



ETNOMÜZİKOLOJİ DERNEĞİ
ASSOCIATION OF ETHNOMUSICOLOGY

ULUSLARARASI ETNOMÜZİKOLOJİ SEMPOZYUMU
INTERNATIONAL ETHNOMUSICOLOGY SYMPOSIUM

MÜZİK ve POLİTİKA

MUSIC AND POLITICS

Sempozyum Bildiri Kitabı
Book of Symposium Proceedings



ULUSLARARASI ETNOMÜZİKOLOJİ SEMPOZYUMU
INTERNATIONAL ETHNOMUSICOLOGY SYMPOSIUM

Müzik ve Politika

Music and Politics

ETNOMÜZİKOLOJİ DERNEĞİ

Association of Ethnomusicology

Adres / Address:

Esentepe Mah. Okul Cd. Yılmaz Sit. Kat 5 Daire 9 A Blok No: Bila Nilüfer/Bursa

Tel / Phone: +902242402106

Elektronik Posta / E-mail: info@etnomuzikoloji.org

Web: <http://www.etnomuzikoloji.org>.

Sertifika No: 36104

ULUSLARARASI ETNOMÜZİKOLOJİ SEMPOZYUMU

INTERNATIONAL ETHNOMUSICOLOGY SYMPOSIUM

Müzik ve Politika

Music and Politics

Sempozyum Bildiri Kitabı

Book of Symposium Proceedings

Editör / Editor: Doç. Dr. Özlem Doğuş Varlı

İngilizce Çeviri/Editör (Language (English) Editor): Cahit Baylav

E-ISBN 978-605-67893-0-4

Grafik Tasarım / Graphical Design: Mehmet Temelli

Bursa - Turkey Kasım/November 2018



ETNOMÜZİKOLOJİ DERNEĞİ YAYINLARI
PUBLICATION OF ASSOCIATION OF ETHNOMUSICOLOGY

ULUSLARARASI ETNOMÜZİKOLOJİ SEMPOZYUMU INTERNATIONAL ETHNOMUSICOLOGY SYMPOSIUM

Müzik ve Politika

Music and Politics

Sempozyum Bildiri Kitabı
Book of Symposium Proceedings

EDİTÖR:
Doç.Dr. Özlem Doğuş Varlı



İÇİNDEKİLER CONTENTS

Teşekkür	11
Acknowledgment.....	13
Sunuş.....	15
Foreword	18
BİLİM VE DÜZENLEME KURULU.....	21
Türk Siyasetinde ve Kültüründe Dinar Bandosu	23
<i>Dinar Band in Turkish Politics and Culture</i>	
ÇAĞHAN ADAR	
UĞUR TÜRKMEN	
HAKAN YILMAZ	
1933–1942 Yılları Arasında Çoksesli Müziğin Afganistan’da Kurumsallaşması ve Halit Recep Arman’ın Bu Sürece Katkıları.....	35
<i>The Institution of the Polyphonic Music in Afghanistan Between 1933–1942 Years and Halit Recep Arman's Contribution to This Process</i>	
FATİH AKMAN	
İcat Edilmiş Bir Kavram Olarak “Tasavvuf Müziği”nin Türkiye’de Bağlamsal Yolculuğu	53
<i>Contextual Journey of “Tasavvuf Music” as an Invented Concept in Turkey</i>	
ERDEM İLGİ AKTER	
Şeyh Bedreddin Meselesinin Siyasi Yönüne Müzikal ve Edebi Zeminden Bir Bakış.....	69
<i>A View to the Political Side of Şeyh Bedreddin Phenomenon Through a Musical and Literary Way</i>	
EZGİ TEKİN ARICI	
CENK GÜRAY	
Banned and (Re)presented: Music in The Timeline of Indonesian Politics .	89
CITRA ARYANDARI	
Osmanlı Müzik Mirasını Dışlayıcı Devlet Politikalarına Karşı Savunma Stratejileri: Musiki İnkılâbı’na Karşı Muhalefetin Söylemsel Analizi	102
<i>Defensive Strategies Against the Dismissive Policies Towards the Ottoman Musical Legacy: Discursive Analysis of the Opposition Against the Turkish Music Reform</i>	
O. GÜNEŞ AYAS	

Toplumsal ve Kültürel Bellek Bağlamında Siyasi Propaganda Aracı Olarak
Müzik: Dombıra Örneği 120
*Music as a Political Propaganda Means in the Context of the Social and Cultural Memory: Dombıra
Sample*

RESUL BAĞI

“Turkification” in Turkish Traditional Music 134

CAHİT BAYLAV

"Yeni-Osmanlılık Perspektifinden Mehter Müziği; Balıkesir Örnek
Olayı" 142
Neo-Ottomanism from the Perspective of Mehter Music: Balıkesir Example

HÜSEYİN BAYRAM

Sanatsal İletişim ve Politika 153
Artistic Communication and Politics

YUSUF BENLİ

Müzik ve Politika İlişkisi Bağlamında Dengbej Müziğinin Toplumsal
İşlevi 160
The Social Function of Dengbej Music in Relation To Music and Politics

SONGÜL BULMUŞ

Türkiye Cumhuriyeti’nin Erken Dönemlerinde Etnisite, Politika ve Türk
Halk Müziği 174
Ethnicity, Politics and Turkish Folk Music in the Early Periods of Turkish Republic

KORAY DEĞİRMENCİ

Türkiye Cumhuriyeti’nin 1950’li Yılları: Popüler Kültürde Amerikan
Müziği İthalatı 188
1950s of the Republic of Turkey: American Music Importation in Popular Culture

AYGEN DEMİRİZ

Altkültür Girişimciliği ve Pop Müzikte Politik Söylem İlişkisi “Doğu
Akdeniz” Örnek Olayı 208
*Subculture Entrepreneurship and Political Discourse in Pop Music Relationship the “Doğu
Akdeniz” Case Study:*

H.KAAN DİNÇER

Cumhuriyet Dönemi Müzik Politikalarının Günümüz Türk Halk Müziği
Eğitimi Bağlamında Değerlendirilmesi 220
*Evaluation of the Republican Period Music Policies in the Context of the Current Turkish Folk Music
Education*

SAVAŞ EKİCİ

Geçmişten Günümüze Yaren ve Politika Etkileşimi 235
The Interaction of Yaren and Politics from Past to Present

GÖKHAN EKİM

Square Dancing Jazz'a Karşı	243
<i>Square Dancing in Contradiction to Jazz</i>	
MİNA FENERCİOĞLU	
ALİ ALPER ALPMAN	
Mahzunî Şerif Türkülerinde Politika ve Politikacılar	254
<i>Politics and Politicians in Mahzunî Serif's Ballads</i>	
SÜLEYMAN FİDAN	
Cihat Kültürü, Müzik Teknolojisi ve (Sosyal) Medya 20. ve 21. Yüzyıl Müzik Teknolojisi ve Yayılım Yöntemlerinin Müzikli Cihat Propagasına Etkisi	271
<i>Jihadi Culture, Music Technology, and the (Social) Media: the Impact of 20th And 21st Century Music Technology and Propagation Methods on Jihadist Propaganda With Music</i>	
GÜLCE ÖZEN GÜRKAN	
HAKKI ALPER MARAL	
Kuşak ve Çağdaşlık Sorgulaması Üzerinden İkinci Kuşak Türk Bestecilerinde Resmi İdeolojiden Kopuş ve Sosyal Yabancılaşma	293
<i>Break from Official Ideology and Alienation in Second Generation Turkish Composers through an Examination of Generation and Contemporaneity</i>	
MEHMET TANSU IŞIKLI	
Konser Eleştirileri: Bir Şablon Önerisi İçin Analizler (2/4)	295
<i>Concert Critiques: Analyses for a Pattern Proposal (2/4)</i>	
İSMET KARADENİZ	
TÜREV BERKİ	
Müziğin Pragmatik Kullanımı Bağlamında Türkiye'de Seçim Şarkıları: 2014 Seçimleri Örneği	309
<i>Song Selection Use of Music in Turkey Pragmatic Context: The Case of Elections 2014</i>	
BORA KUMPASOĞLU	
Hey Onbeşli Ağlatmalı mı, Oynatmalı mı?.....	327
<i>Hey Onbeşli to Cry or to Dance?</i>	
NECDET KURT	
The Turkish Music Collection of the Bulgarian National Radio Sound Archive.....	348
RUMIANA MARGARITOVA	
İzmir-Bergama'da İcat Edilmiş Trompet Geleneğinin Ardındaki Zurna Yasağı.....	358
<i>The Zurna Ban Behind the Trumpet Tradition Created in Bergama/Izmir</i>	
HÜSEYİN ONAT	

Müzik İcrası ve Tahakküm İlişkisi Bağlamında Kısa Saplı Bağlamanın Serencamı.....	364
<i>Consequence of Short-Necked Bağlama in the Context of Music Performance and Domination Relationship</i>	

ULAŞ ÖZDEMİR

Türkiye’de Müzikal Elitizm: Geleneksel ve Popüler Müzik Eleştirisinin Kültürel Evrimci Perspektifi.....	384
<i>Musical Elitism in Turkey: A Cultural Evolutionary Perspective on the Traditional and Popular Music Criticism</i>	

GÖKMEN ÖZMENTEŞ

ONUR ŞENEL

‘Mûsikî Terakkîye Mâni midir?’: Terakkî, Medeniyet ve Mûsikî Meselelerinin Garpçı Jön Türk Söyleminde Kurgulanışı	417
<i>‘Is Music Obstacle to Progress?’ The Fiction of the Issues of ‘Progress, Civilization, and Music’ in the Westernist Young Turk Discourse</i>	

OKAN MURAT ÖZTÜRK

Erken Cumhuriyet Döneminde Batı Sanat Müziğini Tüketmek: Halkevleri.....	452
<i>Consuming the Western Art Music in Early Republic Era of Turkey: The People’s House</i>	

ÖZGÜR POLAT

ATA SAĞIROĞLU

Türk Siyasi Tarihinde Seçim Müziklerinin Partilerin Başarısına Etkisinin Müzikal Açıdan Değerlendirmesi.....	470
<i>Musical Evaluation of the Effects of Selection Musics on the Party Performance in the Turkish Political History</i>	

GÖKÇE SARVAN

Değişen Düğün Geleneği, Gaziantep Şehir Merkezi Örneği	497
<i>Changing Wedding Tradition, Gaziantep Sample</i>	

MEHMET SÖYLEMEZ

Bir Mülteci Teknesinden Antik Bir Amfiteyatroya: İmgelerin Ardı	505
<i>From a Refugee Boat to an Ancient Amphitheater: Beyond Images</i>	

NEVİN ŞAHİN

Bir Müzik Kültürünün Politik Dönüşümü: Meiji Restorasyonu ve Japon Müzik Kültüründe Batılılaşma	514
<i>The Political Transformation of a Music Culture: Meiji Restoration and Westernization in Japanese Music Culture.</i>	

ONUR ŞENEL

Cumhuriyet Halk Fırkası Tarafından Kurulan Halkevleri ve Demokrat Parti Döneminde Teşkil Edilen Bando Takımları ve Bandoculuk Faaliyetleri	531

Bands Founded People's Houses Established by the Republican People's Party and Period of Democrat Party and Band Activities

ERHAN TEKİN

Toplumsal Değişim Süreçleri İçinde Southern Rock'ın 1969'den Günümüze Politik ve Kültürel Dönüşümü	547

Cultural and Political Transformations of Southern Rock in Process of Social Change 1969 to Present

EFE TÜRKMEN

Politik Bir Girişim Olarak “Gönüllü Müzik Olayları”: Disk İşçi Korusu Örneği	557

As a Political Initiative “Voluntary Music Events”: Disk Worker Choir Case Study'

BURÇE ULUBILGIN

Beşiktaş Jimnastik Kulübü Çarşı Taraftar Gurubu Müziksel Pratiklerinin Politik Düzlemde İncelenmesi	570

Investigation in Plane Political Musical Practices Çarşı Fans Group of Beşiktaş Gymnastic Club

TURGAY YILDIRIM

Müzik Ve Politika İlişkisi Bağlamında Doğu Karadeniz Bölgesi Müzik Kültürünün Politik Gelişmelerdeki Konumu	584

The Role of the Music Culture of Eastern Black Sea Region in the Political Developments in the Context of the Relationship Between Music and Politics

ONUR YILMAZ

FOTOĞRAFLAR	597
<i>Photographs</i>	597

Teşekkür

Etnomüzikoloji Derneği olarak ilkinii düzenlediğimiz Müzik ve Politika ana temalı Uluslararası Etnomüzikoloji Sempozyumu katılımcıları, izleyicileri ve maddi-manevi destekçileriyle 22-24 Mart 2018 tarihleri arasında Türkiye-Bursa’da gerçekleşti. Dernek iki yılda bir düzenlemeyi hedeflediği sempozyum serilerine ilerleyen yıllarda da devam edecek.

Katılımcı sayısı 70 bildiri şeklinde olan, ayrıca dinletilerin ve etnografik gezilerin eşlik ettiği sempozyum günlerinin ilk gün açılışı, ana sponsor olan AQUADNUM şirketi ortağı Deniz GÜNGÖR’ün Aquadrum dinletisiyle başladı. Sempozyumun düzenlenmesinde destek olan sponsor şahıs, özel kurumlar ve yerel yönetimler, ana sponsor Aquadrum, Kültür ve Turizm Bakanlığı yanı sıra Bursa İl Kültür Müdürlüğü, Bursa Valiliği, Bursa Büyükşehir Belediyesi, Nilüfer Belediyesi, Osmangazi Belediyesi, Avcılar Belediyesi, Uludağ Üniversitesi Devlet Konservatuarı, Contract Şirketler Grubu, Erdal Erzincan Müzik Kursu, Yeşil Valiz Derneği, Bursa Lozan Mübadilleri Derneği, Görükle Kadın Dayanışma Derneği(Görkad), ve şahıs olarak av. Beyza Koral dernek olarak minnettar kalacağımız destekçilerimiz olmuşlardır.

Sempozyum Bilim kurulu başkanımız Prof. Dr. Fırat Kutluk başta olmak üzere bilim kurulu üyelerimiz, Prof. Dr. Irene MARKOFF, Prof. Dr. Claire LEVY, Prof. Dr. Cihat AŞKIN, Prof. Dr. Martin STOKES, Prof. Dr. Thomas SOLOMON, Prof. Dr. Anthony SEEGER, Prof. Dr. Philip BOHLMAN, Prof. Dr. Ursula HEMETEK, Prof. Dr. Georgina GREGORY, Doç. Dr. Okan Murat ÖZTÜRK, Doç. Dr. Seyit YÖRE, Doç. Ersen VARLI, Doç. Dr. Onur Güneş AYAS, Dr. Öğretim Üy. Çiler AKINCI katkılarıyla bizleri onurlandırmışlardır.

Etnomüzikoloji disiplinin disiplinlerarası çalışma yöntemi ve becerisi sonucu sempozyumda etnomüzikologların yanı sıra müzikologlar, halkbilimciler, sosyolog, antropolog, tarih uzmanları, müzik icracılarının üç gün boyunca fikirlerini paylaştıkları samimi bir ortam meydana geldiği için tüm katılımcılarımıza teşekkürü bir borç biliriz.

Sempozyum sırasında lisansüstü öğrencilerimizi etnomüzikoloji alanında araştırma yapmalarını ve yazmalarını teşvik etmek amacıyla, “sempozyum en iyi bildiri ödülleri” de jüri incelemesi üzerine sahiplerini bulmuş oldu. Hem maddi ödül hem de derece belgelerinin verildiği lisansüstü eğitim gören öğrencilerimiz, Mehmet Tansu Işıklı (birinci-1.), Kaan Dinçer (ikinci-2.), Gülce

Özen Gürkan ve Aygen Demiriz (Üçüncü-3.) ödülleri Fırat Kutluk, Okan Murat Öztürk, Onur Güneş Ayas ve Ersen Varlı'nın ellerinden aldılar.

Uluslararası Etnomüzikoloji Sempozyumu'nda yer alan ve bildiri tam metnini bizlerle paylaşarak katkılarını kalıcı hale getiren katılımcılarımızın çalışmalarını siz değerli okuyucularımıza ulaştırmış bulunmaktayız.

Etnomüzikoloji alanında kurulmuş olan bir sivil toplum kuruluşu olarak ilk yıl içerisinde sempozyum, iki dergi, bir panel ve üç konser sığdırmayı başaran derneğimiz bu alanda çalışan tüm gönüllü veya profesyonel araştırmacıları çatısı altına davet etmekten mutluluk duyar.

Sevgi ve saygılarımla...

Doç. Dr. Özlem DOĞUŞ VARLI
Etnomüzikoloji Derneği Başkanı

Acknowledgment

The First International Ethnomusicology Symposium, organised by the Ethnomusicology Society of Turkey took place on 22-24 March 2018 in Bursa, Turkey. The theme of the Symposium was “Music and Politics”. We were very happy to welcome all our participants, attendants and supporters at the symposium. The Society aims to continue to organise biennial symposia in the coming years.

The Symposium opened with an aquadrum concert by Deniz GÜNGÖR of AQUADRUUM, the main sponsor of the symposium. Throughout the Symposium, 70 papers were presented and there were also concerts and ethnographic visits to various cultural attractions. We would like to extend our deepest gratitude to our sponsors – individuals, private institutions and local authorities, the main sponsors AQUADRUUM and the Ministry for Culture and Tourism as well as the Governor’s Office, the Provincial Cultural Directorate and the Municipality of Bursa, the Municipalities of Nilüfer, Osmangazi and Avclar, the State Conservatoire of Uludag University, Contract Group of companies, Erdal Erzincan Music School, The Green Suitcase Association, Bursa Association of Lausanne Exchangees, Görükle Women’s Solidarity Association (Görkad) and to the lawyer Beyza Koral, an individual supporter.

We were honoured by the presence and contributions of the President of our Scientific Committee Prof. Dr. Fırat Kutluk and its members, Prof. Dr. Irene MARKOFF, Prof. Dr. Claire LEVY, Prof. Dr. Cihat AŞKIN, Prof. Dr. Martin STOKES, Prof. Dr. Thomas SOLOMON, Prof. Dr. Anthony SEEGER, Prof. Dr. Philip BOHLMAN, Prof. Dr. Ursula HEMETEK, Prof. Dr. Georgina GREGORY, Assoc. Prof. Dr. Okan Murat ÖZTÜRK , Assoc. Prof. Dr. Seyit YÖRE, Assoc. Prof. Ersen VARLI , Assoc. Prof. Dr. Onur Güneş AYAS, and Lecturer Dr. Çiler AKINCI.

Ethnomusicology, by nature, has an inter-disciplinary approach and as such, our Symposium attracted musicologists, folklorists, sociologists, anthropologists, historians and performers in music as well as ethnomusicologists. Through their interactions they created a warm atmosphere where they could discuss and share their views and opinions during the three days of the Symposium.

At the Symposium, prizes were awarded to “The Best Presentations of

The Symposium”, as selected by a Jury, the aim being to encourage post-graduate students to conduct research in the field of ethnomusicology and publish their findings in national/international publications. The awards consisting of material prizes and certificates were delivered by Fırat Kutluk, Okan Murat Öztürk, Onur Güneş Ayas and Ersen Varlı to the post-graduate students Mehmet Tansu Işıklı (First Prize), Kaan Dinçer (Second Prize), Gülcce Özen Gürkan and Aygen Demiriz (Joint Third Prize).

We now have great pleasure to present to you this Report which comprises the full texts of our participants’ presentations to our first International Ethnomusicology Symposium.

As a non-governmental organisation (NGO) in the area of ethnomusicology, the Ethnomusicology Society of Turkey successfully organised a Symposium, one panel meeting and three concerts and published two journals within its first year of existence.

We now would like to extend a warm invitation to all volunteer and professional researchers in this field to join our Ethnomusicology Society.

With kind regards,

Assoc. Prof. Dr. Özlem DOĞUŞ VARLI
President, Ethnomusicology Society of Turkey

Sunuş

Tomislav Volek'e göre müzik ve politika özünde tümüyle birbirinden farklı fenomenlerdir. Politik içerik söze bağımlıdır ve farklı ideolojileri savunan şarkıların sözleri değiştirilerek ezgilere farklı anlamlar yüklenebilir. Müzikteki politik etkenler yalnızca birtakım şeyleri sömürür. Müzik ya da müzik yapıtı, politik içerik karşısında savunmasızdır. Bu sözler de dahil olmak üzere, müzik-politika ilişkisinde tartışılması gereken belli noktalar var. Bîçemsel açıdan bir müzik yapıtının politik içeriğı olmasının güçlüğü kesindir. Tıpkı programını önceden bilmediğimiz bir yapıtta dile getirilmek istenen olay ya da betimlemeleri kolayca algılayamamamız gibi. Her şeyden önce müzik-politika ilişkisini yalnızca Hitler'in Almanya'sı, Stalin'in Sovyetleri ya da McCarthy Amerika'sıyla sınırlamak yanlış. Antik Yunan'dan Rönesans'a, barok dönemden 20. yüzyıla değin bu ilişki canlı bir şekilde karşımızda. Elbette 20. yüzyıl bu ilişkinin çok daha yoğunlaştığı bir dönemi simgeliyor. Bunun da nedeni yüzyıla damgasını vuran kimi ideolojilerin ortaya çıkışı ya da gelişmesi. Politik olayları işleyen besteciler, yönetime açıkça başkaldıranlar, politik kimliklere yapıtlarında yer verenler, sistemi sorgulayanlar, insanlığı sorgulayanlar, ulusunun ya da başka halkların özgürlük savaşlarında öncü olmuş isimlere yapıtlarını adayanlar... Görüldüğü gibi bu olayı yalnızca Volek'in dediğı gibi sınırlamak yanlış ancak sözün önemi büyük. Müziğın politik gücünün herkes farkındaydı ama en çok farkında olanlar besteciler ve politikacılar. Düşmana karşı savaşmada müzik en büyük silahlardan biriydi. Yalnızca politik müzik yapan isimler ortaya çıktı ve bu kimlikleriyle anıldılar. Şarkı söylediğı için işkence gören, öldürülen insanlar oldu. Öyle ya da böyle, müzik yapan insanın politikaya uzak kalması gibi bir şey söz konusu olamazdı. Bu noktada kimileri öne çıktı, kimilerinin ise bu özellikleri müziklerinin yanında hiç anılmadı.

Müzik ve politika her zaman içiçeydi. Müzik her zaman bir güç, bir silah, bir propaganda aracı, kısacası herşeydi. Müziğın bir şeyler anlattığı zaman çok daha iyi olduğu düşüncesini kuramcılar, besteciler, amatörler herkes tartıştı ve bu tartışma 400 yıldır sürüyor. Bu tartışmaya ülke liderlerinin yanı sıra ideologlar da katıldı. Mozart'ın masonluğu, Bach'ın protestanlığı, Wagner, Mascagni, Richard Strauss gibi isimlerin faşistliği, Stalin'in Şostakoviç'i, Hitler'in Furtwangler'i, hep böyle tartışıldı. Ülkemiz açısından bakıldığında ise

bunların hiçbirinin gerek müzik izlerkitlesi gerekse yorumcu ve akademisyenlerce bilinmemesi hiç tartışılmadı!

Müzik ve Politika ilişkisi ülkemiz açısından değerlendirildiğinde inanılmaz hacimde bir olaylar zinciriyle karşılaşırız. Yüzyıllardır bu topraklarda müziğin ve politikanın farklı uygarlıklarda içiçe olması, Osmanlıdan Cumhuriyete konunun her zaman güncelliğini korumasına neden olur. Performanstan kurumsallaşmaya ve toplum mühendisliğine varıncaya değin müzik-politika ilişkisi, Türk insanının hiç yabancı olmadığı bir konu. İdeolojinin ve bu doğrultuda uygulanan politikaların müziği de etkilemesinin nedeni basittir: müziğin insan yaşamındaki yeri. Müzik türleri yasaklanır, kurumlar kapatılır ya da devşirilir, müzikleri yasaklanan insanlar tutsak edilir ya da vatanşılıktan çıkarılır.

Kısacası bu ülkede müzikle ilgili alınan kararların tümü politiktir. Batı müziği konservatuarlarının kuruluşu ne denli politikse, aynı şey Türk müziği konservatuarları için de geçerlidir. Besteciye ne yapması gerektiğinin söylenmesi politiktir. İlk operanın yazım öyküsü, Halkevlerinde müzik, Musiki Muallim Mektebi, Ankara Konservatuarı, Orkestralar, Devlet Türk Müziği Toplulukları, müzik eleştirisi... tümü politiktir. Cumhuriyet Dönemi Müzik Politikalarının Bileşenleri olarak öne çıkan her şey, hedef belirleme, strateji belirleme, devletin ideolojik aygıtları ve bu doğrultudaki uygulama çalışmaları ideolojiktir. Bu görüş, her türlü öznel yaklaşımdan arınarak ileri sürülen rasyonel ve tarafsız bir yaklaşımdır.

Yine de Etnomüzikoloji Derneği'nin henüz birinci yılını doldurmadan gerçekleştirdiği bu sempozyumun temasının Müzik ve Politika olmasına karar verirken, aklımıza takılan iki soru şuydu: Politika dendiğinde genelde insanların bir an duraksaması, çekingen davranması ve böyle bir temanın işleneceği sempozyuma katılımın gerek sayısal gerekse nitelik açısından düzeyi. Bize düşen herşeyden önce sempozyuma gereken bir bilim kurulunu oluşturmak ve davetli konuşmacımızın özellikle lisansüstü öğrencilere çok şey öğretebilecek biri olmasını sağlamaktı. Her iki konuda da düşüncelerimizi gerçekleştirmek, misyonu yerine getirmek adına çok önemliydi. Prof. Dr. Philip Tagg, bence dünyanın en önemli müzikologlarından biridir ve davetimi kırmayıp gelmesi, sempozyumun önemini artıran bir unsur oldu. Ardından yüzün üstünde başvurunun yapıldığını gördük. Gerek Tagg'ın konuşması, gerek lisansüstü öğrencilerin sunumlarının kendilerini dinleyen hocaları tarafından takdir edilmesi, sempozyumun artılarıydı. Bu sempozyum, az önce değindiğim gibi kuruluşunun henüz birinci yılını doldurmayan bir derneğin etkinliğidir. Bir sempozyumun “doğru” bir şekilde yürütülmesi inanılmaz güç bir iştir. Bildiri özetlerinin değerlendirilmesi ve programın yapılması, bu işlerin belki de en basitidir ve bütün yük, sempozyum düzenleme kurulunun omuzlarındadır. Planlanan herşeyin istenildiği gibi yürümesi ise, sempozyum katılımcılarının geri bildirimlerinden anlaşılır. Henüz ilk günün sonunda katılımcıların bu konudaki olumlu yorumları ve teşekkürleri, yeterli

referans olmuştur. Kısacası Sempozyum her anlamda amacına ulaşmış ve Etnomüzikoloji Derneği'nin iki yılda bir yapmayı planladığı uluslararası sempozyumların ilki başarıyla gerçekleşmiştir. Bunu söylememe gerek yok belki ama bu bir ekip işidir ancak Türkiye'de bu ekip ne yazık ki çoğunlukla yalnızca birkaç kişiden oluşur. Dernek başkanı sevgili Doç. Dr. Özlem Doğuş Varlı, düzenleme kurulundan Doç. Dr. Ersen Varlı, Mahmut Cemal Sarı, dostum demekten onur duyduğum sevgili Mustafa Özenen ve Arzu Kutucu Özenen gibi isimlerin katkıları unutulmaz. Aynı ekip, iki yıl sonra kolları yeniden sıvayarak yeni bir hedefe doğru yola çıkmayı planlıyor; bu başarıyı yinelemek ve derneğin misyonunu bir adım daha ileriye götürmek amacıyla.

Prof. Dr. Fırat KUTLUK

Foreword

According to Tomislav Volek, in essence, music and politics are entirely different phenomena. For him political content is expressed only in the lyrics, so different ideologies can be communicated simply by changing the lyrics of a melody. Political factors in music can only exploit certain things. A musical composition is defenceless against political content. In the music-politics relationship there are various aspects – lyrics included - needing exploration. In terms of form, it is not easy for a musical work to have a political content. Just as the difficulty of identifying the events and descriptions expressed in a musical work without any prior knowledge about its content. Above all, it would be very wrong to consider the music-politics relationship only in the context of Hitler's Germany, Stalin's Soviet Union or McCarthy's America. This relationship is vividly before us from Ancient Greece to the Renaissance, from the Baroque period to 20th Century. Undoubtedly, 20th Century is a period when this relationship is much more intensive. The reason for this is the emergence and development of some prevailing ideologies in this period. Composers reflecting political events in their works, those who openly oppose the regime, those who highlight political figures in their works, those who question the political system, those who devote their works to those figures who have led freedom struggles of their own or other peoples... As can be seen, while admitting the importance of the lyrics, Volek's assertion in general is not quite accurate. Most people were aware of the political power of music, but composers and politicians were the people who knew it best. Music was one of the best weapons in the fight against the enemy. There have been composers making only political music and they were referred to by this identification. There have been people who were tortured and killed simply for singing songs. A person making music would have to be involved in politics in one way or another. In this regard some names became more wellknown than others, while for some others this aspect of their music has never been mentioned.

Music and politics have always been intertwined. Music has always been a powerful weapon, a means of propaganda; in short everything. Musicologists, composers, amateurs and others have always argued that music was much better when it expressed something. This argument has been going on for 400 years. Leaders of states as well as the ideologues have joined in the

argument. Mozart being a freemason, Bach being a Protestant, Wagner, Mascagni, Richard Strauss being fascists; Stalin's Shostakowich and Hitler's Furtwangler have all been discussed in this context.

So far as our country is concerned, the ignorance of concert-goers and academics around such issues has never been discussed. Looking at the relationship between music and politics, so many things have happened in our country. In this part of the world music and politics have been entwined with various civilisations. For this reason it has always been a live topic of discussion during the transition from Ottoman Empire to the Republican era. From performance styles to institutions and social engineering, music-politics relationship has never been an unfamiliar topic for Turkish people. Prevailing ideology and the political steps taken in the same direction have made an impact on music for this simple reason: The role of music in the life of society. Certain types of music have been banned, certain institutions have been shut down or expropriated, the musicians whose music was banned have been jailed, or stripped off citizenship if they were abroad. In short, all decisions about music life in this country are politically motivated. Opening Turkish music conservatoires in 1970s was politically motivated just as Western music conservatoires had been decades before. Instructing composers what to compose is political. Writing of the first opera (*Özsoy*), the music activities in Halkevi centres, Music Teachers Training School, establishment of Ankara Conservatoire, western music orchestras and State Turkish Music Ensemble as well as music critics... these are all political. Everything which played a part in forming the music policies, identifying targets and strategies and state mechanisms for their implementation they are all ideologically motivated. This is an unbiased view without any subjectivity.

When deciding the theme of this symposium organised within the first year of the foundation of the Ethnomusicology Society as *Music and Politics*, we had an important issue in our minds. The word politics usually leads to some hesitation and recitence for many people. Could this have a negative impact on the number of participants and on the quality of contributions? We regarded our role as forming a Scientific Committee appropriate for the symposium and ensure that the participants and their presentations are of a level as to contribute to the work of researchers, especially the post-graduate students. Realising both of these aims were very important to accomplish our mission. I regard Prof. Dr. Philip Tagg as one of the leading musicologists in the world. His presence would greatly heighten the importance of the symposium. Thankfully, he kindly accepted our invitation. Then we received over a hundred applications for contributions. Both his presentation and the post-graduate students' contributions having received appreciation from their supervising teachers were very positive aspects of the symposium. As I said earlier, this symposium was the activity of an organisation before completing its first year. Organising a symposium in a "right way" is a very difficult job.

Selection of the presentations through the abstracts and making the running programme is probably the easiest part of the organising committee’s work. There is much more on their shoulders. Whether everything worked as planned will only be seen from the feedbacks of the participants. The positive feedbacks and thankful acknowledgments expressed even after the first day became sufficient reference for us. The symposium had achieved its goals in every sense, the Ethnomusicology Society had successfully organised the first of its biennial international symposiums. Needless to say, a task of this magnitude requires teamwork; but in Turkey such teams consist of very few people. The president of the Society, my dear friend Assoc. Prof. Dr. Özlem Doğuş Varlı, members of the organising committee Assoc. Prof. Dr. Ersen Varlı and Mahmut Cemal Sari, my dear friends Mustafa Özenen and Arzu Kutucu Özenen have made invaluable contributions in making the symposium a success. The same team is planning to take on the challenge of doing the same in two years’ time, aiming to repeat the success of this symposium and furthering the goals of the Society to a new level.

Prof. Dr. Firat KUTLUK
Chair of Scientific Committee

BİLİM VE DÜZENLEME KURULU

BİLİM KURULU BAŞKANI/Head Of Scientific Committee:

Prof. Dr. Fırat KUTLUK (Dokuz Eylül Üniversitesi)

BİLİM KURULU/Scientific Committee:

Prof. Dr. Irene MARKOFF (York University)

Prof. Dr. Claire LEVY (Institute of Art Studies at the Bulgarian Academy of Sciences)

Prof. Dr. Cihat AŞKIN (İTÜ)

Prof. Dr. Martin STOKES (King's College)

Prof. Dr. Thomas SOLOMON (University of Bergen)

Prof. Dr. Anthony SEEGER (UCLA)

Prof. Dr. Philip BOHLMAN (University of Chicago)

Prof. Dr. Ursula HEMETEK (University for Music and the Performing Arts Vienna)

Prof. Dr. Georgina GREGORY (UCLAN)

Doç. Dr. Özlem Doğuş VARLI (Uludağ Üniversitesi)

Doç. Dr. Okan Murat ÖZTÜRK (Başkent Üniversitesi)

Doç. Dr. Seyit YÖRE (İstanbul Üniversitesi)

Doç. Ersen VARLI (Uludağ Üniversitesi)

Yard. Doç. Çiler AKINCI (Dokuz Eylül Üniversitesi)

Yard. Doç. Dr. Onur Güneş AYAS (Yıldız Teknik Üniversitesi)

DÜZENLEME KURULU/Organization Committee

Özlem DOĞUŞ VARLI

Mustafa ÖZENEN

Ersen VARLI

Arzu KUTUCU ÖZENEN

Mehmet UZUN

Mahmut Cemal SARI

SEKRETERYA/Secreteriat

Mahmut Cemal SARI



ULUSLARARASI ETNOMÜZİKOLOJİ SEMPOZYUMU
MÜZİK VE POLİTİKA
EN İYİ BİLDİRİ ÖDÜLLERİ

INTERNATIONAL ETHNOMUSICOLOGY SYMPOSIUM
MUSIC AND POLITICS
THE BEST PROCEEDING PRIZES (For MA or Phd Students)

- 1. MEHMET TANSU IŞIKLI**
- 2. KAAAN DİNÇER**
- 3. AYGEM DEMİRİZ – GÜLCE ÖZEN GÜRKAN**

Türk Siyasetinde ve Kültüründe Dinar Bandosu

Dinar Band in Turkish Politics and Culture

ÇAĞHAN ADAR*
UĞUR TÜRKMEN**
HAKAN YILMAZ***

ÖZET

Eski bir yerleşim yeri olan Dinar'ın yaklaşık 3000 yıllık bir tarihi vardır. Bu süreçte Kele-nai, Apemeia Kibitos gibi isimler almıştır. Cumhuriyet'in ilanından sonra ekonomik olarak zengin oluşu, hidroelektrik santraliyle, kültürel ve sosyal yaşamıyla cazibe mer-kezi olmuştur. Özellikle dünyanın ilk müzik yarışmasının yapıldığı Dinar sanat ala-nında kendini oldukça geliştirmiş, bu alanda birçok çalışmaya destek olmuştur. Ol-dukça zengin bir kültüre sahip olan Dinar halkı ve yönetimi bir şehrin gelişmesi için o şehrin yerel unsurlarının ve kültürünün gelişmesi gerektiğini düşünmektedirler. Di-nar, kuruluşundan bugüne kadar sanata ve kültüre her zaman destek vermiştir. Cum-huriyet'in ilanından sonra 1932 yılında o dönemin belediye başkanı olan Ahmet Vezir-roğlu tarafından bir bando kurulmuştur. Bir süre sonra dağılan bando 1968 yılında ye-niden kurulmuştur. O dönemde bando şefi kıdemli Başçavuş Ali Yedek idi, bundan do-layı bando Ali Çavuş'un bandosu olarak anılmaktaydı. Demirel başbakan olduğu za-man bando Ankara'ya gelerek başbakanlık önünde "Neşeye Şarkı" ezgisini çalarak Türk siyasetinde adından söz ettirmeye başladı. Ankara'da Çankaya Köşkü'nde Süleyman Demirel'e konser vermesiyle ünlenen bando bir süre bazı nedenlerden dolayı kapatıl-mıştır. Bugüne kadar çeşitli nedenlerden dolayı dağılan bando son olarak 2009 yılında tekrar kurulmuş ve günümüzde halen faaliyetlerini sürdürmektedir.

Dinar bandosu, Cumhurbaşkanı Süleyman Demirel sayesinde siyasette girmesi ve bandonun kültürü, sosyolojisi, bando çalışanlarının psikolojisi, eğitimi ve yaptıkları müzik türleri açısından incelenmiştir. Çalışmamızda, kuruluşundan günümüze kadar Dinar bandosu her yönüyle incelenmiştir. Çalışmada veri elde etmek amacıyla, kaynak taraması ve görüşme yöntemi kullanılmıştır. Araştırmanın özgün olduğu, ilgili yayın ve araştırmalara kaynak teşkil edeceği, düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Dinar Bandosu, Politika, Müzik

ABSTRACT

Dinar, an old settlement, has a history of nearly 3000 years. In this process have taken names such as Kelainai, Apameia Kibotos. After the declaration of the Republic has

* Doç, Afyon Kocatepe Üniversitesi, cadar@aku.edu.tr

** Prof, Dr. Afyon Kocatepe Üniversitesi, uturkmen@aku.edu.tr

*** Afyon Kocatepe Üniversitesi, hakanyilmaz@aku.edu.tr

become a center of attraction with its economically rich, hydroelectric power plant, cultural and social life. Especially Dinar, where the world's first music competition was held, highly developed in the field of art and this area has supported a lot of work. The Dinar people and their governments, who have a very rich culture, think that the local elements and cultures of the city should develop in order to develop a city. Dinar has always supported art and culture from its establishment until today. After the declaration of the Republic, a band was established in 1932 by Ahmet Veziroğlu who is mayor of that period. Band was scattered after a while but it was re-established in 1968. At that time, the chief of the band was Senior Major Sergeant Ali Yedek therefore the band was referred to as Ali Çavuş's band. When Demirel was the prime minister, the band came to Ankara and rang the song "Neşeye Şarkısı" and started to talk about his name in Turkish politics. Band which is Famous for giving a concert to Süleyman Demirel in Çankaya Mansion in Ankara has been closed for a while due to some reasons. The band, which has been shattered due to various reasons until today, was finally re-established in 2009 and continues to operate today.

Dinar band was examined Entering politics thanks to President Süleyman Demirel and culture of the band, sociology, psychology of band employees, education and music types. In our work, dinar band has been studied in all directions from its foundation until day-to-day. In order to obtain data in the study, source scanning and interviewing methods were used. It is thought that the research is original, it will be the source for relevant publications and researches.

Keywords: Dinar Band, Policy, Music

GİRİŞ

Müzik kelime olarak Yunancadan gelen musike techne yani meleklerin sanatı anlamına gelmektedir. Müzik en genel anlamı ile sesin biçim ve hareket kazanmış halidir. Bu sesin müzik olarak kabul edilebilmesi için dinleyicilerin duygularına yönelik etkileşimler meydana getirmesi gerekmektedir. Müzik aynı zamanda insanların kelimelerle anlatamadığı duygu, düşünce ve hislerini melodik olarak anlatma sanatıdır. Tarihsel dönemlere baktığımızda da kültürel, bölgesel, kişisel beğenilere bağımlı olarak müzik teriminin tanımı farklılıklar göstermektedir. Müzik, insanlığın var olması ile birlikte başlamış ve o toplumun kültürel yapısına göre şekillenmiştir. En basit tek telli veya tek bir ağaç parçasından, günümüz teknolojisi ile yapılabilen her türlü enstrüman toplumların gereksinimlerine göre meydana gelmiştir.

Uçan müziği şu şekilde tanımlamaktadır; Müzik, duygu, düşünce, izlenim ve tasarımları ve başka gerçeklerin de katkısıyla belli durum, olgu ve olayları, belli bir amaç ve yöntemle, belirli bir güzellik anlayışına göre birleştirilerek, biçimlendirilmiş seslerle isleyip, anlatan estetik bir bütündür. Herkesin anlayabildiği ve anlayabileceği yegâne dildir”(1977:14). Müzik insanları mutlu eden, hüznendiren, düşündüren bir sanat türüdür. Müzik sosyolojik, psikolojik ve toplumsal olarak tarihin ilk zamanlarından beri insan hayatında var olan bir öğedir. “Müzik insan hayatının ve dünyasal varoluşun en temel

ögelerinden biridir” (KHAN, 2001:5).

TÜRK MÜZİK TARİHİ

Türklerin müziğe olan ilgisi çok eski tarihlerden beri bilinmektedir. O dönemden itibaren Türk Müziği gelişerek çeşitli yöntemlerle günümüze kadar gelişmesini devam ettirmiştir. Bunu gerek yazıtlardan ve kitabelerden, gerek meşk yöntemiyle, gerekse elde edilen yazılı kaynaklardan anlıyoruz. Türklerin kendilerine özgü kültür tarihi genel olarak Altay Dönemi ile başlar. Miltattan önce üç binli yıllardan itibaren Altay-Türk kültürü aynı zamanda Altay-Türk kültürünün de belirleyicisidir. (Ak, 2002: 34).

Uçan, Hunlar döneminde müzikten şu şekilde bahsetmektedir; Hunlar döneminde müzik Türk devlet ve toplum yaşamının, din ve devlet törenlerinin, şölen ve eğlencelerin, kısacası resmi, dini, askeri ve sivil yasama ilişkin düzenleme ve etkinliklerin basta gelen ögelerinden biriydi (1997:8), bu dönemde müzikleri; Kasu (Saman) müziği, tuğ müziği, kahramanlık destan müziği ve şölen-eğlence müziği olarak sınıflanabilirse de “Hunlar döneminde en iyi askeri ve dinsel büyüsel müzik alanlarında kurumsallaşıp örgütlenmişti (1997:12). Müslümanlığı kabul eden ilk Türk devleti Karamanlılar döneminde ise müzik yepyeni bir oluşum, değişim ve gelişim sürecine girmiştir. “İlkin mescit ve camilerde, sonraları bunların yanı sıra medreselerde yapılan eğitim ve uygulamalarla birlikte Türk dini müziği hızla İslami karakterler almaya ve geleneksel Türk sanat müziğinin inançsal iki dalından birincisini oluşturan “Türk Cami Müziği’nin ilk örnekleri ortaya çıkmaya başladı. Bunu 12. yüzyılda Hoca Ahmet Yesevi’nin Türklerin eski Kamlık ve köklü ozanlık geleneğine dayanan müziğine ve dansına tasavvuf yolunu açan öncülüğüyle oluşan tekke edebiyatıyla birlikte yavaş yavaş kendini göstermeye başlayan ve inançsal dalın ikincisini oluşturan “Türk Tekke Müziği” nin ilk örneklerinin ortaya çıkmaya başlayışı izledi (Akt. Adar, 20068: 4-5).

Osmanlı döneminde ise müzik Türklerin en önemli kültür ögelerinden biriydi. Başta Tuğ takımı tabılhâneye, daha sonra da tabılhâne mehterhaneye dönüştü. Enderun müzik okulu dünyadaki ilk konservatuvarlardan biri sayılır. Padişahlar, şeyhülislam, pasalar kısaca devletin tüm ileri gelenleri hem dini hem de din dışı müziğe ilgi duydular bestecilerine değer verdiler. Sultan I. Mahmut’un bilinen 7 peşrevi, 2 saz semaisi vardır. Sultan III. Selim ise ney çalan, 14 makam ortaya çıkaran, birçok bestesi bulunan değerli bir müzikiyd. Sultan II. Mahmut tanbur öğrenirken Şeyhülislam Esad Efendi ise müzik alanında ilk bibliyografya yazarlarındandır (Mûsikişinaslar tezkiresi).

Osmanlı’da Mehterhâne

Dünyanın en eski bandosu olarak kabul edilen mehterin kelime anlamı, Farsça *mihtar* مهتر "en büyük, üstün, üst düzey görevli" sözcüğünden gelmektedir. Sami ((1999, 1426)), mehter kelimesini şöyle açıklamaktadır; Farsça



da “mihter” olarak geçen “mehter” kelimesi; “ekber” (daha büyük) ile “Azam” (pek ulu) sözcüklerinin birleşimini temsil eder ve kelimenin çoğulu da “mehterhan” olarak geçer. Mehter, vakti ile Bâb-ı âli çavuşu, rütbe ve nişan alanlara haber veren, çaylak, vezir kapısında çalan nevbet takımı (Akt. Boztaş, 2009:5).

Anadolu Selçuklu Sultanı II. Gıyaseddin Mesud’un, Osman Bey’e 1289 yılında bağımsızlık fermanı ile

birlikte, hâkimiyet simgesi olan berat, tuğ, bayrak, boru, zil, davul ve nakkare yolladığı bilinmektedir. Necmeddin Şahiner’in “Avrupa’yı Titreten Musiki Mehter” isimli kitabında, mehterin Osmanlılara geçişinin bu tarihi olay ile başladığı belirtilmiştir.(Şahiner, 2007:18). Selçuklu Devleti bünyesinde “Tablhane-i Hakani” adıyla alınan musiki takımı, Osmanlı Devletinde “Tabl-ı Al-i Osmani” başlığı altında örgütlendirilmiştir. Osmanlı padişah mehterlerine ise, Mehterân-ı Tabl-ı Alem-i Hâssa adı verilmektedir (Türkmen, 2009:9).

Osmanlı mehter geleneği Osman Gazi ile başlamış, savaşlarda ve devlet merasimlerinde görev almışlardır. Fatih devrinde mehter takımı büyük bir gelişim kaydetmiştir.

“Mehter müzik yönünden olduğu kadar kuruluş ve de işleyiş yönünden de özellik taşımaktadır. Osmanlılar döneminde Emir-i Alem denilen yüksek rütbeli bir memurun yönetim ve denetiminde saraya bağlanan mehter, Yeniçeri teşkilatında Çorbacı başı rütbesi karşılığındaki Mehteran bölüğü komutanı tarafından yönetilmektedir. Emir-i Alem veya kısaltılmış olarak “Mir-i Alem” Osmanlılar’ da çok eskiden beri kullanılan bir memuriyettir. Bu kişiler saray teşkilatında “ birun ağaları”ndan sayılırlardı. Bu ağalar padişahın atının yanında yürümek imtiyazına sahip olduklarından bunlara üzenği ağaları da denmekteydi. (Uzunçarşılı, 1945: 358). Emir-i Alem, Tabl-ü Alem mehterlerinin idari durumundan mesul olduğu gibi bir takım başka vazifeleri de bulunuyordu. Bir kimse sancak beyliğine tayin olundu mu, ona yeni sancak iletmek ve mehter takımı göndermek onun vazifele-rindendi. (Sanal,1958: 9)”

Osmanlı mehterhanesinde kullanılan sazlar vurmali, nefesli ve zilli sazlar olarak ayrılmaktaydı. Vurmali sazlar, kös, davul, nakkare, tabılbaz, nefesli sazlar zurna ve boru, zilli sazlar ise çenk ve çevgendir.

Yaldır, çalışmasında Osmanlı’da mehteri şu şekilde anlatmaktadır; Osmanlı Mehter Teşkilatı I. Murad zamanında (1360-1389), yeniçeri birliklerinin kurulmasıyla gelişmiş ve yeniçerilere yardımcı nitelikte bir askeri kurum haline dönüştürülmüştür. Mehteranlar devşirme düzenine göre göreve alınıp,

yeniçeriler gibi Kapıkulu Ocağı'na bağlandıkları bilinmektedir. Mehter takımları yeniçerilerin bir parçası olmakla beraber, askeri birliğin ayrılmaz parçası değillerdi. Mehterin sadece savaş değil barış zamanında da sosyal görev ve sorumluluklarının olması, teşkilatın tamamıyla Yeniçeri Ocağı'na tabi oluşunu engellemiş, görev alanlarını genişletmiştir. Devletin ordusu kadar eski bir tarihi olan mehterhaneye sahip olma hakkı, yine bu kanunnameler ile belirlenmiştir. Bu duruma bağlı olarak İmparatorluk dâhilinde vezir-i azamların, defterdarların, kubbealtı vezirlerinin, beylerbeylerinin, sancak beylerinin, Boğdan beylerinin ve yörük beylerinin mehterhaneleri oluşturulmuştur. Bunlardan başka Anadolu'da ve Rumeli'de bulunan birçok kale, sancak ve palangalarda büyüklüğüne göre kat sayıları değişen mehter takımları kurulmuştur.

Mehter teşkilatının devlet katındaki yerini ve görevlerini belirlemek için farklı zamanlarda farklı kanunnameler hazırlanmıştır. Padişah Osman Gazi tarafından hazırlanan kanunnameye göre, mehter ilk kez sarayda düzenlenen merasimlerde, elçi kabullerinde, namaz vakitlerinde, nevbetlerde, divan toplantılarında hükümdara eşlik etmekle görevlendirilmiştir. İkinci kanunname Fatih Sultan Mehmet tarafından hazırlatılarak mehter teşkilatının görev alanları daha da genişletilmiş, nevbethaneler kurdurulmuştur. Askeri mehter teşkilatının sayısı Fatih Sultan Mehmet'ten sonraki devirde daha da artmış, belirgin bir biçimlenmeye girmesi XVII. Yüzyılda gerçekleşmiştir. XVII. yüzyılda mehter teşkilatı kuruluşu şaşasının en üst noktalarına ulaşmıştır. Bu yıllarda mehter ülkenin çeşitli yerlerinde kurulmuş ve daha mükemmelleştirildiği bilinmektedir. Fakat kanun ve nizam anlamında Fatih Sultan Mehmet'tin koyduğu kuralların dışına pek çıkılmamıştır (2009:14-15).

Mehterden Bandoya

XIX. yüzyıl başlarına kadar gittikçe bozulan ve yozlaşan Yeniçeri ocağı son isyanını, II. Mahmut'un Avrupa eğitim ve teçhizatıyla yeni bir ordu teşekkül ettirme cesaretini bulmasıyla icra etmiş oldu. Sultan, sonu gelmeyen isyanlar tertip eden, bir askerî kuruluş olmaktan çıkan, disiplin diye bir şey kalmayan, bir zamanlar Avrupa'ya, daha sonra sultanlara ve halka dehşet salan yeniçerileri, yüzyılların kurumunu, 1826 yılında kanlı bir şekilde ortadan kaldırdı. Bu olay tarihe Vak'a-i Hayriye adı ile geçmiştir. İşte bu teşkilata bağlı olan mehterhâne de aynı zamanda kapatıldı (Bayram, 2007:3).

Konyalı çalışmasında mehterhanenin kapatılmasında şu şekilde bahsetmektedir; (1943: 60) 1826 Yılında Yeniçeri ocağının kaldırılması ile birlikte "Tabl-ü Alem Mehterleri de lağv yerine Avrupa bandosu ikame edilmişti. Lağv edilen Tabl-ü Alem mehterinde ki müzisyenlerine, kendisi de bestekâr olan II. Mahmud, Yeniçeri askerlerine yaptığı muameleyi yapmayıp onları ömür boyu maaşa bağlamıştır. 1830 yılında hassa çalıcı mehterlerine mutad aylıkları ödeniyordu (Akt. Yardım, 2010:22).

1826 yılında mehterhanenin kapatılması ile birlikte yerine Muzika-i Hümayûn kurulmuştur. Saray Orkestrası saltanatın kaldırılmasından sonra halife seçilen Abdülmecit Efendi'nin makamına bağlanmış, adı Makam-ı Muâlla-yı Hilâfetpenâhî Mûsikî Heyet-i Orkestrası olarak değiştirilmişti (Aracı, 2006:230). Dolayısıyla Cumhurbaşkanlığı Orkestrası, Muzika-i Hümayûn'dan yani Saray Bandosı ve Orkestrasından doğmuştur (Akt. Bayram, 2007:46)

Paçacı bandonun dönüşümünden şu şekilde bahsetmektedir; 1935 yılında İhsan Künc'er'in şefliğe getirilmesiyle bando, Cumhurbaşkanlığı Armoni Mızıkası adıyla geniş bir repertuar seslendirmiş, bir nevi senfonik orkestra özelliğini kazanarak radyoda düzenli konserler vermiştir. 1963'te Kara Kuvvetleri Armoni Mızıkasına dönüşmüştür (1999:15)

Özet olarak Türk kültüründe bando tarihi şu şekilde sıralanmaktadır;

Orta Asya Türk Devletlerinde 12. Yüzyıla kadar Tuğ Takımları, Selçuklu Devletinde 11. ve 13. Yüzyıllar arasında Tabilhâne kullanılmıştır.

Osmanlı Devletinde ise 1289-1826 yılları arasında Mehterhâne, 1826-1922 yılları arasında ise Makam-ı Hilafet Mızıkası adları kullanılmaya başlanmıştır.

Cumhuriyetin ilanından sonra 1924-1933 yıllarında Riyaseti Cumhur Musiki Heyetti, 1933-1943 yıllarında Riyaseti Cumhur Armoni Mızıkası, 1943-1963 yıllarında Cumhurbaşkanlığı Armoni Mızıkası, 1963-1987 yıllarında Kara Kuvvetleri Komutanlığı Bando ve Armoni Mızıkası ve 1987 den günümüze kadar ise Silahlı Kuvvetler Bando ve Armoni Mızıkası olarak adlandırılmıştır.

"Türkiye'de sivil bandolar 19. Yüzyılın sonlarında kurulmaya başlamıştır. İlk sivil bando, 1888 yılında İzmir Sanayi Mektebi'nde kurulmuştur" (Say, 2005:110). Cumhuriyetin ilanı ile birlikte ülkemizde belediyeler bünyesinde bandolar kurulmaya başlamıştır. Bu bandolardan ilki Mudanya Belediyesi Bandosudur. Bando, 1923-1924 yıllarında Yunanistan ile yaşanan mübadele döneminde, Rumların kilise ayinlerinde kullandığı ve giderken götürmedikleri enstrümanları kullanarak faaliyetlerine başlamıştır. Günümüzde birçok belediye bünyesinde bandolar faaliyetlerine devam etmektedirler.

DİNAR BANDOSU

Dünyanın ilk müzik yarışmasının yapıldığı dinar köklü bir müzik kültürüne sahiptir. Böyle bir mitolojiye sahip olan dinarın bir başka önemli değeri de dinar bandosudur.

Dinar bandosu ilk olarak 1932 yılında dönemin belediye başkanı Ahmet Veziroğlu tarafından kurulmuştur. Cumhuriyetin ilk yıllarında Viyana'dan dönen Veziroğlu bandoyu kuruyor ve bando şefi olarak Söke'den gelen emekli bir astsubay şefliğinde çalışmalara başlıyor. O dönem özellikle Cumhuriyet balolarının vazgeçilmezi haline geliyor.

Sonraki dönemde belediye başkanı olan Bayram Ali Vezir- roğlu ise bandoyu tekrar canlan- dırmak için emekli mızıka astsu- bay kıdemli başçavuş Ali Ye- dek'i görevlendirir Ali Çavuş 3 ayda 20 kişiye enstrüman çal- mayı ve askeri yürüyüşü öğretir. Ali çavuş 5 ay sonra ölünce ban- donun başına Kerim Ölmez ge- lir. Bir süre çalışmalarına ara ve- ren bando son olarak 2009 yı- lında şuan ki belediye başkanı Saffet Acar tarafından bando tekrar kurulmuş- tur ve günümüzde faaliyetlerine devam etmektedir.



KÜLTÜRÜMÜZDE DİNAR BANDOSU

Dinar Bandosu Sosyolojisi

Bandonun Cumhuriyetin kültür politikalarına uyumlu gelişimi ve top- luma yön veren hali dikkat çeken bir husustur. Müzikteki değişim ve geliş- melerden etkilenmiş, bu değişim ve gelişmelere uyum sağlamıştır. Üflemler ve vurmalı çalgılardan oluşan klasik müzik anlayışına keman, org, bateri, bağ- lama vb. çalgıları ekleyerek eğlence müziği icra etmeye başlamış, toplumsal bir uyumu amaç edinmiştir.

Müzik türlerine karşı önyargılı yaklaşmamış, her türden müziği seslendir- miştir. Amatör ve profesyonel müziğe katkı sağlayarak insanların müziğe yö- nelmelerine katkı sağlamıştır. Dini müzikten, eğlence müziğine, törenlerden ve kutlamalardan, kent ve ülke tanıtım günlerine hemen her yerde ve za- manda çekinmeden sahne alarak, toplumcu bir bakış açısı ile etkin roller üst- lenmiştir. Resmi kurum ve kuruluşlar, dernekler ve vakıflarla sürekli iletişim halinde olmuş, toplumu bir araya getiren ve toplumun ihtiyaçlarına hizmet eden her kesimle iletişimini sürdürmüştür.

Dinar Bandosu Ekonomisi

Sanat ve müzik ile ilgili ürünlerin üretilip tüketilmesi kültür ve sanat eko- nomisi olarak tanımlanabilir. Üç önemli unsur bu ekonominin yaşamasında önemli ve etkin bir rol oynar. Üretici (besteci), icracı (seslendirici), algılayıcı (dinleyici). Bando, giyim, kuşam, esntrüman alımı, ses sistemi alımı, kiralana- ması, sahne kurulması, ulaşım gibi sanatla doğrudan ya da dolaylı olarak iliş- kili olan alanlara da ekonomik bir katkı sağlamıştır.

Dinar Bandosu ve Bireylerin Psikolojisi

ve insanların beynini boşaltmasına, psikolojik olarak rahatlamasına neden olmuştur.

Psikoloji, insan davranışlarını inceleyen bir bilim dalıdır. Müziğin insanlara hatta hayvanlara etkisinin olduğu bilinmektedir müziğin, bireyler arasında ki ilişkileri düzeltici, birleştirici, paylaşımcı, bireylere yaşama sevinci verdirici vb. özellikleri ve rolleri olduğu bilinir. Stres, motivasyon düşüklüğü, kaygı gibi olumsuz hallerden ve durumlardan kurtulmanın bir aracı da Dinar bandosu olmuştur. Bando üyelerinin sosyalleşmesinde, iş ortamından uzaklaşmasında, sıkıntı ve üzüntülerini gidermesinde bir araç olmuş

Sanat Felsefesi ve Estetik Yönden Dinar Bandosu

Felsefe düşünce ve sorgulama bilimidir. Dinar bandosu da her yönüyle durağan değil dinamik tir. Hayatı, yaşam biçimleri, müzik türleri toplumu sorgular, uyum gösterir, yön verir. Toplumsal gelişmelere, acılara, sevinçlere duyarlıdır. Kıyafetleri, dizilişleri, disiplinleri her yönüyle örnek alınır ve hayranlıkla izlenir, yani dinar bandosunun bir felsefesi vardır.

Dinar Bandosu ve Müzik Türleri

Bando sadece marş ve klasik müzik çalmıyor aynı zamanda toplumun isteklerini de karşılamak için Türk sanat müziği, Türk halk müziği, pop müzik film müzikleri gibi farklı alanlardan eserlerini de repertuarına eklemektedir.

Düğünlerde Dinar Bandosu

Düğün ve eğlenceler sosyalleşme ortamlarıdır. Müzik, bireyleri ve toplumları bir araya getiren düğün, şölen ve eğlencelerde önemli bir rol oynamaktadır. Dinar bandosunu diğer bandolardan ayıran önemli özelliklerden biriside zaman ve mekân fark etmeksizin, etkinliğin türüne bakılmaksızın

sanatlarını icra etmeleridir buna da düğünler dâhildir. Sağ tarafta yer alan fotoğrafta görüldüğü gibi, Anadolu düğünlerinde gelenekselleşen davul ve zurna yerine tuba enstrümanının çalındığı ve halkın bu enstrüman ile dans ettikleri görülmektedir.



Araştırmalarda Dinar Bandosu

Dinar bandosu bilimin farklı alanlarına da konu olmuştur. Çeşitli sempozyum ve kongrelerde bildirilere konu olmuş, üniversitelerin doktora tezlerinde yerini almıştır.

TÜRK SİYASETİNDE DİNAR BANDOSU

Dinar Bandosunun Türk siyasetine ilk girişi Süleyman Demirel ile olmuştur. Demirel bir röportajında bandoyu şu şekilde anlatmaktadır; daha çocukluk yıllarında Isparta'dan dinar pazarına üzüm satmaya geldiğimizde pazarda bando çalar hatta hem çalar hem oynardı. Bende Isparta da bando yok dinar da var diye kıskanırdım dediği yazmaktadır.

Demirel başkanlık döneminde 24 Ocak kararlarını eleştirdiği toplantıda "Beethoven'ın 9. Senfonisini Ali Çavuşun Dinar Belediye Bandosunun çalması başkadır, New York Filarmoni orkestrasının seslendirmesi başkadır sözleriyle Turgut Özal gönderme yapmış ve o tarihten itibaren dinar bandosu Türk siyasetinde ve medyasında yerini almıştır "



Bu söze alınan Dinar bandosu (namı değer selamsız bandosu) hemen Ankara'ya giderek Demirel başkanlıktan çıkarken merdivenlerde oy tombulum tombulum yoldan geldim yorgunum ezgisini çalmaya başlamış ve durum karşısında Demirel siz New York Filarmoni orkestrasından daha iyi çalarsınız diyerek yılbaşı hediyesi olarak birer takım elbise hediye etmiştir. Bu dönemden sonra Ali Çavuşun bandosu "Baba Bandosu" adıyla anılmaya başlamıştır.

Sonraki yıllarda da Demirel birçok konuşmasında bando üzerinden göndermeler yapmaya devam etmiştir.

Tansu Çillerin başbakan olduğu 1993 yılında “Baba Bandosu” başbakan yurt dışında olduğu için yardımcısı Murat Karayalçın’ı SHP (Sosyal demokrat Halkçı Parti) genel merkezinde ziyaret ederler. Karayalçın onlara hitaben konuşmasında “Bugün Sayın Baykal ile solda birlik konusunda görüştük. Şayet olumlu sonuçlanırsa buna neden Dinar Bandosudur” deyince bandonun ismi *Solda Birlik Bandosu* olmuştur.



DİNAR BANDOSU'NUN POPÜLER KÜLTÜRE ETKİSİ

Bando sadece bulunduğu ilçe ve şehrin kültürüne katkı sağlamamış aynı zamanda popüler müzik kültüründe de yerini almıştır.

Bir İstanbul psychedelic (saykodelik) rock grubu olan Dinar Bandosu, Türk yeraltı karşı-kültür müziğinin 70’li yıllarda belirginleşen ve 90’lı yıllarda ikinci

dalga olarak karşımıza çıkan geleneğini miras almış ve evrensel boyutta geleceğe taşımayı hedeflemiştir. 2003 yılında kurulan Dinar Bandosu’nun aynı yıl Pink Floyd eski üyesi Syd Barrett için hayran kitlesinin hazırladığı “Have You Got It Yet?” isimli toplama albümde “Interstellar Vegetable Man” isimli şarkısı yer almıştır. Grubun diskografisinde 2007 çıkışlı “Saykodelikdeşik”, 2010 çıkışlı “Aya da Gidelim Osman” ve 2014 çıkışlı “Dinar Bandosu” adlı üç stüdyo albümü bulunmaktadır.

Grubun adı, şair Ece Ayhan’ın hayâlinde canlandığı ünlü Türk yazarları ve sanatçıların birer enstrüman çaldıkları müzik topluluğu olan “Dinar Bandosu”ndan gelmektedir. Tıpkı bu hayâli bandoda olduğu gibi, Dinar Bandosu da resim, edebiyat, mimarlık gibi sanat dallarıyla uğraşan bir “sanat çetesi”dir. “Selâmsız Bandosu” filmine konu olan Dinar Bandosu’nda olduğu gibi bizim Dinar Bandosu da klasik batı müziğini kendi havasında çalmaktadır. Şeklinde kendilerini tanımlamaktadırlar.



SONUÇ

Dinar bandosu, Dinar’da ki ekonomik ve sosyal kalkınmanın en önemli unsurları arasında görülmeli ve bilinmelidir. Yerel yönetimlere ve ülke sanatına yön verenlere örnektir ve yaşamasına her kesim tarafından destek olunmalıdır. Dinar’ın finans, kültür merkezi olmasında

oynayacağı rollerin yanı sıra, bu alandaki ilgili kişi ve kurumlar için de önemli roller üstlenebilir.

Dinar kültür turizminde önemli bir yere sahiptir ve bu açıdan da değerlendirilmelidir. Korunmalı, yaşatılmalı, gelecek kuşaklara aktarılmasında sanat ve eğitim kurumlarından destek alınmalıdır.

Bando, sürekli sergilemeler yapabilme imkanı elde etmelidir. Bando üzerine bir araştırma enstitüsü teklif edilmeli, detaylı bir arşiv çalışmalıdır. Dinar bandosu kültür envanteri, titizlikle ve acilen oluşturulmalıdır.

Dinar bandosu sergileme yerleri (sergileme, gösterim ve tüketim merkezleri, açık ve kapılı müzeler vb.) artık belli bir sistematikleşme ve kurumsallaşma içerisinde olmalıdır. Bandonun hiyerarşisi ve kurumsallaşması sağlanmalıdır. Bu yapılanma içerisinde sanat yönetmeni, basın danışmanı vb. birimlere yer verilmelidir.

Dinar belediye konservatuvarı acilen açılmalı ve konservatuvar bünyesinde “Dinar Bandosu Sınıfı” açılarak, eğitimler belirli bir yetkinliğe sahip, alanında uzman kişilerce verilmelidir. Çevre illerde ki güzel sanatlar liselelerinde konserler verilerek burada okuyan gençlerin bandoya ilgisi artırılmalıdır. Sanat fuarlarına mutlaka katılım sağlanmalıdır, bando kıyafetleri için tasarımcı ve uzmanlardan destek alınmalıdır.

Ulusal ve bölgesel yazılı, görsel-işitsel medya ve internet başta olmak üzere basın-yayın endüstrilerinin her kademesinde yer alma çalışmaları yapılmalıdır. Kitap Cd yayınları ile birlikte sinema ve televizyon sektöründe tanıtım çalışmaları yapılmalıdır.

Kurulduğu günden bu güne kadar gelen Dinar Bandosu; Var olduğu bölgenin sadece müzik kültürüne değil,

- O bölgenin sosyolojik yapısına katkı sağladığı,
- Bölgenin ekonomisine katkı sağladığı,
- Bireylerin Psikolojisine olumlu yönde katkı sağladığı,
- Estetik yönden bölgesinde örnek alındığı,
- Her tür eğitim ve kültür düzeyinden insanların müzikal tercihlerine hitap edecek tarzda müzik yaptığı ve toplumda iyi bir izlenim uyandırdığı,
- Sadece marş ve klasik müzik değil, bölgesel müzikler yaparak, o toplumun içerisine girerek düğünlerde, pazar yerlerinde, okul bahçelerinde müzik yaparak toplumun sanata bakış açısına katkı sağladığı,
- Sadece müziğe değil, araştırmalara da kaynak olduğu,
- Türk siyasetinde yer alan ve Çankaya köşkünde tek konser veren bando olduğu,
- Popüler kültürden genç sanatçılara ilham kaydı olduğu ve bu kültürü yaşatarak, yeni nesillere de bu kültürü tanıtmak için karşılıksız olarak tamamen gönül bağı kurdukları bu bando içerisinde olmaktan mutlu olan insanların oluşturduğu, bir bando olduğu sonuçlarına ulaşmıştır.

KAYNAKÇA

- Adar, Ç. (2008), Türk Müziği Nazariyatı ve Solfej Dersine Yönelik Öğretmen Ve Öğrenci Tutumlarının İncelenmesi, Afyonkarahisar Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmış YL Tezi, Afyon
- Ak, A. (2002), Türk Mûsikîsi Tarihi, Akçag Yayınları, Ankara
- Aracı, E. (2006), Donizetti Paşa Osmanlı Sarayının İtalyan Maestrosu, Yapı Kredi Yay. İstanbul
- Bayram, R. (2007), Riyaset-i Cumhur Mûsikî Heyeti, Marmara Üniversitesi Tarih Araştırmaları Enstitüsü Atatürk İlkeleri Ve İnkılâp Tarihi Anabilim Dalı, Yayınlanmış YL Tezi, İstanbul
- Boztaş, F. (2009), Onaltıncı Yüzyılın Sonuna Kadar Osmanlı Devleti'nde Tabl Ve Alem Mehterleri Teşkilatı, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Anabilim Dalı, Yayınlanmış YL Tezi, İstanbul
- Khan, I. S., 2001, Müzik İnsan ve Evren Arasındaki Köprü, Arıtan Yayınları, İstanbul
- Konyalı, İ.H. (1943) İstanbul Sarayları, Cilt I, İstanbul,
- Paçacı, G. (1999), "Cumhuriyet'in Sesli Serüveni", Cumhuriyet'in Sesleri, Tarih Vakfı Yay. İstanbul
- Sami, Ş. (1999), Kâmûs-ı Türkî, İstanbul
- Sanal, Haydar, (1964) Mehter Musikisi, İstanbul
- Şahiner, N. (2007), Avrupa'yı Titreten Musiki Mehter, Elips Kitap Yayınevi, Ankara
- Türkmen, M.N., (2009), Osmanlı'da Askeri Müzik MEHTER, AVK Yayın Dağıtım, İstanbul
- Türkmen, U. Yılmaz, H. Adar, Ç. (2018), Dinar Bandosu, Dinar Belediyesi Yayınları, Afyonkarahisar
- Uçan, A. (1977), Müzik eğitimi Temel Kavramlar-ilkeler-yaklaşımlar, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara
- Uzunçarşılı, (1945) Osmanlı Devletinin Saray Teşkilatı, T.T.K. Yayınları, Ankara
- Yaldır, A.A. (2009), Askeri Müzik Topluluğu Mehter, Geleneksel Kıyafet Ve Müzik Enstrümanlarının Plastik Açından Seramik Sanat Objelerine Dönüşümü, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Seramik Cam Tasarımı Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi, İzmir
- Yardım, S. (2010), Tarih Boyunca Türk Askeri Müziğinde Kullanılan Sazlar, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Anabilim Dalı, Türk Sanat Müziği Bilim Dalı, Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Konya

Online Kaynaklar

http://www.dinarbandosu.net/?page_id=305 (01.05.2018)

1933–1942 Yılları Arasında Çoksesli Müziğin Afganistan’da Kurumsallaşması ve Halit Recep Arman’ın Bu Sürece Katkıları

The Institution of the Polyphonic Music in Afghanistan Between 1933–1942 Years
and Halit Recep Arman’s Contribution to This Process

FATİH AKMAN*

ÖZET

Afganistan, bulunduğu coğrafi konum nedeniyle tarih boyunca çeşitli ülkelerin egemenlik kurmaya çalıştığı stratejik bir hedef konumunda olmuştur. M.Ö. 500’lü yıllardan itibaren İranlılar, Makedonlar, Akhunlar, Araplar, Gazneliler, Harzemşahlar, Moğollar ve Babürler gibi birçok devlet tarafından ele geçirilmiş olan Afganistan, 19. yüzyıl itibarıyla İngiltere ve Çarlık Rusya’sının emperyalist amaçlarına maruz kalarak büyük varoluş mücadelesi vermiş ve nihayetinde 1919 yılında bağımsızlığını kazanmıştır.

Aynı yıllarda Mustafa Kemal Atatürk, emperyalist güçlerden kurtuluşun ilk adımlarını Samsun’da atarak Türk halkının büyük varoluş mücadelesini başlatmıştır. Bu bağlamda 20. yüzyıl her iki ülkenin benzer mücadeleler içinde olduğu bir çağ olmuştur.

Cumhuriyetin ilanı ile birlikte, Atatürk’ün önderliğinde gerçekleştirilen kültür politikaları neticesinde çağdaş Türk toplumunun temelleri atılmış, bu gelişim başta Afganistan olmak üzere İslam coğrafyası içinde yer alan diğer milletlerin dikkatini çekmiştir. Atatürk’ün kültür politikalarında etkilenen ülkelerin başında Afganistan gelmektedir. Afganistan, her ne kadar Türkiye’den daha önce bağımsızlığını kazanmış olsa da, henüz ne kurumsal ne de toplumsal olarak çağdaş bir düzeye ulaşamamıştır. Bu nedenle çağdaş bir toplum düzeyine ulaşmak amacıyla, Afgan hükümdarı Kral Emanullah Han’ın talebi üzerine, 1926 – 1945 yılları arasında Türkiye ile Afganistan arasında eğitim, sağlık ve kültürel alanlarda işbirliği antlaşmaları imzalanmıştır.

Yapılan ikili antlaşmalar çerçevesinde ele alınan konulardan biri de, kültürel değişimin en önemli göstergelerinden bir olan müzik alanında olmuştur. Bu bağlamda Halit Recep Arman, 1933 - 1937 ve 1938 - 1942 yılları arasında Milli Müdafaa Vekâlet’inin emriyle Afganistan’da, çoksesli müzik kurumlarının oluşturulması amacıyla görevlendirilmiştir.

Afganistan’ın ilk çoksesli müzik kurumu olan ve “*Nûmune Mızıkası*” adı verilen askeri bandoyu kuran Arman, Afgan halklarının ortak bir ülkü çerçevesinde birleşmelerini simgeleyen *Afgan Milli Marşı* başta olmak üzere birçok marş ve müzik talimnamesi yaz-

* Öğr.El.m., Milli Savunma Üniversitesi Bando Asb. MYO K.lığı, Ankara,
fthakman@gmail.com

mış, aynı zamanda müzik eğitimi için kurslar açarak Türkiye Cumhuriyeti adına Afganistan'ın çağdaşlaşma politikası doğrultusunda önemli çalışmalara imza atmıştır.

Bu çalışmada Afganistan'da kurulan ilk çoksesli müzik kurumuna dair bilgiler, Halit Recep Arman'ın oğlu Türkay Arman'ın başvurusu üzerine temin ettiği Halit Recep Arman'a ait özlük dosyasının tıpkıçekimi içinde yer alan ve “TASNİF DIŞI” niteliğindeki birincil kaynak belgeler ve diğer açık kaynak dokümanlar aracılığıyla oluşturulmuştur. Çalışmada Halit Recep Arman'ın Afganistan görevi boyunca yapmış olduğu çalışmalar, Türkiye—Afganistan ilişkileri bağlamında ele alınacaktır. Bu çalışmada yer alan değerlendirmeler tamamen bireysel görüşü yansıtmakta olup, TSK ve Milli Savunma Üniversitesinin görüşlerini yansıtmamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Müzik, Politika, Türkiye, Afganistan, Halit Recep Arman.

ABSTRACT

Because of its geographical location, Afghanistan has become a strategic target that various countries have tried to dominate throughout history. The lands of Afghanistan which captured by Persians, Macedonians, Arabs and Mongols since 500 BC. Afghanistan has also been exposed to the imperialist aims of Britain and Tsarist Russia in the 19th century and eventually won independence in 1919.

In the same years, Mustafa Kemal Atatürk initiated the struggle for great existence of the Turkish people by throwing the first steps of liberation from the imperialist powers in Samsun. Afghan - Turkish relations are based on prehistoric times. The 20th century has been an era in which the two nations are in similar struggles and the seeds of close associations that turn into unity of fate.

With the declaration of the Republic, under the leadership of Atatürk, the cultural politics of the contemporary Turkish society was laid down and this struggle attracted the attention of other nations in the Islamic geography, especially in Afghanistan. Although it gained independence earlier than Turkey, Afghanistan has not to reach a contemporary level both institutional and socially. Atatürk has influenced the Afghan King Emanullah Khan with the struggle for modernization. Later, between the years 1926 -1945, with the request of the king, between Turkey and Afghanistan, particularly in education and health, it has signed cooperation agreements in various fields.

One of the topics discussed in the framework of bilateral agreements has been in the field of music, one of the most important signs of cultural change. In this context, Halit Recep Arman was commissioned between 1933 - 1937 and 1938 - 1942 in order to establish polyphonic music institutions in Afghanistan on the order of the Ministry of National Defense.

Arman, established a military band that called “*Nûmune Mızıkası*” as an Afghanistan's first polyphonic music institution. He has written many anthems and music tales, especially “*The Afghan National Anthem*”, which symbolizes the unification of the Afghan people on a common ideological frame. Arman, also opened courses for music education, achieved significant efforts in line with Afghanistan's modernization policy on behalf of the Republic of Turkey.

In this study, the information about the first polyphonic music institution established in Afghanistan is based on the documents of primary source documents and other open source documents belonging to Halit Recep Arman, which is “UNSUFFICIENT”, which are based on the application of Halay Recep Arman's son Türkay Arman . Halit

Recep Arman Afghanistan mission work that is done along with, Turkey - Afghanistan will be discussed in the context of relationships.

The evaluations in this study reflect the individual opinion completely and do not reflect the views of the TSK and the National Defense University.

Keywords: Music, Politics, Afghanistan, Turkey, Halit Recep Arman.

GİRİŞ

Türk-Afgan ilişkileri, gerek dini gerekse etnik temele dayanan ortak yönleri nedeniyle tarih boyunca çıkar çatışmalarından uzak bir biçimde gelişim göstermiştir (Cöhce, 2000, s.1133). 18. yüzyılın ortalarında başlayan ve II. Abdülhamid döneminde (1876-1909) hız kazanarak devam eden Türk-Afgan ilişkileri, 19. yüzyılda İngiliz ve Rus emperyalizmine karşı verilen mücadeleler ile yeni bir boyuta taşınmıştır. Emperyalist güçlere karşı bir varoluş savaşı veren her iki ülke, 20. yüzyılın ilk çeyreğinde birbirleriyle yaptıkları çeşitli anlaşmalarla bu zorlu mücadele ortamında birbirlerine destek olmuşlardır. İki ülke arasında yapılan anlaşmalardan ilki, 1 Mart 1921 tarihinde imzalanmıştır. Türkiye-Afganistan arasında imzalanan bu antlaşma ile Türkiye, Afganistan’ın bağımsızlığını Afganistan da Türk Devletinin temsilcisi olarak Ankara Hükümetini tanıdığını uluslararası camiaya ilan etmiştir. Tarihte ilk kez Doğu Milletlerinin bağımsızlığından ve özgürlüğünden bahseden bu antlaşma, aynı zamanda Mustafa Kemal’in uluslararası alanda açtığı çığırın ilk somut sonuçlarından biri olmuştur. Türkiye’nin ilk defa bir doğu ülkesine eğitici göndermesi de antlaşmanın bir diğer önemli özelliğidir (Özgiray, 2000, s. 1119).

İki ülkenin uluslararası camiada birbirlerinin varlığını tasdik ettiği bu antlaşmanın ardından, 25 Mayıs 1928 tarihli yeni bir antlaşmaya imza atmıştır. Kral Emanullah Han’ın 1927 – 1928 yılları arasında gerçekleştirdiği dünya gezisi kapsamında gelmiş olduğu Türkiye’de imzalanan bu antlaşma daha önce 1921’de imzalanan antlaşmanın eki niteliğindedir. “Türkiye- Afganistan Dostluk ve İşbirliği Antlaşması” olarak tarihe geçen antlaşmayla Türkiye Cumhuriyeti Devleti, Afganistan’ın eğitim sistemi ve ordusunun ıslahı için her türlü yardımı yapmayı bir kez daha taahhüt etmiştir (Geçmişten Günümüze Türk-Afgan İlişkileri, 2009, s. 161).

Afganistan ile Türkiye arasında yapılan ikili işbirliği anlaşmaları çerçevesinde Afganistan’ın modernleşme çalışmalarına askeri eğitim, sağlık ve yüksek ihtisas eğitimlerinin yanı sıra, toplumsal ve kültürel değişim sürecinin en önemli göstergelerinden biri olan müzik alanında da devam edilmiştir. Bu bağlamda Halit Recep Arman, 1933 - 1937 ve 1938 - 1942 yılları arasında Milli Müdafaa Vekâlet’inin emriyle Afganistan’da, çoksesli müzik kurumlarının oluşturulması amacıyla görevlendirilmiştir (Akman, 2012, s. 6-7).

Afganistan’da iki ayrı dönemde toplam sekiz yıl görev yapan Arman, Afgan halklarının ortak bir ülkü çerçevesinde birleşmelerini simgeleyen *Afgan*

Milli Marşı (Üngör, 1981, s. 26) başta olmak üzere birçok marş ve müzik talimnamesi yazmış, aynı zamanda müzik eğitimi için kurslar açarak Türkiye Cumhuriyeti adına Afganistan’ın çağdaşlaşma politikası doğrultusunda önemli çalışmalara imza atmıştır.

08 Şubat 1950 yılına kadar Önüt soyadını kullanan Arman, bütün eserlerini T.S.K. ve Türk ulusuna adamıştır (Üngör, 1981, s. 26).

Afganistan’daki görevi esnasında müziğin kurumsallaşması alanında yaptığı çalışmalara değinmeden önce, Halit Recep Arman hakkında bilgi verilmesinin, konunun daha iyi anlaşılması açısından önemli olacağı düşünülmektedir.

HALİT RECEP ARMAN VE AFGANİSTAN’DA ÇOKSESLİ MÜZİK ÇALIŞMALARI

1902 yılında, beş çocuklu bir ailenin üçüncü ve tek erkek çocuğu olarak İstanbul’un Üsküdar semtinde dünyaya gelen Arman, bandolar için yazmış olduğu marş, uvertür, fantezi, vals, tango, operet ve orkestra düzenlemeleri ile çoksesli müzik repertuarına katkıda bulunmuş değerli bir bestecidir. Bestecilik alanında yapmış olduğu çalışmaların yanı sıra orkestra şefliği, müzik yazarlığı ve müzik öğretmenliği üzerine çalışmalar yapmış, yurt içinde ve yurt dışında birçok öğrenci yetiştirmiştir (Akman, 2012, s. 5).

Müzik eğitimine rüştiye (orta okul) tahsilinin ardından, 1914 yılında girdiği İstanbul Şehir Mızıka Okulunda başlayan (Üngör, 1981, s. 5) ve Bahriye Musiki Mektebi’nde sürdüren Halit Recep Arman, Türk Deniz Kuvvetleri, Kara Kuvvetleri ve Hava Kuvvetleri bünyesinde bulunan birçok bando ve müzik okulunun kuruluşunda görev almış, Türkiye Cumhuriyeti Devleti tarafından 1933- 1937 yılları arasında “Afgan Ordu Bando Teşkilatı”nı kurmak için Afganistan’a gönderilmiştir (Akman, 2012, s. 5). Afganistan’da “Ordu Mızıka Mektebi”nin kurulmasını sağlayarak batı nota sistemini ülkeye getirmiş, birçok öğrenci yetiştirmiş ve yazdığı Farsça müzik nazariyatı kitapları ile Afgan çoksesli müziğinin kurumsallaşmasına öncülük etmiştir (Tekin, 2004, s. 145). Afgan Krallığı’nın ikinci kez talebi üzerine, 1938 – 1942 yılları arasında tekrar Afganistan’a gönderilmiştir. Kraliyet Bando için şeflik ve bando öğretmenliği kursları açmış ve Afgan Milli Marşı’nı bestelemiştir. 1955 yılında daha sonra Silahlı Kuvvetler Mızıka Astsubay Hazırlama ve Sınıf Okulu Komutanlığı’na bağlanan Deniz Mızıka Sınıf Okulu’nu kuran Arman, 12 yıl Başöğretmen olarak birçok öğrenci yetiştirmiştir (Akman, 2012, s. 4).

Arman’ın; *Trakya Marşı*, *Gölcük Marşı*, *Selimiye Marşı*, *Dumlupınar Marşı*, *Anafartalar Marşı* gibi hemen her törende seslendirilen marşlarının yanı sıra armoni orkestraları için yazdığı; *Avcılar Kampı Uvertürü*, *İstanbul Geceleri Fantezi*, *Sevgimin Sesi Fantezi* ve *Yurda Dönüş Fantezi* gibi marş formu dışında bestelediği birçok eseri bulunmaktadır (Üngör, 1981, s. 26).

Yazmış olduğu *Tarihte Bahriye Mızıkaları* adlı eseri ile askeri müzik tarihimizin geçmişine ve bugününe ışık tutan Arman, “*The Band on Parade*” adlı

talimnemenin çevirisi ile askeri bandoların tören icra tekniği ile ilgili önemli bir çalışmayı dilimize kazandırmıştır.

Halit Recep Arman 1926- 1978 yılları arasında görev yaptığı yarım asırlık süre boyunca, Deniz, Kara ve Hava Kuvvetleri başta olmak üzere, Afganistan Kraliyet Mızıkası’nda yaptığı çalışmalarla birçok başarıya imza atmış, kışla ve okullarda yetiştirdiği öğrencilerle birlikte yurtiçi ve yurtdışı görevlerinde ülkemizi başarıyla temsil etmiş değerli bir asker ve sanatçıdır. Öğrencilik yıllarında kazandığı sanat sevgisini tüm yaşamı boyunca taşımış bilgisi, görgüsü ve çalışkanlığı ile hayatının her döneminde çevresini olumlu yönde etkilemeyi başarmıştır. Yaşadığı dönemin tüm zor şartlarına rağmen daima yeni olanı öğrenmeye çalışan Arman, tüm hayatı boyunca yapmış olduğu çalışmalarla günümüz armoni orkestrasının kurumsallaşmasına ve repertuvarının şekillenmesine öncülük etmiştir.

6 Ekim 1981 yılında saat 19.00 ‘da Kasımpaşa Deniz Hastanesi’nde yaşamını yitiren Halit Recep Arman, 7 Ekim 1981 yılında Öğle namazının ardından İstanbul Anadolu Hisarı, Göksu Deresi yanında bulunan aile mezarlığına yapılan askeri törenle defnedilmiştir (Akman, 2012, s. 9).

AFGANİSTAN GÖREVI

Afganistan – Türkiye dostluk ve işbirliği anlaşmaları çerçevesinde, Afganistan’da modern bir müzik kurumu kurması amacıyla 30 Eylül 1933 tarihinde Türkiye Cumhuriyeti Millî Müdafaa Vekâleti tarafından görevlendirilen Arman, 4 Ekim 1933 tarihinde 5’inci Kolordu Komutanlığı (Konya) Bando Şefliği görevinden ayrılarak Afganistan’a hareket etmiştir. Afgan hükûmeti ile imzalanan üç yıllık kontrata istinaden, “Afgan Ordu Muzikaları ve Saray Mızıkası Şefi” unvanı ile üç yıl boyunca görev yapmış görev süresinin sona ereceği yıl, Afgan hükûmetinin teklifi üzerine görev süresi bir yıl daha uzatılmıştır (Ek-1).

Halit Recep Arman, 1933 yılında göreve başladığı Afganistan bando teşkilatının durumu hakkında şu tespitleri yapmıştır (Ek-2, s. 1);

“Yapmış olduğum ilk tetkiklerde her fıkra da (Klarnet, Kornet, Bariton, Davul, Zil, Trampet ve çelik)ten ibaret beş on kişilik Muzika takımlarının notasız olarak unison ve kısa mezurlu havalar çaldıklarını gördüm. Bu mızıkların çavuşluktan doğrudan doğruya yüzbaşılığa terfi etmiş birer de muallimi vardı. Yüzbaşılık yalnız Kornet çalanlara inhisar edilmişti. Bu muallimler efrad yetiştirmek değil de yürüyüşlerde muzikanın önünde çalgı çalmakla mükelleftiler.”

Arman bu gözleminin ardından Afgan hükûmetine modern bir bando teşkilatının kurulabilmesi için öncelikle 40 kişiden oluşan bir bando şefliği okulunun kurulması gerektiğini söylemişse de, o dönemde eğitim veren okul sayısının az olması ve Afganistan genelinde müziği hakir gören yenilik karşıtı bir toplumun bulunması nedeniyle bu amacına ulaşamamıştır. Bunun üzerine

Arman, modern bir bando teşkilatı kurmak amacıyla seçtiği 25 er ile çalışmaya başlamıştır. Afganistan vezaretinin müstemilatında kendisine tahsis edilen bir oda da üç ay teori, dört ay uygulamalı müzik eğitimi veren Arman, toplam yedi ay gibi kısa bir sürede Afganistan Harbiye Veziri karşısında “*Nümûne Muzıkası*” adını verdiği ilk eserini seslendirmiştir¹. Afganistan’da ilk defa nota okuyup çalan bu bandonun başarıyla seslendirdiği eser karşısında üst düzey yetkililerin takdirini kazanan Arman, mevcut bandonun geliştirilmesi için ordu muzıkları talimnamesini hazırlayarak yürürlüğe konulmasını sağlamıştır. Bu talimname de bando personelinin rütbe işaretlerinden, rütbe bekleme sürelerine, maaş miktarından, üniformaların nasıl olacağına kadar çeşitli bilgilere yer verilmiştir (Ek-2, s. 1).

Arman’ın çalışmalarından memnun kalan Harbiye Vezareti, müzik eğitimi alacak 300 kişilik bir er okulunun açılmasını (Muzıka Efrat Okulu) emretmiştir. Eğitim ve idari sorumluluğu Arman’a verilen ve erlerden oluşan bu bando okulunda verilen dersler şunlardır (Ek-2, s. 1);

- Askeri dersler; silahsız askeri talim ve terbiye dersleri,
- Kültür dersleri; okuma – yazma ve din eğitimi dersleri,
- Müzik dersleri; müzik teorisi, nota okuma, solfej, dikte, çalgı eğitimi.

Askeri dersler bir piyade subayı tarafından verilirken, kültür dersleri iki sivil öğretmen tarafından, müzik dersleri ise Nümûne Muzıkası’ndan oluşturulan bir öğretmen grubu tarafından verilmektedir. Tüm bu eğitim faaliyetleri Arman’ın nezaretinde icra edilmektedir. Birliklerin bandoya olan ihtiyaçlarını defalarca dile getirmelerinin ardından, yetiştirilen öğrenciler yapılan sınav sonucu aldıkları derecelerine göre sıralanarak, çeşitli birliklerde görevlendirilmişlerdir. Genel ve mesleki konularda başarılı olan öğrencilerden (Ek-2, s. 1);

- 1 – 10 arası (10 kişi) bando okuluna öğretmen olarak,
- 11-20 arası (10 kişi) yeni kurulan fanfar² bandolarına şef olarak atanmışlardır.

Çalgı eğitiminde başarı gösteren öğrencilerden;

- 55 arası (55 kişi) yeni kurulan Zatî Şahane³ ve Harbiye Vezareti⁴ bandolarına,
- 56 – 195 arası (140 kişi) tekrar faaliyete giren ve alay seviyesindeki birliklerde bulunan 14’er kişilik alay fanfar bandolarına atanmışlardır.

¹ *Nümûne Muzıkası*, aynı zamanda kurulan bu ilk bandonun adıdır.

² Bakır üflemleri ve vurmali çalgılardan oluşan müzik topluluğu.

³ Hükümdar

⁴ Savunma Bakanlığı

215 öğrencinin çeşitli birliklere atanmasının ardından geriye kalan 85 öğrenci ise yaşlarının küçük olması nedeniyle herhangi bir birliğe atanmayarak öğrenimlerine devam etmişlerdir. Eğitime devam eden öğrenciler daha sonra okulda kurulan orkestrada görev almışlardır.

Arman’ın görevindeki başarısı ve vermiş olduğu hizmetlerden son derece memnun kalan Harbiye Vezareti, görev süresinin bitimine altı ay kala maaşını 35 sterlinden 43 sterline çıkartmış ve Türkiye Cumhuriyeti Milli Müdafaa Vekâletine birer teşekkür ve takdirname göndererek Arman’ın üç yıl olan mukavelesinin iki yıl daha uzatılması için teklifte bulunmuştur. Ancak terfi sırasında olması nedeniyle görev süresi yalnızca bir sene uzatılmıştır (Ek-2, s. 1).

Afganistan’da teşkil edilen bando ve orkestranın yanı sıra devam eden müzik eğitimi nedeniyle oldukça yoğun bir çalışma temposunda görev yapan Arman, okul orkestrasında (caz topluluğu) görev yapması için kendisine bir yardımcı atanmasını istemiştir. Bu yardımcının bir iki kemancı yetiştirebilecek kabiliyette olması gerektiğini ifade eden Arman, Harbiye Vezareti tarafından bu işe tahsis edilen 30 sterlinlik maaşın yeterli olmamasından dolayı istediği müzisyenleri kadroya alamamıştır (Ek-2, s. 2). Bunun üzerine Riyaseti Cumhur Bando şefliğince tavsiye edilen Muhtar Cemal’in Afganistan’a getirilmesini sağlamıştır. Daha sonra okul orkestrası yaylı çalgılar ve piyano eğitimi Muhtar beye verilmiş, Nefesli sazların eğitimi (Gazimihâl, 1955, s. 238), Zatî Şahane ve Harbiye Vezareti Bandosu müdür ve şefliğinin yanı sıra, yeni teşkil edilen alay bandoları baş öğretmenliği görevi ve bando okulunun müdürü olan Arman’a verilmiştir (Ek-2, s. 2). 1937 yılına gelindiğinde dört yıllık Afganistan görevini tamamlayan Arman, atandığı İstanbul/Selimiye’de bulunan 33. Tümen bando şefliğinde göreve başlamıştır (Üngör, 1981, s. 26).

Halit Recep Arman, Türkiye’ye gelmesinden bir yıl sonra Afgan Harbiye vezaretinin Türk makamlarına yapmış olduğu istek üzerine 5 Eylül 1938 yılında imzalamış olduğu dört yıllık mukavele ile tekrar Afganistan’a görevlendirilmiştir. Afganistan’daki ikinci döneminde Arman, bulunmadığı bir yıl içerisinde kendisinin kurmuş olduğu tüm müzik kurumlarının yetersiz yöneticiler elinde gerilemiş olduğu gözlemlemiş ve hemen görevdeki bando şeflerinin mesleki bilgilerinin artırılması için bir şeflik kursunun açılmasını teklif etmiştir. Harbiye vezareti Arman’ın yapmış olduğu bu teklifin kapsamını arttırarak, genel kurmay başkanlığı emrinde büyük bir bando kursunun açılması emrini vermiştir. Üç kısımdan oluşan kursun kademeleri ve öğrenci sayısı şöyledir (Ek-2, s. 2);

1. 30 kişilik şeflik kısmı,
2. 60 kişilik küçük zabıt⁵ kısmı,
3. 290 kişilik er kısmı.

⁵ Astsubay.

Mesleki bilgilerini arttırmaları ve bir kısmının da öğretmen olarak görev yapmaları için Harbiye vezareti bando personeli de açılan bu geniş çaplı kursa katılmışlardır.

Açılan kursun kısımlarına göre ders müfredatı şu şekildedir (Ek-2, s. 2);

- Şeflik kısmı (şeflik eğitimi); müzik teorisi, nota okuma, solfej, dikte, transpozisyon, enstrumantasyon, orkestrasyon ve partisyon, müzik tarihinde gerekli olan konular, bandonun idari yöneticiliği, bando şefliği, çalgı ile metot/eser ve birlikte çalma, deşifre, yürüyüş ve tören geçişi eğitimi, iç hizmet, silahsız eğitim, beden eğitimi ve spor, Afgan dili ve diğer genel kültür konuları.
- Küçük zabıt ve er kısmı (çalgı eğitimi); müzik teorisi, nota okuma, çalgı ile metot ve eser çalma, birlikte çalma, çalgı ile yürüyüş ve tören geçişi eğitimi, silahsız eğitim, beden eğitimi ve spor, Afgan dili. Bir senelik hızlandırılmış eğitim öğretim süresi sonunda şeflik kısmından bir öğrencinin sınıfta kalması ve bir öğrencinin de vefat etmesinin dışında tüm öğrenciler başarıyla mezun olmuştur. Kurs sonunda başarıyla mezun öğrenciler, Harbiye Veziri, Genelkurmay Başkanı ve kurslar müdürü olan Halit Recep Arman'ın imzalarının bulunduğu diplomalarını alarak çeşitli bando ve birliklere atanmışlardır.

Küçük zabıt ve er kısmından başarıyla mezun olan öğrenciler de diplomalarını alarak 14'er kişiden oluşan fanfar bandolarına atanmışlardır.

Öğrencilerin mezun olduğu 1941 yılında, yeni eğitime dönemine başlaması planlanan öğrenciler ve öğrencilerin geldikleri kurumların dağılımları şu şekildedir (Ek-2, s. 2);

- Polis ve Jandarma Teşkilatından; 40 er,
- İl merkezlerindeki askeri birliklerden; 60 küçük zabıt,
- Askerlik şubesinden; 250 yeni asker yeni eğitim yılına başlayacaklardır.

Afganistan'da kurulan müzik kurumları, malzeme ve teşkilat kuruluşuna göre bando ve fanfar olarak ikiye ayrılmıştır (bkz. Tablo 1).

Tablo 1

Zatî Şahane ve Harbiye Vezareti Bandosu Kadro Teşkilatı (Ek-2, s. 3)

Adet	Rütbe	Görev	Rütbe Bekleme Süreleri	Maaş Miktarı
1	Binbaşı	Şef/ Komutan	Diğer subaylar gibi	295 Afgani
5	Yüzbaşı	İcracı	Diğer subaylar gibi	193 Afgani
5	Üsteğmen	İcracı	Diğer subaylar gibi	163 Afgani
6	Teğmen	İcracı	Diğer subaylar gibi	157 Afgani
12	Asteğmen	İcracı	Diğer subaylar gibi	130 Afgani

24	1.Sınıf Bandocu (Başçavuş)	İcracı	3 Yıl	55 Afgani

Bando malzemeleri, tahta ve bakır üflemeli çalgılar ile vurma çalgıların oluşturduğu toplam 54 adet çalgıdan meydana gelmektedir (bkz. Tablo 2).

Tablo 2

Zatî Şahane ve Harbiye Vezareti Bandosu Malzeme Teşkilatı (Ek-2, s. 3)

Adet	Malzeme Adı	Adet	Malzeme Adı
2	Do ve Re bemol Küçük Flüt	2	Mi bemol Korno
2	Do Büyük Flüt	3	Si bemol Trombon
1	Obua	3	Si bemol Büğülü
1	Basson (Fagot)	3	Mi bemol Alto
2	Mi bemol Klarinet	2	Si bemol Bariton
10	Si bemol Klarinet	2	Si bemol Bas
22	Si bemol Soprano Saksafon	2	Mi bemol Kontrbas
2	Mi bemol Alto Saksafon	2	Si bemol Kontrbas
2	Si bemol Tenor Saksafon	1	Davul
2	Mi bemol Bariton Saksafon	1	Zil
3	Si bemol Kornet	1	Trampet
2	Si bemol Trompet	1	Timpani

Fanfar olarak adlandırılan ve ikinci grupta yer alan müzik topluluğu ise Türk alay fanfar topluluklarının teşkilatı esas alınarak, tugay ve alay seviyesindeki birliklerde teşkil edilmiştir. Erlerin eğitim sürelerinin profesyonel bando personeli kadar uzun olamaması ve malzeme tasarrufu gibi nedenler fanfar topluluğunun teşkil edilmesinin nedenlerindendir. Her fanfar topluluğunda 14 icracı, 1 şef bulunmaktadır (bkz. Tablo 3).

Tablo 3

Tugay ve Alay Fanfar Topluluğu Kadro Teşkilatı (Ek-2, s. 3)

Adet	Rütbe	Görev	Rütbe Bekleme Süreleri	Maaş Miktarı
1	Yüzbaşı	Tümen Bando Öğretmeni ⁶	Diğer subaylar gibi	193 Afgani

⁶ Bazı törenlerde tugay ve alay seviyelerindeki fanfar toplulukları birleştirilir. Birleşmiş bir fanfar topluluğuna emir komuta etmesi için tümen seviyesindeki birliklerde yüzbaşı

1	Üsteğmen	Tugay Bando Öğretmeni	Diğer subaylar gibi	163 Afgani
1	Teğmen	Alay Bando Öğretmeni	Diğer subaylar gibi	157 Afgani
	Asteğmen			130 Afgani
4	1.Sınıf Bandocu (Başçavuş)	İcracı	3 Yıl	45 Afgani
4	2.Sınıf Bandocu (Başçavuş Yardımcısı)	İcracı	3 Yıl	40Afgani
6	3.Sınıf Bandocu (Çavuş)	İcracı	3 Yıl	35 Afgani

İcracı personeli tamamen erlerden oluşan fanfar topluluğunun malzeme teşkilatı tamamen bakır üflemleri ve vurmalarla oluşan 14 çalgıdan meydana gelmektedir (bkz. Tablo 4).

Tablo 4

Tugay ve Alay Fanfar Topluluğu Malzeme Teşkilatı (Ek-2, s. 3)

Adet	Malzeme Adı	Adet	Malzeme Adı
2	Si bemol Büğülü	1	Si bemol Bas
3	Si bemol Kornet	1	Mi bemol Kontrbas
2	Mi bemol Alto	1	Davul
1	Si bemol Bariton	1	Zil
1	Si bemol Trombon	1	Trampet

Halit Recep Arman, 1933-1936 ve 1938-1942 yılları arasında toplam sekiz yıllık görev süresince, biri bando okulu, biri büyük ölçekli bando ve on sekizi fanfar topluluğu olmak üzere toplam yirmi müzik kurumu teşkil etmiştir. Bu müzik topluluklarının kuruluş kademeleri ve bulunduğu birlikler aşağıda yer almaktadır (Ek-2, s. 4).

1. Bando Okulu
2. Zatî Şahane ve Harbiye Vezareti Bandosu
3. Şahi Tümeni, 1. Süvari Alayı Fanfar Topluluğu
4. Şahi Tümeni, 2. Süvari Alayı Fanfar Topluluğu
5. Şahi Tümeni, 1. Piyade Alayı Fanfar Topluluğu
6. Şahi Tümeni, 2. Piyade Alayı Fanfar Topluluğu
7. Şahi Tümeni, 3. Piyade Alayı Fanfar Topluluğu
8. Tümen, 1. Alay Fanfar Topluluğu

rütbesinde bir bando subayı kadrosu oluşturulmuştur.

9. Tümen, 2. Alay Fanfar Topluluğu
10. Tümen, 3. Alay Fanfar Topluluğu
11. Tümen, 1. Alay Fanfar Topluluğu
12. Tümen, 2. Alay Fanfar Topluluğu
13. Tümen, 3. Tugay Fanfar Topluluğu
14. Kandahar Tümeni, 1. Alay Fanfar Topluluğu
15. Celal Abad Tümeni, 1. Alay Fanfar Topluluğu
16. Gazni Tümeni, 1. Alay Fanfar Topluluğu
17. Şimalî Tümeni, 1. Alay Fanfar Topluluğu
18. Mezârî Şerif Tümeni, 1. Alay Fanfar Topluluğu
19. Host Tümeni, 1. Alay Fanfar Topluluğu
20. Herat Tümeni, 2. Alay Fanfar Topluluğu

Arman, Afgan halklarının ortak bir ülkü çerçevesinde birleşmelerini simgeleyen *Afgan Milli Marşı* başta olmak üzere birçok marş ve müzik talimnamesi yazmıştır. Türkiye Cumhuriyeti adına Afganistan’ın çağdaşlaşma politikası doğrultusunda önemli çalışmalara imza atan Arman’ın Afganistan’da yazmış olduğu eğitim metotları ve marşların listesi aşağıda verilmiştir. (Ek-2, s. 4)

1. Bütün çalgılar için başlangıç metodu
2. Müzik Teorisi Kitabı
3. Müzik Enstrumantasyonu Kitabı
4. Fanfar toplulukları için Kornet metodu ve marşlar
5. Fanfar toplulukları için Büğülü metodu ve marşlar
6. Fanfar toplulukları için Alto metodu ve marşlar
7. Fanfar toplulukları için Bariton metodu ve marşlar
8. Fanfar toplulukları için Trombon metodu ve marşlar
9. Fanfar toplulukları için Bas metodu ve marşlar
10. Fanfar toplulukları için Kontrbas metodu ve marşlar
11. Fanfar toplulukları için Davul ve Zil metodu ve marşlar
12. Fanfar toplulukları için Trampet metodu ve marşlar
13. Transpozisyon ders notları (basılmamıştır)
14. Potpuri, uvertür, fantezi, romans, solo vals, tango, fokstrot ve marş formlarında muhtelif kompozisyonlar.

Arman’ın Afganistan’da yazmış olduğu çeşitli türlerdeki beste ve düzenlemelerine ait ayrıntılı döküm aşağıda verilmiştir (Akman, 2012, s. 135-137).

1. Afgan Milli Marşı (1933)
2. Küçük Asker No:1 (1934)
3. Başbuğa (Başkomutana) Selam Marşı (1935)
4. Afgan Alayı Marşı (1935)
5. Fantezi Romanesco (stefanesco) (Düzenleme)(1935)
6. Nizam Karakolu Marşı (1939)
7. Ateş Altında Marşı (1939)

8. Habsburg Marşı (Düzenleme) (1939)
9. Reichstritter Fanfare Marş (Düzenleme) (1939)
10. Echo de Russie Potpourri (Düzenleme) (1939)
11. Madam Butterfly (Düzenleme) (1939)
12. Consécration du Temple Fest Ouverture (Düzenleme) (1939)
13. Selam Padişahım Marşı (1940)
14. Afgan Marşı (1940)
15. Geçen Günler Fantezi No:1 (1940)
16. Bahar Güllü Vals (1940)
17. Kız Kulesi Marşı (1941)
18. Uzaktaki Sevgiliye Potpuri (1941)
19. Bahar Sabahı Uvertürü (1941)

Yazmış olduğu marş ve çeşitli orkestra düzenlemelerinin zorluk derecelerine bakıldığında dönemin Afgan bandolarının ileri bir seviyeye ulaştığını söylememiz mümkündür.

SONUÇ

20. yüzyılın başında emperyalist güçlere karşı verdikleri bağımsızlık mücadelesini kazanan Afganistan ve Türkiye'nin aralarında imzaladıkları anlaşmalar, her iki ülkenin sömürgecilğe karşı ortak bir dayanışma içinde olduklarını göstermesi ve aralarındaki kardeşlik bağlarının güçlenmesi açısından önem arz etmektedir. Milli Mücadele döneminde başlayan ve Cumhuriyet'in ilk dönemlerinde yenilenen çeşitli anlaşmalar ile Afganistan'ın modern bir devlet ve toplum yapısına kavuşması için askeri, ekonomik ve kültürel alanda birçok adım atılmıştır. Kültürel alanda yapılan yardımlar kapsamında, Afganistan'ın ilk çoksesli müzik teşkilatının kurulması amacıyla Deniz Bando Yarbay Halit Recep Arman, 1933 - 1937 ve 1938 - 1942 yılları arasında Milli Müdafaa Vekâlet'inin emriyle görevlendirilmiştir. Arman, toplam sekiz yıl süren Afganistan görevi boyunca kurmuş olduğu çeşitli bando ve okulların yanı sıra, Afgan halklarının ortak bir ülkü çerçevesinde birleşmelerini simgeleyen *Afgan Milli Marşı* başta olmak üzere yazdığı birçok marş ve müzik talimnamesi ile Türkiye Cumhuriyeti adına Afganistan'ın çağdaşlaşma politikası doğrultusunda önemli çalışmalara imza atmıştır.

Türkiye ve Afganistan arasında gerçekleştirilen tüm bu işbirliği çalışmaları meyvesini vermeye başlamışken, önce İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra meydana gelen siyasi gelişmeler çerçevesinde Sovyetler Birliği'nin Afganistan'ı işgali, daha sonra da Afganistan içinde meydana gelen çeşitli iç savaşlar nedeniyle tüm bu gelişmeler etkisini yitirmeye başlamıştır. Taliban'ın Afganistan yönetimini ele geçirmesinin ardından ise 1921 yılında başlayan Afgan modernizasyon çalışmalarının tüm ürünleri birer birer ortadan kaldırılmıştır. Yok edilen kurumların başında ise Halit Recep Arman tarafından uzun yıllar

içinde, çok zorlu bir süreç ile oluşturulmuş olan müzik kurumları gelmektedir.

2001 yılı itibariyle NATO tarafından başlatılan Afganistan harekatı ile Türkiye -Afganistan ilişkileri tekrar kurulmaya başlamıştır. Bu bağlamda Afganistan bando teşkilatının tekrar kurulması amacıyla Türkiye ve Afganistan arasında yeni işbirliği anlaşmaları bulunmaktadır. Bu anlaşmalar çerçevesinde Türkiye’ye gönderilen Afgan öğrenciler halen MSÜ Bando Astsubay MYO K.lığında eğitim eğitim görmektedirler.

Tarihi çok eski zamanlara dayanan Türkiye ve Afganistan arasındaki ilişkilerin daha etkili boyutlara taşınmasında müziğin politik bir araç olarak ne kadar etkili olduğunu yaşanan olaylar çerçevesinde görülmektedir. Günümüzde benzer kültürel çalışmaların gerçekleştirilmesi, bölge ülkeleri ile aramızdaki ilişkilerin toplum temelli ve daha köklü olmasını sağlayacağı değerlendirilmektedir.

KAYNAKÇA

- AKMAN, F. (2012). *Halid Recep Arman’ın çoksesli Türk müziğinin gelişimine ve armoni orkestrası repertuvarına katkıları*, (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi), MSGSÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- CÖHCE, S. (2000). *Atatürk döneminde Türk-Afgan münasebetleri*, Atatürk 4. Uluslararası Kongresi, Ankara: Semih Ofset.
- Dz.K.K. (24 Mayıs 2012). PER.: 1920 – 1527-12/Per.D. Emk. ve Sef. Ş./72494 sayılı ve “Bilgi Belge İsteği (Halit Recep ARMAN)” konulu, “TASNİF DIŞI” ibareli üst yazı. Halit Recep ARMAN’a ait özlük dosyası tıpkıçekimi ilgili üst yazıya ek olarak, Türkay ARMAN adına akademik çalışmalarda kullanılmak üzere Fatih AKMAN’a gönderilmiştir.
- GAZİMİHÂL, M. R. (1955). *Türk askerî muzıkaları Tarihi*. İstanbul: Maarif Basımevi.
- Geçmişten günümüze Türk-Afgan ilişkileri* (2009), Ankara: Genelkurmay Askerî Tarih ve Stratejik Etüt Başkanlığı Yayını.
- ÖZGİRAY, A. (2000). *Türkiye Afganistan ilişkileri*. Atatürk 4. Uluslararası Kongresi, Ankara: Semih Ofset.
- TEKİN, E. (2004). *Cumhuriyet döneminde çok sesli Türk askerî müziğimizin gelişmesinde etkili ve önemli olan bir isim; Halit Recep Arman*. Cumhuriyet Döneminde Askerî Müzik ve Gelişimi Sempozyumu, Ankara: K.K. Basımevi ve Evrak Depo Müdürlüğü.
- ÜNGÖR, E. R. (1981). *Büyük marş bestekârı, ilk ve tek bando generalimiz Halit Recep Arman*, Musiki Mecmuası, Cilt 19 (458).

EKLER

EK 1

Halit Recep ARMAN'ın Kabil Büyükelçiliğine yazmış olduğu 20.10.1936 tarihli dilekçe
(Dz.K.K., 2012).

Kâbil Büyük Elçiliğine

Konya'da Fırka Bاندosu Şefliğinde bulunduğum sırada Afgan Hükûmetinin talebi üzerine ; Millî Mîdafaa Vekâletinin: (Zat İşleri Um.Ml.Mr.) 30.9.1933 tarih ve 292 No.11 emirleriyle Afgan Ordu muzikaları teşkilatını yapmağa ve talimî terbiyesine intihap ve memur edildim .

Keyfiyet 5.inci Kolordu Kumandanlığının(Ş.2) 2.10.1933 tarih;1660 No.11 ve 5.inci Fırka Kumandanlığının 4.10.1933 tarih ; 4406 No.11 emirleriyle bana tebliğ olduğundan sonra kıtamdan ayrılarak Afganistan'a geldim. Konturat mucibince üç yıl çalıştım . Hizmetimden kalan Afgan Hükûmeti konturatin üç yıl daha temdidini teklif etdi . Terfi ve sicil zamanı geldiği cihetle Orduma iltihakım icap ettiğinden daha bir yıl kalmaklığım tensip olunmuşdu . Buna göre 1937 nisan ayında son bir yıllık müdetde bitiyor ve buradan hareketle Orduma iltihak edeceğim .

Memlekete avdetde derhal vazifeye başlayabilmek üzere şimdiden kıtamin tesbiti ve fırka bandolarından birine şof olarak tayininin icrası için işbu istidamin Millî Mîdafaa vekâletine gönderilmesine Büyük Elçilikçe vesatet buyrulmasını saygılarımla dilerim .

Kinye pusulası
ilişiktir

- 19 birinci teğrin 1936.

Afgan Hükûmeti hizmetinde
Ordu muzikaları ve Seray Muzikası
Şefi
Halit Recep

H. Recep

926 - 82

*No. 12.
20.10.1936.
Pula talii degilidir.
Kamabos
H. Recep*

EK 2

Halit Recep ARMAN'ın Afganistan Türk Askeri Heyeti Başkanlığına Yazmış Olduğu,
05.06.1941 Tarihli Görev Raporu (Dz.K.K., 2012).

Afganistan da Türk Askeri hey,eti
yüksek başkanlığına

Kâbile vürudundan bu güne kadar Afgan ordusunda yapılan Muzika icraatını aşağıda arz ediyorum.

Bahriye muallim muzıkacı mektebinden birinci derece ile mezun olduktan sonra mektebin Bando ve Orkestrasında, donanma bandosunda bilahara deniz muzikasında şef muavinliği, yaptım. müteakip memuriyetim olan Deniz, Gedikli erbaş okulu Musiki ve Bando muallimliğim esnasında tarafımdan vaki olan müracaat ve M.M.V. celilesinin tasvipleri üzerine Denizden Kara ordusuna nakil ve Konyada V.ci tüm bando muallimliğine tayin olundum.

1933 senesinde Afgan harbiye vezaretinin talebi üzerine Riyaseti Cumhur bando şefliğinin intihabı ve M.M.V.nin emirleri ile Afgan ordusu Muzikalarını teşkil etmek için üç sene müddetle Kâbile geldim.

Yapmış olduğum ilk tetkiklerde her fırka da (Klarnet, Kornet, Bariton, Davul, Zıl, Trampet ve çelik) ten ibaret beş on kişilik Muzika takımlarının notası olarak unison ve kısa mezurlu havaalar çaldıklarını gördüm. Bu Muzikaların çavusluktan doğrudan doğruya yüz başılığa terfi etmiş birer de muallimi vardı. Yüzbaşılık, yalnız - Kornet çalanlara inhisar edilmişti. bu muallimler efrad yetiştirmek degilde yürüyüşlerde muzikanın önünde çalgı çalmakla mükelleftiler.

Bu vaziyete nihayet vermek ve asri bir teşkilat kurmak gayesi ile evvel emirde 40 mevcutlu bir muzika şef okulunun açılmasını - teklif ettim. Ancak o senelerde maarif okullarının fazla hasıla verememesi ve bilhassa hüküm süren taasubun, Muzikacılığı hakir bir seviyede görmesi gibi sebepler tahtında istediğim rüştiye mezunu talebe temin edilememişti.

Bunun üzerine hiç olmazsa efratla asri bir bando teşkilini teklif ettim. edilen muvafakat üzerine kitaattan seçtiğim 25 nefer ile vezaret müstemilatından bir oda da işe başlayarak üç ay müddetle - nazari, dört ay amelî muzika talimi neticesinde 10 adet morso hazırlayarak Harbiye veziri Hz.nin ve meclisi alî askerî nin huzurlarında (Nümune muzikası) ismini verdiğim ilk eserimi teşhir ettim.

Afganistan da ilk defa nota ile okuyup çalan bu muzika hey, etin fevkalade hayret ve takdirini mucp olarak (Muzika mesleğini - terqip ve saliklerini terfi maksadiyle rütbe ve müddetleri tahdit, maaşların tezyidi ve uniformaların ıslahı) hakkında terqip ve takdim etmiş olduğum (ordu muzikaları talimatnamesi) tasdik ve mevkiî tatbika konuldu.

Nümune muzikası nin vücut bulması ile iktidarım hakkında bir fikir edinen Harbiye vezareti, 300 kişilik bir (Muzika efrat okulu) açtı. Ders nazırlığı ve idare nazırlığı uhde me tevdi edilen bu okulun, Silahsız askerî talim ve Terbiye askerîye dersleri, bir piyade subayı tarafından; Okuma ve yazma ile din dersleri de iki sivil öğretmen tarafından tedris ediliyordu. Talimî terbiyenin esasını teşkil eden (teori, Lektür, Solfej, Dikte, Sazla metod ve Morso) gibi meslekî dersler de Nümune muzikası münthap bir öğretmen gurubı tarafından okutuluyor, benzeniz de haftanın her gününü bu guruplardan birine tahsis suretile bütün tedrisatı bilfiil idare ediyordum.

Kitaatin, muzikaya olan ihtiyaçları hakkında yaptıkları mütevelli müracaatları üzerine talebe, imtihan edilerek,

Umumî ve meslekî malumatla muvaffak olan: I.ci den 10 cu ya kadar 10 kişi öğretmen olarak Muzika okuluna, II.ci den 20 ci ye kadar 10 kişi, yeni teşekkül eden Fanfarlara şef olarak tayin olundular.

Saz çalmakta muvaffak olanlardan: I.ci den 55.ci ye kadar 55 kişi yeni teşkil olunan (Zatî şahane ve Harbiye vezareti Bandosu) azalığına, 56.ci dan 195.ci ye kadar 140 kişi de beheri (yeniden teşekkül eden) 14.der kişilik merkez alay fanfarlarına tefrik edildi.

Geriye kalan okurlar ise yaşlarının kit'a hizmetine müsait olmayacak derecede küçük sebeble tahsillerine devam etmek üzere okulda bırakıldı. Bu okurlarla bilahara Orkestra kısmi kuruldu. (Kulûbu askerî de manzuru alileri olan Cazband takımı)

Bu hizmetimden memnun kalan Harbiye vezareti, 3 seneden ibaret olan mukavele müddetimin bitmesine 6 ay kala maaşımı 35 Sterlin - den 43 Sterline çıkardı ve M.M.V.ne bir teşekkürname ve takdirdname göndererek Afgan ordusu hizmetinde iki sene daha kalmaklığama müsaade edilmesi teklirinde bulundu.

M.M.V.tarafından verilen cevapta ,terfi sırasında bulunmam itibarile,sicil ve kıt,a vaziyetim burada iki sene daha kalmaklığama müsait olmadığından ancak bir sene için temdidi hizmetim emredildi.

Bundan evvel,işlerin çokluğu sebebiile bendenize muavinlik etmek üzere bir muallimin istihdamı hakkında yaptığım müracaat,tecddidi mukavelem üzerine vezaretce kabul ve bu muallimin intihabı hususunda bendenize salahiyet verildi.Seçeceğim muallimin,burada kurmak istediğim Cazband takımına bir iki Kemancı yetiştirecek kudrette olma - sını icap ettiriyordu.ancak vezaretce tahsis edilen 30 Sterlin ma - aşla bu muallimliğe,istediğim müzisyenler muvafakat etmedi.o sırada serbest bulunan Muhtar beyi muvafakati tahtında intihab ve mukavele akdederek Afganistana getirdim.

Mumailleyh,buraya vürudundan sonra mukavele ahkamina riayet etmi - yerek mustakillen çalışmak istemesi ve bu vaziyeti önleyecek hiçbir mercî ve makam bulunmaması üzerine Muhtar bey Orkestra teşkilatında, bendeniz de Zatlî şahane ve Harbiye bandosu müdür ve şefliği ile yeni teşkil ettiğim kit,a fanfarları baş öğretmenliğinde ve ismen de Mu - zıka okulu ders nazırı vazifelerinde müddetimi ikmâl ederek 15/Nis/ 1937 de Kâbilden ayrıldım ve tayin olduğum selimiye de 33.cü rüm. bando şefliğinde işe başladım.

Buradan ayrılmamı müteakip Afgan harbiye vezaretinin hakkımda teveccüh göstererek bendenizi tekrar istemeleri üzerine M.M.V. nin muvafakat ve emirlerle(sicil müddetimi ikmâl ve terfi ettikten sonra) 5/Eylül/938 tarihinde,subaylarımızın haiz oldukları şartlar dahilinde dört senelik bir mukavele akdederek üçüncü defa Kâbile geldim ve M. M.V.den almış olduğum emir mucibince burada bulunan Türk askerî hey, eti başkanının emrine girdim.

Soñ gelişimi müteakip,yaptığım tetkikat neticesinde evvelce ye - tiştirmiş olduğum Bando ve Fanfarların,başlarında bulunan şeflerin kıfayetsizliği yüzünden gerilemiş olduklarını teessürle gördüm.

Her şeyden evvel mevcut muzıka şeflerinin tezyidi malûmat etmesi için bir şef kursu açılmasını teklif ettim.mazharı kabul olan bu teklifim daha ziyade şumullendirilerek:

- 30 okurluk şef kısmı
- 60 " Küçük zabıt kısmı
- 290 " Efrat kısmı olmak üzere Harbiye vezareti,genel kurmay başkanlığı emrinde,büyük bir Muzıka kursu açıldı,Harbiye ve - zareti bandosu da kendi sahalarında ilerlemek ve aynı zamanda bir kısmının kursta öğretmenlik etmeleri maksadile kursa ilhak olundu.
- Muzıka şef kısmında (Teori,Lektur,Solfej,Dikte,Transpozisyon , Enstrumantasyon,Orkestrasyon ve Partisyon,Musiki tarihinden lüzumlu bahisler,Muzıka idaresi ve drije,Sazla metod,Morso ve toplu çalış, Deşifre,Yürüyüş ve Merasim geçisi tâlimleri,iç hizmet,Silahsız talim, Beden terbiyesi ve Spor,Afgan dili ve sair umumî malûmat)tedris edildi.

Müstacel bir surette yapılan ve tarafımdan idare olunan bir sene - lik tâlimüterbiye sonunda Şef namzetleri umumî imtihana tabî tutularak Bir kişi ibka vebir kişi vefat dan başka kâmilan muvaffak oldular. Kendilerine,Hrbiyeveziri,Genel kurmay başkanı,Kurslar müdiri be bende - nizin imzaları bulunan şahadetnameler verilerek Bandoya ve kıtaata tevzî olundular.

Küçük zabıt ve Efrat kısımları okurları da (Teori,Lektur,sazla metod ve morso,Toplu çalış,Sazla yürüyüş ve Merasim geçişi tâlimleri, Silahsız tâlim,Beden terbiyesi ve Sper,Afganca)dersleri gösterildi.

Tâlimüterbiyeleri ikmâl olunan bu küçük zabıt ve efrad ile 14.der kişilik fanfarlar teşkil olunarak orduya tevzî edildi.

Halen,yetiştirilmek üzere;
 Polis ve Jandarma K.dan 40 nefer,
 Vilayat kıtaatından 60 küçük zabıt,
 Ahzıasker şubesinden 250 yeni efrat,
 kursa iltihak etmek üzeredir.

Yetiştirdiğim talebeler ve teşkil ettiğim müzikalar

- I-Muzika okulu Öğretmenleri ve bir kısım talebe
 2-Bando ve kit,a Fanfarları şefleri
 3-Zâti şahane ve Harbiye vezareti bandosu
 4-Şahi fırkası,suvari 1.ci Alay fanfari
 5-" " " 2 " " "
 6-" " " Piyade 1 " " "
 7-" " " " 2 " " "
 8-" " " " 3 " " "
 9-Birinci fırka 1 " " "
 10-" " " 2 " " "
 11-" " " 3 " " "
 12-İkinci " 1 " " "
 13-" " " 2 " " "
 14-Kandahar fırkası 1 " " "
 15-Celal abad " 1 " " "
 16-Gazni " 1 " " "
 17-Şimalî " 1 " " "
 18-Mezârî şerif F.si 1 " " "
 19-Host fırkası 1 " " "
 20-Herat " 2 " " "
 21-İkinci fırka 3 " Liva "

(Bir kısım efrat,üç ay sonra kurstan çıkacaktır)

Afgan ordusu,Muzikacıları için yazdığım eserler

- I-İlk metod (bütün sazlar için) "mevcudu kalmamıştır," Matbu
 2-Müzik nazariyatı "
 3-Müzik enstrumantasyonu "
 4-Fanfar için KORNET metodu ve marşlar "
 5-" " Büğlü " "
 6-" " Alto " "
 7-" " Bariton " "
 8-" " Trombon " "
 9-" " Bas " "
 10-" " Kontrbas " "
 11-" " Davul ve Zil " "
 12-" " Trampet " "
 13-Afgan millî marşı "
 14-Afgan ordusu Muzika talimatnamesi Gayri matbu
 15-Muzikaların meslekî vazifeleri "
 16-Muzika alatinin muhafaza ve tathiri usulleri "
 17-Ordu muzikalarında repertuvar tertib ve tanzimi "
 18-Transpozisyon dersleri "
 19-Potpuri,Uvertür,Fantazi,Romans, Solo,Vals,Tango, "
 Fokstrot,ve Marş gibi muhtelif kompozisyonlarım. "

Raporuma nihayet verirken,müstakbel mesaim hakkında emrûdevletinizi bekler,Siz yüksek başkanının maiyetlerinde çalışmak bahtiyarlığına nailiyetinden dolayı duyduğum şerefi ve sonsuz saygılarımı arz etmekliğime müsaadei devletlerini reca ederim.

5/Haziran/1941 Kabil
 Harbiye vezareti,muzika mütehassısı
 Halit Recep Önüt

Halit Recep Önüt

İcat Edilmiş Bir Kavram Olarak “Tasavvuf Müziği”nin Türkiye’de Bağlamsal Yolculuğu

Contextual Journey of “Tasavvuf Music” as an Invented Concept in Turkey

ERDEM İLGİ AKTER¹

ÖZET

Önerilen sunum, “tasavvuf müziği” kavramının icat edilmiş bir müzik kavramı olduğunu savunarak; kavramın, Türk siyasi tarihinin farklı dönemlerinde ne türden anlamlandırmalara açık olduğunu sorgulamayı amaçlar. Buna bağlı olarak, kavrama özgü müphemliğin, siyasi ve toplumsal çatışmaları ortaya çıkartıcı ve uzlaştıracı bir rol oynadığını iddia ederek; kavramı, üzerinde mücadele yürütülen bir alan olarak, hegemonya mücadelesi ile ilişkisi açısından ele alır. Bunun için kavramın ilgili toplumsal aktörler tarafından kullanım ve anlamlandırılma biçimlerini, tarihsel yolculuğunu inceler. 1960’larda tekke müziği repertuarının devlet nezdinde kabulünü sağlayan bu kavramın, 1990 ve 2000’ler sonrası döneme gelindiğinde geleneksel(leşme)ci bir kültür endüstrisine dahil oluşunu, bu süreçte “tasavvuf-arabesk” ya da “arabesk-ilahi” olarak adlandırılan üretimleri nasıl kendi bünyesine katabildiğini tartışır.

Anahtar kelimeler: Tasavvuf müziği, icat edilmiş gelenek, gelenekselleşmecilik, kültür endüstrisi, hegemonya.

ABSTRACT

Proposed paper addresses the varying conceptualizations of “tasavvuf music” as an invented concept in Turkey, in the context of different phases of Turkish political history. In parallel to this, it suggests that the unique ambiguity of the concept allows us to treat it as a field of conflicts and compromises, therefore to examine it in relation to the hegemonic struggle over the concept. For this, it examines the ways in which the concept has been used and conceptualized by social agents at different phases, starting from 1960s in which the concept became apparent by-passing the threatening connotation of the term “lodge music”, and started to receive official recognition in the eyes of the official institutions. It then discusses how the concept has become a melting-pot concept, involving non-lodge and non-traditional musical productions like “tassavvuf-arabesque” or “arabesque-hymns”, and how it has found its place in the traditionalized culture industry in Turkey after the 1990s and 2000s.

Keywords: Tasavvuf music, invented tradition, traditionalization, culture industry, hegemony.

¹ Dr.

GİRİŞ: “TASAVVUF MÜZİĞİ”

Bu çalışma, “tasavvuf müziği” kavramının, *sui generis* bir kavram olmayıp, belirli siyasî ve kültürel ihtiyaçlar doğrultusunda icat edilmiş bir kavram olduğunu savunur. Buradan hareketle kavramın, farklı dönemlerde farklı kullanımları ve biçimlerine sahip olduğunu ve dolayısıyla müphemliğini tartışır. Kavramın iinin dolduruluş biçimindeki farklılıklar, dönemsel olarak siyasî ve toplumsal çatışmaların izini sürmemizi sağlarken; bu çatışmalar, kavramın hegemonya mücadelesi içerisindeki rolüne dair de söz söyleyebilmeyi olanaklı kılar.

Başlangıç olarak; “tasavvuf müziği” kavramının, Geç Osmanlı ve erken dönem Türk modernleşmesi sürecinde gerçekleşen modernleşme tecrübesinin mûsikî kültürü ile karmaşık ve gergin ilişkileri çerçevesinde icat edilmiş; Osmanlı geçmişle ilişkisinde tekke mûsikîsine gönderme yapan, ancak tekke mûsikîsi kavramının resmî ideolojiye tehditkâr iması sebebi ile, bu tehditi bypass etmek, yani tehditin yanından dolaşmak için kullanılmaya başlayan bir kavram olduğunu söyleyebiliriz. Erken Cumhuriyet dönemindeki yasaklamalardan sonra kavram ilk olarak 1950 ve 1960’larda kullanılmaya başlanır; süreç içerisinde, özellikle de 1980 sonrası dönemde popülerleşir. 2000 sonrası dönemde, yerli-millî gelenekselleşmecî kültür endüstrisine dahil olup, tasavvuf kültürü ile birlikte daha da popülerleşen “tasavvuf müziği”, içerdiği tür ve unsurlar açısından değişken bir tablo sunar. Bu dönüşümler, “tasavvuf müziği” kavramı üzerinden, müziğin toplumsal yönünün değişen tarihî süreçler içerisinde anlaşılmasına olanak tanıyan bir alan sunar.

Buna göre; “tasavvuf müziği” kavramı yazıda üç temel süreç altında inceleme altına alınacaktır: İlk olarak, kavramın ortaya çıkma ihtiyaçlarının açıklandığı, kavramın henüz ortaya çıkmadığı dönem; ikinci olarak, kavramın ortaya çıktığı ve yerleştiği 1950-1980 arası dönem; üçüncü olarak ise, 1990’lar sonrası gelişen kültür endüstrisi ve 2000’ler sonrası şekil değiştiren gelenekselleşmecî kültür endüstri bağlamında kavramın yeri ve iinin nasıl doldurulduğunun ele alınacağı 2000 sonrası dönem. Bu dönemlendirmeyi yönlendiren tarihler, dönemleri birbirinden kesin hatlarla ayıran tarihler olmamakla birlikte; dönemlendirme olaylar temelinde değil, kavramın kullanışındaki ortaya çıkışlar ve farklılaşmalar temelinde yapılmıştır.

KAVRAMIN İCADI ÖNCESİ TOPLUMSAL VE KÜLTÜREL KOŞULLAR

“Tasavvuf Müziği” kavramına duyulan ihtiyaç, 1925’te tekke ve dergâhların yasaklanmasının devamında ortaya çıkar. Tekke ve dergâhların Türk makam müziği içerisindeki rolüne -bu yazının konusu olmasa da, kısaca değinmek gerekirse; tarikatların, 12. yüzyıldan itibaren, Osmanlı İmparatorluğu’nun toplumsal yaşamının önemli bir kurumu olmasıyla söze başlanabi-

lir. Bu tarikatlar bünyesinde yetişen bestekârların ve verdikleri türlü formlardaki eserlerin, makam müziğinin gelişiminde büyük rol oynadıkları; benzer şekilde, Mevlevîlik gibi müziği merkeze alan pek çok tarikatın devlet tarafından himaye edildiği bilinmektedir. (Sağlam, 2001)

Tarikatların Türk makam müziği açısından önemleri, farklı formlarda eser üreten bestekârları bünyelerinde barındırmalarının yanı sıra, önemli sayılabilecek bir repertuvarın oluşmasındaki rolleri ile ilgilidir. Tarikatlar bünyesinde, başta özel usuller² ve zikir ibadetleri olmak üzere, benzeri ibadetlere eşlik etmek üzere, pek çok farklı özel durum/gün için bestelenen ciddî bir külliyyat söz konusudur. Her ne kadar, İslâm'da müziğin günah olup olmadığına ilişkin farklı fikhî yaklaşımlar olsa da³, usul ve ibadetlerinde müzik kullanımının yaygın olduğu Mevlevî, Rıfâî, Kâdirî, Sâdî, Halvetî, Celvetî, Bayramî, Şazeli, Uşşakî ve benzerleri gibi tarikatlar (Şengel ve Ömürlü, 1979) imparatorluk bünyesinde varlıklarını sürdürmüşlerdir. Bu tarikatlar, yukarıda bahsedilen toplumsal yapılanma çerçevesinde, önemli müzik eğitim, aktarım ve performans kurumları olarak karşımıza çıkarlar. Mevlevîlik gibi müziği merkeze alan tarikatların devlet tarafından himaye edilmiş olduğu, kendisi de bestekâr olan sultanların bu tarikatlarla yakın ilişkiler içerisinde olduğu bilinmektedir.

Bu önemle tarikatlar, Osmanlı toplumunda Enderûn, Mehterhâne, Mevlevîhaneler ve özel meşkhânelerle birlikte önemli müzik eğitim ve aktarım kurumları arasında gösterilir. (Behar, 1998, s. 43-53) Ancak bu noktada, Osmanlı toplum ve kültürel yaşamına paralel olarak müziğin de dinsel bir paradigmadan beslendiğini hatırlamak gerekir. Bu paradigmada, dinî/lâ-dinî gibi ayrımlar olmadığı gibi; müzikte, özellikle de müzik öğrenme ve aktarım pratiklerinde bütüncül bir bakış açısı hâkimdir. Başka bir ifade ile, günü-

² Usul kavramı tasavvufî literatürde tasavvufun temelleri olan adap ve erkan ilkelerini anlatır. Özel olarak tarikat hayatında ise, belirli bir tarikatın adap ve erkan ilkeleri çerçevesinde geleneksel olarak getirdiği tüm esasları ve ayrıca ritüel, gündelik yaşam pratikleri, ilişki düzenlemeleri ve davranış kurallarına verilen isimdir. Bkz. Uludağ, 2001, s. 364.

³ İslam dini açısından müzik tartışmaları, geçmişten günümüze sorunlu meselelerden biri olagelmıştır. Kur'an-ı Kerim'de günümüzün müzik anlayışını ifade eden doğrudan herhangi bir ayet ya da kavrama rastlanmaması sebebiyle, müziğin haram ya da helal oluşuna dair farklı ispat çalışmalarına rastlanır. Müziğin haram olduğunu iddia eden okullarda müzik, eğlencelik söz olarak görülmekte; bir eğlence olarak müzik ise, insanı bâtıla meyleden, Allah yolundan çıkartan, hatta şeytânî özellikler taşıyan bir şeydir. Öte yandan, müziğin helal olduğunu iddia eden okullarda müzik, güzel ve ölçülü ses olarak, aslında iman edip, hayır işler işleyen kişilerin Cennet'e kendisiyle ödüllendirilecekleri bir ödül, Allah'ın güzelliklerini idrak etmeye yarayan bir araç ve hatta Allah'ın insan ruhlarını ilk yarattığı zaman kendilerine sorduğu ve dolayısıyla kendisine ulaşılmaya çalışılan "ahenkâr, lâhûtî ve tatlı nağme"dir. Bu konudaki farklı fikhî görüşler için bkz. Uludağ, 2004.

müzde kullanılan dinî müzik, la-dinî müzik gibi ayırımlar Osmanlı toplumunda hâkim olan bu dinî paradigmanın meselesi değildir. Bunun bir yansıması 19. yüzyıla kadar hâkim olan edvar geleneğinde izlenebilir. Doğrusöz-Dişiaçık’ın (2014) belirttiği üzere, müzik kuramını anlatan bu kitaplar, mûsikînin anlamı ve ilmi üzerine açıklamalarla başlar; makam sınıflandırması ve ses sistemi açıklamaları ile devam eder ve akabinde, usul açıklamaları ve sonrasında çalgılar, düzenleri ve türler hakkında bilgi veren bir sistematik ile ilerler. (s.797) Yani, edvarlar üzerinden de tekrar edebileceğimiz üzere, günümüzde kullanılan lâ-dinî/dinî gibi ayırımların tam olarak ne zaman ortaya çıktığı net olarak tespit edilemese de, modern kavramlar olduğu söylenebilir.

Her ne kadar Osmanlı’da kökleri olan ve Kemalizm ile başlatılamayacak kadar kapsamlı bir geçmişe sahip bir konu olsa da, Türk modernleşmesinin hâkim unsurunun Kemalizm olduğu iddia edilebilir. Bu yazının kapsamını aşan Kemalist modernleşme ve Cumhuriyet süreci ise Batıcılık, laiklik, ilerlemecilik ve Türk ulusal kimliği gibi ana vurguları ile (Lewis, 1993[1970], s.290), özellikle Cumhuriyet’in ilk yıllarında bu ilkeler doğrultusunda gerçekleştirilen yoğun devlet reformlarına yol açmış; Batıya dönük, modern, vatandaşlık temelli, laik bir Cumhuriyet’in kurulumunu hedef almıştır. Kemalist elitlerin Osmanlı ve İslamî geçmişle ilişkiyi kesmeye yönündeki kararlılıkları devamında, 1920’li ve 30’lu yıllarda Kemalist modernleşme projesinin kültürel bir dönüşümü hedef alan bir dizi reformu ile Osmanlı ve İslamî geçmişin üzeri örtülerek, yüzü Batıya dönük bir Türk milleti yaratılması hedef alınmıştır. Kültür konusunun bir kamu politikası olarak ele alındığı bu dönemde, Osmanlı geçmişinin bir uzantısı olarak ele alınan müzik de bir dizi müdahaleye maruz kalmıştır.⁴ Bu saiklerle çıkartılan 30 Kasım 1925 tarihli ve 677 sayılı Tekke ve Zaviyelerle, Türbelerin Seddine [Yasaklanmasına] ve Türbedarlıklar ile Birtakım Unvanların Men ve İlgasına Dair Kanun, bu bağlam içerisinde tekke ve dergâhları yasaklarken; tekke repertuarı, müzik icra, eğitim ve aktarım pratikleri açısından ciddi bir zarar görmüştür.

⁴ Bu müdahaleler bütünüyle bu yazının konusu olmasa da, belli başlıları kısaca şu şekilde özetlenebilir: 1925 senesinde, 1914 senesinde kurulan *Dârü’l-Elhan*’ın Doğu Müziği Şubesi’nin ve akabinde *Riyyaseti Cumhur İncesaz Heyeti*’nin kapatılması; 1925 senesinde, “gelenek”in öğretilmesinde, repertuar da dahil aktarım ve performansında merkezi rol oynadığı düşünülen tekke ve zaviyelerin kapatılması; Atatürk’ün, Gökaltı’nın ideolojisinin bir devamı olarak düşünülen, müzikle ilgili 1928 senesinde Sarayburnu’nda, 1934 senesinde, mecliste yaptığı iki konuşma devamında aynı yıl ulusal Radyo kanalından Türk Makam Müziği yayınlarının yasaklanması; 1935 senesinde Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası’nın, 1936 senesinde ise yalnızca Batı Müziği eğitimi veren Ankara Devlet Konservatuvarı’nın kurulması; Paul Hindemith ve Béla Bartók gibi bestecilerin söz konusu yeni müzik kültürünün oluşturulması için yeni Cumhuriyete “ithal edilmesi; çoksesli Batı müziğinin ülkede geliştirilmesi için Ahmed Adnan Saygun gibi yetenekli müzik öğrencilerinin yurt dışına gönderilmesi; halk müziği motifli orkestra için çoksesli eserlerin desteklenmesi ve Batı standartlarında bu eserlerin düzenlenmesi ve bunun gibi. Bkz. Ayvazoğlu vd., 1994; Tekelioğlu, 1996.

Toplum çalışmalarında öznelci ve nesnelci yaklaşımlar arasındaki uzlaşmazlığı uzlaştıran Bourdieucu bakış açısıyla baktığımızda⁵; söz konusu dönüşüm ve zararın, bunun muhatabı olan kişilerce (eyleyicilerce/aktörlerle) aynı şekilde yorumlanmadığını ve aynı pratik karşılıklarla sonuçlanmadığını not etmek uygun olur. Keza, dönemin tekke erbabı 1925'teki bu yasağı aynı biçimde yorumlamaz. Aynı farklılık, işin müzik yönü için de geçerlidir. Devletin resmî yasağı ile pek çok eski şeyhin sikkesini çıkartıp başka işler yapmaya başladığı ve büyük bir çoğunluğunun da bu süreçte vefat ettiği bilinmektedir.⁶ Rauf Yekta Bey'in tekke müziğini repertuar ve diğer müzikbilimsel çalışmalara dahil etme çabasını hariç tutarsak; söz konusu repertuarın büyük bir kısmının tarihe karıştığını söyleyebiliriz. Ancak bunun yanı sıra, tekke mensubu şeyh ve müzik icracıların bir kısmının gizli olarak meşk ve diğer tekke ritüellerine devam ettiği de bilinmektedir. Örneğin, babası ve dedesi devrinin önemli neyzenlerinden olan Erguner, 1925'ten sonraki süreci naklederken, tekkelere özel ritüel ve toplantıların, mekân olarak tekkelerden evlere taşındığını ve polis baskısı altında, gizli olarak devam ettirilmeye çalışıldığını dile getirir (Erguner, 2000, s.44). Onur Güneş Ayas da kitabında Nevzat Atlığ'ın 1943 senesinde İbnülemin Mahmud Kemal İnal'ın meşhur meşk meclislerine nasıl düştüğünü, geleneğin ev meclislerinde nasıl devam ettiğinin bir örneği olarak nakleder. (2014, s.309-311) Dolayısıyla 1925 sonrası dönem, mûsikînin ve özel olarak da tekke müziğinin mutlak bir yok oluşluğa maruz kaldığı argümanı ile değil; bu müdahalelere ilgili kültürel üretim alanının aktörlerinin farklı şekillerde yaklaşmış olduğu koyutu (*postulation*) ile ele alınmalıdır.

⁵ Bourdieucu sosyoloji temelde, sosyal bilimlerde hâkim olan iki temel bakış açısı, bireysel deneyim ve eylemeye dayalı öznelci (*subjectivist*) bakış açısı ile, dışardan gözleme bağlı olarak evrensel kural belirlemeye dayalı nesnelci (*objectivist*) bakış açısı arasındaki ikiliğe çözüm bulma çabasının bir ürünüdür. Nesnelci bakış açısında sosyal dünya, bireyin bilinç ve iradesinden bağımsız nesnel ilişkiler sistemi olarak inşa edilirken, bireysel deneyim ve pratiğe dair deneyim alanının araştırılmasında hâkim olan fenomenolojik yaklaşım, deneyimin biricikliğine vurgu yapar. Bourdieu'ye göre bu ikilik, pratiğe dayalı alanda cereyan eden eğilimlerin çözümlenmesi ile giderilebilir.

Söz konusu yapılar karşısında bireyler, keyfi bir sosyal pratikler alanında birbirleri ile sürekli iletişim hâlinde dirler; ve tam da bu ilişkisellikleri, pratiğe dair alan için belirli bir sınıflandırma yapmamıza olanak sağlar. Zira bireyler, diğer bireylerle kurdukları ilişkilerde, onların tepki ve beklentilerine göre birtakım nesnel eğilim ve stratejiler ile hareket ederken, siyasî erk, karar ve uygulamalar karşısında bu nesnel eğilim ve stratejiler doğrultusunda konumlanırlar. Bkz. Bourdieu, 1999[1977].

⁶ Bu bilgilere çoğunlukla biyografik çalışmalarda rastlanmaktadır. Örneğin, Mes'ud Cemil'in, Tanburi Cemil Bey'in hayatını anlattığı çalışmasında, Yenikapı Mevlevihânesi son şeyhi Abdülbâki Efendi'nin 1925 ile birlikte, birkaç sene Çağaloğlu'ndaki Türk Ocağı'nda çalıştığı, birkaç sene sonra da vefat ettiği not edilmektedir. Bkz. Mes'ud Cemil, 2002[1947].

Cumhuriyet öncesi dönemde ve erken Cumhuriyette, söz konusu repertuvar için “tasavvuf müziği” kavramının kullanımı söz konusu değildir. Zira Türk makam müziği ile ilgili temel tartışmalar, ağırlıklı “millî mûsikî”nin ne olup ne olmadığı, çoksesleştirilebilirliği, Batı müziği ile kıyaslanması ve teknik yönleri üzerinedir. Örneğin, Darüelhan’ın Cumhuriyet öncesi müfredatında bu repertuvara yer verilse de söz konusu eğitim, “ilahiyat ve ayin-i şerif” kavramları ile ele alınmaktadır. (Kara, 2010, s.30-31) Ayrıca bunun üstünde bir üst kategoriye rastlanmamaktadır.

Cumhuriyet sonrasında Darüelhan’ın derleme çalışmaları kapsamında, Rauf Yekta Bey, bir grup Türk mûsikîsi eğitimcisi ile birlikte geniş kapsamlı bir repertuvar derleme çalışmasında bulunur. 1926’dan sonra da devam eden bu çalışmalar sonucu, 120’si Osmanlıca toplam 180 büyük boy nota repertuvara alınır. İçinde tevşih, ilahi, Şuğul, Durak, Bektaşî Nefesi, Mevlevî Ayini, Cami Na’atı ve Miraciye gibi dinî formlarda da pek çok eser barındıran bu repertuvar 1931 yılında yayımlanır. Benzer şekilde bu formlara ilişkin de herhangi bir üst başlığa rastlanmamaktadır.

1924-1926 senesinde yayımlanan Dar’ül Elhan Mecmualarında ise, dinî müzikle ilgili herhangi özel bir tartışmaya rastlanmaz. Rauf Yekta Bey’in yedi sayı boyunca yayımlanan Dede Efendi çalışmasında dahi, bestekârın dinî eserleri tasavvuf musikisi, tekke musikisi gibi belirli bir üst başlıkla değil Rubâî, Ayîn-i Şerif, ilahi gibi kendi form isimleri ile nitelendiği görülür. 1925’de tekke ve dergâhların yasaklanmasını emreden kanunun bu döneme denk düşmesine rağmen, mecmuada bu konuya değinilmemiş olması da dikkat çekicidir. (Dar’ül Elhan Mecmuası, 1924-1926)

1950’LERDEN 1990’LARA KAVRAMIN YERLEŞMESİ

Tasavvuf Müziği (mûsikîsi)⁷ kavramının kullanımının başlangıcını 1950’lerin başına dayandırabiliriz. Kavrama, 1940’ların son yıllarında ufak tefek bazı yerlerde rastlasak da; bu tarihlerdeki kullanım henüz yerleşmemiştir. Geçmişten gelen dinî müzik ve tekke/tarikat müziği kavramları ağır basmaktadır. Ayrıca, ilgili dönemde yazılı basına yansıyan dinî müzik tartışmalarının azlığına paralel olarak da, bu kullanımlara çok fazla rastlanmaz.

⁷ Sözlük anlamı olarak aynı şeylere tekabül eden müzik ve mûsikî kavramları, Türkiye’nin çoklu modernleşme deneyiminin ve farklı zihin dünyalarının bir yansıması olarak farklı anlam dünyalarına tekabül eder. Her ikisi de Türkçe kökenden gelmemesine rağmen, yazılışında hala uzlaşmamış olan mûsikî (musiki, musikî, mûsikî vb.) ve müzik kavramlarından ilki Osmanlı bakıyesi, klasik sanatlı makam müziği geleneği ürünlerine tekabül ederken, müzik daha “modern”, kimi durumda ise daha kapsayıcı anlamları işaret eder. Bu yazıda, daha kapsayıcı olduğunu düşündüğüm müzik kavramının kullanımı tercih edilirken; tasavvuf mûsikîsi/müziği kavramının izi, bu kapsayıcı kavram (müzik) altında sürülmektedir.

Erken Cumhuriyet dönemi kültür politikalarının paralelinde hem gelecekte hem de modernist bir konumda konumlayabileceğimiz ve Dârü'l-lehan'ın Türk Mûsikîsi şubesinin 1926 senesinde kapatılmasının ve resmî kurumlarda Türk müziği eğitiminin yasaklanmasının ardından, 1943 senesinde Sadettin Arel başkanlığında çalışmalarına başlayan İstanbul Belediye Konservatuvarı ve 1947 senesinde yine Sadettin Arel başkanlığında kurulan İleri Türk Müziği Konservatuvarı Derneği yayını olan *Musiki Mecmuası*'nın ilk yirmi senesinde kavramın kullanımının izini sürebilmemiz mümkündür. (*Mûsikî Mecmuası*, 1948-1969)

Öncelikle, Mecmuanın özellikle ilk on yılına baktığımızda, mecmuanın ana konusunun ağırlıklı olarak Türk makam müziğinin milli müzik olarak Batı Müziği standartlarında geliştirilmesi, ilerletilmesi, biliminin yapılması ve metodolojiye kavuşturulması olduğunu görürüz. Bu derterle, söz konusu müzik kültürünün dinî içeriği çok sınırlıdır; özellikle dinî enstrüman ve formlara ve dahi tartışmalara ayrılan yer olabildiğince azdır. Mecmuanın 1948 senesinin Mart ayında ilk yayınına başlamasını takiben, ney sazı ile ilgili bir yazının çıkması 1950 senesini bulur.⁸ Ayrıca bu dönemde, birkaç Mevlevî âyini ve durak notasına yer verilmişse de; bunlar saz semaisi, peşrev ve şarkı ve bestelere kıyasla oldukça sınırlıdır.

Mecmuanın 1 Nisan 1948 tarihli ikinci sayısında, Darülelhan'a ait 18 ciltlik, yukarıda bahsedilen tekke müziği örneklerinin reklamı, "dinî Türk musikisi eserleri" başlığı altında yayımlanır. Mecmuanın 1 Ocak 1949 tarihli ve 11 No'lu sayısında yer alan, "dinî mûsikî terimlerinin lûgatçesi" başlığı altında yer verilen "ayin", "ayinhân", "ayin-i şerif", "cumhur ilahi", "cumhur durak", "durak ilahi", "sema", "şugl", "tarikât", "terennüm", "tevşih" ve "zıkr" kavramları tasavvuf müziği üst kavram çatısı altında düşünülebilecek kavramlar olsa da, yine dinî mûsikî örnekleri olarak geçer.

Kavrama ilk olarak, derginin ikinci senesinde, 1 Kasım 1949 tarihli ve 21 No'lu sayısında, Yılmaz Öztuna'nın kaleme aldığı Türk Musikisi Lûgatı dizinin Cami Musikisi maddesi altında rastlanır. (Öztuna, 1949, s. 25) Burada dinî musiki maddesi, kısa bir şekilde cami ve tasavvuf musikisi olarak ikiye ayrılır. Ancak, bu tarihte kavramın kullanımının tam da oturmadığının kanıtı olarak, aynı lûgatın 1 Mart 1950 tarihli ve 25 No'lu sayısında, dinî musiki maddesi bu sefer cami musikisi ve tarikat veya tekke musikisi olarak ikiye ayrılır. (Öztuna, 1950, s.17) Burada tarikat veya tekke musikisi olarak isimlendirilen alan ilahi, durak, naat, mersiye, Bektaşî nefesi ve Mevlevî ayin-i şerif formlarını kapsar. Bu yerleşmemişliğe bir başka örnek ise, benzer biçimde Mecmuanın 1 Eylül 1950 tarihli ve 31 No'lu sayısında Laika Karabey'in, kendi köşesi olan Konuşma Köşesinde "Türk müziğini tekke müziği" zannedenleri eleştirmesidir. (Karabey, 1950, s.7)

⁸ Bkz. *Mûsikî Mecmuası*, 3(34), s.19.

Yılmaz Öztuna'nın her sayıda peyderpey yayımladığı Türk Musikisi Lügati içerisindeki *Tasavvufî Musîkî* maddesi, mecmuanın 1 Mayıs 1953 tarihli ve 63 No'lu sayısında, mecmuanın altıncı senesinde ele alınır. (Öztuna, 1953, s. 120-121) Öztuna burada kavramı, Mevlevilik ve Bektaşilik üzerinden açıklanırken, bu ikisi dışındaki diğer tarikatların, “bunlarla mukayese edilebilecek bir musiki varlığı göstermemiş” olduğunu yazar. Öztuna, “bu maddeyi açıklamak için tasavvuf felsefesinin anlatılması” gerekliliğiyle, bu maddenin “mevzuu[nun] bir hayli haricinde” olduğunu belirtir. (Öztuna, 1953, s. 120-121) Yani anlaşılacağı üzere, Mevlevilik ve Bektaşilik dışı tekkelerin geniş repertuarı bu madde ile dışlanmış olur ve tekke repertuarı konunun bir hayli dışında bırakılır.

1940'ların son senesinden itibaren -ancak esas itibarı ile 1950'leri takip eden süre içerisinde, dinî musiki ile ilgili tartışmaların bir nebze daha olanaklı hâle gelmesi paralelinde, tasavvuf müziği kavramını da yavaş yavaş yerleşmeye başlar. Nitekim, 1950 senesi, seçimler ile birlikte Demokrat Parti'nin (DP), CHP'nin (Cumhuriyet Halk Partisi) 27 yıllık tek parti iktidarına son verdiği senedir. Bunu takiben, toplumsal hayatta İslam'a yönelik görece daha liberal politikaların uygulanmaya başlar. Örneğin, 1950 senesinde Ezanın Arapça okunmasını sağlayan kanun getirilir. Akabinde, yine 1950 senesinde dinî radyo programlarına yönelik yasak kalkar ve radyolardan Kur'an-ı Kerîm ve Mevlîd okunmaya başlanır. (Ahmad, 1992, s.363) Nezir Uzel'in aktarımı ile İstanbul'da gerçekleşen ilk Mevlevî ayini de, Tophane İsmâîl Rûmî Âsîtanesi son şeyhi Gavsi Erkmenkul şeyhliğinde 1953 senesinde gerçekleşir. (Uzel, 2011, s.7)

Musiki Mecmuasında ise bu süreçte Laika Karabey, dinî mûsikî ile ilgili yazdığı ilk yazısında, dinî eserleri “beste” ismi altında icra etmek zorunda kalıyor olmalarını eleştirerek; “okuyucuların ısrarlı dilekleri üzerine klasiklerden bazı dinî parçaların notalarını” neşrettiklerini belirtir. (Karabey, 1957, s.107) Bunu takip eden yıllar içerisinde ise neyzen Halil Can, 1966 senesinde, mecmuada “Dinî Mûsikî Lügati” yayımlamaya başlasa da “tasavvuf” ve “cami mûsikîsi” terimlerinin açıklamalarına söz konusu lügatte yer vermez. (Can, 1966-1967)

1950'ler aynı zamanda, geleneğin kesintisiz olarak devam ettiğini iddia eden ve ilerleyen süreçte, 1981 senesinde Türk Tasavvuf Musikisi ve Folklorunu Araştırma ve Yaşatma Vakfı altında sivil toplum kuruluşu altında da faaliyetlerini sürdüren İstanbul Cerrahi Âsitanesinin repertuar ve arşivcilik çalışmalarına başladığı yıllardır. Vakfın “kesintisizlik” söylemine zemin oluşturan kurum mitine göre, dönemin şeyhi Fahreddin Dede'ye 50'li yıllarda intisap eden Safer Dal Efendi, İstanbul'un geçmişte kalmış “Osmanlı bakiyesi” eski tarikat mensubu mûsikîşinas veya zâkirbaşlarından unutulmaya yüz tutmuş ilahileri kaydederek önemli bir kurtarma çalışması yapar. Sonrasında bu eserler 1980'li yıllarda Cüneyd Kosal ve Metin Alkanlı tarafından notaya ak-

tarılarak büyük ve kapsamlı bir repertuvar oluşturulur ve bu repertuvar düzenli olarak meşk edilmeye başlanır. (Çakır, 2013, s.15)

"Gelenek kurguları: Türkiye'de 2000'lerin başında tasavvuf mûsikîsi kültürel üretim alanı"⁹ başlıklı doktora tez çalışmam için 2013-2015 tarihleri arasında gerçekleştirmiş olduğum saha çalışması kapsamında gerçekleştirmiş olduğum görüşmelerden¹⁰, tekke kökenli olup da Cumhuriyetle birlikte sivil toplum kuruluşuna dönüşen bir diğer kurum olan Kubbealtı Vakfı'ndan ilgili döneme tanıklık etmiş olan kişiler, ilk "tasavvuf müziği" konserinin kendileri tarafından verilmiş olduğu söyleşeler de, konserin tam tarihini hatırlamazlar. Ancak konserin vakıftan önce 1966 senesinde kurulan, yine vakıfla bağlantılı Türk Kadınları Kültür Derneğinin varlığı sırasında verilmiş olduğunu nakledderler. Yani konser, 1966'dan sonraki bir tarihte gerçekleşmiştir. Zira 1950 ve 60'larda, İslam'a yönelik görece bir rahatlama söz konusu olsa da, halen bu icralara yönelik baskılar devam etmektedir:

"Bir tarihte, Şan Sineması daha vardı, bir tarihte, 1970'den önce ama bu, 1960'ın ortaları, 64 falan, Münir Nurettin kendi konserinde bir ilahi okudu. Arada bir ilahi okudu, yer yerinden oynadı. Yer yerinden oynadı; çünkü, radyoda, bilmem nerde, konserde ilahi okumak, ne mümkün? Ma'azallah. Adamı şey yaparlar yani." (Görüşmeci 31'den aktaran Akter, 2015)

"1950'li yıllarda, 60'a yakın, İstanbul Radyosu'nda, Niyazi Sayın ve iki sanatkar daha var hatırlamıyorum, Ramazan'da, iftardan önce on dakikalık bir musiki programı yapıyorlar. O arada bazı ilahi namelerini de çalmışlar. Güfte yok. Vatandaşın biri açmış telefonu. O zaman Baki Süha [Ediboğlu] mı vardı orada tam hatırlamıyorum; açmış müdüre 'n'oluyor,

⁹ Söz konusu tez çalışması, Bourdieu'nun kültürel üretim alanı kuramı ve analizine dayanarak, güncel bir tasavvuf müziği kültürel üretim alanı analizi yapmayı amaçlamıştır. Varsayılan bir tasavvuf müziği kültürel üretim alanının içerisinde konumlanan kültür/müzik aktörlerinin "gelenek" karşısındaki konumlanmalarını tespit ederek bu kavram üzerinden alandaki çatışma ve uzlaşmaların haritasını çıkartmıştır. Özellikle saha çalışmasının gerçekleştirildiği dönemin kültür/müzik politika ve uygulamaları açısından gelenekselleşmecilik olarak adlandırabileceğimiz bir döneme tekabül etmesi, bu alandaki aktörlerin gelenek ve gelenekselleşmecilik arasındaki konumlanmalarını anlayabilmeye de olanak sağlamıştır.

¹⁰ Söz konusu tezin saha çalışması kapsamında, tekrar eden görüşmelere bakılmaksızın 37 kültür/müzik aktörü ile görüşme gerçekleştirilmiş; bu görüşmeciler, gizlilik ilkesi gereği ilk görüşme tarihine göre, tarih bazında artan ardışık sayılarla 1'den başlayarak numaralandırılmıştır. Görüşmecilerin numaraları, ilgili kültürel üretim alanında bilinen birincil müzikal konumları (örn. neyzen, tanburî, mevlûdhân, vb.), doğum yılı ve cinsiyet bilgilerini içeren bir tablo tez çalışmasında sunulmaktadır. Söz konusu görüşmeciler, bu yazıda, tezde alıntılara yer verilmiş olup olmadıklarından bağımsız olarak, tezdeki numaralandırmaları ile okuyucuya sunulmaktadır. Görüşmecilerle ilgili açıklamalar metin içerisinde verilmekte olup, referansı görüşmeci numarası ve tez referanslı ile verilmektedir.

inkılaplar elden mi gidiyor’ demiş. ‘Siz radyoda ilahi çalışıyorsunuz’ demiş.” (Görüşmeci 31’den aktaran Akter, 2015)

Benzer şekilde gazeteci, yazar ve müzisyen Nezih Uzel (1938-2012), İstanbul Radyosu’nda görev aldığı yıllara ilişkin anılarını aktarırken, 1960’larda bir tekke enstrümanı olarak bendir sazının ısrarları neticesinde radyoda ilk defa kendisi tarafından icra edildiğini belirtir. (Uzel, 2006, s.28) Ancak icra sırasında, müzikal kurallara uygun olmadığı gerekçesi ile tekke müziğinin olması gereken pek çok gerekliliğinin göz ardı edildiğini de (örneğin, bendir sazında titreşimi güçlendiren tellerin teknik nedenlerle çıkartılması ve sesinin darbukaya yaklaşması gibi) ilave eder. (Uzel, 2006, s.56-57)

Dolayısıyla; 50’lerde başlayan İslam’a yönelik söz konusu rahatlamının, ancak görece bir rahatlama olduğunun altını çizmek, “tasavvuf müziği” gibi bir kavramın, tekke imâsını by-pass etmek, unutturmak için icat edilmiş olduğunu vurgulamak önemlidir. Kavramın, bu tarihten sonra yerleşmeye başlaması, özellikle resmî kabulün sağlanmasına dönük koroculuk çalışmalarına denk düşer. Aslen “tekke mûsikîsi” olan, tekke yaşamının düzenli dinî gereklilikleri ve usulleri çerçevesinde, onlara uygun olarak bestelenen ve icra edilen bir külliyattan oluşan ve fakat, “tekke” teriminin resmî ideolojiye tehditkâr imâsı sebebi ile ağırlıklı ilahi formu eserlere indirgenerek “tasavvuf mûsikîsi”ne dönüştürülen bu müzik türü, Hobsbawm’ın icat edilmiş gelenek kavramsallaştırmasına uygun düşer. Ancak, Hobsbawm’ın icat edilmiş gelenekleri, temelde ulus devlet fenomenini desteklemek üzere açıklamasından farklı olarak (2000, s.13), kavramın bu müzik türünün sürdürülebilirliği için icat edilmesi, alandaki müzik aktörlerinin resmî kurumlar nezdinde kabul edilmesini sağlamak için başvurdukları, sonradan alanın özgül sermayesinin bir parçası olan bir strateji olarak düşünülmelidir. Bu anlamda söz konusu strateji, Hobsbawm’ın geleneğin icadı gerekçelerinden, “geçmişte kabul gördüğü iddia edilen bir uygulama için bugünde ruhsat edinilmesini” ve “belirli kurum, statü ve otorite ilişkilerinin meşrulaştırılması ve/veya pekiştirilmesini” sağlanmaya yöneliktir. (Hobsbawm, 2000, s.9)

Uzel’in yukarıda bahsettiği radyolardaki bu gerilime rağmen, söz konusu liberalleşen ortamın “tasavvuf müziği”ne bir diğer önemli katkısı ise, söz konusu terminoloji ile ilk koroların kurulmaya başlanmasıdır. Böylelikle, o dönemde hâlâ resmî kabul görmeyen “tekke müziği” yerine, mevcut repertuvarın icrasının kabulüne yol açan “tasavvuf müziği” terimi yerleşmeye başlar. Bu korolar, birbirlerine yakın tarihlerde kurulan (İstanbul Radyosu’nda Doğan Ergin tarafından kurulan koro ile Ankara’da 1977 senesinde Ahmet Hatipoğlu yönetiminde kurulan koro ile) korolardır. Ancak, bu süreçte koroculuk mantığı içerisinde icra edilmeye başlayan “tasavvuf müziği” icraları, özellikle Ahmet Hatipoğlu özelindeki tartışmalarda, bir taraftan ilgili repertuvarın radyo yayıncılığına dahil edilmesi sebebi ile saygı ile, bir diğer taraftan müziğin icrasının olması gerektiği gibi olmadığı gerekçesi ile ciddi eleştirilerle karşılaşır.

1970’li yıllardan özellikle de 1970’lerin sonunun ve kavramın devlet nez-dinde de kabulünün devamında ve 1980 askerî darbesi sonrası Özal dö-ne-minde başlayan IMF, Dünya Bankası ve AB destekli neo-liberal politikaların öngördüğü dönüşümler paralelinde “tasavvuf müziği” daha çok görünürlük kazanır. 80’li yıllarda Ahmet Özhan’ın ve bağlı bulunduğu, yukarıdaki bah-setmiş olduğum ve 1981 senesinde kurulan Türk Tasavvuf Musikisi ve Folk-lorunu Araştırma ve Yaşatma Vakfının faaliyetleri bu süreçte görünürlüğün artmasında önemli rol oynar. 1980 askerî darbesini takiben, “tasavvuf mü-ziki” icrasını olanaklı kılan siyasî ortam içerisinde Ahmet Özhan, kamusal bir figüre dönüşür. Sahip olduğu ün daha da artarken, Özhan’ın söz konusu re-pertuarı kitle iletişim araçları ile paylaşması, hem “tasavvuf müziği”nin geniş anlamda halkla tanışmasını, hem de bu kavramsallaştırmanın iyice yerleşme-sini sağlar. Hatta 1980’li yıllarda Özhan’ın İlahiler başlıklı kaseti Tercüman Gazetesinin promosyonu olarak geniş kitlelere dağıtılmıştır.

1990’LAR VE 2000’LERİN İLK ON BEŞ YILINDA “TASAVVUF ARABESK” FENOMENİ

1990’lar ve sonrası, kavramın ve özellikle de kavramla ilintili “ilahi” adı altındaki üretimlerin, liberalleşen Türkiye’de TRT’ye ek olarak ortaya çıkan özel televizyon ve radyo kanalları ve buna göre genişleyen müzik piyasası ve kültür endüstrisi özelinde popüler üretimlere çevrilebildiği bir dönemdir. Dolayısıyla, konumuz açısından daha geniş bir tartışma alanını işaret eder. Özellikle de, 1990’lu yıllarda vadesi dolmuş olduğu düşünülen arabesk mü-züğün, yine 1990’lı yıllarda ve özellikle 2000’li yılların başında, kaset/CD sa-tışları açısından büyük bir patlama yaparak, “dinî içerikli arabesk müzik” üretimlerine dönüşmesi ve sonrasında bu üretimlerin 2000’lerin sonlarından itibaren belediyelerin kültürel etkinliklerinde, gelenekten gelen tasavvuf mü-ziki üretimleri ile aynı “tasavvuf müziği” kavram çatısı altında buluşması, ta-savvuf müziği kavramının müphemliğini vurguladığı gibi, mevcut tartışmayı zenginleştirir.

“Arabesk-ilahi”, “zikirli ilahi”, “tasavvuf-arabesk” ya da “dinî içerikli arabesk müzik” gibi farklı adlarla adlandırılan söz konusu müzik üretimlerini gerçekleştiren müzik aktörleri, icralarında her ne kadar zaman zaman klasik tekke müziği repertuarından ilahilere yer veriyor olsalar da (örn. “Ey Al-lah’ım Beni Senden Ayırma”, “Sevdim Seni Mabuduma”, “Gel Gör Beni” vb.); bu üretimler, müziğin makam ve usul donanımının mutlak anlamda dı-şında, arabesk alt-yapı üzerine ve piyasa koşullarına uygun olarak hazırlan-mış, kısa sürede gerçekleştirilen üretimlerdir. Temel motivasyonu satış ra-kamlarıdır. Kısa sürede, çok fazla kaset/CD yapma ve satma amacının bir yansıması olarak, örneğin bu üretimlerin satış rakamları açısından önemli bir ismi olan Abdurrahman Önel’in piyasada (2015 senesinin yazı itibarı ile) 90 albümü bulunmaktadır. (Görüşmeci 21’den aktaran Akter, 2015, s.190)

Bu noktada, Türkiye’de 2000’ler sonrası yaşanan toplumsal ve siyasal muhafazakâr dönüşümünde belediyelerin kültürel yaşamdaki dönüştürücü rolünü vurgulamak önemlidir. Cihan Tuğal (2009) ve Hasan Bülent Kahraman’ın (2009) da ifade ettiği üzere, söz konusu muhafazakârlık anlayışının kültürel uygulamalar düzeyinde en öne çıkan uygulayıcısı, başta yerel yönetimler olmak üzere, genel olarak sivil toplumdur. Özellikle yerel yönetimler, yani belediyeler, “somut politika merkezleri” olarak geleneksel(leşme)ciliğin kurulup üretildiği yerler olarak karşımıza çıkarlar. Diğer taraftan, “halk” kavramı üzerine kurgulanmış popülist politikaları ile bu geleneksel(leşme)ciliğin sınırlarının esneklik, muğlaklık ve değişkenliğini görebilmemiz açısından önemli bir imkân sunarlar. (Kahraman, 2009, s.144)

Özellikle kendi saha çalışmam boyunca incelemiş olduğum İstanbul merkezli belediye kültür etkinlikleri, daha spesifik olmak gerekirse 2000’lerin ikinci yarısından itibaren yaygınlaşan Kültür Merkezlerinin aylık etkinlik programlarında “tasavvuf müziği”, hem gelenekten gelen hem yeni aktörlerin yer aldığı ve halka ücretsiz olarak sunulan konser ve dinletiler olarak karşımıza çıkar. Ramazan ayı ve Kutlu Doğum Haftası gibi belirli dinî içerikli özel dönemlerde, bu program ve etkinliklerin görünürlüğü ve yaygınlığı çok daha fazlalır. Bu durumun “tasavvuf kültürünün popülerleştiği” bir kültürel alan bağlamında düşünülmesi uygundur. (Şenay, 2014, s.3) Geleneksel sanatların, kendisinin amaç edinilmeden araçsal ve popülist bir yaklaşımla örgütlenmesi, bu popülerite ile birlikte söz konusu gelenekselleşmeyi sektörel ilişkilere de açık hâle getirir. Bu program ve etkinliklerin yoğun bir tempo ile gerçekleştirilmesi gerekliliği, kültür ürünlerinin alınıp satıldığı bir kültür endüstrisini gerekli kılar. Gelenekselleşmeci kültür endüstrisi olarak adlandırabileceğimiz bu yeni endüstri, içinde taşeron şirketler, paket sanatçı programları, kâr yüzdeleri gibi sektörel dinamiklerin başat rol oynadığı piyasa ilişkileriyle beraber yürür.

Etkinlikleri açısından aktif olarak niteleyebileceğimiz bir belediyenin saha çalışmam kapsamında gördüğüm kültür ve sosyal işler müdürü, “kültür endüstrisi” ifadesini kullanarak bu dönüşümü şu şekilde açıklar:

“O yıllar zaten belediyelerde mantar gibi kültür merkezlerinin bittiği yıllardı. 2007, 2008, 2009. Her belediye bir kültür merkezi açıyordu. Biz de açtık ve bu tarihten sonra salon programları yapmaya başladık. ...Kültür politikası bu tarihten sonra geliştirildi. Endüstriyel kültür politikası geliştirildi. Yani, kültürün endüstrileşmiş hâli, alınıp satılır kültür bu tarihten sonra başladı. Ondan önce de vardı, ama ondan önce çok yaygın değildi. Kültür merkezi bir televizyon gibidir, ya da bir kuyu gibidir. İçine ne atarsanız atın, ya da içine ne koyarsanız koyun doymaz. Bitmek tükenmek bilmeyen bir açlığı vardır. Dolayısıyla siz kültür hizmetini satın alırsınız. Satın almak zorundasınızdır, doldurabilmek için veyahut da dolu gösterebilmek için. ...Dolayısıyla kültürün endüstriyel boyutu ister istemez öne çıkar ve bu sizi yönlendirir”. (Görüşmeci 11’den aktaran Akter, 2015,

s.236-237)

Bu endüstride “tasavvuf müziği” kategorisi altında düzenlenen etkinliklerde, çok daha fazla rağbet gördüğü ve halkın tercih ettiği iddia edilen ve 1990’lardan itibaren “tasavvuf arabesk”, “yeşil pop” ya da “arabesk ilahi” gibi türler altında iş yapan müzik aktörlerinin de görünürlüğü artar. Hatta kaset/CD satışları Tarkan gibi pop müzik sektörünün satış yapan isimlerini kat be kat aşan Abdurrahman Önel, Celaleddin, Cemal Kuru, Feyzullah Koç ve Sedat Uçan gibi isimler, gelenekten gelen aktörlerle aynı “tasavvuf müziği” kavram çatısı altında yer alır. Bu durumda geleneksel “tasavvuf müziği”, sektör dinamikleri içerisinde, kültür endüstrisinin pazarlanabilir tüm diğer türleri ile eşit koşullarda pazarlanabilir hâle gelir. Yani Adornocu bir yaklaşımla bu üretimler de, “kültür endüstrisinin birbirine benzemeyen (eşit olmayan) şeylere eşit muamelesi” sonucu kültürel üretimlerin tikelliklerini (*particularity*) kaybederek şeyleşmesi (*reification*) gibi şeyleşirler. (Bernstein, 1991, s.5) Adorno’nun “kültür endüstrisi” kavramını dar anlamda üretim süreçleri ile değil, geniş anlamda üretim sonrası standartlaştırma ve yaygınlaştırma pratikleri ile açıklamasının devamında (Bernstein, 1991, s.100), gelenekselleşme tecrübesi ile birlikte düşünebileceğimiz bu şeyleşme (*reification*), “tasavvuf müziği” ile ilgili kültürel üretim alanına yeni çatışmalar ekler.

Bu karşılaşmaya Bourdieu’nun kültürel üretim alanı kuramı üzerinden bakacak olursak; “tasavvuf müziği” kavramının müphemliği ile kapsayabildiği “tasavvuf arabesk” üretimler, varsayılabilir bir tasavvuf müziği kültürel üretim alanının geleneksel ve sanatsal üretimde bulunan aktörlerinin, aslında alanın dışında tuttuğu, “sıfırın altı” gibi tabirlerle nitelediği ve mutlak ötekisi addettiği üretimlerdir. Bunlar gelenekselleşmeci kültür endüstrisinin dinamikleri içerisinde bir araya gelirken, geleneksel tasavvuf müziği üzerine de çeşitli baskılar oluştururlar. Bu baskılar görece boş konser salonları, sıkılan seyirciler ve popüler dolayımın bunları dikkate alarak yaptığı tercihler şeklinde yaşanır. Mevlidhân bir görüşmecim bu baskıları şu şekilde örneklendirmektedir:

“Biz geçen [*bir ilçe belediyesi ismi söyler*]’de bir konser yaptık; dinî mûsikî ile tekke mûsikîsinden örnekler verilecekti. İnanın vallahi elli kişi yoktu. Dedi ki oradaki görevli, ‘dün akşam burada ... [*tasavvuf arabesk türünde icralarda bulunan bir kişinin ismini söyler*] vardı,’ dedi. ‘Dün akşam burada, ot, dere, tepe, her taraf insan kaynıyordu,’ dedi. ‘Yani düşünün, karşıdaki binaların balkonları bile dolmuştu,’ dedi. ...Halk onları tercih ediyor; ben kaside okuyayım, mevlit okuyayım, beni dinlemiyorlar, kalkıp gidiyorlar. ...Halk bunlara teveccüh ettiği için de, belediyeler bu tür adamlara alaka gösteriyorlar. Halkın teveccüh ettiği şeyleri ön plana çıkartıyorlar bunlar haliyle. Budur yani; bu mantıkla yürüyor işler.” (Görüşmecim 34’den aktaran Akter, 2015, s.179-180)

Aynı baskının televizyon ayağını bir başka görüşmecim şu şekilde ifade

eder:

“Arka planında ipler sizin elinizde değil. Adam size diyor ki çıkarken, ‘biraz ekrana yönelik oynat’. Ya n’apıyım kardeşim? ...Şimdi baktığın zaman, bu konuda yeni bir ayak oluşturdular. Ve bu oluşturdıkları ayakta da, ay-nen pop-star gibi davranıyorlar. İşte mesela, biz konser için uçaktan indik, normal minibüse bindik, sohbet muhabbet gidiyoruz. Onlar için VIP’ler geliyor; kapılarını açan şoförler, özel araçlar. Belki okuduğunun yarısı kadar okuyamıyor senin. Sorun o değil ama. Sorun, ekranda bunu böyle ve-rebilmek.” (Görüşmeci 34’ten aktaran Akter, 2015, s.180)

“Halkın talepleri” olarak ifade edilen bu baskılar ve bu taleplerin popüler medyumlar aracılığı ile sunuluş biçimleri, aynı zamanda Adornocu yaklaşımla uzlaşma ve tavizlerin doğmasına neden olur. Bu uzlaşmaları/tavizleri üretimlerine yansıttıklarını belirten üreticiler nezdinde ise; klasik eserleri “Arap tavrı” ile okumak, icralarda “gelenek-dışı” enstrümanlar kullanmak ya da icra edilen eserler üzerinde “gelenek-dışı” addedilen düzenlemeler yapmak, sahne ya da programlarda görselliği ön plana çıkartacak kostüm düzenlemelerine gitmek ya da sema/semah, zikir gibi tasavvuf kültürünün ibadetle ilgili unsurlarını, sahne ya da programlardaki performansların bir parçası hâline getirmek, söz konusu farklı taviz ve uzlaşma biçimlerine örnek olarak gösterilebilir.

SONUÇ

Sonuç olarak; yerel yönetimler ile onların piyasalaşan “tasavvuf kültürü” içerisindeki rolleri, katılımcı sayısını önceledikleri etkinlikleri, siyasî söylemlerine yakın sanatçıları destekleme eğilimleri, “halk baskısı”nı öne sürerek klasik gelenek anlayışının mutlak ötekisi addedilen unsurları klasik gelenek örnekleri ile etkinliklerinde mezcetmeleri, özellikle klasik gelenek aktörlerinin üretim ve söylemleri üzerinde ciddi bir baskıya neden olmaktadır. Bu baskılar sonucu, başta popülerleşen “tasavvuf kültürü” olmak üzere, “tasavvuf müziği” olarak adlandırılan üretimler de bir tavizler/uzlaşmalar alanı olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu tavizler/uzlaşmalar alanında, gelenek aktörlerinin söylem ve üretimleri, mevcut genelekselleşmeci kültür endüstrisi içerisinde tikelliklerini kaybetmektedir. Seçkinler tarafından dışlanmış olan bir “halk”a hitap etme düsturu taşıyan, “seçkincilik karşıtı” (*anti-elitist*) ve populist bir siyasî ve kültürel bağlam içerisinde bu durum, seçkinler olarak niteleyebileceğimiz klasik gelenek anlayışının aleyhine işlemektedir.

Öte yandan, “tasavvuf müziği” kavramının müphemliği de bu dönüşümlere olanak tanımaktadır. Kavramın 1950’ler itibarı ile ortaya çıkışı, tarihî bağlamında “tekke mûsikîsi”ne ait repertuarın, resmî kurumlar düzeyinde sınırlı kabulünü sağlamaya yöneliktir. Söz konusu repertuarın ve bu repertuvara ait uygulamaların içeriğinin daraltılıp muğlaklaştırılması ile ortaya konan “tasavvuf müziği” kavramı, icat edilmiş bir kavram olarak günümüze,

yine iinin keyfi biçimlerde doldurulmasına açık biçimde taşınmıştır. Kavram bu müphemliği ile, ilgili repertuvarın hâlen kanunen yasak olan tekke ve derghlar ile yakın ilişkisinin doğurduğu tehditkâr imayı "by-pass" etmeye yararken; diğer taraftan, tekke ve derghlarla bağlantılı olmayan ve hatta gelenek-dışı addedilen pek çok unsurun içine atılabildiği bir eritme potasına dnşmştir. Bu yönüyle, özelikle Türkiye'de 1990'lardan itibaren kültürel yaşamda belirleyici olan kültür endüstrisi içerisinde rahatlıkla yerini alabilen kavram, herkes için bir şey vaat edebilmektedir.

KAYNAKLAR

- Ahmad, F. (1992). *Demokrasi Sürecinde Türkiye* (ev. A. Fethi). İstanbül: Hil Yayın.
- Aksoy, B. (2014). Cumhuriyet döneminde devlet radyosunun Türk msikisi üzerindeki etkileri. *Yeni Türkiye* (Türk Müziği zel Sayısı), 57, 690-703.
- Aker, E. İ. (2015). Gelenek Kurguları: Türkiye'de 2000'lerin Başında Tasavvuf Msikisi Kültürel retim Alanı (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Yeditepe Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbül.
- Ayas, G. (2014). *Mûsikî İnklbı'nın Sosyolojisi: Klasik Türk Müziği Geleneğinde Srekliлик ve Değişim*. İstanbül: Doğu Kitabevi.
- Ayvazoğlu, B., Behar C., Savaşır, İ. ve Sökmen, S. (1994). Müzik ve cumhuriyet. *Defter*, 22, 7-27.
- Behar, C. (1998). *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz*. İstanbül: Yapı Kredi Yayınları.
- Bernstein, J. M. (Ed.) (1991). *Adorno: The Culture Industry – Selected Essays on Mass Culture*. London; New York: Routledge.
- Bourdieu, P. (1999). *Outline of Theory of Practice*. Cambridge: Cambridge University Press (Eserin orijinali 1977'de yayımlandı).
- Can, H. (1966-1967). Dinî msik lgatı. *Musiki Mecmuası*, 217-226.
- akır, A. (2013). *Geydim Hrkayı: Safer Efendi'nin Sohbetleri*. İstanbül: Dergâh Yayınları.
- Dar'l Elhan Mecmuası. (1924-1926). İstanbül: Dar'l Elhan Heyet-i Tedrisiyesi
- Doğrusöz Dişiaçık N. (2014). Geleneksel Türk müziğinde makam ve unsurları. *Yeni Türkiye* (Türk Müziği zel Sayısı), 57, 797-805.
- Erguner, K. (2000). *Ayrılık eşmesi: Bir Neyzenin Yolculuğu*. İstanbül: İletişim Yayınları.
- Hobsbawm, E. (2000). Introduction: Inventing traditions. E. Hobsbawm and T. Ranger (Editörler), *The Invention of Tradition* (1-14). Cambridge: Cambridge University Press.
- Kahraman, H. B. (2009). *AKP ve Türk Sağı* (2. Baskı). İstanbül: Agora Kitaplığı.
- Kara, A. (2010). *Bir Müzik Eğitimi Kurumu Olarak Darülelhan ve Mecmuası* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Haliç Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbül.
- Karabey, L. (1950). Konuşma köşesi, *Musiki Mecmuası*, 3(31), s.7.
- Karabey, L. (1957). Dinî msik. *Musiki Mecmuası*, 10(112), 107;121.
- Lewis, B. (1993). *Modern Türkiye'nin Doğuşu* (ev. M. Kıratlı). Ankara: Türk

- Tarih Kurumu Basımevi (Eserin orijinali 1970'te yayımlandı).
- Mes'ud Cemil. (2002). *Tanbūrî Cemil'in Hayâtı* (Der. U. Derman). İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı (Eserin Orijinali 1947'de yayımlandı).
- Mûsikî Mecmuası. (1958-1969). İstanbul: İleri Türk Musikisi Konservatuvarı Derneği.
- Öztuna, Y. (1949). Türk Musikisi lugatı, *Musiki Mecmuası*, 2(21), 25.
- Öztuna, Y. (1950). Türk Musikisi lugatı, *Musiki Mecmuası*, 3(25), 17.
- Öztuna, Y. (1953). Türk Musikisi lugatı, *Musiki Mecmuası*, 6(63), 120-121.
- Rauf Yekta. (1931). *Türk Mûsikîsi Klasiklerinden İlâhiler: Mevlût Tevşihleri* (Birinci Cilt). İstanbul: İstanbul Konservatuvarı Neşriyatı.
- Sağlam, A. (2001). İslam'da müzik yasak mı?. *Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 14(1). Erişim adresi: <http://www.musikidergisi.net/?p=1729>
- Şenay, Banu. (2014). The fall and rise of the ney: From the sufi lodge to the world stage. *Ethnomusicology Forum*, 3(23), 1-20.
- Şengel, A. R. ve Ömürlü, Y. (1979). *Türk Mûsikîsi Klasikleri – İlâhiler* (Cilt 1). İstanbul: Kubbealtı Neşriyat.
- Tekelioglu, O. (1996). The rise of a spontaneous synthesis: The historical background of Turkish popular music. *Middle Eastern Studies*, 32(2), 194-216.
- Tuğal, C. (2009). *Passive Revolution: Absorbing the Islamist Challenge to Capitalism*. California: Stanford University Press.
- Uludağ, S. (2001). *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Uludağ, S. (2004). *İslam Açısından Müzik ve Sema*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Uzel, N. (2006). *Radyoda Bir Gün*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Uzel, N. (2011, 23 Ocak). Millî Mücadele'nin gizli merkezlerinden olan Özbekler Tekkesi ve tekkenin son şeyhi Necmeddin Efendi. *Haber Türk Tarih*, No. 35, 4-7. *Türk Tarih*, No. 35, 4-7.

Şeyh Bedreddin Meselesinin Siyasi Yönüne Müzikal ve Edebi Zeminden Bir Bakış

A View to the Political Side of Şeyh Bedreddin Phenomenon Through a Musical
and Literary Way

EZGİ TEKİN ARICI*
CENK GÜRAY**

*“Cennetten aldılar senin yerini,
Güzelsin sen Serez şahı güzelsin”*

ÖZET

XV. yüzyıl itibarıyla Anadolu ve Balkanlarda, XII. yüzyılın Abdalân-ı Rum dervişleri tarafından ortaya konan ve İslam kültürünün uç noktalarıyla iletişim kurabilen ‘heterodoks’ temelli dini sistem yerine, İslam’ın merkezi unsurları ile daha barışık ‘ortodoks’ bir anlayışın hâkim olmaya başladığı görülebilmektedir. Ancak zaman zaman bu iki inanç odaklanmasının birbirleriyle çeliştiği hatta bu çelişkinin oldukça sert siyasi sonuçlara yol açtığı da bilinmektedir. Şeyh Bedreddin’in (1358-1416) önderliğini yaptığı ve 1402 Ankara Savaşı sonrası Anadolu ve Rumeli’de ortaya çıkan sosyal, ekonomik ve siyasi bunalımın bir sonucu olarak da kabul edilebilecek inanç örgütlenmesinin seyri böylesi bir çelişkinin yol açtığı sonuçlardan biridir.

Dimetoka yakınlarındaki Simavna’da 1358 yılında doğan Şeyh Bedreddin’in klasik İslam ilimlerinde bir din bilgini olarak başlayan meslek hayatı, Şeyh Hüseyin Ahlâtî’nin etkisiyle daha batını bir yöne evrilmiş ve kendisinin panteist-materyalist bir dünya görüşünü benimsemesine yol açmıştır. Bu manada Bedrettin’in Tanrısı tüm evrendir ve tanrısal güçler de doğanın yasalarından ibarettir. Bedrettin’in inancı, ‘Tanrı’yı insanda arayan Anadolu kökenli tüm inanç sistemlerinde’ olduğu gibi, müzik ile vecde ulaşmayı temel alan bir ayin sistemini benimsemekteydi. Bedreddin Torlak Kemal, Borklüce Mustafa gibi takipçileri için, Babailerin XII. yüzyılda Selçuklulara karşı yaptığını Osmanlılara karşı yaparak bir başkaldırıya ön ayak olabilecek ve siyasi otorite için alternatif ortaya çıkarabilecek bir şeyh-mehdi karakteri çiziyordu. Ege’nin ve Balkanların içlerine kadar yayılan, Hristiyanlık ve Musevilik gibi dinler ile ‘Hurufilik’ gibi inanç anlayışlarından etkilenen ‘Bedreddin’ inancı Şeyh Bedreddin’in Osmanlı Otoritesi tarafından katledilmesiyle bir duraklama yaşamıştır. Ancak sonrasında Bedreddin’in efsa-

* Doktora Öğrencisi, Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Bilimleri Anabilim Dalı e-posta: ezgitekinmetu@gmail.com

** Doç. Dr. Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuarı Müzikoloji Bölümü Müzik Teorileri Anabilim Dalı e-posta: cenk.guray@gmail.com

neleşen' kişiliğinin de etkisiyle bu inanç günümüze kadar aktarılmış, hatta Alevi inancına sahip bir 'Bedreddin Ocağı' ve 'Bedreddiniler' olarak bilinen bir zümre bu bağlamda ortaya çıkmıştır.

Bu çalışmada 'Bedreddin Ocağı ve Bedreddinilik', tarihsel süreç içinde müntesiplerinin ayinlerine eşlik eden müzikal eserler ve şiirler ile bu ürünlerin sosyal, tarihsel ve siyasi mesajları açısından tartışılacaktır.

Anahtar Sözcükler: Şeyh Bedreddin, Bedreddin Ocağı, Bedreddinilik, sema, abdal, der-viş

ABSTRACT

During the XV. century, Anatolia and Balkan Regions had witnessed the increasing power of a more orthodox interpretation of Islam, replacing the heterodoxy based belief systems brought to these regions by the dervish tribes called 'Anatolian Abdal(s)'. In time, contradictions appearing between these two Islamic attitudes led to severe results. The historical trace of the Bedreddin belief system that were established by Şeyh Bedreddin (1358-1416) in Anatolia and Balkans taking the advantage of the social, economic and political problems aroused after the Ankara War in 1402, can be considered as an important result of such a contradiction between heterodoxy and orthodoxy.

Şeyh Bedreddin was born in Simavna near Dimetoka in 1358. His career that started as a classical Islamic philosopher had evolved to a more gnostic-mystic way by the effect of Şeyh Hüseyin Ahlati and this way he had adopted to a more panteist-materialist way of living. Based on this view, Bedreddin possessed a naturalistic envision of God that had interpreted the holy rules relating closely with the natural phenomena. Bedreddin's belief system were running a musical ecstasy oriented method of worshipping being similar to all kinds of naturalistic belief systems in Anatolia which were concentrating on the unification of God's eternity with the holy spirits of the human beings. According to his followers like Torlak Kemal and Börklüce Mustafa, Bedreddin had possessed the profile of a messianic sheikh that can initialize a rebellion against the Ottoman power and propose an alternative political authority, just as Babai tribes made against the Seljuk State. Bedreddin belief system that were affected by Christianity, Judaism and Hurufi tariqa of Islam and had spread inside the Balkans and the Aegean region, had been lagged after the execution of Bedreddin by the Ottoman authority. But later on, with the impact of the myth aroused around Bedreddin's name, this belief system had been transmitted until today and even the Bedreddin Division of Alevi tarique and the community called Bedreddini(s) appeared based on this mythology.

Within this study, Bedreddin Division and Bedreddini(s) will be discussed in a social, historical and political context based on the musical and literal messages transferred by the religious musical examples of this belief system.

Keywords: Şeyh Bedreddin, Bedreddin Division, Bedreddin, belief system, sema, abdal, dervish

GİRİŞ

Şeyh Bedreddin, resmi ideolojiye karşı çıkararak isyan suçuyla yargılanıp idam edilen bir âlim ve mutasavvıf olmasının yanı sıra çoğu ulema tarafından *zındık veya mühlid* ilan edilen önemli bir şahsiyet olarak dikkat çekmektedir. (Ocak, 2014b, s. 168). Bu nedenle O'nun Simavna'da başlayıp Şeyh Ahlati ile tanışmasıyla birlikte şekillenen fikir hayatının yanı sıra yolculuğu esnasında karşılaştığı topluluklar üzerinde bıraktığı etkiyi ve kendinden sonra O'nun hatıralarıyla devam eden inanç silsilelerini anlayabilmek için yaşadığı dönem öncesi Anadolu'daki siyasi ve toplumsal olayları da gözden geçirmek gerekir. Bu bağlamda öncelikle XV. yüzyılda Bedreddin'in devletle ters düşmesi üzerine büyük isyanların patlak vermesi sonucu oluşan Bedreddin Hareketinin, kendinden önce yaşanan Babailer İsyanı ile benzer nitelikler taşıması bakımından siyasi bir yönünün mevcut olduğunu söylemek gerekir. İkinci olarak bu hareket, sosyal düzene karşı çıkararak geniş bir halk kitlesini arkasına alması yönüyle sosyal bir harekettir. Son olarak Bedreddin hareketinin, Bedreddin'in ve ilerde söz edilecek olan Batı Anadolu'daki müritlerinin Hristiyan ve Yahudilikle ilişkili inanç grupları da dâhil geniş bir kesimle olan ilişkileri dolayısıyla senkretik (bağdaştırıcı) bir yanı olduğunu da işaret etmek gerekmektedir. Dolayısıyla bu boyutları daha iyi anlayabilmek için Bedreddin Hareketinin ortaya çıktığı XIV. yüzyıla kadar Anadolu'nun dini-siyasi-sosyal ortamını ve bu hareketi hazırlayan koşulları değerlendirmek gerekir.

ANADOLU'DA BABAILER VE ABDALAN-I RUM ZÜMRELERİ

Bedreddin Ayaklanması'ndan yaklaşık iki asır önce Anadolu'da Selçuklulara karşı çıkan Babailer isyanı, bu isyandan sonra Anadolu'da etkinlik kazanmaya başlayan sosyal inanç önderleri olan derviş babalarının ve dini/tasavvufi inanç gruplarının teşekkülüne zemin hazırlamıştır.

Türklerin Malazgirt Savaşıyla beraber Anadolu'ya göçleri, XI. yüzyıldan XIV. yüzyıla kadar devam etmiştir. Bu göçler esnasında, Orta Asya, Harezm, Horasan bölgelerinden Türkmen boylarıyla beraber Türkmen Babalarının, Anadolu'ya akın ettiği görülmektedir (Seyirci, 1999, s. 11); (Köprülü F., 2012, s. 28). Nitekim bu göç dalgaları, Anadolu'nun içtimai, iktisadi, dini ve kültürel hayatının geniş çapta değişmesinde önemli rol oynamış, başta Baba Resul (Babailer) isyanı olmak üzere pek çok harekete yol açmıştır (Ocak, 2014a, s. 72-73). Selçuklulara karşı ortaya çıkan Babailer İsyanı, Horasanlı Baba İlyas'ın müridlerinden olan ve etrafında pek çok taraftar toplayan Baba İshak tarafından, Amasya, Tokat, Sivas dolaylarında başlamış ve oldukça geniş kitlelere nüfuz etmiştir (Köprülü, 2013, s. 205-207).¹ Babailik, Anadolu'nun kasa, köy ve aşiretleri arasında *Babaî, Kalenderî, Torlak, Samavnah, Işık* gibi

¹ Ocak'ın "heteredoks" olarak nitelediği zümreler için Köprülü "Batınî" kavramını kullanmaktadır.

muhtelif adlarla yayılmıştır (Uzunçarşılı, 1988, s. 470). Melameti, Kalenderi mensubiyetleriyle de dikkat çeken, kısmen Babailik ile de iletişim kuran Horasan Mektebi’nin sevgi, kardeşlik, hoşgörüyü dayanan anlayışına sahip *Horasan Erenleri* olarak tabir edilen dervişler, Anadolu’nun Türkleşmesi ve İslamlaşmasında rol oynamışlardır (Alşan, 2012, s. 35-37). Babailerin ve Horasan Erenleri’nin sonraki görünümü olarak da kabul edilen, Ömer Lütfi Barkan’ın “Kolonizatör Türk dervişleri” olarak nitelendirdiği Abdalan-ı Rum zümresi, Osmanlı’nın kuruluşunda etkili olan, dini âdâb ve erkânlarını beraberinde getirerek memleketin iskânında rol oynayan şeyh ve dervişlerden oluşan göçebe zümrelerden birinin adıdır² (Köprülü M. F., 2004, s. 353); (Barkan, 1942). Ocak, *Abdalan-ı Rum’u*, Yesevî, Kalenderî, Haydarî ve Vefâî dervişlerinden oluşan, Babailer İsyanına katılmış olan Türkmen Babaları ve isyandan sonraki yarım yüzyıllık dönem boyunca kendi bünyesinde yoğuran Babai hareketine bağlı tüm heteredoks³ derviş grupları olarak ifade eder (2014a, s. 218).

Babailer hareketindeki rolü uzun yıllar göz ardı edilen Dede Garkın⁴ Mardin, Urfa ve Diyarbakır dolaylarında yaşamış olup Baba Resul Olayına katılan Baba İlyas, Baba İshak gibi birçok halifenin piri, olayın başkişisi olarak dikkat çekmektedir (Taşkın, 2014, s. 164); (Dedekarkınoğlu, 2015, s. 59); (Akşüt, 2014, s. 55). Dede Garkın’la ilgili Elvan Çelebi’nin *Menakıb’ül-Kudsiye*’sinde önemli bilgiler bulunmaktadır. Vefâî şeyhi ve Türkmen babası olan Dede Garkın’ın Vefailiğin bir şubesi olarak *Garkımiyye* adında bir tarikat kurduğu tahmin edilmektedir. Günümüzde de Alevî toplumunun bağlı bulunduğu ocaklardan biri olan *Dede Garkın Ocağı* en büyük Alevî ocaklarından biridir (Çelebi, 2014, s. 31-37).

Babai dervişleri ve devamındaki Abdalan-ı Rum hareketi gibi Şeyh Bedreddin hareketinde de dikkat çeken “devlet otoritesiyle ters düşme” olgusunun sebepleri muhtelif olabilir. Öncelikle, bu zümrelerin büyük kısmını oluşturan konar-göçer topluluklarda, toprağa bağlı, özel mülkiyet gereksinimi

² Osmanlı’nın kuruluş döneminde etkili olan Aşıkpaşazade’nin Gaziyan-ı Rum, Ahıyan-ı Rum, Bazıyan-ı Rum ve Abdalan-ı Rum olarak sözünü ettiği dört zümreden biridir (Barkan, 1942).

³ Heteredoks/hétérodoxe kavramı, resmi /egemen yapının (sistemin/düşüncenin) benimsediği Ortodoks inanç ve öğretinin dışında kalan ve ona karşı bir duruş ve tutum sergileyen “öteki/karşıt/aykırı” düşünce, inanç sistemidir (Avcı, 2015, s. 105). Ocak, *halk sâfileri* olarak betimlediği bu zümrenin, göçebe Türkmen çevrelere hitap ettiğini ve halk arasında *Horasan Erenleri* ya da *abdâl, baba, dede* gibi unvanlarla anıldıkları da belirtmektedir (Ocak, 2014a, s. 79). İnalıcık, devletle uyumlu ya da sistem karşıtı, devletle karşıt düşen gruplar için iki farklı kavram kullanmaktadır. Devlete bağlı ve sultandan vakıf kabul eden, uyumlu *comformist* dervişlerin aksine, devletin kontrol ve baskısına isyan eden dervişlerin *non-comformist* yapıda olduğunu öne sürmektedir (2015, s. 2).

⁴ Dede Garkın adı, biri 14. yüzyıl, diğeri 15. yüzyıla ait olan iki eserde adı geçer. Bu menakıpnamelere biri Menakıb-ı Hacı Bektaş-ı Veli, diğeri ise Menakıbu’l-Kudsiyye Fî Menasibi’l-Ünsiyye’dir (Dedekarkınoğlu, 2015, s. 58).

yoktur ve içinde bulunulan koşullar gereği yaylak, kışlak, sulaklar gibi ortak kullanım alanları mevcuttur. Ancak, toprağı mülk edinme ile bağımlılık ilişkisi ortaya çıkar ve üretim ilişkileri değişir. Bu durum iseyönetmel erkin ön gördüğü sisteme ve bu sistem içindeki ilişkilere bağımlılığı ortaya çıkarır. Kendi kendine dengeleri kurulmuş ve yazılı olmayan düzenleri oluşmuş bu konargöçer kesimlerin, üretim ve yaşam biçimlerinin değişmek zorunda olması karşısında sistemle çelişkisi ve çatışması kaçınılmaz görünmektedir. Bu da onların “sistem dışı” ya da “denetimsiz” kalmalarını gündeme getirir. *Abdalan-ı Rum*, ya da *Horasan Erenleri* olarak adlandırılan topluluğun, böyle bir yaşam alanı içinde yer bulduğuna dikkat çekmek gerekir. Sisteme oldukça mesafeli, hatta sistemle çatışma halinde olan bir toplumdan, sistemle bütünleşmiş ve yerleşik yapıya uygun bir yaşam biçimi içinde dengeli bir toplum-devlet ilişkisinin kurulamayacağı açıktır. İnalıcık’ın aktardığı gibi bu süreçte, Abdalan-ı Rum denilen dervişler, babalar, dedeler, abdallar gibi inanç önderlerinin öncülük ettiği yeni bir inançsal/düşünsel ağırlıklı bir yapılanmanın ortaya çıkması ve bu yeni yapılanmanın egemen durumda olan Ortodoks İslami yapıdan pek çok yönden farklı olması kaçınılmazdır (Avcı, 2015, s. 22, 106-107). Dolayısıyla, Babailer isyanından sonra ortaya çıkan Abdalan-ı Rum zümresini, daha sonraki yüzyılda Balkanlar ve Batı Anadolu’da etkili olan Şeyh Bedreddin Hareketi’ne “sistem ile yaşanan sosyal çelişki” ve “senkretik” dini anlayış açılarından benzetebilmek mümkün gözükmektedir. Bu benzerliğin çeşitli sosyal, kültürel ve siyasi sebeplerle desteklenebilmesi mümkündür.

ŞEYH BEDREDDİN’İN YAŞAMI: EĞİTİMİ, FELSEFİ VE TASAVVUFİ GÖRÜŞLERİ

Uzunçarşılı, Bedreddin’in doğum yerinin Edirne yakınlarındaki Karaağaç ile Dimetoka arasındaki Samona Kalesi olduğunu, bu nedenle kendisinin Samavna kadısı oğlu diye ün kazandığını ancak sonradan yakıştırmak suretiyle Kütahya’nın Simav kasabasına nispet edilerek Bedreddin Simavî ismini aldığını belirtir (1988, s. 312).⁵

Şeyh Bedreddin, öncelikle ailesinin desteğiyle dini bilgiler almaya başladı ve bir süre hafızlık eğitimi aldı. Daha sonra Mevlana Sahidi’nin yanına gönderilerek fen bilgileri, dil ve sanat dersleri aldı. Buradan sonra Mısır’a gitti. Oradan da Mekke’ye geçerek 4 ay kadar kaldı ve Şeyh Zili’nin bilgilerinden istifade etti. Sonra Kahire’de Şeyh Ekmeleddîn el-Bâbertî’nin öğrencisi oldu. Ermeni şehri Ahlat’da ise kendisi üzerinde oldukça önemli etkisi olacak olan Şeyh Hüseyini Ahlatî’nin tarikatına girdi. Bu yolculuklar ve eğitim hayatında güçlü bir bilgiyle donanmış olarak Tebriz’e doğru yola çıktı. Timurlenk sarayına konuk olduğunda O’nun övgü dolu sözlerini ve takdirini kazandı ve

⁵ Uzunçarşılı, Şeyh Bedreddin’i-Simavî’nin *Samavna* ya da halk arasında Samona kadısı oğlu olarak bilindiğini, Aşıkpaşazade’nin ise O’ndan, Simavna kadısı oğlu olarak söz ettiğini bildirmektedir(1988, s. 312).

buradan Tatvan'a gitti. Birkaç kez Nil Nehri'ne ziyaretleri sırasında hocası Şeyh Ahlati ile buluştu. Daha sonra sırasıyla Halep ve Konya üzerinden Tire'ye vardı. Bedreddin'in burada Börklüce Mustafa'yla tanıştığı tahmin edilmektedir. Şeyh'in toplantılarına katılan Börklüce, kuşkusuz O'nun fikirlerinden oldukça etkilenmiş ve Bedreddin'in müridi olmuştur. Bedreddin, Kımık'tayken O'nun şöhretini duyan Sakız Adası tekfurunun daveti üzerine Sakız Adası'na geldiğinde büyük bir ilgiyle karşılandı. Şeyh'in sohbetinden oldukça etkilenen bazı Hristiyan papazların bu sohbetten sonra Müslüman oldukları düşünülmektedir. Ada dönüşünde Kütahya'ya, oradan da Bursa'ya gitti. Domaniç dağından geçerken Torlak isimli derviş zümresinden bir grupla karşılaştığı, grubun lideri Torlak Kemal'in Şeyh'in sohbetinden oldukça etkilenerek O'nun müridi olduğu rivayet edilmektedir⁶. Bedreddin daha sonra Bursa'dan Gelibolu'ya oradan da ailesinin bulunduğu Edirne'ye geçti. Burada onun ilminden, sohbetinden yararlanmak için gelen pek çok din adamı, ezilen köylü, dışlanmış Amucalar⁷, baskı altındaki Hristiyanlar, fakir topraksız köylüler gibi ziyaretçisi olmuş, pek çok davet üzerine Bursa ve Aydın illerine ziyarete gitmiştir (Babinger, 2014, s. 34-37; Işıқтаş, 2015, s. 16-18).

Şeyh Bedreddin'in aile içinde başlayan eğitim hayatının, Edirne, Kahire, Konya, Mekke, Tebriz gibi dönemin önemli bilim ve kültür merkezlerinde devam ettiği göz önünde bulundurulursa, kendisinin zamanına göre çok iyi bir eğitim aldığı anlaşılabılır. O'nun aldığı fıkıh, tasavvuf ve belli ölçüde felsefe eğitimi; sürekli öğrenen, okuduklarını sorgulayan, rasyonel bir kafa yapısına ait, çok yönlü bir kişiliğin göstergesidir. Ancak, eğitim hayatında en çok üzerinde durulması gereken şahsiyet, Şeyh'i oldukça etkileyen, O'na tasavvufun yanı sıra felsefe de öğreten hocası Şeyh Hüseyin-i Ahlati'dir (Ocak, 2014b, s. 174-175). Ocak, özellikle Şeyh'in materyalizme eğilimli güçlü bir akılcılığın doğurduğu panteist (Vahdet-i Mevcutçu)⁸ bir sûfilik anlayışını benimseyen hocasından etkilendiğini vurgulamaktadır. Ocak, bu panteist anlayışının rasyonellikle ilgisinin mistik köken itibarıyla Hurufilikle de alakalı olduğuna dikkat çeker. Özellikle, Ahlati'nin Bedreddin'i Tebriz'e göndermesinin tesadüf olamayacağını, zira Tebriz'in Hurufiliğin eski bir merkezi olduğunu ifade eder. Böyle bir dünya görüşü kazanan Bedreddin'in o sıralar Hurûfiliğin yaygın olduğu Batı Anadolu'ya ve ardından Rumeli'ye giderek

⁶ Gölpinarlı, ilk başta Torlaklardan bahsettikten sonra, bu sohbet esnasında Kalenderilerin tövbe edip Şeyhe mürid olduklarını aktarmaktadır. Bu ilişki, Abdalan-ı Rum içinde yer alan Kalenderi dervişlerin Bedreddin hareketiyle ilişkilendirilmesi bakımından önemli görünmektedir (Gölpinarlı, 2017, s. 200).

⁷ Günümüzde Bedreddin inancı kökenli bir toplumdur (Engin, 2007).

⁸ "Enel-Hak-Ben Tanrı'yım" diyen Hallac-ı Mansur, "Suyun rengi kabın rengidir" diyen Cüneyd-i Bağdadi "Tanrıyı görmek isteyenler eşyaya baksınlar" diyen Muhyiddin Arabî bu aşamanın yalın maddeciliğini ifade etmektedir. Bu düşünce Batı tasavvufundaki "Tanrı evrenin toplamından başka bir şey değildir" diyen panteizmle birleşir (Öz, 2001, s. 138-139).

Şeyhlik misyonunu yerine getirmeye başladığını ve pek çok insanı etkilediğini de belirtir (2014b, s. 184-185). Harf gizemciliği olarak tanımlanabilecek Hurufilikte “insan Tanrı’nın kendisidir”, “evren mutlak varlığın zuhurudur” (ortaya çıkış) görüşleri önemlidir. Ayrıca Hurufi gelenek ölümünden sonra başka yaşam olmadığı inancına dayanır. Kaygusuz, Hurufilikten “harfleri” kaldırıncı Hurufi inancıyla Bedreddin’in Varidattaki düşüncelerinin büyük benzerlik taşıdığını öne sürmektedir (2017, s. 112). Say, Bedreddin’in kendi mistik inançlarına içinde bulunduğu ortamın inançlarını da eklemiş olduğunu, bu inanç görüşlerinin Kalenderilik, Hurufilik ve Bektaşilikle iç içe yürüdüğünü belirtmektedir (2007, s. 139).

Nitekim Bedreddin’in Varidat’taki tasavvuf fikirleri de ilginçtir. Bedreddin’in, “Gerçek manada görünüşlerin hepsi birdir. Belirdiği yerlerin çok olması, Hakk’ın çok olmasını gerektirmez... Fakat asıl olarak eşyanın hepsi birdir. Bu nedenle eşya veya bir kişi “Ene’l-Hak”, “Ben Hakk’ım” dese doğrudur. Çünkü Varlık, koşulsuz Hakk’tır.” sözleri, (Antınok, 2013, s. 127) O’nun panteist dünya görüşünü açıkça ifade etmektedir.

ŞEYH BEDREDDİN AYAKLANMASI

Türklerin Dobruca’ya ilk yerleşmeleri Selçuklular döneminde 1263 yılı civarında Sarı Saltuk’un önderliğinde gerçekleşmiştir. Şeyh Bedreddin ayaklanmasının çıktığı XVI. yüzyıl öncesinde de Aşıkpaşazade ve Neşri’nin verdiği bilgilere göre, Bedreddin’in yerleştiği Deliorman’da (Türkler tarafından verilen eski adı Ağaçdenizi’dir) pek çok taraftarının bulunduğu bilinmektedir. Melikoff’un deyimiyle, bölge her zaman “bir cemaat dışılığının (heterodoxie)” merkezi olmuştur (1993, s. 143).

Şeyh Bedreddin olayıyla ilgili tarihi kaynakların verdiği bazı noktalara değinmek gerekirse, Şeyh’e, Ankara Savaşı (1402) yenilgisinden sonra çıkan taht mücadeleleri sırasında Edirne’de hükümdarlığını ilan eden Musa Çelebi (1411) tarafından kazaskerlik görevinin Bedreddin’in nüfuzunu arttırdığı öncelikle ifade edilmelidir. Ancak, Musa Çelebi’nin yenilgisi üzerine Bedreddin bin akçe maaşla İznik’e sürgün edilerek göz hapsine alınmıştır (1413). Fakat bu bölgede sosyo-ekonomik durumun uygun olması, Bedreddin’in görüşlerinin yayılabileceği uygun bir ortamı da sağlamıştır. Bedreddin’in baş halifelerinden Börklüce Mustafa Aydın’da, Torlak Kemal ise Manisa dolaylarında ayaklandığı rivayet edildiğinde Şeyh’in de İznik’ten ayrılarak Eflak Beyi Mircea’nın yanına gittiği görülmektedir. Bedrettin Silistre dolaylarında örgütlendiği zaman çevresinde dervişler, tımarlı sipahiler, medrese öğrencileri, tavgılar (akıncılar) ve devlet ricalinden oluşan geniş bir yandaş kitlesi topladığı bilinmektedir. İsyanın başladığı Karaburun tarafında Dede Sultan olarak da anılan Börklüce Mustafa mağlup edildikten sonra Börklüce’nin pek çok taraftarının “Yetiş Dede Sultan” diye bağırırken katledildikleri, Börklüce’nin ise elleri

tahtaya bağlanarak şehirde teşhir edildikten sonra öldürüldüğü nakledilmektedir. Manisa tarafında ise Torlak Kemal hareketi baş göstermiş ancak bu hareket de kanlı bir şekilde bastırılmıştır. Bu olaylardan sonra Şeyh Bedreddin Deli Orman’a (Ağaç Denizi) gittiği, burada yakalanarak Serez’e götürüldüğü ve yargılama sonunda “malı haram, kanı helal” denilerek Serez’de idam edildiği bilinmektedir (Yaman, 2011, s. 81-83).⁹ Ancak, Osmanlı vakanüvislerinin vekayinamelerinde Bedreddin’in tahtı ele geçirmek için Tuna bölgelerinden başlayarak örgütlendiğini söyleyen düzenli bir isyandan söz edilir (Balivet, 2016, s. 94). Aşıkpaşazade ise Bedreddin’in Deliorman’a ulaştığında taht üzerinde hak iddia ettiğini ancak, o bölgedeki feodal lordlar tarafından ele verilerek idam edildiğini aktarmaktadır. Neşrî ve Çelebi Lütü Paşa da bu fikirleri desteklemektedir (Babinger, 2014, s. 48). Kaynaklarda, isyan ederken etrafında paylarına düşen toprakları almak isteyen kalabalıktan ve Şeyh’in bazı kişiler tarafından ele verilmesi sonucu yakalanarak idam edildiğinden söz edilirken, asıl ceza sebebinin, taht üzerinde hak iddia etmesi mi yoksa dinden çıkması mı olduğuna dair daha detaylı bir bilgi elde edilememektedir. Ancak, Balivet’den öğrendiğimiz üzere Bedreddin hareketinin Hristiyanlar, Türk köylüleri ve heteredoks dervişler gibi apayrı sosyal-dinsel sınıfları harekete geçiren bir gücü olması da dikkat çekicidir (2016, s. 85). Hareketin böylesi geniş ve çok kültürlü bir taban seslenmesi, Bedreddin’in hem kazaskerlik görevi esnasındaki nüfuzu, hem de tasavvufi-felsefi görüşleri ile özellikle Hristiyan-Yahudi-Müslüman olmak üzere değişik dinsel grupları etkileyebilme gücüyle ilişkili görünmektedir.

Bedreddin hadisesinden önce Batı Anadolu’da yaşanan gelişmelere ilişkin Bizanslı tarihçi Doukas’ın anlatımında bazı ilgi çekici noktalara da işaret etmek gerekir:

“Sakız Adası’nın karşısında bulunan Karaburun’da ‘kendi halinde bir Türk köylüsü’ meydana çıktı. Bu zat Türklere fakirliği, yani neden mal mülk sahibi olamadıklarını öğretiyordu; kadınlardan başka her şeyin, yani yiyecek, giyecek, çift ekilmiş tarlaların insanlar arasında müşterek olabileceğini gösteriyordu... ‘eğer Türkler Hristiyan inancını inkâr ederlerse, kendileri de dinsiz olurlar’ diyordu. Çevresinde bulunan herkes, karşılaştığı Hristiyanlar ile dostluk kuruyor, birlikte Mevla’ya dua ediyorlardı... Günün birinde adı geçen sahte peygamber Giritli Papaza iki genç dervişini

⁹ Osmanlı tarihçilerinin Bedreddin olayına daha taraflı baktığı söylenebilir. Zira Aşıkpaşazade olayı anlatırken “Şeyh Bedreddin, İznik’te bulunduğu sırada Börklüce Mustafa, Aydın ve Karaburun civarında binlerce insanı kandırarak kendi safına çekmesini bilmiştir” demektedir. Ayrıca, “Şeyh Bedreddin’in kötü bir insan olduğunu bilen kişiler, O’nu yakalayıp Serez’de bulunan Sultan I. Mehmed Çelebi’nin huzuruna çıkardılar” ifadelerini kullanır. Neşri ise, Börklüce Mustafa’nın Aydın’a gidip bir sürü insanı kendisine bağlamasını bilerek kendisini *mesih* ilan ettiğinden, Bedreddin’in ise Karaormanlar’da kendisini halife ilan ettiğinden söz etmektedir. Çelebi Lütü Paşa ise, Torlak Kemal’den “Yahudi Kemal” diye söz etmektedir (Babinger, 2014, s. 47-48,51).

göndermiş. Kafaları kazılı, ayakları çıplak, üstlerinde tek bir örtü bulunan garip dervişler! ‘Ben de sizin gibi dünya zevklerinden uzak bir yaşam sürüyorum, duacı olduğunuz Mevla’ya ben de duacıyım...’ (Babinger, 2014, s. 67-69).

Doukas’ın anlatımında iki noktaya dikkat çekmek gerekir. İlk olarak, Börklüce’nin Hristiyan halkla olan yakın ilişkileri dolayısıyla dikkat çeken *senkretik* yönü, ikincisi ise, ‘garip dervişler’ denilen dervişlerin tasvirinin, Abdalan-ı Rum dervişlerine olan benzerlikleri bu noktada önem arz etmektedir. Daha önce de kaynaklarda belirtildiği gibi, Babailer hareketinden sonra Batı’ya gelen derviş gruplarının varlığı ve burada verilen ‘garip derviş’ tanımlaması, her iki harekette yer alan sosyal tabanın benzerliğini gözler önüne sermektedir.

Birdoğan, Şeyh Bedreddin’in “Dünyada kutsallık yoktur. Kutsallık yalnız Tanrı’dadır. Onun yarattığı her şey, her nimet insan içindir. Toprağın tek sahibi Tanrı’dır. Rumeli’de bol bol görülen malikâne sahipleri aracılığı ile insan bu nimetten yoksun bırakılamaz” şeklindeki düşüncelerini kazasker olduktan sonra yazdığını ve Musa Çelebi’nin de O’nun bu görüşlerini desteklediğini ifade etmektedir (2015, s. 116-117). Şeyh Bedreddin konusunun tarihi misyonu itibarıyla siyasi bir düzlemde tartışılması gerektiğine vurgu yapan Cebecioğlu ise, Osmanlı’nın “Fetret Devri”ne denk düşen ve şehzadelerin iktidar kavgasının esnasında Bedreddin’in Musa Çelebi’den yana tutumunun bedelini ödemek zorunda kaldığı ve siyasi kaos içinde hayatını kaybettiği görüşündedir (2004, s. 31).

Ayrıca, iyi bir eğitim alan Bedreddin’in başlangıçta Hanefi inancına uygun bir fıkıh bilginiyken, bunların yorumuna ilişkin düşünceleri nedeniyle zamanla merkezi dini otoriteyle de ters düştüğü görülmektedir (Birdoğan, 2015, s. 117). İnalçık’ın Şeyh Bedreddin hareketini, “merkezin Sünni ve devletçi karakterine karşı” şeklinde nitelemesi de bu durumu açıkça ifade etmektedir. Bunun yanında İnalçık, Bedreddin hareketinin *uc* eyaletlerinde ve Türkmenler arasında ortaya çıkan hoşnutsuzluğun bir sonucu olduğunu da ifade eder (2015, s. 229). Gerçekten de Şeyh Bedreddin hareketinin sosyal tabanına dikkat edildiği zaman sistem karşıtı özellikleriyle heteredoks derviş gruplarının önce Babailik, sonra Abdalan-ı Rum içinde temsil edilmesine benzer bir biçimde Bedreddin hareketi içinde de temsil edildiği anlaşılmaktadır. Nitekim gerek Batı Anadolu’da (Börklüce Torlak Kemal) gerekse Dobruca, Deliorman başta olmak üzere Balkanlar’da Şeyh’in kendisine katılan kesimin, Ortodoks Hristiyan, Ortodoks Müslüman ya da Ortodoks Yahudilik’ten ziyade bu dinlerin “heteredoks” kesimine dâhil oldukları dikkat çekmektedir (Ocak, 2014b, s. 212).

Ocak, Dukas’ın tanımlamalarına dayanarak Börklüce ve Torlak Kemal’i *Kalenderi dervişleri* olarak nitelemektedir. Yine Ocak, Bedreddin’in özellikle Balkanlar ve Batı Anadolu’yu içine alan bölgede Müslüman, Hristiyan ve Yahudi heteredoks inançlarını etkisi altına almasında Hurufiliğin etkisine

vurgu yapar. Nitekim yazarın Sakız Adası’nda Hurufi dervişlerinin varlığına dair bilgiler verdiği görülmektedir(2014b, s. 214). Ancak belirli kaynaklarda, Börklüce ve Torlak Kemal, Bedreddin’in halifeleri olarak tahayyül edilmesine rağmen, bu durumu destekleyen kanıtların çok güçlü olmadığı da görülmektedir. Birdoğan’a göre Börklüce ve Torlak Kemal’in Bedreddin’in halifeleri (öğrencileri) olduğuna dair yeterli kanıtın bulunmadığı, verilen bilgilerin birer varsayım olduğu anlaşılmaktadır(2015). Müfid Yüksel de Börklüce Mustafa’nın Bedreddin’in halifesi olduğuna dair hiçbir ciddi tarihi kayda rastlanmadığını, ancak kaynaklarda Börklüce’nin Bedreddin’in “*hizmetkârı, müridi*” olmasına dair ifadelerin yer aldığını ve Börklüce’nin bu anlamda Bedreddin’in kethüdâlığı (kâhyalık, belirli ev işlerini gören mutemed hizmet adamı) konumuna daha uygun düştüğünü aktarmaktadır (2010, s. 67). Bedreddin’in torunu Hafız Halil *Menakıbnamesi*’nde ise, Şeyh’in eski kethüdâsı ve müridi olan Börklüce’nin kendi fikir, düşünce, icraat ve eylemlerinden dolayı Şeyh’in de sorumlu tutulmasına yol açtığını belirtmektedir (Yüksel, 2010, s. 62).

1240’ta meydana gelen Babailer isyanının sosyal bir takım rahatsızlıklardan doğup, siyasi bir amaca yönelmesi gibi, 1402 Ankara Savaşı’ndan sonra, *Fetret Devri* dönemine rastlayan Şeyh Bedreddin Hareketi de siyasi, içtimai ve iktisadi bir buhranın sonucunda gerçekleşmiştir. Aynı zamanda, Babaî hareketinin dini-mistik bir harekete de yol açması gibi, Şeyh Bedreddin hareketi de kendinden sonra *Bedreddinilik* denilen dini hareketi doğurmuş ve bu kanalla Balkan Aleviliğini etkilemiştir (Ocak, 2014a, s. 169). Her iki hareket de dinler arası bir senkretizme dayalı olması ve siyasi iktidarı ile çelişki yaşamış olmaları yönüyle benzerlik gösterir(Ocak, 2016b, s. 118). Baba İshak’ın Güneydoğu Anadolu’da yaydığı doktrinindeki *Hristiyanlık-Müslümanlık-Mazdekizm* karışımı etki dikkat çekerken, Şeyh Bedreddin ve halifeleri olarak düşünülen Torlak Kemal ve Börklüce Mustafa’da da *Müslümanlık-Hristiyanlık-Yahudilik* karışımı bir senkretizm göze çarpmaktadır (Ocak, 2014a, s. 169-170).

Ancak bu iki büyük isyanın dayandıkları sosyal taban, gelişme şartları ve liderlerinin kimlikleri bakımından bazı farklılıklar da görülür. Babailer hareketinde, Selçuklu yönetimine ters düşen yaşam tarzları ve inançları yüzünden konargöçer Türkmen boylarının yarattığı sosyal bir çatışma söz konusuyken, Bedreddin hareketinde otorite boşluğu neticesinde topraklarından olan tımarlı sipahi ve Hristiyan feodallerin desteklediği bir ayaklanmanın söz konusu olduğu düşünülmektedir. Babai hareketinin lideri okuma-yazma bildiği bile şüpheli olan bir Türkmen Babası iken, Bedreddin dönemin en yüksek bilim kurullarında tahsil gören, kazaskerlik gibi resmi görevlerde bulunan bir âlim ve dini bilgileri güçlü bir şeyh olarak dikkat çekmektedir (Ocak, 2016b, s. 118). Ancak, Birdoğan Baba İlyas ve Bedreddin’in ilgili ayaklanmaların düşünce babaları olarak gösterilmelerinin tarihi kanıtlarının güçlü olmadığını da

belirtmektedir. Yazar, Baba İlyas'ın Türkmenlerin uğradığı haksızlığın düzeltilmesini istemesinin, Bedreddin'in sosyal düzene dair fikirlerinin bu durumu desteklemek adına yeterli olmadığını işaret etmektedir. (2015, s. 118).

BABAILİK, ABDALAN-I RUM VE BEDREDDİN'DE MÜZİK VE SEMA ORTAKLIKLARI

Babailer İsyanı ve Bedreddin Hareketinin, merkezi otoriteye karşı hareketler olmalarının yanı sıra kendilerinden sonraki sosyal hayatı edebiyat, müzik ve sema gelenekleri ile etkilemeye devam ettikleri anlaşılmaktadır. Özellikle her iki hareketin de farklı inanç mensubu unsurları kucaklayan bağdaştırıcı ve birleştirici özellikleri de dikkate alındığında Selçuklular devrinde Babailik, Osmanlı'nın kuruluş döneminde Abdalan-ı Rum, daha sonrasında ise Batı Anadolu ve Balkanlarda etkili olan Bedreddin Hareketi içinde müzik ve semanın "bütünleştirici" unsurlarının önemli bir yeri olduğu farkedilebilmektedir.

Dede Garkın ile ilgili bilgiler veren Elvan Çelebi (1359 sonrası), Babailer hareketinin lideri konumundaki Baba İlyas ve O'nun şeyhi Dede Garkın'ı deyişler söyleyen bir Türkmen babası kimliğiyle ortaya koymaktadır. Vefailik tarikatını da temsil eden bu zümreden söz ederken Çelebi, semâ'a dair de şu satırları nakletmektedir:

*Dakı(dahi) bir var semâ'umuziy yar
Her ne kim var meşayih ü ebrar
Hem dakı (dahi) bir semâ ululardan
Rahmetullah ile tolulardan
Nâgehân bir bölük geyik Hürrem
İrişür şeyhe yüz urur ol dem
Şeyh işaret eder döner onlar
Ayna dövleye baş urur bunlar* (2014, s. 17,37).

Sema törenleri XIII.- XV. yüzyıllarda Mevlana ve çevresi de dâhil olmak üzere Melâmetî meşrep bütün sûfiler de uygulanmaktaydı. Melâmetî-Kalenderî Rum Abdallarına dâhil olan Kalenderî, Haydarî, Cavlakî vb. derviş tairfeleri bunlar arasında sayılabilir. Anadolu Kalenderîlerinin de sema ve raks ayinleri düzenledikleri bilinmektedir. Vahidî, onların, "usul-i kadimlerinçe" tef ve kudümler eşliğinde ilahilerle sema ettiklerini aktarmaktadır (Ay, 2014, s. 86-87). Süreyya Su'nun aktardığı üzere Kalenderî dervişlerinin geleneklerinde, dünya işlerinden tamamıyla uzak olarak "müzik ve dans" aracılığıyla bir "vecd" halinde "Tanrı'ya" ulaşma isteği vardır. Bazı kaynaklar Kalenderî zümresini daire, kudüm ve boynuz gibi çalgılar ile dolaşan gezici gruplar olarak tasvir etmişlerdir (Güray, 2014, s. 10).

