri düzenlemektedir. Bu eğitimlerin içeriği kurumun Alevilere

⁵ Tahmin edilebileceği gibi aynı öykünün kurumsal olarak Alevi kimliği taşımayan bir mekânda bu şekilde anlatılabilmesi pek de mümkün değildir.

kazandırmak istediği niteliklere ve dergâh ziyaretçilerinin taleplerine göre biçimlenmektedir. Genel amaç ise kentlerde büyük oranda çözülmüş olan edep-erkan olgusunun ve Aleviliğe özgü inanç ve değerlerin topluma, modern yaşamın gereklerine uygun biçimde yeniden kazandırılmasıdır. Ayrıca kamusal alanda Alevi kimliğinin en etkin temsil araçları olan semah ve bağlamaya ilişkin bilginin aktarımı da kurumun başlıca eğitim faaliyetleri arasında yer almaktadır. Dergâh yönetimi bağlama kursunun amacının bireyleri, Alevi felsefesiyle uyumlu şekilde kültürel olarak biçimlendirmek olduğunu net biçimde dile getirmektedir. Burada bağlama çalan gençler, modern dervişler gibi görülmektedir.

Şahkulu Sultan bağlama kursu, ortak ilgi ve bağlılığa sahip bireylerden oluşan bir topluluktur. Alevi kimliği ve bağlama, bu ortak bağlılığın ve ilginin iki önemli dayanak noktasını oluşturur. Farklı Alevilik kavrayışlarına sahip olan ve inançlarını/kimliklerini farklı öğeleri vurgulayarak anlamlandıran bireyler, bağlamanın, Aleviliğin ayrılmaz bir unsuru olduğu konusunda hemfikirdir ve bağlama öğrenme amacı etrafında, modern bir Alevi kurumu bünyesinde bir araya gelmektedirler. Ancak bu kurs aynı zamanda farklı kavrayışlara ve zihinsel çerçevelere sahip olan insanların bir araya geldiği bir eğitim bağlamıdır. Bu anlamda araştırma boyunca gerçekleştirilen gözlem ve görüşmelerde dört farklı Alevilik anlayışı ile karşılaşmıştır. Bunlardan ilki seküler ve politik bir kavrayıştır. Bu tutum, bağlama icrasına modern bağlama icra tekniklerinin uygulanması ve politik içerikli eserlerin seçilmesi olarak yansır. İkincisi “otantik” kır Aleviliğinin tasavvufi içeriğini ön plana çıkarır. Bu anlayışa sahip olan F. yaşayan Alevi dedelerinden ve aşıklardan derlemeler yapar. Müzik endüstrisi kaynaklı kayıtları dinlemeyi ve bunlarda sergilenen icra tekniklerini uygulamayı reddeder. Üçüncü örnekte C.’nin Alevilik kavrayışı, kimliğin kurucu ötekisi ile arasına çekilen sınır ile belirlenmektedir. C. Alevilik adına bir şey yapmak için bağlama çalmayı öğrendiğini ifade etmektedir. Dördüncü bir bakış açısında ise E. Aleviliğin İslam’ın bir ögesi olduğunu vurgular ve özellikle repertuar seçiminde bu yaklaşımına uygun hareket eder.

KAYNAKÇA

Ateş, Kazım (2011), Yurttaşlığın Kıyısında Aleviler: Öztürkler ve Heretik Ötekiler (Ankara: Phoenix Yayınları).

Dönmez, Banu Mustan (2015), Alevi Müzik Uyanışı (Gece Kitaplığı).

Erol, Ayhan (2005), Popüler Müziği Anlamak: Kültürel Kimlik Bağlamında Popüler Müzikte Anlam (İstanbul: Bağlam Yayınları).

- Ertan, Mehmet (2017), *Aleviliğin Politikleşme Süreci: Kimlik Siyasetinin Kısıtlılıkları ve İmkanları* (İstanbul: İletişim Yayınları).
- Güler, Sabır (2008), *Aleviliğin Siyasal Örgütlenmesi: Modernleşme, Çözülme ve Türkiye Birlik Partisi* (Ankara: Dipnot Yayınları).
- Hall, Stuart (1998), “Eski ve Yeni Kimlikler, Eski ve Yeni Etniklikler”, King, Anthony D. (Der.), *Kültür, Küreselleşme ve Dünya Sistemi* (Çev. Gülcan Seçkin ve Ümit H. Yolsal) (Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları): 63-96.
- Karaduman, Sibel (2007), “Medyatik Gerçeklikte Kimlik Temsilleri: Televizyon Haberlerinin Aktörleri Üzerine Düşünceler”, *Selçuk İletişim*, 4 (4): 45-56.
- Keleş, Ali (2016), *Alevi Müzik Uyanışının Eğitim Bileşeni: Şahkulu Dergahı ve Erdal Erzincan Müzik Merkezi* (Yayımlanmamış doktora tezi: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Bilimleri Anabilim Dalı, İzmir).
- Korkmaz, Esat (2000), *Anadolu Aleviliği* (İstanbul: Berfin Yayınları).
- Marshall, Gordon (1999), *Sosyoloji Sözlüğü* (Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları) (çev. Osman Akınhay ve Derya Kömürcü).
- Monaghan, John ve Peter Just (2007), *Sosyal ve Kültürel Antropoloji* (Ankara: Dost Yayınları) (Çev. Hakan Gür).
- Özbudun, Sibel, Balkı Şafak ve N. Serpil Altuntek (2012), *Antropoloji: Kuramlar Kuramcılar, Genişletilmiş 3. Baskı*, (Ankara: Dipnot Yayınları).
- Parmar, Pratibha (1998), “Temsil Stratejileri”, Jonathan Rutherford vd. (Der.), *Kimlik: Topluluk/Kültür/Farklılık* (Çev. İrem Sağlamer) (İstanbul: Sarmal Yayınevi): 119-129.
- Scott, David, Marlene Morrison (2016), *Eğitim Araştırmasında Temel Fikirler ve Kavramlar* (Bursa: Sentez Yayıncılık) (Çev. Ümit Tatlıcan).
- Subaşı, Necdet (2010), *Alevi Modernleşmesi: Sırrı Faş Eylemek* (İstanbul: Timaş Yayınları).
- Türkdoğan, Orhan (2004), *Sosyal Hareketlerin Sosyolojisi* (İstanbul: IQ Kültür Sanat Yayıncılık).
- Wilson, Stephen (1977), “The Use of Ethnographic Techniques in Educational Research”, *Review of Educational Research*, 47 (1): 245-265.



**THE SOCIO-HISTORICAL BACKGROUND OF THE
CLASSIFICATIONS ON POPULAR MUSIC IN TURKEY
AND THE WEST: A COMPARISON BETWEEN THE
HIERARCHIES OF TASTE***

**BATIDA VE TÜRKİYE'DE POPÜLER MÜZİKLE İLGİLİ
SINIFLANDIRMALARIN SOSYO-TARİHSEL ARKAPLANI:
BEĞENİ HİYERARŞİLERİ ARASINDA BİR
KARŞILAŞTIRMA**

Onur Güneş AYAS**

ABSTRACT

The theoretical framework built in the West to classify popular music reflects the socio-historical characteristics of the Western societies. This paper argues that this framework is not suitable to understand the music debates in Turkey. Art/popular music (or high/low music) distinction in Western music discourses have reflected a class-based hierarchy of taste. Ottoman-Turkish example differs from this model in many respects. Due to lack of a Western-type aristocracy, land owner ruling class and clergy, Ottoman classical music has developed as a kind of urban music open to all classes of society, exceeding the limits of class-based musical genres and styles. With the start of the Westernization era, however, the East-West distinction reflected in the famous alaturka-alafranga debate has become the yardstick to determine the place of a certain piece of music in the hierarchy of taste built by the Westernizing elites. As a reaction, traditional art

* This article is the revised version of the paper submitted to III. International Music and Cultural Studies Conference (May 13-14, 2016, Istanbul) organized by DAKAM (Eastern Mediterranean Academic Research Center).

** Assoc. Prof. Dr., Yıldız Technical University, Department of Humanities and Social Sciences, gunesayas@gmail.com, ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-5317-271X>.

* Makale Geliş Tarihi: 14.10.2017
Makale Kabul Tarihi: 03.11.2017

music has been popularized by the urban people and oriental melodies have come to express their opposition against the cultural policies of the Westernizing elites. Popular music and arabesk debates are in one way a revised and transformed version of the early republican music debates based on the East-West dichotomy. As a result, Western-type classifications such as art/popular, highbrow/lowbrow music have not worked in the same way when classifying Turkish music. The complex story of popular music in Turkey results from the cultural distinctions shaped by the Westernization process and the distinctive class structure of Turkey that has given rise to a distinctive music tradition during the Ottoman period as well.

Keywords: Sociology of Music, Popular Music, Arabesk, Ottoman-Turkish Music, Hierarchies of Taste.

ÖZ

Batıda popüler müziği sınıflandırmak için inşa edilen teorik çerçeve, Batı toplumlarının sosyo-tarihsel özelliklerini yansıtır. Bu makale, bu teorik çerçevenin Türkiye'deki müzik tartışmalarını açıklamaya müsait olmadığını iddia etmektedir. Sanat müziği/popüler müzik veya yüksek müzik/popüler müzik ayrımları Batıdaki sınıf temelli beğeni hiyerarşilerini yansıtmaktadır. Osmanlı-Türk müziği birçok açıdan bu modelden farklıdır. Batı tipi bir aristokrasi ve toprak sahibi sınıfa ve örgütlü bir ruhban teşkilatına sahip olmayan Osmanlı toplumunda klasik müzik toplumun bütün sınıflarına açık bir şehir müziği biçimini almış, sınıf temelli tür ve üslup sınırlarını aşmıştır. Ne var ki, Batılılaşma dönemiyle birlikte, alaturka-alafrağa çekişmesinde ifadesini bulan Doğu-Batı müziği ayrımı Batıcı elitlerin inşa ettiği yeni beğeni hiyerarşilerinin temel sınıflandırma ölçütü haline gelmiştir. Buna bir tepki olarak geleneksel sanat müziği popülerleşmiş ve Doğulu ezgiler toplumun Batıcı kültür politikalarına tepkisinin bir ifadesi haline gelmiştir. Sonraki popüler müzik ve arabesk tartışmaları Erken Cumhuriyet dönemindeki bu tartışmanın yeni bir versiyonudur. Sonuç olarak Batı kaynaklı sanat müziği-yüksek müzik/popüler müzik ayrımları Türk müziğini sınıflandırırken Batıdaki şekliyle kullanılmamıştır. Türkiye'de popüler müziğin karmaşık hikayesi hem Batılılaşma sürecinin yarattığı kültürel

ayrımların hem de Osmanlı müzik geleneğine kendine özgü karakterini veren özel sınıf yapısının bir sonucudur.

Anahtar Sözcükler: Müzik Sosyolojisi, Popüler Müzik, Arabesk, Osmanlı-Türk Müziği, Beğeni Hiyerarşileri.

INTRODUCTION

Popular music has been one of the most favorite fields of study among the sociologists of music since the earliest years of the discipline. For those outside the field, the first concept that comes to mind about sociology of music is popular music, for it is impossible to speak of it without referring to a sociological context. Popular music, as is evident from its name, is a sociological category rather than an aesthetical one. If we are to be consistent with the lexical meaning of the term, we should classify a cultural product as “popular” simply when it is widely consumed or liked by many people. In this sense, it is inevitable to adopt a quantitative approach in defining the “popular” if we want to avoid any kind of ideological prejudices. However, until recently, especially in the Western literature, distinction between popular music and the so-called high (or serious or art) music has been defined in terms of class-based ideological premises rather than quantitative analytical researches. As a result, a simple aria from a Verdi opera listened by big crowds or topping the album charts has been considered as a part of the “high” music category while complex examples of certain popular music genres or non-Western ethnical music performances preferred by a smaller minority have been classified in the less prestigious musical categories. This is also applicable to the music debates of Turkey, but in a very different context.

The notion of popular culture had risen in the West as a term which refers to the inferior-other of the so-called high culture of aristocracy and upper classes. This was a result of the class-based legitimizing strategies of the upper classes. Indeed, the music debates in Turkey are also ideologically motivated. However, in the modern ages, it is not the class positions but rather the political and cultural choices about the Westernization project that have determined the hierarchies of taste in music debates of Turkey until recently. In this paper, I will attempt to demonstrate the different social backgrounds of the music debates in the West and in Turkey in order to correct the misconceptions caused by the ideas imported from the Western social context.

First, I will outline the social origins of the popular music debates and hierarchies of taste in the Western societies and compare them with the social context of the Ottoman-Turkish music tradition, showing that they do not share

the same class structures and class-based cultural choices. Then I will add a new element to the discussion which is lacking in the Western social reality while forming the basis of the great dichotomy in the Late Ottoman and Early Republican music discourses– that is Westernization as the foundation of the *alaturka-alafranga* (Turkish versions of the terms *a la Turca* and *a la Franca*) distinction in music. And finally I will make some observations about the transference of this great dichotomy between the Western and Eastern musical genres into the realm of popular music itself with special reference to the Arabesk debate, in an attempt to draw some conclusions about the different social contexts of the popular music debates in the West and in Turkey.

1. SOCIAL ORIGINS OF THE POPULAR MUSIC DEBATES AND THE HIERARCHIES OF TASTE IN THE WEST

Throughout history, it is not so difficult for anyone to notice popular elements in different traditions of music all over the world. For example, even the composers like Mozart and Beethoven have composed some popular pieces to attract a large audience, although those figures are classified as some kind of semi-gods of the high music culture. However, before industrial period, there was not such a concept as popular music in the center of music discourses. Because, in the Western world, this new concept -popular music or popular culture- has risen as a reaction to the alleged threat posed by the rising working class culture to the cultural establishment of the upper classes. Indeed, there are various ways to define popular music and each of them has been criticized from different point of views up to present time. However, one fact still remains; it is very difficult to speak of popular culture (or music) without a dichotomous other in modern Western musical discourse. Therefore, easiest way to define popular culture is in the first place to define what the high culture is. After defining the high culture, we can describe the popular culture as its other. For example, in Western societies, the most prestigious genre of music is the so-called Western classical music which is interestingly synonymous with the categories of music such as high music, serious music, art music etc. But who defines which kind of music is high, serious and worthy of being called as art music? The obvious answer to this question is the dominant classes or groups. Powerful groups in society not only have the material and political power but also the power to define what is valuable and what is not in aesthetical terms (Martin, 1995: 21).

Thus, it is not so surprising to see that the earliest studies on popular culture and popular music in the West have a conservative tendency to protect the aesthetical distinctions against the challenges of the new and powerful culture of the working class in the cities. If that is the case, what are the social origins of this class reflex in the cultural field? First of all we should note that the class structure of the Western society is marked by the property relations of

feudalism which benefit the land owners to the detriment of the landless peasants. These aristocratic land owners and the Church which is itself the greatest landowner of Europe held all the economical, political and social power at their hands. There were strict class distinctions between the three estates in feudal society. It was believed that one's place in the social order had been destined by God and could not be changed. In the modern period, this class structure was abolished by social revolutions but only to be replaced by the domination of the emergent powerful bourgeoisie. The development of the Western music reflects this socio-historical background. For instance, before the social, economic and political transformations and revolutions of the modern age, in the highly hierarchical societies of the middle ages people used to live in compartmentalized realms disconnected from each other. Each social stratum had its own kind of music and entertainment. There were strict distinctions between the religious and secular music or the music performed in courts and the music performed by popular musicians. (Wicke, 2006: 8-9). Transformations caused by social events such as French and Industrial revolutions changed this class structure. Land owner aristocracy and the Church were replaced by bourgeoisie as the dominant class who took over the legacy of aristocratical music tradition and employed it as an upper class marker.