Ocak, Kalenderîlerin Kurban Bayramı'nda Seyyid Gazi zaviyesinde ve matem günlerinde Hacı Bektaş zaviyesinde büyük toplantılar düzenledikleri

ve görkemli sema ayinleri yaptıklarından söz etmektedir. Esrarın da etkisiyle kendilerinden geçerek vecde gelen dervişlerin, tefler-kudümler eşliğinde coşkulu ilahiler söyleyerek raks ettiklerini bildirmektedir (2016a, s. 232-233).

Ocak ve Karamustafa'nın naklettiği bilgilerden anlaşıldığı üzere, Kalenderî semalarına (samah) dair bilgilere Sarı Saltık'ın müridi olan Barak Baba dolayısıyla da ulaşılabilmektedir. Barak Baba'nın, acayip bir görünümüne sahip sık sık vecde giren bir derviş olduğu kaynaklarda belirtilmektedir. Barak Baba'nın "anlaşılmaz deyişler" söylediği, hatta cezbeye kapıldığında söylediği deyişlerin Kutb el-^cAlevî tarafından günümüze kadar aktarıldığı bilinmektedir¹⁰. Barak Baba'nın raks ederken üzerinde bulunan çan ve zillerin, madeni halkaların ürpertici seslerinin şeyhin naralarına karıştığı anlatılmaktadır (Karamustafa, 2015, s. 78).

Vefailik-Babailik ve sonrasında Abdalan-ı Rum dervişlerinin (bu zümre içinde özellikle de Kalenderiler) semalarına dair kaynaklarda verilen bilgilerin yanı sıra Şeyh Bedreddin'in *Varidat*'ında ve halifesi Börklüce Mustafa'nın *Tasvîrü'l-Kulûb* adlı eserinde de semaya dair oldukça ilginç bilgiler yer almaktadır. Bedreddin'in, Allah'a yaklaşma aracı olarak gördüğü sema'nın haram olamayacağına ilişkin görüşleri dikkat çekicidir. Bedreddin'in bu konudaki görüşleri aşağıdaki gibi ifade aktarılabilir:

Dünyanın iki çehresi vardır. Biri Hakk'la, diğeri halkla meşgul olmaktır. Hakk'ı bir yana bırakıp oyun, eğlence, sema gibi boş şeylerle uğraşmak meşruhtur, haram olabilir. Yalnız sema, Hakk'a yönelmiş kullar için helaldir, insanlar güzel sesle söylenen sözleri işitince kalpleri yüce Allah'a doğru yönelir ve yükselir. Kalplerinde dünya düşüncesinden zerre kadar bir şey kalmaz. Kalpleri Allah sevgisiyle dolar. İnsanların kalplerini Allah'a ulaştırmaya vasıta olan bir şeyi haram kılmak gerçeğe aykırıdır. Helali haram saymak bir Müslüman'a yakışmayan davranışlardandır (Antınok, 2013, s. 128).

Konuyla ilgili olarak Şeyh Bedreddin'in torunu Hafız Halil'in menakıbnamesinde geçen şu sözler de ilginçtir:

Mâha hurşîd eyleyicek iktiran
Vecde geldi cümle pir ü civân
Eyle sayha itdiler ol dem katı
Çok semâ olundı ol gün ol gice (Mustafa, 2015, s. 26).

Bedreddin'den etkilendiği açıkça anlaşılan halifesi Börklüce'nin sema ile ilgili şu sözlerine de dikkat çekmek gerekir:

¹⁰ Karamustafa, Kutb el-^cAlevî'nin şerhinin tam bir çevirisiyle birlikte Abdülbaki Gölpinarlı'nın "Yunus Emre ve Tasavvuf"undan yer aldığını aktarmaktadır (Karamustafa, 2015, s. 78).

İmdi, ol elfâzdan ola, yahûd Hazret-i Resûl'ün fi'llerinden ola. İmdi bir nesne ki nass olmaya, anda kıyâs dahi dürüst değildir. Pes 'Semâ' harâm' didikleri kavl batıl olur. Ol dahi helâl fi'ller gibi olur. Zîrâ semâ'ın harâm olduğuna nass vârid olmamıştır. Belki nass, dahi kıyâs delâlet ider ki, semâ helâldir¹¹

Ayrıca, Börklüce'nin eseri Tasvîr'ül-Kulûb'de "Fasl-ı Der Beyâne Edelleye Muharremane Semâ ve Cevâbe İşân" adlı bir bölümde semâ'nın helal olduğunu kanıtlamak üzere, ayetlerden ve özellikle Gazzali'den alıntılar yaptığı bir bölüm de bulunmaktadır (Mustafa, 2015, s. 339-350).

Osman Baba Velayetnamesi'nde ise XV. yüzyılda Bedreddin'in etki alanı altında olan Serez'de semah dönüldüğüne dair şu bilgiler verilmektedir:

'Ve ol vakit Serez'de Mecnun Derviş derler Bayezid Baba'nın bir dervişi var idi ki anun tekyesine gelüp Bayezid Baba çün dervişlerinle kondı. Ve semâ' u şafa eyleyip oturmuşlar idi.' ... 'Ve gördiler kim ni'met pişmiş ve halk u derviş cem olmağa başlamış.' (Filiz Kılıç, 2007).

BEDREDDİN'DEN SONRA RUMELİ VE BALKANLARDA BEDREDDİNİLİK

Anadolu ve Balkanlarda dini yapılanmaların iç içe olduğu bir ortamda gayrimüslim ve heteredoks zümreler, Şeyh Bedreddin gibi geniş yelpazeli ve serbest düşünceli gazi-velilerin etrafında toplanmışlardır. Balkanlarda Bedreddin'den sonra Simavîler (Bedreddiniler) adıyla Bektaşîlik içinde yer bulmuş ve Alevî-Kızılbaş inancıyla kaynaşmış bir zümre ortaya çıkmıştır. Ancak bu dönemde devletin heteredoks yapıları karşı olan hoşgörülü tutumunun değişmeye başladığı görülmektedir (Döğüş, 2005).

Bedreddin'in ölümünden sonra Bedreddin'in taraftarlarının Osmanlı kurumsallaşması karşısında açık bir muhalefet içinde bulundukları ve XIV. yüzyılda sultanla daha iyi ilişkileri olan dervişlerin daha sonra devletle karşı karşıya gelmelerinde Bedreddin isyanının etkili olduğu düşünülebilir. Şeyhin anısının ve nüfuzunun Bulgaristan ve Dobruca gibi bazı yörelerde varlığını korurken O'nu açıkça sahiplenilen ideolojik ve kimi zaman da politik direniş odaklarının geç tarihlere kadar süregeldiği ve Bedreddin mirasçılarının heteredoks hareket saflarına katılma eğiliminde oldukları anlaşılmaktadır (Balivet, 2016, s. 110,118).

Bedreddin'in manevi mirasının ve fikirlerinin, O'nun ölümünden sonra da yayıldığı görülebilmektedir. Balivet, Bedreddin müridlerinin, baskı altında

¹¹ "Şeriat, ayet, hadis ve Hazret-i Peygamber'in davranışlarıyla bilinir. Bir konu hakkında ayet yoksa kıyas etmek doğru değildir. Semâ' haramdır dedikleri söz bâtıl bir sözdür. O da helal fi'ller gibi olur. Zira semâ'ın haram olduğunu gösteren nass bulunmamaktadır. Hatta nass da kıyas delalet eder ki, semâ' helaldir."(Mustafa, 2015).

olmaları nedeniyle faaliyetlerini gizlilik içinde sürdürdüklerini bildirmektedir. Yazar, bu zümrenin XVI. yüzyıldaki gizli toplantılarını Bali Efendi ve Niyazi Mısri aracılığıyla şu şekilde aktarır:

Hepsi kadın, erkek, birader, bacı, yaşlı, genç, şarap ve müzik aletlerini de alıp toplanırlar. Onları yöneten düzmece şeyh, “Cennet dedikleri bu dünyadır. Ölümden sonraki hayat, ulema takımı, vergiler, bunların hepsi gö-rüntüden başka bir şey değildir. İnsanı bilen Allah’ı da bilir: İnsan Allah’tır” diye onları paylar (Bali Efendi)

Muhyiddin İbn Arabî ve Bedreddin dini canlandırdılar. Birinin eseri umman, diğlerinin nehirlerdir (Niyazi Mısri, 17. yy)(2016, s. 107).

Özellikle Bedreddin’in torunu Hafız Halil *Menakıbnamesi*’nde Bedreddin’i Hacı Bayram Veli’nin (1352-1429) müridi Akşemseddin’e (1389-1459) bağlarken Bayramiyye/Melamiyye ve Bedreddiniyye ilişkisine ışık tutmaktadır. Balivet ise Börklüce’nin etkisinin hissedildiği Göynük’ün bir Melamilik merkezi olması hasebiyle, Akşemseddin grubundaki Melamilerle Börklüce isyanı arasında bir ilişki kurmaktadır. Yine Balivet, Bedreddin’in torunu Halil ve taraftarlarının, Şeyh’in ölümünden otuz yıl kadar sonra Bulgaristan, Filibe ve Zağra’ya gittiklerinde canlı bir Bedreddiniyye merkeziyle karşılaştıklarını da belirtmektedir. Neşri, XV. yüzyılın sonlarında yarısı Müslüman yarısı Hristiyan olan Serez’de Bedreddin müridlerinin varlığından söz etmektedir (2016, s. 109-110).

Bedreddin geleneğinin Akşemseddin kanalıyla yaşadığı Bayramiyye/ Melamiyye ilişkisinin yanı sıra, Hacı Bayram Veli’nin Ahilikle ve dolayısıyla Ahilik’in öne sürdüğü eşitlikçi yaşam ile ilişkili olması da ilginçtir. Nitekim Batı Anadolu ve Balkanlarda Şeyh Bedreddin’in etkili olduğu dönem, aynı zamanda Ankara’da Hacı Bayram Veli’nin Bayramiliği yaydığı döneme denk düşmektedir. Cebecioğlu, Bayramilikteki Bedreddinilik etkisine vurgu yapmaktadır (2004, s. 29). Hacı Bayram Veli’nin, müridlerini el emeğiyle geçinmeye, toprağa bağlı olmaya ve san’ata yönelmeye teşvik ettiği görülür. Medeniyet, toprağa yerleşik hayat tarzına bağlıdır. Orta Asya’dan gelen yaylak-kışlak düzenine alışık göçebe Türklerin yerleşik düzene alışması önemlidir. Bu noktada Bayram Veli’nin müridlerini bu yöne sevk etme fikri ile Rumeli’de Bedreddin’in de eşitlikçi-paylaşımcı anlayışla halkın olanı halka verme fikrinin şaşırtıcı derece benzer olduğu görülür. Cebecioğlu’nun da belirttiği gibi, Ahi Evran’ın başını çektiği ve Anadolu’da iktisadi hayatı organize eden Ahilik’in de san’at ve ticarete adeta tasavvufi bir karakter kazandırdığı düşünülmüşse, Hacı Bayram Veli’nin de Anadolu’da bu kadar etkili olan Ahiliğin bu karakterini kendi müridlerine de aktardığı anlaşılabilmektedir. Yine Anadolu’da “imece” denilen ve mahsulün köylülerce ortak olarak hasat edilmesi usulünü ilk kez ortaya koyan kişi de Hacı Bayram Veli’dir (2013, s. 109-112). Dikkat edilirse, Ahilik ile Bayramilikteki “sosyal paylaşım ve eşitlik”

anlayışının bir benzeri Bedreddini gelenekte görülmektedir.

Balivet, özellikle Bedreddin hareketinin esasen Rumeli’de (Filibe, Eski Zağra, Silistre, Tuna ile Varna arası) yayıldığı ve bu bölgelerin Bektaşilik açısından da hareketli olduğuna dikkat çekmektedir. Özellikle Dimetoka, Bektaşilik ile Bedreddiniyye arasında köprü sayılabilecek bir bölge olup, Bektaşiliği örgütleyen Balım Sultan da burada doğmuştur (2016, s. 109-110). Oluşukça taraflı bir yorum olduğu anlaşılmasına rağmen, Sofya kadısı Bali Efendi’nin Dobruca ve Deliorman Simavîlerinin faaliyetleri konusunda verdiği bilgiler arasında geçen şu satırlar oldukça dikkat çekicidir:

Vilayet-i Dobruca ve Deliorman sakinleri-Allah’ın gazabı üzerlerinde olsun- bu sahte şeyhten (Bedreddin) el alıyor ve ona intisab ediyorlar. Hepsî, kadın, erkek, birader, bacî, yaşlı, genç, şarap ve müzik aletlerini de alıp toplanırlar. Düzmece ve yoldan çıkmış, yolunu şaşırmış ve şaraptan sarhoş olmuş şeyh, kadeh elinde onları şöyle paylar: “ Bu şarap kevserdir, üzüntüleri uzaklaştırır, neşe verir ...”(2016, s. 116-117).

Gölpınarlı, Rumeli’deki Alevî ocakları içinde Bedreddin Ocağının da bulunduğu ve bu ocakta Bedreddin’i piri olarak tanıyan, onun ölmediğine inanıp zuhurunu bekleyen Bedreddin sufilerinin mevcut olduğundan söz eder. Yazar, Bedreddin’in Konya’da Hamid-i Veli ile görüşmesinin, Hamid-i Veli’nin de tarikat zincirinde Erdebil sufilerinin bulunmasının, Bedreddiniliğin Alevî-Kızılbaş geleneğinin İranî kökleri ile ilişkisinin dayanağı olarak göstermektedir. Bu nedenle Gölpınarlı Alevîler arasında Bedreddin’in tekrar geleceği ve âlemi tekrar düzene koyacağına inanan pek çok ocağın meydana geldiği ve Bedreddin Sufileri’nin öbür Alevîler gibi İran’a bağlandığını ifade etmektedir. Ancak Birdoğan bu bağlılığın koyu bir Şiilik biçiminde değil, XVI. yüzyılda Erdebil sarayına olan bağlılık şeklinde olduğuna dikkat çekmektedir. Tıpkı Anadolu Aleviliği gibi Bedreddinîlerin de geleneksel ve dinsel törenlerinde kadın ve erkeğin bir arada olduğunu da vurgulamaktadır (Birdoğan, 2015, s. 119).

Müfid Yüksel de Bedreddin’in takipçilerinin Erdebil ilişkisine değinmektedir. Bu bağlamda yazar, Şah İsmail’in dedesi Şeyh Cüneyd’in etrafında toplananlar arasında Bedreddini tarikatına mensup olanların da bulunduğunu belirtmektedir. Aşıkpaşazade tarihine göre Şeyh Cüneyd Halep’e gittiğinde Rumeli’den Şeyh Bedreddin tarikatına mensup olanların O’nun yanında toplanmış, II. Beyazıd Döneminde ise Erdebil’e (Şeyh Haydar, Şah İsmail) bağlı sûfîlerin Rumeli’ye sürülmesiyle Şeyh Bedreddin tarikatının Alevî-Kızılbaş karakterli bir yola girme serüveni başlamıştır. Yüksel, bu bilgilerin daha sonraki tarihi kaynaklarla doğrulandığını ancak Şeyh Bedreddin’in yaşamıyla ilgili tarihi kayıtlarda Safevî-Şîî ya da Kızılbaş-Alevî inanç ve erkânının bir izine rastlanmadığını ifade etmektedir. Dolayısıyla böyle bir dönüşümün daha sonraki dönemlerde yaşandığına işaret etmektedir (2010, s. 143).

Benzer şekilde, Birdoğan da Bedreddin'in şahsının doğrudan Anadolu Aleviliğiyle ilişkilendirilemeyeceğini vurgularken, kendisinden sonra sürecini devam ettirenlerin Oğuz-Türkmen gelenekleri ile buluşarak Alevilerin içinde eridiklerini ifade etmektedir. Ancak, onlar için Bedreddin adının geçerliliğini sürdürdüğünü ve Bedreddin'in koyu Sünniliğe karşı çıkışının O'nun ismini Alevilik içinde geçerli kılmaya devam ettiğini de ifade etmektedir (2015, s. 114-115).

Ocak, *Bedredînîlû, Bedreddin Sûfileri, Simâvenî Tâifesi* adlarıyla Şeyh Bedreddin'in müridlerinin torunlarının günümüzde Bulgaristan'ın Deliorman bölgesinde ve Trakya'da yaşamakta olan Balkan Alevileri olduklarını belirtmektedir (2014b, s. 228). Engin ise Bedreddinilik inancının günümüze kadar *Amuca* ya da *Amucalar* adlı toplum tarafından devam ettirildiğini aktarmaktadır. Amuca'lar, Şeyh Bedreddin inancı kökenli bir toplumdur. Engin, bu Bedreddinîlerin günümüzde hala semah döndüğünü ifade etmekte ve bu semahın şeklini de ayrıntılı olarak tasvir etmektedir (2007). Yine Ergin'in verdiği bilgilere göre Amuca'ların çoğunluğunun Kırklareli, Tekirdağ ve Edirne'nin köyleri ile İstanbul'da yaşadığı bilinmektedir. Amuca'lar arasında Bedreddinî fikrini benimseyenlerin dışında kalanların önemli bir bölümü Bektâşi olup diğerleri ise Sünnidir. Amuca kabilelerinden yetişen Bedreddinî şairler arasında Serezli Pir Sultan, Karaoğlu, Aydınoglu, Ahmet Hayranî, Yaşar Dede gibi şahıslar yer almaktadır. Bu şairlerin şiirlerinden verilen bazı örneklerde Şeyh Bedreddin'in hatıralarının halen yaşatıldığı görülmektedir:

*Rum'a azmi edince irşad eyledi
Gezdiği yerleri Ruşen eyledi
Kimi kabul kimi inkâr eyledi
Kıldı duasını Şeyhi Bedreddin
Kabul eden aldı elin eteğin
Kesti kurbanlarını serdi ekmeğe
Yüz sürdü Pîrine aldı hikmeti
Kıldı duasını Şeyh Bedreddin
Çekti gülbengini Şeyhi Bedreddin (Serezli Pir Sultan)*

*Erenlerin evliyanın yoluna
Aşık oldum erdim kudret sırrına
Cennetten aldılar senin yerini
Güzelsin sen Serez şahı güzelsin
Şehi Bedreddin Sultan Hû
Şeyhlerin içinde Serez Şehisin
İsmin Şehi Bedreddin kadim veriysin
Gerçek On iki İmamların nurusun
Güzelsin sen Serez Şahı güzelsin
Şehi Bedreddin Sultan Hû (Aydın Oğlu) (Yüksel, 2010, s. 172-174)*

Eröz de, Trakya’da Amuca, Yenişarlı ve Bedreddin kabilelerinin semâ’larının çok meşhur olduğunu belirtmektedir (1990, s. 1990). Melikoff, Rumeli’de özellikle Deli Orman’da Şeyh Bedreddin’in anısına büyük saygı gösterildiğini ve O’nun anısına öldüğü kabul edilen günde “Üryanlar Semahı” adı verilen bir semah dönüldüğünü aktarmaktadır (Yaman, 2011, s. 84).

Görüldüğü gibi, Bedreddin’in ölümünden sonra Bedreddin taraftarlarının Rumeli’de varlıklarını ve müzik eşliğindeki ibadetlerini sürdürdükleri görülebilmektedir. Bu sayede Bedreddin’in hatıralarının edebi örnekler ve müzik gelenekleri içinde yaşatıldığı anlaşılmaktadır.

SONUÇ

Anadolu’da heteredoks temelli dini hareketliliğin ilk tezahürü XIII.-XIV. yüzyıllar arasında ortaya çıkmış olan Abdalan-ı Rum hareketliliğidir. Bu hareketlilik Anadolu’daki Türkleşme ve İslamlaşma süreçlerini ‘senkretik’ ve ‘kültürel çeşitliliğe’ açık bir zeminde, etkin ve yayılmacı bir güç kimliği içinde taşımıştır. Bu yayılmacı güç, özellikle Osmanlı Devleti adına erken dönemde Anadolu ve Balkanlar’da etkinlik sağlayıcı bir işlev üstlenmiştir. Zaman içinde göçebe yaşama alışkın ve eski dini alışkanlıklarını sürdürme eğilimi içindeki derviş gruplarının ‘yayılmacı’ güçleri siyasal otorite adına ‘problem’ yaratan bir zemini de var etmiş, bu durum hem Selçuklu döneminde hem de Erken Osmanlı Dönemi’nde isyanlara yol açmıştır.

Şeyh Bedreddin, Börklüce ve Torlak Kemal hareketleri ise özellikle Ege ve Balkanlar’da benzer bir sosyal zemin üzerinde oluşmuştur. Hem ilgili bölgelerin dini açıdan heteredoks, senkretik ve çok kültürlü yapısı hem de “toprak ve kaynak” paylaşımı açısından ortaya çıkan anlaşmazlıklar bu hareketlerle, Abdalan-ı Rum hareketliliği arasında bir benzerlik oluşturmaktadır. Her iki hareket de olduğu bölgelerde ilk zamanlarda değişik Hristiyanlık, Yahudilik gibi dini inançlara sahip yerel halk ile iletişim kurmak adına devlet otoritesi tarafından kullanılmış olsa da, süreç otorite açısından kontrol edilmesi güç bir duruma gelince şiddet kullanılarak bastırılmaya çalışılmıştır. Her iki hareket yapısında ortaya çıkan bir başka benzerlik de liderler arasındadır. Hem Abdalan-ı Rum hem de Bedreddin hareketinin liderleri “menkıbevi” özellikler içeren, neredeyse “tanrısal” bir güce sahip olduğuna inanılan ve bu gücün tekrar tekrar tezahür edeceğine dair çevrelerinde bir mutabakat oluşan “Baba İshak, Bedreddin” gibi kişilerdir. Bu anlamda Bedreddin etrafında toplanan harekete 2. Abdalan-ı Rum hareketi diyebilmek de yanlış olmayacaktır.

Şeyh Bedreddin’in efsanevi kişiliği etrafında buluşmuş topluluklar arasında günümüze kadar gelen ve ‘sürekliliğini’ Bedreddin simgesi etrafında örgütleyen ‘Bedreddiniler’ ve ‘Amucalar’ da vardır. Şeyh Bedreddin’in vefatından sonra Bedreddin geleneğini de etkileyen İranî gelenek ve Anadolu’daki Kızılbaş-Alevî örgütlenmesinin gücü bu toplulukları da süreklilik olarak ‘İrani Erdebil’ yapısına yaklaştırmıştır. Bunun yanında Bedreddin inancının etkisi

torunu Hafız Halil, torununun Şeyhi Akşemseddin ve hem kendisinden etkilenen hem de Akşemseddin’in de şeyhi olan Hacı Bayram Veli aracılığıyla Bayramilik kanalıyla ‘melameti’ akımları ve “hurufilik” aracılığıyla Balkanlar, İstanbul ve Trakya temelli Bektaşiliği de etkilemiştir. Bu zincirleme etki hem XVI. Yüzyılın Osmanlı-İran çekişmesi, hem de XVI. Yüzyıl sonrası ortaya çıkmaya başlayan Osmanlı-Bektaşî sorunlarının etrafında bir üçüncü “Abdalan-ı Rum” buluşmasını da oluşturmuş, “senkretizm” ve “eşit paylaşım” temelli sistem bir kez daha bir mücadele içine girmiştir.

Tüm bu heteredoks-batını akımların dini geleneklerinde tüm tarihleri boyunca müzik ve zikir kullanımı yaygındır. Semah geleneği bu tip “batın” toplulukların “evren ve tanrı” algısının temeline oturmaktadır. Semah geleneği etrafında oluşmuş olan müzik kültürü ve sözlü edebiyat ise bu anlamda bu toplulukların kültürlerinin önemli bir yansımasıdır. Günümüze kadar kimliklerini taşıyabilen benzer toplulukların müzik kültürlerinde bu toplumların geçmişte yaşadığı siyasi-kültürel tecrübelerin izlerine rastlamak mümkündür. Bu anlamda aktarılan eserlerin önemli bir kısmında Bedreddin’in neredeyse bir “efsanevi” mehdî olarak addedildiği ve yaptığına inanılan tüm edimlerin çevresindeki toplum tarafından “benimsenip” doğrulanırken, bu davranış ve fikirlerin aynı zamanda dinen de “olumlu” olduğu fikri de toplumsal algı içinde hissedilebilmektedir.

Şeyh Bedreddin’in ölümünden uzunca bir süre sonra, ‘sosyalizmi’ temel alan ‘bir direnişçi’ olarak addedilmesi, Nazım Hikmet (1902-1963) tarafından yazılan “Şeyh Bedreddin Destanı” ve diğer ilgili yayınlar tarafından kendisine yüklenen “yeni” bir politik kişiliktir. Bedreddin’in “devlet ve din otoritesi” ile ters düşen siyasi yönünün dönemin “taht kavgaları”, “sosyal değişimleri” ve “dini algısı” tartışılmadan günümüze aktarılması, tarihsel kültürün sosyal ve siyasi hayata etkisinin “devamlılığı” adına soru işaretleri de doğurabilmektedir. Bedreddin’in gerçek kültürel ve siyasi kimliğinin ortaya çıkarılabilmesi, geçmiş üzerinden bugünün ve geleceğin anlaşılabilmesi adına da önemlidir.

Sonuç olarak Bedreddin yaşadığı dönemde ve sonrasında dönemin siyaseti tarafından da etkilenen bir yaşam ve yaşamı sonrasında oluşan ‘bir mit’ ile hem bir dini hem de siyasi bir lider olarak günümüze kadar ulaşmıştır. Tarihsel katmanlar ile dönemlerin kültürel ve siyasi geçmişleri arasındaki ilişkilerin iyi kurgulanması ile Bedreddin’in gerçek kimliğine ulaşmak olasıdır. Bu noktada kendi yazdıkları ve O’nun etrafında oluşan edebiyat-müzik örnekleri araştırmacılara kılavuz olabilecektir.

KAYNAKÇA

- Aksüt, H. (2014). Dede Garkın'ın Kimliği ve Dede Garkın Ocağı. M. S. Ahmet Taşgün (Dü.) içinde, *Ortaçağ Anadolu'sunda Bir Türkmen Şeyhi Dede Garkın* (s. 55-82). Şanlıurfa: Önsöz.
- Alşan, M. H. (2012). *Horasan Erenleri*. İstanbul: Kurtuba.

- Antınok, B. Y. (2013). *Şeyh Bedreddin ve Varidat*. Ankara: Sistem ofset.
- Avcı, A. H. (2015). *Abdalan-ı Rum ve Geyikli Baba*. Ankara: La Kitap Yayınları.
- Ay, R. (2014). *Anadolu'da Derviş ve Toplum*. İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Babinger, F. (2014). *Simavna Kadısıoğlu Şeyh Bedreddin*. (İ. Yazgan, Çev.) Ankara: La.
- Balivet, M. (2016). *Şeyh Bedreddin Tasavvuf ve İsyan*. (E. Güntekin, Çev.) İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Barkan, Ö. L. (1942). İstila Devirlerinin Kolonizatör Türk Dervişleri. *Vakıflar Dergisi*, 279-304.
- Birdoğan, N. (2015). *Alevilik*. İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Cebecioğlu, E. (2004). *Hacı Bayram Veli ve Tasavvuf Felsefesi*. Ankara: Altındağ Belediyesi Kültür Yayınları.
- Cebecioğlu, E. (2013). *Hacı Bayram Veli*. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Çelebi, E. (2014). *Menâkıbu'l-Kudsiyye fî Menâsibi'l-Ünsiyye*. (İ. E., Ocak, Dü.) Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Dedekarkinoğlu, H. (2015). *Aşıkların Dilinden Dede Garkın*. Ankara: Yurt Yayınları.
- Döğüş, S. (2005). Şeyh Bedreddin ve Rumeli Gazileri. *Ankara Üniversitesi Osmanlı Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Dergisi*, 71-96.
- Engin, R. (2007). Günümüzde Yaşayan Bedreddin'ilik ve Erkan. 2. *Uluslararası Türk Kültür Evreninde Alevilik ve Bektaşilik Bilgi Şöleni Bildiri Kitabı*. içinde Ankara: Gazi Üniversitesi Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Merkezi.
- Eröz, M. (1990). *Türkiye'de Alevilik Bektaşilik*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Filiz Kılıç, M. A. (2007). *Otman Baba Velayetnamesi*. Ankara: Grafiker Ofset.
- Gölpınarlı, A. (2017). *Şeyh Bedreddin ve Menakıbu*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Güray, C. (2014). Abdalan-ı Rum Topluluklarının İnanç Gelenekleri Üzerinden Semah İbadetinin Temellerine Bir Bakış. *Hünkar Alevilik Bektaşilik Akademik Araştırmalar Dergisi*, 1(2), 5-14.
- İnalcık, H. (2015). *Devlet-i Aliyye*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- İşıktaş, M. (2015). *Tasvirü'l Kulub*. Ankara: Karina Yayınevi.
- Karamustafa, A. T. (2015). *Tanrının Kuraltanımsız Kulları*. İstanbul: YKY.
- Kaygusuz, İ. (2017). Büyük Bilgin, Hukukçu, Devrimci Simavna Kadısıoğlu Şeyh Bedreddin. *Şeyh Bedreddin* (s. 93-130). içinde İstanbul: Su Yayınevi.
- Köprülü, F. (2012). *Anadolu'da İslamiyet*. Ankara: Akçağ.
- Köprülü, M. F. (2004). *Edebiyat Araştırmaları-II*. Ankara: Akçağ.
- Köprülü, M. F. (2013). *Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar*. Ankara: Akçağ.
- Melikoff, İ. (1993). *Uyur İdik Uyardılar*. İstanbul: 1993.
- Mustafa, B. (2015). *Tasvirü'l Kulub*. (B. Y. Altınok, Dü., & H. D. Gümüşoğlu, Çev.) Ankara: Barış Kitap.
- Ocak, A. Y. (2014). *Babailer İsyanı*. İstanbul: Dergah.
- Ocak, A. Y. (2014). *Zındıklar ve Mülhidler*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Ocak, A. Y. (2016a). *Kalenderiler*. İstanbul: Timaş

- Ocak, A. Y. (2016b). *Yeniçağlar Anadolu'sunda İslam'ın Ayak İzleri*. İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Öz, B. (2001). *Alevilik Nedir*. İstanbul: Der.
- Say, Y. (2007). Osmanlı Yönetimine Karşı Siyasal-Dini Bir Tez. *Şeyh Bedreddin* (s. 131-150). içinde İstanbul: Su Yayınevi.
- Seyirci, M. (1999). *Abdal Musa Sultan*. İstanbul: Der Yayınları.
- Taşgın, A. (2014). Dede Garkın Topluluklarının Kaybolması. M. S. Ahmet Taşgın (Dü.) içinde, *Ortaçağ Anadolu'sunda Bir Türkmen Şeyhi Dede Garkın*. İstanbul: Önsöz Yayıncılık.
- Uzunçarşılı, İ. H. (1988). *Osmanlı Tarihi* (Cilt 1). Ankara: TTK.
- Yaman, A. (2011). Simavna Kadıoğlu Şeyh Bedreddin. *Şeyh Bedreddin* (s. 69-92). içinde İstanbul: Su Yayınları.
- Yüksel, M. (2010). *Simavna Kadıoğlu Şeyhe Bedreddin*. İstanbul: Yarın.

Banned and (Re)presented: Music in The Timeline of Indonesian Politics

CITRA ARYANDARI*

ABSTRACT

This paper discusses the journey of music in the timeline of Indonesian Politics, start from 1945 (Independence Day) up to now with interdisciplinary approach. At the beginning of the Soekarno's Old Order (1945-1968) forbade Western-style music (Beatles) played in Indonesia and even had imprisoned some musicians who expressed the western style. When the Suharto's New Order ruled the roost, the musicians as well as artists who got a place in the Old Order were forbidden even some to be political prisoners. Yet, many new musicians have sprung up and as a result popular music had a glorious time around the 80-90's. *Dangdut* music was success and successfully regarded as "music of the people". Rhoma Irama, known as the king of *Dangdut*, offers the song with the lyrics of the body discipline in the Islamic ideology. In addition to "music of the people", the peripheral music that voiced criticism of the government also thrived in the New Order, and always received tight control by the military in every stage action.

The fall of the Suharto's regime and the chaotic politics in Indonesia influenced the trend of music in Indonesia. Songs with the theme of infidelity and distrust of couples present coloured the popular music industry at that time. Now in the Jokowi's Era (2014) many popular musicians began to express their aspirations not only through music but also the political stage. Be the question then how are music industries response politic system and market in Indonesia? The phenomenon of the political world in Indonesia that develops along with the life of music will be described in depth in this paper.

Keywords: Music, Politics, Indonesia, Regime

INTRODUCTION

At noon, when the sun shone so bright, Stadion Utama Gelora Bung Karno Jakarta was red and flooded with millions of people. The day of the last round of presidential campaign Jokowi-JK enlivened hundreds of artists. Incorporated in *Revolusi Harmoni*, *Konser Salam DuaJari* was in the title.

* Faculty of Performing Art, Indonesian Institute of the Art, Indonesia
citasudarmanto@yahoo.com

The musicians openly declared themselves as supporters of the couple's presidential candidate. Slank, the biggest Indonesian rock band, whose lyrics talk a lot about social criticism not to be missed. They openly declared their support to Jokowi-JK.

At first, the survey institute said the electability of the presidential candidate, Prabowo-Hatta was superior, but the circumstances changed when the musicians who joined the *Revolusi Harmoni* declared its support to Jokowi-JK on June 11, 2014. Of the many musicians who joined in the *Revolusi Harmoni*, the most striking was Slank. Indie band group that has transcended more than three decades in Indonesian music industry stated: "Because we see there is hope for the future for Indonesia to be better, become bigger as it should be, through the idea of Mental Revolution initiated by Jokowi-JK," said the Guitarist of Slank, Abdee Negara (Antara, June 2014). Abdee Negara said, as a form of support, the *Revolusi Harmoni* community for the Mental Revolution made a song titled "*Salam Dua Jari*" for Jokowi-JK couples. *Salam Dua Jari* (Greeting with Two Fingers) is a song made specifically by Slank to invite the masses to choose Jokowi. The number two is set by the Election Commission for Jokowi-JK. Two fingers are often associated as a symbol of peace used Slank to raise social power for change. Slank can't be underestimated; this Jakarta-based band has millions of fans spread all over Indonesia. Currently, their Facebook page recorded about 7 million people say "like".

Support to Jokowi increased after the supporters of the musicians held "*Konser Salam Dua Jari*" in Gelora Bung Karno on July 5, 2014. Jokowi electability skyrocketed up to 47.80 percent, superior to the pair Prabowo - Hatta to achieve support as much as 44.20 percent (Antara, June 2014).

Not only the national musicians; Arkarna, through the @arkarnaofficial account on July 8, 2014, the day before the presidential election, wrote "Vote Jokowi for better and stronger future in Indonesia! Say Yes to Democracy Arkarna Vote Jokowi #Jokowi9Juli." In addition, other world musicians such as Jason Mraz and Sting also provide support to Jokowi. Jason also whistled similarly in his twitter account @ jason_mraz "To my friends in Indonesia, this week you are empowered with your vote! #Jokowi9Juli #yes !.". While Sting wrote "Use your rights-every vote counts #Jokowi9Juli," on his Facebook account www.facebook.com/sting. Jokowi finally won the presidential election. The General Elections Commission (KPU) determined that of 33 Provinces, Jokowi-Kalla earned 53.15 percent or 70,633,576 votes. While Prabowo-Hatta won 46.85 percent or 62,262,844 votes. Jokowi-Kalla won 8,370,732 votes. The KPU stated that the number of valid votes was 132,896,438 votes.

Of Jokowi's victory is not solely because of the movement of the musicians. According to the Indonesian Survey Institute, Jokowi's campaign involves endorsement of high-integrity figures, artists and celebrities in social

media with the following movements: *#akhirnyamemilih Jokowi* (finally selecting Jokowi). It was able to boost support for Jokowi-JK.

The involvement of musicians in the political stage is not only happening in Indonesia. Some news launching artist support openly in the succession of presidential elections contributed to a remarkable voice. In the 2008 US presidential election, the couple's spouses Jay Z and Beyonce lent support by holding a fundraiser and earning 4 million USD which was then handed over to the Democrats. In Indonesia the condition has not been up to this kind, but the overt declaration of the musicians gives enough significant impact in the acquisition of votes.

I see the involvement of musicians on the political stage is getting more and more open. Not only support, many musicians and then stir to be a politician. Fame becomes a great capital to attract public support. Distribution of music with industrial systems makes musicians can be known to all levels of society. This condition facilitates the mobilization of votes to support the victory. The song of the oration script is capable of moving the audience together. Musicians like magnetic politicians to attract sympathizers to unite ideology.

Based on the phenomenon seen in the process of Indonesia's presidential election in 2014, I started this research in diachronic¹, in the Old Order era (1945-1965), Soekarno is very expert on speech, he hypnotized the entire people of Indonesia. Words are sung like a love song that brings a burning spirit to love the nation for a dream of having a beautiful country. As a result of Indonesia's independence was obtained with all the consequences are quite impeded after three hundred and fifty years as a colonized state. The Indonesian nation was born and tried to be independent.

In the Soekarno regime and then continued by the New Order reign the centralization was chosen as the prevailing system in Indonesia. This system makes all decisions / policies issued by the centre while the region is just waiting for instructions from the centre to implement the policies outlined. Centralization made Indonesia's economic activities then only moved in the central region, Indonesian music industry too. Industrialization of music developed rapidly in Java (the island where the capital located). TVRI and RRI as a state institution is the mouthpiece of the government in conveying its ideology. Musicians are in line with government programs in support for appearing on TVRI and RRI whereas different ideologies are prohibited to appear in both institutions.

Towards millennia with the collapse of the New Order regime, political reforms tried to change the previous order by starting to think about social

¹ The timeline of Indonesian Politics divided into three main area namely: Soekarno's Old Order, Suharto's New Order, and Reformation Period of Indonesia (towards Democracy)

justice and trying a new phase with the decentralization system. The change from the centralized system to decentralization is inevitably changing the voyage of the Indonesian popular music industries. Transition of centralized system into regional autonomy, making the pop music industry area began to emerge. In line with technological developments that facilitate music production systems that can be done independently make a major label company no longer monopolize the distribution market, indie label began to burst and grow. The new chapter of Indonesian music industry is started and raging.

The scene of music in Indonesia especially related to the industry goes hand in hand with political life in every era of the reign. The role of musicians in generating leaders who appear through political parties shook hands with government policy which then emerged. This constellation is interesting to be described in depth with an interdisciplinary approach that allows different sciences to speak equally in a discourse.

How does the music industry respond to political and market systems? It is selected as a foothold by trying to sort out all the facts, feelings, ideas and opinions about the music scene in Indonesia since the independence era until now. The regional-national-global conception will be analyzed through the representation, relation, and identity of the political and musical movements in Indonesia.

INDONESIAN MUSIC INDUSTRY: FROM KOES PLUS TO RHOMA IRAMA

I read some references on the history of the music industry in Indonesia, from some of the references I read show that the Indonesian music industry started in 1951 when a local company named Irama began producing recordings of LPs. In 1954 record companies Remaco and Dimita also did the same. Lokananta, a state-owned record company founded in Solo in 1955, appeared and dominated the domestic record industry and focused on Javanese music. Its short dominance due to technological changes in the following year resulted in the inclusion of new companies and production techniques in the music industry around the world, including Indonesia (Sen and Hill, 2001: 195). The presence of foreign culture is considered dangerous is considered and can damage the crawling nation looking for identity by President Sukarno who was in power at the time. Pancasila and NASAKOM's ideas are the chosen middle ground to be a strong foundation for Indonesia to face the challenges of globalization (Dahm, 1987).

President Soekarno read his speech entitled Re-Discovery Our Revolution on 17 August 1959. He urged the young generations to against the state with Neo-Colonialism and Western Imperialism cultures. The Beatles the pop band from Liverpool UK considered incompatible with our nations. The Reign assumed that The Beatles songs could have devastating effects to Indonesian young generations. So Soekarno hardly acts with banned all the bands

played The Beatles music. There was a band namely Koes Bersaudara imprisoned because they sang The Beatles songs and used The Beatles ideology on their music. They got subversive threats from the Old Order Regime.

The political changes of Indonesia from the Old Order to the New Order in 1965-1966 reopened the Indonesian music market for Western products and encouraged the growth of new pop band groups. Western songs previously banned began to be heard again. Songs from Western bands such as The Beatles, Rolling Stone and Deep Purple, or from Indonesia such as Koes Brothers, The Rollies and God Bless are constantly played on amateur radio stations and musical performances in major cities in Indonesia are always crowded with spectators (Sen and Hill, 2004). The Koes Brothers who were imprisoned in the reign of Soekarno reappeared and became the pioneers of pop and rock 'n roll music in Indonesia under the name Koes Plus in 1969. The popularity of this group then soared and by surprise in 1974 they managed to release 23 albums. In 1975 they also released six albums and in 1976 they released 10 albums. This is not a simple sum for a musician, because the average musician today can only spend one to two albums in a year. The fame of Koes Plus began to shift with the emergence of new bands and quite a solo singer in the 80s.

The influence of Western bands not only influenced the Indonesian pop bands, Rhoma Irama with the Soneta group concocted Led Zeppelin and Deep Purple music into Malay rhythmic songs, emerged dynamic elements which are now better known as dangdut. In 1970, dangdut became much more modern because the politics of Indonesia at that time began to be friendly to the culture brought from the West such as electric guitars, percussion, saxophone, and electrical organs. The musical instruments are increasingly open opportunities for variations of dangdut music. Even in 1977 Rhoma Irama made dangdut music equivalent to rock music with 'Duel Concert' God Bless vs Soneta Group in Istora Senayan, Jakarta. The incident ultimately confirmed the dangdut position in Indonesia which was later separated from the Malay music genre.

Rhoma Irama with the Soneta group gets a place in the hearts of Indonesian people. The emergence of Rhoma Irama in the world of music and film Indonesia made his name increasingly soar and his presence is always awaited. The poster is installed in the village houses and the music is singing everywhere. As a musician, Rhoma is a phenomenon. Not only makes the rhythm of different with the touch of melayu rock music, dangdut songs created Rhoma is also a condition with social criticism in his poetry. In addition to music, Rhoma apparently is also very interested in Islam. Rhoma then brought Soneta as a voice of Islam with a lot of chanting pitched songs of *da'wah*.

Success in music and movies, Rhoma stepped into politics. As a person who fought for Islam, it is not surprising that Rhoma chose PPP (Islamic

Party)². "I defend PPP *lillahitaala* as a Muslim, I have to choose a Muslim leader too," Rhoma said in some media. For PPP, joining Rhoma to the party was bearing the *Kabab* is definitely an overwhelming support. During the two electoral seasons, 1977 and 1982, Rhoma was able to suck up millions of people to come to the PPP campaign arena.

The Rhoma Irama's political affiliation, which was not parallel to the government that ran the Golkar party, made Rhoma banned from appearing on TVRI, the song was removed from the play list on RRI, the circulation of the cassette was inhibited, and the concert permit was complicated. This condition makes Rhoma more daring to insert a sharp criticism of the inequality of social class.

The highlight of the Rhoma Irama music controversy was when he got the fatwa haram from the Indonesian Ulama Council (MUI) in 1984. Rhoma was forbidden to include scriptural verses in his music. Since then, Rhoma and Soneta Group have been vacuum for five years. Do not stop there, when re-launched a new album, Rhoma Irama was not softened his criticism in the lyrics. The 15th album *Gali Lobang Tutup Lobang* released in 1989 was criticizing foreign debt. Criticism was winged; could criticize the life of a debt-ridden family, or criticism of the government that built the country on the mountains of debt after the acute banking crisis that occurred a year before the album was released to the public. Paying off the unseen debt was Rhoma's clever metaphorically. Here the *Gali Lobang Tutup Lobang* original Lyrics translation in English

Gali-gali-gali-gali-galilobang (Digging a hole),
Gali-gali-gali-gali-galilobang (Digging a hole)

Lobang digali menggali lobang (The hole is dug to dig a hole)
Untuk menutup lobang (To close the aperture)
Tertutup sudah lobang yang lama (Closed already a long hole)
Lobang baru terbuka (A new hole open)

Gali lobang tutup lobang (Dig a hole lid of a hole)
Pinjam uang bayar hutang (Borrow money for payable)
Gali lobang tutup lobang (Dig a hole lid of a hole)
Pinjam uang bayar hutang (Borrow money for payable)

Gali-gali-gali-gali-galilobang (Digging a hole)
Gali-gali-gali-gali-galilobang (Digging a hole)
Gali-gali-gali-gali-gali (Dig-dig-dig-dig-dig)

² In New Order Era there were three parties, namely Golongan Karya (GolKar), PPP (Islamic Party), and PDI. Gol Karis the biggest party and always won the democratic fiesta then followed by PPP and PDI.

Walau makan sederhana (Although eating potluck)
Ikan asin sambal lalap (Salted fish sauce *lalap*)
Walau baju sederhana (Although the clothes are simple)
Asal menutup aurat (Originally covering the genitals)
Walau makan sederhana (Although eating potluck)
Walau baju sederhana (Although the clothes are simple)
Walau serba sederhana (Although simple)
Asal sehat jiwa raga (Providing that healthy body and soul)
Dan juga hutang tak punya (And also has no debt) .
Itulah orang yang kaya (That is the rich peoples)

The thing to remember is that every criticism of the government made by Rhoma Irama with the Soneta group has a wide echo; not just on the radio, on the television, but also on the open platforms during the concert. This makes GolKar, the ruling party trying hard to embrace Rhoma Irama to move the bow.

Ahead of the 1997 election, Rhoma crossed to GolKar. Because of this Rhoma reaped a sharp rebuke from the devotees who are mostly also a big fan of PPP. Rhoma had a myriad of reasons why he was willing to be embraced by GolKar. For Rhoma, a party that is Islamic is not enough to fight for Islam. Therefore, Rhoma chose to take shelter under the "Banyan Tree" (GolKar Symbols). "PPP is indeed voicing the aspirations of Islam, but because PPP is not in the position of a winning, superior and dominant party, the result is less effective," Rhoma said of the reason for his move.

Dangdut became a means of mobilizing political parties (political parties) every five years in the New Order election until now. A *dangdut* singer can sing for all parties as long as it is paid. The election is the lifeline for *dangdut* musicians. Without *dangdut*, the repressive New Order politics and pretended elections seem bland. From this, it came the term for the New Order election as a "party of democracy".

Dangdut politicization had also been considered a potential threat to the authorities when the "King of Dangdut" Rhoma Irama supported certain political parties in the New Order era. The restrictions and restrictions of various Rhoma Irama concerts were held by the authorities at the time. However, the connection *dangdut* and political momentum of elections and political parties does not mean *dangdut* has ideological ties with politics. *Dangdut* is a messenger that can be used and mobilized by various groups and interests. *Dangdut* is a *dangdut*, an identity that remains autonomous.

According to the musical sociologist from the University of Pittsburgh, USA, Prof. Andrew N Weintraub, *dangdut* music is native to Indonesian culture, not from India or Malaysia. According to the author of the book

"*Dangdut*, Music, Identity, and Culture Indonesia" *dangdut* character is typical of Indonesia because the themes of the songs close to the life of Indonesian society. The lyrics and music of *dangdut* are socially similar to the birth of blues music in the United States that is seductive and full of miserable lives of the little people. The term "*dangdut* as folk music" is an inherent social identity with the middle and lower classes, which constitute the majority of the Indonesian people.

NATIONALISM VS RELIGIOSITY

I saw bringing together all ethnicities in Pancasila ideology and the spirit of Indonesian nationalism is certainly not an easy task. The central government system chosen by the founding father to bring Indonesia's development only occurred in Java. The conception of a nation that embraces many ethnically diverse islands within a unitary state of the Republic of Indonesia makes the ethnic identity inherent before independence merges into Indonesia. The search for Indonesian identity is still done and often finds a dead end. Multiculturalism has always been a way out and justification and negates that there is no conflict in this process. Nationalism has always been an important domain despite its ambiguity. Koes Brothers with musical choices with global flavors are considered inconsistent with the ideology of a nation that is crawling in search of identity. Rhoma Irama is able to blend the rhythm of the melayu and rock rhythm become *dangdut* get a positive response from people who are in transition from regional to global. *Dangdut* music is like a hybrid music that can accommodate the aspirations of society in national scope. Lyrics that portray the majority of people's lives legitimize this music into 'folk music'.

The themes of social criticism selected Rhoma Irama to cry out the hearts of people who are getting saturated with the repressive New Order social-political situation. Islam was a religion that most of the people of Indonesia and also Rhoma Irama began to echo to calm the masses. Plunging into Islamic political parties increasingly confirms Rhoma Irama calling for *da'wah* in his songs. Islam was a social domain in Indonesia, but Golkar as the ruling party at that time represented the multicultural spirit of nationalism that was able to bring Rhoma Irama to Golkar and swam sweetly to Senayan in 1992 as a member of the MPR³ representing the class of artists.

Back to the Indonesian music industry in the 70's pioneered by Koes Plus then developed rapidly until at its peak in the 1990s Indonesian music industry triumphed in Southeast Asia. According to data compiled by Sen and Hill (2000) from Euromonitor, International Marketing Data and Statistics

³ MPR is acronym for Majelis Permusyawaratan Rakyat (The People's Consultative Assembly)

(1997), the Indonesian music industry is small in the world, but the largest in Southeast Asia. Official 1995 figures (excluding pirated ones) show that total retail music recordings in Indonesia reached almost US \$ 290 million, less than US \$ 12880 million sales figures in America. By comparison, the number of music sales in the Philippines is only 16% of sales in Indonesia, in Singapore only 31%, Malaysia 50%, and Thailand 65%.

Market logic and pop music are inseparable dualisms. Both have major implications for the formation of ideology for their supporters. This implication according to Adorno (1997), is the starting point of the cultural industry logic movement that developed as a project of homogenization of taste. Concretely this effect is evident from the tastes, attitudes, styles of dressing and how to construct almost entirely the same mindset. It is a representation of collective identity that reflects the nation.

Pop music consumed by society has a significant similarity in certain aspects. This is confirmed by Adorno (1997), which states that pop music is 'standardized' both in terms of musical patterns or lyrics. The simplicity of the lyrics that reveals the life of people in a time becomes a role in the music industry in Indonesia.

The saturation of a repetitive pattern evokes creativity to criticize. Indonesian music industry which is so much time monopolized by international distribution company evokes the spirit of anti-mainstream which then better known as indie movement. Some indie pop music groups are considered to be able to change the views of the community about the market situation of the music industry in Indonesia. In the midst of the ideology of capitalism that is dominating the market of Indonesian pop music industry, emerging stream of music in the name of freedom. This idea apart from the intervention of the capitalists in presenting entertainment to the society that is currently hungry for entertainment. Behind the rise of Indonesian pop music was born the flow of music in Indonesia that carries creative music without the accompanying interests of the cultural industry. Freedom of expression is one reason why this music genre is called independent music. Starting from the production process to the distribution of the album, everything is done independently. Unlike pop music in general that became a commodity market that must be mass produced. Indie movement seems to be considered a bit of giving a color that 'different' amid pop music uniformity that tends to be boring.

One of the largest Indie groups in Indonesia is Slank. Slank stood in December 1983, with the initial name of Cikini Stone Complex (CSC), they often performed songs from Rolling Stone, their idol. Their performance on a makeshift stage, making viewers often call them slenge'an bands. Then the band name changed to Slank. Slank's career is not as smooth as imagined, repeatedly sending demos to various major labels, many times their records were rejected. Until Slank met a producer who believes that Slank music will

be much preferred, because Slank music is different from mainstream music at that time. Slank combines pop, rock n roll, blues, and ethics with simple lyrics into Slank music colors. Slank's first album exploded on the market with the song hits Sorry and indeed received an award at BASF award as the best newcomer. Slank's fame on the first album trapped Slank in a psychotropic snare. Unloading players up to fourteen times is a way Slank persisted to find the best composition of vision.

In 1994, Slank founded his own label called PISS Records, then turned into Slank Records. From then on Slank launched his work independently. With the spirit of indie, the more crowded Slank heard picking off the drug trap and dependence on Major label. Evidently, despite running on the indie path, independently, Slank remains a famous pop rock band. The Slank Group has a fanatical fan group, known as Slankers. The Slanker scattered all over the country, these slanker have deep emotional ties even though not in the same area. In its development these slankers form an organized container and community that from the center to the region have a hierarchical stewardship. The number of registered slankers reaches three million people, with the number of fans page on social media that touches seven million. Slankers are very loyal to Slank because they think Slank music is honest music as it is, which can represent the soul and spirit of young people.

Sensitivity Slank read the times and see the existing social conditions make every album Slank always sold well. The four main themes that always adorn the album are social politics, love, youth movement and the environment come with simple and straightforward language. Slank increasingly expresses malignant expression. Indonesian political voice is voiced with romantic though sounds sad by borrowing national jargon as title song like *Tong Kosong Nyaring Bunyinya, Bang-Bang Tut, Hai Bung, etc.*

Another musician who emerged in the New Order era where freedom of speech is not allowed is Iwan Fals. Iwan Fals with provocative song poems often get repression from the Lord. But the more oppressed, Iwan Fals even more inviting the community sympathetic and become an idol because it is considered as a figure who is able to represent the oppressed through his songs. TIME magazine raised its image as a 'Hero' for some Indonesian people. Iwan Fals's poem reveals the reality of the lives of the little people, the arbitrariness of the authorities and criticizes the behavior of a person or group such as *Oemar Bakri, Bongkar, Bento*. The song Unloading works of Iwan Fals and SawungJabo was crowned as the best song number 1 among 150 Best Indonesian Songs of Rolling Stone Magazine Indonesia. The reason Rolling Stone magazine chose *Bongkar* as the best song is because *Bongkar* is considered a song that is able to represent the social reality, a song that is able to reveal history to the point of authenticity that feudalism culture is so deeply rooted in this beloved land. From day to day people watch the exhibition of greed, uncertainty and other forms of oppression. When all hope

has been clogged and patience has reached its limit then patience in the context of Indonesian social life has the potential to become a mass amok. *Bongkar* as a song offers a solution: "Go Down the Way! Crush the devil that stands astride! "At that moment *Bongkar* is considered a dangerous melancholic song. Here is *Bongkar* Original Lyrics Translation in English

Kalau cinta sudah di buang (If love was thrown away)
Jangan harap keadilan akan datang (Don't ever hope any justice)
Kesedihan hanya tontonan (Sadness is just a watching)
Bagi mereka yang diperkuda jabatan (For whoever driven by degree)

Wo o ya o ya o ya Bongkar (Wo o ya o ya o ya break down)
Wo o ya o ya o ya Bongkar (Wo o ya o ya o ya break down)

Sabar sabar sabar dan tunggu (Be patient, patient, patient and wait)
Itu jawaban yang kami terima (That's the answer we get)
Ternyata kita harus kejalan (But in fact we must go to the street)
Robokkan setan yang berdiri mengangkang (Break down the standing evil)

Wo o ya o ya o ya Bongkar (Wo o ya o ya o ya break down)
Wo o ya o ya o ya Bongkar (Wo o ya o ya o ya break down)

Penindasan serta kesewenang wenangan (Oppression and suppression)
Banyak lagi teramat banyak untuk disebutkan (And so much more)
Hoi hentikan, hentikan jangan diteruskan (Stop it hey, don't ever continue)

Kami muak dengan ketidakpastian dan keserakahan (We're so bored with untrue and greediness)

Di jalanan (In the streets)
Kami sandarkan cita cita (We lean our goals on it)
Sebab di rumah (Because in the home)
Tak ada lagi yang bisa dipercaya (No one can be trusted)
Orang tua (Parents)
Pandanglah kami sebagai manusia (Look at us as a human)

Ahead of the fall of the New Order, the songs with the theme of resistance began to color the music market in Indonesia. The similarity of disappointment to the ruling regime is able to mobilize the masses to unite to crush the injustices that occurred. The song with its critical lyrics becomes a powerful weapon to burn the spirit of the masses to take action. Full of music concert Iwan Fals also Slank with the spirit of resistance to make the military increasingly ferocious mass silence. Yet the struggle continues.

The peak in Slank's events took to the streets and voiced, with a song expressing resistance supported by massive mass of Slank present in a demonstration calling for the Reformation. Seeing the power of mass owned by Slank, not infrequently politicians approached to embrace the plunge into the world of politics, but the indie spirit that has become a vision, confirms Slank to remain independent and creative and presenting alternative in the world music in Indonesia.

The New Order era has passed and changed with the Reformation Era, the hegemony that fettered more than three decades made the Indonesian people feel the freedom. The acquired freedom has had a major impact on the music industry in Indonesia. The songs with the theme of love affair and infidelity had adorned the music in Indonesia in early 2000. Indonesian society appears in an anomaly period where the decline of confidence in the government was also brought distrust of the couple. Not only the issue of love affair and infidelity, the theme of the Indonesian song in also began vulgar and discussion of sex relationship that once taboo now very clearly appear in some songs.

DENOUEMENT

The constellations in music and politics in every era of Indonesia are very complex. Starting from a phenomenon that looks striking in the 2014 presidential election, music becomes a universal language capable of mobilizing the masses. The attachment of music and industry that surrounds makes music not only present as an 'entertainment' but music can be a messenger and spearhead escort to Indonesian as a nation. In the Old Order era, the search for identity in a newly constructed ideology became the reason music of global (Western) flavour was banned. America and the West are considered inconsistent with Pancasila and Nasakom. The search for Indonesia's identity forms is deadlocked and then chooses the multicultural concept as a wise middle ground. The New Order tried to open the veil by beginning to accept Western and American cultures, as a result the hybrid music industry became an option to embrace the region with a global goal for a nation. Media (TVRI and RRI) are used as a mouthpiece for the government to lead mass opinion. Musicians who are not in line with the government are not allowed to enter in TVRI and RRI. Reformation era that offers freedom and regional autonomy makes the musicians fringe began to be known to the wider community and then migrated to the central. Surely this is not in line with the conception of decentralization adopted. But the struggle of music and politics industry always wrestles in Jakarta and it's like Indonesia.

REFERENCES

Adorno, Theodor W. (1997). *Aesthetic Theory*. New York: Regents of University

of Minnesota

Dahm, Bernhard. (1987). *Soekarno Dan Perjuangan Kemerdekaan*. Jakarta: LP3ES

Sen, Krishna & Hill, David T. (2000). *Media, Culture and Politics Indonesia*. Melbourne: Oxford University Press

Sen, Krishna & Hill, David T. (2004). "Global Industry, National Politics: Popular Music in 'New Order' Indonesia" in *Refashioning Pop Music in Asia* Cosmopolitan flows, political tempos and aesthetic industries. London: Routledge

Weintraub, Andrew. (2012). *DANGDUT "Musik, Identitas, dan Budaya Indonesia"*. Jakarta: KPG
antaranews.com

Biography

Citra Aryandari was born in Yogyakarta on 25th July 1979. She got Ph.D in Performance Arts and Visual Arts Studies, Universitas Gadjah Mada, Indonesia (2012). She is founder and director of Citra Research Centre (CRC); a lecture at the Department of Ethnomusicology, Institut Seni Indonesia, Yogyakarta; guest lecture at Musicology Department, Universteit van Amsterdam. Her research interest includes (Ethno) musicology, Performance Studies, Cultural Studies, Urban Culture and Society, Hindhuism Mythology, and Anthropology Visual. She is author of a number of articles, documentary films and book. Her works could be access at personal website: www.citraaryandari.com.

Osmanlı Müzik Mirasını Dışlayıcı Devlet Politikalarına Karşı Savunma Stratejileri: Musiki İnkılâbı'na Karşı Muhalefetin Söylemsel Analizi

Defensive Strategies Against the Dismissive Policies Towards the Ottoman Musical Legacy: Discursive Analysis of the Opposition Against the Turkish Music Reform

O. GÜNEŞ AYAS*

ÖZET

Erken Cumhuriyet döneminde yönetici elit, bilindiği gibi, Osmanlı müzik mirasını dışlayan modern ve milli bir müzik kültürü yaratmayı hedeflemiştir. Bu hedefe ulaşmak için uygulanan politikalar bütünü nü ifade eden Musiki İnkılâbı, Osmanlı müzik geleneğini kamusal alandan uzak tutmaya dönük resmi tedbirlerin yanı sıra, onun kültürel meşruiyetini tartışmaya açan sembolik şiddet stratejilerini de içerir. Bu strateji ve uygulamalar, Batıcılık, Türkçülük ve pozitivistimin kendine özgü bir sentezine dayanan bir ideolojik söylemle meşrulaştırılmıştır. Aynı dönemde Osmanlı müzik mirasını sahipleneler, resmi politikalara karşı bu müzik geleneğinin meşruiyet alanını genişletecek savunma stratejileri ve söylemleri geliştirmişlerdir. Musiki İnkılâbı'na karşı yürütülen bu yumuşak muhalefet, hâkim ideolojik söylemle doğrudan çatışmaya girmek yerine, bu söylemdeki boşlukları Osmanlı-Türk müzik geleneğinin meşruluk alanını genişletmek için kullanmıştır. Dolayısıyla Osmanlı-Türk müzik geleneğini savunmaya ve ayakta tutmaya yönelik stratejilerin çoğu, hâkim ideolojiyle pek çok alanda iç içe geçmiş, ortak noktalarda birleşmiştir. Bu stratejiler, Osmanlı-Türk müzik geleneğinin meşruluk alanını genişletmede önemli başarılar elde etmelerine karşın, dönemin pek çok ideolojik kabulünün de içselleştirilmesine yol açmıştır. Günümüzde Osmanlı-Türk müziği geleneğinin meşruiyet sorunu çok büyük ölçüde aşılmıştır. Ancak Türk müzik kimliğinin tanımlanmasında dönemin ideolojik kabulleri etkisini sürdürmektedir. Bu çalışma, söz konusu savunma stratejilerinin söylemsel içeriğini analiz etmeyi ve Türk müziği camiasının zihniyet yapılarının şekillenmesindeki rolünü tartışmayı amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Musiki inkılabı, müzik sosyolojisi, söylem, ideoloji, Osmanlı-Türk müziği geleneği

* Doç. Dr. Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Bölümü, İstanbul, oayas@yildiz.edu.tr

ABSTRACT

As it is well-known, the early republican ruling elite have aimed to form a modern and national musical culture dismissing the Ottoman musical legacy. Turkish Music Reform, the name given to the set of practices and measures implemented to achieve this aim, consists of official measures to dismiss the Ottoman musical tradition from the public space and a set of symbolic violence strategies that bring the cultural legitimacy of this music into question. These strategies and practices were legitimized by an ideological discourse based on a sui generis synthesis between Westernism, Turkism and positivism. In the same period, advocates of the Ottoman musical legacy developed defensive strategies and discourses against the official policies in order to enlarge the field of legitimacy enjoyed by this tradition. For this purpose, this soft opposition against the Turkish Music Reform made use of the uncertainties in the dominant discourse instead of engaging a direct combat with it. Accordingly, most of the defensive and survival strategies intertwined with the dominant ideology in different ways and shared many common elements. These strategies reached many successes in enlarging the field of legitimacy enjoyed by Ottoman-Turkish music tradition. On the other hand, they paved the way for internalization of some key assumptions of the dominant ideology. Today, it can be argued that the problem of cultural legitimacy for the Ottoman-Turkish musical tradition has been largely overcome. However, the ideological assumptions once employed to dismiss the Ottoman musical tradition, are still influential even in defining the identity of Turkish music. This paper aims to analyze the discursive content of these afore-mentioned defensive strategies and to discuss their role in shaping the mentality structures of the Turkish music circles.

Keywords: Turkish music reform, sociology of music, discourse, ideology, Ottoman-Turkish musical tradition

Osmanlı Devleti'nin son döneminden başlamak üzere, ama bilhassa Erken Cumhuriyet döneminde, Türk müziği üzerinde yaşanan tartışmaların çok büyük bir kısmı politik ve ideolojik bir temele dayanmaktadır. Elbette ki bu süreçte sosyal ve demografik değişimin bir sonucu olarak yeni estetik ihtiyaçlar ortaya çıkmış, müziğin mevcut durumunun bu ihtiyaçlara ayak uydurup uyduramadığı meselesi de canlı bir şekilde gündeme gelmiştir. Ancak bu mesele tartışılırken bile tartışmanın çerçevesini Türkiye'nin hâkim siyaset ve kültür elitinin ideolojik-politik tercihleri çizmiştir. Müzik bu ideolojik-politik tercihlerin doğrulanmasında ya da yanlışlanmasında kullanılan bir sembolik araç haline gelmiştir. Dolayısıyla Fırat Kutluk'un da ifade ettiği gibi (2018, s. 63), "Cumhuriyet dönemi müzik politikalarının bileşenleri olarak öne çıkan her şey ideolojiktir ve bunun bir sonucu olarak da Türkiye'de "müzikle ilgili alınan kararların tümü politiktir."

Müzik tartışmalarında siyasi tercihlerin estetik tercihlere önceliği herkesin gözleyebileceği çok temel olgulardan bile bellidir. Örneğin müzikte Batılılaşma politikalarını başlatan, bu uğurda Mehterhane'yi kapatıp sarayın vitrinindeki müzik faaliyetlerini Donizetti'ye teslim eden II. Mahmud tanbur ve

ney çalar, davudi sesiyle fasıllara katılır, klasik musikimizle bestekârlık düzeyinde ilgilenirdi (Benlioğlu, 2018, s. 114-5). Ondan çok daha radikal Batılılaşmacı politikalara girişmiş olan Atatürk de Falih Rıfkı Atay’ın deyişiyle (2004, s. 447-8) “sevdiği musiki alaturka, inandığı Garp musikisi” olan, “evin den alaturka musikiyi eksik etmemişken, milli eğitimde yalnız Garp musikisini tutan” biriydi. Otuzlu yıllarda Çankaya sofrasında yönetici elit tarafından büyük bir zevkle dinlenen alaturka radyoda yasaktı. Nuri Conker bu çelişkinin sebebini sorduğunda Atatürk, kendi neslinin “fena yetiştirilme ve ihmaller neticesinde” bu müziğe alışmış olduğunu, ama genç kuşakların çağdaş evrensel musikiyi dinlemeye layık olduklarını ifade etmişti (Ataman, 1991, s. 21). Cumhuriyet’in karizmatik kurucusu, Okan Murat Öztürk’ün deyişiyle “Garplılaşma arzusunun doğurduğu merkezi ütopya” (2016, s. 10) uğruna kendi sevdiği müzikten vazgeçmeyi, hatta halkını da zorla vazgeçirmeyi göze alabiliyordu. Cumhuriyet’in müzik politikalarının ana çerçevesini çizen Gökalkp’in ise müzikten pek anlamadığı, tezini desteklemek için müzik alanında sunduğu delillerin son derece zayıf olduğu en hararetli savunucuları tarafından dahi kabul edilmektedir (Gazimihal, 1927, s. 1565-7). Nitekim resmi müzik çevrelerinin adeta tartışılmaz “amentü” sü haline gelen meşhur “milli musiki formülü”nün temellendirildiği o birkaç sayfalık metin, müzikle biraz alâkadar olan birinin bile hemen fark edebileceği akıl almaz derecede büyük hatalarla doludur. Buna karşın Gökalkp’in çizdiği çerçeve birçok ciddi müzik adamımız tarafından tartışmasız bir şekilde benimsenmiştir. Çünkü bu kritik geçiş döneminde esas önemli görülen argümanların müzikolojik sağlamlığından çok politik-ideolojik zeminidir.

Alaturka-alafranga tartışmasında alaturka, müzikal beğeni hiyerarşisinin en altına yerleştirilmekle kalmamış, Yeni Türkiye’de istenmeyen her şeyin sembolik ifadesi haline getirilmiştir. Kısacası Türk müziği tartışmaları başından sonuna ideoloji yüklüdür. Yine de burada söz konusu olan ideolojik içerik, ideolojiyi egemenlerin çıkarlarını muhafaza etmeye yarayan bir yanlış bilinç olarak tarif eden Marksist anlayışın açıklama şablonunu aşan bir boyuta da sahiptir. Müzik tartışmalarında ideolojiden bahsettiğimizde politik ve sınıfsal çıkarların da ötesinde bir hâkim dünya görüşünden, hayatı anlamlandırmak için benimsenen bir tarihsel anlatıdan ve gelecek vizyonundan da bahsetmiş oluruz. Burada bahse konu olan ideoloji, Geertz’in (1973, s. 193-233) kastettiği anlamda, tartışmanın hemen hemen bütün taraflarının içinden konuştugu genelleştirilmiş bir dünya görüşü ve sembolik bir sistemdir. Bu anlamıyla hâkim ideoloji, sadece hâkim sınıfların ideolojisi değildir, farklı derecelerde de olsa, bütün tarafların söylemleri içine sızar. Örneğin müzik hakkında sosyal teoriye ve bilime dayanan açıklamalar yapmaya çalışanlar bile bu hâkim ideolojik söylemin içinden konuşur. Çünkü onlar bile aslında çoğu zaman müzikle ilgili rasyonel-bilimsel açıklamalar yapmakla yetinmeyip, bu müziğin içinde üretildiği toplumun mensuplarına belli bir “anlam ve moti-

vasyon” sağlamaya, müzik türlerini hiyerarşik ayrımlar içinde sınıflandırmaya, hatta yargılamaya çalışırlar.

Jeffrey C. Alexander’a (1994, s. 167-170) göre her tarihsel dönem geçmişi bugünden yola çıkarak tanımlayan ve daha iyi bir gelecek vaat eden bir anlatıya ihtiyaç duyar. Modernleşme paradigması da bu anlatılardan biridir. Gerçi Alexander modernleşme paradigmasının, her ne kadar evrimci ve aydınlanmacı toplum kuramlarına dayansa da, ismen 1949’da doğup 60’ların ortalarında inandırıcılığını ve egemen konumunu yitirdiğini söyler. Buradan yola çıkarak Erken Cumhuriyet dönemi politikalarını modernleşme paradigmasına dayanarak analiz etmenin bir parça anakronizm olduğu ileri sürülebilir. Halbuki Findley’in (2011, s. 1) tespit ettiği gibi, modernleşme paradigması, ismen Erken Cumhuriyet döneminden daha sonra doğmuş olsa da, onu yaratan bazı önemli isimler Türkiye uzmanıdır ve bir bakıma Türkiye’nin tecrübesini teorileştirmişlerdir. Zaten Türkiye tecrübesi de kendinden önceki Batılı aydınlanmacı, evrimci, pozitivist toplum kuramlarına dayanmaktadır. Bu açıdan, Cumhuriyet döneminin hâkim dünya görüşünün geniş anlamıyla modernleşme paradigmasına dayandığını söylemek yanlış olmayacaktır.

Modernleşme paradigması, bir yandan mevcut olanı ve yaşananı bazı sosyal bilim teorilerinden yola çıkarak tasvir edip açıklamaya çalışırken, bir yandan da insanlara nasıl yaşamaları ve düşünceleri gerektiğini söyleyen bir üst dil yaratmıştır. Bu üst dil bir tarihsel anlatıya dayanır. Toplumun nereden gelip nereye gittiğini, bu gidişin neden iyi olduğunu açıklamaya ve bundan sonra nereye gideceğini öngörmeye çalışır. Böylelikle toplumu tarih içinde bir yere oturatarak ona kimlik ve motivasyon sağlar. Entelektüeller ise toplumun mensuplarının bu üst dilin grameriyle düşüncelerini sağlamak için modernliğe tekabül eden “gösteren”leri bir ikili kod içinde dışlayıcı bir işaret sistemi oluşturacak şekilde bir araya getirirler, bu ikili kod vasıtasıyla dünyayı Durkheim’ın kastettiği anlamda *kutsal* ve *profan* alanlara ayırırlar. İlerigeri, modern-geleneksel, bilimsel-dinsel, Batı-Doğu gibi ayrımlar birinci terimin temiz, iyi, üstün ve kutsal ikinci terimin kirli, kötü, daha düşük seviyede ve profan olana tekabül ettiği bir koda dönüştürülür. Bu ayrımlar insanlara bu kutsal ve profan alanlar arasında nasıl manevra yapabileceklerini gösteren bir işaret sistemi sağlar. Bu açıdan metafizik, dinsel kurtuluş söylemleriyle bir benzerlik gösterir ve mitolojik bir işlev yerine getirirler (Alexander, 1994, s. 170-71). Kutsal olan, tartışmanın bütün tarafları için dokunulmaz hale getirilmeye çalışılır, böylelikle muhalifler bile kutsal olanı sorgulamaksızın kutsal ve profan alanlar arasındaki gri bölgelerden hareketle görüşlerini bildirmeye çalışırlar.

Erken Cumhuriyet dönemi siyaset ve kültür eliti esasen modernleşme paradigmasını benimsemiştir. Ancak bu, modernleşme paradigmasının dönemin ihtiyaçlarını göre yerleştirilmiş bir versiyonudur. Yeni rejimin meşruiyeti işgalci güçlere karşı kazandığı İstiklal Harbi’nden kaynaklanmaktadır.

Saltanat bu hayat-memat kavgasında etkisiz kalmış, hatta zaman zaman Anadolu kuvvetlerine karşı işgalci güçlerle birlikte hareket etmiştir. Bu yüzden cumhuriyetçi güçler İstiklal Harbi’nden zaferle çıkarken saltanatı kaldırma konusunda zorluk yaşamasalar da, imparatorluk mirasını tasfiye etme konusunda bazı meşruiyet problemleriyle karşılaşmışlardır. Meşruiyetini işgalcilere karşı kazandığı zaferden alan bir rejimin imparatorluk mirasının terk edilmesine dayanan bir ulus-devlet inşasına girişirken milliyetçi bir söylem benimsemesi kaçınılmazdır. Batılılaşmacı amaçlarla bu milliyetçi söylemin çatıştığı noktalarda milliyetçiliğin sivri okları, Batıdan ziyade Osmanlı-Şark geçmişine çevrilmiştir. Bu uğurda milliyetçiliğin yanı sıra halkçı söylem de göreve çağırılmıştır.

Hâkim ideoloji modernleşme paradigmasının, Türkçülüğün ve halkçılığın özgün bir bileşimine dayanır. Erken Cumhuriyet elitinin benimsediği modernleşme paradigması üç ayak üzerine oturmuştur. Birincisi, bütün kültürel unsurları tek çizgili bir ilerlemeye anlayışı içerisinde bilimsel olan/olmayan, ileri/geri ikili kodları içine oturtan pozitivist dünya görüşü; ikincisi Şark’a ait her şeyi gerilikle, ataletle, karanlıkla, ölümlle, hatta kirlilikle özdeşleştiren bir Batıcı öz-oryantalizm ve modernliği gelenekle karşıtlık içinde düşünen bir radikal modernizm. Türkçülük ve halkçılık ise bir yandan topluma geçmişle sürekliliği gösterilebilen yeni bir kimlik ve motivasyon sağlarken, bir yandan da Batılılaşmacı amaçları meşrulaştırmakta ve Osmanlı-Şark mirasını meşruluk alanının dışına itmekte kullanılmıştır.

Gökalp’in “milli musiki” formülü bu genel dünya görüşünün müzik alanına nasıl uygulandığının harika bir örneğidir. Bilindiği gibi Gökalp Türk müzik tarihini Batı müziğinin girişinden önce ve sonra olmak üzere ikiye ayıran bir tarihsel anlatıyla işe başlar. Gökalp’e göre Batı müziğinin girişinden önce iki tür müzik vardır: Türklerin saf, ama bir o kadar da işlenmemiş ve Osmanlı tarafından ihmal edildiği için ilkel durumdaki halk müziği ile Şark medeniyetinin bir parçası olan Türklüğe yabancı Bizans kökenli Osmanlı şehir müziği. Yapılması gereken geri kalmış, bilimsel olmayan, yabancı bir medeniyete ait, gayri-Türk Osmanlı müziğinden kurtulmak, onun yerine bilimsel ve evrensel niteliğe sahip en ileri medeniyetin müziği olan Batı müzik tekniğini almak ve Türklerin saf, ama ilkel halk müziğini bu teknikle yeniden işleyerek tıpkı Rusların başardığı gibi Batı müzik ailesi içinde modern ve milli bir müzik yaratmaktır.

Gökalp’in fikirleri üzerine kurulan Erken Cumhuriyet dönemi müzik politikasının¹ temel hedeflerinden biri Osmanlı’nın şehirli müzik geleneğinin veya o dönemdeki yaygın kullanımıyla alaturkanın dışlanması olmuştur. Hâkim ideolojinin ikili kodları içinde Osmanlı-Şark müziği “kırli” olarak kodlanmıştır, bulaştığı yeri kirletmektedir. Örneğin modern Türk müziğinin

¹ Erken Cumhuriyet dönemi müzik politikalarının klasik Türk müziğine etkisini başka bir çalışmamızda çok daha detaylı olarak ele aldık. Bkz. Ayas, 2014 a.

hammaddesi olarak görülen türkülerdeki makamsal unsurlar bile, onların saflığını bozan, bu temiz türkülerini kirleten bir şey olarak düşünülmüştür. Dolayısıyla yeni politikaların uygulanması için önce bünyenin temizlenmesi gerekmektedir. Bu sebeple ilk dönemde yıkıcı politikalar ön plana çıkar. Örneğin müzik eğitim kurumlarından Türk müziği eğitimi kaldırılmış, resmi kurumlarda Türk müziği eğitimi yasaklanmış, basında ve kamusal konuşmalarda alaturka aşağılanmış, “alaturka” çalgılarla dalga geçilmiş, radyoda Türk müziği yasaklanmıştır. Bunlar yapılırken modernleşme paradigmasının ikili kodlarına Türkçülük ve halkçılığın ikili kodları da eklenmiş ve alaturka hiyerarşik karşıtlığın olumsuz kutbundaki değerlerle özdeşleştirilmiştir.

Bir “gösteren” olarak alaturkanın işaret ettiği “gösterilen”ler kabaca şunlardır: Bilimsel olmamak, ilim ve fenle açıklanamamak, tekke müziği/mürteci müziği olmak, Şarklı olmak, geri kalmış olmak, ilerleme ve gelişme potansiyeli taşımamak, Türklüğe ait olmamak, halka yabancı dar bir zümreye ait olmak, saray müziği olmak vs. Dönemin gazetelerindeki karikatürler, haberler ve görsel imajlar bir “gösteren” olarak alaturkanın (veya alaturkayı temsil eden imajların) zihinlere adeta otomatik olarak yukarıdaki “gösterilen”leri getirdiğini ortaya koyar niteliktedir.² Cumhuriyet’in ilk yılları, kültürel temsiliyetin gerçekleştiği hemen hemen bütün alanlarda alaturkaya karşı sert bir sembolik şiddetin hüküm sürdüğü bir dönemdir. Buna karşılık alaturka cephesinin bu saldırıya benzer bir sertlikle karşılık verdiği söylenemez. Saldırının sertliğine kıyasla savunma oldukça yumuşaktır. Bunda dönemin politik koşullarının yanı sıra, her iki kesimin de benzer bir dünya görüşünden yola çıkarak tartışmasının etkisi vardır. Şimdi buradan hareketle alaturka cephesinin söylemsel stratejilerini ana hatlarıyla sıralamaya ve hâkim ideolojiyle ortak yönlerini ortaya koymaya çalışacağım.

Öncelikle alaturka cephesinin de ana hatlarıyla modernleşmeci olduğunu vurgulamak gerekir. Onların itirazı daha ziyade müzik politikasının dayandığı radikal modernleşmeci anlayışadır. Ana hatlarıyla radikal modernleşmeciliğe karşı muhafazakâr modernleşmeciliği, katı bir pozitivizme karşı pragmatizmi savunurlar, hâkim söylemin ana çekirdeğine dokunmazlar, hatta kendi görüşlerini bu ana çekirdeğe dayanarak meşrulaştırmaya çalışırlar, hâkim söylemle doğrudan çatışmaya girmek yerine, bu söylemdeki boşlukları Osmanlı-Türk müzik geleneğinin meşruluk alanını genişletmek için kullanırlar, başka bir deyişle kutsal ve profan alanlar arasındaki gri bölgede manevralar yapmaya çalışırlar. Ana paradigmayı aynen benimserler ve alternatif bir söylem geliştirmekten uzaktırlar, bunun yerine müziğe bir istisna talep eden kısmi bir savunmaya girişirler. Bu yönüyle belki de Okan Murat Öztürk’ün deyişiyle onları muhalif değil müdâfi olarak adlandırmak daha doğru

² Dönemin gazete ve dergilerinde Türk müziğinin nasıl temsil edildiğini ve “alaturka”ya karşı ne tip sembolik şiddet stratejileri uygulandığını karikatürler, haberler ve yorumlar üzerinden analiz eden bir çalışmamız için bkz. Ayas, 2015, s. 273-294.

olacaktır. Alaturka cephesinin söylemsel stratejileri, hâkim söylemin yukarıda tanımladığımız ana unsurlarıyla (pozitivist modernleşmecilik, Türkçülük, halkçılık) ilişkili olarak analiz edildiğinde bu durum daha iyi anlaşılacaktır.

Yukarıda da belirttiğimiz gibi, resmi müzik politikasının birinci ayağı pozitivist-modernleşmeci dünya görüşüne dayanıyordu. Bu dünya görüşü üç yönüyle ele alınabilir: 1) Tek çizgili bir tarihsel evrim anlayışına dayanan bir pozitivist tarih anlatısı, 2) Öz-oryantalizmle (*self-orientalism*) desteklenmiş bir Batıcılık ve 3) Gelenekle mutlak karşıtlık oluşturacak şekilde konumlandırılmış bir radikal modernizm. Bu üçü, aslında Batıcı müzik politikalarının da ana çerçevesini çizer. Birincisinden başlarsak, hâkim söylem Batı müziğinin neden kaçınılmaz olarak tercih edilmesi gerektiğini tek çizgili bir pozitivist gelişme teorisine dayandırmıştır. Buna göre insanlık tek bir gelişme çizgisinde hareket ediyordu ve şu an için Batı toplumları bu çizginin en ilerisinde yer almaktaydı. Toplumlar arası farklılıklar aynı zamanda gelişme düzeyindeki farklılıklara tekabül ediyordu. Dolayısıyla biz Batıdan sadece farklı değil, aynı zamanda geriydik. Adeta Batı dışı toplumlar Batının geçmişi, Batının şimdiki hali de onların geleceğiydi. Gökalp’in Batılılaşma sürecinde milli kimliği korumaya hizmet eden medeniyet-hars ayrımı da bu ana görüşe tâbi kılınmıştı. Medeniyet evrenseldi, insanlığın en gelişmiş bilgi ve tekniklerinin ifadesiydi ve günümüzde Batı tarafından temsil ediliyordu. Dolayısıyla onu tercih etmek bilimin gereğiydi, içimizden kopup gelen ve bizi diğer milletlerden ayıran özelliklerimizi ifade eden hars ise ancak bu medeniyet tercihinin tâbi olarak bir anlam kazanıyordu, çünkü Batı tekniğiyle işlenmediğinde ilkel bir hammaddeye başka bir şey değildi ve modern dünyada bu haliyle varlığını sürdüremezdi.

Bu görüşün müzikteki yansımalarına göre, makama dayalı müzikler Batının yüzlerce yıl önce aşmış olduğu ilkel bir gelişme aşamasına tekabül ediyordu. Ayrıca bilimsel olmayı profanlaştırarak önemsizleştiren ve bilimsel olanı kutsallaştırarak yücelten mitolojik modernleşme söylemi Batı müziğini “bilimsel”, Türk müziğini “bilimsel olmayan” bir müzik olarak kodladı. Türk müziğini savunmak, dönemin gazetelerinde yazdığına göre, “motorlu otomobillere karşı kağıt arabasını, bilime karşı hurafeyi” savunmak, düpedüz “mürtecî” olmak demekti. Örneğin Darülelhan’ın alaturka şubesinin tamamen kapatıldığı ve resmi kurumlarda Türk müziği eğitiminin yasaklandığı 1926’da Riyaset-i Cumhur Orkestrası Şefi ve Musiki Muallim Mektebi Müdürü Viyolonist Zeki Bey (Üngör), kararı meşrulaştırmak için alaturkanın bilimsel bir sisteme dayanmadığını ileri sürmüştü: “Odasının birinde medeniyet müziği, diğerinde en basit kavaiidi bile olmayan bir musiki ‘geçilen’ bir eğitim kurumu olmaz.” Zeki Bey’e göre konservatuar “ilme, fenne ve metoda istinat eden” kurumlardır, hâlbuki Şark musikisi “fennen izah edilemeyen” bir sanattı. Dolayısıyla konservatuarda ona yer olamazdı. (Bkz. “Viyolonist Zeki Bey’in Anketimize Verdiği Cevap”, *Yeni Ses*, sayı 225/14, Teşrin-i Evvel

1926.)

Alaturka cephesi buna Batı ve Doğu müzik geleneklerinin farklı esaslara dayandığını ileri sürerek cevap verdi. Onlara göre ortada iki ayrı müzik vardı. Bunlardan biri, diğerinin geçmişi veya henüz bilimselleşmemiş ilkel bir hali olarak görülemezdi. Kimi zaman tonal müzikle makam müziğinin, aynı gelişme çizgisinin farklı aşamaları değil, farklı gelişme çizgilerinin bir ürünü olduğu, çok sesli olmayan yatay müzik geleneklerinin ille de dikey müziklerden daha geri olmak zorunda olmadığı fikri de, çok belirgin olmamakla birlikte işleniyordu. Rauf Yekta Bey (1926, s.3) başta olmak üzere bu konuda polemik yürütenlere göre “biri Şark diğeri Garb mûsikisi ilimleri” olmak üzere “ortada birbirinden ayrı iki fen, daha doğru ta’biriyle iki sanât (art)” vardı. Batı müziğinin kabul edilmesi bilimin kaçınılmaz bir sonucu olarak görülemezdi, çünkü Türk müziğinin de kendine özgü bilimsel kaideleri vardı.

Alaturka cephesinin sözcüleri pozitivist dünya görüşünün müzik geleneklerini bilimsel olan ve olmayan şeklinde bir ayrıma tabi tutmasına itiraz ederken, bir yandan da kendi müzik geleneklerinin bilimselliğini Batının müzikolojik sistemine dayanarak kanıtlamaya koyuldular veya bu müziğin bilimselliğini kanıtlamak için Batılı müzikologların otoritesine başvurdular. Örneğin geleneksel nazariyatı Batı müzikolojisinin kavramlarıyla yeniden ele aldılar, Türk müziği sisteminin çeşitli unsurlarını Batı müziğindeki karşılıklarını düşünerek yeniden kavramsallaştırdılar. Türk müziğinin ana dizisi bile Batının do majörüne denk düşsün diye, gelenekteki kullanımıyla hiç ilgisi olmayan bir sözde-Çargah dizisi olarak belirlendi. Makamlar Batı müziğindeki tonların bir karşılığı olarak düşünülmeye başladı. Bütün bunlar Batı müziğinin üstünlüğünü daha baştan kabul edilmesine ve yerli müzik geleneğine Batı müziğini merkez olarak bakılmasına yol açtı. Bu savunma stratejisinin olumlu yanıysa, hâkim söylemin bilimsel olan/olmayan ikili kodu içinde damgaladığı Türk müziğine meşruiyet kazandırmasıydı. Dünyadaki tek bilimsel müzik Batı müziği olmadığından, alafrangacıların iddia ettikleri gibi Türk müziğini savunanlar bilim düşmanı mürteciler değildi, onlar da kendine özgü bilimsel esasları olan bir müziği savunuyorlardı. Ancak sonuçta alternatif bir medeniyet söyleminin en rahat gelişebileceği bu polemik alanında bile muhalifler kısmi açıklamalarla ve savunmacı söylemlerle yetinmeyi tercih ettiler.

Örneğin Rauf Yekta Bey’e göre (1926, s. 3) müzikte Batı tekniğini doğrudan almak Batı dillerinden birini kabul etmekten farksızdı. Batı tekniğini aynen Türk müziğine uygulamak, bir Batı dilinin gramerindeki çoğul yapma kuralını “çoğul yapmak için Türkçe kelimenin sonuna ‘s’ koyulur” diye tercüme etmeye benziyordu. Rauf Yekta Bey’in öncülük ettiği bu tavır, muhafetin aslında en ileri pozisyonunu temsil eder. Ancak Rauf Yekta Bey bile, bunu mantıki sonuçlarına vardırmaı reddetmiş ve bu “lisan” benzetmesini muğlak bırakmıştır. Rauf Yekta Bey sanki medeniyet-hars ayrımında müziğe bir istisna tanınmasını ister gibidir. Ona göre (1928 b, s. 2) Türklerin Batı medeniyetini kabul etmesi, kendi müziklerini terk edip Batı müzik tekniğini

kabul etmesini gerektirmiyordu. Zaten “Avrupa’nın en yüksek musiki şahsiyetlerinin hiçbirisi... Mademki Garp medeniyetini kabul ettiniz, musikisini de kabul etmelisiniz. Artık kendi musikinizi terk etseniz fena olmaz gibi bir teklifte” bulunmamaktaydı. Buna karşın “memlekette muazzam ve meşkûr inkılâplar yapıldığını gören(ler), gûyâ bir milletin mûsikîsi de başbaşa verip aldıkları böyle bir kararla ortadan kaldırılabilir imiş gibi akıllarınca musikîde de kendileri bir inkılâpçı olmak sevdasına düşmüşlerdi!” Hâlbuki bu mümkün değildi. Çünkü müzik bu milletin öz malıydı. “Yalnız mekteplerde değil, her köşe başında birer alafranga mûsikî dershânesi açsak bu millet yine kendi ruhundan doğan ve garp mûsikî sisteminde yeri bulunmayan ve o mûsikînin kavâid ve nazariyâtla kâbil-i te’lîf olmayan makam ve nağmeleri yine kendi üslûbu ile terennüm edecekti.”

Diğer polemiklerde de benzer bir yaklaşıma rastlarız. Medeniyet değiştirme projesine genel olarak bir itiraz yoktur, talep edilen şey sadece müziğin bu medeniyet değişimi hamlesinin dışında bırakılmasıdır. Çünkü müzik adeta doğuştan gelen, el değmemiş, bireysel dehalar tarafından usul ve teknik gözetilerek yapılmamış ve diğer uluslar tarafından taklit edilerek kendilerine mal edilmesi mümkün olmayan, kendiliğinden milletin saf ruhundan doğan doğal bir hususiyetimiz olarak görülür. Bu ise Gökalp’in hars tarifini akla getirir. Hâlbuki alaturkayı hars dairesi içinde savunmak, onun merkezdeki yerini kaybetmesini kabul etmek anlamına gelir. Zira medeniyet-hars ikili kodu içinde ayrıcalıklı ve üstün terim medeniyettir, tercih ondan yana yapılacak, hars medeniyete tabi olacaktır. Savunmacı söylemi inşa edenler de argümanlarındaki bu zaafın farkında olmalıdırlar. Bu müziğin nazariyatına ilişkin çalışmaların tam da bu kriz döneminde yoğunlaşması, geleneğin bilimsel bir içerikle savunulmaya çalışılması ve Türk müziği tarihindeki nazariyat birikiminin ön plana çıkarılması onu Gökalp’in modelindeki medeniyet dairesine yerleştirmeye yönelik ürkek imalar da içerir. Ancak bunun başarıldığı her an, Türk müziği ister istemez Gökalp’in “eski medeniyetimiz” olarak gördüğü Şark-İslam medeniyetiyle özdeşleşir, ki bu meşrulaştırma çabaları açısından ciddi bir risktir. Nitekim nazariyat çalışmalarında bu müzik Şark musikisi içinde sınıflandırılrsa da, müziğin kimliği tanımlanırken Şarklılıktan mümkün olduğunca uzak bir tarif yeğlenmiştir.

Arel’in yukarıda sözünü ettiğimiz açmaza getirmeye çalıştığı çözüm başka bir çalışmamızda (2018) ekstra-Batılılaşma ve özelleştirme (ortogenez) kavramlarıyla açıkladığımız bir tutuma dayanır. Tanıl Bora’nın *Cereyanlar* adlı kitabında (2017, s. 92-3) Nilüfer Göle’nin ekstra-modernleşme kavramından (2014, s. 63-5) yola çıkarak geliştirdiği ekstra-Batılılaşma kavramı, Batılılaşmaya girişen toplumların, “milli özgüven inşasının bir icabı” olarak Batıdan daha Batılı olma iddiasını ifade eder. Ekstra-Batılılaşmacılar, kendi toplumlarının Batının temsil ettiği değerlere daha yatkın olduklarını ve bir kez doğru Batılılaşma yoluna girdiler mi Batının gelişme çizgisini onlardan daha ileri

götürebileceğini ileri sürerler. Neuman'ın (2000, s. 148-50) Osmanlı Devleti'nin Batıyı örnek alarak giriştiği reformların İslam tarihindeki kaynaklarını arayarak onları meşrulaştırmaya çalışan Cevdet Paşa'nın girişimini açıklamak için kullandığı özelleştirme (ortogenez) kavramı ise Batılılaşma sürecinde Batıdan alınacak unsurların köklerini kendi tarihinde arama, hatta yoksa icat etme çabası olarak tanımlanabilir. Başka bir deyişle Batılılaşmaya yerli bir tarihsel temel bulma arayışıdır. Arel'in Türk müzik tarihi anlatısı ve klasik Türk müziğini esas alan bir polifonik modern müzik oluşturma ütopyası, bu iki yaklaşımın bileşimine dayanır. Arel bir yandan Türk müzik tarihini Batılı olmayan müzik geleneklerinden özenle ayırarak Batı müziği ve Türk müziği tarihi arasında çok uzak geçmişte bir kökensel birlik bulmaya çalışır, bir yandan da Batı müziğiyle makamsal Türk müziği için ortak bir gelecek tahayyül eder. Arel'in, çok sesli Batı müziğinin bütün temel unsurlarının Türk müziği tarihinde ve bugünkü yerli müzik sistemi içinde bulunduğu iddiası özelleştirmeye (ortogenez), makam müziğinin olanaklarının kriz içindeki Batı müziğine de yol gösterip istikbaldeki daha zenginleşmiş evrensel müziğe kaynaklık edeceği ütopyası ise ekstra-Batılılaşmaya örnektir. Bu tip iddialara Rauf Yekta Bey'de kısmen, Arel'in öğrencilerinde yoğunlukla rastlarız. Örneğin mecliste Türk müziği tartışmaları sırasında muhalif kesimin sözcülerinden Şevki Uludağ, Batının majör ve minörün mahdut çemberi içine sıkıştığını ve buradan bir çıkış yolu aradığını tespit ederek, Türk müziğinin Batı müziğinin geleceğinde bir rol oynayabileceğini ima eder. Rauf Yekta Bey'in Fransız müzik ansiklopedisine yazdığı meşhur Türk musikisi maddesinde de benzer imalar vardır. Lâika Karabey ve Arel ise zaten bunu doğrudan programatik bir ilke olarak savunmuşlardır.

Alaturka cephesi genel itibariyle Arel kadar belirgin bir Batılılaşmacı pozisyon benimsememiştir. Ancak resmi ideolojinin ikili kodları içinde aşağı-öteki konumunda bulunan Doğulu kodlarla özdeşleşmeyi de istememiş, Doğululuktan mümkün olduğunca arındırılmış bir müzik kimliği benimsemiştir. Burada çift katlı bir öz-oryantalizmden söz etmek hiç de yanlış olmaz. Öz-oryantalizm veya İngilizce literatürdeki karşılığıyla *self-orientalism*, Batılı olmayan toplumlardaki Batıcı elitin kendilerine yönelen oryantalist bakışa cevaben kendi içlerinde bir Şarklı (oryantal) öteki yaratmaları ve bu ötekiyi hedef alarak kendilerini Şarklılık "suçlaması"ndan temize çıkartmaya çalışmalarıdır.³

Türkiye'nin müzik politikalarına yön veren Batıcı elit için bu Şarklı öteki alaturkaydı. Klasik Türk müziği sanki başka bir milletin müziğiymiş gibi, Batılı bir gözlükle ve Batılı oryantalizmin klişeleriyle damgalandı. Halk müziğininse Doğulu unsurlarla temas etmemiş, Batıyla uyumlu bir milli öze sahip

³ Erken Cumhuriyet dönemi resmi müzik söylemini öz-oryantalizm ve açık, gizli ve içselleştirilmiş oryantalizm kavramları çerçevesinde daha detay olarak analiz eden bir çalışmamız için bkz. Ayas, 2014 b.

olduğu varsayıldı. Bu öz-oryantalist bakışın bir sonucu olarak Erken Cumhuriyet döneminde öyle güçlü bir ideolojik bombardıman ve sembolik şiddet söz konusu oldu ki, bir şeyin Şarklı olması kötü olması için yeterliydi, başka bir kanıt ve tartışmaya gerek duyulmuyordu. Batılılaşmayı savunurken Said’in tarifiyle “gizli oryantalizm”e başvuran, yani doğrudan Batının ismini anmaksızın bilimsellik, medeniyet, evrensellik gibi Batıyı temsil ettiği varsayılan değerler üzerinden Batılı kurumları ayrıcalıklı ve üstün bir pozisyona yerleştiren yeni rejim, mesele Doğuyu aşağılamak olduğunda “açık oryantalizm”i benimsiyor, yani toplumun bütün istenmeyen özelliklerini “Şarklı” olarak damgalıyordu. Aslında bu, Batı tarafından kendisine yöneltilen oryantalist bakışa, kendi doğusunu ve kendi içindeki Doğulu kalıntıları oryantalize ederek bir öz-oryantalizmle cevap vermek anlamına geliyordu. Aynı tutum zincirleme olarak muhalif söyleme de sirayet etti.

Bazıları, alaturka cephesi içinde bir iç öteki yaratarak, resmi çevreler tarafından kendilerine yöneltilen öz-oryantalist bakışı bu iç-ötekiye yönelttiler ve bu yolla kendilerini “Şarklılık suçlaması”ndan muaf tutmaya çalıştılar. Bu strateji doğrultusunda Batılı bir görünüm ve eda kazandırılmış, tekke musikisiyle bağlantısı kopmuş, seküler unsurları daha çok vurgulanmış, Şarklı özellikleri geri plana atılmış ve böylelikle resmi çevreler nezdinde yeniden itibar kazandırılmış bir Türk müziği kimliği yaratıldı. Bu kimliğin dışında kalan her unsur Şarklılığı ima eden çeşitli damgalamalarla bir iç-öteki haline getirildi. Şarklılıkla özdeşleştirilen hafız tavrının, eserleri dizlere usul vurarak söylemenin, gazelin, piyasa tarzı veya meyhane müziği olarak damgalanan geleneksel eğlence müziğinin karşısına frak giyerek, Batılı orkestra ve korolara benzer topluluklar içinde ve notaya bakarak icra edilen bir müzik konuldu ve gerçek Türk müziğinin bu şekilde icra edilmesi gerektiği fikri yaygınlaştı. Keza bu öz-oryantalizmin bir diğer göstergesi olarak Ortadoğu’daki diğer müzik gelenekleriyle de araya mesafe konuldu, hatta bu müziklerle her tür etkileşim bir tür bozulma ve kirlenme olarak algılanmaya başladı. Sonraki dönemde istenmeyen müzik türlerinin “arabesk” başlığı altında “dejenere Arap müziği” olarak damgalanması da bu zihniyetin bir devamı olarak görülebilir.

Osmanlı’nın son döneminde Ali Rıfat Çağatay gibi müzikte Batılılaşmayı savunan bir müzisyen bile Şark Musikisi Cemiyeti başkanlığı yapabiliyor, keza Rauf Yekta Bey ilk taslağını Birinci Dünya Savaşı yıllarında kaleme aldığı meşhur ansiklopedi maddesinde Türk müziğini rahatlıkla “Şark musikisi” içinde sınıflandırabiliyordu. Yani Türk müziği camiasının modernliğe en açık unsurları dahi temsil ettikleri müziğin Şarklı taraflarıyla ilgili o kadar da büyük bir komplekse sahip değildi. Hâlbuki Erken Cumhuriyet döneminin sembolik şiddeti karşısında, bu müziği Şarkla özdeşleştiren ve ilişkilendiren her tür ima, nesnel bir tespitten ziyade bir saldırı ve damgalama olarak algılanmaya başladı. Türk müziği camiasının önde gelen isimleri Arap dünyasındaki müzik kurumlarıyla yakın ilişkilerini sürdürürken bile, müzik

kimliğini ısrarla Şarklı bağlantılarından kopuk bir şekilde tarif ettiler. Bu da muhalif söylem açısından hâkim medeniyet tercihinin sorgulanmasının önünde başka bir zihinsel engeli teşkil etti.

Bu tabloyu biraz daha parlatan ise, Osmanlı müzik mirasını meşrulaştırmak için Arel tarafından geliştirilen yeni Türk müzik tarihi anlatısı oldu. Arel zekice bir hamleyle, Türk müziğinin Şark müzik gelenekleri içindeki yerini reddetmek yerine, arkaik bir Türk müziğini bütün bu geleneklerin temeline yerleştirdi. Dahası, Türkiye'nin doğusundaki komşu müzik geleneklerini Türk müziğinin bozulmuş ve yozlaşmış örnekleri olarak ele aldı. Resmi söylemin tarih görüşünü şekillendiren Türk Tarih Tezi'nden esinlendiği açık olan bir yaklaşımla, çeşitli müzik geleneklerinin kökenini çok uzak geçmişteki arkaik ve saf bir Türk müziği nüvesine dayandıran Arel, Arap, İran ve Yunan müziklerindeki üslup farklarını da Türklerle bağlantının kopmasından kaynaklanan bir bozulma ve yozlaşmayla açıkladı. Böylelikle Arel'in çizdiği tabloda "Şark musikisi" denilen şeyin aslı Türk müziği idi, ancak bugün bilinen "Şark musikisi" ise gerçek Türk müziğinin bozulmuş, yozlaşmış ve kötü bir haliydi. Arel bununla kalmayıp Sümerler aracılığıyla Batı müziği ve Türk müziği arasında uzak geçmişte bir kökensel birlik bulmaya çalıştı. Batı müziğinin temel unsurlarının Türk müziği içinde olduğunu kanıtlamaya çalışarak da bu iki müzik geleneği arasında güncel köprüler kurdu. Arel'in tarihsel anlatısı içinde Türk müziğinin ötekisi Batı müziği değil komşu müzik gelenekleriydi. Batı müzik tekniği ise Türk müziğinin bugünkü geri kalmış halini sona erdirecek bir kurtarıcı olmaktaydı. Bu bakımdan Arel Gökaltın'ın modelini, klasik musiki mirasını da içerecek şekilde yeniden tanımladı ve Türkiye'nin müzikte modernleşme çabalarında bu geleneksel mirasa merkezi bir yer verilmesini önerdi.

Bu da bizi hâkim söylemin benimsediği modernleşme paradigmasının üçüncü yönüne, yani gelenekle kurulacak ilişki sorununa getiriyor. Modernleşmeyle gelenek arasında kurulacak ilişki konusunda çağımızda kabaca üç yaklaşımın söz konusu olduğu söylenebilir. Birinci yaklaşım dünyayı modern ve geleneksel toplumlar olarak ikiye ayırır. Modernleşmeyi geleneğin zayıflatılması ve bertaraf edilmesi süreci olarak görür. Modernlikle geleneği mutlak bir zıtlığa işaret eden ve birinci terimi üstün (kutsal) ve ayrıcalıklı kılan bir ikili kod oluşturacak şekilde tanımlar. Geleneğin modern çağa ayak uydurmayı başaramayacağını, aksine modernlik önünde bir ayak bağı olduğunu ileri sürer. Bu yüzden ya geleneği tamamen dışlar, ya da modern kültür içinde canlı bir rol oynayamayacak bir müze malzemesi haline getirir. Osmanlı müzik mirası konusunda resmi söylem bu tip bir gelenek anlayışına sahipti. Bu yüzden de müziğin modernleşmesini, geleneğin geriletilmesine, hatta modern hayattan silinmesine bağlamaktaydı. Bu koşullarda, halk müziği dışında, ki o da ancak Batı tekniğiyle işlendiğinde değer kazanacak ilkel bir hammadde olarak görülüyordu, geleneksel müzik mirası ancak geçmişte kalan müzelik bir değer olarak varlığını sürdürebilirdi.

Buna karşılık ikinci yaklaşım modernleşmeyi aşırılıklarından arındırmayı ve gelenekle barıştırmayı hedefler. Geleneği analitik bir yaklaşımla "sürekli-lik içinde değişim" olarak tanımlar ve modernliğin inşasında harç (Atay, 2006, s. 166) olarak kullanmayı önerir. Tayfun Atay'ın (2006, s. 154) deyişiyle modernleşme sürecinin kazasız belasız ilerlemesi için geleneği bir fren olarak kullanır. Bu yönüyle modernleşme sürecine ana hatlarıyla karşı değildir. Bu sürecin ortaya çıkardığı ikili kodları ve hiyerarşik dikotomileri reddetmez, sadece aralarındaki ayrımı biraz silikleştirmeyi ve bunları barıştırmayı amaçlar. Fırat Mollaer (2014, s. 97) bu iki pozisyon arasındaki ayrımı radikal (pozitivist) modernleşmeciliğe karşı ılımlı (muhafazakâr) modernleşmecilik şeklinde tarif eder. Dolayısıyla modernleşmeye kategorik olarak karşı çıkan ve geleneği yücelten üçüncü yaklaşımın, örneğin Guenon'un temsil ettiği anti-modernist gelenekçiliğin aksine, bu ikinci yaklaşım aslında modernleşmeci akımın bir koludur. Rauf Yekta Bey ve Sadettin Arel başta olmak üzere alaturka cephesinin müdafileri, değişen derecelerde olmakla birlikte, bu muhafazakâr modernleşmeci yaklaşımı benimsemiş, gelenekle modernliği barıştırmaya çalışmışlardır.

Örneğin Rauf Yekta Bey'e göre (1928 a, s. 2-3) modern bir milli müzik yaratmanın yolu geleneği iyi bilmekten ve geleneksel üslupta eser besteleyebilmekten geçer. Devlet tarafından desteklenen çok sesli Türk müziği bestecileri klasik makam ve usullerde basit bir eser bile besteleyemezken, modern bir milli müzik yaratmaları mümkün değildir. Çünkü müzikte yenilik, Rauf Yekta Bey'e göre gelenekle çatışarak değil ondan beslenerek yapılabilir. İstikbaldeki çok sesli Türk müziğinin makamsal müziğin imkânlarından faydalanmasını öneren Sadettin Arel de benzer bir yerde durur. Dönemin gazete ve dergilerinde muhalif söyleme hâkim olan genel çizgi de modernleşme karşıtı bir gelenekçilik değil, gelenekle barışık bir muhafazakâr modernleşmeci-likdir.

Uygulamada koro icrasının, Avrupalı bir konser düzeninin, notaya dayalı icra ve aktarımın, solistlik kurumunun, modern hayatın koşullarına daha çok cevap veren yeni form ve üslupların ve eğitim-aktarım tekniklerinin benimsenmesinde kayda değer bir zorluk yaşanmaması, Türk müziği camiasında modernleşme karşıtı bir çizginin hiç kökleşmediğini gösterir. Nitekim modernleşmeye kategorik olarak karşı çıkarak geleneği yücelten, kendi kabuğuna çekilip maziye her şeyiyle yeniden diriltmeye çalışan Guenon tarzı bir gelenekçiliğe Türk müziği camiasında hemen hemen hiç rastlanmaz. Bu tavır son derece yenidir ve günümüzde dar bir entelektüel zümrenin içinde daha ziyade ideolojik bir form içinde karşımıza çıkmaktadır. Erken Cumhuriyet döneminde tartışma ilk iki yaklaşım, yani radikal ve ılımlı modernleşme arasındadır. İlimli bir modernleşme yaklaşımını benimseyen alaturka cephesi müzikte değişim ve dönüşüme cepheden karşı çıkmak yerine, onu frenlemeye çalışmış, mümkün olduğunca gelenekten beslenen ve geleneğin frenlediği bir dönüşüm önermiştir.

Gelenekle kurulacak ilişki açısından, son olarak, her iki çizgiyi birbirine daha çok yaklaştıran bir arkaikleştirme eğiliminden de söz etmek gerekir. Şöyle ki; radikal modernleşmeci yaklaşım geleneği ya bir an önce sırtımızdan atılması gereken bir yük veya aşılması gereken bir engel olarak görüp hedef tahtasına yerleştiriyor ya da modern dünyanın ihtiyaçlarına artık cevap veremeyeceğine inandığı için onu yarı-hürmetkâr bir tavırla müzeye kaldırmayı yeğliyordu. Aslında bu cümle ya/ya da kalıbı yerine hem/hem de kalıbıyla da kurulabilir. Zira çoğu zaman her ikisi bir arada uygulanıyordu. İşte bu ikincisi, geleneksel müzik mirasına yönelik hürmetkâr bir tavır da içerdiği için klasik Türk müziğini savunan kesimler tarafından da desteklendi. Alaturka cephesinin bazı sözcüleri, resmi çevrelerin de onayını alabilecek bir yol olarak, arkaikleştirme ve klasikleştirme yoluyla alaturka müziğe itibar kazandırma stratejisi izledi. Hatta Türk müziğinin alaturka olarak adlandırılmasına şiddetle karşı çıktılar ve “Klasik Türk Musikisi”, “Tarihi Türk Musikisi” gibi, bu müziğin toplum içinde yaygın bir şekilde yaşamaya devam eden unsurlarını ifade etmekten aciz isimler benimsediler.

Klasikçiler olarak adlandırabileceğimiz bu kesim Türk müziği geleneği için bir altın çağ tespit ederek, geleneği bu çağda dondurdular ve Mesut Cemil’in ifadesiyle onu “kıymetli bir vazo gibi” müzede muhafaza etmeye yöneldiler. Tıpkı yönetici elit gibi onlara göre de toplumun canlı, yaşayan müziği olarak bu müzik artık ölmüştü, modern kültürümüz içinde ona bir yer yoktu, ancak bu müziğin nostaljik ve tarihi bir değeri vardı ve bu değer muhafaza edilmeliydi. Dârülelhan’ın alaturka şubesi kapatılırken oluşturulan Tespit ve Tasnif Heyeti tam da bu zihniyetin bir ürünüydü. Nitekim resmi çevreler bu heyetin çalışmalarının bile bir Türk müziği eğitimi faaliyetine dönüşmemesi konusunda titizlik göstermekteydi. Klasik Türk müziğiyle yapılacak tek şey eski repertuarı tespit edip kayda geçirmekti, günümüzün modern kültüründe artık bu müzik geleneğine bir yer yoktu. Oluşturulan klasik koroların repertuarlarını yirminci yüzyıl öncesiyle sınırlamaları, bu müziği icra eden kurumların tarihte kalmış bir müziği icra ettiklerini ima eden isimler (örneğin Tarihi Türk Musikisi) kullanmaları, bu müziği savunmak için kalem oynatanların, örneğin Yahya Kemal gibi onu hep *eski* musikimiz olarak geçmişteki haliyle anmaları veya Tanpınar gibi Dede Efendi’yle birlikte bu müziğin bittiğini ilan etmeleri hep bu tutumun bir sonucudur. Bu yaklaşımın bir diğer sonucu ise bu müzik için belirlenen geçmişteki altınçağdan sonra yapılan her şeye şüpheyle ve küçümsemeyle yaklaşma eğilimiydi, ki bu da geleneğin kendini yenileme imkanlarını besleyecek bir müzik zihniyetine ket vurdu. Yaşayan gelenekle bu klasikçi, altınçağcı zihniyet arasındaki çatışma da alaturka cephesini bölen ve klasik müzikle eğlence müziği arasındaki geleneksel köprüleri gitgide dinamitleyen bir rol oynadı. Klasikçilerin Türk müziğinin popüler kanadına veya hafız-tekke tavrı gibi sosyal tabanı daha geniş geleneksel icra biçimlerine yönelik olumsuz tutumu, aynı zamanda, yukarıda

açıkladığımız üzere, bir öz-oryantalist iç ötekileştirme stratejisiyle de pekiştirildi.

Hâkim ideolojinin Osmanlı müzik mirasını dışlayan müzik politikalarını meşrulaştırmakta kullandığı söylemin diğer iki temel ayağı ise Türkçülük ve halkçılığa dayanıyordu. Resmi teze göre, en kaba şekliyle klasik Türk müziği, Bizans kökenli, Türklüğe yabancı, Şarklı, gayrimüslim besteci ve icracılarla dolu kozmopolit bir müzikti. Dahası bu müzik, Türk halk kültürünün her alanda kategorik olarak zıddı, hatta bazen düşmanı olduğuna ve sadece halka yabancı, dar bir zümrenin ihtiyaçlarını karşıladığına inanılan Osmanlı saray kültürünün bir parçası olarak görülüyordu. Bu varsayıma dayanarak Osmanlı Saray Müziği, Bizans Saray Müziği, Enderun Müziği, Divan müziği gibi isimlerle tanımlanmaya çalışılan bu “dar zümre müziği”ne yeni rejimin Türkçü ve halkçı dünya görüşü içinde yer yoktu.

Gelgelelim bu resmi teze muhalif olanlar da alaturkayı, yine Türkçü ve halkçı argümanlara dayanarak savundular. İşe önce bu müziğin ismini “Türk musikisi” olarak tescil ettirmekle başladılar. Hâlbuki bu, aslında daha önce pek kullanılmayan bir tabirdi. Tespit edebildiğimiz kadarıyla “Türk musikisi” tabirini ilk kez kullanan Rauf Yekta Bey oldu. Sınıflandırmalar üzerindeki söylemsel mücadelenin çok iyi farkına varan Rauf Yekta Bey, alafrangacıların bu müziğe taktıkları isimleri tek tek çürütmekle kalmadı, “milli Türk musikisi” olarak adlandırılmaya çalışılan polifonik Türk müziğinin aslında Batı müziğinin bir şubesi olduğunu iddia ederek hücumu bile geçti. Böylece esas milliyetçiliğe aykırı olanın Türk müziğini savunmak değil Batı müziğini almak olduğunu söyledi. Meclis oturumlarında da, örneğin Osman Şevki Uludağ, alaturkayı partisinin altı okundan biri olan milliyetçiliğin gereği olarak savunduğunu söylüyordu.

Sınıflandırmalar üzerindeki mücadelede muhalif söylemin en büyük zaferi, resmi söylemin “Bizans musikisi” olarak damgaladığı bir müziğin ismini “Türk musikisi” olarak herkese tescil ettirmesi oldu. Bugün de Türk musikisi deyince çoğu kişinin aklına bu müzik geliyor. Bununla birlikte imparatorluk-tan devralınan müzik geleneğini ulus-devletin sembolik ihtiyaçlarına uygun bir şekilde etno-seküler bir içerikle tanımlama girişimi, onun kimliğinde de bir daralmaya yol açtı. Türk müziğini tarihsel olarak ortak bir mirası paylaştığı diğer Doğu müzik geleneklerinden ayırma çabası, onu evrensel müzik olarak tanımlanan Batı müziğinin aşağı-ötekisi olarak konumlandırmaya hizmet etti. Bach’ın, Beethoven’ın Alman müziği değil de Batı müziği veya evrensel müzik olarak tanımlandığı yerde Dede Efendi’nin Türk müziği olarak tanımlanması, evrensel-tikel ikili kodunun hiyerarşik yapısı sebebiyle, bir bakıma tenzil-i rütbe anlamına geliyordu.

Benzer bir durum halkçı söylemin sınırları içinde gerçekleşen söylemsel mücadele için de geçerlidir. Saray-halk karşıtlığına dayanan ikili kod, yeni yönetici elitin Osmanlı Devleti’nin tarihsel mirasını ve kurumlarını gözden

düşürmekte kullandığı sembolik mücadele araçlarından biriydi. Zaten saltanatın ve dar bir aristokratik zümrenin tercihlerine karşı halkın tercihlerinin ön plana çıkarılması, yani demokratik-halkçı meşruiyet anlayışı cumhuriyetçilerin evrensel dünya görüşüydü. Ne var ki Cumhuriyetin ilk yıllarında bu halkçı dünya görüşüyle yetişmiş yönetici kadronun tercihi Batı müziğinden yana oldu, halbuki bu müzik halk arasında çok dar bir beğeni kamusuna hitap ediyordu. Halkçılığın müzikteki temeli olarak düşünülen Anadolu türküleri elbette ki bu açıdan daha avantajlıydı. Ama İstanbul başta olmak üzere büyük şehrin müzik kültüründe, alaturka müziğe kıyasla, hem dinleyici sayısı hem de sahip olduğu prestij açısından daha gerideydi. Resmi söylemdeki bu boşluktan faydalanan alaturka cephesi, temsil ettikleri geleneğin meşruiyetini halkın teveccühüne dayandırmayı denedi. Gerçekten de alaturka o yıllarda şehir kültürünün ve eğlence endüstrisinin merkezindeydi. Alaturka cephesinin sözcüleri bir yandan temsil ettikleri geleneğe yönelik bu yoğun ilgiyi gündeme getirirken, bir yandan da Batı müziği konserlerine gösterilen ilginin zayıflığından dem vurarak, resmi söylemin meşrulaştırma stratejilerini bozmaya çalıştılar. Çeşitli versiyonları olan meşhur “Sivas Sivas olalı böyle zulüm görmedi” fıkrası, tam da bu stratejinin popüler kültüre mal olmuş bir zaferidir.

Gelgelelim, burada yanıltıcı bir kıyaslama söz konusuydu. Meşrulaştırma ölçütü halkın beğenisi olduğu için klasik Batı müziğinin karşısına Türk müziğinin popüler kanadı çıkarıldı. Hâlbuki iki müziğin yüksek klasik formları kıyaslansa, beğeni kamusunun büyüklüğü açısından büyük ihtimalle arada ciddi bir fark olmayacaktı. İstanbul sokaklarında Beethoven’ın son yaylı kuartetlerini dinleyene rastlamak zordu elbet, ama aynı sokaklar Dede Efendi’nin Evc-Buselik faslını mırıldananlarla da dolup taşmıyordu. Alaturka cephesi bu yüzden bir ikilem içinde kaldı. Resmi kurumlardan ve prestijli kültür muhitlerinden dışlanan alaturka, bu dönemde sosyal tabanını büyüterek meşruluk alanını genişletmeye girişti. Bu ise genel bir seviye kaybına yol açtı. Batı müziğinin klasik kanadı tarafından temsil edilen alafranga karşısında alaturka daha düşük bir seviyede temsil edilir oldu. Bu açıdan tablo Tanzimat devrinin tam tersine dönmüştü. Tanzimat devrinde Türkiye’ye ilk önce Batı müziğinin daha popüler ve basit formları girmişti ve bunların karşısında Türk müziğinin klasik yüksek formları bulunuyordu. Şimdiyse meşru beğeni hiyerarşisinin en tepesindeki klasik Batı müziğinin karşısına, Türk müziğinin eğlence müziği niteliği ağır basan popüler formları çıkmaktaydı.

Alafranga cephesi bu müziği “meyhane musikisi”, “âdi musiki” olarak damgaladıkça, alaturka cephesinin entelektüel savunucuları bu müziğin klasik formlarını ön plana çıkarttılar ve onu Batının prestijli klasik müzik kategorisinin muadili olabilecek terimlerle tanımlamaya başladılar. Onların Bach’ı, Beethoven’ı varsa, bizim de İtrî’miz, Dede Efendi’miz vardı. Ancak yukarıda bahsettiğimiz gibi bu klasikçi damar, aynı zamanda Türk müziğini arkaikleştirerek müzeyeye kaldırma eğilimindeydi. Dolayısıyla Türk müziğini

savunanlar, resmi patronajdan ve kamusal alanda her tür sembolik-söylemsel destekten yoksun kaldıkları bu zor koşullar altında, büyük bir ikileme hap-soldular. Bir yandan temsil ettikleri müziğe, klasik Batı müziğinin muadili olabilecek bir “yüksek müzik” havası vermek ve böylelikle ona itibar kazandırmak, bir yandan da varlığı tehdit altında bulunan bu müziği yaşatmak için onun sosyal tabanını mümkün olduğunca genişletmek zorundaydılar. Ciddi eğitim kurumlarından yoksun bırakılan, resmi kurumlarda marjinal bir şekilde temsil edilen ve üstelik kültürel elitler tarafından durmadan aşağılanan bu müziği yaşatmanın yolu meyhaneler ve gazinolar da dahil olmak üzere, onu hayatın her alanına taşımaktı. Bu ise kaçınılmaz bir seviye düşmesine ve klasik geleneğin “bozulmasına” kapı aralıyordu. Bu müziği yaşatmak için izlenen yollar onu kültürel elitlerin beğeni hiyerarşisinde daha dibe doğru iterken, ona itibar kazandırma yönündeki çabalar da bu müziği toplumdan kopardı ve toplum içinde yaşamaya devam eden en canlı unsurlarını zayıflatı.

Velhasıl, şimdiye kadar bahsedilenlerden yola çıkarak, Osmanlı-Türk müzik geleneğini savunmaya ve ayakta tutmaya yönelik stratejilerin çoğunun, hâkim ideolojiyle ortak bir zeminden beslendiği sonucuna varabiliriz. Bu stratejiler, Osmanlı-Türk müzik geleneğinin meşruluk alanını genişletmede önemli başarılar kaydetmelerine karşın, dönemin pek çok ideolojik kabulünün de içselleştirilmesine yol açmıştır. Erken Cumhuriyet dönemi müzik tartışmalarında alaturka cephesinin sözcüleri alternatif bir dünya görüşünün veya ideolojik-politik ufkun temsilcileri olarak görülemez. Onların yapmaya çalıştığı şey, resmi dünya görüşünün aşırılıklarını törpülemekle ve gri alanlardaki bazı boşluklardan faydalanarak temsil ettikleri müziğin meşruluk alanını biraz genişletmekle sınırlıdır. Alaturka cephesi hâkim ideolojinin sınırlarını aşan, nispeten tutarlı bir tarihsel anlatıya ve daha da önemlisi, bir gelecek vizyonuna sahip olmadığı için gerçek bir alternatif oluşturamamıştır. Bugün radikal modernleşme projesinin aşırılıklarının törpülendiği ve Türk müziği açısından kurumsal meşruiyet problemlerinin çok büyük ölçüde aşıldığı bir dönemi yaşıyoruz. Yine de kimlik krizinin halen çözülmemiş olması, Türk müziği konusunda ikna edici bir alternatif anlatının halen yaratılamamış olmasından kaynaklanmaktadır.

KAYNAKLAR

- Alexander, Jeffrey C. (1994). “Modern, Anti, Post, and Neo: How Social Theories Have Tried to Understand the ‘New World’ of ‘Our Time’”. *Zeitschrift für Soziologie*, Jg. 23, Heft 3, s. 165-97.
- Ataman, Sadi (1991). *Atatürk ve Türk Musikisi*. Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Atay, Falih Rıfkı (2014). *Çankaya*. İstanbul, Pozitif Yayınları.
- Atay, Tayfun (2003). “Gelenekçilikle Karşı Gelenekçiliğin Gelgitinde Türk Gelenekçi Muhafazakarlığı”. *Modern Türkiye’de Siyasal Düşünce Muhafazakarlık*. İstanbul, İletişim Yayınları, s. 154-178.

- Ayas, Güneş (2014 a). *Musiki İnkılâbı'nın Sosyolojisi: Klasik Türk Müziği Gele- neğinde Süreklilik ve Değişim*. İstanbul, Doğu Kitabevi.
- Ayas, Güneş (2014 b). "Kemalist Oryantalizm ve Osmanlı-Türk Müziği". *Mu- hafazakâr Düşünce*, 40, s. 189-212.
- Ayas, Güneş (2015). *Müzik Sosyolojisi: Sorunlar-Yaklaşımlar-Tartışmalar*. İstan- bul: Doğu Kitabevi.
- Ayas, Güneş (2017). "Bir Kültür Miti Olarak Hüseyin Sadettin Arel'in Türk Mü- zik Tarihi Anlatısı". *Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Uluslararası Hüseyin Sadettin Arel ve Türk Müziği Sempozyumu*, 13-14 Aralık 2017, İstanbul Üni- versitesi (yayın sürecinde).
- Bora, Tanıl (2017). *Cereyanlar: Türkiye'de Siyasî İdeolojiler*. İstanbul, İletişim Yayınları
- Findley, Carter (2011). *Modern Türkiye Tarihi İslam, Milliyetçilik ve Modernlik 1789-2007*, çev. Güneş Ayas. İstanbul, Timaş Yayınları.
- Gazimihal, Mahmut Ragıp (1927). "Musiki ve Cumhuriyet 1", *Milli Mecmua*, sa. 97, s.1565-7.
- Geertz, Clifford (1973). *The Interpretation of Cultures Selected Essays*. New York, Basic Books.
- Göle, Nilüfer (2004). "Batı Dışı Modernlik: Kavram Üzerine". *Modern Tür- kiye'de Siyasî Düşünce Cilt: 3 Modernleşme ve Batıcılık* (ed. Uygur Kocaba- şoğlu) içinde, İstanbul, İletişim Yayınları, s. 56-67.
- Kutluk, Fırat (2018). *Müzik ve Politika*. İstanbul, H2O.
- Mollaer, Fırat (2014). *Türk Muhafazakârlığının İki Yüzü*. İstanbul, Dergah, 2014.
- Neuman, Christoph K.(2000). *Araç Tarih Amaç Tanzimat: Tarih-i Cevdet'in Si- yasi Anlamı*. (çev. Meltem Aruri). İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Öztürk, Okan Murat (2016). "Milli Musiki Ütopyası: 'Halk Ruhunu Garp Fen- niyle Terkib Etmek'". Fırat Kutluk (ed.). *İllüzyon: Cumhuriyetin Klasik Mü- zik Serüveni*. İstanbul, H2O içinde, s. 3-74.
- Rauf Yekta (1926). "Türk Mûsikîsi Müzeye Kaldırılmaz", *Vakit*, 24 Mart 1926 (M), 10 Ramazan 1344 (H), sa. 2958, s. 3.
- Rauf Yekta (1928 a), "Yeni Türk Beste Mektebi", *Tiyatro ve Musiki Mecmuası*, 5, 16 Şubat 1928, s. 1-2
- Rauf Yekta (1928 b) "Türk Musikisi Nasıl Terakki Eder?", *Tiyatro ve Musiki Mecmuası*, 9, 19 Mart 1928, s. 2.

Toplumsal ve Kültürel Bellek Bağlamında Siyasi Propaganda Aracı Olarak Müzik: Dombıra Örneği

Music as a Political Propaganda Means in the Context of the Social and Cultural Memory: Dombıra Sample

RESUL BAĞI*

ÖZET

Siyasi partiler gerek seçim propagandalarında gerekse parti faaliyetlerinde, müziği zaman zaman siyasal bir simge ve propaganda aracı olarak kullanmışlardır. Amaç toplumsal ve kültürel bir bellek oluşturmak suretiyle seçmeni etkilemektir. Müzik, insanların birbiri ile kurdukları ilişkiyi düzenleme ve iletme işlevine sahiptir. Müziğin propaganda aracı olarak kullanımı, siyasi partinin kendi kitlesine amaçlarını ve hedeflerini daha akılda kalıcı anlatma olanağı sağlar. Müzik bir ideoloji aracı olarak benzersiz bir güce sahiptir. Televizyonda, radyoda ve sokaklarda duyduğumuz seçim şarkıları siyasal partilerce kullanılan seçim propaganda araçlarından bir tanesidir.

2001 yılında siyasi hayata başlayan ve ilk olarak 2002 seçimlerinde bir zafer ile siyasi arenada giderek güç kazanan AK partinin düşüncesinin temelini Müslüman/Muhafazakâr sistematığının ana taşları oluşturur. Ak parti 'İlmli İslam' politikası ile başlayan siyasi düşüncesine günümüzde 'Milliyetçilik' düşüncesini de eklemeye başlamıştır. Bu bağlamda Ak Parti, hem bu siyaseti bir ideoloji temeline dayandırmakta hem 'siyasi cemaat' davranışından ziyade 'muhafazakâr, demokrat ve milliyetçilik' kökeninde çalışmalarına devam eden bir kitle partisidir. Bu değişim sürecinde yeni ideolojisine uygun olarak seçimlerde kullandığı 'Dombıra' şarkısı ile toplumda kültürel bellek oluşturmaya çalıştı. Bu çalışmada bu sürecin nasıl işlediği ve partiye katkısı incelenecektir.

ABSTRACT

Music is sometimes seen as a political symbol and means of propaganda that political parties are used both in election propaganda and in party activities. The aim is to create a social and cultural memory to influence election. Because music has the function of organizing relationships between people. Music used as a means of propaganda allows the political party to explain it saims to the mass of the people more clearly. Music has a unique power as an ideology tool. The election songs we hear on TV, on radio, and on the streets are one of the election propaganda tools used for political parties.

The foundation of the Akparti philosophy, which first started political life in 2001 and became increasingly strong in the political arena with a victory in the 2002 elections, constitutes the main stones of the Muslim / Conservative system. Akparti has begun to

* Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı, Dr. Öğrt. Üyesi; resulbagii@gmail.com

add the notion of 'nationalism' to the political thought which started with the policy of 'moderate Islam'. In this context, Akparti continues to work as a mass party with the ideology of 'conservative, democratic and nationalism' based on this politics on the basis of an ideology as well as the behavior of the 'political community'. In this process of change, he tried to create cultural memory in the society with the song 'Dombrea' he used in elections in accordance with his new ideology. In this study, how this process works and the contribution of the party will be examined.

"İnsan, doğası gereği siyasî hayvandır."
Aristoteles

GİRİŞ

AK¹ partinin kuruluşunu hazırlayan nedenler, Milli Görüş Hareketi'nin yaşamakta olduğu bunalım sürecinde ortaya çıkmıştır. Siyaset alanında Milli Nizam Partisi (MNP), Milli Selamet Partisi (MSP), Refah Partisi (RP) ve günümüzde de Saadet Partisi (SP) ile temsil olunan, dini söylemi kendine rehber edinen ve 'iman ikerarı'na dayalı bir siyaset izlemeyi tercih eden Milli Görüş Hareketi'nin tek lideri Necmettin Erbakan'dı (Tekin, 2004: 53). Siyasi hayata 2001 yılında başlayan ve ilk olarak 2002 seçimlerinde bir zafer ile siyasi are-nada giderek güç kazanan AK parti, siyasi düşünce çerçevesi olarak 'İlmli İslam' politikası sergilemekteydi. Bu bağlamda AK Parti, siyaseti sadece belli bir ideoloji temelinde yaparak siyasi parti olmaktan çok 'siyasi cemaat' gibi davranmayı reddetmektedir ve muhafazakârlık ve demokratlık temelinde bir kitle partisidir. Dikkat çekici olan, aileleri MHP'li olan ya da kendileri daha önce ülkücü olan kişilerin de -AKP'ye eleştirel baksalar da- partide yer alıyor oluşuydu (Doğan, 2016: 78).

Demokraside seçimler ana fonksiyon görevi görür ve bu unsurun temel aktörü de seçmen kitesidir. Uztuğ'a göre (1999) seçimler, siyasal partilerin ve diğer bağımsız adayların yönetimle ilgili her türlü düşünce ve taahhütlerini seçmene anlatmak ve seçmeni ikna ederek oyunu almak için yürütülen bir süreçtir. Bu sürecin adı siyasal seçim kampanyalarıdır. Siyasal iletişim kampanyaları; "belirli bir hedef kitleye, kitle iletişim araçları veya yüz yüze iletişim yoluyla bir dizi ikna edici mesajların aktarılması" (s. 24) ile yürütülür. Bundan dolayı partiler ve partilerin adayları seçmene ulaşmak, onu etkilemek için birçok mücadeleyi bir arada yürütür. Seçim kampanyaları parti ve parti adaylarının siyasal mesajlarını etkin ve anlaşılır bir şekilde halka ulaştırmak için yürüttükleri çalışmalardır. Burada tek amaç vardır; seçmeni ikna edip oyunu alarak iktidar olmaktır. Seçim kampanyalarında başat konu, seçmenin ilgisini çekmek ve seçmenin politik düşünce ve sorunlarını giderebilmektir.

Schumann "dünyada olup biten her şey beni ilgilendiriyor. Toplum, ede-

¹ Adalet ve Kalkınma Partisi

biyat, politika ve bunlar üzerine düşünüyorum, ardından hissettiklerimi müziğimle dile getiriyorum” (aktaran, Kutluk, 1997: 13) demiştir. Bu bağlamda müzik, insanlar arasındaki ilişkilerde ilerletme ve düzenleme gibi etkiye sahiptir. Aynı zamanda müzik, toplumların mücadele yollarından birisidir. Siyaset ortamında mücadele müzik yoluyla yapıldığı zaman akılda daha kalıcı olmaktadır. Bu çalışmada, propaganda aracı olarak kullanılan parti müziklerinin kişiler üzerinde toplumsal ve kültürel bellek aracı olarak nasıl kullanıldığı, Dombıra –ki bu müzik Ak Parti tarafından kullanılmaktadır- özelinde tespit edilmeye çalışılmıştır. Ak Parti tarafından kullanılan propaganda müziklerinde zaman içerisinde siyasi yön değişikliği ile orantılı olarak müzik tercihindeki değişim ve bu değişimin toplumsal ve kültürel bellek oluşturma süreci araştırılmaya çalışılmıştır.

Siyasi seçim kampanyalarında, siyasi partiler ve adaylar tarafından değişik araç ve yöntem/teknikler kullanılarak seçmenle iletişim kurulmaya çalışılmıştır. Bu iletişim sonucunda kampanya uygulamalarının seçmenin ne düzeyde ilgisini çekebildiğini ortaya koymak, propaganda müziklerinin ne derece başarılı olduğunu belirlemekte yardımcı olacaktır. Müziğin propaganda amaçlı kullanımı gerek tarihsel süreçte gerek günümüzde yaygın bir şekilde gerçekleşmektedir. Bu bağlamda, siyasi kampanyalarda müzik kullanımı adayın başarısında büyük ölçüde önem taşımaktadır. Genellikle popüler kültür ürünleri arasından seçilen propaganda müziklerine ek olarak folk müzikleri de çoğu zaman tercih edilmektedir. Özellikle genç nüfusun oy verme davranışına yöneliminde müziğin etkisi azımsanmayacak boyuttadır. Sanatçıların politikayla pek ilgilenmediklerine dair genel geçer bir görüş vardır. Fakat Kutluk’un (1997)’de bahsettiği gibi “Politikayla ilgilenmek, aktif politika yapmak ya da yaratılarında yaşanan dönemin politik ya da düşünsel olaylarını aktarmak değildir yalnızca” (s. 10). Ezgilerin gücünü kullanarak başkaldırıda, taraf olduğun düşünceyi övgü de, kardeşlik, el ele verip birlik olma mesajları verilen ezgilerde müzik-politika ilişkisinin kanıtı niteliğindedir. Müzik ve siyaset ilişkisi, seçim propagandalarında kullanılan müziklerden, protest müzik akımlarına kadar, siyasi yönetimleri/liderleri öven ya da yeren müziklerin üretimine kadar tamamının dahil olduğu büyük bir yelpazeyi içerir. Aslında sosyal yaşamın içerisinde müzik/politika ilişkisi her daim devam etmekteydi. Sanatçılar yaşadıkları dönemler ve içerisinde bulundukları siyasi yaşam arasında mutlaka bir koşutluk sağlamış ve eserlerini bu mecrada beslemiş ya da icra etmişlerdir. Konumuz olan AK Parti ve bu partinin politik imgelem yansıması olarak bahsedebileceğimiz Dombıra şarkısı da böyle bir ortamda düzenlenmiş ve meydanlarda seslendirilmiştir.

Dombıra, 1997 yılında Arslanbek Sultanbekov tarafından bestelenmiş ve 2007 yılında ‘*Cengiz Han-Kızılma*’ filminde kullanılmıştır. Ülkemizde 2008 yılında gösterime giren film ile birlikte ‘Dombıra’ ezgisi giderek geniş bir kitle tarafından dinlenilmeye başlanmıştır. 2012-2013 futbol sezonunda Bursaspor taraftarları tarafından üzerine yazılan yeni sözlerle stadyumlarda

ezgi söylenmeye başlanmıştır. Yine aynı sezon Fenerbahçe taraftarı tarafından yeni sözler ile ezgi kullanılmaya başlanmıştır. 3 Ağustos 2013 yılında Kazakistan'a göreve giden Genelkurmay Mehteran Birliği (bu birlik yurt dışı görevlerine gidilen ülkede ülkenin bilinen bir ezgisini icra eder) Manas Üniversitesinde bu ezgiyi aranje ederek askeri törende çalmıştır (E. Tekin, kişisel görüşme 11.03.2018). Dombıra, 15 Ocak 2014 yılında TRT'de yayınlanan yönetmenliğini Osman Sınay'ın yaptığı 'Kızıl elma' dizisinde orijinal hali ile kullanılmıştır. 19 Şubat 2014 günü Başbakan Erdoğan'ın katılımıyla, '30 Mart yerel seçimlerinin AK Parti Seçim Beyannamesi' ile belediye başkan adaylarının açıklanması dolayısıyla Ankara Arena'da düzenlenen toplantıda ilk kez seçim propaganda müziği olan 'Dombıra' yayınlanmıştır.

Bu çalışmada, AK parti seçim müziklerine genel bir bakış açısı oluşturularak, 2014 seçimlerinde 'Dombıra'nın kullanımı hakkında bilgi verilmeye çalışılacaktır. Propaganda aracı olarak kullanılan parti müziklerinin kişiler üzerinde toplumsal ve kültürel bellek aracı olarak nasıl kullanıldığı, Ak Parti propaganda müziği olan 'Dombıra' özelinde tespit edilmeye çalışılmıştır. Ak Parti kuruluş aşamasındaki 'Muhafazakâr İslamcı Parti' görünümünden, zamanla MHP'nin üstlenmiş olduğu 'Milliyetçilik/Türkçülük' politikalarını ekleyerek, politik yönünde önemli değişik temalar kullanmaya başlamıştır. Bu uygulamalarda söylemlerin yanı sıra müzik belirgin bir meta olarak kullanılmıştır.

TOPLUMSAL VE KÜLTÜREL BELLEK

Bellek, TDK'da "Yaşananları, öğrenilen konuları, bunların geçmişle ilişkisini bilinçli olarak zihinde saklama gücü, dağarcık, akıl, hafıza, zihin (Url-1)" şeklinde tanımlanmıştır. Bu bağlamda bellek, geçmişte yaşanmış olayların saklama deposu olmak gibi başat bir konuya ek olarak geçmişle ilintili olarak olayları değerlendirme ve geleceğe taşıma özelliğine de sahiptir. Düşünen bir varlık kendisini maddi ve manevi unsurlarla devam ettirebilir. Bu bakımdan bu değerler en genel ifadesiyle süre giden bir aktarıma ihtiyaç duyar. Belirtilen bu ihtiyaçlar açısından bellek ve bilinç ayrı bir önem kazanır.

Kültürel bellek, 19. Yüzyılda modern ulusal devletlerin ortaya çıkışına ilişkin teoriler kuran Yeniçağ tarihçileri Benedict Anderson ve Eric Hobsbawm'ın yaptığı gibi, bellek ve kimlik-mit ve politik imgelem arasındaki ilişkiyi eski gelişmiş kültürler temelinde, çok daha ilkesel biçimde Türkiye için de anlamlı olabilecek bir ilkeselleştirme ortaya koyma girişimidir (Assman, 2015:2). Toplumsal bellekteki tarihi yeniden kurma pratiği, önemli noktalarda toplumsal grupların belleğinden yol gösterici bir itici güç bulabilir ve buna karşılık toplumsal grupların belleğinin biçimlenişine önemli katkılar sağlayabilir (Connerton, 2014: 29). Günümüzde bazı partilerin seçim propagandalarında 'Türkçülük' çağrıştıran olguları kullanması Connerton'un bahsettiği '*tarihi yeniden kurma pratiği*'ni destekler niteliktedir. Ülkemizde AK

partinin ‘Dombıra’ kullanması, MHP’nin seçim müziklerinde ‘Mehter’ ezgileri kullanması, İyi Parti’nin ‘İYİ²’ simgesini kullanması ‘*Türkçülük-Turanlılık*’ politikalarının ‘*tarihi yeniden kurma pratiğine*’ dönüşmüş halidir. Toplumsal bellek dediğimiz şeyin, en iyi biçimde tarihin yeniden kurulması (*rekonstrüksiyon*) olarak adlandırabilecek, çok daha özgül bir pratikten farklı olduğunu belirtmemiz gerekir. Geçmişte gerçekleştirilen tüm insan etkinliklerinin bilgisi ancak onların bıraktığı izlerden yola çıkılarak edinilebilir (Connerton, 2014: 27). Hatırlama kavramı kültür birimlerinin çeşitli kültürel olgulara ve alanlara farklı bir bütünlük içerisinde bakmasını sağlayarak yeni paradigması olmaya adaydır. Kültürel hatırlama biçimlerinin sorun yaratmaya başladığı, toplumsal belleğin bir dönem değişikliğinin eşliğinde olduğumuz bu yıllarda tarih ve bellek, anılar ve anımsama siyasi partiler tarafından birer propaganda unsuru olarak kullanılmaya başlanmıştır. AK parti ‘Dombıra’ ile geçmişte Orta Asya’da yaşayan Türk topluluklarından kalıntı Türk kültürü izlerini yeniden yaratma çabasıyla onların bıraktıkları izlerden yola çıkarak yeniden kültürel bellek yaratma çabası içerisine girmiştir.

Adorno’ya göre 18. yüzyılın sonlarından itibaren müzik dolaysız kullanım olanağını yitirmiştir. Kendini alış-veriş sürecine bağımlı kılmıştır. Müziğin bu süreçteki rolü bir meta olmasıdır. 21. yüzyılda ise müzik endüstrileşme sürecini izleyerek küresel ve siyasi bir güç olma durumuna gelmiştir (Lull 2000: 11 aktaran, Tanyıldızı, 2012: 98). Siyaset-müzik ilişkisindeki endüstrileşme sürecinde alış-verişin en belirgin boyutu müziklerin propaganda aracı olarak kullanılmasıdır. Müzik endüstrisindeki küresel ve siyasi gücün farkında olan siyasetçiler ve onlara seçim müzikleri hazırlayan müzisyenler bu alanı maddi/manevi oldukça iyi değerlendirmişlerdir. Müziğin siyasi arenada bir güç olması bu ilişkinin daha da artmasını sağlamış ve küresel bir etki yaratmıştır. AK parti tarafından meta olarak kullanılan ‘Dombıra’ ile toplumda MHP’nin üstendiği ‘*Milliyetçi/Türkçü*’ algısı yaratmak suretiyle ırksal, kültürel ve tarihsel anlam yükleme çabası ile bellek oluşturmuştur. Müzik, kültürün soyut bir ögesidir ve çeşitli amaçlarla kullanılan bir sanat olarak toplumlarda yaratılır. Onun kültürel anlamı ise toplumdan topluma değişir ve her toplum müziğin anlamını farklı olarak yorumlayabilir (Nettl, 2010 b: 217). Kazak halkı tarafından ‘*Kahramanlık ezgisi*’ olarak anlamlandırılan ‘Dombıra’ Türk halkı tarafından ‘*Recep Tayyip Erdoğan ve AK Parti*’ algısı ile anlamlandırılmaktadır. Tüm bunlar coğrafi niteliktedir ve herhangi bir biçimde dini, kültürel, etnik ya da siyasal çağrışımlar taşımaktadır. Fakat Said’in (2009)’da bahsettiği gibi “Kültürel söylemin analiz etme, geçmişin klişeleri ve yalanlarını temizleme, otoriteyi sorgulama, alternatifler arama gücü”

² İYİ parti Kayı Boyu’ndan esinlenerek bu simgeyi kullanmıştır. Kayı Boyu, Oğuzlar’ın Bozok kolundan bir boydur. Aslında Oğuzlar’ın 24 koyundan sadece biridir. Osmanlılar da bu koya mensuptur. Kayı kelimesi; muhkem, kuvvet ve kudret sahibi anlamına gelmektedir. Kayı Boyu’nun simgesi 2 ok ve 1 yaydır.

gibi Kültürel bellek oluşturmada bazı riskler de vardır.

Kültür her toplumda ‘bağlayıcı yapı’ olarak adlandırılabileceğimiz bir şey oluşturur. AK parti tarafından, Dombıra ezgisi ile Türk kültür yapısının bağlayıcı unsurlarından birisi olan müzik, hem sosyal boyutta hem de zaman boyutunda birleştirici ve bağlayıcı unsur amaçlı kullanıldı. Bir kesim tarafından böyle bir değerın seçim malzemesi olarak kullanılmasının yanlış olduğunu düşünülürken. Diğer bir kesimde bunda bir sakınca görmediğini aksine tekrar gündeme taşınmasıyla ‘*tarih hafızasının tazelendiği*’ ifade edilmektedir. Ortak deneyim, beklenti ve eylem mekânlarından bir “*sembolik anlam dünyası*” yaratarak, birleştirici ve bağlayıcı gücüyle güven ve dayanak-imkânı sağlayarak insanları birbirine bağlar. Bu yapı aynı zamanda, önemli deneyim ve anıları biçimlendirip canlı tutarak, ilerleme halindeki şimdiki zamanın uf-kuna, bir başka zamanın görüntülerini ve öykülerini katarak ve böylece ümit verip anıları canlandırarak, dünle bugünü birleştirir. Kültürün bu yanı tarihi anlatılara ve efsanelere dayanır. Dombıra bu bağlamda kültürü tarihsel ve efsaneler aracılığıyla birleştirici unsur görevi gördü diyebiliriz. Her bağlayıcı yapının temel ilkesi tekrarlama’dır. Böylece olaylar dizisinin sonsuzda kaybolması önlenir ve bir ortak “kültürün” unsurları olarak, tanınabilir ve hatırlanabilir örneklerle dönüşmesi sağlanır (Assman, 2015: 23).

AK PARTİ VE DOMBIRA

AK Parti’nin iktidara geldiği 2000’li yıllar Türk siyasal hayatında yeni bir dönemin başlangıcına işaret etmektedir. Bu dönem AK Parti’yi iktidara getiren siyasal, ekonomik ve toplumsal dinamiklerin önemli etkisi yanında, partinin değişim ve dönüşüm vaatleriyle birleşen AB üyelik süreci başta olmak üzere küresel dinamiklerin etkisinde, siyasette ve kamu yönetiminde önemli değişimlere kapı açıldığı bir dönem olmuştur. AK Parti, 3 Kasım 2002 yılında Recep Tayyip Erdoğan başkanlığında ilk olarak katıldığı genel seçimlerde yüzde 34,28 oy oranıyla tek başına iktidara gelmiştir. Seçim müziği marş formunda yazılan “*bundan böyle*” adlı beste şarkıdır. Bu seçimden sonraki yıllarda AK Parti propaganda müzikleri olarak farklı dillerden ve farklı formlarda eserler kullanmıştır. Uğur Işılak’ın düzenlemesini yaptığı ‘Dombıra’ ilk olarak 19 Şubat 2014 tarihinde Başbakan Erdoğan’ın yerel seçimler öncesinde seçim beyannamesini açıklamak için kürsüye yürüdüğü anda Uğur Işılak’ın kendi taktimi ile söylendi. Ozan, kopuz, kopsamak (kopuz çalmak) Türk kültürünün öğeleridir. Kopuz’un yaratıcısı ise, Korkut Ata’dır. Kazakların kopuz, tambure, dombra gibi sazlarını icat eden yine Korkut Ata’dır³. Orta Asya kökenli bir saz olan Dombıra Kırgız ve Kazaklar arasında çok çalınan saz olup, bütün Orta Asya’ya yayılmıştır. Hedwig Usbeck, dombra hakkında

³ Dede Korkut’a kopuzlu ve sazlı âşıkaların piri ve en büyüğü olarak görüldüğünden Korkut Bahşi de denilmektedir. Dede Korkur kitabındaki masallar da ozandan ozana geçerek yaşamıştır.

şu bilgiyi verir: mızraplı veya çırpma telli saz (Budak, 2000: 185)⁴.

Kültürel değişimler toplumların etkisinden kaçamadıkları öğelerdir. Her ne kadar uzun yıllardır gerek kültür gerek müzik yönümüzü batıya dönmeye başlamış olsak da kültürel alt yapımızın bir yansıması olarak propaganda müziklerinde Orta Asya’ya bir yöneliş söz konusudur. Esasında siyasi tarafgirlik nedeniyle siyasetçiler için dilin doğru kullanımından daha çok propaganda işlevi öne çıkar. Bu nedenle dil sadece iletişim aracı değil, siyasi anlamları karşı tarafa ulaştırmak için keskinleştirilip bilenen siyasi bir silahtır. Dilin ezgiye dönüşmüş hali de propaganda aracı olarak kullanımıdır. Dombıra’da kullanılan dil AK partinin lehinde önemli bir gelişme olmuştur. Öyle ki, Recep Tayyip Erdoğan özellikle seçim kampanyalarında ‘kişilik kültürü’ olarak lanse edilmiş, bu kavrama bağlı olarak ‘Dombıra’ ile birlikte özellikle nakarat bölümlerinde vurgulanan ‘*Recep Tayyip Erdoğan*’ vurgusu ‘kişilik kültürü’nün yerleşmesine neden olmuştur.

Sanatın toplumsal ve siyasi olaylardan bağımsız olduğunu düşünmek sanat anlayışı dışında pek mümkün değildir. Sanatın önemli bir dalı olan müziğin de bu gerçeğin bir parçası olması doğaldır (Mermutlu, 2011: 48). Müzik yaşayan bir organizmadır. Bir toplumun müziği incelendiğinde o toplumun çektiği acılar, yaşanmış acılar, keder, üzüntü, yaşadığı savaşlar, ne tür zaferler yaşamış vb pek çok şeyi öğrenebiliriz. Aynı acıları, sevinçleri ve ülkeleri paylaşan kitleler, uzun zaman aynı vatanda ve aynı devletin çatısı altında, aynı kurumlara tabi olarak devlet kurabilen insan topluluğu yani millet olur. Milletler, müziği ve müzik endüstrisini iyi kullandıkları zaman bu onlar için en büyük silahtır diyebiliriz. Müzik, siyasi bağlamda kullanıldığı zaman zıt düşüncelere sahip insanları bile bir araya getirebilir, alt kültürler oluşturur, insanları birleştirir. Hatta ne yazık ki bazı noktalarda insanları ayırıştırır ve net mesajlar verir. Sonuçta nasıl kullanılırsa, istenen sonuca mutlaka varılır. Bu sebeple kullanılan Dombıra şarkısı; Ak Parti ve buna bağlı olarak sağ/milliyetçi kesimde toplulukları ezgisel olarak birleştiren, söz içeriği aracılığı ile Recep Tayyip Erdoğan odaklı hafıza mekânı yaratma yoluna gidilen bir müzik olmuştur. Hafıza mekânları topluluğun geçmişi ile ilgili olabilecek ya da söz konusu geçmişi içinde barındıran simgelerle ve anlam örüntüleriyle yüklü neredeyse her şeyi kapsamaktadır. Bu simgeler ve anlam örüntüleri örülmüş

⁴ Dombıra ülkelere göre: Kazaklar, Kırgızlar ve Özbekler; Dombıra- Başkurdistan; Dombre, Dumbıra- Tatarlar; Dumbra- Özbekler; Dumbra, Dumbara- Tacikistan; Dumbra- Ruslar; Dombra- Ukrayna, Moldova ve Beyaz Rusya; Dombıra- Güney Anadolu göçmenleri; Dambra, dımbra, dombra ve dımbıra diye adlandırmaktadırlar (Budak, 2000: 185).

⁵ Kişilik Kültü Kişilik kültürü (ya da liderlik kültürü), onun aracılığıyla bir siyasi liderin kahraman olarak tasvir edildiği bir propaganda aracıdır. Lideri bütün siyasi aklın ve ulusal çıkara ilişkin yanılmaz hükümlerin kaynağı şeklinde kabul eden kültür, herhangi bir türden eleştiri ya da muhalefetin ihanet veya delilik anlamına geleceğine delâlet eder (Heywood, 2013: 443).

hafıza mekânları sayesinde birey, kendisini içinde yaşadığı topluluğun ya da ulusun bir parçası olarak hissetmeye başlar. Bu mekânları ziyaret eden bireyler, tek tek ‘kendilerine ait olmayan, artık var olmayan bir geçmişin ve yenden yazılan bir tarihin içinde birbirleriyle ait oldukları topluluk ile buluşurlar (Keskin, 2014: 31). AK parti ‘Dombıra’yı kullanmasında halk kültürü unsurlarıyla halka daha yakın olmak amaçlanmış ve buna bağlı olarak Dombıra Ak Parti için son derece başarılı bir tercih olmuştur. Başat noktaya bakıldığında zaman Ak Partinin bu şarkıyı meydanlarda bu denli yoğun kullanmasında toplumda “saygı, sevgi, kardeşlik, barış” adına birleştirici unsur olarak kullanmaya çalışılmasıdır. Zaten partinin genel siyasi ideolojisinde “Tek Bayrak, Tek Vatan, Tek Millet, Tek Devlet” vurgusu da bu bilinç odaklıdır.

Müzik toplulukların mücadele yollarından birisidir. Siyaset ortamında mücadele müzik yoluyla yapıldığı zaman akılda daha kalıcı olmaktadır. Arslanbek Sultanbekov bu duygu ve düşünce içerisinde ‘Dombıra’yı tarihin en büyük ayaklanması ve şahlanması olarak görülen ‘Kürşad İsyanı’na ithafen Dombıra’yla çalıp söylemiş ve bu direnişi Dombıra ile özdeşleştirmiştir. Dombıra müziğiyle Türk Dünyasında ünlü olmuş olan Arslanbek Sultanbekov⁶ Kuzey Kafkasya kökenli Nogay halk müziği sanatçısıdır. Şarkı’yı beslemesi ve şarkının politik bir unsur olarak kullanılması ile ilgili beyanı şu şekildedir:

"Bu şarkı bana ait, 1997 yılında kendi köyümde yazdım bu şarkıyı. Sözleri ve müziği bana ait olan bir eser. 20 dakikada gelen bir ilham sonucu öldürülen Nogay Türkleri için yarattığım bir eser. Şarkıyı bütün Türk halkına armağan ettim. Şarkı tüm Türk halkına aittir ancak şarkının siyasete karışmasını istemem. Rusya’da da Kafkasya’da da seçimler çok oldu. Ben karışmadım, şarkımı da vermedim (Url-2).

Müziğin mücadele yollarından biri olmasını kendi siyasi hareketliliği içerisinde kullanmaya çalışan AK parti, hem mevcut kitlelerini etkileme hem de yeni yeni kitlelere ulaşma amacıyla ‘gücünü millettten alan önder’ vurgusuyla ‘Dombıra’yı kullanarak müzikal yollarla partinin mücadelecisi ruhunu yansıtmaya çalışmıştır. Dombıra ilk yayınlandığı andan itibaren hem çok ses getirmiş hem de diğer partiler tarafından büyük eleştirilere maruz kalmıştır. Gerek eleştiri gerekse beğeniler halkın esere daha fazla dikkat kesilmesini sağlamıştır. 2014 yılında MHP Millet Vekili Sinan Oğan ‘Dombıra Müziğinin ça-

⁶ Dombıra müziğiyle Türk dünyasında ünlü olmuş olan Arslanbek Sultanbekov Kuzey Kafkasya kökenli Nogay halk müziği sanatçısıdır. 1989 yılında Nogay müzik grubunu oluşturarak “Nogay Keşeler” (Nogay Geceler) adında ilk cd’sini çıkardı. Aynı yılda Karaçay-Çerkes Cumhuriyetinde düzenlenen Bardov Festivali’nde birinciliği elde etti. Orta asırlarda yaşamış Nogay şairlerle ilgili çalışmalar yürüterek Şalkiyiz Tilenşi Ulı, Asan Kaygılı, Kaztuvğan Süyüniş Ulı ve Dosmambet Azavlı gibi şairlerin beyitlerine besteler yaptı. 2008 yılında Kazakistan’da “Aşşı Su” (Acı Su) isimli cd’sini çıkardı.

lındığını ileri sürmüş ve “Dombıra müziğini çalarak Türkçü olamazsınız” demiştir (Url-3). Dombıra’yı yeni düzenleme ile AK parti seçim şarkısı yapan Uğur Işılak kendi beyanında konu ile ilgili olarak şunları söylemiştir;

“Biz anonim bir eser olarak biliyorduk. Müziğin Nogay ezgisi olduğu bilgileriyle yola çıktık. Anonim bir eser olmasaydı daha önce de dava açılması gerektiğini düşünüyorduk. Biz zaten bir kişiye ait olduğunu bilsek o kişiden izin alırız veya hiç kullanmayız. "Aksi ispat edilene kadar eser bizim için anonimdir. Eser, Meslek Birliği'ne kayıtlıysa oturulur bakılır. İlk defa söz ve müziğin Sultanbekov'a ait olduğunu kendisinden duyuyorum. Böyle bir hata yapılmışsa bunu telafi ederiz (Url-2).”

AK partinin 23 Mart 2014 tarihinde İstanbul Yenikapı’da gerçekleşen mitinginde, Başbakan Recep Tayyip Erdoğan ‘Dombıra’nın bestecisi ve söz yazarı Arslanbek Sultanbekov’u sahneye davet ederek onure etmiştir. İlk önce eserin orijinali ardından da AK parti için düzenlenmiş propaganda müziği izler kitleye dinletilmiştir.

Siyaset müzik ilişkisi bir zamanlar belirli doğaçlamalar üzerine kuruluyor iken günümüzde planlı bir şekilde yürütülmektedir. Toplumlar dinlemesi gereken değil dinletilen müziği dinlerler. Bu nedenle siyasi partilerde konu üzerine düşünmesi gereken kişilerin parti taraftar kitlesinin müzik kültürünü az çok bilmesi o partinin yapacağı hamlelerin daha kalıcı olmasını sağlar. Ak Parti kitlesi için müzik hazırlayan ekibin de bu bağlamda özellikle 30 Mart 2014 Mahalli İdareler Genel seçimleri öncesinde alınan kararlar doğrultusunda özellikle ‘milliyetçi’ kesimin oylarına talip olmaya başlayan partinin ilk adım olarak bu müziği kullanmaya başladığını düşünmekteyiz. Sanatın gücü siyasetin gücü ile birleştiği zaman toplum üzerindeki etkisi daha da belirgindir. Nasıl ki sanatçı-şarkı ilişkisi hafızada kalıcı ise bazı siyasi müziklerde de durum böyledir. Bu bağlamda da günümüzde ‘Dombıra’ şarkısı ‘*Recep Tayyip Erdoğan*’ ve ‘AK parti’yi çağrıştırmaktadır.

Dombıra ezgisini enstrumani –hatta ıslık ile çalan- bir kişi ‘sen AK parti taraftarı mısın’ gibi bir soru ile karşılaşabilmektedir. Ezgi artık asıl anlamından çıkıp kendisine yüklenilen yeni siyasi anlamıyla anılmaya başlamıştır. Bu algı, Dombıra’nın Türkiye’de ‘*Recep Tayyip Erdoğan*’ buna bağlı olarak ‘*AK parti*’ ile bir bütün olduğu anlamına gelir. Dombıra siyasi arenada önemli bir portre olan Recep Tayyip Erdoğan’ın daha etkin bir toplumsal fenomen haline gelmesinde etkin bir rol üstlenmiştir.

Tarih içinden süzülüp gelen bir türküyü dinlediğinizde de o anı, o dönemi resmen yaşarsınız. Dombıra’nın ülkemizde siyasi amaçlı kullanımında da bu tür bir amaç güdülmüştür. Dombıra’yı dinleyenlerde Orta Asya Türklük vurgusunun hissedilmesi amaçlanmıştır. Bundan dolayıdır ki, Ulusumuzun yönünü aslında Türk ülkelerine dönmek gerekliliği vurgusu amaçlanmış ve aynı zamanda Ülkemizin büyük çoğunluğunun Türk kimliği sahibi olmasından dolayı seçmen kitlesi parti tarafından kendi lehinde kullanılmaya çalışılmıştır.

AK parti düşüncesinin temelini Müslüman/Muhafazakâr sistematığının ana taşları oluşturur. AK parti siyasal modernite için gelenekten faydalanma yoluna gitmiş ve yeni bir bellek oluşturmak suretiyle yönünü muhafazakâr kesimin yanı sıra milliyetçi kesime çevirmiştir. Bu bellek oluşturma sürecini de ‘Dombıra’ ile başlatmıştır.

DOMBIRA’NIN ‘SUBLİMİNAL ETKİSİ’ VE ESER ANALİZİ

Propaganda amaçlı kullanılan müziklerde başat amaç verilecek mesajın ya da empoze edilecek vurgunun ‘*dikkat çekme*’ yöntemiyle izler kitleye/seçmen kitlesine ulaşmasını ya da iyi bir bilinçaltı oluşturulmasını kolaylaştırma amaçlıdır. Kimbell, kanaatlerin oluşmasını belirleyen ya da etkileyen temel unsurların, bireylerin gördükleri, işittikleri veya okudukları şeyler olduğunu belirtmektedir (aktaran Tanyıldızı, 2007:179). Subliminal (bilinçaltı) mesaj, müzik, reklam, televizyon, sinema ve çizgi film gibi pek çok alanda maruz kaldığımız ve biz farkında olmadan bilinçaltı etki yapan gizli mesajlardır. Subliminal telkinlerde mesajlar dinlenen müziğin ardında gizlidir. Politik imgeler toplum üzerinde oluşturulan ‘*subliminal etki*’ ile büyük izler bırakmakta ve bellek oluşumunda önemli yere sahiptir. ‘Dombıra’ Türk halkı üzerinde ‘subliminal etki’ yaratmış ve insanların hafızasına toplumsal ve kültürel bellek yaratma yoluyla, ‘*AK parti ve Recep Tayyip Erdoğan*’ vurgusu işlenmiştir. Schacter (2011)’e göre müzik seçim kampanyalarında ya adaya aşına olmak için kullanılmalı, ya da adayları kahraman olarak göstermek ve onların çekiciliğini arttırmak için kullanılmalıdır (s.582). ‘Dombıra’ bilinç altında yarattığı etki ile Recep Tayyip Erdoğan’ın çekiciliğini arttırmıştır. Siyasal kampanyalar sonrasında akılda kalan adaylara ve partililerle ilgili kampanya şarkılarını, dinleyiciler günlük rutin işlerini yaparken mırıldanmakta ya da söylemektedir (Wells, Url-4). Tıpkı Wells’in yukarıda bahsettiği gibi artık pek çok kişi ‘dombıra’yı söylemekte ya da mırıldanmaktadır.

Arslanbekov’un bestelemiş olduğu ve albüme kayıt yapılan orijinal eserde herhangi bir alt yapı kullanılmaksızın tamamen ‘Dombıra’ enstrümanı kullanılmış, sözlerin bitiminde eser enstrümantal olarak devam etmiş ve burun, sesiyle, ağız kapalı olarak (A bocca chiusa) yöntemiyle nakarat ezgisinde ‘Dombıra’ya eşlik edilmiştir. Dombıra’nın Türkiye’de ‘Youtube’da yayınlanan klibinde ‘Cengizhan’ filminin atlar üzerindeki savaş sahnesi kullanılmış ve burada müzik ‘Galop’⁷ etkisi yaratılmıştır. ‘Galoplar’ Özellikle film müziklerinde atların koştuğu sahnelerde kullanılan müziklerdir. Aynı zamanda

⁷ Galop, 19. yüzyıl balo salonlarının danslarından birisidir. Sözcük anlamı: Atın dörtlü koşması. (İt: galoppo.). Dansta yapılan Lokomotor (içerisinde yürüme bulunan) hareketler, yürüyerek yapılan hareketlerden bir tanesidir ve ‘Gallop’ olarak isimlendirilir (Cantekin, 2011: 20). Klasik bale, halk dansları ve eğlence danslarında kullanılan Galoplar vardır.

çalgı için de bestelenmiş galoplar mevcuttur. Adeta arkasından atlı kovalıyor-muşçasına çalınan bu eserlere örnek olarak, Çaykovski'nin Fındıkkıran "Tchaikovsky - The Nutcracker - Children's Gallop And Entry Of The Parents" ve Sergei Prokofiev'in "Cinderella - Op 87, Act III: First Galop" suit-lerindeki galoplar verilebilir.

AK Partinin propaganda müziği olan Dombıra'da, ilk 7 saniyede 'Dom-bıra' enstrümanı kullanılmış, ardından ritmik alt yapı ve ona eşlik eden bu-run, sesiyle, ağız kapalı olarak (*A bocca chiusa*) nakarat bölümü seslendiril-miştir. Nakarat bölümünde koro ile birlikte solist sesi kullanılmış, alt yapıda kullanılan ritimler 'Mehter' ezgilerini anımsatmaktadır. Bu vurgu yine 'Ga-lop' etkisi yaratmıştır. İkinci nakarat öncesinde 10 sn. 'Dombıra' enstrümanı kullanılmış ardından kapalı ağız nakarat başlamıştır. Eser Kürdi (La misket) makamında bestelenmiştir. Ses aralığı La-Fa (T5)'li aralığındadır. Çıkıcı-inici dizi özelliği sergilemektedir.

AK parti tarafından kullanılan Dombıra'da sözün etkisi müziğin dramatik kurgusu ile güçlendirilmiştir. Sözlerde özellikle nakaratlardaki '*Recep Tayyip Erdoğan*' vurgusu ile aslında ileri tarihlerde yapılması düşünülen 'Partili Cumhurbaşkanlığı' seçimlerinde seçmen kitlesi üzerinde bilinçaltı mesajı oluşturarak hafıza mekânı yaratılmaya çalışılmıştır. Türkiye Türkçesinde, bazı istisnalar dışında, vurgu genellikle sözcüklerin son hecesinde bulunur. Tıpkı Türkçede olduğu gibi 'Dombıra'da özellikle nakarat bölümünde -son hece olarak düşünebiliriz- '*Sesin şiddetini ayırt edici vurgu*' kullanılmış ve nakarat bölümü etkili hale gelmiştir. Dinleyicinin aklında ezginin ana tema-sının yanı sıra nakarattaki '*Recep Tayyip Erdoğan*' kalıcı hale gelmiştir.

SONUÇ

Seçimlerde propaganda müziği olarak kullanılacak olan şarkılar, sanat bi-çimleri halka en yakın olanlar tercih edilerek yapılmalıdır. Geleneksel olarak seçmen kitlesi olan halkın duygu ve düşüncelerini başkalarına iletmede kul-lanılan bu müzikler, siyasi kampanya döneminde şarkı sözleri, melodisi ve kullanılan enstrümanlar açısından büyük önem taşımaktadır.

Görsel medya alanında yaşanan gelişmelerle birlikte kitle iletişim araçları başta televizyon olmak üzere, en etkin propaganda aracı haline gelmiştir. Ak Parti siyaset hayatına ilk katıldığı günden bu yana bu araçları alternatif ileti-şim sistemleri yanında birer propaganda aracı olarak başarılı bir şekilde kul-lanmıştır. Ak Parti seçim şarkıları gerek ezgi yapısı gerek sözleri açısından diğer partilerden farklılıklar sergilemektedir. Ayrıca Parti politikası olarak her bölgeye hitap edecek formlarda oluşturulmuştur. Bazı şarkılarda farklı formlarda sunulmuştur. Bunların başında da Dombıra gelmektedir.

2014 Yerel seçimlerinde Ak Partinin seçimlerden yüksek oy oranı ile galip gelmesinde, karizmatik teoride mesajın etkisini attırmak için görsel sembol-lerin etkisi ve kampanya müziği olan Dombıra partiyi destekleyenleri cezp

eden, heyecan düzeyini artırıcı sembollerden biri olarak görülebilir. Bu bağlamda dinleyici üzerinde hem ezgi yapısı ile Orta Asya Türklük bilinç algısı yaratan, sözleri ile Recep Tayip Erdoğan vurgusu yaratan müzik bu kampanyada büyük bir etkiye sahip olmuştur.

Ak Parti kuruluş aşamasındaki Muhafazakâr İslamcı parti görünümünden zamanla MHP'nin üstlenmiş olduğu Milliyetçilik/Türkçülük politikalarıyla politik yönünde önemli değişik temalar kullanmaya başlamıştır. Bu uygulamalarda söylemlerin yanı sıra müzik belirgin bir meta olarak kullanılmaktadır. Seçim şarkıları seçmeni belirli bir partiye oy vermeye yöneltmez. Fakat sözlü mesajlara oranla daha fazla akılda kalan müzikli mesajlar, verilecek mesajların hatırlatılmasını sağlar, seçmeni harekete geçirir ve seçmenin siyasal katılımını arttırarak bellek oluşturulmasında yardımcı olur. Bu mesajların 'akılda kalmak' ya da 'bilinçaltı mesaj' vurgusu ile bellekte ne kadar kalıcı iz bıraktığını 'Dombıra'da görmekteyiz. Özellikle de 'Milliyetçilik' söylemlerinin müzik ile birleştirilmesi, müzikal unsur çağrıştırması yoluyla 'subliminal' bir mesaj niteliği taşır. Kültürel bellek çalışmaları dönüşüm süreçleri üzerine yoğunlaşır, Ak Parti için Dombıra müziği seçimi ile birlikte 'Muhafazakâr' seçmen kitlesine 'Milliyetçi' seçmen kitlesini de eklemesi dönüşüm noktası konumundadır. Kültürel bellek düşünce tarihine bağlı olarak değişiklikler gösterir. Sanatın sosyo-kültürel, ekonomik ve siyasi olarak dönüşecek toplumsal yapıyı önceden haber vermek gibi gizli bir gücü vardır. Günümüzde 'Cumhur İttifakı' adı verilen AKP-MHP ortaklığını 'Dombıra'nın gizli gücünün bir yansıması olarak düşünebiliriz.

2018 yılında (bugünlerde) yapılacak olan Milletvekili ve Cumhurbaşkanlığı seçimlerinde AK Parti seçim büroları ve propaganda araçlarında halen 'Dombıra'nın çalınıyor olması aslında Parti tarihinde bu şarkının daha uzun yıllar çalınıp söyleneceğinin bir göstergesidir. Dombıra'nın bugüne kadar kullanılan propaganda müziklerinden başat farkı hızlı tüketim malzemesi olmaması ve bozulmamasıdır.

KAYNAKÇA

- Assman, Jann (2015). *Kültürel Bellek, En Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlatma ve Politik Kimlik*. Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Brown, J. A. C. (1992) *Siyasal Propaganda*, Çev. Yusuf Yazar, Ağaç Yayıncılık, İstanbul.
- Budak, Ogün Atilla (2000) *Türk Müziğinin Kökeni-Gelişimi*. T.C. Kültür Bakanlığı Sanat-Müzik Eserleri Dizisi 263-9, Ankara.
- Cantekin, Dilek (2011) *Dansta Kullanılan Hareketle İlgili Terimlerin İncelenmesi*. Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Folklor ve Müzikoloji Yüksek Lisans Tezi.
- Connerton, Paul (2014) *Toplum Nasıl Anımsar*. Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Doğan, Sevinç (2016) *Mahalledeki AKP Parti İşleyişi, Taban Mobilizasyonu ve Siyasal Yabancılaşma*. İletişim Yayınları, İstanbul.

- Heywood, Andrew (2013) *Siyaset*. Tarcan Matbaası, Ankara.
- Kutluk, Fırat (1997) *Müzik ve Politika*. Doruk Yayımcılık, Ankara.
- Lull, James (2000) *Popüler Müzik ve İletişim*. Çev. Turgut İbلاغ, Chive yazıları İstanbul.
- Mermutlu, Bedri (2008) *Marşlar ya da Musikinin Siyasi Tarihle Akordu*. Tarih Bilinci Tarih ve Kültür Dergisi. Sayı: 4.
- Said, Edward (2009) *Kültür ve Direniş*. Agora Kitaplığı, İdil Matbaacılık, İstanbul.
- Schacter, Sarah (2011) The Barracuda Lacuna: Music, Political Campaigns, and the First Amendment. Erişim Tarihi: 23.05.2018
- Tanyıldızı, Nural İmik (2012) Siyasal İletişimde Müzik: 2011 Seçim Şarkılarının Seçmene Etkisi. Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Akademik Dergisi Cilt: 7 sayı. 2.
- Tekin, Üzeyir (2004) *AKP'nin Muhafazakâr Demokrat Kimliği*. Orient Yayınları, Ankara.
- Tekin, Erhan, kişisel görüşme. 21.04.2018 tarihinde İstanbul'da yapılmıştır.
- Uztuğ, Ferruh (1999) *Siyasi Marka Seçim Kampanyaları ve Aday İmajı*. Media-Cat Yayınları, İstanbul.
- Yöre, Seyit ve Nettl, Bruno (2012) Bruno Netll ile Etnomüzikolojik Değerlendirmeler. International Journal of Human Sciences, Volume:9 Issue: 2.
- Url-1 http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5b162f4b56cb15.11541559 Erişim Tarihi 10.04.2018
- Url-2 <https://www.cnnturk.com/haber/turkiye/dombra-ak-parti-ve-mhpyi-birbirine-iddialara-yanit-verdi>
- Url-3 <http://www.hurriyet.com.tr/gundem/dombra-ak-parti-ve-mhpyi-birbirine-dusurdu-25850880> Erişim Tarihi 29.04.2018
- Url-4 <http://parlorsongs.com/issues/2004-4/thismonth/feature.php> Erişim Tarihi 17.03.208

Ek: 1 Dombıra'nın Arslanbek Sultanbekov'a ait olan Nogay Marşı, Fenerbahçe taraftarı tarafından kullanılan 'Fenerbahçe Marşı' ve Ak Partinin Seçim Propagandası olarak kullandığı 'Dombıra'ya ait sözler şu şekildedir:

Nogay Marşı⁸ Kara kış köyüme geldiğinde, Lapa lapa kar yere düştüğünde, Dombıramı alırım, Yürek sazımı çalarım, Kaygılarımı hiç söylenmem. Dombıra sazımı işiten babalar, Manasına kulak veren analar, İştittiğine akıl yorarak, Yürekləri titreyerek, Gözyaşlarını esirgemezler. Nogayların derdi sayısız, her gününde, Yiğitlerin uyumadığı günlerde, Yüreklərini cesaretlendiren, Savaşlarda güç veren, Görüp geçirmiş dombıra.	Fenerbahçe Marşı⁹ 1907'de doğdun ama Sığamadın asırlara Adı konmaz bu aşkla Taraftarın yanında Saldır Şanlı Kanarya Fenerbahçe, Fenerbahçe Avrupa'nın gözünün ortasında Bahçemizden tuttuk bir Fener Sanki aşktan da eski Bütün evren mabedi Şampiyonsun Kanarya Fenerbahçe, Fenerbahçe (Url-2)	Ak Parti Seçim Şarkısı¹⁰ Görüldüğü gibi olan Gücünü milletten alan Recep Tayyip Erdoğan Mazlumlara sırdaş olan Gariplere yoldaş olan Recep Tayyip Erdoğan Ezilenlerin gür sesidir o Suskun dünyanın hür sesidir o Görüldüğü gibi olan Gücünü milletten alan Recep Tayyip Erdoğan Halkın adamı Hak'kın aşığı O milyonların umut ışığı Mazlumlara sırdaş olan Gariplere yoldaş olan Recep Tayyip Erdoğan Oldu her zaman sözünün eri Çıktığı yoldan dönmedi geri Kararlıdır davasında Anaların duasında Recep Tayyip Erdoğan Sözü dosdoğru yoktur riyası Zalimlerin korkulu rüyası İnanıldığı yolda gider Yıllardır beklenen lider Recep Tayyip Erdoğan

⁸ 1992'de St. Petersburg'da, Arslanbek Sultanbekov tarafından, Kazakların ve Nogayların milli çalgısı dombıra üzerine bestelenmiş bir Nogay halk türküsüdür. Dombıra şarkısı, Nogay Türklerine ait ve Cengiz Han Marşı olarak da bilinmektedir. Göktürk'lerin savaş marşı olarak tanınır. Tarihin en büyük ayaklanması ve Şahnalışı olarak görülen 'Kürşad İsyanı' Dombırayla çalınan bir müzik eşliğinde birleştirilir ve özdeşleştirilir.

⁹ Sözlerini Egemen İpek'in, düzenlemesini ise Yasin Vural'ın yaptığı, Nogay Marşı'nın yeniden düzenlemesini içeren 2013 Fenerbahçe marşı.

¹⁰ 19 Şubat 2014 Başbakan Erdoğan'ın yerel seçimler öncesinde ilk kez seçim beyanname-sini açıklamak için kürsüye yürüdüğü anda Uğur Işılak'ın AK Parti için hazırladığı 2014 yerel seçim şarkısı söylendi.

“Turkification” in Turkish Traditional Music

CAHİT BAYLAV*

ABSTRACT

From the mid 19th Century onwards, the multi-ethnic/multi-national nature of the Ottoman empire started to be seen by some influential circles as a factor leading to the empire’s recession and decline. Non-muslim, non-Turkish nations and communities living in the empire were regarded as potential collaborators with the enemy in ongoing wars. This increasing Turkish nationalist trend took the shape of a political party with the foundation of İttihat ve Terakki which came to power in the early 1900s. After the heavy defeat of the Empire in the First World War the nationalist forces led by Gazi Mustafa Kemal liberated Anatolia from the occupying forces and in 1923 the Turkish Republic was founded on the ruins of the old empire. The leaders of the new republic, while being against all remnants of the Ottoman era, took over the legacy of the Turkish nationalism which they regarded as the cement bonding the new nation. This was reflected especially in the sphere of culture. A strong current was launched to purify the Turkish language from foreign words (particularly Arabic and Persian) by creating Turkish equivalents. Turkish ones replaced thousands of non-Turkish village names. In music, this phenomenon (which I term as ‘turkification’) took the shape of cleaning the lyrics of traditional songs of all non-Muslim (particularly Armenian and Greek) references. In this article I will try to explain, with some examples, how this process was applied in mainly our traditional folk music and, (to a lesser degree) in traditional art music. This modest research led me to the conclusion that these examples form only the tip of an iceberg and the topic at hand deserves a wider and more comprehensive research. I make a few additional recommendations in the conclusion.

INTRODUCTION

About a month ago, around the day I started to write this article, the media reported the news of 208 songs being excluded from the TRT (Turkish Radio and TV Corporation) for a variety of reasons, including “having an obscene or political content”. This type of political interference is hardly surprising in Turkey where the media, in general, and the TV, in particular, are strictly scrutinised and censored especially during repressive periods, such as military rules. As in this example, music, due to its unique ability to influence

* Music Education Department, Necatibey Education Faculty, Balıkesir University

large sections of society, has frequently been subjected to political interference in various ways. There have been times when certain protest singers and songs containing some "politically undesired words" were banned from the radio and TV programmes.

In this article I will try to deal with only one aspect of political interference in our traditional music - namely, changing, with nationalistic motives, the original lyrics of a *türkü*, a traditional Turkish folksong.

I will also give a rather controversial example in the case of *şarkı*, a song composed in Ottoman-Turkish art music tradition TSM (*Turkish Art Music*). It is difficult to argue that the same operation was applied in TSM songs. However, in certain social/cultural matters, if there is one of something it is very likely that there are more of it. So there is need for further research in this particular area.

Before going any further, I would like to clarify one important point. It is quite common in the folk music of multi-ethnic societies that the same tune may be sung in different languages. For example the famous tune known as *Üsküdar'a gider iken* in Turkey is sung in several languages ranging from the Balkans right down to India¹. Likewise, a Kurdish tune may be sung in Turkish as well as Kurdish, or vice versa. As Aksoy (3) rightly asserts, this phenomenon observed among the communities or nations living side by side over a long time may be regarded as part of the development of folk culture. In most cases it is a natural process and there are not apparent reasons to seek political motives behind this type of songs.

In some other cases, however, a song –say originally in Kurdish- is sung with Turkish lyrics and presented as such, deliberately concealing its Kurdish origin. In July 2017 this issue was raised in the parliament by Mr Lezgin Botan, a Kurdish deputy who claimed that many Kurdish songs had been hijacked in this way and he demanded a parliamentary investigation into this type of "cultural assimilation and looting". Even though this is also a way of 'turkification' deserving further research, it is not within the scope of this article.

I will try to focus specifically on altering/distorting the lyrics of the traditional songs with the intention of clearing them of all 'non-Turkish', 'non-Muslim' elements.

State radio broadcasting in Turkey which started in the late 1920s has been the only means of mass communication until the early 1970s when the TV broadcast started and both state radio and TV were brought together under one organisation - TRT, the Turkish Radio and Television Broadcasting Cor-

¹ "Whose Song Is It Anyway?" <https://www.youtube.com/watch?v=NGCURBHF2Ss>

poration. The folksong repertoire of the TRT were mainly collected in its earlier years, i.e. during the years of the radio. So the TRT versions of these songs would have mostly been added to the music repertoire during 1930-1960. The bulk of the folksongs in this repertoire were collected by Muzaffer Sarısözen who had weekly folksong programmes (Yurttan Sesler) on the national radio. So it would be reasonable to assume that he and his team would have had a significant role/influence in the alleged alterations of the lyrics of the songs.

EXAMPLES FROM TURKISH FOLK MUSIC (THM)

First example is a *türkü* from Gaziantep region.

Bahçelerde mor meni
Verem ettin sen beni
Ya sen İslam olaysan
Ya ben olam Ermeni

Erdem Balkır, a folk singer who has researched the original lyrics of the folksongs sings this song with these lyrics.²

Here is the TRT version of the same verse:

Bahçelerde mor meni
Verem ettin sen beni
Nasıl verem olmayım.
Eller sarıyor seni.

In the original version, the singer says to his sweetheart (the underlined lines): "I wish either you were Muslim or I were Armenian!" In the TRT version these words have been replaced by "How can I not be sick, you are in the arms of someone else."

Second example

This is a well-known folksong from Elazığ region. Here's its first verse as generally known:

Kar mı yağmış şu Harput'un başına
Kurban olam torpağına taşına
Yeni girmiş onüç on dört yaşına
Küçük yaşta bir yar sevdim vay nenni
O yarimin kaşı gözü sürmeli

In most recordings of this song, its first and third verses are sung but the

² <https://www.youtube.com/watch?v=3dMOqbJtzPk>

following second verse is hardly ever heard:

Viran odalarda öter yarasa
Benim sevdiğimin adı Marisa (my sweetheart is called Marisa)
Yetiş imdadıma Hazret-i İsa (come and help me Jesus Christ!)
Küçükükten bir yar sevdim Ermeni (I loved an Armenian girl of a young age)
Ermeni'nin kaşlı gözü sürmeli (The Armenian has beautiful eyes)

This verse was song by Nida Ateş at a concert he gave in Ankara some years ago, stating that he had heard this version from a minstrel in Sivas. The underlined words give away the reason for this verse being generally omitted and left to oblivion.

Third example

This one is a Zeybek from Burdur region. This is a slow music with a 9-time rhythm, usually played for a male gallantry dance.

Özbek (6) gives the original lyrics as follows (p.361)

Onikidir imanım aman şu Burdur'un dermeni (There are 12 mills in Burdur)
Dermencisi efem aman Urum değil Ermeni (The miller is Armenian, not Greek)
Ya kendisi efeler aman ya kellesi gelmeli (Bring us either himself or his head)

Local singers such as Arif Yayla³ and Alaaddin Atasoy⁴ sing the song with these lyrics.

Even though the words of the song is extremely jingoistic, those two words (Urum, Ermeni) were found undesirable and the song is modified as the following at the expense of the third line not making sense!

Onikidir imanım aman şu Burdur'un dermeni (There are 12 mills in Burdur)
Dermenciye aman nasıl gönül vermeli? (How not to fall in love with the miller?)
Ya kendisi imanım aman ya kellesi gelmeli (Bring us either himself or his head)

The TRT recordings are made with these lyrics⁵.

³ <https://www.youtube.com/watch?v=QjVilPZhQ58>

⁴ https://www.youtube.com/watch?v=BBxZi_kHl4Y

⁵ https://www.youtube.com/watch?v=mW_ir8o4D58

It is important to observe that the original versions are sung by the local singers, whereas distorted lyrics by nationally known singers in the TRT recordings.

AN EXAMPLE FROM TURKISH ART MUSIC (TSM)

A song composed by Hammamizade İsmail Dede Efendi (1778-1846) in maqam Evc in Aksak (9/8) measure. Here is the lyrics as in TRT repertoire:

*Sevdim bir gonca-i rânâ
Raks ediyor gül-i ziba
Meclisi kendinden âlâ
Bak benim halime cana
Gel bana gel bana gel bana hayranım sana*

*Gördükçe ol şûh-i şen-i
Cihan olur her dem deli
Fikrî hâyalimdir benim
Bak benim halime cana
Gel bana gel bana gel bana hayranım sana.*

Kızıltuğ (5) gives the original lyrics as the following three verses (p.107). He asserts that the lyrics belonged to Dede Efendi, as well as its music.

*Sevdim bir gonca-yı rana
Raksediyor gül-i ziba
Gerdanı elmastan alâ
Bak benim halime amman, ah Pupayis
Elado elado, ey çeşm-i ahu*

*Beni ateşlere yaktın
Nar-ı hicranda bıraktın
Sarılıp ellerle yattın
Bak benim halime amman, ah Pupayis
Elado elado, ey kirye Lesso*

*Galata'da Todoraki
Beyoğlu'nda Vasilaki
Doldur doldur Panayaki
Bak benim halime amman, ah Pupayis
Elado elado, ey çeşm-i ahu*

An old score downloaded from Türk Musikisi Vakfı website appears to confirm Kızıltuğ's version of the lyrics (Attached score). Putting aside the meaning of their contents, the main difference between the two versions is the absence of all Greek words and names in the currently known lyrics. If

the lyrics genuinely belonged to Dede Efendi as Kızıltuğ stated in his book, one could have reasonably argued that in the early 19th century’s Istanbul where there was a substantial non-Muslim community living together with Turks and others, usage of Greek names and words in music and literature would not have been uncommon. However such a conclusion would be quite implausible without reliable evidence of this being the case. The reason I raise my doubts over this is that the same Kızıltuğ, in a more recent article (6) argues that the lyrics of the song with Greek names was fabricated by some Greek regulars of Galata meyhanes (raki bars) and some Greek producers recorded the song with these lyrics. He further claims: “If alive, Dede Efendi would have spat in their faces!”

I personally do not have the authority to take a position on the origins of these lyrics. However, either way, it is clear that an earlier version with Greek references has been ‘turkified’ at a later stage. And this is what matters for the purpose of this article.

I admit that I have not found other suitable examples in TSM. This could be partly due to the Ottoman upper class Turkish loaded with plenty of Persian and Arabic words used in the lyrics of most of the classical art music songs which would not be easily understood by ordinary people. If the word referring to non-Muslim community is not one commonly known, there was no need to replace it even though in meaning it could be deemed as objectionable by the authorities who had a free hand in cleansing the lyrics of undesired words and expressions. Here is an example from Şevki Bey. His song in maqam Hijaz in Ağır Aksak (9/4) measure:

*Severim can-ı gönülden seni tersâ çiçeğim.
(I love you my Christian flower)*

In this context ‘tersâ’ means a member of Greek or Armenian community in Istanbul. There was no need to replace such words unknown to ordinary people. For this reason I believe that the process of “turkifying” the lyrics were mainly carried out on folksongs rather than TSM, art music songs.

CONCLUSION

It is not straightforward to generalise these few examples and jump to the conclusion that there was a concerted operation for distorting lyrics of traditional songs (especially folk songs) with political and ideological (in this context Turkish nationalist) motives during the republican era, possibly in the 1930s and 1940s. However, considering in the context of other developments in cultural life of the country during the early years of the Republic, all aiming at building a new, Turkish nation, these examples may as well represent the tip of an iceberg, indication of an extensive operation on the lyrics folk-

songs. While promoting Turkish nationalism could be regarded by some people as an indispensable ingredient at a time of nation building, the turkification of culture to the extent of distorting the words of the folksongs has further contributed to marginalisation and alienation of non-Muslim minorities who have lived with Muslims in peace for several centuries.

I believe that the issue deserves a more extensive research where other similar songs can be unearthed and recordings with their original lyrics may be produced and made publicly available. This would be a modest contribution to the improvement of better relations between various ethnic communities living side by side in Turkey.

REFERENCES

- Balkılıç, Özgür (2015) *Temiz Soylu Türküler Söyleyelim, Türkiye’de Milli Kimlik İnşasında Halk Müziği*, İstanbul
- Onaran, Nevzat (2017) *Türk Nüfus Mühendisliği – Ermeniler, Rumlar Ve Kürtler (1914-1940)*.
- Sağır, Turan, Zahal Onur, Gürpınar, Engin (2013) *Cumhuriyet’in İlk Yıllarında Müzikte Modernleşme Hareketleri ve Müzik Politikaları (1923-1952)*, www.inijoss.com
- Kızıltuğ Fırat (2005) *Açıklamalı Şarkılarımız*, İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı
- Özbek Mehmet, (1981) *Folklor Ve Türkülerimiz*, İstanbul: Ötüken Yayınları

On-line Sources

- Aksoy, Bülent - “İmam” Eriği, (www.musikidergisi.net, 16.06.2013)
- Kızıltuğ Fırat *Argo Ve Türk Mûsikîsi* (<http://www.bayburtpostasi.com.tr/argo-ve-turk-msiksi-makale,6233.html>)

Attache 1

افرنج سودم بر غنچه رنغا دده افنديك

آه سو دم بر غون آه یی راع نا
 Ah sev dım Bir gon aji yi raa na

مید لی سی عش رت ده گو
 Medj li si ich ret de gu

یا آ مان ا مان دی سن رت یزد
 ya A man a man Rakai di yez

گو لی زی با باق باق نیم ها
 gu li zy ba Bak ba nim ha

لی مه جا نا پو پا فوس
 li me' du na po pa fos

آه لا دو آه لا دو
 A e' la do Ah e' la do

ای عش می آ هو "سان" M.
 ey tahéeh mi A hu "San" M.

آه افنديك
 Ah afendi

CODA

"Yeni-Osmanlıcılık Perspektifinden Mehter Müziği; Balıkesir Örnek Olayı"

Neo-Ottomanism from the Perspective of Mehter Music: Balıkesir Example

HÜSEYİN BAYRAM*

ÖZET

Tarihi yüzyıllar öncesine dayanan, Hunlarda "tuğ vurma" geleneği ile başlayan, Selçuklularda "tabılhane"lere ve Osmanlı İmparatorluğu'nda "mehterhane"ye dönüşen bir askeri müzik geleneği vardır. Osmanlının Batılılaşma çabaları döneminde ortadan kaldırılan, sonrasında çeşitli ideolojilerce birçok kez canlandırılan ve yeniden ortadan kaldırılan bu gelenek, günümüzde de çeşitli ideolojilerce benimsenmiş ve bu ideolojileri yansıtmada, müziksel bir aracı olmuştur. Adeta "yeniden icat" edilen mehter takımları, son yıllarda artan sayılarıyla, görmezden gelinmeyecek kadar fazladır. Yapılan görüşmeler sonucunda Manisa'nın Turgutlu ilçesinde toplamı yirmiyeye yakın, Balıkesir'de ise 2003 yılından bu yana yedi adet mehter topluluğu kurulduğu öğrenilmiştir. Çeşitli dernek çatıları altında kurulan bu toplulukların, bu denli çoğalmasının ardındaki sebepleri anlamaya çalışmak, çalışmanın başlangıç noktasını oluşturmuştur. Bu problem ise son yıllarda benimsenen bir ideoloji; Osmanlı'ya aidiyet duygusu taşıyan "Yeni-Osmanlıcılık" kavramıyla cevaplanmaya çalışılacaktır. "Kültürel ve etnik çoğulculuğu" barındıran bu ideolojiyle mehter takımlarının, İslamcı, Milliyetçi ve Osmanlıcı düşüncelere ayrı ayrı hitap ettiği ve çeşitli fikir akımlarının mehter müziklerini etkilediği görülmektedir. Sözgelimi "Türkçülük" akımının yükseldiği dönemde kurulan mehterhane (1911-1935) için bestelenen "*Ceddin, deden, neslin, baban, hep kahraman Türk Milleti...*" sözleriyle başlayan "Eski Ordu Marşı", bu akımın bir ürünüdür. Günümüzde de, farklı ideolojideki grupların kendilerini konumlandıkları yere göre mehterhane repertuarını belirledikleri, yenilerini üreterek ya da uyarlayarak çeşitli etkinliklerde kullandıkları görülmektedir. Siyasal partiler bunun en görünür örneklerini oluşturmaktadır. Mahler'in Beethoven için söylediği "senin Beethoven'ın benim Beethoven'ım değil" sözünden hareketle; farklı görüşlerin mehter müziklerini temellük ederek, günün özlem ve ihtiyaçlarına göre kullandıkları, "senin mehterin benim mehterim değil" algısıyla farklı perspektiften sahiplendikleri görülmektedir. Balıkesir Sındırgı Yağcıbedir Mehter Takımı'nın katıldığı bir programda, "ümmetçi" olduğunu ifade eden etkinlik yöneticisinin, içinde "Bozkurt", "Türkçülük" sözlerini içeren marşların çalınmamasını takımdan istemesi buna örnektir.

Bildiri, Balıkesir'de bulunan üç farklı mehter takımlarıyla yapılan gözlem ve görüşme sonucunda, çeşitli ideolojilerce yeniden icat edilen mehter müzikleri örneklerine ve farklı görüşlerdeki gruplarca mehter repertuarının nasıl kullanıldığına odaklanacaktır.

* Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Bilimleri Anabilim Dalı
flute_1985@hotmail.com

Anahtar Kelimeler: Mehterhane, Yeni-Osmanlılık, Gelenegin İcadı.

ABSTRACT

There is a military music tradition which dates back hundreds of years -starts with the tapping tradition of Huns- and which turns into Tabılhane in Seljuks and turns into Mehterhane (Old Janissary Band) in Ottoman Empire. This tradition, which is closed under the westernization movement, and which is revived by the various ideologies and abolished once again, is adopted by several ideologies. It has become a musical means to reflect these ideologies at the present time, as well. Mehter bands (Old Janissary Band), almost reinvented is in increasing numbers now. After some interviews, it has been learned that nearly twenty Mehter Bands has been established in Turgutlu, a district of Manisa, and seven mehter bands have been founded in Balıkesir since 2003. Understanding the reasons why these bands, established under various organizations, increased in that number, has set the starting point of this research. This problem will be tried to be answered with Neo-Ottomanism concept -an ideology having been adopted in recent years- which carries a sense of belonging to the Ottomans. With this ideology, which includes cultural and ethnic pluralism, it can be seen that mehter bands, influenced by various stream of thoughts, address Islamist, Nationalist and Ottomanist ideas separately. For instance, Eski Ordu Marşı (Old Military March), starting with "Ceddin deden neslin baban hep kahraman Türk Milleti...", composed for the mehterhane (1911-1935), is a consequence of this current of thought established in the period when Turkism is on the rise. At the present time, as well, it can be seen that groups in different ideologies choose mehterhane repertoire depending on their ideology that they believe. Moreover, they compose or adapt new songs to perform. Political parties are the most encountered example of it. From the point of the view that Mahler told about Beethoven -*Your Beethoven is not my Beethoven*-, different views not only appropriate mehter songs to their own ideology, but also they adopt the "your mehter is not my mehter" thought according to the needs of the time from the different perspective. To give an example, in a concert, in which Balıkesir Sındırgı Yağcıbedir Mehter Band perform, director of the activity, call himself Pan-Islamist, asks them not to perform marches including "Bozkurt" and "Turkism" words.

As a result of the observations and interviews, this report is going to focus on the examples of the mehter music reinvented by various ideologies, and the mehter repertoire performed by three different bands in Balıkesir.

Keywords: Mehter Band, Neo-Ottomanism, The Invention of Tradition.

Osmanlı'nın en önemli müzik kurumlarından olan mehterhane, çeşitli ideolojilere sahip iktidarlar tarafından birçok kez kapatılıp yeniden teşkilatlandırılmıştır. Osmanlı döneminde izlenen "Batılılaşma" politikası, Cumhuriyet döneminde ise yaşanan "modernleşme" süreciyle birlikte, "Batı müziği" devlet politikası olarak benimsenmiş ve bunun sonucunda "geleneksel" olan mehterhane ile bağlar koparılmıştır. Cumhuriyet dönemi, Osmanlı için izlediği reddi-miras politikaları sonucu "geçmişe" sırt çevirirken, özellikle "muhafazakar" partiler, iktidarda oldukları dönemlerde benimsedikleri Yeni-Osmanlılık ideolojisi ile birlikte, Osmanlı kültürel miraslarına sahip

çıkılmasını da gündeme getirmişlerdir. Son yıllarda çok daha ön plana çıktığı çeşitli eylemlerle ortaya konulan Yeni-Osmanlılık ideolojisinin müziksel bir görünümünü de, mehter takımları oluşturmaktadır. Mehter takımlarının sayılarındaki artış ve faaliyet alanlarının hızla genişlemesi, bu ideolojinin benimsenmesiyle görünürlük kazanmaktadır. Bu ideolojik yaklaşım, kendi içinde farklı kesimlerden grupları da içerebilen şemsiye bir rol oynamaktadır. Böylece Mahler'in Beethoven için söylediği, "senin Beethoven'ın benim Beethoven'ım değil" (Kutluk,1997:4) sözünden hareketle; farklı görüşlerin mehter müziklerini temellük ederek, günün özlem ve ihtiyaçlarına göre kullandıkları, "senin mehterin benim mehterim değil" algısıyla farklı perspektiften sahiplendikleri görülmektedir. Öncelikle bu müziksel pratiği ortaya çıkaran (uyandıran) sebepleri inceleyip anlamamızı sağlayacak kavramsal çerçeveyi çizmemiz gereklidir.

YENİ-OSMANLILIK

Çolak'a göre (2006:128) Yeni-Osmanlılık, "Türkiye nüfusunun çok-kültürlü yapısı karşısında bazı muhafazakar siyasetçiler ve aydınların, Osmanlı geçmişini günümüz Türkiye'sinin kimlik ve siyasal birlik sorunu için bir model olarak yeniden tahayyül etmeye başlamalarıdır". Başka bir tanımla da Osmanlı İmparatorluğu'nun denetimi altındaki topraklarda (Ortadoğu, Balkanlar, Kafkaslar...) tarihi, etnik ve kültürel bir takım ortaklıklar sayesinde Türkiye'nin etkinliğini artırmayı hedefleyen ideolojik bir yaklaşım olduğu bilinmektedir.

Yeni-Osmanlılığın ortaya çıkışını 1950'lere kadar götürenler bulunmaktadır. Bunlardan Cengiz Özakıncı, (2011), NATO'nun o yıllarda Türkiye'ye verilen görevlerin arasında (mehterin yeniden kurulması dahil) Ortadoğu'yu yeniden Osmanlılaştırmak, Osmanlı'yı diriltmek olduğunu da iddia etmektedir. Ancak Yeni-Osmanlılığın en fazla görünürlük kazandığı dönem ise eski cumhurbaşkanı Turgut Özal Dönemi'dir. Alper Taş, "*Yeni-Osmanlılık Gerçeği*" başlıklı çalışmasında bu dönemi şu şekilde ifade etmiştir:

" 'Yeni-Osmanlılık' kavramı yeni bir kavram da değil. Özellikle Özal ile başlayan süreçte, Türk dış politikasındaki değişikliği ifade etmek için kullanıldı. Bu kavramın merkezinde emperyal bir vizyon ve niyet vardı. 90'lı yılların başında soğuk savaş sonrası dönemin ortaya çıkardığı konjonktürde, bu emperyal vizyon ve niyet Özal'ın deyimiyle 'Adriyatik'ten Çin Seddi'ne' kadar olan bölgede bir hegemonya oluşturma hedefini içeriyordu. Bu politikaların o dönemin koşullarında pek başarılı olmadığı görüldü. Fakat Özal'da cisimleşen bu vizyon ve niyet, Türkiye egemen kesimleri ve büyük sermaye açısından vazgeçilen bir niyet olmadı." (Aktaran, Cavlan, 2010:130).

Alper Taş'ın da belirttiği gibi Turgut Özal döneminde Türk dış politikasında Soğuk Savaş sonrası dönem politikasına gönderme yapan bu kavram,

Adalet ve Kalkınma Partisi (AKP) hükümetiyle birlikte özellikle "Türkiye'nin yakın çevresinde artan nüfuz ve ilgisini tanımlamak amacıyla" kullanılmıştır. Bununla birlikte Türk dış politikasının Batı eksenli stratejik kimliğinin Ortadoğulaşmasına ve İslamlaşmasına işaret etmek için de kullanılmaktadır. İç politikada ise Yeni-Osmanlılık kavramı, "devlet ideolojisinin, siyasetin, toplumun ve kimliklerin yeniden fakat, 'Osmanlılık' ve 'İslamcılık' ekseninde tanımlanması şeklinde kullanılmaktadır (Kiremit, Işık ve Ezgi, 2014: 9).

Dış politikada Yeni-Osmanlılık ideolojisi, özellikle Türkiye'nin komşu ülkeler arasında aktör olmasını hedefleyen, Osmanlı tarihi mirası ile yeni bir kimlik inşası için kullanılmaktadır. Kendilerini "muhafazakar-demokrat" olarak tanımlayan AKP'nin iktidar olduğu dönemde, Başbakanlık ve Dışişleri Bakanlığı yapmış Ahmet Davutoğlu, *Stratejik Derinlik* başlıklı çalışmasında çeşitli açılardan Osmanlıcı tutumunu açıkça göstermektedir: "...Osmanlı Devleti'nin tarihi ve jeopolitik zemininde doğmuş bulunan ve o mirası devralan Türkiye'nin savunmasını sadece sahip olduğu sınırlar içinde düşünmesi ve planlanması imkansızdır. Bu tarihi miras, Türkiye'nin kendi sınırları ötesinde de her an müdahil olması gereken *de facto* durumlar doğurabilir. Bosna ve Kosova bunalımları bunun en canlı misalleridir." (Davutoğlu, 2001:41). Dış politikada uygulanan stratejilerin ana kaynağı olarak görülen bu çalışmada, tarihi, coğrafi ve kültürel çerçeveye Türkiye'nin çevresindeki gerilimleri yeni bir kültürel kimlik yaratarak çözüme kavuşturması gerekliliğini savunmaktadır.

Özal döneminde "köprü ülke" tanımlaması, Davutoğlu döneminde "merkez ülke"ye dönüşerek tarihsel ortaklığı olan ülkelerle, yakın ilişkiler geliştirilmesi gerekliliğine dikkat çekilmektedir. AKP dönemindeki "Osmanlı" vurgusu ise, kendilerini muhafazakâr demokrat olarak tanımladıkları ideolojinin diğer ayağı olan Türk-İslam sentezi ile pekiştirilmektedir (Yıkılmaz, 2016: 54).

Yıkılmaz'a (2016:62) göre Yeni-Osmanlılık, içinde İslami öğeleri de barındıran, bölgesel anlamda lider olma gibi alt başlıkları olan, kapsayıcı bir ideolojidir. Bu bağlamda ise Çınar'a (2011:13) göre AKP'nin dış politika yaklaşımı, Ortadoğu'da İslam kimliği ile hareket ederken Orta Asya'da Türk kimliği üzerinden hareket etmektir.

Günümüzde "Osmanlılık, Türkçülük ve İslamcılığın karışımı" (Mustafa, 2013: 35) olduğu sonucuna varılabilecek Yeni-Osmanlılık ideolojisinin, heterojen bir yapı sergilediği görülmektedir. Osmanlı dönemini hatırlatma, gündemde tutma, yeniden yaşama döndürme gibi birçok eylemde de var olduğunu görürüz. Sözgelimi son yıllarda ortaya çıkan Osmanlıca dersinin eğitimde yerini alması, "Muhteşem Yüzyıl", "Diriliş Ertuğrul", "Fetih 1453" gibi Osmanlı İmparatorluğu'nu konu edinen birçok dizi ve filmin vizyona girmesi, yıllardır adı "Ankaraspor" olarak bilinen spor kulübünün adını "Osmanlıspor" olarak değiştirmesi, "Yenikent ASAŞ Stadyumu" adının

"Osmanlı Stadyumu" olması, son yıllarda hemen her yerde karşımıza çıkan "Osmanlı kıyafetleri" ile fotoğraf çekimi modası, arabaların camında, çakmaklarda ve yüzüklerin üzerinde gördüğümüz Osmanlı tuğrası bile bu ideolojinin yaygınlığının bir göstergesidir.

Ortaya çıkan bu ideolojik yaklaşım, geçmişe olan aidiyet duygusuyla daha da pekişirken, müziksel bir pratik olarak yansımalarını ise, Osmanlı mirası olan "mehterhane"nin yeniden canlanması ve icadı ile, sayılarında görmezden gelinmeyecek bir artış ve yaygınlaşma olarak görünürlik kazanmaktadır. Çolak'a göre (2006:132,135) "kültürel ve etnik çoğulculuğu" barındıran Yeni-Osmanlıcılık, İslâmcı, Milliyetçi ve Osmanlıcı düşüncelere ayrı ayrı hitap etmektedir. Kimi merkez-sağ partilerin "Osmanlı'yı Türklerin ortak hafızasının en önemli parçalarından saymaları", milliyetçi siyasilerin "Osmanlı denince Türklerin şanlı geçmişi"ni anlamaları, İslâmcı kesimin ise "Türk tarihinin İslâmlaştırma politikasına uygun olarak Osmanlı'yı sadece din temelli" benimsemeleri buna örnek olarak gösterilebilir. Günün özlem ve ihtiyaçlarına göre repertuvarın yeniden oluşturulduğu mehter takımları, bu bağlamda siyasal partilerin kendi perspektifinden sahiplenerek kullandığı bir pratik haline gelmiştir. Örnek olaya geçmeden önce, bu bağlamda mehterhane tarihçesine bakmak yararlı olacaktır.

MEHTERHANE TARİHÇESİ

Tarihi yüzyıllar öncesine dayanan, Hunlarda "tuğ vurma" geleneği ile başlayan, Selçuklularda "tabılhane"lere ve Osmanlı İmparatorluğu'nda "mehterhane"ye dönüşen bir askeri müzik geleneği vardır. 1826 yılında, Osmanlı'nın batılılaşma çabaları döneminde ortadan kaldırılan bu gelenek, 85 yılın ardından, Türkçülük ideolojisinin tırmandığı 1911'de yeniden teşkilatlandırılmıştır.

Bu ideolojik yaklaşımın sonucu ise, "mehterhanenin yeniden icadı" olarak kendisini göstermektedir. Böylece kurulan bu mehterhanenin (1911-1935) repertuvarını, "Türkçülük" ideolojisinin yansıtan besteler oluşturmaktadır. Sözgelimi Ali Rıza Şengel'in bestelediği, hüseyini makamında ve sofyan usulündeki "*Ceddin, deden, neslin, baban, hep kahraman Türk Milleti*" sözleriyle başlayan "Eski Ordu Marşı"nın (Tuğlacı, 1986) bu ideolojik yaklaşımın bir ürünü olduğunu söylemek mümkündür. Erendil'in aktardığına göre (1992: 29), 1911'de kurulan bu mehter topluluğunda mehter çalgılarının yanı sıra piyano ve kemençe kullanılması da "yeniden icat" bağlamında ele alınabilecek başka bir örnektir. Hobsbawm'ın (2006), tarihsel geçmişten referans alarak eski gelenekleri hatırlatıcı, günümüze uyarlanmış, tekrarlarla kendini kabul ettirmiş geleneklerin yapay ve uydurma olduğunu belirten, kısacası "yeniden icat" edilen, "gelenegin icadı" kavramıyla açıklanabilecek bir durumdur. Bu akımın etkisiyle yeniden icat edilen bu mehterhane ise, 1935 yı-

lında, dönemin Milli Savunma Bakanı Zekai Apaydın tarafından "*aslına nazaran kifayetsiz*" olduğu gerekçesiyle kapatılmıştır (Tuğlacı, 1986: 27). 1935 yılı itibarı ile dönemin müzik politikalarını göz önüne aldığımızda, Osmanlı için reddi-miras politikası güdülen bir yaklaşım ile kapatılmış olması daha büyük bir olasılıktır.

Tuğlacı'nın aktardığına göre (1986: 28), mehterhane, 1952 yılında yeniden ortaya çıkarılmıştır; Dönemin Cumhurbaşkanı Celal Bayar, İngiltere'de katıldığı cenaze töreninde gördüğü tarihi bando ve İskoç Gayda takımından etkilenmiş ve ülkeye dönüşünde Genel Kurmay Başkanı'na mehter takımı kurulması yönünde emir vermiştir. Askeri müze bünyesinde kurulan bu mehter de günün ihtiyaç ve özlemlerine göre yeniden teşkilatlandırılmıştır. Hobsbawm'ın (2006), İskoç gayda geleneğinin, aslında İrlanda'dan gelen "*harp*" çalgısı olduğunu ve bu geleneğin icat edildiğini belirtmesi; yeniden kurulan mehter takımının, aslında icat edilen bir gelenekten yola çıkılarak canlandırılmasını ifade etmektedir. Yeni-Osmanlılığı 1950'lere kadar götüren Cengiz Özakıncı (2011: 368), Türkiye Kore Savaşı sürerken, Osmanlıyı diriltme görevi yüklenerek NATO'ya alınır alınmaz, dönemin Genel Kurmay Başkanı Nuri Yamut'un kurdurttuğu bu mehterin, Amerika'nın buyruğuyla "*ileri ileri haydi ileri, alalım düşmandan eski yerleri*" diyen Şehzade Süleyman Marşı çalmaya başladıklarını ve Osmanlılaştırma politikası güdüldüğünü ifade etmektedir.

Hobsbawm'a (2006: 305-306) göre, çeşitli amaçlarla yaratılan geleneklerin resmi olanlarını devlet oluştururken, gayri resmi olanlar siyasi ya da aidiyet duygusu gibi toplumsal amaçlarla, dernek veya çeşitli topluluklarca gerçekleştirilmektedir. Bu bağlamda Evliya Çelebi'nin Seyahatnamesi'nde (1971: 252), işaret ettiği resmi olarak maaşını padişah'tan alan "*çalıcı mehterler*" ve maaşları olmayan, mehterbaşının izniyle düğünlerde çalarak geçimini sağlayan "*Yedikule mehterleri*"ni (esnaf mehterleri), günümüzdeki askeri müze bünyesindeki "*resmi*" mehterhane ve dernek çatısı altında kurulan mehterhanelere benzetmemiz mümkündür. Sanlıköl'un aktardığına göre, Türkiye'de yeniden canlandırılan, Askeri müze bünyesinde kurulan "*resmi çalımcı mehter*" topluluğunu örnek alan ilk "*sivil mehter*" topluluğu da 1959'da İnegöl Belediyesi bünyesinde kurulmuştur (2011: 33). 1966'da ise Manisa Turgutlu'da "*Has Mehter*" takımı kurulmuştur (Duman, 2017 Balıkesir: Görüşme).

1980 askeri darbesi sonucu yalnızca askeri müze bünyesindeki sembolik mehter takımı çalışmalarını sürdürürken, dernek faaliyetlerinin durdurulmasıyla kapatılan diğer mehter takımları, muhafazakar ve "Yeni-Osmanlı" politikalarla anılan Turgut Özal döneminde yeniden serbestleşerek, günümüze kadar sayıları sürekli artan bir biçimde faaliyet göstermektedir (Duman, 2017 Balıkesir: Görüşme).

Mehter takımlarının kuruluş dönemlerine bakacak olursak, ideolojik biçimde yeniden kurulduğu görülmektedir. Genellikle Demokrat Parti ile baş-

layan 1950'lerdeki kuruluş ve sonrasında gösterdiği artış, kendilerini "muha-fazakar" olarak tanımlayan, güdülen politikalar sonucunda "Yeni-Osman-lı" da diyebileceğimiz Anavatan Partisi ve günümüzde Adalet ve Kalkınma Parti'sinin iktidarda olduğu dönemlere rastladığı görülmektedir. Sözgelimi 23-24 Mayıs 2016'da, "180'in üzerinde ülke, uluslararası kurum ve kuruluşun temsil edildiği ve 60'a yakın ülkenin devlet ve hükümet başkanlarının katılımıyla" İstanbul'da gerçekleşen, "Dünya İnsani Zirvesi" toplantısı sonrasında verilen akşam yemeğindeki karşılama, "mehter eşliğinde" gerçekleştirilmiş, ayrıca 16 Türk devletini temsil eden görevliler de bu karşılamada yer almıştır (Cumhurbaşkanlığı resmi internet sitesi). Bunun gibi örnekleri çoğaltabileceğimiz mehter takımlarının kullanım alanları giderek artmaktadır. Bu karşılamada Türkiye'yi temsilen, Batılı anlamda bir askeri bando yerine mehter takımının kullanılması, mehter takımının yalnızca "sembolik" olarak var olmadığını da göstermektedir.

BALIKESİR ÖRNEK OLAYI

2003 yılından bu yana Balıkesir'de kurulan mehter topluluğu sayısı 7'dir. Yapılan görüşmelerce öğrenilen bu toplulukların ilki 2003 yılında kurulan "Karesi Kuva-i Milliye Mehteran Takımı", sonrasında "Zağnos Paşa Mehteran Takımı", "Balıkesir Mehteran Takımı", "Sındırgı Yağcıbedir Mehteran Takımı", "Balıkesir Altıeylül Mehteran Takımı" ve "Yiğitler Mehteran Takımı"nın (Edizcan ve Duman, 2016-2017 Balıkesir: Görüşme) ardından henüz (2018) kurulduğunu Balıkesir'in çeşitli bölgelerine yaptırdıkları ilanlardan öğrendiğimiz, Susurluk ilçesinde kurulan "Balıkesir Babaköy Fatih Osmanlı İslam Cihan Devleti Mehteranı" bulunmaktadır. Gözlem ve görüşme yapma fırsatı bulduğumuz üç ayrı mehter takımı ise Balıkesir Mehteran Takımı, Sındırgı Yağcıbedir Mehteran Takımı ve Altıeylül Mehteran Takımıdır.

Mehterhane üyeleri ile yapılan görüşmelerde, kendilerini maddi amaçlı bir topluluktan ziyade "Osmanlı geleneğini canlandırma ve yaşatmanın gurusunu yaşadıklarını" belirtmişlerdir. Sözgelimi Balıkesir Altıeylül Mehteran Takımı'nda "Çorbacıbaşı" olarak görev alan Celal Yılmaz, bu konu ile ilgili şunları aktarmaktadır:

"Benim mehter takımına katılmam tamamen manevi duygular. 7-8 yıldır çevgen olarak çalıştığım mehterde çorbacıbaşıyım. Kültürümüzü, Türklük örf ve adetlerimizi yaşatmak, geleceğe, yeni nesile kültürü aktarmak önemlidir. Atalarının izinde olmasını sağlamak önemlidir... Ümmet-i Muhammed-i bölüp parçalamak gibi İslam alemi üzerinde oynanan oyunlar var...Bu iş gönül işi. Milletin birlik beraberliğini o dönemde Osmanlı nasıl pekiştirmişse... Bugün de o ruhu tekrar insanlarda canlandırmak, insanlara maneviyat aşılamak, Türklüğün kendi benliğinde canlanması gerekir" (Yılmaz, 2016 Balıkesir: Görüşme).

Müziyenler kahvesinde görüşme yaptığım, 50 yıldır düğünlerde trompet

çaldığını belirten, Balıkesir Altıeylül Mehteran Takımı trompetçisi Necip İçenöz ise içinde bulunduğu konumu "*Mehter gurur veriyor, elbiseyi giydiğimiz zaman gururlanıyoruz, çalarken gururlanıyoruz. Elbiseyi giydiğimiz zaman Osmanlı'yı temsil ediyoruz bu da gurur verici*" diyerek açıklıyor (İçenöz, 2016 Balıkesir: Görüşme). İfadelerden de anlaşılacağı gibi, mehter takımında bulunmalarına "kutsiyet" atfeden üyeler, "Türk-İslam" sentezi içinde Osmanlı'ya "aidiyet" duygusu taşımaktadırlar.

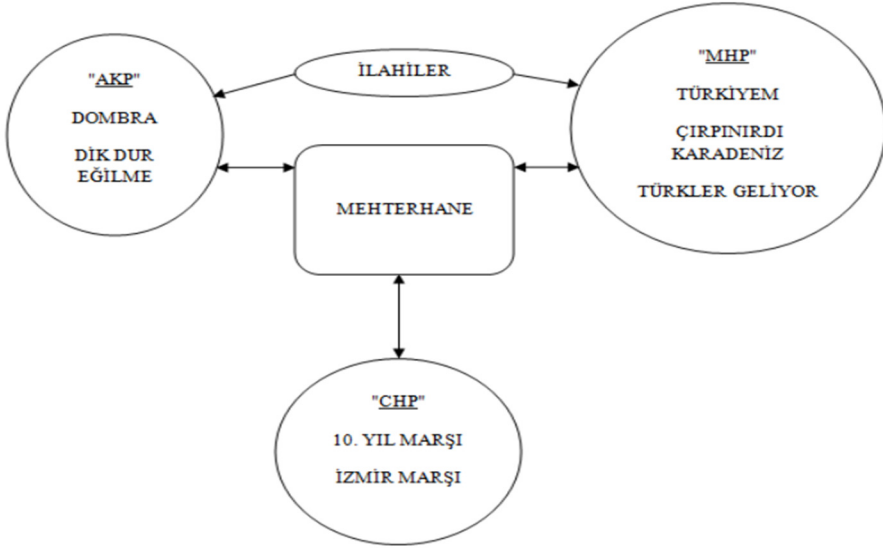
Balıkesir'de bulunan mehter takımları, genellikle şehir-köy düğünlerinde, gelin alma ritüeli, sünnet konvoyu, festival, resmi ya da gayri resmi açılışlar, kurtuluşlar, çeşitli belediye etkinlikleri, karşılama, uğurlama gibi giderek genişleyen bir iş sahasında çalışmaktadırlar. Bu çalışmalar ise, Yeni-Osmanlıcılık çatısı altında bulunan farklı kesimlerce gerçekleştirilen ve bu toplulukların istek ve arzularına göre şekillenen bir repertuvarla yapılmaktadır. Çolak'ın (2006:132) da belirttiği gibi kimi merkez-sağ partilerin "Osmanlı'yı Türklerin ortak hafızasının en önemli parçalarından saymaları", Milliyetçi siyasilere "Osmanlı denince Türklerin şanlı geçmişini" anlamaları, İslamcı kesimin ise, "Türk tarihinin İslamlaştırma politikasına uygun olarak Osmanlı'yı sadece din temelinde" görmeleri, Osmanlı mirası olan "mehterhane"nin bu perspektiflerden sahiplenilmesini sağlamaktadır. Bu algıyı mehterhanede yer alan sancaktarların taşıdığı bağımsızlığı ifade eden "beyaz", İslamiyeti temsil eden "yeşil" ve "Milliyetçiliği" temsil eden kırmızı sancakta da görmemiz mümkündür.

Yeni-Osmanlıcılık içerisinde heterojen biçimde yer aldığını belirttiğimiz ideolojik yaklaşımlar da, böylece kendi perspektiflerinden gördükleri repertuvarları kullanmaktadırlar. Örneğin Sındırgı Yağcıbedir Mehteran Takımında "mehterbaşı" olarak görev alan Mehmet Duman, katıldıkları bir programda, "*ümme*ti" olduğunu ifade eden etkinlik yöneticisinin, içinde "*Bozkurt*", "*Türkçülük*" sözlerini içeren marşların çalınmamasını, bunların "*milliyetçi kesimler*"e girdiğini, "*siyasi*" olduğunu belirttiğini söylemektedir. Ayrıca Duman, "*Ama mehter çalıyor bu adam da...*" diyerek bu farklılığa ve kullanıma vurgu yapmaktadır (Duman, 2017 Balıkesir: Görüşme).

Balıkesir Sındırgı ilçesinin düşman işgalinden kurtuluşunun 93. yıl kutlamalarında gözlemlediğim Sındırgı Yağcıbedir Mehteran Takımı, neredeyse tüm program boyunca "*Nerdesin, Şehitler ölmez, Allahı Allah*" gibi "güncel yerel İslami popüler şarkılar"dan (Erol,2014) oluşan bir repertuvar sunmuştur. Ağırlıklı olarak ilahileri kapsayan programın "*kaymakamın isteği üzerine*" bu parçalarla gerçekleştirildiğini belirten Duman, bu gibi farklı kesimden isteklere cevap verebilmek için *düzenlemeler* yaptıklarını belirtmiştir. "*Talaa'l-bedru aleyne*" gibi "popülerleştirilmiş küresel dinsel ezgiler"in (Erol,2014) yanı sıra, özellikle Milliyetçi Hareket Partisi (MHP) ya da üyelerinin etkinliklerinde çalmak üzere "*Türkiyem, Çırpıncı Karadeniz, Türkler Geliyor, Malazgirt Marşı*" gibi "Türklüğü" öne çıkaran parçalar belirlemektedirler. AKP ve üyelerinin etkinliklerinde ise özellikle, Kocaeli Büyükşehir

Belediyesi Mehteran Takımı tarafından AKP için bestelenen "*Dik Dur Eğilme*" adlı parça çalınmaktadır. Bu iki kesimden etkinliklerde ilahilere yer verildiğini belirten Duman, "*CHP'de söylemem... Onu istemeyebilir, misafiri de istemeyebilir... Kendi kafasındaki/düşüncesindeki insanları çağırır çünkü...*" diyerek farklı kesimlerde nasıl davrandıklarını belirtmektedir (Duman, 2017 Balıkesir: Görüşme). Balıkesir Mehteran Takımı mehterbaşı Eyüp Avcı ise, Cumhuriyet Halk Partisi (CHP) ve üyelerinin etkinliklerinde genellikle "*Onuncu Yıl Marşı ve İzmir Marşı*" çaldıklarını belirtirken, öncesinde gözlemlediğim sünnet düğünündeki repertuvarları için "*artık insan sarrafı olduk, hangi kesimden olduğunu hemen anlıyoruz, ona göre de değerlendiriyoruz*" diyerek belirleme stratejisini ifade etmektedir (Avcı, 2018, Balıkesir: Görüşme).

Bütün görüşmeler sonucunda Balıkesir'de bulunan mehter takımlarının, hitap ettikleri kesime göre belirledikleri repertuvar şu şekilde ortaya çıkmaktadır:



Mehter takımlarının bu denli çoğalması, kendi içlerinde de bir takım "otantisite" belirleyicisi ifadeleri de ortaya çıkarmaktadır. Sözgelimi Duman, bu artışla beraber "*kalitenin*" düştüğünü, "*10-15 kişiyle mehter olmaz. Şuan ki çalınan mehterler mehter değil, mehterin iyice içini boşalttılar artık...*" diyerek "*orjinallikten*" uzaklaştığını ifade etmektedir. (Duman, 2017 Balıkesir: Görüşme). Aynı şekilde diğer görüşme kişileri de "*kıyafetler*", "*taşınan tuğ ve sancaklar*", çalgı sayılarının belirlediği "*kat*"ların değişkenliğinden ve "*orjinalliğine*" uyulmadığından yakınmaktadır.

Son zamanlarda artan sayılarıyla mehter takımlarını Türk Standartları

Enstitüsü de görmezden gelememiştir. Genel Kurmay Başkanlığı Askerî Tarih ve Strateji Etüt Başkanlığı'ndan gelen talep üzerine, 27.04.2018 tarihinde kabul edilen kararla, "mehter takımlarının ve bunların kostüm, teçhizatı, repertuvar, eğitim, yürüyüş ve konser düzenlemeleri ile tuğda kullanılacak teçhizatı" kapsayan bir "standart" getirilmiştir (Türk Standartları Enstitüsü resmi internet sitesi).

SONUÇ

Kapatılışının ardından 85 yıl sonra "yeniden icat" edilen mehterhane, günümüze kadar geçirdiği tüm süreçlerde ve günümüzde siyasi bir sembol olarak halen kullanılmaktadır. Buna bağlı olarak, repertuvarının da, bu ihtiyaçlar doğrultusunda oluşturulduğu görülmektedir. Her kesimin, kendi perspektifinden sahiplendiği ve istekleri doğrultusunda da bu repertuvarı değiştirebildiği görülmektedir. Özellikle muhafazakar partilerin iktidar olduğu dönemlerde benimsenen, İslamcılık, Türkçülük ve Osmanlıcılığı da içinde barındıran Yeni-Osmanlılık akımının yaygınlaşmasıyla beraber, mehterhane sayılarında ve çalışma sahalarında büyük bir artış gözlemlenmektedir. Bu kontrolsüz çoğalmanın varlığı, Türk Standartları Enstitüsü'nün, mehter takımları için "standart" getirmek durumunda kalmasıyla da adeta ispatlanmıştır. 2003 yılından bu yana Balıkesir'de kurulan mehter takımları, iş sahaları ve repertuvarları bu perspektife görünürlik kazandırmaktadır.

KAYNAKLAR

- Cavlan, T. (2010). *Yeni Osmanlılık: Batıdan Kopuş mu?* Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt: 3, Sayı: 2:126-156.
- Çınar, Y. (2011). *Turgut Özal ve Ak Parti Dönemi Türk Dış Politikasına Teorik Bir Bakış Örneği: Liberal Düşüncenin Türk Dış Politikasına Etkisi*. Akademik Bakış Dergisi, Sayı: 26.
- Çolak, Y. (2006). *1990'lı Yıllar Türkiye'sinde Yeni-Osmanlılık ve Kültürel Çoğulculuk Tartışmaları*. Doğubatı üç aylık düşünce dergisi, Sayı:38, Eylül, (1.baskı). Ankara: Doğu Batı Yayınları, 125-145.
- Davutoğlu, A. (2001). *Stratejik Derinlik: Türkiye'nin Uluslararası Konumu* (5.Basım). İstanbul: Küre Yayınları.
- Erendil, M. (1992). *Dünden Bu Güne Mehter*. Ankara: Genelkurmay Askerî Tarih ve Stratejik Etüt Başkanlığı Yayınları.
- Erol, A. (2014). *Küresel/Yerel Eksende Türkiye'de İslami Popüler Müzik*. "Dünya Ses Günü" Sempozyumu ve Etkinlikleri.
- Evliyâ, Çelebi. (1971). *Evliyâ Çelebi Seyâhatnâmesi*. Çev. Zuhuri Danışman. (2.Baskı). İstanbul: Zuhuri Danışman Yayınevi.
- Hobsbawm, E. (2006). *Geleneğin İcadı*. Çev. Mehmet Murat Şahin. (1.Baskı). İstanbul: Agora Kitaplığı Yayınevi.
- Kiremit, C., Işık N. ve Ezgi, T. (2014). *Stratejik Derinlik Işığında Eleştirel Bir*

- Portre, Bir Stratejistin Derinlik Açmazları: Ahmet Davutoğlu*. Makale erişimi: www.academia.edu. Erişim tarihi: 25.01.2018.
- Kutluk, F. (1997). *Müzik ve Politika*. Ankara: Doruk Yayıncılık.
- Mustafa, L. (2013). *Medeniyetleşmenin Kesişme Noktasında Balkanlar: Destekçiler ve Muhafifler Arasında Balkanlarda "Yeni-Osmanlılık"*. İstanbul Fatih Sultan Mehmet Vakfı Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Medeniyet Araştırmaları Anabilim Dalı. Yüksek Lisans Tezi.
- Özakıncı, C. (2011). *Türkiye'nin Siyasi İntiharı 'Yeni-Osmanlı' Tuzağı, Osmanlı'dan Günümüze İslam Üzerinde Emperyalist Oyunlar*. (23.Basım). İstanbul: Otopsi Yayınları.
- Sanlıkol, M.A. (2011). *Çalıcı Mehterler*. (1.Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Tuğlacı, P. (1986). *Mehterhane'den Bando'ya*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Yıkılmaz, A. (2016). *Ak Parti'nin Dış Politika İdeolojisi: Yeni Muhafazakarlık*. Konya Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Uluslararası İlişkiler Ana Bilim Dalı Uluslararası İlişkiler Bilim Dalı. Yüksek Lisans Tezi.
- www.tse.org.tr. Türk Standartları Enstitüsü. *Mehter Takımları, Genel Kurallar*. Erişim Tarihi: 26.05.2018.
- www.tccb.gov.tr. Türkiye Cumhuriyeti Cumhurbaşkanlığı. *Cumhurbaşkanı Erdoğan, Dünya İnsani Zirvesi'ne Katılan Liderler Onuruna Akşam Yemeği Verdi* (Mehter ile karşılama). Erişim Tarihi: 23.05.2018.

Görüşmeler:

- Mehmet Duman ile 18.12.2017 Tarihinde Balıkesir'de Yapılan Görüşme.
- Eyüp Avcı ile 11.01.2018 Tarihinde Balıkesir'de Yapılan Görüşme.
- Celal Yılmaz ile 31.03.2016 Tarihinde Balıkesir'de Yapılan Görüşme.
- Necip İçenöz ile 16.03.2016 Tarihinde Balıkesir'de Yapılan Görüşme.
- Yusuf Edizcan ile 31.03.2016 Tarihinde Balıkesir'de Yapılan Görüşme.

Sanatsal İletişim ve Politika

Artistic Communication and Politics

YUSUF BENLİ*

ÖZET

Sanat, politika ve iletişim konularının ele alınıp işlendiği bu çalışmada, ilgili alanların birbiri ile olan ilişkisi ve toplumsal yansımalarının altı çizilerek, sosyal, siyasal ve sanatsal algı ve olgular ele alınmıştır.

İlgili kavramlar üzerinde durularak içeriklerine dikkat çekilmiş, politika ve iletişimin sanatsal bağlamları göz önünde bulundurularak, sanatın gücünün önemi vurgulanmış, kamudaki karşılığı irdelenmiştir.

Düşünen insanın kendini ifade etmek için oluşturup geliştirdiği sanat, politika ve iletişim alanlarından referanslarla, Türkiye özelinde 20. yy ikinci yarısından günümüze politik söylem içeriği olan müzik eserlerinin toplumsal iletişim bağlamındaki temsiliyeti incelenmiştir. Toplumsal düzlemde, genel anlamda sanatın her alanındaki üretim ve tüketim biçimine de projeksiyon tutularak, üretilen sanat eserlerinin sosyal yaşamdaki algılanma biçimleri üzerinde durulmuştur.

İnsanoğlunun yaşamında son derece önemli bir yere sahip olan sanatın politika ve iletişim alanlarıyla olan ilişkisinin doğru temellendirilmesi için, öncelikle sanatsal temsiliyeti olan kişi ve kuruluşların da sorumluluklarına vurgu yapılarak, toplumsal aydınlanma ile olan paralelliği tespit edilmiştir.

İdeolojilerin ve ideolojik bakış açılarının toplum mühendisliği bağlamındaki rolü bir gerçektir. Bu nedenle toplumun şekillenmesinde adeta lokomotif bir rol oynayan sanat, politika ve iletişimin ideal birey ve ideal toplum yaratmadaki önemi dile getirilerek, temel eğitim sürecinden itibaren sanat adına izlenmesi gereken yol haritası hakkında da görüş ve önerilerde bulunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Sanat, Politika, İletişim, Toplumsal Aydınlanma, Sanatsal İletişim.

ABSTRACT

In this study, social, political and artistic phenomena are elaborated by treating the issues of art, politics and communication and by emphasizing their relationship as well as their social repercussions.

The respective concepts are elaborated and attention is drawn to their contents, the power of art is emphasized and its effect on the public is examined while considering the artistic contexts of politics and communication.

The representation of the musical works which constitute a political discourse content in the Turkish example since the second half of the 20th century in the context of social

* Dr. Öğr. Üyesi, İstanbul, yusufbenli@yusufbenli.com.tr

communication is examined, with references to the fields of art, politics and communication, fields created by Homo sapiens to express himself. By casting light on the production and consumption methods of art in its various forms on the social level, how art works are perceived in the social life is deliberated.

In order to properly ground the relationship of the areas of politics and communication with art, which constitutes an important part to human life; a parallelism with social enlightenment is identified by primarily emphasizing the responsibility on the part of persons and institutions with artistic representation

The role of ideologies and ideological points of view is real in the context of social engineering. Therefore, by articulating the importance of art, politics and communication, engines in shaping the society, in creating the ideal individual and the ideal community, views and recommendations are presented on the course of action to be taken in the name of art, starting from primary education.

Keywords: Art, Politics, Communication, Social enlightenment, Artistic Communication.

Düşünen insanın kendini ifade etmek için oluşturup geliştirdiği sanat, iletişim ve politika, tarihte olduğu gibi günümüzde de insanoğlunun yaşamını toplumsal bağlamda (İnsanlaşma sürecinin bir parçası olarak) etkileyen en önemli temel kavramlardandır.

Hakkında pek çok kitabın ve makalenin yazıldığı iletişim, sanat ve politikanın bu çalışmada sadece bilgi bağlamında tanımını yapmak yeterli olacaktır. İletişimin ise daha çok sanatsal bağlamının altının çizilmesi daha yerinde olacaktır.

İletişim: (Communication; Latince “Communis”, “Communicare”) Latince commun –halk/ topluluk- kökünden türetilmiş bir kavram olan communication, “bilgi ve düşüncelerin değiş-tokuşunu” ifade eder (Türkoğlu, 2010: 21).

Politika, sözcük anlamıyla “Kamu işlerinin örgütlenmesi ve kamu yönetimiyle ilgili eylemlerin bütünü” kapsar. Yukardaki tanımı yetersiz bulan, müzik alanında yazılar yazan, yazar Ahmet Say güncel bağlamda şu şekilde tanımlamaktadır politikayı; “Egemen olan güçlerin toplumu kendi çıkarları doğrultusunda yönlendirmek amacıyla sürdürdüğü uygulamalardır” (Say, 2010: 65).

Tarihsel süreç bağlamında sanat, sanatsal iletişim ve politikaya, devrim ve aydınlanma penceresinden bakmak daha doğru olacaktır.

Sanat formuyla görünür ve algılanabilir yapıt veya yapıtlarının sonuç amacı özgürlüktür. İşte bu amaçtır ki, sanatın devrimci eğilimleri ile devrimin toplumsal/törel öngörülerini ilkeleri arasında bir bağıntılık ilişkisi kurar (Ok-tay, 2004: 55).

Rönesans’tan aydınlanmaya sanatın ilkeleri bağlamında, modern batı uygarlığının kültürel kimliğine şekil veren en önemli kavramların başında “sa-

natın özerkliği” gelmektedir. Sanatın işlevden herhangi bir yarar gözetmek-sizin var olması gerektiğini dile getiren ve sanatın özerkliğini epistemolojik olarak ilk kez tanımlayan ilk düşünür Kant’tır. 1789 Fransız devriminin ön-cesinde Fransa ve Avrupada ki devrimci süreçte sanatçılar, eski dünyanın yı-kılıp yeni bir toplumun kuruluşunda yer alarak sanatın özerkliğini belli bir ölçüde göz ardı etmişlerdir (Bayır, 2017: 31-33).

Neredeyse insanla yaşıt olan sanat için Ernst Fisher derki; “Sanat insanın dünyayı tanıyıp değiştirebilmesi için gereklidir. Ama salt özünde taşıdığı büyü yüzünden de gereklidir.” Karl Marx'a göre Sanat, bir toplumsal bağ, bir sınıf silahı ve toplumun bir aynasıdır" (Ulusoy, 2005, 48).

İdeolojilerin ve ideolojik bakış açılarının toplum mühendisliği bağlamın-daki rolü bir gerçektir. Bu nedenle toplumun şekillenmesinde adeta lokomo-tif bir rol oynayan sanat, iletişim ve politika, ideal birey ve ideal toplum ya-ratmada ki rolü kuşkusuz çok önemlidir.

Sanat ve siyaset farklı kurallarla işleyen iki ayrı alan olmasına rağmen, ba-zan ortak amaçlar doğrultusunda bir araya gelebilmektedirler.

SANATSAL İLETİŞİM

İletişimin en önemli kanallarından biri olan sanat, kişisel, toplumsal ve kültürel bağlamda ki iletişim sürecinde önemli bir işleve sahiptir. İnsanınoğlu yaşadığı her çağda ve bulunduğu her yerde bir ifade biçimi olarak sanatı kul-lanmıştır.

Platon derki; "yeryüzündeki her ruh aslında müzikal armoniyle yazılmış bir bestedir. İçimizdeki armoni sayesinde sesin armonik bileşenlerini algı-layabiliyoruz ve onların tadını çıkartabiliyoruz, çünkü onlarla benzer bir ya-pıya sahip olduğumuzu biliyoruz" (Eco, 2016: 62).

Müzik ruhu doğrudan etkiler ve onda yankı bulur, çünkü az olsun çok olsun müzik, doğuştan insanın içindedir. Özellikle renkler ile ilgili olarak da "sarı, turuncu ve kırmızının neşe ve bolluk hissi verdiğini herkes bilir" ((Kandinsky, 2013: 69). Bu da bize aslında sanatsal iletişimin alt yapısının nerden geldiğini göstermektedir. Bu nedenledir ki iyi günde, kötü günde, do-ğumdan ölüme, ninni ile ağıt ile sanatsal iletişim hayatımızın ayrılmaz bir par-çası olmuştur. Öyleki savaş motivasyonundan tutunda müzik ile tedaviye va-rana kadar. Hatta bazı diğer canlı varlıkların duydukları ses ve ritme beden dili ile cevap vermesi, adeta platonun, yeryüzündeki her ruhun bir müzikal armoniyle yazılmış bir beste olduğu savını doğrulamaktadır.

Sanatsal iletişimin sosyolojik bağlamdaki müzikal boyutunu ise Ahmet Say şöyle tanımlamaktadır; Sanatsal iletişimi, “Müzikçe” ifadelendirerek; "Müzikçe diller üstü bir dildir. Farklı kıtalardan, farklı ülkelerden, farklı uluslardan, farklı dinlerden, farklı kültürlerden farklı insanların buluşabil-diği, birleşebildiği, anlaşabildiği bir üst dildir müzik" (Say, 2010: 123). Say’ın bu tanımı sanatsal iletişimin kültürler arası boyutunu da ortaya koymaktadır.

Sanatsal iletişim, taşıdığı iletiyi görsel, işitsel ve duygusal manada alıcıya ulaştırır. İletin içerik anlamını duyguyla pekiştirerek algılanmasını ve bel-
lekteki kalıcılığına katkı sunar.

Özellikle müzik, armoni, makam ve ritim yolu ile ruhsal bir atmosfer ya-
ratarak iletin içeriklerinin içselleştirilmesini de sağlar.

Müzikal bağlamdaki sanatsal iletişimin taşıdığı iletin alıcıya ulaşma-
sında, eserin sözleri fikri bağlam da algısal bir ana temayı oluştururken, her
kelimesi de dinleyenin beyininde bir resim çizer. Müzikal nüanslar esere bir
estetik değer katarken eserin müzikal yapısını oluşturan bütün bileşenler dev-
reye girerek eserin introsundan finaline kadar her ölçü titizlikle işlenir ve bir
amaca araçlık yapar.

Müzik eseri aslında, bestecinin insanlığa sunduğu bir bildiridir. Söz ko-
nusu bildirinin dinleyiciye iletilmesi için seslendiriciye (yorumcuya) görev
düşer. Anlaşılabileceği gibi, “müzikal iletişim” şu temel öğelerden oluşur: Bes-
teci, eser, seslendirici ve dinleyici (Say, 2010: 19).

Yukarıda bahsi geçen müzikal iletişimin dört temel unsurundan biri olan
ve seslendirici olarak tabir edilen solistin ses niteliği ve kabiliyeti lokomotif
bir rol oynarken orkestranın bütün elemanları eserin mesajını duygu, çosku
ve beden diliyle alıcıya ulaştırmaya çalışır.

Müziğin nasıl bir sanat olduğunu düşünmek, ister istemez duygusal ol-
duğu kadar akılsal da olan bazı yorumlara yol açıyor ve bu yorumların tam
benzerleriyle, öteki sanat dallarında olduğu gibi pek de o kadar karşılaşılmı-
yor. Müzik sanatı kendine özgü (sui generis) bir oluşum ve gelişim prose-
dürü içinde yaşama göz açar; çünkü müziğin bir yapıcıya, bir uygulayıcıya,
bir dinleyiciye, bir de eleştiriye gereksinimi vardır (Altar, 1979: 28).

Say ve Altar’ın da ifadelerinden anlaşıldığı gibi müzik sanatı diğer sanat
dallarından daha farklı parametreler içermektedir, buda onun sanatsal iletişim
bağlamını güçlendirmektedir.

Her sanatçı çağının çocuğu olarak, çağının yaşadığı devir ve ülkece belir-
lenen ruhunu ifade etmeye itilir. Sanatçı, sanatın bir hizmetkârı olarak sana-
tın amacına katkıda bulunmalıdır (bu tüm çağlar boyunca ve tüm uluslar için
değişmez olan sanatsal bir unsurdur) (Kandinsky, 1913: 77).

Gelişmiş ve demokratik tüm toplumlarda siyasi düşünceleri anlatan ve
ifade eden müzikal eserler yazılmıştır. Larry Shiner’in de ifade ettiği gibi
"Her siyasal eğilimin kendi devrimci ya da karşı devrimci eserleri ortaya çık-
mıştır" (Shiner, 2013: 240).

Sanat her çağda her zaman toplumsal aydınlanmaya hizmet etmeyi amaç
edinmiştir. Descartes’in (1595-1650) “Düşünüyorum o halde varım” felsefe-
sinin sanatsal iz düşümü olan, Rodin’in 1880’de Dante’den yola çıkarak daha
genel anlamda derin düşüncelere dalmış bir adam betimlemesi olan "düşünen
adam heykeli" (Neret ve Rodin, 2007: 35) ile Anadolu topraklarında yetişmiş
20. yy. halk ozanlarından Âşık Zevraki’nin söylediği şiiri aynı amaca araçlık
etmektedir.

*Başımızda beyin vardır
Düşün biraz insanoğlu
Beyin yoksa neyin vardır
Düşün biraz insanoğlu*

Felsefeci ve tarihçi Macit Gökberk'e göre aydınlanma; "İnsanın düşünme ve değerlendirmede din ve geleneklere bağlı kalmaktan kurtulup kendi aklı ve gözlemleri ile yaşamını aydınlatmaya girişmesidir" (Say, 2010: 69).

Cumhuriyet bir batı uygarlığı devrimidir. Atatürk devrimlerinin temel kaynağı olan Batı uygarlığı, hür düşünce ve müsbet ilme dayanır. Bu uygarlık düzeni içinde onun vazgeçilmez unsurlarından biri olan güzel sanatların, bu arada müziğin müstesna bir yeri ve değeri vardır. Bilindiği gibi güzel sanatlar uygarlığın bölünmez ayrılmaz unsurlarından biri, belki de birincisidir.

Güzel sanatların insan yaşayışı üzerindeki önemli etkisini çok iyi bilen ve bunu "Sanatsız bir milletin hayat damarlarından biri kopmuş demektir" sözleriyle en güzel bir şekilde dile getiren Mustafa Kemal Atatürk, katıldığımız Batı uygarlığı topluluğuna bu alanda da ayak uydurmamız gerektiğine yürekten inanmıştı (Öktem, 1977: 12).

Cumhuriyetin ilanı ile birlikte yeni kurulan Atatürk Türkiye'sinde, Millet fakruzaruret içerisindeyken bile sanata çok önem verilmiş ve çok kısa sürede sanat kurumsallaştırılmış ve akademileştirilmiştir. Her alanda olduğu gibi sanat alanında da adeta seferberlik başlatılmıştır. Özellikle müzik çalışmaları bağlamında, İstiklal Marşı Türkiye Cumhuriyeti'nin, İstiklal mücadelesinin sanatsal iletişim açısından en önemli temsiliyetini taşımaktadır. Ayrıca halka bire bir teması nedeniyle halk evleri ve köy enstitülerinin yaptığı çalışmalar son derece önem arz etmektedir. Cumhuriyet dönemi, halk ozanlığı geleneğinin önemli temsilcilerinden Âşık Veysel Şatıroğlu ve Âşık Ali İzzet Özkan buralar da ders vermişlerdir. Her iki âşıkta siyasal ve sanatsal iletişim bağlamının da eserler üretmişlerdir. Âşık Veysel'in "Nedir senlik benlik", Âşık Ali İzzet Özkan'ın "Din nedir" eserleri buna örnek olarak gösterilebilir.

Toplumsal iletişim bağlamında ülkemizde, Müzik ve Politika alanındaki ilk çalışmalardan biri 1996 yılında Halil Turanlı tarafından hazırlanan "Müzik ve Muhalefet" tir. Bir diğeri ise 1997'de Fırat Kutluk tarafından yazılmış olan "Müzk ve Politika" adlı çalışmadır.

Kutluk çalışmasında, 1970'li yılların ortalarında Anadolu pop müziği akımı kimi politik etkilerle sürerken, bir yandan da genç isimlerin ortaya çıktığını ifade ediyor. Bunlar Cem Karaca, Timur Selçuk, Fikret Kızılok, Melike Demirağ, Selda Bağcan ve kimi diğer isimler, Nazım Hikmet, Ahmed Arif gibi ülkenin "sakıncalı" ozanlarının sözleri bağdanmaya başladığını belirtmektedir (Kutluk, 2018: 67). Kutluk'un bu incelemesi, aynı zaman da bilimsel olarak Türkiye'de siyasal bağlamdaki sanatsal iletişimin ilk ürünlerinin de tespiti.

20. yüzyılın ikinci yarısından günümüze, Türkiye' de politik söylem içeriği olan pek çok müzik eseri tespit edilmiştir.

Karl Marks'ın yaptığı sanat, "bir sınıf silahı"dır benzetmesinden yola çıkılacak olunursa 1 Mayıs Marşı bu bağlamda önemli bir temsiliyet taşımaktadır. 1974'de Ankara Sanat Tiyatrosu tarafından sergilenen Bertolt Brecht'in Maksim Gorki'den uyarladığı 'Ana' oyununda ki uyarlamadan doğan, işçilerin sahneye girişinde kullanılmak üzere ihtiyaç üzerine üretilmiştir. Eser, söz ve müziği 68 kuşağına mensup Hacettepe Ankara Devlet Konservatuvarı Kompozisyon bölümünden mezun ve Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Devlet Konservatüründe Öğretim Görevlisi Sarper Özsan tarafından yazılmıştır. Kendisinin ifadesi ile 1 Mayıs işçi bayramının önemi ve anlamını eserin sözleri ile anlatmaya çalıştığını bu günde olsa aynı sözleri yazacağını ifade etmektedir. Prozodik açıdan söz ve ezginin uyumuna özellikle dikkat ettiğini, eserin bağlantı bölümlerinin (nakarat) bir haykırışı ifade etmesi açısından da giderek yükselen seslerden oluştuğunu belirtmektedir. 1 Mayıs Marşı başta kendisi olmak üzere Timur Selçuk, Cem Karaca, Ruhi Su Dostlar Korosu, Selda Bağcan, Edip Akbayram, Grup Yorum gibi pek çok sanatçı ve grup tarafından seslendirilmiştir ve prodüksiyonlarda yer verilmiştir. Toplumsal müzikal iletişimin en önemli örneklerinden olan bu eser, 1970'li yıllarda ki 1 Mayıs taksim mitinglerinde yüzbinden fazla insana aynı anda ulaşmıştır. Bu marş aynı zaman da tüzük kararı ile resmîleştirilerek İşçi Partisi tarafından da kullanılmıştır (Özsan, 2018).

Ülkemizde sanatsal iletişim bağlamında politik içerikli olarak üretilmiş diğer eserlerden bazıları:

1. Taban Uyanıyor Taban (Âşık İhsani)
2. Yuh Yuh (Âşık Mahsuni Şerif)
3. Şişli Meydanında Üç Kız

Ruhi Su'nun 1977'de yaşanan 1 Mayıs olaylarıyla ilgili yazdığı "*Şişli Meydanında Üç Kız*" isimli türküsü dönemin ses getiren muhalif müzik eserlerine örnek olarak gösterilebilir

4. Özgürlük Mahkumları (Emekçi)
5. Karlı Kayın Ormanı (Zülfü Livaneli)
6. Başın Öne Eğilmesin (Sebahattin Ali)
7. Barış Güvercini (Nesimi Çimen)
8. Bütün İnsanlardan Arzumuz Vardır (Ali Cemal'i)
9. Haziran'da Ölmek Zor (Nazım Hikmet / Grup Yorum)

Sonuç olarak sanatsal iletişimin bireysel ve toplumsal bağlamda en etkin iletişim biçimi olduğu gözlemlenmiştir. Bu çalışmada siyasal ve sosyolojik mesaj içeriği taşıyan eserlerin kitlelere ulaşmasında şu sonuçlara varılmıştır:

Sanatsal iletişim, tekrarlayan öğretiler ve farkına varmadan öğrenme yön-

temi ile iletinin mesajının alıcının belleğinde kalıcılığını sağlar. Kitleleri etkilme amacına araçlık yapar.İlgili hedef kitlenin duygularına hitap ederek onları ortak bir payda da buluşturmaya çalışır. Müzik eserleri üzerinden toplum ile iletişim kurup, hedef kitleyi motive eder. Siyasi fikri bağlamı toplum hafızasında zinde tutar. Toplumun müzikal siyasi ve sosyolojik süreçlerine ışık tutar.

KAYNAKLAR

Kitap:

- Eco, Umberto (2016), *Güzelliğin Tarihi*. İstanbul, Doğan Yayınları.
Kutluk, Fırat (2018), *Müzik ve Politika*. Ankara, Duruk yayıncılık.
Kanddinsky, Wassily (2013). *Sanatta Ruhsallık Üzerine*. İstanbul, Altı Kırkbeş Yayınları.
Neret, Gilles ve Rodin, Auguste (2007), *1840-19179 Heykel Çizimleri*. İstanbul, Remzi Kitabevi.
Oktay, Ahmet (2004). *Sanat ve Siyaset*. İstanbul,; Everest Yayınları.
Shiner, Larry (2013). *Sanatın İcadı*. İstanbul, Ayrıntı Yayınları.
Türkoğlu, Nurcay (2010). *Toplumsal İletişim*. İstanbul, Urban Yayınları.
Ulusoy, M. Demet (2005). *Sanatın Sosyal Sınırları*. Ankara, Ütopya Yayınevi.

Dergi:

- Altar, C. Memduh, 1979. *Estetik Yönleriyle Müzik*, Tübitak Bilim Teknik Dergisi, sayı: 139, 28.
Bayır, F., 2017. *Çözülen Batı Uygarlığı ve Yolunu Kaybeden Modern Sanat*, Teori Dergisi sayı: 335, 31-33.
Öktem, İbrahim, 1977. *Atatürk ve Müzik Üzerine*, Tübitak Bilim Teknik Dergisi, sayı: 114, 12.

Sözlü Kaynak:

- Sarper Özsan, *1 Mayıs Marşı Bestecisi, İstanbul, Görüşme*: Yusuf Benli (Görüşme Tarihi: 19.03.2018).

Müzik ve Politika İlişkisi Bağlamında Dengbej Müziğinin Toplumsal İşlevi

The Social Function of Dengbej Music in Relation To Music and Politics

SONGÜL BULMUŞ*

ÖZET

İnsan, nesne ve eylem ilişkisini ele aldığımızda, ses duyulmayı ve dolayısıyla da bir öteki nesneyi içermektedir. İnsanın müzik yapma edimine bu noktadan baktığımızda, müzik üreten kişinin bir başkası tarafından duyulma isteği ve arzusu taşıdığını söyleyebilmemiz mümkün. Dolayısıyla insanın şarkı söyleme pratiği üzerinden gerçekleştirdiği bu müzikal ifade biçimi politik bir duruma gönderme yapmaktadır. İnsanın kendisinin duyulmasını istediği, muhatap olduğu nesne sözünü ettiğimiz bu politik durumun bir yansımasıdır. Bu bağlamda müzik üretimini davranışla ilintili olarak düşündüğümüzde; yani müziğe sadece estetik olarak değil, bireyselliği ve yaratıcılığı da içeren bir insan davranışı olarak baktığımızda, bu eylemin ardında yatan ve buna etki eden bireysel ve sosyal faktörlerin müzikal bir zeminde bir araya gelebildiğini görmek mümkündür. Bu noktada sözlerin rolü yadsınamayacak düzeydedir. Özellikle yazılı kültürün gelişim olanağı bulamadığı bir sosyal yapıda, sözel kültür içerisinde değerlendirebileceğimiz dengbejler ve dengbej müziği bir ifade biçimi olarak önemli bir role sahiptir.

Günümüzde devlet politikalarının, sansür ve yasaklamalarının yanı sıra medya ve popüler çalışmalarla da yaşanan dejenerasyon, Türkiye’de farklı müzik kültürlerinin kendilerini özgür bir biçimde ifade imkanı bulduğu bir alan bırakmamaktadır. Bunun özelde Kürt müziğine olan yansıması ise geçmişten günümüze süregelen asimilasyon ve baskı politikalarının hala bir sorunsal olarak güncelliğini koruduğu, bölgede yaşanan toplumsal olayların da etkisiyle birlikte yazılı kültürün kendine gelişim imkanı bulamadığı şeklinde yorumlanabilir. Dolayısıyla toplumun kendini en iyi ifade etme biçimlerinden biri olan dengbej müziği, kültürel kimliğin korunmasında ve kolektif belğin kuşaktan kuşağa aktarılmasında önemli bir işlevsel role sahip olmaktadır. Dengbejler birçok sınırlayıcı koşullar etrafında, müzikal bir zeminde kendi direnç alanlarını var etmiştir.

Bu çerçevede; müzik iktidarın söylemleri için bir araç konumunda iken, buna paralel olarak iktidar ve toplum arasındaki yaşanan gerilimde toplumsal bir tutunma aracı olarak nasıl bir anlam kazanmaktadır? İktidarın uyguladığı politikalara ve yaşanan toplumsal olaylara paralel olarak, Kürt toplumunda müzik aracılığıyla ne tür bir uyum ve direnç örüntüleri sergilenmiştir? Yaşanan deneyimler, bireysel olduğu gibi toplum-

* Arş. Gör. , Mardin Artuklu Üniversitesi, Antropoloji ABD doktora öğrencisi, Yeditepe Üniversitesi, songulbulmus@artuklu.edu.tr

sal olarak ne tür gerilimler doğurmaktadır ve bunun toplumun sosyal ve kültürel yaşantısında önemli bir yere sahip olan müzik zeminindeki yansımaları nelerdir? Çalışmada bu sorulara yanıt bulunmaya çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Dengbej müziği, sözlü kültür, iktidar

ABSTRACT

The relationship between human, object, and action has a special significance. This interrelation from the point of music performance refers to a "person-object-music relation" that can be interpreted that the voice contains the audibility, and therefore, other object. When we look at the acquisition of man making music from this point, it is possible to say that the man who produces the music carries wish and desire to be heard by someone else. Therefore, this form of musical expression, which people make through the practice of singing, refers to a political situation. The object of which man wants to be heard, which he is addressing to is a reflection of this political situation. In this context, when we consider that music production is related to behavior; it is possible to see that when we look at music as a human behavior, not just aesthetically, but also individuality and creativity, music performance comes together on a musical basis of the individual and social factors that underlie and act on this action. In this respect, the role of words cannot be denied. Especially in a social structure where written culture cannot find development possibilities, dengbejs and dengbej music, which we can evaluate in verbal culture, has an important role as a form of expression.

Today, new political establishments and the degeneration experienced with the media and popular works, are not leaving an area in which different music cultures in Turkey can find opportunity to express themselves freely. The reflection of this to Kurdish music in particular can be interpreted as the fact that the assimilation and repression policies of the past still keeps its problematic update and that the written culture cannot develop itself with the influence of the social events in the region. Therefore, dengbej music, one of the ways of expressing itself, has an important functional role in preserving the cultural identity and handing the collective memory down generation to generation. Dengbejs, under many restrictive conditions, have created their own resistance fields on a musical ground.

In this context, while music is a tool for the discourse of power, in parallel with this, what does it gain as a means of social holding in the current tension between power and society? What kind of harmony and resistance patterns have been displayed in Kurdish society as a consequences of the state policies and social events that the government implements periodically? What kind of tensions do the experiences encountered create in society, and what are impacts on the musical basis? In so doing, it is hoped to attempt to answer these questions.

Keywords: Dengbej music, verbal culture, power.

GİRİŞ

Kürt toplumunda sözlü kültürün temeli olarak nitelendirebileceğimiz dengbejler, kelime anlamıyla ‘ses söyleyen, aktaran’ anlamında olup, farklı sözlü geleneklerin temsilcileri olan minstrel, troubadour ve aşıklerle benzer

anlatım biçimlerine sahiptirler. Yaşadığı zamanın tanıklığını yapan dengbejler yaşanan ya da yaşanmış olan toplumsal olayları, aşkları, savaşları, kahramanlıkları kendine özgü üsluplarıyla müzikal olarak ifade eden anlatıcılardır. Kürt toplumunun müzik kültürü içerisinde gelenekselleşmiş bir müzikal tür olmasının yanı sıra, bir bütün olarak bakıldığında dengbej müziği toplum için çok geniş bir yelpazede farklı anlamlar taşımaktadır.

Müzik kavramını genel olarak ele aldığımızda bu konuda birçok düşünürün farklı gibi görünse de, özünde benzer noktalara dikkati çektiğini söyleyebiliriz. Attali'nin (1985) aktardığı üzere, Marx için müzik “gerçeğin aynası”, Nietzsche için “hakikatı söyleyen söz”, Freud için “deşifre edilecek bir metin”dir. Attali ise toplumsal bütünlüğün bir parçası olarak ele aldığı müziği, “...bir ayna, bir kristal küre, insanoğlunun yaptıklarını kaydeden bir yüzey, bir eksikliğin işareti, bir ütopya parçası, her dinleyicinin kendi duygularını kaydettiği hususi bir bellek,...düzenin ve soyağaçlarının ortak hafızası” olarak ifade etmektedir (s.5). Müzik elbette birçok açıdan tanımlanabilir bir alandır, çünkü ifade ettiği şeyler çok fazladır ve bu her topluma göre değişkenlik göstermektedir. Kürt toplumuna baktığımızda dengbej müziği, müziğe dair en genel anlamıyla yapabileceğimiz ‘dünyanın duyulan yanı’ ifadesiyle birçok yönden örtüşmekte ve bu ifadede anlamını bulmaktadır. Dengbej müziği, hem birey olarak hem toplum olarak dile getirilemeyen sesi olan bir alandır. Bu açıdan yaklaştığımızda daha kapsamlı bir değerlendirmeyi gerektiren bir müzikal türle karşılaşmaktayız.

İnsanların dünyayı algılayış biçiminin bir parçası olan müzik, sadece hayal gücüyle ve yaratıcılıkla değerlendirilebilecek bir alandan daha fazlasıdır. Müzik, şarkıların yorumlanışından icra edilen şarkıya konu olan anlatıya ya da hikayeye dek bilinçli bir üretim sürecinden oluşmaktadır. Toplumun gündelik yaşantısının rutinliği ve sıradanlığı içerisinde yer alan müziksel pratiklerinde, insan müzik aracılığıyla kendisini çeşitli şekillerde yeniden konumlandırmaktadır. Nitekim etnomüzikolog Anthony Seeger'in Brezilya'da yaşayan Suyalar üzerine yaptığı ve ‘müziksel antropoloji’ olarak tanımladığı çalışmasında, müziğin aslında karşılıklı etkileşim ve eylem aracılığıyla toplumsal hayatı inşa eden ve dönüştüren alanlardan biri olduğuna yaptığı vurgu bu açıdan önemlidir (aktaran Stokes, 1997, s. 2). Bu durum incelediğimiz unsurlara ve değişkenlere göre her toplumda farklı şekillerde gözlemlenebilir.

Bu noktadan hareketle müzik toplum için sadece estetik bir ifade biçimi ya da sanatsal bir uğraşı değil, aynı zamanda bir insan davranışı olarak bireysel ve sosyal faktörlerin müzikal bir zeminde bir araya gelebildiği; değiştiren ve dönüştüren bir alandır. Bu bağlamda, dengbej müziğinin estetik unsurların da dahil olduğu, ama daha çok kullanılan ses teknikleriyle anlatıma ya da hikayeye önem verildiği ve bu yanı sıra toplumun ihtiyaçlarına göre değişen ve şekillenen müzikal bir ifade biçimi olduğunu söylemek mümkün.

Devletin geçmişten günümüze sistematik olarak uyguladığı politikaların ve bölgede yaşanan toplumsal olayların kültürel zemindeki bir yansıması

olarak, Kürt toplumunda müzik, yaşanan deneyimlerin ve buna bağlı olarak gelişen anlatım tekniklerinin üretildiği ayrıcalıklı alanlardan biri olagelmıştır. Bu açıdan dengbejler icra etikleri müzikle kendi toplumlarının kültürel kimliğinin korunmasında ve kolektif belleğin nesilden nesile aktarılmasında önemli bir işlevsel role sahiptirler. Birçok sınırlayıcı koşullar etrafında, kendi direnç alanlarını müzikal bir zeminde var eden dengbejler, icra ettikleri müzikle bizzahit politik bir tavrı kendi içinde taşımaktadır. Ülkenin siyasi gündemi ve bu yönde yaşanan değişimler toplum yaşantısını doğrudan etkileyen bir faktördür. Her insanın kendi deneyimi ve algısıyla ortaya koyduğu üretimler dolayısıyla bu sürecin bir yansıması olmaktadır; nitekim dengbej müziği de böylesi bir üretimin gerçekleştiği önemli alanlardan biridir.

Dengbej müziğinin genel olarak toplumsal işlevini ele alan bu çalışma, öncelikle toplumda yaşanan çatışma ve gerilimlere bağlı olarak dengbej müziğinin bir müzikal anlatı biçimi olarak hangi anlamlara karşılık geldiğini irdelemektedir. Dengbejlerin gerçekleştirdikleri bu müzikal performanslara baktığımızda, toplumun kültürel ifade araçlarını nasıl ürettikleri; diğer bir ifadeyle ‘müzikle ne yaptıkları ve nasıl yaptıkları’ anlamlandırılmaya çalışılacaktır. Bu noktadan hareketle dengbeji şarkılardan verilecek örneklerle, bu şarkının kendi kültürel bağlamı içinde nasıl inşa edildiği ve nasıl yorumlandığı söylem analizi üzerinden değerlendirilecektir.

Bu çalışmanın amacı dengbej müziğinin hem müzikal anlatı biçimi hem de ses tekniği olarak sadece estetik bir müzikal ifade biçimi değil, aynı zamanda Kürt toplumunun kendini var etme ve gerçekleştirme çabasında işlevsel bir rol oynadığını ortaya koymaktır.

MÜZİKAL BİR ANLATI OLARAK DENGBEJ MÜZİĞİNİN ÖNEMİ

Kapısını çalıyorum taşın.
- Gelen benim, al beni içeriye.
Arı meraktan ötürü gelişim.
Ki yaşam biricik fırsat onun için.
Niyetim sarayından geçip gitmek,
sonra bir de yaprağı ve bir damla suyu ziyaret etmek.
Çok bir zamanım yok bütün bunlar için.
Duygulandırılmalı seni ölümlülüğüm benim.

Wisława SZYMBORSKA (aktaran Baş, 2010, s.159)

İnsanın var oluş çabasının ironik bir dille anlatıldığı Polonya’lı şair Wisława’nın ‘Taşla Konuşma’ adlı şiirinin bu dizelerinden, Kürt toplumunun dengbejin temsilinde geçmişten günümüze süregelen yaşamaya dair çabasını okuyabiliriz. Taşın içine girebilmek ve kendi varlığına, yaşamdaki varoluşuna bu katı, sınırları çizilmiş ve öteki olandan kendini yalıtılmış olan taşta bir yer açabilmek. Ama taş olarak değil, insan olarak. Taş gibi katı, ölümsüz ve

dönüşümsüz bir şeyin karşısında çürüyen, ölümlü bir insan olmak, ama yine de taşın içine girebilmek. 'Taş'ı temsil eden şeyi iktidar ve 'taşın kapısını çalan'ı ise dengbej olarak yorumladığımızda, birbirine temas etmeyen iki varlığın karşılaşması mevcuttur. Söz konusu bu karşılaşma ise müzikal bir pratikte meydana gelmektedir; dengbej duyulma arzusu ile kendi üzerindeki güce 'ses'lenmektedir.

Müziğe insan, nesne ve eylem ilişkisi açısından baktığımızda, ses duyulma arzusunu ve dolayısıyla öteki bir nesneyi içermektedir. Söz konusu bu öteki nesne aslında arzu nesnesidir; yani duymasını istediğimiz kişi veya nesne. Dolayısıyla dengbej duyulmayı duyulur kılma arzusuyla müziğini icra etmektedir. Bedran Hikmet'in dengbej kelimesinden yola çıkarak etimolojik bir çıkarımda bulunduğu açıklamaları sesi ve ses aktarımını, diğer bir deyişle dengbejin bu söz konusu duyulma arzusunu anlaşılır kılmaktadır. Kürtçe'de deng, ses, bej ise söyleyen, aktaran manasındadır. Hikmet (2012) kelimenin bu etimolojik incelemesi üzerinden dengbejin müzik icrasının toplumsal düzlemdeki rolüne de vurgu yapan bir açıklama getirmektedir. Sesi söyleyen ya da aktaran olarak dengbej, aslında birşeye ses olan, birşeyi seslendiren kişi olmaktadır. Nitekim Hikmet bu şeyin sesin kendisinden ziyade bir toplumsal ya da kişisel bir durum olduğunu, yani sesi olunan şeyin bir toplumsal hoşnutsuzluk veya dert, topluma ya da yönetenlere yönelik bir çağrı da olabileceğini ifade etmektedir (s. 292). Dengbej aslında hem müzikal yeteneğiyle, hem de yaşamı, yaşananları algılama ve iyi analiz edebilme gücüyle ve bütün bunları hikaye edebilme kabiliyetiyle birlikte toplumda etkin bir role sahip kişilerdir.



Fotoğraf 1: Dengbej, Diyarbakır Dengbej Evi, Gary Fallasen, 03.06.2015.

Dengbej müziği, dengbejin ‘aktaran, taşıyıcı’ varlığıyla birlikte dinleyeni de aynı anda içine alan bir müzik performansı olmasının yanı sıra, aynı zamanda kendisine sınırlayıcı ya da yasaklayıcı olanı da bir şekilde bu anlatıma dahil ettiği müzikal bir ifade biçimidir. Dengbejin icra ettiği müziğe baktığımızda, dinleyen ile kurduğu temas sadece müzik performansı ile ilişkili değildir. Dengbejin dinleyici ile kurduğu bu ilişkide aynı zamanda geçmişten günümüze gelen ortak bir deneyimin ve kültürel değerlerin oluşturduğu bir ilişkisellik de mevcuttur. Bu noktada, dengbej müziğinin öznellik sınırlarını aşan, öznelarası alanı oluşturan ve sürdüren bir müzikal pratik olması sebebiyle diyalojik bir anlatıma sahip olduğunu söylemek mümkün.

Dengbej müziğini Mihail Bahtin’in (2005) edebiyat kuramındaki heteroglossia¹ fikriyle biçim kazanan diyalojik söylem üzerinden okuduğumuzda, dengbejin bireysel olarak sergilediği müzik performansının yanı sıra, bu müzik hem içerik olarak hem de bir başkasının ‘ses’i olabilmesiyle de birçok insanın deneyimlerini ve tutumlarını içermektedir. Bunun yanı sıra kadın ağzı birçok şarkının erkek dengbejler tarafından söylendiği şarkılar da vardır. Her ne kadar bu yönüyle erilleşmiş bir yapıyla ve algıyla şekillenmiş bir gelenek olsa da, dengbej müziğinin seslerin çokluğu ve çeşitliliği ile karakterize edilebilir bir müzik performansına dayalı olduğunu söyleyebiliriz.

Dengbej toplumun her kesiminden insanın sesi olduğu gibi, toplumun ortak yaşamışlıklarının ve değerlerinin de sesi, daha doğru bir ifadeyle ‘anlatıcısı’ olmuştur. İcra edilen müzik sosyal, kültürel ve politik ilişkilerde yaşananların deneyimlenmesi ve bu deneyimlerin müzik ile aktarıldığı anlatım biçimine dönüşmektedir. Nitekim Goehr (1998), müziğin insani ve performans dayalı bir ifade biçimi olduğu gerçeği nedeniyle zaten politik olduğunu vurgulamaktadır (s.128). Bu açıdan dengbej müziğinde sese ve söze sadece müzikal içeriğin bir unsuru olarak bakmamak gerekir. Nezan’ın, (1996) “Kürt kültüründe müzik, mutlak ve temel bir toplumsal işlevi yerine getirmektedir. Vakayinamelerden lirik şiirlere, destanlardan edebi eserlere kadar herşey şarkı olarak söylenir, herşey müziklendirilir ki daha iyi ve daha kolay hatırlanabilsin ve gelecek kuşaklara aktarılabilsin” ifadesiyle Kürt toplumunun yaşantısında müziğin bu ayrıcalıklı konumuna yaptığı vurgu bu açıdan önemlidir (s. 13).

Kürt toplumunda müzik, estetik bir biçimde seslerin bir araya geldiği bir yaratıcılıktan ziyade, icra edilen performanslara baktığımızda özellikle sözel ifade biçiminin ön planda olduğu bir müzikal anlatı çıkmaktadır karşımıza. Dolayısıyla bu müziğe ‘anlatı’ üzerinden baktığımızda, dengbej müziğinin sadece müzikal bir tür değil, aynı zamanda bir olayın ya da durumun hikayeleştirilmesi olarak Kürt sözlü kültürü içerisinde önemli bir yere sahip olduğunu söylemek mümkün. Bu noktada Jackson’un (2002) hikaye anlatıcılığını ‘hayati bir insan stratejisi’ olarak yorumladığı ifadesi dikkate değerdir (s.15).

¹ Değişik dil ve söylemlerin bir arada bulunup çarpışması.

Nitekim dengbej müziğinde söz ile ifade edilenin müzik ile duyulur olması, bir insan ya da bir toplum olarak varlığının, kültürel değerlerinin ve geçmişi- nin görünür kılınması demektir aynı zamanda. Zigon'un da (2008) ifadesiyle "anlatılar bir insan ve onun sosyal dünyası arasındaki etkileşimin temelini oluşturur" (s. 147). Bu bağlamda 'müzikli anlatı' olarak da tanımlayabilece- ğimiz dengbej müziğinde, dengbejlerin dile getirdiği anlatılar hem bireysel hem toplumsal olarak günlük yaşamlarının ve deneyimlerinin çeşitliliğini ve karmaşıklığını yansıtmaktadır.

Kürt edebiyatçı Uzun (1998) çocukluk yıllarında dinlemiş olduğu dengbej Ape Qado'nun müzik performansının kendisi üzerinde bıraktığı etkiyi şu şe- kilde aktarmaktadır:

"İnsani deneyimlerden oluşmuş, süzölmüş ve insanoğlunun yaşamında hep önemli olmuş öykü, anlatı, insanı yaşama hazırlamak, yaşamın binbir düzenbazlığını anlamak ve kavramak için söylenmiyor muydu? Öykü ve anlatı, insanın –ne yazık ki- hep boğuşmak zorunda kaldığı normal yaşam- dan azıcık uzaklaşmak için yaratılmış ferahlatıcı, huzur verici, sıcak, sa- mimi bir mekân değil miydi?" (ss. 17-26).

Uzun'un belleğinde kalan çocukluk anılarında dengbejlerin nasıl bir yer edindiğini açık bir şekilde anlayabildiğimiz bu ifadeler, dengbejlerin dinleyi- cilerle kurduğu karşılıklı ilişkiyi ve onlar üzerindeki etkisini de ortaya koy- maktadır. Dolayısıyla söz konusu bu müzik performansları sadece müzika- lite açısından değil, anlatılan veya öyküleştirilen anlatılar açısından da dikkate değerdir.

Nar Photos tarafından çekilen; biri Ermeni, diğeri Kürt iki müzisyenin hikayesi üzerinden aşıklık ve dengbejlik geleneğinin anlatıldığı *Seslerin İzinde* (2016) adlı kısa filmde, bir kadının yaşadığı trajik bir deneyimin deng- bejler tarafından öykülendirilmesinin ve seslendirilişinin önemini dengbej Gazin "... söz ve müzikle bugüne ulaştı. Fakat eğer yaşadıklarını şiire dök- meseydi ve dengbejler de söylemeseydi şimdiye kadar kaybolmuştu. Çünkü dengbejlerin sesiyle tanındı" sözleriyle ifade etmektedir. Dengbejlerin seslen- dirdiği '*Ez ne layiqê dînê te me*' isimli bu şarkı, Gule adlı Ermeni genç bir kadının bir erkek tarafından kaçırılması ve zorla müslümanlaştırılma öykü- sünü kahramanın dilinden anlatmaktadır.

Dengbejler tarafından geçmişten günümüze dek taşınan ve aktarılan bu öykü, dengbejlerin toplumdaki önemini yansıtan şarkılardan sadece biridir. Nitekim bir kadının yaşamış olduğu acının dengbejlerce müzikal bir ifade bi- çimine dönüşmesi ve dinleyenlerin de şarkı aracılığıyla bu acıya tanıklık et- mesi, duyulmayı duyulur kılınmış ve bir başkasının deneyiminin dengbej- lerce her seslendirilişi birçok insanın dahil olduğu bir hakikatle yüzleşilme- sinin zeminini hazırlamıştır. Hamelink (2016) dile getirilen bu tür anlatıların her ne kadar mevcut koşulları değiştiremez gibi görünse de, özellikle azınlık grubuna mensup insanlar için önemli olduğunu dile getirmektedir (s. 70). Bu

açıdan dengbejler ve icra ettikleri müzik, hem dönemin toplumsal şartlarını ve yaşanan dramatik olayları, hem de zamanın tarihsel gerçekliklerini günümüze aktarması açısından önemlidir.

DENGBEJ MÜZİĞİNİN BİR İFADE BİÇİMİ OLARAK TOPLUMSAL İŞLEVİ

Dengbej müziğinde önemli olan iki unsur var ki, o da biçim ve içerik. Bu bağlamda sorulması önem arz eden soru ise şu olmaktadır: Dengbej ne söylüyor ya da ne söylemek istiyor ve söylemek istediğini nasıl dile getirmektedir? Öncelikle Kürt toplumunun sosyal ve kültürel alandaki yaşam kalitesine baktığımızda, geçmişten gelen ve hala bir sorunsal olarak güncelliğini sıkı bir şekilde koruyan sınırlı yaşam koşulları bizi müziğe yöneltmekte. Çünkü dil üzerindeki yasaklamalar ne kadar yoğun ise, sözlü kültür alanı da bir o kadar gelişmiş durumda ve bir ifade aracı olarak önemini hala korumaktadır. Şen'in Mehmet Gültekin ile gerçekleştirdiği görüşmelerden aktardığı, dengbejliğin önemine dair açıklamaları da bunu doğrular niteliktedir:

20. yüzyılın başlarına kadar Kürdistan'da topluma hitap eden üç insan var. Yerel bey-ağa; ikincisi din adamı; üçüncüsü ise dengbejdir. Dengbej hem okuyor hem anlatıyor. Toplumun üç önemli insanından biri dengbejdir. Toplum bu üçü ile beraber olduğu zaman bunları dinliyor. Bu geleneğin yani dengbejliğin bu önemli dereceye gelmesi, bugüne kadar sürmesi de bundan dolayıdır (aktaran Şen, 2016, s. 43).

Dengbejlerle ve icra ettikleri müzikle ilgili sorulara daha somut cevaplar verilebilmesi, dengbeji şarkıların bu bağlamdaki yapılabilecek analiziyle mümkün görünmektedir. Dengbejlerce seslendirilen ve nesilden nesile aktarılıp günümüze kadar ulaşmış olan bir anlatı olan dengbej Garabed Xaçaduryan'un, Kürtler arasında bilinen ismiyle Karapete Xaço'nun seslendirdiği *Ay Lo Miro* adlı şarkısının, Diyarbakır Büyükşehir Belediyesi'nin 2011 yılında yayınlanan *Dengbej Antolojisi*'nde geçen Kürtçe sözleri ve Türkçe çevirisi² şöyledir:

Kürtçe: Ay lo mîro Mûşê bişewite lo li berî bayê / De bila kula Xwedê bikeve berê mala zabî û çawîşa û qumandaran / Dîsa mala mîralayê / Wele çawa berê babê Zibeyr dane hepisxana heyla mîrê min Bûrsayê / Were axa were meçe Romê / Lo Rom xayîn e / Ez ê çi bikim bextê Romê tunîne / Çi bikim begê malê wê bixapîne mîro / Ay lo mîro dibê havîn e / Li me hatî wextê lo van geniman / Berê mala zabî û çawîşa û qumandaran / Dîsa mala mîlaziman / Wele berê bavê Zibeyr dane hepisxana Erzeromê / Heyla mîrê mi lo nizam çima / Dibê ji êvara Xwedê ve kêf û şahî ketiye nav komê neyara / Wele şîn û girîn ketiye nav odekê mezêlî xaniman / Heyla mîro roja me derketî ji Vartoyê / Lo bi derhema / Lê şewq û şemalê daye qesr û qisûrê / Bavê Heydo siwarê şeref / Dane misînan û gumguman / Dibe ji êvara Xwedê

² Çev.: Toprak T. Damar

ve keŧ û ŧahî ketiye nav komê neyara / Belê ŧîn û girîn ketiye nav odekê mezeli xaniman / Were axa were meçe Romê / La Rom xayîn e / Ez ê çi bikim bextê Romê tunîne / Çi bikim begê malê wê bixapîne mîro / (s.222).

Türkçe: Ah mirim Muş yansın rüzgara karşı / Artık tanrının gazabı düşün zabitlerin, çavuşların ve kumandanların evine / Yine mirlerin evinde / Nasıl Zübeyir'in babasını sürdüler Bursa hapishanesine oy mirim / Gel ağam gel gitme Romê / Rom haindir / Ne yapayım Romê insafı yok ki / Ne yapayım evimin mirini kandıracaklar / Oy mirim derler ki yazdır / Gelmiş bizim buğday zamanımız / Zabitlerin, çavuşların ve kumandanların oy evine / Ve mülazımların / Zübeyir'in babasını sürdüler Erzurum hapishanesine / Oy bilmem nedendir / Derler ki akşamdandır sevinç ve keyif düşmüş düşmanların ocağına / Yas ve ağıt düşmüş bizim hanımların odalarına / Oy mirim güneşim parlamakta Varto'dan / Ve yükselmekte / Işık ve zühreler vurmuş kasr ile kusura / Heydo'nun babası şerefli süvari / İbriklerin ve güğümlerin gümbürtüsüdür / Derler ki akşamdandır sevinç ve keyif düşmüş düşmanların ocağına / Yas ve ağıt düşmüş bizim hanımların odalarına / Gel ağam gel gitme Romê / Romê haindir / Ne yapayım Romê insafı yok ki / Ne yapayım evimin mirini kandıracaklar oy mirim oy /.

Dengbej Xaço'nun 'Mîro' diyerek seslendiği mirinin Türkiye'ye gidişini ve ardından yaşanan yas sürecini anlatan bu şarkı, Xaço'nun sesinden bir anlatıya ve yaşanan acı bir deneyimin ezgisel bir biçimde aktarımına dönüşmektedir. Şarkının en önemli özelliklerinden biri dengbejin sesleniş biçimidir. Vokatif olarak değerlendirebileceğimiz bu sesleniş biçimi, dengbeji şarkılarda sıklıkla görülen ve sürekli yinelenen; kadınlar için 'lê' ve erkekler için 'lo' kelimelerinden oluşmaktadır. Söz konusu bu şarkıda olduğu gibi, genel olarak dengbeji şarkılardaki bu sesleniş hali dengbejin kendi şarkısına, diğer bir ifadeyle anlatısına ya da öyküsüne bir çeşit dikkat çekme çabasıdır. Bir müzikal anlatı biçimi olarak bu vokatif sesleniş biçimi aynı zamanda şarkılarda nakarat işlevi de görmektedir.

Şarkıdaki vokatif seslenişte şarkının temasını oluşturan kişinin ismi tekrarlanmaktadır; söz konusu bu kişi şarkıda 'mir' olarak geçmektedir. Dengbej tarafından bu seslenme biçiminin sürekli yineleniyor olması, daha önce yaşanan bir deneyime bağlı olarak sonucunu tahmin ettiği bir olayın yaşanmaması için 'mir'ine uyarı niteliğindeki bir seslenmedir. Nitekim yinelenen vokatif seslenme durumundan sonra, aralarda hikayenin aktarımı gerçekleşmektedir. Seslenmelerden sonra aktardığı hikayede daha önce yaşanmış olayları isimler vererek anlatan dengbej, bir kez daha aynı akıbete uğramış olmanın verdiği acıyı dile getirmektedir. Şarkıda dile getirdiği acıyla birlikte, yaşanan acının sorumlusu olarak gördüğü rütbeli askerlere de beddua eden ifadeler vardır.

Şarkıda bir diğer dikkati çeken durum ise vokatif seslenmede mevcut olan 'Romê' ifadesidir. Çoğu eski ve yeni dengbeji şarkıda rastlayabileceğimiz bu ifade de bir yineleme durumu mevcuttur. Dengbej Mehmet Kaygalak dengbeji şarkılarda sıklıkla geçen bu kelimenin kullanımına ilişkin şu

açıklamaları yapmaktadır: “Kürtler uzun bir süre Doğu Roma imparatorluğu ve Yeni Bizans ile komşuydular. Bu nedenle Kürtler batısındaki komşularına Rome, yani Romalılar diyordu. Kürtler batısındaki komşusuna hala Rome, Romalılar demeye devam ediyor. Anadolu’nun batısındakiler anlamına gelir. Kürtçe’de Kürtlerin batısında kalanlara denir. Bugün için bu Türk anlamına gelir. Mevlana’nın bile Anadolu’ya yerleştikten sonra kullandığı Rumi ismi aynı kelimelerdir. Batı Anadolu’da yaşayanlar için kullanılan bir kelime zamanla Kürt olmayanları kapsadı, bu da Türk anlamına dönüştü (Dengbej Mehmet Kaygalak, kişisel görüşme, 1 Nisan 2018).

Metin Yüksel ise bu kelimenin kullanımı ile ilgili şunları belirtmiştir: “Roma’nın ardılı olması hasebiyle, Kürtler arasında Türkler’e rom deniliyor. Yani Anadolu coğrafyasının Roma geçmişine işaret eden bir kullanım bu” (Metin Yüksel, kişisel görüşme, 27 Mart 2018).

Dengbejler aracılığıyla söz konusu bu sürekli yinelenen ‘rome’ ifadesi Anadolu’nun batısı ve doğusu arasında yüzyıllardır yaşanılanların dengbeji şarkılarda geçmişten günümüze kadar aktarıldığı, iktidar güçlerini simgeleyen bir kelime olarak yer almıştır. Bu yineleme verilmek istenen anlamı ve duyguyu şarkının her söylenişinde dinleyicinin algısında pekiştiren bir özellik olmaktadır. Bu aynı zamanda kolektif hafızayı güçlendiren ve nesilden nesile aktarımını sağlayan bir unsur olmaktadır.

Xaço’nun, seslendirdiği *Ay lo miro* adlı şarkıya dönecek olursak, bu şarkıda yaşanan olayın uzun detaylarına girilmediğini görmekteyiz. Sadece yaşanan acının ve beraberinde gelen yasın bir ifade edilmiş biçimi söz konusu. Oysa ki dengbeji şarkılarda uzun içerikli anlatılara da rastlamaktayız. Hatta şarkıyı seslendiren dengbej sanki o an ki durumu canlandırır gibi, söz konusu kişilerin karakterine bürünerek kişiler arasında geçen diyaloglara da yer vermektedir. Nitekim *Qîre çatışması* ismiyle bilinen şarkı neredeyse tamamen diyaloglardan oluşan bir dengbeji şarkıdır. Filîte Quto ile Mamê Emî Etmankî arasında geçen iki aşiretin çatışmasının anlatıldığı şarkının bir kısmının Kürtçe ve Türkçe sözleri şu şekildedir:

Kürtçe: Şemê digo: Filîto lawo / min go ji Poze Qîre / heta Delana Paşo çend neqeb e / dibê mertela bavê Hesên lawo gelo sori gulki bi kokeve / Herçi şerî bavê Hesên lawo gelo sorî gulki bi kokeve / Herçî şerî bavê Hesên tê de ye dâim / Qetil xwîn e bi xezeb e lê Şemê rebenê / Filîte Quto bi sê denga dikir gazî / li Mamê Elî Etmankî / Digo: lawo hêstira pêşîn / hêstira paşîn deyne baca rêyo xulam û hizmetkara digot: gelo gelî xulaman / hunê hêstira pêşîn hêstira paşîn / bidine Filîtê Quto / Bila bibe qelenê diya xwe ye wi Şemikê / Lê Şemê rebenê /

Türkçe: Şemê der: Ey Filît! Derim, Kevanê Qîre’den Delana Paşo’ya kadar / Kaç geçit var / Der, Hesên’in babası Filîte Quto’nun kalkanı gül kırmızısı / Hesên’in babasının içinde olduğu kavga / Her zaman kanlıdır, belalıdır vay bahtsız Şemê/ Filîte Quto seslenir olanca sesiyle Mamê Elî Etmankî’ye / der: Hey öndeki katırla sondaki katırı / Baç yerine bırak. Mamê Etmankî der:

Ey Uşaklar! Öndeki katırla sondaki katırı / Götürün verin Filite Quto'ya / Saysın anası Şemê'nin başlığına / Vay bahtsız Şemê / (Kevırbırı, 2004, ss. 81-82).

Dengbeji şarkılardaki uzun içerikli anlatılar, seslendirilen olayın ya da durumun neredeyse bütün detaylarını vermektedir. Bu tür anlatılar olaya hiç bir şekilde tanıklık etmemiş ya da olayı yaşamamış kişiler için de anlatının kendi akışı içerisinde anlaşılır olmaktadır. Her iki şarkının anlattığı hikaye örgüsüne ve hikayenin ele alınış biçimine baktığımızda, *Qîre çatışması* şarkısının yaşanan olaya odaklandığını ve bu yanıyla öyküleyici bir anlatıma sahip olduğunu görmekteyiz. Öte yandan dengbej Xaço'nun seslendirdiği *Ay lo miro* şarkısı *Qîre çatışması* şarkısına nazaran daha kısadır ve sadece belli başlı isimlere yer vermektedir. Bu şarkıda daha çok acının ve üzüntünün dile getirilişini görmekteyiz, dolayısıyla daha lirik bir anlatımı vardır. Şarkıda geçen belli başlı isimler ise söz konusu olayın zamanla unutulması ihtimalinde bahsi geçen olayı hatırlatacak niteliktedir. *Ay lo miro* şarkısında acının ve yasın müzikle aktarılacak tarihselleştirilmesi söz konusuyken, *Qîre çatışması* şarkısında ise bir olayın müzik aracılığıyla aktarılacak tarihselleştirilmesi mevcuttur.

Dengbej müziği resmi tarihin dışına düşen sözlü hafızanın, yani toplumun kendi tanıklığı üzerinden gerçekleşen bir anlatıdır ve dolayısıyla da bir kaynak işlevi üstlenmektedir. Marx'ın (2002) *18 Brumair*'de belirttiği üzere; “insanlar kendi tarihlerini kendileri yaparlar, ama kendi keyiflerine göre değil; kendi seçtikleri koşullar içerisinde değil, doğrudan karşı karşıya kaldıkları, belirlenmiş olan ve geçmişten gelen koşullar içinde yaparlar” (s.13). Dolayısıyla dengbeji şarkılarda daha çok anlatılan hikayelerin ön planda olduğunu ve şarkıların farklı dengbejlerce her yorumlanışında, bu olayların ya da durumların tarihselleştirildiğini ve geçmişin böylece her kuşakla birlikte sözlü anlatım olanaklarıyla tekrar tekrar güncelleştirildiğini görmek mümkün. Dengbejlerin sesi kullanım teknikleri de bunu mümkün hale getirmektedir.

Dengbejlerin şarkıları okuma üslubuna baktığımızda resitatif, yani konuşma ile seslendirme karışımı denen yığmalı konuşmaya dayalı bir üslupla şarkılarını seslendirdiklerini görmekteyiz. Etnomüzikolog Estelle Amy de la Breteque (2016) Azerbaycan, Türkiye ve Ermenistan'da yaptığı saha araştırmasında, alandan elde ettiği verileri aktardığı makalesinde, bu seslendirme biçimini müzik ve dil arasında eşiksel bir form olarak değerlendirmektedir. Dolayısıyla bu türdeki yerel vokal performanslar için 'melodili konuşma' (melodized speech) terimini kullandığını belirtmektedir (s. 29).

Söz konusu belli başlı özelliklerini belirttiğimiz bu müzikal türün yanı sıra, müziği daha soyut açıdan değerlendiren bakış açıları da mevcuttur. Hanslik (1986) müziğin içerikten yoksun olduğu; seslerden ya da ses yapılarından oluştuğu fikrini savunmaktadır. Hanslik'in bu görüşü müziğin sözel bir içeriği olmayan; salt estetik düzlemde müzikal bir dil olduğunu vurgulamaktadır (s. 83).

Hanslik'e nazaran, Hegel daha farklı bir görüş belirtmektedir. Müziğin soyut bir özelliği olmasına karşın, mutlaka bir içeriği olduğunu ve bu içeriğin soyut bir anlatıma dönüşebilmesi açısından müzisyene daha özgür bir alan açtığını ileri sürmektedir (aktaran Fischer, 1995, s. 178-179). Hegel burada dengbej müziğinin özellikleriyle örtüşen bir yaklaşım sunmaktadır. Bu doğrultuda müziği toplumsal gerçekliğin bir yansıması olarak ele almak yanlış olmayacaktır. İktidarın sözü karşısında kendi hakikatini arayan ve kendisine dayatılan gerçekliğin dışında farklı arayışlar içerisinde olan bir toplum olarak Kürtler, bu eylemselliği en açık bir biçimde müzik zemininde göstermektedir. Biçimsel olarak baktığımızda dengbej müziğinin müzikal 'anlatı'lardan oluşması da dolayısıyla bir tesadüf değildir; nitekim dengbejlerin vokal teknikleri icra edilen müzikteki içeriği, yani sözel ifade biçimini güçlendiren bir amaca yöneliktir.

SONUÇ

Bu yazı ile dengbej müziğinin müzikal bir anlatı biçimi olarak Kürt toplumunun sosyal ve kültürel yaşantısındaki önemi anlatılmaya çalışılmıştır. Elbette bu kısa sayılabilecek yazı ile çok eski zamanlardan beri varolduğu düşünülen dengbej müziğini bir bütün olarak, eksiksiz değerlendirmek mümkün değildir. Birkaç şarkı örneğinin değerlendirilmesi üzerinden yapılan bu çalışma, kendi içinde önemli eksiklikleri barındırmaktadır. Buna rağmen dengbej müziğinin hem içerik hem de biçim özellikleri açısından kısa bir değerlendirilmesi ile müzikal bir ifade biçimi olarak toplumda hangi anlamlara karşılık geldiği anlaşılabilmektedir. Kürt toplumunun müzik kültürü ile ülkenin değişen siyasi gündemi arasında nasıl bir ilişki olduğu ve bu ilişkinin müzikal zemindeki yansımaları bu noktalarda ortaya çıkmaktadır.

Dengbej müziği üç temel özellik üzerine kuruludur: müzik, metin ve ses. Özellikle dengbeji şarkıları metin ve ses açısından ele aldığımızda, dengbejin müzik ile neyi, nasıl yaptığını saptayabilmemiz mümkün olmaktadır. Dengbejlerin sosyal ve siyasal içerikli uzun anlatı biçimlerinden oluşması ve müzikal teknikleri de bu anlatıları aktarması yönünde kullanması, bu müziğin nasıl sistematize edildiğini de ortaya koymaktadır. Dengbej yaşama dair tanıklığını müzik aracılığıyla aktarmakta; anlatısını böylece dolaşıma sokarak toplumsallaştırmakta ve aynı zamanda tarihselleştirmektedir.

Dengbej müziği ne tarihsel ne de toplumsal koşullardan bağımsız değildir. Nitekim söz konusu incelediğimiz her iki dengbeji şarkıda, yaşanan olayın toplumsal belleğe kaydedilerek, müzikal bir biçimde tarihselleştirildiğini görmekteyiz. Bir bütün olarak baktığımızda dengbeji şarkılarda müziğe konu edilen tarihsel olaylar ya da toplumsal durumlar, iktidarın ve resmi ideolojinin söylemlerinden farklı olmaktadır. Dengbej müziği reddedilenin, görmezden gelinenin ya da yoksayılanın müzikal bir anlatıya dönüştüğü bir alan yaratmaktadır.

Kürtler'in bireysel ya da toplumsal olarak yaşamdaki yerini belirleme ve varlığını anlamlı kılma isteğinin aktarımını sağlayan dengbej müziği en önemli anlatım biçimlerinden biri olagelmıştır. Bu varolma çabası toplumun iktidar ile olan çatışmasının; diğer bir deyişle toplumun kendi üzerindeki güce bağımlı ya da ondan izole olmasının yarattığı bir çatışmanın göstergesidir. Dolayısıyla insanın böylesi bir çabası aynı zamanda politik bir tavır da taşımaktadır. Nitekim icra edilen şarkılara baktığımızda yaşanan tüm sosyal ve siyasi olayların izdüşümünü görebilmek mümkündür. Dolayısıyla dengbej müziği bütün bu özellikleriyle toplumun, içinde var olduğu koşulların dışına çıkabildiği; bu koşulların kendi üzerindeki etkisinin estetik bir biçimde dökümünü yapabildiği ve kendi olabildiği bir alan açması yönüyle daha özgür bir ifade olanağı sunmaktadır.

KAYNAKÇA

- Amy de la Breteque, E. (2016). Self sacrifice, womanhood, and melodized speech: Three case studies from the Caucasus and Anatolia. *Asian Music* 47 (1), 29-63. doi: 10.1353/amu.2016.0008
- Attali, J. (2005). Gürültüden müziğe: Müziğin ekonomi-politiği üzerine. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bahtin, M. (2005). Sanat ve sorumluluk: İlk felsefi denemeler. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Baş, O. F. (2010). Bir ontoloji olarak şiir: Wislawa Szymborska'nın şiiri. *Kaygı dergisi*, (14), 153-165. Erişim adresi: https://www.academia.edu/30996757/Bir_Ontoloji_Olarak_Siir.
- Fischer, E. (1995). Sanatın gerekliliği. (Çev. Cevat Çapan). İstanbul: De Yayınları.
- Hikmet, B. (2012). Dengbejliğin Tarihsel Kökeni. In V. Erbay (Der.), *İnatçı bir bahar: Kürtçe ve Kürtçe edebiyat* (ss. 288-308). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Goehr, L. (1998). The quest for voice: Music, politics, and the limits of philosophy, Berkeley: University of California Press.
- Hamelink, W. (2016). The sung home: Narrative, morality, and the Kurdish nation. Leiden: Brill.
- Hanslick, E. (1986). On the musically beautiful, George Payzant (trans.), Indiana: Hackett Publishing Company.
- Jackson, M. (2002). The politics of storytelling. Violence, transgression and intersubjectivity, Copenhagen: Museum Tusculanum Press.
- Marx, K. (2002), Louis Bonaparte'ın 18 Brumaire'i. (Çev. Sevim Belli). Ankara: Sol Yayınları.
- Kevırbiri, S. (2004). Yirmi olay, yirmi kılam: Kürt halk türkülerinden seçmeler. (Çev. Mazlum Doğan). İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Nezan, K. (1996). Kürt müziği. In N. Hasgül (Çev.) *Kürt müziği* (ss. 11-20). İstanbul: Avesta.
- Stokes, M (1997). Introduction: Ethnicity, identity and music. In M. Stokes (Ed.), *Ethnicity, identity and music: The musical construction of music* (ss. 1-28).

- Oxford/New York: Berg.
- Şen, B. (2016). Devlet piyasa parti: Kürt müziği ve Nizamettin Ariç, İstanbul: Avesta.
- Uzun, M. (1998). Dengbejlerim. İstanbul: Belge Yayınları.
- Zal, A. (Ed). (2011). *Dengbej Antolojisi*. Diyarbakır: Diyarbakır Büyükşehir Belediyesi Yayını.
- Zigon, J. (2008). Morality: An anthropological perspective, Oxford/New York: Berg.
- Nar Photos (Yapımcı). (2016). *Seslerin İzinde*. Erişim Adresi: <https://vimeo.com/145926869?ref=fb-share&1>.

Türkiye Cumhuriyeti'nin Erken Dönemlerinde Etnisite, Politika ve Türk Halk Müziği

Ethnicity, Politics and Turkish Folk Music in the Early Periods of Turkish Republic

KORAY DEĞİRMENCİ*

ÖZET

Bu çalışma genel olarak Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş döneminde (1923-1940'lar) belirli bir kültürel formun, Türk Halk Müziği'nin, oluşum ve gelişimine yönelik sürdürülen kültürel politikaları incelemektedir. Çalışma temelde etnisite olgusuna odaklanarak Türk Halk Müziği'nin yeniden inşası ve 'halk' (folk) kavramının ortaya çıkışı üzerinde durmaktadır. Bu kültürel alanın genel dinamikleri ve sosyokültürel/tarihsel oluşumu Türkiye'de ulus-devletin oluşum sürecine ve Türk milliyetçiliğine özgü belirli örüntüleri ve özellikleri anlamamıza yardımcı olacak nitelikler barındırmaktadır. Çalışma aynı zamanda Cumhuriyet'in kurucu kadrolarınca benimsenen kültürel politikaların esin kaynaklarını ve yapısını, halk (folk) kavramının soykütüğünü Romantik düşünce ve Aydınlanma düşüncesi sürecinde oluşumu bağlamında inceleyerek ve bu dönemde oluşan halk söylemlerini ve halk nosyonunun kültürel alanda tezahürlerini irdeleyerek ortaya koymaya çalışmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Ulus-Devlet, Milliyetçilik, Etnisite, Halk (Folk), Türk Halk Müziği, Türkiye Cumhuriyeti, Romantizm, Aydınlanma.

ABSTRACT

This paper largely investigates the dynamics of cultural policy in the founding years of the Turkish Republic (1923-1940s) with respect to the formation and development of a particular cultural form, Turkish folk music. By focusing primarily on the notion of ethnicity, the article dwells on the reconstruction of Turkish folk music and the development of the term 'folk'. The overall dynamics of this cultural realm and its socio-cultural and historical formation give insight into particular patterns and characteristics specific to the formation of Turkish nation-state and nationalism. The paper also attempts to understand the inspirational sources of the cultural policy followed by the Republic's founding cadres by looking at the genealogy of the term 'folk' (in Romantic thought and during the Enlightenment period), discourses of folk in that specific period and manifestations of that notion in cultural terrain.

Keywords: Nation-State, Nationalism, Ethnicity, Folk, Turkish Folk Music, Turkish Republic, Romanticism, Enlightenment.

* Prof. Dr., Sosyoloji Bölümü, Erciyes Üniversitesi, Kayseri, Türkiye, koray@erciyes.edu.tr

GİRİŞ

Bu çalışma genel olarak Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş döneminde (1923-1940'lar) belirli bir kültürel formun, Türk halk müziğinin, oluşum ve gelişimine yönelik sürdürülen kültürel politikaları incelemektedir. Türk halk müziğinin kültürel tarihi ve yeniden inşası, ulus-devletin ve Türk milliyetçiliğinin politik boyutlarını yansıtmaktadır. Milliyetçilik Batı Avrupa'da Aydınlanma geleneğinin ortaya çıkardığı söylemsel alandan ortaya çıkan bir sosyal ve politik mühendislik projesidir ve en somut ürünü ortaya çıkan ulus-devletlerdir. Milliyetçiliğin bu mühendislik boyutu Türkiye örneğinde Türk halk müziğinin inşasında tüm veçheleriyle ortaya çıkmaktadır. Bu inşa sürecinin somut politik hedefi çok farklı kültürel kökenlere sahip bir nüfustan birbiriyle uyumlu ve ortak bir köken nosyonunu ifade eden bir yapı oluşturmaktır.

Bu çalışmada kültür ve politika ilişkisi, kültürün kavranışına ilişkin iki farklı yaklaşım arasındaki gerilim temelinde düşünülmektedir. Birer ideal tipleştirme olarak görmek durumunda olduğumuz bu yaklaşımlardan ilki kültürü kendi başına biçimlendirici bir unsur olarak, kültürel formların anlamsal repertuarını ve doğrudan formların kendisini belirleyen bir olgu olarak görmektedir. Bu bağlamda ekolojist olarak betimleyeceğim bu kültür tanımı, kültürü neredeyse bir mikro evren olarak görmekte ve kültürel formların anlamlarını kültürün içeriğini ortaya çıkaran birer gösterge olarak kabul etmektedir. İkinci yaklaşımda ise politik stratejiler ve müdahaleler aktörlerin çıkarları için kültürel formları belirlemede etkin roller oynarlar. Kültürel formların yapılanmasında kültürün kısıtlanmış işlevi temel vurgu alanıdır. Bu bakış açısı politika ve kültür arasındaki ilişkiye dair bir analiz için vazgeçilmez önemdedir. Bu bakış açısını şu şekilde anlamak mümkün olabilir: Kültür ya da kültürler kültürel formların politik müdahale sonucunda alabileceği olası biçimlerin çerçevesini çizerler. Bu olası biçimler alanı farklı politik söylemlerin ve onların hegemonya alanlarının iktidar yetileri tarafından belirlenirler; bunlar bazı durumlarda ve noktalarda kesişirler, bazı durumlarda ise farklı kutuplarda yer alırlar.

BATI DÜNYASINDA HALK (FOLK) KAVRAMININ KEŞFİ

Ondokuzuncu yüzyıl Avrupa'sında, milliyetçiliğin söylemsel inşasında folk kavramının ve bu kavram etrafında şekillenen faaliyetlerin önemi büyüktür. Bir köken arayışı ve ısrarı ile birlikte süren bu ilgi, milliyetçi politik söylemlere hem bir meşruluk hem de aynı kültürel köklere sahip olduğu iddia edilen bir ulusun inşası sürecinde güç kazandırmaktadır. Devletlerin ve milliyetçiliğin hayali bir ulus kavramı (Hobsbawm, 1992) inşasında rolü ve ortak bir kültür ve miras (köken) arayışını ifade eden politik söylemleri bugün artık klasik haline gelmiş birçok tartışmada detaylıca analiz edilmiştir (Gellner, 1983; Anderson, 1991). Farklı kültürel ve politik söylemler etrafında inşa

edilmiş olan ulus nosyonu Anderson’a göre “hayal edilmiş bir siyasal topluluktur-kendisine aynı zamanda hem egemenlik hem de sınırlılık içkin olacak şekilde hayal edilmiş bir cemaattir” (1995, s. 20). Bu klasik çalışmalar arasında bazı görüş ayrılıkları varsa da, bu çalışmaların tamamı milliyetçiliği hayali bir ulus kavramı inşa etme sürecindeki etkin rolü ve köken miti konusunda ortak fikirlere sahiptir.

Folk (halk) kavramı genellikle belirli bir sınıfsal, etnik, kültürel ayırım gözetmeksizin sıradan insanlarla özdeşleştirilse de kültürel birliğe ilişkin güçlü çağrışımlara sahiptir. Özellikle de belirli bir politik ya da kültürel söylem içerisinde kullanıldığında halk kavramı tamamen yeni anlamlar kazanmaktadır. Aslında bu homojenlik iddiası ve ayırım nosyonu birbiriyle ilişkili ve çoğu kez kesişen söylem alanlarına sahiptirler. Belirli bir sınır referansı ile tanımlanan halk kavramı o sınır içerisinde yaşayan insanların kültürel homojenliğini ve birliğini işaret eder. En naif halinde bu homojenlik ya da birlik nosyonu biçimlendirici bir söylemsel çekirdek halini alır ve o sınır dahilindeki insanların kökeninin tüm toplumun mirası ve belirleyici olduğu şeklinde köken miti içeren bir yargıya dönüşür. Dolayısıyla halk nosyonu sıradanlıktan ziyade bir otantisite nosyonu ile işlemektedir.

Folk nosyonuna ve buna bağlı olarak milletleri birbirinden ayıran kültürel örüntülere dair ilginin artması Johann Gottfried Herder’in çalışmalarında somutlaşan Romantik düşüncenin temel söylemsel unsurlarındandır. Alman filozof genellikle her topluluğun bir *volkegeist*’a (halk ruhu) sahip olduğu fikrinin babası sayılmaktadır (Damsholt, 1995, s. 9). Aslında bu fikrin Aydınlanma’da da sağlam kökleri bulunabilir; her milletin ayırıcı bir takım kültürel nitelikleri olduğu fikri onsekizinci yüzyılda yaygın bir fikirdir. Bir milletin ya da kültürün ruhu nosyonu Vico, Montesquieu, Hamann ve Zimmermann’da merkezi önemdedir (Berlin, 2000, s. 172). Aydınlanma döneminde halk araştırmalarının da var olduğunu gözlüyoruz; ancak burada temel kaygı biraz farklıdır. Halk yaşamı ilerleme ile aşılabileceği düşünülen ilkel bir durum olarak kavramsallaştırılmaktadır. Romantik dönemde halk nosyonu tamamen anlam değiştirerek milletin özdeşleşmiş ve Aydınlanma’daki “ilkellik” durumu orijinal, bozulmamış, katıksız ve milli kültürün otantik bir hali olarak tanımlanmıştır. Aydınlanma ile Romantizmin halk kavramsallaştırmasında temel bir diğer farklılık onların ilerleme nosyonuna bakışlarıyla ilgilidir. Aydınlanma halk kavramının ilkelliği karşısında ilerlemeyi kutsarken, Romantik dönemdeki halk kültürü derlemecileri “şimdiyi kötülemek için geçmişini idealize etmişlerdir.” (Storey, 2003, s. 10) Romantikler geçmişe, kökene, ev duygusuna ve otantik olana özlemlerini halk kültürüne dair arayışları aracılığıyla ifade etmişlerdir. Almancada *volk* kelimesinin anlamı ortak kültür, değer ve tarihe sahip insanlardır. Romantiklerin geçmişe yolculukları onların milli olanın endüstrileşme ile bozulmadığı bir tarih öncesi zamana yolculukları gibi düşünülebilir.

Halk kavramına giderek artan ilgi halk araştırmaları ve derlemelerinin giderek yaygınlaşmasına neden olmuştur. Bu derlemeler halk şarkıları, halk veya peri masallarının derlenmesi şeklinde gerçekleşmiş ve milletlerin kültürel mirasının bir anlamda arkeolojisi işlevi edinmiştir (Curtis, 2002; Finkelshtein, 1989). Storey (2003, s. 2) halk kültürüne ilginin iki temel tarihsel dönemi olduğunu, onsekizinci yüzyılın ortalarında bile halk kültürü araştırmalarının var olduğunu belirtmektedir. Bohlman (1988, s. 54) millet kategorisinin oluşumunda halk müziğinin önemini vurgulamıştır. Hayali bir cemaatin müzikal sembolleri belirli bir halk şarkıları korpusu ile ortaya çıkmakta ve bu halk şarkıları milletin tarihini açık veya daha incelikli biçimlerde ortaya koymaktadır. Halk veya köylü kültürü en saf ve doğal haliyle milletin karakteri olarak tanımlanmaktadır. Ancak halk araştırmaları sonucunda ulaşılan materyal aynı zamanda bir hammadde olarak da değerlendirilmiştir. Herder'e göre *volkslied* (Alman halk şarkıları) sanat için bir materyal olarak nitelendirilmiş ve daha da ötesi sanatın, yüce ve evrensel olması için halk temeline dayanması gerektiğini belirtmiştir (Gelbart, 2007, s. 200). Halk şarkısı kendi başına bir sanat niteliği taşımasa da paylaşılmış hakiki bir duyarlılık sunmakta ve herhangi bir yaratım, soylu ve yaşayan/gerçek bir yaratım olacaksa bu damara yaslanması gerektiği belirtilmiştir. Dolayısıyla sanatsal deha milli ve evrensel bir dehadan çıkmalı, tarih boyunca gelişen kazanımları evrensel insanlık değerleriyle yani halk ruhuyla birleştirmelidir. Gelbart ondokuzuncu yüzyılda kökleşen ve yirminci yüzyıl başlarından itibaren olgunlaşmaya başlayan bu anlayışın halk ve sanat arasında milli olan ve kültüre dair (işlenmiş olan) gibi bir ikilik ve zıtlık önermediğini belirtmektedir. Halk, özgürlük ilham ve bilim/kurallar belirli bir zıtlık oluşturmakta ancak sanat bu ikisini yeni bir düzeyde bireysel deha ile sentezlemektedir. Bu noktada halk müziği estetikleştirilmekte ve sanat hem bireysel hem milli hem bugün hem geçmiş hem yerel hem de genel olabilmekte kısaca ebedi ve evrensel bir hale getirilecek şekilde bir sanat söylemi geliştirilmektedir (2007, s. 203). Bohlman (2004, s. 117-118) bu politik söylem içerisinde milli ve milliyetçi söylemleri ayrıştırmaktadır. Ona göre milli estetiğin modernist retorik gereğince müziğinin herkesin müziğinden daha iyi olduğunu iddia etmekte ve bu belirli bir milletin diğer milletlerden üstün olduğu savına gitmektedir. Milliyetçiliğin ortak bir karakteri olarak halk ve otantik gelenek folklor, müzik ve tarih aracılığıyla yeniden tanımlanmaktadır. Grew (1921) buradaki bağlama rahatça oturtulabilecek bir dönemde milli müzik ve halk şarkıları üzerine yaptığı çalışmada dönemin konuyla ilgili düşüncelerine ışık tutan bazı ipuçları vermektedir. Grew'e göre dönemdeki müzikte milliyetçi tavır adatıcı bir varsayımı gündeme getirmektedir. Müzik bestecinin salt milletin karakterini ve doğasını temsil edebileceği denli milli bir nosyondur. Bu anlayışa göre milletler birbirlerinden müziklerine göre ayrılabilirler. Bu tavır halk müziğini ayırıcı bir biçimde milli gördüğü için halk müziğinde sanat müziği oluşturacak bir nüve görmekte

ve sanat müziğinin tam bir olgunluğa erişmesi için ona gereken şeyi vermek-
tedir (Grew, 1921, s. 173).

Osmanlı İmparatorluğu'nda folklor çalışmaları ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında başlamıştır. Bunun temel nedenlerinden birisi Osmanlı elit-
lerinin Arapça ve Farsça kelimelerden oluşan dili ile sıradan halkın kullandığı
Türkçe arasında giderek artan kopukluğun giderilmesi ve ortak veya milli bir
dil yaratmaktır (Başgöz, 1972, s. 162). Dilin saflaştırılması yönündeki çabala-
rın özellikle Tanzimat sonrası edebiyatın temsilcileri, Ahmed Midhat Efendi,
Ziya Paşa, Ahmed Rasim Şinasi ve Abdülhak Hamit, tarafından da benim-
sendiğini, bu figürlerin halkın anlayabileceği dille yazmaya gayret gösterdi-
ğini görüyoruz. Cumhuriyet döneminde dilin sadeleştirilmesi hedefi folklor
çalışmalarında giderek Türk kültürü ve kökeni arayışlarına dönüşmüştür.
Derleme çalışmaları Millî Eğitim Bakanlığı Kültür Dairesi'nin kurulması ile
kurumsallaşmış ve ardından 1924 yılında Türkiyat Enstitüsü ve 1927 yılında
Anadolu Halk Bilgisi Derneği'nin kurulması ile bu çabalar devam etmiştir.
Folklor çalışmalarında diğer öncü isimler Türkiyat Enstitüsü Müdürü Fuat
Köprülü ve kültürler arası çalışmaya vurgu yapan ve Köprülü ve Gökalp'in
Romantik-milliyetçi çizgisinden farklılaşan Pertev N. Boratav'dır. Başgöz o
dönemdeki folklor çalışmalarının anlamını şu şekilde ifade etmektedir:

... folklorun her bir türü millet için özel bir değere sahiptir. Mesela atasöz-
leri Türklerin atalarının yüksek ahlaki değer yargılarını ve felsefelerini
yansıtır, destanlar Türk kahramanlığının örnekleridir, bilmeceler Türk
zekâsının keskinliğini ve parlaklığını gösterir, halk şiiri insanın tabii hisle-
rini ortaya çıkarır. Kısacası, asırlardan beridir temeli çökertilmiş olan milli
ruhu, bir bütün olarak, folklor ifade etmektedir (2011, s. 1535).

Dolayısıyla folklor derlemelerinin birbirinden farklı tüm kültürel gele-
nekleri kapsayacak hayali bir ulus nosyonunu inşa etme projesinin bir parçası
olduğu söylenebilir. Kuşkusuz bu kültürel formlar aynı mirasa atfedilebile-
cek nitelikler taşıyabilirler. Ancak bu derlemelerin temel hedefi farklılıkları
değil aynılıkları ortaya çıkarmaktır. Kültürel mirası inşa etmenin bir yolu
farklılıkları görmezden gelmek ise diğer bir yolu da derlenen folklor formla-
rını aynı örüntüyü sergileyecek biçimde yeniden işlemektir. Bu yeniden iş-
leme süreci halk şarkılarının derlenmesi sürecinde somutlaşmaktadır.

TÜRK HALK MÜZİĞİ DERLEMELERİ

Müzik, Ziya Gökalp'te onun ünlü hars ve medeniyet ikiliği temelinde kav-
ranmakta ve milli müziğin yaratılması da aynı ikiliğin yarattığı kuramsal tel-
melde mümkün olabilmekteydi. Gökalp Doğu ve Batı müziğinin eski Yunan
müziğinden doğduğunu ve bu müziğin çeyrek seslere dayandığı için doğal
olmadığını öne sürmekteydi (1978, s. 126-127). Gökalp'e göre Batı, Orta
Çağ'da opera aracılığıyla bu monoton ve sıkıcı müziğin içsel yapısını dönüş-

türmüş, çeyrek sesleri atarak müziğe armoni eklemiştir. Doğu müziği müzikal alanda hiçbir ilerleme kaydedemediği için bu anlamda hastalıklıdır.¹ Osmanlıların müziği bu müzik sınıfına girer. Gökalp o dönemde üç müzik türünden bahseder: Batı müziği, Doğu müziği ve halk müziği. Sonuncusu kültürümüzün, ilki ise yeni medeniyetimizin müziğidir. Dolayısıyla milli müziğimiz bu iki müzikal formun birleşiminden meydana gelecek ve sağlıklı bir form haline gelecektir (Gökalp, 1978, s. 127). Atatürk'ün müzik üzerine görüşleri Gökalp'in görüşlerine çok yaklaşılmaktadır. 21-24 Mart 1930 tarihleri arasında, Vossische Zeitung muhabiri Emil Ludwig ile bir röportajında, "Biz Batılılara göre, Doğu'nun anlayamadığımız bir sanatı varsa o da müziğidir" ifadesine karşın Atatürk, Şark müziğinin Bizans'tan kalma olduğunu ve gerçek Türk müziğinin Anadolu halkından işitilebileceğini söyler ve "Batı musıkıcılığının" alınmakta olduğunu bildirir (Oransay, 1985, s. 32). Aynı röportajda Türk insanının Batı müziği seviyesine ulaşmak için dört yüz sene bekleyemeyeceğini ve buna vakti olmadığını belirtir (Saygun, 1987, s. 43). Bu mekanistik anlayış ve Gökalp'in "sihirli" formülü Cumhuriyet'in erken döneminde musiki alanındaki "devrimlerin" temelindeki mekanizmayı oluşturmaktadır.

Müzik alanındaki batılılaşma gayretleri aslında Cumhuriyet döneminden çok daha önce başlamıştı. Tanzimat'tan başlayarak Batı müziğini teşvik etmek için birçok adım atılmıştır. 1826'da Yeniçeri Ocağı'nın kaldırılması ile bir anlamda müzikteki Tanzimat dönemi başlamıştır (Aksoy, 1999, s. 30). 1827 yılında ünlü opera bestecisi Gaetano'nun kardeşi Giuseppe Donizetti Nizam-ı Cedid'e bağlı askeri bandoyu çalıştırmaya başlar. Donizetti daha sonra 1833 yılında kurulan Saray Mızıka Mektebi'nde askeri bandoda çalışacak müzisyenlerin eğitimi amacıyla ders verir. Bu dönem aynı zamanda sarayın müzik zevkinin etkilendiği bir dönemdir; zira Donizetti ve grubu batı çok sesli müziğini icra etmektedirler. Franz Liszt, Luigi Arditi, August von Adelburg, Henri Vieuxtemps gibi birçok ünlü müzisyen bu dönemde sarayı ziyaret etmiştir (Paçacı, 1999, s. 10). Bu dönemdeki diğer önemli bir gelişme de batı tarzı notasyonun yavaş yavaş sadece askeri bando için değil diğer müzikler için de benimsenmeye başlanmasıdır (Tekelioğlu, 1996, s. 199).

Milli müzik yaratmak ve Osmanlı kurumlarını Cumhuriyet kurumları ile değiştirmek için Cumhuriyet kadroları müzik kurumlarını ve hatta batı çok

¹ Gökalp Doğu müziğini marazi bir müzik olarak görmekteydi. Stokes (1992: 34) Gökalp'in bu bağlamda Batılı bir oryantalist dil kullandığını belirtir. Doğu'nun marazi ve irrasyonel olarak görülmesinin Batı oryantalizminde çok uzun bir tarihi vardır. Benzer bir kolonyalist söylem 1895'de önemli müzik adamı Ali Rıfat Çağatay'ın yazdığı bir makalede görülebilir. Çağatay sanat ve doğanın güzel bir uyumunun ürünü olan oryantal müziğin ruha zevk ve coşku verdiğini ancak son iki yüzyıldaki matematik biliminin kuralları çerçevesindeki belirli düzeydeki gelişmelere rağmen bu müziğin kuramsal temeline yeterli önem verilmemesi nedeniyle önceki görkemini yakalayamadığını ifade etmektedir. (aktaran Erol, 2014: 278).

sesli müzik ilkelerine göre kurulanları bile kapatmaya ya da dönüştürmeye çalışmıştır. Batı müziği icra eden tek orkestra olan Muzika-i Humayun 1924’de kapatılmış yerine Riyaseti Cumhur Orkestrası kurulmuştur. Saray Mızıka Mektebi kapatılmış yerine Musiki Muallimleri Mektebi kurulmuştur. Tek sesli müzik eğitimi (Osmanlı müziği) özel ve devlet kurumlarında 1927’de yasaklanmıştır (Tekelioğlu, 2001, s. 95). Tekke müziği için birer merkez işlevi gören tekke ve zaviyeler de kapatılmıştır. 1934’de radyodan sanat müziği yayını yaklaşık iki yıl süreyle yasaklanmıştır (Stokes, 1992, s. 93). Batı müzik eğitimi ve icrasını yerleştirebilmek için 1935’de Paul Hindemith devlet tarafından Ankara Devlet Konservatuarı’nın kurulması için raporlar hazırlamak üzere davet edilmiştir.

Dönemin en önemli müzik adamlarından Mahmut Ragıp Gazimihal halk müziğinin doğrudan milliyet kavramıyla ve belirli bir etnik ruh kavramıyla bağlantısını şu sözleriyle yansıtmaktadır: “Gençlik ecnebi nağmelerin müstakil manasına esir yaşamak istemiyor, zorla değil ya!... Bu nağmeler bir tahsil, umumi bir terbiye ve istifade vasıtasından ibaret neden kalamasın, diyor. İstiyor ki, öz Türk zevki muazzam sanat eserlerine inkılapla, orkestralar, operalar halinde milli bir terbiye altı halini alsın, içtimai bir kuvvet bulsun.” (Gazimihal, 2006, s. 3). Burada bir yandan halk müziği doğrudan belirli bir etnik kimlikle özdeşleştirilmekte diğer yandan devrim olarak görülen kültür politikalarının yaratacağı yeni bir sentezin önemi vurgulanmaktadır. Gazmihal (2006, s. 14-15) tüm musiki tarihini üç evrede, onun Aksay Şark Tekniği, Yakın Şark Tekniği ve Garp Tekniği dediği üç tekamül evresinde özetlemiş, bunlara karşılık gelen halk şarkısı, alaturka sanat ve milli Türk beste mektebi aşamalarından sonuncusunu “en mütekamil teknik sahasında” kurulmaya çalışılan bir aşama olarak görmüştür. Bu sonuncu aşamanın Tanzimat ile başladığını ancak erken Cumhuriyet döneminde henüz şuurunu bulmaya başladığını da eklemiştir. Gazimihal’e göre eğer bunda başarılı olunursa “Türkiye’nin musiki vaziyeti Garp katolik memleketlerindeki vaziyete benzeyecektir.” Dönemin önemli müzik bilimcilerinden Halil Bedi Yönetken’in halk müziği ile millet/ırk nosyonu arasındaki ilişkiye dair sözleri dönemin ruhunu yansıtmaları açısından alıntılanmaya değerdir: “Halk müziği bir milletin esasını teşkil eden büyük kütlenin kendi kendine yarattığı öz müzik dili, bir başka ifade ile halk ruhunun sesle ifadesidir ... Milletlerin ırki özellikleri en bariz şekilde folklorlarında görülür.” (aktaran Öztürk, 2006, s. 68).

Dolayısıyla halkın ruhunu taşıdığı düşünülen ve milli müzik yaratmak için bir “hammadde” niteliği taşıyan halk şarkıları derlemelerine yönelik çalışmalar 1922’de müzik öğretmenleri ve diğer ilgili kişilerle yapılan anket çalışmalarıyla başlamaktadır.² Bu anket çalışmaları üç yıl kadar sürmüş ve katılımcılardan halk şarkılarını notaya aktarmaları istenmiştir. 1925 yılında Batı

² Sistematik olmasa da Gökalp Diyarbakır’da halk şarkıları derleme faaliyetlerine katılmış ve Arap, Kürt ve Türk aşiretlerin bulunduğu yerlerde etnografik çalışmalar yapmıştır.

Anadolu'da ilk derleme çalışmaları başlamıştır. Bu derleme çalışmaları kayıt cihazı kullanılmadığı ve diktasyon metodu yanlış notalamaya neden olduğu için başarılı olamamıştır (Şenel, 1999, s. 106-107). 1926 yılından itibaren fonograf kullanılmaya başlanmış, 1927 yılında önceden ismi Darü'l Elhan olan ve sonradan İstanbul Belediye Konservatuvarı olan kurum çalışmalara katılmış ve 1929 yılına kadar derlemeler devam etmiştir. Bu çalışmalar sonucunda 670 halk şarkısı derlenmiş ve 12 cilt halinde basılmıştır. Ancak bu derlemeler çoğu müzik reformcusu tarafından tatmin edici bulunmamıştır. 1936'da Ankara Halkevi Macar besteci ve etnomüzikolog Béla Bartók'u Türkiye'ye davet etmiş ve bir uzman aracılığıyla derleme faaliyetleri devam etmiştir.³ Büyük oranda milliyetçilikle bağlantılı bir modern Macar Müziği kavramının sözcüsü olan Bartók bir anlamda Türkiye'deki müzik reformu için ilham kaynağı olarak görülmüştür. 1937'de başlayan ve 17 yıl süren derleme çalışmalarının sonunda yaklaşık 9000 halk şarkısı derlenmiş ve bir anlamda milli bir halk şarkısı repertuarını oluşturmuştur (Şenel, 1999, s. 113-114).

Gelbart Béla Bartók'un Herder'den bir yüzyıl sonra 1931 de halk müziğini estetikleştirmenin yollarını benzer prensiplerle aradığını belirtmektedir (2007, s. 203). Bartók'a göre sanat müziği bestecisi gerçek halk ezgileri, fragmanları veya icat edilmiş halk temaları kullanabilir. Besteci basitçe bir halk atmosferini yakalamayı hedefleyebilir. Bartók bestecinin köylü müziğinin deyimini tamamen özümsemesi ve onu kullanırken ana dili gibi kullanması gerektiğini ifade etmektedir (aktaran Gelbart, 2007, s. 220). Halk ezgileri ve ritimlerinin esin kaynağı olduğu ve belirli bir milleti kimliğinin esas olduğu oluşumlar bu dönemde Romanya, Bulgaristan, Yunanistan, Polonya, Macaristan gibi farklı ülkelerde de benzer ideolojik söylemler ile gözlenmekte ve milli müzik ekolleri olarak bilinmektedirler (Erol, 2014, s. 281). Türkiye'de milli müzik ekolünü temsil eden Türk beşlileri Ahmed Adnan Saygun, Cemal Reşit Rey, Ulvi Cemal Erkin, Necil Kazım Akses ve Hasan Ferit Alnar Rus Beşlilerini model olarak almışlardır. Erol'un (2014, s. 284-285) belirttiği gibi Orta ve Doğu Avrupa'daki modernist hareketlerin halk müziğine bakış açıları hem estetik hem de ideolojik açıdan önceki Romantik milliyetçi eğilimlerden farklılaşmaktadır. Halk müziği artık belirli bir milletin otantik kültürün kaynağı olarak görülmektedir. Köylü geleneğine özel bir önem verilmekte bu gelenek Romantik milliyetçiliğin rasyonelleşmiş halk müziği ve popüler müziklerinin aksine Batı rasyonel geleneğinin dışında görülmüştür.

Gerçekleşmeyen hedefi buralarda küçük bir etnografi müzesi kurmaktır. (Başgöz, 1972, s. 166-167. Gökalp'ten daha önce Rauf Yekta Bey, Musa Süreyya Bey, Ahmet Cevdet ve Necip Asım gibi birçok entelektüel halk şarkılarını derlemeye yönelik alan araştırmalarının önemini vurgulamıştır (Stokes, 1992, s. 34).

³ İstanbul Belediye Konservatuvarı Bartók'un önerileri ve yönlendirmeleri ile 2000 halk şarkısı derlemiş ve bunlar 1925-1935 arasında yayınlanmıştır (Başgöz, 1972, s. 169). Bartók derlemeleri ayrıca kitap olarak basılmıştır: Bartók (1976).

Halk müziği kolektif bir doğal topluluk nosyonu ile özdeşleşmekte ve sembolik bir değer kazanmaktadır.

1940’lardan sonra bu halk şarkıları radyonun da yaygınlaşmasıyla Mustafa Sarısözen’in öncülüğünde 1948’de Yurttan Sesler korusu tarafından icra edilmeye başlanmıştır. Bu anlamda 1940’lar Gökalp’in sentez fikrinin önerdiği şekilde halk müziğinin bir “hammadde” olarak görülmesi eğiliminin değişmeye başladığı ve bu şarkıların orijinalitesinin onları kendi başlarına birer sanat yapıtı yapabileceği fikrinin yerleşmeye başladığı yıllardır (Tansuğ, 1999, s. 40; Stokes, 1992, s. 40-41). Stokes (2000, s. 221) bu koro oluşumunu yeni bir halk müziğinin derlenen müzikler temelinde yeniden inşa edilmesinin başlangıcı olarak görmektedir. Çoğu yorumcuya göre bu koronun icra stili yenidir ve yerel kültüre çoğunlukla yabancıdır. Halk şarkılarında kişisel ifade tarzlarını dışlamakta ve Anadolu geleneğinde yer almayan eşlik ve koro icrasına odaklanmaktadır. Şef nosyonu Anadolu halk şarkılarında çoğunlukla pratik sonuçlar üretmemekte ve aşık tavrı göz ardı edilmektedir (Tekelioğlu, 1999, s. 149). Yükselsin’in (2015, s. 84) belirttiği gibi Sarısözen’in önünde iki temel engel bulunmaktadır. Tüm Anadolu’da aynı ses sisteminin kullanılmıyor olması ve Batı nota sisteminin batı dışı makamsal ve modal müzikleri yazmak için icat edilmemiş olması.

Ancak Sarısözen’in halk müziği eserleri arasındaki farklılıkları görmezden geldiği ya da bunları dışladığı gözlemi de yanıltıcıdır. Sarısözen kuşkusuz kendi anlayışı çerçevesinde otantikliğin peşinde olduğunu iddia etmektedir. Bu amaç doğrultusunda hem mahalli sanatçıları hem aşıkları radyoya davet etmiş ve türkülerin icrası konusunda otantik sayılan kayıt edilmiş olan icraları titizlikle dinleterek icracıya nasıl seslendirmesi gerektiğini belirtmeye çalışmıştır. Sarısözen farklılıklar konusunda şöyle söylemektedir:

Başka başka bölgeler arasında çok geniş ölçüde üslup ayrılıkları vardır. Urfa ağzı bir parça ile Karadeniz havası, Harput ağzı bir türkü ile Kastamonu’dan bir parça yahut bir Erzurum havasıyla Muğla’dan bir Zeybek, Bozlak ayağından bir oyun havasıyla bir Rumeli türküsü, makam, ritim ve üslup bakımından hep ayrı ayrı karakter gösterir. Bunlar kendi yapıtlarının icabına uygun bir tarzda ‘icra’ edilmezse parça rengini kaybeder ve dinlenilmez bir hale gelir (aktaran Çeren, 1944, s. 9).

Her ne kadar bu bağlamda farklılıklara duyarlı bir tavır gözlenirse de, bu farklılıklar ehlileştirilmekte, etnik farklılıkların yansıması olarak değil bölgesel/yerel farklılıklar olarak nitelendirilmektedir.

Ancak Hasgöl’ün de (1996, s. 69) belirttiği gibi, kültürel değerlerin mümkün olan en eski hallerinin korunup kullanılacak malzeme olarak arşivlenmesi yani bir anlamda otantiklik pratiklerinin tümü ve estetikleştirme pratikleri ideolojik tercihlerden bağımsız olamaz. Ersoy’un (2014, s. 939-940) belirttiği gibi Yurttan Sesler ile birlikte doğasında birbirleriyle ilişkili olmayan çalgılar yan yana getirilerek oluşturulan yeni çalgı toplulukları yerellikten farklı yeni oturtum ve yeni bir tını üretmiştir. Meseleye salt etnisite üzerinden

bakmazsak ve bölgesel, yerel ve coğrafi farklılıkları dikkate alırsak bağlamanın Yurttan Sesler’de kullanımı öğreticidir. Ersoy’un (2009, s. 268) belirttiği gibi bağlamanın bugün bile belirli standartlarının oluşmaması aslında çalgının ülke çapında homojen bir biçimde kullanılmadığını gösterir. Ersoy (2014, s. 940) Yurttan Sesler’in özellikle ilk döneminde bağlamanın biçimsel, düzensel ve tavrısal icra farklılıklarının yok sayıldığını belirtmekte daha sonra belirli ölçülerde farklılıkların icralara yansıtıldığını eklemektedir. Ersoy bağlamanın mutlak ve değişmez bir çalgı olarak yerini sağlamlaştırmasında Yurttan Sesler’in temel belirleyici aktör olduğunu iddia etmektedir. Ersoy (2014, s. 941), Yurttan Sesler aracılığıyla müziksel örüntünün de yeniden inşa edildiğini yerelde monofonik ya da homofonik olan müzik yapısının Yurttan Sesler de çoğunlukla kalabalık ve farklı çalgı gruplarının bir arada icrasında ortaya çıkan heterofonik⁴ bir yapıya dönüştüğünü belirtmektedir.

Stokes (1998, s. 104) milli repertuarın oluşumunda halk şarkılarının Türkleştirildiğini, yani yabancı kelimelerin saf Türkçe kelimelerle değiştirildiğini belirtmektedir. Stokes ilginç bir örneğe başvurmaktadır: “prahoda mindim sürdüm seyrana” TRT repertuarına “gemilere bindim sürdüm Samsun’a” olarak alınmıştır. Rusça *prahod* kelimesi tren anlamına geldiği ve Türkçede bu kelime olmadığı için *prahod* gemi ile değiştirilmiştir. Seyran Arapça olduğu için Samsun ile değiştirilmiş ve yolculuğun rotası Bakü’den İğdır’a kaymıştır. Bazı durumlarda da halk şarkılarının ritmi ve melodisi değiştiriliyor, Kürt, Laz, Rum ve Ermeni şarkı sözleri Türkçeleştirildikten sonra repertuara dahil ediliyordu. Eğer asimilasyon mümkün değilse de bazı durumlarda da repertuar tamamen dışlanmıştı. Örneğin, TRT arşivi Doğru Karadeniz Bölgesi’ndeki Rum repertuarını ve Güneydoğu Anadolu’daki Kürt repertuarını çoğunlukla dışlamıştır (Hasgül, 1996, s. 43). İronik bir şekilde, derleme çalışmaları esnasında icrası çok sesli yapı arz eden bazı müzikler de TRT’nin orkestra örgütlenme biçimine uyum sağlaması için tek sesli hale getirilmiştir. Karadeniz bölgesinden derlenen ve kemençe ile icra edilen bazı müzik formlarının çok sesli yapısı TRT’nin orkestral yapısı içinde bağlama icrası için tek sesli hale dönüştürülmüştür (Stokes, 1992). Halkevleri ve radyo derlenen halk şarkılarının ve dansların yeniden inşa edilip bir milli kültür olarak kamuya sunulmasında önemli araçlar olmuşlardır. Ediboğlu’nun (1947, s. 10) ifadesiyle “yetkili uzmanlar” halk müziğinin dil, ezgi, tartım ve usul, çalgılar, seslendirme biçimi gibi birçok özelliğine müdahale ederek bir milli kültür projesi inşasına girişmişlerdir.

Gazimihal’in (2006) Rum ve Kürt şarkılarına ilişkin tavrı da benzer bir strateji izlemektedir. Gazimihal Asya Minör’ün halk şarkılarını iki kategoriye ayırmaktadır: “Türkçe güfteli ve halk türküsü dediğimiz asıl Türk halk şarkıları” ve “ekaliyet cemaatlerimizin kendi lisanlarını terennüm eden halk

⁴ İcra sırasında çalgıların farklı potansiyellerinin getirdiği süsleme teknikleri ile ortaya konan yeni tını.

şarkıları” (azınlık dillerine sahip halk şarkıları) (Gazimihal, 2006, s. 55). Gazimihal’e göre en karakteristik halk şarkıları Rum ve Kürt halk şarkılarıdır ve Türk halk şarkıları ile hiçbir benzerlik taşımazlar. Benzerlik taşıyan diğer halk şarkıları aslında Türk halk şarkılarından etkilenmişlerdir. Rum halk şarkılarını analiz ettiğimizde örneğin Akdeniz kıyısındaki Rum halk şarkıları aynı bölgedeki Türk halk şarkıları ile hiçbir benzerlik taşımazlar. Gazimihal Kürt halk şarkılarına benzetilebilecek örneklerin Suriye, Irak ve İran’da bulunabileceğini söylemektedir. Albert Lavignac tarafından yönetilen bir kurulun hazırladığı Müzik Ansiklopedisi’nin Türk Müziği bölümüne uzunca referans verirken Kürt halk şarkılarının Türk halk şarkıları ile hiçbir benzerliğinin bulunmadığını belirtir. Gazimihal’in uzunca alıntılandığı bölümde yazar İstanbul’da zurna çalan Kürt “mez-kûr amelelerinin” icrasının yetersiz olduğunu ve her topluluğun kendi entelektüel seviyesi gereğince değerlendirilmesi gerektiğini belirtir. (Gazimihal, 2006, s. 57). Yazar davul ve zurna eşliğinde çalınan şarkılarda “tek bir hatasız bade, tek bir hatasız beşli veya dörtlü badyane rast” gelemediğini belirtmektedir. Yazara göre “her kavmin musikisi kendi fikri seviyesi ile denktir.” Gazimihal Anadolu’da gerçek bir Ermeni ezgisinin bulunmadığını Anadolu Ermenilerinin Türkçe dışında dil bilmediklerini ve Türk şarkıları dışında başka bir müziğe sahip olmadıklarını iddia eder. Kafkasya sınırındaki Ermenilerin ise Gazimihal’e göre belirli bir karakteristikleri vardır ve bu şarkılar Türk müziğinden farklılaşmaktadır (2006, s. 57).

SONUÇ

Derleme çalışmaları süreci ve derlenen çalışmaların kamuoyuyla paylaşılmasının mekanizmalarının etnik ve yerel farklılıkları yeniden inşa ettiğini ve yorumladığını görüyoruz. Burada geçerli olan birkaç farklı stratejiden söz edilebilir. Bunlardan birincisi belirli repertuarların daha önce belirtildiği gibi dışlanmasıdır. Bunda bazı durumlarda etnik farklılığın ehlileştirilememesi önemli bir faktörken bazı durumlarda da toplu icraya uygun olmaması veya sözlerin halk kültürüne yüklenen yüce değerlere uygun olmaması etkili olmuştur. Baskın olan strateji, farklılıkların korunmasına rağmen bu farklılıkların belirli bir etnik kimliğe değil yedi bölge temelinde yöresel birtakım ayrımlara göre tasnif edilmesidir. Bu modernist tutum farklılıkları homojen bir Türk kültürünün kültür mozaïği olarak tanımlamıştır. Milleti yekpare bir yapı olarak inşa etmenin bir yolu homojen veya bütünlüklü bir kültür kavramı yaratmaksa diğeri de farklılıkları birbiriyle uyumlu ve belirli bir örüntü meydana getirecek şekilde ehlileştirmektir. Aynı kökenden gelen ancak sonrasında farklılaşan unsurlar bir milletin zenginliği olarak güvenli bir şekilde kodlanmıştır. Bu noktada etnisite nosyonuna içkin olan bir çelişkidenden bahsetmek gerekir. Etnisite ulus-devlet kavramı ile bağlantısı içinde belirli bir sınır kavramıyla işlemektedir. Ancak etnisite aynı zamanda romantik bir köken

nosyonuna dayandığı için yeni bir takım hayali sınırlar aracılığıyla ulus-devlete bağlı sınır kavramını aşan tahayyüllerle de inşa edilmektedir. Bu çelişki salt belirli bir ulusal sınır içerisinde hegemonik söylemi oluşturan ideolojiyi temsil eden etnik gruplar için değil aynı zamanda bunun dışında kalan etnik gruplar için de geçerli olan bir durumdur. Bu çelişkinin müzikte yansımaları bu hayali sınır kavramının birbiriyle çatışan söylemsel unsurlarında devamlı görülebilir. Ulus-devlet kavramına yaslanan ancak hayali sınırları söylemsel olan temelinde taşımasına rağmen somut bir sınır kavramında temellenen etnisite nosyonu ile tamamen köken mitine yaslanan, hayali sınırlarla işleyen ve genellikle baskın olmayan etnik grupların etnisite nosyonu arasındaki çelişki tartışıldığı gibi müzik alanında etnisite nosyonunun farklı tezahürlerinin oluşumunda karmaşık dinamikler oluşturmıştır.

Herder bir zamanlar şöyle demişti: “Halk şarkı söylemeyen, hiçbir şey üretmeyen ama hakiki halk şarkılarını “çığıran” ve bozan sokaktaki ayakta-kımı değildir” (aktaran Storey, 2003, s. 4). Ayaktakımı ile “hakiki” halk arasındaki ayrım Cumhuriyet tarihinin kültürel tartışmalarında hep temel bir referans ve ayrım noktası olagelmıştır. Halkın hayaleti sadece kültürel alana değil politik alana da hep musallat olmuştur. Ancak meseleyi daha da karmaşıklaştıran bir nokta olarak halk kavramı hiçbir zaman öncelikle köylüleri ya da kırsal bölgeden insanları nitelemekten, Türk halk müziğinde kavram köylüleri ve kırsalda yaşayanları betimlemek için kullanılmıştır. Dolayısıyla kentteki halka hiçbir zaman kültürel önem atfedilmemiştir.

Erken Cumhuriyet döneminde halk müziğinin bu kısa panoraması diğer siyasi iktidar araçlarından özellikle kurumsal düzenlemelere öncelik veriyor gibi görünmektedir. Ancak bu olgu halk müziğinin maruz kaldığı sembolik iktidar kavramının önemini dışlamaz (Değirmenci, 2006, s. 61). Halk şarkılarının kategorizasyonu, sınıflandırılması, yeniden işlenmesi ve temelde etnik farklılıkların ve halk kültürüne uygun görülmeyen diğer unsurların dışlanması süreci bu sembolik iktidar kavramı çerçevesinde tanımlanmalıdır. Milliyetçiliğin mühendislik boyutu bu dönüşüm sürecinin temelinde yer almaktadır; mühendislik mekanizması da temelde kurumlar aracılığıyla işlemektedir.

KAYNAKÇA

- Aksoy, B. (1999). Cumhuriyet dönemi musikisinde farklılaşma olgusu. G. Paçacı (Yay. Haz.). *Cumhuriyetin Sesleri* içinde (s. 30-35). İstanbul: Tarih Vakfı.
- Anderson, B. (1991). *Imagined communities: Reflections on the origin and spread of nationalism*. London and New York: Verso.
- Anderson, B. (1995). *Hayali cemaatler: Milliyetçiliğin kökeni ve yayılması* (İ. Sa-vaşır, Çev.) İstanbul: Metis.
- Bartók, B. (1976). *Turkish folk music from Asia Minor* (B. Suchoff, Ed.). Princeton: Princeton University Press.
- Başgöz, İ. (1972). Folklore studies and nationalism in Turkey. *Journal of the Folklore Institute*, 9(2/3), 162-176.

- Başgöz, İ. (2011). *Türkiye’de folklor çalışmaları ve milliyetçilik* (S. Uğurlu, Çev.). *Turkish Studies - International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 6(3), 1535-1547.
- Berlin, I. (2000). *Three critics of the enlightenment: Vico, Hamann, Herder*. Princeton and Oxford: Princeton University Press.
- Bohlman, P. (2004). *The music of European Nationalism: Cultural Identity and Modern History*. Santa Barbara: CA ABC-CLIO.
- Curtis, B. (2002). *On nationalism and music* (Yayımlanmamış doktora tezi). The University of Chicago, Chicago.
- Çeren, Ş. S. (1944). Muzaffer Sarısözen ile bir konuşma. *Radıyo*, 3(31).
- Damsholt, T. (1995). On the concept of the ‘folk’. *Ethnologia Scandinavica*, 25, 5-24.
- Değirmenci, K. (2006). On the pursuit of a nation: The construction of folk and folk music in the founding decades of the Turkish Republic. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 37(1), 47-65.
- Erol, M. (2014). Modernist folklorism: Discourses on national music in Greece and Turkey (1900-1945). D. Mishkova, B. Trencsenyi ve M. Jalava (Yay. Haz.) *Regimes of historicity’ in Southeastern and Northern Europe, 1890-1945. Discourses of identity and temporality* içinde (s. 275-294). London: Palgrave Macmillan.
- Ersoy, İ. (2009). Türkiye’de uluslaşma sürecinde bir simge Olarak 'bağlama'. *Halk müziğinde çalgılar uluslararası sempozyumu bildirileri*, İstanbul: [L]^[1][SEP]
- Ersoy, İ. (2014). Türk halk müziğinin yeniden üretimi/inşası: Ulusal kaynaştırma projesi olarak “Yurttan Sesler” topluluğu. *International Journal of Human Sciences*, 11(2), 931-947.
- Finkelstein, S. (1989). *Composer and nation: The folk heritage in music*. New York: International Publishers.
- Gazimihal, M. R. (2006). *Anadolu türküleri ve musiki inkılabımız*. İstanbul: Doğu Kütüphanesi.
- Gelbart, M. (2007). *The invention of ‘folk music’ and ‘art music’: Emerging categories from Ossian to Wagner*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gellner, E. (1983). *Nations and nationalism*. Ithaca: Cornell University Press.
- Gökalp, Z. (1978). *Türkçülüğün esasları*. İstanbul: İnkılap ve Aka. [L]^[1][SEP]
- Grew, S. (1921). National music and the folk-song. *The Musical Quarterly*, 7(2), 172-185.
- Hasgöl, N. (1996). Türkiye popüler müzik tarihinde 'Anadolu Pop' akımının yeri. *Dans Müzik Kültür Folkloru Doğru*, 62, 51-74.
- Hobsbawm, E. J. (1992). *Nations and nationalism since 1780: Programme, myth, reality*. Cambridge ve New York: Cambridge University Press.
- Oransay, G. (1985). *Atatürk ile küğ: Belgeler ve veriler*. İzmir: Küğ Yayınları.
- Öztürk, O. M. (2006). *Zeybek kültürü ve müziği*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Paçacı, G. (1999). Cumhuriyetin sesli serüveni. G. Paçacı (Yay. Haz.) *Cumhuriyetin sesleri* içinde (s. 11-12). İstanbul: Tarih Vakfı.
- Saygun, A. A. (1987). *Atatürk ve musiki: O’nunla birlikte, O’ndan sonra*. Ankara: Seveda Cenap Müzik Vakfı Yayınları:1.

- Stokes, M. (1992). *Arabesk debate: Music and musicians in modern Turkey*. Oxford: Oxford University Press.
- Stokes, M. (1998). Fındıklar ve sazlar bir Doğu Karadeniz vadisindeki kültürel değişime ilişkin gözlemler. *Dans Müzik Kültür Folkloru Doğru*, 63, 149-163.
- Stokes, M. (2000). East, West and arabesk. G. Born ve D. Hesmondhalgh (Yay. Haz.). *Western music and its others* içinde (s. 213-233). Berkeley, CA: University of California Press.
- Storey, J. (2003). *Inventing popular culture: From folklore to globalization*. Malden, MA: Blackwell Publishers.
- Sweers, B. (2005). The power to influence minds: German folk music during the Nazi era and after. A. Randall (Yay. Haz.). *Music, power, and politics* içinde (s. 65-86). New York: Routledge.
- Şenel, S. (1999). Cumhuriyet döneminde Türk halk müziği araştırmaları. *Folklor Edebiyat Dergisi*, 17.
- Tansuğ, F. (1999). *Turkish popular music: The political economy of change* (Yayımlanmamış doktora tezi). The University of Maryland, Maryland.
- Tekelioğlu, O. (1996). The rise of a spontaneous synthesis: The historical background of Turkish popular music. *Middle Eastern Studies*, 32(1), 194-215.
- Tekelioğlu, O. (1999). Ciddi müzikten popüler müziğe musiki inkılabının sonuçları. G. Paçacı (Yay. Haz.). *Cumhuriyetin sesleri* içinde (s. 146-153). İstanbul: Tarih Vakfı.
- Tekelioğlu, O. (2001). Modernizing reforms and Turkish music in the 1930s. *Turkish Studies*, 2(1), 93-108.
- Yükselsin, İ. Y. (2015). Bir 'kültürel aracı' olarak Muzaffer Sarısözen ve erken Cumhuriyet döneminde 'Türk halk müziği'nin yeniden inşasındaki rolü. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, 14, 77-90.

Türkiye Cumhuriyeti'nin 1950'li Yılları: Popüler Kültürde Amerikan Müziği İthalatı

1950s of the Republic of Turkey: American Music Importation in Popular Culture

AYGEN DEMİRİZ*

ÖZET

Kültür ve politika; her çağda ve coğrafyada uçsuz bucaksız tartışma konuları ortaya çıkartmış ve çıkartmaya da devam edecek bir ilişkiye sahiptir. Yüzyıllardan bu yana, yönetimler, kültür üretimi ve bunun halka sunulması konusunda söz sahibi olmuşlardır. Kültür üzerindeki bu erk, dönem dönem ağırlığını arttırmış yahut kaybetmiştir. Ortaçağ kilise resim tasvirlerinin sınırlarının belirlenmesi kadar; Fransız Devrimi sonrası kendilerini Antik Yunan'ın aydın insanlarıyla özdeşleştiren devrimcilerinin Neo-Klasist sanatı resmi sanat olarak benimsemeleri de siyasetin kültür politikalarına etkisinden başka bir şey değildir.

Türkiye Cumhuriyeti topraklarında da durum farksızdır. Cumhuriyet'in ilanıyla başlayan yıllar ve takip eden süreçte uygulamaya konulan reform programı, sanat ve müzik üretimini de doğrudan şekillendirmiştir. Osmanlı-İslam geleneği ile bağların zayıflatılması, halkın benliğine yönelmesi amacıyla Divan müziği yani Sanat müziği yerine Türk Halk müziği desteklenmiştir. Batı'da hars, yani kültür adına ortaya çıkan gelişmeleri takip ederek, kendi medeniyetimizin unsurlarıyla birleştirmeye yönelik Ziya Gökalp düşüncesi, müzik alanında da benimsenmiş, Türk Beşleri adıyla anılan ilk kuşak kompozitörler, Batılı müzik formlarını kullanarak yaptıkları bestelerde yerel motifleri kullanmışlardır.

1946 yılı, Türkiye Cumhuriyeti tarihinde kilit bir dönüşümü ifade etmektedir. Çok partili sisteme geçilmiş, bu ilk seçimde çoğunluğu kazanamayan Demokrat Parti, 1950 yılında iktidara gelmiştir. Bu çalışmada; 1960 ihtilaliyle son bulacak olan bu 10 yıllık sürecin etkileri; popüler müzik üretimindeki Amerikan etkisi üzerinden tartışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: 1950'ler, popüler kültür, caz,

ABSTRACT

Culture and politics; has brought forth vast debate in every age and geography and has an association that will continue to extract. Since centuries, governments have had a say in the issue of cultural production and its public offering. This power over culture has increased or lost its weight over the period. As far as the boundaries of medieval church paintings are concerned; The adoption of the Classical Art of the revolutionaries, who have identified themselves with the intellectuals of Ancient Greece after the

* Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Yüksek Lisans Programı. İletişim: aygendemiriz@gmail.com

French Revolution, as official art, is nothing more than the cultural influence of administrative policies

The situation is no different in the Republic of Turkey. The reform program, which started with the declaration of the republic and was implemented in the following period, also directly shaped the production of art and music. In order to weaken the ties with the Ottoman-Islamic tradition, the Divan music, that is, art music, was replaced with Turkish folk music. Ziya Gökalp's thought, which was adopted in the field of music, followed by the developments that emerged in the name of culture in the West, that is to say, in order to unite with the elements of our own civilization, the first generation of composers called the Turkish Five used local motifs in their compositions using Western music forms.

1946, the date of the Republic of Turkey represents a key transformation. The country passed to Multiparty system and Democrat Party, which failed to win the majority in this first election, came to power in 1950. In this study; the effects of this 10 year process which ended with the coup d'etat in 1960; will be discussed through American influence in popular music production.

Keywords: 1950s, popular culture, jazz

GİRİŞ

Bernard Baruch¹, 16 Nisan 1947 tarihinde Güney Carolina'da yaptığı konuşmasında, "Bugün bir soğuk savaşın ortasındayız."² ifadesini kullanarak; yaklaşık 50 yıl kadar Amerika Birleşik Devletleri ve Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği arasında yaşanacak olan siyasi, askeri, ekonomik gerginliğin adını koymuş, "Soğuk Savaş" terimi böylelikle literatüre geçmiştir.

II. Dünya Savaşı sonrası, dünyadaki politik dengeler değişmiş, Avrupa yüzyıllardır sahip olduğu otoriteyi kaybetmiştir. Savaştan galip çıkan ABD ve Sovyetler; bu yeni düzende gücü elinde tutmak isteyen iki rakip olarak karşı karşıya gelmişlerdir. Bu kutuplaşmanın bir tarafı komünist rejimin hüküm sürdüğü Sovyetler ile birlikte "Doğu Bloku" adı altında birleşen Doğu Avrupa ülkelerinden meydana gelmiştir. Diğer taraf ise kapitalist düzenin temsilcisi öncü güç ABD ile birlikte "Batı Bloku" olarak müttefik olan Batı Avrupa ülkelerinden oluşmuştur. 1991 yılında Sovyetler Birliği'nin dağılmasıyla sonlanacak olan bu Soğuk Savaş döneminden ciddi bir şekilde etkilenen ülkelerden biri de Türkiye Cumhuriyeti'dir.

Türkiye Cumhuriyeti, II. Dünya Savaşı yıllarını, İsmet İnönü'nün adeta satranç oynarcasına yaptığı hamlelerle, savaşın dışında kalarak atlatmayı başarabilmiştir. Zaten I. Dünya Savaşı'nda yıkılan Osmanlı İmparatorluğu'nun küllerinden doğan genç Cumhuriyet'in, bir başka savaşın altından kalkabilecek ne maddi, ne de askeri gücünün varlığı söz konusudur. Ancak savaşın

¹ 1870-1965 yılları arasında yaşamış Amerikalı devlet adamı, siyasi danışman, finans uzmanı.

² Robert Andrews, *The New Penguin Dictionary of Modern Quotations*, Penguin Books, Londra, 2003.

bitmesi rahat bir dönemin başlangıcının habercisi olmamış; ülke Sovyetler Birliği tehdidi ile karşı karşıya kalmıştır. Ruslar, 21 Mart 1925 tarihinde imzalanan dostluk ve saldırmazlık paktını iptal ederek; Türkiye Cumhuriyeti’nden toprak talebinde bulunmuş, Boğazlar’dan geçiş hakkı için Montreux anlaşmasının tekrar düzenlenmesi gerektiğini iddia etmişlerdir.³ Aynı zamanda ülkede askeri üs açmayı isteyen Sovyetler’in bu talepleri Türkiye tarafından reddedilmiştir.

Bernard Lewis savaş sonrası bu gelişmeleri şöyle yorumlamıştır; “Nazi Almanyası’nın yenilerek gücünü yitirmesi, Sovyet Rusya’nın da siyasi çatışmalarla tavrı alması sonucunda 1930 ve 40’lı yıllar boyunca bir süre için özgürlükçü ve demokratik Batı’nın yerini alıp modernleşme yolunda Türkiye’yi totaliter bir tek adam yönetimine döndürmüş gibi görünen iki etki alanı ortadan kalkmış oldu.”⁴ Mevzubahis ülkelerle diplomatik ilişkileri kalmayan Türkiye için artık önemli olan, yayılmacı Sovyet politikalarıyla başa çıkabilmektir. Diğer yandan, Rusların Türkiye’ye yaptığı bu ataklar, okyanusun diğer tarafında, ABD Başkanı Harry S. Truman’ı da rahatsız etmiştir. Sovyetler’in bölgede yayılması, kuşkusuz ABD’nin kabul edebileceği bir durum değildir ve bu nedenle Truman, 12 Mart 1947 tarihinde Kongre’de yaptığı konuşmasında; Yunanistan ve Türkiye’ye savunma amacıyla yapılacak maddi ve askeri yardım planını açıklamıştır. “Yunanistan gibi, Türkiye’nin de yardıma ihtiyacı varsa, Birleşik Devletler bunu sağlamalıdır. Biz bu yardımı sağlayabilecek tek ülkeyiz.”⁵ Sovyetler’e karşı hazırlanan bu plan, *Truman Doktrini* adıyla tarihe geçmiş, böylece Türkiye’nin Batı Bloku’na dahil olma süreci başlamıştır.

Truman Doktrini’ni takip eden süreçte ise, ilk olarak Eylül 1947 tarihinde Türk-Amerikan askeri yardım ve işbirliği anlaşması hazırlanmış; yine aynı yıl Marshall Planı ilan edilmiştir.⁶ Toplam 16 ülkenin faydalandığı bir ekonomik yardım paketi olan Marshall Planı 1948-1951 yılları arasında uygulanmıştır. Bu plana paralel olarak, Türkiye, 1948 tarihinde Avrupa Ekonomik İşbirliği Örgütü’ne dahil olmuş; Batı Bloku’nun bir parçası olma süreci daha sağlam temellere oturtulmuştur.

Türk-Amerikan ilişkilerinin kuvvetlendiği bu dönemde; iç politikada da ülkenin kaderi bakımından kilometre taşı denebilecek kararlar alınmıştır. Batı etkisiyle esmeye başlayan liberalleşme rüzgarlarının sonucunda çok partili sisteme geçme kararı alınmıştır. 1945 yılında Cumhuriyet Halk Partisi’nden

³ Stanford J. Shaw & Ezel Kural Shaw, *Osmanlı İmparatorluğu ve Modern Türkiye*, İkinci Cilt, E Yayınları, İstanbul, 1983, s. 472.

⁴ Bernard Lewis, *Modern Türkiye’nin Doğuşu*, III. Edisyon, 8. Baskı, Çev. Boğaç Babür Turna, Arkadaş Yayınları, Ankara, 2015, s. 404-405.

⁵ “President Harry S. Truman’s Address Before a Joint Session of Congress, March 12, 1947” http://avalon.law.yale.edu/20th_century/trudoc.asp Son Erişim: 23 Şubat 2018.

⁶ Shaw, a.g.e, s. 473.

ayrılan Celal Bayar, Adnan Menderes, Fuat Köprülü ve Refik Koraltan Demokrat Parti'yi kurmuşlar; 1946 senesinde ise Cumhuriyet tarihinin ilk seçimi yapılmıştır. Seçimi Cumhuriyet Halk Partisi açık farkla kazanmıştır. Muhalefetin yenilgisinde şüphesiz ki 1 yıl gibi bir süre içerisinde yeterli hazırlık yapılmadan seçime girmenin payı bulunmaktadır. Bu nedenle Demokrat Parti bir sonraki seçim için özellikle kırsal kesimde daha sıkı propaganda yapmıştır; zira Shaw'a göre "Köylüler daha çok toprak, toprak sahipleri daha az kısıtlama" istemekteydiler.⁷ Propagandanın sonucu bu sefer galibiyet olmuş, 1950 yılında Demokrat Parti iktidara geçmiş, Adnan Menderes başbakan olmuştur.

Demokrat Parti iktidarının dış politika konusunda ilk önemli icraati Kore Savaşı'na Türk askerini göndermek olmuştur. Bu durum, NATO'ya⁸ girebilmek için bir fırsat olarak görülmüştür ve gerçekten de Türkiye Cumhuriyeti 18 Şubat 1952 tarihinde bu örgütün üyeleri arasına katılmıştır. Shaw'un da aktardığı üzere; "Böylece II. Dünya Savaşı sırasında başlayan yalnızlık sona ermişti. O günden beri Türkiye'nin dış politikasının temelini Batı ile ekonomik ve askeri işbirliği oluşturmaktadır ve Türkiye Batı savunmasının temel direklerinden biridir."⁹

Savaş sonrası yaşanan tüm bu gelişmeler ve Türkiye'nin Batı Bloku'na dahil olup ABD'nin yanında yer alması; siyasi hayatı olduğu kadar toplumsal hayatı da etkilemiştir. Demokrat Parti'nin erken Cumhuriyet döneminin devletçilik ilkesinden uzaklaşarak özel girişimlere destek vermesiyle birlikte ülkede Amerikan şirketleri faaliyet göstermiş; Amerika'dan ithal ürünler gündelik hayatta kullanılmaya başlanmıştır. Bu durum, kültür-sanat faaliyetlerini de etkilemiş, özellikle popüler kültürde ve müzik üretiminde Amerikan etkisi 1950'li yıllara damga vurmuştur.

1950'LER MÜZİĞİNDE AMERİKAN ESİNTİLERİ

Caz

Barry Ulanov, 1955 yılında, cazın belki de altın çağını yaşadığı bir dönemde bu türün tanımını şöyle yapmıştır; "Belirli bir ritmik ve melodik karaktere sahip yeni bir müziktir, bu da eldeki melodinin ayarlayıcı aksanları ve cümlelerinin süreklilik içinde bir doğaçlamasını gerektirir, tam o esnada, geçici olarak üretilir."¹⁰ 19. Yüzyılın sonları ve 20. Yüzyılın başında Afrika'dan gelen siyahi halkın yerel müziklerinin kökleri üzerinde filizlenen caz; New Orleans'tan tüm Amerika Birleşik Devletleri'ne yayılmış, daha

⁷ A.g.e, s, 479.

⁸ North Atlantic Treaty Organization. Tr. Kuzey Atlantik Antlaşması Örgütü. 1949 yılında 12 ülke tarafından kurulan ve sonra 17 ülkenin daha eklendiği uluslararası ittifak.

⁹ Shaw, a.g.e, s, 473.

¹⁰ Barry Ulanov, A History of Jazz in America, The Viking Press, New York, 1955, s, 7.

sonra Chicago, New York gibi kentler bu türün farklı kollarının icra edildiği merkezler haline gelmişlerdir. Bu müzik türünün Avrupa kıtasıyla başlıca ilişkimi ise kayıt teknolojilerinin sunduğu imkanlar ve burayı ziyaret eden bazı müzisyenler sayesinde olmuştur.¹¹

Besteci İlhan Mimaroglu'na¹² göre, cazın Türkiye'deki ilk örnekleri 1920'li yıllara dayanmaktadır.¹³ Mimaroglu; caz müziğinin Türkiye'ye doğrudan ABD'den değil, Avrupa'dan geldiğini ifade etmiştir.¹⁴ Osmanlı İmparatorluğu'nun 18. Yüzyılda başlayan Batılılaşma süreci ve Avrupa ile kurulan ilişkilerin yoğunluğu göz önünde bulundurulduğunda, Batılı anlamda hemen hemen tüm sanat dallarında olduğu gibi, caz müziğinin ilk örneklerinin de Avrupa'dan öğrenilmiş olması, Mimaroglu'nun argümanını mantıklı bir temele oturtmaktadır. Mimaroglu, bu coğrafyaya gelen caz örneklerini ise şöyle yorumlamıştır;

"Cazın sırf yeniliği yüzünden ve her yeni şey gibi, önceleri Avrupa'da ne gibi aleyhte tepkilerle karşılandığını ve yanlış tanındığını biliyoruz. İşte bize caz diye bu tepkiler ve bu yanlışlıklar geldi, yerleşti. Gerçi kısa zamanda dış diyorarlarda her şey yoluna girdi, caz itibarını kazandı. Fakat bu değişikliğin bize gelmesi, ilk yanlış izlenimlerin silinmesi, cazın gerçek çehresiyle tanıtılması gerekiyordu. Bunun için de savaşırlara lüzum vardı. Gerek sözleri, gerekse müzikleriyle bu savaşa girenlerin sayısı henüz çok azdır. Etkileri de çok şüpheli."¹⁵

Mimaroglu, bu erken dönemde faaliyet göstermiş müzisyenlerden verdiği örneklerle, Türkiye'de icra edilen caz hakkında fikir sahibi olunabilecek bir çerçeve çizmiştir. Bahsettiklerinden ilki, Leon Avigdor isimli, klasik müzik eğitimi almış ve keman çalan Ermeni bir vatandaştır.¹⁶ Avigdor, Paris'e gidip cazı tanıdıktan sonra yurda dönüp alto saksofon çalmayı öğrenmiştir; keza Gido Kornfilt de Almanya'da orkestra şefliği üzerine eğitim görmüş Yahudi

¹¹ Luca Cerchiari, Laurent Cugny, Franz Kerschbaumer (Eds.) *Eurojazzland: Jazz and European Sources, Dynamics and Contexts*, Northeastern University Press, Boston, 2012, s, 143.

¹² İlhan Mimaroglu, (1926-2012) İstanbul doğumlu Türk besteci, yazar. Geç Osmanlı ve Erken Cumhuriyet dönemi I. Ulusal Mimarlık akımının en önemli temsilcilerinden Mimar Kemalettin Bey'in oğludur.

¹³ İlhan Mimaroglu, *Caz Sanatı*, 2. Baskı, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2016, s, 111. Kitabın ilk basımı 1958 yılında yapılmıştır ve bestecinin söylediklerinin bu tarih göz önünde bulundurularak değerlendirilmesi önem teşkil etmektedir.

¹⁴ A.g.e, s, 111.

¹⁵ A.g.e, s, 111.

¹⁶ A.g.e s, 111-112

bir müzisyendir.¹⁷ Bu verilerden yola çıkarak, 19. Yüzyılın sonu ve 20. Yüzyılın başından itibaren, Batılı anlamda üretilen Türk sanatı üzerindeki Alman ve Fransız etkisinin cazda da görüldüğünü söylemek mümkündür.

Milliyetçilik ve çağdaşlaşma üzerine temellendirilen kültür politikalarının uygulanması ve sosyal reformların geniş halk kitlelerine ulaştırılması bağlamında 19 Şubat 1942 tarihinde kurulan Halkevleri¹⁸ de, ülkede caz müziği konusunda önemli platformlar olmuşlardır. Halkevlerinde; vatandaşlara resim, heykel gibi plastik sanatların yanı sıra, müzik dersleri de verilmiş; piyano, gitar, mandolin gibi enstrümanlarla birlikte koro vb. çalışmalar yapılmıştır. Özellikle Kadıköy Halkevi, bu erken dönem caz sahnesinde ön plana çıkmıştır. Küçük bir caz heyetinin kurulduğu Kadıköy Halkevi'nde;¹⁹ 5 Nisan 1944 tarihinde amatör caz grupları ile birlikte Kadıköy Halkevi Cazı'nın (Saray Sineması) Caz Resmi Geçidi Programı gibi etkinlikler düzenlenmiştir.²⁰

Tarihler 1940'lı yılların sonlarını gösterirken, Cüneyt Sermet adında genç bir kontrbasçı, ülkenin ilk caz triosunu kurmuştur. Yanına gitarist Turhan Taner ve İlham Gencer'i alan Sermet'in Robert Kolejli olması dikkat çekici bir detaydır zira bu okul vasıtasıyla Amerikan kültürünü yakından tanımış olması yüksek ihtimaldir. Sermet ve ekibi King Cole'vari²¹ dedikleri bu ekibi daha sonra Müfit Kiper (Trompet), İsmet Sıral (Saksofon), Şadan Çaylıgil (Davul) ile genişleterek ülkenin ilk caz sextet'ini²² oluşturmuşlardır.²³ 1951 yılına gelindiğinde bu ekip yanlarına Arif Mardin, Arto Haçaduryan gibi isimleri de alarak 14 kişilik bir caz orkestrası halini almışlardır.²⁴ Sermet'in aktardığına göre, hem buldukları basılı aranjmanları, hem de Arif Mardin'in yazdığı eserleri de çalan bu ekip²⁵ daha sonra dağılmış, Sermet ve Sıral kurdukları bir diğer sextet ile çalışmalarına devam etmişlerdir. Bu noktada, Sermet'in basılı aranjmanlar ifadesi kayda değer bir detaydır; çünkü bu detay, 1940'lı yılların sonunda Türkiye'de yurtdışında caz adına olan bitenin takip edildiğinin bir göstergesidir. Yine Sermet'in aktardığına göre; bu yıllarda Be-

¹⁷ A.g.e s, 112.

¹⁸ Nilüfer Öndin, *Cumhuriyet'in Kültür Politikası ve Sanat 1923-1950*, İnsancıl Yayınları, 2003, s, 80.

¹⁹ Eminaİ Malkoç, Ali Şahin, Silvert Malhasyan, Sertaç Solgun, *Kadıköy Halkevi ve Faaliyetleri 1935-1951*, Yakın Dönem Türkiye Araştırmaları, 2006, Sayı:10, s. 105-165.

²⁰ A.g.m, s, 126.

²¹ Naim Dilmener, *Bak Bir Varmış Bir Yokmuş: Hafif Türk Pop Tarihi*, 3. Baskı, İletişim Yayınları, 2006, s. 26

²² Altı kişiden oluşan müzik topluluğuna verilen ad.

²³ A.g.e, s, 27.

²⁴ A.g.e, s, 28.

²⁵ Tarık Öcal, Cüneyt Sermet ile Röportaj, *Cumhuriyet*, Dergi Eki, 01.02.1987, s. 6-7.

yoğlu Tünel’de nota veya gitar teli gibi ihtiyaçlarını karşılayabildikleri dükkanlar mevcuttur.²⁶

Tarihler 1950-1951 yıllarını gösterirken, İstanbul’da caz müziğini takip eden gençler ikiye bölünmüş durumdadırlar. Cüneyt Sermet ve kendisi gibi Robert Kolejli çocukluk arkadaşı Tahir Su bir tarafta; Erdem Buri, İlhan Mimaroglu, Şadan Çaylıgil gibi isimler ise Boğaz’ın diğer yakasında; Kadıköy-Moda’dadırlar. Sermet’e göre; kendisi ve arkadaşı Tahir Su “modern” cazı savunurlarken, Moda ekibi, “1920’lerin cazına” takılıp kalmış durumdadırlar.²⁷ O halde, Türkiye’de cazın henüz 20 yıllık dahi bir geçmişi yokken bu müziğin takipçileri arasında fikir ayrılıkları başlamıştır ve bu da ironik bir detaydır.

Aynı tarihlerde; İstanbul Radyosu, öğlen yayınlarında “*Fran Warren’dan Caz Şarkıları*”²⁸ gibi programlara yer vermeye başlamış;²⁹ “Moda grubundan” müzisyen Erdem Buri ise “*Caz Saati*”³⁰ ve “*İzahlı Caz Müziği*”³¹ gibi yayınlarla dinleyicilere caz müziğini hem anlatmış hem de dinletmiştir. Cüneyt Sermet’in Erdem Buri ve arkadaşları hakkında “eski cazı seviyorlardı” ifadesi göz önünde bulundurulduğunda, Buri’nin yayınları sayesinde, dinleyicilerin caz standartlarına kulak aşinalığı edinmiş olmaları ihtimal dahilindedir.

ABD’den gelen bu müzik, 1950’li yılların ilk yarısı biterken Türkiye’deki etkisini arttırmaya başlamıştır. George Gershwin’in “*Porgy and Bess*” operası, dönemin magazin dergilerinde kendisine “Dünyanın En Meşhur Zenci Operası” başlığıyla 2 tam sayfa yer bulurken³²; dönemin yıldızı parlayan oyuncusu Gül Gülgün, bir başka dergiye verdiği röportajında hem caz müziğini hem de Müzeyyen Senar’ı ne kadar sevdiğinden bahsetmektedir.³³

Ülkemizi ABD, İngiltere, Yunanistan başta olmak üzere birçok ülkede temsil eden ve BBC’den davet alan caz şarkıcısı Sevinç Tevs ise; dönemin ilgi odağı bir figürdür. Meslekdaşı Ayten Alpman ile sıkı dostlukları dönemin basınına da yansıyan Tevs; (*Resim 1*) Ella Fitzgerald, Sarah Vaughan, Louis Armstrong gibi isimleri takip etmektedir.³⁴ Ayten Alpman ise cazı daha iyi tanımak için bir süre İsveç’te çalışacak, ancak ne yazık ki döndüğünde ülkede bıraktığı caz ortamını bulamayacaktır; zira 1960’lı yıllarla birlikte popüler

²⁶ A.g.y, s, 7.

²⁷ A.g.y, s, 7.

²⁸ Fran Warren, (1926-2013), Art Mooney, Charlie Barnett, Randy Brooks gibi isimlerin orkestralarıyla çalışmış ABD’li şarkıcı.

²⁹ *Akşam*, 29.08.1950, s. 3.

³⁰ *Akşam*, 31.10.1950, s. 3

³¹ *Milliyet*, 15.05.1950, s. 4

³² *Resimli Hayat*, Sayı: 12, Nisan, 1953, s, 26-27.

³³ *Radyonun Sesi*, Sayı: 45/12, 02.01.1954, s. 20.

³⁴ A.g.y, s, 22-25.

kültürde cazın yerini Türkçe söz yazılmış *aranjman*³⁵ şarkılar alacaktır.



Resim 1. Sevinç Tevs ve Ayten Alpman, Kaynak: Radyonun Sesi, Sayı: 45/12, 02.01.1954.

ABD'nin Kültür Propagandası: Caz Efsaneleri Türkiye'de

Türkiye'nin doğrudan Amerika Birleşik Devletleri'nden gelen caz müziği ile tanışması ise 1950'li yılların ikinci yarısına denk gelmektedir. Tarih şaşırtıcı değildir, zira daha önce bahsedildiği üzere Türk-Amerikan diplomatik ilişkileri 1940'lı yılların sonlarında kuvvetlenmeye başlamış, Batı Bloku'na dahil olan Türkiye Cumhuriyeti, Amerika Birleşik Devletleri'nin bölgedeki önemli bir müttefiki haline gelmiştir. Liberalleşme rüzgarları eserken, "Her mahalleden bir milyoner" çıkartmayı arzulayan başbakan Adnan Menderes'in bir diğer arzusu ise ülkeden bir "Küçük Amerika" yaratmak olmuştur.

1951 yılında Türk ve Amerikan hükümetlerinin ortaklığıyla "Türlere İngilizce, Amerikalılara Türkçe öğretmek için konferanslar, konserler ve buna mümasıl toplantılar tertip etmek suretiyle iki memleket arasındaki mevcut dostluğu takviye etmek"³⁶ amacıyla Ankara'da bir Türk-Amerikan Derneği kurulmuştur.³⁷ İlhan Mimaroglu, 1 Şubat 1958 tarihinde Erol Pekcan Orkest-

³⁵ 1960'lı yıllarda yabancı şarkıların besteleri üzerine Türkçe söz yazılıp söylenmesiyle başlayan furya, "aranjman şarkılar" dönemi olarak geçmektedir.

³⁶ *Milliyet*, 26.09.1951

³⁷ Dernek günümüzde de faaliyetlerine devam etmektedir.

rası'nın bu dernekte verdiği konseri; “Türkiye’de Türk müzisyenleri tarafından yapılan cazın tarihinde en önemli olay” diye aktarmıştır.³⁸

Diğer yandan, ABD’nin Soğuk Savaş dönemi kültür politikaları da, Türkiye’nin cazla “resmen” tanışmasına olanak sağlamıştır. Bu kültür politikalarının başlıca amacı; ABD’nin uluslararası arenadaki imajını biçimlendirmektir. 20. yüzyılın ilk yarısında ABD’yi kasıp kavuran, siyahi vatandaşlara uygulanan ayrımcılık ve ırkçılık sorunu, ülkenin imajını zedeleyen bir unsur olmuştur. Dahası, birçok ülke, basmakalıp bir şekilde ABD’yi kültürel olarak kısır ve ahlaki açıdan ihtiyatsız görmektedir.³⁹ İşte bu noktada müzik devreye sokulmuş ve Amerikan müziğini dünyaya tanıtmaya projeleri başlatılmıştır. Billhassa caz başta olmak üzere, blues, ragtime gibi müzik türleri zaten Afroamerikan vatandaşların icralarıyla ortaya çıkmış; “siyahi kökenleri olan” müziklerdir ve artık ABD’nin ulusal müziği haline gelmiş durumdadırlar. O halde, caz propaganda amacıyla kullanıldığı takdirde, yabancı ülkelere ABD’nin ırkçılık sorununun kalmadığı da empoze edilebilecektir. Bu aşamada, başkan Eisenhower; ülke tanıtımı için caz müziğinin kullanılmasına yönelik ilk adımı atmış ve bu adım, Birleşik Devletler Enformasyon Dairesi’nin çalışmaları için itici güç olmuştur.⁴⁰ 1956 yılında oluşturulan bir “Kültürel Temsil Programı”⁴¹ ile, seçilen caz sanatçılarının yabancı ülkelere gidip bu müziği tanıtmalarına⁴² yönelik süreç başlamıştır.

Bu dönemde ABD’nin müttefiki Türkiye Cumhuriyeti’ne ilk gelen isim, ünlü trompet sanatçısı Dizzy Gillespie olmuştur. “*Rover Bop Boys*”⁴³ adlı orkestrasıyla 1956 ayının Nisan ayında ülkeye gelen Gillespie; İstanbul ve Ankara’da konserler vermiştir. Gillespie’ye bu turnede eşlik eden bir diğer önemli isim ise Quincy Jones⁴⁴ olmuştur. Gillespie’yi Ankara Esenboğa Havaalanı’nda “Welcome Dizzy Gillespie” yazılı bir pankartın altında, Tadd Dameron bestesi “Good Bait” çalan Türk müzisyenler karşılamışlardır. (*Resim 2*) Bu müzisyenlerden biri kontrbasçı Süheyl Denizci, diğeri ise trompetçi Muvaffak Falay’dır.⁴⁵ Bu tanışma, Falay’ın hayatını değiştirmiştir. Gillespie, Ankara Büyük sinema’da verdiği konserin yanı sıra, İntim ve Gar Gazinosu gibi mekanlarda Türk cazcılarla “jam sessionlar”⁴⁶ yaparak yerel müzisyen-

³⁸ Mimaroglu, a.g.e, s. 115.

³⁹ Lisa E. Davenport, *Jazz Diplomacy: Promoting America in the Cold War Era*, University Press of Mississippi, Jackson, 2009, s. 27.

⁴⁰ A.g.e, s. 38.

⁴¹ CPP, Cultural Presentation Program.

⁴² A.g.e, s. 39.

⁴³ A.g.e, s. 47.

⁴⁴ Quincy Delight Jones Jr. 1933 doğumlu ABD’li müzisyen, prodüktör, besteci.

⁴⁵ Anonim, “Caz”, *Akis*, 28 Nisan 1956, Sene: 2, Cilt: VI, Sayı: 103, s. 28-29.

⁴⁶ Çoğunlukla caz müziğinde, müzisyenlerin bir araya gelerek doğaçlama müzik yapması.

lerle vakit geçirmiştir. Falay'ın stilini çok beğenen Gillespie daha sonra ülkesine döndüğünde, bu genç trompetçinin⁴⁷ “Miles Davis ile boy ölçüşebilecek kadar iyi”⁴⁸ olduğunu söylemiştir. Gillespie sayesinde ABD'ne giden Muvaffak Falay, artık “Maffy Falay” olmuştur ve uluslararası caz sahnesinde isim yapan ilk trompetçimizdir. Falay daha sonra Gillespie ile sıkı dost olmuş, ABD ile birlikte Almanya, Fransa, Hollanda, Belçika, İsviçre gibi birçok Avrupa ülkesinde sanatını icra etme fırsatı bulmuştur.



Resim 1 Muvaffak Falay önderliğindeki bando, Esenboğa Havaalanı'nda Dizzy Gillespie ve ekibini karşılarırken, 1956. Kaynak: Ankara Türk Amerikan Derneği; <https://www.taa-ankara.org.tr/tr/fotograf-galerisi/>

Dönemin basın organlarına yansıyan yazılardan; Gillespie'nin repertuvarında kendisine ait güncel parçaların yanı sıra, eski caz standartlarına da yer verildiği anlaşılmaktadır. Örneğin; Kadıköy Halkevi müzik bölümünde çalışan ve caz müziğiyle meşgul olduğu bilinen Hulki Saner⁴⁹, bu programı şöyle yorumlamıştır;

“İstanbul'da konserlerine devam eden trompetçi Dizzy Gillespie sahnedeki sempatik halleri ile halkın sevgisini kazanmakta. Senelerce dünyanın

⁴⁷ Muvaffak Falay, 1930 doğumludur. Gillespie ile tanıştığında henüz 26 yaşındadır.

⁴⁸ Milliyet, 07.07.2005, s. 29.

⁴⁹ Mimaroglu, a.g.e, s. 113.

1 numaralı trompetçisi ismini muhafaza etmiş olan müzikçi bu konserleri Amerikan hükümetinin yardımıyla yapıyor. Bu sebepten de tertiplendiği programlarda kendisinin çıkarttığı Bebop stili kadar eski stillere de yer vermiş. Yani programda biraz caz tarihi bakımından öğreticilik de var. Yalnız, Dizzy Gillespie’den modern müzik bekleyen birçok kimse programdaki eski parçaları biraz yadırgıyor.”⁵⁰

Bu satırlardan, Saner’in, bittabi Dizzy Gillespie gibi bir efsaneyi canlı izlemekten dolayı memnun olduğu; ancak turneye diplomatik amaçlarla çıkılmış olmasının repertuvar seçimine belirgin bir şekilde yansımından çok da hoşnut olmadığı sonucunu çıkartmak mümkündür. Üstelik; bu eleştiriyi yapan kişi sadece Saner değildir. Benzer görüşler; Ankara konserlerinden sonra, Metin Toker yönetiminde çıkarılan Akis dergisinde yayımlanan “Caz” başlıklı yazıya ise şöyle yansımıştır;

“Orkestranın icrasında şaşmaz bir disiplin, hayret verici ritm kesinliği ve muazzam bir swing, coşturucu bir canlılık, kan kaynatıcı bir hararet vardı. Fakat program, böyle bir orkestranın ve solistlerin müzikal değerlerini, en uygun bir iklim içinde ortaya koymaktan çok, halka vasıtasız ve şiddetli bir tesir yapmak, alakayı bir an bile söndürmemek için ustaca hesaplanmıştı. Bununla beraber gerek ferdi ve gerek topluluk değerleri, soğukkanlı cazseverleri bile tatmin edecek nisbette sunuldu. İlk kısım, caz tarihinin gözden geçirilmesine tahsis edilmişti ve çeşitli devreler, üsluplar ve şahsiyetler, daha ziyade mizahi zaviyeden temsil edildi.”⁵¹

Burada ise dikkat çeken, orkestranın “müzikal değerlerini ortaya koymasından çok”, “vasıtasız ve şiddetli bir tesir” tabirleridir. Bu durumun; devlet desteğiyle ve ideolojik bir amaçla çıkılan turnede, deyim yerindeyse “izleyenleri büyülemek” arzusundan kaynaklanmış olması mümkündür.. “Caz tarihinin” gözden geçirilmesi kısmı ise, Ankara izleyicisinin de dikkatinden kaçmamıştır. O halde Gillespie ve ekibinin; caza ilgi çekmek kadar, caz tarihini de öğretmek gibi bir misyonu olduğu sonucu kesinlik kazanmaktadır. Bu durumun Türk dinleyicilerin dikkatinden kaçmaması ise olağandır; çünkü zaten son birkaç senedir İstanbul ve Ankara radyolarında caz üzerine yapılan yayınlara yer verilmektedir; hatta daha önce bahsedildiği üzere “eski cazı” seven Erdem Buri sayesinde caz tarihini öğrenmeye başlamış olan caz severlerin kulakları, Gillespie’nin bu “eğitici” repertuvarını hemen fark etmiş olmalıdırlar.

Gillespie ile birlikte turne kapsamında ülkeye gelen bir diğer isim ise; müzikolog ve caz eleştirmeni Prof. Marshall W. Stearns’tır. Stearns; Siyasal Bilgiler Fakültesi’nde bir konferans vermiş ve cazı meydana getiren unsurları

⁵⁰ *Milliyet*, 02.05.1956, s. 2.

⁵¹ Anonim, “Caz”, Akis, 28 Nisan 1956, Sene: 2, Cilt: VI, Sayı: 103, s. 28-29.



Resim 3. İstanbul Hilton Otelı önünde açılan Pan-American Airlines ofisi reklamı. (Otel ofisten daha sonra, Haziran 1955 tarihinde açılmıştır.) Milliyet, 04.02.1955.

anlatmıştır.⁵² Bu konferans, Gillespie'nin sahnede üstlendiği eğitimci misyonun kuramsal hali olarak yorumlanabilir. İlhan Mimaroğlu da bu konferansı takip edenler arasında yerini almış, daha sonra "*Caz Sanatı*" kitabında Stearns'ten öğrendiği fikirlere yer vermiştir.

Bu turneyi ilgiyle takip eden bir isim ise Cüneyt Sermet'tir. Gillespie'nin Ankara konserini orkestranın notalarını arkalarından inceleyecek kadar yakından takip eden⁵³ Sermet, Arif Mardin'in, dünyaca ünlü Quincy Jones ile tanışmasını sağlamış ve Gillespie ile Jones'a "Cüneyt's Fancy" adlı bestesini göstermişlerdir.⁵⁴ Bestenin beğenilmesi üzerine Quincy Jones, Mardin için dünyaca ünlü caz müzik okulu Berkeley College of Music'ten burs almış, daha sonra besteci dünyaca ünlü bir isim haline gelmiştir.

6 Mayıs 1956 tarihinde gazetelere yansıyan bir haberde, Çocuk Dostları Derneği'nin düzenlediği bir gece dikkat çekmektedir. "Bilhassa Dizzy Gillespie'nin şehrimizde oluşundan faydalanarak tertiplenen"⁵⁵ bu balo; İstanbul Hilton Otelı'nde gerçekleştirilmiştir. 1955 tarihinde inşaatı tamamlanan ve hizmete açılan otel,⁵⁶ 1950'li yıllarda özellikle toplumun üst sınıfında başlayan "Amerikanlaşma" merakını açıklamak konusunda önemli veriler

⁵² A.g.y, s, 29.

⁵³ Cüneyt Sermet, *Cazın İçinden*, Pan Yayıncılık, İstanbul, 1990, s, 81.

⁵⁴ Cüneyt Sermet, "Caz Müziği", *Milliyet*, 10.08.1958, s. 4

⁵⁵ *Milliyet*, 06.05.1956, S. 2.

⁵⁶ Amerikan Skidmore, Owings & Merrill mimarlık şirketi ve Türk mimar Sedat Hakkı Eldem'in ortak projesi olan otel, Emekli Sandığı tarafından yaptırılarak işletmesi Hilton

sunmaktadır. Dönemin gazetelerinde, otelin açılışıyla paralel olarak ABD seyahat paketleri ve Amerikan havayolu şirketi Pan-American Airlines reklamları görülmeye başlanmıştır. (Resim 3)

Orhan Tekelioğlu’nun “*Türkiye’de Caz*” isimli belgeselde bu konu hakkında yaptığı çıkarım dikkat çekicidir. Tekelioğlu’na göre; 6-7 Eylül 1955 olaylarının ardından Beyoğlu ve civarında eskisi gibi eğlence mekanları kalmamıştır; çünkü bu mekanların sahibi olan Rum ve Ermeni azınlıklar yurdu terk etmişlerdir, cazın yeni yuvası artık Hilton Otelidir ve bu da müziği elit-leştiren başlıca faktördür.⁵⁷ Gerçekten de; gerek yurdu terk eden azınlıkların iş yerlerinin el değiştirmesiyle ortaya çıkan kesim, gerekse Demokrat Parti iktidarının liberal politikalarının özel sektöre tanıdığı imtiyazlarla ortaya çıkan yüksek gelirli kesim, yeni ve yerli bir burjuva sınıfı meydana getirmiştir. Caz ve türevi Batı müzikleri de artık Hilton Oteli veya Park Otel gibi mekanların şık salonlarında icra edilmektedir.

1959 yılında Türkiye’ye gelen Amerikalı bir diğer caz efsanesi ise New Orleans asıllı Louis Armstrong olmuştur. Ünlü vokal ve trompetçi Armstrong’un da ülkeye geliş amacı Gillespie’ninkinden farklı değildir. Dönemin Türk basını da “Amerikan hükümeti dünyaca tanınmış Amerikan caz orkestralarını zaman zaman propaganda turnelerine çıkarmakta, Avrupa, Orta Şark ve Uzak Şark’a gönderdiğine” yer vermiştir.⁵⁸ Armstrong’un verdiği konserlerden biri Saray Sineması’nda, (Resim 4) diğeri ise Hilton Oteli’nde (Resim 5) gerçekleşmiştir.

Armstrong’un Hilton Oteli’nde konser vermesi de, Türkiye’de yeni yeni şekillenmeye başlayan caz kültürünün kısa bir sürede sınıf atladığının kanıtı niteliğindedir. Cazın kökleri; Afrika’dan gemilerle Amerika Birleşik Devletleri’ne gelen kölelerin acılarında, pamuk tarlalarındaki isyan çığlıklarındadır. ABD ise 1950’li yıllarda artık cazı ulusal müzik olarak kabul etmiş; böylece dünyaya “ırkçılık ve insan hakları” konusunda sorunlarını çözmüş bir ülke imajını vermiştir. Yani ırksal ayrılıklardan ortaya çıkan caz müziğine, zaman içinde bu ayrılıkların ortadan kalkmasının ortak temsilcisi misyonu yüklenmiştir. Ancak Armstrong’un Hilton Oteli konseri, cazın 1950’li yıllarda aldığı bu birleştirici görevi yok sayarcasına, -üstelik bu amaçla çıktığı bir turnede- bu müziği pahalı bir otelin elegan döşenmiş balo salonuna mahkum etmiştir. Bu yıllarda Hilton Oteli’nde barmenlik yapan Vefa Zat; anılarında bu konser için yapılan hazırlıkları şöyle aktarmıştır;

firmasına verilmiştir. Yapı, Türkiye’deki ilk “*Uluslararası Üslup*” mimarlık örneği olarak kabul edilmektedir. 20. Yüzyıl modern mimarlığını derinden etkileyen bu üslup, dünyaya Amerika Birleşik Devletleri’nden yayılmıştır ve bu da otel binasını ele alırken göz önünde bulundurulması gereken bir faktördür.

⁵⁷ Batu Akyol (Yön.), *Türkiye’de Caz*, Loyka Productions, 2013.

⁵⁸ *Milliyet*, 26.03.1958, s. 5.



Resim 4. Louis Armstrong İstanbul konseri haberi, Milliyet, 05.04.1959.



Resim 5. Louis Armstrong İstanbul konseri haberi, Milliyet, 08.04.1959

“Sanırım 1958 yılının sonbahar aylarında bir gün, tüm zamanların en ünlü caz sanatçısı, “Altın Trompetli” Louis Armstrong, Balo Salonu’nda bir konser verdi. Sadece bu özel konser için ülkemize gelmiş,⁵⁹ bunun için aylarca hazırlık yapılmıştı. Menü özenle hazırlanmış, masa kuverlerine altın çerçeveli lacivert servis takımları atılmıştı. Yemek servisinde de sadece gümüş takımlar kullanılıyordu. Masalara altılı şamdanlar konulmuştu. Konser davetli konuklar kapıda karşılanırken kendilerine şampanya eşliğinde siyah havyarlı ve somon fümeli kanepeler ikram edilmişti. Sözün kısası her şey mükemmeldi.”⁶⁰

Fakat ne yazık ki yapılan tüm bu şatafatlı hazırlıkların sonu hüsrana dönüşmüştür. Yemek servisi ve konser zamanlaması doğru yapılamamış; Armstrong’un konseriyle çatal bıçak gürültüleri aynı anda başlamıştır. Bunun üzerine orkestrasıyla birlikte odasına çıkan ünlü cazcı, eğer konsere çıkmazsa işletmeye 1 milyon dolar ödemesi gerektiğinin hatırlatılması üzerine bir çek çıkararak mevzu bahis meblağı yazmıştır. Olay, ancak davetliler arasında bulunan ABD Türkiye Büyükelçisi’nin devreye girmesiyle tatlıya bağlanmış, esnasında sadece içki servisi yapılmıştır. İronik bir biçimde, cazın Türkiye’de sınıf atlama talihsiz denebilecek bir olayla gerçekleşmiştir.

Bu yıllarda ülkemizi ziyaret eden bir diğer önemli isim ise caz piyanisti Dave Brubeck’tir. Dave Brubeck Kuartet, 1958 yılının Mart ayında Tür-

⁵⁹ Zat’ın bu konuda aktardığı bilgi eksiktir. Armstrong 10-11 Nisan 1959 tarihinde Saray Sineması’nda, 12 Nisan 1959’da ise Hilton Oteli’nde olmak üzere toplam 3 konser vermiştir.

⁶⁰ Vefa Zat, *Barmen: Suriçi’nden Hilton’a Yudum Yudum İstanbul*, Doğan Kitap, İstanbul, 2009, s. 180.

kiye’ye gelmiş; İstanbul ve Ankara’da konserler vermiştir. Türk basını, Brubeck’in de diğer sanatçılar gibi ülkeyi ziyaret sebebinin farkındadır ve konser haberinde “Amerikan hükümeti tarafından bir propaganda turnesine gönderilmiş olan Dave Brubeck Kuarteti, dün akşam Ankara’da ilk konserini vermiştir” ifadesini kullanmışlardır.⁶¹ (Resim 6)

Bu turnenin Brubeck’e ve belki de caz dünyasına en büyük katkısı ise, ünlü piyanistin Türkiye’de kullanılan aksak 9/8’lik ritmi öğrenmesi ve sonrasında caz standartları arasına girecek olan “Blue Rondo a la Turk” adlı eserini bestelemiş olmasıdır.



[ADNAN ATAR]

İMZA MERAKLILARI Amerikan hükümeti tarafından bir propaganda turnesine gönderilmiş olan Dave Brubeck caz kuarteti, dün akşam Ankara’da ilk konserini vermiştir. Resimde, kuartetin şefi Dave Brubeck, konserini müteakip hayranlarına imza dağıtırken görülüyor

Resim 6 Dave Brubeck Ankara konseri sonrası gazete haberi.

Türk Sinemasında Hollywood ve Caz Etkileri

1950’li yılların ikinci yarısında caz müziğinin sınıf atlaması ve farklı bir yaşam biçimini ifade etmesi; dönemin popüler kültürüne de yansımıştır. Artık Yeşilçam filmlerinde, Türk sanat müziği kadar, tangolarla birlikte caz müziğine de yer verilmektedir. Bu ilişkide, kuşkusuz Hulki Saner gibi birden fazla alanda uzmanlaşmış şahısların da rolü vardır. Kadıköy Halkevi’ndeki caz çalışmalarının yanı sıra yönetmenlik ve film yapımcılığıyla da uğraşan Saner, 1959 tarihli *Aşk Rüyası* filminin yönetmenliğini üstlenmiştir. Başrollerinde Muzaffer Tema ve Muhterem Nur’un oynadığı film, 1954 yapımı Billy Wilder filmi *Sabrina*’nın bir uyarlamasıdır. Başrollerinde Humphrey Bogart ve Audrey Hepburn’un oynadığı filmin müzikleri çoğunlukla caz ağırlıklıdır

⁶¹ *Milliyet*, 25.03.1958, s. 3



Resim 7. Ayten Alpman, Aşk İstiraptır filminde, 1953.



Resim 8. Aşk İstiraptır filminden bir davet sahnesi, 1953

ve ne yazık ki dijital ortamda kayıtlarına ulaşamayan bu filmde Saner'in de caz müziğine yer vermiş olması çok büyük bir ihtimaldir.

1940'ların tiyatro kökenli Türk sineması üslubundan uzaklaşıldığı bu dönemin dikkat çeken bir diğer yapımı ise başrolde Ayten Alpman'ın oynadığı *Aşk İstiraptır* filmidir. Alpman'ın bir filmde başrol oynaması, dönemin caz müziğiyle popüler olan isimlerinin artık görsel kültürde de yer alması bakımından önem taşımaktadır ve dönemin basınında da dikkat çekmiştir⁶². Atıf Yılmaz'ın yönettiği 1953 tarihli bu filmin bir sahnesinde, Ayten Alpman pikaba bir plak koymakta ve bir saksofon solosunun ön planda olduğu caz müziği eşliğinde dans etmektedir. (Resim 7) Benzer bir şekilde, Hollywood filmlerinden fırlamışçasına şık oyuncuların bir davete katıldığı sahnede (Resim 8) çalan *Dixieland*⁶³ stili müzik, cazın daha 1950'lerin başında Türk sinemasında benimsenmeye başladığının kanıtıdır.

Filmlerinde, "İstanbul'un değişen ve çöken değerler sistemiyle ilgili alttan akan bir tema"⁶⁴ tercih eden yönetmen Arşavir Alyanak da; yapımlarında Amerikan/caz etkileri bakımından örnek teşkil edecek sahneler kullanmıştır. 1958 tarihli "*Bir Dilim Ekmek*" filmi, Leyla ve Tarık isimli (Gülistan Güzey ve Yılmaz Duru) çocuk sahibi ve evlenmek üzere olan bir çiftin arasına giren kötü karakter Sedat (Kenan Pars) üzerinden ilerleyen bir Yeşilçam melodramıdır. Filmin baş karakterleri Leyla ve Sedat'ın katıldıkları bir davet sahnesi,

⁶² *Milliyet*, 16.03.1953, s. 8.

⁶³ New Orleans ve Chicago caz ekollerinin bir karışımı niteliğinde; bir "caz bandosu" ile icra edilen alt bir tür. Önceleri bir grup ismiyken sonra bir türü ifade edecek şekilde kullanılmıştır.

⁶⁴ Tuğba Esen, "Baştan Ayağa Bir Sanat Eseri" Derya Bengi ile röportaj, Agos, 06.12.2014, <http://www.agos.com.tr/tr/yazi/9877/bastan-ayaga-bir-sanat-eseri> Son Erişim: 25.02.2018



Resim 9. Bir Dilim Ekmek filmi, davet sahnesi, 1958.

(Resim 9) Hollywoodvari yaylı enstrümanların ağırlıkta olduğu bir caz melodiyle başlamakta ve bir tangoyla devam etmektedir. Oyuncuların kıyafetleri, saçları ve davet sahnesinin geçtiği dekor kadar, müzik de Amerikan kültürü etkisi altındadır.

Belgin Doruk ve Kenan Pars'ın başrollerinde oynadığı bir diğer Arşavir Alyanak filmi olan “*Kederli Yıllar: Şarkıcı Kız*” da benzer bir sahneyi barındırmaktadır. Kör bir kızın gözleri açıldıktan sonra şarkıcı olmasının işlendiği 1958 yapımı filmde geçen bir davet sahnesine, (Resim 10) kontrbas ve piyanonun görüldüğü bir caz ekibi eşlik etmektedir.



Resim 10. Kederli Yıllar: Şarkıcı Kız filmi, davet sahnesi, 1958.

Bahsedilen örneklerde de görüldüğü üzere, Türk sinemasının 1950'li yıllarında çekilen filmlerde, davet/balo sahnelerinde çoğunlukla caz ve türevi müzikler tercih edilmiştir. Yüksek gelirli belirli bir zümrenin hayatlarının be-timlendiği bu sahneler ve müzik seçimi önemli bir detaydır. Tüm bu sahneler, 1950'li yılların ikinci yarısından itibaren caz müziğin Türkiye'de sınıf atla-ması ve elit kesimin gidebildiği mekanlarda icra edilen bir tür haline gelmesi-nin sinemadaki karşılığı gibidirler.

SONUÇ

1950'li yıllar, Türkiye Cumhuriyeti için, siyasi, toplumsal, ekonomik ve kültürel anlamda önemli dönüşümlerin yaşandığı yıllar olmuştur. 1940'lı yıl-ların sonunda Batı Bloku ülkelerine dahil olma süreci, 1950'li yıllarda NATO üyeliğiyle devam etmiş; ABD müttefiki bu siyasi tutum günümüze kadar ge-çen süreçte ülkenin gidişatını etkilemiştir.

Kuşkusuz bu siyasi etki sosyal yaşamı, kültür ve sanat üretimini de doğ-rudan etkilemiştir. ABD, Sovyetler'in klasik müzik, bale gibi kültürel biri-kimlerine karşılık olarak, bu Soğuk Savaş döneminde caz müziğini bir silah ve propaganda aracı olarak kullanmış, bu müzik türü aynı yıllarda Türkiye Cumhuriyeti'ne de servis edilmiştir.

Yapılan çalışmada; bu caz propagandasının ülkemizde de başarılı olduğu görülmüştür. Dönemin süreli yayınlarından yapılan taramalarda, İstanbul ve Ankara Radyoevlerinin yayınlarında caz programları yapıldığı, sadece döne-min ünlü şarkıcılarının adına özel yayınlara dahi yer verildiği görülmüştür. Proje kapsamında Türkiye Cumhuriyeti'ne gelen caz müzisyenleriyle ta-nışma fırsatı bulan yerli müzisyenler yurtdışına yerleşmiş, sanatlarını bu ya-bancı ülkelerde icra etmişlerdir. Bu durum, Türk müzisyenlerin isimlerini dış ülkelere duyurabilmiş olmaları açısından olumlu değerlendirilebileceği gibi, ülkemizin bu müzisyenlerin üretimlerinden uzun yıllar mahrum kalmaları bakımından bir eksiklik olarak da değerlendirilmeye açıktır.

1950'li yılların sonlarında, ABD'den ithal bir diğer müzik daha ülkeye gi-riş yapmıştır. Doğduğu topraklarda gospel, caz, blues gibi türlerden beslene-rek ortaya çıkan bu türü ülkemizde ilk icra edenler Deniz Harp Okulu öğ-rencileri olmuşlardır. Bu öğrencilerden başı çeken Durul Gence bir topluluk kurmuş, ancak askeri kimliklerini gizli icra etmeleri gerektiği için "Somer So-yata ve Arkadaşları" takma adıyla sahne almışlardır. Erkut Taçkın, Erkin Ko-ray gibi isimler de bu yıllarda müziğe başlamışlar, ancak rock 'n' roll türünün ülkede popülerleşmesi ancak 1960'lı yıllardan sonra olmuştur. Caz müzi-ğinde olduğu gibi bu türün Amerikalı popüler isimlerinin ülkeye gelmeyişi; bu gecikmeyi mantıklı bir temele oturtmaya yardımcı olmaktadır.

Türkiye'de caz müziğinin kaderi; geçmişten bugüne başka ülkelere ithal edilen birçok toplumsal ve kültürel kavram gibi, tam olarak "toplumun her

kesimi tarafından benimsenememek” olmuştur. Bu durum, ülkemize cazın girişi yapmasından tam bir asır önce, Tanzimat Dönemi Osmanlı aydınlarınca ülkemize ithal edilmeye çalışılan Alafranga yaşam tarzının kaderiyle ciddi paralellikler göstermektedir. Fransızca konuşan, piyano çalan aydın vatandaş hayali Osmanlı’da nasıl ancak Saray çevresinde ve sadece şekilci bir fikirten ibaret kalmışsa; 1950’lerin ikinci yarısından itibaren Türkiye Cumhuriyeti’nde caz müziği de öylece elit bir kesimin tekelinde kalakalmıştır. Caz, köklerinden uzaklaşıp, belirli bir sosyal ve ekonomik statüye sahip kesimin ulaşabildiği “elit” bir müzik olmaktan ileri gidememiştir.

KAYNAKÇA

- Andrews, Robert (2003) *The New Penguin Dictionary Of Modern Quotations*, Penguin Books, Londra.
- Cerchiarı, Luca, Cugny, Laurent, Kerschbaumer, Franz, (Eds.) (2012) *Eurojazzland: Jazz And European Sources, Dynamics And Contexts*, Northeastern University Press, Boston.
- Davenport, Lisa E. (2009) *Jazz Diplomacy: Promoting America In The Cold War Era*, University Press Of Mississippi, Jackson
- Dilmener, Naim (2006) *Bak Bir Varmış Bir Yokmuş: Hafif Türk Pop Tarihi*, 3. Baskı, İletişim Yayınları
- Lewis, Bernard (2015) *Modern Türkiye’nin Doğuşu*, 11. Edisyon, 8. Baskı, Çev. Boğaç Babür Turna, Arkadaş Yayınları, Ankara
- Malkoç, Eminalp, Şahin, Ali, Malhasyan, Silvert, Solgun, Sertaç (2006) *Kadıköy Halkevi Ve Faaliyetleri 1935-1951*, Yakın Dönem Türkiye Araştırmaları, , Sayı:10, S. 105-165
- Mimaroglu, İlhan K., (2016) *Caz Sanatı*, 2. Baskı, Pan Yayıncılık, İstanbul
- Öndin, Nilüfer (2003) *Cumhuriyet’in Kültür Politikası Ve Sanat 1923-1950*, İnsancıl Yayınları
- Ulanov, Barry (1955) *A History Of Jazz In America*, The Viking Press, New York
- Sermet, Cüneyt (1990) *Cazın İçinden*, Pan Yayıncılık, İstanbul
- Shaw, Stanford J. & Ezel Kural Shaw (1983) *Osmanlı İmparatorluğu Ve Modern Türkiye*, İkinci Cilt, E Yayınları, İstanbul
- Smith, Jessie, (Ed.) (2017) *Encyclopedia Of African American Business: Updated And Revised Edition (2nd Edition)*, Greenwood, Abd.
- Zat, Vefa (2009) *Barmen: Suriçi’nden Hilton’a Yudum Yudum İstanbul*, Doğan Kitap, İstanbul
- Sürelî Yayınlar**
- Akis*, 28.04.1956, Sene: 2, Cilt: VI, Sayı: 103
- Akşam*, 29.08.1950
- Akşam*, 31.10.1950
- Cumhuriyet*, Dergi Eki, 01.02.1987
- Milliyet*, 15.05.1950
- Milliyet*, 26.09.1951

Milliyet, 16.03.1953

Milliyet, 02.05.1956

Milliyet, 06.05.1956

Milliyet, 25.03.1958

Milliyet, 26.03.1958

Milliyet, 10.08.1958

Milliyet 05.04.1959

Milliyet 08.04.1959

Milliyet, 07.07.2005

Radyonun Sesi, Sayı: 45/12, 02.01.1954

Resimli Hayat, Sayı: 12, Nisan, 1953

İnternet Kaynakları

“President Harry S. Truman’s Address Before a Joint Session of Congress, March 12, 1947” http://avalon.law.yale.edu/20th_century/trudoc.asp Son Erişim: 23 Şubat 2018.

Tuğba Esen, “Baştan Ayağa Bir Sanat Eseri” Derya Bengi ile röportaj, Agos, 06.12.2014, <http://www.agos.com.tr/tr/yazi/9877/bastan-ayaga-bir-sanat-eseri> Son Erişim: 25.02.2018

Belgesel/Film

Akyol, Batu, (Yön.), *Türkiye’de Caz*, Yapımcı: Loyka Productions, 2013

Alyanak, Arşavir, (Yön.) *Bir Dilim Ekmek*, Yapımcı: Erman Kardeşler, 1958

Alyanak, Arşavir, (Yön.) *Kederli Yıllar: Şarkıcı Kız*, Yapımcı: Şahan Haki, 1958

Yılmaz, Atıf (Yön.) *Aşk İstiraptır*, Yapımcı: Erman Kardeşler, 1953

Wilder, Billy, (Yön.) *Sabrina*, Yapımcı: Paramount Pictures, 1954

Altkültür Girişimciliği ve Pop Müzikte Politik Söylem İlişkisi “Doğu Akdeniz” Örnek Olayı

Subculture Entrepreneurship and Political Discourse
in Pop Music Relationship the “Doğu Akdeniz” Case Study:

H.KAAN DİNÇER*

ÖZET

Gündelik yaşamın ideolojik bir mücadele alanına dönüştüğü fikri ve bu düşünceye bağlı olarak, popüler kültür içerisinde yer alan göstergeler ve bahsi geçen göstergelerin altında yatan metinlerin ideolojik kodlarla bezeli olduğu görüşü de ortaya çıkmaktadır. Popüler kültürün hatırı sayılır derecede dikkat çeken bir üretim kolu olan popüler müzik de gündelik yaşamın içerisindeki konumu gereği bu durumdan kaçınılmaz olarak etkilenmiş ve maruz kaldığı etkinin bir sonucu olarak da çeşitli tepkiler geliştirmiştir. Gündelik yaşamın içerisinde gerçekleşen ideolojik mücadeleler silsilesinin zaman içerisinde farklı kültürel bileşenler etrafında, kendilerine atfettikleri kimliklerin motivasyonu ile toplanan insan gruplarının altkültürler biçiminde ortaya çıkması da bu mücadele ve etki-tepki sürecinin sonuçlarından birisi olarak tanımlanmaktadır.

Bazı altkültürel unsurlar için bu ideolojik mücadele ve taşıdığı anlam, ciddi bir önem kazanmış; sonuç olarak da ortaya konan kültürel ürünler de dolaylı ya da doğrudan, söylem ya da tavır olarak, sözler ya da göstergeler aracılığıyla somut bir biçim kazanmıştır. İdeolojik mücadele kavramının doğrudan altkültürel kimliğin önemli belirleyicileri arasında yer aldığı örneklerde ise altkültür tanımının yeterliliği tartışma konusu olmuş ve ideolojik mücadelenin; yöntem, alışkanlıklar, göstergeler, ortaya konan kültürel ürünler gibi o kültürün bileşenleri haline geldiği topluluklar için “karşıkültür” tanımı kullanılmaya başlanmıştır —ki bu söylemin politik bir hal almaya başladığı politik pop örnekleri ise bu çalışmanın ana hedefi konumundadır—. Karşıkültürel grupların bu tavrı, punklar gibi bazı örneklerde oldukça organize bir hal almış ve McRobbie’nin “altkültür girişimcileri” olarak tanımladığı; egemen ideolojinin yöntemlerine karşı refleksler geliştirmekle yetinmeyip aynı zamanda ekonomik dinamiklerine karşı bir refleks olarak doğan yeni oluşum ve kolektivitelerin ortaya çıkmasıyla sonuçlanmıştır. Ancak bunun yanında McRobbie, ideolojik mücadelenin var olması için gerekli olduğu öne sürülen “rıza ve direnç” kavramlarının etkisinin takip eden süreçte görülmeye başladığını ve endüstri içerisinde işlerlik gösteren kurumların, profesyonelleşmeye başlayan ve kendilerine özgü alternatif yöntem ve dinamiklerini yaratmayı başaran altkültür girişimcilerini istihdam etmeye başladığına dikkat çeker.

Bu çalışmada kendilerini Adana merkezli bir hip-hop kültürü topluluğu ve politik söyleme sahip bir rap grubu olarak tanımlayan, görsel ve işitsel ürünler ortaya koyan,

* Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Bilimleri A.B.D Yüksek Lisans Öğrencisi , hkaandincer@gmail.com

Doğu Akdeniz topluluğu ile yapılan görüşmeler yardımı ile sürecin incelenmesi ve kavramların örnek olay doğrultusunda daha kapsamlı şekilde anlaşılması hedeflenmektedir.

Anahtar kelimeler: hip-hop, politik pop, altkültür girişimciliği, protest müzik, rap.

ABSTRACT

Deriving from the idea that everyday life is transforming into an area of an ideological arena; a standpoint arguing that there are ideological codes embedded to the indicators belonging to popular culture, as well as to the subtexts underline in those indicators arose. As a remarkable production branch of the popular culture, pop music is also inevitably affected by this idea, due to its position in everyday life and developed various reactions as a result of this action.

These ideological struggles of everyday life embodying as “subcultures” created by groups of people gathering under different cultural roofs and motivated by the identities which they had attributed to themselves is also identified as one of the consequences of these struggle and re/action processes.

For various subcultural elements, this ideological struggle and its meaning gained a significant importance. Hence, revealed cultural productions have also acquired a tangible form directly-indirectly, as a discourse or attitude and via verbal expressions or indicators. In addition, in cases that ideological struggle concept is directly perceived as one of the critical indicators of subcultural identity, competency of the subculture concept is discussed and “counterculture” is used for methods, routines, indicators, products derived from the culture of the ideological struggle and communities belonging to the very same culture – The political pop music examples which took this discourse politically are also the main subject to this research.- This attitude of countercultural groups are considerably organized in some examples e.g. the punkers-punkettes and resulted in new collectives and communities that are identified as “subcultural entrepreneurs” by McRobbie, which are formed as reflexes against economical dynamics and dominant ideology. However, McRobbie underlines that effect of “consent and resistance” concepts which have critical roles in ideological struggle are observed in following processes and functional establishments in the industry are starting to hire subcultural entrepreneurs who are becoming professional and creating alternative methods and dynamics for their own.

This study aims to inspect the process and the concepts thoroughly using the case study including the interview with the band “Doğu Akdeniz,” whom identify themselves as a Adana City-centered hip-hop gathering that produce rap music with political discourse using visual and auditory products.

Keywords: Hip-hop, Political pop, Subcultural entrepreneurship, Protest music, Rap

GİRİŞ:

Popüler müzik var olduğu günden beri, diğer bütün popüler kültür bileşenlerinde olduğu gibi gizli ya da açıkça ideolojik bir mücadele kaygısına sahhip olmuştur. Ancak bu belirli şartlarda oldukça gözle görülür bir hal almakta ve politik söylemin açıkça ifadesi söz konusu olmaktadır. Peki basitçe politik

söyleme sahip olan pop müzik olarak tanımlayabileceğimiz politik pop, politik olmakla popüler olmak arasındaki çelişki ile nasıl bir ilişki içerisinde bulunmaktadır? Önceki evrelerde altkültür toplulukları, politik ya da protest duruşlarını hangi pratiklerle sergilemişlerdi? Özellikle müziğin bir piyasasının olduğu, yani hegemonyanın çıkarlarına hizmet eden ekonomik belirleyiciler dizgesi ile çevrelenmiş olması durumuna ne gibi karşı refleksler geliştirdiği ve bu reflekslerin ne denli etkili sonuçlar verdiği sorunsalı göz ardı edilmemesi gereken bir önem kazanmaktadır. Bu çalışma ile Doğu Akdeniz hip-hop sokak kültürü topluluğu ile yaptığım görüşmeler çerçevesinde edindiğim verileri değerlendirerek; politik pop icracılarının, karşı politik söylemde olduğu hali ile devletin ideolojik aygıtlarından birisi haline getirdiği müzik piyasasına ne şekilde yaklaşımlar geliştirdiğini anlamayı hedeflerken; McRobbie'nin "altkültür girişimcileri" kavramından yararlanmaya çalıştım. Çalışma esnasında McRobbie'nin örneklerinde karşılaştığı problemlere dair yaklaşımını da göz önünde tutarak, kendi örnek olayım olan ve kendilerini politik söyleme sahip bir hip-hop sokak kültürü topluluğu olarak tanımlayan Doğu Akdeniz üzerinden, farklı altkültürel bağlamlarda ve farklı toplumsal değişkenlere sahip coğrafyalarda ne şekilde karşılık bulduğunu; benzer ve farklı yönleri ile ortaya koymayı amaçladım.

POPÜLER KÜLTÜR VE POP MÜZİĞİN İDEOLOJİ İLE İLİŞKİSİ:

Politika ve ideolojik söylem, özellikle iletişim teknolojilerindeki ilerleme ve bilgi dolaşım hızının akıl almaz derecede artması sonucu hemen herkes için gündelik yaşantının bir parçası halini almış durumdadır. Gündelik yaşamın ve popüler kültür dinamiklerinin ideolojik bir mücadele alanı olması fikri, uzun zamandır akademik çevreler tarafından üzerinde fikir birliği sağlanmış konular arasında yer tutmaktadır. Kaçınılmaz olarak popüler müzik de içinden bu yana gündelik yaşantının önemli bir parçası olduğu halde, ideolojik mücadele süreçlerinde farklı yoğunluklarda yer tutan bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu noktada ilk olarak "ideoloji" kavramı üzerinde durmakta ve kavramın gündelik yaşama ne şekilde nüfuz ettiğini anlamaya çalışmakla başlamak aydınlatıcı olacaktır. Bu noktada önemli bir söyleme sahip olan Birmingham ÇKÇM'nin bakış açısından ideoloji kavramına yaklaşmak fayda sağlayabilir.

İdeoloji günlük dilde, siyasette, kitle iletişim araçlarında ve sosyal bilimlerde sıkça kullanılan bir kavram olmakla beraber; sabit bir tanımı yoktur. Farklı bağlamlarda, küçük anlam ve uygulama değişiklikleri göstererek farklı karılıklar bulmaktadır (Hall ve diğerleri, 2014; 7). Kavram ilk olarak De Stutt de Tracey tarafından ortaya atılmış ve Marx tarafından yeni anlamlar kazandırılması sonucu sosyal bilimler için kullanışlı bir kavram olma özelliği kazanmıştır. Marx bunu yaparken, günümüz ideolojisi ve gündelik yaşantı pratikleri arasındaki etkileşimi esas almış; kavramı din ve birey tabanlı ilişkiler

dizgesinde yer tutan bir tanıma oturtmuştur. Öne sürdüğü tanımlamayı yaparken de dinin (tanrının) insanı yaratması ve insanın dini (tanrıyla) yaratması paradoksuna dikkat çekmiştir (Hall ve diğerleri, 2014; 9).

Bu bakımdan ideolojiye iki türlü bakış açısı atfedildiği söylenebilir. Bunlardan ilki, toplumsal bilinç biçimlerinin bir bütünü olarak algılanan ideoloji; diğeri sınıf çıkarları ve bağlantılı politik görüşlerdir. Gramsci, ideolojiye "hegemonya" kavramı üzerine kurduğu savı ile olumlu anlamlar yüklemekte ya da olumsuzlamaları en aza indirmektedir. Ona göre ideoloji, hayatın bütün etkinlik ve belirlenimlerinde gizli olarak bulunan bir dünya görüşüdür (Gramsci, 1983). Buradan yola çıkarak Gramsci'nin bakış açısını ideolojiyi, gündelik yaşamın seyri içerisindeki hareket ve eylemlerimiz, alışkanlık ve geleneklerimiz, giyim ve hatta konuşma şekillerimize gömülü bir detay olarak deneyimlediğimiz fikrini akıllara getirmektedir.

Althusser, 68 olaylarına gönderme yaparak -burada 68 olaylarında belirleyici rol üstlenen gençlik kültürlerinin ideolojiye yaklaşımının altını çizmektedir- ideoloji ve birey ilişkisinin somut bir hal aldığına ve artık somut sonuçlar doğurduğuna vurgu yapmaktadır (Althusser, 2014: 14). Bu durumu açıklarken "eleştirel teorinin" ileri sürdüğü kültürün tasarlanabilirliği, toplumun edilgen tüketiciler dizgesinden öte bir örgütlenme olmadığını yaklaşımına ve buna bağlı olarak ideolojiye yapılan olumsuz göndermelere başka bir alternatif oluşturmayı amaçlamıştır. Buna göre egemen ideolojinin kullandığı baskı aygıtları, siyasi aygıtları ve ideoloji aygıtlarını ayırmakla işe başlar ki bu da egemen ideolojinin mücadele alanı olarak günlük hayatı seçtiğine dair tespitini güçlendirmeyi hedeflemektedir. Özellikle ideoloji ve ideolojik aygıtların egemen sınıf çıkarları ve profilinin gösterdiği değişime hizmet edecek şekilde düzenlediğine vurgu yapar. Örnek olarak da seçim sistemindeki bireysel tercih unsurunu gösterir ve tikel eğilim ve iradelerin toplumsal olana etki etmesi beklentisini gözler önüne serer (Althusser, 2014: 18). Kısacası artık politik ve ideolojik irade, gündelik yaşamın çevresel etkilerinin şekillendirdiği modern toplum insanının ahlaki ve düşünsel süzgecinden geçmektedir. Bu bağlamda egemen ideolojinin artık amacına hizmet edemeyen eski aygıtlarının yerini alan yeni aygıtlar -Althusser, bunları "devletin ideolojik aygıtları" olarak tanımlar- kaçınılmaz olarak bireyin iç dünyası ve tikel dürtüler ile karşı karşıya gelmektedir. Gözden kaçmaması gereken bir detaya vurgu yapacak olursak; egemen ideolojinin baskı aygıtlarına, siyasi aygıtlara ve ideolojik aygıtlara ihtiyaç duyuyor olması, bir direncin varlığına işaret etmektedir (age, 2014: 12). Bu ideolojik aygıtlara gösterilen direnç sonucunda ortaya koyulan tepkiler, günlük hayat akışı ve kimlik göstergeleri içerisine gömülü olarak sürekli bir devrim içerisinde. Zaten tam da bu noktada, 68 kuşağı ve gençlik hareketleri önemli bir somutlama aracı olarak karşımıza çıkmaktadır. Başka bir deyişle Bluhm'un da belirttiği gibi "devrim rüzgarlarının dindiği, toplumun görece sessizlik ve durgunluğa düştüğü anlarda ideolojik

bildirinin keskinliği söner ve ideolojik randıman azalır. Politik tiynet, alışkanlık içerisinde özümseilir" (Hall ve diğerleri, 2014: 29).

Bu şartlar altında kültürün politik örgüleri kendi yapısına eklemlediğini söylemek radikal bir söylem olmaktan çıkmaktadır. Bunun ötesinde bahsi geçen fikir, kültürün kategorize edilmesinde de yeni bir kalemin varlığına vesile olmuştur; "politize olmuş bir popüler kültür". Çünkü artık devletin ideolojik aygıtları, baskı aygıtları ve siyasi aygıtlarından ayrılarak gündelik yaşamın içerisine konumlanmıştır. Dolayısı ile etkinin doğurduğu tepki de gündelik yaşam rutinleri arasında sayılmaya başlamış; hatta sergilenen eylem ya da tepkinin ideolojik olup olmadığı kaygısı tamamen ortadan kalkmıştır. Aslında bir yerde ideolojik tepkiler göstermek gündelik yaşam içerisinde motor becerilerimizden birisi haline gelmiştir. Bu etki ve tepkiler zinciri de sonunda politik söylem ve eylemleri bütününde özümsemiş ve doğallaştırmış bir kültür pratiğinden bahsetme imkanı doğurmuştur. S. Hall ve arkadaşları ortaya attıkları gizli ideoloji kavramı ile konuya açıklık getirmişlerdir. Buna göre "gizli (latent) ideoloji", politik konuşmanın zımnı, açık olmayan kümeleridir. Daha durgun zamanlardaki davranış ve tutumlar içerisinde görünmektedirler (Hall ve diğerleri, 2014: 228). Yani aslında bütün yukarıda konuştuklarımızı toparlayacak olursak, "devletin ideolojik aygıtları" sivil bir üslup ile gündelik yaşamın akışı içerisine eklenmiş olarak; bir bakıma form değiştirmiş olarak varlıklarını sürdürmektedirler. Bahsettiğimiz üzere ideolojik aygıtlarla güdülenmesi gereken bir topluluktan söz ediliyorsa kaçınılmaz olarak bir direncin olduğu gerçeği karşımıza çıkıyor. Bu iki durumun, varlıklarını ve mücadelelerini sürdürdükleri alan olarak gündelik hayatın iş görmesi; gün içerisindeki pek çok alışkanlığımızı gerek rıza, gerekse direnç içerisinde ideolojik bir kimliğe kavuşturuyor. Gündelik alışkanlıklarımızın bütünü olarak tanımladığımız popüler kültürün aslında bilinçli ya da bilinçsiz ideolojik tepkilerin bir bütünü olarak algılamamıza sebep olurken, bahsi geçen popüler kültürün bir yandan da politik kimliklere sahip olma imkanı tanınması sebebiyle politik ibareleri de beraberinde getiren bir kültür olduğundan söz edebiliyoruz. Bu durumun popüler müziğe yansımaları "Politik Pop" denilen bir türü ortaya çıkartmıştır.

Attali, müziğin burjuvazinin tekeline kurtulduktan sonra işçi sınıfına dönüşen köylüler tarafından nasıl sahiplenildiğine dikkat çekerken; müziğe ne gibi anlamlar yüklendiği, neye hizmet ettiği ve bu durumun hegemonyayı ne şekilde tedirgin ettiğine değinir. Müziğin mülkiyetine dair bu değişim aslında popüler müziğin bir sınıf müziği olarak doğası gereği ideolojik olduğu fikrini de içerisinde barındırmaktadır (Attali, 2017; 91-94). Bunun yanında hegemonya ve müziğin ideolojik işlevi ilişkisi zaman zaman doğrudan somut bir biçime bürünerek politik içerikli popüler müziklerin ayrı bir başlık altında değerlendirilmesi ihtiyacını ortaya çıkartmıştır.

Politik pop kavramı ile vurgu yapılan nokta, bir sound ya da tınıdan öte

Storey'in tanımlaması ile "Basit anlamda, politik olan, içinde politik yorumlar ve eleştiriler bulunan bir müzik"ten bahsedilmesi durumudur (Storey, 2000: 129). Bu süreç tek taraflı işler olmaktan öte, karşılıklı işlerlik gösteren bir seyre işaret etmektedir. Hem egemen kültür ve ideolojiyi güçlendirmek ve meşrulaştırmak; hem de egemen ideolojinin söylem ve etkilerine, tepki göstermek amaçlı hizmet edebilmektedir. Hatta zaman zaman bu durum, hem hegemonya hem de direnç mekanizmaları adına "eşyararsal" bir seyir ile hizmet edecek şekilde kendisini göstermiştir.

Storey yine bu duruma örnek olarak 1965 seçimlerinde Wilson ve Beatles ilişkisini göstermiştir. Gerçi bahsi geçen eşyararsallık seçim sürecinde Wilson'a, MBE ödülleri kazanması yolunda The Beatles'a fayda sağlasa da 1969'da İngiltere'nin Vietnam Savaşı'na katılması sonucu son bulmuş ve Lennon'ın ödülü iadesi ile sonuçlanmıştır. Bu örnek üzerinden The Beatles'ı günah keçisi yapmak yersiz bir çaba olur, çünkü doğrudan ya da dolaylı bu durumun müzik tarihinde pek çok örneği mevcuttur. Fakat bu konuyu detaylandırmadan önce bir müzisyen, müzik türü, şarkı ya da müzik grubunun nasıl politik kimlik kazandığı konusuna kısaca değinmekte fayda var. Storey'e göre bunun ilk yolu tamamiyle politik olarak organize edilmiş bir müzik olgusudur. Bu noktada müzisyenin söylemi organize şekilde politik söylem çizgisini takip eder ve bahsi geçen politik vizyonun takipçilerini kendisine hedef kitle olarak belirler. İkinci durumda ise postmodern çalışma metinlerinin sıkça değindiği, anlamın farklı yansımalar bulması durumu ile gerçekleşir. Çok farklı bağlamlarda yazılmış bir şarkının politik söylemler kaygısı ile güdülenmiş bir gruba ideolojik anlamlar çağrıştırması durumu buna örnek gösterilebilir. Bu bakış açısında ise insanlar şarkıyı yazıldığı bağlamdan kopartarak kendi amaçlarına hizmet edecek bağlamda şarkıya yeni bir anlam yüklemektedirler. Üçüncü ve son tanımlama ise Müzik endüstrisinin yaptığı ticari kategorizasyonun bir sonucudur. Burada söylem, kimi zaman doğrudan politik bir ifade aracı olmaktan çıkar ve günlük ideolojik söylem içerisine kodlanmış bir takım temalar üzerinden işlerlik kazanır. Buna örnek olarak da normal şartlar altında endüstrinin potansiyel alıcı olarak görmeyeceği "Ghetto Rap" gösterilebilir. Zaman içerisinde endüstrinin önemli bir kazanç kalemi olma özelliğini kazanması bakımından ghetto rap dikkat çekici ve kolaylıkla ayırt edilebilir bir örnek olarak karşımıza çıkar (Storey, 2000:132). Gözlemlenebileceği gibi pop müziğin politikleşmesi birden fazla unsurun iç içe geçmesi ve etkileşime girmesinin bir sonucudur.

Türkiye'de de politik pop tanımına bu üç kategorizasyon üzerinden de dahil edebileceğimiz pek çok örnek bulunmaktadır. Özellikle ülkenin demokratikleşme sürecinde geçtiği aşamalar ve bu aşamalara bağlı olaylar göz önüne alındığında bu kaçınılmaz olarak pek çok örneği gözlemleme şansı sunmaktadır. Bu örnekler zaman içerisinde Gramsci'nin hegemonya kavramı ve bu kavramın toplumsal bağlamdaki yansımaları adına yukarıda Storey'in yapmış olduğu tanımlamaları somutlayacak seyri takip etmiştir. Ben de

Türkiye’de güncel bir örnek olarak karşımıza çıkan ve yaptığım görüşmeler sonucu her üç tanımlamayı da karşıladığını tespit ettiğim Doğu Akdeniz hip-hop topluluğu üzerinden sürecin yansımalarını anlamaya ve aktarmaya gayret edeceğim.

ALTKÜLTÜR GİRİŞİMCİLERİ:

Müzik piyasası kavramı müziğin kaydedilip alınır-satılır bir meta haline gelmesiyle farklı bir boyut kazanır. Bu sürecin öncesinde klasik iktisatçılar, müziğe ekonomik bir değer atfetme konusunu tartışma eğilimini gösterse de verim ve karlılığa dair kabul gören iktisadi belirleyenlere uyması (özellikle ses kaydı öncesi dönemde) konusunda bazı çıkmazlara ve ikilemlere düşmüşlerdir. Benzer bir durum, Marx’ın emek kavramı üzerinden tanımlama çabası sırasında düştüğü ikilemde de karşımıza çıkmaktadır (Attali, 2017; 79-80). Ancak zaman içerisinde küresel ekonomik dinamikler bağlamında kayıtlı ve canlı müzik eserlerinin bulunduğu ekonomik karşılık, farklı bir boyut kazanmış ve hegemonyanın çıkarlarına hizmet edecek şekilde düzenlenmiş; çok uluslu şirketlerden, yerel bağımsız girişimlere kadar farklı araçlarla işlerliğini sürdüren küresel bir piyasa halini almıştır.

Müziğin bir piyasaya sahip olması aynı zamanda onu belirli yöntemlerle kontrol altında tutma imkanı sağlayacak bazı mekanizmaların varlığını da mümkün kılıyordu. Ancak bu piyasa içerisinde faaliyet göstermeyi ya da piyasa dinamiklerine koşulsuz olarak tabi tutulmayı ideolojik nedenlerle reddeden bazı altkültür grupları, beatlerden başlayarak takip eden süreçte başta hippiler ve punklar gibi örneklerde olduğu gibi karşı yöntemler geliştirmişlerdir. Özellikle 68 hareketlerinin somut politik beklentileri ile beslenen kültürel topluluklar, söylem ve ideolojik karakterleri gereği alternatif yöntemler geliştirmek konusunda istekli ve görece başarılı görünmektedir. McRobbie bu toplulukların karşı reflekslerini incelerken, “altkültür girişimcileri” olarak tanımladığı genç bir girişimci grubundan bahseder.

Altkültür girişimcileri kavramı McRobbie’nin göz ardı edildiğine işaret ettiği bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır (McRobbie, 2013:208). McRobbie’ye göre, öncül olarak “beatler” tarafından keşfedilen bit pazarlarının; daha organize bir yapıya sahip olan ve artık bir altkültür olmaktan çok, karşıkültür kavramı ile tanımlanmaya çalışılan “hippieler” tarafından farklı şekillerde kültüre hizmet edeceği alternatiflerinin yaratılması, bir başlangıç olarak karşımıza çıkmaktadır. McRobbie, hippie kültürünün bit pazarlarındaki ürünleri bir çatı altında toplayarak işe başlayan ikinci el dükkanlarının, altkültür girişimciliğinin ilk sistematik örneklerini nasıl oluşturduğuna ve daha sonra bir ağ sistemi ile bu girişimin karmaşık bir hal aldığı konusuna değinir. Burada artık Londra’dan Amsterdam’a kadar uzanan sistematik bir yapıdan söz edilmektedir. Ancak özellikle punklar ve öncüsü oldukları “kendin yap!” yöntemi, piyasa dinamiklerine uyum sağlayamayan ya da sağlamayı

reddeden müzisyenlerin, kendi yeraltı piyasalarını var edecek şartları sağlamak konusunda öne çıkmaktadır. McRobbie, punklar ile girişimcilik konusunda kendilerinden önce varlık göstermiş olan diğer altkültür gruplarına nazaran daha başarılı olmasını, onlardan daha kültürel olmasına ve dışavurumlarını müzik, grafik dizayn, görsel imgeler, stil ve yazı seviyesinde gerçekleştirmesi ve böylece kitle iletişim araçları ile kendilerini duyurabilmesi ile ilişkilendirmektedir (McRobbie, 2013; 211).

Altkültür girişimcileri, günümüzde farklı scenelerde, farklı bağlamlarda faaliyet göstermeye devam etmektedir. Özellikle sistem karşıtı söylemde bulunan müzik icracılarının sık sık kendi ekonomik dinamiklerini belirleyecek girişimlerde bulunması, hegemonyanın dayattığı iddia edilen yöntem ve araçlara bir tepki ve karşı çözüm olarak karşımıza çıkmaktadır. Örnek olayımız Doğu Akdeniz hip-hop kültürü topluluğu da sistem karşıtı politik söylemde bulunmakla beraber, müzik piyasasına bakış açıları dahilinde alternatif yöntemlerle müzik yapmayı sürdürdüğü ve faaliyetlerini finanse ettiğini dile getirmesi bakımından politik pop gruplarının yaklaşımının anlaşılması için incelenmeye değer görünmektedir.

DOĞU AKDENİZ ÖRNEK OLAYI:

Yaptığım görüşmelerde grup üyelerinden Acarkhan, Doğu Akdeniz topluluğunu 2008 yılında Adana'da kurulmuş bir kolektivite olarak tanımlıyor. Yine yaptığım görüşmeler sonucunda grup üyeleri Acarkhan ve Erhan Seyhan'dan aldığım bilgilere göre; topluluk, ilk olarak online forumlar üzerinden üç üyesinin irtibata geçmesiyle hip-hop sokak kültürü etkinlikleri gerçekleştirmek üzere bir araya gelerek faaliyete başlamış. Grubun ilk faaliyet alanı "graffitti" çizimleri olarak kendini göstermiş. Daha sonra "break dance" performansları ve "rap müzik" kayıtları da ortaya koyan grup, bununla paralel olarak video klip çekimleri gerçekleştirecek iç dinamikler oluşturmayı da başarmış. Zaman içerisinde yaşadıkları şehirden kaynaklı, görece teknik imkanlardan ve personelden yoksun olmalarının bir sonucu olarak, kendi imkanlarını yaratma arayışı içerisine girdiklerini ifade ediyorlar. İşin başında rap şarkılarına hazır altyapılar (beat) üzerine vokal kayıtları yaparak başladıkları "kendin yap!" tarzı üretimde, zamanla kendi beatlerini yazmak, kliplerini çekmek ve montajlamak gibi farklı beceri ve donanımlar gerektiren süreçlerinde de üretici rol üstlendiklerini dile getiriyorlar. Grup üyelerinden Acarkhan, sıçrama tahtası olarak Marshall boya firmasının düzenlemiş olduğu renklendir hayatı gibi bazı ulusal çaplı yarışmalardan kazandıkları büyük ödülleri kullandıklarını da sözlerine ekliyor. 2015 yılı sonlarında grup üyelerinin iş ve özel hayatlarına bağlı sebeplerden farklı şehirlere yerleşmesi sonucu müzik üretimine ara verdikleri dönemde Erhan Seyran ve Ali Seyidi'nin kendi ürünlerini ortaya koymak adına kazandıkları deneyim, beceri ve donanımı sinema müzikleri yaparak endüstri için işler ortaya koyduklarını

görüyoruz. Bunlardan "Reddet" isimli parça, politik içeriği ve söylemi nedeniyle asıl ilgi çekici ve örnek teşkil eden unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Bunun temel sebebi, kendin yap! yönteminin çıkış noktasında olduğu gibi endüstrinin gereklerini maddi ya da fiziksel nedenlerden ötürü yerine getiremedikleri noktada, alternatif çözümler üretmiş olmaları ve yine kendi söylemleriyle endüstri dışındaki bir kulvarda seyredebilmek adına kazandıkları yeteneklerini endüstrinin fark etmesini sağlayan şeyin de yine bu yönde verdikleri ürünler olmasıdır.

Özellikle McRobbie'nin üstüne basarak vurguladığı "Demir Lady" dönemi gençlik hareketlerinin, kabul görmeyen ve ötekileştirilen kesimler olarak kendi alternatif çıkar yol ve pazarlarını yarattıkları dönemde punk hareketinin modacı ve grafikerlerinin endüstri için iş yapar hale gelmesiyle belirli ölçülerde benzerlikler taşımaktadır (McRobbie, 2013: 236). Fakat burada toplumsal, ekonomik ve siyasi dinamiklere bağlı olarak gerçekleştiği göze çarpan bir takım farklılıkları dikkate almakta fayda vardır. Öncelikle kabaca McRobbie'nin altkültür girişimcileri üzerindeki çalışmasından kısaca bahsederek konunun daha iyi anlaşılması sağlanabilir. Thatcher dönemi öncesinde, aslında "hippie" kültürünün ikinci el pazarlarından aldıkları ürünleri kendi pazar yerlerinde kendi potansiyel müşterilerine satmasıyla başlayan bir süreçten bahsediyoruz. Özellikle endüstriyel üretimin polyester ürünlerinin kalitesiz ve rahatsız duruşuna tepki olarak 1930 ve 1940'ların dokuma palto ve elbiselerinin tercih edilmesinin pazar ekonomisi ürünleri tüketmeye yönelik ideolojik altyapısı olan bir refleks olduğunu dile getirmektedir. Bu tepkisel duruş seyreden yıllarda bir moda akımı haline gelerek kendi estetik değer ve endüstrisini oluşturmuştur. Thatcher döneminin ve sonrasının bu kadar ısrarla vurgulanması ise hippie kültürüne kıyasla daha total bir kültürel oluşumu simgeleyen punk kültürünün çok daha sistematik ve etkili bir reaksiyon göstermesi olduğundan bahsetmektedir (McRobbie, 2013:211). Londra'nın ikinci el pazarlarından Adana'da bir ev stüdyosuna uzanan bağlantı da belirli temas noktalarının modern yansımaları şeklinde karşımıza çıkmakta. Buradaki detay, hippie ve punklardan ayrı olarak yeni bir estetik ve ideolojik duruş yaratmaktan ziyade; var olanı daha düşük maliyetler ve teknik şartlar doğrultusunda en benzer şekilde kopyalamak olarak karşımıza çıkmaktadır. Bunun çok farklı nedenleri olmakla birlikte en temel neden, demokratik süreçler ve ekonomik şartlar anlamında değişkenlik gösteren yapısal faktörlerdir.

SONUÇ:

Kendi söylemlerine yaptıkları müzik türünün Amerika varoşlarındaki var oluş nedeni de bu karşı duruşa dayanmaktadır. Dolayısı ile en azından toplumsal bağlamda politik ve ideolojik olmaktan uzak kalamayacaklarını savunan grup, zaman zaman yukarıda belirttiğimiz her üç yolla da politik pop

üretme sürecine dahil olmuştur. "Reddet" parçasında olduğu gibi doğrudan politik olarak organize edilmiş bir pop üretme yoluyla dahil oldukları gibi, şarkının ve şarkıya ait klbin yayınlanmasını seyreden zaman diliminde izler-kitlesi tarafından başka şarkılarına da politik anlamlar yüklendiği yönünde beyanat vermektedirler ki bu da ikinci politik pop kimliği kazanma yoludur. Son olarak endüstrinin politik olarak nitelendirdiği rap müziği icra ediş üsluplarıyla da endüstriyel kategorizasyon açısından da politik pop üreticisi halini almışlardır. Bunun yanında topluluk adına müzik üretmedikleri iki buçuk yıllık dönem içerisinde de sinema endüstrisine haricen hizmet vererek Punk sanatçılarıyla küçük farklarla da olsa benzer bir kaderi paylaştıkları görülmektedir. Punk tasarımcılarının üretmiş oldukları estetik yargı değerleri zaman içerisinde modanın belirleyici unsuru haline gelmiş ve kendisine ayrı bir disiplin olarak yer edinmiş olmaları yönünden bizim örnek olayımızdan ayrılırlar. Çünkü Doğu Akdeniz topluluğunun endüstriye dahil oluşu, endüstriyel üretimin gereklerini iyi bir şekilde kopyalayabilmelerinden kaynaklanır. Başka bir deyişle aslında endsütriyel hareketin paralelinde benzer gerekleri yerine getirdikleri görülür. Oysa punklar tamamiyle kendilerinin belirleyicisi oldukları fanzin kültürü ve sokak modasını endüstriye eklemlendirmeleri (ya da endüstrinin onları kendisine eklemlemesi) sonucunda sürecin bir parçası haline gelmişlerdir.

Jean Baurdillard'ın Karnaval ve Yamyam isimli çalışmasında, XVI. yüzyılda Güney Amerikalı yerlilerin kendilerini hristiyanlaştırmaya gelen misyonerlerin taleplerine karşı koymadan hristiyan olmalarından ve zamanla bu kültürü fanatizmle içselleştirmek suretiyle hristiyanlık ruhunun zirvesine çıkmak adına misyonerleri bir karnavalda yediklerini anlattığı hikayede olduğu gibi bir kendini yok etme durumunu belki hippie ve punk duruşu için tam manasıyla bir karşılık olarak sunamasak da kendi örnek olayımız özelinde bu durumdan bahsetmek hayli mümkün görünüyor. Gelen misyonerlerin cennet vaadlerine ve hristiyanlığın kutsiyetine bu denli kapılan kabile üyeleri, misyonerleri yedikleri takdirde hristiyanlığın ruhunu özümseyeceklerine inanmış ve onları yemişlerdir. Bu noktada misyon işini o kadar yoğun bir başarıyla gerçekleştirmiştir ki sonunda misyonunun yok oluşu vuku bulmuştur (Baurdillard, 2012: 5-6). Doğu Akdeniz örneğinde buna çok benzer bir durum ile karşı karşıyayız. Endüstrinin ürünleri ile yarışmak adına kendi dinamiklerini oluşturmayı hedefleyen ve bunu başaran Doğu Akdeniz'in zamanla endüstriye endüstrinin estetik ve nitelik yargıları üzerinden ürünler ortaya koyan bir unsuru haline geldiğini gözlemliyoruz. Özellikle sinema müziği çalışmalarıyla Altın Portakal Film Festivalinde en iyi film müziği dalındaki adaylıkları ve SYD (Sinema Yazarları Derneği) Film Festivalinde aynı dalda aldıkları ödül bu eklemlenmenin en büyük göstergesi olarak karşımıza çıkmakta. Oysa ki film müzikleri yapmaya başlamalarındaki etken olan "Reddet" parçası ve parçanın yer aldığı belgesel film, tamamen işleyişine dahil oldukları endüstriyel koşulları olumsuzlayan bir duruşun söylemi olması

özellikle McRobbie'nin üstüne basarak vurguladığı "Demir Lady" dönemi gençlik hareketlerinin, kabul görmeyen ve ötekileştirilen kesimler olarak kendi alternatif çıkar yol ve pazarlarını yarattıkları dönemde punk hareketinin modacı ve grafikerlerinin endüstri için iş yapar hale gelmesiyle belirli ölçülerde benzerlikler taşımaktadır (McRobbie, 2013: 236).

Doğu Akdeniz üyeleri, bu parçanın ardından Becker'in sanat dünyalarının ortak faaliyet ve işbirliği düşüncesini somutlayacak şekilde (Becker, 2013), sinema sektörü ile ortak bir endüstriyel üretim girişimi içerisinde olduklarını ifade etmektedirler. Bu anlamda politik söylem ve ideolojik direnç unsuru olma noktasında popüler kültür ürünlerinin ne şekilde manipüle edilebildiğini gözlemliyoruz. Bu açıdan manipülasyona açık hale gelme durumundan bahsetmek de mümkün. Bunun temel nedeninin grubun faaliyet gösterdiği sosyo-politik ve sosyo-ekonomik dinamikler olduğu düşünülebilir. Hippie ve punklar endüstrinin ortaya koyduğu ürünlere estetik ve nitelik anlamında bir karşı duruş ve alternatif çözüm yaratmayı hedeflerken; Doğu Akdeniz topluluğu endüstrinin belirlemiş olduğu küresel standartlara yetişmek adına onları kopyalamaya çalışmaktadır. Punk tasarımcıları zamanla endüstriyel kurumlarda istihdam edilirken, Doğu Akdeniz topluluğu sürece dahil olmamak iddiasını dışarıdan hizmet ve ürün satmak yoluyla entegrasyonu belirli ölçüde bertaraf ettiğini savunmaktadır.

Bunun yanında Baurdillard'ın yukarıdaki hikayeyi anlatırken misyonerler olarak betimlediği tüketim toplumu -bizim konumuz içerisinde de müzik piyasası- da belirli ölçülerde hikayedeki kaderine razı olmaktadır. Kendisine karşı bir direnç unsuru ve mücadele alanı olan popüler kültür ürünlerine, kar etmek amacıyla bağımlı hale geldiği söylenebilir. Yani başka bir deyişle yem olma olma rolü karşılıklı bir hal almıştır. Konuya ister endüstriyel dinamikler, ister direnç noktaları bağlamında bakalım; bu yem olma durumunun karşılıklı olma hali göze göze çarpmaktadır. Birbirinden faydalanma durumunun geldiği son noktada günlük hayatın içerisinde gömülü olarak yaşadığımız ideolojik etki-tepki süreçlerine ve bu sürecin taraflarına ait sınırlar günden güne silikleşmektedir. Hal böyleyken rızanın nerede başlayıp direncin nerede bittiğini algılamak ve bu mücadele sonucunda kimin karlı çıktığını söylemek oldukça karmaşık bir hal almaktadır. Üstelik yapısal değişkenlerin sürece etkileri de bu belirsizliği zaman zaman had safhaya çıkarmaktayken kesin yargıların yanıltıcılığı kaçınılmaz bir hal alır. Belki zaman içerisinde yapılan çalışmaların farklı sosyo-politik ve sosyo-ekonomik dinamiklere sahip toplumlar üzerinden değerlendirilebilecek kadar artması ile yaklaşık yargıların güvenilirliği artacaktır fakat şu anki durumda bunun bile iyimser bir yaklaşım olduğunu söylemek yanlış olmaz.

KAYNAKÇA:

- Althusser, Louis (2014). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*, İstanbul: İthaki.
- Attali, Jacques (2017). *Gürültüden Müziğe*, İstanbul: Ayrıntı
- Baudillard, Jean (2012). *Karnaval ve Yamyam*, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Becker, Howard s. (2013). *Sanat Dünyaları*, İstanbul: Ayrıntı.
- Gramsci, Antonio (1983). *Aydınlar ve Toplum*, İstanbul: Örnek.
- Hall, Stuart ve diğerleri (2014). *İdeoloji Üzerine: Eleştirel ideoloji analizleri*, İstanbul: Pales.
- McRobbie, Angela (2013). *Postmodernizm ve Popüler Kültür*, İstanbul: Parşömen.
- Storey, John (2000). *Popüler Kültür Çalışmaları: Kavramlar ve metotlar*, İstanbul: Babil.

Cumhuriyet Dönemi Müzik Politikalarının Günümüz Türk Halk Müziği Eğitimi Bağlamında Değerlendirilmesi

Evaluation of the Republican Period Music Policies in the Context of the Current
Turkish Folk Music Education

SAVAŞ EKİCİ*

ÖZET

Kültürün millet hayatındaki önemini oldukça iyi bilen Atatürk, dünyanın en güçlü ordularına karşı cephelerde kazanılan zaferlerin artık cehaletle savaşmada da başarılması gerektiğini ifade ederek Nutuk'ta; " Türkiye Cumhuriyetinin Temeli Yüce Türk Kahramanlığı ve Yüksek Türk Kültürüdür" diyerek Türk kültürünün önemine açıkça işaret etmiştir. Ayrıca, Türk milletinin varlığına yönelik bütün değişikliklerin milli ve medeni temellere dayanması gerektiğini; Türk kültürünün önemli bir dalı olan Türk Müziği politikasının sağlam temeller üstünde geliştirilmesinde ki temel ilke ve hedefleri çeşitli toplantılarda yaptığı konuşmalarda çeşitli defalar dile getirmiştir. Bu nedenle Cumhuriyet kurulduktan sonra her alanda olduğu gibi müzikte de devrim yapmak istenmiştir. Oluşturulması istenilen çağdaş ulusal müziğimizin, halk müziğine dayandırılması idi. Ulu önder Atatürk bu düşüncelerden hareketle 1925 yılından başlayarak çağdaş Türk Müziği okullarının veya sisteminin alt yapısının oluşturulması için başlatılan derleme çalışmalarının önemli destekçisi olmuştur. Fakat Türk müziği ile ilgili okulların açıldığını görmeye maalesef Atatürk'ün ömrü yetmediği gibi; Türk müziği ile ilgili olan gelişmeler de beklentilerinin tam tersine olmuştur. Özellikle 1934 yılından sonra Atatürk gibi çağdaş ve güçlü bir liderin söz ve düşünceleri dahi son derece açık ve net olmasına rağmen, her nasılsa yanlış anlayanlar...(!) veya işlerine geldiği gibi anlamak isteyenler, müzik politikalarını Türk müzik kültürünün tamamen aleyhine yönlendirmeyi başarmışlardır.

1826 yılında Osmanlı sarayına bağlı askeri bando ve okul örgütünün (Muzika-i Hümayun) kurulması ile başlayan ve ilk batı müziği okulu da sayılabilecek çalışmalardan sonra, Türkiye'de Türk müziği okulunun ilk olarak 1975 yılında yani batı müziği eğitiminin başlamasından 150 yıl sonra açılması son derece düşündürücüdür. Fakat daha düşündürücü olan; bu okulun üç yıl sonra kapatılması ve verilen mücadelelerle tekrar açılmasıdır. Oysa geçmişi binlerce yıl öncesine dayanan ve oldukça zengin bir birikimi olan insanımızın kendini ifade ettiği Türk müziği konusunda Türkiye'de ihtisasa dayalı bir konservatuvarın açılmasından daha doğal ve daha doğru ne olabilirdi?

Bu gün gelinen noktada, Türk müziğinin gerek eğitimi ve gerekse sistemi konusunda;

* Gaziantep Üniversitesi, Türk Müziği Devlet Konservatuvarı, Sanatçı Öğretim Elemanı.

Atatürk'ün 1930 lu yıllarda hedeflediği noktaya dahi ulaştığımız söylenemez.

Anahtar Kelimeler: Kültür, Türk Halk Müziği, Müzik Politikaları.

ABSTRACT

Ataturk, who knows the importance of his cultural life, knows that his victories in the fronts against the most powerful armies of the world should now be achieved in fighting with ignorance. "He is the Supreme Turkish Hero of the Republic of Turkey and the Higher Turkish Culture" and clearly pointed to the importance of Turkish culture. In addition, all changes to the existence of the Turkish nation must be based on national and civilian bases; He has repeatedly spoken at various meetings on the basic principles and objectives of the development of the Turkish Music policy, which is an important branch of Turkish culture, on sound foundations. For this reason, after the establishment of the Republic, it is desired to revolutionize the musical as it is in every area. It was the foundation of our contemporary national music, which was desired to be created, in folk music. The great leader Atatürk began to act from these thoughts in 1925 and became an important supporter of the compilation studies initiated to establish the substructure of contemporary Turkish music schools or system. But it is unfortunately not enough for Atatürk to see the opening of schools related to Turkish music; The developments related to Turkish music are also the exact opposite of expectations. Especially after 1934, even though the words and thoughts of a contemporary and powerful leader like Atatürk were very clear and clear, somehow those who misunderstood ... (!) Or those who wanted to understand their works as they did have succeeded in directing their music politics against the Turkish music culture. After the establishment of the military band and school building (Muzika-i Hümayun) in the Ottoman palace in 1826 and the first western music school, the opening of the Turkish music school in Turkey in 1975, 150 years after the beginning of Western music education, It is thought provoking. But the more thought-provoking; this school is to be closed after three years and to be reopened with the challenges. However, what could be more natural and more accurate than opening a conservatory based on expertise in Turkey on the subject of Turkish music, which is based on human beings and has a rich and rich history dating back thousands of years. The point reached today is that of Turkish music, both in terms of education and system; We can not even say that we have reached the point that Atatürk targeted in the 1930s.

Keywords: Culture, Turkish Folk Music, Music Politics.

Çok eski çağlardan beri müzik, Türk toplum hayatında önemli rol oynamış, çalgı kutsal sayılmıştır... Dede Korkut Hikayeleri'nde; **"Kutlu maddelerden yapılmış çalgıların kutlu sesleri"** olduğundan bahsedilir. Gazi erenlerin başından geçenler bu sazların eşliğinde söylenirdi. Saz ile söz; söyleyenlerin de dinleyenlerin de ruhlarını kaynaştırırdı. Toplumla ilgili duygular tazelenir, güçlendirilirdi. Uzak duran kişiler yakınlaştırılır, yarına daha iyi hazırlanırdı. Sazlar ile sözü dinleyip duygulananlar arasında bir duygu birliği ve yaklaşma doğardı. Birlik ve bütünlük içinde bir millet olma yolunda, telli sazlar bir aracı olurlardı.(Ögel,1991:18) İlk defa 1942 yılında kurulan **"Yurt-tan Sesler Topluluğu"** nun da asıl amacı; **"İnsan Tanıdığını Sever, Sevdiğini**

Tanır,” düşüncesi ile; türkülerde insanlar kendilerini anlattığından bir yöre-
nin türküsünü tanımak veya sevmek aynı zamanda o yörenin insanının tanı-
mak dolayısı ile sevmek demektir. Bu düşüncelerden hareketle Cumhuriyetin
kurulmuş olduğu ilk yıllarda, türküler insanlar arasında çimento görevi gör-
müş değişik yörelerin türkülerini diğer yörelerin insanlarına tanıtarak insan-
ların kaynaşması, milli birlik ve beraberliğin sağlanması hedeflenmişti.