Patronage of the musicians was crucial to maintain these distinctions. To some extent, the power of patronage results from the peculiar characteristics of the Western art music. Some forms of Western art music such as concerto, symphony and opera requires great amount of funding to finance the orchestra, artists, performance places and physical equipment as well. This is one of the main characteristics that distinguish Western music from its Ottoman counterpart which mostly does not go beyond the limits of a chamber music in nature, thus requiring much less funding. Western art music used to depend on the two main patrons, namely the church and aristocratical courts, before the rise of bourgeoisie. However, the decline of the old aristocracy and the Church did not end the dependency of the musicians. And this patronage was also one of the main sources of the distinction between the so-called high and low culture, in other words between serious and popular music. The patrons of the music not only financed it but also set the standards to determine the place of this music in the hierarchy of taste through media, education and cultural institutions. For example, DiMaggio (1986: 196) has shown that the category of high music and the distinction between the art music and popular music have been institutionalized in the United States by the enterprises of cultural capitalists who "invested some of their profits in the foundation and maintenance of" this distinction. The effect of these activities "was not simply to exclude the masses below but to render such exclusion legitimate by establishing the validity of hierarchy of cultural forms".

As Bourdieu argues, the social function of the distinction between the so-called high culture and popular culture and any kind of established hierarchy of taste is to legitimize the social differences. “Nothing more clearly affirms one’s class... than tastes in music” says Bourdieu in his masterpiece (1984: 18). So, it is not surprising that the study of popular culture and music has begun with the works of conservative thinker Matthew Arnold (1960) who identifies the culture itself with the “high” culture of upper classes and the popular culture with anarchy. The underlying argument of this approach was that “the raw and uncultivated masses” were disrupting the cultural legacy created by the upper classes. It can be said that the popular culture studies have begun as a warning about the threats resulting from the “supposedly disruptive nature of working-class lived culture” (Storey, 2008: 19). In other words, these studies have not actually defined popular culture but considered it as the inferior-other of high culture.

Since the distinction itself has risen from the class-based strategies rather than pure aesthetical concerns, the critiques of the conservative elitist approaches have also adopted class-based explanations in one way or another. We can observe this class-based approach in both the analysis of Frankfurt and Birmingham schools in spite of their conflicting opinions. For example Adorno has seen popular culture as an ideological instrument of culture industry, serving the purpose of integrating the working class to the capitalist order and making them obey, while Birmingham school has attempted to find elements in popular culture that express the opposition of lower classes against the capitalist system. Although the approaches imported from the West have brought some fresh light to the problems of Turkish music, I argue that, since they reflect the peculiar characteristics of Western socio-historical experience which is very different from the Turkish case, they should be used carefully in understanding the musical discourses and distinctions in Turkey. Then, we should first outline the socio-historical background that distinguishes the musical life and discourses of Turkey from the West.

2. SOCIAL CONTEXT OF THE OTTOMAN-TURKISH MUSIC TRADITION: A COMPARISON

To begin with, we should note that Ottoman-Turkish society had no Western type aristocracy or clergy. Since the land belonged to the State rather than being under private ownership, there was not a Western type land owner class either. The main class distinction within the Ottoman society was between the rulers and the ruled as a whole, and unlike Western society the ruling elite did not exclusively come from the ranks of the upper classes or aristocracy. Since a Western type aristocracy did not exist, there were no rival courts as patrons of the musicians. But this does not mean that the Sultan was the only patron of the

high music as usually happened in the Eastern courts. For instance, the so-called classic music of Iran was limited to palace and its immediate entourage (Nettl, 1978: 148). However, the historical records clearly show that the Ottoman music tradition differs not only from the Western music tradition but also from the other Eastern music traditions in being able to maintain itself independent from the patronage of the Sultan. As Behar (2006: 396) notes, there are many historical evidences that prove this point:

“When two successive sultans, Osman III (r. 1754–7) and Mustafa III (r. 1757–74), both strongly disliked music and chose to disband the Topkapı Palace Meşkhane, thus ending all musical activity in the royal palace, this rash decision had no disruptive effect on the practice of music in the city. Twenty years later, Selim III (r. 1789–1807), himself a patron of the arts and a great composer, had no difficulty whatsoever in quickly reconstituting in the palace a retinue of masterly musicians and composers.”

Behar explains this fact by pointing to the fact that the Ottoman musical tradition was “already sufficiently diffused and ingrained in the urban social tissue and resilient enough to survive” independent of the patronage of the ruling groups. The organization of instruments and performance have been also instrumental in maintaining this independence. Ottoman music was mainly a “chamber music” (Behar, 2006: 402) except the military music called *Mehter*. Two or three instruments and a singer were usually enough to perform the most complex examples of this music and becoming a performer or even a composer did not require a very long musical education as in the West. For example, the music of Mawlawi rite that we can consider as the equivalent of the most complex forms of Western music such as symphony or concerto required no more than five or six musicians in its traditional form. There was not an opera tradition either. So financing even the most complex musical activities was not expensive as happened in the Western classical music world. As we have noted, the palace was not the only place that Ottoman music was performed. Ottoman music was trained and performed in “private homes, mosques, dervish lodges and even coffee-houses” (Behar, 2006: 396). So, as many researchers and experts noted, Ottoman music was mainly an urban music performed in various places in a widespread manner that was open to the participation of all classes.

The range of the large social basis of this music can be seen from its prominent composers. For instance, when we look into the famous biographical collection of Şeyhülislam Esat Efendi (*Atrab ül-âsâr fi tezkire-ti urefâ' il edvâr*) written in 18th century (see Behar, 2010), we clearly see that there were many musicians from humbler origins along with some high-ranking officials and dignitaries. This is apparent from the names of the composers of the Ottoman music tradition recorded in this biographical collection. For example

Tavukçuzade was the son of a chicken seller. Taşçızade was the son of a stone-cutter. Sütçüzade and Suyolcuzade were respectively sons of a milkman and a builder of water conduits. Even the most famous composer Dede Efendi, who also performed in the palace and being favoured by two powerful sultans of the period was the son of an owner of a public bath and Mawlawi dervish. Before being idealized into a nostalgic aristocrat due to some nostalgic yearning for an imaginary aristocratic musical past, he had been usually called Hamamcıoğlu İsmail or Dervish İsmail in his time, pointing to the humble origins of the composer. It is interesting to see four workers, a servant and even a slave in a biographical collection including 97 composers of the so-called high music tradition of Ottomans. A similar social composition of classical music composers is certainly unimaginable in the Western context.

It should be noted that dervish lodges, especially those of Mawlawis, were also very important in making the religious and secular repertoire of the Ottoman classical music tradition accessible to all classes of society. These lodges were the civil centers of musical training and transmission, open to everyone except only those rejecting to obey the special rules of these places. For example, we read in an announcement of Mawlawi House in Edirne, which was the second capital city of the empire and one of the most important centers of the classical music tradition, that there would be music lessons in the lodge including the teaching of *makam*, *usul* and the most complex forms of Ottoman music. It is interesting to see that these lessons were open to all classes of society regardless of one's social origin and even his religion, the only thing that was expected from the participants was regular attendance to the lessons and not being drunk (Şimşek, 2008: 386-7).

Another important feature of the Ottoman music tradition was that the boundaries between various genres were very flexible. In other words, high music, folk music and popular music were not polarized through the social distinction strategies but merged together in a unifying musical culture. It does not mean that a folk song and the highest forms of classical Ottoman music had the same value, but it is certain that they were not polarized. For example, Ali Ufki who compiled the Ottoman musical repertoire in two manuscript anthologies which are still one of the two written sources about the music of the period, has classified the folk songs and the complex forms of music performed in the palace in the same pages (see Elçin, 1976). We know that folk songs were performed in the palace and sometimes folk singers were invited to sing for the Sultan. Toker (2015) stated that there were even official ensembles in the service of court called *Şâirân-ı Hâssa* (Courtier Minstrels) that exclusively perform folk music. Moreover, when we look into the works of the classical composers, we see many "light" or popular music pieces along with the so-called "art music"

samples. For example even court musicians like Itri and Dede Efendi have composed popular songs along with the classical suits. Tanburi Mustafa Çavuş, today greeted as one of the most prominent composers of the classical tradition, had in fact composed only popular songs but he had been also honoured and favoured by the palace. Even the Mehter music which was performed by the musicians who were also some kind civil servants and directly financed by the royal palace, used to play for the people in the urban activities, important days and civil ceremonies open to all classes of society. The polarized distinction between the musical genres and the ideologically based strict hierarchies of taste, can be said, to a large extent, to have begun with Westernization. Now it is time to turn our eyes to the East-West dichotomy in musical discourse that affected the musical life of Turkey to this day.

3. EAST-WEST DICHOTOMY IN THE LATE OTTOMAN AND THE EARLY REPUBLICAN MUSIC DISCOURSE

Nedim Karakayalı (2001: 115) interestingly notes that the most striking characteristic of the pre-twentieth century texts on music in Turkey is their “cosmological and universalistic attitude” and “the universalistic conception of the history of music” as well. Although there were some politically oriented discussions underlining the East-West distinction regarding the music in the nineteenth century, it is only after twentieth century that the East-West dichotomy completely dominated the musical discourse. In any case, it is possible to argue that there was not a dichotomic distinction in the Ottoman-Turkish music discourse before the westernization period, for there was not a strong challenge against the cultural legitimacy patterns that in turn required an ideological response. As a matter of fact, Westernization itself was a response to the challenge coming from the West. Paradoxically, the Ottoman elites attempted to resist against the military challenge of the European powers by adopting Westernizing reforms expected to make the Ottoman Empire a part of the Western political system.

The adoption and the transformation of the *alaturka-alafranga* distinction is a very good example for this complex and twofold effort (see O’Connell, 2005 and Ayas, 2015: 104). When first coined in Europe, the word *alla Turca* referred to the Turkish influence on the Western music. Then the word entered into Ottoman Turkey together with the Western musicians invited by the Sultan himself to reform the musical world of the capital in Western lines. But this time its meaning went through a semantic shift and came to mean Turkish music itself. It was the first step that bifurcated the musical discourse of Turkey along the East-West distinction. As a result, the musical practices and genres came to be distinguished from each other according to their relation with the Western music. The new reformers had brought Western musicians to the royal palace in

order to put the Western musical genres to the showcase of the newly Westernized official institutions including the court itself. As a result, not only the Western genres but also the Ottoman musical practices came to be classified according to the East-West distinction. For example, the assembles performing traditional Ottoman music in the service of the Sultan were divided into two categories named *Fasl-ı Atik* (the old Fası) and *Fasl-ı Cedid* (new Fası), the latter was distinguished from the former by the Western instruments and methods employed by its members. In the third phase this seemingly neutral classification transformed into an ideological one. Eastern taste came to show one's disability to adapt to contemporary developments or his political position against the Westernizing policy of the new ruling group of political reformers. Alaturka was identified with the outmoded oriental past, while alafanga came to be associated with a far-sighted, open-minded, progressive and scientific frame of mind. In the Republican period, during the most heated phase of the debates, the alafanga camp would even blame the advocates of alaturka by comparing their resistance to adopt Western music with the resistance against all modern innovations such as cars, railways etc. In other words, the distinction between alaturka and alafanga which is cultural in nature transformed over time into a temporal one where alaturka represented the backward and alafanga represented the advanced. Because of this temporal distinction between alaturka and alafanga tastes in music, music lovers of the early republican period would have to run the risk of being labeled as reactionary before declaring their sympathy towards alaturka.

It should be noted that there is an important difference between the Ottoman and Republican Westernization processes in terms of their stance on the values and tastes of the ordinary people and the scope and depth of Westernization as well. For the Ottoman reformers, Westernization in music was only a showcase that will show the European powers that the Ottoman Empire is part of Europe politically. They had not any concern about changing the tastes or cultural identity of ordinary people or fighting directly against alaturka. However, republican reformers started a war against alaturka, dismissed it from the official and educational institutions, conducted insulting media campaigns against it and even prohibited alaturka broadcast on radio.

The scope of this paper does not allow talking lengthier on the so-called Music Revolution of Turkey, about which I wrote a voluminous book (Ayas, 2014). However it is important to note that the classifications established by the republican elites have survived until recently and left its mark on almost all of the music debates in Turkey. These classifications were based on Gökalp's famous formulation which is also the theoretical source of all the subsequent classifications in music debates. The early republican elites aimed to form a new national identity supporting Westernization and the consciousness of secular

Turkishness while excluding the Ottoman-Islamic legacy as much as possible. The Gökalpian formula provided the legitimizing theoretical framework for this twofold project. According to Gökalpian distinction between culture and civilization (in his words *hars* and *medeniyet*), civilization represented the technical achievements of humanity which is transnational in nature, and culture represented the national character. Gökalp argued that it was inevitable to adopt the Western civilization, but insisted the Turkish culture should be preserved. However, according to Gökalp, the oriental elements of this Turkish culture, especially those related to Ottoman civilization, were non-Turk and had to be abandoned completely to give way to Western civilization. When it comes to music, as Tekelioğlu (1996: 202) accurately put it, Gökalp's formulation was defining the problem and solution as follows: "The enemy is Eastern music, the source is folk music, the model is Western music and its harmony and the purpose is to achieve national music."

This was also the formula for determining whether a cultural element is legitimate or not in terms of the official policy. With cultural legitimacy, I mean the set of criteria that determines the place of a cultural product in the hierarchy of taste both culturally and politically. In this respect, O'Connell is very right to observe that "a sociological and class-based interpretation of Turkish culture during the early Republican era is problematic." (2000: 122) In other words, the source of the hierarchy of taste was not one's class position and musical habitus but his/her political/ideological position in the East-West dichotomy. (For example, even Atatürk who had inspired the so-called Music Revolution preferred the traditional Ottoman-Turkish music in his personal life.) Since the Gökalpian formula was the main official criteria that determined the place of a certain piece of music in the hierarchy of taste, it was the East-West rather than high/low or art/popular music distinction that shaped the classifications in music. For the very reason, a popular music genre like tango was at the higher level of hierarchy than the most complex suits of Dede Efendi that were once performed in the Ottoman Court. Thus, the European type art music/popular music distinction based on class a tradition certainly does not account for the musical classifications of the early republican period. The subsequent music debates were based in many ways on the revised and transformed version of these classifications. This point needs further evaluation.