Cumhuriyet dönemine geçmeden önce; konunun iyi ve doğru anlaşılması
için bu döneme kadarki bazı gelişmelerin veya faaliyetlerin bilinmesi gerek-
tiği düşüncesindeyiz. 1826 yılında Yeniçeri Ocağının kaldırılmasından he-
men sonra yeni ordunun tören yürüyüşlerine eşlik edecek bir “Boru Takımı-
nın” kurulması, İtalyan Guiseppe Donizetti’nin bu topluluğu bandoya dö-
nüştürmesi ile oluşmuştur. Müzika-yı Hümayun(Bando)¹, Yeniçeri Ocağın-
daki Mehterhane ile, sarayın müzik gereksinimini karşılayan eski meşk hane-
nin yerini alıyordu. Orduya bilgili subaylar yetiştirilmesi amacı ile Üskü-
dar’da kurulması düşünülen “Harbiye Mektebi” ile birlikte, saray bandosu-
nun da okullandırılmasına karar verildi. Kurumun başında bulunan Donizetti,
bandoyu geliştirmek için Avrupa’dan çalgı ve öbür müzik araçlarını getirt-
meğe çalışıyor, çabalarının bazen boşa gittiği de oluyordu. (Say,1985:864)
Donizetti’nin bando dışında da bir takım etkinlikleri vardı. Gazimihal’e göre;
1840 lı yıllarda saray okulunda, küçük yaylı toplulukları oluşturulmaya baş-
lanmıştı. Böylece saray orkestrasının temeli atılmıştı. Öte yandan Donizetti,
bazı opera notaları getirerek, gençleri bu alanda da eğitmeye çalışmıştır.
(Say,1985:864) Burada özet olarak yapılan; Yüzlerce hatta binlerce yıllık geç-
miş ve geleneği olan, Türk askeri hayatında ki başarıda çok önemli bir rol
oynayan aynı zamanda dünyanın en eski askeri müzik topluluğu olan meh-
terin yerine, batılı ülkelerin mehteri örnek alarak kurmuş oldukları bandonun
tercih edilmesidir. Öte yandan bandonun kurulması ile birlikte batı müziği
eğitimi de ciddi bir şekilde verilmeye başlanmıştır. XX. yy.ın başlarında 1914²
yılında İstanbul’da “Dârü’l-Elhân” adıyla bir Devlet konservatuvarı açılmıştır.
Musîki kısmının başında Musa Süreyya, Türk Musîkisi kısmında ise Rahmi
Bey, İsmail Hakkı Bey, Rauf Yekta Bey gibi hocalar ders vermekteydi.
(Tura,1988:40) Dârü’l-Elhân (Nağmeler Evi) Osmanlı döneminde İstan-
bul’da kurulmuş ilk resmi müzik okuludur. (Altınay,2008:6) Kurumda baş-
langıçta Türk ve Batı müziği eğitimi bir arada verilmekteydi. Bu kurumla bir-
likte Cumhuriyet dönemi öncesinde, başta İstanbul, İzmir ve Bursa olmak
üzere Anadolu’nun çeşitli merkezlerinde otuz beş kadar okul, dernek, seslen-
dirme takımı vb. kurum bulunmaktaydı. (Oransay, 1984:1502) Fakat 1926

¹ Osmanlı sarayına bağlı olarak kurulan askeri bando ve okul örgütünün adıdır.

² Dar-ül Elhan’ın kuruluşu ile ilgili yazılı kaynaklarda değişik tarihler verilmiştir. İstan-
bul Belediye başkanı Cemil Paşa’nın girişimleriyle 1914 yılında "Darü'l Bedayi" adlı bir
tiyatro ve müzik okulu kurulmuştur. 1917 yılında ise müzik bölümü Darü'l Bedayi’nin
bir bölümü olarak açılan Darü'l Elhan’a (Nağmeler Evi) devredilmiştir. Bazı kaynak-
larda ise; Dar-ül Elhan’ın kuruluş tarihi 14 Mart 1916 olarak belirtilmiştir.

yılında hem Dârü'l-Elhân'daki müzik dersleri hem de bütün okullardaki Klasik Türk Müziği eğitimi kaldırılmıştır. (Tura,1988:40)

“Cumhuriyet kurulmuştur ama Osmanlı'dan miras kalan yapısal kurumlar çelişkiler, Cumhuriyet döneminde sürmekte, su yüzüne çıkmaktadır. Temel güçlük, yeni Türk insanını yetiştirmek üzere çağdaş bir kültür yaratmaya girişmesi; bu ülküsünü, çağdaş batı örneklerinden esinlenerek, din veya kan birliği üzerine değil de dil-kültür birliği ile tarih bilinci üzerinde gerçekleştirmek istemesinden kaynaklanıyordu. Türkiye Cumhuriyeti'nin temeli kültür olacaktır ama geleneksel İslam kültürü değil, çağdaş-lâik Türk kültürü olacaktır. (Güvenç,1993:229) Cumhuriyet döneminin sosyal hayata ve kültürel yapıya etkileri konusunda, kökleri Tanzimat dönemine kadar uzanan bir süreç işaret edilmektedir. Türk müziği tarihi bakımından da çok önemli değişimlerin gündeme geldiği Tanzimat döneminin Cumhuriyete geçişte çok önemli bir basamak olduğu gözlenmektedir. Konuşulan dilden, dinlenen müziğe giyime kadar kültürel alanları etkisine alan Tanzimat, bir bakıma Cumhuriyet dönemindeki devrimlerin ve kurumların temelini atıldığı bir dönem niteliğindedir. Gerçekleştirilen devrimlerin özünde yatan da kültürel değişimdir.” (Altınay,2004:3)

Kültürün millet hayatındaki önemini oldukça iyi bilen Atatürk; Nutuk'ta “**Türkiye Cumhuriyetinin Temeli Yüce Türk Kahramanlığı ve Yüksek Türk Kültürüdür**” diyerek Türk milletinin varlığına yönelik bütün değişikliklerin milli ve medeni temellere dayanması gerektiğini; Türk kültürünün önemli bir dalı olan Türk Müziği politikasının sağlam temeller üstünde geliştirilmesinde ki temel ilke ve hedefleri çeşitli toplantılarda yaptığı konuşmalarda çeşitli defalar dile getirmiştir. Bir ortamda bağlama ile bir bozlak havasını dinledikten sonra; *“Beyler, bu bir Türk sazıdır. Bu küçük sazın bağrında bir milletin kültürü dile geliyor. Bir milletin kültür ve sanat hareketlerini ve seviyesini, milli geleneklerine bağlı kalarak, medeni dünyanın kendisine ayak uydurmaya mecbur olduğumuzu unutmamalıyız, bunu bu vesile ile de söylemekten memnunum. Bu küçük sazın bağrından kopan nağmeleri, bu istikamette geliştirmeye ve değerlendirmeye kıymet ve ehemmiyet verilmedir.”* (Ataman,1991:13) 1930 yılında bir Alman gazeteci ile konuşması sırasında ise; *“Bizim hakiki musikimiz Anadolu balkında işitilebilir”* (Altınay,2004:46) Diyerek Türk müziği ile ilgili düşüncelerini açıkça dile getirmiştir. “Atatürk'ün yapmak istediği reformlar arasında, hiç şüphe yok ki, Türk musikisi de vardı. Bu reformun amacı, batı özenticiliği ile değil, milli kültür değerlerimizi, batı doğrultusunda, milli haysiyetine ve değerlerine toz kondurmadan geliştirmek ve gerçek sanat seviyesine ulaştırmaktı.”(Ataman,1991:17) 1932 yılında kurulan Halk Evlerinin kuruluş amaçlarından birisi de buydu zaten. Bu nedenle Cumhuriyet kurulduktan sonra her alanda olduğu gibi bu düşünce ve anlayış doğrultusunda müzikte de devrim yapmak istenmiştir.

Oluşturulması istenilen çağdaş ulusal müziğimizin, özellikle halk müziğine dayandırılması idi. Bu bağlamda Cumhuriyet dönemi müzik politikalarının oluşmasında Atatürk’ün de fikir babalarından olan Ziya Gökalp’in rolü büyüktür. Gökalp konu ile ilgili; *“Memleketimizde yan yana yaşayan iki musiki vardır. Bunlardan birisi halk arasında kendi kendine doğmuş olan Türk musikisi, diğeri Farabi tarafından Bizans’tan tercüme ve ıktibas olunan Osmanlı musikisidir. Türk musikisi ilham ile vücuda gelmiş, taklitle dışarıdan alınmamıştır. Osmanlı musikisi ise, taklit vasıtasıyla dışarıdan alınmış ve ancak usulle devam ettirilmişdir. Bunlardan birincisi milli kültürümüzün, ikincisi ise medeniyetimizin musikisidir. Medeniyet, usülle yapılan ve taklit vasıtasıyla bir milletten diğeri millete geçen kavramların ve tekniklerin bütünüdür. Milli kültür ise, hem usulle yapılamayan, hem de taklitle başka milletlerden alınamayan duygulardır. Bu sebeple Osmanlı musikisi kaidelerden mürekkep bir fen şeklinde olduğu halde, Türk musikisi, kaidesiz, usulsüz, fensiz melodilerden, Türk’ün bağrından kopan samimi nağmelerden ibarettir. Halbuki, Bizans musikisinin kaynağına çıkarsak, bunu da eski Yunan kültürü içinde görürüz.”*(Gökalp,1969:33) *“...Halk musikisi milli kültürümüzün, Batı musikisi de yeni medeniyetimizin musikileri olduğu için her ikisi de bize yabancı değildir. O halde milli musikimiz, memleketimizdeki halk musikisiyle Batı musikisinin kaynaşmasından doğacaktır. Halk musikimiz, bize birçok melodiler vermiştir. Bunları toplar ve Batı musikisi usulüne göre ‘armonize’ edersek, hem milli, hem de Avrupalı bir musikiye malik oluruz. Bu vazifeyi gerçekleştirecek olanlar arasında, Türk Ocakları’nın musiki toplulukları da vardır. İşte Türkçülüğün musiki sabaındaki programı esas itibarıyla bundan ibaret olup, bundan ötesi milli musikişinaslarımıza aittir.”*(Gökalp,1969:147) Diyerek hem görüşlerini hem de oluşturulması istenilen çağdaş ulusal Türk müziğinin nasıl olması gerektiğini açıkça ifade etmiştir. Gökalp’in düşüncelerine dikkat edilecek olursa; “Cumhuriyet’in müzik politikası ana hatlarıyla müzikte Türkçülük programına dayanmaktadır...Buna göre Osmanlı müziği hem bilime aykırı, “yeknesak”, “üzücü”, hatta “hasta” bir müziktir, hem de Bizans kaynaklı olduğu için milli değildir. Ayrıca bu “yabancı” müzik sadece “Osmanlı’nın yönetici sınıfını oluşturan dar bir kozmopolit zümre tarafından” ilgi görmüş, dolayısı ile “halka ulaşmamıştır.” Gökalp’e göre milli müziğin tek bir kaynağı olabilir: “Bizans kaynaklı bu ‘hasta’ ve ‘yabancı’ müziğin hiç bulaşmadığı, köylerimizde dinlenen “saf” ve “temiz” halk müziği.” Osmanlılar tarafından yüzlerce yıl ihmal edildiği için “ilkel” ve “ham” olan bu müziğin değer kazanabilmesi için Batı tekniğiyle işlenmesi gerekir. Bunun için de eğitimde Batı müziği esas alınmalıdır. Milli müzik yaratılana kadar Osmanlı müzik geleneği yok edilmeli, Batı tekniği yerleştirilmelidir, bu başarıldığında “hakiki” milli müziğin önü açılmış olacaktır.(Ayas 2013a:150, Aktaran: Ayas,2016:137) Atatürk’ün Klasik Türk Müziğini çok sevmesine, dinlemesine, söylemesine ve bilmesine rağmen; “Bunlar hep Bizans’tan kalma şeylerdir. Bizim hakiki

musikimiz Anadolu halkında işitilebilir”(Saygun,1987:9) demesi bu düşüncelerden etkilendiğini göstermektedir.

Cumhuriyet kurulduktan sonra bu düşüncelerin gerçekleştirilmesi için çok yönlü çalışmalar başlatılmıştır. Türk müziğini bilen yetenekli gençler 1925 li yıllardan itibaren yurt dışına (Avrupa’ya) müzik eğitimine gönderilmişlerdir. Aralarında “Türk Beşleri”³ olarak da bilinen bestecilerimizin de bulunduğu ilk kuşaktan beklenen, Türk müziğini batı tekniği veya anlayışı ile sistemleştirilmesi, eğitimi için alt yapının hazırlanması dolayısı ile bu anlayış ve düşüncelere dayanan müzik devrimini gerçekleştirmeleriydi. “Gökalp’in çizdiği bu çerçevenin Rus milli müzik ekolünü model aldığı konusunda geniş bir mutabakat olduğu söylenebilir...Gökalp ve Mustafa Kemal’in kafasındaki model “Rus Beşleri” diye bilinen bestecilerin Rus müziğinde “ulusal sentez”i sağladıkları Rus ekolüne dayanmaktadır. (Ayas,2016:137)

Bunlarla birlikte 1925 yılından başlayarak çağdaş Türk Müziği okulunun alt yapısını ve sistemini oluşturabilmek için bir taraftan çok geniş çaplı derleme çalışmaları başlatıldı⁴ bir taraftan da müzik eğitimi verecek kurumlar açılmaya başlandı. 1 Kasım 1924 yılında Osman Zeki Üngör’ün kurucu müdürlüğünde açılan “Musiki Muallim Mektebi” 1936 yılında Konservatuar sınıflarının da açılması ile birlikte hem müzik öğretmeni hem de sanatçı yetiştirilen bir yapıya dönüştürülmüştür. Konservatuar da müzik bölümünü oluşturması için; “1935 yılında Türkiye Cumhuriyetince *ülkenin müzik yaşamını yeniden örgütleyip düzenleme* konusunda çalışmak üzere resmen çağrılıp görevlendirilen Paul Hindemith”(Uçan,2004:?) Ankara’ya getirilmiştir. Paul Hindemith’de yine kendisi gibi Alman olan Prof.Eduard Zuckmayer’i davet ederek 1938 yılında Gazi Eğitim Enstitüsü, Müzik Bölümünün kurucu başkanlığına atamış ve 1970 yılına kadar bu görevini sürdürmüştür.⁵ Musiki Muallim Mektebi Talimatnamesi’nin 2.maddesinde; “...Müdürün behemehâl

³ “Türk Beşleri” olarak bilinen bu besteciler; Ulvi Cemal Erkin, Hasan Ferit Alnar, Ahmet Adnan Saygun, Cemal Reşit Rey ve Necil Kazım Akses’tir.

⁴ Bu derleme çalışmalarının en kapsamlısı 1936-1952 yılları arasında Ankara Devlet Konservatuarı tarafından yapılan çalışmalardır. 10.000’e yakın türkü ve ezginin derlendiği bu çalışmalar kısıtlı imkânlarla ve son derece zor şartlar içerisinde yapılmıştır. Fakat günümüzde bu eserlerin 1642 tanesi büyük bir çoğunluğu da yine Muzaffer Sarısözen tarafından notaya alınarak TRT Türk Halk Müziği Repertuarına kaydedilmiştir. Kalanların ise bir kısmı kırılıp dökülmüş bir kısmının ise ses yapısı bozulmuştur.

⁵ Almanya’nın ağırlaşan koşulları, yükselen Nazi zulmü, okullarının kapanmasına yol açtığı gibi, Zuckmayer’in Almanya’da çalışmasını da olanaksız kıldı. Onun müzik yaklaşımlarıyla, Nazilerin kurmak istedikleri toplum arasında büyük bir uçurum vardı. Sonunda, 1935 yılında, onu, “Reich Müzik Odası”ndan çıkararak, iş bulmasını da önlediler...Almanya’da kalsaydı belki çoktan bir toplama kampında can verecekti... Tam o sırada, Türkiye’de yüksek öğrenim alanında “devrim” niteliğinde yapılan atılımlar çerçevesinde, müzik alanındaki çalışmaları yönlendirmesi için Paul Hindemith davet edilmişti; o da E.Zuckmayer’e görev teklif etti. 1920’lerden beri onun çalışmalarını izleyen

Garp(Batı) Musikisine layıkıyla vakıf olması ve bu vukufunu yüksek musiki mektep ve müesseselerinden istihsal ettiği şahadetnameler(Diplomalar) ile ispat etmesi şarttır...” (Tarman,2013:85) Şeklinde ki ifadeden de anlaşılacağı gibi; Musiki Muallim Mektebi’ne idareci olacak kişinin iyi bir batı müziği eğitimi aldığına dair diploması olması şart koşulmuştur. Fakat bilindiği gibi Musiki Muallim Mektebi Cumhuriyetle birlikte kurulan ilk ve tek müzik okuludur. Bu kuruma idareci olacak kişinin “Talimatname” ile şart koşulan batı müziği diplomasını acaba nereden ve hangi kurumdan alacaktı? Yoksa o dönemde(1925 yılında) bu diplomaya sahip Türk vatandaşının olmayışı veya yok denecek kadar az olmasından dolayı yabancı müzisyenlerin mi idareci dolayısı ile yönlendirici olması isteniyordu? Soruları akla gelmektedir. Dolayısıyla gerek Musiki Muallim Mektebinde ve gerekse konservatuarda verilen eğitim de tamamen batı müziği çalgıları, nazariyatı, solfeji ve sistemi üzerine olmuştur. Musiki Muallim Mektebinde uzun süre eğitimci ve idareci olarak görev yapmış olan Prof. Dr. Ali UÇAN’ın; *“Musiki Muallim Mektebi müzik öğretmeni yetiştirme alanında Türkiye’nin kendi uzmanlarıyla tasarlayıp gerçekleştirdiği özgün bir modeldir. Bu bakımdan Musiki Muallim Mektebi modeli her yönüyle tamamen Türkiye’ye özgü, tamamen Türk malı olan çağdaş bir yerli yapıdır”*.(UÇAN, 2004:?) Açıklamasında ki; “Türkiye’ye özgü?”, “Yerli Yapım” ve “Türk Malı” nın nasıl olacağını doğrusu anlayamadık. Almanya’dan; *“ülkenin müzik yaşamını yeniden örgütleyip düzenlemesi”* için çağırılan gerek Paul Hindemith ve gerekse Zuckmayer ile bu işlerin nasıl yapılacağı da ayrı bir sorudur. Kaldı ki o dönemde böyle bir beklenti ve düşüncenin olmadığı da Adile Ayda’nın şu tanıklığından anlaşıl-maktadır; “...Bu meselenin iç yüzünü ben oldukça iyi biliyorum. Çünkü o sıralarda eski adı Musiki Muallim Mektebi olan Konservatuarda Fransızca öğretmeni idim. Zeki Bey müdürümüzdü. Batı müziğine aşık ve iyi niyetli bir insan olan Zeki Bey Atatürk’e şu telkinde bulunmuştu; *‘Biz Türkler musiki alanında da çağdaş milletlerle medeniyet yarışına katılmalıyız. Bu ancak batı müziği ile olabilir. Alaturka müzikten alafranga müziğe geçiş Arap harflerinden Latin harflerine geçişin mantıki ve zorunlu bir sonucudur. Yapılacak iş, yeni bir nesil yetişinceye kadar alaturkayı unutturmaktır.*’ (Tarman,2013:78) Musiki alanında çağdaş milletlerle medeniyet yarışına kendi

Hindemith’in bu seçimi ve onu “çok yönlü sanatçı ve eğitimci” olarak nitelemesi, Türkiye’deki görev alanını da belirliyordu. Ankara’ya geldiği gün Gar’da trenden inerken Türk görevlilerle birlikte, 1920’den beri tanışık ve bililiş olduğu Prof.Hindemith ve eşi tarafından karşılandı. Ayanı gün öğleden sonra Musiki Muallim Mektebi Salonu’nda Hindemith’le birlikte, Salonun en ön sırasına oturmayıp Balkonda öğrenciler arasına oturarak Dr.Pratorius yönetimindeki RCFO’nun konserini dinledi. Ertesi gün öğleden önce kendini aynı salonda Musiki Muallim Mektebindeki Öğrenci Orkestrası’nın önünde buldu ve hemen orkestrayı çalıştırmaya başladı. Tarih: 24 Nisan 1936. (Cumhuriyet İnsanları Portreleri, Herkese Müzik Prof. Eduard Zuckmayer/http://portreler.fisek.org.tr/herkese-muzik-prof-eduard-zuckmayer/)

medeniyet ve kültürünün ürünü olan müzikle değil de ancak batı medeniyetinin müziği ile girilebileceği nasıl bir anlayıştır? Bu düşünce ve anlayışın Cumhuriyetin temel değerleri ile ters düştüğü de ortadadır. Bunun ile birlikte memleketi yabancı işgalinden kurtaran Atatürk, çok önem verdiği Türk müzik devrimini tekrar yabancı müzisyenlere bırakmış olabilir miydi?

1934 yılında Türk müziği ile ilgili yaşanan ve Türk müziğinin yasaklanması ile sonuçlanan başka bir olay daha vardır ki Sadi Yaver Ataman(Ataman,1991:70) bu konuyu şöyle anlatmaktadır;⁶ “Yıl 1928...Ağustos ayı. Çok iyi hatırlıyorum. İstanbul hayır kurumlarından biri.(ya Çocuk Esirgeme Kurumu ya da Teyyare Cemiyeti olacak, kesin olarak hatırimda değil) Sarayburnu’nda, Park Gazinosunda büyük bir müsamere düzenlenmiştir. Bu eğlenceye iyi bir orkestra, ayrıca o tarihte memleketimizde bulunan Mısır’ın meşhur muganniyelerinden Müniret-ül Mehdiye de saz ekibi ile oradadır. Müsamereyi şerefleştiren Atatürk, sahneye yakın bir yere buyur edilmiş, halkın coşkun alkışları ve yaşa bağırışlarına karşı o sevimli gülücükleri ile selamlar vererek yerlerini almışlar. Orkestra Atatürk’ün sevdiği parçaları, bu arada Toska Operasından ariyalar çalıyor ve çekiliyor.

Arap şarkıcı, arkadaşlarıyla beraber sahnede. Arapça şarkılar okuyor. Atatürk, Şam’da bulunduğu sırada dinlediği Arap musikisinden de hoşlanmaktadır. Arap şarkıcı Atatürk’e bir cemile olmak üzere, evvelden hazırladığı, Atatürk’ten bahseden ve onu metheden bir parça okuyor. Halk parçada adı geçen Atatürk’ü çılgınca alkışlıyor. Arap şarkıcıdan sonra boş kalan sahneye, kılıkleri birbirine uymayan, kimisinin ceketi ayrı, pantolon başka, kimisi kravatsız bir ekip çıkıyor. Çoğu amatörlerden kurulmuş acemi çocuklar. Sultaniyegah faslına başlıyorlar. O geceyi ben de hatırlıyorum. Ancak Atatürk’ün yakınında bulunan Cumhurbaşkanlığı saz heyeti neyzenlerinden Burhanettin Ökte’den dinleyelim;“Fasıl başlayınca, evvela bizim üzerimizde soğuk bir duş tesiri yaptı. Zaten Atayı görünce şaşırıpveren çocukların elleri ayakları tutmaz olmuştu. Saçmalamaya başladılar. Geceyi düzenleyenler Atatürk’ün geleceğini bildikleri halde böyle derme çatma bir ekibi sahneye çıkarmaları büyük hata idi.

Her fırsatta “Benim milletim, benim musikim, benim sanatkârım” diye övünen Atatürk, bir çeşit musiki musabakası halinde düzenlenen bu gecede en çok ümit bağladığı kuvvetin elinden çıkmış olduğunu gören bir kumandan gibi üzülmüştü. Derhal yerinden ayağa kalktılar. Atatürk’ün öfkeyle ayağa kalkması kendisinden gözüne ayırmayan halkın dikkatini çekmiş, herkes susmuştu. Sahnedeki çocuklarda fasıllarını kesmişlerdi. Atatürk, etrafına duyulacak bir öfke ile; *Gidelim...Bu musiki bizim heyecanımızı ifade etmekten uzaktır, demiş ve oradan ayrılmıştır.*”

Atatürk’ün 1 Kasım 1934 yılında Türkiye Büyük Millet Meclisinde yapmış olduğu konuşmada ise; “Arkadaşlar! Güzel sanatların hepsinde ulus

⁶ Bu konularla ilgili anlatılan ve yazılan başka bilgiler de bulunmaktadır.

gençliğinin ne türlü ilerletilmesini istediğinizi biliyorum. Bu yapılmaktadır. Ancak bana kalırsa bunda çabuk, en önde götürülmesi gerekli olan Türk musikisidir. Bir ulusun yeni değişikliğine ölçü, musikide değişikliği alabilmesi, kavrayabilmesidir. Bu gün dinletilmeye yeltenilen musiki yüz ağartacak de-ğerde olmaktan uzaktır, bunu açıkça bilmeliyiz. Ulusun ince duygularını dü-şüncelerini anlatan, yüksek deyişlerini, söyleyişlerini toplamak, onları genel musiki kurallarına göre işlemek gerekir, ancak Türk ulusal musikisi böyle yükselebilir, evrensel musikide yerini alabilir.” Demesi sonucu radyolarda za-ten sınırlı sayıda yapılan Klasik Türk müziği yayınları 6 Eylül 1936 yılına kadar yasaklanmıştır.(Tarman,2013:79) Bilindiği gibi Atatürk, bir tarafta usta bir zeybek oyuncusu bir tarafta ise Türk müziği nazariyatını, şarkı ve ma-kamlarını birçok amatör müzikçiden çok daha iyi bilen ve aynı zamanda iyi bir şekilde icra eden çok yönlü bir liderdi. Dinlenmek için bulunduğu ortam-lardaki müzik meşklerinde Türk müziği eser icraları sırasındaki olabilen çe-şitli hatalar asla dikkatinden kaçmamış ve yapılan hataları bizzat kendisi ta-rafından düzeltmiştir.(Cengiz,1993:30-33, Aktaran: Tarman, 2013:54) Bu ise; geniş bir bilgi alt yapısını gerektirmektedir. Fakat Atatürk gibi Türk müziğini seven, bulunduğu veya ortamın uygun olduğu zamanlarda Türk müziği din-leyen, Türk Milletinin varlığına yönelik bütün değişikliklerin milli ve medeni temellere dayanmasını isteyen ve kültürünün millet hayatı içerisindeki öne-mine vakıf bir liderin kültürün önemli bir unsuru olan müziğin yasaklanma-sını veya yok edilmesini istemiş olabilir miydi? Veya Türk müziği düşmanı olabilir miydi? Bu sözleri neden söylemişti, ne anlatmak istemişti? Konu ile ilgili Vasfi Rıza Zobu cevap niteliğinde olan yaşadıklarını şöyle anlatmakta-dır; “Asırlardan beri, nesilden nesile gelip, İstanbul’da en üstün şeklini alan Türk musikisini kökünden inkâr yarışına gidilmiş, bu gürültünün patladığı günden beri Atatürk, sofralarından Türk musikisi kaldırılmıştı. Ne kendi söylüyor, ne de başkasına okunması için teklifte bulunuyordu. Aradan ne ka-dar zaman geçti hatırlamıyorum, bir gün zamanın İstanbul valisi Muhittin Üstündağ’dan bir haber geldi; “Bu akşamki trenle Ankara’ya hareket etsin, köşkten çağrılıyor,” diye. Ertesi sabah Ankara’da idim. İndiğim otelden gel-diğimi köşke bildirdim. Akşama doğruydu, bir delikanlı otele gelip; “Buyu-run sizi çiftlik köşküne götürmek için emir aldım” dedi.

Köşke geldiğimiz zaman, Atatürk’ü ayakta, etrafında devlet erkânından bazıları ve birkaç generalle ehemmiyetli bir bahis üzerinde konuşur buldum. Elini öpüp; sefa geldin iltifatlarını aldım. Akşam oldu, yemek zamanı geldi. Sofra başında saatler bir hayli ilerliyordu. Kendileri hiç neşeli görünmüyordu. Ekseriya bu sofrada bulunmamız, rahmetli Hâzım ile olurdu. O olsa da, ol-masa da Atatürk ikimizle şakalaşmayı severdi. Fakat bu gece böyle bir şey yapmaya hiç niyetli görünmüyordu. Gece yarısını bir hayli geçtik. Beklenme-dik bir anda, onun sesinden ismini işittim, toparlandım;

Vasfi Rıza Zobu- Buyurun efendim.

Atatürk-Hatırlarsanız, bir piyesin başlangıcında, daha perde açılmadan, bir şarkı söylerdiniz, neydi o piyesin adı?

Vasfi Rıza Zobu-Hatırladım efendim. Molyer'den küçük Kemal'in adapte ettiği Mürri komedisi.

Atatürk -Güzel bir eserdir o.

Vasfi Rıza Zobu -Evet efendim, muvaffak bir adaptasyondur.

Atatürk -Hayır, piyes için söylemiyorum. Vâka o da güzeldi ama, ben o bestenin güzelliğini söylemek istiyorum.

Ne yalan söyleyeyim, ürktüm. İlk defa bir suale cevap vermekte mütereddit kaldım. Türk musikisinin aleyhinde olmasıyla zihnim o kadar dolmuştu ki, güzelliğini tasdik ederek; "Evet" desem, ya ağzımı arıyorsa? Hayır desem, güzelliğini inkâr etsem, o zaman da dalkavukça bir yalan olduğunu anlamasına imkân yok.

Atatürk-Hatırlayamadınız mı?

Vasfi Rıza Zobu-Hatırladım efendim, Dellâlzade İsmail Efendi'nin ısıfahan...cümleyi tamamlayamadım.

Atatürk-Hayır, bestesini soruyorum, hatırınızda değil mi, okuyamaz mısınız?

Vasfi Rıza Zobu-Hatırında, okurum efendim.

Yalnız bana değil, şaşkınlık sofrada bulunanların hepsine birden gelmişti. Yaradana sığınıp, yerimde şöyle bir derlenip toparlandım, olanca aktörlüğümü takıp, edâsiyle, âhengiyle; "Aaah o güzel gözlerine hayran olayım." Mısrai ile başlayan Yörük semaiyi okumaya koyuldum ve kan-ter içinde bırırdım. Atatürk'te hiçbir hareket görülmediğinden, herkes sanki suç işlemiş gibi önüne bakıyor, ne diyeceğini bekliyordu. Bir müddet sonra Atatürk; Ne yazık ki, benim sözlerimi yanlış anladılar, şu okunan ne güzel bir eser, ben zevkle dinledim, sizler de öyle. Ama bir Avrupalıya bu eseri, böyle okuyup da bir zevk vermeye imkân var mı? Ben demek istedim ki bizim seve seve dinlediğimiz Türk bestelerini, onlara da dinletmek çaresi bulunsun, onların tekniği, onların ilmi ile, onların sazları, onların orkestraları ile, çaresi her ne ise. Biz de Türk musikisini milletlerarası bir sanat haline getirelim. Türk'ün nağmelerini kaldırıp atalım, sadece garp milletlerinin bazırdan musikisini alıp kendimize mal edelim, yalnız onları dinleyelim demedim. Yanlış anladılar sözümü. Ortalığı öyle bir velveleye verdiler ki, ben de bir daha lafını edemez oldum." (Ataman,1991:18) Fakat Atatürk'ün sözleri yanlış anlama veya anlaşılardan daha çok, değişik beklentiler içerisinde olan insanların kendi hesapları veya beklentileri doğrultusunda anlamak istedikleri gibi anladıkları ve yorumladıkları aşikârdır.

Cumhuriyet dönemi müzik politikaları ile ilgili yazılan birçok kitap, makale, bildiri ve tartışmalar bulunmaktadır. Şüphesiz söylenecek ve yazılacak çok daha sözler de vardır. Fakat net bir şekilde görülen; Cumhuriyetle birlikte sosyal hayatın her alanında başlatılan ve başarılan devrimler, müzikte

özellikle halk kesiminde yeni oluşturulmaya çalışılan müziğin taban bulamaması nedeniyle başarısız olmuştur. En güç devrim müzik devrimidir diyen Atatürk (Altınay, 2004:41) bir kez daha haklı çıkmıştır. Kaldı ki Türk müzik devrimi konusunda Atatürk’ün beklenti ve düşünceleri ile yapılanların başka başka olduğu da ortadadır. Meselenin tek sesli çok sesli meselesi değil sistem meselesi olduğu da bir türlü anlaşılamamıştır. Aslına bakılırsa yeni oluşturulması istenilen çağdaş ulusal Türk müziğinin halk ezgilerine veya halk müziğine dayandırılması doğru bir yaklaşımdır. Fakat Türk müziğini batılı bakış açısı veya mantığı ile sistemleştirmek başka, batı müziği ile Türk müziğinin birleşmesinden yeni bir milli müziğin oluşmasını beklemek başkadır. Bunun ile birlikte yüzlerce yıllık geçmiş ve geleneği olan şehir ve kültür merkezlerinde yaşayan insanların kendisini ifade ettiği, Gökalp’in ifadesiyle medeniyetimizin müziği olan klasik Türk müziği her ne kadar başka kültürlerden fazlaca etkilenmiş olsa dahi inkâr edilmesi, yasaklanması hele hele yok edilmeye çalışılmasının doğru olduğu da söylenemez. Ayrıca bunun yok sayılması; Harput, Şanlıurfa, Kerkük ve Diyarbakır gibi şehir kültürünün ilk başladığı yerlerdeki müzik kültürünün de aynı zamanda yok sayılması anlamına gelmez mi? Bu tür düşüncelerin Türk müzik kültürüne katkı sunduğu düşünülebilir mi? Kaldı ki bunun yerine konulması düşünülen ve “yeni medeniyetimizi müziği” olarak sunulan batı müziği de dışarıdan alınmayacak mıdır? Bu bir çelişki değil midir? Atatürk’ün Batı Müziği konusundaki yaklaşımını Gülper Refiğ şöyle değerlendirmektedir: *“Nasıl olur da taklitçilikten nefret eden, asıl temele inmeyi ve oradan yola çıkarak bir milli kültür yaratmayı ömür boyu istemiş olan Atatürk, birden bire taklitçiliğe teşvik edici bir söz söyler?... Taklitçiliği hiçbir zaman hatırına getirmemiş olan Atatürk’ün böyle çelişkili bir duruma düşebileceğine düşünmek garip değil midir? Hayır, O çelişkiye düşmemiştir... Atatürk, ‘Garp musikisi demiyor, ‘Garp musikiciliği’ deyimini kullanıyor’ iki sözün arasındaki anlam farkı çok büyüktür: ‘Garp musikisi almak, Türk’ün yaratıcı gücünü yok farz edip tam bir teslimiyet içinde batı eserlerini memleketimizde çalıp söylemekle yetinmek demek olur ki, bundan daha gülünç, daha anlamsız bir düşünce tasavvur olunamaz. Ne yazık ki, böyle şeyler iddia olunmuştur. Amma ‘Garp musikiciliği’ demek batı da bin yıldan bu yana işlenegelmiş çok seslilik konusunda yüzyıllar boyunca yapılmış olan çok değişik çalışmaları denemeleri, teknikleri kendi çok seslilik çalışmalarımızda yöneldiğimiz sırada öğrenmek, bilmek demektir. O, dünyanın her türlü ilminden, keşfiyatından, terekkiyatından istifade edelim demiyor muydu? Ama arkasından da asıl temeli kendi içimizden çıkarmamız gerektiğini ilave ediyordu. (Aktaran: Altınay, 2004:49) Yalçın Tura ise; ‘Cumhuriyet idaresinin, Türk musikisi bakımından ilk icraatı, ne yazık ki, bu musikiyi okullardan koymak resmen öğretimini yasaklamak şeklinde tecelli etmiştir. Milli kültürün en mühim tezahüratından biri olan milli musikiye karşı girişilen bu akıl almaz tabrip ve imha hareketinin sebeplerini bugün*

dahi kesinlikle anlayabilmek, izah edebilmek mümkün değildir. Fakat neticelerini aradan geçen zamanın ışığında çok iyi değerlendirebilmek mümkündür. Resmen eğitim ve öğretimin sağlayabileceği imkânlardan mahrum edilen bir sanat, ya unutulmak ve yok olmak, ya da gerilemek ve yozlaşmak tehlikeleriyle karşı karşıya kalmış demektir.” (Tura,1988:40) Şeklinde açıklamaktadır.

Atatürk'ün çağdaş Türk müziği eğitim sisteminin oluştuğunu ve okullarının açıldığını görmeye maalesef ömrü yetmemiştir. Bu gün yaşamış olsaydı müzik okullarımızdan, müzik eğitim sistemimizden, müzik politikalarımızdan...!, acaba mutlu olur muydu? Başarılmış diyebilir miydi? Herhalde gönül rahatlığı içerisinde “Evet” denilmesi mümkün değildir. Kaldı ki günümüze yakın döneme kadar da bu çekişmeler artarak devam etmiştir. 1826 yılında Osmanlı sarayına bağlı askeri bando ve okul örgütünün (Muzika-yı Hümayun) Donizetti tarafından kurulması ile başlayan ve ilk batı müziği okulu da sayılabilecek çalışmalardan sonra, Türkiye’de Türk müziği okulunun ilk olarak 1975 yılında yani bu tarihten 150 yıl sonra açılması son derece düşündürücüdür. Üstelik açıldıktan üç yıl sonra 1978 yılında siyasi iktidarın değişmesi ile hiçbir sebep gösterilmeden konservatuvarı kapatmaya yönelik işlemlerin başlatılmasının da⁷ izahı mümkün değildir.

O yıllarda Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası(CSO) Salonunda Itri konserinin verilmesi ile ilgili yaşanan şu olay da son derece düşündürücüdür. “22-23 Aralık 1971 yılında, Itri’nin vefatının 259. Yılında düzenlenen konser için Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası salonu düşünülmüş, fakat rejim meselesi yapılarak engellenmişti. Dünya tarihinde, verileceği salonun ismi sebebiyle ülke rejimini tehdit ettiği iddiasıyla iptal edilen ilk ve tek konser, Itri konseridir. Konserden haberdar olan Suna Kan; dönemin Kültür Bakanı olan “Talat Halman’a Açık Mektup” başlığını taşıyan şu mektubu yazmıştır: ‘Cumhuriyet’in Kültür Bakanı turist eğlendirmek için nasıl taaddüd-i zevcata, hareme fetva veremezse, Atatürk’ün diğer devrimlerine de aykırı davranamaz, Türkiye’yi yabancılara Osmanlı artığı çehresiyle tanıtamaz. Tek sesin eğitileceği bir Devlet Konservatuvarı açmak, Devlet Konser Salonun’da sazlı sözlü bir Itri Gecesi, Galata Mevlevihanesi’nde haftada iki defa Mevlevi ayini düzenlemek, İngiliz Kraliçesinin huzurunda kavuklu kişilere alaturka konser verdirmek hem Atatürk devrimlerini zedeler, hem de Kemalist Türkiye için kötü propagandadır...Sahnesinde Beethoven’in, Brahms’ın, Bartok’un, Erkin’in, Rey’in, Saygun’un eserlerini çaldığım Devlet Konser Salonunu, emrettiğiniz gibi, müzelik eserlere 22 ve 23 Aralık tarihlerinde tek sesin temsilcileri işgal ederse, naçiz şahsıma tevcih edilmiş olan Devlet Sanatçılığı unvanını gönül ferahlığıyla iade edeceğimi bilmenizi isterim; Atatürk Devleti’nin temelinde yatan prensipler zedelendiği gün, esasen benim gözümde böyle bir unvanın değeri ve şerefi de kalmaz.’ Suna Kan, ertesini gün Başbakan

⁷ (http://www.tmdk.itu.edu.tr/tr/main/page_detail/25)

Nihat Erim’e gönderdiği mektupta da, “...İş ne Itri meselesidir, ne de Devlet Konser Salonu’nda alaturka konser vermek meselesidir, kökünden Atatürk Devrimleriyle sıkı sıkıya ilgilidir.” Demektedir. Fakat ne gariptir ki Beethoven de Itri için; “Ben hayatımda böylesine üstün bir bestekâr görmedim” dediğinden Itri’yi bu kadar aşağılayan Suna Kan’ın haberi olmamıştır herhalde...! Faruk Güvenç⁸ ise bu konu ile ilgili Başbakan’a daha önce bir mektup göndererek aşağıdaki nedenlerden dolayı Kültür Bakanından şikayetçi olmuştur:

1. İş başına gelir gelmez Topkapı Sarayında alaturka konser düzenlemiştir.

2. Devlet Konser Salonunda 22 ve 23 Aralık tarihlerinde “Itri Gecesi” tertiplemiştir.

3. Alaturkanın öğretilceği bir “Devlet Konservatuvarı” açacağını beyan etmiştir. Diyerek bir konserle ilgili olarak hükümetin en üst kademesi tehdit ve baskıya maruz kalmıştır, söz konusu mektuplar ve gazetelerde çıkan yazılar yüzünden kararın arkasında duramamıştır.” (Kakan, 2012:30-31) Türk kültürü ve Türk dili konusunda oldukça önemli tespit ve düşünceleri olan Oktay Sinanoğlu konu ile ilgili; “Türkiye’de Batı hayranlığı ve Batı uşaklığı yapan adamların çoğu Amerika’da bir veya birkaç sene kalmıştır. (Sinanoğlu, 2006:311)... Belli bir çevre Türkiye’yi yok etme konusunda dışarıyla beraber canla başla çalışıyor. Bunların politikası milli kültür gelişmesin, milli kültür lafı olmasın... Atatürkçüyüz diye nutuk atanlar sık sık Anıtkabir’e çelenk koyanlar, bunlar aslında Atatürk’ün söylediği can alıcı bazı konularda tam tersini yapıyorlar. Mesela, Atatürk kültür emperyalizmine son derece karşı olmasına rağmen bu zevatlar, bunun tam tersini yaparlar.” (Sinanoğlu, 2006:286-288) Diyerek bizim de duygu ve düşüncelerimize tercüman olmuştur.

Cumhuriyet döneminden günümüze kadar yapılmış en önemli çalışma şüphesiz 1925 yılından başlayarak özellikle 1953 yılına kadar devam eden derleme çalışmaları ve devamında kurulan Yurttan Sesler Topluluğudur. Bu derleme çalışmaları olmasaydı acaba bugün kaç tane türkü çalınıp söylenebilirdi? Neyin eğitimi ne kadar ve nasıl verilebilirdi? Diğer yandan gerek radyo çalışmaları ve gerekse Yurttan Sesler Topluluğu aynı zamanda daha sonra kurulacak olan Türk Müziği Devlet Konservatuvarının da hem hoca⁹ hem de eğitim açısından tabanını oluşturmuştur aslında. Bunun ile birlikte Türk müziğinin yasaklandığı dönemlerde radyolardan uzaklaşmış olan halkın ilgisini tekrar çekmede derlenen türkülerin icra edilerek radyoda yayınlanmasının

⁸ Uzun Yıllar gazetelerde müzik eleştirmenliği ve CSO’nın baş kemancılığını (Konzertmeister) yapmıştır. Aynı zamanda Suna Kan’ın eşidir.

⁹ Nida TÜFEKÇİ, Neriman ALTINDAĞ TÜFEKÇİ, Yücel PAŞMAKÇI, Fikret DEĞERLİ, Ercüment BERKER, Muharrem ERGİN, Cahit ATASOY, Cüneyt ORHON, Yılmaz ÖZTUNA, İsmail Baha SÜRELSAN, Alaeddin YAVAŞÇA, Yalçın TURA.

etkili olduğu söylenebilir.

Cumhuriyetten sonra yapılması istenilen müzik devrimi ise zaman içerisinde klasik Türk müziği veya halk müziği ayrımı yapılmadan Türk müziği düşmanlığına dönüşmüştür. Türk müziği aleyhindeki bu düşünce ve çalışmalara bakıldığında; 1975 yılında Türk Müziği ile ilgili bir Devlet konservatuarının hem açılmış olması hem de ayakta kalması çok büyük bir başarıdır. Kaldı ki Türk Müziği Devlet Konservatuarının açılması ile birlikte ders vermek ve bilimsel çalışmalar yapmak için hazır bekleyen akademisyenler mi vardı? Bu alanda hem akademik kadronun yetişmesi hem de akademik anlayışın yerleşmesi de ayrıca uzun zaman almıştır. Aslına bakılırsa bu ard niyetli yaklaşımların günümüze kadar geldiği de görülmektedir. Yeni yetişen gençlere ilköğretim okullarında 2006 yılına kadar zorunlu olarak okutulan müzik kitaplarından birinde geçen; *“Klasik Türk Müziğini, sanat yönü çok ağır olmasına rağmen, Türk halkı benimsemiş ve büyük bir hızla yayılmıştır... Günümüzde ise, okulları dahi kurulmuş ve çok yaygın hale gelmiştir.”* (Aktaran: Ekici, 2012:19-20) Açıklamaları, iyi niyetten uzak ve çok ağır ifadelerdir. Ayrıca bu kitaplarda Türk insanının elinden düşürmediği ve hayatının her aşamasında yüzlerce yıldan beri yanında taşıdığı bağlama kendi çocuklarımıza elektronik bir çalgı olarak anlatıldı ve yutturulmaya çalışıldı...vb. (Ekici, 2012:9) Bunun gibi birçok ciddi hataların olduğu bu kitapların gerek basılması ve gerekse okutulmasına Milli Eğitim Bakanlığı, Talim ve Terbiye Kurulu Başkanlığı’nın karar verdiği düşünüldüğünde bu yazılanların bir yazarın hatası veya bilimsel araştırma yöntem ve tekniklerini bilmemesinin çok ötesinde organize bir hata...! olduğu görülmektedir.

Bu gün özellikle Türk müziği eğitimi konusunda yaşanan sorunların birçoğu bahsettiğimiz bu politika, düşünce ve aleyhteki çalışmaların günümüze yansıyan sonuçlarıdır. Bu dönemdeki hata ve yanlış düşüncelerin bugün nelerle mal olduğu ortadadır. Okullaşmanın geç olması, akademik çalışmaların geç başlaması, ne işe yaradığı ve nasıl olması gerektiğinin yeterince anlaşıl-maması problemlerin günümüze kadar taşınmasına sebep olmuştur. Bu nedenlerle hem bilgi üretmede hem de üretilen bilgilerin anlaşılması ve kullanıl-masında ciddi sıkıntılar yaşanmaktadır. Yoksa yıllar önce konuşulan konuların günümüzde de yeniymiş gibi hâlâ konuşulması tartışılması başka nasıl izah edilebilir ki? Yıllar öncesinden geleceği gören Atatürk’ün; *“Beni görmek demek mutlaka yüzümü görmek değildir. Benim fikirlerimi, benim duygularımı anlıyorsanız ve hissediyorsanız bu kâfidir.”* Sözünden hareketle; Hem şehir kültürümüzün ürünü olan Klasik Türk Müziğini hem de halk kültürümüzün ürünü olan Halk müziğimizin eğitimini çağa uygun, bilimsel yöntem ve tekniklerle sistemleştirerek en az batılı veya diğer gelişmiş ülkelerdeki kadar ciddi ve disiplinli bir şekilde ve mutlaka küçük yaşlardan itibaren verilmesini gerektirmektedir. Bunun sonucunda ya çok başarılı Türk müzikçiler ya da Türk müziğini iyi bilen diğer meslek erbabı insanlar yetişecektir.

KAYNAKLAR

- ALTINAY, Yrd.Doç.Dr.Reyhan (2004), *Cumhuriyet Döneminde Türk Halk Müziği*, İzmir.
- ALTINAY, Yrd.Doç.Dr.Reyhan (2008), *Yurdumuzun Nağmeleri*, Seyfettin Asaf-Sezai Asaf, Meta Basım, İzmir.
- ATAMAN, Sadi Yaver (1991), *Atatürk ve Türk Musikisi*, Kültür Bakanlığı Yayınları/1291, Atak Ofset, Ankara.
- AYAS, Onur Güneş (2016), *Musiki İnkılabı ve Rus Modeli: Karşılaştırmalı Müzik Sosyolojisi Açısından Bir Tartışma*, Bilig, S.77.
- EKİCİ, Savaş (2012), *Bağlama Eğitimi Yöntem ve Teknikleri*, Yurt Renkleri Yayınevi, Ankara.
- GÖKALP, Ziya (1969), *Türkçülüğün Esasları*, Devlet Kitapları, Milli Eğitim Basımevi.
- GÜVENÇ, Bozkurt (1993), *Türk Kimliği Kültür Tarihinin Kaynakları*, Kültür Bakanlığı Yayınları/1549, Ankara.
- KAKAN, Mehmet Emin (2012), Engellenen Bir Konserin Trajı Komik Hikayesi, İtri, Ülke Rejimini Nasıl Tehdit Etti?, *Türk Edebiyatı Aylık Fikir ve Sanat Dergisi*, S.469.
- ORANSAY, Gültekin (1984), Cumhuriyet'in İlk Elli Yılında Geleneksel Sanat Musikimiz, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, C.6, İstanbul. (Aktaran: ALTINAY, Yrd. Doç. Dr. Reyhan(2004), *Cumhuriyet Döneminde Türk Halk Müziği*, s.17, İzmir.)
- ÖGEL, Bahaeddin (1991), *Türk Kültür Tarihine Giriş*, C.6, Başbakanlık Basımevi, Ankara.
- ÖGEL, Bahaeddin (1991), *Türk Kültür Tarihine Giriş*, C.9, Başbakanlık Basımevi, Ankara.
- SAY, Ahmet (1985), *Müzik Ansiklopedisi*, C.3, Sanem Mat., Ankara.
- SAYGUN, A. Adnan (1987), *Atatürk ve Musiki*, Sevda Cenap And Müzik Vakfı Yayınları, Ajans-Türk Matbaacılık Sanayi A.Ş., Ankara.
- SİNANOĞLU, Oktay(2006), *Bye Bye Türkçe*, Alfa Basım Yayım Dağıtım Ltd.Şti, İstanbul.
- TANRIKORUR, Cinuçen; *Müzik Kimliğimiz Üzerine Düşünceler*, Ötüken Neşriyat A.Ş., İstanbul, 1998.
- TARMAN, Prof.Dr. Süleyman (2013), *Doğumunun 130. Yılında Atatürk ve Müzik*, Müzik Eğitimi Yayınları, Ankara.
- TURA, Yalçın (1988), *Türk Musikisinin Mes'eleleri*, Pan Yayıncılık, İstanbul.
- UÇAN, Prof. Dr.Ali (2004), Musiki Muallim Mektebi ve Müzik Eğitimi, *Musiki Dergisi*, S.10.
- <http://portreler.fisek.org.tr/herkese-muzik-prof-eduard-zuckmayer/>

Geçmişten Günümüze Yaren ve Politika Etkileşimi

The Interaction of Yaren and Politics from Past to Present

GÖKHAN EKİM*

ÖZET

Sohbet Toplantıları Yaren, Erfene, Sıra, Barana, Kürsü Başı gibi isimlerle Anadolu'da görülmekle birlikte; bahsi geçen toplantıların benzerlerine, Uygurlardan, Balkanlarda yaşayan Türk topluluklarına uzanan geniş bir yelpazede rastlanmaktadır. Tarihsel olarak, boy beylerinin Orta Asya'da mevki ve itibarlarınca konumlanarak (çadırların kurulması ve ikramların yapılması esnasında gözetilen hiyerarşik düzenleme anlamında) ağırlanmaları esasınca düzenlenen toplantıların, Anadolu'ya gerçekleşen göç ile birlikte, Ahi Teşkilatının toplumdaki üretim tüketim ilişkilerini düzenleme noktasındaki işlevleri ile birlikte Moğol istilası ve sonrasında devam eden otorite boşluğunda da belli bölgelerde inisiyatif ele alarak yerel yönetim ağlarındaki etkinlikleri, yakın sayılabilecek bir tarihten itibaren yorumlamaya çalışacağımız Çankırı Yaren geleneğindeki müzik politika ilişkisinin geçmişteki var oluşuna da ışık tutar niteliktedir. 1946'da başlayıp 1950'de kurucu iktidarın el değiştirmesi ile devam eden çok partili politik yaşam, 1950-60 arasında DP- CHP ekseninde sürdürülmüş olan politik kutuplaşmaların kimi zaman toplumsal yaşamdaki sarsıcı ayrışmaların başladığı, sonrasında da 12 Eylül 1980'e kadar geçen zaman diliminde de mahallelerin, sokakların paylaşıldığı çatışma ikliminde farklı ideolojik tercihteki bireylerin bir araya gelmeleri konusundaki güçlüklerin varlığı da bilinen bir gerçektir. Toplumdaki politik ayrışmayla beraber, 12 Eylül'ün önce ve sonrasındaki "sıkı yönetim" kararları uyarınca sokağa çıkma yasağı uygulanması, kış aylarında belli gün ve saatlerde gerçekleşen toplantıların sürdürülebilirliğini engellemiş, öte yandan kent yaşamında, bahçeli müstakil evler yerine apartmanlarda yaşamanın tercih edilir olması, toplantının gerçekleşeceği mekanı resmi kamu kurumlarının tahsisine bağımlı kılmış, bu noktada da karar verme yetkisinde olan yöneticilerin politik müdahale ve yönlendirmelerine açık hale gelmiştir. Son 15 yılda toplumdaki muhafazakarlaşma eğiliminin yükselmesinin toplantılardaki yansımaları da bahsedebileceğimiz belli başlı politik etkilerden birisi olarak nitelenebilir. Bu çalışmada, belli sayıdaki erkek topluluğunun periyodik olarak gerçekleştirdikleri bu toplantılara politikanın etkisini topluluk içi etkileşim ve genel politik oluşumların topluluğa etkileri başlıkları altında betimleyerek, tarihî ve etnografik yöntemler ışığında konuyu ele almaya çalışacağız.

Anahtar Kelimeler: Yaren, Sohbet, Ahilik, Müzik

ABSTRACT

Sohbet Meetings are seen in Anatolia with the names of Yaren, Erfene, Sıra, Barana,

* Doç.Dr. Ege Üniversitesi Devlet Türk Müziği Konservatuarı, gekim75@gmail.com

Kürsübaşı. They are seen in wide area in Turkish communities from Uighurs to Balkans, too. Historically, they were organised according to the treatment of tribe leaders called “Bey” in Central Asia according to their status and prestige (the hierarchical order during setting up tent and serving); with the migration to Anatolia, these meetings had functions arranging the relationship of production-consumption in Ahi community and they gained initiative in some regions during the local authority gap during and after Mongol invasion. All these findings clear up the past of music and politics relationship in Çankırı Yaren tradition, the recent history of which we are going to interpret. The beginning of multi-party system in 1946 and the change of constituent power in 1950; political polirization and disintegration in social life between 1950-1960 in the axis of DP and CHP; the conflict climate until September 12th, 1980 during which streets were shared and the difficulty of gathering people with different ideological choice are common knowledge. Together with the political dissidence, imposing curfew related with the state of siege before and after September 12th restrained maintainability of the meetings in winter. On the other hand, the preferability of apartments to detached-houses in city life obliged meeting places to devotion of official institutions; at this point they were subjected to political interventions and directions of governors.

Keywords: Yaren, Conversation, Ahilik, Music

GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE YAREN VE POLİTİKA ETKİLEŞİMİ

Uzun kış gecelerinde erkeklerden müteşekkil bir topluluğun periyodik olarak bir araya gelmek suretiyle içerisinde Halk Müziği, Halk Mutfağı, Mani, Bilmece, Tekerleme gibi halk edebiyatı ürünlerinin seyirlik orta oyunlarının yani halk tiyatrosunun yaşatıldığı toplantıları, Anadolu’nun farklı coğrafyalarında benzer ya da farklı isimler altında görebilmek mümkündür. *Gerede, Tarhala’da “Sohbet”, “Sopet”, “Fırıttım”, Balıkesir yöresinde, mesela Dursunbey’de “Barana,” Safranbolu, Bartın, Kütahya, Kastamonu, Bolu ve Konya’da “Muhabbet”, “Gezek”, “Sıra”, “Perde”, “Erfane”, “Arfana”, “Birikme”, “Oturak”, Van’da “Oturmah”, Ankara’da “Cümbüş”, Antalya, İsparta’da “Kef”, “Keyif” gibi.*¹ Hatta sınırlarımız dışındaki birçok Türk topluluğunda da, Bulgaristan ve Makedonya’daki Türk topluluklarında Muhabbet², Kırım’da Konuşma³, Kırgızlarda Coro Bozo⁴, Uygurlar’da “Meşrep”⁵

¹ Sadi Yaver Ataman, *Eski Safranbolu Hayatı*, Genişleterek yayına hazırlayan: Süleyman Şenel, Baskı: Canyigit Grafik, İstanbul, 1994, s. 41.

² Fahri İbrahim Hasan, *Yasenkovovo Folkloru*, Şumen Episkup Konstantin Üniversitesi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Şumen, 1998, s. 46.

³ Erdoğan Altınkaynak, “Çankırı’da Yaren Kültürünün Kırım Karay Türklerindeki Benzeri Konuşma”, *Çankırı Kültürü Bilgi Şöleni Bildirileri*, Deta Matbaası, Ankara, 2004, s. 62.

⁴ Karsten Arstanbek, *Kırgızskiye İğri, Razvleçeniye*, İlim Yayınevi, 2004, Bişkek, s. 74 – 79.

⁵ Abdülkerim Rahman, *Uygur Folkloru*, Çeviri: Soner Yalçın, Erkin Emet, Kültür Bakanlığı Hagem Yayınları, Ankara, 1996, s.26.

adı altında toplantıların yürütüldüğünü söyleyebiliriz. Bu bildiride, ortak bir geçmişten kaynaklanan bu toplantıların tarihi, kültürel arka planını ve bunlarla birlikte politika ile ilişkileri ile ilgili değerlendirme yapmak suretiyle ilk başta genel, sonrasında ise Çankırı Yaren Geleneği özelinde yapmış olduğumuz tespit ve yorumlama çabalarımızı sizlerle paylaşmaya çalışacağız.

Gelenek ile politika ilişkisinde ilk önce Yaren Geleneğinin dayandırıldığı bir kurum olan Ahi teşkilatı ve buna dair görüşlere baktığımızda, karşımıza çıkan tabloyu şu şekilde özetlememiz mümkündür. İnsanlık tarihi boyunca çeşitli toplumlarda “meslek örgütleri”, Babil, Eski Yunan, Roma, Eski Mısır, Çin, Hindistan⁶ daha sonra Orta Çağ Avrupa’sında görülmüştür. İ.Ö. 200’lü yıllarda Roma’da görülen lonca tipi örgütlenme, daha çok kentlere özgü bir kuruluş olup bu kuruluş vasıtasıyla da insanlar, başta ekonomik çıkarları olmak üzere ortak düşüncelerini, zevklerini savunmuş ve ileri götürmüşlerdir⁷.

Türk esnaf ve sanatkârlarının da bir meslek örgütü altında toplanarak örgütlenmeleri, 13. yy. Anadolu’sunda belirgin konum ve etkinliği ile ekonomik, toplumsal, siyasal hayatta kendini gösteren “Ahi Teşkilatı” ile olmuştur. Devlet otoritesinin zayıflamasının neden olduğu, dönemin siyasi koşullarının da etkisiyle etkin bir toplumsal aktör olarak karşımıza çıkan Ahi teşkilatı, 1838’de ortadan kaldırılmasından sonra bile, Türk insanının toplumsal hafızasında ve sosyo-kültürel yaşamında canlılığını koruyabilmiştir. Ahilik, Anadolu’da varlığını sürdürdüğü dönemlerde, esnaf ve sanatkârların mesleki bir teşkilatı olmasının yanı sıra yönetim boşluğu olduğunda da idari yapıyı ele alması ve ülkenin güvenliğinin tehdit altında olduğunda yurt savunmasına askeri yönden katkıda bulunması nedeniyle çok yönlü ve işlevli bir teşkilat olmuştur. Anadolu’ya gelmeden önce çoğunlukla göçebe yaşam biçimini sürdürmekte olan toplulukların, Selçukluların iskân politikaları sonucu Anadolu’yu yurt edinmeleriyle beraber⁸ yerleşik hayatın ilk aşaması olarak görülen tarım toplumuna geçmeleri ve bu gelişmeye paralel olarak ortaya çıkan değerler çatışmasının önünde Ahi teşkilatının, her iki yaşam biçiminden belirli öğeleri ve değerleri içinde bulundurması nedeniyle de önemli ölçüde toplumsal denge korunmuştur.⁹ Ekonomik yönden ise ustaların ürettikleri ürünlerin fiyatlarının belirlenerek müşterinin aynı ürüne fazla fiyat vermesinin önüne geçilmiş, haksız rekabete maruz kalıp ürünün maliyetine veya onun altına satılmaması sağlanarak da esnafın hakkı korunmuştur. Aynı işi yapan meslek sahiplerinin ihtiyaç duydukları hammaddelerin alım satımı da Ahi

⁶ Emine Gürsoy Naskali, “Doğu Türkistan’da Ahilik (Yeni Uygurca Belgeler)”, *Uluslararası Ahilik Kültürü Sempozyumu Bildirileri*, Kültür Bakanlığı Hagem Yayınları Seminer-Kongre Bildirileri Dizisi, Devran Matbaası, Ankara, 1996, s.97.

⁷ Herbert Heaton, *Avrupa İktisat Tarihi (İlk Çağdan sanayi devrimine, Çeviren: Mehmet Ali Kılıçbay, İmge Kitabevi yayınları. İstanbul. Mart 1995, s.58.*

⁸ Sebahattin Güllülü, “*Sosyoloji Açısından Ahi Birlikleri*”, Ötüken Yayınevi, İrfan Mat. İstanbul, 1977, s. 68.

⁹ Sabahattin Güllülü, a.g.e., s. 74.

teşkilatı tarafından karşılanmış ve yine bu yolla haksız rekabetin önlenmesi- nin yanında teşkilata küçük yaşta katılan çırakların, usta olana dek mesleği öğrenmenin yanında ahlaki olarak da olgunlaşmışları hedeflenmiştir. Çırağın gündüz atölyede mesleki eğitimine devam etmesinin yanı sıra, geceleri de eğitimin temel aşamalarından olan zaviyelerde yapılan toplantılara katılması, bu toplantılarda “oturup-kalkma, yeme-içme, güzel konuşma” vb. görgü kurallarının titiz bir şekilde uygulanması; bu kuralların içselleştirilerek gündelik hayata aktarılması; sohbetlerde anlatılan menkıbelerden ve fütüvvetnamelerden yola çıkarak da kendi dünya görüşünün oluşturulması sağlanmıştır. Ahilik geleneğinde her meslek grubunun bir dini şahsiyeti kendilerine pir olarak kabul etmeleri, idealize edilmiş bir figür olarak karşımıza çıkan “pirin” dini yönüyle beraber, mesleğin de o pirin önderliğinde yürünen ve belli aşamaları geçerek hakikate ulaşılan adeta bir tasavvufi yol olarak görülmesi, mesleki ve ahlaki hassasiyetin daha belirgin bir konuma gelmesini sağlamıştır. Herhangi bir meslek grubundan bir ustanın ürettiği ürün kalitesiz bulunmuşsa derhal olaya müdahale edilmiş ve hala günümüzde “pabucu dama atılmak” deyimini- nin geldiğine inanılan, ürettiği ayakkabının kalitesiz olması dolayısıyla, yiğit- başı tarafından dama fırlatılan pabuç uygulaması, kalite kontrol mekanizma- sının ve meslek etiğinin etkin bir şekilde uygulanmasını sağlamıştır. Sosyal bilimlerin birçok alanında olduğu gibi tarih ve tabi ki kültür tarihi alanında da araştırmacılar, kendi bulundukları mahalledeki pencereleden konuya ba- kıp mevzuyu izaha çalışmışlar ya da ön kabul ile başladıkları çalışmalarında bir nevi ısmarlama sonuçlara ulaşarak ait oldukları dünyaya malzeme sağla- mışlardır. Bu bakış açılarına bakacak olursak, kimileri orta Asya’ya kimileri Fütüvvet Teşkilatına, dolayısıyla İslami etkiye, kimileri Bizans loncalarına hatta Asya tipi üretim tarzının¹⁰ bir örneği olarak görmek ve göstermek iste- mişlerdir. Bu genel yaklaşımdan sonra Yaren geleneğindeki köken yaklaşımlarını derinleştirmeden günümüzdeki politika algısının siyasi parti ve organi- zasyonlar tarafından gerçekleştirilen bir olgu olması, geçmişte ise devletlerin yönetim sistemi olarak algılanıp içeride ve dışarıda belli gelenek ve alışkan- lıklar çerçevesinde şekillenmiş olan davranış kalıpları ya da formelleri olarak değerlendirilebileceği gerçeğinden yola çıkarak, Yaren Geleneğinde bu for- mellerin yansıdığı bazı uygulamaları değerlendirmeye çalışalım. Topluluğun 24 kişiden oluşması bize 24 Oğuz boyunu çağrıştırabilir. Burada tabi ki Me- tehan’ın ilk düzenli ordusu da 24’lü tümen sistemiyle kurması ve Türklerin 24’lü Ay takvimini kullanmaları da bu sayının bir formal sayı olduğunu akla getirmektedir. Necati Asım Uslu’nun ikili yönetimin tarihsel arka planına de- ğinen ilk araştırmacı olduğunu belirttikten sonra Türk Devlet Geleneğindeki konu ile ilgili uygulamalara değinebiliriz¹¹. İbrahim Kafesoğlu, iki bölüm

¹⁰ Doğan Avcıoğlu, *Türkiye’nin Düzeni I*, Yaylacık Mat, İstanbul, 1995, ss.13- 16.

¹¹ Necati Asım Uslu, *Karatekin Eli Yâren Diyarı Çankırı’dan Sözler*, Kelebek Mat, İstan- bul, 2005, s. 533.

veya kanat halinde ülke yönetim biçiminin Türk Devletlerinde çok yaygın bir gelenek olduğunu belirtmiş ve konu ile ilgili bazı örnekler vermiştir: Devletin Doğu-Batı şeklinde bölümlenerek yönetilmesine; Asya ve Avrupa Hunlarında, Tabgaçlarda, Göktürklerde rastlanıldığını, Büyük-Küçük şeklinde bölümlenmenin, Bulgarlarda, Macarlarda ve Wu-sunlarda görüldüğünü, Kuzey-Güney şeklindeki bölümlenmenin ise Asya Hunlarında Ak Hunlarda, Göktürklerde görüldüğünü, İç-Dış şeklindeki yapılanmanın, Oğuzlarda, Bulgurlarda, Karluklarda görüldüğünü belirtmiştir¹² Gökalp de aynı Konuya değinmiş ve bir beylerbeyinin kumandası altında bulunan sağ kol ve sol kol yapılanmasının Mete'nin idaresi altındaki Kun İlhanlığı'nın yönetim biçimlerinden biri olduğunu vurgulamıştır¹³. Dede Korkut Anlatmalarında da bu teşkilat yapısı gözlemlenmiş ve Gökyay, konuyla ilgili örnekleri sıralayarak bu geleneği irdelemeye çalışmıştır. Hanlar hanı olan Bayındır Han'ın devlet idaresinde ön planda görülmeyip, ikinci plandaki bir hükümdar görünümünde olduğunu buna mukabil Salur Boyundan Kazan Alp'in beylerbeyi olarak, bey, han, alplarbaşı gibi ünvanlarla anılmak suretiyle yönetim işlerinde ön planda olması, sadece bazı durumlarda Bayındır Han'ın kuvvetli bir hükümdar sıfatıyla ön plana çıkması, Dede Korkut Anlatmalarında rastlanan bir uygulamadır¹⁴. Bu uygulamada, çifte kurallık müessesesinde bir devlet geleneği haline gelmiş olan gündelik iç ve dış sorunların en önemli devlet işlerinden ayrılmasının sonucunda, Hakan'ın en üst karar mercii ya da hakem olarak, O'nun yardımcısı konumundaki Bey'in ise günlük işlerin takipçisi ve denetleyicisi olarak devlet yönetiminde yer almalarını sağlamıştır¹⁵. Bu noktada Çankırı Yâran Geleneği'nde de aynı felsefeden hareketle ikili sistemin uygulandığını söyleyebiliriz. Küçük Başağa, toplantı yapılacağı gün, herhangi bir eksik olup olmadığını denetlemek ve toplantı esnasında da “çavuşla” iletişim içerisinde olarak verdiği talimatlarla işleyiş içerisinde daha etkin bir konumda bulunmak suretiyle görevlerini yerine getirir. Büyük Başağa ise daha çok Yâran Geleneği'ndeki otoriter yapıyı bünyesinde simgeleştiren bir üst makam sıfatıyla dikkat çeker. Bir başka uygulama, Abdülkadir İnan'ın “Orun ve Ülüş Meselesi”¹⁶ adlı makalesinde anlattığı “Tör Geleneği olarak da değerlendirilebilecek itibarlı mevkiye oturacak kişi ve ikramların nasıl yapılacağı konusudur. Burada da bir otağda ya da farklı boy beylerinin bir araya gelmelerinin bir kural çerçevesinde yürütüldüğünü yiyecek olarak verilen at etinin de en güzel kısımlarının bu itibarla doğru orantılı olarak paylaştırıldığı

¹² İbrahim Kafesoğlu, *Türk Milli Kültürü*, Boğaziçi Yayınları, İstanbul, 1995, s. 271.

¹³ İbrahim Kafesoğlu, a.g.e., s.149.

¹⁴ Orhan Şaik Gökyay, *Dedem Korkutun Kitabı*, Kabalcı Yayınevi, Yayılcık Mat, İstanbul, 2006, s. 1063.

¹⁵ Orhan Şaik Gökyay, a.g.e., s. 1063.

¹⁶ Abdülkadir İnan, *Türk Hukuk ve İktisat Tarihi Mecmuası*, Orun ve Ülüş Meselesi, İstanbul, 1931, ss. 121- 133.

anlatılır.

Ahi Teşkilatına yeniden dönecek olursak, esnaf kuruluşu olmasının yanında özellikle Moğol istilası sırasında silahlı bir direniş gösterdikleri ve Ankara'nın idaresini 100 yıl kadar sürdürdüklerinden bahsedilmektedir. Çankırı'da ise 30'lu yıllarda bir belediye başkanının Ahi baba vekili ile ters düşmesinden dolayı görevden alındığı Hasan Üçok tarafından anlatılır. Burada Ahi teşkilatının ortadan kaldırılmasından 100 yıl sonra bile toplumsal yaşamdaki ağırlık ve etkisinin sürüyor olması da dikkati çeken ayrı bir noktadır. Yakın döneme kadar sürmüş olan politika yaren ilişkisi ile ilgili değerlendirme yapılacak olursa 50'li yıllarda başlayan demokrat parti CHP ayrışması, sonrasında sağ-sol olarak daha da keskinleşmiş, şüphesiz farklı siyasi tercihleri olan insanların bir araya gelmelerinde belli sıkıntılar doğurmuştur. 60'ların sonu 70'lerin başında MHP'nin kurucu kadrolarında öncü görevler üstlenmiş Şevket Barutçu, Kemal Parıltı, gibi isimlerin de yer aldığı topluluk, yine bu yıllarda Alparslan Türkeş'i misafir olarak toplantıya getirmiş, bu yıllarda baş ağaların börk giymeleri görülmüş ve o dönemde Yaren geleneği ile ilgili tarihsel arka plan vurgusu daha güçlü şekilde yapılır olmuştur. Sonrasında ise 80 darbesi ile birlikte sıkı yönetim ilanı ve sokağa çıkma yasağı nedeniyle 2-3 yıl ara verilerek toplantıların gerçekleştirilememesi topluluğun yeniden oluşturulduğu 84-85 yıllarında bir başka toplumsal değişimin etkisini beraberinde getirmiş, 70'li yıllarda başlayan kentleşme ve kentlerde bahçeli, avlulu evlerden ziyade artık apartmanların tercih edilir olması ile topluluk üyelerinin evlerinde toplantıların gerçekleştirilememesi sonucu valilik ya da belediyenin tahsis edeceği bir mekan vasıtasıyla toplantıların gerçekleşebilecek olması, toplantıları, onlardan gelebilecek talep ve kimi zaman da müdahalelere açık hale getirmiştir. Konu ile ilgili iki ayrı örnek verecek olursak; bizim de katılmış olduğumuz bir değerlendirme toplantısında bir Belediye yöneticisinin, “Dama Vurdum Çatmayı” adlı türkünün toplantılarda seslendirilmemesi yönündeki telkini karşısında topluluk yöneticileri herhangi bir görüş belirtmemiş, dolayısıyla seslendirilecek repertuar konusunda yetkililere inisiyatif verilmiştir. Bir başka örneği vurgulamak gerekirse, o dönemlerde Alevi-Bektaşî kökenli bir valinin görev yaptığı dönemde, Yaren geleneğine bir Bektaşî Gülbankının yemek duası olarak dahil edilmesi de dikkat çekici bir uygulama olarak kaydedilebilir. Burada üzerinde durulması gereken önemli olan bir başka nokta da, tahsis edilen mekanın, geçmişte evlerde düzenlenen toplantılardaki mekana göre daha büyük olması dolayısıyla da, önceleri 10 kişi civarındaki misafir sayısının, 50'lere 100'lere çıkması gelenek açısından başka bir değişimi beraberinde getirmiş, toplantılar bir nevi gösteri ve şova dönüşmüş, geleneksel seyirlik orta oyunlarının yerine parodi ve skeçler ağırlıklı bir yer almaya başlamıştır. Geleneğin haftalık periyotlarla devam eden döngüsü de bahsettiğimiz mekan tahsisi sonucunda bazı farklı uygulamaları beraberinde getirmiştir; kente gelen bürokrat, siyasi ya da tanınmış kişiler için ısmarlama yaren toplantıları düzenlenir olmuş ve burada da topluluk

içerisinden hitabeti yüksek bir kişi sunum yaparak konu ile ilgili bilgiler vermeye başlamış ve tabi ki fakelore olarak tanımlayabileceğimiz bir takım uygulamalar geleneğin içine girmiştir. Son dönemde toplumdaki muhafazakarlaşma eğilimi ile beraber geçmişte toplantılar bittikten sonra hep birlikte gidilen mesire yerleri veya il dışı geziler, günümüzde milli manevi değerlerin vurgulanması adına Çanakkale ziyareti ya da, bazı kutsal olarak kabul edilen mekanların ziyareti şeklinde de olabilmektedir. İl müftüsünün ya da bir din görevlisinin toplantılara davet edilmesi ve toplantıların belli bir bölümünde ona sorular yöneltilmesi ya da onun dini konularda telkin ve önerilerde bulunmasını da yine aynı dönüşümün paralelindeki bir uygulama olarak kabul edebiliriz.

Yaren Toplantılarındaki müzik uygulamalarına baktığımızda ise geçmişte 12 perdeli sazı bir Müslüman Türk'ün çalma zorunluluğunun sosyolojik temeli kalmamasından dolayı ortadan kalkmış, ince saz diye adlandırılan sazları ise gayrimüslimlerin çalması, 20.yy.'ın ilk çeyreğinde gerçekleşen tehcir ve mübadele sonrası keman, santur, kanun, gırnata gibi çalgıları icra eden Ermeni ve Rum müzisyenler sonrası müziğin niteliğinde ve icra edilen repertuarda ciddi bir erozyon gerçekleştirmişti ki, bu konu, kanımızca diğer yöreleri de kapsayacak şekilde ayrıca ele alınıp üzerinde düşünülmesi ve tespitler yapılması gereken bir durumdur.

Belli ana başlıklar altında genel bir çerçeve içerisinde ele almaya çalıştığımız “Politika ve Yaren Etkileşimi” konusunda, politikacıların ya da politik dönüşümlerin Yaren geleneğine etkilerini ortaya koymaya çalıştığımız bu bildiride değinmek istediğimiz bir başka nokta da, Yaren Geleneğinin politikaya dolaylı bir etkisi olarak düşündüğümüz bir ayrıntıyı belirtmek olacaktır. Kemal Tahir'in Hikmet Kıvılcımlı ve Nazım Hikmet ile birlikte Çankırı hapishanesinde yatmış olduğu 40'lı yıllarda Şeyh oğlu Hasan Üçok'un “Çankırı Tarihi ve Halkiyatı” adlı kitabını okuduğunu ve bu kitapta, Yaren Geleneği ile ilgili bölümlerle birlikte Ahi Teşkilatının da kapsamlı bir şekilde ele alınması, Kemal Tahir'in bunlarla ilgili notlar alması¹⁷ ve belki de ileride “Devlet Ana” romanında vurgulayacağı tarihsel bölümlerle ilgili perspektifin şekillenmesinde belirleyici olabileceğini düşünmekteyiz. Burada, konunun salt bir romandan ibaret olmadığı, Kemal Tahir'in ait olduğu politik dünya içerisinde ileride neredeyse bir nevi aforoz edilme durumu ile karşılaşp, kendisini takip eden dar bir çevrenin de” Tahiriler” adıyla anılacak, sol gelenek içerisinde, Selçuklu ve Osmanlı mirasını güçlü bir şekilde savunup, Cumhuriyet Devrimlerine karşı duruş sergileyen bir akımın ilk fikrî tohumlarının atılmış olduğu bir sürecin başlangıcı olabileceğini düşünebiliriz.

Sonuç olarak da şunları söyleyebiliriz: Siyasal aidiyetlerin geçmişten gü-

¹⁷ Kemal Tahir, “Notlar/ 1960 Öncesi Cezaevi Notları”, Bağlam Yayınları, Bayrak Yayıncılık Matbaacılık, Ankara, 1991, ss. 72-88.

nümüze önemli ölçüde değiştiği, gündelik çıkarlar çerçevesinde daha pragmatik bir görünüme büründüğünü görebiliyoruz. Dolayısıyla, iç dinamizmi ile yaşayıp bir sivil toplum kuruluşu niteliğini de bünyesinde barındıran Yaren Geleneginin güncel siyasi etkilerden uzak tutularak gelenegın kendi çizgi ve dairesi içerisinde yaşaması gerektiğine inanıyoruz.

KAYNAKLAR

- Abdulkadir İnan, (1931) *Türk Hukuk Ve İktisat Tarihi Mecmuası*, Orun ve Ülüş Meselesi, İstanbul
- Abdülkerim Rahman, *Uygur Folkloru*, (1996) Çeviri: Soner Yalçın, Erkin Emet, Kültür Bakanlığı Hagem Yayınları, Ankara
- Doğan Avcıoğlu (1995) *Türkiye’nin Düzeni I*, Yaylacık Mat, İstanbul
- Emine Gürsoy Naskali, (1996) “Doğu Türkistan’da Ahilik (Yeni Uygurca Belgeler)”, *Uluslararası Ahilik Kültürü Sempozyumu Bildirileri*, Kültür Bakanlığı Hagem Yayınları Seminer-Kongre Bildirileri Dizisi, Devran Matbaası, Ankara
- Erdoğan Altınkaynak, (2004) “Çankırı’da Yaren Kültürünün Kırım Karay Türklerindeki Benzeri Konuşma”, *Çankırı Kültürü Bilgi Şöleni Bildirileri*, Deta Matbaası, Ankara
- Fahri İbrahim Hasan (1998) *Yasenkovu Folkloru*, Şumen Episkup Konstantin Üniversitesi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Şumen
- Gökhan Ekim (2009) *Çankırı Yaren Geleneginin Tarihi Kültürel Kökenleri Ve Müzik Uygulamaları*, Ege Üniversitesi, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İzmir
- Herbert Heaton (1995) *Avrupa İktisat Tarihi (İlk Çağdan sanayi devrimine)*, Çeviren: Mehmet Ali Kılıçbay, İmge Kitabevi yayınları. İstanbul
- İbrahim Kafesoğlu (1995) *Türk Milli Kültürü*, Boğaziçi Yayınları, İstanbul
- Karsten Arstanbek (2004) *Kırgızskiye İğri, Razvleçeniye*, İlim Yayınevi, Bişkek
- Kemal Tahir (1991) “Notlar/ 1960 Öncesi Cezaevi Notları”, Bağlam Yayınları, Bayrak Yayıncılık Matbaacılık, Ankara
- Necati Asım Uslu (2005) *Karatekin Eli Yâren Diyarı Çankırı’dan Sözler*, Kelebek Mat, İstanbul
- Orhan Şaik Gökyay (2006) *Dedem Korkutun Kitabı*, Kabalcı Yayınevi, Yaylacık Mat, İstanbul
- Sadi Yaver Ataman (1994) *Eski Safranbolu Hayatı*, Genişleterek yayına hazırlayan: Süleyman Şenel, Baskı: Canyigit Grafik, İstanbul
- Sebahattin Güllülü (1977) “*Sosyoloji Açısından Abi Birlikleri*”, Ötüken Yayınevi, İrfan Mat. İstanbul

Square Dancing Jazz'a Karşı

Square Dancing in Contradiction to Jazz

MİNA FENERCİOĞLU*

ALİ ALPER ALPMAN**

ÖZET

Bu çalışmanın temel amacı bir müzik türünün politik unsurlarla nasıl şekillendiğini ele almak, bu bağlamda sosyal yaşamın bir parçası olan alışkanlıkları nasıl etkilediğini Square Dancing ve Jazz müzik kontekstinde tartışmak ve örneklendirmektir. Bildiri yirminci yüzyıla ilişkin politik hareketlerin bir algoritmasını çıkarıp, bir müzik türünün kültürel, sosyal ve sektörel anlamda nasıl öne çıkarıldığını ya da geri plana atıldığını göstermeye çalışmaktadır.

Araştırma sosyal bilimler kapsamına girmektedir. Çalışmanın yöntemi betimleyici araştırmaya dayalı nitel yöntemdir. Veri toplamada doküman tekniği kullanılacaktır.

Jazz müziği 19.yy'da Amerika'da demokratikleşme ve özgürleşme hareketinin bir göstergesi olarak görülebilir. Bu müzik türünün 1930larda kuvvetlendiği aşıkardır. Bu noktada belki de Amerika'nın 1929 Büyük Buhran'da yaşanan ekonomik bunalımın önemli bir etkisi olmuştur. Müzik bu bunalımdan bir çıkış yolu olarak görülmüş, sadece dans ve eğlence değil, iş olanakları da sağlamıştır. Örnek olarak Big Band Jazz orkestraları birçok müzisyene iş imkanı yaratmıştır. Günlük hayatın zorluklarını bir nebze unutmak için müzik ve dans 1900ler Amerika'sında birbirinden ayrılmayan bir ikili olarak karşımıza çıkmakta ve bir ırk ayrımı yapmamaktadır.

Fakat bazı çevrelerde Afro-Amerikanların toplumsal erki ele geçirmelerinden korkulmaktadır. Bu kesimden Henry Ford'un da, kendi fabrikalarından başlayarak tüm ülke için folk müzik ve Square Dancing'i teşvik ettiği öne sürülmektedir.

Sonuç olarak 20.yy'ın başında Jazz müziğin politik unsurlarla destek görmesi Amerika'nın ilerleyen dönemlerinde Cumhuriyetçi partinin zaferi ile değişime uğramıştır. Avrupa'nın ve dolaylı olarak Amerika'nın da etkileneyeceği II. Dünya Savaşı döneminin getirdiği Anti-Semitizm ve Afro-Amerikan karşıtlığının yükselişi sonucunda belki de Henry Ford'un Amerikan ulusal dansı olan Square Dance'ı yaygınlaştırmak Jazz'a bir karşı hareket olarak anlamlandırılabilir.

Anahtar Kelimeler: Jazz müzik, Square Dancing, Henry Ford, Afro-Amerikan, Anti-Semitizm

* Dr. Ar. Gör., İstanbul Üniversitesi, Müzikoloji Bölümü,
mina.fenercioglu@istanbul.edu.tr

** Dr. Ar. Gör., İstanbul Üniversitesi, Opera Bölümü, alper.alpman@istanbul.edu.tr

ABSTRACT

The main purpose of this study is to examine how the musical tendency is structured by political elements. In this context, the habits that are part of social life will be discussed and exemplified with the background of Square Dancing and Jazz music. This study tries to show an algorithm of the political movements of the twentieth century and to show how a music genre has been put forward in the cultural, social and sectorial sense, or laid back.

The scope of the research is within the social sciences. The method of the study is a qualitative method based on descriptive research. The document technique will be used to collect the data.

Jazz music can be seen as a demonstration of democratization and liberation in America in the 19th century. It's obvious that this music genre has flourished during the 1930's. At this point, the economic crisis during the Great Depression in 1929 had an important influence on this. Music has been seen as a way of coping with the depression, provided jobs and not only dancing and fun. As an example Big Band Jazz Orchestras have provided jobs for many musicians. Music and dance have emerged as an inseparable duo in the 1900's United States for being means to forget the hardships of daily lives to some extent and don't do a discrimination.

However in some quarters there is a fear of Afro-Americans acquiring the social power, hegemony. It has been proposed that as a member of the circles, Henry Ford has promoted folk music and square dancing for the whole country, starting from his factories.

As a result, with the support of the political elements Jazz music had in the beginning of the 20th Century has changed along with the victory of the Republican Party in the following periods in the United States' history. As a consequence of the rise of Anti-Semitism and Anti-Afro-American sentiment by the means of World War II era affecting Europe and indirectly America, maybe the promoting of square dancing as the national dance of the United States by Henry Ford, might be a movement against jazz.

Keywords: Jazz music, Square Dancing, Henry Ford, Afro-American, Anti-Semitism

GİRİŞ

19. yüzyıl'da Amerika kıtasındaki sosyo-ekonomik gelişmelerle kölelerin özgürleştirilmesi sonucunda bu insanlar sosyal ve kültürel hayata güçlü katkılarda bulunmuşlardır. Özgürlük demokratikleşmenin bir göstergesi olarak karşımıza çıkar. Jazz müziği de bu özgürleşme hareketinin bir parçası olarak görülebilir. Bu müzik türünün 1930larda kuvvetlendiği aşıkardır. Bu noktada belki de Amerika'nın 1929 Büyük Buhranda yaşanan ekonomik bunalımın önemli bir etkisi olmuştur. Çünkü insanların birçoğu işsiz kalmış, kişisel ve dolayısıyla belki de kitlesel olarak bu ekonomik durumdan etkilenmişlerdir.

Bu çalışmanın temel amacı kültürel bir öge olarak bir dans türünün politik unsurlarla nasıl şekillendiğini ele almaktır. Square Dancing aslında kendi içinde son derece masum bir dans türü olarak görülebilir. Tarih içinde Jazz ile karşı karşıya gelmesi, elinde gücü bulunduranlar tarafından ısrarla Jazz

müziğe bir karşıt kavram olarak savunulması aslında talihsiz bir durumdur. Bu durum Square Dancing'i Jazz'ın karşısında sığ ve renksiz bir dans olarak göstermiştir. Henry Ford ve propagandası yıllar içinde meyvesini verse de Square Dance nispeten tutucu bir kesimin dansı olarak görülmüştür.

Örnek olay çalışması olgu ve içinde bulunduğu içerik arasındaki sınırların kesin hatlarıyla belirgin olmadığı görgül bir araştırma yöntemidir. “Temel fikir bir olayın (veya belki de az sayıda olayın) uygun gelebilecek herhangi bir yöntemle ayrıntılı bir biçimde incelenmesidir” (Punch, 2011, s. 144). Çalışmaya meseleyi daha iyi anlamak amacıyla bir örnek olay çalışması kapsamında bakılmıştır.

Bu çalışmada 20.yy Amerika'sında yaygınlaşan müzik ve dans türlerinden Jazz ve Square Dancing kapsamında “sosyal yaşamın bir parçası olan alışkanlıklar nasıl etkilenmiştir?”, sorusu cevaplandırılmaya çalışılacaktır.

Bilindiği gibi 19 ve 20. yüzyıl, Endüstri Devrimi'nin ardından, tüm dünyada önemli gelişmeler olduğu bir dönemdir. Yaşanan ekonomik, sosyal ve politik olaylar dünyadaki bütün toplumlarda çığır açmıştır. Tıptaki gelişmeler, otomobilin icadı, fizik kuramları, uzay bilimlerindeki gelişmeler gibi birçok değişim ve dönüşüm karşımıza değişen ve dönüşen bir dünya modeli getirmiştir. Avrupa'da Paris 1920lerde sosyal olarak altın çağını yaşarken, Amerika aynı dönemde ekonomik anlamda daralma yaşamıştır. 24 Ekim 1929 tarihinde Wall Street borsanın çöküşü Amerika için 10 yıl sürecek bir buhran döneminin başlangıcı sayılmaktadır. 1933 yılına gelindiğinde işsizlik %3'ten %25'e yükselmiş, kuraklık nedeniyle tarım gerilemiştir (Amadeo, 2016).

Büyük Buhran beraberinde büyük çözümler de getirmiştir. Bunlardan en önemlisi toplumun kendini koruma içgüdüğü olan eğlence sektörüdür. Dans ve müzik bu buhrandan bir çıkış yolu olarak görülmüştür.

Çalışmada öncelikle Jazz müziğinin kökenleri anlatılacaktır; dönemsel bazda bu müzik türünün gelişimi açıklanacaktır. Sonrasında “Henry Ford kimdir?” sorusu cevaplandırılacak, Ford'dan bahsedilecektir. Ford'un bu yazı kapsamındaki önemi kendi fabrikasında ortaya koyduğu üretim sisteminin sonradan Fordizm olarak adlandırılacak ekonomik bir sisteme dönüşmesidir. Fordizm kavramı sadece bir ekonomik terim olarak değil, aynı zamanda sosyolojik bir terim olarak da önemlidir. Bu bağlamda Fordizm kavramı açıklanacaktır. Bununla beraber bu metinde Ford'un öncelikle kendi fabrikasında kurmuş olduğu müzik ve dans salonlarında çevresine ve çalışanlarına bir anlamda kültür ortamı yaratması; sonrasında ise ülke çapında aslında 16. yüzyıl İngiltere'sine dayanan bir dans türü olan Square Dancing'i Amerika'nın ulusal dansı haline getirme çalışmaları yaptığını söyleyebiliriz. Bu çalışmada Fordizm kavramı seri üretimi anlatan, tek tipleştirme ifadesi olarak kullanılmaktadır. Bu nedenle Fordizm Bağlamında Square Dancing bölümünde iki kavram arasındaki ilişki incelenecek, bir dans türünün nasıl kültürel ve sosyal anlamda öne çıktığı tartışılacak, sonuç bölümü ile çalışma sonlandırılacaktır.

JAZZ

Jazz kelimesinin etimolojik kökeni bazı kaynaklara göre Arapçaya, Arapçaya yakın olan Afrika dillerine dayanmakta, bazı kaynaklarda ise tamamen Afrika kökenli olduğu görülmektedir. Her koşulda Afrika kökenli olan bu müzik, Afrika’dan Amerika’ya ulaştığında insanlar, kölelik altındayken dahi kendi kültürlerini yaşatmaya çalışmışlardır. Bu fırsatı bulabildikleri New Orleans çevresinde Jazz müziğin gelişmesi biraz da bu köle sahiplerinin meraklı ve anlayışlı insanlar olmalarındandır. Anlam olarak Güney ABD zenci ağızlarında; gürültülü eğlence ya da bir tür müzik anlamlarına gelir (Nişanyan, 2012).

“Caz, sanayi üretiminde dünyada en ilerlemiş ve ticari popüler müzik üretimini önemli bir sanayi kolu haline getirmiş bir ülkede, hızla bir ‘sera’ gelişimi geçirmiş Afrika kabile kökenli bir müzik olarak tanımlanabilir. Caz, bu müzik yapım endüstrisinin örgensel bir parçası olarak gelişmiş, bu endüstriyi sürekli olarak fikirlerle beslemiş, bir yandan da bu endüstrinin standartlaşmış yöntemlerine sürekli bir karşıtlık içinde olmuştur... (Finkelstein, 1995, s. 389).

Jazz müziğinin kökenleri 19. yüzyıl sonunda kıta Afrika boylarından ABD’ye getirilen toprak kölelerinin özgün ezgileriyle New Orleans’taki ilk yerleşim bölgesinde var olan Amerikan müziğinin birleşimine dayanır. “Yayılmı sürecinde Afrika’nın ritim ve ezgi dağarcığı Batı müziğinin armoni dili ve biçimleri ile bir Afro-Amerikan bir bileşim oluşturmuştur” (İlyasoğlu, 1994, s. 220). New Orleans civarındaki Fransız asıllı göçmenlerin sahip olduğu köleler, Sermet’e göre diğer kölelere göre daha serbest bırakılmıştı (Sermet, 1990, s. 10). Belki de bu nedenle Jazz müziğinde Fransız etkileri söz konusu olabilir. Finkelstein da bu noktada Jazz’ın Fransız müzik formlarından etkilendiğini savunmaktadır:

“Caz, aslında New Orleans’ta, 20. yüzyılın ilk yıllarında doğdu”... “Kreol’ sözcüğü yalnızca Kreol halk şarkılarını değil, New Orleans’taki beyaz ‘sahiplerinin’ balolarında Zenci müzikçiler tarafından çalınan Fransız halk şarkıları, reel gavot ve kadrilleri ve bunun yanı sıra da New Orleans’ın müzik açısından ünlü olduğu opera sarayı da içinde olmak üzere, Fransız etkilerini anlatır” (Finkelstein, 1995, s. 398).

Bu müziğin başlıca özellikleri şu şekildedir:

Jazz müziği doğaçlamaya dayanan bir müzik türüdür. Poliritmik yapılar, senkoplu ritimler ve swingli çalış bu müziğin özelliklerindendir. Bu müzik türünün armonileri karışıktır ve kendine özgü bir tonlama biçimi bulunmaktadır.

Jazz müziğinde zaman ölçüsü ilke olarak 4 zamanlıdır. Başka ölçü kullanılabilecek olursa ağırlaşma ya da hızlanma yoluyla 4 zamana uyarlanır. Dört zamanlı ölçüde vurgular Avrupa'da alışılmışın tersine ikinci ve dördüncü zamandadır.

1870 yılı dolayında ortaya çıkan ilk Jazz parçalarına Rag time deniyordu. Rag time aslında bir piyano stiline adıdır. 1900-1910 yılları arasında piyanoda kendi parçalarını seslendiren usta piyanistlerin başlıcaları Scott Joplin, James Scott ve "Beyaz Derili" Joseph Lamb'dir.

1910 ve 1920'ler New Orleans, Dixieland, döneminde Jazz Amerika'nın güney kentlerindeki müzikçileri de kapsamaktadır. Louis Armstrong, Duke Ellington, Nick La Rocca, bu dönemin önemli müzisyenlerindendir. (Dixieland, 1920ler)

1930 ve 1940'lı yıllarda Big Band ve Swing, önceki yılların plak üretimi bu yıllarda artmış, Jazz müzikte senfonik orkestrayı karşılayan büyük Jazz orkestralarının oluşması bu dönemdedir. Bu orkestralar Big Band olarak adlandırılır. Başlıca Big Band toplulukları önderlerinin adıyla anılmıştır: Fletcher Henderson, Duke Ellington, Count Bassie, Benny Goodman, Glenn Miller, Tommy Dorsey, (Swing, 1930lar) gibi.

Be-bop ise 1940-1950 yılları arasında hakim olan Jazz müzik akımıdır. Başlıca özellikleri daha önceki dönemlere göre orkestralar küçülmüş ama emprovizasyona verilen önem büyümüştür. Charlie Parker, Thelonius Monk, Dizzy Gillespie bu akımın önde gelen temsilcilerindendir.

1950 ve 1960'larda Afro-Küba karışımlar, Cool Jazz olarak adlandırılır. Bu stil Avrupa'nın oda müziği geleneğine yakınlaşma eğilimindedir. Legato (bağlı) çalışır, sert aksanlardan kaçınılır, ve ton dışı müziğe yöneliş genel özelliklerini oluşturur. Miles Davis, Dave Brubeck, Lennie Tristano, Gerry Mulligan ve dördlüsü, Lester Young, John Lewis gibi isimler öne çıkmıştır.

1960 -1970'ler ve sonrasında Free Jazz ise Avrupa'nın yeni müziğine yaklaşır. Geleneksel Jazz'ın tonal armonisine bağlılık göstermemiştir. 1960ların ortasında bu akım, Blues'a yeniden dönüş yapmıştır. Bu dönemin ünlüleri arasında John Coltrane, Cecil Taylor, Ornette Coleman gösterilebilir.

Sonrasında ise Electric Jazz/ Jazz Fusion ortaya çıkmıştır. Chick Corea bu akımın önemli bir temsilcisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu akım dönemin popüler müziği olan Rock müziğe yaklaşmıştır. (Say, 1997, s. 491-92).

Amerika'nın kültürel yapısında farklılaşan müzik türü olan Jazz'dan bahsedilmiştir. Bu çalışmada Henry Ford'un Square Dancing'i Jazz müziğe karşı teşvik ettiği öne sürülmektedir. Bu nedenle bir sonraki bölüm Henry Ford'un yaşamına ayrılmıştır.

HENRY FORD'UN YAŞAMI

Amerikalı otomobil üreticisi Ford, çoğunlukla yalnız tek bir modeli satışa çıkardığı halde, 20. yüzyılın ilk yarısında Amerikan piyasasına egemendi.

Kendisi tarafından ilk kez uygulanan seri üretimle Ford, sürümü ve kazancı artırdı. Ayrıca daha yüksek ücretler ve daha kısa çalışma saatleriyle işçilerin koşullarını daha çekici bir hale getirdi.

30 Temmuz 1863'de Dearborn/Michigan'da İrlanda kökenli bir çiftçinin altı çocuğunun en büyüğü olarak dünyaya geldi. Oniki yaşındayken annesini kaybeden Henry, boş zamanlarını kendisine kurduğu bir mekanik atölyesinde geçiriyordu. Burada 15 yaşında ilk buharlı makinesini yaptı. Detroit'te bir şirketin atölyesinde çıraklığa başladı ve önceleri cep saatleri onarımı konusunda uzmanlaştı. Cep saatlerini büyük çapta uygun fiyata üretme planından kısa bir süre sonra vazgeçti. 1882'de Michigan'ın güneyinde buharlı makine montajcısı olarak ilk kez sürekli bir işe girmiş oldu.

Altı yıl sonra bir çiftçinin kızı olan Clara J. Bryant ile evlenerek ondan bir çocuk sahibi oldu. 1891'den sonra Detroit'te Edison Illuminating Company'de (Işıklandırma Şirketi) mühendisliğe başladı (1893'te başmühendis oldu). Boş zamanlarında otomobil üretimi üzerinde çalışıyordu. İlk tek silindirli benzin motorunu 1893'te kendi evinin mutfağında üretti. Üç yıl sonra ilk otomobilini yaptı. 33 yaşındaki Ford, bisiklet tekerlekleri monte ettiği bir şasiye bir motor taktı. İlk şirketi olan Detroit Automobile Company, kuruluşundan bir buçuk yıl sonra, 1890'da iflas edince, Ford 16 Haziran 1903'te hisselerine % 25,5 oranında ortak olduğu Ford Motor Company'yi kurdu. Aynı yıl içinde ürettikleri ilk otomobil ABD'de satıldı. 1904'ten sonra otomobillerini başka kıtalara da ihraç etti (Henry Ford, 2017).

1906'dan beri şirketinin en büyük hisse sahibi ve başkanı olan Ford, 1908'de yaptığı T Modeli arabasıyla şirketinin dünya çapında tanınmasını sağlayan bir satış rekoru kırdı. Yalnız tek bir modeli satışa sunma düşüncesi önceleri kuşkuyla karşılanan Ford, bu uygulamayla turnayı gözünden vurdu. 1906'da İngiltere'de ilk Avrupa şubesini açan Ford, 1927'de A modelinin üretimine geçinceye kadar, yaklaşık olarak 15 milyon araba sattı. İşletmesi 1917'de üretimine tarımsal taşıt araçları (özellikle traktör) ekleyerek üretim yelpazesini genişletti.

Şirketinin ekonomik başarıları, yalnız satışa sunulan taşıt araçlarına dayanmakla kalmayıp, Ford'un planlama, örgütlenme ve üretim alanlarında uyguladığı yeniliklerle de yakından ilişkiliydi. 1913'te otomobil endüstrisine seri üretim bandını getiren Ford'dur. Ford'un, iş bölümü ve rasyonelleştirme yoluyla daha düşük maliyetli bir üretime ve daha yüksek satış sayılarına ulaşılacağına ilişkin düşüncesi tutundu. Henry Ford, 1914 senesinde işçilerinin ücretlerini artırdı. Ford fabrikasında işçiler günde 8 saat çalışıyor bunun karşılığında da 5 dolar günlük ücret alıyorlardı. Diğer fabrikalarda işçiler günde 9 saat çalışıyorlar buna karşılık Ford'da çalışanlardan yarı yarıya az ücret alıyorlardı.

Daha sonra “Fordizm” çok sayıda işletme tarafından benimsendi. Ford, Belçika (1922), İtalya (1923) ve Almanya'da (1925) fabrikalar kurmuştur. Bu

fabrikaları da 1928'den sonra İngiltere'de kurulan yeni bir fabrikadan merkezi olarak yönetmiştir.

Ford, İkinci Dünya Savaşı'nda, tıpkı daha önce Birinci Dünya Savaşı'nda yaptığı gibi, işletmesini tamamen savaş üretimine göre uyarladı. Ford Motor Company savaş malzemesi teslimatında en büyük şirketlerden biri oldu. Buna rağmen Ford, her iki dünya savaşından önce barışın korunması için çaba harcamış ve 1936'da barışın güvence altına alınmasını hedefleyen bir vakıf olan Ford Foundation'ı kurmuştu.

Şirketin kurucusu Ford, 7 Nisan 1947'de, 83 yaşında, Dearborn/Michigan'daki evinde vefat etmiştir.

FORDİZM

Fordculuk (Fordizm): “Henry Ford tarafında ortaya atılan ve işin verimini malların standartlaştırılması ve yeni bir iş örgütlenmesiyle artırmayı amaçlayan sınai örgütlenme ve etkinlik kuramı. Fordculuk için, üretim alanında önemli olan şey, olabildiğince çok parçanın standartlaştırılarak, bunların büyük seriler halinde üretilmesini sağlamaktır....” (1986, s. 4196).

20. yüzyılın özgün Marksist teorisyenlerinden Antonio Gramsci kültür problemlerine ve kültürel formasyonların politik tahakkümle (egemenlik) ilişkisi üzerine düşünen ve üreten bir sosyologdur (Swingewood, 1998, s. 244).

Fordizm kavramı Gramsci tarafından Amerikan endüstriyel yaşam biçimini betimlemek için kullanılmıştır. Ona göre Ford'un yarattığı seri üretim bandı, Fordizm kavramının temelinde yer almaktadır. Aynı zamanda ABD'nin dünya kapitalist ekonomisinde hegemonya kurmasını ifade etmektedir. Sadece bir üretim organizasyonu değil, esas olarak bir sermaye birikim modelidir.

Teknik anlamda Fordizm; sanayi üretiminin büyük oranda kitlesel üretim olarak gerçekleştirildiği, idari işler ile kol kuvvetine dayalı işlerin Taylorist¹ bir ayrımla belirlendiği, işbölümünün ve iş tanımlarının katı bir şekilde yapıldığı, ürün standartlaştırmasının verimlilik artışları getirdiği ve artan talebin bu standartlaşmayı hızlandırdığı bir üretim biçimidir (Eraydın, 1992, s. 15).

Gramsci Fordizm'i bir anlamda eleştirmiştir. Burada Kapitalist medeniyette yeni bir dönemi başlatan Fordizm, planlı ekonomiye geçişe damgasını vurmuştur, ancak bu yöntem yalnızca üretimi değil bireyi de planlamakta, yeni bir işçi (ve insan) tipi yaratmak için hayatın birçok alanını işgal etmekte ve bu nedenle sadece bir montaj hattı ile sınırlı kalmayan yaklaşım olarak karşımıza çıkar (Kumar, 1995, s. 68).

¹ Ç.N.: Bilim insanları tarafından maksimum verimi elde etmek için üretimi yapmanın en iyi yolunu araştıran yöntem, bilimsel yönetim.

Fordizim’in özellikleri şu şekilde sıralanabilir:

1. üretimin standartlaştırılması,
2. otomasyon yoluyla kitlesel üretim yapılması,
3. sosyal refah devletin düzenleyici ve kontrol edici rolü,
4. üretimde merkezi örgütlenme ve taylorist yönetim anlayışı,
5. kalifiye düzeyi düşük işçilerin büyük ölçekli işletmelerde yoğunlaşması.

Bu çalışmada Kapitalizmin Taylorizm’den sonra gelen parçası olarak adlandırılabilir Fordizm tekeli bir düzenleme biçimi olarak ele alınmaktadır. Fordizm, kitle üretimi ve kitle tüketimi üzerine kurulu bir sistemdir. Artı değer üretimi, dolaşım, bölüşüm ve tüketim ilişkileri gibi kavramları içinde barındırmaktadır.

SQUARE DANCING

Bu dans türü 16.yy İngiltere’sine dayanmakta, halk danslarının bir formu olarak karşımıza çıkmaktadır. İngiltere ve Fransa başta olmak üzere Avrupa’da yayılmış ve Amerika kıtasına ulaşmıştır. Literatürde “Traditional Square Dancing” olarak geçen “Geleneksel Square Dancing” Modern Western dışında 1950 öncesinde yer alan Amerika’daki bütün Square Dancing türlerine verilen genel addır.

Bu dansın özellikleri şu şekildedir:

1. 4 çift ile yapılmaktadır. Bu dansı yöneten bir kişi bulunmakta, bu kişi dansçılara yapacakları figürleri söylemektedir.
2. Geleneksel Square Dance’a neredeyse her zaman canlı müzik eşlik eder.
3. 19.yy’dan beri Square Dance repertuvarının çoğunluğu İskoç ve İrlanda Jig ve Reellerinden gelir.
4. Akustik enstrümanlarla çalınır. Keman, banjo, gitar ve kontrbas başta olmak üzere birçok enstrümanla icra edilebilir.

Cowboyarla özdeşleştirilen bu dans, 20.yy’ın ikinci yarısında Amerika’da birçok eyalette resmi eyalet dansı olarak kabul edilmiştir. Yani bu dans türü Jazz’ın karşısında yerel dans ögesi olarak tekelleştirilmiştir.

1982’de ABD Başkanı Reagan’ın imzası ile Square Dance Amerika’nın ulusal dansı olarak kabul edilmiştir.

FORDİZM BAĞLAMINDA SQUARE DANCING

Gramsci’ye göre Fordizm kavramı seri üretimi anlatır. Bu çalışmada savunulan, Fordizm bir anlamda da tek tipleştirmeyi getirmiştir. Bu tek tipleştirmeyi arı ırkı savunan Hitler hakkında hayranlık besleyen sözleri ile Henry Ford’da da görülmektedir. Henry Ford, anti-semitik söylevlerde bulunmuş,

Bir Amerikalı olarak, ABD'de yaşayan Afro-Amerikalıların yaptıkları müziği yozlaşmış bulmuş ve ABD için bir tehdit unsuru olarak görmüştür. Bu nedenle Afro-Amerikan kültüründen doğan Jazz müziğe karşı durmuştur.

Henry Ford 1920lerde yerel bir gazeteyi satın almıştır. New York Üniversitesi'nden tarihçi Profesör Dr. Hasia R. Diner'a göre, The Dearborn Independent gazetesini alan Ford, bu gazetede Anti-Semitist yazılar yayımlamış, diğer yerel gazeteler de burada yayımlanan yazıları Henry Ford'un gazetesine olduğu için kendi gazetelerine taşımışlardır. (American Experience, 2017). Ford, Jazz müziğin gelişimi için de Yahudileri suçlamıştır. Henry Ford Yahudi karşıtı yayımlarında Jazz'ı Yahudilerin yarattığını öne sürer. (Smith, 2017). Afro-Amerikalıların dans ve müzikleri toplum için bir tehdittir. Bunun karşısında tamamen beyaz ve köklü bulduğu Square Dancing'i savunmuş ve desteklemiştir.

Kendi orkestrasını kurmuş, dans geceleri düzenlemiş ve çocuklara dans dersleri vererek geleceğe de yatırım yapmıştır. Bunun yanında ülke çapındaki Square Dancing etkinliklerine de maddi ve manevi desteğini esirgememiştir. Ford'un seri üretim metotlarının müzik üzerinde de etkili olduğunu söyleyebiliriz. Popüler müzik 20. yüzyılın başında hızla yaygınlaşmaktaydı. Birçok insan da Henry Ford gibi eski zamanların müziğinin etik olarak Jazz müzik kültüründen daha üstün olduğunu düşünmekteydi. (Warnock, 2009, s. 79).

Bu tam da beyaz Anglosakson erkek egemen kültürün destekleyebileceği bir düşüncedir. Üretilen metanın belli özellikleri olması beklenmektedir. Bunun dışında kalanlar üretim bandında yer alamaz. Bir başka deyişle, Henry Ford'un savunduğu Square Dancing, çeşitliliğe, farklılığa karşı olan bir kültür ürünü olarak karşımıza çıkar. Çünkü bu dans türünde müzikler basit, figürler belirli ve karmaşıklıktan uzaktır. Ayrıca dansçılar özgür değildir; onları dışarıdan yöneten, bütün figürleri onlara söyleyecek bir kişi vardır. Bütün bunlar göz önünde bulundurulduğunda bunu bir tür üretim bandına benzeterek bunu metaforlaştırabiliriz.

SONUÇ

Jazz ve Swing, Amerika'da gerçekleşen Büyük Buhran zamanının yarattığı bunalımdan bir çıkış yolu olarak görülmüş, sadece eğlence odaklı değil, birçok insana iş olanağı da sağlamıştır. Örnek olarak Big Band Jazz orkestralarında birçok müzisyen çalışma imkanı bulmuştur. Günlük hayatın zorluklarını bir nebze unutmak için müzik ve dans 1900'ler Amerika'sında birbirinden ayrılmayan bir ikili olarak karşımıza çıkmaktadır.

20. yüzyılın başında Amerika'da Tin Pan Alley'de² üretilen parçaların

² Ç.N.: 19.yy sonunda ve 20.yy başına New York'ta bulunan Amerikan popüler müziğini domine eden yayıncı ve şarkı yazarlarına verilen isimdir.

sözleri bu ülkenin, barışsever, mutlu ve verimli olduğunu, köyden kente göçün ve bu yaşam tarzının ne kadar kolay olduğunu anlatmaktadır. I. Dünya Savaşı sonrasında gerçek dünyadan uzak, orta sınıf beyaz Amerikalıya seslenen romantik parçalar ortaya çıkmaktadır. (Kutluk, 2018, s. 85).

"Gramsci'ye göre, devrim, dışsal ekonomik güçlerin otomatik bir sonucu değil, diğer sınıfların hepsi üzerinde kültürel bir tahakküm sağlayan bir sınıfın ürünüydü. 'Yükselen sınıf' gerek ekonomik, politik ve askeri güçle, gerekse 'entelektüel ve ahlaki önderlik'le diğer toplumsal katmanlar üzerinde kendi otoritesini kurmaya çalışacaktır. Yükselen sınıf... kendi fikirlerine boyun eğdirmeyi hedeflediği için, bütün devrimlerden önce 'yoğun bir kültürel hakimiyet kurma çalışması' görülmüştür." (Swingewood, 1998, s. 247). Bu noktada Fordizm in yapmış olduğu şey belki de Amerikan kültür öğelerinden biri olan Square Dance'yi Amerikan kültürünün bir parçası olarak yoğun bir kültürel hakimiyet kurma çalışması olarak değerlendirebiliriz.

Jazz müzik bütün bu çabalara rağmen varlığını sürdürmüş ve günümüz dünyasında dahi kendine haklı ve sağlam bir yer elde etmiştir. Amerika'nın 20.yüzyıl müziği üzerindeki en belirgin etkisi, cazdır. "Amerikan Zenci halkının yarattığı caz, Zenci ile beyazı arkadaşça bir işbirliği içinde icra ettikleri bir ulusal Amerikan sanatı haline gelmiştir" (Finkelstein, 1995, s. 389). Bir yanda Jazz ve Swing ile halkın ayırım yapmadan bir arada olduğu müzik ve dans bulunmakta, bir yanda ise İkinci Dünya Savaşı öncesi yükselen Anti-Semitizm ile birlikte Henry Ford'un kurduğu Old Fashioned Dance Orchestra'nın da desteklediği muhafazakar bir dans bulunmaktadır.

Amerika özgürlük ve çeşitliliği yüceltiyor gözükmektedir. Ancak Jazz ve Swing'e nispeten daha kısıtlayıcı ve Afro-Amerikan karşıtı, beyaz egemen toplumu öne çıkaran bir dansı, Square Dancing'i Reagan'ın yönetiminde ulusal dans ilan ederek aslında ne kadar tutucu olduğunu göstermektedir.

KAYNAKÇA

- Amadeo, K. (2016, 12 3). *The Great Depression of 1929*. 02 12, 2018 tarihinde The Balance: <https://www.thebalance.com/the-great-depression-of-1929-3306033> adresinden alındı
- American Experience*. (2017, Nisan 9). <http://www.pbs.org/wgbh/american-experience/features/henryford-antisemitism/> adresinden alındı
- Eraydın, A. (1992). *Post-Fordizm ve Değişen Mekansal İncelikler*. Ankara: Ortadoğu Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Yayınları.
- Finkelstein, S. (1995). *Besteci ve Ulus (Müzikte Halk Mirası)*. İstanbul: Pencere Yayınları.
- Fordçuluk Maddesi. (1986). *Büyük Laurouse Ansiklopedisi*, 8. İstanbul: Interpress Basın ve Yayıncılık.
- Henry Ford. (2017, 12 05). 04 12, 2018 tarihinde TimeTurk: <https://www.time-turk.com/henry-ford/biyografi-794282> adresinden alındı
- İlyasoğlu, E. (1994). *Zaman İçinde Müzik* (10. Basım 2013 b.). İstanbul: Remzi

Kitabevi.

- Kumar, K. (1995). *Sanayi Sonrası Toplumdan Post-modern Topluma; Çağdaş Dünyanın Yeni Kuramları*. (M. Küçük, Çev.) Ankara: Dost Kitabevi .
- Kutluk, F. (2018). *Müzik ve Politika*. İstanbul: h2o yayıncılık ve iletişim hizmetleri.
- Nişanyan, S. (2012, 03 06). *Nişanyan Sözlük*. 02 15, 2018 tarihinde Nişanyan Sözlük: <http://www.nisanyansozluk.com/?k=caz> adresinden alındı
- Punch, K. F. (2011). *Sosyal Araştırmalara Giriş Nicel ve Nitel Yaklaşımlar*. Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Say, A. (1997). *Müzik Tarihi* (3. Baskı b.). Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Sermet, C. (1990). *Cazın İçinden* (II. Baskı, Ağustos 1999 b.). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Smith, J. (2017, 12 16). *How square dancing became a weapon of white supremacy against an anti-Semitic jazz dance conspiracy*. Mic.com: <https://mic.com/articles/186892/how-square-dancing-became-a-weapon-of-white-supremacy-against-an-anti-semitic-jazz-dance-conspiracy#.sKV9qbM0e> adresinden alındı
- Swingewood, A. (1998). *Sosyolojik Düşüncenin Kısa Tarihi*.
- Warnock, E. C. (2009). The Anti-Semitic Origins of Henry Ford's Art Education Patronage. *Journal of Histroical Research in Music Education*, 79-102

Mahzunî Şerif Türkülerinde Politika ve Politikacılar

Politics and Politicians in Mahzunî Serif's Ballads

SÜLEYMAN FİDAN*

ÖZET

Âşıklık geleneği, izlerine rastlanılan en eski dönemden 21. yüzyıla değin faklı işlevleri yüklenerek ve değişim olgusu içerisinde sürekliliğini sağlamıştır. Gelenekteki değişimin hızlı bir şekilde yaşandığı dönem ise 20. yüzyıldır. Bu yüzyılda kültür endüstrisi araçlarının birbiri ardına ortaya çıkmalarıyla; âşıkların bilgi ve haber verme, eğlen-dirme, toplumun sorunlarına tercüman olma gibi rollerini medya araçları üstlenmiştir. Gelenekte yaşanan bu işlev devriyle âşıklığın son bulacağı gibi görüşler ortaya çıkmış; ancak tersi bir şekilde dönüşüme direnmeyen; aksine çağın imkânlarından yararlanan gelenek temsilcileri yerelden, ulusal ve uluslararası ölçeğe ulaşmıştır. Bu dönemde üretim ve popülerlik açısından öne çıkan âşıklardan biri de Mahzunî Şeriftir. Mahzunî Şerif taşlamaları, güncel siyasî olaylara karşı tepkileri, içinde yaşadığı toplumun çal-kantılı dönüşüm dönemlerindeki sıkıntılarını dile getirmesi yönüyle yaşadığı dö-nemde ilgiyle takip edilen, aynı zamanda farklı ideolojik gruplar tarafından sahipleni-len âşıklardandır. Kendisi halkın ozanı olduğunu belirtip ideolojik sahiplenmeye karşı çıkmış olsa da bu durum eserlerinin gündemde kalmasını, farklı tarzlarda yeniden yo-rumlanmasını beraberinde getirmiştir. Söylendiği dönemlerde sloganlaşan, dillerden düşmeyen güncel konularla ilgili türküleri, 20 yüzyılın ikinci yarısında sosyokültürel ve siyasî hayatı ele alan sözlü tarih metinleri olarak da değerlendirilebilir.

Bu çalışmada Mahzunî Şerifin türkülerine yaşadığı dönemdeki politik gündemin yansımalarının çözümlemesi amaçlanmaktadır. Bu doğrultuda Mahzunî Şerifin şiirleri-nin yayımlandığı kitapların yanı sıra plak ve kasetler taranarak eserlerinde politika ve politikacılar ile ilgili unsurlar tespit edilmiştir. İşlevsel folklor kuramı doğrultusunda ele alınan bu eserlerde sadece protesto işlevi değil, aynı zamanda bazı siyasilerin des-teklendiği ve övüldüğü toplumsal kurumlara destek verme işlevi de görülmüştür. So-nuç olarak Mahzunî Şerif, geleneğin 20. yüzyıldaki temsilcilerinden biri olarak yaşadığı dönemde halk ile bürokrasi ve politikacılar arasında köprü olmuştur. Halkın her türlü sorunları, ihtiyaçlarını, toplumda aksayan yönler âşığın eserleri aracılığıyla politik ma-kamlara yansıtılmış; kültürel belleğe kaydedilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Âşıklık Geleneği, Taşlama, Protesto, Güncel Eleştiri.

* Dr. Gaziantep Üniversitesi, Türk Musikisi Devlet Konservatuarı, Etnomüzikoloji ve Folklor Ana Bilim Dalı Gaziantep, Türkiye. suleymanfidan@gmail.com

ABSTRACT

The tradition of minstrelsy has ensured the continuity from the oldest period to the 21st century by undertaking different functions and in the case of change case. The period of rapid change in the tradition is the 20th century. With the emergence of cultural industry tools behind this century one after another, media tools have assumed the roles of minstrelsy as giving information and news, entertaining, interpreting the community problems. By this function transfer on tradition, opinions emerged as the end of minstrelsy; but contrarily unresisting to transformation; on the contrary tradition representatives who have benefited from the opportunities of the times have reached the national and international scale. One of the minstrels who stand out in terms of production and popularity in this period is Mahzunî Şerif. Mahzunî Şerif is a minstrel followed by interest at the time he lived by the aspect of satires, reaction to current political events, express the troubles of the society he lived, also possessed by different ideological groups at the same time. Though he has objected to ideological ownership by stating that he is the demotic minstrel, this has led to the fact that his works remain on the agenda and is reinterpreted in different ways. Ballads; related to current topics, which are becoming slogan at the time when the ballads are sung and very well-known, can also be considered as oral history texts that deal with sociocultural and political life in the second half of the 20th century.

In this study, it is aimed to solve the reflection of the political agenda on Mahzunî Şerif's ballads during his lived period. In this direction, besides the books published by Mahzunî Şerif's poetry, plaques and cassettes were searched and factors related to politics and politicians were identified in his works. In these works handled with in the direction of functional folklore theory not only the function of protest, but also the function of supporting some social institutions supported and praised by some politicians has also been seen. As a result, Mahzunî Şerif was a bridge between the people and the bureaucracy and politicians when he lived as one of the 20th century representatives of tradition. All kinds of community problems, their needs and weak points in the society are reflected to the political authorities through the works of the minstrel; recorded in cultural memory.

Keywords: Minstrelsy Tradition, Satire, Protest, Contemporary Criticism.

GİRİŞ

Türk dilinde, tarihî süreç içerisinde anlatıcılıkla, müzikal icra ve gösterimle ön plana çıkan sanatçılara “ozan, kam, baksı, yırıcı, yomakçı, ertekçi, bahşı, kobayzır, ologhocu, comokçu, âşık” (Yıldırım, 1998, s. 99) gibi unvanlar verilmiştir. Süreç içerisinde farklı adlandırmalar ve farklı işlevlerle gelenek 20. yüzyıla ulaşmıştır. Bahsi geçen yüzyılın başında toplumsal yaşamın değişimi, meraklı kitlenin ortadan kalkması/farklı müzik akımlarını etkisine girmesi, temsilcilerin azalmasıyla geleneğin de yok olacağı düşüncesi ortaya atılmıştır¹. Ancak ulaşım imkânlarının gelişmesi, göç faktörü, ekonomik faali-

¹ Bu konuda Umay Günay, “Türkiye’de Âşık Tarzı Şiir Geleneği ve Rüya Motifi” adlı

yetlerdeki değişimler, teknolojinin müzik kayıt ve aktarma alanındaki yenilikleri; sanılanın aksine geleneği ortadan kaldırmamış, gelenek ve gelenek temsilcisinin dar sosyal çevresinden çıkıp uluslararası boyutta tanınmasını sağlamıştır (Fidan, 2017, s. 28). Denilebilir ki âşıklık geleneğinde yaşanan ana kırılma noktalarından biri yeni yurtlara göç ve İslamî kültür dairesine giriş ise diğeri de 20. yüzyılın ikinci yarısında tüm toplumu etkisi altına alan, ses ve görüntüyü kaydedip aktaran araç-gereçlerin yerleşmesi ve medyanın birçok işlevi âşığın elinden alıp kendi bünyesine katmasıdır.

Âşıklık geleneği-medya ilişkisinin Türkiye’de yazılı medyanın ortaya çıkmasıyla başlamıştır. Ancak, Tanzimat dönemindeki toplumsal dönüşüm adına sözlü kültür eleştirilen, ötelenen bir konumdur. Asıl gelişmeler matbaa sektörünün Anadolu’da gelişmesiyle âşık destanların tek sayfa basılıp piyasaya sunulması ve halk kitapları başlığı altında sözlü kültür geleneğinden farklı ürünlerin bir araya getirilmesiyle matbuat alanı âşıklık geleneğiyle tanışmış olur². Ulaşım imkânlarının gelişmesi ve radyonun yerelde yaygınlaşmasıyla medya âşıklık geleneğini farklı yönlerden etkilemeye devam etmiştir. “Yerelin bilgi ve haber verme, olayları yorumlama aktörü olan âşığın yerini, daha hızlı ve güncel olan medya almaya başlamıştır. Bu medyanın âşığı işlevsizleştirilmesi olarak yorumlanabilir” (Özdemir, 2008, s. 246). Bu ilişkinin diğer yönü ise âşığın içerik olarak medyadan etkilenmesi, eserlerinde medyadan öğrendiği konuları işlemesidir.

Âşık Veysel’le belirlenmiş bu kültür endüstrileri vasıtasıyla geleneğin dönüşümü ve yerelden ulusala, ulusaldan da küresele doğru yaygınlaşma çizgisi, açık bir şekilde 20. yüzyılın ikinci yarısında Mahzunî Şerif (Şerif Cırık) ve Neşet Ertaş gibi sanatçılarda görülebilmektedir. Mahzunî Şerif matbaada destan bastırıp satma dâhil farklı kültür endüstrisi alanlarında, sansürlere rağmen eserlerini halkla buluşturabilmiş bir sanatçıdır. 17 Kasım 1939’da Afşin’e bağlı Berçenek’te dünyaya gelen Mahzunî’nin şiir evreninin oluşmasında yukarıda sıralanan kültür endüstrilerinin etkisinin yanında birçok etmenin de rolü vardır. Alevi-Bektaşî kültür çevresinde yetişmiş olması, aile çevresinin etkisiyle erken yaşta saz çalmaya başlaması (amcası Fezalî Baba’nın yönlendirmesi) ve zakirlik yapması, Elbistan’da medrese eğitimi alması, askerî okul-

çalışmasında M.F: Köprülü’nün 7 Mart 1914, 11 Mart 1914, 16 Nisan 1914 ve 19 Nisan 1914 tarihli yazılarını değerlendirilmiştir. Günay’ın Köprülü’den konuyla ilgili aktardığı husus şu şekildedir (Günay, 1999, s. 8-10): “Asırlardan beri avam şiirini temsil eden ve sürdüren saz şairleri son zamanlarda azalmağa ve ortadan kaybolmağa başladı. Eski bir hayat şeklinin, orta çağ hayatının yadigarı olan bu eski ve dilber tarz şiirin kaybolması üzüntü verici olmakla beraber zaruridir. Sosyal hayat değişikçe ona bağlı uzuvlar mutlaka değişir. Yeniçeri hayatı ve derebeylik devri geçince artık saz şairlerinin eski hayatlarını sürdürmeleri mümkün değildi”.

² Yazılı kültür-âşıklık geleneği ilişkisi için bkz. Çobanoğlu, 2000, Özarslan, 2001 ve Özdemir, 2008.

larda okuması sebebiyle devlet algısının erken dönemlerde oluşması, seyahatleri bu etmenlerden bazılarıdır.

Mahzunî, Elbistan'da Kur'an eğitimi görmüş; ilkokulu Berçenek'te bitirdikten sonra Mersin 3. Astsubay Hazırlama Okulu'ndan (1959) ve Ankara Ordu Donatım Teknik Okulu'ndan ayrılmıştır (Aktaş, 2002, s. 7). Ankara'da okul yıllarında "Muzaffer Sarısözen, Davut Sularî, Âşık Veysel gibi gelenek temsilcileriyle iletişime geçmiş, usta malı deyişlerin yanında kendi eserlerini de seslendirmeye başlamıştır" (Özdemir, 2016). Ordudan ayrıldıktan sonra köyünde çiftçilik yapmış, bir müddet sonra da İzmir'e giderek matbaada bastırıldığı şiirlerini sokaklarda satarak destancılık yapmıştır (bkz. Çobanoğlu, 2000). Daha sonra Gaziantep ve Ankara'da yaşamıştır. İlk plağı (*İşte geldim gidiyorum/ Elveda dostlar elveda*) 1964'te piyasaya çıkmış; 1967'de çıkan "*İşte Gidiyorum Çeşm-i Siyahım*"la tanınmaya başlamıştır. Yetmişli yıllarda birçok eser verdiği gibi eserlerinden dolayı sık sık ceza almıştır. 1980'li yıllar kısmen daha rahat geçiren âşık, yurtdışında da faaliyetlerde bulunmuştur. Almanyada 17 Mayıs 2002'de hayata gözlerini yummuştur.

MAHZUNÎ ŞERİF TÜRKÜLERİNDE POLİTİKANIN YANSIMALARI

Bu çalışmada Mahzunî Şerif'in eserleri işlevsel yaklaşımla değerlendirilecek ve eserlerin politik yönü üzerinde durulacaktır. B. Malinovski ile antropoloji alanında başlayan ve daha sonra folklor çalışmalarında önemli bir konuma gelen işlev çalışmaları, S.F. Nadel'in tanımıyla "Bir sosyal yapıdaki çeşitli öğelerin, o yapının tümünün çalışmasına katkısı" olarak tanımlanmaktadır (Başgöz 1996, s. 1). W. Bascom 1954'te folklorun işlevlerini temelde dört ana başlıkta toplamış³ (Çobanoğlu 2002, s. 235-236), A. P. Merriam ise müzikte dokuz işlevin olduğunu vurgulamıştır (Başgöz 2008, s. 143). G. Mirzaoğlu ise W. Bascom ve A. P. Merriam'dan, aynı zamanda etnomüzikologlarca yapılan çalışmalardan hareketle zeybek türküleri üzerine yaptığı çalışmada, alt işlevleri de göz önünde bulundurarak on iki maddeyle işlevsel yorumlamada bulunmuştur (Mirzaoğlu, 2001). M. Aça ve M. A. Yolcu ise sosyoloji alanında yapılan çalışmalardan hareketle bozuk ve örtük işlevler üzerinde durmuşlardır (Aça ve Yolcu, 2017). Yılmaz Irmak (2014, 2017) da Mahzunî Şerif'in eserlerine üzerine yaptığı çalışmada daha çok tema-işlev birlikteliği üzerinde durmuştur.

Destek, Övgü ve Politik Yakınlık

Mustafa Kemal Atatürk

Mahzunî, Mustafa Kemal Atatürk'ün, cumhuriyetin ve devrimlerin hayranıdır. Atatürk temalı söylediği iki eser geniş kitlelerce sevilmiş, dillerden

³ a) Hoşça vakit geçirme ve eğlenme, b) İnançlara, değerlere ve törelere destek verme, c) Kültürü gelecek kuşaklara aktarma ve eğitim, d) Toplumsal ve kişisel baskılardan kurtulma. İlhan Başgöz (1996) bu dört maddeye beşinci işlev olarak protestoyu eklemiştir.

düşürülmemiştir. Bunlardan birincisi âşığın televizyon ekranında yasaklı yıllardan sonra halka ilk kez sesini ulaştırabildiği 10 Kasım 1988’de söylediği *Ben Ağlamam On Kasımda/Eseri Gördüm* adlı türküsüdür. Diğer Atatürk türküsü ise *Sarı Saçlım Mavi Gözlüm* olarak yayılan, farklı sanatçılarca seslendirilen *Kutsal Özlem*’dir:

*Sana hasret, sana vurgun gönlümüz,
Neredesin mavi gölüm nerde?
Bu gemi, bu Karadeniz,
Sarı aslan, mavi gözlüm neredesin?* (Aktaş, 2002, s. 39).

Bülent Ecevit

Bülent Ecevit, Mahzunî Şerif’in siyâsî söyleminde olumlu bir isimdir. 1970’li yılların hareketli günlerinde o İşçi Partisinden uzaklaşarak CHP’ye yakınlaşmış, Ecevit’in politikalarını desteklemiştir. Birkaç kez milletvekili adayı olmuş, ancak seçilememiştir. Âşığın eserleri seçim şarkısı olarak çalınmış, miting meydanlarını şenlendirmiş; 14 Ekim 1973 seçimlerinde Ecevit için söylediği *Karaoğlan* türküsü sloganlaşmıştır. Türküde B. Ecevit’in halkın sıkıntılarına çözüm üretecekse, garibanın karşısında olan düzene son verecekse gelmesini ister:

*Sevgili kardeşim, canım Karaoğlan,
Bizim yüzümüze gülecekse gel.
Asık surat göbeklerden usandık,
Adamca bakmayı bilecekse gel.*

*Bilirsin ki bizim köyün yolu yok,
Hükümete uğrayacak kolu yok,
Bizim derdimizin sağı solu yok,
Açlığa bir çare bulacaksa gel.*(Mahzunî Şerif, 1973)

Mahzunî, Ecevit’e olan tüm bu yakınlığına rağmen aksaklık gördüğünde de sözünü sakınmamıştır. Âşık, işlerin iyi gitmediği ve 2001 ekonomik kriziyle erken seçim kararı alan 57. Hükümetin başbakanı olan Bülent Ecevit’i “Canım Ali” deyişinde üstü kapalı da olsa eleştirmiştir:

*Eyvah eyvah yeşil ördek,
Bir kanadı kırık şimdi,
Güvendiğim yiğitlerin,
Umutları vuruk şimdi.*

...

*Pir Sultan’ın boynu düştü,
Yanan yandı, gören şaştı,
Cemimize cin karşıtı,
Talibimiz çürük şimdi.*(Mahzunî Şerif, 2000?)

KIBRIS MESELESİ VE MİLLÎ BİRLİK

6 Ocak 1974'te kurulan CHP-MSP koalisyonu döneminde Kıbrıs'ta yaşanan sorunlar doğrultusunda 20 Temmuz 1974'te Kıbrıs Barış Harekâtı düzenlenmiştir. Kıbrıs Türklerinin acısının dindirmek üzere gerçekleştirilen bu harekâtla tüm yurttaki millî birlik havası oluşmuş ve âşıklar konuyu destanlaştırarak işlemişlerdir. Mahzunî Şerif de Kıbrıs üzerine söylediği 1974'te *Kıbrıs Savaşı* ve *Kıbrıs'ta Bir Şehit* adlı eserlerle devlet politikalarına destek vermiştir:

*Duracak zaman değildir
Yürüyün zalım üstüne
Ölen ölsün kalan yeter
Yürüyün Kıbrıs üstüne* (Aktaş, 2002, s. 63)

...
*Ne güzel yakışmış bayrağın rengi
Bir vatan uğruna eylemiş cengi
Var mı ulan dünyada Mehmet'in dengi
Mahzunî soyunu övmüş geliyor* (Aktaş, 2002, s. 63)

Mahzunî Şerif *Millî Arzu* şiirinde ise emperyal güçlere çatar ve onların oyunuyla bu memleketin bölünemeyeceğini vurgular:

*Edirne'den Kars'a efendim
Bu memleket takım takım bizim be...
Bizi bölemezsin behey serseri
Toprak gibi büküm büküm bizim be...* (Aktaş, 2002, s. 51)

SOLDA BİRLEŞME

Geçmiş daha eskilere dayansa da solda birleşme söylemi 1990'lı yılların sık kullanılan tabirlerindendir. 12 Eylül Darbesi sonrası partiler kapatılmıştır. 1980'li yılların ortalarında darbenin etkisi azalınca yeni adla eski söylemle partiler kurulmuştur. 1990'lı yıllara gelindiğinde faaliyet gösteren birçok parti ortaya çıkmıştır. Solda birleşme kavramı da SHP'den ayrılıp tekrar CHP'yi faaliyete geçiren Deniz Baykal ile Erdal İnönü sonrasında genel başkanlığa geçen Murat Karayalçın arasında gerçekleşebilmiştir. 1994'te gerçekleşen bu birleşmeye Ecevit ve DSP katılmamış; ancak 2002 Genel Seçimleri sonrası parti kadrolarından çoğu CHP saflarında yer almıştır. Mahzunî de solda birleşme tartışmalarının siyasî gündemi meşgul ettiği 90'lı yıllarda *Barışa Çağrı* türküsüyle bu oluşuma destek verir:

*Bu memleket bizim can ocağımız
Hak'tan başka yoktur varacağımız
Çağımız insanı sevme çağıdır
Kollar birleşsin, haydi kollar birleşsin.* (Mahzunî Şerif, 2000)

POLİTİKACILARA VE YÜRÜTÜLEN POLİTİKAYA ELEŞTİRİ

Milletvekilleri, Hükümet veya Partilere Eleştiri

1950 sonrasında gelişen olaylarla halk politize edilmiş, sanatçı, kendini taraf olmak zorunda hissetmiştir. Sağ ve sol olarak iki ana eğilimde âşıklar da yer almış, taşlamalarla karşı tarafı yıpratmaya çalışmışlardır. “1960 darbesi ve sonrası sonrasında yürürlüğe konan Anayasa, âşık edebiyat ve temsilcileri için bir dönüm/kırılma noktası oluşturur. Devlet tarafından kurulan derneklerin yerini sivil yapılanmalar alır. 1963’te Sefer Aytekin ve Fikret Otyam’ın öncülüğünde Türkiye İşçi Partisi (TİP) bünyesinde bir âşıklar derneği (Devrimci Ozanlar Derneği, Türk Halk Ozanları Derneği) kurulur (Bekki, 2016, s. 53). Mahzunî Şerif de Ankara’da Fikret Otyam’la dostluk kurmuş, bu kuruluşlarda faaliyet göstermiştir. İlerleyen yıllarda bir diğer sol parti CHP’ye yakınlaşınca sanat çevresinden tepki görmüştür. Her ne kadar *Ben Alevi Olmam ki*’den sonra söylenmiş olsa da parti değiştirme konusuyla ilişkilendirilebilen “Bana döneke demiş itin birisi” dizesiyle başlayan *Rest* (1977) adlı eseri cevap niteliğindedir. 1960 sonrasında âşıklar, geleneksel icra ortamlarından uzaklaşarak kamplaşan halkla birlikte miting meydanlarında, stadyumlarda, sinema salonlarında seslerini duyurmuşlardır. Sağcı-solcu âşık ayrımı geleneksel bir tür olan şairnâmelere de yansımıştır (Bekki, 2016, s. 54). Gürünlü Gülhani’nin Mahzunî’yle ilgili dörtlüğü şöyledir:

*Mahzunî çok sağa sola atıldı
Sevildi sayıldı fazla tutuldu
Gizli gizli eylemlere katıldı
Bükülerek giden yalan olmasın* (Kaya, 1990, s. 79-81).

Her on yılda bir gelen darbelerle halkın perişan olması, sanatçıların susturulması, çatışma ortamının kimseye faydasının olmadığını anlaşılmaması Reyhanî’nin dilinden şu dörtlülle özetlenebilir:

*Sağ dedik, naneyi yedik,
Sol dedik, sol didik didik,
Biz eskiden böyle miydik,
Ne sağ ne sol, tek insan ol.* (Düzgün, 1997, s. 61; Bekki, 2016, s. 54).

12 Eylül 1980 darbesi sağ-sol demeden tüm toplumu hizaya çekmeyi amaçlamış, yirmi yıl süren ideolojik çekişmelere idamlar, işkenceler, hapis ve sürgünlerle son verilmeye çalışılmıştır. Mahzunî Şerif de 12 Eylül’ün yıkımı karşısında sessiz kalmamış ve S. Zaman’a göre *Dom Dom Kurşunu* türküsüyle darbeyi milletin alınına sıkılan kurşuna benzetmiştir (Zaman, 2005, s. 58).

Mahzunî Şerif çatışmadan değil, millî birlik ve beraberlikten, kardeşlikten, barıştan yana bir tavırla eserlerini üretmiştir. Onun derdi milleti bu hâle getirenlerledir, kardeşi kardeşe kırdıran zihniyete isyan eder. 1980 öncesinin çatışma ikliminde gençliği *Sınıfsız Okul* türküsüyle uyarır:

*Boşa dövüşmeyin bizim yiğitler
Sizi vuranlar vurulmuyor ki
Kim bilir nerede, hangi koltukta
Kömürde, tarlada yorulmuyor ki*

*Aynı baba dölü ölüp öldüren
Ölenle öldüren iti güldüren
Yok muydu bunu size bildiren
Vur diyenler burda görülüyor ki (Mahzunî Şerif, 1977)*

Mahzunî Şerif “ülkesini, halkını seven, insanın emeğinin, alın terinin sömürülmesine saziyla, sözüyle karşı çıkan, o nedenle politik çevrelerce bir türlü seilmeyen çileli ozan” (Aktaş, 2002, s. 9) olarak tanıtılmaktadır. Bazı siyasî partilerde aktif olarak rol almış, birkaç kez milletvekilliğine aday olmuş olsa da kendisinin bir ideolojik grubun temsilcisi olarak görülmesine karşı çıkar (Özgentürk, 1999). Gerekteğinde içinde bulunduğu camiyı da sert bir şekilde eleştirmiştir. *Karayalçın’a Danışman Oldum* eserinde açık bir şekilde, görev aldığı partiden Ankara Büyükşehir Belediye Başkanı seçilen Murat Karayalçın’ın belediye başkanı olduktan sonraki tavırlarını eleştirmiş; halktan uzaklaşmasına, ulaşamıyor olmasına kızmıştır:

*Bakin şu başıma gelen işlere,
Ben Karayalçın’a danışman oldum.
Toplayıp getirdim çoluk çocuğu,
Ben Karayalçın’a danışman oldum.*

*Sözler verdi, gardaş gardaş konuştu,
Berhan’ın Talip’inin buluştu,
Ne yüzümü gördü ne de tanıştı,
Ben Karayalçın’a danışman oldum.*

*Birsen Hanım derler özel kalemi,
Murat Bey’e yetiştirmez selamı,
Geldim Ankara’ya buldum belamı,
Ben Karayalçın’a danışman oldum.*

*Murat gardaş sen de yerli insansın,
Niye diyorsun ki kurban başkası yansın,
Dönen dolaplara gardaş düşen utansın,
Ben Karayalçın’a danışman oldum.*

*Mahzuni Şerif’im asırlar yaşar,
Beş yıllık insanın aklına şaşar,
Demokrat adama saygınlık düşer,
Ben Karayalçın’a danışman oldum. (Mahzunî Şerif, 1990)*

Mahzunî Şerif'in satirik üslubu, âşığın sık sık tutuklanmasına, ceza almasına eserlerinin sansürlenmesine neden olmuştur. Yine bir yasak sonrası 1976'da Köln Radyosunda gurbetçi vatandaşlara seslenme fırsatı bulabilmiştir. O programda neden ceza aldığını esprili bir dille anlatır:

"Sağ olsun hükümet baba beni çok sever, ara sıra abonesiyimdir. İşte o 71'den 75'e kadar olan dönemde türkülerimim cezasını çektim biraz. Fakat o ceza benim için şereftir biraz. Hırsızlık etmeden girdim. (...) Türkiye'de aslında yasal olan eserler bir hükümet kararıyla iptal ediliyor mesela. Türkiye'de Âşık Mahzunî Şerif çalamaz diye ne bir kanun vardır ne de benim hakkımda bir şifre verilmiştir. Fakat mevcut hükümetler halktan yana sözlerimi zannederim biraz yadırgıyorlar" (Fidan, 2017, s. 101-102). Âşığın bahsettiği 1971 yılında aldığı yasak yine bir türkü yüzündendir. Her ne kadar kendisi, onu kast etmediği dile getirirse de *Erim Erim Eriyesin* türküsü 12 Mart 1971 muhtırası sonrasında başbakan olan Nihat Erim'i çağrıştırdığı için tutuklanmış, ceza almıştır. Başbakanın affetmesiyle hapisten çıksa da bir müddet türkü söyleyememiştir. Yasaklı yılları ise özgürlük özlemiyle *Bırak Beni Konuşayım* (1975) ve *Kolum Nerden Aldın Sen Bu Zinciri* (1976) türküleriyle resmeder. Tutuklanmasına neden olan türkünün bir dörtlüğü şöyledir:

*Köşkün, sarayın yıkılsın
Erim erim eriyessin.
Umudun suya dökülsün,
Erim erin eriyessin. (Mahzunî Şerif, 1972)*

Mahzunîgenellikle hükümetlerle, bürokrasiyle, yönetimle çatışır. Sitem eder, üzüлür, ama yine de fakirlerin ahı, işçinin emeği, verilen mücadele bir şeylerin düzeleceği noktasında âşığa umut olmaktadır. S. Demirel hükümetini kast ederek söylediği düşünülen *Meydan Sizindir* de gelecekte işlerin değişeceğini dile getirmektedir:

*Soyulmadık bir derimiz kalmıştı,
Soyun babo, soyun meydan sizindir.
Hiçbir canlı kardeşine kıyamaz,
Yiyin babo yiyin meydan sizindir.*

*Şimdi sizin, ama sonra bizimdir,
Barış bizimdir, kardeşlik bizimdir.*

*Toprağa karışmış fakirin teri,
Ağlamak bilir mi beylerin dili,
Size beyefendi, bize serseri,
Diyin babo, diyin meydan sizindir. (Mahzunî Şerif, 1976)*

S. Demirel, Mahzunî'nin en çok eleştirdiği siyasîlerin başında gelir. *Biraz Çobana Benziyor, Bırak Beni Konuşayım, Nalına da Vur Mıhına da Vur, Gör Neler Yapacak Kel Bize Gayrı* ve başka eserlerinde Demirel'i hedef almıştır.

Âşık, 12 Eylül döneminde de sessiz kalmamış, Bülent Ulusu'nun başbakan olduğu 44. Hükümet dönemini *Baştakiler* adlı eseri ağıt şeklinde seslendirmiş ve eserde politikanın halk üzerindeki tahakkümü dönemin kasvetli havasını yansıtmak şeklinde verilmiştir. 1982'deki *Kayboldular* adlı eserinde ise 1980 öncesi liderlerin ve onların destekledikleri düşünülen yakınlarının gündemden düşmeleri değerlendirilir:

*Çiftliğinde döner idi kahyalar,
Burnumuza gelmez oldu reyhanlar,
Suntalar kralı yeğen Yahya'lar,
Servetiynenmahıynan kayboldu.* (Mahzunî Şerif, 1982)

1990'lı gelindiğinde Madımak Oteli olayları karşısında da sessiz kalmamış, olaylara müdahalede geç kalınmasından dolayı sorumlu olarak devleti görmüştür:

*Devlet baba, devlet baba
Ne kötülük ettik sana
Döne döne, yana yana
Piştik Sivas ellerinde* (Mahzunî Şerif, 1993)

24 Aralık 1995 Genel Seçimleri sonrasında 53. Hükümet (Anayol Hükümeti) kurulmuş, yolsuzluk iddialarıyla verilen gensoru sonrasında üç aylık kısa bir sürede düşmüş ve yerine 28 Haziran 1996'da Refahyol Hükümeti kurulmuştur. 28 Şubat süreciyle sonlanan 54. Hükümetin politikaları da Mahzunî'yi rahatsız etmiş; âşık Acı Acı Günlerim taşlamasıyla o günleri anlatmıştır:

*Değirmenin çarkı yok,
Bu bahçenin parkı yok,
Ali gider, Veli gelir külhana,
Birbirinden farkı yok.*

*Acı acı günlerim,
Göz boyacı günlerim,
Ahi vahının geçti gitti,
Hacı bacı günlerim.*

*Bir ipten iki cambaz
Zor olur oynayamaz,
Dili tatlı, içi zehir güzelim
Böyle kazan kaynamaz.* (Mahzunî Şerif, 1997)

Âşık, aynı kasette yer alan *Al Birini Vur Birine*'de yine düzenin değişmeyeceğini ifade eder:

*Yıkılası bozuk düzen,
Bıçak kemiğe dayandı,*

*Gayrı bize yazık düzen,
Gönlümüz kana boyandı.* (Mahzunî Şerif, 1997)

Mahzunî, halkın sanatçısı olduğunu sürekli belirtir ve eserlerinde bazen sert, bazen de mizahî bir şekilde halktan yana tavır alır. *Keyfo Ağam Gelecek* türküsünde ise dört yılda bir oy için halkın kapısını çalan, sonra da Ankara'dan çıkmayan milletvekillerini taşlar:

*Dört yılda bir bizim köyden gideli,
Söz verdi de Keyfo Ağam gelecek,
Bizim ile fotoğraflar çektiirdi,
Poz verdi de Keyfo Ağam gelecek.* (Mahzunî Şerif, 1985)

Genel olarak TBMM'de işlerin yürümediğini ise *Bir Meclis* türküsüyle anlatır:

*Bir meclise mihman oldum,
Rastlamadım bir yarana,
Ne acayip dondum kaldım,
Taş atarlar yalvarana,*

*Meclisin yapısı güzel,
Koltuğu kapısı güzel,
Dışarda hepisi güzel,
İçerde kıran kırana.*

YOLSUZLUK VE RÜŞVETE TEPKİ

Â. Mahzunî'nin farklı sanatçılar tarafından tekrar tekrar okunan, 1970'li yıllara doğru kaotik havada sert bir üslupla söylediği *Yuh Yuh* adlı taşlamasında din sömürüsü yapanlara, sahte dindarlığa, güçlünden yana olup zayıfı ezene, rüşveti adet edinene, fakiri daha da fakirleştirene kızmaktadır. 12 Mart Muhtırası öncesindeki yönetimi (S. Demirel başkanlığında 30. Hükümet) kast ederek eseri okuduğu söylene de bu türküde genellenen olumsuz sosyo-ekonomik ve politik konuları yığitçe bir tarzda dile getirmiştir:

*Ne demek efendim beyle amele?
Fakir soymak yakışır mı kemâle?
Rüşveti hak bilip her dakika hile
Yapıp yapıp kafa çektim ise yuh!* (Mahzunî Şerif, 1968)

Mahzunî Şerif bir başka şiirinde de S. Demirel ile N. Erbakan hükümetini hedef almıştır. Yukarıda da değinilen S. Demirel'in yeğeni Yahya Demirel'in hayalî ihracat yapması, daha sonra tüm servetiyle ortadan kaybolması; Erbakan'ın da dini siyasete alet etmesi âşık tarafından eleştirilir (Çıblak, 2008, s. 111). Yolsuzluk, vergi kaçırma ve rüşvet Mahzunî'nin şiirlerinde fazlasıyla yer alan konulardandır. Bir anda zengin olan, iktidarla işbirliği yapıp vergi ödemeyen, toplumun önünde tüm görgüsüzlüğüyle boy gösteren tipler de

âşıktan nasiplerini alırlar. Turgut Özal döneminde serbest piyasa ekonomisine geçiş ile birlikte hayalî ihracatın arttığını, ilginç bir zengin türünün ortaya çıktığını, dönemin en ünlü hayalî ihracatçılarından Hasbi Menteşoğlu'nu kast ederek konuyu şu şekilde özetler:

*Mısır satıyordun iki yıl evvel
Gardaş defineyi nerden buldun?
Baktım defterine vergi ne gezer
Gardaş defineyi nerden buldun?*

...
*Okuma görmedin kırk sene yattın
Bir ekmeğe kırk yıl taklalar attın
Eroin mi sattın, esrar mı sattın
Gardaş defineyi nerden buldun?*(Mahzunî Şerif, 1988)

SOSYOKÜLTÜREL SORUNLAR, EKONOMİK DÜZEN, YOKSULLUK KARŞISINDA İSYAN

Halk şiirinde XVI. yüzyılda Pir Sultan Abdal'la birlikte şekillenen ve Alevi-Bektaşî Edebiyatı olarak adlandırılan tarzda taşlamaların ağırlıkta olduğu görülür. Taşlamalarda kurulu düzen eleştirisi, cahillik, yoksulluk, rüşvet, adam kayırma, yalancılık, dolandırıcılık, hırsızlık gibi sosyal konular ile devlet adamlarının halka yaptığı zulümler ve politik hayattaki aksaklıklar dile getirilmiştir (Bekki, 2016, s. 52). Yaşanan bu olumsuzluklarda öncelikli sorunlu yönetim kademesi görülür. Taşlamalarda bazen yönetenler, bazen de olumsuz tipler ironik bir şekilde eleştirilmiştir. Mahzunî Şerif, *Dilaver, Cafer, Eroinci Bekir, Selim, Murteza, Murti, Mükremi, Dürzü, Zevzek, Fırıldak Adam* gibi türkülerinde toplumdaki olumsuz tipleri sembolleştirerek aktarmaktadır. Kazak Abdal'a nazire olarak 1957'de yazdığı şiirinde kabadayılığı ve düşünce özgürlüğünün engellenmesini eleştirmektedir:

*Bir avuç pis kabadayı
Nerden almış böyle payı
Fikirlere prangayı
Vuranın da babasını...* (Aktaş, 2002, s. 12)

Bunun yanında başta geçim sıkıntısı olmak üzere halkın her türlü derdine eserleriyle tercüman olmaya çalışmıştır:

*Yoksulun sırtından doyan doyana,
Bunu gören yürek nasıl dayana,
Yiğit muhtaç olmuş kuru soğana,
Bilmem söylesem mi, söylemesem mi?* (Mahzunî Şerif, 1969)

Acı Doktor adlı eserinde ise garipliği, hizmet alamamayı, perişanlığı tüm çıplaklığıyla işlerken bir yandan da sağlık, eğitim, su, yol vb. alanlarda

taşranın göz ardı edilmesi nedeniyle başta hükümetler olmak üzere sorumluları eleştirir:

*Berçenek'ten yaya geldim,
Aman doktor, bak bebeğe.
Beşiği elden aldım,
Yandım doktor, bak bebeğe.*

...
*Kuru soğan, yağsız aşım,
Yırtık bağrım, açık başım,
Bir şey değil, vatandaşım,
Aman doktor bak bebeğe.*

*Allah için bir merhem çal,
Öldürdü beni bu vebal,
Param yok, ceketimi al,
Aman doktor bak bebeğe. (Mahzunî Şerif, 1965)*

Mahzunî Şerif halkın perişanlığını dile getirmekle kalmaz, eserleriyle halkla devlet arasında iletişim mekanizması olarak çalışır, gerektiğinde yalvarır yakarır. *İnce İnce Bir Kara Yağar* ile 1971'de Demirel'in başkanlığındaki 32. Hükümet'e seslenmiş, güneydoğu illerine dikkat çekmiş belki de GAP öncesinde bir farkındalık yaratmıştır:

*İnce ince bir kar yağar fakirlerin düzüne
Neden felek inanmıyor fukaranın sözüne
Öldük öldük biz açlıktan etme ağam n'olur*

...
*İstanbul'un benzemiyor neden o Urfalara
Yandık yandık, öldük öldük, bir yudum su
Yolsuz Maraş, susuz Urfa, ya Diyarbakırların
Yandık yandık, öldük öldük, bir yudum su
Etme ağam n'olur...(Mahzunî Şerif, 1971)*

Bu Milletin Efendisi Bu mudur, Dertli Köyüm, Memmet Emmi, Nem Kaldı, Mevlam İki Göz Vermiş türküleri de halkın perişanlığını anlatan ve farklı sanatçılarca seslendirilmiş eserleridir. Garibanlığı anlatan “Yiğit muhtaç olmuş kuru soğana” dizesi özlü söz olarak kültürel belleğe yerleşmiştir. Enflasyon, zam ve KDV'nin halkın gündemini meşgul etmeye başladığı 12 Eylül sonrası Turgut Özal'lı yıllarda yine ekonomik istikrarsızlıktan şikâyetçidir. 1986'da söylediği *Öldürecek Zam Fakiri* ve 1987'deki *Bu Sene de Böyle Oldu* eserleri ekonomik politikadaki aksaklıkları içneler.

Geçen yıllara rağmen bir şeylerin değişmediğinin farkında olan Mahzunî, yeğeninini giriştiği bir işin olumsuz sonuçlanmasını, tüm Ankara'da dayısı olmayanlara ithaf ederek “Mamudo” türküsüyle dile getirir:

*Kurban gelir payın yoktur,
Haftan yoktur, ayın yoktur,
Ankara'da dayın yoktur,
Mamudo kurban niye doğdun.* (Mahzunî Şerif, 1986)

ULUSLARARASI KONULAR, DIŞ POLİTİKA VE EMPERYALİZM

Mahzunî Şerif, Kıbrıs meselesinde olduğu gibi uluslararası konularda milletten yana tavrını açık bir şekilde ifade eder. Kıbrıs Barış Harekâtı sonrasında Türkiye'nin uluslararası platformda yalnızlaştırılmaya çalışılması ve ambargo uygulanmasına tepki gösterir ve *Ambargo* adlı türküsüyle millete birlik beraberlik çağrısında bulunur.

Âşık, emperyalizm politikası güden devletleri de son derece sert bir şekilde eleştirir; onların mazlum milletleri sömürmelerine sessiz kalmaz. Emperyalizmin Türk milletinin bağrında yaşayamayacağı inancındadır. Bir röportajında neden Amerika'yı eleştirdiğini şöyle açıklar: "*Amerika kendi ülkesinin çıkarlarını ön planda tutarak ve dost diye girdiği her ülkede, o ülkenin insanlarını birbirine düşürüp birini ak, birini kara gösterir, kıyasıya dövüştürür ve sonra bakarsınız bir müdahale olmuş... Demokrasi rafa kaldırılmış, politik özgürlüğü elinden alınan halkın ekonomik özgürlüğü de kendiliğinden yok olmuş. Çalışan halk gittikçe yoksullaşmış...*" (Aktaş, 2002, s. 49). Âşık bu düşüncelerle Amerika'ya katil diye seslenir:

*Bütün insanlık adına
Amerika katil katil!..
Kanun yapar kendi teper
Amerika katil katil!..*

*...
Türk milleti Türk milleti!
Nerden gelmiş elin iti?
Bu gidişin sonu kötü!
Amerika katil katil!... (Mahzunî Şerif, 1975)*

1960 sonrasında Batı Avrupa'ya başlayan işçi göçleri, âşıkların da geçimlerini sağlamak için işçilerin peşi sıra sık sık Avrupa ülkelerine gitmelerini sağlamıştır. Hem politik hem de ekonomik nedenlerle gurbetçilerle bir araya gelen Mahzunî oradaki sömürü düzenine de tepki gösterir. Ataların at koşturduğu yerlere işçiliğe gidilmesine üzüldür. Bazen de yaşanan drama tercüman olmaya çalışır:

*Onun burda taşı toprağı vardı,
Alamanyagardaşımı geri ver.
Düz ovası, yeşil yaprağı vardı,
Alamanyagardaşımı geri ver.* (Mahzunî Şerif, 1969)

ÜMİTSİZLİK VE DÜZENİN DEĞİŞMEYECEĞİ DÜŞÜNCESİ

Mahzunî Şerif uzun yıllar verdiği mücadelede, halkın sözcüsü olarak söylediği deyişlerde bir noktadan sonra ümitsizliğe kapılır ve çok da bir şeyin değişmemiş olduğunu görür:

*Yıkılası bozuk düzen,
Bıçak kemiğe dayandı.
Gayrı bize yazık düzen,
Gönlümüz kana bulandı.*

*Al birini vur birine,
Koydu bizi heç yerine,
Vay boyunuz devrileydi,
İnandık körü körüne. (Mahzunî Şerif, 1997)*

SONUÇ

Âşıklık geleneğinde düzene karşı çıkma, haksızlığa boyun eğmeme, çarpıklıkları eleştiri, halkın sözcüsü olma ve muhalif söylem 15. yüzyıldan beri yer almaktadır. Ancak Türkiye’de 1950 sonrasında toplumsal yaşamdaki dönüşüm, göç, müzik kayıt ve aktarım araçlarının gelişmesi ve dağılımların kolaylaşması, politikanın günlük konuşmaları belirlemesi, halkın kamplaşması; âşıkların da bu konularla ilgili eserler üretmesini sağlamıştır. Çoğu kez yasaklanmasına rağmen bu dönemin en üretken âşıklarından biri olan Mahzunî (400’den fazla plak, 70 civarında kaset, 8 kitap) eserlerinde halkın sorunlarını dile getirmeye çalışmıştır. Mahzunî Şerif’in politik söylemle oluşturduğu tür-külerinde başta protesto olmak üzere kültürel birikimin aktarımı, millî kimliğin oluşması, grup kimliğine katkı, aidiyet ve güven, sosyal ilişkiler ve rollerin pekiştirilmesi, sosyal uzlaşma, psikolojik rahatlama, eğitim ve eğlence gibi işlevler görülmektedir. Mahzunî Şerif, başta taşlamalarıyla geleneğin güncellenmesini sağlamış, farklı müzik akımlarına yol göstermiş, çağdaş yaratmalara kaynaklık etmiştir.

KAYNAKLAR

- AÇA, Mehmet ve Mehmet Ali Yolcu (2017). Folklorda Örtük ve Bozuk İşlev. Folklor/Edebiyat. C.23, S.90, ss: 47-58.
- AKTAŞ, A. İhsan (2002). Anadolu’yu Kucaklayan Ozan: Mahzuni Şerif. Ankara: Baran Ofset.
- BASCOM, William (1965). Four Function of Folklore, The Study of Folklore. Ed. Alan Dundes. Englerood Clifts: Printice-HallInc.
- BAŞGÖZ, İlhan (1996). Protesto: Folklorun Beşinci İşlevi (Fonksiyonu), Prof. Dr. Umay Günay Armağanı. Ed. Ö. Çobanoğlu-M. Özarslan. Ankara: Feryal Matbaacılık.

- BAŞGÖZ, İlhan (2008). Türkü. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- BEKKİ, Salahaddin (2016). 1980 Sonrası Âşık Şiirinde Söylemler, Littera Turca, C. 2, S. 1, ss: 51-66.
- ÇIBLAK, Nilgün (2008). Âşık Şiirinde Taşlamalar. Ankara: Ürün Yayınları.
- ÇOBANOĞLU, Özkul (2000). Âşık Tarzı Kültür Geleneği ve Destan Türü. Ankara: Akçağ Yayınları.
- ÇOBANOĞLU, Özkul (2002). Halkbilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş. Ankara: Akçağ Yayınları.
- DÜZGÜN, Dilaver (1997). Âşık Yaşar Reyhanî-Hayatı, Sanatı ve Şiirlerinden Seçmeler. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları.
- FİDAN, Süleyman (2017). Âşıklık Geleneği ve Medya Endüstrisi-Geleneksel Müziğin Medyadaki Serüveni. Ankara: Grafiker Yayınları.
- GÜNAY, Umay (1999). Türkiye’de Âşık Tarzı Şiir Geleneği ve Rüya Motifi. Ankara: Akçağ Yayınları.
- IRMAK, Yılmaz (2014). Âşık Mahzuni Şerif’in Şiirlerinde Milli Birlik ve Beraberlik İşlevi. Studies of Ottoman Domain. C.4, S.7, ss: 37-58.
- IRMAK, Yılmaz (2017). İşlevsel Halkbilimi Kuramına Göre Âşık Mahzuni Şerif’in Şiirlerinde Tespit Edilen Yeni İşlevler. Studies of Ottoman Domain. C.7, S.12, ss: 183-212.
- KACIR, Ali (2007). Solda Birleşmenin Tarihçesi. Erişim Linki: <http://blog.milliyet.com.tr/solda-birlesmelerin-tarihcesi/Blog/?BlogNo=41787>
- KAYA, Doğan (1990). Şairnâmeler. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Mahzunî Şerif (1965). Acı Doktor Bak Bebeğe. Plak. İstanbul: Grafson Plak.
- Mahzunî Şerif (1968). Yuh Yuh. Plak. İstanbul ? : Aşkın Plak.
- Mahzunî Şerif (1969). AlamanyaGardaşımı Geri Ver. Plak. Gaziantep ? : Mahzuni Plak.
- Mahzunî Şerif (1969).Mevlam Gül Diyerek. Plak. Gaziantep ? : Mahzuni Plak.
- Mahzunî Şerif (1971). İnce İnce Bir Kar Yağar. Plak. İstanbul: Yavuz Plak.
- Mahzunî Şerif (1971). Öldürecek Zam Fakiri. Plak. İstanbul: Türküola.
- Mahzunî Şerif (1972). Erim Erim Eriyesin. Plak. İstanbul: Şah Plak.
- Mahzunî Şerif (1973). Karaoğlan. Plak. İstanbul: Şah Plak.
- Mahzunî Şerif (1974). Meydan Sizindir. Plak. İstanbul: Şah Plak.
- Mahzunî Şerif (1975). Katil Amerika. Plak. İstanbul: Şah Plak.
- Mahzunî Şerif (1976). “Meydan Sizindir”, Aşık Mahzuni Şerif-8. Kaset. Almanya: Türküola Kasetçilik.
- Mahzunî Şerif (1977). Sınıfsız Okul. Kaset. Almanya: Türküola Kasetçilik.
- Mahzunî Şerif (1982). “Kayboldular”, Selim. Kaset. Almanya: Uzelli.
- Mahzunî Şerif (1985). “Keyfo Ağam Gelecek”, Dom Dom Kurşunu. Kaset. Almanya: Türküola Kasetçilik.
- Mahzunî Şerif (1986). Mamudo. Kaset. İstanbul: Uzelli.
- Mahzunî Şerif (1988). Kardaş Defineyi Nerden Buldun? Kaset. Almanya: Türküola.
- Mahzunî Şerif (1990). “Karayalçın’a Danışman Oldum”, Yara Yara. Kaset. İstanbul: Şah Plak.

- Mahzunî Şerif (1997). “*Acı Günlerim*”, Acı Günlerim-Ararlar Beni. Kaset. İstanbul: Özdemir Plak.
- Mahzunî Şerif (1997). “*Al Birini Vur Birine*”, Acı Günlerim-Ararlar Beni. Kaset. İstanbul: Özdemir Plak.
- Mahzunî Şerif (2000). Barışa Çağrı. Kaset. İstanbul: Yavuz Kasetçilik.
- Mahzunî Şerif (yy). “*Bir Meclis*”, Zevzek. Kaset. İstanbul: Özdemir Plak.
- Mahzunî Şerif (yy). Canım Ali Kaset. İstanbul: Özdemir Plak.
- MİRZAOĞLU, Gülay (2001). Türkülerin İşlevleri ve Zeybek Türküleri. Türk-bilig, 2001/2, ss: 76-91.
- NADEL, Siegfried F. (1951). The Foundations of Social Anthropology. New York: Free Press.
- ÖZARSLAN, Metin (2001). Erzurum Âşıklık Geleneği. Ankara: Akçağ Yayınları.
- ÖZDEMİR, Nebi (2008). Medya, Kültür ve Edebiyat. Ankara: Geleneksel Yayınları.
- ÖZDEMİR, Ulaş (2016). Direnişin Ozanı Yaşıyor... Köşkün, Sarayın Yıkılsın. Erişim Linki: http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/kultur-sanat/534903/Direnisin_ozani_yasiyor..._Koskun_sarayin_yikilsin_.html
- ÖZGENTÜRK, Nebil (1999). Bir Yudum İnsan. Televizyon Belgeseli, ATV. Erişim Linki: <https://www.youtube.com/watch?v=WQ43zqnwSAw>
- YAĞIZ, Süleyman (1999). İşte Bizim Mahzuni. İstanbul: Hasat Yayınları.
- YILDIRIM, Dursun (1998). Türk Bitiği. Ankara: Akçağ Yayınları.
- ZAMAN, Süleyman (2005). Mahzuni Felsefesi. Ankara: Sanat Yapıtları.

Cihat Kültürü, Müzik Teknolojisi ve (Sosyal) Medya 20. ve 21. Yüzyıl Müzik Teknolojisi ve Yayılım Yöntemlerinin Müzikli Cihat Propagandasına Etkisi*

Jihadi Culture, Music Technology, and the (Social) Media: the Impact of 20th And 21st Century Music Technology and Propagation Methods on Jihadist Propaganda
With Music

GÜLCE ÖZEN GÜRKAN**
HAKKI ALPER MARAL***

ÖZET

Cihat kavramı, “müslüman olmayanlarla savaş” ve “insanın kendi nefsiyle savaşı” olmak üzere iki anlam taşımakla birlikte, 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, İslâm’ın yayılması, korunması ya da savunulması ile gerekçelendirilen savaşlar, çatışmalar ve diğer şiddet eylemleriyle birlikte anılagelmektedir. Cihat kültürü ise, İslâm’ın ve bir şekilde İslâm’la özdeşleştirilmiş olan bir özgürleşme söyleminin, çeşitli iletişim kanallarıyla ve birtakım militer yöntemlerle yayılması üzerine kurulmuştur. Çoğunlukla şiddetli sözel boyutta içermekle birlikte, cihat kültürü, fiziksel boyuttaki şiddete zemin hazırlamakta ve cihat kültürüne ilgi duyanların gözünde şiddeti meşrulaştırmaya yardımcı olacak söylemler üretmektedir.

Medya (ve ardından sosyal medya) destekli 20. ve 21. yüzyıl savaş propagandasının niteliklerinden biri de, savaş kültürünün, savaşa yönelik propagandanın önemli bir kısmını teşkil etmesidir. Buna bağlı olarak, din adına yapılan savaşlara dinler tarihi boyunca sıklıkla rastlansa dahi, cihat etrafında yoğun bir cihat kültürü oluşumu ve yayılımı, 20. ve 21. yüzyıla mahsustur.

* Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Müzik ve Sahne Sanatları Yüksek Lisans Doktora Programında, Prof. Dr. Hakkı Alper Maral danışmanlığında hazırlanan, “Kritik Fikir ve Söylemlerin Kitlelere Empoze Edilmesi ve Benimsetilmesinde Yeni Müzik Öğelerinin Kullanımı: 20. ve 21. Yüzyılda Duysal Unsurların Propaganda Amaçlı İşlevselleştirilme Dinamikleri ve Yeni Müzik Grameri” adlı yüksek lisans tezinin türetilmiştir.

** Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Müzik ve Sahne Sanatları Yüksek Lisans ve Doktora Programı, yüksek lisans öğrencisi. gulceozen@gmail.com

*** Prof. Dr., Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi Müzik Bilimleri ve Teknolojileri Fakültesi/Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Müzik ve Sahne Sanatları Yüksek Lisans ve Doktora Programı. alpermaral@yahoo.com

Cihat ilân eden İslâmî örgüt ve yapıların çoğu, müziğin toplumdaki yeri ve etkilerini olumsuzlayan beyanlarda bulunuyor olsa da, bu örgütlerin üyeleri ve sempatizanları duysal materyal üretmekte; bu materyali en yeni kayıt tekniklerini kullanarak kaydedip yaymaktadır. Üretilen duysal materyal, sırf toplumda müzikle aynı etkiyi yaratması ve birçok kültürde müzik kapsamında değerlendirilen unsurları içermesi sebebiyle dahi müzikle aynı kulvarda değerlendirilebilecek niteliktedir. Duyurma, çoğaltma ve dağıtma işlevlerini tek kalemde toplayan sosyal medya ise, cihat kültürünün müzikâl unsurlarla yayılmasında önemli bir rol oynamaktadır.

Bu bildiride, cihat kültürünün ortaya çıkış koşulları, müziğin ya da genel anlamda duysal unsurların cihat kültürü oluşumu ve yayılımındaki payı, dönüşen/gelişen kayıt tekniklerinin ve medya aygıtlarının bu paydaki etkisi incelenecek; uç, ancak yaygın bir örnek olarak, bir mücahidi intihar saldırısı gerçekleştirme anına götüren süreçte, kayıtlı duysal materyalin ne tür bir motivasyon sağladığı tespit edilmeye çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: cihat kültürü, neşit, propaganda, kaset, sosyal medya.

ABSTRACT

Alongside the definitions such as “war against non-muslims” and “struggle against one’s own desires,” since the second half of the 20th century, the concept of *jihad* has also been associated with wars, conflicts and the other acts of violence justified with the propagation, protection or defense of Islam. On the other hand; the *jihadi culture* is based on the propagation of Islam and the liberation discourse that is somehow identified with Islam, via several communication media and military methods. Even though the jihadi culture only includes verbal violence most of the time, it also sets ground for physical violence and generates a discourse which serves to the justification of other forms of violence in the eyes of its sympathizers.

A common feature of the dynamics of the war propaganda of 20th and 21st century is that a war culture supported by media (and later the social media) constitutes an important part of the war propaganda. Accordingly, even though the wars in the name of religion are frequently encountered throughout the history of religions, the formation and the propagation of an intensive jihadi culture surrounding jihad is confined to the 20th and 21st centuries.

Despite the fact that Islamic organisations and institutions that declare jihad are making statements that vilify several roles and impacts of music in society, most of the members and sympathizers of those organisations produce, record with the latest technology and distribute auditory material. Such auditory material can be evaluated on the same track with music, even for the reason alone that it affects the society the same way music does and it contains the elements that are considered in the scope of music in many cultures. The social media which combines the functions of announcement, reproduction and distribution, plays an important role in spreading jihadi culture via musical elements.

In this paper, the circumstances in which jihadi culture emerged, the role of music or auditory elements in general in the formation and the propagation of jihadi culture, the impact of the changing/developing recording techniques and media devices to this role will be examined. This paper is also an attempt to determine in what ways the recorded audio material motives a *mujahid*—a person who is devoted to jihad—during the process leading to the moment of the actualisation of a suicide attack—an extreme but unfortunately not rare case.

Keywords: jihadi culture, anashid, propaganda, cassette, social media.

GİRİŞ

Cihat kültürü, cihat kavramının tarihsel kapsamının¹ çok ötesine geçmiş; kavramın anlamı ve pratiklerinin 20. ve 21. yüzyılda deneyimlenen siyasî sarsıntılar ekseninde iyiden iyiye dönüşmesinin de etkisiyle; kimi zaman söylemle sınırlı, kimi zaman da fiziksel boyuta varan şiddetle iç içe geçmiş; söylemini İslâm'a dayandıran popüler bir akım olarak tanımlanabilir. Hegghammer, derlediği *Jihadi Culture: The Art and Social Practices of Militant Islamists* (Cihat Kültürü: Militan İslamcıların Sanatsal ve Toplumsal Pratikleri) adlı yayının giriş makalesinde, cihat kültüründen, “cihadî grupların temel militer koşulları yerine getirmek dışında ürettikleri ve uygulamaya geçirdikleri her şey” olarak bahsetmiştir (Hegghammer, 2017, s. 5); ancak, militer eylemleri cihat kültürü tanımının dışında bırakmak için bir gerekçe göstermemiştir. Öte yandan, militer eylemleri kültürün dışında bırakmak; cihat kültürünü, sömürgeci pratikleri içselleştirmiş bir Batı toplumunun oryantalist perspektifiyle kurgulanmış, siyasî yüklem ve boyutlarından arındırılmış, içi boşaltılmış bir Romantizm filtresiyle değerlendirmeye; böylelikle de, kültürün esaslarının, temel motivasyon ve dinamiklerinin önemli bir kısmını gözardı etmeye yol açabilir. Bu çalışmada da irdeleneceği üzere; şiirler, müzikler, müzik etkili diğer duysal örüntüler, videolar, İnternet üzerinden kurulan ilişki ağları gibi unsurlar; cihat kültürü içinde, militer eylemlerle karşılıklı bir besleme ilişkisi üzerinden ele alınabilmektedir.

Cihat kavramı, 20. yüzyıl sonu ve 21. yüzyıl başında, cihadın hedef gösterdiği kitleler tarafından, bu kavram çerçevesinde süregelen uyumsuzluklar—

¹ Cihat kavramı, İslâm Ansiklopedisi'nde geleneksel ve güncel olmak üzere iki bağlamda açıklanmıştır. Cihat kelimesi, bir işi başarmak için eldeki tüm imkânları kullanmak olarak tanımlanan *cehd* kelimesinden türetilmiştir; bu bağlamda, cihat kavramı, “dinî emirleri öğrenip ona göre yaşamak ve başkalarına öğretmek, iyiliği emredip kötülükten sakındırmaya çalışmak, İslâm'ı tebliğ, nefse ve dış düşmanlara karşı mücadele vermek” olarak tanımlanmaktadır (Uludağ, 2006, s. 440'tan aktaran Özel, 1993, s. 527). Geleneksel bağlamın bir diğer aktarımına göre, fıkıhta, İslâm dinini korumak ve yaymak adına müslüman olmayanlarla yapılan savaş şeklinde geçerken; tasavvufta, insanın kendi nefsiyle mücadelesi anlamında kullanılmaktadır (Özel, 1993, s. 527).

Cihat kavramının güncel bağlamı ise, ekonomi savaşı, kültür savaşı ve silahlı savaş olmak üzere üç biçimiyle ele alınmaktadır. Ekonomik savaşla kastedilen; İslâm'ın meşru gördüğü yollardan sapmadan, düşmanları caydırarak büyüklükte bir ekonomik güç elde etmektir. Kültür savaşı; İslâm dininin insanın doğumundan ölümüne kadar süren fizyolojik ve kültürel evrelerine dair emir ve önerilerini yaygınlaştırmak anlamında kullanılmaktadır. Silahlı savaş ise, fiziksel anlamda savaş için gereken teknik ekipman gücünü biraraya getirerek düşmanı korkutmak; savaştan başka bir çare görülemediği noktada bu teknik ekipmanı kullanarak savaşa savaşa karşılık vermek şeklinde tanımlanmaktadır (Topaloğlu, 1993, s. 533).

özellikle post-modern savaşlar², küresel ya da bölgesel boyutta çatışmalar ve diğer şiddet eylemleriyle birlikte anılagelmektedir. Cihat kültürü, bu çatışma ve şiddet eylemlerini de merkeze alarak; İslâm'ın ve bir şekilde İslâm'la özdeşleştirilmiş olan bir kurtuluş/özgürleşme söyleminin çeşitli iletişim kanallarıyla ve birtakım militer yöntemlerle yayılması üzerine kurulmuştur. Bu çalışmada, cihat kültürünü oluşturan koşullar; İslâm öğretisinin güzel söylenişle aktarımı olarak tanımlanan neşitlerin³ müzikle sınırlı bir ilişki içindeki mezheplere mensup radikal İslâm örgütleri tarafından kullanımı ve cihat kültürünün biçimlenmesindeki rolü; ve özellikle son yetmiş yılda gelişen müzik teknolojisi ve müzik yayılım medyasının cihat kültürüne etkisi üzerinde durulacaktır. Cihat kültürünün önemli bir parçası olmakla birlikte, apayrı bir sosyokültürel çerçeve içinde ele almanın gerekli görüldüğü cihadî rap ve hip-hop gibi Batı temelli popüler janrlara, bu çalışmakapsamında kısaca değinilecek, bu konu, daha sonraki çalışmalarda detaylı bir biçimde ele alınacaktır.

CIHAT KÜLTÜRÜNÜ ORTAYA ÇIKARAN TARİHSEL KOŞULLAR

Dinlerin toplumlardaki yayılma süreçlerini ele alan tarih yazımlarında, din adına yapılan savaşlara ve diğer şiddet içerikli eylemlere sıklıkla yer verilmektedir. Ölmeyi ve öldürmeyi temelinde bir ödev ve onur meselesi şeklinde yansıtan diğer savaşlardakine ek olarak, din adına yapılan savaşlarda, ölüme göksel bir kutsiyet atfedilmekte; ölen ve öldürenlere, dinin temel aldığı kaynaklar aracılığıyla, dünyevî yaşamda müjdesi verilmiş asıl yaşam olarak yansıtılan ölüm sonrası yaşam tasviri kapsamında büyük hazlar vadedilmektedir. Bu yüzden, dinler tarihi boyunca, din cemaatler, kendi dinlerini yaymak ya da savunmak adına, savaşı ya da şiddet içerikli diğer mücadeleleri meşru bir görev olarak üstlenmişler; bu davranış ve süreç günümüzde de devam etmektedir.

Yüzyıllar içinde, teknoloji ve ekonomi gibi parametrelerin de etkisiyle, savaşlar oylum, boyut ve biçim değiştirmiş; yıllara yayılmış, şehirlere genişlemiş; bir yandan topyekûnlaşırken diğer yandan atomize, dinamik, kısa süreli ancak etkili çatışmalara bölünmüştür. Din savaşları da bu biçim değişikliğine uyum sağlamıştır; devletin resmî dini toplumda gittikçe daha az anlam ifade

² "Post-modern savaş" kavramı, Chris Gray tarafından ortaya konmuştur ve savaşların özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısında geçirdiği dönüşümü vurgulamak için kullanılmaktadır. Asker ve sivil tanımları arasındaki ayrımın gittikçe zayıflaması; güç merkezinin insan bedeninden makinelere kayması; enformasyonun merkezî öneme sahip olması; medya müdahalesiyle birçok çatışmanın bir gösteri niteliği kazanması; gerçek olanla simülasyonun iç içe geçmesi; mantıksızlığın araçsallaştırılması gibi 20. yüzyılın ikinci yarısıyla iç içe olgular, post-modern savaşın ayrıksı nitelikleri arasındadır (Gray, 1997, s. 38-47).

³ Çalışmanın odaklandığı temel kavramlardan olan neşit, *Metin ve Müzik Arasında İdeoloji Eksenli Bir Seyir: Neşit* adlı kesitte irdelenecektir.

ederken, savaşın muhatapları, devletin ordusunun yanı sıra, devletin temsil ettiği sivililer olmuştur. Dönem itibarıyla giderek seyrelen ulus devlet dokusu, bu sivililik boyutunun çoğu zaman etnik kimlik vurgularıyla çerçevelenen; hedef gösterilmek adına ötekileştirilen gruplara yönelik olmasının başat sebeplerindendir. Ulusçuluğa bir alternatif olarak filizlenen ümmetçilik; yani, bağlam itibarıyla Pan-İslâmizm eğilimleri de, mezhep savaşları karşısında güç kaybetmiş; İslâm'ın yaygın olarak uygulandığı coğrafyaların merkezî ya da koordine biçimde yönetilmesine yönelik plan ve hedefler, mezheplerin birbirleriyle çatışmalarının iyiden iyiye kızıştığı; bizatihi cami ve cenaze bombalamaya varan irrasyonel boyutlara gelmesiyle⁴, umulan amacı gerçekleştirememiş, naif birer hayâlden öteye gidememiştir.

Cihadın geleneksel anlamdaki kapsamı, özellikle de 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, cihadçı örgütlerin temel saiklerinden yalnızca bir tanesi hâline gelmiştir; en az bu kapsam kadar güçlü bir diğeri ise, Emperyalizm karşıtı mücadele söylemidir. Hristiyan ağırlıklı Batı toplumları, birçok Doğu bölgesi üzerindeki ekonomik ve kültürel hâkimiyetlerini, İmparatorluklar Çağındakisömürgeleştirmepolitikaları sayesinde edinmişlerdir. Günümüzde bambaşka saiklerle de olsa devam eden sömürgeci anlayış, kabaca Ortadoğu olarak anılagelen ve Kuzey Afrika ve Güneybatı Asya'nın bir kısmında bulunan, müslüman nüfusun ağırlıkta olduğu bölgede; 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren daha da gözle görülür hâle gelen bir biçimde protesto edilmeye başlanmıştır. Protestonun vurgularından biri de, asimilasyonun toplumsal kesimlerin dinî pratikleri üzerindeki etkisidir.

Sömürgecilik karşıtı protestonun vardığı noktalardan biri de, yerel veya yayılcı birçok radikal İslâm örgütünün, Müslümanlığı yozlaştırmaya ve bastırmaya çalıştığına inanılan Hristiyan—hattâ daha çok vurgulandığı üzere, dinden uzaklaşmış—Batı'nın Ortadoğu'daki egemenliğine karşı duruş söylemidir. Söylemin önerdiği edim ise, İslâm hukuku ve toplumsal yapılanma önerilerini tüm içeriğiyle uygulama ve Militarizm de dahil, mümkün olan

⁴ Cami bombalama eylemleri, cihadın müslüman olmayanlara karşı sürdürülme niteliğinin ötesine geçmeleriyle, cihad kavramının geleneksel tanımının güvenlik/özgürlük/hâkimiyet vadettiği birçok İslâm toplumuna da hayâl kırıklığı ve korku salmış; kitleleri cihad kavramının kapsamı hakkında yeniden düşünmeye sevk etmiştir. Bu eylemlerin en şiddetli ve yıkıcılığıyla çarpıcı olanlarından biri, 2015'te Irak Şam İslâm Devleti (İŞİD) tarafından Yemen'in başkenti Sana'daki iki camiye düzenlenen intihar eylemleridir. Cihad söylemini Vahabî mezhebiöğretisi üzerine kuran İŞİD tarafından, Yemen'deki Şii müslümanların hedef alındığı bu eylemlerde, bir intihar bombacısı caminin içinde kendisini patlatmış; cemaat panik içinde cami dışına çıktığında, dışarıda bekleyen ikinci intihar eylemcisinin de kendisini patlatmasıyla, en az 137 kişinin ölümüne ve 200'den fazla kişinin yaralanmasına sebep olunmuştur (Yemen'de camilere İŞİD saldırısı: En az 137 ölü, [16.02.2017]). Yemen'de yaşanan en kanlı saldırılardan biri olarak tarihe geçen bu eylemin, vahabî İslâm mesajını yaymaya değil, hedef cemaati yok etmeye yönelik olduğu açıktır.

tüm yöntemlerle savunma/yaygınlaştırmaya uğraşmıştır. Gelgelelim, söylemin ortaya çıkardığı eylemler, sömürgecilğe karşı İslâm savunusu maksadını çoktan aşmış; örgütlerin bizatihi kendileri birer işgâl ve sömürü makinesi/aracı hâline gelmiştir. Kontrol altına aldıkları coğrafyalarda kendi takip ettikleri İslâm öğretisi dışındaki kültürleri yok etme; olmadı, asimile etme çalışmaları da yürütenbu örgütlere, Soğuk Savaşın tarafları olan A.B.D. ve S.S.C.B. (ve ardından Rusya) tarafından da, iki ülkenin birbirine karşı kullanmayı amaçladığı üzere silah ve askerî eğitim desteği verilmiştir. Kendi içlerindeki çeşitli anlaşmazlıklarla hiziplerini yaratan, birçok yeni ve güçlü örgütü de içlerinden çıkarmış olan bu örgütlerin en güçlü ve nüfuzlularından ikisi, Afganistan'da mukim Taliban ve yine Afganistan çıkışlı El-Kaide'dir.

Cihat ilân eden örgüt devletleşmediği, ya da gereken teknolojik silâh gücü diğer devletlerin süregelen desteğiyle sağlanmadığı sürece, post-modern savaşın başat göstergelerinden biri olan, insansız silahlarla; insan yerine makineyle saldırı, mümkün olamamaktadır. Pilotsuz uçaklar, dronlar, seyir füzeleri gibi ekipmanların yokluğunda, çatışmaların ve şiddet eylemlerinin gerçekleştirildikleri şehirlerde, birçok sıkı güvenlik önlemi altında yaşayan sivil kitleleri hedeflemesi, militanların büyük riskler almalarını; ötesinde, çoğunlukla kendi yaşamlarını gözden çıkarmalarını gerektirmektedir. Bu yüzden, örgüt üyelerinin bir kısmı, kendilerine ölüm sonrası için vad edilen refah, huzur ve mutluluk dolu yaşam; insan hayatının toplum düzeni için fedâ edilebilirliği üzerine inşâ edilen dünya görüşü; ya da, varlık sebebinin tanrıya hizmet temelinde şekillenmesi gibi motivasyonların da yardımıyla, intihar eylemcisine dönüştürülmektedir. İntihar eylemcisini ve diğer tüm eylemci adaylarını yaşam ve ölümün araçsallaştırıldığı örgüt devinimi içinde sadık ve hazır tutmanın en etkili yollarından biri, sürekli, güçlü ve coşkulu bir propaganda çalışmasıdır. Bu yüzden, radikal İslâm örgütleri, önerdikleri İslâm düzenindeki tüm sanatsal faaliyet yasakları ve kısıtlamalarına rağmen, cihat temalı sanatsal faaliyetleri desteklemenin çeşitli yollarını üretmektedirler.

Bir sonraki kesitte, İslâm ideolojileri tarafından birçok kısıtlamaya maruz bırakılmakla birlikte, propaganda değeri yüksek bir sanat disiplini olan müziğin, radikal İslâm örgütleri tarafından nasıl kullanıldığı; propaganda çalışmalarının temel yöntemlerinden biri hâline nasıl geldiği incelenecektir.

METİN VE MÜZİK ARASINDA İDEOLOJİ EKSENLİ BİR SEYİR: NEŞİT

İslâm kültürü araştırmacısı Thomas Bauer, bir insanı militan yapanın fikirler değil, coşku ve tutku olduğundan söz etmektedir (2011, s. 125). Radikal İslâm örgütleri ve etraflarına örülen kültürü coşkun ve tutkulu kılan, bu hislerin devamını ve yoğunluğunu koruyan temel etmenlerden biri de, neşitlerdir. Nitekim, 2011'de Yemen'deki bir A.B.D. hava saldırısında hayatını kaybeden Yemenli Amerikan İslâm araştırmacısı Enver el-Evlaki, hazırladığı *Ci-*

badı Desteklemenin 44 Yolu adlı kitapçıkta, neşitlerden şöyle bahsetmektedir:

Rasulullah'ın zamanında Müslümanları canlandırmak ve kâfirlerin cesaretlerini kırmak adına şiir sanatına başvurulurdu. Günümüzde ise bu görevi neşidler yerine getirebilir. İyi bir neşid, kitaplar ve konferanslar vasıtasıyla ulaşamadığınız hedef kitleye oldukça geniş alanlara yayılmak suretiyle ulaşabilir. Neşidler, daima cihadın altyapısını oluşturan her yaştan gençlere ilham verir. (el-Evlaki, s. 19)

Neşitlerin cihat kültürüne ne derece içkin olduğunun anlaşılmasına yardımcı olabilecek çarpıcı bir örnek de, radikal İslâmcı lider Usame bin Ladin'in, 1970'lerde politik faaliyetlerinin bir parçası olarak, bir neşit grubu kurmuş olduğudur (Wright, 2007, s. 109'dan aktaran Said, 2014, s. 867)

Neşit, İslâm referanslı ya da islâmî metinleri temel alan şiirlerin, müzikte de kullanılan birtakım ses öğeleriyle vurgulanmış, dikkat çekici ve sürükleyici söyleyişleri olarak tanımlanabilir. Sesin belli bir biçimde yükselmesi anlamına gelen ve İslâm öncesi dönemde şiirlerin toplu söyleyişleri ile ilişkilendirilen *inşad* kelimesinden türetilmiştir (Pieslak, 2015, s. 30). Birçok radikal İslâm örgütü, neşit kayıtlarını aktif propaganda aracı olarak kullanmakla birlikte, bağlı bulundukları mezhebin İslâm'da müzik kullanımına olumsuz yaklaşmasının da etkisiyle, neşitleri müzik kategorisinde değerlendirmekten kaçınmakta; bunun yerine, tilâvet (resitasyon) kavramı çerçevesinde değerlendirilebilecek bir biçim ve işlev içinde ele almaktadırlar. Tilâvet, dinî metinlerin anlaşılma ile kalmayıp anında benimsenmesini sağlayacak bir ses ve vurgu kullanımıyla söylendiği bir okuma biçimi olarak tanımlanabilir (Fırat, 2002, s. 268).

Öte yandan, neşitlerin İslâm harici birçok kültürde müzik olarak tanımlanan ses örüntüleriyle özdeş dinamikler içermesi, ve tam da bundan ötürü, dinleyicide müziğin tetiklediği duygu ve davranışları tetiklemesi; neşitleri en azından cihat kültürünün sosyal dinamikleri çerçevesinde müzikâl parametrelerle değerlendirme gereği doğurur. Dolayısıyla, neşitlerin müzik olarak ele alınmasına ya da alınmamasına yol açan kıstaslara işaret ve dikkat edilmekle birlikte, gerektiğinde neşit ve müzik kelimelerinin bir araya getirilmesinden kaçınılmayacaktır.

Medine'de Hz. Muhammed'i karşılamak amacıyla bir grup tarafından söylenen, *Tala' al-Badru Alayna* (meal, "Ah, Üzerimizdeki Beyaz Ay Gülü"), neşit türünün ilk örneklerindendir. (Matusky, Tan, 2004, s. 262'den aktaran Pieslak, 2015, s. 31). Tarihin bu dönemlerinden itibaren incelenen neşitlerin en eski işlevlerinden biri, birçok müzik kültüründe muteber olan meşk sistemini çağrıştırmaya, şu şekilde tanımlanmaktadır: Evdeki Kur'an çalışmasından sonra öğrenciler öğretmenin etrafına daire şeklinde dizilir; öğretmen, ayetleri cümle cümle, herhangi bir müzik enstrümanı kullanmadan, melodik bir biçimde söyleyip; ardından öğrencilerine tekrar ettirerek, şarkılı

biçimde ezberletir(a.g.y.). Böylece İslâm öğretisi akılda kalıcı bir biçimde aktarılabilir.

Matusky ve Tan'ın araştırmalarına göre, 1950'li yıllardan itibaren neşitler Malezya'da kamusal alanda da yer bulmaya başlamıştır (a.g.y.); bunun yanında, Sünnî ve Hanefî mezheplerinin yoğunlukta olduğu bölgeler de dahil olmak üzere, müzik enstrümanlarıyla birlikte icra edilmeye başlanmış, 1970'lerde Malezya'da orkestralar ve synthesizerlar neşitelere eşlik etmeye başlamıştır. Yine 1950'lerde, neşitler diğer İslâm coğrafyalarında da kamusal anlamda itibar görmeye ve yaygınlaşmaya, kamusal alanda yer bulmaya başlamıştır.

İslâm'ın müziği yasakladığını öne süren mezhepler, islâmî ideolojiler ve bunların takipçileri, neşit icralarında müzik enstrümanları kullanmaktan kaçınmakta; neşidin sesle icrasını ise müzik olarak tanımlamamaktadır. Aynı bağlamda; en sık yapılan gönderme ezanadır: Müziğin yasak olduğunu savunan birçok İslâm coğrafyasında, gün içinde defalarca ezan okunmaktadır. Ezanın müzikal bir edim olarak kabulü/reddi bir yana, tüm bu icralar, cemaatin motivasyonunu ve ortak duygu durumunu sağlamaya yönelik sesli bildirimler olarak görülmektedir.

Dinin toplum ve devlet düzenine dair önerileri ideoloji kapsamında ele alındığında, müziğin ideolojiler tarafından tehlikeli bulunup yasaklanması geleneğinin İslâm'ın çok öncesinde başladığı görülmektedir. Antik Yunan'dan itibaren, müziğin kişiyi birçok duygu durumu ve taşkınlığa açık hâle getirmesi bir tehlike olarak görülmüş, çoktanrılı inanç sistemlerinden Hristiyanlığa kadar birçok din, müziği kontrol altına almaya çalışmıştır⁵. Burada, *kontrol* kelimesi önemlidir; çünkü müziğin toplum üzerindeki güçlü etkisi, bir yandan da, toplumu çeşitli fıkirlere ve ideolojilere yönlendirmekte ve bu fikirlerle bağların korunmasında son derece işlevsel olabilmektedir.

İslâm öğretisini temel alan ideolojileriyayma amacını üstlenen ve bu amaç adına baskı ve şiddeti araçsallaştıran radikal örgütler, müzik üzerindeki kontrolü, müziğin tanımından başlatabilmektedir. Bu radikal İslâm örgütleri, makam ve ritim de dahil olmak üzere birçok müzikal unsuru bilinçli olarak barındıran dinî söz aktarım biçimlerini, müzik tanımının dışında tutup meşru ilân etmekte; bunun dışındaki tüm müzik türlerini katı bir şekilde yasaklamaktadır. Bölgenin İslâm ve müzik kültürüne içkin membranofon hangisiyse onun dışındaki tüm enstrümanlar katı biçimde yasaklanmakta; islâmî sözün ötesine geçtiğinde karar kılınan herhangi bir müzikli söyleme biçimi de, müzik enstrümanı ile aynı muameleyi görmektedir. 1996 yılında Afganistan'ın

⁵ Bu bağlamda en bilindik referans Platon'un *Devlet*'idir. Platon, müziğin insan yaşamındaki yerini sınırlandırılması gerektiğini, yoksa kişinin toplumun kendisinden beklediği görevleri yerine getirmekte gevşek davranabileceğini savunmuştur (1999, s. 65). Keza, Konfüçyus'un *Büyük Bilgi*'sinde, "Müzik Hakkında Notlar" pasajı; Aristo'nun tezleri, vs. müziği toplumsal düzenin biçimlendirici aygıtları olarak değerlendirmektedir. Ayrica bkz.: Oskay, 1982, s. 15-20; Maral, 2010, s. 44-45.

başkenti Kabil'i ele geçirerek yönetimi devralan islâmî örgüt Taliban'ın, aynı yıl duyurduğu hükümlerde, müzikle ilgili şu maddeler yer almaktadır:

Dükkânlarda, otellerde, araçlarda ve rikşovlarda müzik çalınmasını engellemek için, müzik ve kaset yasaklanmıştır. Herhangi bir dükkânda müzik kasedi bulunursa, dükkân sahibi tutuklanacak ve dükkâna kilit vurulacaktır. Eğer 5 kişi kefil olursa, dükkân yeniden açılacak ve dükkân sahibi daha sonra serbest bırakılacaktır. Herhangi bir araçta müzik kasedi bulunursa, araç sahibi tutuklanıp araç alıkonulacak, 5 kişi kefil olursa, araç salınacak ve araç sahibi daha sonra serbest bırakılacaktır.

Düğünlerde müzik ve dansı engellemek için, bu kuralı ihlâl eden ailenin başı yakalanacak ve cezalandırılacaktır.

Vurmalı çalgı çalınmasını engellemek için, bununla ilgili yasaklar duyurulacaktır. Çalan biri olursa hakkında büyüklerimiz karar verecektir. (Reşit, 2000, s. 218-219'dan aktaran Baily, 2001a, s. 35-36)

Buradan da anlaşıldığı üzere, islâmî öğretiye uygun olmadığı düşünülen müzikler kayıt üzerinden yasaklanmış, bunun yanında, müziğin propaganda amacıyla kullanımının yapılandırılmasına açık kapı bırakılmıştır. Ardından gelen süreçte, yasaklanan müziklerin yerini neşitler ve Taliban'ın yerel propaganda amacıyla kullandığı, Afganistan'daki Peştun kültürüne içkin, *terane* türü almıştır. Sansüre, ötesinde, sanat disiplinleri dahilindeki edimlerin yasaklanmasına karşı kampanyalar yürüten freemuse.org adlı sitenin aktardığı üzere, 2006-2009 yılları arasında Pakistan'da yaklaşık 800 müzik dükkânının bombalanması ve yerlerine cihat temalı neşit ve terane kayıtları içeren kaset ve CDlerin satıldığı dükkânların açılması, bu *kontrol* çalışmasının çarpıcı bir örneğidir (Pieslak, 2015, s. 29).

Bunun yanında, tüm cihadî neşitlerde enstrüman kullanımından uzak durulduğunu söylemek, neşit icra eden tüm münşitlerin konu hakkındaki tutumlarını yansıtmayacaktır. Öncelikle, neşit kaydı ve yayılımının sadece islâmî örgütlerin tekelinde olmadığını hatırlamak gerekir. Çeşitli mezhep ve ideolojileri takip eden birçok münşit, enstrüman kullanımı konusunda çok daha esnek davranmaktadır. Sosyal medya üzerindeki birçok neşit kaynağında, yöreye özgü olan/olmayan çeşitli enstrümanların kullanıldığı neşitlere rastlanmaktadır. Hattâ, Batı'ya yönelik bir propaganda taktiği olarak, sosyal medyada, neşit adı altında, Batı temelli armonik sistemleri kullanan *acapella* koroların üzerine söylenen İslâm eksenli ezgilerle kurulan parçalar dahi bulunmaktadır.⁶

Selefi akademisyen el Albânî, islâmî neşitlere izin verilme şartlarını şöyle

⁶ YouTube sosyal medya platformundaki Until Sabah adlı neşit kanalının yayınladığı *Serna Bi Awni Allah* adlı neşit, bu türün örneklerindendir: <https://www.youtube.com/watch?v=WND2YRcfJE> [22.02.2018]

tanımlamıştır:

- Kullanılan melodiler, insanları dansa teşvik eden Batı ya da Doğu müziklerine benzememelidir.
- Metin tamamen İslâm üzerine kurulu olmalıdır.
- Def dışında müzik enstrümanı kullanılmamalıdır (ki defe de sadece düğünlerde kadınlar için izin verilir)
- Neşit dinlemek Kur'an çalışmasına yöneltilen dikkâti dağıtmamalıdır. (el Albani, s. 181'den aktaran Said, 2014, s. 869)

Cihat kültürü içinden neşitte vurmalı çalgıları da uygun görmeyen bir yorum, tawhed. ws adlı sitenin şeriat kürsüsünden Ebu Usame eş-Şamî'den gelmektedir:

Ritim, müzik, davul ve duygusal etkiden uzak olduğu sürece, neşit dinlenmesine hiçbir itiraz yoktur. Özellikle de, cihadî neşitler gibi heveslendirici ise, gayet izin dahilindedir. (eş Şamî'den aktaran Said, 2014, s. 869)

İÇERDİKLERİ METİNLERE GÖRE NEŞİT TÜRLERİ

Metin içeren birçok müziğin ya da müzikli edebî biçimin konu kapsamı, sınıflandırmaya el vermeyecek kadar geniş olabilmektedir. Öte yandan, propaganda söz konusu olduğunda, konu kapsamını propagandası yapılacak fikrin doğrudan ifade ekseninde tutmak, işlevsel bir gereksinim olarak görülebilir. Said, Arapçanın yanı sıra Türkçe, Boşnakça, Urduca, İngilizce, Almanca ve Flemenkçe gibi dillerde de yazılan neşitlerin cihadı ele alış biçimlerini, savaş, şehitlik, ağıt ve övgü olmak üzere dört kategori altında incelemektedir (2014, s. 864).

Savaş temalı neşitler, mücahitleri ve destekçilerini, allahsız, adaletsiz ve zalim bir tiranlığa karşı harekete geçmeye davet etmektedir. Örneğin, sosyal medyada dolaşımda olan *Bi Jihadina* (Cihadımız Sayesinde) adlı neşidin sözlerinde geçen, “tiranlıkları yıkacağız”, “şafağı kanımıza boyayacağız”, “cihadımız sayesinde, şirk dolu ve allahsız gecenin karanlığını meşalemizle yok edeceğiz”, “mücadelemizle tarihin gidişatını değiştireceğiz” ifadeleri, savaş neşitlerinin amacı ve kapsamını büyük oranda yansıtmaktadır⁷.

Şehitlik temalı neşitlerde ise, genel olarak, şehit olan mücahitlere odaklanılmadan, şehitliğin kendisine övgü ve teşvik söz konusudur. *Zufu Shabid* adlı neşidin⁸ sözleri, bu övgü ve teşviğin nasıl dile getirildiğine dair oldukça açıklayıcıdır:

⁷ Neşidin İngilizce altyazılı videosu için: <https://www.youtube.com/watch?v=9AE7bP7A4dU> [27.02.2018]

⁸ Dinlemek için: <https://www.youtube.com/watch?v=UjcBVNKVWRY> [27.02.2018]

Huriler neşe içinde çağırıyor: “Bizi nikâhına al!” Huriler aptallarla evlenmeyip reddederler.⁹

Cennet bahçeleri, şehitlere, iyi amellerini ödüllendirmek için tüm bolluğuyla açılır.

Ruhlarımızı dinimize ve onun peygamberine feda ederiz. Dinimiz zafere kılıç ve kanla ulaşacaktır.

Hiçbir hükümdara bağlı değiliz ve boyun eğmeyeceğiz. İnançsızlıkla insanları köleliğe mahkûm ederler.

Dünyayı hükümdarlardan ve zalimlerden arındıracağız.

Haysiyetten yoksun olan ve özgür insanın dilediğini yapamadığı bir dünyada, hayatta kalmak bizi gücendirir.(a.g.y., s. 872)

Ağıt temalı neşitlerin metinleri, yine ağıt konulu Arap şiirleri olan mersiyele dayanır. Bu şiirler, ölen kişiye adanır ve ardında kalanların tuttuğu yası dile getirir (Çavuş, 2008, s. 132). Ağıt temalı neşitlerin sözleri bu şiir biçimine dayanmaktadır. Savaşta şehit olan Hadhrat Abbas ibn Ali için yazılmış, ve onun cesaretini, erdemlerini ve kendisini dava için feda edişini anlatan Ya Abbas adlı neşit bu türün örneklerindendir.¹⁰

Cihadi neşitle yapılan propagandanın temel dayanaklarından biri olarak da görülebilecek bir tür de, yüksek mertebedeki kişileri övme amaçlı yazılmış olan neşitlerdir. Yine Arap temelli olan medih (övgü) şiir türünde yazılan metinler, övgüyle bahsettikleri kişinin (memduh) cömertlik, cesaret ve onur gibi meziyetlerini ön plana çıkarmaktadır. Örneğin, Usame bin Ladin için yazılmış, *Na'am Usama* adlı neşit'te¹¹; “Şahanesin, ah Usame; onurun alnında bir güzellik izisin”, “Aramızdan yükseldi, zâlimlere boyun eğmedi”, “Tiranlara bir ders verdi ve onlara karşı kılıcını çekti”, “Gürleyen sesiyle, bizlere, inançsızlıkta hiçbir haysiyet olmadığını anlattı” gibi sözler geçmektedir (Said, 2014, s. 873).

Neşit bestecileri cihat propagandası için tüm bu metin türlerine sıklıkla başvurmakta; mücahitler ve cihat sempatizanları, propaganda etkisi güçlü metinlerle ve bu metinlerin müziklendirilmeleriyle daha aktif ve coşkulu tutulmaktadır. Öyle ki, neşitler kimi zaman, mücahitler tarafından, kararlılığı ve coşkuyu korumanın vazgeçilmez aracı olarak dahi görülebilmektedir. Örneğin, 2015'te Boston Maratonu'nu hedef alarak yapılan ve IŞİD tarafından üstlenilen bombalı saldırıda, saldırının faileri Tamerlan ve Jahar Tsarnaev,

⁹ İslâm öğretisinin şehitliği ve iyi amel olarak tanımlanan diğer davranışları ödüllendirmek için huri vaadi, Kur'an içinde beş farklı ayette geçmektedir (Diyanet İşleri Başkanlığı, 2011). Bu ayetlerden biri, Türkçe'ye, “Onlar için saklı inciler gibi, iri gözlü huriler de vardır” şeklinde çevrilmiştir (a.g.y., 599).

¹⁰ Dinlemek için: <https://www.youtube.com/watch?v=HtUVtCOYRqk> [27.02.2018]

¹¹ Dinlemek için: <https://www.youtube.com/watch?v=kOFKkomroAko> [27.02.2018]

eylem öncesi arabasıyla birlikte kaçırıp esir tuttukları Dun Meng'den, özellikle, kendi iPhone'larını arabanın stereo sistemine bağlamasını istemiş; böylece, eylemleri sürecince neşit dinlemeyi planlamışlardır. Dahası, iPhone sisteme bağlanamayınca paniğe kapılarak, bir neşit CD'si bulmak üzere şehirden ayrılmışlardır (Lahoud, Pieslak, 2018, s. 155).

CİHADÎ NEŞİTLERİN PROPAGANDA AMAÇLI KULLANIMI, RADYO VE CİHAT KÜLTÜRÜNE GİDİŞ

Said, cihadî neşitlerin, radikal İslâmcılarla Ortadoğu ülkeleriningörece seküler yönetimleri arasındaki silahlı çatışmalar ve kültürel egemenlik mücadelesi olarak tanımlanabilecek İslâmî Diriliş (*al-sahwa al-islamiya*) hareketlerinin bir parçası olarak, 1970'lerin sonu ve 1980'lerin başında ortaya çıktığını öne sürmektedir (2014, s. 865). Öte yandan, Pieslak, neşit türünün bir propaganda aracı olarak İslâm örgütleri tarafından yaygın olarak kullanılmasını 1967 İsrail - Arap Savaşına dayandırmaktadır (2015, s. 32). 1900'lerin başından itibaren Kudüs etrafında örgütlenen Siyonistlerin İngiltere'den 1. Dünya Savaşı sonrasında, sömürgesi durumundaki Filistin topraklarında bir Yahudi devleti kurulma sözünü almaları ve 1948'de İsrail'in kurulmasıyla şiddetlenen Yahudi-Arap çatışmaları, 1967 savaşında İsrail'in Mısır ve Suriye'den toprak kazanması ve bu savaşın da katkıda bulunduğu göç sürecindebinlerce Filistinlinin mülteci olmasıyla yeni bir döneme girmiştir. 1969'da Filistin Kurtuluş Örgütü'nün başına geçen Yaser Arafat, ondan önceki 5 yıl boyunca İsrail ordusuna ağır kayıplar verdiren El Fetih adlı örgütü yönetmiştir. 1967 Savaşı'ndan sonra, El Fetih örgütü, radyolarda, Filistin ulusalcılığı fikrini destekleme ve silahlı direnişe çağırma maksatlı, şiddeti açık açık onaylayan şarkılar yayınlamaya başlamıştır (a.g.y.). Ortadoğu politikaları üzerine yoğunlaşan Yezid Sayigh, bu dönemde El Fetih örgütününkendi radyosunda yayınladığı şarkıların sözlerinde şöyle ifadelerin geçtiğinden bahsetmektedir:

Fedai olarak doğar, yaşar ve ölürüm; ta ki, ölümsüzlerin, atalarımın topraklarına geri dönene kadar.

Filistin halkı devrimdir; kanımı al, ah, devrim; ve bana zaferler bahşet.

Kalaşnikof, kanları sel gibi akıtır... Ah, Dayan, kan içmek adamlarımızın âdetidir.

Makineli tüfeğimi taşıyorum, ki gelecek nesiller tırpan taşıyabilsin... Yalararımı ve kanımı, ovalara vadilere akan nehir eyledim.(1997, s. 195-196)

Bu noktada, radyonun dönem iletişim ve propaganda aracı olarak önemini vurgulamak yerinde olacaktır. Soğuk Savaş'ın tüm hızıyla devam ettiği bu yıllarda, kitleler radyo üzerinden haber almakta, radyoyla vakit geçirmekte ve radyo üzerinden çok çeşitli propagandaya maruz kalmaktadır. Radyoyla geçen zamanda, eğlence amaçlı şarkılar yerine yukarıdakilere benzer sözleri

(ve muhtemelen bu sözleri daha da coşkulu hâle getiren müziği) duymak; iki Dünya Savaşı sonrası Soğuk Savaş'ın sıcak çatışmalarının, Vietnam Savaşı'nın ilk evrelerinin ve süregelen Yahudi-Arap çatışmalarının yaşandığı bir süreçte; savaş dinamiklerineböylesine aşına herhangi bir kitleyi kolayca hareketlendirecek motivasyonu sağlayabilir. Bu ve benzeri sözlerin aktarımıyla cihat kültürünün temellerini atan, evlerden çıkıp radyo yoluyla geniş kitlelere ulaşan, silahlı direniş temalı neşitler; kaset teknolojisinin yaygınlaşmasıyla cihat kültüründe çok daha kilit ve mobilize bir rol üstlenmiştir.

SES KAYIT TEKNOLOJİSİ, “KASET DEVRİMİ” VE CİHAT KÜLTÜRÜNÜN ORTAYA ÇIKIŞI

Ses kayıt teknolojisi 1970'lerden çok öncesine dayanmakla birlikte, ancak bu yıllarda yaygınlaşan kaset-kayıt teknolojisi kişisel ses kaydı ve dağıtımını toplumun birçok kesimi için mümkün ve el altında kılmıştır. Bunun yanında, sinema, televizyon ve radyonun, enformasyon akışını merkezî ve tek yönlü kılması; ötesinde, bu kanalları kontrol edebilen güçlerin tekelinde tutması durumunu ortadan kaldırmış; bilgi alış-verişini daha demokratik bir platforma taşımıştır (Manuel, 1993, s. 2-3).

Neşitlerin kaydedilmesi ve hedef kitlelere ulaştırılması da kaset teknolojiyle birlikte oldukça hızlanmıştır. Sreberny-Mohammadi ve Mohammadi, *Small Media, Big Revolution: Communication, Culture, and the Iranian Revolution* adlı kitaplarında, 1979 yılında gerçekleşen radikal islâmcı İran Devrimi'nin büyük oranda broşürler ve kaset kayıtları üzerinden yürüdüğünü anlatmaktadır (1994, s. xix). Devrime aynı zamanda tanıklık etmiş olan yazarlar, tüm radyo kanalları şahın elindeyken, Humeyni'nin kendi ses kayıtlarını birçok cami hoparlöründen aynı anda yayınlamasının, devrime giden süreçte kitleleri etkilemedeki kilit rolü üzerinde durmaktadırlar (a.g.y.). Oldukça ses getiren ve etkileyici bulunan bu taktik, daha sonra diğer Ortadoğu ülkelerindeki darbe ve devrim girişimlerinde de kullanılmıştır.

Pieslak, 1970'lerin sonu ve 1980'lerin başlarında neşit bestelemeye başlayan, ancak herhangi bir örgütle ilişkisi olmayan Suriyeli müzisyenlerden bahsetmektedir (2015, s. 32). Bu müzisyenlerin kendileri mücahit olmamakla birlikte, İsrail-Arap çatışmalarından ve bu süreçte Lübnan ve Suriye'de meydana gelen huzursuzluktan etkilenerek cihat temalı birçok neşit yazmış ve kasetlere kaydetmiş; yazdıkları neşitler, cihat temalı neşit yazımında sıklıkla örnek alınmıştır (a.g.y.). Bu neşitlerde anlattıkları ölme-öldürme kutsiyetini somut olarak hiç deneyimlememiş olan bu müzisyenler, cihat kültürünün kurucu rollerinden birini üstlenmişlerdir. Böylece, eylemden ziyade söylem ağırlıklı bir cihat kültürü üretilmekte; cihat kapsamındaki eylemlerin asıl nitelikleri ve etkileriylebu nitelik ve etkilere dair varsayımlar üzerine kurulu cihat kültürü söylemleri arasında gittikçe açılan bir gerçeklik uçurumu oluşmaktadır. Propagandanın birçok biçim ve kullanımı tam da bu uçurumu amaçladığından;

cihat kültüründe propaganda aygıtı ve hedef kitlesinin böylesine iç içeliği, cihat hareketinin toplumlarda bıraktığı etki, eylemlerin asıl etkisinin fersahlarca ötesine geçebilmektedir.

1980’lerin ortalarından itibaren, neşit kayıtları, özellikle Afganistan’daki cihat kültürünün önemli bir parçası hâline gelmiş, militer islâm örgütleriyle bağlantısı olan ve olmayan birçok müzisyen stüdyolarda neşitler kaydetmiştir. Afganistan müzikleri üzerine araştırma yapan John Baily, o dönem boyunca Pakistan’ın Peşaver kentinde ciddi büyüklükte bir mücahit kasedi endüstrisinin oluştuğundan, bu kasetlerin önemli bir kısmının da mücahitler tarafından satın alınıp Afganistan’a götürüldüğünden bahsetmektedir. Baily’nin gözlediği üzere, bu kasetlerin çoğunda, belli gruplar ve mücahitler hakkındaki kahramanlık hikâyeleri içeren, ve aralarda, bir kısmı gerçek ama çoğu yapay olan silah seslerinin duyulduğu El Kaide neşitleri bulunmaktadır (2001b, s. 151-152).

Neşit kayıtlarının video görüntüleriyle etkileşimi de, cihat propaganda-sındaki bir diğer önemli işlevlerini oluşturmaktadır. Kutsiyet, adalet, intikam, mücadele, kurtuluş, özgürlükgibi temaları işleyen neşitler; videolara eklendiklerinde, çekilen videolardaki görüntülerin bağlamlarını manipüle edebilmekte, bambaşka bir noktaya taşıyabilmektedir. Taliban ve El Kaide tarafından çekilen mücahit videolarının çoğunda, şiddet görüntülerinin rahatsız edici hissini huşu ve coşku gibi hislerle değiştirmeye yönelik neşitler kullanılmıştır. Neşitlerin bu videolardaki manipülasyon gücüne dair çarpıcı örneklerden biri, on iki yaşındaki bir çocuğun, “Allahu ekber” sözlerini tekrarlayarak, elleri ve gözleri bağlı bir erkeğin boğazını yavaş yavaş kestiği görüntülerin üzerine neşit kayıtlarının eklendiği bir videodur. Normal şartlar altında, yerleşik birçok ahlâki değeri tetikleme ve uygunsuz görülmesi beklenen bu görüntüler, neşitle birleştirmek suretiyle anlam erozyonuna uğratılarak, yeni mücahitler kazandıran bir propaganda aracına dönüştürülebilmektedir (Pieslak, 2015, s. 34).

CİHADÎ NEŞİTLERİN KAYIT TEKNOLOJİSİ ÇERÇEVESİNDE BİR ANALİZİ

Gelişmekte olan ses kayıt teknolojisinin cihat kültürüne bir diğer katkısı, El Kaide neşidi gibi müzik enstrümanı kullanmaktan kaçınılan bir türün propaganda etkisinin korunabilmesinde ve güçlendirilebilmesinde rol oynayan insan sesi dönüştürme/zenginleştirme/sentezleme efektleri ve kontrollerinin; bunun yanında, kılıç, silah ve bomba sesigibi kayıtların duysal bir mekân hissi oluşturacak biçimde kayda eklenebilmesini sağlayan kontrollerin dolaşıma girmesi olmuştur. Böylece kayıtlar, salt birer performans belgesi olmanın ötesine geçerek, sağladıkları duysal doygunluk ve hareyle kendi başlarına birer müzikli propaganda aracına dönüştürülebilmektedir (a.g.y., s. 38). Bu efekt ve kontrollerin en sık kullanılanlarından üçü, seslerin sağ ve sol kulak duyum bölgeleri arasında istenilen yere yerleştirilmesini sağlayan, panlama; ses hattına gecikmeli tekrarlar ekleyen, geciktirme (*delay*); ve seslerin küçük

ve basık bir odadan geniş ve yüksek bir kapalı alana (örneğin bir camiye) kadar birçok farklı akustik yapı içinde algılanabilmesini sağlayan, derinlik efektidir (*reverb*).

Pieslak, sıklıkla rastlanan bir efekt kullanım biçimini şöyle örneklemektedir:

[*Amerna Abkek* adındaki B]u neşit, kulaklıkla dinlendiğinde anlaşılıyor ki, birincil ses hattı merkezde panlanmış. Stereo alanının sağ tarafına, aynı ses hattı, daha düşük yeğlilikle, ana ses hattının çok az arkasından gelen ama derinliğe ve geciktirmeye bulanmış bir şekilde yerleştirilmiş. Stereo alanının sol tarafına, yine aynı ses, biraz daha yumuşak ve yine derinliğe ve geciktirmeye bulanmış, ama sağ taraftaki sesin hemen ardından duyulacak şekilde yerleştirilmiş. Sonuç, dikkatle işlenmiş bir ses dokusunda, ana ses hattının, derinlik, gecikme ve yeğlilik etkisiyle zaman içinde stereo alanında sağ-sol arasında gezinmesi; böylece, dinleyicinin kulaklarında mesajın tekrar tekrar yer etmesi. Bu tip kayıt efektleri birçok kayıt müziği türünde yer almakla birlikte, resitasyonun duvarlara çarpıp çarpıp geri döndüğü bir caminin tını ortamına öykünüldüğü de söylenebilir. (a.g.y., s. 39)

Tüm bu efekt zenginliğine, müziğin içine gittikçe daha gerçekçi bir biçimde yedirilebilen, kılıç çarpışması, kan sıçraması, tüfek taraması, bombalama anı gibi ortam sesleri de eklendiğinde, ortaya bir mücahit ya da mücahit adayı için son derece coşturucu olacağı varsayılabilir bir müzik çıkmaktadır.

Cihat kültürünün önemli bir parçasını oluşturan ve profesyonel ekipmanla kaydedilen bu neşitlerin yapımları, çoğunlukla, El Kaide ya da diğer militan örgütler tarafından değil, bu örgütlerle sadece sempatanlık anlamında ilişkili olan ve cihat kültürünü benimseyen bireyler ve inisiyatifler tarafından üstlenilmektedir. Aynı sebeple, bu müziklerin sadece Afganistan'da ya da ekonomik şartları birçok Batı ülkesine göre sınırlı bir diğer Ortadoğu ülkesinde yapıldığını düşünmek için bir sebep yoktur; cihat kültürü dünyanın her yerinde rağbet görmekte ve dünyanın her yerinde üretilebilmektedir.

METİN, KAYDEDİLMİŞ MATERYAL VE ELEKTRONİK MÜZİK UNSURLARININ CİHAH KÜLTÜRÜNDEKİ YERİNE BİR DİĞER ÖRNEK: CİHAH RAP VE HIP-HOP

Rap ve hip-hop, sözün doğrudan söylenişi ve sert hitabet geleneğiyle, politik söylem aktarımında sıklıkla başvurulan müzik türlerindendir. Bu nitelikleriyle, rap ve hip-hop, cihat hareketinin isyan dolu, şiddeti meşru ve gerekli görerek övgüyle vurgulayan söylemini taşımayave yaymaya oldukça uygun görünmektedir.

Diğer yandan, daha önceki bölümlerde de bahsedildiği üzere, İslâm öğretisinde müzik kullanımına düşülen kısıtlayıcı serhler bulunmakta; bu durum,

rap ve hip-hop türlerinin cihat kültüründeki yerini—ötesinde, müslüman kitle tarafından İslâm kültürüne kabulünü—tartışmalı bir noktada bırakmaktır. Gerek çoğu parçanın özellikle nakarat kısmının bariz biçimde—ve neşitlerdeki durumun aksine, İslâm öğretisi içinden bir söz söyleme geleneğiyle açıklanamayan—melodik söylenişleriyle, gerekse elektronik ve akustik müzik enstrümanlarının kullanımıyla, rap ve hip-hop, cihadî grupların takip ettikleri İslâm öğretisini öne sürerek çerçevededikleri alanın dışına çıkmaktadır. Bu yüzden, cihat kültüründe bu iki türe neşitteki kadar doğrudan bir rol biçilmemekle birlikte, büyük bir kısmının genç müslümanların oluşturduğu cihat kültüründe bu iki tür, “haram olanlar” ve “helâl olanlar” şeklinde kategorilendirilerek yer bulmuştur (Rantakallio, 2011, s. 39).

Enstrüman kullanımına dair tartışmanın filtresinden geçerek kitlenin tamamına hitap edebilmek için ise, helâl kategorisinde görülen bir kısım islâmî hip-hop şarkıcısı ve grubu, parçaları iki versiyon hâlinde yayınlamaktadır: Birinci versiyon, enstrümanlarıyla birlikte türün özgün niteliklerinin çoğunubarındırmakta; ancak sözlerinin tamamında İslâm’a, ya da daha spesifik olarak, cihada çağrıda bulunmaktadır. İkinci versiyonda ise, enstrümanlarla gelen tüm armonik, kanonik ve kontrapuntal altyapı, erkek seslerine aktarılmaktadır¹².

İslâm kültürü ve Batı popüler türlerinin bir melezlemesi olarak da görülebilecek islâmî rap ve hip-hop, ABD ve Avrupa’da yaşayıp Batı müzik kültürleriyle iç içe yetişen genç müslümanlar tarafından rağbet görmekte; bir yandan da, maruz kaldıkları islâmofofik ve zenofobik tutumlara karşı İslâm çatısı altında ortaklaşıp sosyalleşmelerine yardımcı olmaktadır. Bunun yanında, üretilen parçaların söylemleri radikalleşip cihat teması belirginleştikçe, toplumun diğer kesimlerinde tedirginlik yaratabilmektedir. Örneğin, 2004 yılında Sheikh Terra ve Soul Salah Crew tarafından videosuyla birlikte yayınlanan *Dirty Kuffar* (Alçak Kâfir) adlı parça, İngiltere medyasında “müslüman nefret rap’i” sıfatıyla duyurulmuştur¹³ (Aidi, 2011, s. 34). Parçanın sözlerinde dönemin El Kaide lideri Usame bin Ladin övülürken; dönemin ABD başkanı George W. Bush, İngiltere başbakanı Tony Blair, İsrail başbakanı Ariel Sharon, Mısır cumhurbaşkanı Hüsnü Mübarek ve Suudi Arabistan kralı Abdullah ise, “alçak kâfirler” olarak geçmektedir. Videoda, cihat eylemlerinden gö-

¹² Khâled Siddîq adlı islâmî hip-hop şarkıcısının *The Moon* adlı parçası, çift versiyonlu parçaların örneklerinden biridir. Parçanın tüm sözleri inanca çağrı niteliğinde olup, nakarat kısmında ise bu çalışmada adı ilk neşit örneklerinden biri olarak geçen *Tala’ al-Badru ‘Alaynâ* adlı neşit söylenmektedir. Parçanın enstrümanlı ve sınırlı-enstrümanlı versiyonları şu bağlantılardan dinlenebilir:

<https://www.youtube.com/watch?v=mpnabVnzOj4> [25.02.2018]

<https://www.youtube.com/watch?v=l-C8jEHAwiY> [25.02.2018]

¹³ Videonun gösterimi Youtube üzerinden sınırlandırılmıştır, ancak hâlen izlenebilmektedir: https://www.youtube.com/watch?v=nnhe_cPRJQQ [25.02.2018]

rüntüler yer almakta; Dünya Ticaret Merkezi'nin bombalanma görüntülerinde müzik durdurularak, görüntüler Soul Salah Crew'un kahkahalarıyla birlikte verilmektedir. Parçanın sözleri ve videosu, İngiltere İçişleri Bakanlığı tarafından terör savunusu addedilmiştir.

İngiltere'de devlet yetkililerinin dikkatini çeken bir diğer çalışma da, hip-hop-teknö grubu Fun-Da-Mental'in 2006 yılında yayınladığı *All is War* adlı albümdür (a.g.y.). Albümdeki *Cookbook-DIY* adlı parça, çeşitli bombaların evde yapılma tariflerinin ayrıntılı bir biçimde anlatılmasından oluşmakta, parçada bu tariflerin Pakistan ve İran'da öğrenildiğinden bahsedilmektedir. Videoda grup üyeleri cihatçı militan kostümlerinin yanı sıra, beyaz üstünlükçüsü Klu Klux Klan örgütü üyesi kostümleriyle de görünmektedir¹⁴. Video, John F. Kennedy'nin, albümün arka kapağında da yer alan şu sözleriyle sona ermektedir: "Barışçıl devrim imkânsız hâle getirilirse, şiddet yoluyla devrim kaçınılmaz olur."

Albümün bir diğer konsepti ise, popüler kültürde devrimle özdeşleştirilmiş olan Küba gerilla lideri Che Guevara ile, terörle özdeşleştirilmiş El Kaide lideri Usame bin Ladin arasında benzerlik kurulmasıdır. *Che bin PT 2* adlı parça, yüksek tempoda çalınan bendir üzerine yarı tempoda çalınan davul, basgitar ve elektrogitarla oluşturulan bir trip-hop düzenlemesinin, Usame bin Ladin'in bir açık alan konuşmasının altına yerleştirilmesinden oluşmaktadır¹⁵.

Albümün oldukça vurucu taraflarından biri de, kapak görseli olarak yayınlanan fotoğraf düzenlemesidir. Görselde, Özgürlük Anıtı'na başlık giydirilip elleri kablolu hâlde iki yana açılarak; anıt, 2003 yılında Irak'ta mahkûmların Amerikan askerleri tarafından işkenceyle uğramasıyla bilinen Ebu Gureyb Cezaevi'nin medyadaki sembollerinden biri hâline gelmiş olan, bir sandığın üzerinde vücuduna elektrik kabloları bağlı hâlde ayakta duran Iraklı mahkûm fotoğrafına benzetilmiştir.

Albümün alenen savunduğu politik hattın verdiği rahatsızlık, İngiltere Parlamentosu'na kadar gitmiş, iki parlamento da Fun-Da-Mental grubunun kurucusu Aki Nawaz'ın tutuklanmasını talep etmiştir (a.g.y.).

Batı toplumlarına has bir özgüven ve cüretkârlıkla cihat kültürünün keskin söylemlerini birleştiren cihadî rap ve hip-hop türlerinde, daha birçok çarpıcı iş ortaya çıkmıştır. Bu türlerin cihat kültüründeki yeri, kültürü körükleyen veya zayıflatan diğer birçok sosyokültürel boyutuyla, daha sonraki çalışmalarda detaylı olarak ele alınacaktır.

¹⁴ Grup, albümlerindeki parçalardan bir video albüm de yayınlamıştır. *Cookbook-DIY* adlı parçalarının videosu şu bağlantıdan izlenebilir: <https://www.youtube.com/watch?v=SxZvEij0Vis>

¹⁵ *Che bin PT 2*, şu bağlantıdan dinlenebilir: <https://www.youtube.com/watch?v=N8E3bERbo78> [25.02.2018]



Resim 1: Iraklı mahkûm Satar Cabbar'ın, Ebu Gureyb cezaevinde, sandık üzerinde, vücuduna elektrik kabloları bağlı hâldeki fotoğrafı.



Resim 2: Fun-Da-Mental, *All is War* (2006) albüm kapağı.