4. TRANSFER OF GREAT DICHOTOMY INTO THE REALM OF POPULAR MUSIC: PROBLEMS OF CLASSIFICATION

In his standard handbook on music widely read by popular reader and music lovers in Turkey, Ahmet Say, who is the father of the famous Turkish pianist and composer Fazıl Say, classifies all kinds of music in three categories: Art music, traditional music and popular music. This is also the standard

musical classification in the West, though it has been challenged by some critics recently. According to this classification, art music or the so-called high or serious music is the music which is composed and performed for artistic purposes and associated with the upper classes of society. Traditional music is national or local in character and is the natural expression of the emotions of a certain people in a certain region. Popular music is the music for entertainment, mainly listened and performed in cities by large crowds and produced by culture industry in the modern capitalist world. Whether this classification is right or wrong is another question. What is important for us is that even Say acknowledges the fact that this classification does not fit into Turkey. He does not, however, abandon this classification and suggests a slight adjustment. When we replace the art music of Turkey in the traditional music category, Say argues, there will be no problem at all (Say 2008: 27-9). But, in fact, it is not a real solution. Since there is not a strict distinction between the art and popular music of Turkey, as happened in the West, it seems like there is no problem in putting them together into the traditional music category. However, the question still remains that if Turkish music tradition does not include such a thing as art music, why should we adopt a Western type classification that includes this category at all? If there is an art music tradition of Turkey, why don't we put it in its proper place in this classification?

The second problem stems from the Gökalpian formula adopted by the republican elites which classifies the so-called Ottoman art music legacy as non-Turk and excludes it from the field of legitimacy and the national culture as well. In this respect, the official classification assumes a strict distinction and even a stark contrast between the folk and art music of Turkey.

The third problem is directly linked to the specific focus of this paper. If this classification is true, then where is the popular music of Turkey? If we take into account the period till 1950's or 1960's, paradoxically, it is clearly the so-called Turkish art music which is the unrivaled popular music of Turkey, though it is in fact a popularized version of the classical style. Interestingly, this genre, though it has been classified as art music, has dominated almost all the fields of popular culture and the entertainment sector. In the public houses, movie theaters, public concerts large crowds were listening to this kind of music those days. The record industry was depending on this music. The cover of a popular music magazine with the largest circulation in 1950's presents a striking example about the popularity of the so-called Turkish art music. In the 1950's, *Ses* magazine, had on its cover the photos of Zeki Müren and Alaeddin Yavaşca and asked its readers: "Who is the greatest?" (Aksoy, 2008: 270 and 276) It is interesting that Alaeddin Yavaşca is recognized today as the greatest living figure of the Ottoman-Turkish classical music tradition. He has given special concerts in European capitals, singing the classical pieces of the composer Sultans and

court musicians. To make it clear for people who are not so familiar with Turkish culture, we can compare him as an art music composer to Schubert rather than Elvis Presley. Imagine that Schubert was nominated for the MTV music awards in the best popular music singer category. In the Western context, the question in the cover of *Ses* magazine is as strange as this imagined situation.

Today, the popularized versions of the Turkish art music are still among the most favored popular music genres of Turkey. According to a research conducted in 2014 by Radio and Television Supreme Council (RTÜK) which is a state agency for monitoring radio and television broadcasts (cited in Güven, 2016: 458), most favored music genres among radio listeners in Turkey are as follows: Turkish Folk Music (43.5 percent), Turkish Pop Music (42.2 percent), Turkish Art Music (32.7 percent), Arabesk (24.3 percent), Protest Music (21.7 percent), Religious Music (21.4 percent) and Turkish Rock Music (16.2 percent). According to the same research, Turkey ranks third among the European countries in terms of radio listening duration, and 70.1 percent of respondents states that they mainly listen to music through radio rather than music player or television. Thus, it can be argued that this research represents the general leanings of the music listeners in Turkey.

This fact results from two main reasons, one of which is socio-historical, the other is rather political. We had attempted to explain the socio-historical reason above when outlining the general features of the Ottoman music tradition. Since this music tradition depends on a large social basis open to all classes rather than being a class-based or aristocratical courtly music, it has not experienced big difficulties in transforming itself to a kind of popular music in the republican period. Moreover the Turkish classical music tradition managed to survive against the attacks of the Westernizing elites by technically and socially popularizing itself. The second reason is directly related to this. Since the majority of the people in Turkey had some doubts and criticism about the radical Westernizing policies of the early Republican period, they found the way to express their reaction against it in embracing the Ottoman legacy which is excluded by the Westernizing elites. Therefore even the cultural elements that can be compared to the aristocratical high culture of the Western societies were interestingly embraced mostly in ideological forms by conservative masses. For example, it is very interesting to find many immigrants from the countryside who were among the most passionate advocates of the old Ottoman elite culture of Istanbul in ideological forms. In other words, Turkish conservatism in cultural politics was not the reaction of the old aristocracy and upper classes against the popular culture of the masses as happened in Western context but a result of the reaction of the large crowds against the elitist Westernism.

However it should be noted that the so-called Turkish art music was not the genuine art music of classical tradition but its transformed and popularized version. The classical version of this music tradition was in some way put into the museum or museumized as called in the ethnomusicology literature (e.g. see Shiloah, 2000: 89; Nettl, 1985: 150-4). Thus, it can be said that its place in the hierarchy of taste did not change, though it achieved to survive by popularizing itself.

After 1950's and especially 1960's, we can speak of a different context in the music debates. In the early republican period, the aim of the Westernizing elites was to build a Westernized national music integrated into the art music tradition of the West. After the efforts in creating this Westernized art music failed, they changed their strategy and directed their efforts to create a Western popular music. Indeed, there were many other global and social factors that shaped this development. But Western music, which had failed to penetrate into the musical life of the Turkish people in the early republican period, managed to do it after 1950's through American and European popular music songs. Paradoxically, the pro-American conservative Democrat Party governments of the 1950's who gave some legitimacy to the traditional culture in certain public institutions with its new ideological discourse against the Westernizing elites, at the same time helped Americanization-Westernization of Turkish popular culture.

As a result, the East-West dichotomy of the early republican period was transferred in one way or another into the field of popular culture. Many popular genres were placed into higher positions in the hierarchy of musical taste simply due to their Western origin. This was among one of the important factors that made the Turkish experience different from its Western counterpart. For example, tango music which is in fact the music of poor people in Argentine, was supported by State radios beginning with the early republican period and as a result adopted by Westernized elites and transformed into an elite music in Turkey. Similarly, even the various genres of folk music in America including very simple ballads came to be appreciated by Westernized elites and transformed into a Western symbol that distinguishes the taste of a group of people from those having "inferior" oriental tastes. It is interesting that popular music itself as a category was identified with Western genres. The name given to popular music was "light Western music". On the contrary, the so-called Turkish art music which was more popular among Turkish people until 1950's than this "light Western music" was not classified as a popular music but seen as a nostalgic and sometimes unwanted remnant of the past. The legitimate popular music had to be composed and arranged by Western techniques, bringing in some way the Western sound to ears.

Initially even singing in Turkish language was a shame for some elites, but fortunately this attitude changed over time. First, some musicians began to translate the lyrics of Western popular songs and sing them in Turkish. These popular songs were called *aranje* or *aranjman*, which means “arranged” music. In one way, we can draw a parallel between *aranje* music and the import-substitution policies in the economical field supported by pro-Western, pro-American foreign policy. By the way, some musicians did not confine themselves by writing Turkish words for Western songs but composed new popular Turkish songs in Western lines. Some musicians attempted to integrate national elements to these popular genres. But it was important that the music should not have seemed oriental, since the legitimate formula required it to be both national and Western. In other words, these efforts were in some way an adaptation of the early republican official musical efforts into the field of popular culture in a more liberalistic way. The words of the famous music group *Modern Folk Üçlüsü* (Modern Folk Trio) prove this point very clearly. In the 1970’s the group members had declared that they would apply the orders of Atatürk based on the Gökaltın formula to the field of popular music, taking national elements from folk music and processing them with Western musical techniques (Meriç, 2006: 253). The main aim was still to build a polyphonically Westernized Turkish music. Therefore, it can be said that the patterns of cultural legitimacy and tastes of hierarchy did not change much until recent times, since the Western music did not cease to be the catalyst of the musical classifications. However, this “new pattern of constructing a Western model of modern music” in the field of popular culture does not seem to have “appealed to people in great numbers” (Yarar, 2014: 52) though being more successful than the early republican efforts.

The rise of arabesk music can help us understand the point more clearly. Arabesk music emerged at the end of 1960’s as “a new hybrid genre mixing Turkish classical and folk elements with those of the West and the Egypt” (Özbek, 1997: 211). In the beginning it was ignored by the Westernized elite and even banned by the state television and radio channels, but in a very short period of time it “achieved the status of being the first popular music of Turkey” according to some observers (Yarar, 2014: 53). For example by 1988, it was estimated that “150 out of the 200 million cassettes produced each year by the Turkish recording industry” was “of the arabesk genre”. 90 percent of Turks were listening arabesk music (Özgür, 2006: 175). Even the name of the genre indicates that the East-West dichotomy still determines the classifications in music. It should be noted that the word arabesk was not adopted by the musicians of this genre, in fact most of them insistently rejected this label. Because the term arabesk which is “too loaded with value judgements to be used as an objective definition” was “coined to humiliate a definite music style and its fans” (Karakayalı, 2001: 119). At the first glance, it can be seen that its emphasis

is on the Arabic-Oriental character of the music. As it can be remembered, in the early republican music debates, alaturka as the “inferior-other” of alafanga has been identified with the undesirable Oriental elements of Turkish culture.

After the rise of Arabesk, the discourses once used against alaturka in early republican period came to be directed against Arabesk, by both the leftist-Kemalist intellectuals and conservative Turkish music circles. For example, according to the Marxist scholar Oskay who was perhaps the most prominent pioneer of the critical popular culture studies in Turkey, arabesk music was the “expression of despair resulting from the Oriental despotism and an undesired remnant of the darkness of the Middle Ages” (2004: 24). Opinion leaders of the Turkish art music circles similarly labelled arabesk as a degenerated genre representing the Oriental-Arabic backwardness. As a matter of fact, in the early republican period, alafanga camp had called the Turkish art music itself as *Şark musikisi* or “the “oriental music” in order to humiliate it, while the members of this genre had rejected the term and called it *Türk musikisi* or “Turkish music”. They also segregated themselves insistently from the other Oriental music traditions. Accordingly, they emphasized the non-oriental content and styles in the genre and otherized the oriental elements. As a result of this discursive background, in the 1980’s and afterwards, the term arabesk was also used by the members of the Turkish art music circles in order to segregate themselves from this oriental other. This is a perfect example of self-orientalism, but unfortunately the scope of this article does not allow us to analyze it.

Arabesk music, though it was ignored and humiliatated by the established order in the cultural field, rapidly popularized and even some of the Westernized elites came to listen this genre in a short period of time. As a result pop music itself was influenced by it, giving rise to a new genre called pop-Arabesk which dominated the musical scene in the 1990’s and afterwards. Sezen Aksu and Kayahan were the key figures of this event. But it is interesting that the musicians who integrated arabesk elements into pop music had to defend themselves against the ideological accusations. For example Kayahan who was blamed to give rise to pop-arabesk had claimed in the 1990’s that he in fact “exterminated arabesk and made everybody listen pop music” (Meriç, 2006: 96). It is still discussed whether the pop music or the arabesk assimilated each other. In any case it is important to note that the East-West dichotomy does not allow a genre that has oriental connotations to be accepted as a proper popular music genre by Westernized elites. The narrative of Meriç on the history of popular music in Turkey sheds light on the power of this discourse. Meriç, in his comprehensive book, consistently emphasizes the distinction between the “genuine” pop music and arabesk and sometimes implicitly blames the pop musicians who integrate arabesk elements into their music. Interestingly, in the

arabesk debates, the opposite of arabesk as a popular music genre was not a “high” music form (for example some kind of art music) as happened in the Western societies, but Western type popular music genres. It was really difficult to understand why the simplest examples of American folk, blues or rock or even the Turkish pop music, made up of two or three simple chords should be classified in a higher position than a Gencebay song which was much more sophisticated artistically. Therefore, it is not true to think that the harsh reactions against the Arabesk only resulted from concerns of the elitist art music circles. If so, they would be expected to show the same reaction to the other so-called low-brow popular music genres as Adorno did when expressing contempt towards American popular Jazz pieces. However these genres were more preferable for Turkish Westernists simply because they had more Western elements than arabesk.

Indeed, it cannot be said that today arabesk or pop-arabesk is excluded by political elites. On the contrary, beginning from Özal in the late 1980’s, arabesk has rapidly climbed the steps of the hierarchy of taste and gained cultural legitimacy. Now, arabesk musicians are awarded by official institutions including the Turkish presidency. However, in one way, this striking transformation is a result of the changing attitude of elites towards West and the Ottoman legacy rather than a some kind of class revolution. Especially after the end of the cold war, the political elites of Turkey came to lose confidence in their Western alliances. Moreover, a political movement that criticized the Westernist-elitist policies of the old elites came to power. The new elites were more willing to embrace the oriental elements of Turkish culture not only because they have different social and cultural backgrounds but also they had to legitimize their newly attained power against the old established elites. Therefore the taste of arabesk music is not a class indicator in Marxist terms, but an expression of the new elites’ reaction against the exclusive Westernist policies of the old elites and their legitimation strategies. There is not any reason today to identify it with the lower classes. On the contrary there are sociologists like Ali Akay (2002) who calls the new elites of the last decades who adopted the arabesk culture as “arabesk bourgeoisie”, emphasizing the importance of culture that distinguishes them from the other segments of bourgeoisie.

5. CONCLUSION

This complex story of popular music in Turkey results from the cultural distinctions shaped by the Westernization process and the distinctive class structure of Turkey that has given rise to a distinctive music tradition during the Ottoman period as well. There are of course a lot of things to say about the transformation of arabesk and the changing hierarchy of tastes in Turkey, for example by drawing attention to the “unclassifiable status of arabesk in reference

to the old classifications” as Karakaya did (2001: 121). But the scope of this paper only allows to outline the main differences between the historical and social backgrounds of the Turkish and Western musical discourses and classifications. I think that it would be useful to keep in mind these differences when talking about popular music in Turkey. This paper does not suggest a new analytical classification, but should be read as a preliminary draft inviting new discussions in the field.

BIBLIOGRAPHY

- Akay, Ali (2002), *Kapitalizm ve Pop Kültür* (İstanbul: Bağlam Yayınları).
- Aksoy, Bülent (2008), *Geçmişin Müsiki Mirasına Bakışlar* (İstanbul: Pan Kitap).
- Arnold, Matthew (1960), *Culture and Anarchy* (London: Cambridge University Press).
- Ayas, Güneş (2014), *Musiki İnkılabı'nın Sosyolojisi: Klasik Türk Müziği Geleneğinde Süreklilik ve Değişim* (İstanbul: Doğu Kitabevi).
- Ayas, Güneş (2015), *Müzik Sosyolojisi: Sorunlar-Yaklaşımlar-Tartışmalar* (İstanbul: Doğu Kitabevi).
- Behar, Cem (2006), “Ottoman Musical Tradition”, S. Faroqi (Ed.), *Cambridge History of Modern Turkey, Vol III* (Cambridge: Cambridge University Press): 393-407.
- Behar, Cem (2010), *Şeyhülislam'ın Müziği 18. Yüzyılda Osmanlı-Türk Müsikisi ve Şeyhülislam Esad Efendi'nin Atrab'ül Asar'ı* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları).
- Bourdieu, Pierre (1984), *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste* (Cambridge: Harvard University Press).
- Dimaggio, Paul (1986), “Cultural entrepreneurship in 19th Century Boston: The Creation of an Organizational Base for High Culture in America”, R. Collins, J. Curran, N. Garnham, P. Scannell and C. Sparks (Eds.), *Media, Culture and Society: A Critical Reader* (London: Sage): 33-50.
- Elçin, Şükrü (Ed.) (1976), *Ali Ufkî Mecnûa-i Sâz ü Söz* (İstanbul: Kültür Bakanlığı).
- Güven, Uğur Z. (2016), “Türkiye’de Toplumsal Tabakalaşma ve Müzik”, L. Sunar (Ed.), *Türkiye’de Toplumsal Tabakalaşma ve Eşitsizlik* (İstanbul: Matbu Kitap): 443-464.