SOSYAL MEDYADA MÜZİKLİ CİHAT PROPAGANDASI

Müzik kayıt, dağıtım ve paylaşım kulvarına mp3 formatının girmesiyle birlikte, cihat kültürü yeni bir boyut kazanmıştır. iPod'lara ve günümüzde cep telefonlarına binlerce cihadî neşit sığmaya başlamış, bir mücahidin dünyayla bağını büyük oranda kopararak kendisini zihninin içinde yeniden tanımlaması ve yaşamını buna göre şekillendirmesi mümkün hâle gelmiştir. Böylece, intihar saldırılarına gönderilecek mücahitlerin görevlerini yerine getirene kadar ihtiyaç duyabilecekleri motivasyon için intim bir kanal da sağlanabilmektedir. Bir zamanlar savaşlarda askerlerin coşkusunu ve motivasyonunu korumak için savaş meydanlarına götürülen mehter ve bandolar, artık kulaklara kişisel olarak hizmet verebilmekte; buna bağlı olarak, örneğin, bir mücahidin, saldırı ya da çatışma anına kadar, bir yandan neşitlerle motivasyonunu korurken, bir yandan da kulaklıkla müzik dinleyen herhangi bir sivilden farklı bir görünüm sergilememesi mümkün olabilmektedir.

Tüm bu katkıların yanı sıra, sosyal medyada müzik paylaşımı yapılan platformların aynı zamanda birer yazılı iletişim platformu niteliğinde olması, neşitleri birer sosyalleşme aracına da dönüştürebilmektedir. Özellikle cihadî forum ve sayfalarda, neşitlerin sözleri ve müzikleri üzerinden sohbetler başlatılarak, cihat kültürüne ilgi duyanları içeri almak, hattâ örgütlemek ve birer militana dönüştürmek oldukça kolaylaştırılmıştır.

Militan olan azınlığın yanı sıra, yüksek teknolojiyle kaydedilen cihadî neşitlerin çoğu, cihat kültürüne sempati duyan, sosyal medya üzerinden aidiyet/dahiliyet iddiasında bulunan, ancak günün sonunda, çoğu zaman sadece bir altkültürün parçası olmanın hazzının peşinde olan bir çoğunluğa hizmet etmektedir. Örneğin, İslâmî forumlarda ve diğer sosyal medya platformlarında, forum üyeleri birbirlerinden hızlı tempolu neşitler talep etmekte; cihat kültürü takipçilerinin çoğu neşitlerin sözlerini anlamayarak ya da ikinci plana atarak, şarkıcının sesinin niteliği, melodinin güzelliği, düzenlemenin iyi ya da kötü oluşu gibi müzikâl özelliklerine dair sohbetler üzerinden sosyalleşmektedir. (Pieslak, 2015, s. 46)

Tüm bunlar, cihat kültürünün mücahit yetiştirmekten ziyade diğer sosyalleşme biçimlerinden pek de farkı olmayan kültürel bir alışveriş olduğu izlenimini yaratabilir. Ancak, örgüt dinamikleri üzerine yakın zamanda yapılan birçok araştırma, bireylerin örgütlü yapılara dahil olmalarının öncelikli sebebinin örgütün fikirlerinin tamamını bilme, savunma ya da aynı fikirde olma değil; örgütteki sosyal vaatleri ve bireyin örgüt ortamında yaşadığı sosyal tatmin olduğu sonucuna varmıştır (a.g.y.).

SONUÇ

İntihar eylemcisi bir mücahidin, cihat fikrine ilgi duymaya başlaması, cihat kültürünün bir parçası olması, örgütlerle bağlantıya geçecek coşkuyu hissetmesi, örgüt içinde kendisine verilen çeşitli görevleri yeterli motivasyonla yerine getirmesi, intihar görevini kabul etmesi ve eylemi gerçekleştirmesi aşamalarının tümünde; çoğu kez bir cihadî neşit etkisi söz konusudur. Nitekim, 2001 yılında gerçekleşen ve 9/11 olarak anılagelen Dünya Ticaret Merkezi saldırısının ardından, uçak eylemcilerinden birinin havaalanında ele geçirilen çantasından çıkan ve eyleme nasıl hazırlanılacağını anlatan elyazımı bir örgüt dökümanında; “eğer her şey iyi giderse, mücahitlerden birinin, kardeşleri için—tıpkı atalarının savaş alanında *recaz* şiirleri okuması gibi—bir neşit söyleyerek, onları rahatlatması ve kalplerini Allah’ın varlığıyla ve neşeyle doldurması” önerilmektedir (Lahoud, 2017, s. 42).

Neşit gibi, evlerde çocuklara ve gençlere Kur’an öğretmek için söylenen bir tür; müzik kayıt, dağıtım ve paylaşım teknolojilerinin gelişmesiyle, tüm dünyada yankı bulan bir kültürün temel taşlarından biri hâline gelmiştir. Radyo, kaset, mp3, akıllı telefon gibi her yeni teknoloji, neşitlerin cihat kültüründeki işlevini biraz daha yükseltmiştir. Bunun yanında; ses kayıt ve manipülasyon efektleri, müziği büyük oranda yasaklayan radikâl bir İslâm kültüründe dahi müziğe geniş ve zengin bir yer açabilmiştir.

Birçok farklı düşünce ve ideolojinin bilgisine kolayca ulaşılabilen ve seçeneklerin giderek çoğaldığı bir çağda, bir kitleyi bir fikre, o fikir uğruna kendi yaşamlarından vazgeçecekleri kadar bağlamak; ötesinde, bu bağı tüm olası dış etkilere rağmen korumak, ciddî bir propaganda çalışmasıyla mümkündür.

Ancak, bu propaganda çalışması, cihat kültüründe, tek bir örgüt ya da mezhep tarafından yürütülmemekte, tam da bu yüzden, daha etkili olabilmektedir. Cihat kültürü, etik duruşu son derece tartışmalı olmakla birlikte, bir fikrin toplumda yer bulmasının başlıca yollarından biri olan, taban hareketinin, güncel bir örneğidir. Tıpkı bir ideoloji etrafında örgütlenen diğer birçok taban hareketi gibi, cihat hareketi ve cihat kültüründe de, propaganda merkezden çıkarak performatifleşmiş; propagandaya maruz kalmakla propaganda üretmek arasındaki ayrım muğlaklaşmıştır. Yaşayan bir organizmaya dönüşen bu kültür, propaganda araçlarını kendi bünyesinden çıkarmakta, yine bu araçları kullanarak bünyesine yeni mensuplar eklemektedir.

Bununla birlikte, cihat kültürü, taban hareketi olgusuyla doğrudan örtüşmeyen, temsilî vemerkezîyapılı radikal İslâm örgütleriyle etkileşim hâlinindedir. Birçok disiplinden çıkan cihat temalı üretimler radikal İslâm örgütlerini beslemekte, radikal İslâm örgütleri ise, eylemlerinin yarattığı coşkuyla cihat kültürünü ayakta tutmaktadır.

Tam da bu yüzden, cihat kültürünü örgütlerden ibaret gören ve tepeden müdahaleyle ortadan kaldırmaya odaklanan girişimler başarısızlıkla sonuçlanmaktadır; tıpkı diğer kültürler gibi cihat kültürünün de, ortadan kaldırma üzerinden değil, dönüştürme üzerinden ele alınması gerekir. Eylemcilerin insan yaşamını göz ardı etmesine ve eylemcilerin etrafına aynı düşünsel temelde örülmüş sosyokültürel mekanizmaya katkı sağlayan müzik temelli propaganda araçları, aynı adanmışlıkta bir grup tarafından tam tersi biçimde yapılandırılabilir; böylece, kulaklarda ölüme dair seslerin yerini yaşama dair olanlarının alması sağlanabilir.

KAYNAKLAR

- Aldrich, R. (2007). Giriş: İmparatorluklara Genel Bakış. *Emperyal Çağ*. İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Baily, J. (2001a). *Can you stop the birds singing? The censorship of music in Afghanistan*. Copenhagen: Freemuse.
- Baily, J. (2001b). Music and Censorship in Afghanistan: 1973–2003. *Music and the Play of Power in the Middle East, North Africa and Central Asia*. ed. Laudan Nooshin. Surrey: Ashgate: 143-163.
- Bauer, T. (2011). Die Poesie des Terrorismus. *Siebenjahrbuch Deutsche Oper Berlin MMIV–MMXI*. ed. Andreas K. W. Meayer. Berlin: Nicolaische Verlagsbuchhandlung:123-127.
- Gray, C. H. (1997). *Postmodern War: The New Politics of Conflict*. New York: The Guilford Press.
- Hegghammer, T. (2017). Introduction: What Is Jihadi Culture and Why Should We Study It?. *Jihadi Culture: The Art and Social Practices of Militant Islamists*. ed. Thomas Hegghammer. Cambridge: Cambridge University Press: 1-21.
- Kuruoğlu, H. (2006). *Propaganda ve Özgürlük Aracı Olarak Radyo*. Ankara:

Nobel Yayıncılık.

- Lahoud, N. (2017). A Capella Songs (anashid) in Jihadi Culture. *Jihadi Culture: The Art and Social Practices of Militant Islamists*. Cambridge: Cambridge University Press: 42-62.
- Manuel, P. (1993). *Cassette Culture: Popular Music and Technology in North India*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Oskay, Ü. (1982). *Müzik ve Yabancılaşma: Aristo, Huizinga ve Adorno Açısından Bir Önçalışma*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Pieslak, J. (2009). *Sound Targets: American soldiers and music in the Iraq war*. Bloomington: Indiana University Press.
- Pieslak, J. (2015). *Radicalism and Music: An Introduction to the Music Cultures of al-Qa'ida, Racist Skinheads, Christian-Affiliated Radicals, and Eco-Animal Rights Militants*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Pieslak, J. (2017). A Musicological Perspective on Jihadi *anashid*. *Jihadi Culture: The Art and Social Practices of Militant Islamists*. Cambridge: Cambridge University Press: 63-81.
- Platon. (1999). *Devlet*. çev. Sabahattin Eyüboğlu, M. Ali Cimcoz. İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- Saigh, Y. (1997). *Armed Struggle and the Search for State: The Palestinian National Movement 1949-1993*. Oxford: Clarendon Press.
- Sreberny-Mohammadi, A., Mohammadi, A. (1994). *Small Media, Big Revolution: Communication, Culture, and the Iranian Revolution*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Dergi Makalesi:

- Aidi, H. (2011). The Grand (Hip-Hop) Chessboard: Race, Rap and Raison d'État. *Middle East Report*. s. 260: 25-39.
- Çavuş, M. Z. S. (2008). Türk Edebiyatında Mersiyeler. *A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*. s.38: 131-138.
- Fırat, Y. (2002). Kıraat, Tertîl ve Tilâvet Kavramlarının Anlamsal Araştırma ve Karşılaştırması. *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. s. 13: 257-273.
- Lahoud, N., Pieslak, J. (2018). Music of the Islamic State. *Survival: Global Politics and Strategy*. c.60 s.1: 153-168.
- Said, B. (2012). Hymns (Nasheeds): A Contribution to the Study of the Jihadist Culture. *Studies in Conflict & Terrorism*. c.35 s.12: 863-879.

Tez:

- Maral, A. (2010). 21. Yüzyıl Başında, Müziğin Toplumsal Değişim Süreci İçindeki Yerinin Tanımlanması Çabası. Doktora Tezi. Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Rantakallio, I. (2011). Making Music, Making Muslims: A Case Study of Islamic Hip Hop and the Discursive Construction of Muslim Identities on the Internet. Yüksek Lisans Tezi. University of Helsinki, Intercultural Encounters.

İnternet Kaynakları:

Diyanet İşleri Başkanlığı.(2011). *Kur'an-ı Kerim Meâli*. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları. https://kuran.diyaret.gov.tr/dosyalar/document/kuran_meal.pdf [27.02.2018].

Özel, A. “Cihad”. (1993). *İslâm Ansiklopedisi*. c. 7. bs. İstanbul: İslâm Araştırmaları Merkezi: 527-531. <http://www.islamansiklopedisi.info> [07.01.2018].

Topaloğlu, B. “Cihad”. (1993). *İslâm Ansiklopedisi*. c. 7. bs. İstanbul: İslâm Araştırmaları Merkezi: 531-534. <http://www.islamansiklopedisi.info> [14.02.2018].

el-Evlaki, E. [26.02.2018]. Cihadı Desteklemenin 44 Yolu.

<https://islamipdfkitaplar.wordpress.com/tag/enver-el-evlaki-cihadi-desteklemenin-44-yolu>.

“Yemen'de camilere IŞİD saldırısı: En az 137 ölü”. [16.02.2017] http://www.bbc.com/turkce/haberler/2015/03/150320_yemen_isid.

Kuşak ve Çağdaşlık Sorgulaması Üzerinden İkinci Kuşak Türk Bestecilerinde Resmi İdeolojiden Kopuş ve Sosyal Yabancılaşma

Break from Official Ideology and Alienation in Second Generation Turkish Composers through an Examination of Generation and Contemporaneity

MEHMET TANSU IŞIKLI*

ÖZET

Türkiye’de cumhuriyet dönemi bestecilerini sınıflandırmak için kullanılan “kuşak” teriminin dayandığı temeller ve resmî ideolojinin uyumlanmayı amaçladığı Çağdaş Batı Müziği ifadesinde sözü geçen “çağdaşlık” kavramının içeriği bugüne değin yeteri kadar sorunsallaştırılmamış önemli meselelerdendir. Cumhuriyet politikaları dahilinde hedef olarak belirlenen ve yaklaşılmaya çalışılan müziğin kelimenin sahip olduğu hiçbir anlama “çağdaş” olmadığı, gerçekten yeni olana ilgi duyan bestecilerin ise cumhuriyet tarihi boyunca hiçbir zaman anlaşılamadığı ya da sahiplenilemediği açıkça görülmektedir. Bülent Arel, İlhan Usmanbaş ve İlhan K. Mimaroglu’nun yaşamları, yapıtları ve kendilerini içinde buldukları toplumsal ve politik şartlar göz önünde bulundurulduğunda da, onların ikinci kuşak bestecileri olarak sınıflandırılmalarının arkasında doğum tarihleri kadar çağdaşlık kavramına olan yaklaşımlarının birinci kuşağı oluşturan bestecilerden, daha geniş anlamıyla da milli müzik politikasından büsbütün farklı olmasının; dönemin ideolojisinden kopmuş, hatta onu reddetmiş olmalarının ve tüm bunların sonucunda bir tür sosyal yabancılaşma yaşamış, başka bir bakış açısıyla “yabancılaştırılmış” olmalarının yattığı görülebilir.

Bu çalışmanın amacı, Batılılaşma idealini yeni bir ulus kimliği inşa etme yolunda resmî bir ideoloji haline getiren politikanın, ikinci kuşak bestecileri olarak adlandırılan üç Türk bestecisi Bülent Arel, İlhan Usmanbaş ve İlhan K. Mimaroglu üzerindeki etkilerini Amerikalı sosyal psikolog Melvin Seeman’ın yabancılaşmanın kullanım alanlarından beş tanesi kabul ettiği güçsüzlük, anlamsızlık, kuralsızlık, soyutlama ve öze yabancılaşma konseptleri ve bunların yanı sıra aidiyet, çağdaşlık ve kuşak kavramları çerçevesinde tartışmak ve müziği bir hükümet programı haline getiren politikanın söz konusu besteciler üzerinde yarattığı baskı ve tepkiselliği açık bir şekilde ortaya koymaktır.

Anahtar Kelimeler: İkinci kuşak türk bestecileri, cumhuriyet dönemi müzik politikaları, sosyal yabancılaşma, aidiyet, ideoloji.

* Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Bilimleri Bölümü Doktora öğr.

ABSTRACT

The foundations of the conception of ‘generation’ used to describe the republic period composers in Turkey, and the content of the notion of ‘contemporary’ as expressed in the phrase Contemporary Western Music, which was tuned by official ideology, are two of the issues that are not sufficiently problematized. It is clearly observed that the sort music that was chosen as a target and tried to be approached within the republic politics was not ‘contemporary’ in any sense of the word, while the composers who were interested in real contemporary were not understood or accepted. When the lives and works of Bülent Arel, İlhan Usmanbaş, and İlhan K. Mimaroglu, and the social and political conditions in which they found themselves are considered, it can be seen that the reason behind their categorization as second generation composers is as much about their birthdays as that their approach to the concept of contemporaneity, and in a larger context, to the national music politics was completely different than the composers that constituted the first generation; they broke off, and even rejected the period's ideology, and as a consequence of all these, they lived through a kind of social alienation, or from a different view, they were ‘alienated.’

The objective of this study is to discuss, through the concepts of powerlessness, meaninglessness, anomie, isolation and self-estrangement that are recognized as the five prominent features of alienation by the American psychologist Melvin Seeman, and in addition to these, through the concepts of belonging, contemporaneity, and generation, the effects of the political framework that turned the westernization ideal into an official ideology in the way towards building a national identity on three Turkish composers, named as second generation composers Bülent Arel, İlhan Usmanbaş and İlhan K. Mimaroglu, and to clearly reveal the constraint and reactivity that the policies, turning music into a government program, exercised on the aforementioned composers.

Keywords: Second generation Turkish composers, republican period music politics, social alienation, belonging, ideology.

Konser Eleştirileri: Bir Şablon Önerisi İçin Analizler (2/4)

Concert Critiques: Analyses for a Pattern Proposal (2/4)

İSMET KARADENİZ*
TÜREV BERKİ**

ÖZET

Bu çalışma,- planlanan bir dizi incelemenin ikinci halkası olarak -Cumhuriyet tarihimizin, 1948-1972 yılları arasındaki ikinci 25 yıllık dilimini temsil etmek üzere seçilen dört farklı eleştiri yazısına ilişkin bir “metin analizi” niteliği taşımaktadır. Sırasıyla *Müzik Görüşleri*, *Ankara Filarmoni*, *Milliyet Sanat* ve *Senfoni* dergilerinde yayınlanan eleştirilerin her bir cümlesi, öncelikle, “okuyucunun müzik birikimine katkı sağlayıp sağlamama” çerçevesinde indirgemeye tabi tutulmuş, ardından *Eleştiri*, *Bilgi*, *Öneri* ve *Diğer* başlıkları altında sınıflandırılarak değerlendirilmiştir. Elde edilen bulgular ışığında, konser eleştirileri için yararlanılabilecek bir *çerçeve şablon önerisine* ulaşılması hedeflenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Müzik performansı analizi, konser eleştirisi, eleştiri

ABSTRACT

This paper as the second step of an analysis series has the characteristics of “text analysis” upon to four different critiques which are selected as representatives of the second 25 years of the Republic (1948-1972). First of all, each sentence of the critiques published in *Müzik Görüşleri*, *Ankara Filarmoni*, *Milliyet Sanat* and *Senfoni* respectively was subjected to reduction under the criteria of “contributing or not contributing to the musical accumulation of the reader.” Afterwards, these sentences were evaluated under the categories *Criticism*, *Information*, *Suggestion* and *Other*. In light of the findings, the analysis series aims to reach a *proposal of umbrella pattern* which can be used for concert critiques.

Keywords: Analysis of music performance, concert critique, review

GİRİŞ

“Konser eleştirisinde dün neredeydik, bugün neredeyiz?”

Çalışmamızın çıkış noktasını oluşturan bu sorunun, bir dizi araştırma ile

* Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Teorileri Anabilim Dalı, Ankara, ismet.karadeniz@hacettepe.edu.tr

** Prof. Dr., Hacettepe Üniversitesi, Ankara Devlet Konservatuvarı Müzik Teorileri Anabilim Dalı, Ankara, tberki@hacettepe.edu.tr

cevaplandırılması öngörülmektedir. 94 yıllık Cumhuriyet tarihimiz boyunca *Ulus*’tan *Cumhuriyet*’e, *Müzik ve Sanat Hareketleri*’nden *Milliyet Sanat Dergisi*’ne kadar pek çok gazete, dergi ve mecmuada yer almış olan onlarca konser eleştirisinin 25’er yıllık dönemler halinde incelenmesiyle 4 aşamada tamamlanacak olan ve “örnek bir konser eleştirisi şablonu” ile sonlandırmayı planladığımız bu çalışmanın ikinci halkası, Cumhuriyet’in ikinci 25 yılında (1948-1972) kaleme alınmış konser eleştirilerini içermektedir.

Söz konusu tarihler arasında; Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası’ndan konservatuvarlara, derneklerden bireysel organizasyonlara değin pek çok konser, resital ve temsil gerçekleştirilmiştir. Bu etkinlikler hakkındaki tanıtım ve eleştiri yazılarında, konser, besteci, eser ve yorumculara dair pek çok bilgiye ulaşılabilmektedir. Ancak, bu yazılardaki çeşitli eksiklik, benzerlik ve farklılıklar, günümüzde “konser eleştirisi” konusunda bir çerçeve *şablona* olan ihtiyacı akla getirmektedir. Bir konser kritiğinin neleri içermesi gerektiği sorusuna cevap arayan bu çalışma, eldeki veriler ve bunların yeterliğinden yola çıkarak, örnek bir şablona adım adım yaklaşmayı amaçlamaktadır.

YÖNTEM

Örneklem

1948-1972 tarihleri arasını kapsayan, Cumhuriyet tarihimizin ikinci 25 yılı için yapılan literatür taraması, Tablo 1’de sergilenen 32’si dergi ve 8’i gazete olmak üzere toplam 40 yayının varlığını ortaya koymaktadır:

Tablo 1a. Yayın listesi: Dergiler

	Dergi		
1	Akis	17	<i>Muhit Sanat Hareketleri</i>
2	<i>Ankara Filarmoni</i>	18	Musiki Mecmuası
3	Ankara Sanat	19	Musiki ve Sinema Gazetesi
4	Beş Sanat	20	Müzik
5	Bizim Musiki	21	Müzik Dünyası
6	Bravo	22	Müzik Ekspres
7	Değişim	23	<i>Müzik Görüşleri</i>
8	Filarmoni	24	Müzik Magazin
9	Galatasaray	25	Müzik-İş
10	Geçit	26	<i>Opus</i>
11	Güzel Sanat	27	Ritim
12	Halkevleri Dergisi	28	Sanat Dünyası
13	Konser	29	<i>Senfoni</i>
14	Kulis	30	Türk ve Batı Musiki Mecmuası
15	Melodi	31	Yeditepe
16	<i>Milliyet Sanat</i>	32	Yeni Doğu

Tablo 1b. Yayın listesi: Gazeteler

	Gazete
1	Akşam
2	Cumhuriyet
3	Son Havadis
4	Son Posta
5	Tasvîr-i Efkâr
6	Ulus
7	Vatan
8	Yeni Sabah

Şüphesiz, yukarıdaki yayınlarda yer alan yazıların tamamı birer “eleştiri yazısı” olarak kabul edilemez: *Muhit Sanat Hareketleri* (1947-1948), *Müzik Görüşleri* (1949-1953), *Senfoni* (1952), *Opus* (1962-1965), *Ankara Filarmoni* (1964-1977), *Milliyet Sanat* (1972-...) dışında kalan yayınlarda görülen yazılar, yalnızca “haber” niteliği taşıdıklarından, çalışma kapsamı dışında bırakılmışlardır.

Anılan 6 yayında yer alan 200’ün üzerinde eleştiri yazısından, farklı niteliklere sahip olan 4’ü, çalışmanın örneklemini oluşturmak üzere seçilmiştir:

Tablo 2. Örnekleme oluşturan yazılar

Yazar, Eleştiri Başlığı	Yayın Bilgileri
Mithat Fenmen, <i>PrinaSalzman Resitali</i> ¹	<i>MüzikGörüşleri</i> , Yıl: 2, Sayı: 14, s. 16 (1950)
Veysel Arseven, <i>Halk Türküleri Koro Konseri</i> ²	<i>Ankara Filarmoni</i> , Yıl: 1, Sayı: 6, s. 3-4 (1965)
Faruk Yener, <i>Bir Müzik Kulübü Konseri</i> ³	<i>Milliyet Sanat</i> , Sayı: 7, s. 13 (1972)
Muin Arar, <i>Safiya Ayla ve Konseri</i> ⁴	<i>Senfoni</i> , Sayı: 1, s. 29 (1952)

Analiz Basamakları

Çalışmanın kavramsal çerçevesini, aşağıdaki soru oluşturmaktadır:

“Bir konser eleştirisi, okuyucunun müzik birikimine ne derecede katkı sağlar?”

Bu noktada yanıtlanması gereken, “herhangi bir eleştiri yazısında, söz konusu katkıyı sağlayan ve sağlamayan cümlelerin ne oranda olduğu”dur.

¹ Metinde bundan böyle “Fenmen” kısaltmasıyla anılacaktır.

² Metinde bundan böyle “Arseven” kısaltmasıyla anılacaktır.

³ Metinde bundan böyle “Yener” kısaltmasıyla anılacaktır.

⁴ Metinde bundan böyle “Arar” kısaltmasıyla anılacaktır.

Bu çerçevede, çalışma, aşağıdaki analiz basamakları izlenerek gerçekleştirilmiştir:

a) **İndirgeme**: Metinde, okuyucunun müzik birikimine doğrudan ya da dolaylı olarak katkı sağlaması mümkün görünmeyen cümlelerin saptanarak analiz kapsamı dışında bırakılması

Aşağıda, bu tür cümlelere ilişkin iki örnek sergilenmektedir:

“*Sahnede yeşil grapon kağıdına sarılmış bir sakı, bir piyano, yerde halı vardı*” (Arar, 1952, s. 29).

“*Bilenler bilir, kısa boylu, garip yüzlü bir sanatçıdır Ricci*” (Yener, 1972a, s. 13).

b) **Sınıflandırma**: Metinde, okuyucunun müzik birikimine katkı sağlayacağı düşünülen her cümle için belli bir kategorinin oluşturulması

Aşağıda, bu tür cümlelere ilişkin üç örnek sergilenmektedir:

“*Bu kusurların başında pedala ayağı ile vurarak sahnede lüzumsuz gürültü yapması gelir*”(Fenmen, 1950, s. 16).

Burada, piyanistin pedal kullanımı sırasında çıkan ve dinleyicinin konsantrasyonu üzerinde olumsuz etkisi olan *gürültü* üzerinden, performansa yönelik bir olumsuz eleştiri söz konusudur.

“*Belki, resital menfaata verildiği için, programın parlak vegösterişli eserlere tahsisi fikri empresaryonların bir hatası olabilir*”(Fenmen, 1950, s. 16).

Burada ise sanatçının repertuvar seçimi hakkında olumsuz bir eleştiri yapılmaktadır. Yazar, benzer türde eserlerin art arda sergilenmesinin; konseri düzenleyenlerin, yorumcuyla yanlış yönlendirmelerinin bir sonucu olabileceğini ifade etmektedir.

“*Pnina Salzman’ı Paris’de Ecole Normale de Musique’de tahsilim sırasında tanımıştım. O zamanlar hârika çocuk olarak vasıflandırılır ve öğrenci konserlerinde büyük başarılar kazanırdı*” (Fenmen, 1950, s. 16).

Bu cümleler sayesinde, yorumcu hakkında, kendisinin öğrenim gördüğü okulun ismini de içeren biyografik bir bilgiye sahip olunmaktadır.

Kategoriler

Okuyucunun müzik birikimine katkı sağladığı düşünülen cümleler, sırasıyla “Eleştiri”, “Bilgi”, “Öneri” ve “Diğer” olmak üzere, dört temel kategori altında sınıflandırılmış ve çeşitli kısaltmalar kullanılarak, her cümlelerin sonunda köşeli parantez içinde ve **koyu (bold)** olarak vurgulanmıştır.

Aşağıda, tüm kısaltmalara ilişkin birer örnek sergilenmektedir:

“*Salzman’ın temiz ve renkli tekniği inkâr olunamaz bir hakikattir*” (Fenmen, 1950, s. 16).

Yorumcunun tekniğine yönelik beğenin açık bir şekilde ifade edildiği bu cümle, “müzik performansına ilişkin olumlu eleştiri” olarak değerlendirilmiş ve **[E+ Perf]** kısaltmasıyla sembolize edilmiştir.

“*Altı aydan beri çalışılmış olmasına rağmen, koronun iyi hazırlanmadığı*

ve yapıtların derinliğine inemediği daha ilk parçalarda belli oluverdi” (Arseven, 1965, s. 3).

Koroperformansındaki yetersizliğin ifade edildiği bu cümle ise, “müzik performansına ilişkin olumsuz eleştiri” olarak değerlendirilmiş ve [E- Perf] kısaltmasıyla sembolize edilmiştir.

“*Kusur bestecilerin, işledikleri ezgilerin tonal bünyelerini kavrayamamış olmalarından ileri geliyordu*” (Arseven, 1965, s. 4).

Bestecilerin, söz konusu konser için hazırladıkları türkü çokseslendirmeleri konusundaki yetersizliklerinin sebebinin ifade edildiği bu cümle, “kompozitöre/kompozisyona ilişkin olumsuz eleştiri” olarak değerlendirilmiş ve [E- Komp] kısaltmasıyla sembolize edilmiştir.

Bir Bach veya bir Beethoven’siz resital programı müzikseverleri müzik bakımından tatmin etmez, ve artistin kabiliyetini ortaya koyamaz” (Fenmen, 1950, s. 16).

“Repertuvar seçimine ilişkin olumsuz eleştiri” olarak değerlendirilmiş olan bu cümle [E- Rep] kısaltmasıyla sembolize edilmiştir.

“*Salonun akustiği güzeldir*” (Fenmen, 1950, s. 16).

Konser için seçilmiş olan salonun akustiği hakkında bir değerlendirmeye yer verilen bu cümle, “organizasyona ilişkin olumlu eleştiri” olarak değerlendirilmiş ve [E+ Org] kısaltmasıyla sembolize edilmiştir.

“*Eserleri çokseslendiren bestecilere, bir şeref köşesi ayırmak gerekirken, birçoğu zorlukla balkonda oturacak yer bulabildiler*” (Arseven, 1965, s. 3).

Müzik performansına bir etkisi olmayıp yalnız organizasyona yönelik bir eleştiri niteliği taşıyan bu cümle, “organizasyona ilişkin olumsuz eleştiri” olarak değerlendirilmiş ve [E- Org] kısaltmasıyla sembolize edilmiştir.

“*Kemanın büyük kardeşi “alto” sesli çalgısını Ankara Devlet Konservatuvarında almış eline, sonra aynı çalgıya ünlü yorumcular yetiştiren İngiltere’ye giderek bu ustalardan birinin, Frederick Riddle’in öğrencisi olmuş*” (Yener, 1972b, s. 13).

Okuyucuya, icracının öğrenimine dair biyografik bir bilgi sağlayan bu cümle, “biyografik bilgi / sanatçının biyografisine ilişkin bilgi” olarak değerlendirilmiş ve [B Biyo] kısaltmasıyla sembolize edilmiştir.

“*Semra, İtalyan “Barok”unun süslü bir örneğini sundu önce: Benedetto Marcello’nun “do majör” sonatı*” (Yener, 1972b, s. 13).

Okuyucunun, konser programında yer alan eserlerin ilkinin ismi hakkında bilgi edindiği bu cümle ise “repertuvara ilişkin bilgi” olarak değerlendirilmiş ve [B Rep] kısaltmasıyla sembolize edilmiştir.

“*Konser Bankaca düzenlenmişti*” (Arseven, 1965, s. 3).

Okuyucuya, söz konusu konserin sponsoru, dolayısıyla organizasyon hakkında bilgi sağlayan bu cümle, “organizasyona ilişkin bilgi” olarak değerlendirilmiş ve [B Org] kısaltmasıyla sembolize edilmiştir.

“*İlerde bu kusurlar giderilirse piyes oynanmadığı gecelerden konser bakımından faydalanılabilir*” (Fenmen, 1950, s. 16).

Tiyatro salonlarından birinin, teknik yeterlilik dolayısıyla konser organizasyonlarında da kullanılabileceği değerlendirilmesinin yapıldığı bu cümle, “organizasyona ilişkin öneri” olarak değerlendirilmiş ve [Ö Org] kısaltmasıyla sembolize edilmiştir.

“Genel olarak birçok güzel iş, iyi niyetle başlar. Fakat “Merhametten maraz doğar” örneği, bazen iyi bitmez” (Arseven, 1965, s. 3).

“İşte Salzman resitalinin noksan tarafları bunlardır” (Fenmen, 1950, s. 16).

“Her neyse, olan olmuş. Bu bir başlangıçtı. İleride yapılacak işlere faydası dokunursa, gene de bir şeyler kazanılmış olunur” (Arseven, 1965, s. 4).

İncelenen yazılardaki paragrafların başlangıç ve bitişlerinde; konuya giriş için bir “açılış”, özet niteliğinde bir “kapanış” veya sonrası için bir “dilek” ifadesinin yer aldığı bu tür cümleler ise, “diğer” kategorisi içinde değerlendirilerek, [D] kısaltmasıyla sembolize edilmiştir.

Tablo 3. Kısaltmalar listesi

Kısaltma	Açıklama	Yer Aldığı Yazı
E+ Perf	Müzik performansına ilişkin olumlu eleştiri	Fenmen, Yener, Arar
E- Perf	Müzik performansına ilişkin olumsuz eleştiri	Fenmen, Arseven, Arar
E- Komp	Kompozisyona (yazılan esere) ilişkin olumsuz eleştiri	Arseven
E- Rep	Repertuvar seçimine ilişkin olumsuz eleştiri	Fenmen
E+ Org	Konser organizasyonuna ilişkin olumlu eleştiri	Fenmen
E- Org	Konser organizasyonuna ilişkin olumsuz eleştiri	Fenmen, Arseven
B Biyo	Sanatçı hakkında biyografik bilgi	Fenmen, Yener
B Rep	Repertuvara ilişkin bilgi	Fenmen, Yener
B Org	Konser organizasyonuna ilişkin bilgi	Fenmen, Arseven, Yener
Ö Org	Konser organizasyonuna ilişkin öneri	Fenmen, Arseven
D	Diğer	Fenmen, Arseven, Arar

ANALİZ

Pnina Salzman Resitali (Fenmen, 1950, s. 16)

Ankara’mızın konser sezonu bu yıl genç İsrail piyanisti Salzman tarafından Küçük Tiyatroda Bulgaristan’dan gelen göçmenler menfaatına verilen bir piyano resitali ile açılmış bulunuyor [B]. Küçük Tiyatro salonu şirin olmakla beraber resitaller için pek uygun değildir [E- Org]. Çünkü ışık tertibatı konserler nazarı itibara alınarak yapılmamıştır [E- Org]. Filhakika sahnede ziya artistin arkasından verildiği için hem yüzü ve hem de piyanonun yarısı karanlıkta kalmaktadır [E- Org]. Salonun akustiği güzeldir [E+ Org]. İlerde

bu kusurlar giderilirse piyes oynanmadığı gecelerden konser bakımından faydalanılabilir [Ö Org].

PninaSalzman'ıParis'deEcole Normale de Musique'de tahsilim sırasında tanımuştım [B Biyo]. O zamanlar hârika çocuk olarak vasıflandırılır ve öğrenci konserlerinde büyük başarılar kazanırdı [BBiyo]. O günkü Salzman ile bugünkü artisti mukayese edince genç piyanistin âlet üzerindeki tecrübe ve hakimiyetinin artmış olduğu [E+ Perf]ve fakat bazı kusurlarını da düzeltmediği neticesine varıyoruz [E-Perf].Bu kusurların başında pedala ayağı ile vurarak sahnede lüzumsuz gürültü yapması gelir [E- Perf]. Bu gürültü dinleyicinin kendini çalınan esere vermesine mani olmuş ve Liszt sonatının birçok kısımları bu yüzden fazla sert bir hal almıştır [E- Perf]. Salzman'ın temiz ve renkli tekniği inkâr olunamaz bir hakikattir [E+ Perf].Bizce bu tekniğini bir gösteriş âleti yapmaktansa müziğin hizmetkârı olarak kullanması [E- Perf] ve resital programlarını hep aynı cins eserlere tahsis etmemesi yerinde olurdu [E- Rep]. Mendelssohn'un Variations sérieuses'ü, Liszt'in sonatı, Chopin'in Polonaise'i, De Falla, Albeniz ve Ben Hayim'in eserleri hep aynı kategoriye ait parçalardır [E- Rep] [B Rep]. Program tertibini artist yanlış bir istihbarat üzerine de yapmış olabilir [E- Rep]. Belki, resital menfaata verildiği için, programın parlak ve gösterişli eserlere tahsisi fikri empresaryonların bir hatası olabilir [E- Rep]. Ankara şehrinin az fakat öz bir dinleyici kütlesi vardır [E-Rep]⁵. Bir Bach veya bir Beethoven'siz resital programı müzikseverleri müzik bakımından tatmin etmez, ve artistin kabiliyetini ortaya koyamaz [E-Rep]. İşte Salzman resitalinin noksan tarafları bunlardır[D].

Konser piyanosunun son dakikada salona naklölunması da hatadır[E- Org]. Böyle son dakikada gelen piyano akort tutmaz(filhakika konserin ilk parçasından sonra akordunun tahammül edilmez derecede düşmesi artistin haklı olarak keyfini kaçırmıştır)[E- Org]. Önümüzdeki büyük sezon içinde bu eksiklerimizin tamamlanması konserlerin başarısı için şayanı temennidir[Ö Org].

Mithat Fenmen

Analiz sonucunda aşağıdaki bulgulara ulaşılması mümkündür:

Her cümlenin, okuyucuya katkı sağlayıcı nitelikte olduğu, dolayısıyla hiçbir indirgemenin yapılamadığıbu yazıda yer alan kategoriler ve bu kategorilerin yazının tümüne oranları aşağıdaki tabloda belirtilmiştir.

⁵ Bu cümle, ardından gelen cümleyle birlikte değerlendirildiği için *repertuvar seçimine ilişkin bir olumsuz eleştiri* olarak değerlendirilmiştir.

Tablo 4. Kategorilerin metne dağılımı: PninaSalzman Resitali

Cümle			Sayı	Oran (%)
Toplam			22	100,0
Analiz dışı			0	0
KMD ⁶	E+	Perf	2	9,1
		Org	1	4,5
	E-	Perf	4	18,2
		Rep	6	27,3
		Org	5	22,7
	B	Biyo	2	9,1
		Rep	1	4,5
		Org	1	4,5
	Ö	Org	2	9,1
	D		2	9,1
MPIE ⁷ (Perf, Rep)			12	54,6

Tablo 4’te görüldüğü üzere; bu yazıda “müzik pratiğine ilişkin eleştiri” cümlesi sayısı 12 olup tüm yazının % 54,6’sını meydana getirmektedir. Bu oranın hesaplanmasında “performans” ve “repertuar”a ilişkin eleştiri cümleleri dikkate alınmış, “organizasyon”a ilişkin eleştiri cümleleri, müzik pratiğinin dışında kaldığından hesaplamaya dahil edilmemiştir. Bir konser eleştirisi yazısında yer alması beklenen temel kategorinin “eleştiri” olması gerekliliği göz önünde bulundurulduğunda, söz konusu oran, yazının değerini açıkça ortaya koymaktadır.

Halk Türküleri Koro Konseri (Arseven, 1965, s. 3-4)

Genel olarak birçok güzel iş, iyi niyetle başlar[D]. Fakat “Merhametten maraz doğar” örneği, bazen iyi bitmez[D]. Onun için, bütün iyi niyetlere rağmen, bir işin aksayan, ya da aksatılan yanlarını belirtmek, ileride yapılacak bu neviden çabalara ışık tutması bakımından faydalı olabilir[D]. Hani “suya sabuna dokunma” diye bir söz vardır[D]. Şaşarım hep bu söze ben[D]. Suya sabuna dokunmazsak kirlilikten nasıl kurtuluruz[D] Onun için ben bu yazımda birazcık suya sabuna dokunmak istiyorum[D]. Bu düşünce ile, Yapı ve Kredi Bankasının, kültür hizmetlerinden biri olan “Halk Türküleri Koro Konseri” üzerinde bir nebzecek durmak istiyorum[B Org].

Vokal müziğin toplum üzerindeki etkilerine inanmış bir kimse olarak, beklenmedik bir rastlantının da yardımı, bu konserlerin ilkinde gittim.^[8] Konser Bankaca düzenlenmişti[B Org]. Banka bu işe büyük paralar harcamıştı[B

⁶ Kategorilerin Metne Dağılımı

⁷ Müzik Pratiğine İlişkin Eleştiri

⁸ Metinde, - *İndirgeme* maddesinde belirtildiği üzere - analiz kapsamı dışında bırakılan bu ve benzeri cümlelere, üstü çizili olarak yer verilmiştir.

Org]. On kadar bestecimizi, 76 tane halk türküsünü çok seslendirmek, bunları bir sanat özelliği içinde yoğurmakla görevlendirmişti **[B Org].** ~~Bugün için, bundan daha güzel, daha olumlu bir çaba olamazdı.~~ Darısı öteki bankaların başına **[D].**

Ne var ki, büyük umutlarla girdiğim konserden, umutlarım yitik ve bulunmuş olarak çıktım **[E- Ge].** Dağ doğura doğura, ancak bir tavşan doğurmuştu **[E- Ge].** İşin içinde, insanı huzursuz kılan, temelden bir aksaklık vardı **[E- Ge].** Her şeyden önce, gala gecesi özelliğini taşımasına rağmen, konserorganizasyonunda, göze batan kusurlar çoktu **[E- Org].** Eserleri çokseslendiren bestecilere, bir şeref köşesi ayırmak gerekirken, birçoğu zorlukla balkonda oturacak yer bulabildiler **[E- Org].** Öte yanda, kordiplomatige mensup bir ailenin yanında, gençten ve biraz da derbeder kılıklı bir delikanlıyı görebiliyordunuz **[E- Org].** Oysa, yarın, bu türkülerin memleket yüzeyine yayılmasında gönüllü öncülük görevini yüklenecek olan müzik öğretmenlerinden hiç olmazsa Ankarada bulunanlar hiç düşünülmemişti **[E- Org].** Nedense unutulmuşlardı **[E- Org].**...

Derken perde açıldı ve çok dar tutulmuş olan Devlet Operası korosundan küçük bir grup sahnede yerini aldı **[E- Org].** Altı aydan beri çalışılmış olmasına rağmen, koronun iyi hazırlanmadığı ve yapıtların derinliğine inemediği daha ilk parçalarda belli oluverdi **[E- Perf].** Bu yüzden de tüm program doyurucu olmadı **[E- Perf].** Hele iki solocunun durumu, gerçekten yürekler acısı idi **[E- Perf].** Bir halk ezgisini değil de, sanki bir opera aryasını söylüyorlarmış edasında idiler **[E- Perf].** Bu insanlar hiç mi halk türküsü dinlememişlerdi **[E- Perf].**...

Yönetim, tümü ile kötü idi **[E- Perf].** Genç yöneticilerden ikisinin de koro edebiyatını iyi tanımadıkları, halk müziğine yabancı kaldıkları her hallerinden belli idi **[E- Perf].** Programdaki halk türkülerinden birkaçını çok seslendirmiş olmalarına rağmen **[E- Perf].** Kanaatimce, bu programın hazırlanması ve yönetilmesi, gerek koro edebiyatını, gerekse Türk halk müziğini çok iyi ve yakından tanıması, gerekse geniş müzik kültürü bakımından, G. E. E. müzik bölümü şefi Ed. Zuckmayer'e verilmeliydi **[Ö Org].** Zira para gücü başka, sanat gücü başka bir şeydir **[Ö Org].**

Türkülerin çokseslendirilişlerindeki tutumu da anlamak gücü **[E- Komp].** Çünkü, gençleri bir yana bıraksak bile, bugün için, gerek yaşça, gerekse sanat tecrübeleri oturmuş sayabileceğimiz eski ustalar, yıllarca önce aynı neviden yazdıklarını aşamadıkları gibi, eski yapıtlarının bulunduğu çizgiye bile gelememişlerdi **[E- Komp].** Muammer Sun ile Ferit Tüzün'un bir iki türküsü bir yana bırakılırsa, ötekilerin hepsi de, orta not alabilecek bir kompozisyon öğrencisinin armoni ödevlerinin dışına çıkamamışlardı **[E- Komp].** Müzik yapıcılığı ile estetik güç yönünden ise başka bir üstünlük taşımıyorlardı **[E- Komp].** Kusur bestecilerin, işledikleri ezgilerin tonal bünyelerini kavrayamamış olmalarından ileri geliyordu **[E- Komp].** Bundan ötürü de türküler, üze-

rine oturtuldukları armonik temele yabancı kalıyor ve armonik doku ile kaynaşmıyorlardı [E- Komp].

Eğer ezgiler, sipariş üzerine yazdırılmayıp, yarışma özelliği içine alınsalardı ve bir elemenden geçirilmiş olsalardı, hem daha çok kimse bu işe katılır, hem de yapılacak eleme sonunda iyi bir seçme olur, besteci yapıtını daha itinalı hazırlar, hem de harcanan bunca paranın semeresi daha verimli olurdu [Ö Org]. ~~Zannederseniz bankacılarımız bu işin kâr hanesini zararla kapattılar.~~

Her neyse, olan olmuş [D]. Bu bir başlangıçtı[D]. İleride yapılacak işlere faydası dokunursa, gene de bir şeyler kazanılmış olunur[D].

Şimdi yapılacak son hizmet, bu türkülerini kitap halinde ve doğru bir şekilde bastırmak ve herkesin faydalanmasını sağlamaktır [Ö Org]. Dünya sanat pazarlarını besleyemezlerse bile [E- Komp], okul korolarının repertuvarlarını zenginleştirmede büyük faydaları olacaktır [Ö Org]. Herşeye rağmen, hizmeti geçenleri kutlamayı borç biliyorum. [D]

Veysel Arseven

Tablo 5. Kategorilerin metne dağılımı: *Halk Türküleri Koro Konseri*

Cümle			Sayı	Oran (%)
Toplam			47	100,0
Analiz dışı			4	8,5
KMD	E-	Perf	8	17,0
		Komp	7	14,9
		Org	6	12,8
		Ge	3	6,4
	B	Org	4	8,5
	Ö	Org	5	10,6
	D		11	23,4
	MPIE (Perf, Komp)		15	31,9

Tablo 5’te görüldüğü üzere, söz konusu yazıda yer alan “performans” ve “repertuvar/kompozisyon” eleştirilerinin yer aldığı cümleler, yazının % 31,9’unu oluşturmaktadır.

Bir Müzik Kulübü Konseri (Yener, 1972b, s. 13)

İstanbul Devlet Opera ve Balesinin geçmişi üç yılı aşmayan bir “Müzik Kulübü”, bu kulübün sayısı binbeşyüze yaklaşan üyesi var [B Org]. Ve bu kulüp sayesinde “iyi müzik” dinlemek isteyen çoğu genç yüzlerce insan hemen

her hafta bir araya gelir, programda yer alan seçkin bir sanatçıyı dinler [B Org].

Bu sanatçılardan biri Semra Griffiths oldu önceki hafta [B Org]. Semra, Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrasının “viyola” grubunda görevli [B Biyo]. Kemanın büyük kardeşi “alto” sesli çalgısını Ankara Devlet Konservatuvarında almış eline, sonra aynı çalgıya ünlü yorumcular yetiştiren İngiltere’ye giderek bu ustalardan birinin, Frederick Riddle’in öğrencisi olmuş [B Biyo].

~~Türlü olaylar ülkesi Türkiye’de yaşayanlar kolay şaşmamaya alışmışlardır. Gerçekten olağanüstü olaylar etkiler onları ancak; bir müzikseverin Semra gibi bir sanatçıyı dinleyip tanınması gibi. Hiç beklenmeyen anda, konserlerin pek ilginç sayılmayan çalgısıyla zarif bir Türk kadını çıkar karşınıza, aynı çalgının “gölgeli acılı, melankolik” sesi için yazılmış örnekleri sunuvcu içtenlikle, ustalıklarla... Ve bu arada bazılarını belki hiç duymadığımız bu verimi sindire sindire dinler, yorumcudan yansıyan güvenli hava içinde kuşkulandıran izler, duygularınızı yıkar paklarsınız bir daha.~~

Semra, İtalyan “Barok”unun süslü bir örneğini sundu önce: Benedetto Marcello’nun “do majör” sonatı [B Rep]. Viyola tekniği açısından nasıl bir kolaylık ve olgunluğa sahip olduğunu gözlerken yorumladığı parçanın yazıldığı çağa özgü anlamını da sezebildi dinleyenler. “Uslûp” ve “Estetik” kavramlarının bilincine sahipti sanatçı [E+ Perf]. Bu özelliklerini Robert Schumann’ın tatlı aile müziği “Bir Peri Ülkesinden Tablolar”ında da gözleyecek, inanç ve yargımızı pekleştirecektik [B Rep][E+ Perf].

Önceden basılı programa göre eşliğini Hülya Saydam’ın yapması gerekiyordu Semra’nın [B Org]. Oysa bir Hollanda turnesinin anısı olan grip nedeniyle Judith Uluğ almıştı yerini [B Org]. Hem de bir günde hazırlanarak [B Org], görevini başarıyla yaparak [E+ Perf]. İkinci bölümde çağdaş İngiliz bestecisi Gordon Jacob’un “Sonatin”i, Benjamin Britten’in matemli, gözü yaşlı “Lackrymae”si, Jorj Enesku’nun “Konçerto Parçası” [B Rep] işte bu üstün yetenekli, zarif görüntülü iki kadının elinde eksiksiz gediksiz yorumlandı [E+ Perf].

~~Edebiyatı kısr, ilgilisi az, ses boyutu sınırlı, tınısı pes de olsa viyola müzikte, hele orkestra ve oda müziğinde önemli renklerden birinin kaynağıdır. Bu kaynağın nasıl şürle örülü, anlamla yoğrulu sesler verebildiğine tanık olmak için Semra Griffiths gibi bir sanatçıyı dinlemenizi öğütlerim. Hem çalgının bir Türk kadını elinden bütün özelliklerini tanıyacak, hem şaşmamaya alışmış olsanız bile hiç değilse hayranlığınızı gizleyemeyeceksiniz.~~

Faruk Yener

Tablo 6. Kategorilerin metne dağılımı: *Bir Müzik Kulübü Konseri*

Cümle			Sayı	Oran (%)
Toplam			20	100,0
Analiz dışı			8	40,0
KMD	E+	Perf	4	20,0
	B	Org	6	30,0
		Rep	3	15,0
		Biyo	2	10,0
MPIE (Perf)			4	20,0

Tablo 6’da görüldüğü üzere, yazının yalnız beşte birlik küçük bir bölümü, müzik performansına yer verir niteliktedir.

Safiya Ayla ve Konseri (Arar, 1952, s. 29)

Müzikten anlıyan ve anlamıyanların bir çatı altında toplanmaları kadar insana azab veren pek az şey vardır kanaatindeyiz.

Mevsim kış... Havalar pek mütereddit... Dolayısıyla boğaz hastalıkları kendini gösteriyor. Konser boyunca öksürmeler kesilmedi. Zaten her konserde böyledir. Radyodan paraziti, konserden de öksürüğü kaldıramayız. Kanepe-ler de pek gıcırtilı şeyler. Onların gürültüsü de öksürüğe yardım ediyor. Mu-tad veçhile kürkler, tuvaletler kendini gösteriyor. Hep te kürkten bahsederiz. KONSERE de hırka ile gelinmez ya...

Sahnede yeşil grapon kâğıdına sarılmış bir sakı, bir piyano, yerde halı vardı. Biri ayaklı ikisi ufak üç çiçek sepeti de dekora ilâve edildi. Dinleyiciler tanınmış, tanınmamış şabıslardan ibaretti!..

Safiye Aylanın program harici okuduğu şarkılar, programdakileri aştı[E-Perf]. Bizde konser demek, programın dışına çıkmak demektir.

Ayla heyecanlı idi[E-Perf]. Heyecanı şarkıdan fazla sözde belli oluyordu. “Duyulmamış iki eserle başlıyorum” dedi. Acaba dinleyiciler arasında duyan yok mu idi?..

Necati Tokyay bir taksim yaptı[B Org]⁹. Dinleyicileri, boğazına iliştiirdiği mendille selâmladı.

Safiye Aylâ, iki defa tuvalet değiştirdi. Orijinaldi. Bir ara, piyanodan bir notayı alırken bizi, tuvaletinin arkasını göstermekten, mahrum etmedi.

Ayla, hassas bir sanatkar; duyarak okuyor[E+ Perf]. Mikrofonu yerine

⁹ Bahsi geçen “taksim”in hangi makamda, hangi eserden önce veya hangi çalgı ile icra edildiği belirtilmediğinden, repertuvara yönelik herhangi bir bilgi sunmayan söz konusu cümle, Tokyay ismine yer verildiğinden ötürü, yalnızca, saz heyetine, dolayısıyla orga-nizasyona ilişkin bir bilgi olarak değerlendirilebilmiştir.

*göre kullanıyor. Bir ara mikrofondan uzakta kalması icap ediyordu. Galeri-
den bir ses “Ayla abla, mikrofona gel!.. Mikrofona gel!..” diye çınladı.
Acemi okuyucular sazın hâkimiyeti altında okurlar. Safiye saza hâkim..
Acemi dinleyiciler de kulakları dolduran kuru gürültüden anlıyorlar.*

Muin Arar

Tablo 7. Kategorilerin metne dağılımı: Safiye Ayla ve Konseri

Cümle			Sayı	Oran (%)
Toplam			33	100,0
Analiz dışı			29	87,9
KMD	E-	Perf	2	6,1
	E+	Perf	1	3,0
	B	Org	1	3,0
MPIE (Perf)			3	9,1

Tablo 7’de görüldüğü üzere, yazının % 10’a dahi ulaşmayan çok küçük bir bölümü, müzik performansına yer verir niteliktedir. Söz konusu cümlelerin, okuyucunun müzik birikimine katkı sağlayıp sağlamayacağı ise ayrı bir tartışma konusudur.

SONUÇ

Çalışmanın önceki bölümünde sergilenen metin analizleri ışığında aşağıdaki değerlendirmelere ulaşılması mümkün görünmektedir:

Mithat Fenmen’in (1916-1982), öncelikle piyanist, besteci ve piyano öğretmeni olduğu düşünüldüğünde, 1950 yılının Ankara’sında, bir eleştirmen olarak, tamamen öğretici, katkı sağlayıcı nitelikte bir yazı kaleme almış olması dikkat çekicidir. Birikimi ve müziğin dışına çıkmayan aktarma biçimiyle, bir eleştiri yazısının, okuyucunun müzikal seviyesini ne derecede artırabileceğine örnek teşkil etmektedir. Okuyucu, Fenmen sayesinde; konserde, müziğin, *teknik gösteriye* feda edilmemesi gerektiğinin, ışık düzeninden repertuvar seçimine kadar birçok detayın ne denli önemli olduğunun farkına varabilmektedir. Bu tür saptamaların, herhangi bir teknik terim kullanılmayıp okuyucuyu müziğe has bir jargona boğmaksızın gerçekleştirilmiş oluşu da bir diğer dikkat çekici noktadır. Fenmen’in, “katkı sağlayıcılık” bakımından ayrı bir yere yükselmesinde, tamamen müziğin içinde bir yazı üretmiş olmasının da rolü bulunmaktadır.

Müzik öğretmeni, folklorcu ve halk müziği araştırmacısı Veysel Arseven (1919-1977), *Halk Türküleri Koro Konseri* başlıklı yazısında yer verdiği, tür-küçökseslendirmelerine yönelik olumsuz eleştirilerinde, geleneksel Türk

halk müziği kültürü ile Batı tekniği arasında yol bulmaya çalışan yaklaşımın ürünü olarak dönemin müzik politikasını açık eder nitelikte ifadeler kullanmakta ve bu yönüyle Fenmen'den ayrılmaktadır. Müzik performansının dışında, "Oysa, yarın, bu türkülerin memleket yüzeyine yayılmasında gönüllü öncülük görevini yüklenecek olan müzik öğretmenlerinden hiç olmazsa Ankara'da bulunanlar hiç düşünülmemiştir." örneğinde olduğu gibi, "organizasyon" ayonelik eleştiri cümlelerinin ve çalışmada "Diğer" kategorisi içinde değerlendirilmiş olan çeşitli ifadelerin sayıca fazlalığı dikkat çekmektedir.

Edebî dil oluşturma endişesinin öne çıktığı, söyleyiş biçiminin, söylenenin önüne geçtiği bir yazı dilinin tercih edildiği Faruk Yener (1923-2001) eleştirisinde müzik dışı pek çok olgu yer almakta, net olmayan ifadelerden ötürü okuyucunun donanımlı olmasını neredeyse zorunlu kılan bir tarz göze çarpmaktadır. Yazılarını "eleştirmen" sıfatı ile kaleme almasına karşın bir *müzik profesyoneli* olmayan Yener'in "bilenler/anlayabilenler anlasın" şeklindeki yaklaşımı, okuyucuya katkı sağlamadığı gibi, kanımızca, bir besteci, yorumcu veya müzikolog için de tatmin edici olmaktan uzaktır.

Aşk Koleksiyonu ile *Antikalar* adlı öykü kitaplarının yazarı, gazeteci Muin Arar ise her devirde iyi ve kötü eleştiri yazıları olduğunun/olacağıının bir örneği olarak çalışmaya dahil edilmiştir. Yaklaşık onda dokuzunun analiz kapsamı dışında kaldığı bu tür bir yazıda, okuyucu açısından değerli hiçbir bilgi, yorum veya eleştiriye yer verilmemiş olması, hiç değilse 1952 tarihinde, eleştiri konusunda bir standarda sahip olunamadığını gözler önüne sermektedir.

Bununla birlikte, çalışmanın kapsamını oluşturan tarih aralığında, *Bizde Tenkit Yapılabilir mi?* (Kaya, 1950, s. 4-5), *Kritik* (İkesus, 1964, s. 7) ve *Müzikte Eleştirmeci Nedir, Ne Değildir?* (Eriç, 1965, s. 29) gibi "eleştirinin neden ve nasıl yapılması gerektiği" yönündeki yazılara da rastlanıyor oluşu; *öğretici* olma ve toplumun kültür yaşamına *katkı* sağlama misyonlarını yerine getirmesi beklenen "eleştiri" konusuna verilen değerin artışının ifadesi olması bakımından önem taşımaktadır.

KAYNAKÇA

- Arar, M. (1952, Şubat). Safiya Ayla ve Konseri. *Senfoni*, 1, 29.
- Arseven, V. (1965, Mart). Halk Türküleri Koro Konseri. *Ankara Filarmoni*, 6 (1), 3-4.
- Eriç, D. (1965, Ocak). Müzikte Eleştirmeci Nedir, Ne Değildir? *Opus*, 27 (3), 29.
- Fenmen, M. (1950, Kasım). Pnina Salzman Resitali. *Müzik Görüşleri*, 14 (2), 16.
- İkesus, S. (1964, Ocak). Kritik. *Opus*, 15 (2), 7.
- Kaya, A. K. (1950, Haziran). Bizde Tenkit Yapılabilir mi?. *Müzik Görüşleri*, 9, 4-5.
- Yener, F. (1972a, 1 Aralık). Bir yay ustası-Bir grip hastası. *Milliyet Sanat*, 9, 13.
- Yener, F. (1972b, 17 Kasım). Bir Müzik Kulübü Konseri. *Milliyet Sanat*, 7, 13.

Müziğin Pragmatik Kullanımı Bağlamında Türkiye’de Seçim Şarkıları: 2014 Seçimleri Örneği*

Song Selection Use of Music in Turkey Pragmatic Context:
The Case of Elections 2014

BORA KUMPASOĞLU**

ÖZET

Müzik tarih boyunca politikayla en çok işlevsel bağı olan sanat dalı olmuştur. Müziğin gücünden yararlanmak, verilmek istenen mesajın akılda kalıcılığı ve yayılmasını arttırmak amacıyla pragmatik olarak kullanımı da müziğin tarihsel süreci ile paralel ilerlemiştir. Benzer nedenlerle siyasi partilerin seçim süreçleri boyunca müzikten etkin biçimde yararlanması, müziğin pragmatik anlamına işaret etmektedir. Bunun yanı sıra siyasi partiler, kullandıkları müziklerle seçimde bir algı yaratmaya çalışır. Siyasi örgütlenmelerin bir biçimi olan siyasi partiler, verdikleri mesajı seçmenin kendi düşüncesi ya da zaten var olan algısı ya da inancının, verilen mesajla aynı doğrultuda olduğunu ortaya çıkartılmaya çalışır. Müziğin simgesel anlamı bu noktada devreye girer. Böylece anlam olarak müziğin hem pragmatik hem de simgesel anlamından yararlanır. Bu anlamlar birbirleriyle girift bir yapı oluşturur. Bu girift yapının var olduğu “ürün” ise seçim şarkıları olarak karşımıza çıkmaktadır. Siyasal propaganda, belirli bir siyasi iletişim biçimi olarak çeşitli metinlerden oluşur ve alıcıya ulaşma eğilimi gösterir. Şarkı sözleri, ezgiler gibi müziksel bileşenler propagandayı oluşturmada önemli rol oynar. Bu noktada da kullanılan seçim şarkılarında, estetik anlamından çok pragmatik anlam ve simgesel anlam ön plandadır.

Türkiye’de özellikle 1950’li yıllardan sonra seçim şarkıları aktif biçimde kullanılmaya başlanmıştır. Dönemin popüler şarkılarını kullanma, popüler sanatçılara seçim şarkıları seslendirmek gibi pek çok yöntem kullanılmış olsa da son dönemde siyasi partiler seçim çalışmaları için, kendilerine ait seçim şarkıları oluşturmaktadır. Bu çalışmanın amacı da, müziğin pragmatik ve simgesel anlamı bağlamında, bir propaganda aracı olarak kullanılmasına yönelik, 2014 Mahalli İdareler Genel Seçimleri süresince Adalet ve Kalkınma Partisi, Cumhuriyet Halk Partisi ve Milliyetçi Hareket Partisi’nin kullandıkları seçim şarkılarını, şarkı sözleri ve müziksel bağlamda incelemektir.

Anahtar Kelimeler: Pragmatik Anlam, Simgesel Anlam, Propaganda, Siyasi Parti

* Dokuz Eylül Fakültesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi / 2017

** Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Bilimleri ABD Doktora Öğrencisi

ABSTRACT

Music has the most functional bond with politics among with other art branches through history. To get benefit from the power of music; provide memorability of the message to be given and to spread it, is parallel to the historical pragmatic use of it. For similar reasons, the effective use of music by political parties during the election process indicates the pragmatic meaning of music. And also political parties, try to create a perception on voters with music they use. The message given by political parties, a style/form of political organizations, tries to make it clear that the voter's own thought or already existing perception is in the same direction as the given message. The symbolic meaning of music comes into play at this point. In this way, it has been benefited by both pragmatic and symbolic meanings of music. Those meanings create an intricate structure with each other. This intricate structure's existing “product” emerges to us as election songs. Propaganda is composed of various texts as a form of political communication and has a tendency to reach the buyer. Musical components such as lyrics, melodies play an important role in creating propaganda. The pragmatic meaning and the symbolic meaning in the sense of aesthetics are also the front plan of the election songs used in this point.

In Turkey, especially after 1950's, election songs started to be used actively. Even though plenty of methods had been used like to use era's popular songs or to make vocalization of election songs by popular artists, in latest years political parties compose their own election songs for their political campaigns. The purpose of this study is to examine the electoral songs used by the Justice and Development Party, the Republican People's Party and the Nationalist Movement Party during the 2014 General Elections of Local Administrations, in song and musical context, for use as a means of propaganda in the context of pragmatic and symbolic meaning of music.

Keywords: Pragmatic Meaning, Symbolic Meaning, Propaganda, Political Party

GİRİŞ

Müziğin politikayla ilişkisi her ne kadar tarihsel olarak çok eskiye dayansa da, yirminci yüzyıla birlikte üstünde sıkça tartışılan bir konuya dönüşmüştür. Bu ilişkiyi yoğun bir tartışma zeminine çeken yaklaşımlar ise modernleşme ve ona koşut olarak ilerleyen teknolojik gelişmelerdir. Bu nedenle toplumların kültürel üretim biçimleri içinde yarattığı yeni politikalar, müzikle de devamlı açık veya dolaylı ilişki halindedir.

Politik bağlamda müziğin kullanımı, teknolojik gelişmelere paralel gelişerek, müziğin etkin bir propaganda aracı olmasıyla karşımıza çıkar. Dünyada özellikle 1940'lı yıllardan sonra seçim müzikleri, siyasi kampanyalarda etkin rol oynamaya başlamıştır. Seçmen üzerinde yarattığı etkiler ve seçim kampanyalarını daha etkin ve uzun soluklu hale getirmek isteyen siyasi partiler, müziği propaganda aracı olarak kullanmaya sıkça başvurmuştur. Bu durum 1940'lı yılların başlarında daha önceden var olan müzikleri kampanyalarda kullanma aşamasında iken, daha sonra partilerin kendileri için özel olarak

ürettiği, kendi ideolojik yapılarına göre şekillendirdiği seçim şarkılarına dönüşmüştür.

Bu noktadan yola çıkılan çalışmada, incelenmek istenen temel konu müziğin politikayla ilişkisi ve müziğin işlevsel kullanımıdır. Türkiye’de siyasi partilerin, kullandığı müziklerle nasıl ilişkilendiği bu kavramlar üzerinden tartışılacaktır.

İncelemenin temel kısımlarından biri, siyaset zeminin ortak iletişim biçimi olan propaganda kavramını inceleyerek, müziğin propaganda ile nasıl ilişkilendiği tartışılacaktır. Bunun yanı sıra kavramsal çerçevede pragmatik anlam ve müziğin pragmatik kullanımı üzerine tartışmalara da yer verilecektir. Çalışmada, 2014 Mahalli İdareler Genel Seçimleri süresince İzmir’de gerçekleşen Adalet ve Kalkınma Partisi ile Cumhuriyet Halk Partisi’nin ve Milliyetçi Hareket Partisi’nin bu süreçteki İzmir mitingleri incelenmiştir. Bu partilerin İzmir’de gerçekleştirdiği etkinliklerde yer verdiği seçim şarkıları tınsal ve sözsel içerik açısından incelenerek sınıflandırılmıştır. Buradan yola çıkarak, seçim şarkılarının bu alan çalışması özelinde, müziğin propaganda aracı olarak kullanılması ve bu bağlamda pragmatik ve simgesel anlamları tartışılmıştır.

MÜZİKTE PRAGMATİK ANLAM VE KULLANIM ALANLARI

Müziğin süregelen en eski sanat dallarından biri olması, aynı uzun süreçler içerisinde iletişim, kültürel aktarım ve kişisel ifade aracı olarak kullanılmasını da beraberinde getirmiştir. Özellikle sözlü kültürün hâkim olduğu toplumlarda müziğin kullanımı, kültürel aktarımın yanı sıra siyasi ve toplumsal işlevlerde de önemli rol oynamıştır.

Ulus Baker Yüzeybilim Fragmanları’nda (2009), Aristoteles’ten, Antik Yunan döneminde yasaların yazılmadan önce şarkı olduklarını ve bu sayede nesiller arasında aktarılıp varlıklarını sürdürdüklerini aktararak, müziğin politikayla olan ilişkisine ve pragmatik anlamına göndermede bulunur (Aktaran Baker, 2009: 432). Keammer’de bu örneklerin bir benzeri olarak, Kenya’nın etnik gruplarından biri olan Kikuyu’larda hiçbir yazı dizgesi yokken, toplumsal düzeni sağlama adına kuralların (ilk anayasa) şarkı biçimine sokulduğunu örnekler (Keammer, 1993: 86).

Charles Sanders Peirce, pragmatizmi bir anlam kuramı olarak, herhangi bir şey üzerindeki görüşün, o şeyin hissedilebilir etkilerinden oluştuğu şeklinde tanımlar (Aktaran Doğan, 2003: 86). Erol da (2002: 180) pragmatik yaklaşımın, bütün insan davranışlarının motive edici pratiğinin “fayda” olduğunu belirtir. Pragmatizme göre eğer sanılar, düşünceler, iddialar pratikte işlevsel bir role sahipse ve pratik kullanımları somut sonuçlara neden oluyorsa anlamlı, faydalı ve doğrudurlar. Buna karşın, eğer bir iddia, somut ve buna bağlı olarak da tespit edilebilir sonuçlara yol açmıyorsa, pragmatik açıdan anlamsızdır.

Müziğin pragmatik kullanımı, bir işin yapılmasına katkı olarak müziğin sağladığı faydadır. Müzik çoğu kez bu bağlamda, anlatımı, iletişimi ya da yapılmak istenen iş için gereken motivasyonu güçlendirici, pekiştirici rol oynar. John Kaemmer, müziğin pragmatik kullanımı ile ilgili, müziğin bir şey söylemekten çok bir şey yapmaya yönelik bir anlam taşıması tanımını kullanır ve bunu Düzkafa yerlilerinin savaşa gitmeden önce köyde savaş şarkıları söylemeleri ve dans etmeleri, ayrıca bölgelerinde olası bir düşman varlığı ile ilgili özel bir şarkılarının olmasıyla örnekler (Kaemmer, 1993: 83 – 85). Müziğin politik alanda pragmatik kullanımı ise, seçim şarkıları, marşlar gibi aidiyet ve grup kimliği bilincini içeren şarkılarda görülür. Bu yaklaşımla müzik, bir grubu harekete geçirme, motive etme ve diğer gruplardan ayırarak farklılık oluşturmada aktif rol oynar. Bunun yanı sıra bu bilinci aşlamak isteyen topluluğun görüşlerini aktarmada ve bu görüşü yaymada da müziğin etkisi önemlidir. Kısaca müziğin propaganda aracı olarak kullanılması, pragmatik anlamına gönderme yapar. Kowalke bu durumu, 1933'te Hitler'in başkan oluşunun hemen ardından Schott'un, Hitler'in giriş müziği olan “Bodonviller Marşı'nı” yayınlaması, “Ülkem Almanya” başlığıyla birkaç yerel şarkıyı bir araya getirmesi ve bu şarkıları politik amaçlar doğrultusunda aktif bir şekilde kullanması ile örnekler (Kowalke, 2003: 4-5). Cumhuriyetin ilk yıllarında, Atatürk'ün Zeki Üngör'e bestelettiği, harf inkılabı sonrası halka yeni Türk harflerini benimsetmek amacı adına “Yeni Harf Marşı”, rejim değişikliğinin nedenleri ve yeni rejimin halka anlatılması konusunda âşıklardan yararlanılması ise Türkiye’de karşımıza çıkan örneklerden biridir. Yine çok partili dönemde Feyzullah Çınar ve Derviş Kemal'in Bülent Ecevit adına yaptığı “Karaoğlan” türküleri, Alparslan Türkeş'in Âşık Feymanî ile bütün Türkiye’yi gezerek parti programını müzik aracılığı ile anlatması, benzer bir biçimde müziğin propaganda ve kamuoyu oluşturma alanındaki örneklerinden bazılarıdır.

MÜZİKTE SİMGESEL ANLAM

Simge kavramı, iletişimin yapısal öğelerinden biridir. Özmakas’a (2009: 39) göre simge, yorumlayanın temsilinde olan, yani, yorumlayanın nesneyi zihninde nasıl tasarladığına göre ortaya çıkan bir göstergedir. Simge kavramı, bir nesne ya da bir olayı bütünsel biçimde anlamlı bir şekilde temsil eden ve onlarla özdeşleşen işaretler, amblemler, sesler bütünü gibi tüm unsurları kapsar. İnsan davranışlarının hemen hepsi de simgeler ve bu simgelerin oluşturduğu anlamlar ile bir biçimde ortaya konulmakta ve bu anlamlar bütünüyle, kültürel ya da bireysel etkileşimler olmaktadır.

Özgür’ün (2006) yaklaşımıyla simgeler, onu yorumlayanın öznelliğine bağlıdır. Bu anlamda simge, rastlantısal ve keyfi bir özellik taşıyan, yorumlayan olmadığında kendini gösterge yapan özelliği yitirecek olan yani, bir yorumlamacının keyfiyetine bağlı olarak anlamlandırılan, insanlar arasında

uzlaşmaya dayanan bir gösterge olarak adlandırılabilir (Özgür, 2006: 13-14). Bu doğrultuda simge, onu yorumlayan ve yeniden anlamlandırmanı ile sürekli olarak anlam kazanan bir göstergedir. Yorumlayanın varlığı simgenin sürekli üretiminin nedenidir. Bu üretim sürekli ve değişkendir. Her yorumcunun anlamlaması farklı olacağından, bir simgeden, sürekli farklı anlamlar üretilir. Çünkü simge anlamlandırma sürecinde hem muğlaklık taşıyan yapıları hem de aslında uzlaşımsal olan yapıları içerir. Anlam verme sürecinde kişiselliğin belirgin biçimde görüldüğü kavram olarak karşımıza çıkar (Çerezcioglu, 2007: 38).

Siyasi partilerin varlığını pekiştirmek ve sürdürmek için simgelere başvurulması olağandır. Bu nedenle simgesel anlamlar oluşturma, siyasi propaganda- nın vazgeçilmez unsurlarından biridir. Siyasi partiler, sürekli kendisini hatırlatacak ve var oluşunu sürdürecektir araçlara başvurur. Bu araçların yorumla- yana ulaşmasında en akılda kalıcı ve en kestirme yol ise simgeler ve o partiye destek verenlerin, kullanılan simgeler üzerinde oluşturduğu anlam birliğidir. Çünkü simgeler ait oldukları olguların, olayların, düşünsel süreçlerin anla- mını somut kılan, akılda kalıcı, gelenekselleşebilen, basit ama yoğunluklu ifa- deler içeren materyaller veya ritüellerdir.

Barthes'e göre bir nesne, uzlaşım ve kullanım aracılığıyla başka bir şeyin yerine geçmesini olanaklı kılan bir anlam kazandığında simge haline gelir (Aktaran Sümer, 2011: 66). Bu durumda simge, kişinin kültürel birikimleri ve kültürel kimliğine paralel olarak, kişinin nesneye biçtiği anlamlar ile bir gös- tergeye dönüşür. Bu durumun sonucunda simge, onu anlamlandıran kişiye göre bir gösterge olarak sürekli ve yeniden kurulabilir. Simgelerin göstergeye dönüşmesinde süreklilik ve yenilenebilirlik esastır. İktidar olmak ya da siyasi güç elde etmek isteyenlerin, kendi tutumlarını ve ideolojilerini meşrulaştır- mak için, simgelerin varlığına ve birer gösterge olarak propagandada kullana- cağı etkin bir iletişim biçimine ihtiyaç duyarlar.

SIYASAL PROPAGANDA ARACI OLARAK MÜZİĞİN PRAGMATİK KULLANIMI

Propagandanın amacı, belirli bir düşüncüyü, davranışı ve duyguyu bir me- saj şeklinde kitlelere iletmektir. Siyasi iletişimin bir mesaj aktarım yönü ola- rak propaganda, iletilen mesajların akılda kalıcılığı ve fikir olarak seçmenin aklına yerleştirme çabası gösterir.

Kazancı, propagandanın en önemli özelliklerinden birini “sürekli tekrar- lanan tek yönlü bir mesaj iletimine sahip olması” olarak belirtir. Buna göre “propagandada birçok mesajın içinden ancak propagandanın temel anlayışına ve beklentisine uygun olanlar” halka verilir (Kazancı, 1999: 56).

Propaganda, verimliliğini ve etkisini arttırmak için çok sayıda alıcıya ula- şabilme becerisine güvenir. Yine propagandanın etkinliği açısından taşıması gereken en önemli özelliği, ezberlenebilir olmasıdır. Böylece propagandanın kalıcılığı ve yayılma hızı artar. Propagandanın başarıya ulaşmasında en

önemli etken, mesaj alıcıya ulaştıktan sonra alıcıda meydana gelen tutum ve davranış değişikliğinin, propaganda sayesinde değil de, hali hazırda kendi sergilediği tutumlar ya da kendinde var olan fikirlermiş gibi düşünmesidir. Anlam üretme, gösterge oluşturma, ezberlenebilirlik ve çokça alıcıya yayılma eğilimi gibi eğilimler barındırdığından müzik, propaganda aracı olarak etkin bir rol oynamaktadır.

Özerkan’a (1997) göre etkileyici iletişimin temel amacı, gönderilen mesajlar ve alıcıya sunulan içerikle, hedef kitlenin düşünce ve davranışlarında anlamsal değerler düzeyinde değişiklikler yapmaktır. İkna sürecinde ikna edici mesajın amacı bir sözcüğe olumlu ya da olumsuz bir tepki verilmesini sağlayarak öğrenmeyi sağlamaktır (Özerkan, 1997: 1)

Buradan yola çıkarak, gönderilen bir mesaj, etkileyici olabilmek adına öncelikle alıcının dikkat eşliğinden geçebilmeli, ikinci olarak da iletilen mesajlar, benzer kültürel birikimler ya da sosyal özellikler taşıyan kişiler arasında, anlam bozulmasına uğramadan aktarılabilmelidir. Yani alıcı, mesajı gönderenle anlam çatışması yaşamamalıdır. Bu nedenle müzik, “ikna amaçlı iletişim” için oldukça etkili ve sıkça başvurulmuş bir araçtır.

Cowell müziğin etkin bir propaganda aracı olmasını ve hangi yönleriyle etkili olduğunu şu şekilde açıklar:

“Birincisi hem sözel hem de melodik anlamda müziğin kendisi mesaj içeriği taşımaktadır. Yani “ileti; müzikal ürünün bizzat kendisidir.” İkincisi ise müzik, iletilmek istenen mesajlar için “kanca” vazifesi görmekte, alıcının mesajla buluşturulmasında etkin rol oynamaktadır. Bu, mesajların hedef kitle üzerindeki etkisini artırmak amacı (örneğin, siyasal içerikli konuşmalardan önce dinletilen müzik) taşıyabilmektedir.” (Aktaran Şahin, 2008: 64).

Cowell, müziğin propaganda için etkin bir yol olduğunu ve popüler şarkıların tanınmışlığı ve yaygın kullanımı sayesinde, verilmek istenen mesajların iletilmesinde etkin bir rol oynadığına dikkat çeker. Kolay adapte olabilirliğinden dolayı müziğin taşıdığı mesajın, dinleyiciler üzerindeki etkisini artırdığı yaklaşımını belirtir:

“Mesajların müzik eşliğinde sunulması algılamayı kolaylaştırıp kabul edilmeme riskini ortadan kaldıracaktır. İnsanlar müziği isteyerek, gönüllü bir şekilde zihinlerinde tutarlar. Bu yüzden okumakla nadiren ilgisi çekilen insanlara müzikle ulaşılabilir. Bu, özellikle siyasal tanıtım kampanyalarında ve ürün reklâmlarında işe yaramaktadır. Bu yüzden politikacılar seçim öncesi propagandalarda, mitinglerde kalabalığın coşkusu artırmak ve duygusal bir ortam oluşturmak için müziği kullanırlar. Bu doğrultuda müzik özel amaçlar başarmak için kullanılabilecek bir toplumsal değişim silahıdır”. (Aktaran Şahin, 2008: 63)

Odabaşı ve Oyman (2003) beraber yürüttükleri çalışmalarında, müziğin etkin bir propaganda aracı olduğu ve müzik ile birlikte, verilen fikirlere daha

da sempatik yaklaşıldığı ve alıcı tarafından direnç gösterilmediği, aynı zamanda müzikle iç içe yapılan sürekli tekrarlarla akılda kalıcılığın arttığını ifade eder. Bunun yanı sıra propagandada hedef kitlede yaratılmak istenen etkiye göre söz ve müzik uyumu olması gerektiğini de belirtirler (Odabaşı ve Oyman, 2003: 28).

MÜZİĞİN PRAGMATİK KULLANIMI BAĞLAMINDA TÜRKİYE'DE SEÇİM ŞARKILARI: 2014 SEÇİMLERİ ÖRNEĞİ

Çalışma, 30 Mart 2014 tarihinde yapılan Mahalli İdareler Genel Seçimleri (Yerel Seçimler) öncesi İzmir'de gerçekleştirilmiş, Adalet ve Kalkınma Partisi, Cumhuriyet Halk Partisi, Milliyetçi Hareket Partisi'nin mitingleri incelenmiştir. Mitinglerin tamamı İzmir Alsancak Gündoğdu Meydanı'nda gerçekleşmiştir.

Şarkı Sözleri Özelinde İnceleme

Not: Aşağıdaki tablo Onur Önürmen ve Faruk Temel'in "Popülerleşen Siyaset, Siyasallaşan Müzik" çalışmasından yola çıkarak hazırlanmıştır (Önürmen ve Temel 2014:63).

Tablo 1- Şarkı Sözleri Özelinde Seçim Şarkıları İncelemesi

	Lidere, Adaya Yapılan Vurgu	Milli Değerlere Yapılan Vurgu	Dini Değerlere Yapılan Vurgu	Proje, Vaat ya da İcraat Vurgusu	Parti ve İdeoloji Vurgusu	Rakip Partiye da İdeolojiye Yergi
AK Parti	3	5	5	2	2	-
CHP	3	2	-	2	3	2
MHP	3	8	-	-	4	8

Tablo başlıklarına bakıldığında, “Lidere veya Adaya Yapılan Vurgu” başlığı, şarkı sözleri içinde adayları öven, yücelten sözlere yer veren şarkıları kapsamaktadır. “Milli Değerlere Yapılan Vurgu” başlığı oluşturulurken ise, seçim kampanyalarını “milli değerleri” yüceltme ve ön plana çıkarmaya yönelik çeşitli unsurlarla bir araya getirerek mesaj vermeyi amaçlayan şarkı sözleri ele alınmıştır. “Dini Değerlere Yapılan Vurgu” başlığı ise tıpkı milli değerlerde olduğu gibi din vurgusu, dini değerler gibi yaklaşımlar üzerinden ele alınan seçim şarkılarıdır. “Rakip Parti ya da İdeolojiye Yergi” başlığı ise, siyasi partilerin kullandığı seçim şarkılarında, dolaylı olarak diğer siyasi parti ya da adaylar hakkında ya da bu aday ya da partilerin savunduğu ideolojiye karşı dile getirdiği olumsuz açıklamalar bağlamındadır.

Adalet ve Kalkınma Partisi kampanya süresi boyunca 11 seçim şarkısına yer vermiştir. AK Parti’nin kullandığı seçim şarkılarında, seçmene vurgulanmak istenen mesajların büyük çoğunluğu, milli ve dini değerleri kapsayan şarkı sözleri ile aktarılmıştır. Bu değerleri ifade eden şarkılarda “birlik”, “bütünlük”, “kardeşlik”, “hak”, “millet” gibi anahtar kelimeler ile vurgulanmıştır. Şarkıların müziksel yapıları da birçok farklı bölge ve kültüre ait müziksel unsurların bir arada kullanılmasıyla verilen “bütünlük” mesajı desteklenmiştir.

Cumhuriyet Halk Partisi internet sitesinde de yer verdiği 8 şarkıyla 2014 Mahalli İdareler Genel Seçimi kampanyasını yürütmüştür. Bu şarkıların metin incelemesi yapıldığında, yukarıda tabloda yer alan kategoriler ışığında eşit dağılımlı yol benimsedikleri görülse de CHP’nin şarkı sözlerinde genel olarak iktidarı eleştiren bir tutum gözükmemektedir. Dolayısıyla CHP, seçim müziklerini rakip partileri ve ideolojilerini eleştirerek hazırlamıştır.

Milliyetçi Hareket Partisi’nin şarkı sözleri incelendiğinde, Cumhuriyet Halk Partisi gibi mevcut iktidarı eleştiren şarkı sözlerinin fazlalığı dikkat çekmektedir. MHP’nin uyguladığı seçim stratejisinin temelde bu söylemler üzerine şekillendiği görülmektedir. Başta iktidar partisi olmak üzere, iktidara ve farklı ideolojik yaklaşımlara yönelik olumsuz söylemlerden sıkça yararlanılmıştır. Bunun yanı sıra “vatan”, “Türkiye”, “millet” gibi anahtar kelimelerin kullanımı dikkat çekicidir. Dolayısıyla MHP’nin şarkı sözlerinde milli değerlere yapılan vurgu sıkça görülmektedir.

Müziksel Öğeler Üzerinden İnceleme

Müziksel dinamikleri incelemek adına, kullanılan ezgiler, çalgılar, ritmik öğeler gibi müziksel unsurlar da söz ile verilen mesajın anlamlandırılması, pekiştirilmesi ve yayılmasında etkin rol oynamaktadır.

Tablo 2- Müzik Türleri Özelinde Seçim Şarkıları İncelemesi

	Geleneksel Halk Müziği	Pop	Rock	Arabesk	Rap	Elektronik
AK Parti	5	5	-	-	-	5
CHP	2	5	3	-	-	2
MHP	5	5	7	-	3	3

Yukarıda yer alan tabloda görüldüğü gibi partiler çeşitli müzik türlerini kullanarak seçmenlerine ulaşmayı hedeflemiştir. Üç partinin de en çok kullandığı müzikler içinde “pop” ve “halk müziği” türleri yer almaktadır. Bunun yanı sıra elektronik altyapılar, üç parti tarafından da kullanılmıştır. Burada vurgulanması gereken nokta, bazı şarkıların kendi içinde farklı türlere ait

öğeler barındırdığıdır. Söz gelimi olarak, AK Parti'nin kullandığı “Haydi Anadolu” isimli seçim şarkısı, yapısı gereği hem halk müziği hem de pop türüne ait öğeler barındırmaktadır. Bu üç partinin seçim şarkılarının neredeyse hepsi, birden fazla türe ait öğeler barındırır. Aşağıda yer alan inceleme, parçaların seçim şarkılarına ait müziksel verilere dayanır.

Adalet ve Kalkınma Partisi 2014 Seçim Şarkıları

1. Binali Yıldırım'la Çok Kolay

Tür: Pop Süre: 03.44 Tartım: 4/4 Ton: Re Minör

Kategori: Lidere veya Adaya Yapılan Vurgu / Proje, Vaat ya da İcraat Vurgusu

Şarkının ritmi, elektronik altyapılar ile oluşturulmuştur. Bunun yanı sıra ana ezgiyi götüren yaylı bölümü vardır. Koro halinde bir vokal bölümü bulunur. Şarkının belirli bölümlerinde bağlama ve darbuka da bulunmaktadır. Ezgiler belirli sıklıklarla tekrar edilmektedir.

2. Bu Memleket Bizim

Tür: Elektronik / Pop Süre: 05.17 Tartım: 4/4 Ton: Re Minör

Kategori: Milli Değerlere Yapılan Vurgu

Şarkı elektronik müzik altyapısı ile oluşturulmuştur. Birbirini tekrar eden ritimler ve ezgiler bulunmaktadır. Bunun üzerine şarkının ara bölümlerinde kaval, zurna gibi çalgılar ezgiler çalmıştır. Şarkının bir bölümünde klarnet ve asma davul ile Balkan ezgilerine benzer örnekler görülür. Bu arada altta yer alan elektronik altyapı sürekli devam etmektedir. Şarkı yine koro biçiminde söylenmiştir. Arada Uğur Işılak İstiklal Marşı'ndan mısralar okumuştur. Şarkının belli bölümlerinde zilgit sesleri duyurulmuştur.

3. Daima Aşk Daima Millet

Tür: Halk Müziği Süre: 03.56 Tartım: 4/4 Ton: Sol Minör

Kategori: Milli Değerlere Yapılan Vurgu / Proje, Vaat ya da İcraat Vurgusu

Şarkının ritmik altyapısı asma davul ile oluşturulmuştur. Bunun yanı sıra zurna ile ezgisel bölümler icra edilmiştir. Zurna ile yapılan ezgi, trompet ve trombon gibi bakır üfleme çalgılar ile desteklenir. Vokal icrası olarak yine koro şeklinde vokal türü tercih edilmiştir. Bunun yanı sıra klavye ile alt yapılar hazırlanmıştır.

4. Haydi Anadolu

Tür: Halk Müziği / Pop Süre: 05.06 Tartım: 4/4 Ton: Re Minör

Kategori: Milli Değerlere Yapılan Vurgu / Dini Değerlere Yapılan Vurgu

Genel olarak bakıldığında bu şarkı birden fazla türe ait öğeleri içinde barındırır. Şarkının içinde bağlama, zurna, keman gibi çalgılar çeşitli bölüm-

lerde ezgileri oluşturur. Ritim olarak kaşık havasına yakın senkoplu ritim kalıbı yer alır. Bunun yanı sıra bu ritme elektrogitar ile destek verilir. Elektrogitar senkoplu çalım biçimi ile “funk” türü benzeri bir çalım biçimine sahiptir. Bunun yanı sıra basgitar da ritmik altyapıya eşlik eder. Şarkıyı Uğur Işılak ve nakarat bölümlerinde koro seslendirir.

5. Haydi Anadolu Remix

Tür: Elektronik Süre: 06.45 Tartım: 4/4 Ton: Re Minör

Kategori: Milli Değerlere Yapılan Vurgu / Dini Değerlere Yapılan Vurgu

Yukarıda yer alan şarkının yeniden düzenlenmiş halidir. Şarkı aralarda duyulan kaval ezgilerinin dışında tamamen elektronik altyapılı hazırlanmıştır. Tekrar eden ritim kalıpları ve ezgi kalıpları bulunmaktadır.

6. Haydi Ege Haydi Akdeniz

Tür: Halk Müziği / Pop Süre: 03.23 Tartım: 4/4 Ton: Re Minör

Kategori: Parti ve İdeoloji Vurgusu / Milli Değerlere Yapılan Vurgu

Şarkının ritmik katmanı İç Anadolu bölgesine ait “kaşık havası” ritim kalıbı ile oluşturulmuştur. Ritimler senkoplu biçimde ilerler. Arada kaşık ve parmak zili sesleri duyurulur. Ezgiler bağlama ve yaylı tambur ile gerçekleştirilir. Bunun yanı sıra elektrogitar ve basgitar ritmik katmanı destekleyerek senkoplu ritim kalıbı çalmıştır. Bu nedenle “funk” türünü de andırmaktadır. Ayrıca aralarda basgitar çalım tekniği olarak slap tekniği de duyulmaktadır.

7. Her şey Türkiye İçin

Tür: Elektronik / Pop Süre: 04.23 Tartım: 4/4 Ton: Si Minör

Kategori: Milli Değerlere Yapılan Vurgu / Parti ve ideoloji Vurgusu

Şarkı elektronik altyapılar ile oluşturulmuştur. Ritim ve ezgi kalıpları belirli yerlerde tekrarlanır. Bunun yanı sıra zurna ile ezgiler çalınırken keman ve bağlama ile destek verilir. Uğur Işılak’ın vokali yanında koro şeklinde vokal pratiği de vardır. Aralarda asma davul ile ritim kalıbı değiştirilir. Şarkıda çokça zılgıt seslerinden yararlanılır. Altyapılar klavye ile desteklenir.

8. İlle AK Parti

Tür: Pop Süre: 04.24 Tartım: 4/4 Ton: Re Minör

Kategori: Parti ve İdeoloji Vurgusu

Şarkının ritmik katmanı İç Anadolu bölgesine ait “kaşık havası” ritim kalıbı ile oluşturulmuştur. Ritimler senkoplu biçimde ilerler. Arada kaşık ve parmak zili sesleri duyurulur. Ezgiler bağlama ve zurnalar ile gerçekleştirilir. Bunun yanı sıra elektrogitar ve basgitar ritmik katmanı destekleyerek senkoplu ritim kalıbı çalmıştır. Bu nedenle “funk” türünü de andırmaktadır. Vokal bölümleri koro biçiminde seslendirilir. Şarkının ağırlıklı bölümü “oyun havası” gibi icra edilir.

9. İnandık Hakka

Tür: Elektronik / Pop Süre: 04.55 Tartım: 4/4 Ton: Si Minör

Kategori: Dini Değerlere Yapılan Vurgu

Şarkının ritmik katmanı elektronik altyapılar ile oluşturulmuştur. Tekrar eden ritmik ve ezgisel kalıplar vardır. Ezgiler zurna ve bağlama ile icra edilir. Bunun yanı sıra bağlama ile desteklenir. Uğur Işılak'ın yanında koro ile vokal bölümleri icra edilmiştir. Bunun yanı sıra ritmik katman basgitar ile desteklenir.

10. Recep Tayyip Erdoğan (Dombra)

Tür: Elektronik / Pop Süre: 04.11 Tartım: 2/4 Ton: Sol Minör

Kategori: Lidere veya Adaya Yapılan Vurgu

Şarkının orijinali Arslanbek Sultanbekov'un Dombra isimli parçasıdır. Şarkının icra biçimi, süreğen bir ses üzerine dombra isimli çalgı ile gerçekleştirilir. Uğur Işılak da şarkının süreğen sesi ve ritim kalıbını asma davul ve elektronik altyapılar ile oluştururken, dombra ile ana ezgiyi devam ettirmiştir. Şarkının orijinalinde olduğu gibi ana vokalleri Uğur Işılak yaparken nakarat bölümü koro biçiminde icra edilir. Bunun yanı sıra belirli bölümlerde tekrar eden ritim ve ezgi kalıpları bulunur. Ritim kalıpları basgitar ile desteklenir.

11. Uzun Adam

Tür: Pop Süre: 02.55 Tartım: 4/4 Ton: Sol Minör

Kategori: Lidere veya Adaya Yapılan Vurgu

Şarkı Murat Göğebakan'ın bestesidir. Basgitar ve elektronik altyapılar ile oluşturulan ritim kalıbına, elektrogitar, klarnet gibi çalgılar eşlik eder. Burada klarnet ile Balkan ezgilerine benzer ezgiler çalınır. Şarkının nakarat bölümleri ise 2/4'lük ritim kalıbına geçer. Bu noktada çalgısal olarak buzuki ana ezgiyi gerçekleştirir. Ritim kalıbı senkoplu ilerler. Tınısal olarak Grek ezgilerini andırır.

CUMHURİYET HALK PARTİSİ 2014 SEÇİM ŞARKILARI**1. Varlık İçinde Birlik İçinde Özgür Biçimde**

Tür: Pop Süre: 02.55 Tartım: 2/4 Ton: Re Minör

Kategori: Parti ve İdeoloji Vurgusu / Proje, Vaat ya da İcraat Vurgusu

Şarkı ritim kalıbı olarak, bateri, darbuka ve elektronik altyapılar ile oluşturulmuştur. Akustik gitar ve yan flüt ve bağlama ezgisel yapıyı oluşturur. Belirli yerlerde zurna ile ezgiler duyurulur. Şarkı erkek bir vokal ve nakaratlarda koro biçiminde icra olarak bulunur.

2. Yıkılacak Bu Saltanat

Tür: Pop- Rock Süre: 04.06 Tartım: 4/4 Ton: Sol Minör

Kategori: Parti ve İdeoloji Vurgusu / Rakip Parti ya da İdeolojiye Yergi

Şarkı Edip Akbayram'ın bestesidir. Şarkının belirli bölümlerinde CHP Genel Başkanı Kemal Kılıçdaroğlu şiir okumaktadır. Basgitar, bateri ve elektronik altyapılar ile oluşturulan ritim kalıbına, elektrogitar, bağlama gibi çalgılar eşlik eder. Yaylı çalgılar ile ezgiler desteklenir. Edip Akbayram'ın vokali yanı sıra koro biçiminde icra edilir.

3. Ak Dediler Kara Çıktı

Tür: Halk Müziği- Rock Süre: 02.55 Tartım: 4/4 – 2/4 Ton: Sol Minör

Kategori: Rakip Parti ya da İdeolojiye Yergi

Şarkıyı Nilüfer Sarıtaş seslendirmiştir. Basgitar ve bateri ile oluşturulan ritim kalıbına, elektrogitar, bağlama, cura gibi çalgılar eşlik eder. Solo bölümleri zurna, kaval ve elektrogitar ile icra edilir. Bateri ve elektrogitar geçişleri ile rock türünü benimserken, aralarda çalınan ezgiler bağlama, kaval ve zurna ile icra edilerek halk müziği türünü barındırmaktadır.

4. Bir Işık da Sen Çal

Tür: Pop Süre: 03.58 Tartım: 4/4 Ton: Mi Minör

Kategori: Parti ve İdeoloji Vurgusu / Rakip Parti ya da İdeolojiye Yergi

Şarkı Onur Akın'ın bestesidir. Basgitar ve elektronik altyapılar ile oluşturulan ritim kalıbına, elektrogitar, bağlama gibi çalgılar eşlik eder. Yaylı çalgı grubu ile ezgiler desteklenir. Birbirini tekrar eden ritim ve ezgi kalıpları bulunur. Şarkının ezgi kısımları ıslık ile icra edilir. Onur Akın'ın vokali yanı sıra nakaratlarda koro biçiminde vokal bölümleri icra edilir.

5. Kılıçdaroğlu

Tür: Pop- Rock Süre: 03.58 Tartım: 4/4 Ton: Mi Minör

Kategori: Lidere veya Adaya Yapılan Vurgu

Şarkı Onur Akın'ın bestesidir. Basgitar ve elektronik altyapılar ile oluşturulan ritim kalıbına, elektrogitar, bağlama gibi çalgılar eşlik eder. Yaylı çalgı grubu ile ezgiler desteklenir. Solo ezgiler elektrogitar ile icra edilir. Şarkının ara bölümlerinde Kılıçdaroğlu'nun konuşmaları yer alır. Onur Akın'ın vokali yanı sıra nakaratlarda koro biçiminde vokal bölümleri icra edilir.

MİLLİYETÇİ HAREKET PARTİSİ 2014 SEÇİM ŞARKILARI

1. Ses Ver Türkiye

Tür: Rock / Rap Süre: 03.46 Tartım: 4/4 Ton: Mi Minör

Kategori: Kategori: Milli Değerlere Yapılan Vurgu / Parti ve ideoloji Vurgusu

Şarkının müzikal yapısı tamamen rock türündedir. Ritimler bateri, basgitar ve elektronik altyapılar ile oluşturulurken, vokal söyleme biçimi rap türündedir. Şarkının büyük bölümlerinde mehter marşlarından çeşitli ezgisel örnekler görülmür. Nakaratlarda vokal icraları koro biçiminde gerçekleştirilmiştir.

2. Yüreğinle Gel

Tür: Rock Süre: 06.52 Tartım: 2/4 Ton: Sol Minör

Kategori: Milli Değerlere Yapılan Vurgu / Parti ve İdeoloji Vurgusu

Bu şarkı da müzikal dinamikleri olarak rock türündedir. Yaylı çalgılar ile vokal ezgileri desteklenir. Şarkıyı seslendiren Ahmet Şafak'ın vokal biçimi ise "ağdalı" ve söyleyiş biçimi olarak arabesk türüne daha yatkındır. Nakaratlar yine koro ile desteklenmiştir. Ritmik altyapıyı bateri ve basgitar oluşturur. Ezgiler elektrogitar ve aralarda bağlama ile çalınır. Elektrogitar çeşitli riffler çalarak vokal ezgilerini destekler.

3. Ses Ver Türkiye'm

Tür: Halk Müziği / Pop Süre: 04.11 Tartım: 4/4 Ton: Re Minör

Kategori: Milli Değerlere Yapılan Vurgu / Parti ve İdeoloji Vurgusu

Şarkının ritmik katmanını asma davul ve bateri ve darbuka oluşturur. Ezgiler zurna, kaval ve bağlama ile icra edilir. Basgitar ve elektrogitar ise ritmik katmanı destekler. Şarkıyı söyleyen Kaya Kuzucu'nun yanında, nakaratlarda vokal icraları koro biçiminde gerçekleşmiştir. Şarkı ağırlıklı olarak halk müziği türünde bestelenmiştir.

4. Kutlu Türkiye

Tür: Rock Süre: 02.53 Tartım: 4/4 Ton: Mi Minör

Kategori: Milli Değerlere Yapılan Vurgu / Parti ve İdeoloji Vurgusu

Şarkının müzikal yapısı rock türünde olmasının yanı sıra melodik katmanda sıkça mehteran ezgilerine yer verilmiştir. Ritimler bateri, basgitar ve elektronik altyapılar ile oluşturulurken, vokal bölümleri koro tarafından icra edilir. Elektrogitar rifflerine sıkça yer verilir. Sololar elektrogitar tarafından çalınır. Ritimler belirli bölümlerde aksayarak senkoplu bir şekilde icra edilir.

5. Kükresin Yiğit Sesin

Tür: Halk Müziği Süre: 03.29 Tartım: 2/4 Ton: Do Diyez Minör

Kategori: Milli Değerlere Yapılan Vurgu / Parti ve İdeoloji Vurgusu

Şarkının ritmik katmanları basgitar ve asma davul ve bateri ile oluşturulmuştur. Bunun yanı sıra ritmik katman bendir ile desteklenir. Ezgiler bağlama, cura ve kaval ile icra edilir. Şarkının ritmik katmanı ve ezgileri elektrogitar ile desteklenir. Vokaller ağırlıklı olarak koro ile zaman zaman bireysel olarak devam eder.

6. Canım Türkiye'm

Tür: Halk Müziği Süre: 02.44 Tartım: 4/4 Ton: Re Minör

Kategori: Milli Değerlere Yapılan Vurgu / Parti ve İdeoloji Vurgusu

Şarkının ezgisel ilerleyişi mehter marşlarına benzer. Ritimler basgitar ve elektronik altyapılar ile oluşturulurken, ezgiler bağlama ile desteklenir. Ara ezgiler zurna ile çalınır ve bağlama ile desteklenir. Bu arada şarkının büyük bölümlerinde mehter marşlarından çeşitli ezgisel örnekler görülür. Atilla

Yılmaz’ın seslendirdiği bu şarkının nakaratlarında ise, vokal icraları koro biçiminde gerçekleşmiştir. Nakaratlarda asma davulla ritmik altyapı ön plana çıkarılır.

7. Ses Ver Anadolu

Tür: Halk Müziği / Rock Süre: 03.46 Tartım: 9/8 Ton: Mi Minör

Kategori: Milli Değerlere Yapılan Vurgu / Parti ve İdeoloji Vurgusu

Şarkının ritmik katmanları basgitar ve asma davul ve bateri ile oluşturulmuştur. Şarkının ezgisel ilerleyişi halk müziği türüne yakın iken ritmik katman ve eşlik çalgıları ile rock türüne yakındır. Ezgiler bağlama, cura ile icra edilirken, elektrogitar ile desteklenir. Vokal söyleyiş biçimi ile rock türündedir. Şarkının ezgileri bağlama ile elektrogitar arasında “soru – cevap” biçiminde icra edilir. Klavye ile altyapılar desteklenir.

8. Var Ol Türkiye

Tür: Elektronik Süre: 03.34 Tartım: 4/4 Ton: Do Minör

Kategori: Milli Değerlere Yapılan Vurgu / Parti ve İdeoloji Vurgusu

Şarkının ritmik katmanları elektronik altyapılar ile oluşturulur. Tekrar eden ritmik ve ezgisel kalıplar vardır. Vokaller tamamen koro ile icra edilmiştir. Elektronik altyapının üzerine zurna ve bağlama ile ezgisel süslemeler yapılmıştır. Ritmik katmanın ilerleyişi aralarda mehter marşlarını hatırlatır.

9. Sesimize Ses Ver Türkiye

Tür: Elektronik Süre: 02.57 Tartım: 4/4 Ton: Re Diyez Minör

Kategori: Milli Değerlere Yapılan Vurgu / Parti ve İdeoloji Vurgusu

Şarkının ritmik katmanları elektronik altyapılar ile oluşturulur. Tekrar eden ritmik ve ezgisel kalıplar vardır. Vokaller tamamen koro ile icra edilmiştir.

10. Bölemez Kimse Bizi

Tür: Pop Süre: 03.08 Tartım: 4/4 Ton: Sol Minör

Kategori: Milli Değerlere Yapılan Vurgu / Parti ve İdeoloji Vurgusu

Şarkının ritmik katmanları asma davul, bateri ve elektronik altyapılar ile oluşturulmuştur. Tekrar eden ritmik ve ezgisel kalıplar vardır. Ezgiler zurna ve bağlama ile icra edilir. Bazı bölümlerde trompet trombon gibi bakır üfleme çalgıları ile ezgisel katman desteklenir. Basgitar ve akustik gitar ile ritmik katman desteklenir. Vokalleri Ahmet Şafak seslendirmiştir. Nakaratta vokal eşlikleri bulunur. Şarkının belirli yerlerinde mehter marşlarına benzer ezgi kalıplarına yer verilmiştir. Bunun yanı sıra klavye ile altyapılar desteklenmiştir.

11. Uyan

Tür: Pop Süre: 05.00 Tartım: 5/4 Ton: Mi Minör

Kategori: Milli Değerlere Yapılan Vurgu / Parti ve İdeoloji Vurgusu

Şarkının ritmik katmanları basgitar ve bateri ile oluşturulmuştur. Şarkının ezgisel ilerleyişi halk müziği türüne yakın iken ritmik katman ve eşlik çalgıları ile rock türüne yakındır. Ezgiler bağlama, cura ile icra edilirken, elektrogitar ve yaylı grubu çalgılar ile desteklenir. Vokal söyleyiş biçimi ile rock türündedir. Elektrogitar ve bağlama arasında ezgiler paylaşılmıştır. Zurna ile vokal ezgiler desteklenir. Atilla Yılmaz'ın vokalleri haricinde nakaratlar koro biçiminde icra edilir.

12. Beyler Bu Vatan Size Neyledi?

Tür: Rock Süre: 05.22 Tartım: 4/4 Ton: La Minör

Kategori: Milli Değerlere Yapılan Vurgu / Parti ve İdeoloji Vurgusu / Rakip Parti ve İdeolojiye Yergi

Şarkının ritmik katmanları basgitar ve bateri ile oluşturulmuştur. Şarkının ezgisel ilerleyişi halk müziği türüne yakın iken ritmik katman ve eşlik çalgıları ile rock türüne yakındır. Ezgiler bağlama ve elektrogitar ile icra edilir. Vokal söyleyiş biçimi ağırdal bir şekilde arabesk türüne yakındır. Elektrogitar ve bağlama arasında ezgiler paylaşılmıştır. Yaylı çalgılar ile ezgiler desteklenir. Zurna ve kaval ile vokal ezgiler desteklenir. Ahmet Şafak tarafından söylenen vokal bölümleri dışında elektrogitar riffleri eşliğinde yine Şafak'ın okuduğu şiir bölümleri bulunmaktadır.

13. MHP Geliyor

Tür: Pop Süre: 03.00 Tartım: 4/4 Ton: Fa Minör

Kategori: Parti ve İdeoloji Vurgu

Şarkının ritmik katmanları basgitar ve elektronik altyapılar ile oluşturulmuştur. Ezgiler bağlama ve zurna ile icra edilirken, kaval ezgileri ile desteklenir. Tekrar eden ritim ve ezgi kalıpları kullanılmıştır. Zurna ile vokal ezgiler desteklenir. Atilla Yılmaz'ın vokalleri haricinde nakaratlar koro biçiminde icra edilir.

14. Türkiye'm

Tür: Halk Müziği Süre: 06.02 Tartım: 5/4 Ton: Mi Minör

Kategori: Milli Değerlere Yapılan Vurgu

Şarkının ritmik katmanları basgitar ve elektronik altyapılar ile oluşturulmuştur. Şarkının ezgisel ilerleyişi halk müziği türüne benzer. Ezgiler bağlama, cura ve kaval ile icra edilir. Kaval cura ve bağlama arasında ezgiler paylaşılmıştır. Zurna ile vokal ezgiler desteklenir. Mustafa Yıldızdoğan'ın vokalleri haricinde nakaratlar başka vokallerle desteklenir.

SONUÇ

Siyasal partiler, seçmenlerle sürekli iletişim halinde olan ve bu iletişimi sürekli ve yeniden kurmaya çalışan toplumsal örgütlerdir. Buna bağlı olarak siyasal partilerle seçmenleri arasında yoğun bir etkileşim söz konusudur. Bu

etkileşim seçim dönemlerinde daha da yoğunlaşır. Siyasal partiler, seçim dönemlerinde seçmenleri etkileyebilmek için çeşitli araçlarla birçok faaliyetlerde bulunur. Propaganda kavramı ise, bu siyasal iletişim araçlarının bütünü temsil eder. Bu faaliyetlerde kullanılan propaganda araçlarının, seçmenler üzerinde etki yaratacak araçlar olarak kurgulanmaları gerekir. Propaganda sürecinde etkili biçimde kullanılan araçların belki de en önemlisini kitle iletişim araçları oluşturur.

Anık, kitle iletişim araçlarının en temel özelliğini, gündemi belirleyerek toplumu etkilemek ve yönlendirmek ve buna bağlı olarak güç sahibi olma isteği olarak ele alır. Anık'a göre kitle iletişim araçları gündemi takip eder, istediği konuları seçerek topluma sunar. Böylece güç sahibi olanları kayırıp, rakiplerini engelleyebilir, insanları etkileyip inandırabilir, statü sağlayabilir ve istediği grupların oluşmasını sağlayabilir (Anık, 2000:70).

Herhangi bir siyasal partinin, o partiyle ilgili olarak hazırlanan müzikleri, seçimde hatırlatıcı etki yapar. Bu kullanma biçimi de müziğin pragmatik kullanımına gönderme yapmaktadır. Bu noktada siyasal propaganda, belirli bir siyasi iletişim biçimi olarak çeşitli metinlerden oluşur ve alıcıya ulaşma eğilimi gösterir.

Şarkının bir uyarıcı olarak etkili olması için de bir yöntem olarak, daha önce yapılan ve popüler olan şarkıların yeniden ele alınması söylenebilir. Popüler şarkıların düzenlenmesi ya da beste olarak ortaya çıkan seçim şarkıları, bir metin oluşturma ve sunma mantığıyla kullanılır. Şarkı sözleri, ezgiler gibi müziksel bileşenler propagandayı oluşturmada önemli rol oynar. Sonuç olarak, müziğin bir propaganda aracı ve bu doğrultuda gerçekleştirilen iletişimi güçlendirmede etkili kılma da kullanıldığı anlaşılmalıdır. Bu noktada da kullanılan seçim şarkılarında, estetik anlamından çok pragmatik anlam ve sembolik anlam ön plandadır.

Çalışmada incelenen seçim şarkıları özelinde ise partiler açısından ortaya çıkan sonuçlar hem benzer hem de farklı özellikler göstermektedir. Benzerlik unsurları önemli ölçüde şarkıların ritmik katmanlarında görülür. Buna örnek olarak incelenen seçim şarkılarında ritmik katman elektronik altyapılarla desteklenmiştir. Bateri, asma davul, bendir vb. çalgıların yanında elektronik altyapılarla ritmik katman desteklenmiştir. Bu durum zamanda seçim şarkılarının hemen hepsinin sahip olduğu sentez yapının oluşturulmasında en belirgin etken olarak görülmüştür. Tartımsal olarak ağırlıklı 4/4'lük ve tam zamanlı tartımlar kullanılmıştır. Ortaya çıkan en dikkat çekici sonuç, incelenen bütün şarkılarda birden fazla türe ait dinamiklerin bulunmasıdır. Bu nedenle şarkıları salt bir türe ait olarak nitelemek güçtür. Partiler seçim şarkılarının pek çoğunda bağlama, bendir, asma davul, kemeçe gibi Geleneksel Halk Müziği'ne ait çalgılara yer vererek, kültürel kimliğin anlamlandırılmasında ve partilerin seçmen kitleleri tarafından akılda kalıcılığının artmasına yönelik bir eğilim içinde olsa da elektronik altyapılar, rock müzik çalgıları veya rap vo-

kalleri gibi unsurlarla şarkıyı destekleyerek, daha geniş kitlelere ulaşma eğilimi de gösterir.

Bu durumun bir diğer sonucu ise, seçmen ve seçim şarkıları arasında oluşturulan bağın simgesel anlamlarıdır. Örneğin, Güneydoğu Anadolu Bölgesi'nde kullanılan seçim şarkılarının Kürtçe ve Zazaca sözlerle söylenmesi, yöresel türlere ait etnik çalgıların şarkılarda yer verilmesi (zurna, sipsi, asma davul vb.) vokallerin tınısal özellikleri gibi pek çok durum, müziğin pragmatik anlamı yanı sıra simgesel anlamına da işaret eder. Böylece seçmenle daha güçlü bir bağ kurma ve seçmen zihninde kalıcılığı artırma hedeflenmiştir.

Heywood'un, siyasi partilerin temsil, hedef belirleme, menfaatleri ortaya koyma ve açıklama, sosyalleşme ve sosyal hareketlilik gibi işlevleri yaklaşımından yola çıkarak, partilerin hazırlamış olduğu seçim şarkılarına baktığımızda ise yukarıda incelenmiş olan seçim şarkılarının tüm işlevsel özellikleri yerine getirdiği görülür (Heywood, 2014: 86). Siyasi partiler var oluşları gereği, birçok işlevi kapsar ve bu işlevleri yerine getirirken pragmatik davranma eğiliminde bulunur. Dolayısıyla seçim şarkıları bu işlevleri açıklamak için etkin bir yoldur. İncelenen seçim şarkılarında da bu işlevleri müzik yardımıyla ortaya koyma ve seçmene ulaşma eğilimi görülmektedir. Aynı zamanda partilerin ya da liderlerin akılda kalıcılığı, seçmen kitlesi ile bağ kurması, miting alanlarında coşku sağlama, reklamını yapma gibi birçok açıdan, siyasi partiler seçim şarkılarından etkin biçimde yararlanma çabası içindedir.

KAYNAKÇA

- ANIK, Cengiz (2000). Siyasal İkna, İstanbul: Vadi Yayınları.
- BAKER, Ulus (2009). Yüzeysel Bilim Fragmanları, İstanbul: Birikim Yayınları.
- ÇEREZCİOĞLU, Aykut Barış (2007). Bülent Ortaçgil Müziğinde Oyun Teması ve Simgesel Anlamlar, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi.
- DOĞAN, Nejat (2003). Pragmatizmin Felsefi Temelleri, Erciyes Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi, Sayı: 20, sf. 83 – 93.
- EROL, Ayhan (2002). Popüler Müziği Anlamak: Kültürel Kimlik Bağlamında Popüler Müzikte Anlam, İstanbul: Bağlam Yayınları.
- HEYWOOD, Andrew (2014). Siyaset Teorisine Giriş, çev. Hızır Murat Köse, İstanbul: Küre Yayınları.
- KAEMMER, John E. (1993). Human in Music Life, çev. Yetkin Özer, Yayınlanmadı, Austin: University of Teksas Pres.
- KAZANCI, Metin (1999). Halkla İlişkiler, Ankara: Turhan Kitapevi.
- KOWALKE, Kim (2003). "Dancing With the Devil: Publishing Modern Music in the Third Reich." Modernism/Modernity Sayı:8, sf. 1–41.
- ODABAŞI, Yavuz ve OYMAN, Mine (2003). Pazarlama İletişimi Yönetimi, İstanbul: Mediacat Yayınları.
- ÖNÜR MEN Onur ve TEMEL Faruk (2014), Popülerleşen Siyaset, Siyasallaşan

- Müzik: 30 Mart 2014 Yerel Seçim Şarkıları Üzerine Bir Çalışma, Ankara: İletişim ve Diplomasi Dergisi, Yayınlanma Tarihi: 5 Haziran 2014.
- ÖZERKAN, Şengül (1997). Yasemin; İletişimde Etkileme Süreci, İstanbul: Pan Yayınları.
- ÖZGÜR, Ahmet (2006). Göstergebilim, www.ahmetozgur.com/akademik/gostergebilim_2006.pdf (Erişim Tarihi 04.12.2016).
- ÖZMAKAS, Utku (2009). Charles Sanders Peirce’in Gösterge Kavramı, Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi Sayı: 2/1, sf.32-45.
- SÜMER, Nazmiye (2011). İktidarın Yeniden Üretim Aracı Olarak Simgelerin Kullanımı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Afyonkarahisar: Afyon Kocatepe Üniversitesi.
- ŞAHİN, Erkan (2008). Müziğin Propaganda Amaçlı Kullanımı: Kürtçe Şarkılar, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Gazi Üniversitesi Yayınları.

Hey Onbeşli Ağlatmalı mı, Oynatmalı mı?

Hey Onbeşli to Cry or to Dance?

NECDET KURT*

ÖZET

Üzerinde tartışmaların bitmediği türkülerden biri de Hey Onbeşli türküsüdür. Yıllar boyu birçok insan tarafından türkünün Çanakkale cephesine giden halk arasında onbeşliler diye bilinen 1315 (1898-1899) doğumlu çocuklar için yazılmış ağıt olduğu söylendi. Birçok araştırmacı tarafından türkünün aslında ağıt olduğunu, ancak zamanla oyun havası şekline büründüğü yazıldı. Ağıt iddiasıyla birçok roman, öykü ve hikâyeye konu edildi. Bütün bunların tek kaynağı 1977 yılında 1616 numara TRT repertuarına alınan türkü ve kulaktan dolma bilgilerdi.

Bunun dışındaki kayıtlar arşivlerde olmasına rağmen dikkat çekmemiş veya üzerinde durulmamıştı. Ya da herhangi bir araştırmacının eline geçmemiş olmalı ki, tüm yorumlar sadece TRT Kurumu tarafından yayınlanan türkü üzerinden yapılmıştı. Türkünün ilk kaydı olan Feryadi Hafız Hakkı Bey'e ait 1927 yılındaki taş plak kaydı ve 1943 yılında Muzaffer Sarısözen başkanlığındaki Ankara Devlet Konservatuvarı kayıtlarına ulaştığımızda türkü ile ilgili bütün bilinenlerin yanlış olduğu ve tekrardan araştırılması gerektiğini fark ettik. Türkünün yüz yıla yaklaşan macerasını inceleyip, Tokat ve çevresinde tekrar yaptığımız alan araştırmalarında gördük ki; tam bir oturak havası olan türkünün ağıt olduğuna dair ve türküde adı geçen Hediye ile ilgili çok sayıda tevatürler üretilmişti.

Türkünün ilk kaydında ki sözleri şimdikinden bambaşkaydı. Zamanla türkü, orijinal metindeki konulardan uzaklaşmış, içinde Onbeşli ifadesi geçtiği için de ağıt olduğu konusunda hissedilir ölçüde kamuoyu oluşturulsa da tüm zorlamalara rağmen kıvrak icra şekli değişmemiş, ağıta benzetilmeye çalışılan icralar da benimsenmemişti. Sadece türküde sözü geçen onbeşli ibaresinden hareketle Çanakkale savaşı ile ilişkilendirilmeye çalışılan türküyle ilgili, gerek kamu gerekse özel yayın kuruluşlarında çok sayıda program yapılmış ve milli günlerde de türkünün ağıt olduğuna dair programlar yayımlanmıştı. Tokat'ta yapılan bir etkinlikte Hey Onbeşli türküsü eşliğinde 15 yaş civarı çocuklar Çanakkale Savaşları dönemindeki asker kıyafetleri giydirilerek cepheye gönderme mizansenleri yapılmış, Hey Onbeşli ağıtını el birliği ile oyun havası olmaksızın kurtaralım teması işlenmişti.

Bir anlamda toplumun kendisi bu türkü üzerinden mahalle baskısı yaratarak bir nevi toplum mühendisliği örneği sergilemiştir. Milli ve manevi değerlere hiç kimsenin sözü olamaz, ancak konu ile ilgisi olmayan bir halk türküsü aslından uzaklaştırılmamalı ve kendi dünyasında yaşatılmalıdır. Bu bildiride Hey Onbeşli türküsü ile ilgili ulaştığımız

* Ardahan Üniversitesi Sosyal Bilimler Ens. Halk Edebiyatı Y.L. Öğrencisi.
gecadesi@hotmail.com 532 722 71 21

oldukça farklı sonuçlar ve ağıtla hiç ilgisi olmayan bir türkünün nasıl ağıt olarak dayatıldığı, buna bağlı olarak da türkü üzerinden yapılmaya çalışılan toplum mühendisliği göz önüne sermeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Hey Onbeşli, Aslan yârim, Oturak havası, Ağıt.

ABSTRACT

One of the ballads which are endlessly discussed is Hey Onbesli. Over the years, many told that the ballad is a threnody for the ones known as Onbesliler who was born in 1315 (1898-1899) and was going to Çanakkale/Gallipoli front line. By many researchers, it is written that the ballad is actually a threnody but in course of time, it turned into a kind of traditional dance music. It has been the main subject for many novels and stories claiming it is a threnody. The only source for all those was the ballad which was taken under number 1616 TRT repertory in 1977 and some hearsay evidence.

Even though other recordings existed in the archives, they were not getting enough attention or even they were not taking into account. Either, it should have been not discovered by any other researcher so, all the interpretations made based on the ballad published by TRT. It is noticed that all the existing knowledge is wrong and it needs to be reinvestigated after the discovery of the first recording of the ballad which was recorded by Feryadi Hafız Hakkı in 1927 on a phonograph record and the recordings done by Ankara State Conservatory under the presidency of Muzafer Sarısözen in 1943. After the investigation of the ballad's almost a century-long history combined with the field research in Tokat and around, it is noticed that there are many rumors about "He-diye" which is mentioned in the ballad and claiming that the ballad is a threnody which is obviously an "Oturak Havası".

The lyrics of the ballad in the first recording were completely different. In time, the ballad retried from the main topic of the original text. Since it includes the term "Onbeşli" a noticeable public opinion was established however despite all the strains the fluent and lithe way of performing the ballad has not changed and those performances which tried to implement the requiem-like way of performing were not admitted. There were countless television programmes both in public and private broadcasting cooperation as well as the national programmes held on the national days claiming that the ballad is a threnody based on the only fact that the term "Onbesli" is mentioned in the ballad, it is tried to be related to Çanakkale/Gallipoli War. One of the events which were held in Tokat, 15 years old boys were dressed in the soldier uniforms of the Çanakkale/Gallipoli War to represent the ceremony of a sendoff to the war in order to change the perception of the ballad from a dance music to a threnody.

In a sense, society itself held up as a community engineer and tried to create a community pressure. Obviously, no one dares to say a word to national and moral assets but an off topic folk song should not be detached from its origin and should be maintained in its own world. In this paper, how it is insisted to relate a completely irrelevant folk song with a threnody kind and the community engineering behind it tried to be displayed.

Keywords: Hey Onbeşli, Aslan yarım, Oturak Havası, Threnody

GİRİŞ

Son zamanlarda üzerinde epeyce tartışma yapılan türkülerden biri de Hey on beşli türküsüdür. Yıllar boyu türkünün Çanakkale cephesine giden halk arasında 15'liler diye bilinen 1315 (1898-1899) doğumlu gençler için yazılmış ağıt olduğu söylendi. Hatta kamuoyunun yakından tanıdığı Erkan Oğur, Gülay Sezer ve daha birçok sanatçı da türküyü, ağıt havasına büründürmeye çalışarak normal metronom süresinden daha yavaş okudular, bu konuda birçok da klip yayımlandı. Şahsım da dâhil olmak üzere birçok araştırmacı tarafından da türkünün aslında ağıt olduğunu, ancak zamanla oyun havası şekline büründüğü yazıldı. Bütün bunların tek kaynağı 1970'li yıllarda Nida Tüfekçi'nin, babası Hamdi Tüfekçiden derlediğini söyleyerek TRT repertuvarına 1616 numara ile kayıt ettiği türküdür. Bunun dışındaki kayıtlar arşivlerde olmasına rağmen dikkat çekmemiş veya üzerinde durulmamış ya da herhangi bir araştırmacının eline geçmemiş olmalı ki tüm yorumlar sadece TRT Kurumu tarafından yayınlanan türkü üzerinden yapılmıştı.

Türkü 1927 ve 1928 yıllarında Feryadi Hafız Hakkı tarafından taş plağa okunmuş, 1943 yılında da Muzaffer Sarısözen başkanlığındaki Ankara Devlet Konservatuarı derleme ekibi tarafından o zamanki Tokat Belediye Başkanı Mustafa Yolcu (Elçi; 1997) ve yerel müzisyen Emin Diker'den derlenmiştir. Ancak bu derlemeler de konservatuvar arşivlerinde kalmış, gün yüzüne çıkmamıştır. Belki bu derleme ve taş plak kayıtları daha önceden ortaya çıkmış ve türkü etrafıca araştırılmış olsaydı belki de türkü üzerinde bu kadar tartışmalara gerek kalmayabilirdi.

Yukarıda bahsettiğimiz orijinal kayıtlara ulaştığımızda, türkünün söylenişi gibi ağıt olmadığı, hem de sözlerden hareketle bu güne kadar bu türkü ile söylenenlerin tekrardan araştırılması gerektiğini fark ettik. Türkünün 1927 Hafız Hakkı Bey, 1943 Muzaffer Sarısözen ve 1970'li yıllardaki Nida Tüfekçi kayıtlarındaki sözleri ve ezgi yapısını dikkatle inceleyip, Tokat'ta ki ve yakın yörelerdeki varyantlarını ile karşılaştırdığımızda ise türkünün apaçık bir oturak havası olduğu kendiliğinden ortaya çıkıyordu.

İlk kayıt olan Feryadi Hafız Hakkı Bey'in okuduğu ezgi ve sözler aşağıdaki şekildedir;

Yöre : Tokat
Kaynak kişi:
Feryadı Hafız Hakkı Bey
Süresi: ♩ : 68

DAMDAN ATTIM KENDİMİ (HEY ONBEŞLİ)

Derleyen
Plaktan yazıldı
Notaya Alan
Necdet KURT
Kayıt Tarihi
1927-28

♩

Dam dan at tum ken di mi bu la
ma dum ren gi mi ho var da lık pek ko lay öğ ren me li fen di ni as lın da
gü ze lim kız se nin is min he di ye fin dık fis tık al dım gü zel ye mi
ye man to al dım gü zel sa na gey di ye

Damdan attım kendimi

Bulamadım rengimi

Hovardalık pek kolay

Öğrenmeli fendini

Aslında güzelim kız senin ismin Hediye

Fındık, fıstık aldım güzel, yemiye

Manto aldım güzel sana geymiye

İrmağı geçti gelin

Gedığı aştı gelin

Eğil biyol öpeyim

Yüreğim geçti gelin

Aslında güzelim kız senin ismin Hediye

Ben dolaştım sende dolaş gedige

Manto da aldım güzel güzel geymeye

Fındık, fıstık aldım gülüm yemiye

Hey onbeşli onbeşli

Bağdat yolları taşlı

Onbeşliler giderse

Kızların gözü yaşlı

Aslında güzelim kız senin ismin Hediye

Kal efendim, saat geldi yediye

Fındık, fıstık aldım gülüm ye diye

Penceresi beş camdan

Konyak içtim fincandan

Al martini, vur beni

Ben de bıktım bu candan

Aslında güzelim kız senin ismin Hediye

Kal efendim, saat geldi yediye

Fındık, fıstık aldım gülüm yemiye

Nakarat sözleri plaktaki okunduğu gibi yazılmıştır, üçüncü kıta nakaratındaki fazla sözler için ilave notalar aşağıdadır

fin dık fis tık al dım gü zel ye me ye

Damdan attım kendimi
 Bulamadım rengimi
 Hovardalık pek kolay
 Öğrenmeli fendini
 Aslında güzelim kız senin ismin Hediye
 Fındık fıstık aldım güzel yemiye
 Manto aldım güzel sana geymiye
 Hey on beşli on beşli
 Bağdat yolları taşlı
 On beşliler giderse
 Kızların gözü yaşlı
 Aslında güzelim kız senin ismin Hediye
 Kal efendim saat geldi yediye
 Fındık fıstık aldım gülüm yemiye
 Irmağı geçti gelim
 Gediği aştı gelin
 Eğil biyol öpeyim
 Yüreğim geçti gelin
 Aslında güzelim kız senin ismin Hediye
 Ben dolaştım sen de dolan gediğe
 Manto aldım güzel güzel geymeye
 Fındık fıstık aldım yemeye
 Penceresi beş camdan
 Konyak içtim fincandan
 Al Martini vur beni
 Ben de bıktım bu candan
 Aslında güzelim kız senin ismin Hediye
 Kal efendim saat geldi yediye
 Fındık fıstık aldım yemiye

Sözler dikkatle incelendiğinde sevgilisi ile gizlice buluşmaya giden, ancak yakalanmak üzereyken canını zor kurtaran haylaz bir delikanlının öyküsünden başka hiçbir şey olmadığı ortaya çıkıyor. Ayrıca sözlerdeki en önemli iki vurgu da bizim bildiğimiz şekliyle olan “Tokat yolları taşlı” değil de “Bağdat yolları taşlı” ve “Aslanda yârim kız senin adın Hediye” yerine, “Aslında yârim kız senin ismin Hediye” şeklinde okunmuş olmasıydı. Neden “aslanda” yerine “aslında” vurgusu ısrarla her nakaratta aynı şekilde vurgulanmıştı? Cevaplanması gereken sorular orta yerde duruyordu.

Öyle anlaşıyordu ki gerçekte adı Hediye olan, ancak başka bir isimle bilinen bir kişiye hitap ediliyordu. Ayrıca Tokat değil de neden Bağdat yolları idi. Zaten Çanakkale cephesine giden askerler için ağıt olmadığına dair düğünün çözümü de bu kelimedeki odaklanmıştı. Çünkü Çanakkale savaşı 1915 yılında oldu ve bu plak 1927 yılında okundu aradan sadece on iki yıl geçmişti,

eğer gerçekten 15'liler için yakılmış bir ağıt olsaydı on iki yılda bu kadar değişmesi mümkün olmazdı. O zaman plağa neden bu şekilde okunmuş olabildi ki? Ayrıca Anadolu'nun her yerinde askere uğurlanan gençler ağıtlarla değil, anlı şanlı bir şekilde türküler, halaylar eşliğinde davul zurna ile yolcu edilir. Bu Anadolu'da bir gelenektir.

Oysa bu eser zaten bir oyun havasıydı, hatta yörede hafta sonları bağlarda yapılan eğlencelerdeki oturak havalarının başında geliyordu. Hatta ezgisel yapısını inceleyince gerek Tokat bölgesinde, gerekse o dönemde gayrimüslim nüfusun bulunduğu ve oturak âlemi diye bilinen eğlencelerin çokça yapıldığı Nevşehir, Konya, Kayseri, Yozgat gibi çevre illerde de çok sayıda varyant ezgiler olduğunu da tespit ettik. Bu ezgilerin tamamında söz kısımlarında farklılıklar olsa da ezgilerin ana omurgasını oluşturan nakarat kısımların neredeyse bire bir aynıydı ve hepsi de de bağ kültürü olan yerlerdeki oturak havalarıydı. Yani Hey on beşli türküsü de bu türkülerden farklı olmayan bir oturak havasıydı. Burada şu bilgiyi vermek, konunun daha iyi anlaşılması için yararlı olacaktır. Varyant türkülerin şan kısımlarındaki ezgiler, sözlerdeki hece yapılarına ve yöresel motiflere bağlı olarak değişkenlik gösterse de, en belirgin ortak paydaları özellikle bağlantı kısımlarının aynı ezgiler veya birbirine çok benzeyen ezgilerden oluşmasıdır.

Tespit ettiğimiz varyant türkü sayısı dikkat çekicidir. Burada sosyolojik ve demografik açıdan benzer, ancak coğrafi açıdan değişik bölgelere yayılmış birkaç ezgiye ait ana omurgaları oluşturan notaların vermek uygun olacaktır.

TÜRKÜNÜN TOKAT'TAKİ VARYANTLARI

Zileli Halil adıyla bilinen Halil Gürgöze tarafından 1930'lu yıllarda (Ünlü; 2016) taş plağa okunmuş olan Cemile türküsü ile yerel sanatçıların düğünlerde okuduğu Şu Derenin Uzun (Samanlıkta Serçeler) adlı türküler (Güneşen; 1968).

KAYNAK:
TAŞ PLAKTAN YAZILDI
28.08.2001

YÖRESİ
ZİLE

KİMDEN ALINDIĞI
ZİLELİ HALİL GÜRGÖZE

ÇAYIR İNCE BİÇİLİR Mİ

NOTAYA ALAN
NECDET KURT



İLK ÇABA DERGİSİ
YIL : 1963 SAYI : 6
SAYFA : 16

YÖRESİ
TOKAT

KİMDEN ALINDIĞI

ŞU DERENİN UZUNU

DERLEYEN
IŞIK GÜNESEN

DERLEME TARİHİ

NOTAYA ALAN
FETHİ GÜNESEN



İlk Çaba dergisi sayfa 16'daki el yazması Mi karar olan notanın La karara geçirilmiş halidir.

Kayseri varyantları: Gesi Bağları, Verdiğin Yazmayı Bürüneyim mi ve Asmalarda kol uzatmış adlı türküler.

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
THM REPERTUVAR SIRA No: 631
İNCELEME TARİHİ: 05.03.1974

YÖRESİ
KAYSERİ

KİMDEN ALINDIĞI
A. GAZİ AYHAN

GESİ BAĞLARI

DERLEYEN
M. SARISÖZEN

DERLEME TARİHİ

NOTAYA ALAN
M. SARISÖZEN



TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
THM REPERTUVAR SIRA No: 3998
İNCELEME TARİHİ: 22.02.1995

YÖRESİ
KAYSERİ

KİMDEN ALINDIĞI
OSMAN ÖZDEMİR

VERDİĞİN YAZMAYI BÜRÜNEYİMİ

DERLEYEN
BANT'TAN YAZILDI

DERLEME TARİHİ

NOTAYA ALAN
YÜCEL PAŞMAKÇI



TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
THM REPERTUVAR SIRA No: 393
İNCELEME TARİHİ: 22.06.1973

YÖRESİ
KAYSERİ

KİMDEN ALINDIĞI
OSMAN KAVUNCU

ASMALARDA KOL UZATMIŞ

DERLEYEN
M. SARISÖZEN

DERLEME TARİHİ

NOTAYA ALAN
M. SARISÖZEN



Konya varyantları: Konya Kaşık Ekibi'nin oyun eşliğinde icra ettiği Şu Bozkırdan Ayva Gelir Nar Gelir ve Nevşehirli Cafer'in 1950'li yılların başında (Ünlü; 2016) taş plağa okuduğu Fidayda Küçük Hanım adlı türküler.

KAYNAK:

<https://www.youtube.com/watch?v=FYqK6tNZgLI>YÖRESİ
KONYA

ŞU BOZKIR'DAN AYVA GELİR

NOTAYA ALAN
NECDET KURTKİMDEN ALINDIĞI
KONYA KAŞIK EKİBİ

SAZ.....

Kastamonu varyantı: Şu Cide'nin Çeşmesi.

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
THM REPERTUVAR SIRA No: 1814
İNCELEME TARİHİ: 22.02.1978YÖRESİ
CİDE

ŞU CİDE'NİN ÇEŞMESİ

DERLEYEN
ANK. DEV. KONS.
M. SARISÖZENDERLEME TARİHİ
1941KİMDEN ALINDIĞI
SARI RECEPNOTAYA ALAN
M. SARISÖZEN

SAZ.....

Bu türkülerin hepsinin ortak özelliği ise oturak havaları olmasıydı. Hey Onbeşli'nin 1927 ve 1943 kayıtlarındaki sözleri ve ezgi yapısını incelediğimizde ağıt olmadığı da ortadaydı. Ancak sözlerdeki “aslında” ve “Bağdat” vurgusu hâlâ orta yerde duran cevaplanması gereken konulardı. Türküyü 1927’de plağa okuyan Feryadi Hafız Hakkı Bey neden “aslında” diye söyleme gereği duyuyordu? Bu sorunun cevabını türkünün plağa okunduğu yıllarda olabileceği düşüncesi ile o dönemi araştırmaya başladık. Ancak uzunca bir süre neden sonuç ilişkisi kuramamıştık. Ta’ ki birçok Ermeni ailenin tehcir adıyla bilinen zorunlu göç sırasında mecburi göçe tabi tutulunca, yolda çocuklarının başına bir iş gelir korkusuyla üç beş yaşlarındaki kız çocuklarını güvendikleri Türk ailelere emanet ettiğini öğrendiğimiz zamana kadar.

27 Mayıs 1915 tarihinde hükümetteki İttihat ve Terakki partisi tarafından Tehcir Kanunu adıyla bilinen zorunlu göç yasasıyla Ermeni halkın bir bölümü savaş bitene kadar bölgeden Suriye, Lübnan gibi farklı bölgelere göç ettirilecekti. Tehcir Kanununa göre zorunlu göçe tabi tutulanlar için her türlü tedbir alınarak göçün tamamlanması sağlanacak, savaş bitiminde ise isteyen

Ermeniler yurtlarına geri dönebilecekti. Bu yasanın kapsadığı ülke genelinde 450 bin Ermeni'den 422 bini göçe tabi tutuldu. 1870 verilerine göre o dönem kaza merkezi olan ve tahmini nüfusu 18.575 kişi olan Tokat'ta Müslim-gayrimüslim oranı % 55,31'e, % 44,69 dur. Yani bu bilgiye göre 8300 civarında gayrimüslim, yaklaşık 2400 haneyi teşkil etmektedir. İlerleyen zamanlarda Gayrimüslim oranı kaza merkezinde % 44.69 iken Müslüman göçmenler nedeniyle kaza genelinde % 21.26'ya gerilemiştir (Açıkel; 2003). Bu ailelerin neredeyse dörtte üçü zorunlu göçe tabi tutulmuştur.

İşte bu zorunlu göçe zorlanan Ermeni ailelerin bazıları, yollarda başlarına iş gelir korkusu ile özellikle çok küçük yaşlardaki kız çocuklarını savaş bitince geri döner alırsız umuduyla veya eğer gelemesek sizin evladınız olsun diyerek samimi oldukları Türk ailelere emanet etmişlerdi. O günkü koşullar ve o kadar uzaklıkta ki yolun nasıl gidilebileceğini düşününce, bu ailelerin durumu da daha anlaşılır olmaktadır.

Zaten, gizlilik ve korku içerisinde yapılan bu emanet alma olaylarına konu olan çocukların, çevrede deşifre olmaması için yeni aileleri tarafından gerçek isimleriyle hitap edilmiyor, çocuklar Müslüman olmadığı için de günah olur düşüncesiyle de Ayşe, Fatma, Emine vb. gibi Müslüman isimleriyle de hitap edilmiyordu. Bunların yerine bu çocuklara “Hatun veya Hediye” deniyordu. Bu isimler daha sonra birçok kız çocuğunun nüfustaki gerçek isimleri haline gelmiş, Müslüman gençlerle evlenen veya Müslümanlığa geçen birçok kızın da adı tamamen değişmişti. Türkünün gerçek öyküsü ve kahramanları tamamen bambaşkaydı. Yani türküde sözü edilen Hediye de büyük ihtimalle bu şekilde isim almış birisi olmalıydı. Aksi takdirde her nakaratta ısrarla “*Aslında yârim kız senin adın Hediye*” denilmezdi. Ne ilginçtir ki bu konuda bilgisine başvurduğumuz 1925 doğumlu kaynak kişimizin de annesinin adı Hediye idi.

Alan araştırmalarımız sırasında öğrendiğimiz bu hazin öykü bizi çok derinden etkilenmiş ve üzmüştü. Ama türküde ki “*Aslında yârim kız senin ismin Hediye*” sözleri de artık mantıklı bir yere oturuyordu. Zira türkünün ilk çıkışında bizim bildiğimiz şekliyle “aslında yârim” şeklinde bir övgü ifadesi yok, “aslında yârim” şeklinde bilinirlik içeren bir açıklama ifadesi vardı. Yörede, fısıltı gazetesi son yirmi-yirmi beş yıldır türkünün ağıt olduğuna dair propaganda yapsa da, aynı fısıltı gazetesi daha eski zamanlardan beri türkünün bir Ermeni kızına yakıldığını da söylemektedir. “Aslında yârim” vurgusu ve yukarıdaki bilgiler de bunu desteklemektedir.

Anlaşılan o ki türküde konu edilen olaylar, öncesinde gayrimüslim olan ancak sonradan Müslüman adı alan bir genç kız ile 1315'li (1898-99) doğumlu bir genç arasındaki yaşananlardı. Sözlere baktığımızda genç adam sevgilisi ile gizlice buluşmak üzereyken yakalanma tehlikesi geçirdi ve damdan aşağı at-

ladı, akabinde korkudan beti benzi kül gibi sarardı. Ancak sevgilisini görmeden gitmemeye kararlı olduğunu hissettirerek bir gediğe¹ saklandı. Üstelik sevgilisine aldığı fındık, fıstık ve manto gibi armağanlar da elinde kaldı. Sevgilisine “aslında yârim kız senin adın Hediye diye” seslenirken belki de kızın gerçek kimliğini bildiğinden dolayı şantaj yapıyor da olabilirdi.

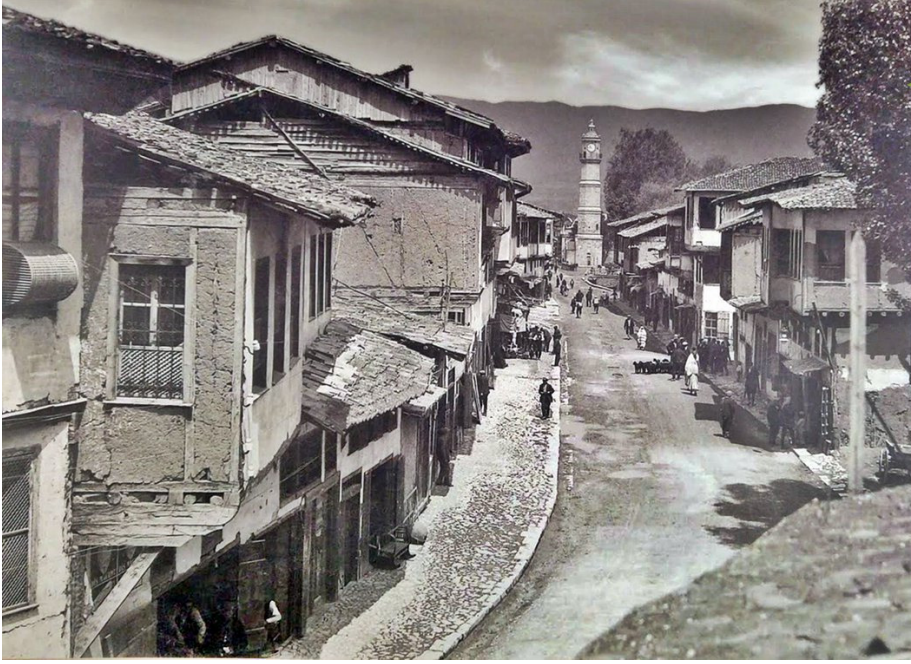
İkinci kıtada ki “*Bağdat yolları taşlı*” sözleri ise tam bir muammaydı. Zira bu sözleri hepimiz “*Tokat yolları taşlı*” diye biliyorduk.

Hey on beşli on beşli
Bağdat yolları taşlı
On beşliler giderse
Kızların gözü yaşlı

Birinci Dünya Savaşında Türk orduları, 1915’te Çanakkale, 1916’da Irak cephesinde ve Kut’ül-Amare’de büyük zaferler kazandılar. Ancak Mart 1917’de Irak cephesindeki ve Ekim 1917’den başlayarak Filistin cephesindeki başarısızlıklar sonucu 11 Mart 1917’de Bağdat ve Kudüs kaybedilmişti (Küçükvatan; 2013). Bağdat’ın düşmesi Çanakkale zaferinden iki yıl sonra olmuştu. Bu bilgiyle karşılaştınca bir oturak havası ile Bağdat arasında da bir bağ kuramamak da, acaba Bağdat cephesine giden askerler için mi yazılmıştı diye düşünmekten de kendimizi alamamıştık.

Devam eden araştırmalarımız sırasında bu konuyla ilgili şaşırtıcı bir bilgiye ulaştık. Tokat’ta yerel bir tarihçi ve arşivci olan dostumuz Hasan Erdem’in vesilesiyle ulaştığımız Osmanlı arşivinden bir belge ve 1968 yılında Tokat’ta yayımlanan İlk Çaba adlı dergi türküdeki Bağdat yolları ifadesine ve türkü üzerindeki algının nasıl değiştiği konusuna büyük oranda açıklık getirecekti. Osmanlı arşivlerinde bulunan Hicri 1308, Miladi takvime göre 1892-93 yıllarına denk gelen bir belgede, Tokat’ta bugün adı Behzat olan cadde-nin o yıllardaki adının Bağdat Caddesi olduğunu yazıyordu. Bu cadde o zamanlar halk arasında Bağdat Yolu olarak biliniyordu. Bunun nedeni ise Osmanlı döneminde Bağdat ise önemli bir ticaret merkezi, Tokat da büyük bir iç gümrük kapısıydı (İhsanoğlu; 1999). Bağdat istikametinden ve İpek Yolu’ndan gelen kervanlar burada konaklar, malları gümrüklenerek buradan dağıtılırdı. Güneyden gelen ve Tokat’ı Ankara, İstanbul, Samsun, Erzincan, Erzurum istikametine bağlayan ve aynı zamanda asker uğurlamalarının davul zurna eşliğinde yapıldığı bu yolun adı, bu nedenle “Bağdat Yolu” olarak anılırdı. İşin daha da ilginç yanı ise Osmanlı arşivlerinden çıkan belge Bağdat yolunun taş döşeme planı idi. Yani türküde sözü geçen “Bağdat yolları taşlı” ifadesinin adeta bire bir belgesiydi. Bağdat Caddesi’nin adı Cumhuriyetle birlikte günümüzde Tokat’ın en işlek bulvarlarından biri olan Behzat Caddesi olmuştu.

¹ Yörede “kuytu yer” anlamında da kullanılmaktadır.



Resim 2: 1900 yıllarının başında Bağdat Caddesi ve mimari planda görünen taş döşeme kaldırımlar

Böylece türkünün sözlerindeki “aslında yârim” ve “Bağdat yolları” vurgusu ile neyin ifade edildiği açıklığa kavuşmuş, sözlerdeki Tokat’a ait vurgulamalar, ezgi yapısı ve varyantları açısından da Tokat yöresine ait bir oturak havası olduğunun da belgelerimşti.

Türküde ki üçüncü kıta ise birçok türküde eş metni olan mani tarzı sözlerden başka bir şey değildir. Dördüncü kıtada ise ihtimal dâhilinde delikanlı sevgilisinin oturduğu evi tarif ediyor olabilir. Bütün bunları yan yana getirdiğimizde türkünün hafızalarımızdaki gibi bir ağıt olmadığı, sadece içinde on beşliler ibaresi geçtiği için milli duyguların ön plana geçmesiyle şahsım da dâhil birçok dinleyici ve araştırmacı tarafından yeni bir anlam yüklenerek, türkünün ağıt olduğu şeklinde kamuoyuna yanlış bir yönlendirilme yapılmış olduğu ortadadır. Türküdeki “Aslında yârim kız zenin ismin Hediye” vurgusu ile anlatıcıların birçoğunun popüler olmak uğruna “Şeyh uçmaz, ama müritleri uçurur” özdeyişinde olduğu gibi gerçek dışı yakıştırmalarla, söylenti şeklinde ve her hikâye de farklı bir kimliğe büründürülen Hediye ile anlatılan tevatürler de boş çıkmıştı.

Türkü 1943 yılında da Muzaffer Sarısözen başkanlığındaki Ankara Devlet Konservatuarı derleme ekibi tarafından o zamanki Tokat Belediye Başkanı Mustafa Yolcu’dan ve yerel müzisyen Emin Diker’den derlenmiş, ancak

Konservatuvar arşivlerinde kalmış gün yüzüne çıkmamıştır. Bu derlemedeki ezgi yapısı ve sözler de oldukça ilginçtir.

Türkünün derleme fişlerindeki sözlere bakıldığında

*Hey on beşli on beşli
Tokat yolları taşlı
On beşliler gidiyor
Kızların gözü yaşlı
Aslan yârim kız senin adın Hediye
Ben dolandım sen de dolan gediğe
Fistan aldım endazesini on yediye
Az mı geldi gönderdiğim hediye*

şeklinde seyretmekte, ancak ikinci kıtaya ait sadece bir dize yer almaktadır. Çok bilinen ve birçok türküde eş metin olarak kullanılan mani türü bir söz olduğundan, ikinci kıta da aşağıdaki gibi olduğunu tahmin etmekteyiz.

*Köprünün Altı Diken
Yaktın Beni Gül İken
Allah Da Seni Yakınsın
Üç Yıllık Gelin İken*

Türkünün kısa sürede ezgi ve söz açısından nasıl dönüştüğü ve birçok eklemenin yapıldığı ortadadır.

1937 derlemesinin ses kaydını dikkatlice dinlediğimizde iki kişi tarafından okunduğu görülmekte ancak kayıtlarda sadece Mustafa Yolcu adı geçmektedir. Eldeki diğer birçok kaydı incelediğimizde aynı tarihte kaynak kişi olarak birkaç kaydı birlikte yaptıkları Emin Diker olduğu anlaşılmaktadır. Fişteki ilk kıta da yazan "Hey on beşli on beşli, Tokat yolları taşlı kısmı, Tokat'ın Yazı kışlı" şeklinde duyulmaktadır. Dikkat edildiğinde kaynak kişilerin metin birliği konusunda bir an çelişkiye düştükleri de hissedilmektedir. Bu da bölgeni oturak havalarının kalıp ezgilerine uyan mani tarzı sözlerin nasıl döşendiğinin ayrı bir göstergesi, aynı zamanda oturak havalarının da diğer bir özelliğidir. Zira saatler süren bu tarz eğlenceler de icracı müzisyenler aynı ezgi üzerine değişik sözler döşemek suretiyle işlerini kolaylaştırırlar.

Muzaffer Sarısözen ve ekibinin yaptığı derlemelerde, derlenen esere ait normalin dışındaki özel bilgiler mutlaka yazılmaktaydı. Şayet bu eser bir ağıt olsaydı Muzaffer Sarısözen derleme fişindeki düşünceler kısmına ağıt ibaresi düşerdi.

Bu derleme kaydında türkü sadece sözel değil ezgisel açıdan da küçük değişimlere uğramıştır. Bu derlemede ezgi Karcıgar arızalı Hüseyini olarak icra edilmiş ve ezgi işleyişinde adeta oturak havası olduğunu bağırırçasına nakarat kısmında benzerlerine sıklıkla oyun havalarında rastlanan La-Mi aralığında atlayan ezgi işleyişi ve aman aman şeklindeki katma sözler eklenmiştir. Kısa-

cası yıllardır arşivlerde saklı kalmış olan bu kayıttta da ağıt olduğuna dair herhangi bir ibare olmadığı gibi tam tersi çok açık bir şekilde oturak havası olduğu bellidir.

Nida Tüfekçi'nin böyle bir kayıttan haberdar olmaması büyük ihtimaldir, ancak her nedense bu kayıt TRT repertuvarına dâhil edilmemiş ve yılarca arşivlerde saklı kalmıştır.

Yöre : Tokat

Kaynak Kişi :

Mustafa Yolcu

Süresi : ♩ : 68

HEY ONBEŞLİ

Derleyen

Muzaffer Sarısözen

Kayıt Tarihi

28-06-1943

Notaya Alan

Necdet KURT

§

hey on beş li on beş li to kat yol la rı taş lı

on beş li ler ge di yor kız la rın gö zü yaş lı

as lan ya..... rim kız se nin a dın he di ye

ben do lan dım sen de do lan ge di ğe

fis tan al dım en da ze si on ye di ye a ma na man

az mı gel di gön der di ğim he di ye

T. C.
KÜLTÜR BAKANLIĞI
Devlet Konservatuarı Folklor Arşivi
Sayı : _____

DERLEME FİŞİ

Söyleyenin adı ve yaşı: Mustafa Yolcu 1914
Mesleği: Belediye Kuru
Memleketi: vilâyeti Coban kazası 1 köyü 1
Kimden, ne zaman, nerede öğrendiği: 1

Çalanın adı ve yaşı: _____
Mesleği: _____
Memleketi: vilâyeti _____ kazası _____ köyü _____
Kimden, ne zaman, nerede öğrendiği: _____

Parçanın adı: Benli
Alındığı yer ve tarih: 28.6.1948
Plâk numarası: 1078
Plâkdeki yeri: A.2

Parçanın kimler tarafından alındığı: _____

788
ut en ligünde

PARÇANIN METNİ	DÜŞÜNCELER
<i>Hay an lıyın on lıyın</i> <i>Coban yolları tıyın</i> <i>on lıyın lıyın</i> <i>Kıyıların gözü yel</i> <i>Köprü'nün altı dikan</i>	<i>aslan yolları tıyın on lıyın</i> <i>Bonolundin zene olan lıyın</i> <i>Fistak aldim on lıyın</i> <i>İnnun geldi göndüldüğün</i>

Resim 3: Mustafa Yolcu'dan Yapılan Derlemenin Fişi

Üçüncü ve son kayıt ise Nida Tüfekçi'nin, babası Hamdi Tüfekçi'den derlediğini iddia ettiği kayıttır. Bu derlemeye ait ne bir ses kaydı, ne de derleme fişi mevcuttur. Nota üzerinde derleme tarihi bulunmamakta, sadece 24.05.1977 repertuar kurulu inceleme tarihi bulunmaktadır. Buna göre türkü bu tarihten önce derlenmiştir. Bu kayıtlardaki icra şeklinde veya notanın üzerinde de türkünün ağıt olduğuna dair herhangi bir not bulunmamaktadır. Aksine hem Nida Tüfekçi kayıtları hem de notası son derece kıvrak ve oyun havası niteliğindedir. Yine bu derlemede de sözler değişime uğramış 1927 ve 1943 kayıtlarındaki ikinci ve üçüncü kıtalar birçok türküde kullanılan mani tarzı sözlerle değiştirilmiş durumda karşımıza çıkmıştır.

Tüm bu bulguları ve türkünün ilk kayıttan itibaren 90 yıllık macerasını yan yana getirdiğimizde, yıllardır bağlarda veya diğer âlemlerde oturak havası, düğünlerde oyun havası olarak icra edilen ve bu şekilde kabul görmüş olan bir türkünün, sadece sözlerindeki on beşli vurgusundan yola çıkarak ağıt olduğu iddia edilmiştir, hatta zaman zaman da dayatılmıştır.

Tokat'ta yerel olarak yayımlanan 1968 yılına ait İlk Çaba adlı derginin 14. Sayfasında "Hey Onbeşli" türküsüne ait nota ve kısa öyküsü mevcuttu. Nota incelendiğinde 1943 Sarısözen derlemesindeki karcıgar arızaların burada da olduğu görülmektedir.

Tokat Folklorundan örnekler :
Hey Onbeşli...

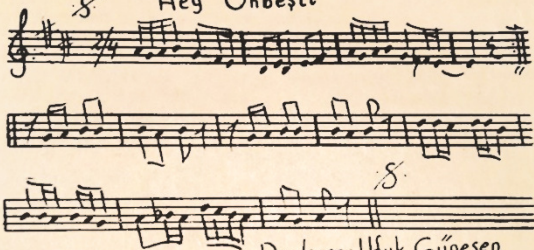
Ufuk GÜNESEN

Seferberlik denilen birinci Cihan savaşında 5-6 cephede harp eden. Osmanlı İmparatorluğu, yaptığı muharebelerde silâh altındaki askerlerinin çoğunu şehit vermişti. Harp devam ettiği için, asker ihtiyacını karşılamak amacıyla 1315 doğumlu gençleri de askere aldı.

Tokat'ta, Hediye isimli bir kızın da 15 doğumlu bir nişanlısı vardı ve bu arada o da askere alındı. Bu heyecanın verdiği ilhamla taa bugüne kadar gelen «Hey Onbeşli» türküsü yazıldı ve halk ağzında bestelendi. Söylenildi ve çalındı. Hâlâ da aynı güzellikle söylenmekte ve çalınmaktadır.

Şimdi bu türkünün notasını ve sözlerini okuyalım:

8. Hey Onbeşli



Derleyen: Ufuk Günesen

Hey Onbeşli, Onbeşli	Tokat yolu kaldırım
Tokat yolları taşlı	Duştum beni kaldırım
Onbeşliler gidiyor	Hediye'nin uğruna
Kızların gozu yaşlı	Vurum beni öldürün

Aslan yarım kız senin adın Hediye
Ben dolandım, sen de dolan gel gedice
Fistan aldım endazesini onyediye
Az mı geldi gönderdiğim hediye

14

Resim 4 İlk Çaba Dergisinde ki Hey Obbeşli türküsünün kısa öykü ve notası

Dergideki öyküde Osmanlı İmparatorluğunun 5-6 cephede savaştığı ve çok şehit verildiği, bundan dolayı da 1315 doğumluların askere alındığını ve Tokat'ta yaşayan Hediye adlı bir kızın 1315 doğumlu olan nişanlısının da askere alındığını, bu heyecanla bu türkünün yakıldığını ve halk ağzında bestelenerek bugüne kadar söylenegeldiğini yazıyordu. Bugüne kadar Hey Onbeşli türküsü ile ilgili bulabildiğimiz en eski tarihli nota ve öykü buydu. Ancak ağıt olduğuna dair bir ibare yoktu.

Bu dergi yayımlandığı yıllarda oldukça popüler ve yerel halk tarafından ilgiyle takip edilen bir dergiydi. Her sayısında “Tokat Folklorundan Örnekler” başlığı ile birkaç tokat türküsünün notası ve öyküsü yayımlanmaktaydı. Benzer öyküler aynı dönem de çıkan “Yeşilirmak” ve “Topçam” adlı yerel dergilerde de yayımlanıyordu. O dönem iletişimin araçlarını günümüzdeki gibi gelişmiş olmadığından ve kolay ulaşılabilirlik nedeniyle bu tür dergiler ve gazeteler halk arasında popüler birer bilgi kaynağıydı. Bu nedenle bölge halkı içerisindeki bazı kişi veya kişiler tarafından Çanakkale cephesine ve diğer cephelere giden 1315'lilerle, bu öykülerdeki 1315 doğumlu gencin askere alınması arasında zaman içerisinde doğrudan bir bağ kurulmuş olmalı ki, halk arasında türküyle ilgili birçok rivayet ve öyküler üretilmişti. Birkaç kuşak sonra da doğal olarak sanki cepheye gidenler için söylenen bir ağıt algısı oluşmuştu.

Seksenli yıllardan itibaren “Hey Onbeşli” ile ilgili roman, öykü ve hikâye kitapları ve makaleler yazılmaya başlanmış, yazılan her makale veya kitapta ısrarla cepheye giden çocuk yaşıta askerler için söylenmiş ağıt olduğu vurgulanmıştır. Hatta bu yazılardan başka birçok senaryo üretilerek başta İstanbul, Tokat, Çorum olmak üzere çok sayıda şehirde Hey Onbeşli adıyla tiyatrolar sahnelenmiş, Anadolu genelinde çok sayıda öğretim kurumunda müsamerelere konu edilmiştir. 2015 yılında ise Turhal belediyesi tarafından yüzlerce genç 1915 yılına ait asker kıyafetleri ile giydirilip Hey Onbeşli türküsü eşliğinde Çanakkale gezisine götürülmüştür. Yine bizzat Belediye başkanının da içinde olduğu bir klip çekilmiş birçok sanatçı türküyü ağır bir tempoda okumuş, Belediye başkanı konuyla ilgili görsel medyada ve yörede düzenlediği gecelerde ısrarla “Hey Onbeşli’yi oyun havası olmaktan kurtaralım” şeklinde açıklamalar yapmıştır. Türkü gerek kamuoyunda gerekse medya da birçok tartışmalara konu olmuş, konu kendi kendini tetikleyerek adeta domino taşı etkisi yapmıştır. Tartışmaya Prof. Dr. Bingür Sönmez, Songül Karlı, Ömür Gedik ve Bakanlık yaptığı dönemde Nabi Avcı ve daha çok sayıda ünlü dâhil olmuş çeşitli medya araçları ile türkünün ağıt olduğunu, saygısızlık edilmesi gerektiğini ifade eden beyanatlarda bulunmuşlardır.

Türküyle ilgili yayınlar ve içerikleri kronolojik sıra ile şu şekildedir:

Ufuk Günesen: Hey Onbeşli- Kısa Öykü-Nota-1968

Mehmet Yardımcı Hey Onbeşli Onbeşli-Öykü-1985

Hulusi Üstün: Hey Onbeşli Onbeşli-Hikâye-2003

Mustafa Arıkoğlu: Tevellüt 1315-Senaryo-2003

- Ali Orhan Günaydın: Biri Bu Yanlış Dur Demeli-Makale-Şiir-2007
 Füzüzan Sümer Utkan Hey Onbeşli-Roman-2007
 M. Emin Ulu: Onbeşliler Gidiyor-Roman-2008
 İsmail Çolak: Mahşerin İrfan Ordusu Okuldan Çanakkale'ye-Roman-2008
 Bekir Altındal Hey Onbeşli Onbeşli Üzerine-Makale-2008
 Necdet Kurt Hey Onbeşli-Makale-2009

Ufuk Günesen'e ait 1968 yılındaki yayın dışında yukarıdaki yayınların tamamı türkünün ağıt olduğunu işlemiştir. Aşağıdaki makaleler ise konuyu farklı bakış ile gündemine almış, ağırlıklı olarak türkünün yöresi üzerine tahliller yapmışlardır.

- Hayrettin Koyuncu Hey Onbeşli Onbeşli-Makale-2005
 Mahmut Hasgöl: Hey Onbeşli Onbeşli -Makale-2014
 Halil Atılğan: Kızların Gözü Yaşlı, Adana Yolları da Tokat Yolları da Taşlı-Makale-2017
 Halil Atılğan: Hey On Beşli Türküsü ve Adanalı İboş Ali Ağa-Makale-2016

Çok sayıda internet sitelerinde türkünün ağıt olduğuna dair öykü ve hikâyeler yayımlanmış, konu sosyal medya üzerinde tartışılmış ve daha çok sayıda gazete, dergi haberleri veya köşe yazarları tarafından Hey Onbeşli ile ilgili yazılar kaleme alınmıştır. Hemen her yazıda milli değerler ön plana çıkarılarak türkünün bir ağıt olduğu yazılmış, oyun havası olarak oynayanlar ise ağır bir dille eleştirilmiştir.

SONUÇ

Bu durum birçok sanatçı ve araştırmacıyı da yanıltmış, türkü zaman içerisinde birçok icracı tarafından çeşitli kalıplara sokulmuş, ancak türkünün bilinçaltındaki kodlarına uymadığı için çok fazla kabul de görmemiştir. Türkünün oturak havası olduğunu söyleyenler olsa da yanlış yönlendirmeler ve sonucunda oluşan algı ile halkın büyük kısmı bir türkü üzerinden bilinçsiz bir şekilde toplum mühendisliğine soyunmuştur. İlginç olan bir başka detay ise türkünün ağıt olduğunu iddia eden birçok kişinin de aslında buna kendilerinin de inanmadıklarıdır. Günümüzde zaman zaman bu tartışma alevlenmekte ve birçok kişi bu vesile ile medya ve kamuoyunda boy göstermektedir. Müzikologların boş bıraktığı alanların kimler tarafından ve ne şekilde doldurulduğu da ortadadır.

Vatan söz konusu olduğunda millet olarak manevi değerler ve hassasiyet ön plana çıkmaktadır. Bu doğal olarak da olması gereken bir durumdur. Dolayısıyla milli ve manevi değerlere hiç kimsenin sözü olamaz, Ancak sadece içindeki bir iki kelimeden dolayı birkaç kişinin ortaya attığı ve dayattığı bir teze türküler alet edilmemeli, türküler kendi mecrasında yaşatılmalıdır.

KAYNAKÇA

- Açıkel, Ali (2003) “Tanzimat Döneminde Tokat Kazasının İdari Ve Nüfus Yapısındaki Değişiklikler (1839-1880)”, *C.Ü. Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt: 27, No: 2 - Aralık, s. 253 – 265.
- Elçi, Armağan (1997) *Muzaffer Sarısözen (Hayatı, Eserleri Ve Çalışmaları)*, Ankara, s..241.
- Günesen, Ufuk (1968) “Tokat Folklorundan Örnekler”, *İlk Çaba Dergisi*, Tokat, s.14.
- İhsanoğlu, Ekmeleddin (Ed). (1999) *Osmanlı Devleti Tarihi*, C.II, İstanbul, s. 583.
- Küçükvatan, Mahir (2013) “İngiliz Basınında Osmanlının Kut’ül-Amare Zaferi, Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi Journal Of Modern Turkish History Studies” XIII/26 (Bahar/Spring), s. 55-85.
- Ünlü, Cemal (2016) *Gel Zaman Git Zaman*, İstanbul, s. 340, s.420.
- TRT Thm Repertuarı, 393, 631, 1616, 1814, 3998 Numaralı Notalar.

Yararlanılan Arşivler

Ankara Devlet Konservatuarı Arşivi
Hasan Erdem Arşivi
Kubilay Dökmetaş Arşivi

Kaynak Kişi

Fehmi Okucu, doğum 1925-ölüm 17,10,2016 emekli tüccar ve okuryazar. Tehcir sırasında yaşananlar konusunda büyüklerinden ve annesinden öğrendiklerini anlattı. Annesinin adı Hediye.

The Turkish Music Collection of the Bulgarian National Radio Sound Archive

RUMIANA MARGARITOVA*

ABSTRACT

The Bulgarian minority state politics, especially the politics towards the Turks, has been a constant object of research interest, both in Bulgaria and abroad. Taking into consideration the shocking actions aiming at erasing the ethnic identity of the Bulgarian Turks in 1984-1988 (the so-called "Revival process"), it is not surprising that the most evaluations are negative. However, a thorough historical view separates periods with different state political lines, marked by changing ideologies. There were years of purposeful respect of minority rights and highlighting minority culture features, including traditional music as one of the strongest means for constructing, affirming and presenting ethnic identity.

In socialist Bulgaria (1944-1989) the National radio was one of the most powerful propaganda institutions. In its early years (of "positive" minority politics) a Turkish section, which prepared the broadcasts for the Turkish audience in Bulgaria, was founded. Its agents were Turks, as well as Bulgarians with Turkish language and culture background. In order to provide authentic traditional music for the broadcasts, state sponsored trips throughout Bulgaria were organized, in search for talented musicians – singers and instrumentalists. Thus prominent figures like Kadriye Latifova, Hasan Rodoplu, Osman Aziz, Sıdika Ahmedova, Yıldız İbrahimova and others, were found and/or recorded and promoted. The records formed a considerable part of Bulgarian National Radio Sound Archive, but lately, at the "Revival process", its existence was under question.

The paper will analyze the history of the Turkish traditional music collection as a reflection of the inconsistent Bulgarian politics towards the Turkish minority. Another aim will be to enlighten the figures involved in making the collection – musicians, conductors, editors, etc. - their personal stories, professional efforts and success. Last, but not least, the paper will try to reveal the Bulgarian-Turkish collaboration and friendship, which stood by despite politics.

The minority politics in socialist Bulgaria (1944-1989), especially the politics towards the Turks¹, has been a constant object of research interest, both

* PhD, Institute of Art Studies Studies, Bulgarian Academy of Sciences

¹ In socialist Bulgaria the number of the Turks made about 9% of the population.

in Bulgaria and abroad. Taking into consideration the shocking actions aiming at erasing the ethnic identity of the Bulgarian Turks in 1984-1988 (the so-called "Revival process"), it is not surprising that the most evaluations are negative. However, a thorough historical view on socialist Bulgaria separates periods with different state political lines, marked by changing ideologies. There were years of purposeful respect of minority rights and highlighting minority culture features, including traditional music as one of the strongest means for constructing, affirming and presenting ethnic identity.

In socialist Bulgaria (1944-1989) the National radio was one of the most powerful propaganda institutions. In its early years (of "positive" minority politics) a special section "Broadcasts for the Turkish population in Bulgaria" was founded². Part of its activity was supplying and producing records with music for the broadcasts. As a result over 3 000 songs and melodies of different genres and origin were added to the Bulgarian National Radio Sound Archive.

The aim of the present paper is to reveal how that music collection (its history, content, and contributors) reflects the politics in socialist Bulgaria towards the Bulgarian Turks. As there are no thorough publications on the topic (at least at my disposal), my work is based on the following sources:

- 1) documents concerning the Bulgarian State Radio activities, kept in the State Archive Agency in Sofia: Radio reports, section plans, and reviews; correspondence between Radio administration, state culture institutions, functionaries from the Communist Party department "On the mass organizations and the work with the Turkish population", etc.;
- 2) the electronic catalogue of the Bulgarian National Radio Sound Archive; and
- 3) an interview with Turgut Şinikarov, a leading figure in the production of Turkish music in the section.

Due to lack of contacts with more informants, who could help in achieving a more detailed and objective picture, the present paper should be considered just an introduction to the topic. I start with outlining the main periods of socialist Bulgaria (1944-1989), focusing on the politics towards the Bulgarian Turks. After that I present chronologically the process of making Turkish records at the Bulgarian National Radio in search for intersection with politics.

The socialist period in Bulgaria encompasses the years from 1944 to 1989. During these 45 years the state was governed following different political lines, set by the ruling Communist party. The attitude towards the political,

² Instead of the full name of the section, I will use hereinafter the shorter (and unofficial) one "Turkish section".

religious, cultural and personal rights of the Bulgarian Turks was correspondingly variable – or 'inconsistent'³.

Until 1944 the Bulgarian Turks were treated by the authorities as a backward and trouble-free community. With the political changes in 1944, the new communist government started a line of supporting it as part of its social basis, with the ideological conviction that social and especially political orientations are more important than the national one. The Constitution of 1947 guaranteed the rights of 'the national minorities' including the development of their own national culture. Those years – till 1950, were the times of **Georgi Dimitrov's** (1946-1949) and **Vassil Kolarov's** rules (1949-1950) when the traditional way of life of the Turkish community was challenged by the forced collective farming and the strengthened atheistic policy.

In the next period – the years 1950-1956, or the government of **Valko Chervenkov**, the state minority politics was influenced by the Soviet (or Stalin's) attempts in building "multinational" state and tolerating ethnic (or national) peculiarities respectively. The Bulgarian "echo" was stimulating the cultural and economic development of the Bulgarian Turks in order to separate them from the influence of Islam and to integrate them into the socialist ideas and way of life. In its efforts to create Turkish intelligentsia, the state supported the building of Turkish schools, the establishment of new Turkish newspapers, libraries and theaters, the formation of traditional music and dance ensembles in towns and villages, and s.o.

In 1956 Todor Zhivkov came into power (and stayed till 1989). The attempts to rise the educational and cultural level of the Bulgarian Turks continued in purpose to achieve secular Turkish culture and patriotism in short times. The relevant propaganda cliché of that time was "cultural revolution". As the new political line (influenced again by the USSR), was separation from the Stalinist times, the minority politics also changed – from integration of the Turks to the Party and the socialist ideas as before, to full integration to the Bulgarian people. Except for a period of 5 years (from 1964 till 1969, as Hrushchov overturned), the authorities tried to achieve that by gradual restriction of all the peculiarities of the Turks (religious, language and ethnic) which differentiated them from the Bulgarians.

The culmination of the forced integration (equivalent to assimilation) was the so-called "revival process" at the second half of the 80s. Following the idea to build "unified socialist Bulgarian nation" the authorities propagandized the statement that the Turks in Bulgaria had Bulgarian origin. Using this argumentation, the Turkish religious rituals and feasts were prohibited

³ The following paragraphs, giving the overall view on the socialist Bulgaria, are based on some of the key publications on the topic (*Baeva, Kalinova, 2009; Büchschütz, 2000; Gruev, Kalyonski, 2008; Elenkov, 2008; Znepolski, 2008; Kandilarov, 2010; Stoyanov, 1997*).

(or secularized), the usage of Turkish language in public was also prohibited (including the performance of Turkish songs), the Islamic names were forcibly changed to Bulgarian and Slavic ones, in other words, the authorities tried to erase all the possible markers of Turkish ethnicity. The results were encapsulation of the Turkish community, attacks, resistance, and mass emigration to Turkey in 1989.

How this inconsistent politics, briefly described above, affected the Bulgarian National Radio? Almost with its foundation in 1935, it had also broadcasts for foreign countries, and one of its special targets were the Turkish emigrants from Bulgaria to Turkey, as well as the Turks in Bulgaria. Although short news in Turkish were broadcast since 1938, a separate Turkish section in the Radio was founded in 1945. It was closed in 1984, at the beginning of the "Revival process", and re-established in 1994, with the change of the political system in Bulgaria to democracy. Its most active period was in the socialist times, when the National Radio was one of the basic ideological institutions and served to create propaganda and counter propaganda. Following the Communist Party Instructions from 1948, it had to "pervade all the social strata and to be fully exploited for scientific-political and artistic education of Bulgarian nation, its youth, and its children, in the spirit of the ideas of Marx and Engels, for prompt and correct information, for a decisive struggle against the hostile ideology and propaganda, and for educating convinced and enthusiastic builders of socialism." (Administration of radio information and television, 1952). Except for proclaiming the socialist ideas, another basic aim of the Turkish section's broadcasts in particular was to counter the influence of Radio Ankara and Radio Istanbul on the Turks in Bulgaria, or "to neutralize and expose the bourgeois and nationalist propaganda of Turkey" (Administration of radio information and television, 1974).

Music was considered by the Radio administration as one of the main means for livening up the broadcasts, for attracting and/or keeping audience, and for distraction from the 'hostile' Turkish broadcasts respectively. In that connection the problem with the quality and quantity of the records available was raised regularly during the years. In 1953, for example, a Radio employee insisted on supplying the Section with more and various Turkish music and with tapes for new records, as the small number of Turkish songs available had already bored the audience (Administration of radio information and television, 1953). A document from 1965 discusses the need of enlarging the music collection as the duration of the daily broadcasts had been doubled from two hours and a half to five hours (Administration of radio information and television, 1974). In 1974 the music collection was criticized as "scanty" and "outdated", with songs that had been played for more than 10-15 years (Administration of radio information and television, 1973-1975).

A glimpse on the Radio catalogue gives notion about the kinds of music

for the Turks in Bulgaria. Generally, the music in the collection can be classified as Turkish and non-Turkish. The biggest part of the Turkish music consists of local (Rumeli) traditional songs and instrumental pieces. There are also popular songs composed by prominent Bulgarian composers (Zornitza Popova, Lyubomir Denev, Moris Alacem, etc.) and performed by singers of Turkish origin (Yuksel Ahmedov, Vildan Kuvanova, Yıldız Ibrahimova, etc.) accompanied by the Bulgarian National Radio's Big Band. A small part of the collection includes children's songs with lyrics by Turkish poets (Durhan Hasanov, Fahri Erding, Sabri Demirov, etc.) and music "with Turkish tune" (Administration of radio information and television, 1959) by Bulgarian composers (Veselin Dobrovski, Andrey Dinov, Anastas Naumov, etc.). Records with music from Turkey is also included in the collection.

The non-Turkish music had its steady place in the broadcasts. In 1962, for example, it made near 25% of the whole music played (Administration of radio information and television, 1962). Much of it has "eastern sound" and originates from Azerbaijan, Kazakhstan and other Soviet countries, the records being supplied by exchange with the National Radios of these countries. There is also Bulgarian music, which will be discussed below.

As already mentioned, the Turkish local traditional music dominated as it matched the taste of the audience, which was mostly a rural population. According to some archive documents, its performers in the 50s and 60s were local amateur ensembles, recorded at the Radio, at their tours or at regional music festivals (Administration of radio information and television, 1950; Administration of radio information and television, 1952; Administration of radio information and television, 1959), ensembles from the Turkish Theaters in the towns of Razgrad, Kyirdzhali and Shumen, a vocal and instrumental ensemble with students from the Bulgarian State Higher School of Theater, children's choir (Administration of radio information and television, 1959), etc.

That was the time when the amateur art in Bulgaria was encouraged by the State in its attempts to raise the cultural level of the 'masses'. As a result many amateur and professional ensembles were created – not only Bulgarian, but also Turkish and Roma. They gave performances at concerts and festivals, and also made records at the National Radio.

In the 60s the Radio started its own production of Turkish music. The basic performers were three educated Bulgarian musicians: Boris Grigorov (who played ud), Marin (with still unidentified family name) and Stoyan Gigov – a famous performer of Bulgarian traditional music, both playing the saz. They were engaged in performing Turkish music not by ideological, but by practical reasons – because of their notation skills which helped them in learning new scores. Three more leading figures acted in the production of Turkish music at the Bulgarian Radio – the conductors and composers Boyan Nankov, Dimitar Dinev, and Turgut Şinikarov (or Turgut Şinikar, as is his

Turkish name). They were responsible for creating the music programmes, for finding talented Turkish singers and instrumentalists or interesting repertoire which they arranged and recorded. They also composed new songs or instrumental pieces in traditional style.

A brief information about them could be useful as they influenced to one degree or another the way the Turkish music in Bulgaria sounded by that time.

Boyan Nankov and Dimitar Dinev were (and still are) more popular in Bulgaria with their arrangements of Bulgarian traditional music than with their work with Turkish music. They were also conductors of the Radio Folk Songs Ensemble – one of the most significant in socialist Bulgaria. Dimitar Dinev (1923-1987) in particular contributed to raising the level of the Ensemble's folk choir by introducing notation reading and solmization lessons. He was born in 1923 in Istanbul where he lived till 1937, after that he moved to Bulgaria and received a broad education in theology, law, singing, and piano. In 1957 he graduated at the Bulgarian State Conservatory. He was the founder and conductor of the Ensemble for Macedonian Songs and Dances "Gotze Delchev". Fluent in Turkish and with solid music education and experience, he was considered suitable for the music tasks of the Turkish section of the Radio.

Turgut Şinikarov was the only full-time appointed Turkish musician in the section. He was born in 1936 in the town of Peshtera, in Southern Bulgaria. His music talent was noticed by the town administration and he was directed to study in the Music Secondary School in Plovdiv. That decision was in accordance with the Communist Party directives for educational support for bright Turkish children and youngsters in building Turkish intelligentsias, as mentioned above. Later he graduated in choral conducting at the Bulgarian state conservatory. In 1964 he started to work for the Turkish section. Although he had good perspectives as a choral conductor, he was encouraged by his teacher - the prominent Bulgarian conductor Vassil Arnautov, to go to the Radio "*to serve to his people*". These were years when the Bulgarian-Turkish cooperation met no political obstacles.

The activity of recording Turkish music in the Radio also proves this - Bulgarian and Turks made Turkish music together. Most of the Turkish musicians came to the studio from the provinces after they had rehearsed on their own in their home places. The recording process of a single song lasted not less than an hour, as it was hard to combine educated with amateur musicians together. In spite of that, hundreds of songs and instrumental pieces were recorded every year in the 60s. Many of the performer's names are famous nowadays in Turkey: Hasan Rodoplu, Osman Aziz, Ahmed Yusufov⁴, Cemil Shabanov, Ulvie Ahmedova, Adem Bayraktarov, Emel Tabakova,

⁴ The names are given here the (Bulgarian) way as they are described in the catalogue.

Vasfie Şabanova, Ayfer Sadıkova, Behçet Mustafov, Kıdriye Lyatifova, Yıldız İbrahimova, Hafize Bayramova (now an actress in Bursa), the instrumental band "Üç ses, üç saz" founded by Turgut Şinikarov, etc. There were also many others – single artists or amateur ensembles, recorded at the Radio.

The arrangements of their songs were made by the three composers – Boyan Nankov, Dimitar Dinev and Turgut Şinikarov. Each of them had its own style in treating the "authentic" music. As Turgut assessed, Boyan Nankov stuck to the original, avoiding changes; Dimitar Dinev made harmonizations the way he treated the Macedonian songs – which, in Turgut's opinion, masked the true "Turkish sound". And Turgut Şinikarov tried to implement new material to the songs (especially in the refrains), but in accordance with the original melody.

Most of the traditional songs, no matter who of the three composers had made the arrangements, were for a soloist accompanied by a small instrumental ensemble. The limited number of duos, trios, choirs, etc., was considered a disadvantage, as written in a correspondence between the Radio administration, the Turkish section and the Communist party functionary in the middle of the 60s (Administration of radio information and television, 1974). The unvaried performing style was in fact a result of the restrictions on the Turkish section, the most serious being the financial ones, which influenced the amount of the artists hired or the quantity and/or quality of the records made. In order to raise the artistic level of the Turkish music production, Dimitar Dinev proposed the Turkish section to be given additional money for foundation of a separate Radio ensemble with Turkish musicians, and for buying traditional Turkish music instruments (saz, ud, kemence, etc.) and new Turkish music plates. The proposition was furthered to higher level institutions: from the Radio management to the Committee of Culture and Art, the Communist Party Department "On the mass organizations and the work with the Turkish population", and the Council of Ministers (Administration of radio information and television, 1974).

Unfortunately, the idea was partly realized (only some new music instruments were bought), no matter how solid were its argumentations. Dimitar Dinev meant to form a representative Turkish ensemble with educated musicians which could influence the amateur Turkish ensembles in the country and could perform all kinds of music (the time) required: not only traditional songs and melodies, but also revolutionary and patriotic songs and new songs with lyrics on 'contemporary' themes: dedicated to the new socialist life, the Party and s.o. The latest was considered an important and obligatory part of the repertoire of all the professional and amateur ensembles and the Turkish section was criticized for not having produced enough songs of that type (Administration of radio information and television, 1974). The lyrics of the songs composed in the section were usually translations from Bulgarian and Russian, but some of them were written by Turkish poets from Bulgaria

(Mustafa Mutkov, Hasan Karahüseyinov, etc.), as indicated in the catalogue. As Turgut Şinikarov admitted in his interview, that was a time when they believed sincerely in the Party, in building a new better life...

Exploring the catalogue of the Turkish records by years, I noticed that the quantity of Bulgarian songs in it significantly increased at the beginning of the 70s. There are not only translated Bulgarian songs there (or songs with Turkish lyrics and Bulgarian melodies), but also bilingual songs (in Turkish and Bulgarian) and even popular Bulgarian traditional songs, to which Turkish recitation was added. A document from 1973 proves that this “Bulgarian line” was purposeful – the Bulgarian language is described in it as “*a means for speeding up the process of full integration to the work and ideas of the Bulgarian Communist Party and the socialist material and spiritual culture*” (Administration of radio information and television, 1973). Music with Bulgarian lyrics was pointed out as one of the ways for improving the Bulgarian language skills of the Turkish audience.

In December 1984 – at the so-called “Revival process”, the Turkish section was closed. Perhaps there was an idea of destroying the records with Turkish music, which led Dimitar Dinev to ask the Bulgarian ethnomusicologist Nikolay Kaufman from the Institute of musicology in Sofia to hide some radio tapes. Kaufman responded and the tapes were stored in his desk in the Institute. This is another example of Bulgarian-Turkish cooperation and respect, despite the state politics in these hard times.

In summary, the history of the Turkish music collection at the Bulgarian National Radio is a projection of the inconsistent state politics towards the Turks in socialist Bulgaria. The attempts for integration and assimilation by radio music went through supporting the authentic 'local' Turkish (Rumeli) traditional music; through patriotic songs and songs about the Party and the socialist life; through inclusion of Bulgarian songs with or without translation, and finally, through prohibition of Turkish music.

In conclusion, data about more than 3 000 records of Turkish traditional music is available now in the catalogue of the Bulgarian National Radio. The amount seems huge, but the closure of the Turkish section in 1984 made Turgut Şinikarov think that was work in vain: “*We had just done something significant, and they cut us off. We believed in the socialist system, in the Party... And there comes time when they tell you: “What you have done is illegal. You must stop!”... We have worked in a dead end street.*” One can understand his disappointment, but on the other side these 3 000 records are a great heritage from fruitful times, because of or despite politics.

REFERENCES

Baeva, I., Kalinova, Evg. (2009) „Vazroditelniyat protzes“. *Balgarskata darzhava i balgarskite turtzi (sredata na 30-te – nachaloto na 90-te godini)*.

- [„The Revival process“. *The Bulgarian state and the Bulgarian Turks (middle of the 30s – beginning of the 90s)*]. Sofia: State Archive Agency.
- Büchschütz, U. (2000). *Maltzinstvenata politika v Bulgaria. Politikata na BKP kam evrei, romi, pomatzi, turtzi (1944-1989)* [The minority politics in Bulgaria. The politics of the Bulgarian Communist Party towards Jews, Roma, Pomacs, Turks (1944-1989)]. Sofia: IMIR.
- Gruev, M., Kalyonski, A. (2008) *Vazroditelniyat protzes. Myusyulmanskite obshnosti i komunisticheskiyat rezhim. [The revival process. The muslim communities and the communist regime]*. Sofia: Siela.
- Elenkov, Iv. (2008) *Kulturniyat front. [The culture front]*. Sofia: Siela.
- Znepolski, Iv. (2008) *Balgarskiyat komunizam – sotziokulturni cherti i vlastova traektoriya. [The Bulgarian communism – social and cultural features and power trajectories]*. Sofia: Siela.
- Kandilarov, Evg. (comp.) (2010) *Izsledvaniya po istoriya na sotzializma v Bulgaria 1944-1989, vol. 1-2 [Research on the history of socialism in Bulgaria 1944-1989, vol. 1-2]*. Sofia: Friedrich Ebert.
- Stoyanov, V. (1997) *Turskoto naselenie v Bulgaria mezhdu polyusite na etnicheskata politika. [The Turkish population in Bulgaria between the poles of the ethnic politics]*. Sofia: Lik.

Archive materials

- Central State Archives, Bulgarian State Archive Agency.
- Administration of radio information and television, 1950. Reports about the work of the technical directorate in 1949 and about the programme activity of the Radio in 1949, and a report about the employees' activity the same year. f.№ 206, i. 2, a.u. 5;
- Administration of radio information and television, 1952. Report of the Chief executive officer of the Administration of radio information, Misho Nikolov, about the state of the Bulgarian broadcast in 1952. f.№ 206, i. 2, a.u. 10;
- Administration of radio information and television, 1953. Record No. 40 – Meeting of the Committee of radio information /6 October 1953/. f.№ 206, i. 2, a.u. 12;
- Administration of radio information and television, 1959. Report of the section “Broadcasts for the Turkish population in Bulgaria” in 1959. f.№ 206, i. 5, a.u. 8;
- Administration of radio information and television, 1962. Report to the Political bureau of the Central Committee of the Bulgarian Communist Party concerning the state and the perspectives of Radio and Television in Bulgaria. f.№ 206, i. 7, a.u. 11;
- Administration of radio information and television, 1973-1975. State and tasks, programmes, schedule, perspectives, etc. of the section “Broadcasts for the people of Turkish origin”. f.№ 206, i. 11, a.u. 6;
- Administration of radio information and television, 1974. Reports of the Chief executive officer of the Bulgarian Radio and Television to the Committee of

Culture and Arts; reports of the Committee to the Council of Ministers; informations; references, etc., concerning the implementation of the resolutions of the Central Committee of the Bulgarian Communist Party about improving the radiopropaganda among the Turkish population in Bulgaria, 1964-1974. f.№ 206, i. 13, a.u. 171.

İzmir-Bergama’da İcat Edilmiş Trompet Geleneğinin Ardındaki Zurna Yasağı

The Zurna Ban Behind the Trumpet Tradition Created in Bergama/Izmir

HÜSEYİN ONAT*

ÖZET

Siyasi kararlar müzik kültürü üzerinde etkili olabilir hattâ gelenek icadına yol açabilir. Nitekim, 1900-1909 yılları arasında Bergama Kaymakamlığı yapan Kemal Bey’in Türk düğünlerinde zurnayı yasaklaması kararı “yapay bir trompet geleneği” yaratmıştır. Zurnadaki dem tutma benzeri bazı tavırlar yaygınlaşan trompet tavrına önemli ölçüde aktarılmıştır. Yörede trompet geleneğinin yerini artık klarnet almıştır. Ancak kırsal kesimde ve özellikle Kozak Yaylası’nda hâlâ yoğun olarak trompet talep edilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Zurna Yasağı, Bergama, Trompet, Gelenek İcadı, Kaymakam Kemal Bey.

ABSTRACT

Political decisions can affect the culture of music, and it can even lead to the creation of a tradition. As a matter of fact, the decision made by Kemal Bey, who was the District Governor of Bergama between 1900 and 1909, to impose a ban on playing zurna at the Turkish wedding ceremonies created “an artificial tradition of trumpet”. Some attitudes like accompanying with zurna have considerably been transferred to the trumpet’s wide-spread attitude. The tradition of playing trumpet in the vicinity has now been replaced by playing clarinet. However, trumpets have still been in a huge demand in the rural parts and especially in the Kozak Highland.

Keywords: Ban on zurna, Bergama, Trumpet, Creation of a Tradition, Kemal Bey the District Governor

GİRİŞ

Bergama yöresinde yerel müzisyenlerin *–diğer bölgelerin aksine–* düğünlerde zurnayı tercih etmedikleri, onun yerine trompeti *–ve artık çok daha yaygın kullanılan–* klarneti kullandıkları ve yöreye özgü bir tarz oluşturduk-

* Müzik Öğretmeni, Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Ana Sanat Dalı Türk Müziği Teorisi ve Etnomüzikoloji Yüksek Lisans Öğrencisi, Bursa, huseyinonat81@gmail.com

ları dikkat çekmektedir. Artık gelenekselleşmiş olan bu uygulamanın nedenleriyle birlikte incelenmesi, bu çalışmanın amacını teşkil etmektedir.

Çalışmada önce literatür taraması yapılarak ulaşılan kaynaklar incelenmiş; sonra alan araştırması yapılarak Bergama ve yöresindeki trompet icracılarıyla görüşmelerden görüntü ve ses kayıtları alınmıştır. Bunların yanı sıra bazı kaynak kişilerle, yöredeki yaşlı müzisyenlerle ve yaşlı kişilerle irtibata geçilip mülâkatlarda bulunulmuştur.

Çalışmanın birinci bölümünde konunun teorik çerçevesinin oluşturulması amaçlanmıştır; böylelikle icat edilmiş gelenek kavramı üzerinde durulmuştur. İkinci başlıkta çalışma konusu trompet geleneğinin inşasına yol açan siyasî etken olan zurna yasağı açıklanmış, Bergama ve töresinde trompet geleneğinin yaygınlaşıp kökleşmesine değinilmiş ve günümüzdeki durum hakkında bilgi verilmiştir. Nihayet son kısımda okuyucunun trompet geleneğinin günümüzdeki hâlini daha iyi kavrayabilmesi için bazı yerel Bergamalı müzisyenlerle yapılan görüşmeler sırasında alınan ve internete koyduğumuz trompet icra kayıtlarının linkleri paylaşılmıştır.

İCAT EDİLMİŞ GELENEK KAVRAMI

Türk Dil Kurumu Sözlüğü'nde gelenek, *“bir toplumda, bir toplulukta eskiden kalmış olmaları dolayısıyla saygın tutulup kuşaktan kuşağa iletilen, yaptırım gücü olan kültürel kalıntılar, alışkanlıklar, bilgi, töre ve davranışlar”* olarak tanımlanmaktadır. Geleneğin icadı kavramını incelerken karşımıza çıkan bir diğer terim olan görenek ise *“bir şeyi eskiden beri görüldüğü gibi yapma alışkanlığı”* olarak tanımlanabilir. (TDK Güncel Türkçe Sözlüğü, Erişim Tarihi: 01.04.2018, <http://www.tdk.gov.tr>)

İcat edilmiş gelenek kavramı ise, inşa edilerek formel düzlemde kurumsallaşmış veya kısa bir zaman diliminde ortaya çıkıvermiş olup izlerinin sürülmesi kolay olmayan gelenekler olarak tanımlanabilir. Bu anlamda icat edilmiş gelenek, *“alenen ya da zımnı kabul görmüş kurallarla yönlendirilen ve bir ritüel ya da sembolik özellik sergileyen, geçmişle doğal bir süreklilik anıdır”* şeklinde tekrarlara dayanarak belli değerler ve davranış normlarını aşılarmaya çalışan bir pratikler kümesi anlamında düşünülmelidir” (Hobsbawm, 2006, s. 2). Gelenek icadı, geçmişe referansla değerlendirildiğinde daha rahat gözlemlenebilen bir formelleştirme ve rutinleştirme süreci olsa da özellikle tek kişinin girişimiyle icadın söz konusu olduğu hallerin tarihçilerce fazla incelendiği söylenemez (Hobsbawm, 2006, s. 2).

İzmir-Bergama'daki “icat edilmiş trompet geleneği” açısından durum tam olarak böyledir. Belirtilen geleneğin oluşumunda eski Bergama kaymakamı Kemal Bey'in kişisel inisiyatifiyle vermiş olduğu *“Türk düğünlerinde zurnayı yasaklama”* kararı bir bölgenin eğlence kültürünü derinden etkilese de araştırmacıların ilgisine pek mazhar olamamıştır.

BERGAMA'DA TROMPET GELENEĞİNİN OLUŞUMU

Kaymakam Kemal Bey'in Zurna Yasağı

1900-1909 yılları arasında Bergama'da kaymakamlık yapmış olan ve disiplinli/otoriter kişiliğiyle tanınan Kemal Bey'in idari işlerin yanı sıra kültürel meselelerle de ilgilendiği anlaşılmaktadır (Eriş, 1995-1996, s. 37). Bunu 1904 yılında Pergamon (Bergama) kazılarında esinlenerek Alliano (Roma Paşa Ilıcası)'de temizlik çalışması yaptırarak Alman mimar W.Dörpfeld'e bir kroki çizdirmesinden (Yaraş, 2006, s. 157) ve Rumi takvimle 1322 (Milâdî takvimle 1906-1907) yılında Türk düğünlerinde zurna çalınmasını yasaklamasından anlayabiliriz (Yılmaz & Bayatlı, 1942, s. 7; Aydın, 2010, para.4; Üngör, 1969, s. 4-5; Ferit Benli, kişisel görüşme, 18 Kasım 2017; Fuat Duraç, kişisel görüşme, 25 Ekim 2017). Gerçekten de Kemal Bey'in Bergama'da kaymakamlık yaptığı dönemde iki düğüne davet edildiği, Türk düğününde icra edilen müzikten *-zurna sesinden dolayı-* çok rahatsız olduğu, Rum düğününde icra edilen müziği çok beğendiği ve zurnayı yasaklayarak yöredeki düğünlerde bundan sonra *-Rum düğünlerinde icra edilen-* trompet, klarnet gibi çalgıların kullanılmasını istediği, bu olay neticesinde Türk müzisyenlerin Rum müzisyenlerin yanına giderek trompet ve klarneti öğrendiği yerel müzisyenler arasında söylenegelmektedir (Ferit Benli, kişisel görüşme, 18 Kasım 2017). Çalışmanın temel konusunu teşkil eden trompet geleneğinin icadı süreci işte bu yasak sonrası işlemeye başlamıştır.

TROMPET GELENEĞİNİN YAYGINLAŞMASI VE KÖKLEŞMESİ

Kaymakam Kemal Bey'in Bergama düğünlerinde zurnayı yasaklama kararı zaman içinde bazı tepkilerle karşılaşmıştır. Örneğin Bergamalı bağlama ustası AŞIK İSMAİL (İsmail Özaloğlu) bu sıra dışı yasak hakkında şöyle konuşmaktadır:

“10-12 yaşlarında kadardım Hürriyet yıllarında. O sıralarda Mithat Paşa'nın kardeşi Kemal Bey Bergama'da kaymakamdı. Saza yeni başlamıştım. İyi hatırlarım, bir gün Kaymakam Bey emir verdi ki artık bundan böyle kaza ve civarında zurna çalınmayacak. Herhalde canı böyle istemişti. Veya böylelikle yenilik, ilerilik yaptığımı zannediyordu” (Üngör, 1969, s. 4-5).

ÜNGÖR de yasağı *“Başımıza ne geldiyse böyle anlayışsız yenilik budalalarından”* geldi, şeklinde yorumlamaktadır (Üngör, 1969, s. 4).

Her şeye rağmen yasak kamu gücüne dayanarak uygulanmış; böylelikle yöredeki Türk düğünlerinde kullanılmaya başlayan enstrümanlardan trompet ve *-artık hepsinden popüler olan-* klarnet icrası gelenekleşmiş olarak günümüze kadar ulaşmıştır.

HOBSBAWM (2006), geleneklerin tarihsel sürekliliğine vurgu yaparak

bu sürekliliğin “yapay” ve “uydurma” olmasının önem taşıdığını belirtir O nedenle icat edilmiş gelenekler genellikle yeni durumlara uyarlanmış, eski durumları akla getiren formlara bürünmüş ya da zoraki tekrarlarla kendi geçmişlerini oluşturarak bugünde karşılığını bulmuş geleneklerdir (s. 3). Zurna yasağı da böyle bir süreç tetiklemiştir: Yasak sonrası zurnanın yerini alan trompetin ve klarnetin yaygınlaşmasının teşvîkinin yapay bir durum yarattığını söylemek yanlış olmaz. Bu son iki enstrümanın, zurna icrasının âdetten olduğu mecralarda kullanılmaya başlaması, eski durumları akla getiren yeni bir uyarlama olarak nitelenebilir. Bu yüzdendir ki zurna geleneğindeki dem tutma benzeri bazı tavırlar, yapay şekilde inşa edilen trompet ve klarnet geleneğine neredeyse aynen aktarılmıştır. Böylelikle belirtilen enstrümanlar o dönemki Türk düğünlerinde de yaygın şekilde kullanılmaya başlanmış, kendi geçmişini oluşturup bugünde karşılığını bulacak şekilde gelenekleşmiş, yasak sayesinde kısa süre içinde hızlı biçimde yerleşmiş ve hâlen de karşımıza çıkabilmiştir.

GÜNÜMÜZDEKİ DURUM

Bergama’da trompet icra pratiği ve geleneği Roman müzisyenler tarafından, yaygın olarak yaşadıkları Atmaca mahallesinde kuşaktan kuşağa aktarılmaktadır.

Günümüzde Atmaca Mahallesi’nden çıkıp popüler olan Hüsnü Şenlendirici, baba enstrümanı trompete kuşkusuz âşina olsa da *-müzik piyasasının ve endüstrisinin etkisiyle-* klarneti ile ön plana çıkıyor. Bergama’daki genç müzisyenler arasında genel eğilimin de bu yönde olduğunu söylemek yanlış olmaz.

Bölgede enstrüman eğitimleri usta-çırak ilişkisinde olup yakın geçmişe kadar hiyerarşik bir anlayış hâkimdi. Yapılan mülâkatlar, eskiden yörede genellikle davul çalacak kişilerin önce trampetle müziğe başlayıp daha sonra davula geçtiğini; klarnet çalacakların ise önce trompet çalıp sonrasında klarnete geçtiğini göstermektedir. Yörede iyi bilinen klarnetçilerin çoğu trompet kökenlidir. İsmail Bergamalı, Ali Şendur, Ferit Benli gibi tanınmış klarnetçiler hep trompetten klarnete geçmişlerdir. Günümüzde böyle bir hiyerarşiden bahsetmek güçtür. Zaten müzisyen talebi açısından da halk tercihini öncelikli olarak klarnetten yana kullanmaktadır (Ferit Benli, kişisel görüşme, 18 Kasım 2017; Murat Ürk, kişisel görüşme, 10 Aralık 2017).

Yakın geçmişe kadar trompet icracıları zaman zaman bir araya gelerek kendi aralarında en iyi makam taksimi yapan kişiyi belirlemek için sıralı taksim yapmakta, üstelik ezgileri zor olan karar seslerden icra ederek özellikle birbirlerini sınamakta yani atışmaktaydılar. Ama artık bu uygulamalara rastlanmamaktadır (Ferit Benli, kişisel görüşme, 18 Kasım 2017; Nazmi Ürk, kişisel görüşme, 18 Kasım 2017).

Yöredeki özellikle Kozak ve çevresindeki düğünlerin vazgeçilmez ritüellerinden “*gelin ağlatanlar*”, gelin alma esnasında trompet, klarnet ve davul ile birlikte seslendirilen halk müziği ezgilerine benzer serbest ritimli “*açışlar ve taksimler*”dir. Genellikle hüseyini ve uşşak makamında seyredip (Fuat Duraç, kişisel görüşme, 25 Ekim 2017) yer yer de hicaz ve karcıgar seslendirilmektedirler (Ferit Benli, kişisel görüşme, 18 Kasım 2017). Burada ilginç olan husus zurna geleneğindeki dem tutmanın neredeyse aynen trompet ve klarnete aktarılmasıdır. Gerçekten de icra sırasında davul ritmik dem tutmakta, klarnet ve trompet sıralı olarak ezgiyi seslendirmekte, trompet dem tutarken klarnet ezgiyi seslendirmekte, klarnet dem tutarken trompet ezgiyi seslendirmektedir.

Genel kanı, gelmiş geçmiş en iyi gelin ağlatan icracılarından birinin trompetçi Ergün Şenlendirici olduğu yönündedir. Zaten Ergün Şenlendirici’nin yöresel lakabı da “*gelin ağlatan trompetçi*”dir.

Eklemek gerekir ki Bergama kent merkezinde ve yöresinde trompet kulanılan etkinlikler –*ekonomik ve sosyal nedenlerden dolayı*– günden güne azalmaktaysa da kırsal kesimdeki bazı köylerde ve özellikle Kozak Yaylası’ndaki bazı Türkmen ve Yörük köylerinde hâlâ yoğun olarak trompet talep edilmektedir. Bilhassa Kozak Yaylası ve çevre köylerde yöresel türküler ve zeybekler trompet, klarnet ve davul ile icra edilmekte olup, özellikle “*allı turnam*” türküsü trompet ile özdeşleşmiştir. Öyle ki bu türküyü hakkıyla icra edemeyen müzisyenler halk nezdinde trompetçiden sayılmamaktadır.

Örnekler

Makale kapsamında yürütülen alan çalışması kapsamında çeşitli yöresel müzisyenlerle gerçekleştirilen görüşmelerde icra edilen performansların kayıtlarına akademikesik.blogspot.com adresinden ulaşılabilir.

SONUÇ

Siyasi kararlar veya yasaklamalar benzeri bazı yapay yöntemlerle müzik kültürü üzerinde etkili olunabilir, gelenek icadına yol açabilir; böylelikle icat edilen gelenekler zaman içinde değişebilir veya aşılabilir. Nitekim, 1900-1909 yılları arasında Bergama kaymakamlığı yapan Kemal Bey’in kişisel inisiyatifiyle vermiş olduğu “*Türk düğünlerinde zurnayı yasaklama*” kararı zaman içinde bazı tepkilerle karşılaşsa da kamu gücüne dayanarak uygulanmış; böylelikle yöredeki Türk düğünlerinde kullanılmaya başlayan enstrümanlardan trompet ve –*artık hepsinden popüler olan*– klarnet icrası yapay olarak gelenekleşmiş şekilde günümüze kadar ulaşmıştır.

Trompetin zurna icrasının âdetten olduğu mecralarda kullanılmaya başlanması, zurna geleneğindeki dem tutma benzeri bazı tavırların da yapay şekilde inşa edilen trompet ve klarnet geleneğine neredeyse aynen aktarılması sonucunu doğurmuştur. Öte yandan müzisyen talebi açısından halk artık tercihini

öncelikli olarak klarnetten yana kullanılmaktadır. Eskiden klarnet çalacaklar önce trompet çalıp sonrasında klarnete geçmekteyken artık bu âdet de yok olmaya yüz tutmuştur. Bununla birlikte kırsal kesimdeki bazı köylerde ve özellikle Kozak Yaylası'ndaki bazı Türkmen ve Yörük köylerinde hâlâ yorgan olarak trompet talep edilmektedir.

Kaynaklar

Kitaplar

- Hobsbawm, E. (2006). Giriş: Gelenekleri İcat Etmek, Hobsbawm, E. ve Terence, R. (Ed.) *Geleceğin İcadı*, M. Murat Şahin (Çev.). ss. 1-18, İstanbul: Agora Kitaplığı
- Yılmaz, A. ve Bayatlı, O. (1942). *Bergama'da Millî Oyunlar*. 1. Bası, İzmir: Cumhuriyet Matbaası

Makaleler

- Eriş, E. (1995-1996). Eylül, Osmanlı Arşiv Belgelerinde Kaymakam Kemal Bey, *Bergama Belleten Dergisi*, Sayı:6, ss. 37-46, <http://www.bergama.bel.tr/Images/files/belletenler/belleten6.pdf>, Erişim Tarihi: 01.04.2018
- Üngör, E. R. (1969). Halk Çalgılarımız Üzerine İnceleme Gezisi Notları (1967/ Birinci Gezi) 2, *Mûsikî Mecmuası*, Sayı: 248, ss. 4-6
- Yaraş, A. (2006). Alliano ve Geleceği, *Plânlama Dergisi*, Sayı: 2006/3, ss. 157-163, http://www.spo.org.tr/resimler/ekler/0794e3b050f8153_ek.pdf, Erişim Tarihi: 01.04.2018

Diğer Kaynaklar

İnternet Kaynakları

- Aydın, A. F. (09. 04. 2010). *İzmir halk müziği*, <http://www.zeybekoloji.com/izmir-halk-muzigi-ali-fuat-aydin-t3494.html>, Erişim Tarihi: 01.04.2018
- Türk Dil Kurumu Güncel Türkçe Sözlüğü. <http://www.tdk.gov.tr>, Erişim Tarihi: 01.04.2018

Görüşmeler

- Benli, F., kişisel görüşme, 18 Kasım 2017
- Duraç, F., kişisel görüşme, 25 Ekim 2017
- Ürk, M., kişisel görüşme, 10 Aralık 2017
- Ürk, N., kişisel görüşme, 18 Kasım 2017

Müzik İcrası ve Tahakküm İlişkisi Bağlamında Kısa Saplı Bağlamanın Serencamı

Consequence of Short-Necked Bağlama in the Context of Music Performance and Domination Relationship

ULAŞ ÖZDEMİR*

ÖZET

Cumhuriyet döneminde Türkiye’de müzik reformunun en önemli özelliği sayılabilecek kurumsallaşma çabası ve bununla paralel gelişen müzikal standardizasyon çabaları, hem resmi kurumlarca hem de uzman kişilerce günümüze kadar sürdürülmüştür. Nota yazımından icraya, çalgılardan perdelere kadar müzikle ilgili hemen her alanda etkisini gösteren bu çabalar, Türkiye’de icra edilen 20. yüzyıl müziğine en büyük etkiyi yapan faktörlerin başında gelmektedir. Günümüzde hem konservatuarlarda, hem de özel müzik kurslarında müzik eğitiminin temel dayanaklarından birisi olan standardizasyon arayışları, radyodan müzik piyasasına kadar geniş bir alanda farklı müzik tarzları yerine tek tip müzik icrası yapılmasına yönelik yaklaşımları da ortaya çıkarmıştır. Bu arayış ve çabalar arasında, özellikle 1980’li yıllarda ortaya çıkan bir fenomen olan kısa saplı bağlama, evrenselci müzik söyleminin en önemli örneği olarak standardize edilmiş bir halk çalgısı şeklinde icat edilir ve kabul görür. Günümüzde yapımı, satışı ve icrası neredeyse tartışılmaz bir kabul gören kısa saplı bağlama fenomeni, halk müziği başta olmak üzere hemen her tür müzik içerisinde icra edilen temel bir çalgıya dönüşmüştür. Kısa saplı bağlama aynı zamanda konservatuar ve özel müzik eğitim kurslarında da meşru bir otorite kurmuştur. Diğer yandan, bağlama icrasından şan icrasına, karar perdesinden kişisel üsluplara kadar icra pratiklerinin neredeyse tamamında önemli etkisi olan kısa saplı bağlamaya karşı çeşitli tepkiler ortaya çıkmış ve bu tepkiler bağlama icrasının çeşitlenmesine farklı katkılar sağlamıştır. Bu tepkilerin sonucunda yeni bağlama arayışları ve otantisite çabaları arasında, yeni icat edilmiş düzenler ve icra teknikleri de ortaya çıkmıştır. Ancak bunlar kısa saplı bağlamanın otoritesini yıkamamıştır. Bu sunumda, kısa saplı bağlamanın ortaya çıkış serüveni ve Türkiye’deki müzik politikalarıyla ilişkisi tartışılacaktır. Türkiye’deki kurumsallaşma ve standardizasyon çabalarının müzik bağlamında resmi ideolojiyle ilişkisi ile bunun (icat edilmiş) bir halk müziği çalgısında nasıl karşılık bulduğu incelenecektir. Bu sayede, halk müziği icrasında meşru olarak kabul edilen otoritenin kısa saplı bağlama özelinde nasıl bir tahakküm kurduğu sorgulanacak ve bunun politik arka planı ortaya tartışılacaktır.

Anahtar kelimeler: Kısa saplı bağlama, müzik icrası, tahakküm, kurumsallaşma, standardizasyon.

* Dr. Öğr. Üy., İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Müzikoloji Bölümü.

ABSTRACT

The institutionalization efforts and in parallel musical standardization efforts which have continued both by official institutions and specialized persons up to the present day are the most important feature of the Republican era music reforms in Turkey. These efforts effected almost every area of 20th century music in Turkey such as music notation, music performance, instruments, frets etc. Today, the search for standardization, which is one of the basic pillars of music education in both conservatory and private music courses, also reveals approaches to turning certain musical genres into a single musical type from the radio to music market. Between these quests and efforts, especially short-necked bağlama, a phenomenon that emerged in the 1980s, is invented and accepted as a folk instrument as the most important example of universalist musical discourse. Today, the short-necked bağlama phenomenon, which is considered almost indisputable in the construction, sale, and performance, has become a basic instrument that is performed in almost every kind of music, especially folk music. At the same time, short-necked bağlama also established a legitimate authority in conservatory and private music education courses. On the other hand, there has been a variety of reactions to the short-necked bağlama, which is a significant influence almost entirely on the all performance practices from the frets to the performing styles, and these reactions made different contributions to the diversification of the bağlama performance. As a result of these reactions, new inventive tunings and enforcement techniques have emerged between the search for new bağlamas and the efforts of authenticity. However, they didn't undermine the authority of short-necked bağlama. In this presentation, the emergence adventure of short-necked bağlama and its relationship with the music policy in Turkey will be discussed. The relationship of the official ideology with the institutionalization and standardization efforts in Turkey in the context of music and how it responds to this (invented) folk music instrument will be examined. Thus, the question how the legitimate authority of folk music is dominating music performance in the context of short-necked bağlama will be answered and its political background will be discussed.

Keywords: Short-necked bağlama, music performance, domination, institutionalization, standardization.

GİRİŞ

Otorite, hegemonya, tahakküm, güç, iktidar vb. kavramlar, sosyal bilimler literatüründe çoğunlukla birbirinin içine girerek tanımlanması zorlaşan kovalara dönüşürler. Günümüzde iyice müphemleşen otorite ve diğer kavramlarla ilgili, onların ne olduğundan daha çok onlara ne olduğunu sormak gerekir (Esgin, 2014, s. 45). İktidarın (ve otoriter yapıların) bir sonucu olarak, iktidar ilişkilerinden ortaya çıkan tahakküm ilişkileri, tahakkümün (ve otoritenin) direnilecek, iktidarın ise (kaçınılmaz olarak) kabul edilen bir durum olmasını engellemez (Newman, 2006, s. 41). Her türlü toplumsal yapıya sirayet eden bu ilişkiler ağı, otoritenin meşru bir zeminde her ortama yayılmasına zemin hazırlar. Bu yapılar sadece devlet, hapishane vb. kurumlar değil, aynı zamanda bunların ürettiği akılcı, hakikat, öz ve özneleştirici normlar gibi otoriter söylemsel yapıları da kapsar (Newman, 2006, s. 42).

Folklardan etnomüzikolojiye kadar pek çok alanda karşımıza çıkan özcülük konusu, özellikle postyapısalcı düşüncenin temeli olarak, hakikat (gerçeklik, doğruluk) yaklaşımının özcü değil, tersine parçabölük, farklılaşmış ve çoğul karakteri barındırdığını öne sürerek, bunun çok biçimli, içedönük ve öznel olduğu iddiasını taşır (Altuntek, 2009, ss. 144-146). Özcülüğü kısaca, yüzeydeki farklılıkların altında gerçek bir kimliğin yattığı düşüncesi olarak tanımlayan Sean Newman, iktidara karşı özcülük fikriyle ortaya çıkan yaklaşımlara iki açıdan eleştiride bulunur: Öncelikle, özcü düşünce tam da karşı olduğunu iddia ettiği iktidar düşüncesi tarafından inşa edilmiş bir muhalefet kimliği taşır; diğer yandan özsel kimlik, bir direniş kimliği olmanın çok ötesinde bir otoriter gösteren ya da öteki kimliklerin ona göre muamele gördükleri bir norm haline gelir (Newman, 2006, s. 42).

Müzikoloji ve özellikle etnografik yöntemlerin kullanıldığı etnomüzikolojiaçısından otorite kavramı, müzik eğitiminden müzik icrasına, saha araştırmalardan besteciliğe kadar birçok alanda tartışılabilir genişlikte bir konudur. Toplumsal olarak hiyerarşik yapılanmanın meşrulaştırıcı temeli olan otorite (Esgin, 2014, s. 46), müzik bağlamında da aynı etkiyi gösterir. Müzik ve tahakküm ilişkisini tartışmak, öncelikle belli bir iktidar ve otorite tarafından yaratılan “özcü” kabullerin tartışılması anlamına gelir. Özcü fikirlerin siyasal ve toplumsal gerçekliğimizi yönetmesi meselesi, bir yandan bireysel-likleri tahakküm altına alan kurumsal pratikleri, diğer yandan buyurulmuş normlara uymayan kimlik ve davranış tarzlarını da içerir (Newman, 2006, s. 25). Bunun müzikle en direkt ilişkisi, özellikle ulus devlet inşa süreçlerinde müziğin rolü bağlamında görülebilir. Bu süreçte karşımıza çıkan müziğin kurumsallaştırılması ve standardizasyonu faaliyetleri, otorite ve tahakkümün işlediği en temel zemindir. Müzik eğitiminden müzik icrasına kadar pek çok alanda sürdürülen kurumsallaşma faaliyetleri, otoritenin akademik meşru zemininde kendisini inşa ettiğini önemli bir alandır. Çalgı yapımından perde ayarlarına kadar pek çok alanda karşılığını gördüğümüz standartlaşma çabaları ise müzikle ilgili aşağıda da değinilecek olan “evrenselci” söylemin temeline yer alır. Bu bildiride, Newman’ın yukarıda özcülük eleştirisindeki iki argümanı ve postyapısalcı hakikat tartışması ışığında,¹ kısa saplı bağlamanın serencamını tartışacağım.²

¹ Derrida’nın postyapısalcı düşüncesiyle özcülük eleştirisi ve otorite tartışması için bkz. Newman (2006, ss. 194-225). Derrida’nın, “çoğul, çeşit çeşit, hatta çelişik olması olgusu” olarak Nietzsche üzerinden ortaya koyduğu hakikat konusunun (Derrida, 2008, s. 168), postyapısalcı düşüncede diğer yorumları için bkz. Eagleton (2004, ss. 154-157); Sarup (2004, s. 59, 60, 70, 81, 189); Koyuncu (2013, ss. 15-17). Ayrıca postyapısalcı hakikat kavramının ne kadar geniş çerçevede ele alınabileceğine dair önemli bir örnek olarak, İbn Arabî ve Derrida üzerinden tasavvuf ve yapısöküm konusunda detaylı bir inceleme için bkz. Almond (2012).

² Hiç şüphesiz ulus devlet inşa sürecinde sadece halk müziği tartışmaları yoktur. Bu sü-

KÖYLÜ TOPLUMDAN MEDENİ ULUSA: TÜRKİYE’DE HALK MÜZİĞİNİN İNŞASI VE BAĞLAMA

Sömürgeciler için bir zamanlar bir “karşılaşma” olarak önemli işlevi olan halk müziği, ulusçuluk ve otantisite arayışlarıyla ulus inşa süreçlerinde gitgide modernite ideolojileri yansıtır hale gelir (Bohlman, 2015, s. 108). Bu süreçte ses kayıt teknolojisinin yayılması, kurumsal derleme çalışmaları, derlenen eserlerin notaya geçirilmesi ve daha sonra icrası önemli rol oynar. Moderniteyi simgeleyen ses kayıt cihazı, köy dünyasının tam olarak anlaşılacağı yer olan merkezin, yani modern ulus devletinin kültür kurumlarının o dünyaya hayat vermesi için gerekli araçlardan birisidir (Bohlman, 2015, s. 105). Bu araçlar, hem kurumsal otoritenin meşrulaşması, hem de ulus ideolojisinin yayılması açısından önemli işleve sahiptir (Stokes, 1998b, s. 132):

Müzik, dünyanın “gelişmekte olan” bölgelerindeki yeni devletlerin, daha doğrusu toplumsal oluşumlarda en fazla çıkarı olan sınıfların elinde tutup kullandığı bir araç olmuştur. Bu kontrol temel olarak, üniversiteler, konservatuarlar ve arşivlerin devlet denetimi ya da devlet etkisi altında tutulmasıyla yaşama geçirilir, devletin medya sistemleriyle de yaygınlaştırılır. (...) Bu süreçler, icad edilmiş anlamlar ve diğer “gelenekler”den gelen anlamlar arasında bir yerde duran bir anlam alanı olarak görülebilir, ki bu alan profesyonel müzisyenler, müzik aleti yapımcıları, medya planlayıcıları ve dinleyiciler arasındaki zorunlu bir hesaplaşmaya sahne olur.

Türkiye’de bu hesaplaşmanın sahne olduğu başlıca alan, ulus devlet inşa sürecindeki müzik faaliyetlerinin en önemli ayaklarından birisi olan “Türk Halk Müziği”nin icadı, kurumsallaştırılması ve standardizasyonudur. Her ne kadar Osmanlılar döneminde milliyetçiliğin güçlenmesiyle halk türkülerinin önemine dair görüşler ulusal bir kimlik bağlamında ortaya çıksa da, “Türk Halk Müziği” çalışmaları Cumhuriyet döneminin ürünüdür (Balkılıç, 2015, s. 148). Cumhuriyet döneminde “Türk Halk Müziği”, türdeş bir bütünlük olarak ortaya çıkar (Erol, 2009, s. 72):

Cumhuriyet’in ilanı ile önce siyasal egemenliğin doğası değişmiş ve ulus-devletin temsil ettiği birlik üzerine inşa edilen devlet, artık sayısız etnik ve dinsel cemaatin değil, bir ulusun ve bu ulusun toplumsal temelini oluşturmak üzere “icat” edilen “Türk Halkı”nın devleti olmuştur. Böylece çoğu köylü olan birbirinden farklı kültürel özellikler gösteren bu soyut toplumsallığın müzikleri de “Türk Halk Müziği” adıyla türdeş bir bütünlük olarak kavranmıştır.

reçte diğer müzik alanlarında yaşananları karşılaştırmak açısından, klasik Türk müziğinin serencamı için bkz. Ayas (2014); Cumhuriyet’in klasik “Batı” müziği serüveni için bkz. Kutluk (2016).

“Türk Halk Müziği”nin oluşumunda, öncelikle halkevleri, konservatuarlar ve radyo gibi kurumlar ile, Mahmut Ragıp Gazimihal, Halil Bedii Yönetken, Muzaffer Sarısözen vb. halk müziği derlemecisi, yazar ve icracı otoriteler önemli rol oynamıştır.³ Ancak bunların içinde halk müziği icrasının inşa edilmesinde rol oynayan en önemli aktör Muzaffer Sarısözen’dir. Sarısözen, hem Darülelhan’da aldığı müzik eğitimi, hem derlemeciliği (ve yazarlığı), hem de radyodaki faaliyetleriyle halk müziğine dair nota yazımından icraya kadar tüm alanlara büyük etki yapmış ve hayatına tamamen buna vakfetmiştir.⁴ Özellikle radyoda önemli görevler üstlenen Sarısözen, bizzat devlet eliyle kendisine verilen kültürel aracılık görevini üstlenmiş ve yerine getirmiştir (Yükselsin, 2005, ss. 87-88):

“Sarısözen’in kültürel aracılığının birkaç amacı olduğu ve üç aşamadan oluştuğu görülür. Bunlardan birincisi, en çok sahiplendiği ve değer verdiği, görece korumak üzere büyük çaba harcadığı yerel müzikleri toplamak, hem içsel nitelikleri (perde, tartım, tını, oturtum vb.) hem de icra özellikleri (toplula söyleme, çalma, sahne vb.) bakımından bir anlamda modernize etmek. İkincisi, halk müziğini devlet erkince meşru kabul edilen ölçütlere (Türklük, ortak değerler, millilik vurgusu yapan vb.) sahip bir “Türk Halk Müziği” yaratmak. Üçüncüsü, yeniden inşa edilen “Türk Halk Müziği”ni başında olduğu “Yurttan Sesler” topluluğunun icraları ve radyo aracılığı ile tüm Türkiye’ye yaymak.”

Sarısözen’in öncülük ettiği “Türk Halk Müziği” icrasının temelinde bağlama çalgısı yer alır. Türkiye’de “halk müziği” denilince akla gelen ilk çalgı olan bağlama konusu, çalgı yapımdan icraya, akademik alandan popüler müziğe kadar pek çok açıdan tartışılacak bir meseledir.⁵ Özellikle Yurttan Sesler ile kemikleşen ve günümüzde TRT’deki resmi halk müziği icralarını belirleyen halk müziği icrasının teorik boyutunu oluşturan semboller (ses dizgesi, oturtum, üslup, tür vb.) uzun saplı bağlama ile inşa edilmiştir (Ersoy, 2014, s. 937). Bozuk düzenin halk müziği icrasında ön plana çıkmasında, Bayram Aracı ve Neşet Ertaş gibi ünlü icracıların yanı sıra Yurttan Sesler’in tüm yurda yayılan radyo icralarının etkili olduğu açıktır (Parlak, 2000, s. 87).

Martin Stokes’un sözleriyle söyleyecek olursak, “TRT, uzun saplı sazın

³ Türkiye’de halk müziği alanında yapılan araştırmalar, derlemeler ve diğer çalışmalar konusunda bkz. Şenel (1999); Altınay (2004).

⁴ Muzaffer Sarısözen’in hayatı ve çalışmaları konusunda bkz. Elçi (1997).

⁵ Bağlamanın adı, geçmişi, gelişimi ve teknik özellikleri konusu cumhuriyet tarihinin müzik yazımında tartışmalı konularının başında gelir. Bu konuda oldukça geniş bir kaynakça bulunmakla birlikte, konuyla ilgili genel yaklaşımları değerlendirmek için bkz. Gazimihal (1975); Picken (1975); Parlak (2000). Bağlama ailesinde perde sistemi tartışmaları konusunda bkz. Öztürk (2009). Ayrıca “şehirli” Türk halk müziği icrasında bağlamanın değişim ve dönüşümü konusunda bkz. Stokes (1992). Bağlamanın “sosyal yaşamı” konusunda bkz. Bates (2012).

yapısı, *sound*'u ve çalma tekniğiyle tamamen sınırlandırılmış bir icra tarzını empoze etmiştir" (Stokes, 1998b, s. 157). Uzun saplı bağlama, sadece yapısal olarak değil, aynı zamanda bozuk düzenle özdeşleştirilerek empoze edilir. Oysa Âşık Veysel'den Feyzullah Çınar'a kadar sayısız icracı, farklı dönemlerde uzun saplı olan bağlamalarını bağlama düzeninde icra etmişlerdir. Ancak bu icralar "resmi" halk müziğine dahil ol(a)mamıştır. Dolayısıyla "sanat müziği"ne paralel olarak oluşturulan Türk halk müziği teorisi, "derleme ve notalama yoluyla oluşturulmuş modal yapılar, enstrüman akortlarıyla ritimlerden oluşan bir yapının tanımlanıp sistemleştirilmesine dayanmaktadır" ve bunun temel dayanağı bozuk düzende icra edilen uzun saplı bağlamadır (Stokes, 1998a, ss. 83-84).⁶

Ayhan Erol, 1920'lerden 2000'lere "Türk Halk Müziği"nin geçirdiği evreleri kabaca üç ana eksene oturtur (Erol, 2009, s. 77): 1) 1920'lerden 1950'lere kadar devlet eliyle "icat" edilmesi ve kurumsallaşması; 2) 1960 ve 1970'lerde popüler müzik endüstrisi ve müzisyenlerinin keşfi; 3) 1990'lardan 2005'e uyanışı. Erol'un özellikle üzerinden durduğu uyanış evresi, kısa saplı bağlamanın "köylü"lükten kurtulup "evrensel"liğe adım attığı döneme denk gelir. Bu dönemde, müzik endüstrisinde bağlama icralarının ön plana çıkmasından türkü barlara, müzik piyasasında Alevi müziğinin "patlaması"ndan kitle medyasının gelişimine kadar pek çok faktörün devreye girdiği bir süreç yaşanır.⁷ Bu dönemin en önemli çalgısı, 1980'lerde sahneye çıkan kısa saplı bağlama fenomenidir.

KÖYLÜ ÇALGISINDAN DÜNYA ÇALGISINA: KISA SAĞLI BAĞLAMANIN İCADI

Kısa saplı bağlamanın ortaya çıkışında, Arif Sağ'ın öncülüğünün ve birlikte çalıştığı Yusuf Toraman, Kemal Eroğlu gibi saz yapımcısı ustaların büyük etkisi vardır. Arif Sağ'ın, arabesk çalmayı bıraktığı ve İTÜ Türk Müziği Devlet Konservatuvarı'nda öğretim görevlisi olarak çalıştığı 1975-1982 yılları, kısa saplı bağlamanın doğuşu için bir hazırlık süreci olarak görülebilir. Sağ'ın 1982'de konservatuvarı bıraktığı dönem, hem kısa saplı bağlamanın ortaya çıktığı, hem de kendisinin solo kariyerini yeniden başlatacak meşhur Şan Tiyatrosu konserinin gerçekleştiği yıldır (Kalkan, 2004, ss. 181-189). Kemal Eroğlu kendisiyle yaptığımız söyleşide, aynı dönemde kısa saplı bağlamanın ortaya çıkışını şu şekilde anlatmaktadır (Özdemir ve Peker, 2001, s. 60):

⁶ Stokes'un bir başka makalesinde, Karadeniz'de yaptığı alan çalışması özelinde, kemençe çalgısının kullanımının değişimi konusunda örneklediği üzere bağlama, merkezi (resmi) kültürel hegemonyanın taşıyıcısı olarak kullanılmıştır (Stokes, 1998b, s. 162). Karadeniz müziğinde bağlama tahakkümü konusunda gazeteyeyansıyan bir yazı için bkz. Asan (2007)

⁷ Alevi müzik uyanışı olarak adlandırılan bu dönemle ilgili tartışmalar için bkz. Poyraz (2007); Erol (2009, ss. 99-156); Dönmez (2014). Bu dönem sonrası Alevi müzik icrasındaki değişimlerle ilgili bir çalışma için bkz. Özdemir (2016).

“1982 yılı filandı. Aşık Beyhani'nin abisi Hüseyin Engin bir gün dükkana geldi, “bir dede saz istiyor, ama sapı kısa, çanağı büyük olacak” dedi. (...) Dedenin istediği bağlamayı yapmaya başladım. Sapını, göğsünü taktım, Ama bitme aşamasındayken işyeriyle iplerimi kopardım ve kendi dükkânımı açmak üzere oradan ayrıldım. Bir iki yıl sonra Hüseyin Engin'i gördüm. (...) Sonradan anladım ki, benim yarım bıraktığım sazı bitirmişler, ama yıllar önce bizim yaptığımız kısa saplı bağlamalar gibi Re sesinden sazın sapını kesmişler. Oysa Do sesinden, hatta Si sesinden kesmek gerekirdi. Ortaya çıkan, mandolin gibi, frekansı sert ama tınısı az bir bağlamaydı. Hüseyin Engin, bağlamayı tekrar götürmüş, sapa ek yapmışlar ama dede “sazın içine ettiniz” deyip almamış sazı. Arif Sağ, Muhlis Akarsu ve Musa Eroğlu “Muhabbet 1” albümünü kaydederken stüdyodaydım. Kayıt sırasında Arif Sağ'ın sazında enteresan, sıcak bir ses duydum. (...) Hüseyin Engin'in dede için yaptırdığı sazı çalıyormuş Arif Sağ. Ek yeri çirkin olmasın diye sapını sarmışlar. Bugün moda olan, kısa bağlama diye bilinen sazın ilk çıkışı o sazdır yani. “

Görüldüğü üzere kendi dönemlerinin ihtiyaçlarına göre bazı icracılar tarafından yapımcılardan sapı kısa olan sazlar geçmişte de sipariş edilmiş, ancak kısa saplı bağlama sistematik olarak Arif Sağ'ın fikri öncülüğünde üretilmiştir (Cemal, 1996). Yusuf Toramankısa saplı bağlamanın ortaya çıkış sürecini şu şekilde açıklamaktadır:⁸

“Bağlama zaten vardı. Biz çocukken cemlerde dedeler bağlama düzeni çalıyorlardı. Biz bunu ne yaptık? Teknik olarak geliştirmeye çalıştık. Tabii bunu Arif Sağ'a borçluyuz. Sapını kısalttık, daha rahat kullanımlı bir resim çizdik. Ama bu resmi kafamızdan çizmedik. Yaptığımız işi Arif Sağ gibi bir bağlama virtüözüne beğendirmek gibi bir derdimiz de var. Beğenmez, titiz!.. “Yusuf Usta, bana öyle bir saz yapacaksın ki” diyor, “severken beni sevecek, kavga ederken benimle kavga edecek!” Neden sapı kısaldı diyorlar. Karşı çıkanlar var. Ben de diyorum ki, bir bağlama ustası bana böyle bir saz yap derse, böyle bir saz eksikliğini hissediyorsa hayır diyemem ve o sazı yaparım. İyi ki de yapmışım. Aradığımızı bulduk gibime geliyor.”

Kısa saplı bağlama, 80'li yılların ortalarından itibaren bir yandan Arif Sağ, Yavuz Top, Musa Eroğlu gibi usta icracılar elinde konser, albüm, radyo ve televizyon icralarında yaygınlaşırken, diğer yandan yine aynı icracıların öncülük ettiği ve giderek yaygınlaşan müzik okulu ya da dershanelerde özel eğitimi verilen bir çalgı haline gelmiştir. Dolayısıyla bu dönemden itibaren kısa saplı bağlamanın her yanıyla “sektör”leştiği söylenebilir. Bağlamanın üretimi standart hale getirilmeye çalışılırken, icrası ve eğitimi de aynı şekilde kurum-sallaşmış ve standart hale getirilmiştir (Stokes, 1998a, ss. 108-116). Diğer yan-

⁸ Söyleşinin tamamını okumak için bkz. Toraman:
<http://www.toramanmuzik.com/toramanmuzik/nefes.asp> [Erişim Tarihi: 11.03.2017]

dan bu dönem Alevi kimliği açısından da “uyanış” olarak adlandırılan, kamusal alana çıkma dönemdir (Özdemir, 2016, ss. 30-35; 38-42). Aynı dönemde kısa saplı bağlama icracıları, bağlamayla çeşitli anlamları (kutsiyet, yoldaşlık, protest duruş vb.) yeniden üreterek (Dönmez, 2008), uzun saplı bağlama ve bozuk düzen üzerinden gelişen TRT ekolü ve bunun tahakkümüne karşı kendi otoritelerini sağlamlaştırmaya yönelmiştir. Arif Sağ bu süreci şu şekilde anlatmaktadır (Yürükoğlu, 1993, s. 33):

Halk müziğiyle ilgili sıkı çalışmalar 1975 yılında başlamıştı. Bağlama düzeninin yeniden gündeme gelmesi, bozuk düzenin ana saz akordu konumundan çıkması ve onun yerine bağlama düzeninin girmesi mücadelesini, biz o dönemde başlattık. 75’li, 76’lı yıllarda. Bu mücadeleye başladığımız dönemde, Türkiye’de Alevi Dedeleri bile “çok ilkel kaldı” inancıyla bağlama düzenini bırakmışlar, bozuk düzen çalışıyorlardı. Öyle bir keşmekeş vardı.

Büyük tepkiler aldık, hâlâ devam ediyor o tepkiler. “Bağlama düzeni kırsırdır”, “bozuk düzen daha geniş boyutludur”, bilmem şudur budur, bir sürü mücadeleler... Fakat bizim mücadelemiz haklılık kazandı, tuttu. Dershaneden önce, Yavuz Top, ben, bazı arkadaşlar o dönemde bağlama düzeniyle örnekler de sergiledik. 1982’de konservatuardan ayrılınca bu açıdan iyice özgür kaldım.

O dönemden bugüne kadar Türkiye’de saz çalan, öğrenen insanların yüzde doksanından fazlası, bağlama düzenini bir *kural* olarak kabul etmek zorunda kaldılar. 82’den sonra da olay iyice rayına oturdu. Bugün geldiğimiz yerde, Türkiye’de herkes bağlama düzeni çalışıyor. Dolayısıyla, artık birisinin kalkıp “bağlama düzeni” adına mücadele etmesinin pek gereği kalmamış durumdadır.

Görüldüğü üzere bağlama düzeni ile kısa saplı bağlamanın ortaya çıkışı arasında bir özdeşlik kurulmuştur. Bu, tam da kısa saplı bağlamanın tahakkümünün başladığı noktadır. Yani kısa saplı bağlamanın otoriter icracılarının bağlama düzenine bu saz üzerinden özcü bir söylemle sahip çıkmaları, kısa saplı bağlamanın müzik icrası yoluyla bir tahakküm aracına dönüşmesine neden olmuştur. Arif Sağ’ın öncülük ettiği kısa saplı bağlama ile bağlama düzeninin özdeşleştirilmesi sonucu, bağlama icrası yeni bir özcülük sürecine girmiş, Arif Sağ’ın otoritesiyle bu tahakküm daha da perçinlenmiştir.

ARIF DÜZENİ: BAĞLAMA DÜZENİ VE KISA SAPLI BAĞLAMA ÖZDEŞLİĞİ

80’li yıllarda Türkiye’de alan çalışması yapan Martin Stokes, halk müziği icrasında başka düzenler olsa da bozuk/kara düzen ve bağlama düzeninin iki merkezi akort sistemine dönüştüğünü; âşıklarla anılan bağlama düzeniyle çalınan müziğin son dönemde popülerite kazanmasında, Alevilerin her dönemde yaşadığı adaletsizliğin, eski metinlerle (örneğin Pir Sultan Abdal) ifade

bulacakları yeni bağlamlar sağlaması ve yeni yaratımlara esin kaynağı olmasının etkili olduğunu belirtir (Stokes, 1998a, s. 121). Hiç şüphesiz o dönemde ortaya çıkan en önemli aktör, aynı dönemde milletvekili seçilerek siyaset alanına da atılan Arif Sağ’dır. Arif Sağ’ın bağlama icrası özelinde Alevi kimliği, kısa saplı bağlama sazı ve bağlama düzeni öylesine içiçe geçmiştir ki, bağlama düzeni giderek “Arif Düzeni” olarak anılmaya başlamıştır (Stokes, 1998a, s. 122).⁹ Ancak bu durum, bağlama düzeni ile kısa saplı bağlama fenomeninin çoğunlukla birlikte anılmasından, hatta kısa saplı bağlamanın tahakkümünün bağlama düzenine tek başına sahip çıkmasından kaynaklandığı söylenebilir.

Bu noktada, kısa saplı bağlama örneğinde özcülük temelli otoriter söylemi ele almak gerekir: Bu söyleme göre, bir yandan bağlama düzeninin, bağlama çalgısının en yaygın ve eski düzeni olduğu; diğer yandan sapı kısa bağlamaların eskiden de kullanıldığı ve en önemlisi yeni üretilen kısa saplı bağlamaların, “öz”üne sadık kalarak üretilmiş, ancak Âşık Veysel vb. icracıların çaldığı “köylü” sazından çok daha “ileri” olduğu iddia edilir. Arif Sağ başta olmak üzere dönemin aktörlerin sıklıkla tekrarladığı bu söylemler, özcü tahakkümünün dayanak noktalarıdır. Yukarıda Newman’ın özcü kimliklerin aslında muhalif ve direniş kimliği üzerinden tanımlanmasının çok uzağında olduğunu belirttiği üzere, Arif Sağ kendisiyle ilgilikitalarda hem bağlama hem de Alevi kimliği açısından “muhalif” ve “direniş” ekseninde tanımlanması, tam da Newman’ın bahsettiği varoluşunu iktidardan alan özsel kimliğin bir otoriter gösterene ve norma dönüştüğü bir sürecin sonucudur (Newman, 2006, s. 42).¹⁰

Özcü söylemin bir başka örneği olarak, bağlama düzeninin büyük bir olasılıkla, bağlamanın kopuz adıyla bilinen döneminde de var olduğunu iddia eden Erol Parlak, bir varsayım olarak kopuz adından bağlamaya geçişin sonrasında bağlamanın asıl düzeni anlamında “bağlama düzeni” adının kullanılmış olabileceğini, ancak her şartta, kuruluşuyla, geleneğe uyumuyla ve Anadolu’da en sık kullanılan düzen olmasıyla kökünün çok eskilere dayandığının açık olduğunu belirtir (Parlak, 2000, s. 80). Arif Sağ ve aynı dönemde Sağ’ın bağlamalarını yapan Yusuf Toraman, Kemal Eroğlu gibi ustaların söylemleriyle neredeyse aynı olan bu yaklaşım, Orta Asya’dan gelen kopuzdan türeyen bağlamanın, aslında bağlama düzeni olarak çalınageldiğini ve kısa saplı bağlamanın da bunun doğal bir devamı olduğu, hatta yeni icat edilmiş değil, eskiden beri var olan bir çalgı olduğu iddiasını taşır (Parlak, 2000, s. 80):

“Bağlama düzeni, Anadolu genelinde en çok kullanılan ve adı hemen her

⁹ Arif Sağ’a göre bağlama, kayıtsız şartsız Anadolu kültürünün bir parçasıdır ve Anadolu Alevilerinin bir çalgısıdır (Yürükoğlu, 1993, s. 62).

¹⁰ Şenay Kalkan’ın, Arif Sağ ile yaptığı söyleşi kitabının adı “Muhalif Bağlama”dır (Kalkan, 2004). Bedriye Poyraz ise Arif Sağ öncülüğündeki Alevi müziği yükselişini “direniş” ekseninde tartışır (Poyraz, 2007).

yerde aynı olan tek düzendir. Cumhuriyet sonrası Türkiye’de Alevi âşıklarla ve özellikle de Âşık Veysel’le tanındığı için “Veysel düzeni, Âşık düzeni, Alevi düzeni” gibi söyleyişler halk arasında gelişmişse de, bu kullanımlar zamanla unutulmuştur. (...) Başta TRT saz sanatçıları olmak üzere çeşitli kesimlerde bağlama düzeninin kolay ve kısır bir düzen olduğu, bu düzende herşeyin çalınamayacağı görüşü vardır. (...) Kanımızca, bu tip görüşlere katılmak mümkün değildir.”

Diğer yandan Parlak, kısa saplı bağlamanın ortaya çıkışı konusunda, bu sazın 1983 yılından itibaren gündeme geldiğini ve müzik çevreleri tarafından yeni bir gelişme olarak algılandığını, bağlama düzeni ile çalındığı için tepkilerle karşılaştığını, ancak bu saza tarihin değişik dönemlerinde hep rastlamanın mümkün olduğunu aktarır (Parlak, 2000, s. 100). Erdal Erzincan ise bağlama düzeni ile bağlama çalgısının adının özdeşleşmesinin, kentlerden köylere yayıldığını düşünür (Erzincan, 2016, s. 137):¹¹

“Farklı müzik tarzları arasında belli bir ortak dil ihtiyacının sağlanabilmesi adına önceleri sadece belli bir akort türünü ifade etmek için kullanılan “bağlama”nın, özellikle TRT, konservatuar, çeşitli kurs ve cemiyetler aracılığı ile hem eski anlamı korunmuş, hem de çalgının adlandırmasında kullanılarak bu tabire yeni bir anlam kazandırıldığı tespit edilmiştir. Bu yolla bağlama adı önce kentlerde daha sonra da köylerde yaygınlaşmaya başlamıştır.”

Bağlamanın köylü mü yoksa kentli mi olduğu tartışması, kısa saplı bağlamanın ortaya çıkışında da önemli bir söylem olan “kentli bağlama” tabirinin yaygınlaşmasına neden olmuştur.¹² Arif Sağ’la yaptığımız görüşmede, eskiden köylü ve hapisane çalgısı olarak görülen bağlamanın imajının, kısa saplı bağlamanın ortaya çıkışıyla değiştiğini aktarmıştır (Özdemir, 1997, ss. 29-30):

“Bugünün gençlerinin benim on katım süratimde bağlama çaldıkları bir gerçek. Ama şimdi bunlarla karşılaşıyorsam, çok seviniyorsam bunun bir başlangıcı vardır. Birileri mücadeleler verip bir şeyler başlatmışlardır. Bağlama diye bir dünya enstrümanı icat olmuştur. Dün bağlama diye bir köylü çalgısı vardı. Daha önceleri bir hapisane çalgısıydı. Bağlama çalmak kaliteli birine yakışmaz, denirdi. İmaj buydu. O imaj bugün yıkıldı. Bugün piyasaya çıkan albümlerin, hangi müzik türünde olursa olsun % 90’ının içinde bağlama sesi vardır. (...) Yıllarca uzun saplı saz çalanlar kısa

¹¹ Bağlama adının kökeni konusunda Erzincan, belli bir pozisyonun kalmak anlamında “eli bağlamak” olarak kullanılan bağlama çalma vurgusunun zamanla düzen adlandırması şekline dönüştüğünü düşünür (Erzincan, 2016, ss. 10-9). Necdet Kurt ise bu ismin, Alevi cemlerinde en az üç deyişi ardı ardına söylemek anlamında kullanılan “deste bağlamak”tan geldiğini öne sürer (Kurt, 2016).

¹² Konuyla ilgili olarak, 1998 yılında Kültür Bakanlığı tarafından Yetkin Özer’e yaptırılan “Bağlamanın Kent Söylemi” adlı belgeselde, dönemin tüm önemli icracıları ve yapımcılarının görüşlerini izlemek için bkz. Özer (1998).

sapı kabul etmedi. Kabul edin dedim, etmediler. O inat başka bir inadı yarrattı. Şimdi Türkiye’de saz çalanların % 99’unun elinde kısa saplı var.”

Arif Sağ’a göre entelektüeller bağlamayı ilkel olarak görmektedir. Sağ, Ruhi Su’nun bağlamayı eline almasına kadar bağlamanın hapishane ve köylü çalgısı görüldüğünü, Su’yla birlikte entelektüellerin zihniyeti değiştiğini belirtir (Kalkan, 2004, s. 196). Sağ için bağlama, Türkiye’de o güne kadar özellikle elitler tarafından köylü çalgısı olarak kabul edilirken, kendisinin 1982 yılında Şan Tiyatrosu ile başlattığı müzik icrası ve çabalarıyla bir dünya çalgısı haline gelmiştir (Poyraz, 2007, s. 183). Ancak Sağ, karşı çıktığı “ilkel”liğe, kendisi de aynı söylemle karşılık vermektedir: Âşık Veysel başta olmak üzere “köylü” icracıların sazları ve icralarını terk etmek gerektiğini; bağlamanın “ilkel”liği aşmasının, bağlamayı ağacından yapım ölçülerine kadar standart hale getirmeye bağlı olduğunu aktarır (Yürükoğlu, 1993, ss. 53-54). Sağ’a göre, artık “evrensel” bir çalgı ve icraya yönelmek gerekmektedir (Yürükoğlu, 1993, ss. 155-156):¹³

“Bu geleneği alıp bir yere götürürken nasıl götürmeliyiz, onu dünya insanlarının anlayacağı biçime nasıl adapte etmeliyiz? Bence bunlara kafa yormak gerekir. Artık ilkellik sempatizanlığın kurtarmalıyız kendimizi. Yani şunu söylüyorum. Falan yerde bir adam var. Elindeki alet, dili ilkel, zor anlaşılıyor. Yaşamı ilkel ama müziği müthiş, yüzyıllardır yaşıyor. Onu büyük orkestraların içerisine nasıl sokar, dünyadaki tüm insanların dinleyebileceği bir yapıya nasıl kavuştururuz? Bence bu çalışmaların yapılmasının zamanı gelmiştir”

“Artık tek sazla çalıp söyleme geleneğini sürdürürsek, tabii ki genç kuşaklara pek hitap edemeyiz. Orkestralarla çalınabilen, çağın araç ve gereçleriyle icra edilebilen müzik türleri, tabii ki devamlı bunun önüne geçecektir. İnsanlar evlerinde onları dinlemek zorunda kalacak, öbürünü de ancak “tarihi eser” konumunda göreceklidir. (...) Pir Sultan’ı artık büyük senfoni orkestralarıyla söylemek lazım diye düşünüyorum.”

Örneğin Neşet Ertaş, kısa saplı bağlamaya dair eleştirilerini aktarırken, Âşık Veysel’in de aslında bağlama düzeni çaldığını ve sazının uzun saplı olduğunu belirtir, dolayısıyla bağlama düzeni –onun deyişiyle “perdesinin”– kısa saplı bağlama ile dayatılmasına tepki gösterir (Akman, 2006, s. 214-215):

“Bağlamada, bizim dönemimizde, Âşık Veysel’in tuttuğu bir perde vardır. Bugün Arif Sağ’ın geliştirmiş olduğu bağlama türü dediğimiz, o tür oluyor, o perdeden tutup şiirlerini söylerlermiş. (...) Aslında bağlamaların hepsinin sapı uzundu da sonradan kısalttılar. Kısa kulplu sazlarla sırf deyiş

¹³ Sağ’ın bu söylemi, ilginç bir şekilde karşı çıktığı entelektüellerin söylemiyle eşleşir. Nitekim Nâzım Hikmet de “Orkestra” şiirinde “üç telinde üç sıska bülbül öten üç telli saz”ın artık “orkestra”nın bir parçası olması gerektiğini belirtir. Şiirin tamamı için bkz. Hikmet (1921).

çalınır. Onlar, normal saz değil. Normal sazla deyiş de söylenir, türkü de. Bağlamanın sapını kısalttılar, bir tür çalıp söylemek için. (...)Sazın kulpu-
nun kısaltılmasını doğru bulmuyorum. Kısırlaşıyor çünkü. Melodiyi iste-
nildiği şekilde veremiyor çünkü. Kısa sapla veremezler.”

Oysa Arif Sağ, ideolojik olarak evrenselcilik fikrini “ilerlemecilik” olarak görmektedir ve bu yaklaşımla geleneksel Alevi müziğinin evrenselci karakterini belirleme eğilimini gösteren ana aktördür (Erol, 2009, s. 147). Bu amaçla Erol Parlak, Erdal Erzincan gibi icracılarla “çoksesli” çalışmalar yapar ve “bağlamayı evrensel bir çalgı haline getirmek” için çaba gösterir (Erol, 2009, s. 148). Dolayısıyla bağlamanın “ilkel” saz olarak kabul edilmesi eleştirisine karşı, bağlamanın evrensel hale getirilmesi, standardize edilmesi vb. söylemlerle, tıpkı ulus inşa sürecinde “Türk halk müziği”nin inşasında karşılaştığımız söylem yeniden üretilir.¹⁴ Ancak bu süreçte balta saz, dede sazı vb. kısa saplı bağlamanın öncülü olan ve bağlama düzeninin kullanıldığı sazlar ile bağlama düzeniyle direkt ilişkili olan ruzba benzeri diğer sazlar “ilkel” kabul edilerek dışlanır.¹⁵ Örneğin Sağ, 90’lı yılların başında yaptığı bir söyleşisinde, özellikle Tacim Dede başta olmak üzere Alevi müziği konusunda kaynaklardan derlemeler yaptığını ve bu kaynaklardan çok kısa sürede derlemeler yapılmazsa çoğunun hakka yürüyeceğini aktarır (Yürükoğlu, 1993, s. 99). Oysa kısa saplı bağlamanın gelişim döneminde derlemeler yapan Sağ, derleme yaptığı yörelerdeki dede sazı, ruzba vb. sazlarla ilgilenmemiş, yaptığı çalışmaların neredeyse hiçbirinde bu sazları kullanamamış, bu çalgıların icrası ve yapımına dair hiçbir teşvikte bulunmamış, hatta söyleşi kitaplarında da açıkça belirttiği üzere eski sazları “ilkel” bulmuştur (Yürükoğlu, 1993, s. 53). Hatta Sağ’a göre bu sazlarla yapılan icralar “yöresel”dir, ancak “çağdaş” değildir (Özdemir, 1997, s. 29):

“Benim Tunceli'deki Murtaza Dede ile Muğla'daki Ramazan Dede'yi birleştirmem lazım. Çünkü onların birbirinden farkı yok. Ama ben Ramazan Güngör'ün curasını Muğla'da bırakırsam, Tunceli'dekini Tunceli'de bırakırsam kültür birlikteliğini yapamam. Benim yarattığım ortak dil, ayrıca halkın ortak zevkidir. Böyle olmazsa çağdaş olamayız. Yöre sanatçısı olur, kalırız.”

Görüldüğü üzere, ulus inşa sürecinde halkçılığın çifte anlatısı olarak, bir yandan halk müziğinin olduğu haliyle yüceltilmesi, diğer yandan bir şekilde icat edilmesine durumuna benzer olarak (Balkılıç, 2015, s. 123), kısa saplı bağlamanın serencamı da aynı bir yolu izler.

¹⁴ Konuyla ilgili olarak, Cumhuriyet’in erken dönemindeki müzik reformlarıyla birlikte evrenselci söylemin üretilmesinde etkili olan simgesel şiddet ve müzik ilişkisi üzerine bir inceleme için bkz. Erol (2012).

¹⁵ Üç sıra telli balta saz, dede sazı ve iki sıra relli ruzba sazları konusunda bkz. Parlak (2000, ss. 122-132); Duygulu (2014, s. 125, 372); Oral ve Deran (2018).

BAĞLAMA İCRASI VE TAHAKKÜM: KISA SAPLI BAĞLAMANIN SERENCAMI

1980’lerin ikinci yarısından itibaren Alevi müziğinin sektörleşmesiyle birlikte, kısa saplı bağlama hem bağlama yapım atölyelerinde hem de farklı icra alanlarında en çok ilgi gören çalgıya dönüşmüştür.¹⁶ Bu durum sadece Türkiye’de değil, aynı zamanda Avrupa başta olmak üzere, dünyanın dört bir yanına uzanan bir yayılım gösterir. Alevi hareketinin kamusal alana çıkması süreciyle paralel gelişen bu dönemde, Arif Sağ başta olmak üzere Yavuz Top, Musa Eroğlu vb. icracılar ve onları takip eden Tolga Sağ, Erdal Erzincan gibi diğer icracıların kısa saplı bağlama ile özdeşleşen bir Alevi müziği icrasını sürdürüp bu çalgının yukarıda bahsettiğimiz şekilde evrenselci bir söylemle yapımı, eğitimi ve icrasını devam ettirmeleri muazzam bir sektörün gelişiminde de büyük etki yapmıştır. Konserlerden stüdyolara, özel dersanelerden kurslara, yapım atölyelerinden albümlere kadar sayısız alanda Alevi müziğinin kısa saplı bağlamayla tahakkümü süreci devam etmiştir. Bu sürecin meşru otoritesi Arif Sağ’dır. Sağ, hem kültürel sermayesi üzerinden inşa ettiği Alevi kimliği, hem de müzik icrası üzerine kurduğu tahakküm ile otoritesini sarsılmaz kılar. Bu durumu açıklarken “post” sözcüğünü kullanması, hem inançsal, hem de müzikal açıdan otoritesinin dayanaklarını açıklaması açısından önemlidir (Poyraz, 2007, s. 182-183):

Mütevazılık güzel bir şey. Bizim temel ilkelerimizden birisidir. Ama gerçeğin de saklanmaması, saptırılmaması gerekir. Doğruyu söylemek gerekir. Arif Sağ’ın iki kişiliği var: biri müzik kişiliği, onu tartışmıyorum. Diğer kişiliği ise liderliğidir. Politik ve karizmatik liderliği var. Arif Sağ ben lider değilim dese de kurtulamaz. Bu toplum, Arif Sağ’ı posta oturtmuştur.

Kısa saplı bağlamanın, bağlama düzeninde uzun saplı olarak çalınan sazlardan en temel farkı, o sazlardaki Mi bemol’dan Sol’e kadar uzanan dik karar seslerinin, Si, Do gibi pes seslere düşürülmesidir.¹⁷ Nitekim bunun sonucu olarak icracı ve solistler, bağlama icrası ve vokal kullanımında bu karar seslerine mecbur bırakılır. Örneğin Arif Sağ, Urfa’da keşfettiği âşık Dertli Divani’ye 1989 yılında hazırladığı “Divane Gönül” (Güvercin Müzik) albümünde Sol karar sesinden çalarken, aynı âşığa 1995 yılında hazırladığı “Duvazımam” (Güvercin Müzik) albümünde, kısa saplı bağlama ile söylemesi gerektiğini dayatarak Re tonunda okutmuştur. Nitekim Dertli Divani sonraki yıllar boyunca icralarında Fa, Sol aralığını bırakmamış ve aynı albümü, aynı repertuar ve aynı isimle bu tonlardan tekrar okuyup 2008 yılında yeniden yayınlanmıştır. Dolayısıyla kısa saplı bağlamanın tahakkümü, solist icralarına kadar yayılmıştır.

Kısa saplı bağlamanın tahakkümünün kamusal alandaki en açık icrası, 13 Mayıs 2000 tarihinde Köln’de Avrupa Alevi Bektaşî Birlikleri Fedarasyonu’

¹⁶ Alevi müziğinin sektörleşmesi konusunda bkz. Poyraz (2007, ss. 146-158).

¹⁷ La (A) = 440 Hz. Batı notasyonu referans alınarak kullanılan ses/nota belirtmeleridir.

nun girişimiyle düzenlenen “Bin Yılın Türküsü” adlı etkinlikte 1500 kişinin aynı anda kısa saplı bağlama çalmasıyla (ve 700 gencin semah dönmesiyle) gerçekleşir. Arif Sağ’a göre endisinin de müzik danışmanlığını yaptığı bu etkinlik, bağlama çalmaktan korkulmadığının göstergesidir ve asırlarca völümü düşürülerek çalınan bağlamanın bu kadar kalabalık çalınması artık völümünün açıldığı anlamına gelmektedir (Poyraz, 2007, s. 189). Bu etkinlikte kısa saplı bağlamalarla icra edilen standardize edilmiş eserler ve semahlar, Alevi kurumları ve Alevi müzik otoritelerine göre “evsensel”liğin göstergesidir. Oysa ortaya çıkan tablo, tıpkı kısa saplı bağlama örneğinde olduğu gibi tek tipli bir standardizasyonun sahneye taşınmasıdır. Bu durum, Alevici hareketin “evrensel bir Alevilik standartı yaratmak” ülküsünün de dışı vurumudur (Massicard, 2007, s. 171). Nitekim Alevici folklorikleştirme, Cumhuriyet’in ilk dönemlerinden farksızdır ve müzik aracılığıyla benzer işlevi görür (Massicard, 2007, s. 230):

“Alevici folklorikleştirme, büyük ölçüde Cumhuriyet’in ilk dönemlerindeki Kemalist folklorikleştirmeye benzer bir işlev üstlenmektedir. Türkiye’de bu söyleme başvurmak, resmi milliyetçi ideolojyle bir tür uzlaşma sağlamaktadır. (...) Alternatif seslerin ve tartışmanın üstü müzikle örtülmekte; cem, semah veya saz bir yandan çok sayıda ayrışık yorumu özümserken, diğer yandan da farklılıkların (tecrübe, yorum, inanç, ritüel farklılıkları) yönetilebileceği ve aşılabileceği katılıma açık bir alan sağlamaktadır.”

Görüldüğü üzere Arif Sağ’ın kişiliğinde ve otoritesinde bağlama düzeni, kısa saplı bağlama, Alevi müziği ve Alevi kimliği içiçe geçmiştir. Bu durum, her biri ayrı detaylara sahip olan bu meselelerin birbirine karışmasına ve birbirinden ayrışmasının giderek zorlaşmasına neden olmaktadır. Bunların birbirine karışması durumunu Okan Murat Öztürk şu şekilde açıklamaktadır (2013, s. 8):

“Üstadlığı belirleyen koşul ve nitelikler bakımından üzerinde durulabilecek tipik bir olgu, “kısa saplı bağlama” ve bu çalgıyla özdeşleştirilen “bağlama düzeni”dir. Kısa saplı bağlama ve bağlama düzeninin yaygınlaşması sürecinin Alevilik kültürü, kimliği ve bunlarla ilişkili olarak üretilen ideolojik ve politik yönlendirmelerden ayrı olarak ele alınması ve anlaşılması mümkün değildir. (...) Görüldüğü gibi aslında “teknik” bir parametre olan “düzen” konusu, Alevilik ve Alevi kimliğiyle özdeşleştirilmek suretiyle çok farklı bir bağlam kazanmış; bu durum, Arif Sağ gibi üstadlığı tartışılmaz bir isim aracılığıyla da “radyo anlayışı”na karşı girişilen bir “mücadele” olarak nitelendirilmiştir. Oysa Anadolu’da bağlama düzeni Alevi olmayan kesimler veya kültürlerce de kullanılmış ve halen de kullanılmaktadır. Kaldı ki Alevi ozanlar arasında Âşık Daimi, Mahzuni Şerif ve Feyzullah Çınar gibi sadece bağlama düzenini kullanmayan isimler de var olabilmişken, Arif Sağ’ın “üstad” kimliğiyle konuyu nasıl farklı bir noktaya çekebildiği; politik ve kültürel zeminlerde taraftar bulup, geniş çapta takip

edilebildiği çok net bir şekilde görülmektedir. Salt geleneksel üstadlık ve yerel müzik gelenekleri üzerinden yapılacak bir tartışmada bu unsurların diğerlerinden temel olarak “daha” değerli, önemli veya öncelikli olması diye bir şey söz konusu olamaz.”

Sonuç olarak Arif Sağ, hocası Nida Tüfekçi aracılığıyla radyo geleneğine ve oradan Muzaffer Sarısözen’e bağlanan silsileye dahil olan bir icracı olarak (Öztürk, 2013, s. 4), “Türk halk müziği”nin inşa süreci boyunca üretilen söylemleri kendi müzik hayatında da benzer şekilde kullanmıştır. Bu açıdan, hem silsile olarak onlara bağlanmış, hem de Newman’ın bahsettiği özcü kimliğinin oluşumunda bizzat bir norm haline gelen söylemini inşa etmiştir. Dolayısıyla önce, Yurttan Sesler ve ardından TRT’de kabul gören resmi halk müziği icrasında uzun saplı bağlama ve bozuk düzen tahakkümünü yaratmış, daha sonra buna tepki olarak ortaya çıkan kısa saplı bağlamanın serencamı da aynı yolu izlemiştir. Uzun saplı ve kısa saplı bağlama tartışmaları, karşılaştırmaları ve araştırmaları günümüzde devam etmektedir.¹⁸ Kısa saplı bağlamanın kırk yıla yaklaşan macerası, 2000’li yıllardan itibaren daha da zenginleşen bağlama çeşitliliğinin ortaya çıkmasıyla kısmen kesilmişse de günümüzde yapım, icra ve eğitim alanlarında “bağlama sektörü”nün en büyük payı halen kısa saplı bağlamadır.¹⁹

¹⁸ Örneğin İTÜ TDMK’dan iki öğretim görevlisinin yaklaşımları şöyledir: “Bağlama” çalgısının kısa sap, “bozuk” sazının da uzun sap olarak yanlış anıldığına dikkat çeken İrfan Kurt, sapın uzun veya kısa olmasının bağlama ailesinin ve düzenlerinin ismi olmaması gerektiğini belirtir (Kurt, 2007, s. 414). Bozuk düzeninin çalındığı tanbura sazı ile kısa saplı bağlamanın hemen hemen aynı ses sahasına sahip olduğunu ve orkestrasyon çalışlarda tınısal olarak birbirlerini çok iyi tamamladıklarını düşünen Cihangir Terzi ise, bu iki sazın birleşiminden yeni formatta bir orkestra sazı üretilebileceğini düşünür (Terzi, 2007, s. 639). Aynı konuda internette bir forum sayfasında yer alan bir tartışma için bkz. Sazkursu (2010).

¹⁹ Konunun sınırlarını korumak amacıyla kısa saplı bağlamaya tepki olarak 2000’li yıllardan itibaren ortaya çıkan yeni çalgılar, düzenler ve icra pratikleri bu bildiriye dahil edilmemiştir. Ayrıca otoetnografik bir dipnot olarak, Türkiye’de ilk kez dede sazı, ruzba ve bağlama düzeninde uzun saplı sazın birlikte çalınıp belli bir bölgenin (ve ocağın) değişlerinin icra edildiği bir çalışma olan ve 1998 yılında yayınlanan “Ummanda: Maraş Sinemilli Deyişleri” (Kalan Müzik) adlı müzik albümü (Karakaya, 2006, s. 20), kısa saplı bağlama tahakkümüne karşı “bilinçdışı” bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. Arif Sağ’ın yukarıda zikrettiği Tacim Dede başta olmak üzere pek çok kaynak kişiden derlenmiş eserlerin yer aldığı bu albümden tam 20 yıl sonra Anadolu’nun ve dünyanın dört bir yanında balta saz, dede sazı, ruzba, üç telli cura vb. sazlar yapılmakta ve genç icracılar tarafından ustalıkla çalınmaktadır. Günümüzde icra edilen sazlarla ilgili İstanbul cemevlerinde yaptığım alan araştırmasından veriler için bkz. Özdemir (2016, s. 156-174).

SONUÇ

İnsanın toplumsal bir varlık olmasından kaynaklı olarak hiçbir otorite ilişkisi olmadan bir yaşam kurmanın mümkün olmadığını belirten Richard Sennett, asıl önemli olanın otoriteyi tahakküm aracı olmaktan çıkarıp, diğer insanlara karşı kayıtsızlık içermeyecek bir biçime dönüştürmek olduğunu, bunu ancak otoriteye maruz kalanların yapabileceğini ve buradan hareketle otoriteye karşı hayal gücümüz ile yaratıcılığımızı kullanmayı önerir (Sennett, 1992). Buradan yola çıkacak olursak, bağlama özelinde otoritenin yıkımının gerçekleşmesi için öncelikle bağlamanın ülke çapında homojen bir biçimde kullanılmadığını kabul etmek gerekmektedir (Ersoy, 2014, s. 940).²⁰ Bu açıdan, Türkiye’deki kültürel çeşitlilikle ilişkili olarak homojen bir bağlama boyu, düzeni, icra pratiği olmadığından ve bu çeşitliliğin dinamizmini hesaba katmadan, bağlamanın sapının kısa/uzun olması veya bozuk/bağlama düzensinde çalınması gerektiğine ilişkin tüm tahakküm çabalarının sonuçsuz kaldığı, hatta günümüzde farklı sazlarla yapılan çalışmalarda tersine sonuçlar doğurduğu görülmektedir.

Günümüzde uzun veya kısa saplı bağlama dışında, dede sazı, ruzba, üç telli cura vb. bağlama ailesinden olan ancak akademik eğitimin dışında bırakılmış, “ilkel” görülmüş, çoğunlukla “renk saz” olarak kayıt veya sahnede kullanılmış bir sazla “üstat” olmak, kabul görmek, kariyer yapmak benzeri bir çaba akademide, sahnede veya müzik piyasasında neredeyse imkansızdır. Çünkü ister uzun ister kısa saplı olsun, icat ve inşa edilmiş günümüz bağlamasının tahakkümü ve üstat kabul edilmiş ustalarının otoritesi Türkiye’de her alana yayılmıştır. Bu tahakkümü sağlayan otoritenin meşru zemini kısa veya uzun saplı sazları çalmakla başlamaktadır. Bu yaklaşıma göre, Ulalı Ali Rıza, Ramazan Güngör ya da Nesimi Çimen’in curaları, sadece “yöresel” sazlardır, “çağdaş” ve “evrensel” olma şansları yoktur. Onların çaldıkları ezgiler ancak standardize edilmiş uzun veya kısa saplı bağlamalar ile icra edildiğinde “çağdaş” olabilmektedir.

Arif Sağ başta olmak üzere, kısa saplı bağlama otoriteleri, tıpkı karşı çıktıkları uzun saplı bağlama icracıları gibi zamanla kendi tahakküm alanlarını genişletmişler, yaklaşık kırk yıl boyunca, “Türk Halk Müziği” icrasını bu kez bu sazla inşa etmeye çalışmışlardır. İcrasından yapımına, tüm dünyaya yayılmış olan bir sektöre dönüşen kısa saplı bağlamanın serencamı, tüm çabalara rağmen “evrenselci” söylemin tersine yol almış, paradoksal olarak dar bir “Alevicilik” içine hapsolma ve “özcü” söylemleri tekrar üretmekten ileri gidememiştir. Dolayısıyla günümüzde bağlama ve halk müziği bağlamında,

²⁰ Benzer bir yorumu bağlama eğitimi üzerinden yapmak da mümkündür (Öztürk, 2014, s. 9): “Günümüz okul veya konservatuvar eğitimi, hayatı dershanelerden dışlayarak neredeyse salt teknik düzeyde bir soyutlama üzerinden ‘eğitim’ yapma çabasıdır. Standartlaşma bu eğitim anlayışına temel teşkil etmektedir. Oysa gelenek, çeşitlilikle ve çoklu-temsille var olmuştur.”

postyapısalcı bir bakış açısıyla hakikatin heterojen, parça bölük, farklılaşmış ve çoğul karakterini yeniden düşünmek gerekmektedir. Bunun için, resmi “Türk Halk Müziği” kabulü başta olmak üzere, bu alanda nota yazımından bağlama icrasına kadar her tür otoritenin yapısökümüne ihtiyaç vardır.

Bir çalgının yapımından icrasına kadar tüm dinamiklerini sorguladığı bir çerçevede, her çalgının kendi bağlamında sosyal yaşamı olduğunun altını çizen Eliot Bates, Türkiye’de “milli” bir çalgı olarak görülen bağlamanın, milli sınırların nasıl çizildiğine bakılmaksızın, milletin sembolü olduğu, milleti oluşturduğu (ya da somutlaştırdığı), hatta topluma ilişkin açık ve net bir işlevi olduğu anlamlarına gelemeyeceğini belirtir (Bates, 2012, s. 374). Bu açıdan günümüzde bağlama icrasının, yapımının ve her tür anlam evreninin değişen dinamikleri, konuyu uzun sap – kısa sap geriliminin ötesinde inceleme imkanı doğurmaktadır. Ancak güncel tartışmalara bakıldığında bu gerilimin halen sürdüğü de bir gerçektir.²¹

KAYNAKLAR

- Almond, I. (2012). *İbni Arabî ve Derrida: Tasavvuf ve yapısöküm*. (K. Filiz, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Altınay, R. (2004). *Cumhuriyet döneminde Türk halk müziği (kitaplar, makaleler, nota yayımları)*. İzmir: Balçova Kaymakamlığı.
- Altuntek, N. S. (2009). ‘Yerli’nin bakışı. *etnografya: Kuram ve yöntem*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Akman, H.(Söy.) (2006). *Gönül dağında bir garip: Neşet Ertaş kitabı*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Asan, Ö. (2007, 7 Ekim). “Bağlama” tabakkümüne son!.Erişim Tarihi: 11.03.2018, <http://www.radikal.com.tr/radikal2/baglama-tahakkumune-son-875467/>
- Ayas, G. (2014). *Mûsiki İnkılâbı’nın sosyolojisi: Klasik Türk müziği geleneğinde süreklilik ve değişim*. İstanbul: Doğu Kitabevi.
- Balkılıç, Ö. (2015). *Temiz ve soylu türküler söyleyelim: Türkiye’de millî kimlik inşasında halk müziği*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Bates, E.(2012). *The social life of musical instruments. Ethnomusicology*, 56(3),363-395.

²¹ 2018 Mart ayında, Türkiye Musiki Eserleri Meslek Birliği (MESAM) başkanlığı yapmış iki eski dost ve bağlama ustası Arif Sağ ve Orhan Gencebay’ın MESAM’la ilgili basın üzerinden başlattıkları tartışma, daha sonra MESAM’a kayyum atanmasıyla daha da alevlenmiştir. Bu tartışma zaman zaman sosyal medyada, uzun saplı – kısa saplı bağlama ve arabesk tartışmalarına dönmüş, Arif Sağ ve onu destekleyenler, kısa saplı bağlama ve Alevilik üzerinden bir söylem kurmuştur. Bunun sonucunda Orhan Gencebay’ın temsil ettiği arabesk ve uzun saplı bağlama açık bir eleştiri almıştır. Konumuzun güncelliği açısından önemli bir örnek olan bu tartışma halen devam etmektedir. Bu örnekte de görüldüğü üzere, uzun – kısa sap mevzuu giderek politik bir tartışmaya dönüşmüştür. Müzik ve politika ilişkisi üzerine bir inceleme için bkz. Kutluk (2018).

- Bohlman, P. V. (2015). *Dünya müziği*. (H. Gür, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi.
- Cemal, G. (1996). Kısa saplı bağlama'nınserüveni. *Cem Dergisi*, 60, 46-48.
- Derrida, J. (2008). *Nietzscherin Şöleni*. (A. Utku ve M. Erkan, Der. ve Çev.). İstanbul: Otonom Yayıncılık.
- Dönmez, B. M. (2008). Anadolu bağlamasına ait çoğul anlam havuzunun çözümlemesi. *Folklor/Edebiyat*, 55, 215-222.
- . (2014). *Alevi müziği uyanışı*. Ankara: Gece Kitaplığı.
- Duygulu, M. (2014). *Türk halk müziği sözlüğü*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Eagleton, T. (2004). *Edebiyat kuramı*. (T. Birkan, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Elçi, A. C. (1997). *Muzaffer Sarısözen: Hayatı, eserleri ve çalışmaları*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Erol, A. (2009). *Müzik üzerine düşünmek*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- . (2012). Music, power and symbolic violence: The Turkish state's music policies during the early republican period. *European Journal of Cultural Studies*, 15(1), 35-52.
- Ersoy, İ. (2014). Türk halk müziğinin yeniden üretimi/inşası: Ulusal kaynaştırma projesi olarak "Yurttan Sesler" Topluluğu. *International Journal of Human Sciences*, 11(2), 931-947.
- Erzincan, E. (2016). Bağlama çalgısına etimolojik bir yaklaşım ve bağlama düzeni (akordu) pozisyonları ile ortaya çıkan durumun ve duyumun performansa yansması. G. Göğüş ve E. Varlı (Ed.) *Uluslararası müzik sempozyumu müzikte performans bildiri kitabı*(ss. 128-144).Bursa: Osmangazi Belediyesi Yayınları.
- Esgin, A. (2014). *Sosyolojik soruşturmalar: Gündelik olanın analizinden kesitler*. Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Gazimihal, M. R. 1975. *Ülkelerde kopuz ve tezeneli sazlarımız*. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.
- Hikmet, N. (1921). *Orkestra*. Erişim Tarihi: 11.03.2018, http://siir.gen.tr/siir/n/nazim_hikmet/orkestra.htm
- Kalkan, Ş. (Söy.). (2004). *Muhelif bağlama: Arif Sağ kitabı*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Karakaya-Stump, A. (2006). Sinemilliler: Bir Alevi ocağı ve aşireti. *Kırkbudak*, 6, 19-59.
- Koyuncu, A. A. (2013). Özne ve hakikat bağlamında modern ve postmodern epistemolojinin eleştirisi: Vasat'ı yakalama üzerine bir deneme. *II. Türkiye lisansüstü çalışmalar kongresi bildiriler kitabı-1* (ss. 7-19). Bursa: Bursa Büyükşehir Belediyesi Kitaplığı.
- Kurt, İ. (2007). Bağlama ailesinde "bozuk" sazı ve kısa sap uzun sap meselesi. *"Halk müziğinde çalgılar" uluslararası sempozyum bildirileri* (ss. 411-415). Kocaeli: Motif Vakfı Yayınları.
- Kurt, N. (2016). Alevi Bektaşî cemlerinde "deste bağlama" geleneği ve "bağlama" adının kaynağı. *Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı Dergisi*, 8, 43-62.

- Kutluk, F. (Der.). (2016). *İllüzyon: Cumhuriyet'in klasik müzik serüveni*. İstanbul: h2o Kitap.
- _____. 2018. *Müzik ve politika*. İstanbul: h2o Kitap.
- Newman, S. (2006). *Bakunin'den Lacan'a anti-otriteryanizm ve iktidarın altüst oluşu*. (K. Kızıltuğ, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Oral, M. ve Deran, E. (2018). İkitelli cura (ruzba) icrası, aktarımı ve Âşık Nesimi Çimen'in bu bağlamdaki yeri ve önemi. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 21, 53-68.
- Özdemir, U. (Söy.). (1997). Arif Sağ: “Dün bağlama diye bir köylü çalgısı vardı...”. *Roll*, 4, 28-30.
- _____. (2016). *Kimlik, ritüel, müzik icrası: İstanbul cemevlerinde zakirlik hizmeti*. İstanbul: Kolektif Yayınları.
- Özdemir, U. ve Peker, S. N. (2001). Kemal Eroğlu: “Stradivarius'un kemani, dayımın bağlaması”. *Roll*, 54, 58-6. Erişim Tarihi: 11.03.2018, <http://www.kopuzsazevi.com/kemaleroglu11.htm>
- Özer, Y. (Yap.). 1998. *Bağlamanın kent söylemi*. Erişim Tarihi: 11.03.2018, <https://www.youtube.com/watch?v=m7jNdCp1Imk>
- Öztürk, O. M. (2009). Onyediden yirmidört'e: Bağlama ailesi çalgılar ve geleneksel perde sistemi. *Folklor/Edebiyat*, 58, 63-88.
- _____. (2012). Geleneksel bağlama icrasının gelişiminde üstadlık kültürünün rolü ve belirleyiciliği. *Nida Tüfekçi uluslararası bağlama sempozyumu*. İstanbul: İTÜ TDMK.
- Parlak, E. (2000). *Türkiye'de el ile (şelpe) bağlama çalma geleneği ve çalış teknikleri*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Picken, L. (1975). *Folk music instruments of Turkey*. Oxford University Press.
- Poyraz, B. (2007). *Direnişle piyasa arasında: Alevilik ve Alevi müziği*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Sarup, M. (2004). *Postyapısalcılık vepostmodernizm*. (A. Güçlü, Çev.). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Sazkursu. (2010). *Bağlama hakkında yanlış bildiklerimiz*. Erişim Tarihi: 11.03.2018, <http://www.sazkursu.com/archive/index.php/t-8043>
- Stokes, M. (1992). The media and reform: The saz and elektrosaz in urban Turkish folk music. *British Journal of Ethnomusicology*, 1, 89-102.
- _____. (1998a). *Türkiye'de arabesk olayı*. (H. Eryılmaz, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- _____. (1998b). Fındıklar ve sazlar: Bir Doğu Karadeniz vadisindeki kültürel değişime ilişkin gözlemler. (M. Koçak, Çev.). *Dans Müzik Kültür: Folklor Doğu*, 63, 149-163.
- Şenel, S. (1999). Cumhuriyet Dönemi'nde Türk halk müziği araştırmaları. *Folklor/Edebiyat*, 17, 99-128.
- Toraman. Y. *Bağlamayı bugünlere getiren usta !.. Yusuf Toraman*. Erişim Tarihi: 11.03.2018, <http://www.toramanmuzik.com/toramanmuzik/nefes.asp>
- Terzi, C. (2007). Tambura bağlama ve kısa sap bağlama ses sahası tel dizgisi denge oranları akort ve notasyon üzerine farklı bir bakış ve yeni öneriler. *“Halk müziğinde çalgılar” uluslararası sempozyum bildirileri* (ss. 638-651). Kocaeli:

Motif Vakfı Yayınları.

Yükselsin, İ. Y. (2005). Bir “kültürel aracı” olarak Muzaffer Sarısözen ve erken cumhuriyet döneminde “Türk halk müziği”nin yeniden inşasındaki rolü.

Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim, 14, 77-90.

Yürükoğlu, R. (Haz.). (1993). *Değirmenin bendine: Arif Sağ'la müzik, alevilik ve siyaset üzerine sohbet*. İstanbul: Alev Yayınları.

Türkiye’de Müzikal Elitizm: Geleneksel ve Popüler Müzik Eleştirisinin Kültürel Evrimci Perspektifi

Musical Elitism in Turkey: A Cultural Evolutionary Perspective on the Traditional and Popular Music Criticism

GÖKMEN ÖZMENTEŞ*
ONUR ŞENEL**

ÖZET

Türkiye’de müzikal elitizmin tarihsel köklerini Osmanlı’nın batılılaşma hareketlerinde ve Cumhuriyetin kültür politikalarında görebiliriz. Batının yalnız maddi gücünün değil aynı zamanda kültürünün de nihai bir hedef olarak görülmesi Osmanlıdan itibaren elitist bir düşüncenin temellerini atmıştı. Cumhuriyet ile birlikte hız kazanan modernleşme hareketi Atatürk’ün ulus devlet yaratma hedefinde varış noktası olarak Batılılaşma yerine uygarlaşmayı tercih edinen politikasına rağmen bazı noktalarda farklı bir yön almış ve Batıya öykünmeyen her şey geri kalmış görülmeye başlanmıştı. Bu düşünce aslında kültürel evrim kavramıyla ifade edilebilecek olan Batı dışı kültürlerin Batı kültürünün alt basamağı olduğu şeklindeki bir anlayışın yansımasıydı. Bu bağlamda müzikal elitizm Türk müziğinin Batı müziğine ulaşma yolunda *atması gereken* adımları göstermiştir. Geçmişten günümüze yerellik-evrensellik, gelenek-modernlik, çokseslilik-tekseslilik, gerileme-evrenselleşme ve uygarlaşma, gibi kavramlar üzerinden yürütülen uzun soluklu tartışmalar ile toplumun müzik kültürü *yükseltilmeye* çalışılmış, eğitimden basına, günlük yaşamdan politikaya dek geniş bir yelpazede batı müziği, kültürü ve tekniği toplum nezdinde yüceltilmiştir. Ancak elitist politikayı sahiplenen devlet ideali ile halkın pratiği arasındaki derin ayrılık elitler açısından hiçbir zaman bir özeleştirisi konusu olmamış, elitist düşünce toplumda karşılık görmeyen düşüncelerini popüler müzikler üzerine uygulamaktan da geri kalmamıştır. Başlangıçta Batıya göre *geri kalma* eleştirisinden hareket eden bu düşünce Batı kültürü ile dünyaya yayılan popüler müzik türlerine bu kez *endüstrileşme* eleştirisini getirmiştir. En net ifadesini Adornist düşüncede gösteren bu tavır Batı kültürüne öykünmeyen kültürlerle karşı sergilediği tutumu bu kez popüler türlere karşı da sergileyerek elitizmi için topluma dar bir çerçeve bırakmıştır. Popüler olanın reddedilmesi elitistler için evrensellik ve uygarlığın ölçüsünün Batı kültürünün sadece belirli bir dönemiyle sınırlı kaldığını ve popüler müziğin de Batı kültürünün içindeki bir gerileme olarak kabul edildiğini göstermektedir. Bu bağlamda bu çalışma politika, müzikal Platonizm, oryantalizm-oksidantalizm, estetik ve popüler kültür kuramları bağıntıları çerçevesinde ve yeni tarihsel dokümanlar örneğinde Türkiye müzikal elitizmini kültürel evrimci perspektiften

* Doç.Dr., Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Antalya,
gozmentes@gmail.com

** Doç. Dr., Sinop Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi. onursenel@yandex.com

analiz etmeyi ve yorumlamayı amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Müzikal Elitizm, Kültürel Evrimcilik, Müzik Eleştirisi, Geleneksel Müzik, Popüler Müzik

ABSTRACT

The historical roots of musical elitism can be observed in the Westernization movements of the Ottoman Empire and the cultural policies of the Republic of Turkey. Elitist thought, even in the Ottoman Empire, was based on the view that both the material power and culture of the West were ultimate goals. Despite Atatürk's policy of preferring civilization over Westernization as his goal in creating a nation-state, the modernization movements accelerated by the establishment of the Republic of Turkey took a different direction at some points, and everything that imitated to the West began to appear backward. This idea reflected an understanding of non-Western cultures as a subset of Western culture, which could, in fact, be expressed by the concept of cultural evolution. In this context, musical elitism indicated the steps that Turkish music *must take* on its path to Western music. From past to present, the music culture of the society has tried to "ascend" through long-standing debates over concepts such as locality-universality, traditionalism-modernity, monophony-polyphony, recession-universalization and civilization. Western music, culture and technique have been exalted in a wide range of social fields ranging from education to the press, and from daily life to politics. However, the profound separation between the state adapting elitist policy and the people's practice has never been a matter in the self-criticism of the elites. Instead, elitist thought has never ceased to apply its ideas, which were unrequited in the society, to popular music. This idea, which initially originated from the criticism of *backwardness* by the West, brought criticism of *industrialization* to the Western culture and popular music genres that spread to the world. This attitude, which has its clearest expression in Adornism, has left a narrow framework to the society by presenting its elitist attitude towards cultures that do not imitate Western culture and against the popular genres. For elitists, rejection of the popular shows that the measure of universality and civilization was limited to a certain period of Western culture, and popular music was regarded as a regression in Western culture. This study will analyze and interpret musical elitism in Turkey from a cultural and evolutionary perspective, within the framework of politics, musical Platonism, orientalism-occidentalism, aesthetics and popular culture theories, and new historical documents.

Keywords: Musical Elitism, Cultural Evolutionary, Music Criticism, Traditional Music, Popular Music

GİRİŞ

Muzıka-yı Hümayun ile başlayan *müzikte modernleşme* ülküsü özellikle Cumhuriyet Dönemi ile birlikte, temsili ve sembolik orkestraların ötesinde, *topyekün çağdaşlaşma* ideolojisi bağlamında kurumsallaştırılmış ve genel anlamda modernleşme paradigmasının bir aygıtı olagelmıştır. Bu değişimler doğal olarak kültürel noktada modern-gelenek çatışmasını beraberinde getirmiş, müzik alanında *gelenekçiler* ile *modernistler* arasında *doğuculuk-batıcılık*, *tekseslilik-çokseslilik* ve hatta *ilkel-gelişmiş* ikilikleri minvalinde yürütülen

kadim tartışmalar doğmuştur. Bu tartışmalar analiz edildiğinde özellikle de batı müziği-çokseslilik savunucularının temel argümanlarının bilimsel dayandıktan ziyade katı ve idiyotik bir müzikal elitizmin söylem sınırları içinde kaldığı, miras alındığı ve bırakıldığı görülecektir. Bu tür bir elitizmin tarihini, sosyolojisini ve psikolojisini analiz ederken çekilebilecek temel güçlük, müzikal elitistlerin kendilerinin bile söylemlerinde sağlam bir argüman, tez ya da kurama başvurmamış olmalarıdır. Bu nedenle, Türkiye’de müzikal elitizmin kökenlerine ait saptamada mevcut sınırların dışında tarih, felsefe, sosyoloji gibi alanlara ait dokümanlara başvurmak, müzikal elitizmin alt yapısını gıyabında analiz etmek zarureti vardır. Öte yandan, yukarıda belirtilen *doğuculuk-batıcılık* vb. ikilikler üzerinden yürütülen tartışmaların Cumhuriyet Dönemi ve öncesinin müzik yaşantısının anlaşılması açısından tek başına yararlı ve yeterli olmadığını belirten Öztürk (2014), Atatürk ve Ziya Gökalp’e ait görüş ve söylemler üzerine inşa edilen *kutsal anlatı* ezberinin dışında analizlere gereksinim olduğuna özellikle vurgu yapar. Hatta Öztürk (2014), Cumhuriyetin ilk yıllarında müzik alanındaki modernleşme gayretlerine ilişkin eleştirilerin sadece Atatürk ve Gökalp figürleri üzerinden yürütülmesinin ve böylece bir anlamda müsebbip hale getirilmelerinin süreci anlamak açısından yanıltıcı olduğuna işaret eder ve dikkati konunun başka etkili aktörlerine ve tarihselliğe yöneltir. Çalışmamızın dip derinliği de tam bu noktada belirmektedir. Bu bağlamda çalışmanın amacı, Türkiye müzikal elitizminin derinlerdeki aktörlerinin düşünce yapılarının tarihsel-düşünsel izlerini sürmek ve günümüzde popüler müziğe dek uzanan hegemonik tavrı analiz etmektir.

TÜRKİYE’DE MÜZİKAL ELİTİZMİN TARİHSEL ARKA PLANI VE BAŞLICA FIGÜRLERİ

Türkiye Cumhuriyeti her ne kadar yeni bir ulus devlet olarak inşa edilmiş olsa da, özellikle tarihsel ve kültürel olarak Osmanlı Devleti’nden kalan mirasın üzerinde yükselmiştir. Aslında modernleşme ülküsünde Atatürk’ün bizzat belirttiği üzere coğrafyalar ötesi bir muassırlaşma mottosu yatsa da, Türkiye Cumhuriyeti’nin özellikle ilk yıllarında yönetim ve entelektüel kadro Osmanlı’dan miras gelen bir ekipti. Bu Osmanlı kadrolarının özellikle Garpcı kimliği savunan Jön Türkler’den oluşması bizdeki müzikal elitizmin izini sürmek açısından iyi bir başlangıç noktası oluşturmaktadır. İttihat ve Terakki Cemiyeti ile Kürt Teali Cemiyeti’nin kurucularından ve İngiliz Muhipleri Derneği üyesi olan Abdullah Cevdet Osmanlı’dan Cumhuriyet’e intikal eden Batıcılığın öncüsü olup, *siyasi yapının elitizmi doğal olarak içinde barındırdığını* (Meriç, 2007) ifade ederek günümüz elitizminin işaretlerini veren kişi olarak önemli rol oynar. Katıksız bir Batıcı olan A.Cevdet’e göre Avrupa *gülü ve dikeniyi* yani olumlu-olumsuz her yönüyle esas alınması gereken tek medeniyetti (Öztürk, 2014). Cevdet’e göre modernleşme için batının medeniyeti ve tekniğini almak yetersizdi, batıya ait kültürü de aynen ithal

etmek gerekliydi. Bu düşüncesi ile esasen Ziya Gökalp'in tam karşısında yer alan Cevdet öz kültürünü görmezden gelmesi bakımından batıcı elitizmin en uç noktası olmuş (Doğan, 2012) ve çıkardığı İctihat dergisi ile oldukça geniş bir yayılım gösterebilmiştir. Hatta bir ara kendisini düşüncelerine öyle kap-tırmıştır ki, Son Telgraf gazetesinde çıkan bir yazısında Almanya ve İtalya gibi ülkelerden Türkiye'ye insan getirtilip yerleştirilmesini modernleşme uğ-runu savunabilmiştir (Doğan, 2012). A.Cevdet'in Türkiye kültürel elitizmin-deki yeri şöyle özetlenmiştir:

...modernleşmeyi ele alış biçimi, topluma yaklaşımı, kendisine ve çevre-sine yüklediği toplumsal ve siyasal misyon onun ansiklopedist bir metotla meseleye yaklaşımını göstermekteydi. Doktor olarak koyduğu teşhiş me-denileşememe ve Batılılaşamamayı... Ona göre toplum geri bırakılmış la-kin basiret gösterip bu durumdan çıkamayacağı için elinden tutulması ge-reken bir konumdaydı. Bu nedenle onlara hemen her konuda bir bilgi yük-lemesi yapmak gerektiğine inanıyordu. Ne yazık ki, daha sonraki döneme de miras olarak kalan bu entelektüel ve siyasi jakoben anlayışın etkileri toplumsal farklılıkları ve hakikati görmenin önündeki en büyük engel oldu. Abdullah Cevdet başta olmak üzere ittihatçıların yüklendiği misyon böylesi bir elitizm, eklektizm ve yüzeysellikte tanımlanabilir. Ve bu, dö-nüşürme iddiasında oldukları geniş coğrafyanın özgünlüklerini görmele-rine mani olmuş, Mardin'in ifadesiyle "özgün bir felsefe ve bir ideoloji ya-ratmalarını" engellemiştir (Işık, 2016: 34-35).

A. Cevdet kadar olmasa da Darulmuallim'in Müdürü Mustafa Satı Bey de Avrupa'nın deneyimlerinden yararlanmayı yerinde buluyor ancak kendimize göre *kestirme* yollar bulmamız gerektiğinden söz ediyordu (Öztürk, 2014). Ancak bu *kestirme yollar* fikri yeni ve modern bir milli musiki oluşturma aşamasında A.Cevdet'in bakışına çok yakın bir yöntemle dönüşerek batıda var olan son besteleme ve icra tekniklerini ithal ediverme yöntemine dönüş-müştü. Bu aceleci tutumun altında, Osmanlı'dan miras edinilmiş eldeki kad-rolarla muasır batıyı yakalama ve hatta onu geçme ülküsüne kısa sürede erişme olanaksızlığının yarattığı psikoloji vardı elbette. Buna rağmen, ...*bi-zim gelişmemiz Avrupa'nın gelişmesinden daha fazla bir zaman almayacak-tır* (Öztürk, 2014) diyebilen Mustafa Satı ve A.Cevdet'in radikal batıcılığı o *kestirme* yolu bulma ülküsünde bir anda birleşmişlerdi: *Müziğimizi doğru-dan ve hızla batının anlayışı ve tekniği ile işlemek*. Yukarıdaki alıntıda belir-tildiği gibi bu metot, özgünlükleri görmemeye sonuçlanan bir elitizm ve yü-zeyselliğe daha başlangıçta düşmüştü. O döneme ait temel yanılgılar şöyle özetlenebilir:

- a) Muzıka-yı Hümayun'dan Makamı Hilafet Muzıkası'na geçmek. Geçmiş kimlikle bağını koparmaya çalışırken geçmişi en üst dü-zeyde temsil eden kurumu Cumhuriyete taşımak (Öztürk, 2014).

- b) Çağdaş olarak tanımlanan müziğin de aslında batı için de artık çağdaş olmaması, batının geleneksel müziği olmasının yarattığı anakroni.
- c) Ülkeye davet edilen uzmanların da Avrupa'da miadı dolan tonal müzik geleneğini temsil etmeleri, o dönemin güncel müzik tekniklerinden uzak olmaları.
- d) Yeni ve asri sanılan uygulamaların böylece hiç de yeni ya da asri olmaması ve bu yanlışın altındaki entelektüel eksiklik.

MÜZİKAL ELİTİZMİN EVRELERİ VE ANALİZİ

Bu çalışmada, Türkiye'de kültürel evrimci müzikal elitizm iki evrede analiz edilmiştir.

1. *Çoksesli ve evrensel bir ulusal müzik hedeflenen ilk evre:* Cumhuriyet ile başlayıp 70'lerin ortasında arabesk müziğin çıkışına dek sürer. Modernite ve buna bağlı *gelişme, ilerleme, evrensel, çağdaş* vb. terimler üzerinden inşa edilen bu evrenin karakteri şöyle özetlenebilir:

- a. Hegemonyacı, etnosentrik ve yayılmacıdır. Baskın karakter eğilimi vardır ve kendini sevdirmeye (günümüzde de) çalışır.
- b. İleride ve gelişmiş olduğunu düşünür, kültürlerin de evrimleşeceği düşüncesindedir.
- c. Müziğin (aslında batı müziğinin) evrensel olduğu tahayyülü ile elitizmini gölgeler, meşrulaştırır ve kamuoyunu manipüle eder.
- d. Çokseslilik-tekselelilik tartışmasında eksik/yanlış müzik teorik analizler yürütür, modern olarak tanımladığı ancak gerçekte gelenekselleşmiş olan batı müziğini model alır.

2. *Popüler müzikleri ve arabeski "kültürel yozlaşma" olarak gören ikinci evre:* İlk evrenin çokseslilik ve evrenselleşme gibi temel karakteristiklerini de içeren, 70'lerin ortasından başlayıp günümüzde de varlığını gösteren postmodern evre. Bu evrede müzikal elitizm yayılma alanlarını geleneksel ve yerel olana ek olarak, popüler müziklere de genişletmiştir. Müzikal elitizmin hedefindeki popüler müzik temsilcilerinin de kimi zaman meşrulaşma ve mevcudiyet endişesi ile elitistlerin *çokseslilik, evrensellik* gibi söylemlerine sarıldığı (arabesk dışında) ve bu sayede paylaşılan bir elitizmi gözlemleyebildikimiz, Cumhuriyet dönemi çokseslilik ve evrensellik ideallerinin post-mortem dönemi.

BİRİNCİ EVRE: GELENEKSEL MÜZİK ELEŞTİRİSİNİN PERSPEKTİFİ: KÜLTÜREL EVRİM BAĞLAMINDA ÇOKSESLİLİK VE EVRENSELLİK İDEALİ

Müzikte modernleşme hareketinin altında yatan temel fikir, gelişmişlik açısından Batı müziğinin en yüksek seviyede olduğu ve Türk müziğinin çağı

yakalamak için çeşitli değişimlerden geçmesi gerektiğidir. Batı kültürünü en tepeye konumlandırarak diğer kültürleri onun altında sıralayan bu düşüncenin teorik çerçevesi 20. yüzyılda ortaya çıkan kültürel evrim kavramıyla çizilmiştir. Henüz bir kuramsal altyapının bulunmadığı dönemlerde uzak ülkelere seyahat eden Batılı asker, gezgin ya da misyonerler gördükleri toplumların eğitim, bilim ve teknolojide ulaştığı seviye açısından Batı toplumlarının çok gerisinde kaldığını düşünüp o kültürleri çoğu zaman *ilkel* olarak tanımlarlar. 19. yüzyılın düşünce yaşamına damgasını vurmuş olan evrim teorisinin, türlerin basitten karmaşığa doğru evrildiği şeklinde görüşü ise kısa süre sonra bu tanımlarla birleşir. Sonuçta kültürlerin de canlılar gibi evrildiği ve dünyadaki kültürlerin sonunda Batı kültürüne ulaşacak olan kültürel evrimin farklı basamaklarında olduğu şeklindeki düşünceler ortaya çıkar. Bu arada müzik kültürleri de bu düşünceden nasibini alır. Buna göre; *evrimci görüş bütün müziklerin aynı aşamalardan geçerek basitten karmaşığa doğru ilerlediğini ve müzik kültürleri arasında görülen farkların bu kültürlerin ilerlemesinin farklı aşamalarında olduğunu gösterdiğini ileri sürmüştür* (Nettl, 1964). Evrimci görüş ile kültürler evrimsel sıralamadaki yerlerine göre ayrılmışlar, en tepeye Batı müziği yerleştirilmiş, diğer kültürler ise az gelişmiş olarak sayılmıştır (Stone, 2016). Esasında bu düşüncenin kökeni bizzat Darwin'in kendisine kadar uzanır. Darwin, bize gürültü gibi gelen tam tam vuruşlarının *vahşilerin* kulaklarına hoş gelmesinin sebebinin, *vahşilerin* ve *uygarların* zevklerinin aynı düzeyde olmaması ile ilişkili olduğunu ifade ederken tam da bunu ifade etmiştir (Darwin'den aktaran Higgins 2012: 3). Darwin'in etkisini ayrıca Hausegger'in (1885) *müzik dinleme ve kavrama* teorisinde de görebiliyoruz. Hanslick'in formal estetik anlayışının tam karşısında konumlanan ve müzikal anlamın tamamıyla sezgisel ve evrensel bir kavrayışa dayandığını belirten Hausegger (1885) görüşlerini büyük oranda Darwin'in 1872 tarihli *The Expression of the Emotions in Animal and Man* isimli çalışmasına dayandırır. Bir müzikal anlam teorisinde bile karşımıza çıkan evrensellik kavramı zamanla psuedo bir değer atfı olarak yaygınlaşacak ve batıyı tek ve esas medeniyet görme zihniyetinin bir maskesi olarak 1.evre müzikal elitizmimizin temel söylemlerinden birine dönüşecektir. Çok geçmeden müzikbilimcilerin de dâhil olacağı bu Darwin'ci düşünce akımı sonucunda, zamanın önde gelen isimlerinden Carl Stumpf, *sabit adımlara sahip tonal bir sistemin entelektüel gelişim gerektirdiğini* (Stone, 2016), Curt Sachs ise *Pigme şarkılarının müziğin başlangıcına Beethoven'ın senfonileri ya Schubert'in liedlerinden daha yakın olduğu ve kabul edilebilecek tek hipotezin en temel müziğin en ilkel toplumlarda bulunması gerektiği* yazacaktır (Sachs, 2008). Böylece Avrupa dışındaki kültürlerin müzikleri Batının günümüzde yaşayan geçmişi olarak görülecektir. Bu düşünceyle birlikte Batı dışı müzik kültürlerinin incelemesi de Batı müziğinin geçirdiği evrim sürecinin açıklanması çerçevesinde bir anlam ifade eder olmuştur. Örneğin, Batı dışı kültürlerle ait pentatonik dizilerin

yedi sesli gamlara henüz evrilmediği ve boşlukların zaman içinde tamamlanarak sonuçta yedili diziye ulaşacağının kabul edilmesi böyle bir durumdur (Stone, 2016).

Evrimci görüşün ortaya çıkardığı diğer bir sonuç ise tüm müzik kültürleri sonunda Batının bulunduğu noktaya doğru evrimmekteyse müziğin temelde evrensel olduğu ve bu evrenselliğin de Batı müziği ile temsil edildiği idi. 20. yüzyılın ilk yarısında müzik bilimlerine hâkim olan karşılaştırmalı müzik bilim temel olarak dünya müziklerinin karşılaştırılarak incelenmesiyle kültürler arası evrensellere dayanan genel bir müzik teorisi oluşturulabileceğini öne sürmekteydi (Brown ve Jordiana, 2011).

Bu dönemde müzik evrensel bir dil olarak görülmekte, değişik kültürlerin müzikleri arasındaki farklılıklar ise sadece dış görünüş olarak düşünülmekteydi. Buna göre farklı biçimlerin bolluğu, müziğin yapısını ve gelişimini belirleyen temel ilkelere bağlanmış ve önemli olanın da bu ilkeleri keşfetmek olduğu düşünülmüştü. Ancak bu ilkeler keşfedilemeyince bu görüş gözden düşmüş ve her müziği ve her kültürü kendi terimleriyle irdeleyen ve evrensellik ilkelerine şüphe ile yaklaşan çalışmalar ortaya çıkmıştı (Meyer, 1960). Her ne kadar müzik bilimlerinde kültürel evrim düşüncesi terkedileli 70 yıldan fazla bir zaman olsa da 20. yüzyılın ilk yarısından bugüne çağdaşlaşma ve evrenselleşme çerçevesindeki belirli söylemler halen güncelliğini korumaktadır. Bu açıdan aşağıda konuyla ilgili verilen örnekler hem geçmişten hem de günümüzden seçilmiştir. Batı dışındaki kültürlerin batı kültürünün bir alt sistemi ve nihayetinde ona evrilmeye mahkûm kültürler olarak görülmesine ilginç bir örnek piyanist Ergican Saydam'ın görüşlerinde gizlidir:

...Bizim için yerel müzikler vardır. Bunların içine Türk müziği ve halk müziği de girer. **Yerel müzikler evrensel müziğin içindedir, onun malzemesidir.** Elbette öğretecektir ama onlar eğitim müziği değildir. Bütün dünya tonal müzikle eğitim yaparken biz eğitime alaturkayı sokamayız... bu, bir tür üniversitede astronomiyi kaldırıp falcılık, medeni hukuku kaldırıp mecelle okutmaya benzer... alaturka öğretim yapmak Türkiye'de tonal müziği öldürmektir...(Turay, 1987).

Müzikte modernleşmenin yolunun Batı müzik tekniğinin benimsenmesinden geçtiği ve ancak bu aşamadan sonra evrensel olana ulaşılabilceği düşüncesinin giderek yerleşmesiyle *modernleşme* ve *evrenselleşme* birbirleri yerine kullanılabilen terimler haline gelmişti. Esasında bir müzik kültürünün Batı müziğinin yöntem ve unsurlarını benimseyerek daha yüksek ve evrensel bir aşamaya geleceği şeklindeki fikir yalnızca Türk müziği ile sınırlı kalmayan ve çeşitli coğrafyalardaki yerel kültürlerin de karşılaştığı bir olguydu. Evrenselliğe ulaşmak için batının tonal sistemi, nota yazısı ve belki de hepsinden önemlisi çok sesliliği ithal edilmeliydi. Burada olduğu gibi Türk müziği ile

ilgili olarak modernleşme bağlamında yapılan değerlendirmelerde çoksesliliğin önemi sıklıkla vurgulanmıştır:

...Evrene açılmanın yolu çoksesliliktedir. Çağdaşlaşmak, evrenselliğe ulaşmak, varlığımızı duyurmak istiyorsak; çoksesliliğe gereken önemi ve yeri vererek daha çok çoksesli eserlerle evrene seslenmeliyiz (Cangal, 1988'den aktaran Türkmen, 2007).

...Saygun'a göre makamsal müziğin uyuşturucu etkisinden kurtulmasının iki yolu bulunmaktadır: birinci yol, perde bölümlenmesini ve makamsallığı bozmamak kaydı ile, "çoktonluluk" (polytonality) ve "çoktartımlılık" (polyrythme) gibi besteleme teknikleri kullanılarak yapılacak çokseslendirme çalışmalarıdır; ikinci yol, makam kaygısı olmaksızın sekizliyi 24 aralığa bölmek ve Batılı 'gelecekçi' (futuriste) müzikçilerinin yolunu izlemektir (Yükselsin, 2011).

Çoksesliliği evrenselliğin ölçütü kabul eden ifadelerde çoksesliliğin sıklıkla, farklı düşüncelere özgürlük tanıyan Batı tipi demokrasi ile teksesliliğin ise tek bir kişinin idaresindeki feodal sistemlerle bağdaştırılması esasında müziğin örtük bir kültürel evrim düşüncesi ile ilişkilendirildiğini göstermektedir. *Çağdaş müzik* sözde, *geri kalmışlığın* ilacı olarak çağ dışı yönetimlerin ortadan kalkmasına öncülük edecek, tek sesli müzik ise geri kalmışlığı besleyecektir. Bu bağlamda popüler kültürde ve basında yer alan yorumlarda toplumun demokrasiye ulaşmasında çoksesliliğin öneminin sıklıkla vurgulandığı görülür:

...Tek sesli yönetimden demokrasi, tek sesli müzikten de çok sesli müzik/senfonî olmaz... Avrupa'da demokrasinin doğuşu ve gelişimi, çok sesli müziğin gelişimiyle birlikte oldu. Türkiye'de ise ilginç bir şekilde modernleşme süreciyle birlikte çok sesli müziğin gelişmeye başlaması eş zamanlıdır. Osmanlı modernleşmesinin öncü ismi II. Mahmut zamanında, çoksesli müziğin önemli kurumu olan Mızıkâ-i Hümayun kurulmuştur. Üstelik Mehteran'ın yerine... Cumhuriyetle birlikte modernleşme ve demokratikleşme süreci tepe noktaya çıktığı gibi, çok sesli müzik de gelişme sürecinin en önemli noktasına ulaşmıştır. Sonuç olarak çoksesli müzik ve demokrasi ilişkisi tesadüf değildir. Bugün gelinen noktada sadece davul ya da bağlama çalan müzisyenlerden oluşan bir müzisyenler topluluğu orkestra değildir ve dahi bunların toplamı da demokrasi değildir (Uyar, 2017).

...Çoksesli müzik sağlığı, pozitif bakış açısını ve ruh sağlığını düzelter bir şeydir. Ayrıca çok sesli müzik demek demokrasi demektir. Atatürk, Cumhurbaşkanlığı Senfonî Orkestrası'nı kurarken hem demokrasi geleneğini halka benimsetmeyi hem de Türk müziğinin çok sesli hale getirilip dünyaya açılmasını sağladı (Durak, 2012).

En basit haliyle ortaçağ kilisesinde ortaya çıkan ve 20. yüzyıla kadar da

demokratik bir toplum görmemiş olan çoksesli müziğin bu şekilde özgürlük ve demokrasi ile bağdaştırılması, çoksesliliğin yanlış değerlendirilmesi kadar, müziğin biçimsel yapısının toplumun düzeni ile doğrudan ilişkili olduğu ve müziğin yapısının değiştirilmesinin toplum düzenini etkileyeceği şeklindeki yanlış varsayımdan kaynaklanmaktadır. Burada gözden kaçırılan husus, müzikteki değişimlerin kültürel ya da toplumsal değişimlerin sebebi değil sonucu olduğudur. Bu sonuç, getirilen yeniliklerin toplum tarafından kabul edilmesi ile ortaya çıkmaktadır. Başka bir deyişle müziğin yalnız biçimsel olarak değiştirilmesi o müziğin kültürel arkaplanına sahip olmayan dinleyiciler için anlamsızdır ve bunun o kültürde büyük çapta bir değişiklik yaratma şansı yoktur. Konuyla ilgili güzel bir örnek taşra kasabalarında ve köylerde verilen klasik müzik konserleridir. Bu konserlerin iddiası köye *evrensel sanatı* getirmektir. Bu tip konserleri düzenleyenler verilen konserler ile gittikleri yeri *çağdaşlaştıracaklarını* düşünürler. Onlara göre izleyicilerin bu kültürü benimsememelerinin tek sebebi bugüne kadar onunla karşılaşmamış olmalarıdır ve tıpkı bir teknolojik ürün gibi daha yeni bir model bulununca eskisi bir kenara bırakılacaktır. Elbette kültür söz konusu olduğunda böyle bir durum hiç gerçekleşmez. Çünkü müzik o kültürün yaşam biçiminin bir yansımasıdır ve yaşam biçimi aynı kaldığı sürece müzik zevkinde ani ve radikal değişimler olmayacaktır. Ünlü *Bayburt Bayburt olalı böyle zulüm görmedi* hikâyesi buna dair açık bir örnektir:

...Oraya bir klasik müzik konseri götürme fikri bizatihi bir meydan okumadır. Gündelik olana ve gündelik olanın tüketim biçimine, yani kitle kültürünün ve onun kültürel tüketim örüntüsüne bir meydan okuma... Zira bu meydan okumanın altında yuvalanan iddia, kültürlenmenin en önemli koşulunun klasik müzik gibi yüksek kültüre ait, ciddi, sanatsal kültürel ürünleri beğenerek tüketmek olduğudur. Evrensel düzeydeki estetik yargı, yüksek kültüre ait ürünün beğenilmesini, beğenilerek tüketilmesini ve böylece sanat sevgisinin oluşmasını öngörür. Öte yandan kitleler için ise bu anlaşılamayan ve sıkıntıyla karşılanan bir durumdur; hem ürünün kendisi, onun üreticisi, hem sergilendiği yahut sunulduğu ortam yabancıdır. Uzaktır. Kültürel olarak uzaktır (Arun, 2014).

BİRİNCİ EVRE MÜZİKAL ELİTİZMİN MÜZİK TEORİK YANILGILARI

Kültürel evrimci müzikal elitistlerin çoksesliliği tek sesliğe göre daha itibarlı hale getirme ve bunu meşrulaştırma gayretlerinde sıklıkla başvurdukları söylemlerden biri de çokseslilik ve batı tipi demokrasi arasında nedensel bir ilişki olduğudur. Bu söylemin son dönemdeki örneklerinden biri müzik eğitimsi Salih Aydoğan'a (2018) aittir:

Bir ülkenin uygarlaşma yolundaki en önemli kilometre taşlarından birinin “ülkedeki çoksesli koro sayısı” olduğunu öne sürmek hiç de abartılı bir

iddia değildir. Çünkü korolar toplumun çoksesli söyleme geleneğinin olduğu kadar, toplumsal yaşamdaki demokrasi geleneğinin de bir göstergesidir... demokrasinin en belirgin ilkesi, iktidarın yanı sıra muhalefetin de bulunmasıdır. Çoksesli yapıtlarda bu iki öge iç içedir. İktidarın sesi olarak tanımlanabilecek ana ezgiye karşı, muhalefetin sesi ya da sesleri olarak tanımlanabilecek ikinci, üçüncü, dördüncü ezgiler vardır... yaşamla müzik arasındaki bu çözümlemeler, demokrasiyle koronun ne denli ilişki içinde bulunduğunu göstermektedir. Dolayısıyla korolar, demokrasi öğretisinin yeryüzünde değil, bir başka alemde, adeta bulutların üzerinde öğretildiği bir okul durumundadır.

Çoksesliliğin demokrasi ve özgürlük kavramları ile ilişkilendirilmesinde kullanılan bu tür argümanlardaki tarihsel ve felsefi yanlışlara ciddi düzeyde müzik teorik yanlışlar da eşlik etmektedir. Şöyle ki; çoksesli müziklerde farklı partilerin farklı seslere sahip olması ile toplumsal düzlemde bireylerin fikir ve söylem özgürlüğü arasında kurulan analogi baştan hatalıdır. Çünkü, batı tonal müziğinde farklı partilerin farklı seslere sahip olması dışarıdan demokratik ilişkiler ağı gibi görünse de temelde tonal müzik, ister yatay ister dikey çokseslilik olsun, daima *kök sese* ve bu sesin yakın doğuşkanlarının katılımıyla oluşan *kök akora* güçlü bir yönelim olgusu içermektedir. Bu haliyle de tonal müziğin aslında çok güçlü merkezietçi ve kapalı bir yapı olduğu, sistem içindeki seslerin sanıldığı kadar fikir ve söylem özgürlüğüne sahip olmadığı, kuralların *izin verdiği* kadarıyla bir serbestlik içerdikleri bilinmelidir. Yani özgür olduğu düşünülen sesler, sözüm ona muhalefet, nihayetinde kök sese yani iktidarın merkezine ve ona bağlı doğuşkan perdelere doğru bir yönelim göstermek zorundadır, hatta tonal müzikte tüm kurgu buna yöneliktir. Batı tonal müziğinin hiyerarşik yapı ilişkileri üzerinden açıklandığı müzik teorisi ve müzik psikolojisi alanındaki çalışmalarda (Meyer, 1956; Lerdahl ve Jackendoff, 1985) bu merkezietçi yapının özellikle tonik-dominant ilişkisi ile kendini gösteren anatomisi analiz edilmiştir. Dolayısıyla batı tonal müziği ve demokrasi arasında kurulan ilişki tarihsel, felsefi ve müzik teorik zeminde bir yanılgıdır. Bahsedilen müzik teorisi/psikolojisi çalışmalarındaki ortak nokta sesler arasındaki ilişkilerin dinleyende belli düzeyde beklentiler ürettiği, müzikteki tüm gerilim-çözülüm ilişkilerinin teorik olduğu kadar algısal bir temelini olduğu idi. Bu noktadan bakıldığında müzik teorik açıdan merkezietçi ve hiyerarşik ilişkilerin sadece batının tonal müziğine ait bir özellik olmadığı görülecektir. Makamsal müziklerde de güçlü ve durak sesleri gibi hiyerarşik ilişkilerin olduğunu, bir karar sesinin kaçınılmazlığını düşündüğümüzde aslında bu iki müzikal teorinin de kendi içinde bir hiyerarşik sistem olduğunu görebiliriz. Bu durumda tek fark hiyerarşik ilişkilerin nasıl kurulduğu ve karar sesine nasıl gidileceği gibi bir temel farka yani seslerin trafiğine varmaktadır ki, bu da oldukça detaylandırılabilir bir farktır. Ama sadece müzik teorik bir farktır, kültürel açıdan bir sıralama ya da değer ölçütü ola-

maz. Hele ki Aydoğan’ın ifadesiyle tarihsel olarak kiliseye/Hristiyan kültürüne bağlı olarak kurumsallaşan ve varolabilen çoksesli koro sayısını uygarlaşma yolunda ölçüt almak A.Cevdet stili bir düşüncenin 2018 sürümü olarak görülmelidir. Aydoğan’ın görüşlerinden uygar olabilmenin tek yolunun Hristiyan/kilise kültürünü benimsemek olduğu sonucunu çıkarmak çok da zor değildir. Öyle ya, batı toplumları dinsel yapıları nedeniyle ilişkili oldukları çoksesli koroları aracılığıyla zaten uygarlık yarışına baştan avantajlı başlamaktadırlar. Diğer toplumlara düşen ise uygarlık yarışında onların uygulamalarını takip etmektir, aksi halde uygarlaşamazlar. Bu görüş, Türkiye’de kültürel evrimci müzikal elitizmin düşünce yapısının hiç değişmediğini, hala etkin ve yaygın olduğunu ortaya koymaktadır. Aydoğan’ın sosyal medyada yer alan bu görüşlerinin bilimsel olduğuna yönelik yorum ve beğenilerin çoğunlukla müzik öğretmenlerine ait olması kültürel evrimci müzikal elitlerin önemli bir ayağının da müzik eğitimi camiasında olduğunu göstermektedir.

Çokseslilik ve demokrasi arasında kurulan analogiye yöneltilebilecek bir başka yanıt da orkestra şefinin konumudur. Nasıl oluyor da çoksesli ve demokratik bir orkestra, orkestra şefi denilen *tek adam* tarafından yönetilmektedir? Onun belirlediği tempo, nüans vb. müzikal dinamiklere orkestradaki müzisyenler neden uymak zorundadır? Elbette bu retorik sorular çokseslilik ve demokrasi arasındaki cılız analogiyi zorlamaya yöneliktir. Ayrıca, bestecinin eserin notasyonunda çizdiği sınırlar ile yarattığı sarsılmaz otoritesi, eserin ait olduğu dönemdeki stile bağlılık, kabul edilebilir performans ölçütleri, sanatçının yetiştiği ekolün çizdiği performans ve yoruma ilişkin sınırlar vb. çok sayıda belirleyici etken çoksesli müzik geleneğinin sanıldığından daha fazla bağlayıcı/sınırlayıcı özellikler taşıdığını göstermektedir. Müzikal elitistlerin demokrasi ve özgürlük kavramları arasındaki bu hatalı kurgularını müzik teorik alana zorlama bir anlayışla taşıdıklarını görüyoruz. Bu hata öylesine bir derinliğe ulaşmıştır ki, Türkiye’nin önemli entelektüelleri bile kimi zaman bu tuzağa düşebilmişlerdir. Bunlardan biri de Melih Cevdet Anday olmuştur. Batıda çoksesliliğin gelişimini Rönesans ile birlikte müzik dâhil birçok alanda yerleşik kalıpların zorlanması, başkaldırma ve özgürlük kavramlarına bağlayan Anday (1984:2) şöyle devam ediyordu:

...Oysa doğu toplumlarında egemen olan anlayış bunun tam tersiydi. Orada “devlet” en yetkin, en ideal olanı temsil ediyordu... buyruk en üstten gelecek ve ayrıcasız herkes buna uyacaktı. Tartışma ya da eleştiri söz konusu olamazdı, çünkü gereksizdi. Bu anlayış içinde “ilerleme” görüşünün bir yeri yoktu elbette... bunun içine kuşkusuz müzik de giriyordu. Çalgılarda ve çalmada hiçbir değişikliğe gerek yoktu; **herkes, hep bir ağızdan aynı makamı sürdürecekti...**

Anday, çokseslilik-gelişmişlik ve tekseslilik-geri kalmışlık kalıbında somutlanan kültürel evrimci düşüncelerini şöyle devam ettirmiştir:

...Öyle ki, burada yapılacak seçme, **dural bir toplum ile ilerleyen bir toplum** arasındaki yeğlemeği simgeleyecekti. İlerleyen bir toplum olmak araştırmayı, diyalogu, tartışmayı ve bunları gerçekleştirmek için de özgürlüğü gerektiriyordu. Bunun tersi ise **aynı sözleri söylemeği, aynı inançları paylaşmayı** ve böylece sağlanacak bir uyumu benimsemekti. Bunun için de özgürlük gerekli değildi... Müzikte olduğu gibi toplumda da **gerçek birçoksesseliliği gerçekleştirmek çağdaş yaşamın baş koşuludur...**

Cem Behar (1982) çoksesseliliği uygarlığın bir ölçütü haline getirmenin yanlışlığını belirtir ve müzikte evrenselleşme/çağdaşlaşma söylemlerine ilişkin şu ironik vurguyu yapar: *Türk Müziğinin çağdaşlaşmasının bedelinin çoksesseliliğe geçip evrensel müzik diliyle (her neyse!) konuşması olduğu söylenir...* Akabinde, bir karışıklık varsa onun da tekseslilik ve çoksesselilik arasında değil, tonal ve modal müzikler arasındaki sistem farklılığında olduğunu söyleyen Behar (1982) konuyu nihayet müzik teorisi/müzik bilimi düzlemine çekmiştir. Behar'ın sözlerini destekleyen önemli bir kaynak, idealize edilen batının Osmanlı Musikisi'ne bakışını ortaya koyuyor, batı müziği lehine yapılan itibar arttırma gayretlerinin ağırlıkla bize mahsus bir çaba olduğunu da gösteriyordu. Fransız yazar Charles Perrault'un *Paralleles de Ancientes et Modernes* adlı kitabında Türk Müziği dizilerinin batı dizilerine göre farklı olduğu, Türklerin bu doğal diziye ait alışkanlıkları nedeniyle hassas bir kulağa sahip oldukları, müzikçilerinin daha yetenekli olduğu, ezgi müziğine önem verdikleri ve bu yüzden armoninden uzak durdukları, bu nedenlerle Türk ve Avrupa müziklerini karşılaştırmaya gerek olmadığı ve hatta Türk Müziği'ndeki makam ve saz çeşitliliğinin Avrupa müziğine zenginlik getirebileceğinden söz edilmiştir (Aktaran Aksoy, 1985). Aksoy'a göre (1985) Klasik Dönem ile birlikte Avrupa Müziğinde yaşanan değişimler, eskiden Avrupalılarca gürültülü ve kulak tırmalayıcı bulunan Mehter Müziğine bakışı da olumlu yönde etkilemiştir. Bu estetik dönüşümle birlikte bir anda saygınlığı artan Türk Müziğine yönelik ilginin altındaki bir başka etken ise Avrupa kültürünün temelinde olan ancak sönmüş Antik Yunan kültürünün izleri, ki müzik çok önemli bir boyut idi, Anadolu'da yani Osmanlı'da idi. Bu nedenle birçok Avrupalı Osmanlı Müziği ile Antik Yunan müzik geleneği arasında benzerlikler kurmaya gayret etmişlerdi. Öte yandan Aksoy (1985) Osmanlı yazılı kaynaklarında Türk Müziği hakkındaki kitapların Arapça ve Farsça yazılmış olması nedeniyle Avrupalı araştırmacıların Osmanlı-Türk Müziğini Arap ya da İran kültürü içinde değerlendirdiklerini belirtir. Osmanlı-Türk Müziğine ait incelemelerin 20.yy'ın ikinci yarısına dek gecikmiş olmasını öncelikle buna bağlayan Aksoy (1985) bir diğer nedeni de *1920'li, 1930'lu yılların dar görüşlü ve sınırlı bir Batılılaşma programı çizen Cumhuriyetçiliği* olarak tanımlar.

Çoksesselilik tartışmalarında müzik teorisi açısından gözlemlenen yanılgılardan biri de sadece Türk Halk Müziği'nin çoksesseliliğe uygun olduğu, Klasik Türk Musikisi'nin ise uygun olmadığına yöneliktir. Aslında bu

karşılaştırma temelde ulus devlet projesinde Halk Müziğini Osmanlı Müziğine göre daha itibarlı hale getirme gayretinden başka bir şey değildi. Melih Kibar'ın *Halk müziğini batı çalgılarıyla icra etmek mümkünken, Türk Sanat Müziğini icra etmek mümkün değil. Çünkü piyanoda do'dan do'ya 12 tuş var. Ancak Türk Müziği makamlarında piyanoda olmayan sesler de var* (Karabudak, 1985: 66) sözleri bu basmakalıp ama yaygın düşüncenin bir örneği idi. Bu düşünceye Haldun Karabudak'ın yanıtı müzik teorisi içerikli bir uyarı niteliği niteliğindedir: *Besteci Melih Kibar'ı Türk Halk Müziği'ni tanımaya ve piyanosunun tuşlarına bir kez daha bakmaya davet ediyoruz. Piyanoya "iki koma" tuşları eklendi de, biz mi göremedik?* (Karabudak, 1985: 66). Melih Kibar'ın düşüncelerine benzer birçok örnek üzerinden teorik olarak meşrulaştırılmaya çalışılan müziklerimizdeki *çokseslendirmeye uygunluk* söylemleri de temelde politik/ideolojiktir. Şöyle ki, Klasik Türk Musikisi Cumhuriyet ile birlikte geride kalan Osmanlı kültürünün bir ürünü olarak müzelerde yerini alacaktı. Çokseslendirmeye uygun geleneksel müzik malzememiz ise Osmanlı Saray Musikisi'nin dışında kalan ve kökleri Orta Asya'daki pentatonik sistemlere dayanan *ulusal* müziğimizdi. Karabudak'ın (1985) yukarıdaki sözleri çokseslilik açısından bir zorunluluk olarak görülen tampere sistemin gerçekte Halk Müziğimizde de gözlenmediğine, yani Halk Müziğimizin de mikrotonal bir perde sistemine sahip olduğuna yönelik bir uyarıdır. Sadece çokseslilik adına yapılan bu müzik teorik çarpıtma öyle bir hal almıştır ki, Halk Müziğimizdeki diziler bir yana, Klasik Türk Müziği'ndeki makamlar bile tampere sistemle açıklanır hale gelmiş, örneğin günümüzde piyano için *makamsal etüdler* yazma modası baş göstermiştir.

MÜZİKAL ELİTİZMİN BAŞLICA AYGITLARI: MÜZİK EĞİTİMİ VE ÇOKSESLİLİK PROPAGANDASI

Yukarıdaki örneklerde görülen tarihi ve müzik teorik yanılgılar bir yana, resmi uygulamalarda, açılan kurumlarda ve eğitimde çoksesli müziğin öne çıkarılması, bunun toplum tarafından kabul edilmiş olduğu anlamı da taşıyamaktadır. Lewis (2002:149), Batı müziğinin Ortadoğu'daki durumundan bahsederken şunları belirtir:

Modernleşmeden ayrı olarak Batılılaşmanın en ileri seviyeye ulaştığı Türkiye, Batı müziğinin en yaygın şekilde kabul edildiği ve Batı tarzında so-listleri, orkestraları ve hatta bestecileri bulunan bir yerdi. Ancak bunlar sadece küçük bir azınlığa hitap etmekteydi ve orta doğuda - İsrail haricinde - herhangi bir yerde kulaklar Batı müziğine, yani Batı sanat müziğine tikalydı.

Türk müziğinde modernleşme hareketinin temeli ulusalcılık ve çağdaşlıktır. Bunun için malzeme olarak Türk müziği kullanılmalı fakat bu malzeme Batı tekniği ile işlenmelidir. Ancak burada kast edilen Türk müziği Osmanlı'dan miras kalan müzik değil, kökeni Orta Asya'ya kadar dayandırılan halk

müziğidir. Yapılması gereken de şu şekilde formülleştirilmiştir:

Osmanlı'nın mirası olarak görülen Klasik Türk Müziğini dışlayarak zaman içerisinde halkın zihninden uzaklaştırmak, buna paralel olarak klasik Batı müziğini ülke genelinde yaygınlaştırarak çoksesli müziğe geçiş için zemin hazırlamak ve yapılan derlemelerle birlikte halk müziği malzemesini toplayıp gerekli altyapıyı oluşturmak üzere işlemek (Küçükkaplan, 2013: 32-33).

Bu sebeple derleme ve çokseslendirme çalışmaları önem kazanmıştır. İfade edildiği gibi halk şarkılarının derlenmesi çoksesliliğe geçişin ilk adımıdır. Çünkü çoksesli eserler vermek isteyen bestecilerin ellerinde malzeme yoktur. Halk müziği derlemelerinden oluşan repertuar büyüdükçe çokseslendirilmiş olan türkülerin sayısı da artmış, çoksesliliğin evrenselleşme aracı olarak görülmesi ile birlikte bu konu müzik eğitiminin de hedeflerinden biri haline gelmiştir.

Müzik eğitiminin amaçlarından biri de ulusal müzik kültürümüzün yanında evrensel müzik kültürlerinin tanıtılması, öğretilmesidir. Evrensel müzik kültürünün bir boyutu olan çokseslilik ise çağdaş Türk müziğinin göstergelerinden olması nedeniyle önemlidir (Türkmen, 2007).

Bizde Okul Müziğinin Fonksiyonuna Dair başlıklı makalesinde okullarımızdaki müzik eğitiminin amaçlarına ilişkin görüşlerini sunan Halil Bedii Yönetken'in (1949) satır aralarında batıyı en yüksek ve tek kültür olarak gören kültürel evrimci A. Cevdet'e paralel görüşlere rastlamak mümkündür. Buradan hareketle, aslında bir marjinal olan A.Cevdet'in tahrip edici etkisinin 50'li yıllarda da hüküm sürdüğünü ve zamanın müzik entelektüelleri üzerinde etkili olduğunu görebiliriz:

...Bu öğretim ve eğitim sayesinde ki, **Türk insanının formasyonunu tamamlamak** mümkün olabilecektir. Bu eğitimle yetişen nesillerdir ki, yarı radyoda batı müziği yayını başladığı zaman düğmeleri diğer doğu istasyonlarına çevirmeyecekler, konserlerimiz, operalarımız onların huzuruyla şenlenecek, batı müziğine intisab etmiş Türk bestecilerinin eserleri onlar tarafından anlaşılmak sevmek mazhariyetine erişecek... **Türk insanı müzik zevki itibariyle de batı medeniyetinin insanı olacak...**(Yönetken, 1949:2).

Bu bağlamda eğitim fakültelerine *Türk Müziği Çokseslendirme* derslerinin konulmuş olması üzerinde durulması gereken bir durumdur. Müzik öğretmeni adaylarından Türk müziğini çok seslendirerek kullanmaları beklenmekte, bunun hazır örnekleri de kendilerine koro ve orkestralarda icra ettirilmektedir. Bu uygulamaların altında yatan temel varsayım ise Türk müziğinin yapısının çok sesliliğe uygun olduğu hatta çok sesliliğin Türk müziğinin kökeninde bulunduğudır. Müzik tarihinde çokseslilik ilk defa dörtlü-beşli tonlar kullanmış olduğundan bunlar Türk halk müziğinin

kökeninde bulunan pentatonik dizi ile de uyumludur ve bu yüzden türkülerini Batı tekniği ile işlemek onların özüne zarar getirmeyecektir. Başka bir deyişle müzikte uygarlığın ölçüsü çokseslilik ise bu halk müziğinin özünde zaten vardır (Balkılıç, 2009:143-145).

...şimdiye kadar Türk musikisinde polifoni sanatı olmadığı kanaati bütün dünyaya yayılmış idi. Bu gizli halk musikisinde ise bu kanaati reddedecek işaretler, alametler ve hakikatler bulacağız. (Salcı'dan aktaran Küçükkanlan, 2013:61)

Türk Müziğinin kökeninde çoksesliliğin bulunduğunu ispat etmek için çoksesliliğe elverişli olan pentatonizmin üzerinde durulmuş, Anadolu'da buna uygun halk şarkılarının peşine düşülmüş ve var olan müzik kültüründen etkilenmemiş en saf türküler derlemeleri için ücra yerlere gidilmiştir (Balkılıç, 2009:140-141). Öte yandan Türk müziğine uygun düşen çokseslendirme yöntemleri üzerinde de durulmuştur. Kemal İlerici'nin *Dörtlül Armoni Sistemi* bu bağlamda en göze çarpan örnektir. Bu sistem Türk müziği çok seslendirme uğraşı içinde kendisine bir dönem belirli bir takipçi kitlesi bulmuş, buna uygun olarak çeşitli eserler yazılmıştır.

Genel olarak bakıldığında Türk müziğinin *modernleştirilmesi* ya da *evrensellleştirilmesi* çerçevesindeki tüm eylemlerin evrimci bir şablon üzerine oturtulduğu görülmektedir. Bu şablon geleneksel müziklere yönelik eleştirilerin çerçevesini de çizmektedir: Türk müziği olarak kabul edilen halk müziğinin çokseslendirilmemiş hali (yani doğal hali) *geri kalmış* ya da *ilkeldir*. Bunlar çoksesliliğe malzeme olması açısından değerli olsa da yalın haliyle alındığında Anadolu insanı dışında kimseye herhangi bir şey ifade etmeyecek, Batılılar tarafından ancak *egzotik* ya da *öteki* olarak görülecektir. Klasik Türk müziği ise çoksesliliğe ve evrenselliğe uygun olmayan bir müzik olduğu kadar, Osmanlı-Arap etkisinden arındırılmış bir Türk ulusuna da uygun düşmeyecektir. Bu sebeple gerek potansiyeli gerekse kökeni ve çağrışımları itibarıyla çağdışılığı temsil etmektedir. Örneğin; Nadir Nadi bu konuda şunları söylemiştir:

Doğrunun yanlış yenmesi **uzun savaşlar** gerektirebilir. Hele bizim gibi büyük bir **kültür değişimi geçirmekte olan uluslar** için bu yazgı daha bir önem taşımaktadır... **Milli musikimiz diye teksesliliğe sarılmışlar** sanki çokseslilikte milli olunmazmış gibi **halkı geçmiş çağların çıkmaz sokağında uyutmaya çalışırken**, bir ölçüde başarılı olabiliyorlar... insanlığın yüzyıllar boyunca, onca emek karşılığı geliştirdiği **çok sesli evrensel müzik** ulusallığa neden engel olacaktı? Her biri **evrensel müzik kuralları** içinde gelişip serpildiği halde bugün yeryüzünde bir İtalyan, bir Alman, bir Fransız, bir İspanyol, bir Rus müziğinden söz edilmiyor mu? Aynı kurallar içinde yaratılan bir Türk müziği neden ulusal sayılmasın?

Elbette Batının müzik teorisinin evrensel geçerlikte tek müzik teorisi olduğunu düşünen sadece Nadir Nadi olmamıştır. 2018 yılında bu

düşüncenin reenkarnasyonunu Nail Yavuzoğlu'nun bir açıklamalı konser afişinde göreceğiz: *Müziğimiz Evrensel Teorinin Neresinde? Bizden Caza*. Bu başlıkta dikkati çeken nokta bir zamanların kapsayıcı ve hegemonik türü olan Klasik Batı Müziğinin yerini artık cazın aldığıdır. Yavuzoğlu'na göre müziğimizin (her neyse?) yeri bundan böyle evrensel teori (her neyse?) içinde aranacak ve konumlanacaktır. Kültürel evrimci yeni elitistlerin düştüğü bir başka belirsizlik ise *evrensel standartlara* (?) göre yapılanan yeni müziğimizin ne kadar bizim müziğimiz olduğu ve bize ait neyi temsil ettiği, nasıl ve ne kadar geleneksel olduğudur. Buna yanıt eğer geleneksel malzemenin *evrensel* tekniklerle işlenerek soyutlanması ile varılan *gelenekten kopuş* ise *müziğimiz* ifadesi neden ısrarla ve ne hakla kullanılmaktadır? Geleneğinden koparılan müziğimiz ne kadar bize aittir ve bestecinin soyutlaması geleneğe nasıl olup da koşut sayılabilir? Bu *ulusal sanatçımızın* yaptığı müziği her türlü dayanaksızlığa rağmen *evrensel müzik* içinde konumlamasındaki ısrarının kökeni elbette kültürel evrimci mirastır: *Artık evrensel müzik kuralları ile işlenmiş olan müziğimiz sadece bizim değildir, evrenseldir*. Kültürel evrimci müzikal elitizmin formülünün günümüzde de işlediği bu örnekte açıkça görülmektedir: *Geleneksel malzemenin evrensel tekniklerle işlenmesi onu evrensel yapar*. Bu noktada ilginç olan bu yöntemin işlerliğinin pratikte bir kanıt olmamasıdır. Modern caz teorisi ve uygulamalarının Türk Müziği dâhil, Asya, Pasifik ve Hint Müziği dâhil çok sayıda müzik teorisine açık yapısı aslında bu müziklerin dünyaya açılması değil, caz müziğin yeni teori ve tını dünyalarına gereksinim duyması ve batı müziğinde 19. yy ile ortaya çıkan mistisizm akımlarının bir devamı olarak yorumlanabilir. Bir başka deyişle, sadece bizim müziğimizin değil, birçok yerel müziğin *dünya müziği* altında işlenmesi bu müziklere ve ait oldukları toplumların sosyo-politik/ekonomik başarılarına değil, batı kaynaklı müzik endüstrisindeki farklılık arayışlarına bağlanmalıdır.

Evrimci görüşler sosyal bilimler ve müzik bilimlerinde terk edilmiş olsa da günlük politik tartışmalar içerisinde eski-yeni, gelişmiş-geri kalmış ya da yerel-evrensel tartışmaları çerçevesinde aynı konular sürekli gündeme gelmektedir. Cumhuriyetin kurucu anlayışını eleştirenler o dönemin toplumsal ve politik şartlarını gözden kaçırmakta, modası geçmiş ilkleri savunular ise savundukları ilkelerin altındaki teorik boşluğu görememektedirler. Buradan çıkan sonuç müziğin kendi iç dinamizmini dikkate almadan onu politik tartışmalara dahil etmenin herhangi bir sav için sağlıklı bir kanıt oluşturmamasının mümkün olmadığıdır. Türkiye müzikal elitizminin altındaki bu kültürel evrimci anlayışa ait çok sayıda örnek bulunmaktadır. Şimdi bunlardan bazı örnekler verelim.

Görüntüde tekseşlilik-çokseşlilik zemininde yürütülen ancak temelde ideolojik/politik bir ayrışmaya dayanan bu tartışmaların bilimsel, felsefi ve müzik teorik dayanaklardan yoksun karakteri, muhtemelen bu nedenle, kimi zaman saldırgan tutumlar bile göstermiştir. Gültekin Oransay'ın 1962'de

Opus dergisinin ilk sayısında yayınladığı *Tekseslilik Kusur Değil Ki* başlıklı yazısına cevap olarak Veysel Arseven (1962) tarafından kaleme alınan *Tekseslilik Bir Kusurdur* başlıklı yazının satır aralarında müzikal elitizmin idiopatik, hegemonik ve hatta saldırgan karakteri açıkça görünmektedir. Bu görüşlerinde Arseven konuyu ideolojik/politik sınırların dışına taşıyarak teksesliliğin çokseslilik karşısında zaten *ölü* ve *miskin* olduğunu belirterek konuyu kendince kültürel evrimci bir müzik teorik zemine çekmeye çalışmıştır:

Önce, Geleneksel Divan Müziğinin bir sanat müziği olduğu yargısı yanlış....Geleneksel Divan Müziği geleneksel sınırlarını aşamadığından, **ilkel sanat** görüşünü günün şartlarına uyduramadığından ve dünya sanat müziği ile **boy ölçülecek gücü kendinde bulamadığından** sahneden çekilmiştir...Aşağılık duygusu acaba Avrupalılaşma heyecanında mı yoksa divan müziğinin **miskinliğinde** ve tekke zihniyetinde mi? Hep biliyoruz ki, bugün tekseslilik artık sadece bir doku ya da müziğin teknik bir yönü olmaktan çıkmış, bir zihniyet meselesi haline gelmiştir. **Kısaca “tekseslilik” ölü, “çokseslilik” ise canlı bir müzik görüşünün sembolüdür...** Tekseslilik, çağdaş sanat anlayışından ve polifonik dokudan, enstrümantal ve orkestral yetenekten, estetik endişeden, perspektif, gölge ve renk nüanslarından, hayattan, yaratıcı güçten ve dramatik heyecandan yoksun olduğundan dolayı **bir kusurdur sayın Gültekin Oransay...**(Arseven, 1962:5).

Oransay’ın teksesliliğin bir kusur olmadığına ilişkin yazısının aldığı tepki bununla sınırlı kalmamış, Faruk Güvenç’i (1962) de *Tek Seslilik ve Tek Gözlülük* başlıklı bir yazıyla cevap yazmaya itmiştir. Bu yazıda da kültürel evrimci müzikal elitizmin izleri görülmektedir:

Divan Müziğinin tükeniş sebebinin 1830 yıllarında “evropa”lılaşma hevesine bağlamak yanlıştır. Bir vakitlerin Çin müziği gibi kendi kendini yenileme gücünden yoksun olan ve yerinde sayan bu müzik, tabiat kurallarına uyarak canlılığını bütün bütün yitirdi... Çokses müzikte bir boyuttur, “bir adım ilerisidir”...bir ulusun teksele toptan mahkum olması aklın alacağı şey değildir, düpedüz geriliktir...çok şükür, Türkiye-müzik tarihinin sayfalarında-Adnan Saygun’ların, Ulvi Cemal’lerin ve İlhan Usmanbaş’ların sayesinde bu tek boyutlu dünyadan kurtarmıştır yakasını. Bir vakitlerin teksesli divan müziği ise bugün müzelerin malıdır... (Güvenç, 1962:5).

Kültürel evrimci müzikal elitistler batıda yüzyılları alan bir süreç içinde oluşan müzikal birikimi topluma bir çırpıda benimsetmenin kısa bir yolunu da bulmuşlardı: Eğer yeni bir kültür inşa etmek istiyorsak yapılacak ilk şey önceki kültürü yasaklamak, yaşam damarlarını kesmek ve O’nun yerine çağdaş ve evrensel olan kültürü getirmek. Bu yöntem akla hemen zamanın radyosunda Türk Müziğinin yasaklanması hadisesini getirirse de, konuya ilişkin başka örnekler de mevcuttur. Örneğin besteci İlhan Mimaroğlu (1985), bu yasakla ilgili görüşlerini şöyle açıklamıştır:

Çok doğru bir karardı bence. Çünkü her zaman bazı müziklerin yasaklanmasının doğru olacağı kanaatindeyim. Bugün nasıl Mozart yasaklanmalıdır diyorsam, Bach yasaklanmalıdır diyorsam, o zaman da Klasik Türk Musikisinin yasaklanması doğrudur. **Bir kültürü başka bir yere yönlendirmek istiyorsanız, buna engel olan başka kültür durumlarını ortadan kaldırmamız gereklidir.**

Radyodaki Türk Müziği yasağını kısa süreli ve işgüzar bir tutum olarak açıklayan görüşe bir an için katılsak bile, Mimaroglu'nda vücut bulan yasağcı tutumun sanıldığı kadar masum ve konjonktürel bir bakış olmadığı, 80'li yıllara dek yaşadığı görülecektir.

İKİNCİ EVRE: KÜLTÜREL EVRİMCİ ELİTİZMİN YENİ CEPHESİ: POPÜLER MÜZİKLER

Türkiye'de müzikte çağdaşlaşma düşünceleri ortaya çıktığında elitist yaklaşımın karşısında sadece geleneksel müzik türleri vardı. Bunlardan halk müziği, ulusalcı ilke gereği kültürel değer olarak önemsenmiş ve Batı tekniğine göre işlenecek malzeme olarak kabul edilmişti. Klasik Türk müziği ise işlemeye uygun bulunmamıştı ki bu türün hitap ettiği çevre daha dardı. Ancak bir süre sonra Batıda ortaya çıkan ve kısa sürede tüm dünyaya yayılan yeni bir “tehdit”, elitist çevre için daha ciddi bir sorun olacaktı: *popüler müzikler*. Bu etiketin kapsadığı türlerin yarattığı ikilem şuydu: çağdaşlaşma düşüncesinde Batı kültürü en tepeye konulmuş ve evrenselliğin örneği olarak gösterilmişti. Ancak şimdi o çağdaş Batı toplumlarından doğan popüler akımlar çağdaşlaşma hareketinin sanat tanımına uymuyordu. Hedeflenen batı yerinde saymamış, kendi içinde değişim göstermiş, idealize edilen batı sanat müziğinin yanına/karşısına popüler müzikler eklenmişti. Yani çağdaşlaşma/evrenselleşme tahayyülünün simgesi değişmiş, popüler müzikler sanat müziğinin karşısında dikilmişti ve bu aslında batı için de bir tehlikeliydi. Dolayısıyla kendiliğinden halkın ilgisini çeken bu popüler müziğin karşısına çıkmak için artık Batılılaşma ve evrenselleşme söylemlerinden daha fazlasına ihtiyaç vardı. Çünkü hem bu türlerin kaynağı Batı'ydı hem de evrenselliğin kelime anlamı olan dünya çapında yaygın olmak bu türlere birebir uyuyordu. Yani popüler müzikler tam da hedeflenen evrenselliğe erişmiş ve evrensellik yarışını kazanmıştı. Böylece kültürel evrimci müzikal elitistlerin o güne dek yaslandıkları çağdaşlık ve evrensellik idealleri popülerin müziklerin geldiği nokta nedeniyle bir anda çökmüştü. Artık başka bir gerekçeye ihtiyaç vardı, o da kapitalizm eleştirisiyle süslenen *yozaşma* kavramı olmuştur. Buna dayalı olarak popüler müziklerin Batı kültürü içindeki bir tersine evrimi, yani yozaşmayı temsil ettiği ve bu kültürün kendisine ait bir değer olmaktan çok ticari değeri için türetilen suni bir kültür olduğu söylemleri ortaya çıkmıştı.

Popüler müzikle ilgili tartışmalar esasında Batı kültüründe de bu akım or-

taya çıktığı andan itibaren başlamıştı. Wicke, henüz 19. yüzyılda piyano müziğindeki popülerleşmeye ve klasik eserlerin bir kenara bırakılmasına karşı oluşan tepkiyi, *kendi düşüncelerine göre bir müzik pratiği arzu edenler usta ellerden çıkmış eserlere gereken saygının gösterilmeyişini çok acı buluyorlardı. Bunlar için “iyi toplumun” salon müziği ürünleriyle ortalığı işgal etmesi müziğin bir sanat türü olarak sonunun gelmesiyle eş anlamlıydı* şeklinde açıklar ve karşıt düşüncenin sözlerini aktarır:

Eğer ortalığı tehdit eden bu kötülüğe hiç kimse sesini yükseltmez, halk yayılmakta olan salgın hastalık konusunda uyarılmazsa, o zaman bu kötülük toplumu kemirmeye devam edecek, üretim giderek kendine daha çok güvenecek, eserler daha utanmaz olacak, zevkler ve yargı yeteneği, yanlış yollara saptırılacak ve bozulacak, soylu ve ağırlığı olan için beslenen duygular ortadan silinip yok olacak ve müzik sanatı, şu anda sadece bir tehdit olan durumla karşı karşıya gelecek ve engellenemez bir biçimde yıkılıp harabe haline dönecek (Wicke, 2006:39).

Henüz popüler müziğe karşı teorik çerçeveye sahip bir söylemin oluşmadığı dönemde ifade edilen bu sözler sonraki yüzyılda oluşacak atmosferin de genel bir resmini vermektedir. Ancak bu düşüncenin bir yakınma görüntüsünden çıkıp daha düşünsel ve felsefi bir çehre kazanabilmesi ve böylece daha güçlü bir sav haline gelmesi Adorno ve Horkheimer gibi düşünürler sayesinde mümkün olmuştur. Yine de bundan popüler müziğe karşıt tüm söylemlerin böyle bir kuramsal derinliğe sahip olduğu anlamı da çıkarılamamalıdır. Çıkış noktasını Adorno ve Frankfurt okulundan alan elitist söylemlerde genellikle *kültür endüstrisi*, *kitle kültürü*, *metalaşma*, *ticarileşme*, *standartlaşma* gibi sloganlaşmış ifadeler görülür ve ciddi akademik çalışmalar dışında derinlemesine bir analiz yapıldığına ya da karşıt teori ve kavramların irdelenmesine pek rastlanmaz. Bununla beraber bu söylemlerin teorik altyapısı ve bu teorilere getirilen eleştirilerin çerçevesi aktarılarak temel savlardaki sorunların açığa çıkartılması önemlidir.

POPÜLER MÜZİĞE KARŞIT TEORİLERİN ÇERÇEVESİ

Kültür endüstrisi kavramı popüler müzikle ilgili tartışmaların neredeyse tümünün ortak paydasıdır. Frankfurt okulunun önde gelen temsilcileri Adorno ve Horkheimer *kitle kültürü* tabiri yerine bu kavramı ortaya atarlar. Çünkü onlara göre kitle kültürü ifadesinde, kitlenin içinden kendiliğinden yükselen bir kültürü, halk sanatının günümüzdeki biçimini çağrıştıran ve konuyu savunanların hoşuna gidecek bir anlam bulunmaktadır (Adorno, 2007). Yani kültürün endüstriden başka bir kaynağı olduğu çağrışımına karşıdırlar. Zaten kültür ve endüstri gibi birbirinden farklı kavramların birlikte kullanılması da bunların birbirinden ayrı ele alınamayacağını ifade eden bir tercihtir ve bu kavram bir kültür kuramı değil, bir endüstri kuramı geliştirmek için kullanılmıştır (Dellaloğlu, 2001:95-96). Her ne kadar Adorno ve Horkheimer

kitle kültürü kavramını tercih etmese de bu kavram da popüler müzik tartışmalarında sıklıkla kullanılmaktadır. Kültürün endüstriyle bir araya getirilmesinin kültürün *ticari* olduğunu ima etmesinde olduğu gibi kitle kültürü ifadesi de belirli bir küçümseme içerir. Çünkü buradaki *kitle*, suçsuz fakat yine de kapitalist oyuna gelen *kültürel aptallar* yerine kullanılmaktadır (Erol, 2000) ve *kitlenin adamı* olarak etiketlenen çağdaş insan boş kişiliksiz ve zayıf karakterlidir (Vasquez'den aktaran McGregor, 2000:28). Her iki kavram birbirleriyle iç içe olduğundan ve sıklıkla da birbirleri yerine kullanıldığından buradaki tartışma kültür endüstrisi çerçevesinde yürütülecektir.

Cook'a göre kültür endüstrisi kar elde etmeye odaklanmış birbirine bağlı şirketler tarafından kontrol edilen ve pazarlama, ekonomi uzmanları, yönetim ve üretim takımları, teknisyenler, yıldız muhabirler, yazarlar, oyuncular müzisyenler ve diğer yaratıcı kişileri içeren bir kavramdır. Adorno bu kavram ile modern kültürün standartlaşması ve homojenleşmesini açıklamaya çalışırken kültür endüstrisinin ideolojisi aracılığıyla kapitalizmi nasıl desteklediğini tanımlamıştır (Cook,1996:X). Başka bir deyişle kültür endüstrisi, 20. yüzyılın başlarında Amerika ve Avrupa'da yükselen eğlence endüstrisinin kültürel biçimleri alınıp satılan bir mal haline getirmesi anlamına geliyor ve aynı zamanda popüler kültür kavramı yerine kullanılıyordu (Erol, 2000). Buradaki *endüstri* terimi de aslında doğrudan doğruya üretim sürecini değil, kültürel malın standardizasyonunu ve dağıtım tekniklerinin rasyonelleştirilmesini anlatmak amacıyla kullanılmıştı (Adorno, 2003). Buna göre kültür endüstrisi piyasa tarafından harekete geçiriliyordu. Simgesel biçimler pazara yönelik olarak üretildiklerinden, kültüre damgasını vuran temel güdü en geniş satışı yakalamak, en çabuk ve çok kâra ulaşmak haline gelmişti (Della-loglu, 2001: 99). Kültür endüstrisi her şeyi birbirine benzetmekte, özgünlüğü ortadan kaldırmakta, kitlelere standartlaştırılmış sahte tercihler sunarak onların bağımsız yargılarda bulunma yeteneklerini köreltmektedir. İnsanların sosyal düzene itirazlarını törpüleyerek onların mevcut düzenle uyumlu hale gelmesini sağlamakta onları tüketime yönelterek kitleleri pasifize etmekteydi. Kültürel ürünler ise tüketime uygun birer meta haline getirilmişti (Ayas'dan aktaran Yılmaz, 2017). Özetlemek gerekirse Horkheimer ve Adorno kültür endüstrisi analiziyle, kültür endüstrisinin her yerde görülen kitle aldatılışını, yanıltmalar, vaatler ve manipülasyonlarla destekleyen totaliter kapitalizmin radikal bir eleştirisinin taslağını çizmişlerdi (Kellner, 2013).

Adorno felsefe eğitiminden önce müzik eğitimi almıştır ve Frankfurt Okulu düşünürleri içinde müzik üzerine fikirlerde onun ağırlığı vardır. Popüler müziği teknik açıdan analiz etmiştir. Buna göre: popüler müziğin kompozisyondaki özgünlük düzeyini yetersiz bulmaktadır. Melodik yapı katıdır ve kendini sürekli yinelemektedir. Armonik yapı hazır planlar üzerine kurulu olup çok gelişkin değildir. Daha çok ses renk, ton ve ritmin bileşimi önemlidir. Doğaçlamalar sınırlıdır. Yeni ve özgün normlar yerine egemen normlar tercih edilir. Müzik, kolay anlaşılabilir türler şeklinde standartlaşmıştır. Bu

müziği dinlemek pek önemli bir çabayı gerektirmemektedir. Dinleyici bazı modellere şartlanmıştır. Bütün değil, tarz ve ritim önemlidir. Daha önceki müziksel deneyimlerle ilişki kurulması önemlidir. Müziğin anlamı kabullenmeyle sonuçlanan bir farkına varma şeklinde kavranır. En iyi, en başarılı müzik sürekli tekrar edene uyumlu olandır. Bu müziğin sonucunu ise şöyle aktarır: *Müzik, toplumsal bilinç üzerinde uyutucu bir etki bırakır. Günlük yaşamda sürekliliği güçlendirir ve şekillenmiş yapısı unutkanlığı teşvik eder* (Held'den aktaran Dellaloğlu, 2001: 78). Bu türün bir örneği olarak da cazı ele almıştır. Adorno'ya göre, caz, tam anlamıyla metadır. Cazın başta gelen işlevi, yabancılaşma içindeki insan ile onun olumlamaçı kültürü arasındaki mesafeyi azaltmak, fakat bunu popülist ideolojinin baskı altına alıcı anlayış ve yöntemi içinde yapmaktır (Jay'den aktaran Dellaloğlu, 2001:87).

Adorno'nun teknik analizinde göze çarpan nokta müziğin teknik özellikleri sebebiyle düşük değerli olduğunun ima edilmekte oluşudur. Adorno böyle bir analiz yaparken aslında arka planda Batı müziğinin klasik formları ile bir karşılaştırma yapmakta ve bu sebeple popüler müziği basit bulmaktadır. Örneğin, özgün olmak batı müziğinde önemsenen bir olgudur. Benzer şekilde kolay anlaşılır olmak ve melodik yapının tekrarı da basitliği çağrıştırmaktadır ki bunlar Batı müziğinde nitelik olarak değerlendirilmeyen unsurlardır. Sonuç olarak bu *basit* müziğin olumsuz sonuçlara yol açtığını belirtmektedir. Ne var ki; bir müzik türünü Adorno'nun yaptığına benzer şekilde sınıflandırmak mümkün değildir. Çoğu halk müziği bu kalıba uyar. Hatta gerek 20. yüzyılda gerekse daha eski dönemlerde klasik Batı müziğinin içinde de bu çerçeveye uyan eserler vardır. Her bestecinin her eseri de aynı derecede karmaşık ve özgün değildir. Bunlara ilaveten bir müzik türü teknik özelliklerine göre iyi ya da kötü olarak değerlendirilemez. Esasında kültürel evrimci görüşün de ifade ettiği şey budur. Her şeyden önemlisi müziği müzik yapan sesler veya işitsel özellikler değil ait olduğu kültürün ona yüklediği anlamlardır. Adorno'nun popüler müzikle ilgili altını çizdiği bu hususlar elitist yaklaşımın söylemlerinde de sıklıkla tekrarlanır ve kanıt olarak sunulur.

Adorno ve Horheimer bu tip fikirler ileri süren yegâne kişiler değildir. Ayas, Frankfurt okulundan ayrı tuttuğu muhafazakâr elitistlerin popüler kültürün halk kültürü olamayacağını, kültürün eğitimsiz insanların kendiliğinden yaratabileceği kadar basit olmadığını savunduklarını aktarır. Eğitimsiz olanlar ellerindekini en iyi sanmaktadırlar ancak yüksek kültür, eğitim ve birikim gerektirmektedir (Aktaran Yılmaz, 2017). Martin Jay, popüler müziğin tüketicisinin *çocuklaştırılmış* bireyler olduğunu iddia etmektedir. Tıpkı çocukların yalnızca parlak ve göz alıcı renkleri fark edişleri gibi, müziğin bugünkü dinleyicisi olan bu kişiler de, renklendirme oyunlarına hayranlıkla kapılmakta bu oyunların heyecanlandırıcı izlenimlerinin ve müzikteki bireyselleşmesi gibi görünen parlaklıkların asılsızlığını ayırtlayamamaktadırlar (Jay'den aktaran Dellaloğlu, 2001: 76). Vasquez ise şunu söylemektedir: *en azından şunu rahatlıkla söyleyebiliriz: kalite ve popülerlik arasında hiçbir*

bağlantı yoktur (Aktaran McGregor, 2000: 28).

Aynı doğrultudaki sayısız örneği tekrarlama gereği yoktur. Ancak popüler müziğe elitist yaklaşımın evrimci perspektifini görmek açısından Erol'un ifadelerine yer vermek yerinde olacaktır. Erol, geçmişin idealize edilmesine, özellikle de yüksek kültürle özdeşleştirilen *ilerleme* fikrine dayanan bu kuramların temelinde yatanın, *yüksek* ve *aşağı kültür* ayrımı olduğunu söyler. Başka bir deyişle, kitle kültürünün kötümser kuramları kültürü *yüksek* ve *aşağı* olarak görme biçimleri üzerine temellendirilmiştir (Erol, 2000). Buna göre elitist yaklaşım, kültür endüstrisinin *ilkel* kültürü yeniden ürettiğini ima etmektedir. Aralarındaki fark geleneksel türlerin *geri kalmış* bir halk tarafından, popüler türlerin ise *kar etmeye odaklanmış* bir endüstri tarafından üretilmesidir. Yani popüler müzikte kasıtlı üretilmiş bir illiklik söz konusudur. Çünkü, kültür endüstrisi kuramcılarının ifade ettiği gibi metanın çokça üretilmesi ve satılabilmesi için *kolay üretilebilir ve kolay anlaşılır* olması gereklidir ki bu tip bir ürün *aşağı* kültüre ait kabul edilmektedir. Bu bağlamda popüler müzik ile geleneksel müzikler arasında teknik anlamda paralellikler aynı derecede eleştiri konusu yapılmaktadır. Yüksek kültüre maruz kalması öngörülen kitleler aslında *geri kalmışlığından* kurtarılması düşünülen kitlelerdir. Bu sebeple elitist yaklaşım açısından geleneksel müzik dinleyicisi ile popüler müzik dinleyicisi arasında pek bir fark yoktur. İkisi de henüz *yüksek* kültürü öğrenmemişler bu yüzden de ona karşı tavır almışlardır. Popüler müzik ve geleneksel müziklere ait eleştirilerin benzerliği de bu yüzden.

TÜRKİYE'DE POPÜLER MÜZİK ELEŞTİRİSİ

Bu evrede verilen tepkilerde genel olarak ilk evredeki *çokseslilik* ve *evrensellik* vurgularının zayıfladığını, ancak bunun yerini *kültürel yozlaşma* kavramının aldığını görüyoruz. Türkiye'deki popüler müzik eleştirilerini türler üzerinden örneklemek mümkündür. Özellikle gündemi uzun süre meşgul eden tartışmalarda Arabesk Müzik eleştirilerinin belirli bir ağırlığı vardır. Dolayısıyla temelde popüler müzikler içinde sınıflanması gerekse de Arabesk müziği popüler müziklerin içinde ama kendi özel sosyolojisi ve bağlamında tanımlayıp tartışma ve anma gerekliliği doğmuştur. Bu tartışmaların yoğunlaştığı dönem arabesk müziğin yükselişte olduğu 80'ler olmakla beraber tartışma günümüzde de sonlanmış değildir. Stokes, Arabeskin çoğu zaman Türk sanat müziği ve Türk halk müziğinin yozlaşması sonucunda oluşmuş bir tür olarak görüldüğünü belirtmektedir (Stokes, 2009:137-138). Güngör ise Türk müziğinden sapma, bozulma ya da müziğin yozlaşması olarak nitelendirilen arabeskin daha sonra toplumsal yaşamdaki her türlü bozulma ve yozlaşmaya yüklenen bir kavram haline geldiğini ifade etmektedir (Güngör, 1993: 17-18). *Arabeskte ezilmişlik değil saldırı vardır* diyen Kongar (1989) kalıba ve modele uymayan, başkalarını rahatsız eden davranış biçimi olarak tarif ettiği arabeski bir kültürel yozlaşma olarak ifade etmektedir. Bu tip yorumların ortak

paydası yozlaşma olarak da ifade edilen kültürel *gerilemedir*. Yani arabesk, Türk müziğinin gerilemesidir. Elitist yaklaşımın aslında Türk müziğini de ilkel bulduğu düşünüldüğünde bu yorum daha ilginç bir hal almaktadır. Arabesk ortaya çıktığında Türk müziği daha değerli bir konuma yükseltilmiş gibidir. Bir başka deyişle müzikal elitistler için arabesk Geleneksel Türk Müziği için de bir tehdit idi. Bu noktada arabesk müzik, kendisinden önceki tartışmaları bir açıdan sonlandırmış, ortak bir tehdit olarak kendisi hedef olma uğruna, taraflar arasında belli düzeyde birleşmeyi sağlamıştı.

Diğer bir eleştiri konusu arabeskin isyan müziği olarak tanıtılması ile ilgilidir. Bu noktada Dellaloğlu Adorno'nun caz hakkındaki değerlendirmeleri ile Türkiye'deki modernizmin arabesk hakkındaki yorumlarının benzerliğine dikkat çeker. Buradaki ortak nokta *başkaldırının sahteliğidir*. Örneğin, Adorno cazı bir başkaldırı olarak görmemektedir. *Cazın içindeki sözde başkaldırıcı öğelerin katı bir şemaya bağlandığını ve başkaldırıcı jestlerin kör bir itaatle kaynaştırılmış olduğunu* kabul etmektedir. *Zencinin caza bir katkısı varsa, bu katkı, köleliğe karşı başkaldırının tepkisinden çok, olsa olsa, yarı-üzgün, yarı-sızlanmacı boyun eğişidir* (Jay'den aktaran Dellaloğlu, 2001:87). Eğribel ise düzenden pay kapmaya çalışan kesimlerin düzen ile kavga edemeyeceğini belirterek arabeskin isyanını sahte bulur. Bu nedenle arabesk müziğin aşılması gerekmektedir. Sözlerini şöyle bitirir: *Batılılaşma sürecinde meselenin aslını anlamamıza izin vermeyen bu sakat müziğe, ifade ettiği olumsuz kimliğe ve kültüre hayır diyoruz* (Eğribel'den aktaran Yılmaz, 2017). Stokes da arabeskteki isyan konusuna değinmiş ve arabeskin isyan müziğine dönüşmemesini Türkiye'de Batılılaşma hamlelerini destekleyen sol kesimin oryantal olarak gördükleri bu müziği dışlamasına bağlamıştır (Aktaran Yılmaz, 2017). Bu tip düşünceler bir müzik türünde isyan öğeleri olup olmamasının o müziği hangi açıdan daha değerli ya da değersiz yaptığını açıklamamaktadır. Yine de bunlara çeşitli açılardan itiraz edilebilir. Öncelikle arabeskin isyan kültürü olduğunu savunanların bu isyandan siyasi bir ayaklanma kast ettiğini söylemek zordur. Arabeskin isyanı esasında kadere karşıdır. Yani yaşanan olumsuzlukları dışı vurmaktan alınan bir zevkten ibarettir ve bu hiçbir zaman bir ayaklanma güdüsü taşımamaktadır. Bu anlamda isyanın sahte olduğu düşüncesi, isyanın sadece siyasi bir çerçevede ele alınması bakımından yanlıştır. Arabeskin siyasi isyan düşüncesinden yoksun oluşu ise isyana eğilimli olduğu ima edilen *Türk solunun Batılılaşmaya destek vermesi sebebiyle arabeski dışlamasının sonucu* olarak açıklanamaz. Batılılaşmayı destekleme anlamında düşünüldüğünde toplumun liberalden sosyaliste kadar çok geniş bir kitlesi farklı ölçülerde de olsa bu kapsama girmektedir ve genel olarak isyan olgusu bu kitlelerin tercih ettiği müzik türlerine egemen değildir. Esasında kendini Batılı olarak tanımlayan kitleler yoğunlukla siyasi içeriği olmayan popüler türleri tercih etmektedir. Yani isyanın yokluğu kitleler açısından Batılılaşmaya verilen destek ile ilgili değildir. Siyasi anlamda bir isyan fikrini

içermemesi arabeskin kültürel arkaplanı ile ilgilidir. Başka bir deyişle arabeskin içinde siyasi bir isyan fikrini taşıyacak kültürel bir temel yoktur ve zaten bu gibi özelliklere sahip yapısı sebebiyle tercih edilmekte ya da dışlanmaktadır. Esasında bu durum müziğin salt Doğulu ya da Batılı olmasıyla da ilgili değildir. Örneğin, Türkiye’de sol kaynaklı protest müzik Batı müziğinden çok Türk müziğine yakın durmuş ve bağlama protest müziğinin ana öğelerinden biri haline gelmiştir. Protest müzik dinleyicisi olan azınlık sol kesimin arabeske destek vermesi durumunda büyük kitlelere hitap eden bu müzik türünün çerçevesinde bir değişiklik olacağını düşünmek de zordur. Bu tip grupların kendilerine özgü müzik türleri yaratmasının sebebi de aslında kitlesel türleri kendilerine uygun hale getirememeleridir. Öte yandan müzik tercihi taraftarlık gibi sabit bir olgu olmadığından dinleyiciler aynı anda farklı türleri de benimseyebilmektedir. Bu anlamda arabesk dinleyicisine ilişkin kesin bir profil belirlemek de çok zordur.

Yine arabeskin sıklıkla dolmuş ya da gecekondu müziği olarak tanımlandığı görülür. Bu da bir çeşit aşağı kültür çağrışımdır. Hâlbuki tüm arabesk dinleyicileri için böyle bir genelleme yapma olanağı yoktur. Arabesk tüm popüler müzik türleri içinde en çok ve en ağır eleştirilen türdür. Arabeskin diğer türlerden ayrıldığı nokta diğer popüler türlerin aksine batıyı değil doğuyu çağrıştırmasıdır. Yani batı kökenli popüler müzikler her ne kadar *yozlaşma* olsa da Türkiye’den daha gelişmiş olan batıdan ithal bir *yozlaşmadır*. Arabesk ise *Türkiye’nin yozlaşmasıdır*. Belki de bu sebeple elitist çevreler tarafından daha fazla saldırıya maruz kalmıştır. Yılmaz, Meral Özbek’in *Popüler Müzik ve Orhan Gencebay Arabeski* konulu doktora çalışmasına karşı yükselen itirazı aktarır. Böyle bir konu doktora tezi olamayacak denli bayağı bulunmuştur (Yılmaz, 2017). Aynı tepkinin diğer popüler türlere karşı da aynı sertlikte olacağını söylemek zordur.

Arabeskle ilgili tehdit algısına ilişkin örnekleri inceleyelim. Özer Ozan-kaya (1987) Türk Müziğinin Dramı: *Arz Talebi Yaratır* başlıklı makalesinde arabesk müziği toplumsal ve kültürel yozlaşmanın bir aracı olarak görür ve TRT’nin koyduğu yasakla yetinmeyip Polis Radyosunda arabesk müzik yayınlanmasını eleştirir. İfadelerinde yasaklama, halkın eğitimsizliği, folklor düzeyinden sanat düzeyine yükselmek, çağdaş çoksesli müzik vb. müzikal elitistlerin artık standartlaşmış anahtar kelimeleri göze çarpmaktadır:

...Polis Radyosu yoğun biçimde arabesk denilen müzik yayınlamaktadır. Özellikle şoför yurttaşlarımıza ve onlar aracılığıyla her gün yüzbinlerce, belki milyonlarca yolcuya –çünkü otobüs, dolmuş ve taksilerde **müzik çalma yasağı hemen hiç uygulanmamaktadır**- seslenen istasyon ve ona eklenen ucuz kasetçiler, **müzik eğitiminden yoksun toplumun kulağını** bu müziğe adeta koşullandırmış oluyor. Ortam bu TRT’nin bir ölçüde yapmakta olduğu **çağdaş çoksesli yabancı müzik** yayınları da iğreti durmaktan öteye pek gidememektedir...

Ö. Ozankaya (1987) arabeski yasaklamasını ve bir ölçüde klasik müzik yayını yapmasını yeterli bulmadığı TRT’yi ayrıca, *Türk Halk ya da Alaturka müzik parçalarını çağdaş tekniklerle, çoksesli olarak, değişik çalgıların katkılarıyla zenginleştirip geliştirebilecek sanatçıları özendirmemekle* de eleştirmişti. Ancak müzikal elitistlerimiz kendi aralarında da bir elitizm yarışına da girmiş olmalı ki, TRT’de Ozankaya’nın arzuladığı içerikte müzik programları da elitizmin eleştirisinden kurtulamamıştır. Hem de bu sefer çokseslilik/evrensellik gibi kavramları bırakıp geleneksel müziğimizi koruma uğruna. Popüler müzik eleştirisinde müzikal elitistlerin bu yeni ulusalcı tavırlarında önceki tutumlarından alışkın olduğumuz anahtar kelimeler yaşamaya devam ediyordu. Filiz Ali *Türkiye’nin Müzik Sorunları* başlıklı köşesinde arabesk müzikle ilgili düşüncelerini açıklarken *müzik konusunda bugün içinde bulunduğumuz acınacak durum...* (arabesk sanatçıları ile ilgili olarak) *aslında işin bu derecede çığrından çıkmasında pek suçları olduğunu sanmıyorum* diyerek elitizmini anaç (!) bir tavırla gizlemeye çalışmış, sanatçıların cehaletini anlayışla karşıladığını belirtmiştir. *Ulusal yapının yabancı eğitim yöntemleri ile eğitilen öğretmenlerden mucize yaratmaları beklendi* diyerek ulusalcı görüşünü netleştiren ve bir müzik eğitimi eleştirisi getiren Filiz Ali ulusal müziğin sınırlarını tanımlamamakla birlikte, ulusal motifleri kullanan ve bunu yeni bir söylemle işleyen günün sanatçılarının *ulusalcılığı* da beğenmemişti. Nur Yoldaş’ın *elden geldiğince kendi kültürümüzü, kendi iç yapımızı, kendi edebiyatımızı daha doğrusu kendi halkımızı çok iyi tanımamız gerekiyor. Ve ufak ufak mesajlarla bunu veriyorum...* *ben bu türün avantgardı oluyorum* sözlerini oldukça ağır eleştiren Filiz Ali ulusalcılık noktasına taşıdığı elitizmde hegemonik ve alaycı söylemlerini şöyle somutlaştırıyordu:

Geçenlerde yine TRT TV’sinde **izleme ve dinlememutluluğuna erdiği-miz “Saki”** adlı **“altı kaval üstü şişhane”** müzik garabetinin yorumcusu Nur Yoldaş **çizmeden yukarı bakın nasıl çıkabiliyor... bu ne cüret...** Yine de benim bu sanatçıların iyi niyetinden kuşku yok. **Tek sorun bilgi eksikliği** ve özeleştiri yoksunluğu...

Müzikal elitistlerin o güne dek dilinden düşürmediği *evrenselleşme* ve *çokseslilik* idealleri 70’ler ve 80’lerle birlikte bazı popüler müzik sanatçılarının da mevcudiyet, meşrulaşma ve itibar arayışlarına malzeme olmuştu. Bu *paylaşılan* idealin yorum farkı da sadece kullanılan kompozisyon, orkestralama vb. müzikal özelliklerde gizliydi. Müzikal elitizmi bir dönem devralan popüler kültür cephesinden örneklerle bakalım. Karabudak’ın (1985) *çokseslendirme paranoyasının* temsilcilerinden biri olarak tanımladığı Melih Kibar *sanat eserinde evrensel ölçüt halkın beğenisi midir?* diyor ve popüler kültür cephesindeki elitizmi tek bir cümle içinde üç noktada somutluyordu: a) po-

püler müziği sanatsal konuma çekmek), b) evrensellik ideali c) halkın beğeni-
sini küçümseyen jakoben tavır. Kibar, ilk noktada kültürel elitizme karşı po-
püler müziğin konumunu yükseltmeye çalışıyor, diğer iki noktada ise kültü-
rel elitistlerle aynı tutumlarda buluşuyordu.

Türk popüler müziğindeki elitizm hevesini Türkiye’de müzik türlerini
politik/ideolojik açılardan konumlama ve tartışma geleneğine bağlayabiliriz.
Bu anlayışın bir sonucu olarak Türk popüler müziğinin önemli isimleri ken-
dilerini Cumhuriyet ile başlayan *çokseslilik* ve *evrensellik* idealinin bir uzan-
tısı olarak görme eğilimine girmişler, temelde *popüler* olanı politik/ideolojik
bir maskeleme, etiketleme içinde sunmuşlar ve *aydın, çağdaş kentli* kimlikle-
rinin altyapısını hazırlamışlardır. Öyle ya, hızla modernleşen ve medenileşen
(kentleşen) Türkiye’de kökleri kırsala/yerele dayansa da içerik kentli ve me-
deni kodlarla verilmeliydi. Örneğin; türkücü Şükriye Tutkun türkünün
kentli tarafından dinlenmesi için türkücülerin kentli görünümüne sahip olması
gerektiğini, yani imaj değişimini vurguluyordu.

...kent kültürüyle yetişen bir insan niye dinlesin türküyü?... hep alıştığı
türkücü tipinin dışında insanları gördüğü zaman hoşuna gidiyor. Ku-
bat’a bakıyor, uzun saçlı çocuk şarkı söylüyor. Benim gibi, spor giyinen,
ağır makyajı olmayan bir insanı gördüklerinde sıcak geliyor. **Bu dinlene-
bilir** diye düşünüyor...(Karabudak, 1985:67).

Erol Büyükburç (Karabudak, 1985: 66) ise müzikal boyutta kalarak *bu
çok sesli müziği halka indirgeyebilmem için, halkın alıştığı modları ya da tür-
küleri **aranje edip çok seslendirip** söylemeyi ben uygun bir yol olarak gördüm
ve doğru da oldu* demiştir. Benzer şekilde Selmi Andak da (Karabudak,
1985:67) *sadece yöresel ezgileri ve ritimleri alarak, etnik çalgıları kullanarak,
çağdaş, yenilikçi ve ileri bir yaratıma ulaşamaz... folklorun kaynakların-
dan esinlenerek tüm ulusal sınırları aşmak suretiyle ve **modern normlardan
yararlanıp evrensel kimliğe varılması** zorunluluğunu vurguluyordu. Cum-
huriyet’in ilk yıllarındaki müzikte çokseslilik ve evrensellik felsefesine bire
bir oturan bu görüşlerine rağmen Türk popüler müziğinin isimleri müzikal
kompozisyon tekniğinde ayrışıyordu: tüm yeni işlerde alt yapı ne olursa ol-
sun, geleneksel müziklerimizdeki ezgi yapısı bozulmamalı, ağır orkestrasyon
ve karmaşık armonizasyonlardan uzak durulmalı, kısacası *dinlenebilir* bir-
çoksesli müzik yaratılmalı ve halktan kopmamalı idi. *Türk Hafif Müziği* ta-
nımının altyapısı ve arkaplanı da bu vesileyle aydınlanmaktadır. Bu kompo-
zisyon yaklaşımıyla geleneksel teori ve beğeniye yaslanabilen Türk Popüler
Müziği ve Arabesk, toplumsal kabul açısından Cumhuriyet dönemi ile başla-
yan müzikte modernleşme çabalarının tümünden daha başarılı olmuştu. Be-
nimsemesi için devletin çok çaba harcadığı *çoksesli* ve *evrensel* müzikler ye-
rine halkın 70’lerden bugüne popüler müziklere ve Arabeske ilgi göstermesi
kültürel elitizmin ikinci evresinde popüler müziklerin ve arabeskin hedefe
alınmasına neden olmuştu.*

Müzikal elitizmin son yıllardaki en cesur sesi kuşkusuz Fazıl Say olmuştur. Özellikle de sarf ettiği *arabesk sevmek vatan hainliğidir, arabesk yavşaklığından utanıyorum* sözleri basında oldukça yer almıştır. Bu sözlerle arabesk ve popüler müzik cephesinden gelen mutedil yanıtlar Fazıl Say'ı marjinal bir figüre dönüştürmüştür. Böylelikle, çokseslilik, evrensellik gibi klişeleşmiş söylemlere dayanan müzikal elitizmimiz artık müziği toplumsal/politik/ideolojik bir ayrışmanın aracı olarak apaçık kullanmaktan çekinmemeye aşamasına gelmişti. Camiasından açık bir eleştiri gelmemesi ve hatta basında yer yer gördüğü destek Fazıl Say'ı bir anda Türkiye müzikal elitizminin simgesi haline getirmişti. Ancak Say'ın zaman zaman kontrolsüz ve Adornist bakışı (referans bile vermeden) tartışmaların derinliğini gölgeleyerek konuyu kişiler üzerine çekmiş, sağlıklı bir tartışma ortamını engellemiş, ironik bir şekilde Fazıl Say'ı popüler bir figür haline getirmiştir. Say'ın (2010) arabesk dışında Türk popüler müziğine de yönelttiği eleştirilerine bir bakalım:

...Piyano, do minör'den başlıyor, Sezen, do diyez minör'den girip, si minör'de arıyor parçayı. Son derece kirli. On notanın yedisi kirli. Detone ve kirli olunca da beni bu müziğin, "duygulu" olduğuna inandıramazsınız. Duygu dediğimiz şey tüm duyuların birleşimidir. Kulak da en önemli duydur. Müzik yapıyoruz. Patlıcan yemeği değil...

Fazıl Say'ın örtük biçimde müziğin evrensel ve her yerde aynı biçimde olduğu veya evrilerek bu aşamaya geleceği varsayımıyla ileri sürdüğü bu fikir, dünyanın çeşitli yerlerindeki Batı dışı müzik sistemlerinin ses düzenlerinin farklılığını ve dinleyicilerinin estetik algılarını ve beklentilerini yok saymaktadır. Öncelikle ton algısı ve estetiği Batı müziği içinde bile zaman içinde değişim göstermiş iken (tampere sisteme geçiş gibi) farklı müzik türlerinin bu kadar kesin ölçülere uymasını beklemek anlamsızdır. Bununla beraber bu görüş, müziğin taşıdığı anlamın yalnızca işitsel özelliklerinden kaynaklandığı şeklindeki sıkı fikre dayanmaktadır. Oysaki her müzik kültürü kendisine aşina olmayan bir kimse açısından *duygusuz* olarak kabul edilebilir. Mikrotonal bir sistemin icracısı için Batı müziği de incelikten yoksun ve kalıplaşmış olarak kabul edilebilir. Bunlara ilaveten bir popüler müzik dinleyicisi, dinlediği müziğin kendisi için duygusal anlamı olduğunu ifade ediyorsa, ona karşı: *aslında ortada duygusal bir durum olmadığı ancak kendisinin müzik bilgisinin sınırlı olması sebebiyle yanlış içinde olduğu* şeklindeki iddianın dayanağı da açıklanmalıdır. Bu görüş, amatör dinleyicinin müzik algısını ve beklentisini anlamaktan uzaktır. Dinleyici, aynı eserin birisi *temiz* diğeri *kirli* olan iki farklı icrasından aynı anlamı üretiyorsa meselenin temizlik ya da kirlilik olmadığı açıktır. Burada Say'ın, söz ettiği parçaların olası çok *temiz* icralarının *duygulu* olduğuna inanmaya hazır olduğu halde buna seslerin *kirliliğinin* mi engel olduğu sorusu da akla gelmektedir. Kirlilik-temizlik dinleyicinin algısı açısından belirleyici olsa bile müziğin bir özelliği olarak değil yalnızca icranın niteliği olarak kabul edilmesi gerektiğinden türe yönelik bir eleştiri olarak

kabul edilmesi de anlamsızdır. Say'ın popüler müzik bağlamında ileri sürdüğü bu tip eleştirilere sıklıkla rastlamak olasıdır.

...**Gerçek besteciler** maalesef es geçildi. Kültür hep çiğnendi. Uzatılan eller tutulmadı. "Snob" dendi, "Elitist" dendi. Olmadı. Neden Ulvi Cemal Erkin'den daha fazla Sezen? Neden Sezen'in uzattığı **-eğitimsiz ve geri-**ya da dünya müziğine **"etik katkı"** sağlamayan -ama bir şeyleri sezen- eli hep tutuldu da, bir Ulvi Cemal Erkin'in size uzattığı, o katkı ve aşk dolu eli neden bir kere olsun tutulmuyor? Neden?... (Say, 2015).

Fazıl Say'ın popüler kültür eleştirisinden ziyade ciddi düzeyde agresif bir tutum içeren ifadelerindeki *eğitimsiz* ve *geri* ifadeleri Türkiye müzikal elitizminin her iki evresinde de görülen hegemonik ve akademi temelli bakışı içermektedir. Sezen Aksu'nun popüler müzikte çok görülen bir yöntemle informal besteleme tekniklerini kullanması ya da nota ve armoni bilmemesi gibi *müzikal üretimin ontolojisi/epistemolojisi* başlıkları altında tartışılabilir noktalar/farklılıklar Fazıl Say için kestirme bir şekilde popüler müzik eleştirisine dönüşebiliyordu. Bu görüşler müzikal elitizmin müzik teorik yanılığlara dayalı tarihine yeni örnekler olarak girmiştir. Fazıl Say'ın arabesk ve Sezen Aksu minvalindeki olumsuz görüşleri iyice analiz edildiğinde aslında konunun müzik estetiği ve besteleme teknikleri gibi müzikal konulara odaklı olmadığı, Say'ın tamamen politik/ideolojik bir ayrışmanın simgesi olarak müziği kullanıldığı anlaşılabacaktır. Kültürel evrimci müzikal elitistlerimizin yıllarca yürüttüğü evrensellik ve modernleşme savaşının 2000'li yıllardan itibaren devlet tarafından da eskisi gibi desteklenmediği düşünüldüğünde Say'ın agresyonunun nedeni ve müzik üzerinden yürüttüğü politik/ideolojik söylemin alt yapısı anlaşılabacaktır.

KÜLTÜR ENDÜSTRİSİ DÜŞÜNCESİNE KARŞIT TEORİLERİN ÇERÇEVESİ

Kültür endüstrisi ve popüler müzik konusundaki tartışmalar buraya sığmayacak kadar geniştir. Her ne kadar bu yazının konusu bu tartışmalar olmasa da eleştirilerin evrimci perspektifinin daha iyi anlaşılması açısından kültür endüstrisi düşüncesine karşıt düşünce ve teorilerden bahsetmek de yerinde olacaktır.

Kellner (2013), kültür endüstrisi analizinde yaratılmış olan *yüksek* ve *aşağı* kültür şeklindeki ikileşmenin sorunlu olduğunu belirtir. Bunun yerine, kültür çeşitlilik olarak kavrayan ve operadan popüler müziğe, modern edebiyattan pembe dizilere kadar bütün kültürel yaratılara benzer bir yöntemle yaklaşan türdeş bir model getirilmesini önerir. Benzer şekilde kültür endüstrisini eleştiren teorilerde çeşitlilik vurgusu öne çıkarılarak kitlelerin endüstri tarafından yönlendirildiği düşüncesi reddedilir. Örneğin Bourdieu, müzik zevkini belirleyen şeyin dinleyicinin üyesi bulunduğu topluluğun onayladığı sanatsal ve biçimsel üretimlerle ilişkili olduğunu ifade eder. Yani zevki belirleyen şey sosyal arka plandır (Aktaran, North ve Hargreaves, 2008:102-103).

Gans'ın kitleleştirme görüşüne karşılık ileri sürdüğü düşünce ise çoğulculuktur. Benzer estetik değerleri ve zevkleri olan alt kültürlerle zevk kültürleri adını vermiştir. Zevk kültürünün hitap ettiği kitle olan zevk toplulukları ise benzer sebeplerden dolayı benzer kültürel içerikleri seçen insanlardır. Zevk kültürleri katı kurallara sahip değerler sistemi olmadığı gibi zevk toplulukları da örgütlenmiş insanlardan oluşmamaktadır. Farklı zevk kültürleri ve zevk topluluklarının varlığı estetik değerlerdeki çeşitlilik ve anlaşmazlıklarla ilişkilidir. Farklılığın ana kaynağı ise sosyo-ekonomik düzey ve sınıftır (Gans, 2012:102-104). Hall, pek çok insan kültür endüstrisinin ürünlerini tüketiyor ve beğeniyor ise ticari olarak ortaya konan kültüre katılanları *kültürel aptal* olarak değerlendirmenin yanlış olduğunu belirtir. Halk salt edilgen ve içi doldurulacak bir taslak değildir ve popüler kültür biçimlerinde hayatlarına ilişkin gerçeklerin nasıl temin edildiğinin farkındadır (Aktaran Erol, 2000: 45). Fiske ise dışarıdan ithal bir kültürün kitlelere giysi gibi satılamayacağını ve halkın da köleleştirilmiş kitleler gibi yaşamayacağını ifade eder. Popüler kültür endüstri değil halk üretmektedir. Kültür endüstrisi sadece halkın çeşitli kesimlerinin kendi popüler kültürlerini yaratma sürecinde kabul ya da reddedeceği kültürel kaynaklar sağlamaktır (Aktaran Erol, 2000: 47-48). Adorno temelli kültür endüstrisi zeminine yaslanan müzikal elitistler, popüler kültüre ait ürünleri halk tarafından üretilmeyen, koşullarını ve içeriğini endüstrinin belirlediği bir beğeni çerçevesinde tanımlarlar. Özellikle Arabesk müziğin müzikal kodlarının Türk Halk Müziği ile ilgisinin olmadığına ilişkin teorik çerçeveye bir de beğenisi endüstri tarafından oluşturulan ve bu yolla duyguları sömürülen bir kitle tanımı da eklenmiştir. Örneğin, Esin Afşar'ın (1989) *Arabeski köyden kente göçen kişilerin umutsuzluklarından yararlanmak isteyen çıkarıcı kişiler yarattı* cümlesinde suçlunun aslında müzik sektörü olduğu, bu müziği talep eden ve dinleyen kitlenin kullanıldığı anlamı vardır. Adornist açıdan bakarsak Afşar, *kültür endüstrisi* vurgusunu açıkça yapmış ancak kitleyi kültürel aptallar yerine *saf duyguları* istismar edilen vatandaşlar olarak tanımlayarak nezaket göstermiştir.

Arabesk minvalinde görüşlerini açıklayan Ruhi Su (1985) kültür endüstrisi kavramı üzerinden yapılan popüler kültür ve hatta dinleyici kitlesi eleştirilerini daha ılıman ve gerçekçi bir tavırla yanıtlamıştır. Arabesk müziği bir yozlaşma olarak kabul etse de Ruhi Su, toplumun dışında oluşmayan bu müziğin bir olgu olarak kabul edilmesi gerektiğini söylemiş ve şöyle devam etmiştir:

...Bu müziği beğenmiyorsak toplumumuzun içinde bulunduğu kültürel yapıyı da beğenmiyoruz demektir... Ticari kurumların, iletişim araçlarının etkinliğiyle yaygınlaşmış bir müzik, ama bir ihtiyaca cevap verdiği de gerçek. Arabesk müziği beğendiğim için söylemiyorum, bir gerçeği anlatmaya çalışıyorum. Türkiye gerçeği olarak. Toplumumuz neredeyse, sanatımız oradadır.

Ruhi Su'nun toplumsal katmanlar arasında hiyerarşik ilişkiler kurmak yerine sadece sosyolojik farklılıklara odaklandığını, zevk ve beğeni hiyerarşisi üzerinden bir ayrıştırmaya gitmeyerek kültür endüstrisi temelli popüler kültür eleştirisine karşı durduğunu görebiliyoruz.

SONUÇ

Türkiye'de müzikal elitizmin alt yapısının büyük oranda biyolojik evrim teorisi temelli bir kültürel evrimcilik içerdiği görülmektedir. Müzikal elitistlerin birçoğunun, düşüncelerinin Osmanlı'daki Jön Türk hareketlerine, A.Cevdet'e ve Muzika-yı Hümayun'un kuruluş felsefesine dek uzandığından haberdar olmadığı ortadadır. Bunun yanı sıra, müzikal elitlerimizin görüşlerinde Avrupa modernizmine/bilimine yön veren, *ilerleme, gelişme* gibi ideallerin mimarı Hegel'i, müziğe metafizik bir değer biçip, bestecinin *konseptlerini* tanrısallaştıran konservatif müzikal Platonizm'in izlerini görmek de mümkündür. Bu bağlamda müzikal elitistlerimizin görüşlerinin Kundera tarzı bir elitist Euro-centrism olduğunu söyleyebiliriz.

Cumhuriyetin ilk yıllarında, yani müzikal elitizmin ilk evresindeki yanılgıları günün düşünsel koşullarına ve kadroların entelektüel yoksunluğuna bağlayabiliriz. Ancak, 2.evre figürlerinin 1.evre söylem ve pratiklerini tekrarlayarak klişeleştirdiğini daha da önemlisi *çoksesli* ve *evrensel müzik* söylemini halka karşı bir çatışma alanına dönüştürdüğünü görüyoruz. Çünkü bu dönemde tercihini arabesk başta popüler müzikler lehinde yapan halk, müzikal elitlere göre cahil, eğitimsiz ve geriydi. Bu ikinci evre 1.evrenin ölü kavramlarını kullanmaya çalıştığından post-mortem bir evre olmuştur.

Günümüzde ise müzikal elitistler özellikle siyasi yapının kendilerine destek vermemesi nedeniyle bir hayli zayıflamış olsalar da, Fazıl Say örneğindeki gibi agresif tutumlarla elitizmlerini devam ettirme gayretindedirler. Bazı gazeteci ve yazarların da *çağdaşlık* adına kısmen destek verdiği bu gruba bir de 1. evrenin söylemlerini birebir tekrarlayan *Yeni Türkiye Müzik Hareketi*, *Türk Operasında Yeni Arayışlar* gibi hareketler de eklenmiş ve günümüz müzikal elitizmini post-postmortem bir karaktere çevirmiştir.

Bu manzara 1.evreden günümüze müzikal elitistlerin ortak tutumlarının değişmediğini göstermektedir. Artık, *evrensellik*, *çokseslilik* vb. sloganlar müzikal içerik ve yöntemden çok politik/ideolojik bir konumlanma aygıtı olarak iyice yerleşmiş durumdadır. Örneğin, dünya çapında yakaladığı başarı ile evrensellik ve çokseslilik ölçütlerini yerine getiren Tarkan bile müzikal elitistlerimize göre *gerçek sanatçı* değildir. Tarkan ya da Sezen Aksu *gerçek sanatçı* değildir, çünkü *pop* dairesi içinde yer almaktadırlar. Müzik eğitiminde yapılan bir takım cılız reformlar bile müzikal elitistleri kızdırmakta, müzik ve müzik eğitiminin sosyo-kültürel altyapıya dayanması gerektiğini görmezden gelerek yine 1. evre söylemlerini klişeleştirme yoluna gitmektedirler.

Bu noktada ilginç olan da elitistlerin çağdaş olma iddialarına uygun bir çağdaş teori geliştirmemeleri ve tepkilerinin içeriğinin kapalı bir sistemi ve esasen karşı oldukları dogmatik yapıları andırmasıdır. Bunca teorik ve pratik açığa rağmen, müzikal elitistler akademi ve özellikle müzik eğitimi ayağında hala etkindirler. Müziği entelektüel, toplumsal, sanatsal bağlamda değil zayıflayan politik/ideolojik konumlarının savunusu ve sloganı olarak kullanma eğilimleri ve bununla ilişki entelektüel yoksunluk ve farkındalık eksiklikleri ülkemiz müzik ve kültür yaşamı açısından bir sorun olarak yaşamaya devam etmektedir.

KAYNAKLAR

- Adorno, T. W. (2003). *Kültür Endüstrisini Yeniden Düşünürken*. Çev. Bülent O. Doğan. *Cogito*, 36.
- Adorno, T. W. (2007). *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi*. Çev. Nihat Ülner. İletişim Yayınları, İstanbul.
- Afşar, E. (1989). *Arabeskte Saldırı Var*, Milliyet, 02.02.1989.
- Aksoy, B. (1985). Batılı Gözüyle Osmanlılarda Musiki, *Müzikalite*, 8, 62-63.
- Anday, M.C. (1984). *Gecikmiş Bir Yazı*, Cumhuriyet, 2.
- Arseven, V. (1962). Tekseslilik Bir Kusurdur, *Opus*, 1, 5.
- Arun, Ö. (2014). İnce Zevkler- Olağan Beğeniler: Çağdaş Türkiye’de Kültürel Eşitsizliğin Yansımaları, *Cogito*, 76.
- Aydoğan, S. (2018). Koro ile Demokrasi Eğitimi, [Facebook durum güncellemesi], <https://www.facebook.com/profile.php?id=100009228865984> adresinden erişildi.
- Balkılıç, Ö. (2009). *Cumhuriyet, Halk ve Müzik: Türkiye’de Müzik Reformu 1922-1952*. Tan Kitabevi Yayınları, Ankara.
- Behar, C. (1982). Klasik Türk Müziğinde Kuram, Cumhuriyet, 5.
- Brown, S., & Jordania, J. (2013). Universals in the world’s musics. *Psychology of Music*, 41(2), 229-248.
- Cook, D. (1996). *The Culture Industry Revisited*, Rowman & Littlefield Publishers.
- Dellaloğlu, B. F. (2001). *Frankfurt Okulunda Sanat ve Toplum*. Bağlam Yayınları.
- Doğan, C. (2012). Son Dönem Osmanlı Düşününde Kültürel Değişme Platformu Olarak Batılılaşma: Dr. Abdullah Cevdet Ve İçtihat Dergisi Örneği. *Memleket Siyaset Yönetim*, 7, 18 (126-159).
- Durak, K. (2012). Çoksesli Müzik Demokrasidir. <https://www.yeniasir.com.tr/sarmasik/2012/12/16/cok-sesli-muzik-demokrasidir> adresinden erişildi.
- Erol, A. (2000). Kültürel Kimlik Bağlamında Popüler Müzikte Anlam. Yayınlanmamış Doktora tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Gans, H.J. (2012). *Popüler Kültür ve Yüksek Kültür*, Çev; Emine Onaran İncirlioğlu, 3. Basım, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Güngör, N. (1993). *Arabesk: Sosyokültürel Açından Arabesk Müzik*, Bilgi Yayınevi, 2. Basım, Ankara.

- Güvenç, F. (1962). Tek Seslilik ve Tek Gözlülük, *Opus*, 1, 5.
- Hausegger, F. von (1885). *Die Musik als Ausdruck (music as expression)*. Vienna: Konegen.
- Higgins, K. M. (2012). *The music between us: Is music a universal language?*. University of Chicago Press.
- Işık, A. (2016). İttihatçı “Bir Kürd” Abdullah Cevdet, *Kürt Tarihi*, 25, 30-39.
- Karabudak, H. (1998). “Yüksekten Bakan Aydınlar” ve “Yükselen Bir Değer” Olarak Türkülerimiz, *Müzikalite*, 6, 66-67.
- Kellner, D. (2013). Kültür Endüstrisi. Çev. Muharrem Açıkgoz. *Felsefelogos*, 2.
- Kongar, E. (1989). *Arabeskte Saldırı Var*, Milliyet, 02.02.1989.
- Küçükkaplan, U. (2013). *Arabesk: Toplumsal ve Müzikal Bir Analiz*. Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Lerdahl, F., & Jackendoff, R. S. (1985). *A generative theory of tonal music*. MIT Press.
- McGregor, C. (2000). *Pop Kültür Oluyor*. Çev. Gürol Özferendeci. Çiviyazıları, İstanbul.
- Meriç, N. (2000). *Adab-ı Muaşeret: Osmanlı'da Gündelik Hayatın Değişimi (1894-1927)*. Kapı Yayınları, İstanbul.
- Meyer, L. B. (1956). *Emotion and Meaning in Music*, Chicago: University of Chicago Press.
- Meyer, L. B. (1960). Universalism and relativism in the study of ethnic music. *Ethnomusicology*, 4(2), 49-54.
- Nettl, B. (1964). *Theory and Method in Ethnomusicology*. Collier Macmillan Publishers.
- North, A.C.& Hargreaves D. J. (2008). *The Social and Applied Psychology of Music*, Oxford University Press, New York.
- Ozankaya, Ö. (1987). *Türk Müziğinin Dramı: Arz Talebi Yaratır*, Cumhuriyet, 17.10.1987.
- Öztürk, O. M. (2014). İdeolojik ve Siyasal Bir Proje Olarak Musiki Muallim Mektebi. Safiye Yağcı (Ed.), *90.yıl Müzik Kongresi bildiriler kitabı içinde (485-505)*. Afyon: Afyon Kocatepe Üniversitesi.
- Sachs, C. (2008). *The rise of music in the ancient world, east and west*. Courier Corporation.
- Say, F. (2010, 16.08). Fazıl Say durmuyor: Sezen'in müziği detone. https://www.ntv.com.tr/turkiye/fazil-say-durmuyor-sezenin-muzigi-detone,yflLRS_oj0CxmKI1IeuyxQ
- Say, F. (2015, 28.10). Hepimizin ödülüdür Sinfoniyetta. http://www.cumhuriyet.com.tr/koseyazisi/396909/_Hepimizin_oduludur_Sinfoniyetta_.html#
- Stokes, M. (2009). *Türkiye'de Arabesk Olayı*, Çev; Hale Eryılmaz, İletişim Yayınları, 2. Baskı, İstanbul.
- Stone, R. M. (2016). *Theory for Ethnomusicology*. Routledge.
- Su, R. (1985, 25.12). Toplumumuz neredeyse, sanatımız oradadır. https://www.cumhuriyetarsivi.com/secure/sign/buy_page.xhtml?clip=10107690
- Turay, A. (1987). *Astronomi yerine falcılık, çoksesli müzik yerine alaturka*, Ergi-can Saydam ile görüşme, Cumhuriyet.

- Türkmen, U. (2007). Türk Müziğinde Çokseslilik Tartışmaları. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, IX, 1.
- Uyar, H. (2017). Çok Sesli Müzik ve Demokrasi, <http://www.egemeclisi.com/kose-yazisi/5272/cok-sesli-muzik-ve-demokrasi.html> adresinden erişildi.
- Wicke, P. (2006). *Mozart’tan Madonna’ya: Popüler Müziğin Bir Kültür Tarihi*. Çev. Serpil Dalaman. Yapıkredi Yayınları, İstanbul.
- Yılmaz, Ö. (2017). Türkiye’de Modernleşme Popüler Kültür ve Arabesk. *The Journal of Academic Social Science Studies*, 58 (511-522).
- Yönetken, H.B. (1949). Bizde Okul Müziğinin Fonksiyonuna Dair, *Müzik Görüşleri*, 1, 2-3.
- Yükselsin, İ.Y.(2011). Etnomüzikoloji Açısından Ahmet Adnan Saygun. *Bilig*, 57, 247-277.

‘Mûsikî Terakkîye Mâni midir?’: Terakkî, Medeniyet ve Mûsikî Meselelerinin Garpçı Jön Türk Söyleminde Kurgulanışı

‘Is Music Obstacle to Progress?’ The Fiction of the Issues of ‘Progress, Civilization, and Music’ in the Westernist Young Turk Discourse

OKAN MURAT ÖZTÜRK*

ÖZET

Bu bildiride, Türk modernleşmesine yön veren Garpçı Jön Türklerin, Şark medeniyeti ve musikisi aleyhinde geliştirdiği siyasi söylem, eleştirel bir analize tabi tutulmaktadır. İncelemenin odağında Garpçı siyasi söylemin, mûsikî, medeniyet ve terakkî kavramları arasında geliştirdiği kurgusal bağlantılar yer almaktadır. Osmanlı’nın yıkılışı ve Cumhuriyet’in kuruluşunda etkin rol alan Garpçılar, Batılılaşmayı, kendileri açısından bir ‘kurtuluş ideolojisi’ olarak görmüş ve bu sebeple de Şark medeniyetine karşı radikal bir siyasi tavır almıştır. Şarklılık aleyhindeki siyasi söylemlerini toplumun her kesimine yaymak adına, matbuat üzerinden, son derece etkin, yaygın ve sürekli bir propaganda gerçekleştirmişlerdir. Bu çabalar sonucunda, Şark medeniyeti içinde şekillenen Osmanlı Devleti’nden, Garp medeniyetine göre gelişecek Türkiye Cumhuriyeti’ne geçişi sağlamışlardır.

Garpçı siyasi söylemi üreten çevreler, aslında, Osmanlı’nın münevver ve güzide kesimlerine mensuptular. Batıcılıkla beraber, elit beğeniye hitap eden müzik, Şark, Osmanlı ve sonra da Türk kimlikleri üzerinden nitelendirilmeye başlanmıştır. Bunlardan özellikle Şark kimliği, Garpçılar tarafından, mutlak surette mücadele edilmesi gereken bir mesele haline getirilmiştir. Garpçılık cereyanının ivme kazandığı II. Meşrutiyet yıllarının Garpçı gazete ve mecmualarında, Şark müziği aleyhinde radikal bir politik söylem inşa edildiği görülür. Garpçılığa tartışmalarının odağında, Şark müziğinin geri kalmış ve tekâmül kabiliyetinden mahrum olduğuna ilişkin bazı keskin fikirler yer alır.

Garpçı siyasi hedef ve beklentiler açısından, Şark müziğine karşı geliştirilen retorik ve söylemin, ‘gerçekliği doğru ve eksiksiz bir şekilde yansıtmak’ gibi bir amaçla şekillendirilip şekillendirilmediği sorusu, bu bildiri açısından önem taşımaktadır. Burada, musiki ile medeniyet ve özellikle de terakkî kavramları arasında, Garpçı söylem tarafından imal edilen irtibatların kurmaca niteliği üzerinde durulmaktadır. Bu amaçla, 1848–1936 yılları arasında, Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye Cumhuriyeti’nde, Batılılaşma açısından öne çıkan çeşitli metinler üzerinden, söylemsel sürekliliği takip etmeyi amaçlayan karşılaştırmalı bir çalışma yapılmıştır. Bu süreçte ‘terakkî’ kavramı üzerinden, Şark-Garp kutuplaşmasına dayalı ‘hegemonik’ bir ilişki üretildiği ama bu söylemin, Şark müziğinde yaşanan gerçekliklerle hiçbir şekilde örtüşmediği belirlenmiştir.

* Doç.Dr. Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi

Belirtilen yıllarda Şark müziğinin en seçkin bestecileri ve icracıları hayattadır ve Garpcı elit himayeyi kaybetmesi dışında, müziğin kendi unsur ve araçları üzerinden bir ‘çöküş’ yaşadığına hükmedilmesine imkân verecek bir durum söz konusu değildir. Aleyhteki iddiaların yoğunluğu dikkate alındığında, Şark müziğinin gelişme kaydetmediği ve Batılı anlamdaki ilerleme önünde engel teşkil ettiğine dair görüşleri destekleyen herhangi bir ‘bilimsel’ araştırmaya, tüm bu süreç boyunca rastlanmaması ilginçtir. Bu bağlamda Şark müziği aleyhindeki tüm söylemlerin, sadece politik birer iddiadan ibaret kaldığı görülmektedir. Bu iddialardan ulaşılan temel sonuç, müzik ile politik ilerleme söylemi arasında gerçeklerle bağdaşan nitelikte, doğrudan bir ilişki kurabilmenin imkânsız olduğudur.

Anahtar Kelimeler: Jön Türkler, Garpcılık, ilerleme, medeniyet, Şark müziği, söylem.

ABSTRACT

In this paper, the political discourse developed by the Westernist Young Turks that has shaped Turkish modernization against Oriental civilization and music is subjected to a critical analysis. The research focuses on the political discourse of the Westernists developing ‘fictional connections’ between the concepts of progress, civilization and music. The Westernist staff behind demolition of the Ottoman Empire and foundation of the Republic had a radical political attitude against the Eastern civilization in order to have the Western one. Westernists perceived westernization as ‘ideology of salvation’ for themselves. Hence, they carried out a widespread, effective and continuous propaganda in order to put political discourses that they developed against the ‘belonging to the East’ to every part of the society through the press. Indeed, as a result of all these efforts, there has been passed from the Ottoman Empire formed in the Oriental civilization to the Republic of Turkey, which will develop according to the Western civilization.

The people that have produced the Westernist political discourse were, in fact, the members of the Ottoman intellectual and elite classes. Along with Westernism, this music appeals to elite taste began to be characterized by Orient, Ottoman and Turkish identities respectively. Of these, particularly the Oriental identity has become an issue that must be absolutely fought against by the Westernists. It is seen that a radical political discourse has been built against Oriental music in the newspapers and magazines of the Second Constitutional Period in which the westernization movement gained momentum. There are some sharp ideas in the focus of Westernization debates that Oriental music was backward and deprived the evolutionary ability.

The question whether the areas of rhetoric and discourse against Oriental music have been shaped by a purpose such as ‘reflecting the truth accurately and completely’ is important for this proposal in terms of the Westernist political goals and expectations. The nature of various fictitious contacts between the concepts of music, civilization, and particularly progress produced by Westernist discourse is questioned here. For this purpose, a comparative study was carried out aiming to follow the discursive continuity through various texts published between 1848 and 1936, which stand out in terms of westernization in the Ottoman Empire and the Republic of Turkey. It is determined that a ‘hegemonic’ relation based on the polarity of Oriental and Occidental was produced through the concept of ‘progress’ within this course, but this discourse did not coincide with the realities being lived in the field of Oriental music at all. Within the specified period, the most distinguished composers and performers of Oriental

music were alive and there was no evidence to judge that there experienced a 'collapse' of this music through its own elements and means, apart from losing the Westernist elite patronage. It is interesting on the contrary of the intensity of adverse allegations that it was not encountered and 'scientific' research supporting that Oriental music has not improved and has constituted an obstacle to progress in the Western sense. In this context, it is seen that all discourses put forward against Oriental music consist of only political claims. The basic conclusion reached from these assertions is that it is impossible to establish a direct relationship between the music and the discourse of political progress in a manner compatible with the facts.

Keywords: Young Turks, Westernism, progress, civilization, Oriental music, discourse.

Çöl büyüyor. Vay çöllere gebe olanın haline!
F. Nietzsche

*İsnad-ı taassup olunur merd-i gayyuva / Dinsizlere tervic-i riayet yeni çıktı
İslam imiş devlete pabend-i terakkî / Evvel yoğidi işbu rivayet yeni çıktı
Milliyeti nıyan ederek her işimizde / Efkar-ı Frengi tebaiyet yeni çıktı*
Ziya Paşa

GİRİŞ

Günümüze değin çeşitli açılardan ağır eleştirilere tabi tutulduğuna tanık olunan ve modern dünyanın inşasına temel teşkil eden ilerleme fikrinin Osmanlı dünyasına girişi ve Jön Türk politik söyleminde iyimserlik ve umutla yüklü 'pozitif bir inanç' olarak yer edişinin müzik alanında ne tür yansımaları olduğu meselesi, müzikolojik açıdan yeterince incelenmiş değildir. Bu bildiride; müzik, medeniyet ve ilerleme kavramları arasında, özellikle Garpcı Jön Türkler tarafından kurgulanan, imal edilen ve yaygınlaştırılan ilişkilere dair politik söylem, analitik bir eleştiriye tabi tutulmaktadır. Jön Türkler, terakki kavramından ne anlıyorlar; bunu medeniyet ve müzikle nasıl irtibatlandırıyorlardı? 'İlerleme' olgusunun bizzat kendisine karşı takındıkları tutumun göze çarpan nitelikleri ne(ler) idi? Müzik ile ilerleme arasında hangi hususiyet veya ölçütler üzerinden irtibat kuruyor ve 'Şark musikisi'nin 'geri kalmışlığı'na, tekâmül ve inkişaf göstermemiş olduğuna ve nihayet 'terakki' (politik hedef bakımından Avrupalılaşma, Garplılaşma) önünde önemli bir engel teşkil ettiğine nasıl hükmediyorlardı? Bu sorular ışığında, özellikle II. Meşrutiyet yıllarından itibaren radikalleştiği görülen söylemi etkili şekilde kullanan Şark medeniyetine 'muhalif' isimlerden Abdullah Cevdet, Ziya Gökalp, Ahmed Agayef, Namık İsmail Bey, Mois Kohen, Halil B. Yönetken ile 'müdafii' kanattan Ahmed Zeki, Halil Halid, Celal Nuri, Rauf Yekta Bey gibi isimlerin muhtelif söylemleri ele alınmakta ve tartışılmaktadır.

Konuyu irdelemeye başlamadan önce, bu bildirideki yaklaşım tarzının, Yeni Müzikoloji veya Eleştirel Müzikoloji temelinde şekillendiğine vurgu yapmak gerekir. Belirtilen müzikoloji anlayışlarının, özellikle 1980'lerden

sonra gelişme gösterdiği dikkate alındığında, aslında, müzikolojinin, neredeyse yüz yıllık geçmişi içinde; ilerleme, üstünlük ve Batı-merkezciliğe dayalı bir konumlanışla mevcudiyet göstermiş olduğunu gözden kaçırmamak gerekir (Volk & Wiering, 2018). Bu süre boyunca ve günümüzde bile muhtelif 'muhafazakâr' akademik çevreler için müzikoloji alanını 'Avrupa/Batı' müziğine 'tahsis edilmiş' bir bilim dalı olarak görme ve konumlandırmaya dönük yerleşik tutumun, hiç kuşkusuz, kabul edilebilir bir yanı olmadığı açıktır. Batı hegemonyasının, bilim, teknoloji ve 'bilimsel bilgi üretimi' alanlarını, aynı zamanda, imal ettiği fikirleri perçinlemek ve yaymak adına kullanmasının en somut örneklerinden birini, bu 'klasik' konumlanışa dayalı müzikoloji kavrayışında görmek mümkündür (Becker, 1986). Özellikle 'etnomüzikoloji' (başlangıcı itibarıyla 'karşılaştırmalı'; yöntemce gelişimi bakımından 'kültürel' müzikoloji) alanında üretilen bilgi ve geliştirilen eleştirel perspektiften sonradır ki, günümüzde müzikolojinin kapsamının, etnomüzikoloji içine dâhil edilmeye başlandığı görülüyor (McLean, 2006). Bu nedenle bu bildiride, kültürel veya etno-müzikolojinin 'tüm dünya müzikleri' kavrayışı içinde, Batıya herhangi bir imtiyaz tanımama yönündeki 'pür bilimsel' ve 'eleştirel' konumlanışının temel alındığını hususiyetle belirtmek gerekir.

Kuşkusuz ki Yeni ve Eleştirel müzikolojinin odağında, her şeyden evvel, Avrupa-merkezci müzikolojiye göre, temel bir konumlanış farkı yer almaktadır. Bu bağlamda eleştirel yaklaşımlardaki temel öncüllerin; (i.) ilişkisellikler, (ii.) bağlamlar, (iii.) kültürel anlamlandırma süreçleri, (iv.) öznellikler ve (v.) durumsallıklar olduğu görülür. Bu yeni konumlanışta herhangi bir müzik kültürüne, diğerleri arasında herhangi bir ayrıcalık tanınmadığı gibi tüm müzik kültürleri, 'daha iyi anlama' ekseninde, dolayısıyla da hermenötik bir kavrayışla ele alınmaya çalışılır. Pozitivist yönelimler, yasa arayışları ve genellemeler, bu yeni anlayışta, hemen hemen ya tamamen ortadan kalkmış ya da en alt seviyeye indirilmiş durumdadır. Bu nedenle olgular ile unsurlar ve süreçler arasındaki ilişkilere odaklanmak; dil, söylem, kültür, kimlik, ideoloji, iktidar, hegemonya, kolonyal çalışmalar, iletişim, toplumsal cinsiyet gibi alanlar üzerinden müzikolojik bilgi üretimine yönelmek, bu yeni yaklaşımın asıl ağırlık noktalarını teşkil etmektedir.

İlerleme Fikri: Kısa Bir Giriş

İlerleme fikri, Avrupa'da, dini ve siyasi tarihin şekillendirdiği uzun bir süreçte mevcudiyet göstermesine rağmen, 18. yüzyıla birlikte dönüştürülerek, Batı-merkezci, kolonyalist, emperyalist, pozitivist ve hegemonik 'yeni dünya düzeni'nin inşasındaki en temel araçlardan biri olmuştur (Allen, 2015; Bowden, 2009; Koselleck, 2007; Salgar, 2015; Wright, 2007; Yasin, 2017). Günümüzde globalleşme adı altında tüm küreye yayılmış bulunan ama başlangıcında İngiltere ve Fransa'nın başını çektiği istilacı kolonyalist süreç, so-

nuçta, bilim, ilerleme ve evrim kavramları üzerinde şekillenen bir 'medenileştirme misyonu' söylemiyle gelişme gösterir. Belirtilen fikirlerin toplum ve siyaset alanlarındaki ilk öncü savunucusu, 19. yüzyıl sosyal evrimcilerinden İngiliz Metodisti Herbert Spencer olur.¹ Spencer'a göre evrim her şey için geçerli ve kesin surette ilerlemeci nitelikteydi ve bu niteliğiyle de sadece, tüm kâinatın, insan eliyle mükemmelleştirilmesine hizmet ediyordu (Morris, 2017). Medeniyet ile ilerleme arasında kurulan bu doğrusal bağlantı, aynı zamanda, Batının üstünlüğü fikrine de dayanak teşkil etmiştir. Böylece Batı emperyalizmi, kendisi için, tahakküm altına aldığı tüm 'geri kalmış' toplum ve coğrafyaları 'medenileştirme'; istila ettiği ve boyunduruk altına aldığı tüm halklara 'medeniyet götürme' şeklinde sloganlaşmış bir siyasi misyon tanım-lamıştır. Fransa'da Saint-Simon'la başlayıp Auguste Comte'a ulaşan 'pozitif siyaset ve sosyoloji' düşüncesi, tüm bu sürecin ana düşünsel akımlarından birini oluşturmuştur. Araştırmacılar, tümüyle siyasi bir söylemin, görünüşteki masum ve hayırsever (ve hatta 'özverili') sloganı haline gelen 'ilerleme'nin, büyük çapta, İsevi inanca ait 'Tanrı devleti' fikrinden ilham aldığı hususunda mutabıktır (Allen, 2015; Koselleck, 2007; Wright, 2007). Avrupa tarihinde önceleri 'mükemmelleşme' (*perfectionement*) kelimesiyle ifade edildiği görülen kavram, 18. yüzyıl sonlarından itibaren 'ilerleme' (*progression*) şeklini almış ve bu kullanımıyla da yaygınlaşmıştır (Salgar, 2015). İlerlemenin temel dayanaklarının 17. yüzyılda, Francis Bacon gibi düşünürlerin 'bilgi ve öğrenmede ilerleme'; dolayısıyla da bilim ve teknoloji alanına yaslanır oluşu, kuşkusuz bir tesadüf değildir. Bilim ve teknoloji, Avrupa ve Batı üstünlüğünün *de facto* dayatılmasında²; istila etme ve boyunduruk altına almanın meşrulaştırılmasında, hiç kuşkusuz, başat unsurlar olarak kullanılmışlardır.

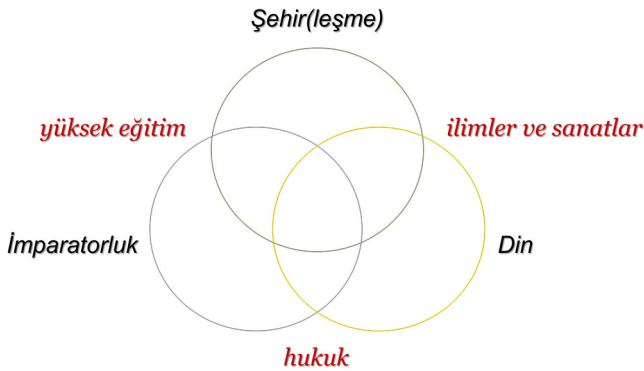
İLERLEME, MEDENİYET VE HEGEMONYA

İlerleme fikrinin, Batı medeniyeti ve hegemonyasının yayılma gösterdiği emperyalist süreçte bir *motto* haline getirilerek gelişme sergilemesi dikkat çe-

¹ "Charles Darwin'in 1859'da yayımlanan Türlerin Kökeni'nin ilk baskısı 'evrim' sözcüğünü içermiyordu, tıpkı ikinci veya üçüncü, hatta dördüncü veya beşinci baskısı gibi. Ama 1872'de yapılan altıncı baskısında Darwin, o zamana kadar Spencer'ın artık popüler hale getirdiği terimi kullanma zorunluluğu hissetti" (Morris 2017, 166).

² "Batı'nın hâkimiyetini herkesin anlamasını sağlayan Afyon Savaşları'na katılan Lord Robert Jocelyn'i dinlemekten daha kötüsünü de yapabildik. Temmuz 1840'ta kavurucu bir Pazar öğle sonrası İngiliz gemilerinin Tanghai'ye doğru gelişini seyrediyordu [...] 'Gemiler şehre borda ateşine girdi' diye yazmıştı Jocelyn, 'keresteler çatırıyor, evler yıkılıyor, kıyıda insan iniltileri yükseliyordu. Bizim tarafın bombardımanı dokuz dakika sürdü... Bomboş bir kıyıya çıktık; birkaç ceset, ok ve yaylar, kırılmış mızraklar ve toplar kalmıştı geride sadece.' Batı hâkimiyetinin doğrudan nedeni tam da budur: 1840'a gelindiğinde Avrupa gemileri ve topları bir Doğulu devletin savaşa sürebileceği her şeyi gölgede bırakacak güçteydi" (Morris 2017, 174).

kicidir (Koselleck, 2007, s. 100). Medeniyet karşılığı olarak *civilization* kelimesinin Batı dillerindeki kullanımı, öncelikle sahip olduğu bağlam ve anlam bakımından, aristokrasi ve ona ait terbiye, görgü, nezaket, incelik ve kibarlık gibi vasıflarla ilintilidir. Kelime, 18. yüzyıl sonlarında, toplumsal, siyasal, ekonomik, bilimsel ve teknolojik bakımlardan mevcut pek çok problemin üstesinden gelinmiş, başarılı ve bu anlamda da erişilmiş en son seviye/durum anlamı kazanmıştır. Başlangıçta aristokrasiyi burjuvaziden ayırt edici bir bağlamda kullanılır iken, yeni durumda, Avrupa yayılmacılığının sloganı ve misyonu haline getirilmiştir (Güler, 2006, s. 317-318; Williams, 2007, s. 70-71). Bu bağlamda ‘ilerleme’ ile ‘medenileştirme misyonu’, Batı hâkimiyeti ve küresel hegemonyasıyla özdeşleşen bir muhtevaya bürünmüştür. Hegemonya, Batı kolonyalizmi ve emperyalizminin bir hükümlanlık ideali olarak, gelişme gösterdiği tüm süreç boyunca medeniyet, evrim ve ilerleme kavramlarına dayandırılmıştır. Morris, Batı hâkimiyetinin sebeplerini analiz etmede, şu özelliklerin etkili olduğunu belirlemiştir: (i.) enerji elde etme, (ii.) örgütlenme ve kentleşme, (iii.) bilgiyi işleme ve iletme, (iv.) savaşma kapasitesi (2017, s. 179–181). Bu tespitlerin, aynı zamanda ‘medeniyet’ kavramı açısından da etkili ve işlevsel olduğu açıktır. Bir bütün olarak bakıldığında medeniyetlerin, her şeyden önce örgütlü bir kentleşme yoluyla gelişme gösterdiği ve her bir medeniyetin, gerek enerji sağlamada gerekse de savaş teknolojileri geliştirmede, bilgi ve eğitim alanlarına büyük ihtiyaç duyduğu bir gerçektir. Elbette medeniyetlere, geliştirdikleri fikrî, inançsal, ahlakî, hukukî, kültürel ve sanatsal birikimlerini de dâhil etmek gerekir. Medeniyetler, bunların tümüyle birden şekillenir ve bu yüzden sadece ‘bilim ve teknoloji’, bir medeniyeti değerlendirmenin yegâne ölçütü olarak görülemez (Şekil 1). Ama Morris (2017)’in de işaret ettiği üzere, özellikle enerji sağlama ve savaşma kapasitesinin geliştirilmesi anlamında ‘bilim ve teknoloji’, kuşkusuz ki, bir medeniyetin kuracağı ‘hegemonya’ya, en büyük hizmeti yapan alanlar durumundadır.



Şekil 2. Medeniyetin temel unsurları (Aktürk, 2007, s. 153’den değiştirilerek).

Ünlü tarihçi F. Braudel; “Medeniyet sözcüğünü, düz bir çizgiyi, üçgeni veya bir kimyasal elementi tanımlar gibi, basit ve kesin bir biçimde tanımlayabilmek güzel olurdu. Maalesef sosyal bilimlerin kelime dağarcığı buna, neredeyse hiç izin vermez” (1993, s. 3), derken, aslında, bu bildiride konu edilen ‘doğrusal’ veya ‘çizgisel’ bağlantı açısından çok önemli bir gerçeğe de işaret etmiş olur. Medeniyet, en kapsamlı anlamıyla, insanların şehirler kurup, burada türlü ihtiyaçları açısından geliştirdikleri bilimler, sanatlar, fenler, fikirler, kültürler, davranış ve değerler bütününde ulaştıkları ‘seviye’ ve ‘başarı’larını ifade etmede kullanılır (Goody, 2012, s. 182). Medenî insan, kendisini, ‘barbar’, vahşi ve yabanî olandan ‘üstün görme’ eğilimindedir. Konuyla ilgili olarak Wright (2007, s. 22-23)’ın değerlendirmesi şöyledir:

İlkel çağlardan bugüne dek uygar insanlar daima, vahşi olarak adlandırılanlardan daha iyi olduklarına ve onlardan daha iyi davrandıklarına inanmışlardır. Ancak uygarlıklara atfedilen ahlâkî değerler aldatıcıdır. Bu değerler genellikle, daha güçsüz olan diğer toplumlara saldırmak ve onlar üstünde hakimiyet kurmak için kullanılır. Egemenliklerinin en parlak dönemlerinde Fransızlar kendi ‘uygarlaştırma misyonlarını’ uyguluyorlardı; İngilizler ise ‘beyaz adam olmanın yükünü’ taşıyorlardı -neyse ki otomatik silahlar sayesinde bu yükü taşımaları bir nebze kolaylaşmıştı. [...] Bugünlerde Washington, kıtanın asıl yerlilerinin köklerinden sökülüp, yok edilmesiyle başlayan Amerikan retorik geleneğine sadık biçimde ‘uygar dünyayı’ koruduğunu ve ona öncülük ettiğini iddia ediyor.

Bu kapsamda medeniyetin, bilim, sanat ve fen alanlarıyla güçlü irtibatı vardır. Ancak burada sanatı, teknoloji anlamındaki fenden ayırt etmek ve insanın güzellik, beğeni, hoşlanma gibi ihtiyaçlarına hitap eden estetik alandan farkına dikkat çekmek gerekir. Bu anlamda teknoloji, daha çok, bilimsel bilgide ulaşılan seviyenin ‘araç’ haline getirilmesi ve insanların kullanimlarına sunulması olarak değerlendirilmelidir. Esasen teknoloji kelimesinin –bilginin ‘yapma, etme, yapım, üretim, imal’ gibi nitelikleri gereği– Arapça kök ‘sınaa’ ile bağlantı içinde olduğu bir gerçektir. Ama bu yapıp etmelerin asıl bağlamını estetik değil, bilim alanı teşkil eder. Bu yüzden de teknolojiye kaynaklık eden Yunanca *techné* (sanat) kelimesi, bu bağlamında, modern dönem Avrupasında bilimin araçsallaşması anlamını kazanmış olur.

Bilimde ilerleme ve bu ilerlemenin teknolojikleştirilmesi hadisesinin, sanatta ilerleme veya daha doğru bir ifadeyle sanatta meydana gelen değişimlerden bütünüyle farklı bir olgu olduğu gerçektir. Bilim ve teknolojideki ilerlemenin sanattaki ilerlemeden ‘üstünlük sağlama’ amaç ve beklentisi bakımından büyük bir farka sahip olduğu açıktır. Bu anlamda sanattaki ilerleme üzerinden bir ‘medeniyet üstünlüğü’ kurmanın pek mümkün olmadığı ve bunun ancak, özellikle savaş, enerji, iletişim ve medya alanlarına dönük bilim ve teknolojiler üzerinden gerçekleşebildiği bir gerçektir. Bu sürecin sanatı araçsallaştırmasında ise yine hiç kuşkusuz, propaganda ve empozisyon alanlarının etkili hale getirildiği görülüyor. Sonuçta bilim ve teknoloji üzerinden imal

edilen üstünlük ve hegemonya, sanatı da, ürettiği fikirler ve kurduğu hegemonyanın rızaya dayalı imalatını desteklemek, benimsetmek ve sürdürmek adına ideolojik bir araç haline getirmektedir. Buna göre bilimlerde / ‘öğrenme’de ilerleme ile sanatlarda ilerlemenin, nitelikçe aynı şeyler olmadığı; en azından üstünlük ve hegemonya bağlamlarında son derece açıktır.

İLERLEME VE MÜZİK³

“Müzikte ilerlemenin başlıca unsur, gösterge veya ölçütleri neler olabilir?” sorusuna verilebilecek yanıtlar, aslında, oldukça kısıtlıdır. Müzik tarihinden muhtelif örnekler vermek gerekirse, mesela, sadece diyatonik seslerle (‘tam perdelerle’) yapılan müziğe göre, kromatik seslerin de dâhil olduğu bir müzik yapma anlayışının, öncekine göre bir ‘farklılık’ içerdiği ve bunun bir ‘ilerleme’ olduğu söylenebilir. Ama bu ilerlemenin estetik alanda mutlaka daya ‘iyi’, daha ‘güzel’, daha ‘mükemmel’ bir karşılığı bulunduğu veya bu ilerlemenin, tüm insanlar ve kültürler açısından ‘zorunlu’ ve ‘geçerli’ (ve bu yüzden de ‘sorgulanamaz’) bir ‘üstünlük’ ortaya koyduğu, elbette, hiçbir surette iddia edilemez. Tonaliteye dayalı müziğin, ‘müzik yapma’ kavrayışı ve tercihleri bakımından, atonalite karşısında ‘geri’ bir adımı temsil ettiği iddia edilebilir. Ama atonalitenin, tonaliteden daha ‘üstün’ olduğu ve bu vasfıyla da Batıya, ‘diğerleri’ üzerinde tahakküm kurmada ‘medeniyet üstünlüğü’ sağladığını iddia etmek, saçma ve gülünç olur.

Avrupa’da sanatlarda ve özelde müzikte ‘ilerleme’ fikrine ilk şiddetli itiraz, 1860 yılında, Fransız müzikolog F. J. Fetis’den gelmiştir. Ona göre sanatlar ile bilim arasındaki temel fark, tam da ‘ilerleme’ olarak ifade edilen noktada meydana gelmekteydi. Fetis, sanatlarda yalın değişimler meydana geldiğini, ama bu değişimlerin her birinin, bilimde olduğu türden bir ‘ilerleme’ anlamına gelmediğini ifade etmekteydi (Flotzinger, 2012; McLean, 2006). ‘İlerleme’nin daima ‘daha iyi ve mükemmel olana doğru’, tek-yönlü ve geri-döndürülemez olduğuna dair ‘Spencer’cı hükmü çürütmek adına, sadece, geçen yüzyıl başlarında, Schoenberg ve Schenker arasında cereyan eden ‘hararetli’ tartışmalara (Dahlhaus, 1973 - 1974) yüzeysel bir bakış bile, yeterince açıklayıcı olacaktır. ‘İlerleme’ açısından bakıldığında Schenker’in Schoenberg’i açık bir dille suçladığı ifadelerin, meseleye hiç de olumlu ve iyimser bir bakış içermediği görülür. Dolayısıyla Schenker’in tonaliteden yana tutumunda, aslında, ‘ilerleme’ olarak sunulan anlayışa karşı somut bir tepki ve hatta itham yer alır. Benzer bir tespitin, daha önceleri, Rousseau ile Rameau arasında yürütülen ‘melodiye karşı armoni’ odaklı tartışmalar (Verba, 2017) açısından da yapılması mümkündür. Günümüz dünyasında ‘Batı-merkezli’ olarak müzikte –özellikle de ‘popüler müzik’te– gelinen noktaya dikkat ke-

³ Genel anlamda ilerleme ve sanat alanlarına ilişkin bir değerlendirme için bkz. (Koselleck, 2007, s. 79-81).

silmek, 'medeniyet üstünlüğü' söyleminin, küresel dünyada hangi araç ve içerikler üzerinden nasıl bir boyut ve yönelim kazandığının daha iyi anlaşılması adına da, zaten, somut bir durum tespiti yapılmasına imkân verir. 'Popüler' nitelemesiyle tüm dünyaya yayılan 'tahakküm' odaklı ve 'kâr' esaslı ticari müziklerin, 'medeniyet' ve 'ilerleme' kavramlarına yüklenen 'pozitif' değerlerle pek bir bağı olmadığı, bugün gelinen nokta itibarıyla gayet açıktır. Kadim Yunanda 'ethos nazariyesi' (Mathiesen, 1984) adıyla ortaya konulan müşahede esaslı açıklamalarda müziğin; siyasi yönetim, yönlendirme ve 'itaat' anlamında, insan karakteri, psikolojisi ve davranışları üzerindeki yönlendirici etkisinin, bugünün dünyasında *de facto* uygulanan 'pratik' bir bilgi haline gelmiş olduğunu ise belirtmeye gerek bile yoktur. Bu arada meselenin, ' zevkler ve renklerin tartışılmazlığı'na dair yerleşik kanıyla ilgili boyutları olduğunu da ayrıca hatırd tutmak gerekir.

Buna karşılık, kılıç sallayan adama karşı tüfek kullananın, ilkinde, ondan 'üstün' olduğunu dayatması kaçınılmaz bir olgudur. Atom bombasını geliştirenin, top mermisi atana 'üstünlük' sağladığı ve bu üstünlüğüyle diğerini kolaylıkla 'boyunduruk altına' alabileceği bir gerçektir. Sosyal medya teknolojisini geliştiren ve yayanların, 'panoptikon' (Foucault, 1992) adına, amaçladıkları sürekli gözetim ve denetim açısından daha fazla enformasyon sahip olması mümkündür. Bu bağlamda Avrupa ve Batının üstünlüğü fikrinin, 19. yüzyıldan itibaren 'barış', 'güvercin' ve 'zeytin dalı' üzerinden değil de 'savaş'lar, 'top'lar, 'bomba'lar, 'istila', 'soykırım' ve 'katliam'lar üzerinden kabul ettirilmiş olması ise tarihi bir hakikattir. Batı'nın, her şeyden evvel 'söylem' düzeyinde, hiçbir zaman 'istila' ve 'tahakküm'den bahsetmemesi ve hep 'medenileştirme' gibi 'zorunlu' bir 'misyon'un bütün 'yük'ünü, tek başına üstlenmek mecburiyetinde kaldığını benimsetme gayreti içinde olması, retorik açıdan dikkat çekicidir. Medenileştirmenin, 'total tahakküm' adına, neticede en acımasız yollardan gerçekleştirilmiş olması; en vahşi ve en gaddar metotlara başvurması ise 'medenileştirme' adına tuhaf bir çelişkidir. "*Civilisation* [medeniyet] kavramı, Batı'da, öğrenme yoluyla edinilen söyleme, allâmeler tarafından yürütülen ve vahşi kültürlerin –yerel, geleneğe bağlı hayat tarzları ile ortak yaşam kalıplarının– kalıntılarını ortadan kaldırmayı amaçlayan bilinçli bir yönlendirici haçlı seferinin adı olarak dahil olmuştur" (Bauman, 1989, s. 93). Bu eleştiri, günümüz dünyasında, ilerleme aleyhinde yapılan çok-yönlü ve çok-boyutlu tartışmaların temel örneklerinden birini oluşturur. Wright'a göre, yirminci yüzyılın belli başlı olaylarına karşın, Batı geleneğinde pek çok insan, hâlâ, Viktorya dönemi ilerleme idealine inanmaktadır (2007, s. 2). *İlerlemenin Sonu* başlıklı kitabın yazarı Amy Allen ise: "İlerleme kavramı tümüyle baskı ve tahakküme özgü bir dille, bir yüzyıl içinde, dünya nüfusunun üçte ikisinin başına musallat edildi ve sömürgeciliğin ideolojik meşruiyetini sağlayan bir işlevle donatıldı", demektedir (2015, s. 3). İlerleme ile evrim, Avrupa'da, C. Darwin (biyolojik evrim), Lamarck (çevreye uyum) ve H. Spencer (sosyal darvencilik, 'en uygun (ve güçlü) olanın hayatta kalması',

diğerlerinin yok olması; yok olmaya mahkûm edilmesi) gibi isimler eliyle, bilim temelinde inşa edilmiş ve birbirlerinden ayrılmaz şekilde ele alınmıştır. Bu yüzden modernite ile 'medenileş(tir)me', 'evrim' ve 'ilerleme' kavramları arasında, birbirine sıkı sıkıya bağlı bir anlam zinciri oluşmaktadır. Özellikle evrim ve ilerleme yoluyla ulaşılan başarıların, Avrupa ve genişleyerek Batı medeniyetine üstünlük sağlaması, hiç kuşkusuz, kapitalist ve emperyalist yayılmanın da meşruiyet zemini olmuştur (Goody, 2012). Bu yüzden, ilerleme, evrim ve modernleşme fikirlerinin medeniyetle doğrudan irtibatlandırılması, dil ve söylem alanlarında gerçekleştirilmiş olduğuna dikkat edilmelidir. Konuya etnomüzikoloji çerçevesinden çarpıcı bir eleştiri de Becker (1986, s. 342)'den gelir: "Batı müziğinin diğer tüm müziklerden üstün olduğuna dair öğretti, kolonyalizmin müzikolojideki uyarlamasıdır".

İLERLEME FİKRİNİN OSMANLI'YA GİRİŞİ

Avusturya İmparatoru'nun elçisi Busbecq, 1560'da, Türklerin, 'yabancıların işe yarar buluşlarından faydalanma' konusunda, dünyadaki en atak millet olarak değerlendirmekteydi (aktaran Lewis 2017, 58–59). 1718–1730 tarihlerinde sadrazamlık eden Damat İbrahim Paşa, 1721'de, Yirmisekiz Çelebi Mehmed Efendi'yi Paris'e elçi olarak gönderirken, asıl amacın –adeta Busbecq'in gözlemini teyit eder şekilde–; "vesaiti umran ve maarifine dahi lâyikiyle kesb-i ittıla ederek kabil-i tatbik olanların takrirı" olduğunu söyler. Buradaki asıl vazife, açıkça, Fransa'nın medeniyet ve eğitimle ilgili araçlarının iyi bir şekilde değerlendirilip, Osmanlı düzenine 'uygulanabilir olanları'nın bildirilmesidir. Bu vazife, Avrupa düzeninde, başta askeri alan olmak üzere, genel anlamda 'medeniyet' ve 'eğitim' alanlarında meydana gelen 'gelişme'lerin, Osmanlı idarecileri tarafından bilinmek istendiğini somut şekilde ortaya koyar. Savaşlarda alınan yenilgiler, Avrupalı 'kâfir'lerin bilim, teknoloji ve eğitim alanlarında nasıl bir yol izleyerek bu hale gelebildiklerine dair zaruri bir merak ve ilgi uyandırmıştır. Nitekim askeri teknoloji ve eğitimle başlayacak olan bu yönelim, kaçınılmaz surette, Avrupa kültürüyle daha girift temas ve etkileşimlerin gerçekleşmesini de sağlayacak; Avrupalılaşıma/Garplılaşıma ve modernleşme, bu bağlamda, birbiriyle eşanlamli bir kavrayışın anahtar kelimeleri haline gelecektir.

Osmanlı'ya sirayet eden ilerleme/terakki fikri, Avrupalılaşıma ve Batılılaşma sürecinden ayrı düşünülemez. Bu anlamda Osmanlı'da, Avrupa ülkelerinin örnek alınması suretiyle girişilen tüm ıslahat veya reformların, sonuçta bu sürecin bir ürünü olduğu aşikârdır. Nitekim Mustafa Reşid Paşa ile başlayıp Ali ve Fuad Paşa'larla devam eden Osmanlı'nın siyasi ve idari 'modernleşme' serüveni, süreç itibarıyla Şark medeniyetinden Garp medeniyetine geçişin sancılı olaylarıyla şekillenmiştir. Günümüz Türkiye'sinin siyasi şekillenmesine temel harcı koyan ve II. Meşrutiyet sürecinin 'mefkûreci muhalefet'ine esas alınan 'İttihad ve Terakki' cemiyet ve –iktidar yılları itibarıyla–

'fırka'sında 'kurucu' bir yeri olan 'terakki' kavramına, Jön Türklerce, büyük önem atfedildiği bir gerçektir. 1838'de *civilization* karşılığı olarak kullanılmaya başlanan medeniyet kelimesiyle birlikte, aslında, terakki ve tekâmül meselelerine geniş bir kapı aralanmış olur (Doğan, 2013). Terakki fikri, beraberinde 'tehhür etmişlik' ve 'vakitsizlik' alarmizmini de getirmiş; 'Türk modernleşmesi' olarak anılan sürecin neredeyse tamamı, bu negatif psikolojinin doğurduğu tepki ve gerilimlerle yaşanır olmuştur (Bora, 2017).

Olgu, kavram ve süreç olarak bakıldığında modernleşme ile Avrupalılaşma ve Batılılaşma arasında, aslında, anlamlı farklar bulunduğu görülür. Signell, bu iki kavramın açıkça birbirinden farklı olduğunu belirtir (1976, s. 72-73). Herhangi bir 'geleneksel sistem', kendi medeni araçları içinde, muhtelif açılardan, kendini 'yenileme' imkânına sahiptir. Osmanlı'da Avrupa'yı temel almaksızın yapılan 'geleneksel ıslahat' uygulamaları, bunun tipik örneğini oluşturur. Bu anlamda 16. ve 17. yüzyıllarda görülen ıslahat hareketleri, referanslarını, kendi medeniyetinden alırlar. Kınalızade Ali, Kâtip Çelebi ve Koçi Bey risalelerini bu minvalde değerlendirmek gerekir. Bunlarda, düzen içinde bir yenileşme çabası öne çıkar. 'Nizam-ı kadim' kavrayışına sahip medeniyetlerde, siyasete verilen temel görev, daima, 'mevcut nizamın korunması' olmuştur. O yüzden bu tür medeniyetler, bir sorunla karşılaştıklarında, bu sorunların çözümünü 'geçmiş'te'; geleneksel nizamın 'muktedir ve mesut' zamanlarına mahsus ütopyalarda ararlar. Ütopyacı açıdan tipik 'altın çağ' özlemini yansıtan bu tutum, 'nizam-ı âlem' fikrinin doğal bir sonucudur (Işıklı, 2013). Oysa Avrupa'da tecrübe edilmeye başlanan modernleşme, temel siyasi gündemi itibarıyla doğrudan '*ancient regime*' ile savaşmak ve onu ortadan kaldırmak amacı taşımıştır. Aristokratik ilkelere dayalı 'eski nizam'ı alaşağı etme ve yerine 'burjuva' hâkimiyetini geçirme gibi temel ve 'farklı' bir hedefe sahiptir. Buradan bakıldığında 'cedidleşme/yenileşme' anlamında modernleşmenin, bu siyasi gündemle dayatılardan ayrı anlam ve bağlamlara sahip olduğu bir gerçektir.

Osmanlı tecrübesi içinde Nizam-ı Cedid, Tanzimat ve Islahat uygulamalarının, temelde, Avrupa sisteminin 'model alınması' suretiyle gerçekleştirilmesi, Türkçede; cedidçilik, yenileşme, terakki, asrileşme, modernleşme, medenileşme, Frenkleşme, Avrupalılaşma, Garplılaşma, Batılılaşma, ilerleme, çağdaşlaşma gibi muhtelif süreçlerin, gerek girift şekilde iç içe geçmelerine ve gerekse de kavramsal açıdan birbirlerine karıştırılmalarına yol açmıştır.⁴

⁴ Tipik bir örnek için, Tüccarzaade İbrahim tarafından 1916'da kaleme alınan Avrupalılaşmak adlı eserdeki şu cümlelere bakılmasında fayda vardır: "Gerek şahsi tecrübelerim, gerek araştırma ve incelemelerim Avrupalılaşma-Garplılaşma veya Yenileşmenin tek kurtuluş olacağına bende güçlü bir kanaat uyandırdı [...] gelişme ve ilerlememizin en büyük aracı Avrupalılaşmak olacaktır [...] Herşeyde yenilik ve ilerlemeyi hedeflemeliyiz [...] İnsanların toplumsal, zihinsel ve bilimsel inkılâp ve gelişmelerinden medeniyet meydana gelir. [...] medeniyet hareketine doğru atılacak ilk adım, Avrupalılaşmaya da atılmış bir adım olur" (Hilmi, 1997, s. 22, 23, 29).

Böylece tüm bu süreçler, en azından Türkiye tecrübesi göz önüne alındığında, bir ‘kavram kargaşası’ halinde birbiri yerine geçebilen kelimelerle ifade edilir olmuştur. Bu kargaşanın, yenileşmeyi, sadece, ‘üstün Avrupa ve Batı’ medeniyetine mahsus bir ‘hususiyet’ haline getirmiş olması ise, tek-taraflı kavrayışın en çarpık göstergesini oluşturur.⁵ Sonuçta Osmanlı modernleşmesinin, özünde, bir Garplılaşma hadisesi olarak gelişme gösterdiği açıktır. Bu gelişmelerde Osmanlı sefirlerinin hazırladığı raporlar (sefaretnameler), Avrupa’dan getirilen yabancı uzmanlar, Avrupa’ya tahsil için gönderilen öğrenciler, Avrupa dillerinden yapılan muhtelif çeviriler ile diplomatik, askeri, ticari ve kültürel ilişkiler gibi çok çeşitli sebep ve etkenler, esas rol oynayan unsurlar olmuştur.

Sürece ütopyacılık açısından bakıldığında, Osmanlı düzenini modernleştirmek isteyenlerin, Avrupa’yı, gözleri önünde somut olarak duran ‘gerçekleştirilmiş’ bir ütopya olarak kavradıkları açıktır.⁶ Hanioğlu (1981)’na göre ‘Garplılaşma Ütopyası’na bağlı *Jeune* Türkler, Garp medeniyetine fikren, siyaseten ve gündelik hayat bazında sahip olunması sürecinin asıl aktörleri olmuştur. “Genç Türkler, Avrupalı öğretmenlerden ders alan, Avrupa’da seyahat eden, Avrupa dillerini öğrenen insanlardı. [...] Yeni reform evresi idarenin çıkardığı kanunlarla değil, edebi manifestolarla başladı. Genç Türkiye’nin ilk önderleri siyasetçiler değil, şairler ve yazarlar oldu” (Lewis, 2017, s. 182, 188).⁷ Bu çevrelerde Garp medeniyetine duyulan ‘muhabbet’ yanında Şark ve Osmanlı medeniyetine duyulan ‘husumet’, özellikle Garpçı Jönlerin, içinde yaşadıkları ‘Şarklı’ toplumsal realiteyi topyekûn değiştirme arzusu (‘Garplılaşma ütopyası’) anlamında, siyasi mücadele çerçevesinde belirlenmiş bir gündeme ve bu uğurda takip edilebilecek ‘esnek stratejiler’e sahip olduklarını açıkça göstermektedir. ‘Medeniyetçe irtidat etme’ olarak nitelendirilebilecek Garp medeniyetine geçiş sürecinde, aslında, Osmanlı havas, güzide, münevver ve mütefekkirlerinin, etkin roller oynadıkları bir gerçektir. Böylece, ‘Şarklı ve Müslüman Osmanlı’dan, ‘Garplı ve laik Türk’e doğru gelişen siyasi sürecin, tarihsel seyri içinde, büyük çapta başarılı olduğu bir gerçektir (Öztürk O.

⁵ Oswald Spengler, Batının üstünlüğü fikrinin temel dayanakları hususunda şu eleştiriye yer vermektedir: “bugün, Batı’nın son raddeye gelmiş üstünlüğünün sebebi merak ediliyorsa, gerçek cevap, onun tasarladığı yayılmacı, dönüştürücü, bitmek bilmez elde etme arzusu ve yaşam mücadelesinin ürettiği dinamik yapıdadır” (Aksakal, 2010, s. 41).

⁶ “Bütün uygar memleketleri dolaşmaya ne hacet. İnsan yalnız Londra’yı dikkatle gözlemleyecek olsa göreceği güzellikler karşısında aklı durur. Londra dünyanın modeli denilse yeridir” (Namık Kemal’in 1872’de İbret’te yazdığı ‘Terakki’ başlıklı makalesinden aktaran Lewis 2017, 200). Benzer ifadeleri Genç Osmanlılar’ın önderlerinden Ziya Paşa’da da bulmak mümkündür: “Diyar-ı küfrü gezdim beldeler kâşaneler gördüm / Dolaştım mülk-i islâmı bütün viraneler gördüm”.

⁷ Edebiyat ve gazetecilik alanlarının Batılılaşma sürecindeki etkin rolü üzerinde geniş bir literatür mevcuttur. Ancak konunun özlü bir değerlendirmesi için bkz. Uyanık (2011, s. 1-45).

M., 2018b). Bu yönüyle bakıldığında 'Garplılaşma' hadisesinin, bir 'ütopya' olarak, 'herkesten önce', *Osmanlı hanedanının* talep, arzu ve öncülüğüyle ortaya çıktığı inkâr edilemez. Ancak süreç içinde *Jeune* Osmanlılar, *Jeune* Türkler, İttihat ve Terakkiciler ile Kemalistler'in etkin rol üstlendikleri de bilinen bir gerçektir.

Mardin (2008, s. 24-25)'e göre:

Jön Türklerin hiçbirisi derin bir teori, özgün bir siyasi formül veya zihinleri devamlı olarak uğraştırmış bir ideoloji ortaya koymamıştır. [...] kendi devirlerinde Avrupa'da tartışılmakta olan fikirlerin 'popülerize' edilmiş şekillerinin etkisi altında kalmışlar ve büyük teorisyenlerle halk arasında aracı rolünü oynayan ikinci derecede düşünürlerin görüşlerini kendi fikirlerine intikal ettirmişlerdir. Tarde gibi büyük bir sosyolog göz önünde tutulduğu zaman, Le Bon'un fikirlerinin Jön Türk düşüncesindeki yeri bu davranışın karakteristik bir örneğini oluşturur.⁸

Bu 'dalgalı' ve 'yüzeysel' ideolojik konumlanışa rağmen Jön Türklerin, pratik düzeyde de olsa C. Darwin, H. Spencer, E. Durkheim, G. Le Bon ve A. Comte'un görüşlerini büyük çapta benimsemiş olmaları dikkat çekicidir. Jön Türkler, Osmanlı'da önceki ıslahat hareketlerinden edindikleri tecrübelerle sadece kendi yönetici elit zümrelerini Garplılaştırmakla yetinmeyip, bu yöndeki çabalarına engel teşkil edecek halkı da 'medenileştirmek' yolunu benimsemişlerdir. Ziya Gökalp, havas ve avam arasında kurduğu ilişki zincirinde, havasın halktan hars almak, buna karşılık da halka medeniyet götürmek durumunda olduğunu, açıkça ifade eder.⁹ Jön Türklerin, Avrupa/Batı emperyalizminin tahakküm ve boyunduruk kapılarını mecburen ama 'gönüllü' bir şekilde aralamamış gibi davranmaları ise her bakımdan düşündürücüdür. Çünkü bu 'gönüllülük' hali, kaçınılmaz olarak, daha o yıllarda, Batı emperyalizmine yönelen tutarlı ve ağır eleştirilerin tümünün görmezden gelinmesi ve bir anlamda da etkisiz kılınmasını sağlamıştır. Bu 'kendi rızasıyla Garplılaşma' konumlanışında, medeniyet değiştirmenin doğurduğu tüm zorluk ve sorunlara, adeta 'çileci' bir tahammül ve sabırla 'katlanma' eğilimi vardır. Gramsci diliyle söylenirse Jön Türklerin bu yöntemi, tümüyle 'rıza üretimi'ne dayalı bir siyaset doğurmuş ve bu yoldan kurulan Garpcı hegemonya,

⁸ Aynı konuda Hilmi Ziya Ülken'in görüşleri de şöyledir:

Fransız İhtilâli'nin dünyaya yaydığı fikirler Türkiye'ye de girerken, bu hareketin arkasındaki büyük düşünürlerin bütün eserleriyle tanınması ve tartışılması gerekirken, onlardan hemen hiç bir şey çevrilmemiş ve Türk düşünürleri yakın yıllara kadar gazete ve haftalık dergi sayfalarında günlük somlara cevap vermeye çırpman dar bir çerçeveye sıkışıp kalmışlardır. Bu açıdan bakınca Tanzimat ve Meşrutiyet'in olduğu kadar Cumhuriyet'in fikir tarihinin de yüzeysel olduğunu belirtmek gerekecektir (1992, s. 15).

⁹ "Halka doğru gitmenin ikinci vazifesi de halka medeniyet götürmektir. Çünkü halkta medeniyet yoktur. Güzidelerse, medeniyetin anahtarlarına maliktir. Fakat, halka değerli bir armağan olarak Şark medeniyetini yahut onun bir şubesi olan Osmanlı medeniyetini değil, Garb medeniyetini götürmelidirler" (Gökalp, 2007, s. 201)

doğal olarak, sorgulanamaz ve eleştirilemez kılınmıştır. Garplılaşma cereyanı, özünde, Garp medeniyetini sadece güç ve iktidar ekseninde algılamış görünüşü çizer. Elbette tüm bu süreç içinde, başından itibaren farklı düşünen ve Garpçı hareketin dayatmalarına zıt yönde görüş serd edenler de bulunmaktadır. Tunaya (1960)'nın, Garpçılık açısından, 'kısmi' ve 'külli' ayrımına dayalı bir taraflaşmanın mevcudiyetine dair tespiti, bu bildirideki yaklaşım tarzı açısından önemlidir. Ancak sürece bakıldığında, 'geleneksel ahlak, terbiye ve kültür'ü müdafaa etmeye dayalı 'kısmi Garplılaşma' taraftarlarının eleştirilerinin bile etkisizleştirildiği; 'muhabbet'in, 'husumet'e üstün gelmesinin, en azından propaganda ve söylem boyutlarında sağlandığı görülür.¹⁰ Garplılaşma cereyanıyla beraber Jön Türkler, pozitivizm, materyalizm ve hatta hümanizm etkisiyle: (i.) evrimin zorunlu bir tabiat kanunu olduğu, (ii.) güçlü olanın hayatta kaldığı ve (iii.) ilerlemenin döngüsel değil lineer ve geri döndürülemez bir süreç olduğu gibi 'Garp medeniyetine geçmek suretiyle terakki etme'ye dair kurmaca önermeleri, kayıtsız şartsız kabullenmiş görünürler.

Terakki, tekâmül, inkişaf, faikiyet gibi kavramların Osmanlı dünyasına girişi ve yaygınlaşmasında, elbette, Tanzimat süreci ve ardından gelişen siyasi ve kültürel süreçlerin büyük rolü olmuştur (Can, 2014). "Tanzimat bir geçiş ve buhran devridir. [...] Tanzimat'ın devlet adamları bir çıkmazın içindeydi ve bütün iyi niyetleriyle birlikte bu çelişik durumda Batı medeniyetine yönelmek ve modernleşmek ile İmparatorluğun siyasi bütünlüğünü korumanın uzlaştırılmaz buhranı içinde bulunuyorlardı" (Ülken, 1992, s. 56). Bu yöndeki fikir ve çabalar, başta edebiyat ve gazetecilik alanları olmak üzere giderek 'resmi metin'lere de sirayet etmiş ve Osmanlı'dan Cumhuriyet'e ve günümüze intikal eden temel tutum, konumlanış ve anlayışların kökleşip yerleşmesine zemin oluşturmuştur. Osmanlı'da, Tunaya (1960)'nın yaptığı ayrımına göre Garpçı, Osmanlıcı (İttihad-ı Anasır'cı), İslamcı, Türkçü, Meslekçi ('Teşebbüs-i şahsî'ci) ve Sosyalist eksenlerde gelişme gösteren siyasi cereyanlar, modernleşme adı altında işleyen sürece farklı önceliklerle yaklaşmışlar; ancak, Avrupa'nın 'yegâne medeniyet' olduğu fikri üzerinde yükselen 'Garpçılar', sürecin en etkin aktörleri olarak öne çıkmışlardır. Garpçılık cereyanı

¹⁰ Kısmi Garplılaşma taraftarlarından 'İleri' Gazetesi sahibi ve başyazarlarından Celal Nuri, Abdullah Cevdet'le giriştiği ünlü polemiginde 'Avrupa emperyalizmi' karşısında şu ifadeleri kullanmaktadır: "Avrupa'nın Afrika ve Avustralya'ya bu zulm ü i'tisâfî – ki terakkiye bir mâni-i kavî teşkil etmektedir – zâil oldukça medeniyetin inkişafı için başka bir devrin açılacağına şüphe yoktur. [...] medeniyet-i hakikiyemizi terk etmek, Avrupa[nın] medeniyet-i gayr-i sinâyesine temessül etmek şöyle dursun, ahlâk ve tabâyi'imizi alâ hâzihi muhafaza etmeliyiz, onların yine kendi dairelerinde mazhar-ı feyz-i tekamül olmasına bakmalıyız" (Hanioglu, 1981). Türkiye'de, Amerikan Mandası fikrini savunan kampta yer aldığı bilinen Celal Nuri İleri'nin, Avrupa'ya yönelik bu sert eleştirilerinin, bir bütün olarak 'Garp' dünyasına yönelik olmadığına ve aşağıda Halide Edib'in ifadelerinde de görüleceği üzere Amerikancı bir Garplılaşma fikrine daha yakın durduğuna, bu bağlamda, dikkat etmek gerekir.

ve beraberinde getirdiği tüm fikri kabul, 'rıza' ve dayatmalar, sonuçta Batı medeniyetine geçişin anahtarları olmuş; bu kavrayış tarzı, İslamcılık, Osmanlıcılık ve Türkçülük gibi diğer siyasi akımları da büyük ölçüde etkilemiştir (Çam, 2013).