Karakayalı, Nedim (2001), "An Introduction to the History of Music Debates in Turkey", Hammarlund, Olson ve Ozdalga (Ed.), *Sufism, Music and Society in Turkey and the Middle East* (Istanbul: Swedish Research Institute): 114-124.

Martin, Peter J. (1995), *Sounds and Society: Themes in the Sociology of Music* (Manchester and New York: Manchester University Press).

Meriç, Murat (2006), *Pop Dedik: Türkçe Sözlü Hafif Batı Müziği* (İstanbul: İletişim Yayınları).

Nettl, Bruno (1978), "Persian Classical Music in Tahran Process of Change", *Eight Urban Musical Cultures: Tradition and Change* (ed. Nettl) (London: University of Illinois Press).

Nettl, Bruno (1985), *The Western Impact on World Music: Change, Adaptation and Survival* (New York: Shirmer Books).

O'Connell, John M. (2000), "Fine Art, Fine Music: Controlling Turkish Taste at the Fine Arts Academy in 1926", *Yearbook for Traditional Music*, 33: 117-142.

O'Connell, John M. (2005), "In the Time of Alaturka: Identifying Difference in Musical Discourse", *Ethnomusicology*, 49 (2): 177-205.

Oskay, Ünal (2004), *Yıkanmak İstemeyen Çocuklar Olalım* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları).

Özbek, Meral (1997), "Arabesk Culture: A Case of Modernization and Popular Identity", S. Bozdoğan ve R. Kasaba (Ed.), *Rethinking Modernity and National Identity in Turkey* (Washington: University of Washington Press): 211-232.

Özgür, İren (2006), "Arabesk Music in Turkey in the 1990's and Changes in National Demography, Politics and Identity", *Turkish Studies*, 7 (2): 175-190.

Say, Ahmet (2008), *Müzik Nedir, Nasıl Bir Sanattır?* (İstanbul: Evrensel Yayınları).

Shiloah, Amnon (2000), "Modern Kentin Büyüsüne Kapılan Geleneksel Sanatçı", (trans. Dilhun Hacıkulaoğlu), *Musikişinas*, 4: 88-98.

Storey, John. (2008), *Cultural Theory and Popular Culture: An Introduction* (London and New York: Routledge)

Şimşek, Selami (2008), *Osmanlı'nın İkinci Başkenti Edirne'de Tasavvuf Kültürü* (İstanbul: Buhara Yayınları).

Tekelioğlu, Orhan (1996), “The Rise of a Spontaneous Synthesis: The Historical Background of Turkish Popular Music”. *Middle Eastern Studies*, 32 (2): 194-215.

Toker, Hikmet (2015), “Courtier Minstrels”, *Rast Musicology Journal*, 3 (1): 80-100.

Wicke, Peter (2006), *Mozart’tan Madonna’ya Popüler Müziğin Bir Kültür Tarihi* (Turkish trans. S. Dalaman) (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları).

Yarar, Betül (2014), “Politics of/and Popular Music: An Analysis of the History of Arabesk Music from the 1960s to the 1990s in Turkey”, *Cultural Studies*, 32 (1): 35-79.



MÜZİK SOSYOLOJİSİNDE T. W. ADORNO'NUN YERİ¹
THE PLACE OF T. W. ADORNO IN MUSIC SOCIOLOGY

Mümtaz Levent AKKOL*

ÖZ

Bu makalenin temel amacı; Theodor Wiesengrund Adorno'nun müzik sosyolojisindeki yerini tartışmak ve daha anlaşılır kılmaktır. Bu amaca ulaşmak için Adorno'nun müzik sosyolojisinin temelini oluşturan toplum ve müzik üzerine düşünceleri çalışılmıştır. Adorno'nun müzik sosyolojisindeki yerini anlamak adına önemi kavramlar olan “kültür endüstrisi”, “aydınlanmanın diyalektiği” ve “negatif diyalektik” kavramları makalede öncelikli olarak çalışılan konulardır. Müziğe sosyolojik bir bakış açısı ile bakıldığında Adorno'nun müzik ve toplumla ilgili düşünceleri müzik ve toplum arasındaki ilişkiyi daha anlaşılır kılmaktadır. Adorno, kültür endüstrisinin kendi ideolojisini taşımayan ve pazarlanabilir olmayan her şeyi yok ettiğini söylerken, müziğin metalaşmasına dikkat çekmiştir. Bu ifade bize müziğin metalaşmasını, kendiliğindenliğini yitirerek yabancılaşmasını ve kapitalist tüketim sürecine eklenmesini hatırlatmaktadır. Kültür endüstrisinin etki alanındaki müzik giderek eleştirel düşünceden uzaklaşmakta, mantık içermeyen bir banallığa kapılmaktadır. Adorno, müzik ve toplumu ilişkilendirerek, üretim, yeniden üretim ve dağıtım süreçlerini müzik özelinde ele almıştır. Adorno bu çalışmalarında hem müziği hem de toplumu konu edinmiştir. Buradan yola çıkarak

¹“3rd International Multidisciplinary Scientific Conference on Social Sciences & Arts SGEM, August 2016”da yazar tarafından sunulmuş olan, “Adorno and Music” isimli bildiri temel alınmış ve kapsamı genişletilerek yeniden düzenlenmiştir.

* Yrd. Doç. Dr., Bozok Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Sosyoloji Bölümü, mumtaz.akkol@bozok.edu.tr, ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-0545-1348>.

* Makale Geliş Tarihi: 15.10.2017
Makale Kabul Tarihi: 17.11.2017

Adorno'nun müzik ve toplumu bir arada ele aldığı çalışmalarıyla müzik sosyolojisinin temelini attığı söylenebilir.

Anahtar Sözcükler: Theodor Wiesengrund Adorno, Müzik Sosyolojisi, Müziğin Yabancılaşması, Müziğin Araçsallaşması, Kültür Endüstrisi.

ABSTRACT

The main objective of this article is discussing the place of Theodor Wiesengrund Adorno in music sociology and makes it more understandable. To achieve this objective the thoughts of Adorno on society and music which are the fundamentals of music sociology are studied. Priority topics of this article which are important to understand the place of Adorno in Music Sociology are; "culture industry", "dialectic of enlightenment" and "negative dialectics". From a sociological stand point, Adorno's statements on music and society casts light on the relationship between these two. When asserting that the culture industry destroy anything which does not bear it and is not marketable, Adorno was especially referring. With such statements Adorno suggests that music has been transformed into a commodity, losing its essence and becoming alienated to its own original values in the process, and thus being integrated into capitalist consumption processes. Under the influence of the Culture Industry, music is distancing itself from critical thought, instead becoming caught in a banality and conformity devoid of any logic or thought. By elucidating the relationships between music and society, Adorno has allowed us to think of production, reproduction and distribution processes within the scope of music. Through his assessments on different forms of music, and on the production and distribution of music, Adorno has provided insight into the relationship between music and society. It is therefore possible to say that, by evaluating music and society together, Adorno has laid the foundations of music sociology.

Keywords: Theodor Wiesengrund Adorno, Music Sociology, Alienation of Music, Instrumentalisation of Music, Culture Industry.

GİRİŞ

Claussen'in, Horkheimer'den esinlenerek son deha olarak nitelendirdiği Theodor Wiesengrund Adorno (Claussen, 2012), müzik üzerine fikir ve görüşlerini bildiren düşünürler arasında önemli bir yere sahiptir. Adorno'nun önemi yalnızca müzik üzerine düşünmesi ve düşünceleri ile sınırlı değildir. Adorno, müziğe yönelttiği felsefi bakış ile toplum ve müzik ilişkisinin kurulmasına kapı aralamış, böylece müzik sosyolojisinin temellerini atmıştır. Müziğe sosyolojik bir açıdan bakıldığında, Adorno'nun müzik ve toplum üzerine söylediklerinin bir kat daha anlam kazandığı görülmektedir. Buradan hareketle Adorno'nun müzik ve toplum ilişkisini sosyolojinin çalışma alanına sunduğunu ve müzik sosyolojisinin doğuşuna öncülük ettiğini söylememiz yanlış olmayacaktır.

Adorno'nun dolaylı olarak müziği ele aldığı ve müzik sosyolojisine ilham vermiş olan çok sayıda eseri vardır. Bununla birlikte günümüzde müzik sosyolojisinin temel kaynakları arasında yer alan, doğrudan müziği ele aldığı çalışmaları da bulunmaktadır. Adorno'nun doğrudan müziği ele alarak müzik sosyolojisine ilham kaynağı olan çalışmalarına, 1932 yılında Frankfurt Okulu'nun çatısı altında hazırlanan ve yayınlanan Sosyal Araştırmalar Dergisi için kaleme aldığı "*Müziğin Toplumsal Konumu*" adlı makale ve 1962'de yaptığı bir konuşmanın metni olarak yayınlanan "*Müzik Sosyolojisine Giriş*" adlı eser birer örnektir (Oskay, 2001: 30). Adorno sosyolojiye kitle kültürü, kültür endüstrisi, yüksek-düşük sanat ve negatif diyalektik gibi kavramlar kazandırmıştır. Adorno'nun bu kavramlarla birlikte ideoloji ve yabancılaşmayı ele almış olmasının müzik sosyolojisine temel teşkil ettiği söylenebilir.

Adorno'nun çalışmalarında en verimli olduğu dönem İkinci Dünya Savaşı'ndan hemen önceki yıllar ve savaş sonrası olmuştur (Said, 2005: 17). İkinci Dünya Savaşı öncesinde Frankfurt Okulu çatısı altında yürüttüğü çalışmalar, Nazi yönetiminin baskı ve kısıtlamalarının dozu arttıkça zorlaşmış, zamanla imkânsız hale gelmiştir. Bu yıllarda, yalnızca akademik ve bilimsel çalışmalar değil toplumsal yaşantının hemen her alanı, Nazi yönetimi altındaki Almanya'da ideolojik baskı altında tutulmuştur. Adorno, Nazi baskısının hüküm sürdüğü Almanya'dan kaçmayı başarmış, sonraki çalışmalarının bir bölümünü Amerika Birleşik Devletleri (ABD)'nde sürdürmüştür. Ne var ki kapitalizmin hüküm sürdüğü ABD'de de ideolojinin toplumu şekillendirmesine ve Nazi Almanya'sında olduğu kadar görünür olmasa da toplumsal baskıya şahit olmuştur. Adorno'nun ABD'de şahit olduğu kapitalizmin toplum üzerindeki baskıları, kapitalist ekonominin insana ve dolayısıyla topluma ait olan her şeyi ticari bir metaya dönüştürmesini ve toplumun tüketim odaklı yaşamasını doğurmuştur. Bu süreçte müzik de hemen her alan gibi ticarileşmiş, kapitalist

sisteme eklenmiştir. Adorno'da müziğin maruz kaldığı bu ideolojik müdahaleyi müzik sosyolojisine ilham veren çok sayıda çalışmasına konu edinmiştir. Bu çalışmalara makalenin ilerleyen bölümlerinde yer verilmiştir.

Adorno'nun müzik üzerine çalıştığı konular arasında müzikal biçimlerin önemli bir yeri vardır. Adorno müzikal biçimler üzerine çalıştığında, müziği başka kavramlarla ilişkilendirmeden yalnızca ve doğrudan müzik olarak ele almıştır. Adorno, müzikal biçimleri kısmen bir estetik çalışma olarak incelemiştir. Adorno'nun müzik sosyolojisinin kurucu isimleri arasında anılmasında, müzikal biçimlerin estetik bir çalışma olduğu önermesi başlangıç noktası olarak kabul edilmektedir (Zolberg, 2013: 72).

Estetik, insana ait bir yargı olduğu kadar toplumsaldır. Estetik tavır, yargı ve değer oluşumunda toplumun belirleyiciliği göz ardı edilemez. Estetik yaşantıdaki değişimlerin de toplumu belirleyici ve dönüştürücü etkisi vardır. Bu karşılıklı ilişkiden yola çıkarak; müzikal biçimlerin estetiğin konusu oluşuyla toplumun belirleyiciliğine açık olduğunu aynı zamanda toplumu belirleme ve dönüştürme gücüne sahip olduğunu söyleyebiliriz. Bu felsefi çıkarım, toplumsal bir olgu olan müzikal biçimlerin sosyolojiye konu edilmesinin temelini oluşturmuştur. Böylelikle Adorno, müzikal biçimleri estetik üzerinden ele alırken müzik eleştirisine sosyolojik bakışı eklemiştir (Zolberg, 2013: 72). Toplumda estetiği aramak sanat ve toplum birlikteliği üzerinden sanat sosyolojisinin temelini oluşturuyorsa, estetiğin içinde müziği değerlendirmek te müzik ve toplum birlikteliği üzerinden müzik sosyolojisinin temelini oluşturmaktadır.

Adorno, müziğin içinde duyulduğu dünyanın, o müziğin nasıl algılanacağını belirlediğini söylemiştir. Müziğin içinde duyulduğu dünya yalnızca yeryüzünden ibaret değildir. Sanat ve müzik, insan doğasının bir parçası olmakla beraber toplumsal dünyaya aittir. Toplumsal dünya içinde bireyin tercih, beğeni ve algıları oluşmaktadır. Müziğin içinde duyulduğu dünya, toplumu belirleyen tüm faktörlerce şekillenmektedir. O halde; kişinin ailesi, yakın çevresi, doğduğu ve yaşadığı yer, inancı, tercihleri, mensubu olunan sosyal sınıf, toplumsal ve ekonomik statü müziğin nasıl algılandığını belirlemektedir. Kısacası tüm toplumsal öğeler müzikal algı, beğeni ve tercihi belirlemektedir. Müzik sosyolojisi için belirleme ve belirlenme süreci fikir geliştirmenin temeli olarak kabul edilebilir.

Müzik, insana ait ve toplumsal olan her şey gibi toplumun diğer öğeleri ve kurumları tarafından belirlenmektedir. Müziğin belirlenmişliğinden hareket ederek müziğin bir araca dönüştüğünü ve dönüştürüldüğünü görebiliriz. Müziğin araçsallaşması öncelikle ekonomik süreç (üretim, tüketim, dağıtım) içerisinde olmaktadır. Toplumdaki üretim biçimi ve tüketim alışkanlıkları

müziğin üretimini etkilemektedir. Buna örnek olarak; kapitalist ekonomik sistemde üretilen ve pazarlanan müziğin, toplumda oluşan taleplere göre şekillenmesi gösterilebilir. Bunun yanı sıra müziğin toplumda talep yaratmak için de üretilip pazarlanması söz konusudur.

Müziğin ticari bir metaya dönüşmesi özellikle kapitalist toplumlarda kaçınılmazdır. Gerek müziğin tüketimi, üretimi ve yeniden üretimi; gerekse kapitalist ekonomide ticari bir metaya dönüşmüş olması müzik sosyolojisinin ele aldığı konulardır. Müzik kapitalist ekonomi içerisinde ticari bir metaya dönüşerek ve dönüştürülerek kendiliğindenliğini kaybetmekte ve yabancılaşmaktadır (Oskay, 2001: 30-84). Adorno'nun ticari bir metaya dönüşen müziği ele almış olması, sosyolojide önemli yere sahip olan araçsallaşma ve yabancılaşmanın müzik üzerinden yorumunu ve görünür kılınmasını sağlamıştır. Müziğin araçsallaşması ve yabancılaşması da müzik sosyolojisinin önemli konularıdır. Adorno'nun müziğin araçsallaşması ve yabancılaşması konularına ışık tutan çalışmaları müzik sosyolojisinin öncül çalışmaları arasındadır. Bu çalışmalar aynı zamanda Adorno'nun müzik sosyolojindeki yeri ve önemini açıklığa kavuşturmak adına verilebilecek birer örnektir.

Sanat, Adorno'nun da aralarında olduğu Frankfurt Okulu yazarlarınca toplum üzerine yapılmış çalışmalara konu edilmiştir. Bunun ilk sebebi sanatın bir sığınak olarak görülmesidir. Frankfurt Okulu düşünürleri arasında İkinci Dünya Savaşı'nın insanlığa yaşattıkları sonucunda ilerleme inancı sarsılmış, geleceğe iyimserlikle bakabilmek güçleşmiştir. Bu dönemde sanat, yabancılaşma felaketinden bir kaçış yeri olarak değerlendirilmiştir (Danko, 2017: 35). Frankfurt Okulu'nun önemli bir üyesi olan Adorno da benzer bir yaklaşımla, sanatı özgürlükçü bir toplum için model olarak görmüştür (Soykan, 2005: 75-76).

Adorno'nun müzik ve sosyoloji arasında bir bağ kurmuş olması, sanatı özgürlükçü bir toplum için model olarak göstermesinin ötesindedir. Adorno, "sanatın kesin ve saf kavramı belki sadece müzik için geçerlidir"(Adorno, 2005: 230) derken müziğe ayrı bir önem vermektedir. Adorno, müziği bir sanat ürünü olmanın ötesinde toplumsal bir öge olarak, belirlenim ve belirlenme süreçleri, dağıtımı, algılanması, tüketimi ve yeniden üretimi ile ele alarak sosyoloji ile buluşturmuştur. Müzik sosyolojisinin temeli bu buluşma/buluşmalarla atılmıştır. O halde Adorno'nun müzik ve sosyolojiyi buluşturmaya yönelik çalışmalarını tanımak ve anlamak müzik sosyolojisini anlamaya eş tutulabilecek değerdedir.

Adorno'yu diğer Frankfurt Okulu üyelerinden ayıran özelliği, çalışmalarında yalnızca sanatı değil müziği de sanattın kapsayıcılığı dışında ele almış olmasıdır. Bunun için Adorno sanat sosyolojisi kadar müzik sosyolojisinin de önemli bir figürüdür.

Adorno'nun müziğe yönelen ideolojik müdahaleye dikkat çekmesiyle müziği sosyal bir olgu olarak kabul ettiği anlaşılmaktadır (Heinich, 2013: 30). Müziğin sosyal bir olgu olduğunun sosyal araştırmalarda konu edilmiş olması, müziğin sosyolojinin ilgi alanına girişini hızlandırmıştır. Böylece bir kez daha Adorno, müzik sosyolojisinin hazırlayıcısı olarak tanımlanabilmektedir.

Adorno'nun müziği ideolojiler üzerinden ele alırken, kapitalist ideoloji dışında kültür endüstrisi ve kültür endüstrisinin ideolojisi ile sanayi toplumunda bilincin nesneleşmesinden söz ettiği bilinmektedir. Sanayi toplumunda ve modernleşme sürecinde müzik, egemen ideolojiye bağlanmanın ve uyum sağlamanın bir aracı olmuştur. Bu süreç üzerinden müzik sosyolojisinin başlıca konularından biri olan müzik ve ideoloji ilişkisini kurmak mümkündür. Adorno'nun müziği ideolojiler ve ideolojilere bağlı kavramlarla ilişkilendirmiş olması sosyolojinin çalışma konularını müzikle buluşturmuş olmasına birer örnektir. Günümüzde müzik sosyolojisi, ideolojiyi ve ideolojinin toplumsal etkilerini müzik üzerinden çalışmaya devam etmektedir.

Adorno, total olarak yönetilen bir toplumda hiç kimsenin ideolojik baskıdan muaf kalamayacağını söylemiştir. Böyle bir toplumda, tüm olguları paketleme, metalaştırma, ürün haline getirme gibi yöntemlerle kendine ekleyen ideoloji, müzik sanatının da, en mutluluk verici, en doyurucu yönlerini ele geçirmektedir (Said, 2005: 21). Böylece müziğin bir özgürlük alanı olarak yaşamasının önüne geçilmiş olmaktadır.

Sanat, ideolojinin değerleri bilinçte birer nesneye dönüştürüyor oluşuna karşı direndiği sürece bir özgürlük alanı olarak kalacaktır. Frankfurt Okulu düşünürlerinin bir özgürlük alanı ve modeli olarak gördüğü sanat bünyesinde müziği barındırmaktadır. O halde müzik te muhalif ve bağımsız duruşu ile insanlık için bir özgürlük alanıdır. Müziği insanlık için bir özgürlük alanı olarak niteleyen Adorno, böylece ideoloji ve özgürlüğü müzik üzerinden karşı karşıya getirmiştir. Özgür müzik ideolojinin hedefindedir. Müzik ideolojinin karşısında durduğu sürece hedef olarak kalacak, hedef olarak kaldıkça da özgür bir alanı temsil etmeye devam edecektir. Adorno sanatı ve özelinde müziği ideolojinin karşısında konumlandırarak sanatın ve bireyin özerkliğini gündeme getirmiş, insanın özerkliğini ve özgürlüğünü ideolojiye, ideolojinin dayatmalarının bir sonucu olan yığınlaşmaya ve kitle psikolojisine karşı savunmuştur (Heinich, 2013: 30).

Adorno, iktidar ilişkilerinin sağlıklı olmadığı bir toplumda gerçek müzik olmaya en yakın müzik olarak muhalif müziği işaret etmiştir. Ancak sağlıksız yapıların egemen olduğu toplumda muhalif müzik bile egemen gücün çıkarları için kullanılmaktadır. Pazarlanabilir bir metaya indirgenen her şey gibi

yapımcıların hedef aldıkları muhalif müziğin de içeriği boşaltılmaktadır. Muhalif sanatçıların gösteri ve eğlence dünyasına transferi ile kontrol altına alınmaları sağlanmaktadır.

Adorno, müziğin gerçek/doğal halinden uzaklaşmasında kapitalist ekonomik sistemin etkilerinden söz etmenin yanı sıra müziğin araçsallaşması ve yabancılaşmasında ekonomi dışında kalan kurumlardan da söz etmektedir. Özellikle iktidar ilişkileri, egemen ideoloji ve diğer örgütlü yapılar müziği bir araç olarak kullanarak müziğin yabancılaşmasına ortam sağlamaktadırlar.

Bireyi yabancılaştıran, insanı doğadan/doğasından koparan, bir makine gibi yaşamasına yol açan, toplumsal hayatı bir fabrikanın üretim bantlarındaki düzene benzeten tüm faktörler; yapaylığın ve yapmacılığın hüküm sürdüğü, insanlar arasındaki güven duygusunun yok olduğu, gerçeklikten kopmuş plastik bir toplum yaratmıştır. Bu plastik toplum da kendi müziğini yaratmıştır. İnsanın doğal yanının bir parçası olan müzikten ayrılan, kendiliğindenliğini yitirip yabancılaşan bu müzik, sağlıksız iktidar ilişkilerinin bir sonucu olarak plastik/bozulmuş toplumun kendini yeniden üretmesine hizmet eder bir hal almıştır.

Adorno'nun müzik ve sanatı sosyal olgular üzerinden eleştirisinde çok sayıda terim ve kavram karşımıza çıkmaktadır. Bu terim ve olgulara sosyoloji yabancı değildir. Müzik sosyolojisini geliştirmek ve anlamak adına bu terim ve kavramları Adorno'nun fikirleri ile birlikte incelemek mümkündür. Makalenin sonraki bölümlerinde kapsamlı bir biçimde ele alınacak Adorno ile müziği ve müzik sosyolojisini ilişkilendirebileceğimiz konu ve kavramların başında kültür endüstrisi kavramı gelmektedir. Bu kavramdan kültür endüstrisinin ideolojisine hareket edilmiş , “Kültür Endüstrisi” ve “Kültür Endüstrisinin İdeolojisi” başlıklarına “yüksek sanat” ve “düşük sanat” kavramları eklenerek Adorno'nun müzik sosyolojisinin temelini teşkil eden az önce değindiğimiz “müzik ve ideoloji”, “müziğin araçsallaşması” ve “müziğin yabancılaşması” konuları Adorno'nun fikirleri ve örnekler üzerinden daha anlaşılır kılınmaya çalışılmıştır.

Adorno'nun düşüncesine yön veren negatif diyalektik ayrı bir başlık altında ele alındığında, kültür, sanat ve müziğin kapitalist ekonomi altında biçim değiştirmesini anlamak için uygun bir zemin daha kazanılmaktadır. Adorno'nun negatif diyalektiğinde tez yalnızca antitezine dönüşecek, hiçbir zaman sentez gerçekleşmeyecektir. Aydınlanma düşüncesinde insan ve doğanın canlılığının merkezde oluşu, tezin antitezine dönüşmesinde olduğu gibi insan ve doğasına aykırı bir yöne gitmiştir. Kültür endüstrisinin ürünleri ve kültür endüstrisinin ideolojisinin bu önermenin birer görüngüsü/sonucu olduğu anlaşılmaktadır. Buradan hareketle “Adorno'nun Diyalektiği” başlığı altında Adorno'nun müzik

ve müzik sosyolojisi üzerine fikirlerinin bir kez daha temeline ulaşılmıştır. Bu temel, çizilen fikir haritasının anlatımını ve anlaşılabilirliğini güçlendirilmiştir.

1. ADORNO VE KÜLTÜR ENDÜSTRİSİ

Frankfurt Okulu'nun başlıca eserlerinden biri olan, Adorno ve Horkheimer tarafından kaleme alınan *Aydınlanmanın Diyalektiği* eserinin önemli bölümlerinden biri Kültür Endüstrisi – Kitlelerin Aldanışı Olarak Aydınlanma – bölümüdür. Adorno'nun kültür, sanat ve müzik üzerine fikirlerini anlamak adına bu çalışma büyük önem taşımaktadır. "Adorno ve Kültür Endüstrisi" bölümünün oluşturulma amacı da kültür endüstrisi kavramı üzerinden Adorno'nun müzik sosyolojisine katkılarını daha görünür kılmaktır.

Adorno'nun müziğin toplumdaki rolünü arayan düşüncelerini ve sonrasında kurduğu müzik ve toplum ilişkisini kültür endüstrisi kavramı üzerinde durarak anlayabiliriz. Adorno ve Horkheimer'in, kültür endüstrisi bölümünü kaleme alırken, müziğe özellikle yer verdikleri görülmektedir. O halde Adorno ve Horkheimer'in, kültür endüstrisi kavramı içinden müzik sosyolojisine ışık tutacak metinler çıkartmak mümkündür.

Adorno ve Horkheimer'in kültür endüstrisi kavramını kullanırken asıl dikkat çekmek istedikleri kavram endüstri kavramıdır. Sanayi Devrimi'nden sonra oluşan yeni toplum endüstri toplumdur. Bu toplumu biçimlendiren endüstriyel üretim biçimi topluma ait olan ve toplumu belirleyen her kuruma ve olguya da biçim vermektedir. Endüstri toplumunda hemen her şey endüstriyel üretim sürecine eklemlenmiştir. Kültür de bu eklemlenme sürecinin bir parçası olmuştur.

Horkheimer ve Adorno'ya göre kültür endüstrisi ile makine endüstrisi arasında nitelik farkı yoktur. Her ikisi de seri üretimi hedefleyen birer endüstrisidir. Aralarında yalnızca niceliksel bir farktan söz edilebilir. Makine endüstrisi için teknik özelliklerin sayısı ve oranı ne ise kültür endüstrisi için sinemada başrol oyuncusu, dekorların zenginliği ve kullanılan psikolojik formüller odur (Yelken, 2013: 245). Kültür endüstrisinin ürettiği sanat ürünleri birbirlerini tekrar eden, birbirleri ile neredeyse aynı olan ürünlerdir. Bu aynılık en çok müzikte görülmektedir. Popüler müzik ve reklam müziği sektörleri yalnızca kar amacı taşıyarak benzer ürünleri piyasaya sürmektedirler.

Kültür endüstrisi kavramının merkezini adından da anlaşılacağı üzere kültür ve kültürün bir endüstriye dönüşmesi oluşturmaktadır. Bununla birlikte sanat kültürün önemli bir ögesi olduğundan, kültür endüstrisi kavramında sanatın ve sanata ilişkin uygulamaların/politikaların da ağırlıklı bir yeri vardır. Adorno, özellikle "*Kültür Endüstrisini Yeniden Düşünürken*" adlı çalışmasında,

kültür endüstrisi kavramında sanatı özellikle müzik üzerinden tartışmış, müzikten hem doğrudan ve hem de dolaylı olarak söz etmiştir.

Adorno ve Horkheimer'in kullandığı kültür endüstrisi kavramının detaylarına ulaşmak adına; kültür endüstrisi kavramı içinde düzenin tanımlanmasını incelememiz yerinde olacaktır. Bu düzen öncelikle toplum düzenini temsil etmektedir. Endüstri Toplumunun düzeni de fabrikalardaki üretim sürecinin toplum geneline uyarlanmış biçimidir (Bozkurt, 2014: 17). Adorno düzenin yalnızca düzen olduğu için meşru olarak görülmesini kabul etmemiştir. Adorno; Düzen kendi başına iyi değildir. Ancak "iyi düzen" iyi olabilir, meşru görülebilir demiştir (Adorno, 2003: 82). Topluma önerilen ya da dayatılan düzenin adil olup olmaması, baskı ve sömürü içerip içermemesi gibi özellikler iyi düzeni ya da kötü düzeni tanımlamaktadır. Kültür endüstrisinde var olan düzene az önce belirtilen kıstaslar üzerinden bakıldığında; seri üretim odaklı, adil olmayan, baskı ve sömürü içeren bir düzenle karşılaşmaktadır. Kültür endüstrisinin düzeni büyük çıkar çevrelerinin, kendi çıkarları doğrultusunda insanlara öğütlediği/dayattığı bir düzendir. Bu haliyle kültür endüstrisinin düzeni büyük çıkar çevrelerine hizmet etmek için işlemekte/işletilmektedir. Müzik te bu düzenin hedefinde olan bir öge haline gelmiş, büyük çıkar çevrelerince kullanılan ve yönetilen bir kültür ögesi ve sanat dalı olmuştur.