II. Meşrutiyet Garpçılarının Garp algısı ve 'yegâne medeniyet' söylemi, büyük ölçüde şu unsurlara bağlı olarak gelişme göstermiştir: (i.) Garp medeniyetinin 'evrensel' nitelikteki 'tek' medeniyet olduğu, (ii.) Terakki ve tekâmülün sadece Garpa mahsus olduğu, (iii.) Garp medeniyetinin üstün, kuvvetli ve kudretli olduğu ve bu vasfını da 'müspet ilim ve fen' zemininde, sosyal ve ekonomik alanlardaki ilerlemesine borçlu olduğu (Mardin, 1991). Garpçı Jönler, içinde yaşadıkları Osmanlı dünyasında, Batılı anlamda medeniyet, terakki ve tekâmül önünde 'geleneksel' olarak bazı engeller görmüşlerdir. Bunların başlıcaları: (i.) Yeniçeri ocağı, (ii.) idari sistem, (iii.) islam dini, (iv.) tesettür, (v.) dil ve alfabe, (vi.) şiir, edebiyat ve musikidir.¹¹ Garplılaştırma

¹¹ Bu engellere ve üstelerinden gelinme sürecine dair uzunca fakat çok anlamlı bir değerlendirme, Türkiye'nin modernleşme tarihinde 'sülalece' önemli yerleri bulunan Samipaşazadeler'e mensup Hamdullah Suphi Tanıröver'in, 1945 yılında TBMM'de yaptığı bir konuşma esnasında, şöyle dile getirilir:

Arkadaşlar, **ben mensup olduğum zümreyi** muayyen bir devre dâhilinde, kendi defteri amaline **çok büyük hizmetler kaydetmiş ve tarihin teyidine mazhar olmuş hayırlı bir zümre** diye bakarım. Bizim yakın tarihimizde **askerî esarete karşı bir mücadele vardır**. Nasıl bittiği malûm. O kendi başına bir zümreye tarihte şerefle mevki almaya hak verir. **İkinci bir esarete** karşı mücadele ettik. Yabancı Devletlerden gelen tahakküm bir **siyasi esaret** vücuda getirmiştir; bunu da **sildik ve attık**. Bazı ekalliyetlerin müessesilleri olan dinî müesseseler **Devlet içinde Devlet** denilen bir **üçüncü esaret** vücuda getirmişlerdi, onu da **sildik, yok ettik**. **Dördüncü esaret iktisadi esaretimizdi**; bundan da **eser kalmadı**. **Beşinci bir esaret daha var**: Bunu size çok itina ile intihap edeceğim bir cümle ile tarif etmek isterim. Türk milleti o millettir ki, tarihin korkunç bir devrinde kendisine bin bir şeref vermiş, son İmparatorluğunu kurmuş gaza meydanlarında şafaklar içinde yüzmüş **millî ordusu ile mücadele etmeğe mecbur oldu**, **Yeniçeri ordusu ile Türk Devleti mücadele etti**. Tarihimizin bu yakıcı bir sayfasıdır. Bir gün geldi **bir mücadele daha lâzım geldi, kendi dinimize karşı, varlığını kurtarmak**. Rumlar Katolikliğe yani Lâtinliğe karşı Ortodoksluğu ihdas ettiler, papasları bütün kurtuluş hareketlerine iştirak ettiler, riyaset ettiler, Ortodoksluk onların millî dini oldu. Şii İranlılığın, Araplığa karşı mücadelesinden doğdu ve eski İran ruhunu kurtardı. **Protestanlık**, yine Lâtinliğe karşı, Cermen kavimlerinin bir muzaffer mücadelesidir. Avrupa tarihinin, Türkiye tarihinin bir dönüm noktasıdır. Bizde böyle bir hareket olmadı, din müesseselerimiz, dinî itikatlarımız, asırlarca aynı şekilde aynı kalıpların içinde kaldı, çürüdü ve çürüttü. Uyanan Türk milleti kendi din müesseseleriyle mücadele etti. **Yolunu kapayan kör taassubun esaretinden kurtuldu**, bu ne hazin bir şey. Hâlbuki İslâmiyet bizim bin senelik medeniyetimizi vermiş bir dindir, ondan evvel ne yaptıksa ufaktır kıymetsizdir. Bir **altıncı mücadele**imiz daha oldu. Asırlar zarfında vereceği neticeleri ve feyizleri, hayalimizin ölçmesine imkân yoktur. Haremin gölgesinde yaşayan, kan farkına uğrayan ve hekimlerin bekleme odalarında diğer milletlerin kadınlarından çok fazla görülen **kadınlarımızı örtünmenin, kapanmanın esaretinden kurtardık**.

sürecine bütün olarak bakıldığında, 'terakki' önündeki en büyük engel olarak görülen Yeniçeri Ocağı, II. Mahmut döneminde, trajik olaylarla ortadan kaldırılmıştır. Namık Kemal'in, Renan Müdafanamesi'nde, İslam'ın 'terakkiye mani olmadığı'na yönelik söylemi, esasen, 'Avrupalı terakkiye, İslam dini üzerinden yapılabilecek itirazların, bir anlamda, tasfiyesini de sağlar.¹² Bu söyleme göre İslam, zaten 'ilerlemeye açık' bir dindir. Aynı söylemi, 1848'de yazdığı Avrupa Risalesi adlı eserinde Mustafa Sami Efendi, Avrupa'nın terakki etmesinin başlıca sebebinin 'ilimler' olduğunu belirtmek suretiyle kullanmıştır. Sami Efendi'ye göre 'akla dayalı' ilimlerin kaynağı 'bizatihi' İslam dini olduğundan, onları 'ırs-i sahihimiz' olarak görmek ve çekinmeden almak gerekir.¹³ II. Meşrutiyet'in Garpçıların da bu söylemsel sürekliliği devam ettirdiklerine tanık olunur (Hanioğlu, 1997). İdari sisteme yönelik 'mânia'lar, Tanzimat, Islahat, Meşrutiyet süreçleri ve Cumhuriyet ile zaten, hemen tümüyle ortadan kaldırılmıştır. Dil ve alfabe alanındaki 'devrim'lerle, Latin alfabesi kabul edilmiş; hukuktan takvim ve ölçü sistemlerine dek her konu, Avrupa/Garp medeniyetine göre tanzim edilmiştir. Tesettür, başından itibaren 'kadının toplumsal statüsü', hemen ardından 'feminist hareket'ler ve daha çok gazete ve mecmualarla propaganda edilen Batılı kadın imajıyla, önemli ölçüde bertaraf edilmiştir. Garplılaştırma sürecinde şiir, edebiyat ve musiki gibi sanatlar, değişim sürecinde öncelik verilen konular olarak ele alınmış ve bu sanatlardaki geleneksel 'Şarklı' unsurların, büyük oranda tasfiye edilmesine yöne-

Defteri amalimizde yeri boş kalmış bir sevabı daha var mümtaz neslimizin, birçok büyük fikirleri muzaffer kılan mücahid neslimizin onu da başarması lâzım geliyor. Kendi başına büyük Devlet adamı yoktur. Şair kendi kendine yeter, ressam kendi kendine yeter, musikişinas kendi kendine yeter, mimar asla, o, müşterek bir eserin sahibidir. Devrinin takım takım yetişmiş, sanat erbabı olmasaydı, inancı olmazdı, mesafeler arasında ne kadar geniş bakarsanız bakınız, tarih arasında ne kadar derin bakarsanız bakınız muvaffak bir Devlet adamı gördünüz mü, mutlaka onun etrafında iyi yetişmiş mümtaz bir zümre vardır. Ahlak sahibi, irade sahibi, gözü pek, akli, ilmi yerinde, sevdâ ve imanı taşır bir zümre. Biz Anadolu'da ölüm dirim kavgasında Atatürk'ü bu vasıflarla, bu ruhla, ihata ettik, ikmal ettik. Şimdi diyorum ki, bütün o, esaretleri kıran, aynı zümre bir de ilmi velayeti, ilmi istiklâlî tesis edemez mi? İsterim ki, bu da bize nasip olsun. Bu yedinci ve mübarek bir zaferimiz olacaktır (T.B.M.M. Tutanak Dergisi, 1945, s. 332-333).

¹² Avrupa'da 'öğrenme'de meydana gelen gelişmelerin Endülüs Müslümanlığı ve genel anlamda İslam'la ilişkisi konusundaki ayrıntılı bilgiler için bkz. Güler (2006, s. 210-220).

¹³ "Comte, pozitivizmin Doğu'da ve özellikle de Osmanlı İmparatorluğu'nda yayılmasına ayrı bir önem vermiştir. [...] Reşit Paşa'ya insanlık dinini tebliğ ettiği mektubunda Comte, genel olarak pozitivizmin tarih, toplum ve siyaset algısından bahseder ve özellikle İslam dininin diğer dinlere göre daha 'ileride' bir din olması nedeniyle Müslüman toplumların pozitivizme geçişlerinin daha kolay olacağını altını çizer" (Kabakcı, 2008, s. 43). Bu alıntıda da görüldüğü gibi, 'insanlık dini' taraftarlarının İslam'a yaklaşımında, onun 'terakkiye mani' bir yönü bulunmadığı gibi 'terakkiyi doğal olarak içerdiği' anlayışı, tipik bir tutum durumundadır.

lik adımlar atılmıştır. Bu çerçevede, başta 'dilde sadeleşme' anlayışıyla beraber şiir ve edebiyata hâkim olan Şarklı miras, tıpkı musiki gibi, 'tarih' alanına terk edilmeye ve yerlerine de Batı sanatlarından ikameler yapılmaya başlanmıştır. Hars ve medeniyet ekseninde 'Şarka karşı halk' formülüne dayalı siyasi bir kutuplaştırmayla da, özellikle halk dili, masallar, destanlar ve türkülerin, Garplılaşıma hadisesinde etkin araçlar olarak kullanılmaya başlandığı da görülür.

Garpçılar arasında öne çıkan bir ayrıma, burada mutlaka değinmek gerekmektedir. Garpçılık, başlangıcı itibarıyla Avrupa-merkezci bir konumlanışla şekillenmiş görünse de, özellikle 19. yüzyıl sonlarında, Garp algısında Amerika'nın önemli bir belirleyen haline geldiği ve hatta 'tarihsel düşman' olarak Avrupa fikrine karşı da önemli bir 'alternatif' olarak öne çıktığı görülür. Başka bir ifadeyle İtalya, ıspanya, Fransa, İngiltere ve Almanya gibi Avrupa ülkeleriyle yaşanan diplomatik, askeri ve ticari süreçlerin yarattığı muhtelif problemler ve en önemlisi de bir kavram olarak 'Frenkleşme' olgusunun Osmanlı toplumsal hafızasında sahip olduğu 'kâfir' imajına karşı Amerika-merkezci bir Garpçılık anlayışının, 19. yüzyıl sonlarında güçlü taraftar bulduğuna tanık olunur. Nitekim Milli Mücadele'ye doğru Amerikan Mandacılığı fikrini savunan çevrelere bakıldığında, bu güçlü eğilimin nasıl bir taraftar kitlesi bulduğu ve siyaset sahnesinde ne tür argümanlar üzerinden meşrulaştırılmaya çalışıldığı, çok açık bir şekilde görülebilmektedir.¹⁴

Yirmisekiz Mehmed Çelebi'nin Paris Seyahatnamesi bir başlangıç kabul edildiğinde, Osmanlı dünyasında 'yenileşme' açısından takip edilmesi gereken yöntem anlamında öne çıkan iki temel eğilimi, söylemleri itibarıyla aşağıdaki gibi tablolastırmak mümkündür (Tablo 1):

¹⁴ Amerikan mandası fikrinin ülkedeki en güçlü savunucularından Halide Edib'in, 10 Ağustos 1919'da Mustafa Kemal'e gönderdiği mektupta yer verdiği aşağıdaki ifadeler, Garpçılık içindeki bu kanadın siyasi yaklaşımlarını yansıtmaları bakımından son derece anlamlıdır:

Biz İstanbul'da kendimiz için bütün eski ve yeni Türkiye sınırlarını kapsamak üzere **geçici bir Amerika mandasını ehveni şer** olarak görüyoruz [...] Birbirini yok eden, menfaat, hırsızlık veya hürmet macera ve şöhrat namına yaşayanların hırsını tatmin eden hükümet teorisi yerine **milletin refah ve gelişmesini temin, halkı, köyleri, sıhhati ve zihniyeti ile asri bir halk haline koyabilecek bir hükümet teorisine ve tatbikatına ihtiyacımız var. Bunda lazım gelen para, ihtisas ve kudrete sahip değiliz. [...] Filipin gibi vahşi bir memleketi bugün kendi kendini idareye kadir asri bir makine haline koyan Amerika, bu hususta çok işimize geliyor. On beş yirmi sene zahmet çektikten sonra yeni bir Türkiye ve her ferdi tahsili, zihniyeti ile hakiki bağımsızlığı kafasında ve cebinde taşıyan bir Türkiye'yi ancak Yeni Dünya'nın kabiliyeti vücuda getirebilir. Harici rekabetleri ve kuvvetleri memleketimizden uzaklaştırabilecek bir zahire ihtiyacımız var. Bunu ancak Avrupa haricinde ve Avrupa'dan kuvvetli bir elde bulabiliriz. [...] İstilacı Avrupa'nın bin bir vasıtası ve melun siyasetine karşı böyle bir vekil sıfatıyla Amerika'yı kendimize kazanarak ortaya atabilirsek Doğu meselesini de, Türk meselesini de gelecek için kendimiz halletmiş olacağız** ([Atatürk], 2015, s. 95-96).

Tablo 1. Terakki, medeniyet ve Garplılaşıma söylemlerinde öne çıkan ayrışmalar.

Terakki – Medeniyet – Garplılaşıma söylemlerine dair ayrışma	
<i>terakkیات-ı maddiye</i>	<i>terakkیات-ı maneviye</i>
<i>sunai medeniyet</i>	<i>hakiki medeniyet</i>
<i>küllî Garplılaşıma</i>	<i>kısmî Garplılaşıma</i>
<i>medeniyet</i>	<i>hars</i>

Medeniyet değıştirme sürecinde Garplılaşıma, başlangıçta, bizatihi bir ‘amaç’ değildir. Osmanlı sistemi, muhtelif sebeplerin zorlamasıyla, kendi sistemini gözden geçirme ve eksikliklerini giderme anlamında bir yenileşme çabası içindedir. Sahip olduğu medeniyeti şekillendiren din, ahlak, ilimler, sanatlar ve adalet konularında bir sorgulama içinde olmadığı gibi; bunları, Avrupa karşısında ‘geri’ de görmemektedir. Ancak II. Mahmud’la birlikte Avrupa sistemiyle bütünleşmeye dönük en radikal adımların çekinilmeden atılmasıyla, ‘cedidçilik’ hadisesinin, ‘külli Garplılaşıma’ya doğru doğal bir eğilim sergilemeye başlaması da adeta kaçınılmaz olmuştur. Bu bağlamda Yeniçeri Ocağı’yla birlikte Mehter’in ortadan kaldırılması ve yerine Musika-yı Hümayun’un teşkilini, müzik alanında meydana gelen en radikal gelişmelerden biri olarak kabul etmek gerekir. Özellikle I. Abdülmecid’le beraber Garp müziği himayesine hanedan nezdinde daha fazla önem ve değer verilir hale gelmesini de bu göstergeler arasına eklemek gerekir (Aksoy, 1985).

Küllî Garpçıların lider ismi Dr. Abdullah Cevdet, 1914’te ‘Şime-i muhabbet’ başlıklı yazısında şu ifadeleri kullanmaktaydı: “**Avrupa demek tefevvuk [üstünlük] demektir.** Avrupa ile bizim aramızdaki münasebet kuvvet ile zaaf ve ilim ile cehl aralarındaki münasebet demektir. **Bir ikinci medeniyet yoktur. Medeniyet Avrupa medeniyetidir.** Bunu gülüyle dikenyle isticnas etmeye [benzetmeye] mecburuz” (Hanioğlu, 1981, s. 359). Abdullah Cevdet’in Birinci Dünya Savaşı’nın patlak vermesinden altı ay kadar önce ‘yegâne medeniyet’ olarak zirveye yerleştirdiği Avrupa medeniyeti için Oswald Spengler, savaşın bitiminin az öncesinde, 1918’de yayımladığı *Der Untergang des Abendlandes* (‘Batı’nın Çöküşü’) kitabında, bu medeniyetin çöktüğünü ilan ederken (Aksakal, 2010), bazı bakımlardan, ‘kısmi garplılaşımacılar’ın ‘ahlak’ ve ‘medeniyet’ odaklı eleştirilerini tekrarlar gibidir. Avrupa ve Batı sömürgeciliğinin ‘medeniyet’ empozisyonuna yönelik çok önemli bir eleştiri ise 1950’de, Aime Cesaire’dan gelir (2015, s. 83): “Kendi yarattığı problemleri çözmekten aciz olduğu ortaya çıkmış bir medeniyet, çökmüş bir medeniyettir. [...] Artık Avrupa’yı savunmak mümkün değildir”. ‘Medeniyetler’ söylemi, Huntington’un ünlü ‘çatışma’ tezinde ‘yeniden’ çoğul bir kullanıma ka-

vuşmuş görünse de, nihai olarak 'bir' medeniyetin ('Batı medeniyeti'nin) hegemonyasının, siyasi ve ekonomik alanlara tümüyle hâkim olacağı fikrini aşılabilir (Goody, 2012). Aşağıda Tablo 2'de özetlenen 'medeniyetler' başlıklı mukayeseli tablo, geçmişten günümüze dünyada varlık ve hâkimiyet göstermiş medeniyetlerin çoğul niteliği yanında bölgesel dağılımları açısından da dikkat çekicidir.

Tablo 2. Braudel, Huntington ve Lomax'tan hareketle 'medeniyetler'.

F. Braudel	S. Huntington	A. Lomax, <i>Cantometrics</i> (1968) 'halk şarkısı tarzları ve kültürler'
<i>İslam</i>	<i>Batı</i>	<i>Kuzey Amerika</i>
<i>Afrika</i>	<i>İslam</i>	<i>Güney Amerika</i>
<i>Doğu Asya</i>	<i>Ortodoks</i>	<i>Okyanusya (Yeni Gine, Polinezya, vb.)</i>
<i>Hint</i>	<i>Sinik (Çin)</i>	<i>Afrika</i>
<i>Avrupa</i>	<i>Budist</i>	<i>Avrupa</i>
<i>Kuzey Amerika</i>	<i>Japon</i>	<i>Kadim Yüksek Kültür (Asya, Orta Doğu)</i>
<i>Latin Amerika</i>	<i>Latin Amerika</i>	<i>Tribal Hindistan (Abor, Gond)</i>
<i>Rus</i>	<i>Afrika</i>	<i>Arktik Asya (Tunguz, Yakut, vb.)</i>
	<i>Hindu</i>	<i>Avustralya</i>

Braudel ve Huntington'daki medeniyet sınıflamasının benzerliği, Alan Lomax'ın 'şarkı tarzları'na dayalı bilimsel araştırmasıyla karşılaştırıldığında, dikkat çekici benzerliklerle karşılaşılıyor. Özellikle Lomax'ın, iki yüz otuz üç 'kültür'e ilişkin olarak halk şarkısı tarzları üzerinden yaptığı sınıflandırmada ulaştığı –6 büyük bölge içinde bağımsızlık sergileyen 3 diğer bölgenin de dâhil edildiği– toplam 9 bölge, Braudel ve Huntington tarafından yapılan 'medeniyetler' ayrımıyla önemli benzerlikler sergiliyor. Sıralamalarda farklılıklar olmasına rağmen, 'medeniyet' sınıfına sokulan bölgeler arasında, önemli bir tutarlılık görülüyor. Sonuçta hangi sınıflandırma üzerinden ele alırsa alınsın, kültür ile medeniyet arasındaki ilişkilerde, 'benzerlik' ile 'farklılık' unsurlarının belirleyici olduğu açıkça ortaya çıkmaktadır. Temel bir kavrayışla benzerlikler 'medeniyet' kategorisi içinde konumlandırılırlarken, 'farklılıklar' da 'kültür' kategorisi içinde yer almaktadır. Nitekim Gökalp'in de Alman kavrayışı üzerinden alıp kullandığı ve benimsediği 'hars – medeniyet' ayrımının temel ilkesinde, bu ayrımın yer aldığı açıkça görülüyor.

'TERAKKİ VE TEKÂMÜLDEN MAHRUM' ŞARK MUSİKİSİNİN MEDENİLEŞTİRİLMESİ MİSYONU

Sadece musiki alanındaki söylemleri itibarıyla Garpcılık cereyanının; terakki, tedenni, faikiyet gibi konularda herhangi 'bilimsel' bir konumlanış içinde hareket etme ihtiyacı olmadığını tespit etmek hiç de zor değildir. Medeniyet değiştirme hedefi bakımından tamamen 'siyasi' nitelikteki Garpcılık, özünde, Şark medeniyeti ve Şarklıktan sıyrılmaya dönük siyasi bir söyleme sahiptir ve bu bağlamda da radikal bir toplumsal ve kültürel dönüşüm hedefler. Unutulmamalıdır ki Garpcılık cereyanının siyasi ve toplumsal hafızasında, nizam-ı alem anlayışından çıkmaya çalışan yönetici elite karşı 'gavurlaşma' ve 'frenkleşme' gibi tepkilerle şekillenen bir toplumsal muhalefet söz konusudur. Bu nedenle 'cedidçi' yaklaşımların özellikle II. Meşrutiyet'in siyasi atmosferinde giderek güç kazanan Garplılaşma açısından geldiği aşama, artık bu yönelimlerin topluma aşılınması, propaganda yoluyla benimsetilmesi hedefine yöneliktir. Başka bir ifadeyle artık sadece yönetici elitin Batılılaşması tek başına bir anlam taşımamakta; bu hareketin toplumsal tabana yayılması ve gerek fikren, gerekse de hayat tarzı olarak benimsetilmesi gerekmektedir. İşte böyle bir zaman ve zeminde, şark medeniyeti aleyhine geliştirilen söylem, asıl hedefi bakımından, çok daha anlamlı bir çerçeveye oturtulmuş olmaktadır. Dolayısıyla Şark musikisinin kendi unsur ve araçları üzerinden bir 'çöküş' içinde olup olmadığına hükmetmeye el verecek herhangi bir gösterge, yönetici elitin bu müziği himayeden giderek uzaklaşma eğilimi dışında, aslında mevcut değildir. 'İnhitat' söyleminin yaygınlaştırıldığı yıllarda, Şark/Osmanlı/Türk musikisinin en saygın ve seçkin üstadları hayattadır. Bestekârlar, hanendeler, sazandeler, üstadlar, hocalar, sadece yönetici elitin önemli bir kısmının aile veya çocuklarına eğitim vermekle kalmayıp, toplumsal anlamda eğitsel faaliyetlere de yönelmiş ve hatta cemiyetler oluşturmuş durumdadır. Toplumun kültür sanat hayatında icra-yı sanat eylemeye büyük çapta devam etmekte; hatta 'Avrupai' konser nizamında etkinlikler gerçekleştirmekte; gramofon plakları doldurmaktadır (Öztürk O. M., 2016b). Ancak Garplılaşma cereyanının önde gelen isimleri, tüm bu toplumsal ve kültürel zemine rağmen siyasi bir söylem inşa etmekte ve aleyhte propagandayı toplumun tüm kesimlerine yaymaya çabalamaktadır. Bu fikri konumlanış ve çabalar, Erken Cumhuriyet'e mahsus 'inkılâp'lara da temel oluşturur. Böylece 'Şark musikisi' ve ona karşı bir kültürel konumlanışla inşa edilen 'halk musikisi' alanlarında henüz herhangi bir 'bilimsel' araştırma ortada yokken, 'musikinin geri kalmışlığı'na, 'terakki etmemişliği'ne, 'hep aynı kalmışlığı'na, 'yeknesaklığı' ve 'tükenmişliği'ne ilişkin radikal söylemlerin, topluma, her vesileyle ve hemen her ağızdan propaganda edildiği görülür. Bu çaba ve tutuma ilişkin söylemlere dair kronolojik bir seçkiye, Tablo 3'te yer verilmiştir.

Tablo 3'te açıkça görüleceği üzere, Garp medeniyetini kabul etme noktasındaki temel tartışmalar, bu medeniyetin yegâneliği, üstünlüğü ve terakki et-

mişliğine odaklanan bir söylem etrafında şekillenmektedir. Bu söylem içindeki temel taraftarlıklar, daha çok, takip edilecek yöntem üzerinde gelişmekte; 'kısmilik – küllilik', 'kültür – medeniyet' ve 'geri kalmışlık – ileri gitmişlik' eksenlerinde mevcudiyet kazanmaktadır. Garplılaşma üzerindeki tartışmalarda din, dil, ahlak, terbiye ve sanat anlamında 'hars'ı korumak, ama 'beynelmilel medeniyet' olarak Garp bilim, sanayi ve teknolojisine sahip olmak, ana eksenlerden biridir. Bu, aynı zamanda, kısmi Garplılaşmaya karşı külli Garplılaşma tartışmalarının da özünü teşkil eder. Bu tartışmalar içinde 'milli musiki' söylemi, 'kısmi' taraftarlarının bazıları için 'Şark/Osmanlı/Türk' havas musikisi anlamına gelirken, diğer bir kısmı için sadece 'halk musikisi' olarak anlaşılır. Garplılaşmada 'yakın' düşman ve zulmeden emperyalist güç olarak Avrupa'ya duyulan tepki, 'Amerika' alternatifini üretmek ve savunmaktan geri durmaz. Müzikte geri kalmışlık, doğrudan, Avrupa nota ve armonisinden yoksunlukla irtibatlandırılırken, 'hars'a tekabül ettirilen melodide; (i.) halk müziğinden (ii.) 'zengin' havas musikisinden, (iii.) dehanın yaratacağı orijinal 'tem'lerden yararlanılması fikirlerinin öne çıkarıldığı görülür (Öztürk O. M., 2016a). Buna daha sonra Garp kompozisyon anlayışı, kontrpuan, enstrümantasyon, orkestrasyon, form gibi unsurların da ilave edildiği görülür (Arel, 1964).

Müdafii safta yer alan ve burada 'kısmî Garplılaşma' taraftarları arasında değerlendirilmesi uygun görülen Rauf Yekta bile, içinde yaşadığı 'Şark' medeniyetine mahsus olan ve Osmanlı musiki nazariyatına temel teşkil eden yüzlerce yıllık 'edvar'ları, 'asr-ı terakki' açısından bir 'hurafeler' yığını olarak görüp göstermekten geri durmamıştır.¹⁵ Yekta, 'geri kalmışlık' söylemini içselleştirmiş bir Türk Musikisi müdafii görüntüsü sunar. Onun bu konumlanışını, 1924'te bastırdığı Türk Musikisi Nazariyatı isimli kitabının 3. bahsindeki şu ifadesinde açıkça görmek mümkündür: "Ancak Şark akvamının medeniyetçe inkişafı Garba nispeten biraz teehhür etmiş olmasından dolayı [...]" (s. 55). Aynı Rauf Yekta, kitabın kapağında da şu ifadelerle yer verir:

¹⁵ Yekta'nın 1897'de Resimli Gazete'de yayımlanan yazısında konuya dair görüşleri şöyledir:

[...] şimdiye kadar fenn-i mûsikînin kavâid-i esâsiye ve nazariyatı hükmiyyesinden bâhis bir kitaba tesâdüf olunmadığı cihetle esâtîze-i mûsikîşinâsından Hâşim Bey merhûm tarafından usûl ve şarkıyyât güftelerini câmi' olarak neşredilen ve baş tarafına –eser eslâfa iktifâen makâmâtın burûc ve eflâka, anâsır-ı erbaaya nisbeti gibi esâtîrî resimler yaparak meselâ sadrına (zîrgûle), kollarına (ısfahân, zîrefkend)... ilh. esâmî-i makâmâtın tahrîri gibi gülünç safsataları hâvî– bir mukaddime ilâve kılınmış olan mecmûa-ı ma'lûma yakın vakitlere kadar olan fenn-i mûsikî müntesibince yegâne mürâcaatgâh olarak telakkî edilmiş ve hatta çend sene akdem sebk eden bir mübâhase-i fenniyyede bazı nevhevesân tarafından mecmûa-ı mezkûra mündericât-ı safsata per-dazânesinin müsteşhedât-ı mûsikiyeden olmak üzere îrâdına kalkışılmış şu asr-ı terakkîde ekserisi esâtîr-i kadîme-i İraniyye yâdigârı olarak zihinlerde bâkî kalmış olan bu gibi efsânelere ihâlâ-i gûş-i i'tibâr olunmadığından müddeayât-ı mezkûraya ehemmiyet verilmemiş idi (aktaran Özdemir, 2010, s. 17).

“İmin en son usullerine göre Türk Musikisinin müstenid olduğu nazari kaideleri tesbit ve bu kaidelerin milli musikimizin ameliyatına ne suretle tatbik edileceğini izah eder nazari ve ilmi bir eserdir” (1924, ön kapak). Burada geçen ‘ilmin en son usulleri’ ifadesi, Batı bilimi ve onun dayandırıldığı ‘pozitif’ inançtır.

Ahmet Mithat Efendi gibi medeniyet ve musiki ilişkileri üzerine yazılar kaleme alan ve ‘medeniyetçi söylem’e öncülük eden yazarlarda, ‘Şark musikisinin medenileştirilmesi’ yolunda en öncelikli görülen ‘hizmetin’, bu musikiyi, Avrupa ‘fenni’ notasıyla zabta geçirmek olduğu görülüyor (Okay, 1975). Bu suretle Şark musikisi, her şeyden evvel ‘terakki etmiş’ medeni bir araca kavuşacak ve kayıt altına alınmış olacaktır. Bunun ardından öncelikle üç Mevlevi şeyhi (Ataullah, Cemaleddin ve Fahreddin Dedeler) ile onların musikiyle haşır neşir olan üç müntesibinin (Rauf Yekta, Subhi Zühdi, Hüseyin Sadeddin), Şark/Osmanlı/Türk musikisine, ‘asr-ı terakki’ye uygun, ‘modern’ ve ‘bilimsel’ bir ‘teori’ kazandırmak yolunda çaba sarf ettiklerine tanık olunur (Ezgi, 1953, s. 186, 277). Bu süreçte, Avrupa nota ve teorisi üzerinden Şark musikisine, ‘medeni’ bir veche kazandırmaya dönük çalışmalara ağırlık ve önem verilmeye başlanır. 19. yüzyıl sonlarından başlayarak Cumhuriyet’e değin hız kesmeyen bu anlayışta, Şark musikisinde ‘ıslahat’ yapmak suretiyle onu ‘medenileştirmek’ fikrinin bir ‘misyon’ telakki edildiği görülmektedir (Öztürk, 2016b). Bütünlüklü bir açıdan bakıldığında yerli ve Şarklı musikin ‘modernleştirilmesi’ söylemlerinin, esasen, ‘medenileştirme misyonu’ zihniyetiyle yapılmış ve en nihayetinde musikin ‘Garplılaştırılması’na matuf çalışmalardan ibaret olduğu açık bir şekilde görülmektedir. Medenileştirme misyonunun kaçınılmaz unsurlarından bir diğeri olarak bu musikiye Avrupa armonisinin tatbiki hususunda ‘musiki işleri’yle meşgul Garpçı Jön Türklerin hemen hepsi fikir birliği içindedir. Burada bir istisna olarak Rauf Yekta Bey’in, ‘kendi ses sistemimiz’ ve ‘makamlarımız’a uygun nitelikte bir armoni tatbikini savunduğunu (aktaran Özdemir, 2010, s. 97); onun bu görüşlerinin gerçekleştirilmesinde de Kemal İlerici’nin yoğun bir gayret gösterdiğini belirtmek gerekir. Bu eğilim, İlerici (1981)’nin çalışmalarıyla, dörtlü aralıklara dayanan bir armoni anlayışının makamlara tatbikine zemin sağlamıştır.

Arel ve Ezgi’yle beraber Arelciler’in, oldukça erken sayılabilecek tarihlerden itibaren, Şark musikisinin (‘musikimizin’) geri kalmışlığına yönelik söylemi ısrarla kullandıklarına tanık olunur. 1926’da Arelciler’den Kemal Emin Bara; “Türk Mûsikisi Afrika vahşilerinin mûsikisidir. [...] Türk mûsikisinin bir faslını dinleyebilecek kafa balkabağından masnu’ olmalıdır! Avrupalılar’ın mûsikî kavâidini henüz kabul etmeyenleri vahşi addetmek lâzım gelir” şeklindeki ifadeleri yüzünden, Rauf Yekta tarafından eleştirilir ve kınanır (aktaran Özdemir, 2010, s. 95-96). Garplılaşma taraftarları tarafından ortaya konulan terakki, medeniyet, musiki odaklı söylemlere dikkatle bakıldığında, üç mesele arasında kurulan ve hiçbir özel bir araştırma veya tespate dayanmayan ‘kurgusal’ bağlantılar, yoruma meydan bırakmayacak bir berraklıkla takip

edilebilmektedir (Öztürk O. M., 2018a).

Halil Bedii [Yönetken], Şark musikisi aleyhindeki propagandada en etkili kalemlerden biri olarak öne çıkar. Sözcülüğünü yaptığı anlayışta Şark musikisi 'hep aynı' kalmışlığın yol açtığı bir gerilik, yetersizlik, yeknesaklık ve tükenmişlik içinde resmedilir. Şark musikisine ait 'kıymetli eserler'in, sadece tarihi birer eser gibi muhafaza edilmesi gerekir; yoksa bu musiki 'ölü' bir musikidir ve 'asr-ı terakki'de hiçbir şekilde 'yaşatılması' mümkün değildir.

Benzer düşüncelere, Tablo 3'te yer verilen örnekler arasında açık bir şekilde rastlanmaktadır. Aleyhte propaganda açısından en ağırlıklı görülen iki dönemin II. Meşrutiyet yılları ile Cumhuriyet'in ilanı (özellikle 1924–1928 arası) süreci olduğu görülüyor ki her ikisi de Garpçılık cereyanının, siyasi hayatta en etkili olduğu yıllara karşılık gelmektedir.

SONUÇ: MEDENİYET, TEKÂMÜL, TERAKKİ VE MÜSİKİ

Bildiri boyunca ortaya konulan temel görüş ve tespitler ışığında, başlıktaki sorunun, aslında, şu hale dönüştürülerek yeniden sorulması mümkündür: Bir musiki türü veya tarzının, 'ilerleme' önünde engel oluşturduğu nasıl iddia edilebilir? Elbette bu soruyu, şu ikincisiyle de tamamlamak gerekir: Böyle bir iddiaya inanmaya, toplum, nasıl 'ikna' edilir? Garpçı siyasi söylemin Şark musikisi aleyhinde ortaya koyduğu 'mücadele'ye bakıldığında, burada kullanılan söylem ve geliştirilen stratejilerin, belirtilen sorulara cevap verir nitelikte olduğu açıkça görülüyor. Garpçıların özellikle gazete, mecmua, risale gibi yayınlar üzerinden oluşturdukları propaganda faaliyetleri sonucunda, Şark/Osmanlı/Türk musikisi, modernleştirme adı altında, kesin surette dönüştürücü nitelikte bir 'Garphılaştırma' programına tabi tutulmuştur. Bu süreçte Garphılaştırma, modernleşme, terakki, tekâmül, ıslahat, reform, inkişaf gibi kavram ve söylemlerin tümü, esasen, 'medenileştirme misyonu' olarak tanımlanabilecek bir çerçeveye oturtulmuş görünmektedir.

Garpçılık cereyanıyla beraber:

1. Tek medeniyet olarak Avrupa ve Garp medeniyeti kabulü hâkim kılınmıştır.
2. Tekâmül ve özellikle de terakki fikirlerinde H. Spencer'e ait görüşler benimsenmiştir.
3. A. Comte'cu anlamda 'pozitif bilim ve felsefe' konusu, temel hedefi olan 'insanlık dini' kavrayışına hizmet edecek şekilde, yeni bir 'inanç' akımı olarak benimsenmiştir.
4. İçinde yaşanan medeniyete bütünüyle Oryantalist bir bakış geliştirilmiş; bu bakış, Garp medeniyetini 'gerçekleştirilmiş' somut bir ütopya olarak görmeye yol açmıştır.

5. Belirtilen tüm bu çerçeveye, Osmanlı dünyasındaki müziğe bakışa hâkim kılınmış ve sonuçta 'Şark' medeniyetine bağlı bu musiki, Garplılaşıma adına arzu edilen 'terakki' önünde, mutlaka kurtuluşu gereken bir engel olarak görülmüş ve gösterilmiştir.

Kuşkusuz ki Garpcıların bu tek-yönlü, hiçbir bilimsel araştırma ve incelemeye dayanmayan, sadece retorik stratejilerle söylem alanında inşa edilmiş, değer yargıları ve peşin hükümlerle dolu propagandalarında, 'muasır medeniyet' veya 'asr-ı terakki' söylemleri açısından sorunlu pek çok husus bulunmaktadır:

1. İki yüz yıllık 'geri kalmışlık söylemi', sürekli bir politika halinde korunmuştur. Bu bağlamda Comte'cu ifadeyle, ilerleme yoluyla aslında hiçbir şekilde 'pozitif evre'ye geçilmesi mümkün olamamaktadır. Garpcı söylemde 'muasır medeniyet' hedefi, adeta 'yaklaşıldıkça uzaklaşılan' hayali bir mefkûreye dönüştürüldüğünden, sürece yön veren söylemsel süreklilik, en somut ifadesini, bu sloganda bulur hale gelmiştir.
2. İçinde yaşanan medeniyete tamamen oryantalist bir bakışla yaklaşılmıştır. Bu bakışa bağlı söylem, Şark/Osmanlı/Türk musikisini, Garp müziği karşısında doğal olarak düşük statülü, terakki etmemiş, geri kalmış, tekâmülden yoksun, 'madun' bir müzik durumuna sürüklemiştir. Bu yönüyle de geri, yetersiz, eksik, hatalı, kusurlu, terakkiye mani bir müzik olduğu fikri, topluma aşılarmaya çalışılmıştır.
3. 'Yeni/modern' medeniyet ile müzik arasında, 'tarih-dışı' bir ilişki kurulmuş ama bu, yine söylem seviyesinde ve söylem aracılığıyla, sürekli bir 'modernlik' ve 'çağdaşılaşma' olarak sunulmuştur. Beethoven'ın günümüzde bile 'modern/çağdaş' olarak sunulmasının dayandığı mantık, ancak bu ideolojik konumlanışla izah edilebilir niteliktedir.
4. Şark medeniyeti ve mûsikîsinde hiçbir değişme ve 'ilerleme'nin, hiçbir zaman yaşanmadığı iddia edilmiş; bu politik söylem, bir bilimsel hakikatmişçesine topluma yayılmıştır.
5. Etkili temsil politikaları yoluyla, Şark musikisine toplum nazarında itibar kaybettirici bir söylem, istikrarlı bir şekilde kullanılmaya devam edilmiştir.

KAYNAKÇA

[Atatürk], G. M. (2015). *Nutuk. Ed.ler Nejat Bayramoğlu ve Kurtuluş Güran*. İstanbul: Kaynak Yayınları.

- Aksakal, H. (2010). Oswald Spengler'in Tarih, Kültür ve Medeniyet Anlayışı. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 3 (10), 37-42.
- Aksoy, B. (1985). Tanzimattan Cumhuriyete Musiki ve Batılılaşma. *Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi C. V.* içinde İstanbul: İletişim Yayınları.
- Aktürk, Ş. (2007). Braudel'den Elias'a ve Huntington'a 'Medeniyet' Kavramının Kullanımları. *Doğu Batı*, 147-175.
- Allen, A. (2015). *The End of Progress: Decolonizing the Normative Foundations of Critical Theory*. New York: Columbia University Press.
- Arel, H. S. (1964). *Türk Musikisi Hakkında İki Konferans*. Ed. M. Kemal Özergin. İstanbul: İleri Türk Musikisi Konservatuvarı Yayını.
- Bauman, Z. (1989). *Legislators and Interpreters*. Cambridge: Polity Press.
- Becker, J. (1986). Is Western Art Music Superior? *The Musical Quarterly* 72 (3), 341-359.
- Bora, T. (2017). *Cereyanlar: Türkiye'de Siyasi İdeolojiler*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bowden, B. (2009). *The Empire of Civilization: The Evolution of an Imperial Idea*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Braudel, F. (1993). *A History of Civilizations*. Eng. Tr. Richard Mayne. New York: Allen Lane The Penguin Press.
- Can, M. Ş. (2014). Tanzimat Sonrası Türk Düşüncesinde Terakki Algısı. İstanbul: İstanbul Üniversitesi.
- Cesaire, A. (2015). *Barbar Batı*. Çev. Onur Ayas. İstanbul: Doğu Kitabevi.
- Çam, İ. D. (2013). II. Meşrutiyet Dönemi Garpcılık Fikrinin Cumhuriyet'in Düşünsel Temellerine ve Eğitime Etkileri. *Yüksek Lisans Tezi*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi.
- Dahlhaus, C. (1973 - 1974). Schoenberg and Schenker. *Proceedings of the Royal Musical Association*, 100, 209-215.
- Doğan, N. (2013). İlerleme ve Medeniyet Kavramlarının Türk Düşüncesinde Etkileşimi. S. Güder, & Y. Ç. (Ed.ler) içinde, *Medeniyet Tartışmaları* (s. 247-267). İstanbul: Üsküdar Belediyesi.
- Ezgi, S. Z. (1953). *Nazari Ameli Türk Musikisi C. IV*. İstanbul: İstanbul Konservatuvarı.
- Flotzinger, R. (2012). Progress and Development in Music History. A. J. Burgen içinde, *The Idea of Progress* (s. 121-138). Berlin, Boston: De Gruyter Inc.
- Foucault, M. (1992). *Hapishanenin Doğuşu*. Çev. M. Ali Kılıçbay. Ankara: İmge Kitabevi.
- Goody, J. (2012). *Tarih Hırsızlığı*. Çev. Gül Ç. Güven. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Gökarp, Z. (2007). Türkçülüğün Esasları (1923). E. S. Koz içinde, *Kitaplar* (s. 165-298). İstanbul: YKY.
- Güler, R. (2006). Tanzimat'tan II. Meşrutiyet'e Medeniyet Anlayışının Evrimi. *Doktora Tezi*. İstanbul: Marmara Üniversitesi.
- Hanioğlu, M. Ş. (1981). *Bir Siyasal Düşünür Olarak Doktor Abdullah Cevdet ve Dönemi*. İstanbul: Üç Dal Neşriyat.
- Hanioğlu, M. Ş. (1997). Garbcılar: Their Attitudes toward Religion and Their

- Impact on the Official Ideology of the Turkish Republic. *Studia Islamica* 86, 33-158.
- Hilmi, T. İ. (1997). *Avrupalılaşmak, Ed.ler Osman Kafadar ve Faruk Öztürk*. Ankara: Gündoğan Yayınları.
- İlerici, K. (1981). *Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi*. İstanbul: MEB Yayınları.
- Işıklı, A. (2013). Hangi Çağ? S. Usta içinde, *Neden Geri Kaldık? Bitmeyen Kavga: Çağdaşlaşma* (s. 303-309). İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Kabakçı, E. (2008). Pozitivizmin Türkiye'ye Girişi ve Türk Sosyolojisine Etkisi. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 6 (11), 41-60.
- Koselleck, R. (2007). *İlerleme. Çev. Mustafa Özdemir*. Ankara: Dost Kitabevi.
- Lewis, B. (2017). *Modern Türkiye'nin Doğuşu. Çev. Boğaç B. Turna*. Ankara: Arkadaş Kitabevi.
- Mardin, Ş. (1991). *Türk Modernleşmesi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Mardin, Ş. (2008). *Jön Türklerin Siyasi Fikirleri, 1895-1908*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Mathiesen, T. (1984). Harmonia and Ethos in Ancient Greek Music. . *The Journal of Musicology*, 3 (3), 264-279.
- McLean, M. (2006). *Pioneers of Ethnomusicology*. Coral Springs: Llumina Press.
- Morris, I. (2017). *Dünyaya Neden Batı Hükmediyor (Şimdilik), Çev. Gül Ç. Güven*. İstanbul: Alfa.
- Okay, O. (1975). *Batı Medeniyeti Karşısında Ahmet Mithat Efendi*. İstanbul: Dergah Yayınları.
- Özdemir, H. (2010). *Rauf Yektâ Bey'in Resimli Gazete, Yeni Ses ve Vakit gazetelerinde mûsikî ile ilgili makalelerinin incelenmesi*. İstanbul: Marmara Üniversitesi.
- Öztürk, O. M. (2016a). Milli Musiki Ütopyası: Halk Ruhunu Garp Fenniyle Terkib Etmek. F. Kutluk içinde, *İllüzyon: Cumhuriyet'in Klasik Müzik Serüveni* (s. 3-73). İstanbul: H2O Yayınları.
- Öztürk, O. M. (2016b). Romantik, Oryantalist ve Milliyetçi Tutumlar Karşısında Tanbûrî Cemil Bey'i Konumlandırmak. R. Ayangil içinde, *100. Ölüm Yıldönümünde Üstâd-ı Cihân Tanbûrî Cemil Bey'e Armağan* (s. 34-49). İstanbul: İBB Kültür A.Ş.
- Öztürk, O. M. (2018a). Dârülelhân Sürecinde Garpcıların Şark Mûsikîsiyle Baş Etme Stratejileri. *Konservatoryum* 5 (1), 131-157.
- Öztürk, O. M. (2018b). Darülelhan İsmindeki Sır: Jeune Ütopyacılığa Dair Bir Sembol. G. Y. (Ed.) içinde, *Kuruluşunun Yüzüncü Yılında Darülelhan'a Armağan* (s. 235-288). Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Salgar, E. (2015). Doğa Bilimlerinde 'İlerleme' Kavramının Pozitivist ve Post-Pozitivist Düşüncelerdeki Yeri Üzerine Bir Araştırma. *Doktora Tezi*. Ankara: Ankara Üniversitesi.
- Signell, K. (1976). The Modernization Process in Two Oriental Music Cultures: Turkish and Japanese. *Asian Music*, 72-102.
- T.B.M.M. Tutanak Dergisi. (1945, 12 24). *On Yedinci Birleşim*. Ankara: T.B.M.M.

- Tunaya, T. Z. (1960). *Türkiyenin Siyasi Hayatında Batılılaşma Hareketleri*. İstanbul: Yedigün Matbaası.
- Uyanık, S. (2011). Osmanlı-Türk Anlatılarında Bilime Yönelişin Mantığı ve Gelecek Tasarıları (19. Yüzyıl Sonu ve Erken 20. Yüzyıl). *Doktora Tezi*. Ankara: İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi.
- Ülken, H. Z. (1992). *Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi*. İstanbul: Ülken Yayınları.
- Verba, C. (2017). *Music and the French Enlightenment: Rameau and the Philosophes in Dialogue*. Oxford: Oxford University Press.
- Volk, A., & Wiering, F. (2018, 08 12). *ISMIR 2011 Tutorial Musicology*. ismir2011.ismir.net: <http://ismir2011.ismir.net> adresinden alındı
- Williams, R. (2007). *Anahtar Sözcükler, Çev. Savaş Kılıç*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Wright, R. (2007). *İlerlemenin Kısa Tarihi. Çev.ler Zarife Biliz ve Barış Baysal*. (yok): Versus Yayınları.
- Yasin, B. (2017). A Critical History of the Concept of Progress: Salvaging the Repressed Normative Content. *Doktora Tezi*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi.
- Yekta, R. (1924). *Türk Musikisi Nazariyatı*. İstanbul: Mahmud Bey Matbaası.
- Yekta, R. (1986). *Türk Musikisi (1922). Çev. Orhan Nasuhioğlu*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Zürcher, E. J. (2000). *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi (Çev. Yasemin S. Gönen)*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Tablo 3. Terakki, medeniyet ve musiki meseleleriyle ilgili başlıca görüşlere ait kronolojik seçki (1848-1936).

Yıl	Kişi	Yayın	Söylem
1848	Mustafa Sami Efendi	Avrupa Risalesi	<i>Avrupalıların bu derece ileri gitmelerinin sebebi [...] ilimlerdir [mantık, heyet, tıb, hendese cerr-i eşkal, ilm-i hisab, kimya, tarih, şüirve inşa, coğrafya, fizik]. Bu ilimler İslam dünyasından Avrupaya geçtiğine göre bizim gerçek malımızdır (urs-i sahihimizdir). O halde müslümanlar arasında bu ilimleri tekrar yaymak lazımdır. [...] Avrupalıların uzun zamanda vücuda getirdikleri her türlü nizam ve sanayii pek az zamanda milletimize yaymak mümkündür.</i>
1868	Ziya Paşa	“Şiir ve İnşâ” Hürriyet Gazetesi (Londra)	<i>Bizim tabii olan şiir ve inşamız taşra ahalileri ve İstanbul ahalisinin avamı beyinde hâlâ durmaktadır. Bizim şiirimiz hani şairlerin nâ-mevzun diye beğenmedikleri avam şarkıları ve taşralarda ve çöğür şairleri arasında deyiş ve üçleme ve kayabaşı tabir olunan nazımlardır.</i>
1884	Gaspirinsky İsmail [Gaspıralı]	Avrupa Medeniyetine Bir Nazar-ı Muvâzene	<i>Avrupa'nın her neresi olursa olsun zahir parlaklığı pek çok kimseyi aldatabilir. Zannedersiniz ki edeb ve rahat, safa ve nezaket, adalet ve bahtiyarlık alemin her tarafından kalkmış da yalnız buraya toplanmış! Heyhat, parlak parlak ama parlayan eşyanın cümlesi altın ve gümüş değildir.</i>
1895	Ali Rifat [Çağatay]	[Türk Musikisi Nazariyatı] Mukaddime Mâlûmat Gazetesi	<i>Şark musikisi ki [...] nagamattan müteşekkildir [...] bu fennin nazariyatına ehemmiyet verilmemesinden dolayı, vüsat-i sabikasına nisbetle elyevm [bugün] küçülmüştür. [...] Biz musikimizin bu hale gelmesinin zamanında notanın kabul edilmemesinden ileri geldiğini zannetmekteyiz. Nota eğer musikimizin devr-i kamilinde kabul edilmiş olsa idi bu tedenni katiyen olmazdı.</i>
1896	Necib Asım [Yazıksız]	(okuyucu mektubu) Mâlûmat Gazetesi	<i>Şimdi iş müsikîyy-i Türki'nin ihyasına kaldı. Türk makamları ve müsikisi hakkında gelecek makalelere, notalara sahife açar iseniz erbab-ı eser takdiminde imsak etmezler. Hatta Firenklerin 'poez-i pastoral' dedikleri nev'idan bizde o kadar hoş çoban şarkıları vardır ki bunların cem'i ve neşri alem-i edebiyatçıya pek mühim faideler temin eder. Hülâsa çoban şarkılarımızı, çöğür şairi denilen yerli şairlerimizin eserlerini, eski şarkı ve türkülerimizi, müsikî-i Türki'mizi ihyaya hizmet edecekler için bir sahife açmanızı rica ederim.</i>
1897	Necib Asım [Yazıksız]	“Türk Musikisi” Mâlûmat Gazetesi	<i>Bizim musikide ifadeye hiç dikkat olunmuyor. [...] bu musiki şimdiki muktezayat-ı medeniyet ile asla Tefvîk kabul etmiyor. Ne askerin hatve-i mevzune ile yürümesine mahsus haller ve ne de tiyatro besteleri, operalar falanlar çalınmasına [...] şimdiki hali müsait olmadığı gibi sonra olacağı da şüphelidir. [...] bizce o rûtbeye çıkacak hali yoktur.</i>

- 1897** Necib Asım [Milli manzumeler hakkında] Mâlûmat Gazetesi *Biz incesaz takımında ifade bulunmadığını, medeniyet-i haziranın ihtiyacını defe kafi olmadığını dava etmiş idik. [...] Asıl musikiye vakıf olanlar, [...] şimdiki incesazın ihtiyacat-ı medeniyemizi tesviyeden ari olduğunu tasdik buyururlar. [...] Altı yüz yıldan beri buralarda Acem musikisine çalışılmış, ne kazanılmış? Bugün elimizde bu musiki erbabınca fasl itlak olunan ve nihayeti keyfe kalmış bir taksim, bir pişrev, bir kar ve zamanına göre moda olup unutulmuş yirmi otuz şarkıdan başka ne var?*
- 1898** Ahmed Zeki Bey Âlem-i İslâmiyet ve Şark ve Garp *Garp'tan her ne sudür ederse [ortaya çıkarsa] hâiz-i fazl u kemâl [erdem ve olgunluk sahibi] olduğuna birçoğumuz kâni'iz. Hatta bu kanaat bizde rusûh peydâ etmiştir. O derecedeki artık kendimizi beğenmemeye, Şark mahsulü olduğu için her gördüğümüzü de hor görmeğe başladık. [...] Bu halî ise biz bilâ lüzum ihtiyar ile kadrimizi tenkis ediyoruz [azaltıyoruz]. Ne vahî vehm! Vehim insana musallat oldu mu neüzü billah gayret ve faaliyetini kesr eder, metânetini ta'til ile sahîhi fâsid, fâsidi sahîh gösterir.*
- 1907** Halil Halid Hilal ve Salîb Münâzaası *Avrupa medeniyeti'nin ulviyetini i'zâm etmek [olduğundan büyük göstermek] ise biz de pek çok kimselerin hissiyatını tesmim etmiş [zehirlemiş] manevi bir firengi illetidir [hastalığıdır]. İşte bu makule kimseler benim 'Avrupa medeniyeti'ni tenkid gibi bir cürette bulunmaklığımı tahtie ederler [hatalı görürler].*
- 1913** Mehmed Ziya [Gökalp] "Mefkûre Nedir?" Küçük Mecmua *Maddenin ve menfaatin haricinde 'mefkûre' dediğimiz esrarengiz şey vardır. O halde, kıymetlerin menşei mefkûre olmak lazım gelir. Fîlhakika, kıymetlerin değişmesi mefkûrelerin değişmesine tabidir. Kıymetli olan şeyler, mefkûrenin timsalleri olduğu için kıymetlidir.*
- 1914** Celal Nuri [İleri] "Şime-i Husu-met" İctihad *Avrupa'nın Afrika ve Avustralya'ya bu zulm ü i'tisâfî –ki terakkiye bir mâni-i kavî teşkil etmektedir – zâil olduktan medeniyetin inkişafı için başka bir devrin açılacağına şüphe yoktur. [...] medeniyet-i hakîkiyemizi terk etmek, Avrupa[nın] medeniyet-i gayr-i sunâiyesine temessül etmek şöyle dursun, ahlâk ve tabâyi'imizi alâ hâzihi muhafaza etmeliyiz, onların yine kendi dairelerinde mazhar-ı feyz-i tekamül olmasına bakmalıyız.*
- 1914** Abdullah Cevdet "Şime-i Muhabbet" İctihad *Avrupa demek tefevvuk [üstünlük] demektir. Avrupa ile bizim aramızdaki münasebet kuvvet ile zaaf ve ilim ile cehl aralarındaki münasebet demektir. Bir ikinci medeniyet yoktur. Medeniyet Avrupa medeniyetidir. Bunu gülüyle dikenle isticnas etmeye [benzetmeye] mecburuz. [...] Avrupa'nın çalışkan ve şükür-güzâr bir şakirdi olmak. İşte bizim rolümüz. Biz onlara ihtiyarımızla dost olmazsak, onlar bizi kendilerine zorla dost yahut zir-dest edeceklerdir. Avrupa bize bir değil bin tokat vurdu, biz uyanmıyorsak kabahat Avrupa'nın mı yoksa bizim bal kabağı kafalılarımızın mı? [Mütemeddin] Avrupa bede-*

viyetten pek çok merhaleler uzaklaştığı için artık o fazi-let-i bedeviyeyi [misafirperverlik] çokdan unuttu. O şimdi yirminci asr-ı medeniyette, kürre-i arz üzerinde gayr-ı mütemeddin kavmlerin bedevi olarak misafir kalması imkânına açılan kapıları şiddetle kapamakla meşguldür.

1922 Halil Bedii
[Yönetken]
"Bugünkü Musi-
kimiz" Dergâh
Mecmuası

[...] asırlarca hep aynı hayatın aynı ifade vasıtasıyla aynı zavallı hislerimizi dinledik. Aynı saz, aynı makam, aynı üslup ile asırlarca aynı derdimizi dökdük. Koca asırlar ayniyetin esiri olan ifade vasıtamızı, maziden istikbale aynen nakletmekten başka bir şeye yaramadılar. [...] Şükranla görüyoruz ki artık hayatımız yürüyor, ictimai müesseselerimizin hareketlerine mani olacak sebepler birer birer zail oluyor. [...] Sanatda tekâmül evvela hayat, sonra teknik neticesidir. [...] bugünkü vesaitimizle hiçbir dehaya ve hiçbir teceddüde muntazır olamayız. Elimizdeki vesait-i inşaiye, ancak ibtidai bir kulübe inşasına müsaidir. [...] beklenen sanat [...] tekamülât-ı tabiiyesini takib ederek bugünkü kemale gelmiş herhangi bir garb sanatı kudretinde değildir. Fakat ictimai tekâmül ile beraber sanat da terakki edecek ve hitab ettiği zümre genişleyerek bir gün halkı kucaklayacaktır.

1923 Mehmed
Ziya [Gö-
kalp]
Türkçülüğün
Esasları

Güzideler medeniyete maliktir. Halkta hars vardır. O halde güzidelerin halka doğru gitmesi şu iki maksat için olabilir: Halktan harsi bir terbiye almak için halka doğru gitmek; Halka medeniyet götürmek için halka doğru gitmek. [...] Halka doğru gitmenin ikinci vazifesi de halka medeniyet götürmektir. Çünkü halkta medeniyet yoktur. Güzidelerse, medeniyetin anahtarlarına maliktir. Fakat, halka değerli bir armağan olarak Şark medeniyetini yahut onun bir şubesi olan Osmanlı medeniyetini değil, Garb medeniyetini götürmelidirler. [...] Eski Osmanlı güzideleri, köylüleri 'eşek Türk' diye tahkir ederdi. Anadolu şehirlileri de 'taşralı' tabiriyle tezyif olunurdu. Umum halka verilen unvan 'avam' kelimesinden ibaretti. Havas, yalnız sarayın bendelerinden mürekkep bulunan Osmanlı güzideleriydi. Halka kıymet vermedikleri içindir ki bugün bu eski güzideler sanatının ne lisanı ne vezinleri ne edebiyatı ne musikisi ne felsefesi ne ahlakıyatı ne siyaseti ne iktisadiyatı, hâsılı hiçbir şeyi kalmadı. [...] Şark Musikisine gelince, bu tamamıyla eski halinde kaldı. Bir taraftan çeyrek sesleri muhafaza ediyordu, diğer cihetten armoniden hala mahrum bulunuyordu. Farabi tarafından arapçaya naklolunduktan sonra bu hasta musiki sarayların rağbetiyle acemceye ve osmanlıcaya da naklolunmuştu.[...] Her medeniyet başka bir sisteme mensuptur. Adeta her medeniyetin başka bir mantığı, başka bir bedii, başka bir hayat telakkisi vardır. Bundan dolayıdır ki medeniyetler birbirine karışamıyorlar. [...] bir medeniyeti bütün sistemiyle kabul etmeyenler, onun bazı kısımlarını alamıyorlar; alsalar bile hazım ve temsil

- edemiyorlar. Medeniyeti de din gibi dışından değil, içinden almak iktiza eder. Medeniyet de tıpkı din gibidir, ona da ibtida inanmak ve kalben bağlanmak lazım. Bu noktayı iyi anlamamış olan Tanzimatçıların bizi Avrupa medeniyetine zevahiri taklit etmek tarikiyle sokmak teşebbüsleri bundan dolayı kısır kaldı.
- 1924** Mahmud Ragıp [Gazimihal] "Yerli Musikiler" Milli Mecmua
- [...] 'alaturka' dediğimiz musikinin de, içine girmekte olduğumuz [Garp] musiki âlemi ile o âlem sahasında yaratacağımız millî eserler yanında, mezkûr 'yerli musikiler'in bize mahsus bir nevi olmaktan, tarihi kıymetinden başka cemiyet arasında müstakil mevkii kalmamağa başlamışdır. [...] alaturkanın [...] 'keyfiyet' itibarıyla garp kurun-ı vustasının yerli musikilerinden hiçbir farkı yoktur. [...] tamamen 'enfûsi'dir ve mahdud bazı mevzular içinde çalışır. Cereyanı hal-i tabiisine terk edersek alaturkanın encamı da asarı görüldüğü vechile 'inhitat' olacaktır. Fakat medeniyet, asar-ı atıkaya karşı her münevver birçok tedabir ile mükellef tutuyor: Müzeler, Kütüphaneler tesisi bu tekâlifin başka sahalardaki eserleridir. [...] eski sanata karşı da birçok vazifelerle mükellef buluyoruz, muhafazalarına himmet etmek lüzumu gibi.
- 1924** Mahmud Ragıp [Gazimihal] "Şark Musikilerinde Seviye" Milli Mecmua
- Şark kurun-ı vustada kısmen Avrupa'ya verdiği malzeme üzerine kendi namına hiçbir ilavede bulunamayarak bugüne kadar cümlesini aynen muhafaza etmiştir. Kurun-ı vusta yerli musikilerinin ilmi mahiyetlerinin hududlarını çizelim: 1. Nazariyeleri ve kaideleri itibarıyla ispekülativ veya inkışaf etmemiş şeylerdir. 2. Felsefî ve bedîî gayeleri itibarıyla ise ancak 'enfûsi' musikilerdi, mahdud şeylerdi. 3. Vesait-i icraiyeleleri itibarıyla da tamamen ibtidai idiler, çünkü mükemmel vasıtalar ancak müterakki fabrikaların eseri olabilirdi. Hâlbuki o asırlarda sanayi henüz çok geri idi. İşte bilaistisna bütün şark musikilerinin mahiyetleri de ancak bu havas ile temeyyüz eder. Maalesef.
- 1924** Halil Bedîi [Yönetken] "Millî Musiki" Darüelhan Mecmuası
- [...] eski musikimizi ihya edeceğiz, fakat ikame etmek için değil, tarihi bir sanatı muhafaza için... Eski edebiyatı ve mesela Nedim'i, nasıl tarihi bir zevk-i edebî ile mütalaa ediyorsak, mesela Dede merhubu da aynı tarihi zevk-i musikiyle çalacak ve dinleyeceğiz. Dünün edebiyatı nasıl tarihileşmiş ise dünün musikisi de aynı suretle tarihileşecektir.
- 1924** İbrahim Alâeddin [Gövsâ] "Millî Musiki" Darüelhan Mecmuası
- Bugünkü mûsikimizin hayât ve ihtiyâcımıza uygun bir terbiye vâsıtası olduğunu kimse iddi'â edemez zannedirim. Hatta eski ve kıymetli bestelerimizi halka ta'mim etmeyi ben divân edebiyâtını ibtidâîlerde ta'lîm kadar yanlış buluyorum. Bize geniş sedirlerde bağdaş kuranları gâşy ve mest eden baygın nağmeler değil, rûha heyecân ve hareket kudreti isâle eden elhân lâzım. Yunan-ı kadîmde milleti rehâvete sevk eden nağmâtı men' ettikleri gibi biz de bu nev'idan şarkılarımızı ve bestelerimizi

- kâbil olsa da müskirât gibi men' veyâ takyîd edebilseydik diyorum.*
- 1925** Seyfettin ve Darülelhan Ra-
Sezai [Asaf] poru
kardeşler
3. Saltanat Mûsikîsi: Üzerimizde esrarengiz sarayların içinde esen uyuşuk hava tesirini yapan ve gözlerimiz önünde o esrarengiz sarayların dolaşık dehlizlerinde parmakları üzerinde muhteriz yürüyen harem ağaları ve cariyeler manzarası canlandıran sessiz, ruhsuz, insanı uyuşukluğa gark eden mûsikî. Bu mûsikîyi biraz canlandıran ancak bizim millî havalarımızın şiveleridir.
4. Cazbant: Bazı Avrupa şehirlerinde yasak edilen bu zenci mûsikîsi vatanımızın henüz belli başlı bir temeli olmayan mûsikîsinin istikbali namına bir tehlikedir. Avrupa'da olduğu gibi memleketimizin en medenî şehirlerinde sâri bir hastalık gibi taammüme etmekte ve millî mûsikîmizden zevk alan pek az adam bırakmaktadır."
- 1926** Mahmud "Müstakbel Türk
Ragıp [Gazi- Musikisi"
mihal] Milli Mecmua
- Bilaistisna bütün terakkiperverlerin kabul ettiği hakikat şudur: Kadim şark musikileri, tek sesli [...] olmak yüzünden ve aletlerinin ibtidailiği dolayısıyla ne kadar basit, yeknasak ve kurun-ı vustai bir sanat ise, vezin [...] ve 'melodi' itibarıyla da o kadar geniştir, zengindir, dal budaklıdır.*
- 1926** Mehmed "Alaturka-Alaf-
Rauf Yekta ranga Mûsikî
Mes'elesi – Millî
Mûsikîmize Karşı
Yanlış Telakkîler"
Yeni Ses Gazetesi
- Ne garib ve şayân-ı teessüf tecellidir ki mûsikîdeki millî varlığımızı hiçe indirmek için Türk mûsikîsinin Bizans'tan alındığını iddiâyı kıyâm ve bütün bir tarihi tahriğe cür'et edebilen Türkler'e de tesâdüf edilmektedir! [...] Millî musikimizi türlü türlü isnadlarla halkın gözünden düşürmeye çalışan bu adamların bu bahiste ne kadar iğfalkâr bir zihniyetle cephe aldıklarını bilhassa teşrihe lüzum görüyorum, tâ ki musikî muhibleri bu cereyanın iç yüzünü olanca çıplaklığıyla anlasınlar [...] Bu efendilerin zehâbınca Türk mûsikîsi bu isimlerin ifâde ettiği mânâların ithâmı altında ezilecek ve garp mûsikîsi kavâidine göre yeniden yapılacak eserlere de "Millî Türk Mûsikîsi" nâmı verilecek idi.*
- 1926** Musa Sü- "Türk Mûsikîsi
reyya Bey Müzeye Kaldırıl-
(aktaran maz" Vakıt Gaze-
Rauf Yekta) tesi
- Türk mûsikîsi yoktur, kullandığımız mûsikî şark mûsikîsidir.*
- 1926** Re'fet Sü- "Türk Mûsikîsi
reyyâ Ha- Müzeye Kaldırıl-
nım maz" Vakıt Gaze-
(aktaran tesi
Rauf Yekta)
- bilâ-kaydu şart alafranga mûsikîyi kabûl etmeliyiz.*
- 1926** Kemal Emin "Türk Mûsikîsi
[Bara] Müzeye Kaldırıl-
(aktaran maz"
Rauf Yekta) Vakıt Gazetesi
- Türk Mûsikîsi Afrika vahşilerinin mûsikîsidir. [...] Türk mûsikîsinin bir faslını dinleyebilecek kafa balkabağın-
dan masnu' olmalıdır! Avrupalılar'ın mûsikî kavâidini henüz kabul etmeyenleri vahşi addetmek lâzım gelir.*

- 1926** Mehmed Rauf Yekta "Rauf Yektâ Bey'den Garpçılara şiddetli Bir Hücum" Yeni Ses Gazetesi (röportaj) *Bu zâtların mahzâ asrî görünmek hevesiyle yapmak istedikleri şey millî harsumıza ve sanâyî-i nefisemize karşı irtikâb edilebilecek tarihî bir cinâyet-i mûsikîyyedir. Memlekette muazzam ve meşkûr inkılâplar yapıldığını gören bu beyler, gûyâ bir milletin mûsikîsi de başbaşa verip aldıkları böyle bir kararla ortadan kaldırılabilir imiş gibi akıllarınca musikîde de kendileri bir inkılâpçı olmak sevdasına düşmüşlerdir! [...] yalnız mekteplerde değil, her köşe başında birer alafranga mûsikî ders-hânesi açsak bu millet yine kendi ruhundan doğan ve garp mûsikî sisteminde yeri bulunmayan ve o mûsikînin kavâid ve nazariyâtla kâbil-i te'lîf olmayan makam ve nağmeleri yine kendi üslûbu ile terennüm edecektir. Şu halde ne olacak bilir misiniz? Maârif Vekâleti bu efendilerin sözünü dinleyip de mekteplerinde münhasıran garp mûsikîsini okutmak ve konservatuvardan Türk mûsikîsinin ilmî ve amelî tadrîsâtını ilga' etmek yoluna gidecek olsa milletin bu uğurda birçok parası senelerce gayri-müsmar bir sahada sarf edilecek ve neticede halk yine kendi rûhî ihtiyacının sevkine tab'an bir takım husûsî mûsikî mekteplerinde millî mûsikîsini öğrenmek yolunu bulacaktır.*
- 1926** Halil Bedîi [Yönetken] "Musiki ve Hayat" Milli Mecmua *Şark ve garb medeniyetleri beyninde kurun-ı vusta dahilinde mevcud olan tenazur, garbın rönesans, reform, romantizm ve felsefî teceddüdât gibi dinî, ilmî, bedîi inkılaplarıyla bilahare kayboldu. Garbda bu inkılabat, vustai hayata nihayet verdiği halde, şarkdan bu inkılapların heman hiçbir vaki olmadığı için şark, vustailiğini muhafaza etdi. [...] Türkler Tanzimat'la değiştiler. Tanzimat Türklerin şarkla alakalarını kestiklerinin, şarka arka dönüp garba teveccüh ettiklerinin ilanıdır. Tanzimat şark medeniyetinin gerilik vaziyetinin itirafı ve garbın kuvvet ve kudretinin tasdik ve teslimidir. Lakin yanlış hareket edildi. Tanzimatçılar garb medeniyetini yanlış temsil etdiler.*
- 1926** Halil Bedîi [Yönetken] "Musikide Teknik ve Orijinalite" Hayat Mecmuası *Alaturka musiki, tercüman olduğu cemiyetin musikisidir. Usul ve makam mecmuuyyla bu musikin teknik mahiyeti, Avrupa'nın monodisine tekabül eder. [...] Senfoni, bale, poem-senfonik [...] Jeşkal-i musikîyenin garb tekniği ve vesait-i icraiyesiyle terennüm olunan ifadesi karşısında peşrev, semai [...] şekillerimiz, ud, kanun [...] gibi sazlarımızla yaşadığımız hayat-ı musiki, vustai bir hayatla medeni bir hayatın ifadesidir. [...] Tanzimatçılar her iki medeniyet arasında, her sahada mevcud olan bu uçurumu gördüler, o tarihten beri arkamızı şarka dönmüş ve garba teveccüh etmiş bulunuyoruz. Aksa-yı şark medeniyetinden İslam medeniyetine nasıl medeni ve hayati bir ihtiyaçla girdiysek, İslam medeniyetinden garb medeniyetine dahi aynı ihtiyaçla geçtik ve geçiyoruz.*

- 1926** Ressam Namık İsmail "Nâmık İsmail Bey'e Cevap" Vakıf Gazetesi
(aktaran Rauf Yekta)

Bize 'millî mûsikî' diye gösterilen ve aslı yabancı olan bugünkü fasıl mûsikîsi dar bir sâha içinde tekrar edile edile kesâfetinden o kadar gâib etmiştir ki sâde bir Anadolu havası muhtelif tahassüsâtı daha kuvvetle ifade etmektedir. Encümenin istediği ilmî usûllerle bu havalar üzerinde çalışarak hakikî millî mûsikîye vâsıl olmaktadır. [...] Fasıl mûsikîsinin bugünkü tereddîsine [soysuzlaşma] ve gayr-i millî olmasına en büyük delil en meşhûr bes-tekârlarının Türk olmamasıdır. [...] Ruhlarımız asırlardan beri bu tekke mûsikîsinin afyonuyla beslenmiştir. [...] Bu 'mistik' mûsikîden bu afyondan bu işirtodan kaçarak hayatı, güneşi arayan rûhlarımız garp mûsikîsine akmışlardır ki bu da fasıl mûsikîsi kadar tehlikeli ve bize yabancıdır. Hakikî Türk mûsikîsini aramanın zamanı gelmiştir.

- 1927** Agayef Ahmed Üç Medeniyet

[...] bütün Doğu, ta öteden beri uğradığı müthiş bir istibdadın baskısı ile, bu gibi [tiyatro, opera] içtimai ferahlıkların, fikir ve his akımlarının, heyecanların kaynağı olan toplantı yerlerinden korkarak, onların kuruluş ve gelişmesine meydan vermemiştir. Vücudumuz gibi ruhlarımız da ezilmiş, sıkılınca yalnızlıklara sürüklenmiştir. Ruhumuzdan taşıp gelen sesler, mahzun, üzüntülü iniltiler şeklini almıştır. Ney'in bütün ahenkleri, sazın bütün şikâyetleri, udun bütün ahları, Doğu'nun o yüzyıllarca ezilmiş ruhunun birer iniltisidir. Bu iniltiler, serbest yaşayan, serbest düşünen, serbest nefes alan, serbest duyan göğüslerden çıkmaz. Onlar padişah celladının bıçağı altında titreyenlerin, kadı efendinin kafir sayması ve lanetlemesi ile susmaya mecbur olanların veya haremın sıkıntıları içinde ezilen bir kadının ruhundan kopan fer-yatlarıdır ki, bugün de dinlediğimiz zaman bize ferahlık yerine üzüntü, heyecan yerine sıkıntı ve keder veriyor. [...] İstibdadın maddi timsalini attık. Bir de onun manevi timsallerini atalım. Meyhanelerin pis ve murdar köşelerinde sarhoş ve harap olmaktansa, operaların, tiyatroların o aydın salonlarında vakit geçirecek, daha iyi olmaz mı? Türk göğsüne Bizans kiliselerinden gelen alçaltıcı inlemelerden ziyade, Wagner'lerin gürlmeleri daha uygun değil midir? Yörük Ali'ye Rum kızının göbek atmalarından ziyade, Batı polka ve mazurkası daha ziyade yakışmaz mı?

- 1927** Hüseyin Saadeddin Türk Musikisi Hakkında İki Konferans [Arel] [1964]

Elhasıl musikimizin şimdiki halini müdafaa etmek hatırımdan bile geçmez. Kanaatimce Türk musikîsinin bugünkü tecelliyatı değil, 'asıl ruhu' kabili müdafaa, hatta layık müdafaa. [...] bendeniz musikimizin bu günkü halini değil, tıpkı bir meşe tohumundan kuvvetli ve kocaman bir ağacın fışkırması gibi feyyaz semereler vermeye kabiliyeti olan özünü, cevherini müdafaa ediyorum. Yoksa şimdiki musikimizi alâ hâlihî [olduğu gibi] idame etmek bizzat o musikiye karşı yapılabilecek en büyük düşmanlıktır [...] Yapılacak yalnız bir şık vardır:

- makamatımızca mümkün mertebe az fedakârlığı mucib olacak surette garb ilm-i ahengini kabul ve ihtiyacatımıza tevfiğ etmek. Evet, musikimiz hal-i hazırıyla derececi nihayede fakirdir; hatta biraz da iptidaidir.
- 1928** Rauf Yekta "Türk Musikisi Nasıl Terakki Eder?" Tiyatro ve Musiki Mecmuası
- [...] musikimizin ciddi suretle terakkisine vasi bir yol açılmak üzere [...] atideki üç maddeyi münakaşa ve bir karar rabt etmeliyiz [...] 1. Şark ve Garb musikileri arasındaki en büyük farkı teşkil eden sistem tonal farkı [...] 2. Musikimize ahenk tatbiki lüzumu [...] 3. Musiki tahsilinde [...] yalnız Garp musikisi kavaidini öğretmekle mi iktifa etmeliyiz?
- 1935** Paul Hindemith Rapor E: "Türk Sanat Musikisinin Teşekkülü"
- Bugün Türk milletinin içinde yaşayan iki nevi musikîden, Arab tesiri altında kalan şehir musikisi, tekâmülünün en son noktasına vasil olmuştur. Arab tesiri altında kalan musikinin, büyük anane ve cazip hususiyetiyle müstakbel sanattan uzaklaşmak mecburiyetinde olduğu teessüfe şayan bir şey olmakla beraber, tarihî alâkalara tabi olmayıp, 'çoksesliliğe' kavuşmanın lüzumuna kani olan bir musikîşinasın da halk musikisine teveccüh edeceği muhakkaktır. İşte Türk kompozitörü bu işi, memleketinin eski köylü musikisinde bulacaktır. [...] Tamamiyle saf ve taze olan bu musikî, şimdiye kadar hiçbir suretle kullanılmamıştır. Burada henüz o derece işlenmemiş olan melodi, 'çoksesliliğe' kendiliğinden müsaittir.
- 1936** Moïse Kohen [Munis Tekin] Kemalizm
- Bir gün Atatürk, alaturka, yani fasıl müziğinden söz ederken: 'Geçmişten arta kalan bu sıkıntılı ve tek sesli müziği bırakalım. Müziğimiz öteki kültürel kurumlarımız gibi çağdaşlaşmalıdır.' demişti. Geleneksel müzik, o günden beri tarihin tozlu sayfaları arasına, fesin, peçenin, sarığın, tekkenin, medresenin ve Osmanlı dili ile Osmanlı tarihinin yanına gitti. Her akşam Ankara ve İstanbul radyo istasyonlarında alaturka müzik ustalarınca çalınan ve söylenen şarkıları yayınlamakta olan binlerce radyo [cihazı], o tarihten beri Anadolu halkına yalnız batı müziği dinletmektedir. Anadolu'ya düzenli olarak gönderilmekte olan alaturka gramfon plağının yerine alafranga geçmiştir. Bütün ülkeye serpilmiş yüzü aşkın Halkevi, sık sık verdikleri halka açık konserlerde yalnız alafranga müzik parçaları çaldırıyorlar. Geleneksel Türk müziği, pek az bir süre içinde bazı kenar mahallelerdeki evlere ve kahvehanelere sığınmış, yüksek salonlardan ve az çok aydın çevrelerden uzaklaştırılmıştır.

Erken Cumhuriyet Döneminde Batı Sanat Müziğini Tüketmek: Halkevleri

Consuming the Western Art Music in Early Republic Era of Turkey:
The People's House

ÖZGÜR POLAT^{*}
ATA SAĞIROĞLU^{**}

ÖZET

Cumhuriyet, kendinden önce modernleşen ülkeleri örnek almış, kültür politikalarını ve buna bağlı olarak eğitim politikalarını kurgulamıştır. Yeni Cumhuriyetin, ulus devlet olmak ve Osmanlı'nın gelenekçi yapısından sıyrılmak için yaptığı inkılapların yaygınlaşmasında izlediği yol, yine muasır medeniyetlerin izlediği yol olan halk eğitimi olmuştur. Yeni kurulan Cumhuriyet'in ideolojisini halk kitlelerine yayma amacıyla 1932'de kurulan Halkevleri, Cumhuriyet Halk Fırkası ile organik bir bağ içerisinde kapatıldığı 1951 yılına kadar faaliyetlerini sürdürmüştür. Halkevlerinin en önemli faaliyetleri, halk kitlelerine batı sanat müziğini aşılama, bayramlarda marşlar söyleyerek ulusal bilinci arttırmak ve yeni Cumhuriyet'in muasır olma yolunda rüşdünü ispat etmektir. CHF'nin il ve ilçe örgütlerinden Halkevlerinin kurulmasında ve işletilmesinde rol olması talimatnamelerce istenmişti. Parti, toplumsal dönüşümü sağlayıcı unsur olduğu gibi partiden olmak, mebus olmak da elinde güç bulundurmamak demektir. Nasıl ki Cumhuriyet *muasır* olmak için muasır medeniyetlerin kültürünü tüketme yoluna gittiye, bu bağlamda yeni kurulan Cumhuriyet'te toplumsal statü kazanmanın yollarından biri de Halkevlerinde yaygınlaştırılması amaçlanan CHF'nin ideolojisinin çıktılarını tüketmek oldu. Bu çalışmada, yeni kurulan Cumhuriyetin; yaratmayı amaçladığı batı tekniğiyle Türk ulusal kültürünün sentezinden oluşan müziğini ve yeni yaratılan değerlerini tüketmek, statü ve gösteriş tüketimi bağlamında anlamlandırılmaya çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: CHF, Gösterişçi tüketim, Halkevleri, Siyasi parti, Statü

ABSTRACT

The Republic has devised cultural policies and educational policies accordingly, by taking the example of the countries which have been modernized earlier. The way that the early republic followed for the popularization of revolutions which done to become nation-state and to elude from traditionalist structure of the Ottoman Empire, was

^{*} Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Bilimleri Bölümü Yüksek Lisans Öğrencisi, İzmir, ozgurpo@gmail.com

^{**} Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bilimleri Bölümü Lisans Öğrencisi, İzmir, atasagioglu@gmail.com

public education that was the way “contemporary” countries also followed. The People’s Houses, was established in 1932, that was connected to the republican people’s party had continued the activities of spreading the ideology of early republic until was shut down in 1951. One of the most important activities of the People’s Houses was to infuse the western art music, to increase the national awareness by singing marches during the national days, and to attain the goal of being contemporary. The provincial and district organizations of the party were asked to play roles in the establishment and operation of the People’s Houses. The party, as the element of social transformation, being a deputy means to have power in hand. As how the Republic had gone to the way of consuming the culture of contemporary civilizations to be contemporary, one of the ways of gaining social status in the early Republic was to consume the outputs of the republican people’s party’s ideology, which was intended to be spread in the People’s Houses. In this study; to consume the music that the early republic intend to create by synthesis of western composition technique with national culture of Turks, and the newly created values of the early republic; will be tried to understand in context of status and conspicuous consumption.

Key Words: RPP, Conspicuous Consumption, People’s Houses, Political Party, Status

GİRİŞ

Müzik, farklı ihtiyaçlara karşılık verirken kullanım biçimi de değişkenlik göstermektedir; burada önemli olan müziğin hem üretiminin hem de tüketiminin hangi bağlamda gerçekleştirildiğidir. Türkü barda çalınan Alevi deyişinin izler kitlede oluşturduğu anlamı ile bir cem törenindeki anlamı taban tabana zıtlık taşıyabilir. Benzer biçimde erken cumhuriyet döneminde devlet politikalarının muasır olmanın önemli bir ölçütü olarak tahayyül ettiği batı sanat müziği pratiğine Türkiye Cumhuriyeti vatandaşı olan bir kimsenin yüklediği anlam ile aynı dönemde bir Alman vatandaşının kendi batılı kültürü içerisinde gelişmiş olan bu pratiğe yüklediği anlam farklıdır. Örneği açmak gerekirse; Almanya’da gerçekleştirilen batı sanat müziği patriği eğlence amaçlı olabildiği gibi dinsel amaçlı da olabilmekte fakat erken Cumhuriyet döneminde yaşayan bir vatandaş için bu pratiği tüketmek¹ ekseriyetle batılı olmak ve muasır olmakla eş anlama gelmektedir.

Erken Cumhuriyet döneminde, batı sanat müziğine yüklenen bu anlam saf Cumhuriyet dönemi politikalarının yarattığı bir anlam olmaktan çok Osmanlı Devleti’nde, özellikle 17. Yüzyılda, başlamış modernleşme ve batılılaşma hareketinin neticesidir. Her ne kadar Cumhuriyet dönemi politikalarına kaynaklık etse de Osmanlı Devleti’nin Batılılaşma ve Modernleşme süreci çalışmanın kapsamı dışında kalmaktadır. Aynı şekilde Halkevlerinin tekil faaliyetleri ele alınmayacak ancak Halkevlerinde kitlelere yayılmaya çalışılan

¹ Bu çalışmada tüketmek kavramı başka bir kültürün çıktısı olan batı sanat müziğinin – aslında- tüm batılılaşma meselesine girişen ülkelerde olduğu gibi batılı olmanın, batılılığın alametifarikası olarak algılanıp kullanımını, taklidini, sahiplenilmesini işaret eder.

kurucu parti CHF'nin² (Cumhuriyet Halk Fırkası) belirlediği devlet politikası, ideolojisi ve yöntemleri çalışmanın ana verisini oluşturacaktır.

Literatürde; Halkevleri, Cumhuriyet dönemi müzik politikaları, Batılılaşma ve Modernleşme üzerine çok sayıda çalışma bulunmaktadır. Yaptığımız çalışmanın literatür açısından önemi, olan biteni betimsel bir biçimde anlatmaktan çok bu süreci statü ve gösterişçi tüketim kavramlarıyla anlamaya çalışmasıdır.

Çalışmanın bir başka önemi ise gösterişçi tüketim kavramını yeniden yorumlamasıdır. Gösterişçi Tüketim genellikle üretim araçlarını elinde bulunduran kapitalist sınıfın bir bölümünün –Veblen'in deyişiyle aylak sınıfın- sahip olduğu sermayenin büyüklüğünü göstermek için tüketimlerini ihtiyaca değil şatafata ve gösterişe dönük olarak yapması biçiminde tanımlanır. Burada tüketilen, ürünlerin kullanım değeri değil fiyatı ve ürünün sahip olduğu prestijdir. Gösterişçi tüketim sayesinde birey, işgal ettiği statüyü ve elinde bulunan sermayenin büyüklüğünü sürekli olarak çevresine kanıtlar. Bu da sürekli olarak bireyin sahip olduğu statünün altını çizer. Ancak bu çalışmada ele alınan örneğin sahip olunduğunu iddia ettiği sermaye türü maddi yani ekonomik sermaye değil, kültürel ve sosyal sermayedir.

Bourdieu'ya göre (1986) sermayenin ekonomik indirgemeci bir yaklaşımla tanımlanması eksiklik yaratır. Yazar bu bağlamda ekonomik sermaye haricinde kültürel sermaye ve sosyal sermaye olmak üzere iki farklı sermaye türünü daha tartışmaya açar. Buna göre kültürel sermaye, kişinin geçirdiği kültürlenme sürecine gönderme yapar ve en çok da eğitim özelinde tartışılır. Kişinin edindiği bilgi bir sermaye olarak iş görür ve diğer bireylere karşı bir avantaj–eşitsizlik- yaratır. Bu tür sermayenin edinimi için en elzem olan şey kültürlenme süreci için gereken zamandır. Bu bağlamda birey kültürel sermaye edinmek için zamanını kullanarak değiş-tokuşa girer. Değiş tokuş edilen bilgi ve zaman, meta ve sermaye gibi iş görür. Bilgi edinmeye ayrılan zamanın çokluğu da bir gösteriş unsuru, zamanın tüketimi ise gösterişçi tüketim halini alır. Diğer bir sermaye türü ise sosyal sermayedir. Sosyal sermaye, bireyin sahip olduğu sosyal çevre ile ilişkili olarak kurgulanır. Buna göre üyesi olduğu gruplar ve bu gruplar ile geliştirdiği sosyal ağ sayesinde birey yeni bir avantaj elde ederek, diğer bireylere üstünlük kurar. Çalışmamızda bu durum iki farklı statü grubu özelinde incelenir. Bunlardan öncelikli olanı yeni kurulan Cumhuriyet'in kendisine hedef olarak belirlediği muasır medeniyetler olarak işaretlenmiş olan batılı dünyanın temsil ettiği statü grubu, diğeri ise

² CHF: Cumhuriyet Halk Fırkası, 9 Eylül 1923 tarihinde Mustafa Kemal tarafından Halk Fırkası adıyla Anadolu ve Rumeli Müdafaa-i Hukuk Cemiyeti'nin devamı niteliğinde kurulmuş, 1924 yılında Cumhuriyet Halk Fırkası ve 1935 yılında ise Cumhuriyet Halk Partisi olmak üzere devlet politikalarının değişimini takiben isim değişikliklerine uğramış kurucu partidir. Bu çalışmanın devamında, metnin daha yalın ve anlaşılır olması açısından CHP kısaltması kullanılacaktır.

yeni kurulan cumhuriyette CHF'li ve Halkevlilerin yerleştirildiği, parti tarafından tanımlanmış özelliklerle şekillenen statü grubudur.

Başlamadan önce üzerine düşünülmesi gereken bir başka konu ise sermayenin oluşumudur. Bilindiği üzere batı dünyasında sermayenin oluşumunu hızlandıran en önemli etmen Yeni Dünya'daki madenlerin gemiler vasıtasıyla Avrupa'ya taşınmasıdır. Avrupa'dan Amerika kıtasına boş olarak giden gemiler, içlerine Yeni Dünya'dan getirdikleri değerli madenlerle dönerler. Maddi sermayenin oluşumu sırasında deneyimlenen bu süreç, kültürel sermayenin oluşturulmasında da denenir. Buna göre, batılı ülkelerin sahip olduğu bilgiyi edinmenin en kestirme yolu, oraya boş gemiler gönderip dolu dönmelerini ummaktır yani öğrenci ve gözlemci göndermektir. Bu yolla edinilen sermayenin ise zamanla kendi kendini büyüteceği beklenir.

Bu bağlamda erken cumhuriyet dönemi müzik politikalarının izlediği batının kültürel çıktılarını tüketme yolu ilk sermayeyi edinme ve geliştirme çabasına işaret eder. Başka bir deyişle üretim araçları ile ilişkili olan sınıf kavramı değil, tüketim ilişkileri özelinde tanımlanan statü kavramı erken cumhuriyet dönemi politikaları özelindeki sosyal tabakalaşmayı anlamada daha iş görür olacaktır. Ülkeler de statü gruplarında olduğu gibi yaşam tarzları ve tüketim alışkanlıkları üzerinden hiyerarşilenir. Buna göre muasır medeniyetler, refahın, bilimin ve ilerlemenin olduğu çağdaş ülkeler olarak işaretlenir. Bu ülkelerin üretmiş olduğu tekniği kullanmak, taklit etmek benimsemek de çalışma bağlamında verilmiş tüketim tanımına uyar. Yeni kurulan Cumhuriyet, batılıların oluşturduğuna inandığı muasır medeniyetler seviyesine ulaşmanın daha doğrusu bu statü grubuna dâhil olmanın en kestirme yolunu, bu ülkelerdeki tüketim alışkanlıklarını taklit etmede bulur. Yani sosyal sermayesini muasır medeniyetler ile aynı gruba girerek geliştirmek isteyen Cumhuriyet, işe kültürel sermayesini geliştirmekle başlar. Bunu yurtdışına öğrenci göndererek ve yabancı uzmanlar getirerek yapar. Bu sayede –cumhuriyetin kurucu önderlerinin tarifiyle– muasır olan medeniyetlerin, zaman içerisinde yarattığı kültürel sermayelerinin bir çıktısı –başka bir deyişle ürün– olan batı sanat müziği pratiğinin tüketimi ve üretimi amaçlanır. Tüketimin gösteriş boyutu ise ürünün tarihsel anlamlarını bulduğu coğrafyanın uzağında tüketilmesidir. Bir başka deyişle yeni kurulan Cumhuriyet'in bu türden bir tüketim yapma yoluna gitmesinin tek nedeni muasır medeniyetler olarak işaretlediği statü grubuyla benzer ürünleri tüketerek kültürel sermayesinin varlığını kanıtlayıp, sosyal sermayesini geliştirmektir. Batı sanat müziği, muasır medeniyetlerle aynı statü grubuna dâhil olmak isteyen yeni cumhuriyette muasır olmak için gerekli olan kültürel sermayenin varlığını kanıtlama yolunda bir vitrin işlevi görür. Daha açık olmak gerekirse bu durumda batı sanat müziğinin tüketimi bir statü göstergesi olarak kurgulanması dolayısıyla gösterişçi tüketimin ta kendisidir.

STATÜ ve GÖSTERİŞÇİ TÜKETİM

Tüketim temelinde yürütülen tartışmaların birçoğu ekonomik ilişkileri ele alsada 20. yüzyıl düşünürleri ekonomi eleştirisiyle sanat tartışmalarını birlikte ele aldığından günümüzde bu iki alanda yapılan tartışmalar ve saflaşmalar benzer taraflar yaratmaktadır. Bu çalışmada gösterişçi tüketim, Halkevleri özelindeki batı sanat müziği tüketimini ve Cumhuriyetin müzik politikalarını anlamak için kullanılmaktadır. Batı sanat müziği pratiğini tüketim üzerinden incelemeye çalışmamızın nedeni, bu müziğin Cumhuriyet dönemindeki tüketiminde batıdan farklı anlamlandırma ve tüketim yollarının görünürlük kazanmasıdır.

Bir sanat eserinin tüketimi üzerinden kurgulanan gösteriş, öncelikle ele alınan toplum içerisindeki sosyal düzen ve buna bağlı olarak statü ilişkileriyle ilgilidir. Sosyal düzen, toplumsal yaşam içerisindeki statü ve güç kavramlarını güvence altına alan bir yapı olarak konumuzu ilgilendirmektedir.

Sosyal düzen içerisinde, bir bireyin hangi sınıfsal kökene ait olursa olsun daha üst sınıfın tüketim alışkanlıklarını benimsemesi, bireyin kendini o sınıfa ait hissetmesini de mümkün kılmaktadır. Bu noktada yapılan tüketim, gösterişe dayalı tüketim haline gelmektedir. Sınıflar arasındaki geçişli hale gelmiş çizgilerin aşılmasında gösterişçi tüketim rol oynar. Veblen, "*her katmanın üyeleri bir üst katmanda moda olan hayat şemasını kendi görgü ideali olarak kabullenir ve enerjilerini bu ideale göre yaşamaya yönlendirir*" cümlesiyle sınıflar arasındaki statüye bağlı geçişlilikten bahseder (2005: 68).

Tüketimin gösterişe dönüklüğünün nedeni, her ne kadar üst sınıfa has olursa olsun göz önüne serilmediği sürece tüketilen üründen elde edilecek onurun takdir edilemeyecek oluşudur. Başka bir deyişle, ürünün tüketimiyle kazanılacak onurun açığa çıkması için ürünün tüketimi yeterli değildir, tüketimin başkaları tarafından izlenir olması da gerekir. Bu durum, ele aldığımız gösterişçi tüketim ve statü kavramlarının toplumsal neden ve sonuçlarıyla ilgilidir. Kişi veya toplulukların, üst statüden aldığı alışkanlıkları sergileme zorunluluğu, tüketimin asıl nedeni olan belirli toplumsal yapı içerisinde elde etmek istediği ve onurun onaylanma ihtiyacından kaynaklanmaktadır. Yani tüketimi ele alırken yapılan tüketimin toplumun takdirine ihtiyacı olduğu bilinerek hareket edilmelidir. Burada bahsedilmeye çalışılan tüketimin gösterişçi olması tüketimin kendi doğasından farklı bir anlam ifade etmemektedir.

Toplumdaki sınıfsal kimlikler üretim ilişkilerinin içerisindeki rollerle tanımlanırken, statü tüketim sürecindeki seçimlerle tanımlanır. Her ne kadar modern toplumlarda bir kastlaşma olmadığı düşünülse de bir sınıfsal kökenden gelen bireyin sınıf atlaması-kendinden daha yukarıda gördüğü sınıfa geçiş yapması- oldukça az gözlemlenen bir durumdur. Dolayısıyla mevcut sosyal düzenin kendini devam ettirebilmesi için toplumun alt sınıflarında yer alan ve sürekli memnuniyetsizlik üreten kesime hitap edebilmesi ancak onların da üst sınıflara geçiş yapabileceğini göstermesi gerekir. Sosyal düzen açısından alt sınıflardan gelen insanların kendinden üst sınıfta gördüğü insanları

statü açısından taklit edebileceği-kendilerini ona ait hissedebileceği- alanlar yaratmak sosyal düzenin yeniden üretilmesi için gereken devamlılığı ve oluşabilecek isyanları önemli ölçüde durumun içselleştirilmesi ile önlenmesini sağlar.

Modern toplumlarda her alt katman kendini bir üst katmanın müstakbel üyesi olarak görmektedir. Cumhuriyet de kendinden statü olarak üstte gördüğü batının sosyal alışkanlıklarını benimserken aslında kendini batılı olarak hayal etmekte, kendi statüsünü bir üst katmanda gördüğü batıya yani Cumhuriyetin kurucu kadrolarının deyimiyle muasır medeniyetlere göre şekillendirmektedir. Cumhuriyet dönemi kültür politikalarının amacı toplumu eğitmek ve toplumu bir üst statüde tahayyül edilen muasır medeniyetlerin seviyesine çıkartmaktır. Bu hayale dayalı olarak üretilen politikalar Zıraman ve Kutluk'a (2016: 113) göre bir illüzyondan ibarettir. Hayalin illüzyona dönüşmesi -yani toplumda bu politikaların karşılık bulması- ise erken cumhuriyet döneminde yapılan devrimlerin izlenebilirliğinin sağlanması ile gerçekleştirilir. Başka bir deyişle yapılan devrimler halka sunulurken, bu devrimlerin refahı sağlayacağı ve muasır medeniyetler seviyesine ulaşmada yardımcı olacağı vaat edilir. Öte yandan bu devrimlerin yürütücü ve yayıcı kurumları olarak görülen CHF ve Halkevlerindeki üyeler, cumhuriyetin gösterdiği muasır medeniyetler statüsüne ulaşan bireyler olarak gösterilir ve toplumda bu kurumlara üye olmanın prestiji vurgulanır. Yani bu kurumlara üye olan birey, kültürel sermayesini geliştirmek için adım atmış sayılır aynı zamanda bu kurumlar sayesinde sosyal sermayesini de geliştirir. Bu da bireyi elde ettiği bu sermayeler ile gösteriş yapmaya iter.

Weber, sosyal tabakalaşmayı sınıf, statü ve parti üzerinden tartışarak anlamaya çalışır. Sınıf tabakalaşmasını statü tabakalaşmasından ayıran öge üretim ve mülkiyet ilişkilerine bağlı olmasıdır oysa statü hayat tarzının getirdiği tüketim alışkanlıklarıyla ilgilidir. Ancak yine de bu tüketim çoğunlukla ekonomik olduğundan, sınıf ve statü arasında bir ilişki de bulunmak zorunluluğundadır (Weber, 1993: 186-188). Yazar statünün geçirgenliğini, *"hem mülk sahipleri hem de mülksüzler aynı statü grubuna mensup olabilirler"*(1993: 183) cümlesiyle vurgular. Bu bağlamda statü sahibi olmak sadece ekonomik bir güç kazanımından çok sosyal alışkanlıklar üzerinden kendini biçimlendirme ya da yeniden tanımlama olarak anlaşılmaktadır. Bu durum, alt sınıftan bir toplum üyesinin, üst sınıfın yaşam ve tüketim alışkanlıklarına göre kendi statüsünü tanımlaması ve biçimlendirmesiyle sonuçlanır. Weber bunu şu şekilde açıklar:

"Statü onurunun özünü en iyi ifade eden şey, belli bir çevreye mensup olmak isteyen herkesten her şeyden önce belirli bir hayat tarzına sahip olmasının beklendiğidir.(Weber, 1993: 183)"

Yani belirli bir statü grubunun üyesi olmaya çalışan birey, öncelikle o

statü grubunun hayat tarzını yani tüketim alışkanlıklarını benimsemelidir. Bu bağlamda cumhuriyet dönemi politikalarının sanayileşme, demokrasi, ulus devlet gibi batının tarihsel süreç içerisinde geliştirdiği sosyal ve ekonomik değerleri, ideolojik olarak alınıp taklit yoluna gitmesinin yani tüketmesinin nedenini anlayabiliriz. Yeni kurulan cumhuriyet için muasır medeniyetler seviyesine çıkmak ancak batıda serpilen burjuvazinin statü alışkanlıklarının tüketmekle mümkündür. Cumhuriyet'in devraldığı enkazdan batılı, modern bir ülke çıkarması, yapısal dönüşümleri hayata geçirmesi hem maddi koşullar açısından hem de zaman açısından zorluklar taşır. Bu iki parametrenin en asgari kullanımının gerekliliği –paranın ve zamanın en verimli şekilde kullanılması zorunluluğu- ile mücadele eden cumhuriyet aynı zamanda hem ulusal hem de uluslar arası alanda kendini tahayyül ettiği muasır medeniyetler seviyesinde olduğunu kanıtlamak durumuna girer. Bu bağlamda cumhuriyet için kendini içinde hayal ettiği muasır medeniyetlerin tüketim alışkanlıklarını edinmek, rüştünü ispat etmede ciddi önem arz etmektedir.

Weber'e (1993: 183) göre bireyin kendisini konumlandırmaya çalıştığı statü grubunun hayat tarzını taklit etmesi sadece dışa dönük değil içe dönük bir hal aldığı zaman -yani birey bunu içselleştirdiği zaman- bireyin statüsü gelişmeye başlamış demektir. Birey kendinden üstte gördüğü statü alışkanlıklarının tüketilmesiyle gelen onurdan yararlandığı gibi bu alışkanlıkların tüketilmemesi durumunda oluşan onursuzluktan da nasibini almaktadır. Veblen bu durumu şu ifadelerle açıklar:

... daha üstün şeylerin tüketimi zenginlik kanıtı olduğundan şerefli de sayılır; ve tersi, belirli sayı ve nitelikte tüketilmesindeki eksiklik bir aşağılık ve değersizliğin işareti olur.(Veblen, 2005: 61)

Veblen'in bu yaklaşımı müzik özelinde, batı sanat müziği faaliyetlerine devlet tarafından verilen desteğin nedenini anlamamızda bize yardımcı olur. Buna göre batılı hayata geçişte batı sanat müziğini kullanmak batılı olmanın en büyük göstergelerindenken, tam tersi olan durum –yani bu müziğin kullanılmaması Veblen'deki tabirle tüketilmemesi- batılı olmama anlamı taşır.

Veblen'in gösterişçi tüketimi ekonomik temeller ve de sınıf kavramı üzerine kuruludur ancak bu Weber'in statüler arasındaki geçişliliğini açıklamakta bize yardımcı olur. Bu bağlamda statüsünü geliştirmek isteyen, bir üst statüye geçmeyi hedefleyen bireyin ya da grubun yaptığı bu amaçla yaptığı tüketim, gösterişçi bir tüketimdir.

TÜRK DEVRİMİNİN STATÜ GÖSTERGESİ OLARAK MÜZİK

Ulus devletlerin kurulduğunu, Ekim Devrimi'nin gerçekleştiğini gören Mustafa Kemal ve arkadaşları siyaset mekanizmasının toplum üzerindeki dönüştürücü etkisinin farkındaydı. Bu dönüştürücü anlayış, dönemin kültür politikalarında da kendisini gösterir. Cumhuriyetin kurucu kadrolarına göre

Osmanlı muasır medeniyetlerden geri kalmıştır bu durumda tek çıkar yol ise batılılaşmak ve modernleşmektir. Batılılaşma ve Modernleşme hareketleri her ne kadar saf bir şekilde Cumhuriyet rejiminin fikri olmasa ve kökleri III. Selim zamanına kadar götürülse de bu mesele konumuzun belirtilen sınırlarını aşmaktadır. Bu bağlamda devam eden bölümlerde Cumhuriyetin ilanından sonrasındaki süreç anlaşılmaya çalışılacaktır.

Cumhuriyet benimsediği ulus devlet modelini oluşturmak için yine muasır medeniyetlerin yolundan gider. Balkılıç (2009: 116-120) halk müziği ve batı sanat müziğinden diğer bir deyişle *hars ve medeniyetten* vücut bulması istenen sentez politikasını “*çifte karakterlilik*” ve “*kemalist halkçılığın çifte anlatısı*” sözleriyle eleştirir. Yazara göre halk müziği Kemalist politikalarca geliştirilmesi gereken bir ham madde olarak görüldüğü gibi bir yandan da halkın asıl müziği olarak görülür bu da bir tezatlık içerir. Sonuç olarak bu durum bir tutarsızlık ve gerilime dönüşür (Balkılıç, 2009). Bu tarih okuması daha çok yazarın politik eleştirisini yansıtır öte yandan bu durum Türk Devrimine has değildir. Benzer durumlar tüm ulus devlet modeline giren ve/veya batılılaşmayoluna koyulan devletlerin politikalarında görülür. Yazarın iddia ettiği gibi halka güvensizlik durumu kendini Türk ulusunu icat etme sürecinde olan erken Cumhuriyet dönemi politikalarında gösterir ancak bu duruma neden olan, Cumhuriyetin kendi toplumunu statü olarak muasır medeniyetlerden aşağıda görmesinden ve muasır medeniyetlerin statüsüne ulaşmak için onların yaşam tarzlarını tüketme yoluna gitmesinden kaynaklanır. Başka bir deyişle erken Cumhuriyet dönemi politikacılarına göre icat edilmeye çalışılan Türk ulusu, muasır medeniyetlerle aynı tarzda yaşam sürmelidir.

Cumhuriyet, milliyetçiliği de kendinden üstün bir statüde gördüğü muasır medeniyetlerin bir ürünü olarak düşünmüş ve tüketmiştir. Osmanlı’da Türkiye Cumhuriyeti’nin temel politikalarından olan Türk milliyetçiliği ancak Balkan Savaşlarından (1912 - 1913) sonra kendisini gösterebilmiştir. Bu bağlamda cumhuriyet ulus devlet inşasına giriştiğinde kendinden önce bu süreci yaşamış olan ve hedef olarak gördüğü statü grubunda yer alan –muasır medeniyetler seviyesinde olan- devletlerin izledikleri yolu yeniden deneyimler. Başka bir deyişle öğrenilmiş bir uluslaşma mücadelesi içerisine girer.

Müzik özelinde sentez fikri Romantik dönemin oldukça popüler eğilimlerindendir. Söz gelimi Chopin’in Mazurkaları buna iyi bir örnektir. McKay (1999) Chopin’in Polonya milliyetçisi olduğunu ve bunun müziğine yansıdığını belirtir:

“Bir genç olarak, Chopin sık sık Polonya kırsalını ziyaret eder ve orada duyduğu halk şarkılarını yazmak için büyük çaba harcar. Sonraki eserlerinin çoğunda kullanmak üzere bu koleksiyondan yararlanır. (McKay, 1999: 1-2)”

Bu ve benzeri örnekleri, Rus Beşleri, Mozart, Bartok gibi pek çok besteci üzerinden de verebiliriz. Yukarıdaki Chopin örneğinden de görüldüğü üzere bu türden çalışmalar dönemin geç kalınmış ruhunu yansıtır. Sonuçta çağ, ulus devletler çağıdır. Başka bir deyişle bu durum bir “iki karakterlilikten” çok ancak öğrenilmiş bir uluslaşma çabasına işaret eder. Tartışmayı yürütürken dönemin genel konjonktürünü göz ardı etmemek gerekir. Bu meseleyi -ele alınmaya çalıştığımız teorik çerçeveden ifade etmek gerekirse- statü ve gösterişçi tüketim bağlamında düşünmek doğru olacaktır. Daha açık söylemek gerekirse Cumhuriyet, muasır medeniyetlerden öğrendiği ulusal müzik yapma pratiğini de taklit etme yani tüketme yoluna gitmiştir.

Erken Cumhuriyet dönemi politikalarının amacı bir ulus devlet yaratmak ve onu muasır medeniyetler seviyesine çıkartmaktır. Mustafa Kemal, bu amacı her fırsatta dile getirmiştir. Örneğin Mustafa Kemal’in 29 Ekim 1933 yılında yaptığı konuşmadan bir bölümde bu görülmektedir:

“Yurdumuzu dünyanın en mâmur ve en medeni memleketleri seviyesine çıkaracağız. Milletimizi en geniş refah, vasıta ve kaynaklarına sahip kılacağız. Millî kültürümüzü muasır medeniyet seviyesinin üstüne çıkaracağız. (Atatürk Araştırma Merkezi, 2006, s. 403)”

Yine aynı konuşmanın devamında muasır medeniyet seviyesinin üzerine çıkmak için yapılacaklara dair ipuçları vermeyi de ihmal etmemektedir.

“...Türk milletinin yürümekte olduğu terakki ve medeniyet yolunda, elinde ve kafasında tuttuğu meşale, müspet ilimdir. Şunu da ehemmiyetle tebarüz ettirmeliyim ki, yüksek bir insan cemiyeti olan Türk milletinin tarihî bir vasfı da, güzel sanatları sevmek ve onda yükselmektir. Bunun içindir ki, milletimizin yüksek karakterini, yorulmaz çalışkanlığını, fitrî zekâsını, ilme bağlılığını, güzel sanatlara sevgisini, millî birlik duygusunu mütemadiyen ve her türlü vasıta ve tedbirlerle besliyerek inkişaf ettirmek millî ülkümüzdür. (akt. Atatürk Araştırma Merkezi, 2006, s. 404)”

Mustafa Kemal’e göre muasır medeniyetler seviyesinin üzerine çıkmanın yolu pozitif bilim ve güzel sanatlardan geçer. Erken Cumhuriyet Dönemi kültür ve eğitim politikalarında güzel sanatlar içerisinde müziğe öncelik verildiğini görürüz (CHP, 1931a: 36), (CHP, 1931b: 81). Balkılıç (2009: 103) bu politikaların amacının “*batılı hayat tarzının inşası*” olduğunu belirtir. Başka bir deyişle, erken cumhuriyet dönemi politikalarına göre muasır olmanın yolu ancak muasır medeniyetlerin yaşam tarzını benimsemekten geçer.

Gerçekten de kültür ve müzik politikalarında batılıların yani muasır medeniyetlerin izledikleri yolların cumhuriyet dönemi kültür politikacılarınca yakından takip edildiği görülür. Söz gelimi yurt dışına gönderilen öğrencilerin gönderildikleri bölgelerdeki halk eğitimi üzerine yaptıkları gözlemlerin

Halkevlerinin kuruluşunda etkili olduğu bilinir. Özellikle Vildan Aşır Savaşır'ın Çekoslovakya'da Sokol'lar denilen kurumlar üzerine yaptığı gözlemleri Türkiye'ye dönüşünde Türk Ocaklarında ve radyo yayınlarında verdiği konferanslarda konu etmesi oldukça ses getirir. Hatta bir radyo konferansından sonra Savaşır, bizzat Mustafa Kemal tarafından aranarak tebrik edilir (Çeçen, 1990: 108 – 109).

İlk olarak 19 Şubat 1932 tarihinde 14 adet olmak üzere açılan Halkevlerinin (Halkevleri, 1935: 5) 1932 yılında yayımlanan ilk talimatnamesinde de batıyı gözlemlene durumu gözle görülür bir haldedir. Talimatnamenin hemen başında bu türden bir kurumun kurulma gerekliliği batılı ülkeler –Macaristan, Çekoslovakya, İtalya, Almanya ve İngiltere- örnek gösterilerek irdelenir (CHF, 1932: 4). Hem meşruyet arayışı hem de batılı devletlerin izinden gitme olarak yorumlanabilecek bu durum Halkevi dergilerinde de kendini göstermektedir. Öztürkmen, yaptığı çalışma neticesindeki gözlemlerini şöyle aktarır:

“Halkevleri dergilerinde özellikle Ülkü'de yer alan birçok yazıda, Avrupa'da kurulmuş Halkevi benzeri örgütler tanıtılıyordu. Bunlar arasında, 'İtalya'da Halk ve Gençlik Teşkilatı,' 'Garp Memleketlerinde Halk Terbiyesi,' 'Meksika'da Köylü Terbiyesi,' 'Danimarka köylüsü nasıl çalışıyor' gibi makaleler vardı. Bu yazılarda, bir yandan benzer örgütlenmelerin Avrupa'da daha önceden başlamış olduğu, aynı zamanda Türkiye'nin de Halkevleri kanalıyla artık gelişimin bir parçası olduğu vurgulanıyordu. (Öztürkmen, 2015: 96)”

Yukarıdaki metinden görüldüğü üzere yalnızca meşruyet arayışı yorumu konuyu anlamakta tatmin edici olmaz. Ancak “bu gelişimin bir parçası” olma durumu bize muasır medeniyetlerle bir olma, onlarla birlikte onlar gibi hareket etme politikasını işaret eder. Zaten müzik politikası, tam da bu nokta üzerine konuşlanır. Müzik politikalarının belirlenmesinde yurt dışından getirilen çeşitli besteciler -sözelimi Lico Amar, Paul Hindemith, Bela Bartok, Joseph Marx- önemli rol oynamıştır (Balkılıç, 2009: 91-92). Başka bir deyişle Cumhuriyet'in kurucu kadrolarına göre muasır medeniyetler seviyesine ulaşmada muasır sanatçılardan fikir ve yardım almak önemlidir.

Cumhuriyet devrimini halka ulaştırması için açılan Halkevlerinde, batılı kültürel formları ön planda tutan üç önemli şube; güzel sanatlar, temsil ve spor şubeleridir (Öztürkmen, 2015: 81). Ulaşılabilecek hedef olan muasır medeniyetlere giden yolda müzik de muasır olmalıdır. Bu anlayış Halkevleri talimatnamesine (1932: 11) “*Musikide gayemiz, modern ve beynelmilel musikiyi (ve taganni tarzını) esas tutmak ve bunu tatbik ve temin etmektir*” cümlesiyle yansıtılır.

Sonuç olarak, bu durum Weber'in (1993: 183) statü onuruna sahip olmanın ön koşulu olarak belirttiği; sahip olunmak istenen statünün yaşam tarzını

benimseme gereğiyle aynı düzlemde. Muasır medeniyetler ulaşılmak istenen statüdür ve muasır medeniyetlerin yaşam tarzını tüketmek bu statüye ulaşmanın en tabii yoludur.

Ancak daha önce de belirttiğimiz gibi yaşam tarzını benimsemek yani başka bir kültüre ait çıktıları tüketmek tek başına bir anlam ifade etmez. Tüketim görülebilir olmalıdır. Gösterişçi tüketimden gelecek itibar ve statü ancak birileri bu tüketime şahit olduğunda anlam kazanır. Cumhuriyet bu gösterişi de fırsat buldukça yapmıştır. Örneğin 19 Haziran 1934’te ilk defa Ankara Halkevinde Mustafa Kemal ve İran Şah’ı Pehlevi huzurunda sahnelenen Özsoy Operasının bestecisi Ahmed Adnan Saygun operanın bestelenmesi ile ilgili olarak kullandığı ifadelerde Cumhuriyet’in müziği muasır medeniyetler statüsüne dâhil olmada nasıl araçsallaştırdığını ortaya koyar:

“Şah’a elbette ki Türkiye’nin şehirlerini, o zaman var olan bir iki fabrikasını gösterebilecekti, fakat bütün bunlar İran’da da vardı veya olabiliirdi. Ama bir musiki sahne eseri Şah için yepyeni bir şey olacaktı. (akt. Bayik, 2002: 290)”

Başka bir deyişle, Erken Cumhuriyet dönemi politikacılarınca muasır medeniyet olmanın emaresi olarak görülen batı sanat müziği, fabrikadan ve diğer her şeyden önemliydi. İran Şah’ına gösterilmesi gereken şey, muasır olma yolunda ilerleyen bir Türkiye’dir ve bu ancak bir opera gösterisi ile sağlanabilir. Bu konuya ne kadar önem verildiği Mustafa Kemal’in 1 Kasım 1934 tarihinde yaptığı dördüncü dönem dördüncü toplanma yılının açılış konuşmasındaki ifadelerden de anlaşılır:

“Arkadaşlar!

Güzel sanatların hepsinde, ulus gençliğinin ne türlü ilerletilmesini istediğinizi bilirim. Bu yapılmaktadır. Ancak bana kalırsa bunda en çabuk, en önde götürülmesi gerekli olan, Türk musikisidir. Bir ulusun yeni değişikliğinde ölçü, musikide değişikliği alabilmesi, kavrayabilmesidir. Bugün acuna dinletmeye yeltenilen musiki bizim değildir. Onun için o, yüz ağartacak değerde olmaktan çok uzaktır. Bunu açıkça bilmeliyiz. Ulusal, ince duyguları, düşünceleri anlatan yüksek değişleri, söyleyişleri toplamak, onları bir gün önce, genel son musiki kurallarına göre işlemek gerektir. Ancak, bu güzeyde Türk ulusal musikisi yükselebilir, evrensel musikide yerini alabilir. Kültür İşleri Bakanlığının buna değerince özen vermesini, kamunun da, bunda ona yardımcı olmasını dilerim. (akt. Oransay, 1985: 26)”

Başka bir deyişle, Mustafa Kemal’e göre muasır olmanın ölçütü müzikteki gelişmeleri takip edebilmektir ancak bugün yapılan müzik “acuna” yani dünyaya dinletilecek kadar yüz ağartıcı yani saygın bir müzik değildir. Mustafa Kemal’e göre dünyaya dinletilmesi gereken müzik halk müziği ve muasır medeniyetlerin müziği olan batı sanat müziğinden oluşan sentezdir. Acuna

yani dünyaya gösterilmesi gereken müzik, başka bir deyişle Mustafa Kemal'e göre tüketmemiz ve gösterişinden faydalanarak statü kazanımı gerçekleştirmemiz gereken müzik, muasır medeniyetlerin de müziği olan batı sanat müziğidir. Mustafa Kemal'e göre ancak o zaman "*yüksek bir insan cemiyeti olan Türk milleti,*" "*güzel sanatları sevmek ve onda yükselmek*" vasfını tekrar kazanabilir (akt. Atatürk Araştırma Merkezi, 2006, s. 404).

CHP ve HALKEVLİ OLMANIN STATÜ ONURU

Buraya kadar olan bölümde, yeni kurulan cumhuriyetin kendisinden önde tahayyül ettiği statü grubu olan muasır medeniyetlerde yer alma mücadelesini anlamaya çalıştık. Cumhuriyetin bunu yaparken batılılaşma yoluna giderek benzer tüketim pratiklerini uygulamaya koyup bu sayede statü kazanımı gerçekleştirmeye çalıştığını, bu tüketim pratiklerini de hem ulusal hem de uluslararası alanlarda gösteriş unsuru olarak sunduğunu belirtmeye çalıştık. Daha önce de belirttiğimiz gibi cumhuriyet kültürel sermayesinin kanıtını gösteriş yoluyla sağlayarak sosyal sermayesini muasır medeniyetler olarak belirlediği statü grubuna dâhil olarak geliştirme çabasıdır. Ancak aynı anda inşa etmeye çalıştığı Türk halkını da devrimlerin yeniden üreticisi haline getirmeyi ve Türk devrimini sürdürmeyi amaçlar. Bu bağlamda attığı adımlar ise CHP'li ve Halkevliliği bir statü grubu haline getirmeye çalışmaktır. Bu bölümde bunun nasıl yapıldığı anlaşılmaya çalışılacaktır.

Weber (1993: 189), parti eylemlerinin güç ve iktidar kazanmaya, toplumsal eylemleri etkilemeye yönelik olduğunu söyler. CHP'nin programı sadece bir partinin programı değil, aynı zamanda yeni kurulan Cumhuriyet'in ilerleme rehberi olarak da yazılır. CHP "*rehberliğiyle kurtardığı vatani*" yine rehberliğiyle muasır medeniyetler seviyesine *-siyasi, toplumsal ve iktisadi olarak-* yükseltmek ister (CHF, 1932: 3). Genel anlamıyla devletin, kolluk kuvvetleri ve meşru silah kullanımı dolayısıyla, statüko koruyucusu olarak düşünülmesine karşın, bizim örneğimizde statüko değiştiren siyaset kurumu ile devlet kurumu arasında önemli bir organik bağ kurulmuştur. Bunun nedeni ise Erken Cumhuriyet dönemi politikalarında hükümet, parti ve devletin aynı kadrolardan oluşması, birbirinden bağımsız düşünülmemesidir. Çünkü yeni kurulan Cumhuriyet'in ilkelerine bağlı kadroların yetişmesi zaman alacaktır.

Muasır medeniyetler seviyesine ulaşmak için gereken toplumun yaratılmasında önemi defalarca vurgulanmaktan çekinilmeyen kültür politikaları ve güzel sanatların uygulama alanı olarak Halkevlerinin kuruluşunun etkilerini, Ülkü dergisindeki yazısında Cevdet Nasuhi şöyle anlatmaktadır:

"Genel açılış ile beraber başlıca büyük kentlerde Halkevlerinin açılması kısa zamanda ülke çapında bir kültürel havanın esmesini sağladı. Kentlerin okumuşları, aydınları, yüksek eğitim görmüşleri ile beraber devletin ve partinin önde gelenleri Halkevlerinde görev alıyorlar ve tüm çalışmalara katılarak halkın bu yuvalarda toplanmasına, eğitilmesine ve giderek de

kaynaşmalarına öncülük ediyorlardı. Neredeyse Halkevlerinin çatısı altında bütün bir ulus bir araya geliyor ve ulusal birliği pekiştiriyordu. (Akt. Çeçen, 1990, s. 134)”

Nasuhi'nin 1933 yılında kaleme aldığı bu metinde de görüldüğü üzere parti ve devlet kadroları her alanda olduğu gibi burada da iç içedir. CHP üyesi olmak, Halkevlerine gitmek gibi alışkanlıklar edinmek, yeni kurulan cumhuriyetin destekleyici bir parçası olmak için önemli bir gösterge olmuştur. Halkevlerinde partinin, doğal olarak da devletin ileri gelenleriyle hatta Mustafa Kemal ile buluşmak çok olasıdır. Dolayısıyla Halkevleri sosyal sermayesini geliştirmek isteyen bireylerin gittiği ve aynı zamanda kültürel sermaye geliştirme amacı güden kurumlar halini alır. Ülke kurmuş, ülke idare eden insanlarla bir araya gelmenin toplum açısından onaylanacağı statü onuruna ihtiyaç duyan insanlar da Halkevlerine akın etmiştir. Bu bağlamda ilk başlarda Halkevlerine katılımın yerel halktan çok oraya tayin ile gelen bürokratlar ve memurlardan olması şaşırtıcı değildir (Öztürkmen, 2015: 70).

“Cumhurbaşkanı olarak tarafsızlığını ve partiler üstü konumunu korumak isteyen Atatürk başlangıçta Cumhuriyet Halk Partisi'ne bağlı olarak kurulan ve ülke düzeyinde örgütlenen Halkevlerine karşı belirli bir uzaklık içinde olma yolunu seçmiştir. (Çeçen, 1990, s. 134 - 135)”

Devlet aklı olmak ile partili olmak arasında çizilen farklılık, Mustafa Kemal'i de zorlamış olsa gerek ki ilk başlarda Cumhurbaşkanı sıfatından dolayı Halkevlerine mesafeli dururken, daha sonradan bu kurumun devlet ile olan organik bağından dolayı denetleyici bir rol üstlenmiş ve bu gerekçeyle ülkedeki bütün Halkevlerini gezer hale gelmiştir. Ülkenin kurucu lideri olan Mustafa Kemal'in bu kurumları sık sık ziyaret etmesi Halkevlerinin sahip olduğu prestiji daha da arttırmıştır. Bir anlamda halkevlerinde bulunmak Mustafa Kemal ve yeni cumhuriyetin değerlerinin savunucusu, taşıyıcısı olmak ile aynı anlama gelir. Öyle ki, Halkevleri Cumhuriyet devrimlerinin ilk örneklerinin yaşandığı, uygulamaya geçirildiği yerler olur:

“Halkevleri her zaman Atatürk'ün beklenmeyen ziyaretleri ile karşı karşıya kalabiliyor ve Halkevi yöneticileri ile halk bu yuvalarda cumhurbaşkanı ile beraber olabiliyorlardı. Yeni Türk harfleri benimsendiği zaman Atatürk yurt düzeyinde Halkevlerini dolaşarak kara tahtanın başına geçmiş ve kendi ulusuna başöğretmenlik yapmıştır.(Çeçen, 1990, s. 135)”

Halkevleri, muasır medeniyetlere ulaşma ülküsünün bir parçası olarak partinin toplumu dönüştürme çabasının uygulandığı yerler olmasının haricinde CHP ile organik bağlar kurmuş, partinin toplumsal etkisini artırmak için güç aldığı alanlar olarak kurgulanmıştır. Hatta Halkevleri idare heyetinde

veya şube azalığı görevinde bulunabilmek parti üyeliğine tabii tutulmuştur. Buna göre partiye üye olmayanlar Halkevlerinde bu tür görevler alamazlar (CHF, 1932: 5). Partinin müdahale edemediği, yetersiz kaldığı konulardaki boşluğu Halkevleri doldurmuştur. Halkevlerinin açılma amacını tekrar etmek gerekirse; devrimleri halk tabanında yaymak ve toplumu muasır medeniyetlerin belirlediği normlarla terbiye etmektir. Halkevleri, CHP'nin politik düzlemde, topluma yaymada güçlük çektiği devrimlerin uygulayıcı mekânları olarak kurulur; kültür politikaları ve güzel sanatlar üzerinden devrimler, topluma bu kurum aracılığıyla benimsetilmeye çalışılır.

Ancak Halkevlerinin kendi içerisinde de yarış haline girdiği görülmektedir. Partiye ve parti özelinde Ankara Halkevi tarafından takdir görmek ile ilişkilendirilen bu hiyerarşinin oluşumunu anlamada Çeçen'e (1990: 136) başvurmak yararlı olacaktır:

“Halkevlerinin parti örgütüne bağlı olarak açılması nedeniyle Halkevlerinin hukuksal tüzel kişiliği bulunmuyordu. ... Yasal olarak varolan genel merkez boşluğu parti merkezindeki büronun yanı sıra Ankara Halkevi aracılığı ile dolduruluyordu. (Çeçen, 1990: 136)”

Gerçekten de Halkevleri talimatnamelerinde bu boşluğun CHP'nin il-ilçe teşkilatlarınca ve genel sekreterliğince doldurulmaya çalışıldığı görülmektedir. Halkevleri, yaptığı ve yapacağı faaliyetleri bu mercilere raporlamakla yükümlüdür (CHF, 1932: 9). Öte yandan Ankara Halkevinin dergisi olan *Ülkü*'de övülmüş olmak da diğer Halkevleri için sahip olunmak istenilen bir statü onuru haline gelmiştir (Öztürkmen, 2015: 84).

Cumhuriyet, batının alışkanlıklarını muasır medeniyetler seviyesine ulaşmak için araştıracıyken, aynı zamanda da ülke içinde bu çabayı gösteren kurumların ve o kurumlara aidiyet hissedenden bireylerin statüsünü de geliştirmeyi sağlamaya çalışır. Bu amaçlar doğrultusunda faaliyet gösterenlerin sayısını artırmak ve bütün topluma bu ülküyü yaymak için yine statü onurundan faydalanılır. Bu bağlamdaki çalışmalara örnek olarak partiye üye olanlara iş imkânının sağlanması gösterilebilir (Tuncay, 1981: 295).

Yine aynı şekilde parti ile organik bağları olan Halkevleri çatısı altındaki bireyler de Erken Cumhuriyet dönemi politikacılarınca bu ülkenin sahiplenicileri olarak işaretlenmiştir. Bu minvalde İsmet İnönü'nün 22 Şubat 1934 tarihinde yaptığı konuşma dikkat çeker. İsmet İnönü'ye göre:

“Halkevlerimizin temiz, feyizli ve ilerler bir halde olması; bütün devlet memurlarının, vatandaki bütün entelektüel sınıfın, bütün ilerlemek isteyen unsurların müşterek malı, müşterek vasıtası olduğudur. (akt. CHP, 1942: 1)”

Başka bir deyişle kurucu kadrolara göre; Halkevleri Cumhuriyet devrimini -daha açık yazmak gerekirse Cumhuriyetin temel ülküsü olan ilerleme

yani muasır medeniyetler seviyesine çıkma amacını- benimseyenlerin mekanıdır.

Bu bağlamda Halkevlerine ve Halkevli olmaya yüklenen anlam Cumhuriyet devrimlerini benimsemekle koşuttur. Aynı zamanda Halkevi veya parti üyesi olmak bir statü onurundan faydalanma anlamına gelmektedir. Yani Cumhuriyet, batının tüketim alışkanlıklarını statü göstergesi olarak algılamak, kurduğu toplumda da aynı mekanizmayı CHP ve Halkevlerini statüleştirerek işletmekte, bu tüketim sürecine dâhil olanların statü olarak –devlet gözünde- daha yüksekte olduğunu vurgulamaktan çekinmemektedir. Kurucu kadrolar, toplumsal öncülük görevini statü onuru ve tüketim alışkanlıkları üzerinden sağlamıştır. Bir başka deyişle CHP ve Halkevleri faaliyetlerine katılmanın bir statü göstereni haline getirilmesiyle birlikte bu statüye ulaşmanın halk tarafından arzu edileceği, dolayısıyla devrimlerin çıktılarının halk tarafından tüketileceği düşünülmüştür.

MÜZİK POLİTİKALARINDA HALKEVLERİ

Erken Cumhuriyet dönemi politikacıları bu düşünceyi hayata geçirmeye çalışırken -daha önce de bahsettiğimiz gibi- Halkeviliğin bir statü haline dönüştürülmesinden aynı zamanda da Halkevi faaliyetlerini katılımcı ve izleyici olarak tüketmenin gösterişli hale getirilmesinden faydalanır.

Gösterişçi tüketime verilecek örneklerden ilki hemen akla gelen; 19 Şubat 1942’de açılan Londra Halkevidir. Bu halkevinin amacı İngilizlere yeni Türk kültürünü, yaptığı çeşitli faaliyetlerle tanıtmaktır (Yaşar, 2010: 177). Bu bağlamda Londra Halkevlerinde milli bayramlar, sinema gösterileri, sergiler, çay partileri, balolar ve eğlenceler tertip edilir. Bu sayede uluslararası alanda Cumhuriyet’in ilerleyişi gösterilmeye çalışılır (Yaşar, 2010: 193-204).

Öztürkmen’in (2015: 70) de belirttiği gibi Halkevlerinde görev alanların daha çok bürokratlardan ve memurlardan oluşuyor olması şaşırtıcı değildir. Veblen’in ifadeleri bu olayın nedenini anlamamıza yardımcı olacaktır:

“Modem toplumda kilise, tiyatro, balo, otel, park, dükkân, vs. gibi kişinin günlük yaşamının bilinmediği geniş halk topluluklarına daha sık katılım olmaktadır. Bu geçici gözlemcileri etkilemesi ve onların gözlemi altındayken kişinin kendinden memnuniyetini sürdürmesi için bu kişinin maddi gücünün imzasının çevredekilerce okunabilecek harflerle yazılmış olması lazımdır.(Veblen, 2005: 68)”

Bizim örneğimizde “maddi güçten” başka bir deyişle maddi sermayeden çok kültürel ve sosyal sermaye ön plana çıkar. Devrimlerin uygulayıcı kurumlarında görev almak; partiye yakınlık ve Cumhuriyet bireyi olmak anlamına gelmektedir. Başka bir deyişle kültürel ve sosyal sermayenin sergilenmesidir. Keza Halkevlerinin partinin organik bir kolu görevinde olduğu tali-

matnamelerce de ortadadır. Bu nedenle Halkevleri çalışmalarında Partinin uygulamaya koyduğu politikalar belirleyicidir.

Erken Cumhuriyet dönemi politikalarının eksenini batılılaşma ve uluslaşma oluşturur. Buna bağlı olarak Halkevlerinden beklenti batılılaşmanın ve ulusal birliğin halk tabanında pekiştirilmesidir. Halkevlerinin Güzel Sanatlar Şubesinin Müzik Koluna düşen görev; öncelikle ulusal marşların halka öğretilmesi, halka açık alanlarda konserler verilmesi, derleme çalışmalarının yapılması, Türk kültürü ve batı tekniğinin sentezinden oluşturulan müziğin halka tanıtılması olarak belirlenmiştir. Bu durum ilk Halkevleri (1932: 11) Talimatnamesine şu şekilde yansır:

“Bütün halkın milli marşları ve şarkıları öğrenmesine yardım etmek ve bunların milli tezahür günleriyle halkevleri umumi müsamerelerinde mil-letçe, bir ağızdan söylenmelerini temine çalışmak.”

Yani ulusal marşları öğretmek.

“Umumi müsamere programlarının musiki kısmını ihzar ve tatbik eder; halk için umumi musiki akşamları tertip eyler.”

Yani konserler vermek;

“Halk arasında, bilhassa köylerde ve aşiretlerde söylenen milli türkilerin notaları ve söyleriyle milli oyunlar tarz ve ahengini tesbit eder.”

Yani derleme çalışmaları yapar bunları yaparken ise;

“Musiki mesai ve müsamerelerinde beynelmilel modern musiki ile milli türkülerimiz esas tutulacak ve beynekmilel musiki teknik ve aletleri kullanılacaktır. Yani musiki gayemiz, modern ve beynelminlel musikiyi (ve ta-gannin tarzını) esas turmak ve bunu tatbik ve temenni etmektir. Halkın musiki zevkini arttırmak ve yükseltmek için radyo gramofon gibi vasıtalar-
lardan da istifade edilmelidir. (CHF, 1932: 11)”

Başka bir deyişle Halkevlerinin görevlerinden biri de oluşturulmak istenen sentez müziği halka tanıtmak ve halkın kulağını batı sanat musikisine alıştırmak “*terbiye*” etmektir.

Bundan sonraki rapor ve talimatnamelerde ve hatta Ahmet Adnan Saygun’un Halkevleri müfettişliği görevini yürüttüğü dönemde yaptığı *Halkevlerinde Musiki* adlı çalışmasında da Radyo ve gramofona büyük önem verildiği görülmektedir. Bunun nedenini 1935 yılındaki rapordan anlayabiliriz:

“Henüz kendi illerinin yerli elemanları ile halka müziği sevdirmek imkânı olmayacağını gören bazı Halkevleri bir taraftan bando ve orkesra öğrenileri bulub, meraklı öyelerini onlar etrafında toplayıp yetiştirmekle beraber bir taraftan da radyoları ve büyük merkezlerin uyanık mahir sanatlarını yarım-
rımına çağırılmışlardır. Silifke, Malatya, Mardin, Muğla gibi Halkevleri radyolarını Ankaraya bağlamışlar ve hoparlörlerini koydukları bahçelerin

ve meydanların dinleyici kalabalıklarıyla dolmasının teminini Ankara radyo programlarının zevki selimine bırakmışlardır.(Halkevleri, 1935: 41)”

Gromofon kullanımında halka ne dinletileceği, hangi plakların kullanılacağı mevzuu içinse Saygun’a başvurmak yerinde olacaktır. Saygun’a göre:

“Yalnız, Halkevlerinin Grarnofonlarında rastgele plakların çalınması kat'iyen doğru değildir. Halkevlerine alınacak plaklarda merkezin tavsiyelerine uymak ve bunun dışına çıkmamak esas almalıdır. Aksi halde netice menfi olur. (Saygun, 1940: 65)”

Öte yandan bandolar ve orkestralar köylere kadar giderek konserler de vermektedir (Halkevleri, 1935: 38-45). Bu türden çalışmaları Halkevlerinin dolayısıyla CHP’nin statü inşasında kullandığı bir gösteriş ögesi olarak düşünebiliriz. Bir defa daha söylemek gerekirse sadece batı sanat müziğini tüketmek statü oluşturmada yetersiz kalmaktadır, bu tüketimin görülebilir olması gerekmektedir. Erken Cumhuriyet Dönemi boyunca hem içerde hem de uluslararası alanlarda fırsat buldukça bu müziği yapmanın oluşturduğu düşünülen statü onurundan yararlanılmaya çalışılmış ve tüketimi gösteriş ile beraber sağlanmıştır.

SONUÇ

Yeni kurulan cumhuriyet yol haritasını daha kendinden yukarıda gördüğü muasır medeniyetlere göre çizer. Batılılaşma yoluna ilk defa Cumhuriyet döneminde gidilmemiştir ancak Cumhuriyet bunun bir devlet politikası haline gelmesini sağlar. Bu bağlamda atılan adımlarda batılı hayat tarzının ediniminin amaçlandığı görülür. Bir başka deyişle Cumhuriyet tarafından muasır medeniyetler olarak işaretlenen statüye ulaşmak için o statüdeki ülkelerin hayat tarzı örnek alınır. Kültürel sermayesinin yani, kendinde olduğuna inandığı medeniyetin varlığını kanıtlamak yoluna isteyen Cumhuriyet, bu sayede sosyal sermayesini geliştireceğine, kendinden yukarıda gördüğü muasır medeniyetler seviyesine ulaşacağına inanır. Ancak daha önce de belirttiğimiz gibi tüketim, statü onuru kazanmak için yeterli değildir, tüketimin izlenebilir olması gerekmektedir. Tüketim, gösterişçi tüketime dönüştüğünde statü onuru kazanmaya yardımcı olur. Yeni kurulan Cumhuriyet, hem ulusal hem de uluslararası alanlarda statüsünü kanıtlamak için gösterişten faydalanır, yurtdışından gelen bürokratlara kültürel sermayenin kurumsallaşmış durumu olarak düşünebileceğimiz Halkevlerini gezdirerek, yeni kurulan cumhuriyetin bu kurumlarda yaptığı faaliyetleri anlatarak, balolar, operalar, sergiler gezdirerek yapılır. Yurtiçinde ise durum bu ve benzeri faaliyetlerin dışında kurucu önderlerin Halkevlerine ziyaretler düzenlemesiyle sağlanmaya çalışılır. Böylece Halkevlerine gitmek kurucu önderlerle aynı faaliyetleri gerçekleştirmek anlamına gelir ve bu faaliyetleri gerçekleştirmenin onuru artar.

Öte yandan bu kurumların –CHF ve Halkevleri- katılımcıları Cumhuriyet’in kurucu önderleri tarafından açıktan açığa övülür. Söz konusu kurumların bir parçası olmak devletin gözünde kişinin statüsünün yükselmiş olduğu anlamına da gelir.

Kaynaklar

- Atatürk Araştırma Merkezi. (2006). Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri I-III. Divan Yayıncılık.
- Balkılıç, Ö. (2009). *Cumhuriyet, Halk ve Müzik*. Ankara: Tan.
- Bayık, M. (2002). Atatürk'ün Ana Fikirini Verdiği İlk Opera: Öz Soy Destanı. *Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi*, 18, 289-300.
- Bourdieu, P. (1986). The Forms of Capital. *Handbook of Theory and Research for the Sociology Education*, ed. John G. Richardson. Greenwood Press. s.241-158
- CHF. (1931a). *C.H.F. Programı*. İstanbul: Devlet Matbaası.
- CHF. (1931b). *C.H.F. Üçüncü Büyük Kongre Zabıtları*. İstanbul: Devlet Matbaası.
- CHF. (1932). *Halkevleri Talimatnamesi*. Hakimiyeti Milliye Matbaası.
- CHP. (1942). *Halkevleri Halkodaları 1932-1942*. İstanbul-Ankara: Alaaddin Basımevi.
- Çeçen, A. (1990). *Atatürk'ün Kültür Kurumu Halkevleri*. Ankara: Gündoğan Yayınları.
- Halkevleri. (1935). *Halkevleri 1932 - 1935: 103 Halkevi Geçen Yıllarda Nasıl Çalıştı*. Ankara.
- Kutluk, F.& Zıraman, D. E. (2016). Hars ve Medeniyet Ekseninde Cumhuriyet Dönemi Müzik Politikalarının Kitleli Uygulama Alanı: Halkevleri. F. Kutluk içinde, *İllüzyon Cumhuriyet'in Klasik Müzik Serüveni* (s. 11-138). İstanbul: H2O Kitap.
- McKay, C. (1999). Chopin and Poland. (*Yayımlanmamış Ders Notu*). University of Guelph, Canada. http://www.music.mcgill.ca/~cmckay/course_papers.html adresinden alındı
- Oransay, G. (1985). *Atatürk ile Küğ* (2. b.). İzmir: Küğ Yayını.
- Öztürkmen, A. (2015). *Türkiye'de Folklor ve Milliyetçilik* (5. b.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Saygun, A. A. (1940). *Halkevlerinde Musiki*. Ankara: Cumhuriyet Halk Partisi Yayını.
- Veblen, T. (2005). *Aylak Sınıfın Teorisi*. (Z. Gültekin, & C. Atay, Çev.) İstanbul: Babil.
- Yaşar, H. (2010). Yurtdışında Bir Kültür Kurumu: Londra Halkevi. *Ankara Üniversitesi Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi*(45), 177-215.
- Weber, M. (1993). *Sosyoloji Yazıları*. (T. Parla, Çev.) İstanbul: Hürriyet Vakfı Yayınları.

Türk Siyasi Tarihinde Seçim Müziklerinin Partilerin Başarısına Etkisinin Müzikal Açıdan Değerlendirmesi

Musical Evaluation of the Effects of Selection Musics on the Party Performance in the Turkish Political History

GÖKÇE SARVAN*

ÖZET

Müzik, duyguların sözlü ya da sözsüz aktarımını sağlayan bir sanat biçimidir. Bir ideolojiyi, fikri, mesajı aktarmaya yardımcı, ruh hali yaratıp birlikte hareket etmeye teşvik eden bir sanat dalıdır. Aktarılmak istenen mesajın anlaşılmasını etkileme potansiyeline sahiptir. Tüm bu bakımlardan incelendiğinde müziğin ikna gücü yüksek bir sanat dalı olduğunu söylemek mümkündür.

İçinde yaratıldığı toplumun iktidar ve muhalefet söylemlerini barındıran müzikler antik çağlardan beri var olmuştur. Türk siyaset tarihinde de 74 senedir şarkılı propaganda halk ile iletişimin bir parçasıdır.

1944 yılında İsmet İnönü'nün köy meydanlarında, kahvehanelerinde çaldığı şarkılı propagandadan bu yana seçim şarkıları partilerin, liderlerin, ideolojilerin tasvirinde ve aktarımında önemli bir araç olmuştur. Sözlü aktarım sağladığı için şarkılar bir mesaj aktarmada kullanılabilinecek en kolay sanat biçimidir. Ancak bu aktarım yapılırken kullanılacak sözler, çalgılar, şarkının türü, yapısı gibi pek çok öge etkili iletişimi etkilemektedir.

Bu çalışmada seçim şarkılarındaki tüm bu öğelerin partilerin seçim sonuçlarına etkisinin araştırılması amaçlanmıştır. Siyasi tarihimizde önemli yer etmiş, akılda kalan tüm şarkılar şarkılı propagandanın ilk örneklerinden itibaren incelenecektir. Şarkılar, kullandıkları seçimlerdeki oy oranı ve bir önceki seçimlerdeki oy oranıyla karşılaştırılıp değerlendirilecektir. Türlerine ve konularına göre tablolashırılacaktır.

Seçim şarkılarındaki ikna stratejileri, belli seçim tarihlerindeki şarkıların seçmene etkisi, siyasal reklam ve medya stratejileri gibi konularda çalışmalara rastlanmış ancak seçim şarkılarındaki tür, şarkı sözlerinin konusu, kullanılan çalgılar gibi öğelerin şarkıların ve partilerin başarısına etkisini araştırmanın bir çalışmaya rastlanmaması bu çalışmayı hazırlama ihtiyacı hissettirmiştir.

Seçim şarkılarında seçmenin hazır bulunuşluğuna uygun noktalara vurgu yapmak, seçmen kitleye uygun tür seçimi, şarkı sözlerinin verilmek istenen mesajı hatırlatmada ve seçmenin siyasi partilere ve adaylara bağlılığının pekişmesinde büyük fayda sağlamaktadır. Bu çalışmada araştırılacak tüm bu ayırt edici noktalarla seçim şarkıları ortak

* Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sanatta Yeterlik Öğrencisi

bir heyecan ve düşünce etrafında duygu birlikteliği yaratmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Seçim Müzikleri, Seçim Şarkıları, Siyasal İletişim

SUMMARY

Music is a branch of art that transfers the feelings with or without words. It is a branch that helps to deliver an ideology, idea or message, empowers to act as unity by creating a spirit. It has the potential of influence on understanding of the messages that want to be delivered. From all these aspects, music is a branch of the art that has a power of convincing.

The musics of the governing and the opposition of the society that created them have been since the ancient ages. Propaganda with songs is a part of the communication with the citizens in the Turkish political history for last 74 years.

Election songs have been an important tool of transposing for the description of parties, leaders, ideologies since 1944 when propaganda songs have been played by İsmet İnönü in villages, towns etc. Since they include verbals, songs are the easiest way of the art that can transfer messages. Defining properties of effective communications include so many ingredients such as the words that transfer the messages, song that are influenced by West Folk music or Turkish traditional music, instruments, kind of music and etc.

In this article, it has been aimed that the influence of those ingredients in election songs on the results of the elections. Since the first examples of propaganda songs till the present and very important songs in our Political history will be researched. Songs will be evaluated regarding to the comparison of percentage of vote in the recent year of the election to the previous elections. The results will be tabulated according to types and themes.

It has been found in the researches that the convincing strategies of election songs, influences on voters in specific time intervals, political advertisements and media strategies but lack of information about influence of type of songs, theme of the lyrics, used instruments to the success of the parties in the elections created a demand for a research.

Punctuation to suitable points of readiness of voters, suitable choice of songs to elective society has been very useful for both the commitment of the voters and remembrance of the messages that desired to be delivered to political parties and to the candidates. Election songs with all those distinguishing points that are going to be researched in this article are creating an enthusiasm and unity around a common feeling.

Keywords: Election musics, Election songs, Political Communication

GİRİŞ

Müzik duyguların ses ile ifade ediliş biçimi olmaktan öte bir fikri, ideolojiyi ve mesajı aktarabilme özelliğine sahip, ikna gücü yüksek bir unsurdur. Müziğin toplumlar üzerindeki etkisi büyük doğu filozofu Konfüçyüs'ün Batı'nın (2010) çalışmasında "Bir milletin mutlu ve ahlaklı bir şekilde idare edilip edilmediğini anlamak isterseniz o memleketin müziğini dinleyiniz; müzik devlet kurar, devlet yıkar" sözüyle ifade edilmektedir (Aktaran Batı,

2010, s. 780). “Müzik eseri üretildiği ortamın hegemonyasını, muhalefetini, halk ve iktidar adına söylemleri, yaşam biçimlerini içinde barındırmaktadır.” (Yıldırım ve Koç, 2003, s. 10).

“Müzik tüm sanat dalları içinde en fazla sosyal olanıdır ve yüzyıllar boyunca ortak bir deneyimi oluşturmuştur. Sosyal fonksiyonu kişiyi bir katılımcı olarak veya bir gözlemci olarak etkilemiştir. Bu sebeple, müzik sanatı için, insanların birbirleriyle karşılıklı olarak bir düşünce, duygu ve özlem alış verişinde bulunabilmelerinin özgül bir “bağlayıcı kanalı” olduğu söylenebilir.” (Altınölçek, , s. 29).

Kitleleri birlikte hareket etmeye teşvik eden, coşturan müzik, bilgi edinim ile de yakından ilişkilidir. Bu ilişki Bellenka ve Bumen tarafından nörolojik bakış açısından müzik/ritim zekâsının, zekâ türlerinin ilk önce gelişeni olduğu, müziğin, ritmin, sesin ve titreşimin insanda yarattığı etkinin diğer zekâ türlerinin hepsinden daha güçlü olduğu, ruh halinin değişmesi, dinsel duyguları coşturma, ulusal sevinçleri uyandırma, başka birine sevgi, derin üzüntü ya da acıyı ifade edebilme etkisiyle açıklanmaktadır (Aktaran Başaran, 2004, s. 11).

“Müziğin, insanı psikolojik ve fizyolojik anlamda etkiliyor olabilmemesinin en büyük nedeni direkt olarak duyum ve bilinçle ilgili davranışlarımızın merkezi olan beyni etkilemesindendir. Zira müziğin duygusal etkileri beyindeki limbik sistemde toplanır. Bu sistem, beyindeki davranış ve heyecanlarımızı, temel biyolojik dürtülerimizi, belleğimizi ve öğrenmeyle ilgili sinirsel yapıları içerir. Sevinç, keder, heyecan gibi duygu ve davranışlarımızı etkileyerek onları yönlendiren çeşitli olaylar, beyindeki limbik sistem organizasyonuna uyarak yaşamımızda değer kazanmaktadır. Bu nedenle etkileme gücü olan müzikal bir eser, limbik sistemin bu özelliklerini harekete geçirerek, bireyin motivasyonunda ve davranışlarında değişiklik meydana getirebilmektedir.” (Aktaran Mucu, 2013, s. 8-9).

Müziğin, bilgilerin uzun süreli belleğe atılmasında önemli rolü olduğunu, anlamsal içeriği olan bilgileri müziğin vuruş, armoni ve ritim gibi bileşenleri aracılığıyla daha kolay kodladığını, bir konuşmanın içeriğinin bir şarkının sözlerine oranla daha zor anımsandığını Ceylan, 2011 tarihli yazısında belirtmektedir. Bu nedenle şarkının, sözlü aktarım yoluyla bir fikri, ideolojiyi, mesajı aktarmada kullanılabilinecek en kolay sanat biçimi olduğu söylenebilir.

Müzik, iletilmek istenen bir bilginin, bir ürünün ya da markanın anlaşılmasını etkileme potansiyeline sahiptir. Kutlay (2007), müziğin tüm bu psikolojik sonuçlarının bir ürünün tercih edilip edilmemesiyle, ürün ya da marka hakkında fikir oluşmasıyla, marka imajı yaratmayla ve dolayısıyla hedef kitleye hitap edebilmeyle doğrudan bağlantılı olduğunu dile getirmektedir (s. 2). Benzer şekilde Batı’nın (2010) çalışmasında zihinsel ve nöropsikolojik bir durumu ifade eden tutumlar teorisine göre müziğin, dinamik veya yönlendirici bir etkide bulunan davranışsal bir hazırlık durumu ifade ettiği ve örgütlenmiş

bir durumun ifadesi olarak müziğin reklamlarda kullanımının, reklam iletişimi içinde bireyin tüm objelere ve durumlara karşı tepkilerini etkilediğini belirtilmektedir (s. 795).

Siyasal partiler halk ile etkileşimi, müziğin duygu birlikteliği oluşturma ve duygu seviyelerini arttırma, bir düşünce etrafında birleştirme özelliğinden yararlanarak seçim müzikleri ile desteklemişlerdir. “Öyle ki siyasal partilerle birlikte, siyasal partilerin seçim şarkılarının da yarıştığını söylemek mümkündür.” (Tanyıldızı, 2012, s. 99).

Seçim şarkıları, siyasal partilerin kimliklerini, liderlerini, vaatlerini, isteklerini ve kimi zaman protest söylemlerini aktarmaktadır. Seçmenin oy verme kararını direkt etkilemese bile yakınlık hissi ile parti ve lidere sempati yaratmakta, bağlılığı arttırmaktadır. Orhan ve Cengiz’in (2015, s. 34) müziğin insan psikolojisi üzerine etkisinin yadsınamaz niteliğiyle birlikte insanın ruh haline etki ederek, hayattan beklentilerini, kendini ifade etmesini, bulunduğu sosyal sınıfa aitlik hissini biçimlendirdiği sözleri ve Mucu’nun (2013) aktardığı üzere “propagandanın içinde yer aldığı toplumun siyasal, ekonomik, kültürel yapısı ve o dönemde sahip olduğu konjonktürel özelliklerin propagandanın etkinliğini etkileyen en önemli özellik olduğu bilgisi seçim şarkılarının seçmenin ait olduğu sınıfa en yakın öğeleri barındırmasının etkinliğini destekler niteliktedir (s. 14).

Başaran’ın (2004) bireylerin birbirinden farklı algılama, anlama, olaylara farklı yaklaşma, farklı biçimlerde problem çözme tarzları ve farklı öğrenme stilleri olduğu sözleri ile her seçmenin farklı öğelerin etkisiyle ikna edilebileceği söylenebilir (s. 7). Bu sebeple birden fazla dile, bölgeye hitap eden, farklı tarzlarda seçim şarkılarını tek bir albümde toplayan seçim şarkıları albümleri partiler için başarılı bir siyasal iletişim aracı olmaktadır.

Halkın aktarılan mesaja hazır olması, hitap edilen seçmen kitlesine uygun sözlerin ve melodinin seçilmesi, seçilen şarkının türü, kullanılan çalgılar gibi unsurlarla birlikte Mucu’nun Domenach’tan aktardığı propagandaların barındırmaları gereken özellikleri ile ilgili “Propaganda; bir düşünceyi, iletmek istenenleri en sade bir biçimde hedefe aktarabilmelidir.” (Aktaran Mucu, 2013, s. 12) bilgisi ile aynı çalışmada “Bir propaganda kampanyasında en önemli kuralın verilmek istenen temel mesajların yinelenmesidir.” (Aktaran Mucu, 2013, s. 13) bilgisi şarkı sözlerinin tekrarı ve yalınlığı gibi unsurların partiler için seçim şarkılarında etkili siyasal iletişimi etkileyen unsurlar olduğu söylenebilir. Bu çalışmada seçim şarkılarındaki tüm bu unsurların partilerin seçim sonuçlarına etkisi araştırılacaktır.

AMAÇ

Seçim şarkılarının partilerin oy oranına ve başarılarına, seçmen ile olan iletişimine katkısının araştırılması bu çalışmada esas amaçtır. Konu ile ilgili araştırma yapılırken siyaset bilimi ve seçim şarkılarının ikna yöntemleri bakımından incelendiği çalışmalara rastlanmıştır; şarkılardaki çalgı seçimi, tür, sözlerin

konusu gibi müzikal unsurların partilerin başarısına etkisi ile ilgili yapılan ayrıntılı çalışmaya rastlanmamıştır.

KAPSAM

Türk siyasi tarihinde kullanılan ilk seçim şarkısı ile başlayan araştırma, çalışmanın yapıldığı tarihe kadar olan, dikkat çeken, siyasal iletişim tarihimizde yer etmiş, sözlerine ve kayıtlarına ulaşılabilen tüm seçim şarkılarını kapsamaktadır.

YÖNTEM

Seçim şarkıları araştırılırken tek tek dinlenmiştir. Bütün şarkı sözleri dinlenerek yazılmıştır. İncelemede şarkı sözlerinin yalnızca nakarat değil bütün sözlerine yer verilmiştir. Kaydına ulaşamayan şarkılar çalışmaya dâhil edilmemiştir. Şarkılar türleri ve konuları bakımından tablolştırılmış, seçim şarkılarının başarısı bir önceki seçimlerde alınan oy oranı ile karşılaştırılarak yorumlanmıştır. Şarkılar adları ile tek tek değil; Türk siyasi tarihi seçim şarkıları özelinde değerlendirilirken yorumlanacaktır.

ARAŞTIRMANIN PROBLEMİ

Türk siyasi tarihi boyunca kullanılmış seçim şarkılarındaki tür, çalgılar, sözler, tempolar gibi müzikal unsurlar partilerin siyasal iletişiminde ve seçimlerdeki başarılarında etkili midir?

Türk Siyasi Tarihi ve Seçim Şarkıları

Türk siyasi tarihinde ilk şarkılı propaganda bundan 74 sene önce kullanılmıştır. Tek partili dönemde olmasına ve rekabet için hazırlanmamasına rağmen ikna yöntemi olarak kullanıldığı söylenebilir. “Seçimlerde propaganda olarak şarkıları plaklarda kullanan ilk siyasi lider Milli Şef olarak anılan İsmet İnönü. Tek parti olarak girdiği 1943 seçimlerinde İnönü propaganda amacıyla kahvehanelerde ve köy meydanlarında hoparlörden çalınması için dört plak yaptırdı.” (Alkan, 2004, para. 1). 1946 yılında Demokrat Parti (DP)’nin kuruluşuyla çok partili döneme geçildi ve 1950 yılında DP tek başına iktidar oldu.¹ Siyasal iletişimde müzikle etkileşimin ilk örnekleri görülmeye başlandı. Ancak “bunlar DP Marşı ve Adnan Menderes’in miting konuşmalarını içeren plaklar olup meydanlarda kitleleri coşturmak amacıyla kullanılan plaklar değildirler.” (Öztürk, 2014, Dünyada siyasal iletişimde müzik, para. 2).

Türk siyasi tarihinde meydanlarda kullanılan ilk seçim şarkısı ise Türkiye

¹ Seçim sonuçlarının alındığı web siteleri için bkz. kaynakçada elektronik kaynaklar bölümü

İşçi Partisi (TİP)'nin 1965 yılında kullandığı 'Yarının Şarkısı'dır. Tülay German tarafından seslendirilmiştir. Bestesi Erdem Buri'ye aittir. Şarkı etkili olmuş ve TİP parlamentoya %2 oy oranıyla girmiştir.

Sözleri: Bir şarkı olmalı / Özlemi söyleyen / Bu koyu günlerden / Yarına ses veren / Bir sevgi olmalı / Senden de yükselen / Sonra benimle bir / Yarına yön veren / Bir umut olmalı / Gözlerinde senin / Gözlerimde benim / Yarına erişen / Bir yarın olmalı / Başka türlü bir şey / Bir aydın, bir güzel / Yarına varmalı

Lirik bir yapıdadır. Rekabet için kullanılmamıştır. Yarınlar için umut ve sevgi özlemi sözlere hâkimdir.

1973 seçimlerinin seçim müziklerinin tam amacına uygun kullanılmaya başlandığı yıl olduğunu kabul edebiliriz. Akyol'a göre bunun arka planında 1972 yılında CHP Genel Başkanlığına İsmet İnönü'yü yenerek oturan Bülent Ecevit'in partiye yeni bir heyecan getirmesi ve Ortanın Solu kavramını 12 Mart Muhtırası karşısında, halkın taleplerini öne çıkaran bir çizgiye çekmesi vardır ve yaşanan siyasal hareketlilikle seçim şarkıları eksenli propagandalar başlamıştır (Aktaran Öztürk, 2014, Siyasal iletişimde TİP, para. 2). Cumhuriyet Halk Partisi halk tarafından sevilen 'Sev Kardeşim' ve 'Hayat Bayram olsa' şarkıları ile birlik beraberlik mesajı vermiştir. 'Hayat Bayram Olsa', 1973 yılında Şenay tarafından seslendirilmiştir. Şarkının bestecisi Şerif Yüzbaşıoğlu'dur.

Sözleri: Şu dünyadaki en mutlu kişi / Mutluluk verendir / Şu dünyadaki sevilen kişi/ Sevmeyi bilendir / Şu dünyadaki en bilge kişi/ Kendini bilendir / Şu dünyadaki en soylu kişi/ İnsafa gelendir / Bütün dünya buna inansa/ Bir inansa hayat bayram olsa / İnsanlar el ele tutuşsa / Birlik olsa uzansak son-suza/ Şu dünyadaki en olgun kişi / Acıya gülendir / Şu dünyadaki en zengin kişi / Gönül fethedendir / Şu dünyadaki en üstün kişi/ İnsanı sevendir / Şu dünyadaki en soylu kişi/ İnsafa gelendir

Popüler müzik türündedir. Hareketli yapıdadır. Öğüt ve umut öğeleri taşır. 'Sev Kardeşim', 1971 yılında Şenay tarafından yorumlanmıştır. Bestecisi Cahit Berkay'dır. Sözleri:

Sözleri: Bak kardeşim / Elini ver bana / Gel kardeşim / Neşe getirdim sana / Al kardeşim / Ye, iç, gül, oyna/ Sar kardeşim / Kolunu boynuma / Sev kardeşim / Canım feda yoluna / Tap kardeşim / Tüm insanlara / Dünyaya geldik bir kere / Kavgayı bırak her gün bu şarkımı söyle / Sevdikçe güler her çehre / Amaçlar hep bir olsun kalpler birlikte / Dünyaya geldik bir kere / Kavgayı bırak her gün bu şarkımı söyle / Sevdikçe güler her çehre / Mutluluklar bir olsun acı birlikte

Sevgi, kardeşlik, birlik ve hümanizm mesajları veren şarkı popüler müzik türündedir. Hareketli tempodadır. Bu iki şarkı belirli bir kesim yerine genele hitap etmiş, halk tarafından büyük beğeni toplamış ve Ecevit'li ilk CHP başarıya ulaşmış %33'lük oy oranı ile birinci parti konumuna gelmiştir.

1977 seçimlerinde sözlerini genel başkan Bülent Ecevit'in yazmış olduğu

'Uyum' emekçi halka hitap etmiştir. Gülgün Alanyalı tarafından seslendirilmiştir.

"Şarkının Ecevit'in kaleme aldığı '*boşluğa bulut, buluta yağmur, yağmura toprak ne güzel uyumuş; gündüze güneş, güneşe tarla, tarlaya başak ne güzel uyumuş*' güftesi Ecevit'in halk kitleleri arasında etkili olan 'toprak ekenin su kullananın' sloganı ile de uyumlu bir izlenim yaratmıştır." (Öztürk, 2014, siyasal iletişimde TİP, para. 4).

Sözleri: Boşluğa bulut / Buluta yağmur / Yağmura toprak / Ne güzel uyumuş / Gündüze güneş / Güneşe tarla / Tarlaya başak / Ne güzel uyumuş / Başağa buğday / Buğdaya insan / İnsana emek / Ne güzel uyumuş / Emeğe eylem / eyleme yürek / Yüreğe sevgi / Ne güzel uyumuş

Batı müziği etkisindedir ve batı müziği çalgıları kullanılmıştır. Dervişan orkestrası ve dönemin önde gelen müzisyenlerinden Ünal Büyükgöçen'in yorumladığı 'Yeni Bir Türkiye' akılda kalıcılığı, umut vaat eden, özgürlük ve halk iktidarı özlemine sahip sözleriyle 1977'de seçimlere damgasını vurmuştur. %41 ile CHP birinci parti konumuna gelmiştir.

Sözleri: Müjdemiz var dostlar / Gözümüz aydın / Müjdemiz var dostlar / Gözümüz aydın / Yeni bir Türkiye doğacak bizden / Halkına bağımsız güçlü ve saygın / Yeni bir Türkiye doğacak bizden / Halkına bağımsız güçlü ve saygın / Yeni bir Türkiye doğacak bizden / Kardeşi kardeşe düşman olmayan / Ana yüreğine acı dolmayan / Kardeşi kardeşe düşman olmayan / Ana yüreğine acı dolmayan / Zulmün işkencenin yeri olmayan / Yeni bir Türkiye doğacak bizden / Yeni bir Türkiye doğacak bizden / Ak günlere doğru hepsi umutlu / Ak günlere doğru hepsi umutlu / 40 milyon el ele her biri mutlu / Özgürlük soluklu barış soluklu / Yeni bir Türkiye doğacak bizden / Özgürlük soluklu barış soluklu / Yeni bir Türkiye doğacak bizden / Öyle ki ne ezen ne de ezilen / İnsancasına ve hakça bir düzen / Öyle ki ne ezen ne de ezilen / İnsancasına ve hakça bir düzen / Halk iktidarını kurup yükselen / Yeni bir Türkiye doğacak bizden / Yeni bir Türkiye doğacak bizden

Yeni düzende umut, özgürlük, barış vaat etmektedir. Çok hızlı olmayan temposu anlaşılabilirliğini pekiştirmektedir. 1977 seçimlerinde CHP'nin bulunduğu bir diğer şarkı olan 'Yarınlar Bizim'i Ali Rıza Binboğa seslendirmiş, gelecek için umut, birlik ve beraberlik mesajı verilmiştir. Öztürk'e (2014) göre bu vesileyle meydanlarda CHP'nin uzun süren bir Adalet Partisi iktidarı sonrasında yarınlar için umut olacağı vurgulanmıştır (Siyasal iletişimde TİP, para. 4).

Sözleri: Özgürlük ve barış / Tüm insanların özlemi olacak yarınlarda / Anam bacım kardeşim / Eşim dostum yandaşım / Daha daha mutluyuz yarınlarda / Ağlamak yok gülmek var / Düşmanlık yok dostluk var / Yarınlarda seni sevmek var / Yarınlarda mutlu günler var / Yarınlar benim yarınlar senin / Yarınlar onun yarınlar bizim / Mutluluk şarkısı tüm insanların / Gönline dolacak yarınlarda / Canım gülüm sevgilim / Balım dalım bir tanem / Daha

daha mutluyuz yarınlarda

Popüler müzik türündedir. Batı müziği çalgıları kullanılmıştır. Ali Rıza Binboğa'nın bir söyleşisine şarkısı için yorumu şöyledir:

"(...) Şimdi "Yarınlar Bizim" o dönemlerde, 12 Mart'ta oluşan bir şarkı: '*Özgürlük ve barış tüm insanların özlemi olacak yarınlarda / Yarınlarda ağlamak yok, gülmek var / Düşmanlık yok dostluk var.*' (...) Demek ki o dönemde Türk toplumu hep bunu özlemiş! Nitekim şarkıyı ilk ilk kez TV'de söylediğim zaman Türkiye'de yer yerinden oynadı. (...) 1975'ten sonraki seçimlerde 'Yarınlar Bizim' CHP'nin bayrak şarkısıydı. Yüzlerce çoğaltıp, bütün birimlerine göndermişlerdi. Her ilde 'Yarınlar Bizim' söyleniyordu. (...) Bu şarkı, özgürlük ve barış özlemini halk katına götüren bir kulvardı. (...)" (Akkaya ve Çelik, 2006, Ali Rıza Binboğa, para. 1).

Adalet Partisi ise 1977 seçim şarkısında farklı bir içerik tercih etmiştir. Dönemin popüler sanatçılarından Öztürk Serengil'e "Zühtü" türküsünü değiştirerek 'Milliyetçi Zühtü' şeklinde yorumlama teklifini götürmüştür. 'Milliyetçi Zühtü' halkı uyarmakta ve iç çatışmalara vurgu yapmaktadır. 1980 askeri müdahalesine yaklaşan günlerde CHP'nin yumuşak söylemli seçim şarkılarının karşısında 'Milliyetçi Zühtü' o güne kadar seçilmiş seçim şarkılarının içinde söylemi en sert şarkı denebilir.

Sözleri: Gariban bir vatandaşsın / Senin aklın Zühtü / Kendini tanı Zühtü / Türklüğünü unutturanlara kanma Zühtü / Aklını topla Zühtü / Kafayı vurursun Zühtü / Uyma sakın Zühtü / Sonra yanarsın Zühtü / Komuniste kanma Zühtü / Ecdadının kemikleri sızlıyor be Zühtü / Aklını topla Zühtü / O şehitler olmasaydı sen var mıydın Zühtü? / Komuniste kanma Zühtü / Ar namus gider Zühtü / Din iman kalmaz Zühtü / Sonra yanarsın Zühtü/ Pişman olursun Zühtü /

Galiçya'da, Kafkasya'da, Kore'lerde Zühtü / Dökülen kanı Zühtü / Moskof cenneti ise niye kaçıyorlar Zühtü / Uyuma sakın Zühtü / Gerçek budur Zühtü / Din iman kalmaz Zühtü / Ar namus gider Zühtü / Komuniste kanma Zühtü / Sen oyunu kime verecen seçimlerde Zühtü / Aklını topla Zühtü / Adalet Partisi Süleyman'dır yolun Zühtü / Unutma sakın Zühtü / Barajları Zühtü / Fabrikaları Zühtü / Asfaltları Zühtü / Televizyonu Zühtü / Köprüleri Zühtü / Milliyetçi Zühtü / Unutma / Milliyetçi Zühtü / Milliyetçi Zühtü unutma / Unutma, unutma bunları Zühtü / Haysiyetli milliyetçi Zühtü

Sözlerinde yoğun bir ikna çabası görülmektedir. Ar-namus, din-iman gibi hassas konulara değinilmiştir. Öztürk'e (2014) göre ülkedeki sağ-sol çatışmasının etkileri görülmekte olup sol tandanslı örgütlere karşı mesafeli olan sağ kitleleri manipüle etmek ve bunun yanında CHP'nin sol örgütlerle bağlantısı olduğuna vurgu yapmak amaçlanmakla birlikte; sağ kitleleri tek bir çatı altında toplayabilmek adına müzikli propaganda vasıtası ile milliyetçilik, komünizm karşıtlığı, Türklük, vatan ve geleneksel değerlerin vurgulaması yapılmaktadır (Siyasal iletişimde TİP, para. 5). CHP'nin üst-orta sınıf ve beyaz yakalı çoğunlukta seçmen kesiminin aksine merkez-sağ partisi olan AP, türkü

formuyla taşralı ve kırsal kesime hitap etmeye çalışmıştır. Halk müziği öğeleri ve çalgıları duyulmaktadır. %36 oy oranıyla ikinci parti konumuna gelmiştir.

İdeolojinin geri plana konup partinin, liderlerin, parti ambleminin tasvirinin ön planda olduğu şarkılara 1983 seçimlerinde kullanılan ANAP tarafından kullanılan sözleri Mehmet Erbulan'a, bestesi İsmet Nedim'e ait 'Arım balım peteğim' örnek verilebilir. Oldukça ağır tempoda başlayan şarkı Türk sanat müziği etkisindedir. ANAP bu seçimlerde %45 oy oranı ile birinci parti konumuna gelmiştir.

Sözleri: Arı balım peteğim / Anavatan çiçeğim / Bilsem ki öleceğim / Yine onu seçeceğim / Tek ümidim her şeyim / Özal benim liderim / Bilsem ki öleceğim / Yine onu seçeceğim / Vatan her şeyimiz / Özal liderimiz / Bilsek ki öleceğiz / Yine onu seçeceğiz"

1991 seçimlerinde Mesut Yılmaz'ın başkanlığa gelmesiyle ANAP'ın seçim şarkılarından yana seçimi pop şarkılar olmuştur. Yonca Evcimik'in seslendirdiği 'Abone' şarkısının uyarlaması ve Sezen Aksu'nun 'Hadi Bakalım'ı lider ve parti odaklı şarkılardır. Seçim kampanyalarına büyük paralar harcanmış ancak ANAP'ın 1987'deki seçimlerde aldığı %36'lık oy oranı 1991 seçimlerinde %24'e düşmüştür.

'Abone' Popüler müzik türündedir. Yonca Evcimik'in seslendirdiği şarkının sözlerinin Aysel Gürel tarafından ANAP için uyarlanması istenmiştir. 1991 yılında Mesut Yılmaz'ın genel başkanlık seçiminden sonra çıkışı için önemli bir yere sahiptir.

Sözleri: Mesut Yılmaz güneşimiz / Bu seçimde umut biziz / Yine sizlerle elele / Bir dünya tek emelimiz / Pembe yıllar hayalimiz / Çok yakında bir adımda / Sağduyulu gençliğimiz / Daha da güçleneceğiz / 2000'li yıllar sizin / Hududu yok sevgimizin / Çocuk yaşlı gencimizin / Mutluluktur heyecanı / Anap'lıyız Anap'lı / Biz çok farklıyız çok farklı / Hem güçlüyüz hem haklı / Vatan için hayırlısı / Anap'lıyız Anap'lı azimliyiz kararlı / Mesut Yılmaz bizimle / İktidara kararlı / Güneşin yedi rengi var / Ülkemin yedi baharı / Halkımın tüm çocukları / Artık doğuştan Anap'lı / Denendik denedik işte / Döndük yine aynı yere / Sizinle yürek yüreğe / Biz başaracağız yine / İşte geldik yüzyüze / Gönülden bağlıyız size / Gönül verdiyseniz bize / Koşalım memleketimize / Anap'lıyız Anap'lı / Biz çok farklıyız çok farklı / Hem güçlüyüz hem haklı / Vatan için hayırlısı / Anap'lıyız Anap'lı / Azimliyiz kararlı / Mesut Yılmaz bizimle / İktidara kararlı / Haydi şimdi yarış var / Anap en önde koşar / Önlenemez yükseliş / Anap'ta bütünlük var / Anap'lıyız Anap'lı / Azimliyiz kararlı / Mesut Yılmaz bizimle / İktidara kararlı

'Hadi Bakalım' popüler müzik türündedir. Batı müziği çalgıları kullanılmıştır.

Sözleri: "Anap'ımız var bir de başkanımız var ne yok / Biliyor herkes onda başkılık buluyor ne kadar / En büyük sen / Hadi bakalım yeni baştan / Yılmıyoruz yarıştan / Yine en büyük Mesut Yılmaz / Sorumlu bu vatandan /

Anavatan en başta / Bu bitmeyen yarışta / Koşuyor Mesut Yılmaz / Yılmadan
azimle en baştan / Anavatan en başta / Bu bitmeyen yarışta / Koşuyor Mesut
Yılmaz / En başta / En büyük sen / Gençliği nefesi / Mesut Yılmaz'ın sesi /
Ülkenin dört yanında / Anavatan ödevi (ümidi) / Mesut Yılmaz'ın sesi / Ül-
kenin nefesi / Anavatan hedefi / Ülkenin dört yanında / Sıvıyoruz kolları /
Hedef ülkenin imarı / Biz olacağız mimarı / Seviyoruz Anap'ı / Sıvıyoruz
kolları / Seviyoruz insanları / Gençleri kadınları / Koruyacağız vatani

Her iki şarkı da daha önceki seçim şarkılarından çok daha fazla lidere ve
partiye vurgu yapmaktadır. ANAP'ın seçmen kitlesini girişimci, modernist
ve kentli olarak anlatmak mümkündür. Bu bakımdan seçim şarkılarının batı
müziği etkisinde olması, coşturan ve lidere vurgu yapan şarkılar seçilmesi seç-
men kitlesiyle seçim şarkılarının uyumunu destekler niteliktedir. Burada
ANAP'ın gerilemesinin sebebini siyasal iletişimde okumamak gereklidir.
“ANAP'ın gerilemesindeki temel sebep 1983 seçimlerinde kendi partileri ka-
tılmadığı için ANAP'a oy vermiş islamcı, milliyetçi ve eski AP'li seçmenle-
rin 1987 seçimlerinden itibaren kısmen kendi partilerine dönmeleri gibi gö-
rünmektedir.” (Özbudun, 2010, s. 118-119).

1993'te Tansu Çiller DYP genel başkanlığına seçilmiştir. 1995 seçimle-
rinde DYP'nin seçim şarkısı İzel'in 'Biz Hep Böyleyiz'inin sözlerinin tamamı
seçim şarkısı niteliğinde değildir. Ancak marş havası coşturucu bir etkiye sa-
hiptir. Yürük bir temposu vardır. Birlik duygusu yaratmaktadır. Sözleri Er-
can Saatçi tarafından yazılmıştır.

Sözleri: Benimle oynama söyledim sana / Şansını zorlama uğurlar olsun
/ Ellere kına yakmış ellerine / Gözlerine sürme çekmiş gözlerine / Olmaz
dostum bu aşk mı böyle / Seni uyanık seni derdini söyle oo yok yok / Biz
elele gönül gönüle / Biz beraberiz / Biz aşığız, biz severiz biz hep böyleyiz /
Bir güleriz, bir ağlarız of biz hep böyleyiz / Türk'üz, doğruyuz, çalışkanız
biz

Ne mutlu diyeniz / Uzun etme geri dönmem sana / Aşkın yetmez aşkın
bana / Bunlar bizim, sözlerimiz, sevgiliye, özlemimiz / İşte yeniden çıktım
karşına / Aldatma beni oylama boşuna / Haydi şimdi eller havaya eller havaya
/ Biz elele gönül gönüle biz beraberiz / Biz aşığız, biz severiz, biz hep böyle-
yiz / Bir güleriz bir ağlarız of / Biz hep böyleyiz / Türk'üz, doğruyuz, çalış-
kanız biz / Ne mutlu diyeniz

1991 seçimlerinde %27'lik oy oranına sahip DYP, harcanan büyük bütçe-
lere rağmen 1995 seçimlerinde %19'luk oy oranında kalmıştır.

Aynı seçimlerde Refah Partisi'nin seçimi 'Refah Marşları'ndan yana ola-
caktır. Şehirlerdeki alt-orta sınıf dar gelirli kesime, mavi yakalı işçilere, küçük
tüccar ve hitap eden RP 'Refah'ın Vakti Geldi' ve 'Müjdeler olsun Refah Ge-
liyor' ile %21 oyla birinci parti seçilmiştir. Her iki şarkıda da dini ve milli
vurgular vardır. 'Refah'ın Vakti Geldi' şarkısında halk müziği çalgıları kulla-
nılmıştır.

Sözleri: Dillerde türkülerle / Ellerde çiçeklerle / Gönülde sevgilerle / Refah'ın vakti geldi / Gelin birlik olalım / El ele tutuşalım / Sevgiyle buluşalım / Refah'ın vakti geldi / Vatandaş gülsün diye / Garip sevin sin diye / Haksız utansın diye / Refah'ın vakti geldi / Düğümü çözmek için / Oyunu bozmak için / Destanlar yazmak için / Refah'ın vakti geldi

'Müjdeler Olsun Refah Geliyor' Türk sanat müziği tarzındadır.

Sözleri: Bayrağın inmesin / Susmasın ezan / Refah'ı anlatsın artık her ozan / Sevgiyle hizmette destanlar yazan / Yollara çıkılsın / Bayrakla tuğla? / Kalbimiz çarpıyor / Vatan aşkıyla / Müjdeler olsun / Refah geliyor / Haberler salınsın / Bütün illere / Müjdeler dolaşsın / Dilden dillere / Hoş geldin diyerek düşün yollara

Öztürk'e (2014) göre RP tarafından adil yönetim ve hizmet söylemli marşların pop şarkılarına oranla daha fazla etkili olduğu ve halkın popun albenisine fazla itimat etmediği, popüler kültürün ve popüler kültür üzerine ikna stratejisi benimseyen merkez sağın artık pahalı seçim kampanyalarının işe yaramadığı da görülmüştür (1990'ların ikinci yarısı, para. 1). Burada RP'nin ulaşılacak istenen hedef kitlenin kültürel yapısına ve beğenilerine uygun seçim stratejisinde bulunup başarı sağladığını söylemek mümkündür.

Sözlerini Bülent Ecevit'in yazdığı 'Gözün Aydın Türkiye' 1999 seçimlerinde DSP tarafından kullanılmış sonrasında klasikleşen seçim şarkısı olmuştur. %22 oy oranı ile DSP birinci parti konumuna gelmiştir.

Sözleri: Gece biter gün doğar / Gök maviye boyanır / Enginin de mavinin ak güvercin uyanır / Gözün aydın Türkiye / Ak güvercin geliyor / Güçlendikçe DSP / Halkın yüzü gülüyor / Bayrağımız mavidir / Ak güvercin simgemiz / Akça düzen uğruna / Bir araya gelmişiz / Gücümüz halkın gücü / Yolumuz Hakk'tan yana / Aman vermez güvercin / Halkımıza kıyana / Demokratik soldayız / En sağlıklı yoldayız / Özgürlüğü emeği / Kimseye harcatmayız / Haydi dostlar bu yolda / Gönül gönle verelim / Sevgi ekip tarlaya / Birlik düzen derelim

Parti odaklı bir şarkıdır. Parti amblemi tasvir edilmiş, partinin amaçları belirtilmiştir.

Aynı seçimlerde sağ parti olan Milliyetçi Hareket Partisi ise %18 oy oranıyla ikinci parti olmuştur. Mustafa Yıldızdoğan'ın 'Baş Koymuşum Türkiye'min Yoluna' isimli şarkısı bugün bile hala MHP'nin klasikleşmiş seçim şarkısıdır. 'Ölürüm Türkiye'm' olarak da bilinen şarkı MHP'nin ilk resmi parti şarkısı olması bakımından da önem taşımaktadır. Halkın büyük beğenisini almıştır. Halk müziği tarzındadır.

Sözleri: Baş koymuşum Türkiye'min yoluna / Düzlüğüne yokuşuna ölürüm / Asırlardır kıratımı suladım / Irmağının akışına ölürüm Türkiye'm / Hey / Sevdalıyım yangın yeri bu sinem / Doksan yıldır çile çekmiş hep benim / Pınarlardan su doldurur Eminem / Mavi boncuk takışına ölürüm Türkiye'm / Hey / Düğünüm derneğim halayım barım / Toprağım ekmeğim namusum arım / Kilimlerde çizgi çizgi efkârım / Heybelerin nakışına ölürüm

Türkiye'm / Hey

Sözlere büyük bir vatan sevgisi hâkimdir.

“Önceki seçim kampanyalarında gerek 70’li yıllarda ve gerekse 90’lı yılların başlarında daima ‘Başbuğ’ ve ‘Ülkücü Hareket’ teması hâkimken; yeni genel başkan olmuş Devlet Bahçeli’nin ilk sınavını verdiği 1999 seçimlerinde farklı bir strateji izlemiştir. Böylece MHP, uzun yıllardan beri terörden de yorulmuş ülkeye, siyasi mesajlardan uzak ve birlik beraberlik vurgusu içeren, ‘*Türkiyem*’ şarkısı ile hitap etmiştir.” (Öztürk, 2014, 1990’ların ikinci yarısı, para. 2).

1999 genel seçimlerinde ANAP’ın tercihi ‘İşte Benim Türkiye’m’ olmuştur.

“Esi ANAP Genel Başkanı Mesut Yılmaz’i seçim gezilerinde destek veren Berna Yılmaz, ANAP’ın seçim şarkısının sözlerini yazdı. (...)Yılmaz’ın sözlerini yazdığı "Türkiyem" adlı şarkıyı, Serdar Ortac, Celik, Ege, Burcu Gündes, Ercan Saatci, Aysen, Ebru Gündes, Mehtap Sarac, Feyzan Doğan, Hilal Özdemir birlikte okudu.” (Oğuz, 1999b, para. 2).

Sözleri: Annem gibi şefkatli / Babam kadar dürüst / Abim gibi çalışkan mert / Kardeşim kadar aydınlık / İşte benim Türkiye'm / Güçlü, büyük ailem / İşte benim Türkiye'm / Canım kadar sevdiğim / Bayrağım gibi benim / İnsanım kadar inançlı / Suyum kadar saf temiz / Ekmeğim gibi lekesiz / İşte benim Türkiye'm / Güçlü büyük ailem / İşte benim Türkiye'm / Canım kadar sevdiğim / Daha iyi yaşamak / Bugün de gelecek de / Zenginliği paylaşmak / Hoşgörüle birlikte / İşte benim Türkiye'm / Güçlü büyük ailem / İşte benim Türkiye'm / Canım kadar sevdiğim / Sana söz veriyorum / Rüya gerçek olacak / Bu yurt bu güzel ülke zengin güçlü olacak

Birlik ve beraberlik vurgusu taşımaktadır. Batı müziği etkisindedir. ANAP bu seçimlerde %13 oy oranı ile dördüncü sırada yer almıştır.

1999 seçimlerinde DYP ve ANAP ‘Gel Ha Böyle Bu Yana’ adlı İsmail Türüt şarkısı nedeniyle karşı karşıya gelmiştir. Şarkının seçim şarkısı olarak kaydı ve tam sözleri bulunamamıştır. Milliyet’te durum şöyle açıklanmaktadır:

“İki parti arasındaki şarkı tartışması, ANAP’ın İsmail Türüt’e "Gel Ha Böyle" türküsünü seçimde kullanılabilecek şekilde uyarlatmasıyla başladı. Türüt’ün türküyü bestelediğini, bu nedenle uyarlama hakkı olmadığını savunan DYP, "Gel ha böyle"nin söz yazarı Naci Marcioğlu’ndan kullanım hakkını aldı.

Seçim kampanyasında kullanmak üzere altı şarkılık bir seçim albümü hazırlayan ANAP, paylaşılmayan türküye de yer verdi. ANAP’ın seçim albümünü basına dağıtması üzerine, DYP’li yöneticiler harekete geçerek ANAP’ı dava etme kararı aldı.”

“ 'Gel ha böyle' adlı türkünün DYP ve ANAP için uyarlanan iki ayrı hali

şöyle:

***ANAP'ın "Gel ha böyle"si**

Verin Mesut'a reyi kalkındırsın ülkeyi / Çözsün millet adına kökünden meseleyi / Gel ha böyle gel ha böyle bu yana, oylar Anavatan'a / Türkiyem karar verdi Mesut Yılmaz'dan yana

Ailen siyasetçi yetiştin beşiğinden / Hep yürüdün bilimin bilginin eşigin-den / Düşürdün maskeleri çökerttin çeteleri / Ülke sorunlarının sende re-çeteleri / Ülkeyi baştan başa otoyol donattınız / Karadeniz yoluna yine siz el attınız

*** DYP'nin "Gel Ha Böyle"si**

Uyan Türkiyem uyan uyanmanın zamanı / Kıratım kalkmış şaha geldi he-sap zamanı / Gel ha böyle gel ha böyle bu yana / Müjdeler olsun sana / Türkiyem karar verdi Tansu Çiller'den yana

Ya olacak ya olacak hak milletin olacak / Adresi şaşırانlar Doğru Yol'u bulacak / Demokrasi özgürlük / Doğru Yol'un adresi / Çiller Ana geliyor kucaklıyor herkesi" (Oğuz, 1999a).

2000'li yılların gelmesiyle seçim şarkıları plaklardan ziyade seçim otobüs-lerinden, seçim meydanlarından, parti merkezlerinden halka duyurulmaya başlanmıştır. 2001 yılında Adalet ve Kalkınma Partisi kurulmuştur. 2002 yı-lının favori partisi AKP 'Haydi Anadolu' ile seçimlerde yer almıştır. Önce CHP'ye armağan edilen şarkı AKP tarafından da sözlerinin parti ile uyumu sebebiyle kullanılmış ve bu durumun şarkının sahibi Uğur Işılak tarafından onaylanmasıyla şarkı AKP ile bütünleşmiştir.

"Çatık kara gözün, namustur her sözün, senin alın yüzün, Ak Ak Ak! Kalk doğrul tez elden-Ayrılma güzelden-Yardımcın ezelden-Hak, hak, hak. *Haydi Anadolu-Yol kardeşlik yolu-Şahlansın ne varsa-Edirne'den Kars'a.*" dizeleri ile hem melodik yapısı gereği hem de sözleri ile AK Parti'ye daha uygun bir şarkı olarak kitlelerin zihninde yer edinmiştir." (Öztürk, 2014, Siyasal iletişiminde seçim, para. 1).

Sözleri: Çatık kara gözün / Namustur her sözün / Senin alnın yüzün ak ak ak / Kalk doğrul tez elden / Ayrılma güzelden / Yardımcın ezelden Hak Hak Hak / Dönersen kendine gün senindir yine / Dönüp tarihine bak bak bak / Sil gönül pasını / Sev dostun hasını / Dostluk çirasını yak yak yak / Gel gayrı gül gayrı / Olmasın ayrı gayrı / Haydi Anadolu / Yol kardeşlik yolu / Şahlansın ne varsa / Edirne'den Kars'a / Haydi Anadolu / Kalk kalk kalk

Halk müziği türündeki şarkı hareketli bir tempoya ve dinleyiciyi coşturan bir yapıya sahiptir. Halk müziği çalgıları; davul-zurna ön plandadır. Sözle-rinde Anadolu insanını etkileyecek öğeler bulundurmaktadır. Ak Parti için doğru ve başarılı bir seçim şarkısı seçimi olmuş, 2002 genel seçimlerinde AKP %34'lük oy oranıyla birinci parti konumuna gelmiştir.

Çiller 2002 genel seçimlerinde seçim şarkısı kullanmamıştır ve seçimlerde yer edinememiştir.

12 Eylül 1980’de partilerin binalarına el konup, 16 Ekim 1981’de kapatılmalarının ve 1992’de isim yasaklarının kalkıp tekrar açılmaları göz önünde bulundurulduğunda 1977 seçimlerinden 2002 seçimlerine kadar CHP’nin şarkılı siyasal iletişimde diğer merkez partiler kadar başarılı olmadığı söylenebilir (Öymen, 2013, para. 3). %19 oy alarak ikinci parti olması ve en büyük oy sıçramasını alması DSP’nin de çöküşü ve tüm solun oyunu almasıyla 2002 seçimlerinde gerçekleşmiştir. Öztürk’e (2014) göre CHP reklam ve siyasal iletişim tekniklerine daha dikkat eder olmuş, Deniz Baykal, CHP ve kendi için popüler sanatçılara şarkılar hazırlatmış ve yeni kampanyalar düzenlemekte AK Parti’den geri kalmamaya özen göstermeye başlamıştır (Ana muhalefet olarak, para. 1).

‘Yeni Bir Neden Lazım’, 2002 genel seçimlerinde CHP’den Deniz Baykal’ın kullandığı seçim şarkısıdır. Yorumcusu Sertab Erener, sözleri Nil Karaibrahimgil’e ait şarkının uyarlamasıdır. Şarkının uyarlanmamış hali dinlenmiştir. Şarkının seçim şarkısı olarak kaydına ve sözlerine erişilememiştir.

CHP’nin 2004 yerel seçimleri için Kenan Doğulu’ya ismarladığı şarkı ‘Adaylar İçinden Biz Seni Seçtik’ olmuştur. %24 oy oranı alınmış, ikinci parti durumuna gelinmiştir. Lider odaklıdır. Halay formunda olan şarkıda halk müziği çalgıları kullanılmıştır. Davul-zurna ikilisi ön planda duyulmaktadır.

Sözleri: Adaylar içinden biz seni seçtik / Oyları sana biz sana verdik / Liderler içinden biz seni seçtik / Oyları sana CHP’ye verdik / Cumhuriyet onurumuz / CHP gururumuz / Çağdaşlık tek yolumuz / Haydi Türkiye / Demokrasi yaşayacak / Bu ülke kalkınacak / Deniz Baykal umudumuz / Haydi CHP’ye / İyi ki sen varsın / Baş tacımızsın / Başkanımızsın / Baykal’ımızsın / İyi ki sen varsın / Baş tacımızsın / Haydi Türkiye / Haydi CHP’ye

‘Efsane’, Murat Gögebakan’ın aynı isimli şarkısının melodisidir, söz yoktur. AK Parti tarafından 2004 yerel seçimlerinde ‘Haydi Anadolu’ ile birlikte kullandığı iki ana müzikten biridir. %46 oy oranı ile AKP birinci parti olmuştur.

2007 genel seçimlerinde CHP’nin seçim şarkıları klasikleşecek ‘Şimdi Chp Zamanı’, ‘Onuncu Yıl Marşı’, ‘Güzel Günler Göreceğiz’ ve ‘Sarı Saçlım Mavi Gözlüm’dür. ‘Şimdi CHP Zamanı’nda CHP’nin şehirli seçmen kitlesi çoğunlukta olmasına rağmen halkın partisi olduğu sözleri ön plandadır. Halk ezgilerinin üzerine koro ile seslendirilmiş bir şarkıdır.

Sözleri: Cumhuriyet’in partisiyiz / Biz halkın partisiyiz / Cumhuriyet Halk Partisi’yiz / Aydınlık geleceğiz / Şimdi CHP zamanı / Terörü teslimiyeti yoksulu açlığı işsizliği çaresizliği yok etmenin tam zamanı / Şimdi CHP zamanı / Şimdi o sızdan hırsızdan dönenen halka sövenden herkesle kavga edenden hesap sormanın zamanı / Şimdi CHP zamanı / Bu sefer cumhuriyet kazanacak / Bu sefer halk kazanacak / Cumhuriyet Halk Partisi ile Türkiye

kazanacak / Şimdi CHP zamanı

‘Sarı Saçlım Mavi Gözlüm’, Aşık Mahzuni Şerif’e aittir. CHP tarafından 2007 genel seçimlerinden beri yoğun şekilde seçim şarkısı olarak kullanılmaktadır. Halk müziği türündedir. Özgün müzik etkileri de görülmektedir. Bağlama şarkıda ön planda duyulmaktadır.

Sözleri: Sana hasret sana vurgun gönlümüz / Neredesin mavi gözlüm? / Nerde nerde neredesin dost? / Bu gemi bu Karadeniz / Sarı saçlım mavi gözlüm / Nerde nerde neredesin dost? / Ararım izini Dolmabahçe’den / Bir daha dönmez mi bu yola giden? / İçimde sen, gözümde sen / Sarı saçlım mavi gözlüm / Nerde nerde neredesin dost? / Kurban olam yürüdüğün yollara / Kara peçe yakışmıyor kullara / Uyan bak bizim hallara / Sarı saçlım mavi gözlüm / Nerde nerde neredesin dost? / Bulutlar terinden, dağlar kokundan / Sarhoştur sevdiğim Mahsuni bundan / Bir daha gel, gel Samsun’dan / Sarı saçlım mavi gözlüm / Nerde nerde neredesin dost?

‘10. Yıl Marşı’, CHP tarafından sıkça kullanılan marştır. Sözleri Behçet Kemal Çağlar ve Faruk Nafiz Çamlıbel’e aittir. Bestesini Cemal Reşit Rey yapmıştır. CHP Kenan Doğulu’nun yorumuyla bu marşı kullanmaktadır.

Sözleri: Çıktık açık alınla 10 yılda her savaştan / 10 yılda 15 milyon genç yarattık her yaştan / Başta bütün dünyanın saydığı başkumandan / Demir ağlarla ördük Anayurdu dört baştan / Türk’üz Cumhuriyet’in göğsümüz tunç siperi / Türk’e durmak yaraşmaz / Türk önde Türk ileri / Bir hızla kötülüğü, geriliği boğarız / Karanlığın üstüne güneş gibi doğarız / Tarihten önce vardık tarihten sonra varız

Marşta Türk’lük ön planda tutulmakta, yeni cumhuriyet için yapılan mücadeleden bahsedilmekte ve aydınlık gelecek için umut vaat edilmektedir.

‘Güzel Günler Göreceğiz’in sözleri Nazım Hikmet Ran’a aittir ve Edip Akbayram yorumlamıştır.

Sözleri: Güzel günler göreceğiz çocuklar / Motorları maviliklere süreceğiz / Çocuklar inanın / İnanın çocuklar / Güzel günler göreceğiz güneşli günler / Motorları maviliklere süreceğiz / Hani şimdi bize cumaları, pazarları çiçekli bahçeler vardır / Yalnız cumaları, yalnız pazarları / Hani şimdi biz bir peri masalı dinler gibi seyrederez ışıklı caddelerde mağazaları / Hani bunlar 77 katlı yekpare camdan mağazalardır / Hani şimdi biz haykırırız / Cevap: Açılır kara kaplı bir kitap: zindan / kayış kapar kolumuzu / Kırılan kemik, kan / Hani şimdi bizim soframıza haftada bir et gelir ve çocuklarımız işten eve sarı iskelet gelir / Hani şimdi biz... İnanın güzel günler göreceğiz çocuklar / Güneşli günler göreceğiz

Bir bölümü şiir olarak okunmaktadır. Umut vaat etmektedir. CHP’nin öğrenci, memur, büyük şehirlerde oturan seçmen kesiminden ziyade yoksul halka, taşralı kesime de hitap edebilmesi amaçlanmıştır. Ancak Öztürk’e (2014) göre gerek Baykal döneminde toplumun taleplerine cevap verememe gerekse siyasal ikna stratejileri açısından 90’ların taktiklerine bağlı kalınmadan dolayı CHP her kesime hitap etmeyi umarak çeşitli tarzlarda şarkılarla

halkla iletişime geçmek istese de umduğu başarıyı yakalayamamış; CHP'ye 2002'den bu yana oy veren kesim rejimin tehlikeye maruz kaldığından endişe duyan, laiklik ve cumhuriyet konularında hassasiyet sahibi ve genelde büyük şehirlerde yaşayan belirli gelir düzeyine sahip kesim olmuş, CHP bu kesimlerin dışındaki kitlelere hitap edemeyerek %19 bandında kalmıştır (Ana muhalefet olarak, para. 1).

CHP bu seçimlerde ikinci sırada yer almıştır.

AKP'nin 2007 seçimlerinde tercihi 'Her Şey Bu Millet İçin'dir. Sözü ve müziği Uğur Işılak'a ait şarkı Işılak tarafından AKP'ye ücretsiz verilmiştir. %46'lık oy oranı ile AKP birinci parti olmuştur.

Sözleri: Her şey bu millet için / Her şey Türkiye için / Her bir akı karadan seçtik memleket için / En zorlu güzergâhtan geçtik memleket için / Hak olan doğrumuzu duyun bu çağrımızı / Herkese bağrımızı açtık memleket için / Rütbemiz, şanımızdan, damarda kanımızdan / Kendi öz canımızdan geçtik memleket için / Baba bildik devleti / Aziz bildik milleti / Biz şahadet şerbeti içtik memleket için / Kınamadık elleri / Hoş tuttuk gönülleri / Taş atana gülleri saçtık memleket için / Her şey bu millet için / Her şey Türkiye için

Halk müziği tarzındadır. Davul ve zurna ön planda duyulmaktadır. Dinleyiciyi coşturan bir yapısı vardır. Vatan-millet sevgisi vurgulanmaktadır.

2009 yerel seçimlerinde CHP 'Geliyor Kılıçdar, Kılıçdaroğlu' şarkısını kullanmıştır. İstanbul Büyükşehir Belediye Başkanı aday olan Kemal Kılıçdaroğlu için yazılmıştır. Rock müzik çalgıları da bağlama da şarkıda kullanılmıştır. Halk müziği etkisindedir. Şarkı Onur Akın'a aittir. Lider odaklıdır. CHP %32 oy oranıyla ikinci parti olmuştur.

Sözleri: Kılıçlar çekildi bu bir düello / Kısa çöp uzun çöpten hakkını alacak / Karanlığın sonunda güneş olacak / Geliyor Kılıçdar, Kılıçdaroğlu / Hem temiz hem de dürüst bir insanoğlu / Yalanın talanın göründü sonu / Soruyor Kılıçdar, Kılıçdaroğlu / Türkiye'm sen de bas bağrına onu / Geliyor Kılıçdar Kılıçdaroğlu / Hem temiz hem de dürüst bir insanoğlu / Soyulmuş boğulmuş lal olsa bile / Bu şehir yeniden gelecek dile / Bir değil on değil milyonlar ile / geliyor Kılıçdar, Kılıçdaroğlu / Hem temiz hem de dürüst bir insanoğlu / Sırtından halk değil harami doydu / Ödenen diyetin sebebi neydi? / Karanlığa bir ışık tutalım haydi / Geliyor Kılıçdar, Kılıçdaroğlu / Hem temiz hem de dürüst bir insanoğlu

MHP 2011 genel seçimlerinde 'Dur De' isimli seçim şarkısını tercih etmiştir. Altyapısı rok müzik çalgıları ile çalınmış, halk müziği motifleri barındırmakta ve mehter marşını andırmaktadır. Yenilikçi bir adımla genç seçmen kitleye hitap etme Rap tarzıyla amaçlanmıştır. Ancak 'Dur De' gerek yalınlık gerekse de şarkı sözlerinin hızından dolayı anlaşılabilirlik bakımından siyasal iletişim için iyi bir örnek değildir. %12 oy oranı ile MHP üçüncü parti olmuştur.

Sözleri: Dur de, dur de, dur de yeter de / Milleti sarmış bölünme korkusu / Bozulmuş devletin sağlam dokusu / Bölücü söylem ise ayrılık türküsü / Her

yandan yükseliyor yolsuzluk kokusu / Yiğit muhtaç olmuş kuru soğana / Ekmeğini tuza banıp da yiyor / El çocukları Jeep'le gezerken / Deniz feneri kaçtı gidiyor / Dur de, dur de Türkiye / Çiftçi umutsuz, dur de / Esnaf mutsuz, dur de / Emekli çaresiz, dur de / Gençler işsiz, dur de / İşçi memur açlık sınırında / Yoksulluk başını almış gidiyor / Yanda yoldaş zengin olurken / Asgari Ücretli hep kan ağlıyor / Dur de, dur de Türkiye haydi dur de / Türkiyede var bir aldatma partisi / Adı da güya kalkınma partisi / Adaleti kalmamış zengin partisi / Hırsızın yolsuzun vurgun partisi / Yandaşı yoldaşı kayırma partisi / Kandil'in Öcalan'ın sayın partisi / Aldatma ve kandırma partisi / Dur de, dur de / Türkiye haydi dur de / Karar anı geldi biliyor musun / Bu oyunu bozmak istiyor musun / Bölücülük bitsin istiyor musun / Bu iktidar gitsin istiyor musun / İş aş adalet istiyor musun / Dürüst bir iktidar istiyor musun / Ses ver Türkiye istiyor musun / Ses ver Türkiye / Karar anı geldi biz biliyoruz / İktidar çaresiz biz görüyoruz / Bu gidişin sonunu biz görüyoruz / Bu milleti karşılıksız biz seviyoruz / Bu yüzden millete ses veriyoruz / Ses ver Türkiye istiyor musun / Ses ver Türkiye / Milliyetçi Hareket milletin partisi / Büyük milletin büyük partisi / 7'den 70'e herkesin partisi / İşsiz yoksulun bereket kapısı / Bereket kapısı iktidara yürüyor / Hareket Partisi, Milliyetçi Hareket Partisi / İleri ileri haydi ileri / İktidar yapalım artık devleti ileri ileri haydi ileri / İktidar yapalım artık milleti

2010 yılında CHP genel başkanlığına Kemal Kılıçdaroğlu gelmiş, 2011 genel seçimlerinde 'Bir Işık da Sen Çal' adlı Onur Akın şarkısı CHP'nin slogan-marş türünde seçim şarkısı olmuştur. CHP %25 oy almıştır. Halk müziği çalgıları kullanılmıştır. 'Bir Işık da Sen Çal', uyanış-uyarış amacı gütmekte ve umut vaat etmektedir.

Sözleri: Korkuyorlar, korkacaklar, korksunlar / Geliyoruz, geleceğiz yakındır / Kim nerede ne işliyor hepsini biliyoruz bileceğiz yakındır / Bölüşmüşler memleketin mallarını / Bekliyoruz hele gelsin yarını / Elimizin nasırdan balyozlarını / Başlarına vuracağız yakındır / Bir ışık da sen çal / Bir ışık da sen / Bin alıp satmaya vermişler hızı / Hele şu ağalık başlıca sızı / Zorlanıp alınan haklarımızı / Fitil fitil alacağız yakındır /

Aç ölürüz tok yaşıyorlar bu neden / Yıkılsın bu hale hükümet eden / Şura doğu şurası batı demeden güvercinler salacağız yakındır / Bir ışık da sen çal / Bir ışık da sen"

AKP ise 2011 seçimlerinde parti ya da lider merkezli şarkılardan ziyade istikrar merkezli 'Aynı Yoldan Geçmişiz Biz', 'Yeniden Türkiye'm', 'Civveloy Nanayda', 'Hayde' şarkılarını tercih etmiştir. Oy arttırarak %49'la galip çıkmıştır. 'Aynı Yoldan Geçmişiz Biz'e birlik-beraberlik teması hâkimdir. Liderlik ya da ideolojik vurgu içermemektedir. AKP ile devam mesajı verilmektedir. İstikrarın seçim şarkılarının tarzi, söylemleri, kullanılan çalgılarında ve tek bir kitleye değil genele hitap edilmede de geçerli olması AKP'nin siyasal iletişimde ayırt edici bir noktadır. Halk müziği çalgıları kullanılmıştır. Ağır bir tempodadır.

Sözleri: Aynı yoldan geçmişiz biz / Aynı sudan içmişiz biz / Yazımız bir kışımız bir / Aynı dağın yeliyiz biz / Şarkılar bir türküler bir / Hep beraber söyleriz biz / Halaylar bir horonlar bir / Aynı sazın teliyiz biz / Gönüller bir dualar bir / Bir Allah'ın kuluyuz biz / Has bahçemiz yurdumuzdur / Aynı bağın gülüyüz biz / Haydi bir daha bir daha bir daha / Hep beraber söyleyelim / Vur şu davula bir daha bir daha / Hem çoşup hem söyleyelim

‘Yeniden Türkiye’ m’ ile AKP istikrar vurgusu yapmaktadır. Halk müziği etkisindedir.

Sözleri: Yine yeni yeniden yeniden Türkiye’ m / Daha güçlü yeniden yeniden yeniden / Türkiye’ m yeniden yeniden yeniden / Yürüyelim yeniden / Yeniden Türkiye’ m el ele yeniden / Yeniden Türkiye’ m yürüyelim yeniden / Yeniden Türkiye’ m daha güçlü yeniden / Yeniden yeniden yürüyelim yeniden / Çok uzun yollardan şan dolu yıllardan / Destan yazarak destan yürüyelim yeniden / Şehirlerden köylerden tarlalardan evlerden / El ele ta derinden yürüyelim yeniden / Her kim merdane gelsin meydana / Duysun bütün dünya daha güçlü yeniden / Duysun bütün dünya yine yeni yeniden”

Sürekli yinelenen sözleri ikna stratejisi açısından önemli bir ayrıntıdır. Seçim konuşmaları sırasında fon müzik oluşturabilecek yapısı da şarkının ayırt edici bir diğer özelliğidir.

‘Cilveloy Nanayda’, Artvin yöresine özgün bir türküdür. AKP için sözleri değiştirilmiştir. Ancak seçim şarkısı için kaydında rock çalgılar kullanılmıştır.

Sözleri: Sürekli aydınlık daha çok üşür / Cilveloy nanayda / Cesur ve çalışkan hizmete aşık / Cilveloy nanayda / Yedi meşalesi yedi bölgeye / Cilveloy nanayda / Yeniden aydınlık yeniden ışık / Cilveloy nanayda / Ak Parti milletin ta kendisidir / Cilveloy nanayda / Onun öz yüreği cesur sesidir / Cilveloy nanayda / Milleti devletle barıştıracak / Cilveloy nanayda / Haklıyı haksızdan ayrı tutacak / Cilveloy nanayda / Karanlıklar sarmış güzel yurdumu / Cilveloy nanayda / Ak Parti geliyor aydınlatacak / Cilveloy nanayda / Ak Parti milletin ta kendisidir / Cilveloy nanayda / Onun öz yüreği cesur sesidir / Cilveloy nanayda / Sevine milletin başını dik tut / Cilveloy nanayda / Yanındayız artık geçmişini unut / Cilveloy nanayda / İşte kadro işte lider işte güç / Cilveloy nanayda / İşte beklediğin biricik umut / Cilveloy nanayda / Ak Parti milletin ta kendisidir / Cilveloy nanayda / Onun öz yüreği cesur sesidir / Cilveloy nanayda

‘Hayde’de Karadeniz yöresine özgü horon havası hâkimdir. Coşturucu bir yapısı vardır hızlı tempodadır.

Sözleri: Kalkın uşaklar kalkın / Gün bizim günümüzdür / Yürüyelim meydana / Gün bizim günümüzdür / Dağı duman sarmadan / Owayı sis sarmadan / Uyan erkenden uyan / Uyan uşağım uyan / Gel ha böyle bu yana / Yürüyelim yan yana / Düşman görsün çatlasın / Patır patır patlasın / Eller görsün kışkansı / Çatır çatır çatlasın / Gel gel gel / Bulut olup uçalım / Sular gibi akalım / Rüzgar olup eselim / Dereleri geçelim / Yürüyelim meydana /

Doluşalım meydana / Ha bir daha bir daha / Ha bir daha bir daha / Hayde hayde hayde hayde / Duyulsun ha bu sesler / Açılsın görmez gözler / Düşünme nedir diye / Vur mührü Ak Parti’ye / Vur mührü vur mührü / Vur vur / Ha bir daha ha bir daha / Düşünme nedir diye / Vur mührü Ak Parti’ye / Ak Parti Ak Parti / Ak Ak / Hayde / Hula hula / Aha aha

AKP 2014 yerel seçimlerinde Nogay Türklerine ve Arslanbek Sultanbekov’a ait Cengizhan Marşı olarak da bilinen şarkı ‘Dombra’yı kullanmıştır. Uğur Işılak’a sözleri uyarlatılan şarkı lider odaklıdır. 2014 yerel seçimleri için AKP içinde 10 şarkının bulunduğu bir albüm hazırlatmıştır. ‘Daima Aşk Daima Millet’ gibi tasavvufi öğeler barındıran, rap, horon ve Kürtçe seslendirilen şarkıların da bulunduğu albüm seçmen kitlenin her kesimine hitap etmesi amacını taşımaktadır. %45 oy oranıyla seçimlerden AKP galip çıkmıştır.

Sözleri: Ezilenlerin gür sesidir o / Suskun dünyanın hür sesidir o / Göründüğü gibi olan, gücünü milletten alan, Recep Tayyip Erdoğan, Recep Tayyip Erdoğan, Recep Tayyip Erdoğan / Halkın adamı Hakk’ın aşığı / O milyonların umut ışığı / Mazlumlara sırdaş olan, gariplere yoldaş olan Recep Tayyip Erdoğan, Recep Tayyip Erdoğan, Recep Tayyip Erdoğan / Oldu her zaman sözünün eri / Çıktığı yoldan dönmedi geri / Kararlıdır davasında, anaların duasında. Recep Tayyip Erdoğan, Recep Tayyip Erdoğan, Recep Tayyip Erdoğan / Sözü dosdoğru yoktur rıyası / Zalimlerin korkulu rüyası / İnandığı yolda giden, yıllardır beklenen lider, Recep Tayyip Erdoğan

‘Daima Aşk Daima Millet’ Savaş Barkın’a aittir. Şarkıda tasavvuf müziği etkisi görülmektedir.

Sözleri: Bize kardeş herkes yakın ve uzak / Bizimdir her yuva ocak / Bize sökmez ne engel ne de tuzak / Daima aşk daima millet / Milletin gücü bizim gücümüz / Millet aşkı dolu özümüz / Türkiye kadar aktır yüzümüz / Daima aşk daima millet / Bizimdir ovası dağı gölü / Yasemini lalesi gölü / Doğu batısı her bir 4 yönü / Daima aşk daima Millet / Milletin gücü bizim gücümüz / Millet aşkı dolu özümüz / Türkiye kadar aktır yüzümüz / Daima aşk daima millet / Milletin sinesinden geldik biz / Milleti efendi bildik biz / Millete hizmette onur bulduk biz / Daima aşk daima millet / Milletin gücü bizim gücümüz / Millet aşkı dolu özümüz / Türkiye kadar aktır yüzümüz / Daima aşk daima millet

Millete hizmetten duyulan gurur, sahiplenicilik duyguları hâkimdir.

2015 Yılında HDP ‘Seni Başkan Yaptırmayacağız’ sloganıyla mitinglerde boy göstermiş; ‘Bizler Halayı’ şarkısını seçim şarkısı olarak kullanmıştır. (“bağımsız web”, 2017, 23 Mart). Şarkı halk müziği tarzındadır.

Sözleri: Bizler güneşiz, bulutuz, yağmuruz / Bizler demiriz, kömürüz, pamuğuz / Bizler baharız, umuduz, barışız / Bizler düğünüz, horon, zeybek, halayız / Baskıya karşı / Bizler HDP / Sömürüye karşı / Bizler meclise / Yasaklara karşı / Bizler HDP / Haksızlığa karşı / Bizler meclise / Bizler HDP / Bizler meclise / Bizler HDP / Bizler meclise / Bizler türküyüz, şarkıyız, ezgiyiz / Bizler kadınız, genciz, emekçiyiz / Bizler sevgiyiz, eşitiz, kardeşiz /

Bizler kırmızı, sarı, mor, yeşiliz / Özgürlük için / Bizler HDP / Kardeşlik için / Bizler meclise / Adalet için / Bizler HDP / Demokrasi için / Bizler meclise / Bizler HDP / Bizler meclise / Bizler HDP / Bizler meclise

HDP %10'luk oy oranıyla meclise girmiştir. Bağımsız web'e ("bağımsız web", 2017, 23 Mart) göre şarkıda birlik beraberlik, barışa, sömürüye vurgu yapılmış, şarkı birçok anlam ifade etmekle birlikte 'Bizler, düğünüz, horon, zeybek, halayız' diyerek tüm Türkiye'yi kucaklama isteği taşımış, 'Bizler kırmızı, sarı, mor, yeşiliz' sözleriyle LGBT hareketinin altı çizilmiş, asma davul, Karadeniz kemençesi, tulum, ritim sazlar ve bakır üflemeler kullanılmış, Türkçe ve Kürtçe versiyonları yayınlanmıştır.

Tablo 1.

Batı müziği etkisindeki seçim şarkılarının etkiledikleri seçimlerdeki oy oranları ve bir önceki seçimlerdeki oy oranlarının karşılaştırılması

Şarkı adı	Parti adı	Önceki seçim tarihi ve oy oranı	Seçim şarkısının etkilediği seçim tarihi ve oy oranı	Etki
Yarının Şarkısı	TİP		1965-%2,97	↑
Sev Kardeşim	CHP	1969-%27	1973-%33,29	↑
Hayat Bayram Olsa	CHP	1969-%27	1973-%33,29	↑
Yarınlara Bizim	CHP	1973-%33,29	1977-%41	↑
Uyum	CHP	1973-%33,29	1977-%41	↑
Yeni Bir Türkiye	CHP	1973-%33,29	1977-%41	↑
Arım Balım Peteğim	ANAP		1983-%45	↑
Abone	ANAP	1987-%36	1991-%24	↓
Hadi Bakalım	ANAP	1987-%36	1991-%24	↓
Biz Hep Böyleyiz	DYP	1991-%27	1995-%19	↓
Gözün Aydın Türkiye	DSP	1995-%14	1999-%22	↑
Ceylan	DYP	1995-%19	1999-%12	↓
İşte Benim Türkiye'm	ANAP	1995-%19	1999-%13	↓
Yeni bir Neden Lazım	CHP	1999-%8	2002-%19	↑
Adaylar İçinden Bir Seni Seçtik	CHP(YEREL)	1999-%16,519	2004-%24	↑
Efsane	AKP(YEREL)		2004-%46	↑
10. Yıl Marşı	CHP	2002-%19	2007-%20	↑
Güzel Günler Göreceğiz	CHP	2002-%19	2007-%20	↑
Dur De	MHP	2007-%14	2011-%12	↓

Tablo 2.

Halk müziği etkisindeki seçim şarkılarının etkiledikleri seçimlerdeki oy oranları ve bir önceki seçimlerdeki oy oranlarının karşılaştırılması

Şarkı adı	Parti adı	Önceki seçim tarihi ve oy oranı	Seçim şarkısının etkilediği seçim tarihi ve oy oranı	Etki
Milliyetçi Zühtü	AP	1973-%29	1977-%36	↑
Refah'ın Vakti Geldi	RP	1991-%16	1995-%21	↑
Müjdelers Olsun Refah Geliyor	RP	1991-%16	1995-%21	↑
Baş Koymuşum Türkiye'min Yoluna	MHP	1995-%8	1999-%17	↑
Gel Ha Böyle Bu Yana	DYP	1995-%19	1999-%12	↓
Gel Ha Böyle Bu Yana	ANAP	1995-%19	1999-%13	↓
Haydi Anadolu	AKP		2002-%34	↑
Şimdi CHP Zamanı	CHP	2002-%19	2007-%20	↑
Sarı Saçlım Mavi Gözlüm	CHP	2002-%19	2007-%20	↑
Herşey Bu Millet İçin	AKP	2002-%34	2007-%46	↑
Geliyor Kılıçdar, Kılıçdaroğlu	CHP(YEREL)	2004-%24	2009-%23	↓
Bir Islık da Sen Çal	CHP	2007-%20	2011-%25	↑
Aynı Yoldan Geçmişiz Biz	AKP	2007-%46	2011-%49	↑
Hayde	AKP	2007-%46	2011-%49	↑
Cilveloy Nanayda	AKP	2007-%46	2011-%49	↑
Yeniden Türkiye'm	AKP	2007-%46	2011-%49	↑
Dombra	AKP(YEREL)	2009-%38	2014-%45	↑
Daima Aşk Daima Millet	AKP(YEREL)	2009-%38	2014-%45	↑
Bizler Halayı	HDP		2015-%10	↑

Tablo 3.

Konularına göre seçim şarkıları

Parti ve Lider Odaklı Şarkılar	Birlik, Sevgi ve İnsanlık Mesajı İçeren Şarkılar	Vatan-Millet Sevgisi Öncelikli Şarkılar	İstikrar Vurgulayan Şarkılar	Uyarıda Bulunan Şarkılar	Marş	Yarınlar İçin Özlem İçerikli Şarkılar	Vaat İçeren Şarkılar
Hadi Bakalım (ANAP-1991-↓)	Sev Kardeşim (CHP-1973-↑)	Baş Koymuşum Türkiye'min Yoluna (MHP-1999-↑)	Yeniden Türkiye'm (AKP-2011-↑)	Milliyetçi Zühtü (AP-1977-↑)	10. Yıl Marşı (CHP-2007-↑)	Yarının Şarkısı (TİP-1965-↑)	Yeni Bir Türkiye Doğacak Bizden (CHP-1977-↑)
Arım Balım Peteğim (ANAP-1983-↑)	Hayat Bayram Olsa (CHP-1973-↑)	İşte Benim Türkiye'm (ANAP-1999-↓)		Dur De (MHP-2011-↓)		Yarınlar Bizim (CHP-1977-↑)	Güzel Günler Göreceğiz Çocuklar (CHP-2007-↑)

Abone (ANAP-1991- ↓)	Uyum (CHP- 1977-↑)	Her şey Bu Millet İçin (AKP-2007- ↑)				Sarı Saçılım Mavi Gözlüm (CHP- 2007-↑)	Bir Islık da Sen Çal (CHP- 2011-↑)
Refah'ın Vakti Geldi (RP- 1995-↑)	Biz Hep Böy- leyiz (DYP- 1995-↓)	Daima Aşk Daima Mil- let (AKP- 2014-↑)					
Müjdeler Ol- sun Refah Geliyor (RP- 1995-↑)	Haydi Ana- dolu (AKP- 2002-↑)						
Gözün Aydın Türkiye (DSP- 1999-↑)	Aynı Yoldan Geçmişiz Biz (AKP-2011- ↑)						
Ceylan (DYP- 1999-↓)	Hayde (AKP- 2011-↑)						
Gel Ha Böyle Bu Yana (DYP-1999-↓)	Bizler Halayı (HDP-2015- ↑)						
Gel Ha Böyle Bu Yana (ANAP-1999- ↓)							
Adaylar İçin- den Bir Seni Seçtik (CHP- 2004-↑)							
Şimdi CHP Zamanı (CHP-2007-↑)							
Geliyor Kılıç- dar, Kılıçda- roğlu (CHP- 2009↓)							
Cilveloy Na- nayda (AKP- 2011-↑)							
Dombra (AKP-2014-↑)							

BULGULAR

1977 seçimlerinde AP'nin kullandığı Milliyetçi Zühtü şarkısı dışında 1995 yılına gelene kadar halk müziği tarzında seçim şarkısı kullanılmadığı görülmektedir. Bu tarihe kadar seçim şarkılarının batı müziği etkisinde pop tarzda

olduğu söylenebilir. Büyükşehirlerdeki dar gelirli kesim ve kırsal bölgelerde yaşayan, taşralı seçmen kitlenin halk müziği tarzında seçim müziklerinden olumlu anlamda etkilendiği sonucu hem 1977 seçimlerinde AP'nin Milliyetçi Zühtü ile ulaştığı başarıdan hem de 1995 seçimlerinde RP'nin başarısından çıkarılabilir.

Şarkılı propagandanın ilk defa tam amacına uygun kullanıldığı 1973 ve 1977 seçimlerinde rekabetin aksine birlik beraberlik ve umut öğeleri taşıyan sözler CHP'nin seçim şarkılarında yoğunluktadır. Lider ve parti odaklı ilk şarkılar ise 1983 seçimlerinde ANAP ile duyulmuştur.

'Milliyetçi Zühtü' tam muhalefet söylemiyle ve daha önce benzeri yapılmamış bir şarkı olarak AP için ayırt edici bir özelliğe sahiptir. 'Arım Balım Peteğim' parti odaklı şarkılara ilk örnek olarak ANAP'ın başarılı seçim şarkılarından biridir. Refah Marşları milli ve dini motifleri ön plana çıkararak RP'nin taşralı kesim ile başarılı iletişiminin sonucu olarak RP'yi başarıya ulaştırmıştır. 'Gözün Aydın Türkiye' DSP'nin tasviri açısından parti odaklı şarkılara güzel bir örnektir ve zihinlere yer etmiştir. 'Baş Koymuşum Türkiye'min Yoluna' MHP'nin milliyetçilik vizyonundaki vatan-millet sevgisi olgusunu başarılı şekilde seçmene aktarmıştır ve kültleşmiştir. AKP'nin kırsal kesimlere ulaşmak için halk müziği, gençlere ulaşmak için rap, bazı şarkılarında rock alt yapı, doğu illerimizde yaşayan seçmenler için Kürtçe, Karadenizli seçmenler için Lazca şarkılar içeren albümleri en başarılı seçim şarkılarına örnek verilebilir. Aynı şarkıyı pek çok dilde seslendirmek, horon, halay, rap, rock çalğılarla kayıtlar AKP'nin her kesimdeki seçmene ulaşma çabasına örnek verilebilir. CHP de özellikle 2007 seçimlerinden sonra tercihini halk müziği, özgün müzik tarzından yana kullanmış taşralı, kırsal, emekçi kesime de ulaşmayı hedeflemiştir.

Şarkı sözlerinde odak seçmen kitlenin hazır bulunuşluğu, ekonomik ve kültürel yapısı ile yakından ilgilidir. 1995 seçimlerinde ANAP ve DYP'nin oy kaybetmesi gibi reklam ve seçime hazırlık sürecinde harcanan bütçeler seçmen üzerinde her zaman istenen sonucu vermemiş, halkın nabzını tutup, doğru kitleye doğru seçim stratejisi ve şarkılarla ulaşmanın önemi ortaya çıkmıştır. Bilhassa 2007 seçimlerinden sonra popüler müzik etkisindeki seçim müzikleri daha özgün, slogan-marş, protest söylemli ve halk müziği tarzındadır. Burada AKP'nin halk müziği motifli şarkılar seçmesi ve seçimlerdeki büyük başarısının muhalefet partileri CHP'nin ve MHP'nin seçim şarkısı stratejisi üstündeki etkisi görülmektedir.

2002 seçimlerinde %34, 2007 seçimlerinde ise %46'lık oy oranı sonrasında AKP'nin şarkı sözlerinin istikrara vurgu yapmakta olduğu, CHP ve MHP'nin ise iktidarı eleştiren seçim şarkıları seçtiği söylenebilir. Etkili seçim şarkılarının aradan uzun yıllar geçse de halkın zihninde kalıcı yer ettiği, partilerin de uzun yıllar pek çok seçimlerde aynı şarkıları kullandıkları görülmektedir. Genel başkan değişikliklerinde partiler yeni seçim şarkıları konusunda dikkatli seçimler yaparak siyasi tarihimizin en akılda kalıcı, partilerin

isimleri söylendiğinde ilk akla gelen şarkılarını kullanmaya başlamışlardır.

SONUÇ

Seçim şarkılarının seçimde verilen mesajı hatırlatma, siyasi partiye bağlılığı artırma, siyasal hareketlilik yaratma gibi etkileri vardır. Doğru kitleye doğru vurgular yapan şarkılar seçimlerde partilerin çok daha başarılı olmasına yardımcı olmuştur. Akılda kalıcı melodiler, tempoların doğru seçimi, tekrarlanan sözler, verilmek istenen mesajın açıklıkla dile getirilmesi, ulaşılmak istenen hedef kitleye uygun türde şarkı ve çalgı seçimi etkili iletişimde önemli rol oynamıştır. Lidere veya partiye vurgu yapan ya da istikrar veya muhalefet söylemleri içeren şarkılar, şarkıların türü, tarzı ya da vurgu yapılan öğelerin başarısı ancak seçmen profilinin iyi okunması ile elde edilebilir.

Türk siyasi tarihinde lider ve parti odaklı sözler şarkılarda en çok tercih edilen konu olmuştur. Partinin amacını aktarmak, logosunu, sloganını, ismini ve lideri tasvir edip akılda bırakmak birincil amaç olmuştur. Birlik beraberlik mesajı içeren şarkılar en çok tercih edilen konularda ikinci sırada yer almaktadır. Şarkıların halkın birlikte hareket etmeye teşvik etmesi, huzurun ve barış ortamının istikrarının devam edeceğinin mesajının verilmeye çalışılması bu konunun tercih edilmesine sebep olmuş olabilir. Vatan ve millet sevgisi ise üçüncü sıradadır. Partilerin vatan ve millet sevgisiyle ülke ve halk için çalışacağı mesajı verilmeye çalışılmıştır.

Tüm bu bilgiler seçim şarkılarındaki küçük ayrıntıların öneminin halkla iletişimde ne kadar büyük olduğu sonucunu ortaya çıkarmaktadır. Seçmen kitle doğru analiz edildiğinde ve ihtiyaca yönelik doğru şarkıların doğru tempoda, doğru tekrarlarla akılda kalıcılığı sağlanabilmekte, dil çeşitliliği ile farklı bölgelerdeki insanlara ulaşılabilinmekte, yeni müzik tarzlarıyla özellikle genç seçmenlere ulaşmak mümkün olmaktadır. Şarkılarda verilmek istenen mesajın açıklığı iletişimin etkinliği açısından bir diğer ayırt edici özelliktir. Özellikle 70'li yıllardan 2000'lere kadar batı müziği ve çalgılarının kullanımı yaygınken 2000'li yıllardan itibaren halk müziği ve çalgıları, özgün müzik, slogan-marş tarzı seçim şarkıları seçmenle iletişimde etkin bulunmaktadır. Seçim şarkılarındaki başarıya etki eden ayırt edici öğelerin tek bir çalışmada toplandığı, farklı diller, tarzlar ve çalgılarla çeşitlenmiş parti albümleri, seçmen kitlenin büyük çoğunluğuna ulaşmak adına yapılmış başarılı siyasal iletişim tekniklerine en güzel örnektir.

Partiler sözlü mesajlardan daha etkili olan sesli mesajları etkin şekilde kullanmaktadırlar. Oy oranını arttırmada belki de en önemli kesim olan kararsızları etkilemek adına siyasal iletişimde müzik önemli bir yere sahiptir. Bir partiye başarı getiren tarz, tür, şarkı sözü konusu gibi unsurlar başka partiler için aynı etkiyi yaratmamaktadır. Müziğin insan psikolojisi, kitleleri birlikte hareket etmeye teşvik edici gücü göz önünde bulundurulduğunda hedef kit-

lelerine uygun, imajlarını, mesajlarını doğru aktaran seçim şarkıları ile partilerin seçim şarkıları konusunda ayrıntılı çalışmalar yapmaları etkin siyasal iletişim için doğru bir yaklaşımdır.