Kültür endüstrisi uzlaşma götürmez, şeffaf olmayan bir yetkeyi güçlendirmektedir. Bu yetke sıradan, basit, sığ bir düzeni arzu etmektedir (Adorno, 2003: 82). Bu sıradan, basit ve sığ düzendeki kitlenin basite alıştırılmış, hem basit olanı hem de kolayca tüketilebileni tercih eden, zihinsel üretimden ve düşünceden uzak bir kitle olduğunu söyleyebiliriz. Kitle zihinsel üretim ve düşünceden uzaklaştıkça, şeffaf olmayan, asıl niyeti gizli olan yetkenin kolay yönlendirebileceği, kendi çıkarları için kullanabileceği bir kitle olacaktır. Böylece kitle, yetkenin gizli niyetinin/niyetlerinin farkına varamayacaktır. Kitleyi bu halde muhafaza etmek için, kitleyi bilinçlendirme ve uyandırmaya çalışan muhalif etkinliklerin kontrol altında tutulmaları gerekmektedir. Burada sözü edilen muhalif etkinlikler sığ, tek düze ve sıradan olmayan, seri üretimin beklentilerini karşılamayan etkinliklerdir. Müzik de pekâlâ bu etkinliklere katılabilir. Bunun için muhalif etkinliklerde kullanılacak her şey topluma sunulan kültür endüstrisi ürünlerinde ayrıştırılıp dışlanmaktadır. Her hangi bir kültür ürününün topluma sunulması, kültür endüstrisinin sığ düzenine eklenmesi ile mümkündür. Müziğin kültür endüstrisi içindeki konumu da bu duruma uymaktadır. Topluma sunulan/pazarlanan müzik alabildiğine sığ, zihinsel etkinlikten uzak ve algılanmasında zihinsel etkinliğe/emeğe ihtiyaç duymayan müziktir.

Müzik belli bir düzeni takip etmekte ve bünyesinde kurallar barındırmaktadır. Ancak bu düzen ve kurallar fabrika düzeninin seri üretimine uyabilecek, endüstri toplumunun düzeni ile birlikte işleyebilecek düzen ve kurallar değildir. Müziğin doğal yapısı, düzeni ve iç kuralları kültür endüstrisinin dayattığı sığ düzen ve kuralsızlıkla taban tabana zıttır. Kültür endüstrisinin insanların beynine çakmaya çabaladığı düzen kavramı var olan aşırı üretim ve aşırı tüketim ortamına karşılık gelen düzen kavramıdır (Adorno, 2003: 81). Müziğin düzeni ve kuralları ise sığ olan düzene ve statükoya karşıdır, muhaliftir.

Kültür endüstrisi, müziğin muhalif yönünü ancak metalaştırabildiği ölçüde kabul etmektedir. Melodik yapısı ile kültür endüstrisinin istediği gibi kurulmuş olan bir şarkı ancak sözleri ile muhalif olabilmektedir. Kültür endüstrisi böyle bir şarkıyı ve bu şarkıyı üreten sanatçıyı toplumda talep oluşması şartıyla kabul etmektedir. Kültür endüstrisinin pazarlama sürecine dâhil edilen muhalif ses artık popülerdir. Popüler olan bir muhalif ses aslında düzenin bir parçası olmuştur. Reklamlarda ve popüler mekânlarda görülen bir öge artık arzu edilen tüketim döngüsüne katılmıştır.

2. KÜLTÜR ENDÜSTRİSİ'NİN İDEOLOJİSİ

Adorno, 1966'da kaleme aldığı "*Negatif Diyalektik*" eserinde kültürün ideolojiye dönüşmüş olduğundan söz etmiştir (Adorno, 2014: 332). Bir ideolojiye dönüşmüş olan kültür de endüstri aracılığı ile kitleleri ideolojiye dönüştürmektedir. Adorno'ya göre insan, bilinç aracılığıyla; kavramları maddi gerçeklerle özdeşleştirmekte ve nesneleştirmektedir. Bilincin bu nesneleştirici biçimine Adorno ontolojik ideoloji demiştir. Ontolojik ideoloji ile de maddi ve sosyal dünyaya inanç üretilmektedir (Ayas, 2015: 118).

Adornu'nun tabiriyle; "Kültür endüstrisi, kitlelerle ilişkisini kötüye kullanarak, verili ve değişmez sayılan bir zihniyeti çoğaltmaya ve güçlendirmeye çalışır. Her ne kadar kültür endüstrisi kitlelere uyum sağlamadan var olamayacak olsa da, kitleler onun ölçütü değil ideolojisidir" (Adorno, 2003: 77). Adorno'nun bu tanımındaki "çoğaltılmaya ve güçlendirilmeye çalışılan, verili ve değişmez sayılan zihniyet" sözündeki zihniyet kapitalizmin zihniyetidir. Bu zihniyet te sosyal dünyaya inanç üreten, verili ve değişmez egemen ideolojidir. Artık kapitalizmin zihniyetinden değil, kapitalist ideolojiden bahsedilmelidir. Kapitalist ideoloji giderek daha çok ve daha ucuz üretmeyi ve olabildiğince kar oranını yükseltmeyi hedeflemiştir. Bu ideolojinin içerisinde kitleye biçilen rol tüketici olmaktır. O halde bu ideoloji toplumdaki tüketim arzusunun arttırılmasını ve güçlendirilmesini hedeflemektedir.

Kapitalist ekonominin üretim-tüketim döngüsünün kesintiye uğramaması için üretilen her şeyin tüketilmesi gerekmektedir. Daha yüksek kar oranı daha

çok ve ucuz üretime dayandığı kadar tüketimin de aynı oranda artmasına bağlıdır. Kitlelerin kültür endüstrisinin ideolojisi haline gelişi, kitlenin ideolojik aygıtlarca tüketime yönlendirilmesi ve üretime gönüllü ve ucuz iş gücü olarak katılması ile gerçekleşmektedir.

Kitlelerin kültür endüstrisinde ideolojiye dönüştürülmesi, herkesin kendine uymasını sağlayacak biçimde işlemektedir (Adorno, 2003: 81). Kitlenin kendini ideoloji ile özdeşleştirmesini sağlamak adına üretim ve tüketim sürecine katılması beklenmektedir. Bunun için borçlandırılmalı, borcunu ödemek için daha çok çalışmalı, daha çok çalıştıkça daha çok üretmelidir. Kültür endüstrisi de daha çok üretimin daha çok tüketimle karşılanması aşamasında devreye girmektedir. Bu amaca ulaşmada en elverişli yol reklamdır. Reklamlar açık ve gizli olarak artık toplumsal alanın her yerinde görülmektedir. Reklamı üretme ve pazarlamada sanat, özellikle de müzik elverişli bir araçtır. Sanatın ve özel olarak müziğin bir araca dönüştürülmesi kitlelerin ideoloji haline getirilmesi sürecinde anlaşılabilir. Adorno, kültür endüstrisinin ideolojisini açıklığa kavuşturarak bize bu yorumu yapma fırsatını sunmuştur.

Kültür endüstrisi öyle ya da böyle var olan düzene eklenmeyi ve uyum sağlamayı destekleyerek muhalif ve direnişçi sesleri kısmaktadır (Adorno, 2003: 81). Muhalif ve direnişçi sesler endüstri toplumunda var olan akıldışı ve doğa dışı işleyişin karşısında olan ve bu düzene dâhil olmamış, dâhil olmaya karşı direnen seslerdir. Sanat ve özellikle de müzik kitlelerin doğal yanına, yaratıcılığa ve akla hitap ettiği için makineleşmiş/makineleştirilen ve duygusuzlaşan kitlede alıcı bulamaz. Alıcısı olmayan bir şey kültür endüstrisinin gözünde “hiç” nazarındadır. Böylece kültür endüstrisi, kendisi için muhalif olabilecek unsurları kendi sistemi içinde susturmaktadır.

Kültür endüstrisi içinde müziğin yerini anlamaya başladığımızda; müziğin, kitleleri sorgulamaktan uzaklaştırmak ve mevcut sisteme kolayca uyum sağlamalarını sağlamak adına bir araç olarak kullanıldığını söyleyebiliriz. Basit, tek düze, birbirini tekrar ve taklit eden plastik bir müzik dinleyenleri uyuşturmaktadır. Kültür endüstrisi plastik müziği kitlelere bir uyuşturucu olarak dayatırken, zihinsel üretim ürünü olan müzikleri ticari olmadıkları için kendi içinde elemektedir. Adorno; “Kültür endüstrisinin ideolojisi o kadar güçlüdür ki kendisine uydurduğu kitlelerin bilincinin yerini uygitsincilik almıştır” derken sığ ve bayağı olanın derin anlam barındıran, nitelikli olana her koşulda üstün geleceğine dikkat çekmektedir (Adorno, 2003: 81). İnsanı insan yapan, insanın doğal yanının bir gereği olarak işleyen bilinci sığ ve bayağı olana yönelir, böylece uyuşmuş/uyuşturulmuş, işlemez/işleyemez olur. Bir kasa limon arasında çürümüş bir limonun bir süre sonra kasadaki tüm limonları çürüttüğü gibi çürümenin başladığı yerde sürece yön verenler taze kalmış olanlar değil,

çürümüş olanlardır. Adorno'nun sözleriyle bu körelmeyi bir kez daha vurgulayabiliriz; "Kültür endüstrisi ideolojik olarak halkı güdümlü bir biçimde bilgilendirmekte, eleştirel düşünceyi değil, banallığı, mantıksızlığı, kötülüğe yöneltici davranış modellerini ve uygitsinciliği pekiştirmektedir" (Adorno, 2003: 80).

Üretim kitle içindir; fakat bu kitle uygitsinciliği benimsemiş, sorgulamayan, doğal üretkenlikten vazgeçmiş ancak bir makine gibi üretebilen, nedensizce tüketen, oyalanan bir kitledir. Kitle dışında kalmayı başarmış üretken birey ise muhalif çizgide kalışıyla aynı zamanda kültür endüstrisinin kitle ideolojisi karşısında durmaktadır. Piyasayı bir ideolojiye, bir güce dönüştüren kültür endüstrisinin ideolojisi ise kendi karşısında duran her olguyu dışlamakta, yaşatmamaktadır. Birey olarak üretken bireyi değil tüketen bireyi incelemekte, kültür olguları arasında üretken bireye hitap eden biçimleri görmezden gelerek tüketici bireyi hedef alan sığ biçimleri ön plana çıkartmaktadır. Başka bir ifade ile kültür endüstrisinin ideolojisi, kitle endüstrisinin bir parçası olmuş müziği kullanmaktadır. Bu kullanış biçimi ile müzik bu ideoloji için artık tamamı ile bir meta olmuştur. Meta olmamış bir müzik ise kitle ideolojisi için geçerli ve kullanılabilir değildir.

Bir müzik parçasının kültür endüstrisinde kabul edilebilmesi için bu müziğin reklamı yapılabilmesi, satılabilmeli ya da başka ürünlerin reklamında kullanılabilmelidir. Doğal haliyle kabul edilecek müzik ancak bu süreç tarafından kullanılabilirliği ölçüsünde dikkate değerdir. Kültür endüstrisi içinde kendine yer bulan/bulabilmiş her hangi bir doğal, toplumsal ya da muhalif bir ürün kısa zamanda piyasa tarafından yutulacaktır. Böyle bir ürünün doğal halinde kalmasına da kültür endüstrisinin ideolojisi müsaade etmeyecektir. Kültür endüstrisinin yozlaştırıcı etkisi toplumsal her olgu gibi müzik için de geçerlidir.

Müziğin zihinsel bir üretim olmadan, basit, sıradan, sürekli kendini tekrar eden hali kültür endüstrisinin ideolojik zayıflatıcılığına bir örnektir. Günümüzde özellikle hafif müziğin, film ve dizi müziklerinin, reklam müziklerinin çoğunluğu kültür endüstrisinin çürütücü ideolojisine çoktan kapılmıştır. Müziğin konser salonlarından, canlı icra edildiği ortamlardan uzaklaşıyor olması, süper marketlerde, alışveriş merkezlerinde fon haline gelmesi, kolay ulaşılabilir ve tüketilebilir hale gelmesi/getirilmesi insanların birbirleriyle yakınlaştığı, sosyalleştiği ortamları yerle bir etmektedir. Bu durum da kültür endüstrisinin toplumu geriletici niteliğine bir diğer örnektir (Blomster, 1976: 497-498).

Eğer kitleler sırf kitlelere dönüştükleri/dönüştürüldükleri için hakir görülüyorsa bu durumun başlıca sorumlusu kültür endüstrisidir. Şunu akıldan

çıkartmamak gerekir ki; Kültür endüstrisi aracılığıyla ancak devrin üretim güçlerinin izin verdiği ölçüde olgunlaşmalarına izin verilen kitleler zihinsel kapasitelerinin yetersiz olduğu ön yargısıyla küçük düşürülmekte ve zihinsel geri kalmışlığa mahkûm edilerek özgürleşmeleri engellenmektedir (Adorno, 2003: 83).

Adorno'ya göre müzik zihinsel olmak zorundadır. Adorno müziğin bir ideolojinin taşıyıcısı konumuna indirgenmesini kabul etmez. Ancak müziğin bir ideolojinin taşıyıcısı konumuna gelme eğilimi taşıdığını söylemektedir (Blomster, 1976: 503-504). Adorno'nun bu yorumu müziğin bir araç haline gelme eğiliminde olduğu şeklinde de anlaşılabilir. Özellikle tüketim sürecinin bir parçası olan müzik ideolojiye taşıyıcılık yapabilir. Adorno toplumsal çatışmanın en çok görülebileceği alan olarak müziğin yeniden üretimini, icrası ve yorumunu görmektedir. Adorno'nun vurguladığı üzere, müzik sosyolojisinin gerçek sorunsalı aracılıkla ilgili olanlardır (Blomster, 1976: 504).

3. YÜKSEK VE DÜŞÜK SANAT

“Kültür endüstrisi, bin yıllardır ayrı duran yüksek ve düşük sanat düzeylerini her ikisinin de zararına olacak bir biçimde bir araya gelmeye zorlamaktadır” (Adorno, 2003: 76). Sanatın, zihinsel üretime dayalı ve muhalif olanı yüksek sanat, zihinsel ve muhalif yanı olmayan, ticari amaçla üretilmiş yüzeysel ve gelip geçici olanı ise düşük sanat olarak tanımlanmıştır. O halde kültür endüstrisi yüksek sanat eseri olan müzikle, düşük sanat eseri olan müziği birbirine yaklaştırmaktadır. Müziğin bir meta haline dönüşmesi bunu kolaylaştırmakta ve hızlandırmaktadır. Ticari bir metaya dönüştürülebildiği ölçüde kültür endüstrisinin nazarında düşük sanatı temsil eden müzikle yüksek sanatı temsil eden müzik birdir.

Düşük sanat eserlerinin daha geniş takipçi kitlesi bulabilmeleri toplumun entelektüel düzeyinin yeterince yüksek olmamasından kaynaklanmaktadır. Düşük sanat eserleri üzerinden daha fazla kar elde etmek mümkündür. Bununla beraber kitlelerin daha kolay yönlendirilebilmesi için entelektüel düzeylerinin düşük tutulması kapitalist ideolojinin tercihidir. O halde düşük sanatın yalnızca ticari elverişliliğinden değil aynı zamanda ideolojik kullanımından da söz edilebilir.

Kültür endüstrisi tarafından sunulan düşük sanat eserlerinde bir çocuk zihnine hitap eden bir içerik ve sıklık vardır. Bir Hollywood film yapımcısının “Biz filmlerimizi on bir yaşındaki bir çocuğun beğenebileceği biçimde çekiyoruz” sözünün altında, “biz halkı on bir yaşının bilinç düzeyinde tutmayı hedefliyoruz” anlamı yatmaktadır. Kültür endüstrisinin bu sığ üretimi yalnızca

film yapımcılığında söz konusu değildir. On bir yaşındaki bir çocuğun zihninin hedef alınışı müzik üretimi için de geçerlidir.

Kültür endüstrisi içinde tercih edilen müzik türü bir düşük sanat eseri olan hafif müziktir. Hafif müzik/pop müzik yapısı gereği hitap ettiği kitleyi bir karmaşa içine itmekte ve onlara ritmik sorunlar yaşatmaktadır. Bu ritmik sorunlar ise anında basit bir temponun zaferi ile çözümlenmektedir (Adorno, 2003: 81-82).

Adorno'nun kültür endüstrisi üzerine düşünürken kullandığı yüksek ve düşük sanat kavramları muhalif olma özelliklerine göre de ayrıştırılabilir. Muhalif olma üzerinden ayrılmayı, Adorno estetik kavramını yorumlarken de kullanmıştır. Adorno'nun estetik anlayışında, doğanın kendisini buyurgan özelliklerden kurtarması gerekliliği vardır. İdeoloji, doğayı da kültür öğeleri gibi kendi çıkarı doğrultusunda kullanmakta ve değiştirmektedir. İdeolojinin nefes almayı zorlaştıran ikliminden uzaklaşmanın başlıca yolu doğayı ve sanatı buyurgan özelliklerinden ayıklamaktır. Bu söylemle, muhalif çizgide şekillenmiş bir sanat ve estetik işaret edilmektedir (Huhn, 2003: 259). Bir sanat çalışmasına muhalif sıfatını kazandıracak özellik, onun buyurganlık karşısındaki konumudur.

Adorno, düşük sanatın önemini, barındırdığı isyancı direniş özelliğine dayatılan medeni sınırlandırmalarla kaybettiğini söylemiştir (Adorno, 2003: 76). Adorno yüksek sanat ve düşük sanat ayrımı yaparken sanatın muhalif çizgide olması düşüncesinde ayırım gözetmemektedir. Adorno'nun bu sözlerinden anlaşılacağı üzere; zihinsel açıdan yetersiz ve basit kaldığı için düşük sanat olarak tanımlanan bir müzik muhalif bir tavır taşıyabilir. Muhalif bir ses olan, aynı zamanda kitlelere ulaşabilen ve onların bilinçlenmelerine katkı sağlayabilecek düşük sanat ürünleri piyasadaki üretici güçler tarafından dışlanmakta, kitlelere ulaşımı engellenmektedir. Adorno, medeni sınırlandırmalar derken bu durumu anlatmaktadır. O halde daha geniş kitlelere ulaşabilecek olan popüler müzik türlerinin muhalif çizgide kalabildikleri ölçüde geçerli olacakları görüşüne ulaşılabilir. Ne var ki bu tür muhalif yanı olan popüler müzik örnekleri içerikleri ikinci hatta üçüncü planda kalacak şekilde pazarlanmakta ve piyasanın iç kurallarına göre yeniden tasarlanmaktadır. (Örnek olarak; sistem karşısında muhalif duruş sergileyen bir müzisyenin televizyonda sponsorların içeriğini belirlediği bir televizyon programı yapması, imajını yapımcıların istediği gibi belirlemesi, değiştirmesi gösterilebilir.)

Bireyin özne niteliğini yitirmesi ve kitle endüstrisinin etkisiyle hesaplanabilir nesnelere dönüşmesinin bir sonucu olarak müziğin muhalif yanı toplum tarafından anlaşılammamaktadır. Böylece bireyin müzikle ilişkisi üretici

olmaktan çok tüketici olmaya yönelmektedir. Bir popüler müzik eserinde şarkı sözleri giderek önem kaybetmektedir. Müziğe bir tüketici olarak yaklaşan kişinin öncelikli talebi oyalanmak ve eğlenmektir. Bir müziğin muhalif yönünün vurgulamasında en önemli araç olan şarkı sözleri üzerine düşünmek ise zihinsel yönden sığığa mahkûm edilmiş birey için artık çok güçtür. Muhalif bir dil arayışı ve bu dili anlama çabası yerine birey kendisine sunulana olduğu şekliyle tüketmeyi tercih etmektedir.

Kitle endüstrisi ürünlerinin sığığı ve basitliğı eleştirildiğinde, kültür endüstrisine yön verenlerin kendilerini; her alanda üretimin talep doğrultusunda olduğu ve kültür ürünlerinin de toplumdan gelen talep doğrultusunda üretildiğı söylemiyle savundukları görölmektedir. Oysa tüketicinin sığı ve basit kültür ürünlerini talep ettiği iddiası tek boyutludur. Zihinsel düzeyi çocuklukta çakılıp kalmış bireylerden oluşan/oluşturulan bir toplumda yüksek sanat eserlerine yönelik bir talebin oluşmasını beklemek mümkün değildir. Uyuşukluktan kurtarılmış zihinler basit ve sığı ürünleri talep etmeden önce bu tür ürünleri ret edecektir. Doğal yanı baskılanmış ve bir nesneye indirgenmiş tüketicinin, zihinsel olmayan, eğlendirici ve oyalayıcı içerikleri talep ediyor olması zaten beklenen bir durumdur. Adorno'nun "medeni sınırlamalarla muhalif çizgideki sanat/müzik üretimlerinin piyasa dışına itilmesi" sözü (Adorno, 2003: 76) bu noktada tekrar anlam kazanmaktadır. Kitleleri uyuşturan, onları on bir yaş zihnine mahkûm eden kitle endüstrisi yine Adorno'nun sözleriyle kasıtlı olarak bireyleri kendisine uydurmaktadır (Adorno, 2003: 76).

4. ADORNO'NUN DİYALEKTİĞİNDE KÜLTÜR ENDÜSTRİSİ VE MÜZİK

Adorno'nun diyalektiğı "negatif diyalektiktir". Negatif diyalektik, Hegel ve Marx'ta olduğu gibi başlangıçtan sonuca doğru ilerleyen ve sonuçlanan bir diyalektik değildir. Adorno'nun negatif diyalektiğinde; tez ve antitez, sentezde bir sonuca ulaşmazlar. Tez-antitez çelişkisiyle ortaya çıkan özdeşleşme (sentez), başarılı bir sonuç değil, tersine bir kaybediştir (Dellaloğlu, 2014: 30). Bu süreç hiçbir zaman sonuçlanmayacak bir süreçtir. O halde; negatif diyalektikte; diyalektiğın sentez ayağı oluşmadan, her durumda anti tezin teze galip geldiğı çıkarımı yapılabilir.

İnsan her fırsatta özgürlüğü arama ve özgürleşme umuduyla yola çıkmış ancak her defasında özgürlüğe çıkacağı umulan yol köleliğe çıkmıştır. Bu yorumu destekleyen bir örnek; Aydınlanma ile filizlenen, insanın korkularından arınmasını (Adorno ve Horkheimer, 2014: 19) ve insanın özgürlüğünü talep eden düşüncedir. Bu düşünce diyalektiğın tez ayağını temsil etmektedir (İnsanın/insanlığın özgürlüğü talebi ile yola çıkılmıştır). İnsan özgürlüğünün

zıttı olarak anti-tez ayağında insanın köleliği bulunmaktadır. İnsan köleliği ile insan özgürlüğü hiçbir koşulda uzlaşamayacağı ve özdeş olamayacağından sentez gelişemeyecek ve insan özgürlüğü talebi bir kez daha insanın/insanlığın köleliği ile son bulacaktır.

İnsan özgürlüğünün yeşerdiği her durumda ve dönemde buyurgan, insan özgürlüğüne karşı kesimler (insanın özgürlük korkusundan beslenerek), her türlü özgürlük söylemini yasakçı, kısıtlayıcı, boyun eğdirici, kitle ruhunu besleyen birer söyleme dönüştürmüş, hegemonya ve dayatma ile ya da zorla özgürlüğün doğuşunu engellemişlerdir.

18. yüzyılda Sanayi Devrimi ile aynı döneme denk gelen bir zamanda filizlenen Aydınlanma düşüncesi; hümanizm, bireyin özgürlüğü, laiklik, temel hak ve hürriyetler gibi söylemler ve talepler barındırmaktadır. Ancak sanayi toplumunun ortaya çıkmasıyla birlikte bu söylem ve talepler tam tersi gelişmelere sahne olmuş, akıl dışı uygulamalara dönüşmüştür (Kula, 2013: 338). İnsanın özgürlük korkusu ve özgürlükten kaçışı negatif diyalektiği ispatlar biçimde Aydınlanma düşüncesini de kendi zıttı olan barbarlığa dönüştürmüştür (Behrens, 2011: 38). Aydınlanma düşüncesiyle, insanın özgürlüğüne doğru çıkılan yol bir kez daha insan köleliğine, “karşıt aydınlanmaya” çıkmıştır.

Müzik, insanın doğadaki konumunu yücelten, insanın özgür yanını ifade eden bir insan etkinliğidir. Adorno'nun negatif diyalektiğini müzik üzerinden tartışırsak; özgürlüğün ifadesi olan müziğin de buyurgan, insan özgürlüğüne karşı, yasakçı ve kısıtlayıcı çevrelerin hedefinde olduğunu söyleyebiliriz. Negatif diyalektik anlayışı ile yorumlayacak olursak; müziğin insancıl ve özgürlük barındıran yanı kendi karşıtına dönüşerek, insancıl olmayan, bağımlı, yoz ve yozlaştırıcı bir hale bürünecektir.

Adorno'nun diyalektiğinde kültür endüstrisi; Aydınlanmanın, düşünce ve duygu temelli (insanlık onurunu içeren) yapısının; tezin antiteze –karşıtına- dönüşmesi gibi çürümeyi temsil eden ayağıdır. Başlangıçta doğa ve insan merkezli olan Aydınlanma düşüncesi sonraları teknik egemenlik olarak algılanmıştır.

Aydınlanma düşüncesinin giderek doğaya karşı bir hal alan yanı kültür endüstrisinde de görülmektedir. Kültür endüstrisi insan özgürlüğünü yükseltmek/yüceltmek yerine bilinci zincire vurma, duygusuzlaştırma, sığlaştırma, yozlaştırma ideolojisine destek verir hale gelmiştir.

Aydınlanma, hümanizmi bünyesinde taşıırken, aklın özgürleşmesini ve akla vurulan zincirlerden kurtulmayı talep etmiştir. Ne var ki Aydınlanma felsefesinin açtığı bu alanda insan zihnini köleleştiren unsurlar (buyurgan yapılar),

Adorno'yu -negatif diyalektik üzerinden- haklı çıkarırcasına, teknik egemenliği yeni bir baskı kurma aygıtına dönüştürmüşlerdir. Sanayi Devrimi ve sonrasında kapitalist sistemin egemenliği, Aydınlanma felsefesinin hümanist temelini büyük ölçüde bozmuştur. Böylece yeni, eşitliksiz, adil olmayan, sömürü ve duygusuzluk barındıran bir düzen ortaya çıkmıştır. Kültür endüstrisi de bu düzenden doğmuş, beslenmiş ve bu düzeni meşrulaştırma ve yeniden üretme işlevini üstlenmiştir.

Kültür endüstrisi, Aydınlanmanın doğayla bütünleşen, özgürleştirici yanının karşıtı olarak, tekniği ve makineleşmeyi doğanın ve doğallığın ötesinde gören endüstrileşmeyle birlikte doğmuştur. Adorno'nun diyalektiğini Aydınlanma ve kültür endüstrisi üzerinden okuduğumuzda; müziği de içeren, kültürel varlıkların doğa ile uyumlu insani/insancıl yönünün, kültür endüstrisinin piyasa makinaları eliyle karşıtlarına dönüştürüldüğünü söyleyebiliriz. Doğayla bütünleşmenin ve canlılığın temsilcisi olan kültürel varlıklar bütünüyle pazarlanabilecek mallara dönüşmüş/dönüştürülmüştür.

5. SONUÇ

Adorno'nun müzik ve topluma ilişkin düşüncelerinin anlaşılabilmesi adına, Adorno'nun ve Horkheimer'in kültür endüstrisi kavramı, kültür endüstrisinin ideolojisi, yüksek ve düşük sanat yaklaşımı ve Adorno'nun diyalektiği incelenmiştir. Bu incelemenin sonucunda müzik sosyolojisine temel olabilecek; müziğin ideolojilerce kullanımı, yabancılaşması ve araçsallaşması adına görüşlere ulaşılmıştır. Müziğin, kültür endüstrisi, kültür endüstrisinin ideolojisi, negatif diyalektik gibi kavramlarla birlikte ele alınması aynı zamanda bir müzik sosyolojisi çalışmasıdır.

Müziğin ideolojilerce metalaştırılması ve yabancılaşması, toplumu belirlemede bir araca dönüşmesi/dönüştürülmesi gibi konuları çalışmış olması, Adorno'nun müzik sosyolojisinin oluşumuna sunduğu en büyük katkıdır. Adorno'nun müzik sosyolojisindeki yerini ve önemini anlamak için bu konuları Adorno üzerinden ele almak müzik sosyolojisinin temelini güçlendirmek adına yararlı bir çabadır.

Müziğin ticari bir metaya dönüşmesi, müziğin canlılığını yok ederek nesneleştirilen ve müziğe belki de en büyük zararı veren süreçtir. Kültür endüstrisi ile birlikte açıklanabilecek metalaşma süreci ile genelde sanat, özelde müzik eserleri sürekli kendilerini tekrar eden bir haldedir. Sürekli kendini tekrar etmenin olduğu bir yerde gelişmeden söz edilemez. Gelişme de yaşamın devamlılığı anlamına geldiği için metalaşma ve metalaştırma süreci yaşamın tamamını tehdit etmektedir. Sürekli kendini tekrar eden metalaşmış sanat ürünleri düşük sanat ürünleridir. O halde düşük sanat ürünlerinin yaşama karşıt

olduklarını söyleyebiliriz. Endüstrileşmeyle yalnızca sanayi ürünleri değil kültür ürünleri de “kullan at, çabuk tüket” akımına kapılarak plastikleşmektedir. Yaşama karşıtlık, yaşamın doğal akışını hızlandırma adına plastikleşme ve aşırı tüketimde kendini göstermektedir. Kültür ürünlerinin, sanat ve müziğin plastikleşme ve aşırı tüketim akımına kapılmış olması aynı zamanda araca dönüşmesini/dönüştürülmesini de beraberinde getirmektedir. Kültür endüstrisi, bir araca indirgediği düşük sanatı kendini meşrulaştırmak ve kitleleri uyutmak için kullanmaktadır.

Kültür ürünlerinin araçsallaştırılması müzik için de geçerlidir. Kültür endüstrisinin ürettiği ve pazarladığı müzik yüzeysel bir aynılığı içermektedir. Müziksel üretimin canlılıktan yoksun olması ve zihinsel üretimden uzaklaşması düşük sanatın müzik alanındaki karşılığıdır. Ticari bir metaya dönüşmüş olan müzik, doğal yanını koruyan, zihinsel bir üretim olan müziği de toplumsal alanın dışına itmiştir. Çünkü kültür endüstrisi ve kitle kültürü, düşük sanat ürünleri üzerinden kendini ve ideolojisini yeniden üretmekte, düşük sanat ürünlerini kendini meşrulaştırmak için kullanmakta ve pazarlanabilir olmayan her şeyi yok saymaktadır. Kültür endüstrisinin bir parçası olmuş olan düşük müzik sığılığı ve bayağılığı ile artık her yerdedir. Sinemada, reklam filmlerinde, alışveriş merkezi ve süper marketlerde tüketim kültürünü dayatan ve temsil eden müzikler aralıksız kullanılmaktadır. Öyle ki kültür endüstrisinin başta müzik olmak üzere hemen her ürünü popüler marka ve mekân reklamlarının bir aracı haline gelmiştir. Böylece kültür endüstrisinin ideolojisi yeniden üretilmekte ve güçlendirilmektedir.

Adorno'nun, kültür endüstrisi aracılığı ile kültür ürünlerinin sığılık ve bayağılığa mahkûm ediliyor olmasında asıl karşı çıktığı şey halkın zihinsel üretim ve derin ve verimli düşünme becerisinden uzaklaşmasıdır. Bu uzaklaşma insanlık onuruna zarar vermektedir. Toplumdaki eşitsizliğin, sömürünün, yaşamdan uzaklaşmanın kültür ve sanat eliyle perdelenmesidir. Müzik bu tartışmanın bütünüyle içindedir. Üretimi ve tüketimi ile müzik toplumsal ve zihinsel bir ögedir. Müziği toplumsal ve zihinsel olmaktan çıkartan, ticarileşmiş, basit müziğin kendisidir. Bir anlamda müzik, kendinden dönüşmüş, metalaşmış biçimi ile mücadele etmek zorunda kalmıştır.

Adorno “Doğru bir bilinç yanlış bir dünyada mümkün değildir” sözüne müziğe yönelik toplumsal tepkinin bile yanlış bilinçlilik büyüü altında olduğunu vurgulayarak devam etmiştir. Adorno'ya göre müzik, kültür endüstrisinin bir parçası olarak ideolojik yönlendirmenin bir aracı konumundadır. Yaratıcılığın en güçlü ifadelerinden biri olan müzik, artık onaylamanın ve oyalanmanın bir aracı olarak duyulmaktadır (aktaran Blomster, 1976: 503-504).

İnsan bilinci değerler, duygular ve düşünceleri somut nesnelere indirgeme eğilimindedir. Adorno bu eğilimi fark ederek “negatif diyalektik” kavramında açıklamıştır. Özgürlük, barış, tolerans, adalet, eşitlik, vicdan, kardeşlik, paylaşım gibi değerler, sevgi, saygı, mutluluk gibi duygular, bu değer ve duygular üzerine düşünceler eninde sonunda somutlaştırılarak nesne konumuna indirgenmektedir. Kültür ve sanat insan bilincinin yararı olan nesneleştirmeden kaçmamıştır. Bunun sonucunda her değer, duygu ve düşünceyi içini boşaltarak cansızlaştıran ve metaya dönüştüren kitlesel bilinç, insanlığa ait en canlı üretimlerden biri olan müziği de cansızlaştırıp metalaştırmaktadır. Cansızlaşıp metalaşan müziğin bayağılaşıp tekdüzeleşmesiyle insan özgürlüğünü temsil edemez hale gelmekte insanların bağımlılığı ve köleliğine katkı sağlamaktadır. Müziğin insan özgürlüğünün bir parçası olduğu doğal haline, kendisine dönüşü, yanlış bilinçlilik ve ideolojiler tarafından giydirilmiş dar gömleği çıkartması ile mümkündür.

Bu çalışmada detaylı bir şekilde Adorno'nun müzik sosyolojisine ilham kaynağı olmuş fikirleri ele alınmıştır. Bir kez daha görülmüştür ki; Adorno'nun kültür endüstrisi, kültür endüstrisinin ideolojisi ve negatif diyalektik kavramları üzerinden önce kültüre, sonra sanat ve müziğe dair eleştiri ve yorumları müzik sosyolojisinin temel ve kurucu kaynaklarıdır. Bu kaynakları müzik sosyolojisine sunan Adorno, müzik sosyolojisinin kurucuları arasında ismi ilk akla gelen kişidir. Aynı zamanda Adorno, müzik sosyolojisine sunduğu katkılar göz önünde bulundurulduğunda en etkili isimdir.

KAYNAKÇA

Adorno, Theodor W. (2003), “Kültür Endüstrisini Yeniden Düşünürken”, Cogito Dergisi, 36: 76-85.

Adorno, Theodor W. (2005), Minima Moralia (İstanbul: Metis Yayınları) (Çev. Onur Koçak, Ahmet Doğukan).

Adorno, Theodor W. (2014), Negatif Diyalektik (İstanbul: Metis Yayınları) (Çev. Şeyda Öztürk).

Adorno, Theodor W. ve Max Horkheimer (2014), Aydınlanmanın Diyalektiği (İstanbul: Kabalcı Yayınları) (Çev. Nihat Ülner, Elif Öztarhan Karadoğan).

Ayas, Güneş (2015), Müzik Sosyolojisi (İstanbul: Doğu Kitabevi).

Behrens, Roger (2011), Adorno Sözlüğü (İstanbul: Versus Yayınları) (Çev. Mustafa Tüzel).

- Blomster W.V. (1976), “Müzik Sosyolojisi: Adorno ve Ötesi”, *Telos*, 28: 81-112.
- Bozkurt, Veysel (2014), *Endüstriyel ve Post-Endüstriyel Dönüşüm* (Bursa: Ekin Yayınları).
- Claussen, Detlev (2012), *Son Deha: Theodor W. Adorno* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları) (Çev. Dilman Muradoğlu).
- Danko, Dagmar (2017), *Sanat Sosyolojisi* (Ankara: Hece Yayınları) (Çev. Nesibe Zeynep Arslanoğlu).
- Dellaloğlu, Besim F. (2014), *Frankfurt Okulu’nda Sanat ve Toplum* (İstanbul: Say Yayınları).
- Heinich, Nathalie (2013), *Sanat Sosyolojisi* (İstanbul: Bağlam Yayıncılık) (Çev. Turgut Arnas).
- Huhn, Tom (2003) “Kant, Adorno ve Estetiğin Toplumsal Geçişsizliği”, *Cogito Dergisi*, 36: 256-275.
- Kula, Onur Bilge (2013), *Marx, Benjamin, Adorno, Sanat ve Edebiyat*(İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları).
- Oskay, Ünsal (2001), *Müzik ve Yabancılaşma* (İstanbul: Der Yayınları).
- Said, Edward (2005), *Müzikal Nakışlar* (İstanbul: Agora Kitaplığı) (Çev. Gül Çağalı Güven).
- Soykan, Ömer Naci, (2005), “Sanat ve Sosyoloji”, Özarslan (Ed.), *Sanat ve Sosyoloji* (İstanbul: Bağlam Yayınları): 73-79.
- Yelken, Ramazan (2013), “Kültür Endüstrisini Yeniden Tartışmak ya da Popüler Kültürle Hesaplaşmak”, Alver, Doğan (Ed.), *Kültür Sosyolojisi* (Ankara: Hece Yayınları): 237-261.
- Zolberg, Vera L. (2014), *Bir Sanat Sosyolojisi Oluşturmak* (İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi) (Çev. Buket Okucu Özbay).

alternatif politika

Yayın İlkeleri

I. Genel Kurallar

1.Dergiye gönderilen yazılar başka bir yerde yayımlanmamış ya da yayımlanmak üzere gönderilmemiş olmalıdır. Yazıların uzunluğu 10.000 sözcüğü geçmemelidir. Makaleler için alt sınır 6000 sözcüktür. Yazılar yayımlanmak üzere kabul edildiğinde Alternatif Politika Dergisi bütün yayın haklarına sahip olacaktır.

2.Yazarlar unvanlarını, görev yaptıkları kurumları, haberleşme adresleri ile telefon numaralarını ve e-posta adreslerini bildirmelidir.

3.Dergiye verilecek yazılar Yayın Kurulu'nca ilk değerlendirilme yapıldıktan sonra en az iki hakeme gönderilecek, hakemlerden gelecek rapor doğrultusunda yazının basılmasına, rapor çerçevesinde düzeltilmesine, yazının geri çevrilmesine ya da üçüncü bir hakeme gönderilmesine karar verilecek ve durum yazara en kısa sürede bildirilecektir. Yayımlanmayan yazılar yazara geri gönderilmeyecektir.

4.Yazardan düzeltme istenmesi durumunda, düzeltmenin en geç 1 ay içerisinde yapılarak Yayın Kurulu'na ulaştırılması gerekmektedir.

5.Alternatif Politika Dergisi'nin yazı dili Türkçe olmakla birlikte İngilizce dilinde de yazılar yayımlanmaktadır. Yazı bu dillerden hangisinde yazılmış olursa olsun ortalama 150 sözcükten oluşan Türkçe ve İngilizce özetler de yazının başına eklenerek gönderilmelidir. Aynı şekilde, hangi dilde yazılmış olursa olsun yazının başlığının Türkçe ve İngilizce olarak yazıya eklenmesi, ayrıca yine Türkçe ve İngilizce olarak 5 anahtar sözcüğün belirtilmesi gerekmektedir.

6.Yazarlara telif ücreti ödenmemektedir.

7.Yazılar .doc ya da .docx halinde **alternatifpolitika@gmail.com** adresine gönderilmelidir.

8.Yayımlanan çalışmaların bilim ve dil bakımından sorumluluğu yazarlara ait olup bu konuda dergi editörlüğü sorumlu tutulamaz.

II. Yazım Kuralları

1.Yazı, MS Office Word formatında, 1.5 satır aralığında, ana bölümlerinde, özet ve kaynakçada 12 punto; dipnot ve tablo gibi bölümlerinde ise 10 punto harf büyüklüğünde ve Times New Roman karakterinde yazılmalıdır.

2.Yazının giriş bölümüne numara verilmemelidir. İzleyen bölümler yalnızca kelimelerin ilk harfleri büyük olacak şekilde numaralandırılmalıdır.

III. Referanslar, Dipnot ve Kaynakça

Metinde dipnot uygulaması yalnızca açıklama amacıyla kullanılmalıdır, kaynakça metnin sonuna aşağıda belirtilen kurallara uygun olarak eklenmelidir.

Metin içinde yapılacak referanslar ayraç içinde gösterilecektir. Kaynakça da bu referans sistemine uygun olarak hazırlanacaktır. Aşağıda farklı nitelikteki kaynakların metin içindeki referanslarda ve kaynakçadaki yazılış biçimleri örneklerle gösterilmiştir:

a) Tek yazarlı kitaplar ve makaleler:

Metin içindeki referans (kitap): (Wendt, 2012: 85).

Aynı yazarın, aynı yıl birden fazla eserine referans yapılması durumunda: (Wendt, 2012a: 85); (Wendt, 2012b: 40).

Kaynakçada: Wendt, Alexander (2012), Uluslararası Siyasetin Sosyal Teorisi (İstanbul: Küre Yayıncılık) (Çev. Helin Sarı Ertem, Suna Gülfer İhlamur Öner).

Metin içindeki referans (makale): (Waterbury, 1991: 15).

Kaynakçada: Waterbury, John (1991), “Twilight of State Bourgeoisie”, International Journal of Middle Eastern Studies, 23 (1): 1-17.

b) İki yazarlı kitaplar ve makaleler:

Metin içindeki referans (kitap): (Balibar ve Wallerstein, 2000: 67).

Kaynakçada: Balibar, Etienne ve Immanuel Wallerstein (2000), Irk Ulus Sınıf (İstanbul: Metis Yayınları) (Çev. Nazlı Ökten).

Metin içindeki referans (makale): (Sina ve Soyer, 1998: 108).

Kaynakçada: Sina, Zeynep ve Serap Soyer (1998), “Sosyolojik Açıdan Kooperatifçilik Teorisinin Niteliğine İlişkin Düşünceler”, Amme İdaresi Dergisi, 31 (3): 103-117.

c) İkiyden çok yazarlı kitaplar ve makaleler:

Metin içindeki referans (kitap): (Gönlübol vd., 1996: 45).

Kaynakçada: Gönlübol, Mehmet, Haluk Ülman, Ahmet Şükrü Esmer, Cem Sar, Duygu Sezer, Oral Sander ve Ömer Kürkçüoğlu (1996), Olaylarla Türk Dış Politikası, 1919-1995 (Ankara: Siyasal Kitabevi).

İkiyden çok yazarlı makaleler de yukarıdaki örneğe göre kaynakçada yer alacak ve referanslar da bu örneğe göre yapılacaktır.

d) Derleme yayınlar içinde yer alan makaleler:

Metin içindeki referans: (Riddell, 1994: 53).

Kaynakçada: Riddell, Peter (1994), “Major and Parliament” , Kavanagh, Dennis ve Anthony Seldon (Der.), The Major Effect (London: Macmillan): 46-63.

Metin içindeki referans: (Geray, 1992: 236).

Kaynakçada: Geray, Cevat (1992), “Çevre İçin Eğitim”, Keleş, Ruşen (Der.), İnsan Çevre Toplum (Ankara: İmge): 223-240.

e) Kurum yayınları:

Metin içindeki referans: (DPT, 1989: 145).

Kaynakçada: DPT (1989), Altıncı Beş Yıllık Kalkınma Planı, 1990-1994 (Ankara).

f) İnternet kaynakları:

Metin içindeki yollamada: (Çubukçu, 2009).

Kaynakçada: Çubukçu, Mete (2009), “Bu Kimin Zaferi?”, <http://arsiv.ntvmsnbc.com/news/473346.asp> (15.06.2010).

Metin içindeki yollamada: (Dışişleri Bakanlığı, 2010).

Kaynakçada: Dışişleri Bakanlığı (2010), <http://www.mfa.gov.tr/default.tr.mfa> (16.06.2010).

g) Bunların dışında adı uzun çeşitli resmi yayınlara ya da mevzuata metin içinde yapılacak yollamalarda kısaltmalar kullanılmalıdır. Örneğin Devlet Memurları Kanunu için DMK, Ateşli Silahlar ve Bıçaklar Hakkında Kanun için ASBHK gibi.

h) Yollamalar dışındaki açıklamalar için dipnot kullanılmalıdır.

alternatif politika

Alternatif Politika Dergisi

İletişim İçin

Adres: Abant İzzet Baysal Üniversitesi
İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi
Uluslararası İlişkiler Bölümü, Merkez/BOLU

Tel: 0374 254 1000-1518

Web: www.alternatifpolitika.com

E-posta: alternatifpolitika@gmail.com

E-ISSN: 1309-0593