KAYNAKÇA

- Akkaya, A. ve Çelik, F. (2006). Aranjmandan Anadolu Popa Türkiye’de 1960’lı-70’li Yıllar. Erişim adresi: <http://www.bgst.org/45lik-sarkilar-projesi-uzerine-yapilan-soylesiler/aranjmandan-anadolu-popa-turkiyede-1960li-70li-yillari>
- Alkan, M. (2004, 14 Mart). Plaklardan yükselen şarkılı propaganda. *Sabah Gazetesi*. Erişim adresi: <http://arsiv.sabah.com.tr/2004/03/19/cp/hob106-20040314-102.html>
- Altınölçek, H. (t.y.). Farklı toplumlarda müziğin duygu bağını oluşturtmasındaki fonksiyonel etkileri. Erişim adresi: <http://www.ayk.gov.tr/wp-content/uploads/2015/01/ALTIN%C3%96L%C3%87EK-Ha%C5%9Fmet-FARKLI-TOPLUMLARDA-M%C3%9CZ%C4%B0%C4%9E%C4%B0N-DUYGU-BA%C4%9EINI-OLU%C5%9ETURMASINDAK%C4%B0-FONKS%C4%B0YONEL-ETK%C4%B0LER%C4%B0.pdf>
- Bağımsız web. (2017, 23 Mart). Geçmişten günümüze seçim müzikleri. Erişim adresi: <https://bagimsizweb.com/gecmisten-gunumuze-secim-muzikleri/>
- Başaran, I. (2004). Etkili öğrenme ve çoklu zeka kuramı: bir inceleme [Active learning and multiple intelligence: a review], *Ege Eğitim Dergisi*, 5, 7-15 içinde. Erişim adresi: <file:///C:/Users/Pc/Downloads/5000004052-5000005729-1-PB.pdf>
- Batı, U. (2010). Hedef kitle davranışını etkileyen bir unsur olarak reklamlarda müzik kullanımı konusundaki yazının incelenmesi, *Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi*, 7(2). Erişim adresi: <https://www.j-humansciences.com/ojs/index.php/IJHS/article/viewFile/1101/619>
- Ceylan, M. (2011, 31 Mayıs). Müzik, Beyin ve Öğrenme [Blog yazısı]. Erişim adresi: <http://blog.milliyet.com.tr/muzik--beyin-ve-ogrenme/Blog/?BlogNo=309110>
- Mucu, N. (2013). *Rock ve siyaset: bir muhalefet tarzı olarak müzik* (Yayınlanmış yüksek lisans tezi), Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sosyoloji Anabilim Dalı, Sosyoloji Bilim Dalı, Konya. Erişim adresi: <http://acikerisim.selcuk.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/123456789/5468/337708.pdf?sequence=1>
- Oğuz, S. (1999a, 7 Mart). ‘Gel ha böyle’ kavgası. *Milliyet Gazetesi*. Erişim adresi: <http://www.milliyet.com.tr/1999/03/07/siyaset/siy02.html>
- Oğuz, S. (1999b, 14 Nisan). Siiri Anap marsi oldu. *Milliyet Gazetesi*. Erişim adresi <http://www.milliyet.com.tr/1999/04/14/t/haber/hab05b.html>
- Orhan, S. ve Cengiz, E. (2015). Türkiye’de sosyal sorumluluk projelerinde müzik faktörünün katılımcılar açısından önemi, *Uhmad Uluslararası Hakemli Müzik Araştırmaları Dergisi*, 4, doi: 10.17370/UHMAD.2015412562

- Öymen, A. (2013, 25 Mayıs). 12 Eylül'ün kapattığı 17 partiden biri. *Radikal Gazetesi*. <http://www.radikal.com.tr/yazarlar/altan-oymen/12-eylulun-kapat-tigi-17-partiden-biri-1134901/>
- Özbudun, E. ve Kılıç, L. (ed.). (2010). *Türk siyasal hayatı*, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Web-Ofset. Erişim adresi: <https://aofsosyoloji.files.wordpress.com/2012/08/tc3bcrk-siyasal-hayati.pdf>
- Öztürk, S. (2014). Siyasal ikna ve seçim müzikleri: Türkiye üzerine bir inceleme, *İletişim ve Diplomasi Akademik Hakemli Dergi*, 3. Erişim adresi: <http://www.iletisimvediplomasi.com/doktorant-selim-ozturk-siyasal-ikna-ve-secim-muzikleri-turkiye-uzerine-bir-inceleme/>
- Tanyıldızı, N., İ. (2012), Siyasal iletişimde müzik kullanımı: 2011 genel seçim şarkılarının seçmene etkisi, *Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Akademik Dergisi*, 7(2). Erişim adresi: [file:///C:/Users/Pc/Downloads/56-112-1-SM%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Pc/Downloads/56-112-1-SM%20(1).pdf)
- Yıldırım, V. ve Koç, T. (2003). *Müzik felsefesine giriş*, İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

İnternet Kaynakları

- 1950 genel seçim sonuçları: (2018, 20 Şubat) <http://www.yenisafak.com/secim-1950/secim-sonuclari>
- 1965 genel seçim sonuçları: (2018, 20 Şubat) <http://www.secim-sonuclari.com/1965>
- 1973 genel seçim sonuçları: (2018, 20 Şubat) <http://www.yenisafak.com/secim-1973/secim-sonuclari>
- 1977 genel seçim sonuçları: (2018, 20 Şubat) <http://www.secim-sonuclari.com/1977>
- 1987 genel seçim sonuçları: (2018, 20 Şubat) <http://www.secim-sonuclari.com/1987>
- 1991 genel seçim sonuçları: (2018, 20 Şubat) <http://www.secim-sonuclari.com/1991>
- 1995 genel seçim sonuçları: (2018, 20 Şubat) <http://www.secim-sonuclari.com/1995>
- 1999 genel seçim sonuçları: (2018, 20 Şubat) <http://www.secim-sonuclari.com/1999>
- 2002 genel seçim sonuçları: (2018, 20 Şubat) <http://www.secim-sonuclari.com/2002>
- 2004 yerel seçim sonuçları: (2018, 20 Şubat) <http://secim.iha.com.tr/Bolgeler.aspx?il=0&ilce=0&belde=0&parti=0&skod=1053&stip=6&s=28%20Mart%202004%20B%C3%BCy%C3%BCK%C5%9Fehir%20Belediye%20Se%C3%A7imi>
- 2007 genel seçim sonuçları: (2018, 20 Şubat) <http://www.secim-sonuclari.com/2007>
- (2018, 20 Şubat) <http://secim.iha.com.tr/Bolgeler.aspx?il=0&ilce=0&belde=0&parti=0&skod=1054&stip=6&s=29%20Mart%202009%20B%C3%BCy%C3%BCK%C5%9Fehir%20Belediye%20Se%C3%A7imi>

2011 genel seçim sonuçları: (2018, 20 Şubat) <https://secim.haberler.com/2011/>
2014 yerel seçim sonuçları: (2018, 20 Şubat) <https://secim.haberler.com/2014/>
2015 genel seçim sonuçları: (2018, 20 Şubat) <https://secim.haberler.com/2015/>

Değişen Düğün Geleneği, Gaziantep Şehir Merkezi Örneği

Changing Wedding Tradition, Gaziantep Sample

MEHMET SÖYLEMEZ*

ÖZET

Gaziantep şehir kültürü içerisinde dini öğelerin düğün geleneği içerisinde özel bir yeri olmuştur. Seksenli yıllardan önce bu öğeler damadın gelini evinden alıp düğünün yapılacağı yer ve damat evine gidişe kadar olan süreçte kendini göstermiş ve geleneksel yapı içerisinde muhafaza edilmiştir. Seksenli yılların sonunda Türkiye’de ekonomik ve sosyal hayatın önceline nazaran daha hızlı değişmesi bunun yanında kitle iletişim cihazlarının gelişen teknoloji ile farklılaşması geleneksel bazı kültür öğeleri üzerinde değişimlerin yaşanmasına yol açmıştır. Türkiye’deki bu değişim hem genel anlamda hem de özel anlamda bütün insan grupları üzerinde etkin olmuştur. Kendine daha rahat hareket imkânı bulan bazı alt kültür grupları kırsaldan taşıdıkları kültür öğelerini özellikle büyükşehirlerde din, modern yaşam ve şehir üçgeninde geleneklerini şekillendirerek yaşamaya başlamışlardır. Bu durum gelenek içerisinde çeşitli geçiş unsurları oluşturmuştur. Kültür içerisindeki geçiş öğelerinden biriside düğün ve düğün kültürü içerisindeki unsurlardır. İmam nikâhı veya çeşitli duaların okunarak yapılan geleneksel düğünler zamanla dini ritüelleri de içerisinde barındıran bir hale doğru değişim göstermiştir. Özellikle Mevlevi ayin geleneği içerisinde olan Sema veya düğün geleneği ile ilgisi olmayan ilahiler düğünlerde gösteri unsuru olarak kullanılmaya başlanmıştır.

Gittikçe popülerleşen ve iki binli yıllar itibarı ile çok daha geniş yer bulan bu tip düğünler Gaziantep ilinde de kendini göstermektedir. Kendine has bir terminolojisi, oyun kültürü ve ritüel anlayışı olan bu düğün tipi kenar mahallelerden, gösterişli ve lüks otellere kadar yapılmaktadır. Çalışmamız içerisinde bu düğünün ne tip bir repertuvarla ne tip müzisyenler tarafından yapıldığı tespit edilmiştir. Bu düğünlerde çalan ve söyleyen icracıların sosyal medyadaki varlıkları, ne tip bir terminoloji kullandıkları, bu tip düğünlerin halkoyunlarındaki yansımaları ve yaratmış olduğu değişimlerde tespit edilerek çalışmamız içerisinde yer almıştır.

Anahtar Kelimeler: Gaziantep, Düğün, Dini, Geleneksel, Popüler

ABSTRACT

Within the city culture of Gaziantep, religious items have become a special place in the wedding tradition. Before the 1980s, these items were shown in the process of taking the bride's home from her home and going to the place where the wedding will be held and the groom's house, and kept in a traditional structure. At the end of the eighties,

* Dr., Gaziantep Üniversitesi TMDK-Temel Bilimler Öğretim Görevlisi.

the economic and social life in Turkey has changed more rapidly than before, and the differentiation of mass communication devices with developing technology has led to changes on some traditional cultural items. This change in Turkey has been active both in general sense and in particular sense of all human groups. Some subculture groups who find themselves able to move more easily began to live in the metropolitan cities by cultivating the traditions of religion inside modern life and urban. This has created various transitional elements in the tradition. These are some of the elements in the culture of weddings. The traditional weddings, which were made by reading the Imam wedding or various prayers, have gradually changed into a state of embracing religious rituals. Sema or special rituals, especially in the tradition of Mevlevi rituals, have begun to find an increasingly expanding field of view as a demonstration feature at weddings. These types of weddings, which are becoming increasingly popular and which are much wider after 2000, also manifest themselves in the province of Gaziantep. It has its own terminology, gaming culture and ritual sense, we can see these wedding-type from suburb to luxurious hotels. In our work it was determined what kind of repertoire this wedding was made by what kind of musicians. Besides, in these weddings, the singers and the performers' assets in social media, what kind of terminology they used, the reflections of these types of weddings, and the changes that they created were found in our work.

Keywords: Gaziantep, Wedding Ceremony, Religious, Populer

GİRİŞ

Başlangıcı ellili yıllara dayanan fakat seksenli yıllar itibarı ile inanılmaz bir ivme kazanan kırsaldan büyük şehirlere göç hem şehir hayatında hem de gelen insanların hayatında radikal değişikliklere yol açmıştır. Özellikle üretim ve tüketim dengesinin değişmesi, farklı toplum, insan grupları ile oluşan yakınlaşmalar ve kitle iletişim cihazlarının daha rahat erişilebilir hale gelişi göç etmiş olan insanları melez bir kültür örgüsüne sokmuştur. Bunun neticesinde göç etmiş olan bu topluluklar geleneklerini gittikçe şehir hayatına uyarlarken bazı unsurlarında şehir hayatından alarak kendi hayatlarına uyarlamış veya dâhil etmişlerdir. Bu durum geleneklerin değişimine yol açarken farklı unsurlarında bu geleneklerin içerisinde yer alması sonucunu getirmektedir. İnsanların kendi ellerinde şekillenmeye başlayan gelenek unsurları bir süre sonra özellikle geçiş ritlerinde daha net bir şekilde görülmeye başlamıştır. “İcat edilmiş gelenek, alenen ya da zımnen kabul görmüş kurallarca yönlendirilen ve bir ritüel ya da sembolik bir özellik sergileyen, geçmişle doğal bir süreklilik anıştırır şekilde tekrarlarla dayanarak belli değerler ve davranış normlarını aşılamaaya çalışan bir pratikler kümesi anlamında düşünülmelidir” (Hobsbawm, 2006:2) Şehir hayatında kendini var etmeye çalışan insan grupları değişen ekonomik ve sosyal hayat içerisinde kendi geleneklerini şekillendirmeye başlamışlardır. Hobsbawm Sanayi devriminden sonraki dönemlerde icat edilmiş gelenekleri, birbiriyle örtüşen üç tipe ayırmıştır.

- a. Toplumsal birlik-beraberliği ya da gerçek veya yapay cemaatlere grup aidiyetini oluşturan veya sembolize eden gelenekler,

- b. Kurumları, statü ya da otorite ilişkilerini oluşturan veya meşrulaştıran gelenekler,
- c. Ana amacı toplumsallaşma, inançların değer yargılarının ve davranış teamüllerinin aşılma ve aktarılması olan gelenekler. (Hobsbawm, 2006:12)

Geleneksel hayatın önemli bir parçası olan düğünler bu bağlamda ilk maddede daha benzer bir durum göstermiştir. Düğün ve düğüne bağlı ritüellerin hiçbir resmi veya dini yükümlülükleri yoktur. Geleneksel evlenme akdi olarak ta tanımlanabilecek düğün geleneği, içeriği itibarı ile toplumla paralel olarak sürekli değişen bir yapıya sahiptir. Örneğin Osmanlı öncesi şehir hayatındaki etkenlerin, Cumhuriyetin kurulmasının ardından bir kısmının olmayışı yada değişmesi günlük sosyal hayatı etkilerken aynı zamanda düğün gibi geleneksel unsurları da değiştirmiştir. Şehir hayatına geçişte düğünler belki de en fazla etkilenen kültür olgusudur. Bu etki sadece yerli unsurlardan değil bazen yurtdışı kaynaklı da olmuştur. Seksenli yılların ortalarında başlayan düğün dansı ile 1917 yılında Uruguaylı bir müzisyen olan Gerardo Matos Rodríguez (1897-1948) bestelemiş olduğu La Cumpartisa adlı tango eserin yıllarca dans müziği olması bu yabancı etkinin örneklerinden birisidir. Bu değişimler farklı sosyal çevrelerde çeşitli şekillerde kendilerini göstermiş ve pratikleri çok farklı şekillerde oluşmuştur. Seksenli yılların ikinci yarısından itibaren kendini daha rahat ifade edebilen dini gruplar, kendi sosyal hayatlarını teşkil ederken aynı zamanda kendi geçiş ritlerinin de şekillendirmişlerdir. O yıllarda çeşitli grupların sosyal hayatlarında başlayan ve düğün geleneğine de kendini bu değişimler bugün neredeyse geleneksel şekilde görülüp düğün sahipleri tarafından tıpkı çeyiz veya takı gibi unsurların yanında özel şartlar altında talep edilir duruma gelmiştir. Gaziantep şehir merkezindeki alan araştırması için bu tip bir düğün yapmak isteyen düğün sahibine neden bu tip bir düğün yapmak istiyorsunuz sorusu sorulduğu zaman cevap olarak “kız tarafının zorunlu tuttuğunu” söylemiştir. Başlangıcı anlamında daha çok politik bir duruşun simgesi olan dini içerikli düğünler artık bu vasfın yanında tercih edilen gruplar tarafında geleneksel bir şekil ve kalıp içerisinde görülerek olağan düğün geleneği olarak sayılmaktadır. Bu tip düğünler Gaziantep ilinde gittikçe daha fazla tercih edilmekte ve buna bağlı olarak artık sayıları yirmiyi aşan bu tip düğünlerde müzik yapan gruplar görülmektedir. Gaziantep ilindeki düğün geleneğindeki bu değişim hem yapısal anlamda hem de müziği icra eden kişiler anlamında incelenmiştir.

GAZİANTEP DÜĞÜN GELENEĞİ VE DEĞİŞİM

Gaziantep ili düğün geleneğine bakıldığı zaman il merkezi ile ilçeler arasında bariz farklar görülmektedir. Bu değişkenliğin ana nedenleri arasında farklı eğitim ve gelir seviyelerinden çeşitli demografik yapıların varlığı gibi nedenler öne çıkan unsurlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Anadolu'nun

çoğu ilinde olduğu gibi, geleneksel Gaziantep düğününde dini bazı unsurların varlığı çeşitli şekillerde kendini göstermektedir. “Güvey düğün günü camiye namaza giderken Yolda camiye kadar okuyucu hocalar ilahi, gazel ve kasideler söylerlerdi. Söylenenleri bilenler buna iştirak edebilirlerdi. Güveyi camide cemaatle birlikte namaz kılardı. Namazın bitiminde imam farkına varmazsa cemaatten biri “güveyi var” diye imama hatırlatırdı. İmam birçok duadan sonra nikahı tecdit yaptırırdı. Damat imamın elini öper ve camiden çıkılırdı. Yine yol boyunca gazeller ve ilahiler söylenirdi.” (Korkmaz, 1999:78)

İlahi

*Mecnun sever Leyla'yı
Ben severim Mevla'yı
Kan ağlayı ağlayı
Dergahına gelmişem
Bali hayran olmuşam Ya Mevlam, ya Allah, ya Mevla hu.
Neyledimse eyledim
Döndüm tövbe eyledim
Çok hatalar işledim Dergâhına gelmişim
Bali hayran olmuşum Ya Mevlam, ya Allah, ya Mevla hu*

Alışa geldik Gaziantep düğününde yolda okunan bu ilahilerden sonra gelin evine gidilir, bilinen anlamda düğün sazlı sözlü bir şekilde, yemek ikramları ile yapılan Anadolu'nun geleneksel düğün anlayışını yansıtan bir şekilde devam edip son bulurdu.

Gaziantep il merkezindeki düğün ve düğüne bağlı gelenekler seksenli yılların sonunda Türkiye'nin genelindeki değişimlerden etkilenecek özellikle son otuz yıl içerisinde Antep kültüründen ziyade dini popüler kültür unsurlarını daha sık göstermeye başlamıştır. Düğün anlayışı içerisinde olan dini unsurlar değişikliğe uğrayarak düğünün başındaki bazı ritüelleri aşarak artık düğünün kendisini ifade eden bir hal almaya başlamıştır. Seksenli yılların ortalarında itibaren ülkede değişmeye başlayan siyasi ortam ve dini gruplara olan bakış açısı ile bu tip grupların kendilerini kamusal alanda ifade etmek için daha rahat ifade etmelerini sağlamıştır. «Seksenli yılların yarısından itibaren Turgut Özal tarafından yapılan ekonomik ve politik reformlar İslami grupların daha rahat hareket etmelerini ve ülke yönetimindeki rollerinin genişlemesine büyük katkılarda bulunmuştur. Bu reformlar devletin ekonomi üzerindeki kontrolünü zayıflattı ve Denizli, Gaziantep ve Kahramanmaraş'ın da aralarında bulunduğu Anadolu kentlerine yeni bir girişimci ve kapitalist sınıf yarattı.» (Rabasa-Larrabee, 2008:38) Gittikçe daha belirgin söylevler içerisinde kendini belli etmekten çekinmemeye başlayan cemaat ve dini topluluklar kültürel ve ekonomik anlamda daha rahat hareket etme alanları bulmaya başladılar. Örneğin 1985 yılında itibaren ortaya çıkan faizsiz kazanç sloganlı bir bankanın ekonomik anlamda kendini farklı bir kimliğe sokarak

seküler yapıya karşın dini bir referansla hareket etmesi ekonomik anlamda bu grupların gücünün başlangıcının göstergelerinden sayılabilir.

Oluşan bu sınıf kendi ekonomisini yaratırken kültürel açıdan da kitlesel anlamda kendini ifade etmenin yollarını aramıştır. Musikiye çok da olumlu bakmayan bu gruplar doksanlı yılların başında propaganda amaçlı olarak dini olayları insan sesi ve vurmalı çalgılar eşliğinde anlatan çeşitli kasetler yapmaya başlamışlardır. İbrahim Yenen bu durum için “İslami amaçlar için kullanılabilecek sanatsal bir araç olarak “Müslümanca düşünme” çabalarının sadedince müzik eserleri yayınlama başlamıştır.” diyerek bir bakıma müziğin gücünün kullanımının bu topluluklar tarafından fark edildiği ve kendi ideoloji ve düşüncelerinin faydasına kullanılması ile ilgili olarak bir tespit sunmuştur. (Yenen, 2016:10) “1990’lar Türkiye’de dindarlığın önemli dönüm noktasıdır. Bu döneme kadar geleneksel dindarlıktan farklı olarak cemaat dindarlığı dışarıya kapalı bir görünüme sahipti. Bu insanların kendi aralarında konuştukları ve tartıştıkları konular bilinmiyordu. (Bilgin, 2003:197) Gelişen kitle iletişim cihazları Türkiye’de her ideolojik ve politik grup tarafından 80’li yılların ikinci yarısından itibaren kullanılmaya başlanmıştır. “1990’lara kadar, güçlü bir felsefi ve sosyolojik temele dayanmasalar bile, popüler kültüre karşı söylem içerisindeydiler. Bu söylemin ağırlıklı dayanak noktasını ahlaki endişeler oluşturuyordu.” (Bilgin, 2003:2017) 1990’lı yıllarda bu tavır değişerek özel radyo ve tv’lerinde yasal hale gelmesinden sonra kurulan kanallarla değişmiştir. 1994 yılında kurulan Akra Fm islami yayınlar yapan ilk radyo istasyonu olarak kurulan kanaldır. (Taş, 2014:375)

“1986 yılına kadar Klasik Türk Musikisi ve Tasavvuf musikisine önem veren birkaç tarikat ve küçük dini çevre haricinde dindarlar müzik dinlemeye olumlu bakmıyorlardı. Bu durum 1986 Mute Destanı ismiyle çıkarılan bant tiyatrosunda bağlama eşliğinde icra edilen üç ezgi yer almasıyla değişmiştir. (Bilgin, 2003:201) Bu bant ile birlikte ilk defa melodi veren bir çalgı olan bağlama bu gruplar tarafından kullanılmıştır. “1989 yılında piyasaya sürülen Mekkenin Fethi ismindeki kasette ezgiler tekrar bir enstrüman (org) eşliğinde söylenmeye başlandı ve bunu diğer kasetler izledi. (Bilgin, 2003:201) Sonrasında kurulan özel radyo ve televizyonlarda çok daha geniş kitlelerle buluşan bu müzik ve bu müziği yapan müzisyenler daha farklı mecralarda da kendilerini göstermişlerdir. “Seksenli yılların sonlarına doğru Türkiye’de İslami pop müziğin ortaya çıktığı iddia edilebilir. Bu müzik için özel bir tabir olan “Yeşil Pop” kullanılmıştır. Günümüzde ise müzisyenler ve dinleyiciler İslami Müzik olarak ifade etmektedirler. (Erol, 2011:197) Bunun neticesinde «İslami popüler müzik olarak adlandırılacak ve yeni olduğu ileri sürülen bir türün ürünlerinin Türkiye’nin müzik piyasasındaki satışları hızla artmaya başladı.» (Gözaydın-Karahasanoğlu, 2008:1) Aykut Barış Çerezcioglu Oluşan bu müziğin alt türlerini şu şekilde tespit etmiştir. İslami Özgün Müzik, İslami Rap, İslami Arabesk ve İslami Rock Müzik bunların arasında sayılabilir. (Çerezcioglu, 2018:144) Günümüzde artık bir alt tür olarak eğlence ve düğün

sektöründe de bu tip müziklerin kullanıldığı göz önüne alınırsa İslami Eğlence veya İslami Düğün müziği de bu türlerin arasında sayılabilir.

“1990’ların sonunda İslami popüler müzikte küçük ama önemli bir gelişme meydana gelir.” (Karahasanoğlu, 2016:240) Doksanlı yıllar ile başlayan dini referans alan müziklerin dünyadaki yükselişi Türkiye’de ki müzik piyasasını etkilemiştir. Bu gruplar artık kendilerine piyasa ortamında çok daha geniş yer bulmaya ve gittikçe artan bir dinleyici kitlesine sahip olmuşlardır. İstanbul ve Ankara gibi büyükşehirlerde başlayan bu tip değişimler diğer Anadolu illerini de etkilemiştir. Siyasi ve ekonomik anlamda çok daha geniş imkânlarla kavuşan dindar kesim içerisinde dini musikinin popüler tarzına ilgi artmıştır. Gittikçe popülerleşen ve yaygınlaşan bu müzik türü iki binli yılların başından itibaren sadece radyo, televizyon ve internette değil aynı zamanda büyük açılışlar ve konser alanlarında da kendilerine yer bulmaya başladılar. İki binli yılların ortalarında bir anda resmi açılış ve törenlerin dışında AVM açılışları gibi yerlerde Sema dönülmesi bir anda Mevleviliğe ait bu unsurun görece benimsenmesi ve bu müziği yapan kişilerin öncelikle turistik gösteriler sonrasında, ramazan etkinlikleri ve belediyelerin etkinliklerinde sonrasında ise Avm açılışlarına son olarak da düğün salonlarına giden bir yönelim oluşturmıştır. Geleneksel olarak dini nikâhta yeri olmayan müzik siyasi ve ekonomik açıdan güçlü olan bu gruplarla birlikte düğün törenlerinde de kendine yer bulmaya başlamıştır.

Başlangıçta büyük şehirlerde başlayan bu tip düğünler iki binli yılların başlangıcında Anadolu’nun çeşitli illerinde de kendini göstermeye başlamıştır. Türkiye’nin genelindeki bu değişim Gaziantep’de etkilemiştir. Düğün geleneklerinde özellikle daha “Dindar” olarak yaşayan kişiler düğünlerinde dini vurgu istemişler. Defler veya sadece imam nikâhı şeklinde olan düğünlerden, içerisinde 2 veya daha fazla çalgının ve en az 1 solistin olduğu grupların yer aldığı düğünler ortaya çıkmıştır. Alan araştırmalarında görüşülen müzisyenlerin büyük bir çoğunluğu Gaziantep ili için bu tip düğünlerin 2005-2006 yılında ilk defa karşılaşılan düğünler olduğunu söylemişlerdir. Başlangıçta çok ufak bazı topluluklar da karşılaşılan bu tip düğünlerin gittik yaygınlaşan bir şekilde il merkezinde yayıldığı söylenmiştir. Günümüzde Gaziantep ilinde bu tip düğünlerde müzik icra eden yirmi beşin üzerinde grup tespit edilmiştir. Bu gurupların isimleri genellikle dini unsurlara atıf yapan veya anımsatan isimlerden oluşmaktadır. (Şems Sema Grubu, Fetih İlahi Grubu, Grup Hatipler, Grup Hayber, Hüsnü Seda, Aşk-ı Semazenler, Güller ilahi grubu, Lebbeyk İlahi grubu, Osman Dünder İlahi Grubu, Gürseda ilahi grubu, Zakir ilahi grubu, Zakir ilahi grubu, Umut ilahi grubu, Hicret ilahi gurubu, Dost İlahi gurubu, Grup Vefa, Grup Muhacir, Grup Taif, Grup Mina, Grup Devran, Grup Ehlibeyt, Grup Buhara, Grup Ümmet, Grup Hicran) Bu tip düğünlerin bazı tarikat ve çevrelerde çok tercih edildiği görülürken düğün sahiplerinin sadece kız tarafı veya erkek böyle istedi diye bu tip düğünlerde yapıldığı tespit edilmiştir. Bu grupların yanında sadece bayanlara müzik

yapan gruplarda bölgede kendini göstermektedir. Gaziantep genelinde Mayıs ve Ekim ayı arası müzisyenler tarafından “Düğün Mevsimi” diye nitelendirilmektedir. Bu ekipler normal düğünlerde de icracı olarak çalışmaktadır. Bu tip düğünlerin oranının her geçen gün arttığı söylenmiştir. %30-%40. Bu tip düğünlerde icracı olan müzisyenlerin büyük çoğunluğu Konservatuvar veya diğer müzik okulları mezunu iken piyasada yetişen müzisyenlerinde olduğu tespit edilmiştir. Her ekip içerisinde sürekli veya bazı düğünlere gelen resmi çalışan imamlarda bulunmaktadır. Çeşitli Organizasyon şirketleri bu düğünler için fotoğrafçılık hizmetlerinden istenilen ekiplerin ayarlanmasına kadar “İslami Düğün Organizasyon” adı altında hizmet vermektedir. (İsabet, Vuslat) İcra edilen eserlerde bazı gruplar sadece gelenekten gelen Niyazi Mısri, Yunus Emre’nin eserlerini icra ettiklerini belirtirken büyük çoğunluk bu tip ilahilerin çok sevilmediğini bu yüzden «yeni ilahileri» tercih ettiklerini belirtmişlerdir. Bu yeni denilen ilahiler çoğunlukla müzisyenler içerisinde «Kamalak veya Özgün ilahi» adı ile tanımlanmaktadır. Bu ilahilerin bazıları yeni beste iken büyük kısmı bilinen Türkü veya Şarkıların sözlerinin değiştirilmiş halidir. Alan araştırması içerisinde düğün akışında, Kur’an okunması genellikle en sık rastlanan durum olmuştur. Arkasından ise genellikle dini referans alan eserler okunup semazenler tarafından sema döndükten sonra bazen geleneksel halk oyunları oynanırken bazen de aynı müzik ve ritimleri barındıran fakat sözleri açısından farklı olan halk oyunları da tespit edilmiştir. Bu tip düğünlerde repertuvardaki bu değişim Halk Oyunlarını da etkilemeye başlamıştır. Özellikle Gaziantep ve civar illerde başlayan “Tevhid Halayı” veya “Zikir Halayı” denen bilinen halay formundaki oyunlarda düğünlerde kendini göstermektedir. Bu tip halay veya oyunlarda türkünün gelenekten gelen sözleri değiştirilerek yerine dini unsurların yer aldığı yeni sözlerle söylenip oyun geleneksel ritim ve şekli ile oynanmaktadır. Neden olarak ise geleneksel sözlerin içerisindeki yer alan kadın veya kadını anımsatan sözler bunun yanında “hafif” olarak nitelendirilen unsurların haram olduğu gerekçesi ile karşılaşmıştır. Türkçe veya Kürtçe sözlerle okunan ve sözleri değiştirilerek oynanan bu halaylar bölgede giderek yayılmaktadır.

SONUÇ

Evlilik akdinin bir parçası olarak düğün Anadolu’nun her yerinde karşılaşılabilecek önemli bir geçiş ritüelidir. Bu ritüele bağlı olan unsurlar zaman içerisinde gelişen toplumsal olaylar ve gazete, radyo, televizyon gibi kitle iletişim cihazlarının etkisi ile hızla değişmektedir. Bu değişim seksenli yılların ortaları itibarı ile kendine daha rahat hareket alanı bulan insan topluluklarında da meydana gelmiş ve özellikle büyük şehirlere göç ile farklı kalıplara bürünmüştür.

Bu topluluklardan birisi olan ve kendisini dindar olarak tanımlayan insan grupları da bu değişime ayak uydurarak sosyal hayatlarında kendi şekil ve

yapılarını belirlemeye başlamışlardır. Doksanlı yıllar itibarı ile kendi gazete, radyo, televizyon kanallarını kuran ticaret için kendilerine yakın banka veya kurumları tercih eden bu gruplar kendi eğlence ve düğün şekillerini de teşkil etmeye başlamışlardır.

Büyükşehirlerde başlayan bu düğün geleneğindeki değişim iki bini yılların başından itibaren Anadolu'da ki illeri de etkilemiştir. Bu illerden birisi olan Gaziantep'te düğün geleneği gittikçe artan bir oranda dini öğelerin daha baskın olduğu bir şekle bürünmektedir. Bu değişime paralel olarak da müzisyenler, gruplar veya sema ekipleri artmaktadır. Başlangıçta müzikte başlayan bu değişim artık günümüzde halk oyunlarını da kapsayarak devam etmektedir.

Kendilerini dindar olarak tanımlayan bu gruplar kültür öğelerini şehir hayatı içerisinde popüler kültür unsurları ve farklı etmenlerle kendi hayatlarını şekillendirmektedirler. Bunun yanında şehir hayatında geleneklerini teşkil eden bu insanlar düğün geleneklerini de günlük hayatları ve politik durumlarına paralel olarak değiştirmeye devam etmektedirler.

KAYNAKÇA

- Bilgin, V. (2003). Popüler kültür ve din: Dindarlığın değişen yüzü. *Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 12(1).
- Çerezcioglu, A. B. (2018). Müzik ve Politika, H2O Kitap, s.121-155
- Erol, A. (2011). Understanding the diversity of Islamic identity in Turkey through popular music: The global/local nexus. *Social Compass*, 58(2), 187-202.
- Hobsbawm, E., & Ranger, T. (2006). Geleneğin icadı. *Çev. Mehmet Murat*.
- Karahasanoğlu, S., (2016) Performing Religion: Actors, contexts, and texts, Case studies on Islam, *Burning With Love: Consumerism and Recent Trends in Islamic Music in Turkey*, Würzburg- Almanya, 235-256.
- Korkmaz, K. M. (1999). *Elli Yıl Önceki Gaziantep'te Gelin Ve Damat*. Milli Folklor Dergisi, s.78-82
- Gözyaydın, İ., & Karahasanoğlu, S., (2008) *Türkiyeli Yeni Kuşakların Değişen Müzik Tercihleri ve bir Örnek: Dini Popüler Musiki*, Aralık Dergisi, sayı 2.
- Rabasa, A., & Larabee, F. S. (2008). *The rise of political Islam in Turkey* (Vol. 726). Rand Corporation.
- Stotes, M. (1998). *Türkiye'de arabesk olayı*. İletişim.
- Tas, H. (2014). *Melodies of resistance: Islamist music in secular Turkey*. *Social Compass*, 61(3), 368-383.
- Yenen, İ. (2016). Din, Müzik ve Kimlik Bağlamında Türkiye'de İslami Popüler Müzik/Islamic Popular Music in Turkey within the Context of Religion, Music and Identity. *Journal of History Culture and Art Research*, 5(2), 1-25.
- Solak, Nevzat (Kişisel İletişim 02.10.2017) Grup Fatih, Neyzen
- Koyunlu, Ömer (Kişisel İletişim 11.10.2017) Grup Hatipler, Solist
- Özkara, İbrahim Halil (Kişisel İletişim 04.10.2017) Semazen, Solist
- Yılmaz, Mehmet (Kişisel İletişim 04.10.2017) Çeşitli Gruplarda Neyzen

Bir Mülteci Teknesinden Antik Bir Amfiteyatroya: İmgelerin Ardı

From a Refugee Boat to an Ancient Amphitheater: Beyond Images

NEVİN ŞAHİN*

ÖZET

Mayıs 2018'de Lizbon'da gerçekleştirilen 63. Eurovision Şarkı Yarışması'nda Fransa'yı temsil eden şarkı, 27 Ocak 2018 tarihinde Destination Eurovision yarışmasında belirlendi. Televoting oylarının önemli bölümünü alarak yarışmayı kazanan şarkı, Madame Monsieur ikilisinin seslendirdiği "Mercy" isimli şarkıydı. Hem Fransızcadaki "teşekkür" hem de İngilizcedeki "merhamet" sözcüklerine gönderme yapan bu şarkı, Akdeniz'de bir mülteci teknesinde dünyaya gelen ve Avrupa Birliği'nin mültecileri koruma konusundaki başarısızlığına tepki olarak 2015 yılında kurulmuş bir sivil toplum kuruluşu olan SOS MEDITERRANEE'nin Fransa ekibi tarafından kurtarılan bir kızın ağzından yazılmıştı. Avrupa Yayın Birliği (EBU)'nin Eurovision Şarkı Yarışması'na politik içeriği olan şarkıların kabul edilmemesi kuralı, mülteci krizine işaret eden Fransa 2018 örneğinde halk oylarıyla ihlal edilmiş oluyordu. Ancak Jamala'nın 2. Dünya Savaşı'ndaki Kırım Tatar Sürgünü'nü konu alan "1944" isimli şarkısının kazandığı birinciliğin ardından Mayıs 2017'de Kiev'de gerçekleştirilen yarışmaya, katılmasına izin verilmeyeceği bilinmesine rağmen Yuliya Samoylova'nın Rusya adına seçilmesi, ilgili kararın uygulanmasıyla ilgili soru işaretleri taşıyordu. SOS MEDITERRANEE'nin kurulduğu yıl Avrupa mülteci krizinin temelinde yatan Suriye iç savaşı, 2016 yılında, uluslararası arenada bir zaferle sonuçlanmışçasına kutlama görüntülerine sahne oluyordu: Rus kuvvetlerin desteğiyle kurtarılan Palmira antik kentinde Valery Gergiev yönetimindeki Mariinsky Tiyatrosu Senfoni Orkestrası'nın verdiği konser, Osetya'nın Rusya tarafından Gürcistan işgalinden kurtarılması şerefine yine Gergiev yönetiminde verilen konseri hatırlatıyordu. Uzun süredir devam eden mülteci krizi, bir orkestra şefiyle bir popüler müzik yarışmasını aynı politik düzlemde buluşturuyordu. Müziğin de bir imgeye dönüştüğü postmodern kavramsallaştırmada bu buluşma, imgelerin ardındaki anlamlara işaret ediyor. Bu çalışmada, mülteci krizi bağlamındaki müzik olaylarının Baudrillard düşüncesiyle irdelenmesi amaçlanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Simulakr, Eurovision Şarkı Yarışması, Avrupa mülteci krizi

ABSTRACT

The song to represent France at the 63rd Eurovision Song Contest was selected in Destination Eurovision on 27 January 2018. "Mercy" by Madame Monsieur, which dominated the televoting, won the contest. Connoting both to the French word for gratitude

* Dr., Türkiye. e-posta: nevinsahin@gmail.com

and to the English word for compassion, the lyrics of the song are narrated by the protagonist named Mercy, who was born on a refugee boat on the Mediterranean and rescued by SOS MEDITERRANEE France, a non-governmental organization founded in 2015 as a reaction to EU's failure to help refugees. The rule of European Broadcast Union (EBU) against the posturing of political songs or singers in ESC was thus violated by the French entry pointing at the refugee crisis. Nevertheless, Jamala's winning song in 2016 was about the deportation of the Crimean Tatars during WW2, and the contest held in Kiev in 2017 thanks to her success witnessed yet another violation of the rule by Russia's selecting Julia Samoylova, although she was known to be prohibited from entering Ukraine. When SOS MEDITERRANEE was founded, Syria was the main source of the European refugee crisis. In 2016, though, there were victorious images from Syria on media: Mariinsky Theater Symphony Orchestra led by Valery Gergiev was performing in the ancient amphitheater of Palmyra, which was rescued from ISIS occupation by Russian troops. This performance reminisced Gergiev's Ossetia concert upon the rescue from Georgian occupation. European refugee crisis hence brought a conductor and a song contest on the same political ground. Within the context of post-modernism which treats music as an image, this meeting points at meanings beyond images. This study analyzes music events which have taken place during the refugee crisis through Baudillard's thought.

Key words: Simulacra, Eurovision Song Contest, European refugee crisis

EUROVISION ŞARKI YARIŞMASI VE BİR MÜLTECİ TEKNESİ

2017 yılında gerçekleştirilen 62. Eurovision Şarkı Yarışması'nı Portekiz temsilcisi Salvador Sobral'ın “Amar pelos Dois” isimli şarkısıyla kazanması'nın ardından Lizbon'da yapılacağı duyurulan 63. Eurovision Şarkı Yarışması için katılımcı ülkeler, yarışmada kendilerini temsil edecek şarkıları farklı yöntemlerle seçtiler. Bu yöntemlerden en yaygın olanı, Eurovision Şarkı Yarışması'nın da kökenini teşkil eden Sanremo Müzik Festivali gibi şarkı yarışmalarıyla temsilci şarkıyı belirlemek şeklindeydi. Fransa'nın bu amaçla düzenlediği yarışma olan Destination Eurovision, 27 Ocak 2018 tarihinde sonuçlandı. Émilie Satt ve Jean-Karl Lucas'ın besteleyip Madame Monsieur sahne ismiyle seslendirdiği, 20 Ocak 2018 tarihinde Low Wood – Play Two etike-tiyle piyasaya sürülen ve yarışmanın aşamalarını geçerek finale kalan “Mercy” isimli şarkı, jüri birincisi olamasa da halk oylamasında (Televoting) ezici çoğunluğu elde ederek 63. Eurovision Şarkı Yarışması'nda Fransa'yı temsil etmeye hak kazandı (Savage, 2018). Avrupa Yayın Birliği'nin (EBU) fonlanmasında önemli rol oynadıkları için Eurovision finaline doğrudan katılma hakkı bulunan beş ülkeden biri olan Fransa, 12 Mayıs 2018'de gerçekleştirilen finalde 173 toplam puanla 13. oldu (Eurovision World, 2018).

İlk bakışta ortalama gibi görünen bu sonuç, ortalama olarak değerlendirilebilecek bir Eurovision şarkısından geldi. Yarışma kuralları gereği 3 dakika sürecek şekilde sahnelenen, Mi minör tonunda seslendirilen ve vokalistin ses sınırlarında olduğu için pek çok performansta özellikle pest bölgede ton

kayıpları barındıran, elektro-pop türündeki bu şarkı, müzikal açıdan Eurovision standartlarının ötesinde değildi. Oylama esnasında seyircilere gösterilecek 15 saniyelik kesitin, şarkının en parlak kısmı olmasına özen gösterilerek bestelenmiş bu şarkı; “toplumsal bir konu”ya (social cause) temas etmesi, nakarat dışında gerçek bir melodi içermeyen “hiç bölümü” (nothing verse) ve şarkının da adı olan mercy sözcüğünün 21 kez tekrarlanmasıyla seyircilerin çaba sarf etmeden eşlik edebilecekleri “sözlü tik” (vocal tick) içermesi açısından (Keary, 2018) özgünlükten uzak ve yarışmanın ortalamasındaydı.

Philip Tagg (2015), popüler müzikler için önerdiği hermeneutik-semiyotik analiz modelinde Sosyokültürel Araştırma Alanı (Sociocultural Field of Analysis – SCFA) tanımlar ve bu alanın içinde incelenecek nesneye (Analysis Object – AO) hem fikir hem de nota açısından müzik üzerinden yaklaşarak müzik dışı çağrışım öğelerini (Paramusical Fields of Connotation – PMFC) de müziğin bir parçası olarak ele alır. Fransa’nın Eurovision 2018 şarkısı “Mercy”nin değindiği toplumsal konu, bu anlamda incelemeye değerdir. Şarkıya adını veren Mercy, bir mülteci bebeğin adıdır (Info Migrants, 2018). Avrupa Birliği’nin mültecileri koruma konusundaki başarısızlığına tepki olarak 2015 yılında kurulmuş bir sivil toplum kuruluşu olan SOS MEDITERANEE’nin Fransa ekibine ait l’Aquarius teknesinde, Nijerya’daki Boko Haram teröründen kaçan bir mülteci kadın 21 Mart 2017 tarihinde Mercy’yi dünyaya getirdi. Şarkı bu mülteci bebeğin ağzından yazılmıştır. Özellikle Suriye’deki iç savaşla tetiklenerek SOS MEDITERANEE’nin kurulduğu yıl Avrupa gündemine oturan mülteci krizi, Fransa’nın Eurovision 2018 şarkısının politik bir hüviyet taşımasıyla sonuçlanmıştır. Aşağıda Fransızca asılları ve Türkçe çevirileriyle verilen şarkı sözleri (Tablo 1), doğrudan politik ifadeler içermese de şarkının politik bir hüviyet taşıdığını açıkça ortaya koymaktadır. Bu durum, EBU Eurovision Şarkı Yarışması Yönergesi’nin 1.1.4. maddesi ve 1.2.2. maddesinin h fıkrasına (EBU, 2017) aykırıdır, ancak ilgili şarkının yarışma dışı bırakılmasıyla sonuçlanmamıştır. Aksine bu şarkı, 1956 yılında Eurovision Şarkı Yarışması’nı başlatan Marcel Bezençon’un anısına verilen ödüllerden Marcel Bezençon Basın Ödülü’ne layık görülmüştür. Hem Fransızcadaki “teşekkür” hem de İngilizcedeki “merhamet” sözcüklerine gönderme yapan “Mercy” şarkısı, PMFC kapsamında 1990’ların önemli filmlerinden Cesur Yürek (Braveheart) ile de ilişkilendirilebilir. 1305’teki İskoç kahraman Sir William Wallace’ın yaşadıklarıyla gerçekten ilgili midir bilinmez, ancak 1995 tarihli filmde William Wallace rolündeki Mel Gibson’un, krala karşı isyan çıkarmak suçundan idam edilmeden evvel merhamet dilenmek (Mercy) yerine “Özgürlük!” (Freedom) diye bağırması, Mercy sözcüğünün uzun yıllardır politik çağrışımlar barındırdığını anımsatmaktadır.

*Je suis née ce matin
Je m’appelle Mercy
Au milieu de la mer
Entre deux pays, Mercy*

*C'était un long chemin et Maman l'a pris
Elle m'avait dans la peau, huit mois et demi
Oh oui, huit mois et demi*

*On a quitté la maison, c'était la guerre
Sûr qu'elle avait raison, y'avait rien à perdre
Oh non, excepté la vie*

*Je suis née ce matin
Je m'appelle Mercy
On m'a tendu la main
Et je suis en vie
Je suis tous ces enfants
Que la mer a pris
Je vivrai cent mille ans
Je m'appelle Mercy*

*Et là devant nos yeux y'avait l'ennemie
Une immensité bleue peut-être infinie
Mais oui, on en connaissait le prix*

*Surgissant d'une vague, un navire ami
A redonné sa chance à notre survie
C'est là, que j'ai poussé mon premier cri*

*Je suis née ce matin
Je m'appelle Mercy
On m'a tendu la main
Et je suis en vie
Je suis tous ces enfants
Que la mer a pris
Je vivrai cent mille ans
Je m'appelle Mercy
Je suis née ce matin
Je m'appelle Mercy
Mercy, Mercy, je vais bien merci
Mercy, Mercy, je vais bien merci
Mercy, Mercy, je vais bien merci
Mercy, Mercy, je vais bien merci*

*Ben bu sabah doğdum
Benim adım Mercy
Denizin ortasında
İki ülke arasında, Mercy*

*Uzun bir yoldu ve annem yola koyuldu
Beni derisinin altında tuttu, sekiz buçuk ay
Evet, sekiz buçuk ay*

*Evimizi terk ettik, savaş vardı
Elbet nedeni vardı, kaybedecek bir şey yoktu
Hayır, hayat dışında hiçbir şey*

*Ben bu sabah doğdum
Benim adım Mercy
Bana el verdiler
Ve ben hayattayım
Ben bütün o çocuklarım
Denizin aldığı
Yüz bin yıl yaşayacağım
Benim adım Mercy*

*Ve oradaydı gözümüzün önünde, düşman
Mavi bir yoğunluk, belki sonsuz
Ama evet, bedelini biliyorduk*

*Bir dalgadan çıktı, dostane bir gemi
Bize yaşama şansını geri verdi
Ben ilk orada ağladım*

*Ben bu sabah doğdum
Benim adım Mercy
Bana el verdiler
Ve ben hayattayım
Ben bütün o çocuklarım
Denizin aldığı
Yüz bin yıl yaşayacağım
Benim adım Mercy
Ben bu sabah doğdum
Benim adım Mercy
Mercy, Mercy, ben iyiyim mersi
Mercy, Mercy, ben iyiyim teşekkürler
Mercy, Mercy, ben iyiyim mersi
Mercy, Mercy, ben iyiyim teşekkürler*

Tablo 1. Madame Monsieur ikilisinin 63. Eurovision Şarkı Yarışması'nda Fransa'yı temsilen seslendirdiği "Mercy" şarkısının sözleri ve Türkçe çevirisi

Philip Bohlman'ın (2013, s. 37) belirttiği gibi, "Eurovision gösterisi daha fazla görünürlük kazandıkça Eurovision şarkılarının sıkıcı, kendini tekrar

eden, kötü ya da tamamıyla Amerikalı duyulan tınısı ‘Eurovision *gerçekten* müzikle ilgili değil’ söylemini yansıtmaktadır.” EBU kurallarına göre Eurovision Şarkı Yarışması politik olmayan bir yarışmadır ve bu yapının korunması esastır. Ancak Fransa 2018, bu kuralın ilk ihlali değildir. 2017 yılında Kiev’de yapılan yarışma, Ukrayna temsilcisi Jamala’nın, 2. Dünya Savaşı’ndaki Kırım Tatar Sürgünü’nü konu alan “1944” isimli şarkıyla jüri ve halk oylamasında çoğunluğu alarak 2016 yarışmasını birincilikle bitirmesi sonucu Ukrayna’ya taşınmıştır. Bu birincilikte bir ihlal değerlendirmesi yapılmazken, yarışmaya Rusya adına Yuliya Samoylova’nın seçilmesi de bir ihlal olarak değerlendirilmemiştir. Halbuki 2017 yarışmasından kısa bir süre önce Ukrayna ve Rusya arasında siyasî krize neden olan Kırım konusuyla ilgili kaçak bir konser verdiği için Yuliya Samoylova’nın Ukrayna’ya girişi yasaklanmış durumdadır ve bu yasak, Rusya’nın 2017 yarışmasında sahne alamamasına sebep olmuştur. Keza Salvador Sobral’ın Eurovision 2017 basın toplantısında “S.O.S. REFUGEES” yazılı bir tişört giymesi, Madame Monsieur’dan bir yıl önce mülteci krizinin Eurovision gündemine taşındığının bir göstergesidir. Bu ve benzeri durumlar, ilgili kararların uygulanmasıyla ilgili soru işaretleri oluşmasıyla sonuçlanmıştır (Adams, 2017).

ZAFERİN GÖLGESİNDE ANTİK BİR AMFİTİYATRO

Fransa’nın Eurovision 2018 şarkısına konu olan mülteci Nijeryalıydı ama SOS MEDITERRANEE’nin kurulduğu yıl, Avrupa mülteci krizi Suriye iç savaşı etrafında yoğunlaşmıştı. Bu savaş, 2016 yılında, uluslararası arenada bir zaferle sonuçlanmışçasına kutlama görüntülerine sahne oldu. Rus kuvvetlerin desteğiyle kurtarılarak Suriye devlet güçlerine geçen Palmira antik kentinde şef Valery Gergiev yönetimindeki Mariinsky Tiyatrosu Senfoni Orkestrası, yaklaşık iki saatlik bir konser verdi. Bu konser, Osetya’nın Rusya tarafından Gürcistan işgalinden kurtarılması şerefine verilen ve yine Gergiev’in yönettiği konseri hatırlatıyordu. Konserin öncesinde antik kente videokonferansla bağlanan Rusya devlet başkanı Vladimir Putin, orkestranın yanındaki ekrandan bir kısmı ordu mensubu, bir kısmı yerel halktan oluşan seyircilere seslendi. Bu sesleniş sayesinde Putin, sanal olarak, neredeyse (virtually) onların arasında yer almıştı (Harding, 2016).

Palmira konserinde orkestranın seslendirdiği eserler arasında, 20. Yüzyılın önemli Rus bestecilerinden Sergey Prokofyef’in 1 numaralı “Klasik” senfonisi gibi, mülteci kriziyle gündemi işgal edilen Çağdaş Dönem’den ziyade eserin adının da işaret ettiği Klasik Dönem’le ilişkili eserler bulunmaktadır. Bu açıdan bakıldığında, elektro-pop türündeki bir Eurovision şarkısıyla bu konserin herhangi bir müzikal ortaklık taşımadığı iddia edilebilir. Ancak Tagg modeli, müzik dışı çağrışım öğeleri üzerinden “Mercy” şarkısının bir mülteci teknesiyle antik bir amfiteyatronun arasında durduğunu bize göstermektedir.

İMGELERİN ARDI

Uluslararası bir şarkı yarışmasıyla antik bir Orta Doğu amfiteyatrosunun günümüz deneyiminde ortak bir politik imgeler bütünü oluşturduğu aşikardır. Peki bu imgeler bize ne anlatıyor? Nasıl anlamlar barındırıyorlar? Fransız post-modern düşünür Jean Baudrillard’a göre imgelerin kendileriyle ilişkisi anlamlarla olandan daha yoğundur. İmgeye olan bu vurgu, Baudrillard’ı simulakr kavramına götürmüştür. Latince “benzetmek, taklit etmek, canlandırmak” gibi anlamlar barındıran “simulare” sözcüğünden türeyen simulakr, temel olarak imge, görüntü ya da görünüş anlamlarına gelmekle birlikte gerçeklik ve sahtelikle ilgili sorular gündeme getirir (Pawlett, 2010, s. 196). “Simulakrların Takaddümü” makalesinde tartışmaya haritalar ve bölgelerden başlayan Baudrillard, şöyle der:

“Ama artık konu haritalar ya da bölgeler değil. Bir şeyler kayboldu: biriyle öbürü arasındaki, soyutlamanın cazibesini meydana getiren egemen farklılık... Artık varlıkların ve görüntülerin, gerçeğin ve onun kavramının ayrması yok. Artık imgelerin eşsüreliliği yok: artık simülasyonun bir yönü olarak genetik minyatürleşme var.” (1983, s. 1-2)

Aynı makalede Disneyland’ın masal-sılığı ve Watergate’in skandal-sılığı sorgulayan Baudrillard, imgenin ardışık fazlarını şöyle tanımlar:

“İmgenin ardışık fazları şu şekilde cereyan eder – derin gerçekliğin bir yansımasıdır – derin gerçekliği maskeler ve onun doğallığını bozar – derin gerçekliğin yokluğunu maskeler – herhangi bir gerçeklikle herhangi bir ilişkisi kalmaz – kendinin simulakrıdır.” (s. 5)

Haliyle, Disneyland Amerikan toplumunun bir simulakrına dönüşür ve Watergate’e skandal demek sermayeye hizmet etme ahlakının bir parçasına dönüşür. Bu noktada “Her iktidar ilişkisinin özü, kendinin öyle olduğunu gizlemektir ve gücünü yalnızca böyle olduğunu gizlemesinden alır.” diyen Bourdieu’yu hatırlatarak sözlerine şöyle devam eder: “ahlaksız ve şüphe yok-sunu sermaye, yalnızca ahlakî bir üstyapının ardında işleyebilir ve bu kamusal ahlakı her canlandıran (kızarak, kınayarak vs.) aslında sermayeye hizmet ediyordur. Bu tam olarak Washington Post gazetecilerinin yaptığıdır işte.” (s. 18). İmgelerin sermayeyle ilişkisi düşünülünce, Watergate skandalının Baudrillardcı bakış açısıyla bir skandal olmadığı söylenebilir.

Disneyland ve Watergate örneklerini geçmişte bırakıp savaş ve mülteci krizi konularına geri dönecek olursak, Baudrillard’ın yaşamı sırasında deneyimlediği Petrol Krizi (1973-1974) ve Körfez Savaşı (1990-1991) hakkındaki görüşlerine değinmek uygun olacaktır. Petrol krizini tartışırken “Savaş barıştır” diyen George Orwell’i anan Baudrillard (1983, s. 31), şöyle devam eder:

“Bugün üzerimizde baskın olan pasifleşme (ya da cayma) savaş ve barışın ötesindedir, bu aslında her saniyesinde savaş ve barışın birbirine denk olduğu gerçeğidir.” Körfez Savaşı hakkında değerlendirmeler yaparken de “Bu bira aslında bir bira değildir, ama bu durum bu puronun da bir puro olmadığı gerçeğiyle telafi edilir. Eğer bu bira bir bira olmasaydı ama puro gerçekten bir puro olsaydı, o durumda ortada bir sorun olurdu.” diyen Bertold Brecht’i hatırlayan Baudrillard, savaş konusunda şöyle bir sonuca ulaşır:

“... bu savaş bir savaş değildir, ama bu durum bilginin de bilgi olmadığı gerçeğiyle telafi edilir. Haliyle her şey yolundadır. Eğer bu savaş gerçek bir savaş olmasaydı da savaş görüntüleri gerçek olsaydı, o zaman ortada bir sorun olurdu. Çünkü savaş-olmayan şey olduğu şey olarak görünürdü: bir skandal olarak. Benzer şekilde, eğer savaş gerçek bir savaş olsaydı da bilgi gerçek bilgi olmasaydı, bu bilgi-olmama hali de olduğu şey olarak görünürdü: bir skandal olarak. İki durumda da ortada bir sorun olurdu.” (1995, s. 81).

Bu söylediklerinden Watergate’in skandal olmama haliyle Körfez Savaşı’nın savaş olmama hali arasında simulakr düzleminde Baudrillard’ın bir ortaklık kurduğu iddia edilebilir. Aslında bu bir olgunun olgu olmama, sadece simulakr olma hali, Rene Magritte’in 1928-1929’a tarihlenen “İmgelerin İhaneti” isimli tablosunda anlatılanla da ortaklıklar barındırır. Zira o eserde de pipo olduğu ayan beyan ortada olan imgenin altında Fransızca “Bu bir pipo değildir.” (Ceci n’est pas une pipe.) yazmaktadır.

İmgelerin gerçeklikle ilişkisinin tamamen bittiğini ve artık sadece simulakrlardan söz etmenin mümkün olduğunu ifade eden post-modern düşünceye göre, Madame Monsieur’un Eurovision şarkısıyla Gergiev’in yönettiği Palmira konserini buluşturan mülteci krizi imgesine, mülteci krizine yönelik gerçek bir anlam yüklemek mümkün değildir. Zira bu imge sadece “mülteci krizi imgesi”nin bir simulakrıdır. “Mercy” şarkısı için çekilen klipte can yeleği giyen figüranlar mülteci olmadığı gibi, şarkının 21 kez mercy denilen “sözlü tik” bölümünde gerek sahnedeki Madame Monsieur ikilisinin, gerek şarkının ritmine kapılan seyircinin, gerekse klipteki can yelekli figüranların yaptığı “boğulmamak için suda çırpınıyormuş gibi elini yukarı kaldırma” hareketi de, Orta Doğu ve Afrika’daki savaşlardan Avrupa’ya kaçmaya çalışırken Akdeniz’de teknesi batan mültecilerin suda çırpınışlarıyla ilişkisizdir. Bunlar, aslında birler ve sıfırlar şeklinde dijital kodlardan ibaret olan bilgisayarlarımızdan, televizyonlarımızın ekranlarından ve akıllı telefonlarımızdan, dans figürü suretinde burnumuza sokulan ellerin simulakrlarından başka bir şey değildir.

KAYNAKLAR

- Adams, W. L. (2017, 8 Nisan). Why Eurovision Won't Be Able to Enforce Tighter Rules Against 'Political Posturing.' *Bilboard*. Erişim adresi: <https://www.billboard.com/articles/news/7889930/eurovision-song-contest-rules-politics>
- Baudrillard, J. (1983). *Simulations*. P. Foss, P. Patton ve P. Beitchman (Çev.) New York: Columbia University Press.
- (1995). *The Gulf War Did Not Take Place*. P. Patton (Çev.) Bloomington: Indiana University Press.
- Bohlman, P. V. (2013). Tempus Edax Rerum: Time and the Making of the Eurovision Song. D. Tragaki (Ed.) *Empire of Song: Europe and Nation in the Eurovision Song Contest* (s. 35-56) içinde. Lahnam: The Scarecrow Press.
- EBU. (2017, 17 Temmuz). Rules of the 63rd Eurovision Song Contest. Erişim adresi: <https://eurovision.tv/about/rules>
- Eurovision World. (2018). Eurovision 2018 Results: Voting & Points. Erişim adresi: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2018>
- Harding, L. (2016, 5 Mayıs). Palmyra Hosts Russian Concert after Recapture by Syrian Forces. *The Guardian*. Erişim adresi: <https://www.theguardian.com/world/2016/may/05/palmyra-amphitheatre-hosts-russian-concert-after-recapture-by-syrian-forces>
- Info Migrants. (2018, 8 Ocak). Mercy, la bébé migrant qui a inspiré une chanson du concours de l'Eurovision. Erişim adresi: <http://www.infomigrants.net/fr/post/6854/mercy-le-bebe-migrant-qui-a-inspire-une-chanson-du-concours-de-l-eurovision>
- Keary, M. (2018, 24 Mayıs). Eurovision 2018: A Musical Misadventure (& How to Write a Euro-pop Song). *Tantacrul*. Erişim adresi: https://www.youtube.com/channel/UCL_dIV_7ofr4qeP1drJQ-qg
- Hawlett, W. (2010). Simulacra + Simulacrum. R. G. Smith (Ed.) *The Baudrillard Dictionary* (s. 196-199) içinde. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Savage, W. (2018, 27 Ocak). Madame Monsieur Win Destination Eurovision. *Eurovisionary*. Erişim adresi: <https://www.eurovisionary.com/madame-monsieur-win-destination-eurovision/>
- Tagg, P. (2015 [1982]). Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice, *Popular Music*, 2, 37-65.

Bir Müzik Kültürünün Politik Dönüşümü: Meiji Restorasyonu ve Japon Müzik Kültüründe Batılılaşma

The Political Transformation of a Music Culture: Meiji Restoration and
Westernization in Japanese Music Culture.

ONUR ŞENEL*

ÖZET

Yüzyıllarca kapalı bir yaşam sürmüş olan Japonya 19. Yüzyıla gelindiğinde Batılı güçlerin ülkedeki ticaretin dışarıya açılmasına yönelik baskılarına daha fazla dayanamayacak hale gelmişti. Askeri ve teknolojik imkanlar açısından kendisinden çok ileride olan Batılı ülkelerin kapısına dayanması ve isteklerini zorla kabul ettirmesi Japon toplumunda derin bir etki bırakmış ve çıkışın bir an önce Batılı ülkeler seviyesine ulaşmakta olduğu düşüncesi doğmuştu. Dışa açılan ticaret sonucunda ekonomik dengenin ve toplumsal istikrarın bozulması ile yüzyıllardır ülkeyi yöneten Şogun'un görevi bırakması ve imparator Meiji'nin önemli bir politik karakter olarak ortaya çıkması Japonya için yeni bir dönemin habercisiydi. Büyük toplumsal dönüşümlerin yaşandığı ve modern Japon toplumunun temellerinin atıldığı Meiji dönemi ülkenin müzik kültürü açısından da önemli gelişmelere sahne olmuştu. Batılı değerlerin Japon geleneklerine yeğ tutulduğu bu dönemde yüzyıllardır süregelen Japon müzik gelenekleri ikinci plana atılmış ve geleneksel müziğin ve müzisyenlerin statülerinde önemli değişimler görülmüştü. İlkokulun tüm Japon halkı için zorunlu hale gelmesi ve toplumsal dönüşümde okul müziğine biçilen rolün önemi Japon eğitimcilerin yurt dışına gönderilerek Batı müziği eğitimi almalarını, tetkik için ülkeye Batılı uzmanların davet edilmesini ve Batı şarkılarının Japonca sözlerle yeniden basılmasını beraberinde getirmişti. Okul müziğine paralel bir biçimde kadim saray müziği olan gagaku'nun icrası ve geleneklerinde de değişimler görülmüş, imparator ve ailesinin müzisyen olarak yer aldığı ritüeller ortadan kalkmış, geleneksel ritüellerin yanına Batı tipi törenlerin ilave olmasıyla geleneksel saray müzisyenleri Batı müziğini de öğrenmekle görevlendirilmişti. Yine bu dönemde Batı nota sistemi getirilmiş, ilk Japon milli marşı Batılı bir müzisyen tarafından bestelenmiş, saray müzisyenleri arasına saray bandosu da katılmış, şarkıların tonları kadar geleneksel enstrümanlar da Batı müziğine uygun hale getirilmişti. Tüm bu gelişmeler göz önüne alındığında Meiji dönemi, gerek günümüz Japon müzik yaşamının temellerini anlamak gerekse politikanın bir kültürün müzik yaşamına etkilerini örneklemek açısından önemli bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Japon Müziği, Meiji dönemi, Batılılaşma

* Doç. Dr., Sinop Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi. onursenel@yandex.com

ABSTRACT

Japan, which maintained an isolated existence for centuries, became unable to further resist the pressures of Western powers directed at opening trade in the country to the outside. The threats and forceful acceptance of Western countries that were themselves much more advanced in terms of military and technological capabilities left a deep effect on Japanese society and the thought was born that its emergence was reaching the level of Western nations as soon as possible. As a result of trade opened to the outside world, the degradation of economic balance and societal stability, the departure of the Shogun, who had lead the country for centuries, and the revelation of Meiji as an important political character was the precursor of a new era for Japan. The Meiji era, in which large societal transformation was experienced and the foundation was laid for modern Japanese society, also witnessed important developments in terms of the music culture of the country. In this period where Western values were preferred to Japanese traditions, Japanese music tradition, which had lasted for centuries, was pushed into the background, and significant changes were seen in the status of music and musicians. Primary school becoming mandatory for all of the Japanese public and the importance of the role being cropped to fit in the music of schools in societal transformation brought with it Japanese educators being sent abroad and receiving Western music education, the invitation of Western experts to the country for examination, and Western songs being released again with Japanese words. In parallel to the music of schools, the performance and changes within the traditions of gagaku, ancient palace music, were seen, the rituals that the emperor and his family took as musicians disappeared, and with the inclusion of Western-type processions along side traditional rituals, traditional palace musicians were tasked with learning Western music. And still in this period the Western notation system was adopted, the first Japanese national anthem was composed by a Western musician, a palace band joined the ranks of the palace musicians, and traditional instruments became tuned to to Western music, as far as even the tones of songs. In view of all these developments, the Meiji era confronts us as an important phenomenon in terms of either understanding the basics of Japanese music life or demonstrating the effects of politics on the music life of a culture.

Keywords: Japanese Music, Meiji period, Westernization

GİRİŞ: “KARA GEMİLER” VE MEIJİ DÖNEMİN BAŞLANGICI

Yüzyıllarca dünyadan izole bir yaşam süren Japonya 19. yüzyıla gelindiğinde Batının yayılmacı politikalarının etki alanı içine girmeye başlamıştı. Bu dönemde buharlı gemilerin ortaya çıkışı Batı ülkelerinin dünyanın uzak sularına girmesine olanak tanırken bu bölgelerde yaşayan halklar için yeni bir dönem ufuktaydı. Çin, İngilizlere yenilmişti ve Japonya da yakında büyük güçlerin uzak doğuya olan bu ilgisinden nasibini alacaktı. 1844 yılında Hollanda Kralının yeni bir dönemin gelişine ilişkin uyarıları Japonya’yı yönetenler tarafından dikkate alınmamıştı (Varley, 2000: 235). Ancak Japonya’nın içe kapanıklığı tarihine büyük etki edecek bir olay ile değişecekti. 1853 yılında

ABD başkanının görevlendirdiği 27 savaş gemisinden oluşan bir filo Japonya'ya ulaşarak ülke ticaretinin ABD'ye açılmasını tehditkâr bir üslupla talep etmişti. ABD'nin ve daha sonra onu izleyen diğer Batılı devletlerin taleplerinin kabulü ise Japon tarihinde yeni bir dönüm noktası başlatmış ve Meiji dönemini dolayısıyla da modernleşmeyi getirecek olaylar zincirine yol açmıştı (Büyükbaş, 2003).

Japonlar açısından Batının dayatmalarına karşı gelmenin bir yolu yoktu. Her ne kadar itirazlar yükselse de karşılarındaki askeri güç ile baş edebilme-leri mümkün değildi¹. 17.yüzyılın başından beri ülkeyi koruyabilmenin tek yolunun dış dünya ile ilişkileri en aza indirmek olduğunu düşünen Tokugawa hanedanlığının egemenliğinde yaşayan Japon halkı için bu devasa boyutlardaki zırhlı ve buhar gücüyle çalışan gemiler, adeta dünya dışı varlıklarla gibiydi (Togo'dan aktaran Seval, 2017). Bu olay 16. yüzyıldan beri ülkeye gelmekte olan ve nihayetinde ülkeyi etkisi altına alan yabancı güçlerin “kara gemiler” (Black Ships) tabiriyle Japon kültürüne yerleşmesine sebep olmuştur. ABD ile 1858'de yapılan kapitülasyon görünümündeki anlaşmayı, ülkeye aynı şekilde baskılar yapan İngiltere, Rusya, Hollanda ve Fransa ile yapılan anlaşmalar izlemişti. Bu durum sonucunda ülkedeki ticari denge ciddi bir biçimde bozulmuş ve yaşanan toplumsal krizlerin yönetime karşı oluşturduğu güvensizlik sonunda son Şogun² istifasını imparatora sunmuştu. Artık idare, eski sembolik konumundan sıyrılarak dizginleri eline alacak olan imparatora olacaktı (Büyükbaş, 2003).

1868'de tahta çıkan³ ve döneme adını verecek olan imparator Meiji İshin henüz onaltı yaşında bir çocuktur. İmparatorun destekçileri ise Tokugawa yönetiminin düşmesine yardımcı olan ve önceden orta ve alt sınıf rütbelere sahip olan samuraylardı. Yıllardır değişim ihtiyacının farkında olsalar da reforma yönelik girişimleri yönetimin başındaki tutucu güçler tarafından hüsrana uğratılmıştı (Andressen, 2002:79). Ancak artık ellerine istedikleri fırsat geçmişti. Yönetimin modernleşmeye olan tutkusu ilk anayasa başlangıcı olarak nitelendirilen meiji andına işlenmişti. Buna göre geçmişin kötü gelenekleri kaldırılacak, her şey doğa kanunlarına üzerine temellenecek ve imparatorluk yönetiminin güçlendirilmesi için tüm dünyadan gerekli bilgiler toplanacaktı. Başka bir deyişle Batının yarattığı “kabus”tan savaşla değil “uygarlık ve aydınlanma” ile kurtulunacaktı (Varley, 2000: 238; Esenbel, 2012:162-164).

¹ Bu dönemde Batıya muhalefet eden yerel derebeyleri hedef alınmış ve bazı şehirler, İngiliz ve Batı ittifakı donanmasıyla yerle bir edilmişti (Büyükbaş, 2003).

² Şogun, Japon tarihinde babadan oğula geçen askeri hükümdarlığı ifade eder. Önceki dönemlerde generallere başışlanan bir unvan olan terim 12. yüzyıldan itibaren yönetici anlamında kullanılmıştır. Şogun hükümetine ise “Bakufu” denilmiştir (Shogunate, Britanica).

³ Tahta çıkışı farklı kaynaklarda 1867 ve 1868 olarak ifade edilmektedir. Benzer şekilde tahta çıkarken ki yaşı da farklı kaynaklarda birkaç yıl farklı şekilde bildirilmektedir. Meiji dönemi, imparatorun ölüm yılı olan 1912 yılına kadar sürmüştür.

Yeni yönetim Batılılaşmayı modernleşmenin kilit unsuru olarak görmekteydi. Batılılaşma Japonya'yı daha güçlü hale getirecek, ülke Batılı güçlerle boy ölçüşebilecek hatta onu geçebilecekti. Japonya daha ciddiye alınacak ve çökmekte olan şogunluğun imzaladığı adaletsiz anlaşmalarla meydana gelen aşağılama bir daha yaşanmayacaktı. Batı kurumları ve uygulamaları yalnızca politika, ordu, endüstri ve ekonomiye girmekle kalmayacak toplumun geneline nüfuz edecekti (Henshall, 2004:79).

Meiji döneminin başlattığı toplumsal reformalar çok boyutluydu. Dönemin mottosu olan “yetiş ve geç” (catch up, overtake) ilkesi uyarınca bir an önce Batıya yetişme gayreti baş göstermişti. Klanlar topraklarını imparatora vermiş ve feodal dönem sona ermişti. Samuray sınıfı, haklarından mahrum edilmiş ve askeri rolleri sona ermişti. Anayasa yanında çeşitli yasalar ve düzenlemeler getirilmiş, siyasi partiler kurulmuştu. Geleneksel kıyafetler yerine Batı tipi kıyafetler gelmiş, Batı tipi güneş takvimine geçilmiş, pazar günleri ve Noel tatilleri getirilmişti. Ulaşım ve iletişim geliştirilmişti. Eğitim bakanlığı kurulmuş ve Batıya öğrenciler gönderilmişti. Sanat dünyasında da benzer bir durum yaşanmaktaydı. Batı etkisi sanat, müzik ve edebiyata damgasını vurmuştu. Sonuç olarak birçok Japon'un hayat biçimi çok hızlı bir biçimde değişmekteydi (Andressen, 2002: 81-85; Varley, 2000: 241-247).

MEIJI DÖNEMİNDE MÜZİK

Tüm bu Batılılaşma gayreti içinde müzik, toplumun inşası ve modernizasyonu açısından hayati olarak görüldüğünden Meiji yönetimi açısından ayrı bir önem teşkil etmekteydi. Bunun iki temel sebebi vardı: ilk olarak ulusun inşasında büyük etkisi olan Konfüçyüs felsefesinde geçmişten beri müzik ve ahlak arasında ilişki kurulmaktaydı. İkinci olarak popüler eğlence ve ahlakla bağlantılı olarak müzik, askeri amaçlar açısından önemli bir rol oynamaktaydı (Miller'dan aktaran Day, 2013). Başka bir deyişle müzik toplumsal ahlak üzerindeki etkisi sayesinde bir yandan Batılılaşma fikrini diğer yandan da vatan sevgisi ve imparatora sadakati aşılama bir araç olacaktı. Bunun için Meiji yıllarının başında üç önemli müzikal kurum oluşturulmuştu. Bunlardan ilki, 1870 yılında imparatorluk sarayı temsilciliğine bağlı müzik bölümünün gagaku bürosuydu. Bu bölüm aşağıda görüleceği gibi geleneksel saray müziğini ve saraydaki müzik etkinliklerini yeni bir çerçevede düzenleyecekti. 1871'de kurulan ordu ve donanma bandoları, askeri müziğin yaratılmasına olduğu kadar halkın Batı müziği ile tanışmasına da öncülük edecekti. 1879 kurulan ve sonra Tokyo müzik okulu ve Tokyo Güzel Sanatlar Üniversitesi'nin temellerini atacak olan Eğitim Bakanlığı Müzik Enstitüsünün Müzik Öğrenimi Komitesi ise Batı müziğinin örgün eğitim ve sanatsal çerçevedeki zeminini oluşturacaktı. Bu bağlamda Meiji restorasyonundan itibaren Japonya'da müzik kültürü üç müzik türünün aynı anda ve birbirine bağımlı

olarak gelişimine sahne olmaktaydı. Bunlar: Edo döneminden⁴ gelen gagaku (saray) müziği ile örneklenen geleneksel müzik; Dışa açılmadan sonra ülkeye gelen ve yerleşen Batı müziği ve okul şarkıları ile askeri şarkılar gibi ilk kez doğu Asya’da yaratılmış olan modern şarkılardı (Tsukahara,2013). Öte yandan bu dönemde “kaba” müzik olarak ifade edilen popüler halk müzikleri ve gerek Batılılaşma hareketine uymaması gerekse eski siyasi yapıyı hatırlatması bakımından terk edilen bir takım müzik gelenekleri de vardı. Ayrıca Batı müziği ile birlikte ülkeye kilise müziği de girecekti.

GAGAKU VE DİĞER GELENEKSEL TÜRLER

Meiji dönemine kadar Geleneksel saray müziği olan gagaku aristokrat bir tür olarak sıradan halkın müzik yaşamında yer almamaktaydı. Bin yıllık geçmiş olduğu ifade edilen bu müziğin törensel ve resmi yapısı saray gelenekleri ile bağlı bulunduğu gagaku, Meiji döneminde bu geleneklerdeki değişimlerin doğrudan etkisi altında kalmıştı. Bu dönemde İmparator Kyoto’ndan Tokyo’ya taşınmıştı. Bu sebeple saray törenlerinin programı büyük ölçüde değişmişti. Birçok ayin kaldırılmıştı. Kyoto çevresindeki dini tapınaklarda İmparator tarafından saray içinden görevlendirilen müzisyenlerin üstlendiği teatral dansları içeren önemli dini ayinler sivil müzisyenlere bırakılmıştı. Meiji döneminde resmi din Budist inancından yerel inanç olan Şinto’ya doğru kaymıştı. Bunun sonucu olarak da bazı ayinler kaldırılmış yerlerine Şinto stiline yeni ayinler getirilmişti. Ayrıca bu dönemde Batıya öykünen yeni etkinlikler de baş göstermişti. Örneğin Saray takvimine imparatorun doğum günü ve önemli kişilerin ziyaretleri için verilen ziyafetler gibi Batı tarzında yeni kutlamalar eklenmişti. Bu tip kutlamalar için Batı tipi müziklere ihtiyaç duyulması sonucunda ise gagaku müzisyenlerinden oluşan Batı tipi bir saray bandosu kurulmuştu (Tsukahara, 2013).

Eski dönemde gagaku, sadece düşük statülü müzisyenler tarafından değil aynı zamanda imparator ve kraliyet ailesi üyeleri gibi yüksek statülü müzisyenler tarafından da icra ediliyordu. Düşük statülü müzisyenler dans edip üflemeli çalgılar çalarken yüksek statülü müzisyenler şarkı söyleyip yaylı çalgılar çalmaktaydı. Ancak yeni dönemde Tüm gagaku türleri, enstrümantal, dans ve vokal icra çeşitleri artık düşük statülü müzisyenler ile icra edilmekteydi (Tsukahara, 2013). Başka bir deyişle müzisyen statülerinde önemli değişiklikler baş göstermişti. Bununla birlikte gagaku müzik türlerini etkisi altına alan değişim rüzgârı açısından diğer geleneksel türlerden daha avantajlı bir konumda idi. Gagaku müziğinde ya da repertuarında belirli bir değişiklik amaçlanmamıştı. Gagaku bağlamında en önemli değişiklikler saray törenleri-

⁴ Edo dönemi 1603'ten Meiji iktidarına kadar olan şogunluk dönemini ifade etmektedir. Edo, Tokyo'nun eski ismidir. Bu isim Meiji restorasyonu ile birlikte Tokyo olarak değiştirilmiştir.

nin değişimi ile ilgiliydi. Modern devlete uyum sağlaması için yeniden düzenlenmekle birlikte saray müziği olarak işlevini korumuş ve geleneksel bağlamından kopmamıştı (Tsukahara, 2013). Bunun dışında Meiji döneminin gagaku açısından en önemli etkisi bu müziğin artık saray dışında da icra imkânı kazanmış olmasıydı. Yüzyıllardır saray duvarları içinde hapsolan gagaku 1879'daki iki konserle sıradan halkın önüne çıkmıştı (Komiya, 1969). Gagakunun saray sınırlarından çıkması bir bakıma müziğin statüsündeki düşüşe işaret etmekteydi. Öte yandan bu sayede bu köklü gelenek çok daha geniş kitlelere ulaşabilmişti. Geleneksel kültürün ikinci plana atıldığı bu dönemde yerini koruyan ve tabanını genişleten gagaku bir istisnaydı.

Kelime anlamı “zarif” olan gagakunun aksine “kaba” ya da “bayağı” olarak ifade edilen ve popüler halk müziğini ifade eden türler bu dönemde daha zor durumdaydı. Aşağıda müzik eğitimi komitesini ele alırken söz edilecek olan İzawa Shuji'nin 1884'de müzik öğrenimi komitesine sunduğu raporda “kaba” müzikler, samisen ve koto tarafından eşlik edilen tüm vokal müzikleri ifade ediyor, çok uzun zamandır cahil ve kaba kimselerin ellerine terkedilmiş, sığlaşmış ve bozulmuş olarak belirtiliyordu (Komiya, 1969). Bu gibi yaklaşımlarla geleneksel müzik türlerinin yönetici ve entelektüel çevreler tarafından desteklenmeyişi, bu müzik türlerinin eski güçlerini kaybetmesine ve sadece geleneksel müzisyenler tarafından yaşatılmasına yol açmıştı (Day, 2013). Öte yandan burada görüldüğü gibi geleneksel çalgılar açısından da bir statü hiyerarşisi söz konusuydu.

MÜZİSYENLER VE GELENEKSEL ÇALGILAR

Meiji dönemi, müzisyenler ve geleneksel çalgılar açısından da bir milat olmuştu. Bu miladın iki yönü vardı. İlk olarak Batılılaşma dalgası tüm geleneksel türleri etkisi altına almıştı. İkinci olarak ise Şogun dönemine ait gelenek ve uygulamaların ortadan kalkması eski geleneğin takipçilerine yaşam alanı bırakmıyordu. Örneğin Şogunların koruması altında olan müzikal tiyatro Noh (no), Şogunluğun sona ermesinin ardından sahipsiz kalmış ve büyük bir darbe yemişti. Öyle ki Noh icracıları Şogun görevi bırakınca ortada kalmış ve farklı mesleklere yönelmişlerdi. Onların yokluğunu ise gagaku müzisyenleri doldurmuş gagaku icracıları artık eski dönemden daha iyi yaşam şartlarına sahip olmuştu (Komiya, 1969). Benzer şekilde 17. Yüzyılda Fukeshu ya da fuke tarikatı altında organize olan, önceden samuray ve ronin sınıflarına kabul edilen ve meslek dışından kimselere men edilen şakuacı⁵ (shakuhachi) icracılarından oluşan kör rahipler yeni dönemde tarikatları yasaklanınca zor duruma düşmüştü (Day, 2013). Benzer sebeplerle müzisyenler kendilerini, ayak uyduramayanın ayakta kalamayacağı bir serbest Pazar içinde bulmuşlardı. Zamanında salonlarda ya da özel konaklarda konser vermeye alışmış

⁵ Bambudan yapılmış bir çeşit flüt.

usta bir oda müziği icracısı için artık taverna müşterilerine popüler müzikler⁶ çalmaktan başka çare yoktu (Atkins, 2017). Bununla beraber çalgılarına müziğin ötesinde bir kutsallık yükleyen ve çalgıyı kutsal bir araç olarak gören geleneksel müzisyenler de ton içinde çalamadıkları ve sadece basit parçaları çalabildikleri iddiasıyla amatör müzisyen olarak görülmeye başlanmışlardı (Day, 2013).

Geleneksel çalgılar da yeni dönemde belirli sınıflandırmalara maruz kalmıştı. Örneğin “Ulusun Şanı” eserinin, şehrin eğlence yerlerinde çalındığı için kötü bir çağrışım yaratan şamisen⁷ (shamisen) ile çalınması uygun görülmemiş, bunun yerine koto tercih edilmişti. Sevgi ve doğayı işleyen eski şarkıların yerine yeni yönetimin felsefesini taşıyan böyle bir eser konulduğunda eserin icrasının da bu felsefeye uygun olması beklenmişti (Adriaansz, 1973). Öte yandan koto⁸ Batı müziğine en yakın enstrümanlardan biri olarak düşünülüyordu. Zaten tüm geleneksel çalgılar bir Batı süzgecinden geçirilmekteydi. Çalgıların standardizasyonu ve Batı sistemine uygun hale getirilmesi gündeme gelmişti. Başka bir deyişle geleneksel çalgı yapım tekniklerinde önemli değişiklikler söz konusuydu. Örneğin eski dönemde şakuaçi icracıları kendi enstrümanlarını kendileri yapmaktaydı. Yapmak istedikleri enstrümanın boyutuna göre bambu seçerler, bunlara kendilerince delikler delerlerdi. Ancak sonradan getirilen standartlar sonucunda çalgı farklı bir hal almış ve yapılan araştırmalar eski çalgının yapımı ve çalım şeklinin modern halinden oldukça farklı olduğunu göstermişti (Day, 2013).

Eskinin akort biçimleri de standardizasyondan uzaktı. Koto, şamisen, biwa⁹ ve çeşitli nefesli çalgıların icracıları sabit bir entonasyon yerine görel bir entonasyon kullanmaktaydı. Yani şamisen gibi telli çalgılardaki teller birbirlerine göre akort ediliyordu. Müzik topluluğunda ise müzisyenler çalgılarını diğer çalgılara göre akort ediyor, böylece bir nota başka bir icrada az da olsa farklı çalınabiliyordu. Bu bağl entonasyon, tampere sisteme göre ton dışıydı ve yeni dönem Batı akort sistemini getirerek buna son vermişti (Atkins, 2017). Öte yandan icra stillerinde de farklılıklar görülmeye başlanmıştı. Örneğin kotoda, teli itip çekerek sesi komalı hale getiren sol elin, mızraplı sağ el gibi kullanılması ile ortaya çıkan armonik efekt önceki dönemde nadiren görülen bir icra tekniği iken, Meiji döneminde standart haline gelmişti (Adriaansz, 1973). Bu teknikle eski çalgıda sol elin mikrotonal tınları yitirilmiş ancak piyano benzeri çok sesli bir çalgı elde edilmişti. Bu tekniğin yerleşmesi Michio Miyagi gibi yeni tip müzisyenler ile mümkün olmuştu.

⁶ Sıradan halk arasında popüler olan geleneksel türler

⁷ Mızrapla çalınan üç telli bir çalgı

⁸ Üç parmağa takılan mızraplarla çalınan, pentatonik dizilmiş 13 tel ve hareketli köprülerden oluşan kanun benzeri bir çalgı.

⁹ Bir çeşit kısa boyunlu lavta.

YENİ JAPON MÜZİĞİ: MICHİO MIYAGI

Meiji döneminin 26. yılında doğan Michio Miyagi (1894-1956), dönemin müzisyenleri içinde Batılılaşma hareketinin geleneksel müziğe ve müzisyenlere etkisi açısından çok çarpıcı bir örnektir. Geleneksel Japon müziğinin dünya çapında tanınmış isimlerinden olan Miyagi'yi kendinden önceki müzisyenlerden farklı kılan ve Meiji dönemi ve sonrası içinde önemli hale getiren özelliği geleneksel Japon müziği ile Batı müziğini kaynaştırmaya karşı olan tutkusudur (Adriaansz, 1973). Her ne kadar üne kavuştuğu dönem Meiji döneminin sonrası olsa da kariyerinin izlediği doğrultuda hiç kuşkusuz Meiji döneminin etkisi büyüktür. Miyagi bir koto icracısı ve bestecisidir, aynı zamanda kördür. Geleneksel müziğe getirdiği yenilikler sebebiyle başlangıçta tepki çekse de zaman içinde geleneksel müziğin en ünlü isimlerinden biri haline gelmiştir. Bir akademisyen ya da Batılılaşma hareketinde görevli biri olmasa da özellikle kotodaki en yenilikçi fikirler ondan gelmiştir. Miyagi, Batı müziğinin çeşitli öğelerini koto müziğine dahil eder. Geleneksel çalgıların Batı standartlarına uygun hale getirildiği bu dönemde o da koto üzerinde çeşitli modifikasyonlar yapar. Çalgının boyutlarını değiştirir, 13 telli olan çalgının kromatik olarak akort edilen 80 telli versiyonunu ve bas seslerin arttırıldığı 17 telli versiyonunu yapar. Eserlerinde Japon müziğinde asla yapılmayan armonize edilmiş koral söyleme gibi batı teknikleri, armonik soundlar, ikili ya da üçlü form ya da varyasyon formu gibi Batı müziğine has öğeler görülmektedir. Batının oda orkestrası şablonunu geleneksel müziğe uygulamaya çalışır ve farklı Japon çalgılarından kurulu oda orkestraları oluşturur. (Galliano, 2002).

Miyagi' nin eserleri 1920'lerde “yeni Japon müziği” sloganının oluşmasında büyük rol oynamıştır. Bu dönemden itibaren Miyagi'nin dahil olduğu akım, yeni Japon müziği olarak adlandırılırken, “Japon müziği” tabiri Edo döneminden kalan geleneksel müziği ifade etmekte kullanılır olmuştur (Komiya, 1969). Miyagi'nin müzik yaşamında Batılılaşma giderek daha belirgin bir biçimde görülür. Başlarda japon çalgıları için oda müziği besteler. Daha sonra yine Japon çalgıları için orkestral çalışmalar yapar, son döneminde ise Japon ve Batı çalgılarını bir araya getiren Koto ve orkestra için konçerto gibi eserler verir. Miyagi'nin en ünlü eseri şakuaçi ve koto için yazmış olduğu “ilkbaharda deniz”dir (Hara no Umi). Bu eser, Japonya'ya gelen Fransız kemancı Rene Chemet tarafından fark edilip şakuaçi partisi kemana uyarlanmıştır. Daha sonra birlikte yaptıkları kayıt Japonya ve Avrupa'da yayınlanarak Miyagi'yi Uluslararası üne kavuşturmuştur (Adriaansz, 1973). Eser geleneksel gam üzerine kurulmakla birlikte A-B-A tipi Batı formunda yazılmıştır (Galliano, 2002). Eserde koto adeta bir piyano gibi eşlik ederken görülmektedir. Geleneksel deyiş Batı formu ile kaynaşmış bu sayede esere ulus ötesi bir ün kazandırmıştır.

ASKERİ BANDOLAR

Japon müzik kültüründeki Batılılaşma hareketlerinde askeri bandoların özel bir yeri vardır. Askeri bandolar yabancı bandolar vasıtası ile Batı müziğiyle tanışmanın ilk araçlarından biri oldukları gibi, ilerleyen dönemlerde Batı müziğinin halk tarafından benimsenmesinin de etkili unsurlarından biri olmuştur. Japonların Askeri bandolar ile ilk karşılaşmaları Meiji döneminden önce yabancı ülkelerle girilen çatışmalar vasıtasıyla olmuştur. Bu çatışmalara müziğin eşlik ettiğinin görülmesi ve savaşma ruhuna yaptığı katı Japonlar üzerinde büyük bir etki bırakmış ve henüz 1866 yılında davul ve flüt takımlarından oluşan topluluklar kurulmuştur. Bununla beraber bandoların çalacağı müziğin de Batı müziği olması gerektiği ve hiçbir yerli müziğin düşmanı yenmek için gereken ruhu yaratamayacağı düşünülmüştür (Atkins, 2017). Bu tip birlikler zamanla bütün klanlara yayılsa da 1869 yılına kadar gerçek anlamda bir bando kurulmamıştır. Bandonun ihtiyaç duyduğu eğitimli müzisyen ve bando çalgıları henüz ortada yoktur. Yeni dönemde yabancı elçilikler yanlarında bandolarını da getirmiş, bu sıralarda İngiliz ordusunda bando şefi olan John William Fenton da Japonya'ya gelmiştir. Shimazu klanının talebiyle Fenton'un bandosundan ödünç alınan çalgılar ve bu bandonun verdiği eğitim ile kurulmuş olan bando ilk Japon askeri bandosudur. Daha sonra 1871 yılında savaş bakanlığı bu bando üyelerinden bir donanma bandosu oluşturmuş, bu bando 1872'de Japonya'daki ilk demir yolunun açılış töreninde boy göstermiş ve ilk kez halkla buluşmuştur. Fenton ise 1875 yılında resmen bu bandonun yöneticiliğine atanmıştır. (Komiya, 1969).

Sonraki dönemde bando sayıları ve çeşitleri artmıştır. Donanmanın İngiliz, kara kuvvetlerinin ise Fransız tipi bir yapılanmaya girmiş olması sebebiyle bunların bandoları da İngiliz ve Fransız tiplerine uygun olarak kurulmuştur. Bu sırada saraydaki tören ve etkinliklerin Batılı bir tarza bürünmesiyle saraya bağlı bir bando oluşturulması ihtiyacı da doğar. 1874'e kadar donanma bandosu tarafından üstlenilen bu görev geleneksel gagaku müzisyenlerinden oluşturulan bandoya devredilir ve bunlar için İngiltere'den çalgılar getirtilir (Tsukahara, 2013). Böylece gagaku müzisyenleri asıl işlerinin yanında Batı müziği eğitimi almaya da başlarlar. Bu kendileri açısından büyük bir dönüşümdür. Bu müzisyenler Japon müziğini bilmeleri ve Batı müziği ile aşina olmaları sayesinde eğitim müziği çalışmalarında ve Batı müziği icracılığının gelişiminde de önemli bir rol oynamıştır. Bu bando ilk temsilini 1876 yılında imparatorun doğum gününde yapmıştır (Malm).

Ordu ve donanma bandolarının verdiği halk konserleri, halkın Batı müziği ile tanışması açısından büyük bir öneme sahiptir. Bu bandolar, açık hava partileri, kutlamalar ve spor müsabakaları gibi çeşitli yerlerde boy gösterir. Daha sonra 1886'da Tokyo Belediyesinin kurduğu sivil bando ile bu tip konserler daha da artar. Askeri bandoların yarattığı bu hava popüler şarkıları da etkileyecektir. Askeri bandolar Batı müziği icracısı konusunda öncü konu-

munu uzun zaman korumuş, arkasından gelen Tokyo müzik okuluna da destek vermiştir (Komiya, 1969).

JAPON MİLLİ MARŞI: KİMİ GA YO

Japonya da bir askeri bando için bestelenmiş ilk parça Britanyalı bando şefi John William Fenton'un öğrencilere ders verirken bestelediği ve Japon milli marşının ilk hali olan *kimi ga yo* 'dur¹⁰. Fenton burada bir milli marş olmadığını gördüğünde bu boşluğu değerlendirir. Marşın sözleri İngiliz milli marşındaki “tanrı kraliçeyi korusun” ifadesinin Japon imparatoruna uyarlanmasına benzemektedir. Bu marş daha sonra son halini alana kadar donanma bandosu ve saray tarafından kullanılmıştır¹¹ (Tsukahara, 2013). Marş çok basit bir yapıdadır ve Japon müziğini çağrıştırmaz.

1876 yılında bu marşın imparatora saygıyı ifade etmek için yetersiz olduğuna karar verilince değiştirilmesi önerilmiş, 1880’de şiire yeni bir müzik bestelenmesine karar verilmiştir. Aday melodiler içerisinde saray müzisyeni Hiromori Hayashi'nin bir gagaku parçası üzerine yazdığı melodi seçilmiş, bu melodi Fenton'dan sonra bandonun yerine geçmiş olan Alman müzisyen Franz Eckert tarafından armonize edilerek bakır sazlar için düzenlenmiştir. Hayashi'nin geleneksel gagaku notasyonu ile yazmış olduğu ve gagaku modu olan *ichikotsu*'ya uyan melodi aynı zamanda Batı kilise geleneğindeki doryen moda uymaktadır. Yeni marş Batı ve japon geleneklerini başarılı bir şekilde harmanlar. Batı etkisi özellikle ritmik yapısında görülmekte ve eşit süre değerinde uzun notaların egemenliği Fenton'un *Kimi ga yo* su'nu anımsatmaktadır. Marş üzerinde daha sonraki yegâne değişiklik Eckert'in yerine gelen Dietrich'in armonizasyonda yaptığı iki değişikliktir. *Kimi ga yo*, o tarihten itibaren kabul görse de japon milli marşı olarak resmen 1999 yılında kabul edilmiştir (Komiya, 1969; Tsukahara, 2013; Gottschewski, 2003; Malm). Meiji döneminde bestelenen Japon milli marşı, Batı müziği formu ile geleneksel tınıları birleştirmesi açısından dönemin düşünce atmosferini çok iyi bir biçimde yansıtmaktadır.

EĞİTİM VE SANAT: IZAWA SHUJI VE MÜZİK ÖĞRENİMİ KOMİTESİ

Meiji yönetimi için eğitim toplumsal dönüşümde kilit öneme sahipti. Ancak eğitimi dönüştürmek için içerideki kaynakların yeterli olmadığı düşünülmekteydi. Bunun için öğrencileri dışarı yollama, kitapları tercüme etme ve yabancı öğretmenler getirme yoluna gidilmişti (Kitayama, 1990). İşte yurt

¹⁰ *Kimi Ga Yo*, Japon milli marşına verilen addır ve “imparatorun egemenliği” anlamına gelir (Komiya, 1969)

¹¹ Fransız tipi yapılanan kara bandosu ise bu marş yerine Fransız boru selamını kullanmaktadır (Tsukahara, 2013)

dışına gönderilmiş olan öğrencilerden birisi olan İzawa Shuji (1851-1917) Japonya'daki müzik eğitiminin gelişimine olduğu kadar, Batı müziğinin ilerlemesine de büyük etki edecekti. Shuji, 1875'de Eğitim Bakanlığı tarafından, sınıfları ve öğretme yöntemlerini gözlemlemesi için 3 yıllığına Massachusetts'e (Boston) gönderilen öğretmen delegasyonunun bir üyesiydi. Müzikteki uzmanlığı ilk askeri bandolardan birisi ile sınırlı olan bir öğretmen okulu müdürüydü (Atkins, 2017). Bununla beraber Japon eğitim sisteminde müziğe önem verilmediğini fark etmişti. Bu sebeple ülke dışındaki öğrencilerin idarecisi olan Tanetaro Megata ile birlikte eğitim bakanlığını, Japonya'daki müzik öğrenimini geliştirmeye ikna etmek için bir dilekçe yazdı. Burada Japon müziğinin Japonya'nın yeni dönemine uygun olmadığını ifade edip yapılması gerekenleri sıralamıştı: Batı müziği özümsemeliydi ama bunun için Japon müziği ile kaynaştırılması gerekiyordu. Bu sebeple, Tokyo öğretmen okulu ve Tokyo kadın öğretmen okulunda vokal müzik eğitimi bölümü oluşturulmalıydı. Ulusal şarkıların yazılması ve Japon müziği kimliğinin oluşumu için geleneksel Japon şarkıları ve müziğinin önemli örnekleri yeniden ele alınmalı ve yetersizlikleri Batıdan tamamlanmalıydı. Japon ve Batı müziğini birlikte öğütecek ve Japoncaya uygun şarkılar derleyecek Batı müziğinde uzman bir kişi bu eğitimi idare etmeliydi. Bunun için kendisinin Boston'da öğretmeni olan Luther Whiting Mason'ı öneriyordu. Mason ülkeyi tanımadığından kendisi onun asistanlığını yapacaktı. Milli eğitimde küçük yaşlardan itibaren şarkı söyleme eğitimi verilmeliydi. Müzik aletleri Japonya'da yapılmalı ya da Amerika'dan satın alınmalıydı (Komiya, 1969).

Shuji'nin yazısı Millî Eğitim Bakanlığını 1879'da Batı Müziği Araştırma Enstitüsünü kurmaya teşvik etmişti. Kendisi yurda dönünce bu oluşumun başına geçmiş ve öğretmeni Mason'da ülkeye davet edilmişti. Shuji'nin sunduğu tasarıya göre Doğu müziği ile Batı müziği arasında bir orta yol bulmak, gelecekte Japon ulusal müziğini geliştirecek olan müzisyenler eğitmek, müzik eğitimini okullarda başlatmak ve işe yarayıp yaramadığını denetlemek gerekliydi (Kitayama, 1990). Böylece müzik öğrenimi komitesi kurulmuştu. Komitenin etkinlikleri Shuji'nin 1883'te sunduğu raporda özetlenmekteydi. Buna göre komite gagaku ve popüler müziği kapsayan Japon müziği araştırmaları ile Batı ve Çin müziği konusunda araştırmalar yapılmaktaydı. Japon müziğindeki notasız parçalar uluslararası notasyona aktarılmış, mümkün olan yerlerde önemli eserler armonize edilmişti. Okul müziği için şarkı kitapları derlenmiş, bunlarda hem Japon hem de Batı müziği kullanılmıştı. Avrupa ve Amerika'dan birçok nota alınmıştı. Ayrıca ileriki yıllarda beş çizgili portenin Japon müziğinde kullanılması çalışmaları da yapılacaktı. Komite ilk olarak müzik öğretmeni yetiştirmek için bir okul kurmuştu. Bir öğretim programı oluşturulmuş, sınavla alınan 22 öğrenci ile çalışmalara başlanmıştı. Öğrenciler özellikle Japon müziğini bilenler arasından seçilmişti. Hatta belirli isim yapmış geleneksel müzisyenler ve saray müzisyenleri de öğrenciler arasındaydı. Çünkü bu okulun öncelikli amaçlarından biri Shuji'nin ideali,

yani Batı ve Japon müziğini kaynaştırmaktı. Öyle ki okuldaki Batı çalgılarına yönelik eksiklik bunların yerlerine Japon çalgılarının kullanılması ile giderilmek istenmişti¹². Okulda uzmanlıklarına göre yabancı öğretmenler tarafından şarkı söyleme, piyano, org ve keman çalma, müzik teorisi ile geleneksel koto ve kokyū çalgılarının eğitimi verilmekteydi. Bu okuldan beklenen öğretmen yetiştirmenin yanında ilkokul çocuklarına yönelik şarkıların da burada denenmesi idi. Bununla birlikte okul aynı zamanda Batı sanat müziğinin Japonya'daki temsili açısından da ilkleri gerçekleştirecekti. Örneğin öğrencilerin Batı müziği alanındaki gelişimlerinin gösterilmesi için 1882 yılında gerçekleştirilen konser Shuji'ye göre Japon ve Batı müziğinin birlikte yer aldığı ilk etkinlik olarak tarihsel bir öneme sahipti. Buradaki Batı müziği seviyesi çok yüksek olmamakla birlikte ilerleyen yıllardaki konserlerde Chopin Polonez, Weber dansa davet, Haydn kuartet gibi belirli düzeyde eserler seslendirilebilmişti. Bununla beraber hem Japon hem de Batı müziğinden oluşan müfredatın öğrencilere ağır gelmesi çoğunun eğitimi yarıda bırakmasına yol açacak ve okulun çoğu mezunun başarılı olmayışı okula harcanan paraların boşa olup olmadığı sorusunu gündeme getirecekti (Komiya, 1969). Öte yandan merkeze devam eden ve Batı müziğinde ilerleyen öğrenciler için kariyer fırsatları sunulmaktaydı. Bu kimseler yeni devlet okullarında öğretmen olarak iş bulabilmekteyken, geleneksel Japon müziğini seçenler öğretici ya da icracı olabilmek için öncelikle kendilerine bir isim yapmak zorundaydı (Galliano, 2002).

Komitenin kurduğu okul, 1887 yılında Tokyo Müzik Okuluna dönüşmüş ve öğretmen okulundan sanatçı yetiştiren bir okul görünümüne kavuşmuştur. Ancak bu değişimle Japon müziğine verilen önem azalmış ve tüm alanlardan yabancı eğitimcilerin davet edilmesiye, okul daha çok Batı müziğinde özelleşmiş bir yapıya bürünmüştür (Komiya, 1969). Okulun bu yapısı 20. yüzyılın sonlarına kadar değişmemiştir. Bugün, Tokyo Güzel Sanatlar Üniversitesi¹³ adıyla varlığını sürdüren okulda, Batı müziği eğitimi yanında, koto, samisen, noh müziği ve Japon müzik tarihi gibi geleneksel Japon müziği eğitimi de verilmektedir (Malm).

OKUL ŞARKISI DERLEME ÇALIŞMALARI

Müzik öğrenimi komitesinin diğer önemli uğraşı örgün eğitimde kullanılmak üzere okul şarkılarının oluşturulmasıydı. Meiji döneminde eğitim zorunlu hale gelmiş ve daha önceden okul imkânı bulamayan sıradan halkın çocukları okulla tanışmaya başlamıştı. Şimdi bu çocuklar için Batı ve Japon kültürünü birleştirerek onları “ahlaki olarak eğitecek” şarkılara ihtiyaç vardı.

¹² Piyano yerine koto, keman yerine ise yaylı bir çalgı olan kokyū konulur (Komiya, 1969)

¹³ Okul, yakın zamana kadar “Tokyo Güzel Sanatlar ve Müzik Üniversitesi” adını kullanmıştır.

Şarkı derleme çalışmalarına da müzik öğretmeni okuluna olduğu gibi Mason önderlik edecekti. Ancak bu görev sanıldığından daha zordu. Örnek alınacak pek fazla kaynak olmayınca Mason'un yazdığı ve gelirken yanında getirdiği “ulusal müzik planı” ve “ulusal müzik okuyucusu” adlı kitaplar model alınmıştı. Böylece 1881 yılında çoğunluğu Avrupa halk şarkılarından oluşan ilk derleme kitap, ahlak ve doğal güzellikleri konu alan Japonca sözlerle oluşturulmuştu¹⁴. Mason ülkesine dönünce Shuji ve ekibi tarafından 6 ciltlik başka bir okul şarkıları koleksiyonu derlenmiş ancak bu kez şarkılara Batı müziği yerine geleneksel Japon müziği temelli bir pentatonik gam türü olan yo na nuki gamı ile yazılan parçalar ile başlanmıştı. Böylece öğrencilerin diğer ciltlere geçtikçe yavaş yavaş Batı müziğine alıştırılması düşünülmüştü. Meiji döneminde okul şarkıları (shoka) ile sadakat, ataya saygı ve vatanseverlik bağdaştırılmış, şarkı sözlerinin bu erdemleri öğretmesi amaçlanmıştı. (Kitayama, 1990). 1891'de okul törenleri zorunlu hale gelince bu törenlerde okul yöneticileri, öğretmenler ve öğrencilerin birlikte şarkı söylemeleri gerekmişti. Burada dikkati çeken bir husus imparatorluk ayinlerine yönelik festivaller için yazılan parçaların gagaku, Batı kökenli törenlerin ise Batı gamları ile yazılmış olmasıydı (Tsukahara, 2013).

Saray müzisyenleri okullar için şarkı koleksiyonu çalışmalarına da aktif olarak katılmışlardır. Geleneksel gagaku müziğini bilen bu müzisyenler şarkı derlemesinde, iki müzik türü arasındaki benzer ve farklı noktaları tespit edip, benzerlikleri eşleştirmenin, farklılıkları ise yavaş yavaş bir araya getirmenin gerekli olduğunu ileri sürmüşlerdir (Komiya, 1969). Bu grup aynı zamanda 1877 ve 1883 de Tokyo kadın öğretmen okulu ve ona bağlı bulunan anaokulu için bir eğitim şarkıları kolleksiyonu (hoiku shoka) da oluşturmuştur. Okullar için hazırladıkları parçalar (Shogaku shoka shu) Batı melodileri kullanıp Batı notasyonuna göre yazılmış iken hoiku shoka gagaku müzik teorisine göre yazılmış ve vokal parçalar için kullanılan geleneksel notasyon yöntemi hakase ile yazılmıştır. Bu şarkılar Mason'un şarkıları ortaya çıkınca kaldırılmıştır (Gottschewski, 2003).

Savaşların etkisiyle yükselişe geçen milliyetçilik dalgası sırasında çeşitli değişimlere uğrasalar da müzik öğrenimi komitesinin derlediği şarkı kitapları 20. Yüzyılın başlarına kadar eğitimde kullanılmış ve gelecekte oluşturulacak şarkıların da temelini atmıştır (Day, 2013). Çocukların evlerine götürdüğü bu şarkılar kendileri ile birlikte ailelerini de etkilemiş ve Batı müziğinin toplum içindeki yayılımını hızlandırmıştır.

KİLİSE MÜZİĞİ

Batı müziği Japonya'ya girerken kilise müziğini de beraberinde getirmişti.

¹⁴ Bu derlemeler içinde “İskoçya'nın çan çiçekleri”, güzellikten bahseden Utsukushiki ve ateş böceklerini konu alan “Eski Günler” (Auld Lang Syne) ile besteci Stephen Foster okullu Japon çocukları arasında en bilinenlerdir (Malm).

Geçmiş Portekizli tüccarlar ve Romalı katolik rahiplerin geldiği 16. yüzyıla kadar dayanan hristiyan müziği, 1637'de Hristiyanlığın yasaklanması sebebiyle Meiji dönemine kadar yeniden görülmemiştir. 1872'de dini özgürlüklerin tanınması ile ülkeye çok sayıda misyoner gelince Japonca sözlü ilahi koleksiyonları ortaya çıkmıştır. Böylece ülkede hem Katolik hem de Protestan müziği faaliyet göstermeye başlamıştır (Malm). Özellikle Protestan ilahilerinin ülkede hızla yayıldığı görülür. Hristiyanlığa ilişkin yasağın kalmasından bir yıl öncesine kadar sadece 2 ilahinin Japonca tercümesi bulunmaktayken bir yıl sonra 8 ila 30 parçadan oluşan 6 farklı ilahi koleksiyonu basılmış durumdadır. Bu ilahiler zamanla çok popüler olur. Bunların okul şarkılarında da kullanılmış olması da popülerliklerine etki etmiştir. Özellikle Batı müziğine aşinalığın artmış olması sebebiyle bu parçalar Meiji döneminin ilerleyen evrelerinde daha çabuk benimsenir hale gelmişlerdir. Böylece 1903'te 483 parçalık bir Protestan ilahi koleksiyonu basılmıştır. Bunların popülerliğinin Hristiyan olmayanların bile söylemek isteyeceği seviyeye ulaştığı göz önüne alındığında, Batı müziğinin topluma benimsetilmesindeki rolleri daha iyi anlaşılabacaktır (Komiya, 1969).

GEÇ MEIJI DÖNEMİ

Meiji döneminin başlarında Batı kültürü doğrudan ithal edilmiş ve buna hazırlıksız olan halkın karşısına çıkarılmıştır. Bu sebeple başlangıçta Batı müziği sadece üst sınıflardaki azınlığa hitap eder. Müzik öğrenimi komitesinin verdiği konserler seyirci bulamamış ve konserlere katılımın artırılması için Japon Müzik Derneği gibi girişimler ortaya çıkmıştır. Meiji döneminin ikinci yarısında ise Batı müziğine karşı halkın genelindeki ilgisizlik sürmekle beraber daha ılımlı bir atmosfer olduğu görülür. Savaşlardan sonra kapitalizmin yükselmesi ve orta sınıf şehirli çocukların Batı müziği ve kültürüne ilgi göstermeye başlamasıyla bu müzik kendisine bu sınıfta bir yer edinmeye başlar. Bu sırada fonograf ve kayıt cihazlarının keşfi ile Batı müziği daha geniş kitlelere ulaşacaktır. Öte yandan bu dönemde Batı çalgılarının üretimine de başlanır. 1880'de üretilen ilk çalgı, Protestan kilisesindeki ilahilere eşlik etmekte kullanılacak olan bir orgdur. Aynı yıl ilk keman üretilmiş, 1887 yılında ise medikal malzeme üreticisi olan Yamaha, org yapımı ile müzik aletleri sektörüne adım atmıştır¹⁵. Ürettiği kemanları Amerika'ya ihraç etmesiyle büyük başarıya ulaşan Suzuki de yine dönemin dikkati çeken isimlerindendir. Çalgı yapımının yanında Batı müziğindeki icra kabiliyetleri de gelişmiştir. Tek sesli söyleme yerini çok sesli söylemeye bırakmış, çalgı yerine orkestra eşlikleri kullanılmaya başlanmıştır. Eserler Japonca yerine orijinal dilinde söylenmeye başlanmıştır. 1894'de Tokyo müzik okulunda sergilenen Gounod'un faust operasıyla en zor form olarak kabul edilen opera da ülkeye girmiştir. Yine bu

¹⁵ Yamaha bir süre sonra piyano yapımına geçecektir.

dönemde müzikle ilgili yayınlar da hem içerik hem de sayı bakımından çok gelişmiş ve müzik dergileri ortaya çıkmıştır (Komiya, 1969).

SONUÇ

Modern Japonya'nın temellerini atan Meiji Dönemi 1912 yılında sona erse de dönemin başlattığı Batılılaşma ve sanayileşme adımları sonraki dönemlerde de sürmüştür. Japonlar Batı tarafından düşürüldükleri durumu düzeltmenin yolunun eskinin geleneklerinin değiştirilmesi ve Batılı tarzda bir toplum oluşturulmasından geçtiğine inanmışlardı. Bununla beraber buradaki amaçları Japon kimliğinin kaybolması değil Batı ile boy ölçüşebileceğine inandıkları bir biçime evrilmesiydi. Bu sebeple Batı kültürü alınırken Japon kimliğini modern dönemde temsil edeceği düşünülen bazı öğeleri korumayı ya da Batı kültürüne uyacak şekilde restore etmeyi seçmişlerdi. Ancak kültürü adeta süzgeçten geçiren bu tutum hiç kuşkusuz kültürün kendine özgü çoğu özelliğini de geride bırakmıştı. Bu bağlamda bu dönem, Japon müzik kültürü açısından da bir miladı temsil etmekteydi.

Meiji döneminde yüzyıllar süren müzikal gelenekler değişime uğramış, müzik, Batılılaşma ve imparatorluğa bağlılık açısından önemli bir araç haline gelmişti. Şogunlukla bağlantılı diğer gelenekler gibi o dönemi çağrıştıran müzik türleri de resmi desteğini yitirmişti. Saray gelenekleri değişince gagaku müzisyenleri Batı müziğini öğrenmek durumunda kalmışlardı. Halka hitap eden müzisyenlerin yaşamı da değişmiş, yeni bir müzik anlayışı ve yeni tip müzisyenler ortaya çıkmıştı. Geleneksel çalgılar Batı standartlarına sokulmuş, icra stilleri değişmişti. Askeri bandolar halkı Batı müziği ile tanıştırmıştı. Batılı görünen bir Japon milli marşı bestelenmişti. Batılı müzisyenler önderliğinde müzik eğitimi verilmiş ve okul müziği oluşturulmuştu. Kiliseler Batı müziğinin benimsenmesine katkıda bulunmuştu. Öte yandan geleneksel kültürü sürdürmekten çok Batı geleneği ile kaynaştırmayı ve imparatorluk yönetimini pekiştirmeyi amaçlayan birtakım adımlar atılmıştı. İmparatorluğu temsil eden ve zarif müzik olarak kabul edilen gagaku saraydaki konumunu korumuş hatta gelişimi için Şogun dönemine göre daha elverişli şartlara sahip olmuştu. Müzik öğretmeni yetiştirmede Japon çalgıları ile Batı çalgıları bir arada kullanılmıştı. Yeniden ele alınan milli marşın Batılı formu korunmuş ancak Japon tınıları ile harmanlanmıştı. Başlangıçta tamamen Batılı olan okul şarkıları giderek Japon müziği ile iç içe geçmişti.

Müziğin Batılılaşması halk için bir ihtiyaç değildi bu yüzden toplumun yönetici ve elit çevreleri Batı müziğini kısa zamanda kucaklayıp popüler geleneksel türleri çağ dışı olarak görürken, sıradan halkın yeni müziğe ilgi göstermesi hemen olmamıştı. Sanayileşme, orta sınıf ve şehir kültürünün yükselişi ile Batı müziğinin halk arasında popülerlik kazanması Meiji döneminin ileriki yıllarında mümkün olacak, bundan sonra Japon müziği ile Batı müzi-

ğinin kaynaştırılmasını benimseyen “yeni Japon Müziği” akımları takdir kazanacaktı.

Genel olarak bakıldığında Meiji dönemi, geleneksel müzik kültürünün gerilemesi ve dönüşüme uğraması açısından Japon müzik tarihinde büyük öneme sahiptir. Modernleşmenin simgesi olarak görülen Batı müziği yükselirken eski gelenekler kaybolmuş ya da Batı kalıbına uymaya zorlanmıştır. Meiji döneminden sonra hızlı sanayileşme ve savaşlar beraberinde farklı kültürel atmosferleri de getirmiş ve bunlar yine müzik kültürüne de etki etmiştir. Ancak Meiji döneminde atılan adımların sonuçları Japon müzik kültüründeki önemini korumuştur.

KAYNAKÇA

- Adriaansz, Willem (1973). *The Kumiuta and Danmono Traditions of Japanese Koto Music*. University of California Press
- Andressen, Curtis (2002). *A Short History of Japan: From Samurai to Sony*. Allen & Unwin
- Atkins, E. Taylor (2017). *A History of Popular Culture in Japan: From the Seventeenth Century to the Present*. Bloomsbury Academic
- Büyükbaş, Hakkı (2003). Japon Modernleşmesi Üzerine (1868-1912). *Bilimname III*, 2003/3, 65-86.
- Day, Kiku (2013). The Effect of Meiji Government Policy on Traditional Japanese Music. *Nineteenth-Century Music Review*, 10 (2013), pp 265–292. Cambridge University Press
- Esenbel, Selçuk (2012). *Japon Modernleşmesi ve Osmanlı: Japonya'nın Türk Dünyası ve İslam Politikaları*. İstanbul: İletişim Yayınları
- Galliano, Luciana (2002). *Yogaku: Japanese Music in the 20th Century*. Martin Mayes (Translator). Scarecrow press inc.
- Gottschewski, Hermann (2003). Hoiku shoka and the melody of the Japanese national anthem Kimi ga yo. *Toyo ongaku kenkyu: the journal of the Society for the Research of Asiatic Music*, Volume 2003/Issue 68.
- Henshall, Kenneth G. (2004). *A History of Japan: From Stonage to Superpower*. Pavgrave Macmillian
- Kitayama, Atsuyasu (1990). Historical Changes in the Objectives of Japanese Music Education. *Quarterly Journal of Music Teaching and learning* (1) 4 32-37
- Komiya, Toyotaka (1969). *Japanese Music and Drama in the Meiji Era*. Translated and Adapted by Donald Keene. Toyo Bunko.
- Seval, Hasan Fatih (2017). Japon Kalkınmasının Temel Taşı: Meiji Restorasyonu ve Iwakura Heyeti. *İş ve hayat dergisi* (5)
- Tsukahara, Yasuko (2013). State Ceremony and Music in Meiji-era Japan. *Nineteenth-Century Music Review*, Volume 10, Issue 2. Cambridge University Press
- Varley, Paul (2000). *Japanese Culture*. University of Hawai Press

Web Kaynakları

Malm, William P. *Japanese music*. <https://www.britannica.com/art/Japanese-music>

Shogunate. <https://www.britannica.com/topic/shogunate>

Cumhuriyet Halk Fırkası Tarafından Kurulan Halkevleri ve Demokrat Parti Döneminde Teşkil Edilen Bando Takımları ve Bandoculuk Faaliyetleri

Bands Founded People's Houses Established by the Republican People's Party and Period of Democrat Party and Band Activities

ERHAN TEKİN*

ÖZET

Müzik toplumsal, sosyal ve kültürel bir olgu olarak politik bağlamda kullanıma özelliğine sahiptir. Batı tarzı bir müzik topluluğu olan bando, Osmanlılar'da ilk defa 1826 yılında kurulduktan sonra imparatorluğun modern yönünü gösteren bir simgeydi. Bando, kurulduktan sonra sarayda Sultanların Batı müziğine olan ilgisini çekmede etkili oldu. Cumhuriyet döneminde de Batı müzik politikaları ve Batı tarzı müzik kurumları gelişme göstermeye devam etti. Cumhuriyet Halk Fırkası (CHF) tarafından Atatürk devrimlerini halk arasında daha da yaygınlaştırmak için kurulan 1932'de kurulan Halkevlerinde, Güzel sanatlar şubeleri bünyesindeki müzik faaliyetleri kapsamında halkın müzik zevkini geliştirmek amacıyla il ve ilçelerde bando takımları kuruldu. Nefesli ve vurmali çalgılardan oluşan bandolar çalgı sayılarına göre fanfar ve armoni muzikaları şeklinde teşkil edildi. Bando öğretmeni ve bando çalgılarının maliyetli olmalarından dolayı birçok bando varlığını sürdüremedi. Bu bandolar bağlı bulundukları halkevi tarafından tertip edilen resmi ve özel tören, konser ve etkinliklerde görev aldı. 1951 yılında yönetime gelen Demokrat Parti döneminde CHF ile ilişkilendirilen Halkevleri ve bünyesindeki bandoların birçoğunun varlığına son verildi veya şehir bandosu olarak belediyelerin bünyesinde çalışmalarını sürdürdüler.

ABSTRACT

Music has the ability to be used for political purposes because of its social and cultural characteristics that bring people together. The band, a western-style music ensemble, was one of the first to show the modern direction of the empire after it was founded in 1826. The band was interested in the palace and influenced the sultans' interest in Western music. During the Republican period, Western music politics and Western style music institutions continued to develop. In order to promote the western taste of the people, the Republic People's Party (CHF) established the band teams in provinces and districts within the scope of Fine Arts Branch music activities within the

* Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi Antakya Devlet Konservatuarı, Dr. Öğrt. Üyesi
erhantekin@mku.edu.tr

People Houses established in 1932 to spread Atatürk's revolution among the people. The band consisting of wind and percussive instruments was composed of fanfare and harmony music according to the number of instruments. Due to the lack of educated band teaching and the cost of band instruments, many bands could not survive. These bands took part in official and private ceremonies, concerts and events organized by the people's houses. During the Democratic Party, which was ruled in 1951, the existence of a majority of the bands together with the People's Houses associated with the CHF was terminated or they continued to work as city bands in the municipality.

GİRİŞ

Bando genel olarak nefesli ve vurmali çalgılardan meydana gelen Batı bir müzik topluluğudur. Müziğin insanları bir araya getirme özelliğine sahip olduğu bilinmektedir. Bundan dolayı müzik sosyal, toplumsal, siyasal, ekonomik ve kültürel bir işlevlik kazanmaktadır. Bu yönüyle müzik ve kültür arasında kuvvetli bir bağ ortaya çıkmaktadır. Araştırmacılar, müziği, kendi bünyesi içerisinde taşıdığı kültürel değerler ile birlikte inceleyebilmek için müzikolojinin bir alt dalı olan etnomüzikoloji gibi yeni bir disipline ihtiyaç duydular. Etnomüzikoloji, antropoloji, sosyoloji, halkbilim, psikoloji gibi disiplinlerle birlikte doğa ve insan bilimleri araştırma yöntemlerini birleştirerek müziği kültür içerisinde yapılan araştırmaları konu alan bir disiplin olarak tanımlamaktadır (Kaplan, 2005, 51). Müzik, bireylerin ve toplumların günlük yaşamlarında ve hayatlarında yer aldığı zaman, müzik-kültür ilişkisi ile birlikte kimlik ve politik kavramlarla birlikte değerlendirilir. Pop müzikte gördüğümüz protest akımlar ve seçimlerde yer alan müzikler ve müzisyenler, müzik ve politikanın her zaman iç içe olduğunu açıkça göstermektedir (Kutluk, 1997, VII).

Bu makalede toplumsal, kültürel ve siyasi düşünce hareketi olan halkevleri ve 1932-1960 yılları arasında bu halkevlerinin bünyesinde teşkil edilen bando takımları, bando çalgıları eğitimi ve bandoculuk faaliyetleri birlikte müzik-politika bağlamında tarihsel müzikoloji, modernizm, Batılılaşma ve milliyetçilik kavramları üzerinden değerlendirilecektir.

Osmanlı Devleti, duraklama sonrası ortaya çıkan savaş yenilgileri ve toprak kayıplarına bir çözüm bulabilmek için Batılılaşma hareketlerini teknik ve askeri alanda başlatmıştı. Osmanlılar'da ilk Batılılaşma hareketleri, toprak kaybı sonucu 1699 yılında yapılan Karlofça Antlaşması'na kadar dayanmaktadır. Daha sonra Lale Devri (1718-1730) ve III. Selim (1789-1808) döneminde her alanda devam eden Batılılaşma faaliyetleri sürecinde 1826 yılında II. Mahmut döneminde geleneksel askeri mehter takımlarının yerine kurulan Mızıkça'yı Hümayun ile Batı tarzı bir bando teşkil edildi (Sarı, 2014). II Mahmut döneminde bando sadece askeri değil günlük hayattaki imparatorluğun modern yüzünü gösteren bir misyona sahip oldu (Turan, 2004, 91). Yeni teşkil edilen bu bando, Osmanlı-Türk kültüründe siyasal, sosyal, kültürel ve sanatsal anlamda çok büyük bir öneme sahipti. Çünkü bu bando müzikte daha

sonra da devam edecek Batılılaşma hareketlerinin resmi olarak ilki ve en köklüsüydü. Batı müziği, kültürel bir olgu olarak artık devlet ve saray hayatının içerisine girdi. Osmanlı'da ve daha sonra yeni kurulan modern ulus-devlet olan Cumhuriyet'in müzik politikalarının ve müzik kurumlarının temelini oluşturan bu bando, ülkede Batı müzik sanatının gelişmesinde çok etkili oldu. Batı müzik eğitimi ve sistemi, senfoni ve konservatuvar gibi Batı müzik sanatına ait müzik toplulukları ve kurumlarının teşkilinde de bu bando öncü bir rol oynadı. Öyleyse Batı müzik sanatının başlangıcı Cumhuriyet'ten önce başlamıştı ve yeni kurulan modern ulus devlet, müzik alanında Osmanlı'da başlayan Batılılaşma geleneğini geliştirerek devam ettirdi.

Doğu-Batı veya alaturka-alafranga tartışmalarının yer aldığı Osmanlı'da müzikte Batılılaşma hareketleri, bandonun teşkilinden sonra sadece resmi ve askeri alanlarda değil, Sultanların ilgisini çekerek saray çevresinde de etkisini gösterdi. Sarayda, Sultanların piyano gibi Batı müzik çalgılarına ve müzik derslerine olan ilgisinin arttığı görüldü.

Sultan I. Abdülmecid Han (1823-1861) (saltanatı: 1839-1861) Batı müzik dersi alan ve piyano çalan ilk padişah. Sultan Abdülaziz Han (1830-1876), klasik Batı müzik formda besteler yapan ilk padişah. Piyano, lavta ve ney çaldı. Sultan V. Murad Han (1804-1904), Batı müziğinin çeşitli formlarında 600 eser besteledi. Piyano ve keman çaldı. Sultan II Abdülhamit Han (1842-1918), piyano ve Batı müzik dersleri aldı, Batı formunda eserler besteledi, opera temsillerine ilgi gösterdi ve izledi, Avrupa'dan müzik virtüözleri, opera ve tiyatro sanatçıları getirtti, çocukları da piyano çalar ve besteler yapardı. Batı müziği, daha sonra aydın ve bürokrasi çevrelerinde ve halkın kültürlü kesimlerinde de giderek ilgi gördü. Mızık'a'yı Hümayun bünyesinde Faslı Cedid) orkestralar, topçu ve bahriye birliklerinde askeri bandolar kuruldu (Kosal, 1999).

Batı müziğinin etkisi yeni kurulan modern ulus-devletin müzik politikalarında da devam etti. Bir sosyolog ve fikir adamı olan Ziya Gökalp (1876-1924), yeni kurulan Cumhuriyetin ulusal müzik politikalarında görüşleriyle etkili oldu. Gökalp'e göre ulusal müzik, ülkedeki halk müziği ezgileri ile Batı müzik tekniğinin kaynaşmasından oluşmalıydı (Gökalp, 2004, 147). Gökalp'in bu söyleminde aslında anlaşılması gereken nokta yeni oluşturulacak olan milli kültürün kaynağının halk ve halk ürünleri olduğuna dikkat çekmektedir. Osmanlı'da sarayda, devlet kurumlarında, aydınlar ve bürokrasi çevresinde yaygın olan Batı müzik sanatının Cumhuriyet sonrası halk tabanına indirgenmesi ve yirminci yüzyıl da devam eden milliyetçilik ve Türkçülük ideolojilerinden dolayı ulusal bir nitelik kazanabilmesi için halk müziği ezgilerinden faydalanılması istenmektedir. Bu anlayışta Gökalp ile başlamadı.

Gökalp'ten önce Necip Asım (1860-1935) ve M. R. Gazimihal (1900-1961) halk müziğine dayalı milli bir müziği işaret etmekteydi (Arslan, 2016, 73). Batı müzik politikaları hakkında tartışmalar yapılırken Osmanlı Sanat Müziği'nin, Anadolu halkı ve köylüsü arasında ki alışkanlığı ve yaygınlığı

hakkında farklı görüşler vardı. Atatürk, Çankaya’da müzisyenlere hitap ederken bu konuda dikkatleri şu yöne çekmektedir.

“Osmanlı musikisi Türkiye Cumhuriyeti’ndeki büyük inkılapları terennüm edecek kudrette değildir. Bize yeni bir musiki lazımdır ve bu musiki özünü halk musikisinden alan çoksesli bir musiki olacaktır. İtiyâd (alışkanlık) dediğiniz şeye gelince, sizin Osmanlı musikinizi Anadolu köylüsü dinler mi? Dinlemiş mi? Onda o musikinin alışkanlığı yoktur.” (Atatürk’ün fikir ve düşünceleri) (Budak, 2000)

Atatürk’ün bu ifadesini şu şekilde yorumlayabiliriz; Türk müzik kültürü olarak görülmeyen Batı müziği ve Bizans, Arap, Acem gibi suçlamalarla istenilmeyen Osmanlı sanat musikisi yeni kurulmuş olan ulus devletin halk tabanına alışkanlık ve aşinalık yönünde aynı mesafededir. Osmanlı sanat müziği yine saray ve aydınlar çevresinde etkili olmaktaydı. Ayrıca Osmanlı Devleti bir üst kimlik olarak farklı dil ve dinlerden oluşan Türk, Yunan, Ermeni, Bulgar, Boşnak, Arap, Arnavut ve Kürt gibi Müslüman ve Hristiyan milletlerden oluşmaktaydı. Osmanlı kültürü ve sanatı da bu milletlerin kültürlerinden etkilenerek ve kaynaşarak meydana gelmekteydi. Bu nedenle Osmanlı sanat müziğinde Bizans, Arap ve Acem müziğine ait unsurlara rastlamak mümkündür. Ama yeni kurulan ulus-devlet olan Cumhuriyet döneminde halkın çoğunluğu Türk kimliği altında birleşmekteydi. Atatürk ve Cumhuriyet aydınlarının devletin müzik politikasında tümüyle Batı müzik sistemi ile halk müziği ezgilerine yönelmesinin sebebi, yeni kurulan modern devletin yeni yönetim şekli olan modern Cumhuriyet ile uyumlu ve uygun olabilecek bir kültür yaratmaktı. Bu düşünce doğrultusunda Cumhuriyet dönemi müzik politikaları alanında yapılan Batı tarzı yenilikler devam etti. Aslında yeni Cumhuriyet’in kendi ideolojisi doğrultusunda oluşturmaya çalıştığı Batı müzik kültürünün en önemli ilk hareketi yine Osmanlı’da bando ile başlamıştı. Osmanlı’nın bandoculuk alanında kültürel mirası olan Mızıkâ-i Hümayun, 1924 yılında Ankara’ya nakledilerek Cumhuriyet’in ilk bandosu teşkil edildi. Bu bağlamda Batı tarzı bandoculuk geleneği aslında Osmanlılar ’da başlamış devam eden bir gelenek olarak değerlendirilebiliriz.

HALKEVLERİ VE HALKEVİ BANDOLARI

Ulusal ve çağdaş müzik anlayışını yaygınlaştırmak için konservatuvar, müzik okulları ve radyo ile birlikte tüm halkı kültür, sanat ve müzik alanında eğitecek metotlar aranmaktaydı. 19 Şubat 1932 yılında Cumhuriyet Halk Fırkası (CHF) Halkevleri bu görevi üstlendi. Türk milliyetçiliği ve Atatürk devrimlerinin milli okulları olarak açılan Halkevleri, halkçılık ilkesine dayalı olarak yetişkin halkı eğiterek milli bilinci kuvvetlendirmek, geliştirmek ve tüm halk tabanında yaygınlaştırmak amacıyla kurulmuş yetişkin eğitim kurumlarıydı (Kansu, 1972, 4). Halkevleri, devletin kültür ve eğitim merkezleri olarak halk ile aydınların arasındaki boşluğu doldurarak ulusal kültürü aydınlara,

uygarlığı ve Türk milliyetçiliğini de halka aşlamak amacına dayalıydı (Balkılıç). Kapatılan Türk Ocakları yerine teşkil edilen Halkevleri, toplumu çağdaşlaştırmak, yeni bir Türk kimliği yaratmak, yerel tarihi ortaya koyarak halkı bilinçlendirmek, Halkevlerinde insanları kaynaştırarak toplumda sınıflaşmayı ortadan kaldırmak, halka bir ülkü aşlamak, okullara gidemeyenlerin eksikliklerini gidermek ve insanların yaratıcılıklarını ortaya çıkararak onlardan yararlanmak amacıyla kuruldu. 1932 yılında ilk olarak 14 halkevi açıldı ve 1951 yılında halkevi sayısı 479 adettir. Toplumun her kesimine açık olan halkevlerini açmak için en az üç şubenin kurulması gerekirdi. Eğer bu üç şube kurulamıyorsa aynı amaçlar doğrultusunda çalışan ve halkevi minyatürü gibi görünen halkodaları açılabilirdi. 1941 yılında sayısı iki olan halkodası 1951 yılında 4322 halkodası vardı (Zeyrek, 2016, 16). Bir halkevi üyesinden beklenen davranış tarzı ve prensipler şu şekilde olmalıydı:

1. Önce halkı sevmelidir
2. Halka ve halktan öğreneceği çok şeyi olduğuna inanmalıdır.
3. Halka gitmeli, halk saflarına katılmalıdır.
4. Aydınlar için halka küsmemelidir.
5. Halkı gerici sanmamalıdır
6. Halkı geri kalmışlıkla suçlamamalıdır (Kara, 2006, 75).
7. Açılacak olan Halkevleri, dokuz şubeden oluşmaktaydı.
8. Dil, Tarih ve Edebiyat
9. Ar (Güzel Sanatlar)
10. Temsil
11. Spor
12. Sosyal Yardım
13. Halk dershaneleri ve kurslar
14. Kitap ve yayın
15. Köycülük
16. Müze ve sergi

Konumuzun olan bandolar, Ar veya Güzel sanatlar şubesine bağlıydı. Bu şubenin görevi müzik, resim, heykeltçilik, mimarlık gibi alanlarla tezyini sanatlar ve sairde artist veya amatör unsurları bir araya toplamaktı. Halkevi müzik çalışmaları modern müzik teknik ve araçları kullanılarak yapılmaktaydı. Bu şubenin en başta gelen görevlerinden biri; halkın ulusal marşları ve şarkıları öğrenmesine yardım etmek, bunları, ulusal gösteri günlerinde ve Halkevleri müsamerelerinde beraberce bir ağızdan söylemelerine çalışmaktı. Ayrıca, halk arasında, köylerde ve oymaklar da söylenen halk türkülerini, notaları ve sözleri ile ulusal oyunları tespit etmek görevi de vardı (Halkevleri Nasıl Çalıştı).

19 Şubat 1932 tarihinde kurulan halkevleri, yeni kurulan modern Cumhuriyet rejiminin ideolojisini, 1924 yılında kurulan Cumhuriyet Halk Fırkası'nın (CHF) cumhuriyetçilik, ulusçuluk, halkçılık, laiklik, devletçilik ve

devrimcilik prensiplerini topluma yaymak için kurulmuştu (Lüleci, 2015, 136). Siyasal bir kurum özelliğine sahip olan halkevleri, kendi bünyesi içerisinde güzel sanatlar şubesi altında ülke genelinde 1923-1951 yılları arasında bando grupları teşkil etti. CHF’nin halkevleri talimatnamesine göre güzel sanatlar şubesi görev ve sorumluluk ilkeleri şu şekildedir:

“Güzel Sanatlar Şubesi.

Birleşmek ve yükselmek: Güzel sanatlar şubesi musiki, resim, heykeltıraşlık, mimarlık gibi sanatlarla tezyini sanatlar ve sairde sanatkâr veya amatör unsurları bir araya toplar. Genç istidatları himaye ile inkişaflarına çalışır.

Aylık müsamereler ve musiki akşamları: Şube halkevlerinin umumi müsamere programlarının musiki kısmını ihzar ve tatbik eder; halk için umumi musiki akşamları tertip eyler.

Musikide güdülecek istikamet: Halkevleri musiki mesai ve müsamerelerinde beynelmil modern musiki ile millî türkülerimiz esas tutulacak ve beynelmil musiki teknik ve aletleri kullanılacaktır. Yani musikide gayemiz, modern ve beynelmil musikiyi (ve teganni tarzını) esas tutmak ve bunu tatbik ve temin etmektir. Halkın musiki zevkini arttırmak ve yükseltmek için radyo, gramfon gibi vasıtalardan da istifade edilmelidir.

Bedii duyuş ve anlayış seviyesini yükseltmek: Şube, mümkün olan yerlerde açacağı kurslarla güzel sanatlar müntesiplerini çoğaltmağa ve muhitte bedii duyuş ve anlayış seviyesini yükseltmeğe çalışır.

Milli marşları ve şarkıları öğretmek: Bütün halkın milli marşları ve şarkıları öğrenmesine yardım etmek ve bunların milli tezahür günleriyle halkevleri umumi müsamerelerinde milletçe bir ağızdan söylenmelerini temine çalışmak, güzel sanatlar şubesi musiki kısmının en başta gelen vazifelerindendir.

Milli türküler notalarını ve sözlerini toplamak: Şube, halk arasında, bilhassa köylerde ve aşiretlerde söylenen milli türkülerin notaları ile sözleriyle milli oyunlar tarz ve ahengini tespit eder.” (CHF Halkevleri Talimatnamesi, 1932).

Halkevleri güzel sanatlar şubesi müzik kolu sanatkâr ve amatör unsurları bir araya getirerek, modern müzik kuralları ve çalgıları ile milli melodileri işleyerek halkın müzik seviyesini yükseltmek ve müzik zevkini geliştirmeyi amaçlamaktaydı. Açacağı kurslar yoluyla amaç, halka milli marşları ve şarkıları öğretmek özel gün toplantı ve törenlerde hep bir ağızdan söyleyebilmelerini sağlamaktı. Bu birlikte söyleme becerisini geliştirmede en önemli görev çoğunlukla bandolara veya korolara düşmekteydi. Güzel sanatlar şubesi, Batı ve halk müziği çalgılarını ülkenin genelinde halk tarafından öğrenilmesini sağlayarak, yurdun her köşesinde toplantı, bayram, tören ve şenliklerde görev alacak orkestralar ve bandolar teşkil etti.

Halkevleri müzik faaliyetleri ile ilgili 1939 yılında Ahmet Adnan Saygun

tarafından yazılan *Halkevlerinde Musiki*'de bando takımlarının nasıl teşkil edileceği hakkında teknik bilgilere rastladık (Saygun, 1939). Kaynak kitaba göre, Halkevleri bandoları iki şekilde teşkil edilmekteydi.

1. Fanfarlar¹: Bakır nefesli çalgılardan teşkil edilirdi
2. Armoniler²: Fanfar takımlarına tahta nefesli çalgıların eklenmesiyle meydana gelirdi.

Halk korolarıyla birlikte Fanfar takımları halkın müzik ile meşgul olmasına yardımcı olan en kolay teşekküllerdi. Bir öğretmen tarafından yetiştirilebilir ve bir fanfar aletini çalabilen birisi biraz egzersiz yaparak diğer bir fanfar çalgıyı da çalabilirdi. Fanfar gruplarının büyüklüğü bulunduğu yerin imkânlarına göre değişiklik gösterebilmekteydi. Buna göre; En küçük, Küçük ve Büyük fanfar olarak üç farklı takım vardı. 1.En küçük fanfar, 2. Küçük Fanfar, 3. Büyük Fanfar.

En Küçük Fanfar Grupları:

Kornet - 2
Alto- 2
Bariton- 2
Bas- 1
TOPLAM: 7

Küçük Fanfar Grupları:

Kornet: 2
Büğü: 2
Alto: 3
Trombon: 3
Bariton: 2
Bas: 1
Kontrbas (mi b): 1
Kontrbas (sib): 1
Trampet: 1
Davul ve zil: 1
TOPLAM: 17

¹ Bakırdan yapılmış üflemeli çalgılardan oluşan orkestra. Aslında fanfar kelimesi mehter takımlarında boru olarak kullanılan "NEFİR" (eskiden genellikle mehter takımında kullanılan, boynuzdan yapılan bir tür boru çalgı) adlı çalgıdan türemektedir. Nefir kelimesinin çoğul şekli de "ANFAR" yani borular anlamına gelmektedir.

² Tahta ve bakır çalgılardan meydana gelen Bando takımlarına denir.



Foto 1: Çorlu Halkevi Bandosu (Karabey Aydoğan Arşivi).

Büyük Fanfar Grupları

Kornet: 2

Trompet: 2

Küçük büğlü: 1

Büğlü: 3

Korno: 4

Trombon: 4

Alto: 2

Bariton: 2

Bas solo: 1

Bas: 2

Kontrbas (mi b): 1

Kontrbas (sib): 1

Trampet: 1

Davul ve zil: 1

Toplam: 29

Daha da büyütölmek istenirse saksafon eklenebilir.

Fanfar grupları çalgı sayıları arttıkça Armoni gruplarına dönuştürölür. Armoni takımları yetiştirmek daha zordu. Halkevinin durumuna göre Armoni takımları kadroları da değışiklik gösterebilmektedir. Bunlar: 1. Küçük Armoni, 2. Orta Armoni, 3. Büyük Armoni.

Küçük Armoni:

Flüt (büyük ve küçük): 2

Klarnet: 2 veya 3

Alt saksafon: 1

Tenor saksafon: 1

Kornet/trompet: 2

Trombon: 2

Büğlü: 2

Alto: 2

Bariton: 2

Bas: 1

Kontrbas mi b: 1

Davul ve zil: 1

Toplam: 18 veya 21



Foto 2: Sivas Halkevi Bandosu (Karabey Aydoğan arşivi)

Orta Armoni:

Flüt büyük ve küçük: 2
Küçük klarnet mib: 1
Klarnet 1: 4
Klarnet 2: 2
Saksafon (soprano, alto, tenor ve bariton):4
Kornet solo: 1
Kornet 1 ve 2: 2
Trombon: 3
Büğü solo: 1

Büğü 1 ve 2: 2
Alto: 2
Bariton: 2
Bas: 2
Kontrbas: 1
Trampet: 1
Davul ve zil: 2
Toplam: 32

Büyük Armoni:

Flüt küçük: 1
Flüt büyük: 2
Obua: 2
Küçük klarnet mib: 2
Klarnet 1: 6
Klarnet 2 ve 3: 4
Saksafon (soprano): 1
Saksafon alto: 2
Saksafon Tenor: 2
Saksafon Bariton: 2
Kornet: 3
Trompet: 2

Trombon: 4
Büğü: 3
Alto: 3
Korno: 2
Bariton: 2
Bas: 4
Kontrbas mib ve sib: 2
Trampet: 1
Çift timbal: 1
Davul ve zil: 2
Toplam: 53



Foto 3 : Ankara Gazi Halkevi Bando

Bando takımı kurulan halkevi sayısı 109 idi (Erdal, 2013, 72). Fotoğraflar üzerinde değerlendirdiğimiz zaman fanfar veya armoni bando topluluklarının yukarıda bahsedilen sayılara uygun olarak teşkilatlanmadığını tespit ettik. Daha uyumlu bir müzik icra edebilmek için planlanan yukarıdaki kadrolara göre teşkil edilmede aksaklıklar olduğu görülmektedir. Bunun en büyük sebebi bando öğretmenliği yapabilecek ve bu kadrolara göre takımları düzenleyebilecek yetişmiş bando şefi ve bando çalgıları öğretmenin bulunmamasıdır.

İl ve ilçelerde kurulan halkevleri bünyesinde bulunan birkaç bando takımının durumu ve faaliyetleri hakkında kaynaklarda şu bilgilere rastlamaktayız. Halkevi bandoları il ve ilçelerde halkevi tarafından düzenlenen tören ve kutlamaların yanı sıra resmi bayram etkinliklerine de katılırdı.

Maraş Halkevi: 1937 yılında Maraş Halkevi şehrin kalkınması ve halkın bilgilenecek yetiştirilmesi için yaptığı faaliyetler kapsamında, Ar Şubesi'nin ücretsiz verdiği bando çalgıları eğitimi ile bando elemanlarının sayısını arttırıldı. Bu bando belediye bandosu gibi görev yaparak çeşitli törenlerde konserler verdi (Gümüşalan, 2014, 12-17).

Adana Halkevi (24 Şubat 1933): Güzel sanatlar şubesi tarafından kurulan 14 kişilik bando takımının verdiği ilk konser çok beğeni aldığı için on beş günde bir veya ayda en az bir konser vermesi kararlaştırıldı. Özel programlarda bu bando ile birlikte konser vermek üzere 100 kişilik bir koro takımı da oluşturuldu. Bando ve koro ilk olarak Adana'nın düşman işgalinden kurtuluş günü olan 5 Ocak tarihinde verdi. Halkevi spor şubesi tarafından düzenlenen çeşitli müsabakalar için düzenlenen törenlere iştirak etti. Halkevi tarafından

düzenlenen kursları başarıyla bitirenlere 10 Mart günü yapılan törende bando törende çeşitli parçalar çaldı. Adana Halkevi'nin açılış yıldönümlerinde de bandonun katılımıyla büyük törenler yapıldı. Bando il merkezinde şube tarafından düzenlenen ve organize edilen İnönü zaferleri, 30 Ağustos Zafer Bayramı, 29 Ekim Cumhuriyet Bayramı, 19 Mayıs Gençlik ve Spor Bayramı³⁶, il ve ilçe kurtuluş günleri gibi ulusal bayram ve günler de törenle kutlanmıştır (Çanak, 2013)

Van Halkevi (24.06.1932): Bando öğretmeni İbrahim Yurdaş tarafından 1940 yılında bando benzeri bir müzik grubu teşkil edildi. 1949 yılında da Parti Genel Sekreterliği'nden kornet, büğülü, tenor, bariton, trombon, sib klarinet, sib sas, tenor saksofon, davul, trampet ve bateri gibi bando çalgıları istendi. Van Halkevi'ne bağlı olan Erciş Halkodası müzik faaliyetlerinde sadece bando vardı. Bando icracıları ilçede bulunan esnaf ve memurlardan teşkil edildi (Şahin, 2010, 113-120).

Denizli Halkevi (19 Şubat 1932): 25 kişiden oluşan bando takımı özellikle heyetler tarafından yapılan köy gezilerinde törenlere katıldı. II. Dünya Savaşı sonrası bütçe harcamalarında yapılan kısıtlamalar sonucu, harcaması en çok olan bando takımlarında tasarrufa gidildi. 22 Mart 1940'da Tavas ilçe bandosu, bando şefinin ücreti ve bando harcamalarının yüksek olmasından dolayı kaldırıldı (İnan, 2000).

Ayvalık Halkevi (22 Şubat 1935): Aynı yıl kurulan ve parti başkanının eşi Hüsnüye Doğan tarafından yönetilen 20 kişilik bando, 23 Nisan 1935 yılında 400 kişinin katıldığı bir konser verdi. Bando düğün, parti ve törenlerde görev alırdı. 1947 yılından itibaren CHF ve Demokrat Parti (DP) arasında kutuplaşmalar başlayınca, DP tören faaliyetlerinde kullanmak üzere 17 kişiden oluşan kendi bandosunu kurdu (Taşdemir, 2017).

Mersin Halkevi (Şubat 1933): 1928 yılında Mersin'e yerleşen Celal Cemil Abaç ve eşi Sahire Abaç tarafından kurulan bando, 1933 yılında Halkevi bünyesinde 17 kişiden oluşan kadrosuyla çalışmalarını sürdürdü. Bu kadro halkevi bünyesinde yeterli sahne ve salon olamaması nedeniyle faaliyetlerin azlığı gerekçe gösterilerek orkestra ile birlikte bandonun da varlığına son verildi (Bozkurt; Bozkurt, 2016).

Amasya Halkevi (23 Şubat 1934): Şehirde yapılan tüm resmi ve özel tören ve etkinliklerde görev alan bando milli marşlar ve alafranga eserler çalarak törenleri icra ederdi. 21 Şubat 1937 tarihinde halkevleri yıldönümü kutlama programlarında görev alan bando, İstiklal Marşı, alafranga eserler, vals ritminde eserler, marşlar, çardaş³ ve son olarak toplu halde söylenen Cumhuriyet Marşı'nı icra etti (Taşdemir).

Siirt Halkevi (24 Şubat 1934): Aynı yıl kurulan 18 kişilik bando, akşamları halka verdiği konserlerle halkın modern müzik zevkini geliştirmekteydi (Olgun, 2013).

³ İki veya dört zamanlı Macar halk dansı

1934 yılında faaliyete başlayan Urfa Halkevi bünyesinde 25 kişilik bir bando takımı kurdu. Bando takımı düğün ve nişanlara katılmaktaydı (İlyas, 2017, 117). Tokat Halkevi, 1935 yılında 16 kişiden oluşan bir bando takımı kurmuştur ve Cumhuriyet bayramı hazırlıkları kapsamında yüzlerce kişiye 10. Yıl Marşını öğretmiştir (Duman, 2011, 97).

1945 yılında CHP halkevleri raporuna göre, Güzel Sanatlar Şubesi bando çalışmaları hakkında şu bilgileri görmekteyiz; “bando ile uğraşan 98 halkevi-miz çalışmalarına mahalli imkan ve şartlara göre devam etmektedirler. Tire, Ödemiş, Bergama, Denizli, Mudurnu, Urfa ve Ayvalık bandolarını ve bu Halkevi çalışmalarına misal olarak ele alabiliriz. Gölcük Halkevimizde de son aylar içinde 60 kişilik bir bando kurulabilmiştir”. Bando takımları mali problemlerin yanı sıra eğitim daha doğrusu eğitici bulma, bando çalgılarının satın alınması ve bakımlarının yapılması yönünde karşılaştıkları sorunlardan dolayı varlıklarını sürdüremediklerini gördük. Merkezi bir sistemle eğitici yetiştirilmemesi, çalgıların toplu olarak daha uygun fiyatlara alınması ve çalgıların bakım onarımları için merkezi Ankara’da olmak üzere bir bakım atölyesi kurulmaması sorunları daha da büyüttüğünü gördük.

Halkevlerinin Bando faaliyetlerini Ahmet Adnan Saygun *Ülkü* dergisindeki “Türk Müziğinin inkişaf yolu” yazısında halkevlerinde bando faaliyetleri ve faydaları hakkında şu bilgileri vermektedir; halkın musiki seviyesini yükseltmek için, Batı memleketlerinde olduğu gibi, halk koroları ve halk bandolarından istifade edilmesi gerekir. Fransa ve Almanya’da 18. yüzyılda askeri bandolar, günün belirli saatlerinde caddelerde marşlar, dans havaları ve hafif musiki parçaları çalarak halkın dinlemesini temin ettiler (Saygun, 1936, 419).

Halkevleri bandoları hakkında Kösemihal (Gazimihal) Bursa Halkevi dergisi Uludağ’da “sivil bandolar şeflik okulu” meselesi yazısında şunları ifade etmiştir; “bütün büyük şehirlerimizin baş kültür ocağı olan halkevlerinde programlı bir musiki çalışmasına başlamanın ilk sağlam adımı ancak muayyen bir merkezde yepyeni bir sivil bandolar şeflik okulu kurmak olabileceğini” ileri sürmüştür (Kösemihal, 1943, 20). Gazimihal’in bu önerisi gerçekleşseydi Halkevleri bando teşkilatları daha profesyonel olarak kurulur ve işletilirdi.

Bando takımlarının merkezi olarak yayınlanmış bir kıyafet yönergesi bulunmamaktadır. Kendine özgü kıyafetleri olmakla birlikte kıyafet yönünde bir standartlık olmadığından dolayı askeri bando kıyafetlerine benzer kıyafetlerin yanı sıra bando icracıların takım elbise ile de törenlere çıktıklarını görmekteyiz.



Foto 4: Artvin Halkevi Bando Takımı ve Konya Aksaray Halkevi Bando Takımı.

Halkevleri tek parti döneminde CHF tarafından teşkil edildiğinden dolayı siyasi bir nitelik taşımaktadır. Bu nedenle, 1946 yılında çok partili döneme geçilmesiyle birlikte Halkevlerini çalışmalarına karşı eleştiriler ortaya çıkmaya başladı. Mayıs 1950’de yapılan seçimlerde Demokrat Parti 408 milletvekili ile iktidara geldi. 8 Ağustos 1951’de 468 üyesi bulunan meclisin 340 oyu ile 5830 sayılı yasayla Cumhurbaşkanı’nın onayı ile Halkevleri tarihe karışıyor (Zeybek, 2006, 129).

Halkevleri siyasal ve örgütsel amaçların değişimi açısından değerlendirilerek sağ ve sol görüşlerin bilimsel eleştirilerine maruz kaldı. Kentlerde başarılı olduğu halde köylerde aynı başarıyı sağlayamadığı, tek partinin ideolojik düşüncesinden dolayı halkevlerinde sol akımlardan beslendiği düşünülerek Komünist yuvası olarak değerlendirilmiştir. Fakat buna rağmen aşırı sol örgütlerde Atatürk’e olan kızgınlıklarından dolayı faşizm benzeri bir örgütlenme modeli olarak eleştiriyorlar. Bununla beraber sağ kanatta ise, ırkçı ve Turancı kanattan gelen Türk ocakları gibi dernekler ulusalcılığı kendilerine temel esas

almalarına rağmen Atatürk halkçılığını, Sovyetler Birliğindeki gibi Komünizme gidecek bir yol olarak görmüşler. Bütün bunlara Halkevleri, CHP'nin bir yan kuruluşu olarak görüldüğü için DP tarafından kapatıldı. Tüm mallarına el konulan Halkevleri bünyesindeki bandolar 'da çoğunlukla kapatıldı. Sayıları sınırlı olmakla birlikte, şehir merkezinde olanlar şehir veya belediye bandosu olarak devam etti.

SONUÇ

Bando, çoksesli Batı müzik kültürünün önemli bir simgesidir. Yeni oluşan bir ulus devlet toplumunda kimlik ve kültürel oluşumlarda iktidarın ideolojisi doğrultusunda kullanılan önemli bir araçtır. Bando mobilize özelliğinden dolayı her zaman ve her yerde her kesimden her statüden yani toplumun her kesimine ulaşabilme özelliğine sahiptir. Bu özelliğinden dolayı yeni oluşan ulus devletin önemli modernizm ve milliyetçilik ideolojilerini yaymada kullandığı ideolojik aygıtlardan biridir. Cumhuriyet ideolojisine uygun bir müzik kültürü yaratmak, Batı müzik sistemine dayalı yeni Türk müzik anlayışını halk tabanına yaymak için kullanılan en uygun uygulamaydı. 1950 yılından sonra keskin değişime dayanarak yeni ideolojinin kısmen ve süreli olarak başarı gösterdiği anlaşılmaktadır.

Cumhuriyet döneminde Halkevleri Güzel Sanatlar Şubesi alanında yapılan müzik faaliyetlerinden biri olarak bando eğitimi ve bando müziği aslında Osmanlı'da başlamış olan bir geleneğin devamı olarak değerlendirilebiliriz. Cumhuriyet ile başlamış olan modernizm ve Batıcılık anlayışı ile aslında daha çok halk tabanında yaygınlık kazandığını görmekteyiz. Cumhuriyet rejimi, halkevleri bando eğitimi ve bando takımları ile modern Batı eğilimli çoğulcu bir müzik bilgisi ve algısı yaratarak halkın yeni müzik zevkini geliştirmeyi amaçlamaktaydı. Batı müzik anlayışına dayalı bando takımları ve bando müziği Cumhuriyet ile ortaya çıkmadı. Osmanlı'da gerek devlet politikası olarak gerekse sarayda ve sultanlar arasında ilgi ve rağbet görmekteydi. Cumhuriyet ideolojisi doğrultusunda Halkevleri bu anlayışı halk tabanında yaygınlaştırmaya çalıştı.

KAYNAKÇA

- Arslan, Fazlı (2016), Müzikte Batılılaşma ve Son Dönem Osmanlı Aydınları, Beyan Yayınları, İstanbul,
- Balkılıç, Özgür, Cumhuriyet, Halk ve Müzik Türkiye'de Müzik Reformu 1922-1952, Tan, Ankara.
- Bozkurt, B; Bozkurt, İ. (2016), "Mersin Halkevi'nin Kuruluşu ve Tarihsel İşlevi", Tarih Okulu Dergisi, yıl: 9, sayı: XXVII, sayfa: 369-421.
- http://www.johschool.com/Makaleler/460110459_14.%20B%C4%B0RG%C3%9CL%20BOZKURT.369-421.pdf, 10.05.2018

- Budak, Ogün A. (2000), Türk Müziğinin Kökeni-Gelişimi (deneme), Kültür Bakanlığı Yayınları.
- C. H. F. Halkevleri Talimatnamesi (1932), Hâkimiyeti Milliye Matbaası
- Çanak, E. (2013). "Akgünler Gazetesi ve Gazetede Adana Halkevi", Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi, cilt: XXIX, sayı: 85.
- <http://www.atam.gov.tr/wp-content/uploads/01-Erdem-Canak.pdf>, (08.05.2018)
- Duman, S. (2011), Bir Modernleşme Aracı Olarak Tokat Halkevi, Berikan Ofset, Ankara.
- Erdal, İ. (2013), "Halkevlerinin Kuruluşu, Yapısı ve Yozgat Halkevi (1932-1951)", Desen, Ankara, s. 72
- Gökarp, Z. (2004), Türkçülüğün Esasları (yayına hazırlayan: Yasemin Akbaş), Eflatun Yay, İstanbul.
- Gümüşalan, N. (2014), "Maraş Halkevi ve Faaliyetleri", CTAD, Yıl 10, Sayı 19 (Bahar 2014), s. 147-171, http://www.ctad.hacettepe.edu.tr/10_19/7.pdf (08.05.2018)
- Halkevleri 1932-1935, 103 Halkevi Geçen Yıllarda Nasıl Çalıştı,
- İlyas, A. (2017), "Türkiye'de Ulus devlet İnşa Sürecinde Urfa (1923-1950)", Çizgi, Konya.
- İnan, S. (2000), "Denizli'deki Halkevleri ve Faaliyetleri", Ankara Üniversitesi Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi.
- Kansu, C. A., "Kemalizm'in Halk Okulları", Ulusal Kültür Uğrunda 40 Yıl, sayı:64.
- Kaplan, A. (2005), Kültürel Müzikoloji, Bağlam Yayınları, İstanbul
- Kara, A. (2006), Cumhuriyet Döneminde Kalkınmanın Mihenk Taşı Halkevleri (1932-1951), Ertem Matbaası, Ankara.
- Kosal, V. (1999), Osmanlı İmparatorluğu'nda Klasik Batı Müziği", Osmanlı Ansiklopedisi, cilt: 10, sayfa: 639-652, Ankara.
- Kösemihal, M. R. (1943) Sivil Bandolar Şeflik Okulu Meselesi, Uludağ s. 55 Bursa. S. 20.
- Lülecı, Y. (2015), Tek Parti Döneminde İktidar ve Sanat, İskenderiye Kitap, İstanbul
- Olgun, S. (2013), "Siirt Halkevi ve Faaliyetleri", History Studies, http://acik-erisim.suirt.edu.tr/bitstream/handle/123456789/420/Siirt_Halkevi_ve_Faaliyetleri.pdf?sequence=1, 28.08.2018
- Sarı, G. Ç. (2014). "19. Yüzyıl Batılılaşma Hareketlerinin Osmanlı-Türk Müziğine yansımaları", TSA, yıl: 18, sayı: 1.
- Saygun, A. (1936) Ülkü Halkevleri Dergisi, Ulus/Ankara s. 419.
- Şahin, G. (2010), "Van Halkevi Faaliyetleri", XIX Uluslararası Osmanlı Öncesi ve Dönemi Osmanlı Araştırmaları Sempozyumu, Van, <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/18/1744/18524.pdf> (23.05.2018)
- Taşdemir, S (2017), "Halkevlerinin Taşradaki Yansımalarına bir örnek: Ayvalık Halkevi", Çağdaş Türkiye Araştırmaları Dergisi, <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/45/801/10221.pdf>, (05.05.2018)
- Taşdemir, S. Amasya Halkevi ve Yeşilirmak Dergisi, <http://www.ayk.gov.tr/wp->

content/uploads/2015/01/TAŞDEMİR-Serap-AMASYA-HALKEVİ-VE-YEŞİLIRMAK-DERGİSİ.pdf, 28.05.2018

Turan, N. S. (2004), 19. Yüzyılda Osmanlı İmparatorluğunda Batılılaşma ve Müzik”, Bilgi ve Bellek İstanbul Bilgi Üniversitesi Türk devrim Tarihi Çalışmaları Dergisi, yıl: 1, sayı: 1

Zeyrek, Ş. (2006), “Türkiye’de Halkevleri Ve Halkodaları (1932-1951)”, Anı Yayıncılık, Ankara, s. 16

Toplumsal Değişim Süreçleri İçinde Southern Rock'ın 1969'den Günümüze Politik ve Kültürel Dönüşümü

Cultural and Political Transformations of Southern Rock in Process of Social Change 1969 to Present

EFE TÜRKMEN*

ÖZET

Southern Rock'ın popüler anlamda zirvede olduğu yıllar The Allman Brothers Band'ın kendi adlarını taşıyan ilk stüdyo albümlerini yayınladığı 1969 ile Lynyrd Skynyrd üyelerini taşıyan bir Convair'ın Gillsburg, Mississippi kırsalına düşmesiyle grubun lideri Ronnie Van Zant başta olmak üzere önemli üyelerini yitirdiği 1977 arasındaki dönemi kapsar. Bu dönem aynı zamanda ırksal eşitsizliklerle mücadele amacıyla başlatılmış Sivil Haklar Hareketi'nin resmi anlamda başarıya ulaşış Amerikan Anayasası'ndaki yerini aldığı 1968 ile Güneyli Demokrat politikacı Jimmy Carter'ın Amerikan başkanı seçildiği kampanyanın hemen ertesi yıllarını da den gelmektedir. Sivil Haklar Hareketi nedeniyle meydana gelen siyasi ve kültürel değişim, Güney' deki birçok bireyi, aileleri ve genel anlamda her türlü sosyal aidiyet unsurunu kendi gelenekleri ve bölgesel kimlikleri üzerinden yeniden değerlendirmeye ve dönüşüme zorlamıştır. Southern Rock grupları ilerleyen yıllar içinde değişmeye zorlanan sosyal yaşam ve değişmeyen gelenekler arasında kalan "Redneck" tabiri edilerek hor görülmüş yarı eğitilmiş Güney insanının ruh halini ve kimlik bunalımlarını da dürüstçe şarkılarına yansıttılar.

Bu çalışmada önde gelen Southern Rock gruplarının 1960'ların sonlarında popülist ve aşırı sağcı politikacı George Wallace'ın Afrika asıllı Amerikan toplumu içinde ortaya çıkan Kara Panterler Partisi ve SNCC gibi örgütlerin savunduğu pozitif ırksal ayrımcılığa dayanan bir politik görüş olan İlerici Irkçılık kavramını, artık kaybedilmeye başlanan "beyaz üstünlüğü" üzerinden kendine göre yeniden yontarak pazarladığı seçim kampanyasına verdikleri destekle başladıkları politik duruşlarının on yıl gibi kısa bir sürede nasıl değişime uğradığı ve giderek şarkı sözlerinde de kendini hissettiren özgürlükçü, sınıf bilinci taşıyan ve savaş karşıtı söylemlere yollanan değişim süreçleri ele alınacaktır. Bunun yanı sıra Capricorn Records'un 1979'daki iflasının ardından geçen uzun süreçte popüler anlamda durulan türün 2000'lerde özellikle Tennessee ve North Carolina gibi merkezlerin sürüklemeye başladığı, Country ve Southern elementlerini Punk, Indie ve Alternatif rock unsurlarının harmanlamasıyla oluşan çeşitlenmesi, geniş kitleler ve müzisyenler tarafından yeniden keşfedilmesi ve yorumlanması anlatılmaya çalışılacak, 1970'lerden bu yana değişen sosyo-politik yapının bütün bir Southern Rock

* Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bilimleri Bölümü Lisans Öğrencisi, İzmir, efeturkmen@rocketmail.com

scene'i üzerindeki etkisi hakkında bir perspektif sunulmaya girilecektir.

Anahtar Kelimeler: Güney, Kimlik, İlerici ırkçılık, Sınıf, Politika.

ABSTRACT

The Southern Rock's popular summit years In 1969, when The Allman Brothers Band published their first studio albums bearing their own names, and 1977, when a Convair carrying Lynyrd Skynyrd members fell into the Gillsburg, Mississippi countryside, with group leader Ronnie Van Zant missing, Includes rehabilitation. This period also coincided with the year immediately following the campaign in 1968, when the Civil Rights Movement, officially launched to combat racial inequalities, reached the US Constitution in a formal sense, and the US Democratic politician Jimmy Carter was elected president of the United States. The political and cultural change that took place due to the Civil Rights Movement forced many individuals in the South, families and all sorts of social affiliations in general to re-evaluate and transform their own traditions and regional identities. The Southern Rock groups honestly reflected the mood and identity crises of the semi-educated South peoples, who were called "Redneck" among the social life and unchanging traditions that had been forced to change in the years to come.

In this study, the concept of Progressive Racism, a political opinion based on the positive racial discrimination of the prominent Southern Rock groups in the late 1960s by George Wallace's populist and extreme rightist politics, such as the Black Panthers Party and the SNCC, emerged in African American society, They will deal with the process of change, in which their political stance, which they started with the support they give to the election campaign they marketed through their "white supremacy", is changing in a short period of ten years and is gradually shifted to libertarian, class conscious, and anti-war rhetoric. In addition to this, in the long run following the bankruptcy of Capricorn Records in 1979, popular trends in the 2000s include the blending of Country and Southern elements with elements of Punk, Indie and Alternative rocks, especially centers like Tennessee and North Carolina, a perspective on the impact of the changing socio-political structure on a whole Southern Rock scene since the 1970s will be introduced.

Keywords: South, Identity, Progressive Racism, Class, Politics

GÜNEY: KÜÇÜK VE DERİN BİR GÖSTERGELER EVRENİ

Gösterge bilim için gördüklerimiz sadece bir “şey” değil, anlam içeren ve mesaj veren işaretlerdir. Roland Barthes’a göre bir kıyafet, söz, bir müzik yapıtı, bir reklam anonsu, saç veya sakal, bayrak, arma, bir geometrik şekil, fotoğraf, film, yemek, bir ülkedeki ulaşım yollarının ağ biçimindeki yapısı ve trafik lambalarının ortak bir noktası vardır. Tüm bunlar birer işaretler ve bir anlamı veya yargıyı ifade ederler

Örneğin Svastika işareti Sanskrit kültüründe “İyi, mutlu ve sağlıklı olmak” anlamlarına gelir ve tarih boyunca farklı kültürler tarafından bundan çok da farklı anlamlarda kullanılmamış. Tibet’te iyi şans, Hint budizminde Buda’nın kalbindeki mühür, Hindularda Lord Ganesha’nın sembollerinden

biriyken Vikingler için güneşi temsil etmiş, hatta Türklerde kilim motifi olmuş. Daha da ilginç M.Ö. 3000 Hitit Kral mezarlarında bulunundu.

Ne var ki Nasyonal Sosyalist Alman İşçi Partisi tarafından amblem olarak kullanılmasından sonra, bu işaret çok farklı anlamlar kazandı. Parti amblemi olarak kullanımı 1945'te Nazi Almanyası'nın yenilmesi ile birlikte sona ermiş olmasına rağmen, Svastika işareti akla halâ faşizm, diktatörlük hatta soykırım gibi kavramları getirir. Günümüzde pek çok ülkede bu işareti kullanmak suçtur. Hatta Svastika günümüzde o kadar güçlü bir simgedir ki taşıdığı kadim tarihsel bağlamdan bağımsız şekilde yalnızca 1930' larda Almanya' da Nazi Partisi tarafından kullanıldığı şekliyle algılanmasında küresel bir tartışma yok denebilir.

Ancak gerçekten bu dünyadaki en tartışmalı sembolü seçmek gerekse Güney Kültürünün en önemli aidiyet simgesi olan ve bugün Konfederasyon Bayrağı veya “*Rebel Flag*” olarak bilinen sembol buna güçlü bir aday olurdu. 1861 senesinde Cumhuriyetçi Abraham Lincoln'un, Güney eyaletlerinden tek bir oy dahi alamadan Başkan olmasıyla beraber, kölelik sorunu nedeniyle zaten odukları gerilmiş Kuzey-Güney ilişkisi bir kopuş yaşamış ve beraberinde 11 Güney eyaleti Birleşik Devletler 'den bağımsızlığını ilan etmişti.

Bu onbir eyalet “Amerika Konfederasyon Devletleri” adında yeni bir oluşuma imza attılar ve bağımsızlık için dört yılı aşan bir süre boyunca Kuzey ile çarpıştılar. Tabii ki meselenin temelinde kölelik üzerinden yapılan insan hakları tartışmalarından çok daha fazlası vardı. Tarımsal ekonomiyle kalkınan Güney köle işgücüne bağımlı yapıdayken Kuzey endüstrileşmenin adımlarını atmaktaydı. Güney o dönemlerde bugünkü şekliyle üniter gözükken bir ABD' den ziyade serbest yapıdaki bir Avrupa Birliği'ne benzer bir politik yapıdaydı. Bu onbir eyaletin ayrılmasına neden olan başlıca sebep, Güney'in artık kendi politikalarını kabul ettirmek konusunda her geçen gün daha da zorlanmasıydı. Kendilerinin desteği olmadan bir başkan seçildiğini de görünce Birleşik Devletler'den ayrılmak istediler. Ardından yaşanan yüzbinlerin öldüğü iç savaş ise ne tartışmaları sonlandırdı ne de ABD' deki ırk sorunlarını çözdü. Sonraki yüz yıla yakın zaman boyunca ne Afrika asıllı, ne de iç savaşın başladığı yıllarda henüz toprak ve nüfuslarının tamamına yakını kaybetmemiş Amerikan yerlileri için durum her anlamda daha da kötüleşti. Ta ki 1960' larda Sivil Haklar hareketi' ne kadar. 1980' lerden günümüze kadar gelen süreçte ise tartışmalar bir yandan Politik Doğrucu bir minvalde harsır altı ederken, diğer yandan popüler kültüre politik bağlamdan olabildiğince kopuk şekilde konu olmaya başladı.

YÜKSELİŞ VE POPÜLERLEŞME

Southern Rock gruplarının kültürel yapılanması 1960 larda ortaya çıkan Sivil Haklar Hareketinin etkisiyle 1970'li yıllarda gelişen ırksal eşitlik ve politik olarak ilerici görüşlerin güney eyaletleri üzerindeki sarsıcı sosyal etkileri

üzerine kuruludur. Özellikle The Allman Brothers Band ve Lynyrd Skynyrd gibi gruplar Sivil Haklar Hareketinin güneydeki karşılığı olan “İlerici İrkçilik”, “Güney Gururu” gibi kavramları müziklerine yansıttılar. Ancak ilerleyen yıllar içinde Güneyde değişmeye zorlanan sosyal yaşam ve değişmeyen gelenekler arasında kalan “Redneck” ve yarı eğitilmiş Güney insanının ruh halini ve kimlik bunalımlarını hep taşıdılar. Giderek Southern Rock, tüm bir *scene* olarak şarkı sözü ve genel tavır anlamında daha sınıfsal ve eşitlikçi karakter taşımaya başladığı görülür.

1976’da Jimmy Carter’in (aslında eski bir ırkçı politikacı) seçim kampanyasında başından itibaren oldukça eşitlikçi, liberal ve savaş karşıtı söylemler de bulunmasına rağmen kilit gruplar The Allman Brothers Band ve Lynyrd Skynyrd ve Marshall Tucker Band’ın kampanyasına dahil olması bunun sonucuydu.

Southern Rock’ın dönem olarak zirvede olduğu yıllar The Allman Brothers Band’ın kendi adını taşıyan ilk albümünü yayınladığı 1969 ile trajik bir şekilde Lynyrd Skynyrd üyelerini taşıyan bir Convair’ın Gillsburg, Mississippi kırsalına çakılması sonucu grubun başta lideri konumundaki Ronnie Van Zant olmak pek çok üyesi ve menajerini yitirdiği 1977 yılları arasındaki dönemi kapsar.

Plak şirketleri Southern gruplarını köklerinin ve kimliğinin bilincindeki Güneyli hatta Amerikan popüler müzik pazarında o günlere dek görülmemiş ölçüde yerellik vurgusu ile pazarladı “Sweet Home Alabama” (Lynyrd Skynyrd), “Statesboro Blues” (The Allman Brothers Band), “The South’s Gonna Do It, Again” (Charlie Daniels Band), “Dixie Rock” (Wet Willie), ve “Carolina Dreams” (Marshall Tucker Band) gibi parçalarda Southern grupları büyük gurur içersinde aidiyetlerini vurgularken doğup yaşadıkları yerler hakkında şarkılar söylediler. 1960’lı yılların kozmopolitleşen popüler müzik şarkı sözlerinde daha iyi bir dünya, daha başka diyarlara özlemler dile getirilirken, Southern çocukları kendi yaşam ortamından aslında memnun sadece “*degismek istemiyoruz bize artık dokunmayın*” yönlü söylemleriyle rock dünyasının genel ruh haliyle tezat oluştururken, müzik piyasası için verimli bir alternatif oldular.

Bir tür olarak Southern Rock belki de en yalın şekilde Amerikan Rock Müziğinin alt türü olarak blues, rockabilly ve country türlerinin güneye özgü yerel unsurlarla harlanması olarak tanımlanabilir. Southern Rock gruplarının popüler müzik ortamında görünmeye başladığı erken 70’ler psychedelic rock ve çiçek çocuklarının hemen ardındandır. Ancak o dönemin Jefferson Airplane, The Grateful Dead, ve pek çok British Invasion dönemi gruplarının aksine Rock müziğe siyahi, kırsal, Elvis Presley, Carl Perkins, Chuck Berry, Little Richard’ın temsil ettiği Rhythm and Blues, Rockabilly ve Country unsurlarını Güney tarzında birleştirerek en bildik anlamda ‘rock and - roll’ köklerinin elementlerini geri getirmiştir.

Ronnie Van Zant, Duane ve Gregg Allman gibi müzisyenler açıkça

Muddy Waters ve BB King gibi blues müzisyenleri müzikal anlamda örnek aldıklarını ve Merle Haggard gibi Country müzisyenlerinden etkilendiklerini belirtmiş ve sıkça onlardan bahsetmişlerdir.

Bu tarz tercihi Southern grupları adına, aslında form bağlamında yoğun anlamda progresif nitelikler içerse de 60'ların sonunda ortaya çıkan Art Rock ve türevlerine bir tepki olarak görülebilir. Çünkü bizzat Duanne Allman'ın kendisi "Southern Rock" tanımlamasına içerlediğini ve anlamsız bulduğunu belirtmiş, yaptıkları müziğin "Southern Rock" olarak isimlendirilmesinin kulaklarına "Rock - Rock" gibi geldiğini söylemiştir.

Bu söylemle Allman'ın yaptıkları müzikle, Rock'n Roll' un gerçek, arıtılmamış ve saf kökenlerine vurgu yapmak istediği kolaylıkla çıkartılabilir. Zaten sonraki yıllarda Roots Rock tanımlaması ile karşılaşmaya başlamamız tesadüf sayılmamaz. Roots Rock tabirinin Southern Rock için de kullanılmaya başlanmasının aslında türü yeniden tanımlamak için yetersiz kalsa da en azından tarihsel kapsayıcılığı açısından pozitif bir çabaya işaret ettiği söylenebilir.

Oturtum olarak da Southern Rock grupları The Allman Brothers Band'ın genellikle tercih ettikleri enstrümantal formasyonunu takip ettiler; en az iki veya üç gitarist, iki davulcu, bir bas gitarist ve bir klavyeci ve ayrıca bir piyanist olarak. Duane Allman özellikle iki davullu formasyonu tam da James

Brown'ın tercih ettiği şekilde çok güçlü ritm partıları yaratmak için kullanılmıştı. Genellikle Southern Rock müziği güçlü bir ritm çizgisinin şarkının merkezinde olduğu gitarlar (çeşitli sayıda), piyanonun (elektrik piyanodan kilise orguna, Hammond başta olmak üzere pek çok türde tuşlu çalgı) lead ve eşlikte bulunduğu, modülasyonların sıklıkla kullanıldığı, gruptaki her enstrümanın öne çıkartıldığı uzun sololar, güçlü ve net vokallerin yüksek oktavlarda bütünlediği bir yapıda bulunur.

The Allman Brothers'ın "Ramblin Man", "Jessica" ve Lynyrd Skynyrd'ın "Wet Willie" şarkılarında kullandığı türde armonik ve çok enstrümanlı düelloları veya birbirlerine meydan okuyan yapıdaki soloları Southern Rock grupları için oldukça ayırt edici sayılabilir.

"Call and response" yapısı ve dinsel referansları ise Southern Rock'ı Gospel'a bağlayan başlıca unsurdur. Ancak bu dinsel referansların Gospel'in dua ve ayin müziği olarak işleviyle karıştırmamak yerinde olur çünkü Southern şarkılarındaki referansları şarkı yazarlarının Tanrı ve baba figürleriyle yaptıkları içsel hesaplaşmalar üzerinden okumak biraz kolaycılık olabilir ama bir o kadar da kaçınılmazdır.

FIRSATÇI VE POLİTİK BİR EVLAT EDİNME SÜRECİ: PROGRESSIVE RACİSİM

1960'larda, Martin Luther King Jr.'ın hayatının son yılında oraya çıkan, siyahi Amerikan toplumu içinde ortaya atılan özellikle *Kara Panterler Partisi* ve *Student Nonviolent Coordinating Committee* (SNCC) gibi örgütlerin savunduğu pozitif ırksal ayrımcılığa dayanan ezilen siyahi ırkın Sivil Haklar

yasasının öngördüğünde de geniş haklar talep eden bir politik görüş ortaya çıkmıştı: Progressive Racism yani İlerici Irkçılık. Ancak 1968 yılı başkanlık seçimlerinde Demokrat Partili popülist ve ırkçı politikacı George Wallace (ve sonra Jimmy Carter) tarafından güney eyaletlerinin iç savaştan beri ezildiği ve beyazların güneyde sosyal ve ekonomik olarak kasten ve sistematik şekilde geriletildiği savıyla büyük bir başarı kazanarak 3. bir partiden aday olarak (American Independent) 10 milyonun üzerinde oy toplanmasıyla ırkçı beyazlar tarafından evlat edinilmiştir.

George Wallace’ın 1972’ de suikast girişimi sonucu felç olması ardından geçirdiği ideolojik söylem değişimi Southern Rock grupları için de paralellik taşımış 1982’de siyah seçmenlerin de ciddi desteğiyle yeniden Alabama valisi seçilmiş ancak bıraktığı miras ABD dışına da taşarak oldukça yıkıcı olmuştur.

“İlerici ırkçılık” sonraları ABD hükümetinin Ku Klux Klan’ı (KKK) etkisizleştirildiği ortamda Güney’ den tamamen silinen bir ideoloji olsa da küresel anlamda ilgi görmüş, Fransa’da Front National, İtalya’da Kuzey Ligi, Yunanistan’da Altın Safak ve Macaristan’da Fidesz gibi ırkçı ve aşırı sağ eğilimli neo liberal partiler için başarıyla uygulanan bir modele dönüşmüş Irkçı ve faşist söylemleri geniş kitleler bazında meşrulaştırırken özellikle Avrupa yasalarındaki Nazi ve faşizm karşıtı yasaların kenarından dolaşmanın aracına dönüşmüştür.

1970’te Neil Simon *After the Gold Rush* albümü için *Southern Man* şarkısını çıkardı ve bitmeyen bir kavganın fitili ateşlenmiş olsa da tuhaf bir şekilde popüler müzik tarihine yeni bir türün kimliğini kazandırmış olacaktı. Güneyli beyazları tipik kuzey (üstelik Kanadalı) bilmişliği içinde tümünden cahillik ve ırkçılıkla suçlayan şarkı bu kesim tarafından “*Love to hate*” tabir edilebilecek şekilde çok tuttu. Virginia’dan Georgia’yı içeren bir hat ve birazcık da Teksas’ı dahil edebileceğimiz en fazla dokuz - on eyaleti kapsayan günümüz güneyi ABD’nin ekonomik anlamda belki en geri bölgesini işaret etse de Kuzey Amerikanın kültürel zenginliğinin çok büyük bir kısmını barındırır. İç savaş sonrasında uğradığı büyük yıkımdan sonra bir asla eski refah seviyesine yaklaşmış güneyde yaşayan insanların bir bölümü bunun tek sebebini iç savaş olarak olarak görür ve sistemli şekilde bu konuda ısrarcıdır. Evlerinde uzun namlulu av silahlarının yanında dedelerinden kalma Lorenz musketleri, Springfieldları, Coltları, Enfieldları kapı eşiklerinde asıldır. Aile büyükleri her sene çeşitli tarihi çatışmaların yeniden canlandırmalara katılmak üzere gri üniformalarını gururla ve özenle tekrar tekrar giyerler; diz çöktürülmelerinin ardından geçen 150 yıla rağmen bu insanlar adeta zihinlerinde ve kalplerinde savaşmayı bırakamamıştır.

REVİZYON YILLARI

Primal Scream 1994’te 4. stüdyo albümlerini yayınladı: *Give Out But Don’t Give Up*. Psychedicten, house’ a, electronica’dan alternatife sırayla

herşeyi denemiş bütün yeni yetme Britanyalı gruplar gibi yarı saygı, yarı genlerine işlemiş “sömürgeci efendi yeni dünyayı denetliyor” iç güdüsü müdür bilinmez, Primal Scream için de artık ata yadigarı topraklarla ellerini ovalayacakları bir Americana deneyiminin vakti gelmişti. Bu ay ışığına koşan yavru kaplumbağacıklar misali Americana’ya yönelim İngiliz gruplar için bir elzemandır malum. Vahşi doğanın zembereği bir kez tıkladı mı kimisi Rolling Stones gibi yetmişlerinde bulaşmış, kimisi de Bobby Gillespie ve arkadaşları gibi yumurtadan çıkar çıkmaz. Ama mutlaka olur. Ancak, Primal Scream’in blues, klasik rock, heartland ve tabii ki de southern esanslı albümünde dozu kaçmış bir unsur göze çarpmıştı; gece gelen hırsızın marifeti gibi görmezden gelinemeyecek bir görüntü bütün albüm kapağını kaplıyordu: Konfederasyon bayrağı. Neon çubuklarla hem de. Yani 1860’ta Jefferson Davis önderliğinde birleşip endüstrileşmeye başladıktan sonra kendi yarı feodal ve tarımsal yaşam tarzlarına ölümcül tehditler savuran Kuzey’e karşı birleşen, köleci Güney devletinin simgesi. Neyse ki Primal Scream üyelerinin çok politik anlamda çok ciddiye alınacak halleri yoktu. Kopardığı gürültülü ayıplanma sürecinin ardından olay haftalar içinde unutulup gitmişti.

Aynı dönemde Axl Rose ise slip boxerı içinde stadyumlarda konfederasyon bayrağıyla ordan oraya zıplayıp amigoluk yaparken ise fazlaca ciddiye alınmıştı. Ama bundan daha da masum örneklerle lanetlenen daha alakasız müzisyenler de var.

Paul Simon olağan üstü kariyerinde genç yaşlarda yaşadığı çok büyük başarılar sonrası seksenli yıllara tıkanmalar ve yaratıcı anlamda bunalımlar içinde girmişti. 1985 yılında posta yoluyla eline ulaşan güncel bootleg Afrikan kasetleri arabasının teybine takıp oğluyla birlikte Carolinalar’dan Georgia’ya, Southbound otoyollarına atıldığında kariyerindeki hatta pop müzik tarihindeki en görkemli başarılarından birini yaşamak üzereyken küresel şekilde boykot ve albümlerinin raflardan toplatılması tehlikesiyle karşı karşıya kalmıştı. Simon gibi doğulu, düzgün demokrat bir song-writer, *Graceland* ile güneyin plantasyonlardan köleler sayesinde hayat bulan tarihi mirasına güzelleme yapıyor, yetmezmiş gibi kalkıp o yıllarda Apartheid yüzünden dönemin Saddam Rejimiyle kıyas bir ambargo altındaki Güney Afrika Cumhuriyeti’nde albüm kaydına girişerek kariyerini büyük risk altına alıyordu.

1972’de, Lynyrd Skynyrd, Sweet Home Alabama’yı çıkartarak Southern olgusuna en klişe görünümünü kazandırıp Neil Young ile yıllar süren keyifli bir atışlamaya girmişti. Ancak Young asıl cevabını belki de iki yıl önce Güney Carolina’da Dylann Roof adında ırkçı bir meczuptan aldı. Charleston’ın tarihi *Emanuel African Methodist Episcopal* kilisesinde düzenlediği saldırıda dokuz siyahi insanı katletmesinden sonra ortaya çıkan ayrıntılarda meczubun silahlara düşkünlüğün yanında en sevdiği boş zaman aktivitesinin Konfederasyon bayrağıyla verdiği pozlardı. Yakalandığında da üzerinden pazar öğleden sonraları stadyum önlerinde maç günü iyi bir gelir elde edebileceği miktarda bu bayraklardan bulunmuştu.

Neil Young yıllarca konserlerinde Lynrd Skynrd tişörtleri giydi. Skynrd ise Konfederasyon bayrağını dalgalandırdı. Ama işin tadı kaçmıştı artık. Arif Mardin'in düşük profilli projelerinden olan Axl Rose özentisi Kid Rock bile öyle Skynrd'ların filan yıllar önce ellerinden bıraktığı Asi Bayrağı'nın kurbanı olarak bütün sponsorlarını kaybetti.

Wallace'ın fikirleri son yıllarda politik anlamda orijinal haliyle ABD'de Tea Party projesiyle yeniden hortlasa da ideolojik bağlamdan ziyade yöntem olarak dersini iyi çalışarak Wallace'tan etkilenen başka bir popülist politikacıyı zirveye taşımıştır. 2016 yılına gelindiğinde Donald Trump'ın seçim kampanyasını destekleyen müzisyenler çok az sayıda Southern grubu ve figürü bulunmaktaydı.

Belki de Capricorn Records'un 1979'daki iflası ve Southern gruplarının genellikle uyuşturucu, trafik ve ticari özel hava yollarıyla bağlantılı bir türlü sonu gelmeyen korkunç trajedilerinin bütün bir *scene* ve gruplar açısından bir son veya en azından dönüşüm olması beklenebilirdi. Gerçekten de 1980'li yıllar güney üzerinde bir ölü toprağı serpmiş gibiydi. Üstelik KKK'nin siyahiler ve yerel polis kuvvetleri arasında yaşanmaya başlayan, bugün bile bitmemiş şiddet olayları üzerinden örgüt adına durumdan vazife çıkartarak hareketlenmeye başlaması Amerikan kamuoyu açısından ne Güney Gururu ne de Asi Bayrak gibi laflara kesinlikle tahammül göstermeyeceği bir iklim yaratmıştı. Sivil Haklar hareketinin Amerikan Anayasası bünyesine mutlak şekilde dahil olması üzerinden iki on yıl geçmişti. Liberal kapitalizm Reagan döneminin başlamasıyla altın günlerini yaşıyor eyaletler arasında ırksal ve kültürel entegrasyon farklı cinsel kimlikleri de içine alarak, gelişen medya ve teknolojik unsurlarla güçleniyordu. Ancak bazı açılardan ne güneyin tam olarak değişmeye niyeti vardı ne de Amerikan toplumunun kollektif bilinç altında böyle bir beklenti bulunmaktaydı. Teksaslı Dixie Rock üçlüsü ZZ Top, Eliminator albümlerini yayınlayarak Southern olgusunun bir moda değil bir kültür olduğunu tarihin en yüksek albüm satış istatistikleri arsında kendilerine yer bularak ispatlıyordu. Arista etiketiyle Gregg Allman ve Dickey Betts beraber ve solo kayıtlara giriyor, Ronnie van Zant'ın kardeşi Johnny, Charlie Daniels ile işbirliğine gidiyor yani 70'lerin omurgasını taşıyan bütün ağır ağabeylerin çalışmaları 1991'de Capricorn'un yeniden hayat bulmasına kadar varan bir canlanmaya neden oluyordu.

Bütün bu hareketlilik 2000'lerin ortasına kadar görece mütevazı bir şekilde devam etti. New Wave'in, Punk ve Post-Punk'ın Grundge'in, EDM, proje Pop ve Nu Metal'in, Hip-Hop'un... Kısaca batı popüler müzik skalasında o veya bu şekilde kataloglanmış bütün türlerin sanki belli bir düzen izleyerek popülerleştiği ve sönümlendiği üçer, beşer hadi bilemedik en fazla yedişer yıllık dönemlerin ardından Tennessee, Nashville çıkışlı Jack White ve Jacksonville, North Carolina'nın memleketlisi Ryan Adams'ın sürüklemeye başladığı kesinlikle County ve Southern elementlerini Punk ve özellikle

Adams'ın günümüzde başlı başına devasa bir scene olarak değerlendirilebilecek haldeki North Carolina' nın çok canlı ve rekabetçi Indie ve Alternatif rock unsurlarıyla harmanlamasıyla My Morning Jacket'ten Bon Iver'a, Alabama Shake, Grace Potter and the Nocturnes'tan Kings Of Leon'a... Hem alternatif hem de geleneksel anlamda canlı, geniş kitleler tarafından yeniden keşfedilen bir Southern olgusuyla karşı karşıyayız.

SONUÇ

“Southern” tabiri ABD kuzeydoğusunda uzun yıllar Hillbilly (taşralı, köylü), Redneck (cahil) tanımlarıyla özdeş biçimde kullanıldı. Bu tanım sadece bu makalenin konusu olan Southern Rock olgusu kadar bütün Country kültürünü de kapsamaktadır. Özellikle bu kültüre ait en ayırt edici görsel işaretçilerden olan Rebel Flag yani Konfederasyon Bayrağı içerdiği anlamlar, gönülsüzce ve kaçınılmaz biçimde taşıdığı tarihsel bağlam sebebiyle negatif bir otansiteyi temsil etse de bize kültürün göreliliğini ve hakim politik erkin kültürün görünümü üzerinde ne kadar şiddetli bir belirleyiciği bulunduğu hakkında verdiği ipuçlarıyla çok özel bir örnek teşkil ettiği kanısındayım. Bütün savaşlar gibi temelinde paylaşım ve kapital mücadelesi bulunan Amerikan İç Savaşı üzerinden geçen 150 yılı aşkın zamana rağmen sadece tarihsel dizgeye eklenip kitapların sayfaları arasında kalmakla yetinmemiş hakim küresel güç ve uluslararası politikada hali hazırda aşırı derecede buyurgan ve talepkar konumdaki ABD'nin dünyada politik anlamda bütün sorunlu bölgelerde etnik ve sosyal çatlaklar arasından müdahalelerde bulunurken kendi sosyal coğrafyası içindeki son derece derin ve giderilemez sosyo-kültürel çatlakların temel nedeni olarak bir anlamda hiç sona ermemiş gibidir. Örneğin ABD'nin en zengin ve büyük ekonomisine sahip, kültürel ve bilimsel anlamda en gelişmiş bölgesi sayılan California bugün en az on ile yirmi milyon arası tahmin edilen yasadışı Latin Amerikan göçmen hiçbir vatandaşlık hakları olmadan endüstriyel tarlalarda Afrika ve Asyadaki benzerleriyle kıyaslanabilecek modern kölelik şartlarında çalıştırıldığı bilinen bir gerçektir. Konuya dışardan bakan tarafsız gözlemciler için ise Konfederasyon bayrağı bugün yalnızca kültürel ve turistik bir simgeden fazlası olmamakla beraber, bölge insanları açısından kültürel aidiyetlerinin bir parçası olarak kabul edilmesi tarihsel ve doğal sürecin bir sonucudur. Genel anlamda Southern Rock, Country ve bağlantılı müzik türlerini sadece bölgesel ve etnik yani “Beyaz Güneyli Amerikalılar'ın müziği” olarak tanımlamak ise tarihsel ve maddesel bakış açısını ıskalayan, sınıfsal ilişkileri görmezden gelen bakış açısı olarak kabul etmenin haksızlık olmayacağı kanısındayım.

KAYNAKÇA

Anderson, Brett.(Oct. 7, 2016) Southern Bands That Are Politically Progressive, and Proud of It. The New York Times.

- P. Keith, Brandon. (2009) Southern Rock Music As A Cultural Form. University of Southern Florida.
- Smith, Michael Buffalo. (2016). Capricorn rising: conversations in Southern rock. Mercer University Press. Macon, Georgia
- Barhez Roland, (1977), Elements of Semiology, Hill And Wang, New York

Politik Bir Girişim Olarak “Gönüllü Müzik Olayları”: Disk İşçi Korosu Örneği

As a Political Initiative “Voluntary Music Events”: Disk Worker Choir Case Study'

BURÇE ULUBILGIN*

ÖZET

Olay, insanları ilgilendiren sosyal, ekonomik, kültürel, politik, dini ve benzeri alanlarda meydana gelen oluşumlardır. Bu bağlamda müzik çevresinde gerçekleşen oluşumlar ise müzik olayları olarak tanımlanabilir. Müzik olayları, müziksel davranışların çözüm- lenmesinde incelenebilecek en temel unsur görevini üstlenir. Bunun sebebi ise hem müziksel tınının hem de toplumsal parametrelerin müzik olaylarında bir araya gelme- sidir. John Keammer'ın (1993) antropolojik bir bakış açısıyla yazdığı *Music in Human Life: Anthropological Perspectives on Music* kitabında açıkladığı müzik olayları, tecimsel, söz- leşmeli ve parasal destekli müzik olayları biçiminde sınıflandırılır.

DİSK İşçi Korosu, Devrimci İşçi Sendikaları Konfederasyonu bünyesinde kurulmuş ve kendilerini de tanımladıkları biçimde politik bir yapılanma sonucu çeşitli konserler dü- zenleyen bir korodur. Dünya'nın pek çok farklı yerinde söylenen işçi marşlarını, devrim şarkılarını ve türkülerini seslendiren Disk İşçi Korosu bünyesinden yer alan koristler, maddi kazanç taşımayan ve konfederasyonun politik ülkülerine duydukları ortak duy- gular için gönüllü olarak sahne alan kişilerdir. Bunun yanında, dinleyiciler de konsere katılım için bir ödeme gerçekleştirmezler.

Günümüzde Disk İşçi Korosu gibi, müzisyenlerin performansları karşılığı ücret talep etmediği pek çok müzik olayı gerçekleşmektedir. Eylemlerde yapılan müzik perfor- mansları, bağış için düzenlenen konserler ile hapishane, hastane gibi mekanlarda mor- ral vermek için düzenlenen dinletiler ya da üniversite festivallerinde veya yarışmalarda amatör müzisyenlerce gerçekleştirilen performanslar bunlara örnek gösterilebilir. Maddi gelirin yerine toplumsal meseleler, prestij ve tanınma gibi sebeplerden müzik- sel olaya dahil olan katılımcılar Pierre Bourdieu'nun kültürel, toplumsal ve simgesel sermaye olarak tanımladığı sermaye biçimlerini elde edebilmek amacıyla müziksel olaya dahil olurlar. Bu gibi müziksel olayları tanımlayabilecek bir sınıflandırmanın bu- lunmayışı yeni bir kavram oluşturulması ihtiyacını beraberinde getirir. Bu çalışma ile müzisyenin parasal anlamda bir ücret talep etmediği bu tür müzik olaylarına “gönüllü müzik olayları” kavramını önermekteyim.

Çalışmada, Disk İşçi Korosu'na dair toplanan etnografik veriler aktarılacak, müzik olay- ları sınıflandırmasında saptanan terminolojik açık “gönüllü müzik olayları” kavramı ile giderilmeye çalışılacak, bu bağlamda incelenen Disk İşçi Korosu'na ek olarak benzer

* Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Bilimleri Bölümü, Yüksek Lisans.

biçimde gerçekleştirilen politik müzik olayları gözden geçirilecektir.

Anahtar Kavramlar: Disk İşçi Korosu, Müzik Olayları, Gönüllü Müzik Olayları, Kültürel Sermaye, Simgesel Sermaye, Toplumsal Sermaye

ABSTRACT

The event is a phenomenon that takes place in social, economic, cultural, political, religious and similar fields that concern people. In this context, the occurrences around music can be defined as music events. Music events are the most fundamental element that can be studied in analyzing musical behavior. The reason for this is that both the musical tone and the social parameters come together in music events. In the John Keammer's (1993) book named *Anthropological Perspective on Music in Human Life: The Anthropological Approaches to Music*, The music events that are described in the book are classified as commercial, contractual, and financed music events.

DISK Worker Choir is a choir that was established within the Revolutionary Workers' Union Confederation and organizes various concerts as a result of a political restructuring in the way they define themselves. The choristes, who are members of the DISK Worker Choir are volunteers for the common feelings they have for the political realms of the confederation and not for the financial gain. Besides, the listeners do not make a payment for participation in the concert.

Nowadays, there are many musical events, such as the DISK Worker Choir, where musicians do not charge fees for performances. Musical performances in performances, concerts organized for donations, performances organized to give morale to places such as prisons, hospitals or performances performed by amateur musicians in university festivals or competitions are examples of these performances. Participants who are musically involved in terms of social affairs, prestige and recognition instead of material income are included in the musical to obtain the types of capital Pierre Bourdieu defines as cultural, social and symbolic capital. The lack of a classification that can identify such musical events brings with it the need to create a new concept. With this work I suggest the conceptualization of "voluntary music events" for such music events where the musician does not charge a fee in monetary terms.

In the study, collective ethnographic data on the DISK İşçi Korosu will be handed out and the political music events that are carried out in a similar way in addition to the DISK İşçi Korosu examined in this context will be scrutinized with the notion of terminologically explicit "voluntary music events" identified in the classification of music events.

Keywords: DISK Worker Choir, Music Events, Voluntary Music Events, Cultural Capital, Symbolic Capital, Social Capital

GİRİŞ

Müziksel tının ve toplumsal parametrelerin bir arada bulunduğu müzik olayları, müziksel davranışların çözümlenmesinde incelenebilecek temel bir unsur olarak iş görür. (Keammer, çev. Özer, 20) Metin (text) ve bağlam (context) üzerine müzik araştırmaları yapan etnomüzikoloji disiplini için ise müzik olayları, inceleme yapılan topluluğun ya da grubun müziksel ve kültürel parametrelerini barındırması nedeniyle önemli bir yere sahiptir. Bu nedenle

müziksel olayların sınıflandırılması ve bu sınıflandırmalara dair saptamalar, müzik araştırmaları için bir yol gösterici görevi görür.

John Keammer 1993 yılında yayımladığı *Music in Human Life: Anthropological Perspectives on Music* adlı kitabında müzik olaylarını tanımlar ve sınıflandırır. Antropolojik bir bakış açısıyla yazılan bu çalışma müzik olayları sınıflandırmasının yapıldığı ilk ve tek kitap olmasıyla önemlidir. Müziksel olayı, müzisyenin nasıl gerçekleştirdiğine göre ve kişisel dürtüleri veya toplumsal dürtüleri doğrultusunda şekillendirmesine göre sınıflandırmalar gerçekleştiren Keammer’ın bu çalışması halen kullanılır. Ancak günümüzde hızla gelişen ve değişen müziksel pratiklerini tanımlamak için yeterli olmadığı görülür. Müzisyenin ücret almadığı ve toplumsal meseleler veya kişisel amaçlarla gerçekleştirilen pek çok müziksel olayı tanımlayarak bu sınıflandırmalara dahil etmek mümkün halde değildir. Bu tür müzik olayları tanımlayan bir kavramın bulunmayışı yeni bir kavram oluşturulması ihtiyacını da beraberinde getirir. Bunun için müzisyenin parasal anlamda bir kazanç talep etmediği bu tür müzik olaylarına “gönüllü müzik olayları” kavramı tarafımda önerilmektedir.

Çalışmada, kişisel hedefler doğrultusunda veya toplumun bir kısmını ya da tümünü ilgilendiren, sosyal ve politik meselelerle ilgili ücret almadan gerçekleştirilen müziksel olayları tanımlamak için “gönüllü müzik olayları” kavramı Keammer’ın sınıflandırmasına bir katkı olarak sunulacaktır. Önerdiğim bu kavramın sınırları çerçevelenecek ve özellikle durumun politik hedefler doğrultusunda gözlemlendiği müziksel pratiklere yakından bakılacaktır. Konunun daha net biçimde aktarılabilmesi amacıyla önerilen kavramın görünür bir örneği olarak politik bir yapılanma olan DİSK İşçi Korosu anlatılarak bu bağlamda incelenecektir.

MÜZİK OLAYLARI

Keammer (1993) müzik olaylarını sosyokültürel matriksin müzik ile ya da müzik çerçevesinde şekillenmesi olarak açıklar. Ona göre bir olayın müziksel olay olabilmesi için seslendirme ve tının varlığı gerekmez. Bir konserin müzik olayı olabildiği gibi müzik üzerine konuşan bir grup insanın gerçekleştirdiği eylemin de müzik olayı olduğunu savunur. Ancak sınıflandırmasında göze çarpan yalnızca tının var olduğu müziksel olayların aktarılmasıdır. Keammer, müzik olaylarının bir toplumun müzik yaşamının çeşitli yönlerini öğrenmede anahtar rol üstlendiğini söyler. (çev. Özer: 20) Bu sebeple müzik olaylarını sınıflandırır ve bunlara yönelik özellikleri açıklar.

Keammer (1993), müzisyenin toplumsal veya kişisel dürtülerle pratiklerini gerçekleştirmesine göre müzik olaylarını sınıflandırarak *bireysel* ve *toplu* olmak üzere ikiye ayırır. Buna göre bireysel müzik olayları; topluca belirlenmiş bir nedenden çok müziği yapanın kişisel dürtüleri sonucu gerçekleştirilen

pratiklerdir. Bunun yanında toplu müzik olayları ise; seslendirmenin toplum-
san bir çevre ya da grup tarafından gerçekleştirdiği pratikleri tanımlamak için
kullanılmaktadır. Müziksel olayların gerçekleştiriliş biçimlerine göre ise Ke-
ammer bir başka sınıflandırma gerçekleştirir. Buna göre müziksel olaylar *söz-
leşmeli, parasal destekli ve tecimsel* olmak üzere üçe ayrılır. (çev. Özer: 20-
23)

Sözleşmeli müzik olayları sınıflandırması, müzisyenlerin özel bir nedenle
müzik yapmak üzere belirli bir ücret ya da armağan karşılığı bir aracı ile kısa
dönemli, tek etkinlik için, sözleşme gerçekleştirdiği müzik pratiklerini tanım-
lamak için kullanılır. Burada yazılı bir sözleşmenin varlığı gerekmez. Aracı
ise yüksek bir kazanç sağlama dürtüsünde değildir. (Keammer 1993'den çev.
Özer: 22) Bir kına gecesi ritüeline çağırılan müzisyen ile gerçekleştirilen mü-
ziksel olay sözleşmeli müzik olaylarına örnek gösterilebilir. Müzisyen ile
sözleşmeyi yapan, yani müzisyeni tutan bir aracı bulunur ve yapılan sözleşme
yalnızca o pratik için geçerlidir.

Parasal destekli müzik olaylarında ise müzisyenin aracıya uzun süreler ile
bağlanması söz konusudur. Bu tür müzik olaylarında aracı maddi bir kazanç
sağlamak yerine, prestij ve eğlence gibi sebeplerle bu rolü üstlenir. Gerçek-
leştirilen bu uzun süreli bağlanma, müzisyene sağlanan yaratım ve seslen-
dirme süreçleri için maddi destek ve himaye biçiminde görünür. Soyluların
sarayındaki müzisyenlere sağladığı destek sonucu gerçekleştirilen müzik
olayları buna örnek gösterilebilirken (Keammer 1993'den çev. Özer: 22),
benzer müzik olayları günümüzde büyük şirket sahiplerinin kendi isimlerini
veya şirketlerinin isimlerini verdikleri ve maddi anlamda icraları ile yaratım-
larını destekledikleri, senfoniler, filarmoni orkestraları ya da oda orkestraları
şeklinde görülmektedir. Borusan Filarmoni Orkestrası, Olten Quartet ve Sa-
bancı Vakfı Ulusal Gençlik Filarmoni Orkestrası bu bağlamda sayılabilecek
birkaç örnektir.

Tecimsel müzik olaylarında ise büyük kazanç dürtüsü taşıyan ve sanatçı
ile müzisyen arasında bir ortak nokta sağlayan aracı/aracılar söz konusudur.
Bu gibi müziksel olayların karakteristiğini belirleyen yine bu araçlardır ve
müzik bu olaylar içinde alınıp satılabilen bir ticari meta olarak karşımıza çı-
kar. Bu gibi müziksel olaylar için müzik endüstrisinin varlığı gerekir. Günü-
müzde pek çok müzik olayı buna örnek gösterilebilir. Müzik organizasyon
şirketleri, albüm şirketleri bu araçlardır. Müzisyen ise bu araçlara bağlı ola-
rak kar amacıyla bu olayın içindedir. Keammer'a (1993) göre, başlıca amacı
kar elde etmek olan tüm müziksel olaylar tecimsel müzik olayı olarak adlan-
dırılabilmektedir. (çev. Özer: 23)

Keammer'ın bu sınıflandırmasında göze çarpan en önemli unsur aracının
olmasa da yalnızca müzisyenin bir biçimde ücret aldığı müziksel olayların
sınıflandırmaya dahil edilmesidir. Müzisyen, parasal destekli müzik olayla-
rında olduğu gibi doğrudan müzik pratiği karşılığı maddi kazanç talep etmese
de bir şekilde, yaratım ve seslendirme süreçlerini gerçekleştirebilmek adına,

maddi kazanç sağlar. Buradan hareketle Keammer’ın sınıflandırmasının yalnızca müzisyenin maddi kazanç elde etmek için gerçekleştirdiği pratikler çerçevesinde oluşan müzik olaylarını kapsadığı sonucuna ulaşmak mümkündür.

Geçmişten bu yana müzisyenin maddi kazanç, yani ücret, karşılığı müzikal pratiği gerçekleştirmede müziksel olaylar da mevcuttur. Eylemlerde yapılan müzik performansları, bağış için düzenlenen konserler ile hapishane, hastane gibi yerlerde moral vermek için düzenlenen dinletiler bu müziksel pratiklere örnek gösterilebilir. Tüm bu örneklerde, pratik sonucu elde edilen bir gelir dahi olsa müzisyen kişisel amaçlar ile bu geliri hedeflemez ve kullanmaz. Burada daha çok elde edilen ve elde edilmek istenen, toplumsal ve sosyal fayda yaratma, toplumsal problemlerin çözümüne katkı sağlama, toplumun belirli bir kısmını ilgilendiren politik düşünceleri paylaşma şeklinde olabileceği gibi tanınırlık ve prestij sağlama da olabilir.

Bu tür müzik olaylarını tanımlayan bir kavramın bulunmaması bunun için yeni bir kavram oluşturulması ihtiyacını beraberinde getirir. Bunun için müzisyenin parasal anlamda bir ücret talep etmediği bu tür müzik olaylarına “gönüllü müzik olayları” kavramı tarafımdan önerilmektedir.

GÖNÜLLÜ MÜZİK OLAYLARI

Gönüllü, hiç bir yükümlülüğü yokken bir işi yapmayı üstlenen kişi anlamı taşımaktadır. Gönüllü yapılan iş ise ticari bir beklenti olmaksızın gerçekleştirilen faaliyet olarak ifade edilebilir. Bu tanımlardan hareketle müzisyenin bir yükümlülüğü yokken gerçekleştirdiği ve ticari bir beklentisi bulunmayan, iktisadi sermaye elde etmeyi hedeflemediği, müzik olayları *Gönüllü Müzik Olayları* olarak tanımlanabilir.

Gönüllü müzik olaylarını müzisyenin kişisel veya toplumsal dürtüleri ile pratiği gerçekleştirmesine bağlı olarak ikiye ayırma gerekliliği ortaya çıkar. Bunun nedeni, ortak biçimde her iki pratikte de ücret alınmamasına karşın pratiklerin gerçekleştiriliş nedenlerindeki ayrımın aracı, müzisyen ve izler kitle davranışlarında da farklılığa neden olmasıdır. Bu sebeple bireysel nedenlerle ücret almadan gerçekleştirilen müzikal pratikler ile toplumsal nedenlerin belirleyici olduğu gönüllü müzik pratiklerini ayırmanın, aracı, izler kitle ve müzisyen davranışlarındaki farklılaşmayı daha net biçimde saptamak adına faydalı olacağı kanısındayım. Buna göre müzisyenin gönüllü müzik olaylarını gerçekleştirmesinde kişisel dürtülerinin belirleyici olduğu pratiklere *bireysel gönüllü müzik olayları* ve toplumsal meselelerin belirleyici olduğu pratiklere ise *toplum gönüllü müzik olayları* kavramlarını önermekteyim.

a. Bireysel Gönüllü Müzik Olayları

Bireysel gönüllü müzik olaylarında, müzikal pratiği şekillendiren topluca belirlenmiş bir nedenden ziyade müziksel pratiği gerçekleştiren müzisyen ya da müzisyenlerin kişisel dürtüleridir. Bu tip gönüllü müzik olaylarına örnek

olarak, üniversite festivallerinde ücretsiz olarak sahne alan amatör müzisyenler ve müzik grupları, televizyon kanallarında yer alan yarışmalarda sahne alan müzisyenler ile yerel, ulusal ya da uluslararası müzik organizasyonlarında ücretsiz olarak sahne alan müzisyenler gösterilebilir. Bu müzisyenlerin pratiklerini şekillendiren kişisel dürtüler, yani ücret yerine elde etmeyi umdukları hedef kazanımları ise Pierre Bourdieu’nun tanımladığı toplumsal sermaye, kültürel sermaye ve simgesel sermaye kavramları ile açıklanabilir.

Pierre Bourdieu, Karl Marx’ın iktisat alanında kullandığı *sermaye* kavramını sosyolojiye taşıyarak ona sosyal uzamda bireylerin birbirine göre konumunu belirleyen bir birikim anlamı kazandırmıştır. (Jaurdain ve Naulin, 2016: 105) Marx’ın iktisadi sermaye kavramına ek olarak Bourdieu üç yeni sermaye çeşidi daha tanımlar ve bunları *kültürel sermaye* ve *simgesel sermaye* olarak adlandırır. Bu tanımlamaya göre kültürel sermaye, “eğitimsel nitelikten, uyumlu tavır ve tarzlardan veya ilgi çeken ürün ve varlıklara hükmedilmesinden anlaşılabilen bir formdur.” (Crossley’den Aktaran Özsöz, 2009) Bourdieu kültürel sermayenin üç farklı biçimde bulunabileceğini söyler. Bunları; *benimsenmiş halde*, *nesneleştirilmiş halde* ve *kurumsallaştırılmış halde* şeklinde isimlendirir. Benimsenmiş halde bulunan kültürel sermayeleri yetenek bilgi ve beceriler olarak sıralar. Nesneleştirilmiş halde bulunan kültürel sermayeler ise tablolar, kitaplar, cihazlar gibi kültürel mallardır. Kurumsallaştırılmış kültürel sermayeleri de öğrenim yolu ile elde edilmiş unvanlar olarak tanımlar. “Toplumsal sermaye, birbiriyle tanışma ve karşılıklı tanıma dayalı aşağı yukarı kurumsallaştırılmış kalıcı bir ilişkiler ağına bağlı mevcut veya potansiyel kaynaklar bütünüdür.” Simgesel sermaye ise toplumsal tanınırlık ve prestij kavramlarına atıfta bulunur. (Jaurdain ve Naulin, 2016: 106-107)

Bu açıklamalardan hareketle bireysel gönüllü müzik olaylarını gerçekleştiren müzisyen ve müzisyenlerin dahil oldukları müzik etkinliklerine bağlı olarak Karl Marx’ın tanımladığı iktisadi sermaye yerine, kültürel sermaye, toplumsal sermaye veya simgesel sermayeyi hedefledikleri söylenebilir. Örneğin, televizyonda gerçekleştirilen bir müzik yarışmasına katılarak performans sergileyen bir müzisyen buradan iktisadi bir sermaye elde edemez ancak, bu müziksel etkinliğin kazandırabileceği ilişkiler ağı, profesyonel ses ve görüntü kaydı, tanınırlık ve prestij ile orada edineceği bilgi ve beceriyi elde etme amacındadır. Burada sözü edilen ilişkiler ağı, örneğin ünlüler, vokal koçları, prodüktörler ve müzisyenler ile kurulacak kalıcı tanıma ve tanınma Bourdieu’nun tanımladığı toplumsal sermaye kavramına denk düşerken, profesyonel ses ve görüntü kaydı nesneleşmiş halde bulunan kültürel sermayeye denk düşmektedir. Etkinlik ve bu etkinlik kanallı elde edilecek tanınırlık ve prestij yine Bourdieu’nun simgesel sermaye kavramı ile örtüşür.

Bireysel gönüllü müzik olaylarında müzisyen ile dinleyiciyi bir araya getiren bir aracı söz konusudur. Aracı çoğunlukla maddi kazanç dürtüsünde olsa da bu durum müzisyen için geçerli olmaz. Aracı, televizyon programı

yapımcısı ya da müzik etkinliği organizatörü gibi ticari amaç gözeten bir kişi olabilirken, bahar şenlikleri düzenleyen bir üniversite kurumu olup ticari kaygıdan uzak bir profil de çizebilir. Tüm bu olasılıklar bireysel gönüllü müzik olaylarını gönüllü olmaktan çıkarmamaktadır.

Sonuç olarak bireysel gönüllü müzik olayları, müzikal pratiği gerçekleştirenlerin iktisadi bir sermaye kazanımı yerine kültürel, toplumsal ve simgesel sermaye kazanımlarını ön görüldüğü, toplumsal belirlenimlerden ziyade müzisyenin gerçekleştirdiği pratiğe kendi kişisel dürtüleri ile şekil verdiği, ticari bir amaç güden bir aracının da mevcut olabildiği müzik olaylarıdır.

b. Toplu Gönüllü Müzik Olayları

Toplu gönüllü müzik olayları, müzikal pratiğin kişisel nedenler yerine toplumun bir bölümünü veya tümünü, ilgilendiren, sosyal ve toplumsal nedenlerle müzisyen(ler)in bir ticari kazanç elde etmeksizin gerçekleştirdiği müzik pratikleridir. Burada önemli unsur müzikal pratiğin gerçekleştiriliş nedeninin mutlaka toplumsal bir mesele olması ve müzisyenin maddi kazanç sağlamamasıdır. Müzik olayının yapılış nedeni ise değişiklik gösterilebilir. Toplumsal ve sosyal fayda yaratma, toplumsal problemlerin çözümüne katkı sağlama, toplumun belirli bir kısmını ilgilendiren politik düşünceleri paylaşma gibi nedenlerle düzenlenebilen toplu gönüllü müzik olaylarında bir aracının varlığı zorunlu değilse bile çoğunlukla benzer toplumsal amaçlara sahip ve doğrudan ticari amaç gütmeyen bir aracının varlığı da söz konusu olabilir.

Sokak hayvanları yararına düzenlenen yardım konserleri, çeşitli dernek, vakıf ve sivil toplum kuruluşları adına düzenlenen müzik etkinlikleri, siyasi eylemlerde gerçekleştirilen müzik dinletileri ile huzur evleri ve ceza evlerinde yapılan moral konserleri toplu gönüllü müzik olaylarına örnektir. Sokak hayvanları yararına düzenlenen konserler ile sivil toplum kuruluşlarının düzenlediği yardım konserlerinde olduğu gibi amaçlanan sosyal fayda yaratma veya bir toplumsal problemin çözümüne katkı sağlama olabildiği gibi, siyasi eylemler ve etkinliklerde gerçekleştirilen müzikal pratiklerde politik düşüncüyü paylaşma, yayma, bu düşünceye sahip kişilerle bir araya gelerek toplu bir güç ve birlik oluşturma gibi nedenlerle de gerçekleşebilir.

Bir televizyon kanalının belirli bir sivil toplum kuruluşu yararına düzenlediği bağış gecesinde konser verilmesi onu toplu gönüllü müzik olayı haline getirir. Toplumsal bir meselenin varlığı, sahne alan müzisyenin ücret almayışı ana unsurdur. Bunun yanında aracı olan televizyon kanalının reyting artışından dolayı dolaylı yoldan ticari kazanç sağlaması ise bu müzikal pratiğin toplu gönüllü müzik olayı olmasını engellemez. Çünkü kazanç dolaylı yoldan elde edilmiştir ve ticari amaç varsa bile örtük haldedir.

Toplu gönüllü müzik olaylarını bireysel gönüllü müzik olaylarından ayı-

ran en önemli unsurlardan biri de izler kitle tutumudur. Bireysel gönüllü müzik olaylarından müzisyen ile aynı amacın, kazanılması beklenen sermaye biçiminin, aynı olması beklenmezken, toplu gönüllü müzik olaylarında izler kitle müzisyenle benzer amaçlarla etkinliğe dahil olur. Örneğin sokak hayvanları yararına düzenlenen konserde müzisyen gerçekleştirdiği ücretsiz performansla toplumsal bir mesele olarak gördüğü sokak hayvanlarına yardım etmeyi amaçlarken izler kitle de benzer biçimde bu problemin çözümünde rol almayı amaç edinmektedir.

Sonuç olarak toplu gönüllü müzik olayları, müzikal pratiğin gerçekleşmesinde toplumsal bir meselenin belirleyici olduğu, müzisyenin mali kazanç sağlamadığı ve toplumsal nedenlerle müzik pratiğini gerçekleştirdiği, doğrudan ticari amaç gütmeyen bir aracının bulunabileceği, izler kitlenin de müzisyen ile benzer toplumsal sebeplerden etkinliğe dahil olduğu müzik olaylarıdır.

POLİTİK BİR GİRİŞİM OLARAK "GÖNÜLLÜ MÜZİK OLAYLARI"

Gönüllü müzik olayları önceki bölümde de detaylıca bahsettiğimiz biçimde kabaca müzisyenin ticari bir kaygı gütmeyeceği, mali kazanç sağlamayı hedeflemekten çok kişisel ya da toplumsal nedenlerle ücret almadan performans gerçekleştirdiği müzik olaylarıdır. Politik bir girişim olarak ele alındığında ise politik toplumsal söylemleri paylaşma, benzer politik görüşteki kişilerle bir araya gelme ve bu görüşe dair kültürel, toplumsal yada simgesel sermayeler elde etme, sahip oldukları bu sermaye biçimlerini geliştirme gibi nedenlerle karşımıza çıkmaktadır.

Politik bir girişim olarak gerçekleştirilen müzik olaylarında müzikal pratiğin müzisyenin kişisel dürtüleri ile değil toplumu ya da toplumun bir bölümünü ilgilendiren meseleler ışığında şekillendiğini söylemek yanlış olmaz. Bu nedenle politik bir girişim olarak gerçekleştirilen gönüllü müzik olayları, toplu gönüllü müzik olayları özelliklerini taşımaktadır.

Siyasi partilerin düzenlediği etkinliklerde gerçekleştirilen müzik etkinlikleri, dinletiler ve konserler, politik eylemlerde gerçekleştirilen dinletiler veya politik görüşler doğrultusunda bir araya gelen müzisyenlerin gerçekleştirdiği tüm müzik pratikleri, müzisyenin maddi kazanç sağlamadığı durumlarda toplu gönüllü müzik olayı olarak tanımlanabilir. Buradan hareketle politik bir girişim olarak gerçekleştirilen gönüllü müzik olaylarının özelliklerini sıralamak mümkündür.

Politik bir girişim olarak gerçekleşen gönüllü müzik olaylarında performans gerçekleştiren müzisyen hiç bir biçimde ticari amaç gütmeyen ve doğrudan maddi kazanç sağlamaz. Müzisyenin bu pratikler içinde yer almasının sebebi izler kitle ile aynı doğrultuda politik bir görüşü dile getirme, bu görüş etrafında toplanan kişileri bir araya getirme veya bu politik görüşün savunmadığı, karşı geldiği noktaları aktarma, paylaşma ve yayma olabilir. Politik

bir girişim olarak gerçekleşen gönüllü müzik olayları, siyasi partiler bünyesinde düzenlenen etkinliklerde, eylem alanlarında, sokaklarda veya benzer görüşten kişileri bir araya getirme amaçlı konser salonlarında, kültür merkezlerinde gerçekleşebilir. Burada müziksel olayın gerçekleştiği yer değil maksadı belirleyicidir. Organizasyonun yapılmasını sağlayan yine benzer politik görüşe sahip, siyasi parti görevlisi, belediye görevlisi, kültür merkezi koordinatörü, dernek çalışanı gibi bir aracı mevcut olabilir. Aracı bu etkinlikten müzisyen gibi maddi kazanç kazanma kaygısı taşımaz ve doğrudan maddi gelir elde etmez.

Politik bir girişim olarak gerçekleştirilen gönüllü müzik olaylarını daha somut bir hale getirmek ve bu müzik olaylarına yönelik parametreleri daha iyi açıklayabilmek için bir örnek olay incelemesi yapmak yerinde olacaktır. DİSK İşçi Korosu politik girişimli gönüllü müzik olaylarının tüm unsurlarını gerçekleştirmesi nedeniyle örnek olay olarak seçilerek incelenmiştir.

DİSK İŞÇİ KOROSU ÖRNEK OLAYI

Disk korusu 1979 yılında ilk kez Timur Selçuk tarafından Devrimci İşçi Sendikaları Konfederasyonu (DİSK) bünyesinde kurulur. Devrimci İşçi Sendikaları Konfederasyonu ile yaklaşık bir yıl sürdürülen koro faaliyetleri 12 Eylül 1980 askeri darbesinde DİSK'in kapatılmasıyla askıya alınır. Otuz yedi yıl faaliyetleri durdurulan koro, DİSK'in 50.yıl kutlamaları için yine Timur Selçuk'un önderliğinde ve Berktaş T. Akyıldız'ın şefliğinde yeniden kurulma kararı alır. Kısa bir sürenin ardından seçmeler yapılarak koro yeni koristlerine kavuşur. Koro DİSK'in 50.yıl kutlamalarının gerçekleştiği İstanbul Fulya Sanat Merkezi'nde 11 Kasım 2017 tarihli ilk konserini verir.

Disk korosunda yaklaşık olarak yirmi dört kişilik bir korist ekibi mevcuttur. Bunun yanı sıra şef Berktaş T. Akyıldız koroya tüm faaliyetlerde yardımcı olmaktadır. Konser etkinliklerini gerçekleştirdiği zaman ise çalışanlar dışarıdan temin edilir. Koristlerin profilleri çeşitlilik gösterir. Şef Akyıldız bu durumu şu sözlerle dile getirir; "tamamen bir işçi korusu değil aslında. Öğrenciler de var... mimar var, doktor var, avukat var, eczacı var, öğretim üyesi var... Karma bir koro". (kişisel görüşme, Aralık 2017) Yaş aralığının da hayli geniş olduğunu aktaran Akyıldız, profesyonel müzisyenlerin de az sayıda da olsa koroda yer aldığını dile getirir. Koristlerin seçiminin ise kendisi tarafından yapıldığını ifade eder. Burada önemli olan kriterleri şu şekilde sıralar: "koroya isteyip de gelmişse sağlıklı bir sese sahipse, kulağı yeterli seviyede, müzik kulağı varsa, temel müzik bilgisi de gerekiyor... O da varsa, bir de düzenli geliyorsa, disiplinli bir korist olacaksa ben onu koroya alıyorum." (kişisel görüşme, Aralık 2017)

Koro çalışanları, koristler ve koro şefi hiç bir konserden ücret almazlar. Bunun yanında dinleyiciler de hiç bir konser için ücret ödemezler. Gönüllülük esasına dayanan bir çalışma gerçekleştirdiklerini ifade eden Berktaş T.

Akyıldız koristlerin ve kendinin koroda ücretsiz bir biçimde çalışmalarını ise benzer dünya görüşlerine ve bu görüşe dair vermek istedikleri mesajlar olmasına bunun yanı sıra ortak biçimde müziğe ilgilerinin olmasına bağlar. “her bireyin farklı sebepleri vardır, ama genel olarak... hepimiz sol görüşlü insanlarız, DİSK bünyesinde bulunabilecek... belli bir dünya görüşü olan, belli bir düşünce yapısı olan insanlarız, Bunun dışında müzikle de bağı olan insanlar koroda var.”

Politik duruşlarını açıkça ifade eden DİSK korosunun repertuvarı işçi marşları, devrim şarkıları ve çeşitli türkülerden oluşur. Söylenen türkülerin özellikle Ruhi Su’ya ait olduğunu ifade eden koro, yaptıkları müziğin eğlenmek için değil bir mesaj vermek için olduğunu vurgusunu yapar. Bu mesajı vermekte ise müziği bir araç olarak kullandıklarını belirtirler.

“Sonuçta korist ya da müzik bir araç...bir araç üzerinden mesaj veriyoruz biz burada...Ciao Bella’yı söylediğimizde, Partizan’ı bile söylediğimizde birebir kelimeleri anlatıyor olmasak da sonuçta...o sözlerin bir anlamı var...sonuçta bir fikir, yani bir amacımız var, aslında bir düşüncemiz var. O düşünce yapımızla paralel parçalar söylüyoruz. Bakın ne kadar güzel çalışıyoruz söylüyoruz diye bir kaygımız yok. Bizim düşünsel olarak, siyasal olarak kaygılarımız var. Bunları da söylediğimiz parçalarla yansıtmaya çalışıyoruz.” (Berktaş T. Akyıldız, kişisel görüşme, Aralık 2017)

Özellikle önceki yıllarda Almanya, İtalya Avusturya gibi “faşist” rejimlerle karşılaşmış ve bunlara karşı direnmiş halkların marşlarını repertuvarlarında bulundurduklarını ifade eden koro eski parçalardan oluşan repertuvarlarının dinleyici kitlesinin bildiği ve duymak istediği şarkılardan oluşturduklarını ve sürekli olarak geliştirdiklerini ifade eder. Marşlar çok sesli olarak ve klasik Batı müziği çalgıları ile seslendirilirken, türküler ise tek sesli ve çoğunlukla bağlama ile sahnelenir.

Dinleyici kitlesinin de benzer duyguları ve mesajları paylaştığını ifade eden koro şefi Akyıldız, belirli bir dinleyici kitlesinin varlığından söz eder. Dinleyicilerin DİSK korosunu bilerek konserlere geldiğini ve onlardan daha yüksek sesle marşlara ve türkülere eşlik ettiğini, hatta yer yer duygulanarak gözlerinin dolduğunu ifade eder. Bunun sebebini ortak görüş ve otuz yıldan fazla süredir duyamadıkları marşları yeniden duyma ve birlikte paylaşmaya dair heyecan olarak açıklar.

DİSK korusu, kuruluşundan bugüne her yıl 1 Mayıs işçi ve emekçiler bayramı kutlamalarında yer almaktadır. DİSK bünyesinde gerçekleşen etkinliklerde ve davet aldığı illerin etkinliklerinde yer alır. Tüm etkinlikleri ücretsizdir. Bunun yanında koronun ihtiyaç duyduğu ulaşım masrafları, ses ekipmanları, konser salonları ve kostümleri gibi mali giderler azami ölçüde DİSK tarafından ve çoğunlukla bağışçılar tarafından karşılanır.

POLİTİK GİRİŞİMLİ BİR GÖNÜLLÜ MÜZİK OLAYI OLARAK DİSK İŞÇİ KOROSU

Politik girişim olarak gerçekleştirilen gönüllü müzik olaylarının içerisinde yer alan müzisyenlerin mali bir kaygı göz etmediğinden söz etmiştik. Disk korosunda da benzer biçimde olduğu koristler ve şef konserlerden hiç bir gelir elde etmez ve kazanç sağlama amacıyla koro çalışanları burada yer almaz. Profesyonel müzisyenlerin de yer aldığı koroda bu koristler dahi maddi kazanç sağlamamaktadır. Dinleyiciler de konser ve etkinliklere hiçbir ücret ödmeden katılırlar. Bu durum aracı olan Devrimci İşçi Sendikaları Konfederasyonu'nun ve bağışçıların da ticari amaç gütmendiğini ve maddi gelir elde etmediklerini gösterir.

Politik girişim olarak gerçekleşen gönüllü müzik olaylarında asıl amacın, politik bir görüşü dile getirme, bu görüş etrafında toplanan kişileri bir araya getirme veya bu politik görüşün savunmadığı, karşı geldiği noktaları aktarma, paylaşma ve yayma olduğunu aktarmıştık. DİSK İşçi Korosu'nda da amacın sahip olunan politik görüşü müzik aracıyla dile getirme ve bir mesaj verme olduğu koro şefi Berktaş T. Akyıldız tarafından, ifade edilmiştir.

Politik girişim olarak gerçekleşen gönüllü müzik olaylarında dinleyicinin de müzisyen gibi benzer dünya görüşlerine sahip olduğu ve müzisyenin paylaşmak, aktarmak istediği politik görüşü savunduğunu önceki bölümlerde ifade etmiştik. Disk korosu dinleyicilerinin belirli kişilerden olduğu, söylenen marşlara ve türkülere eşlik ettiği ifadeleri de bu durumu örnekler niteliktedir.

Benzer görüşlere sahip, benzer politik hedefler doğrultusunda aracılık etme, dinleyici ile müzisyeni bir araya getirme eğiliminde ve maddi kazanç kaygısı gütmeyen araçların politik bir girişim olarak gerçekleşen gönüllü müzik olaylarında bulunabileceğinden söz etmiştik. DİSK korosunun etkinliklerine olanak tanıyan bağışçılar ve DİSK yönetimi bu müzik olayındaki araçlardır. Konserlerin ücretsiz yapılması bu araçların politik girişimli gönüllü müzik olaylarında olduğu gibi maddi çıkar taşımadıklarının göstergesidir. Hiçbir yükümlülüğü olmadığı halde bu etkinlikleri finanse etmeleri ve düzenlemeleri bu araçların da benzer politik görüşleri savundukları düşüncesini doğrular.

Sonuç olarak Disk korosunun, koristlerin ve şefin düzenlenen konserlerden ücret almaması, politik bir söyleme sahip olmaları ve bunları bir koro ve müzik aracılığı ile paylaşma ve yayma gibi amaçlarla konser vermeleri, benzer politik görüşlere sahip dinleyicileri ve yine maddi çıkar göz etmeksizin müzisyen ile dinleyiciyi buluşturmada aracılık görevi üstlenen Devrimci İşçi Sendikaları Konfederasyonu ile bağışçıları, bu koronun politik bir girişim olarak gerçekleşen gönüllü müzik olaylarından olduğunu gösterir.

SONUÇ

Müzik olayları, tınının ve toplumsal parametreleri bir arada bulunduğu ve bu sebeple müzik araştırmalarında temel bir unsur görevi üstlenen oluşumlardır. John Keammer 1993 yılında yazdığı *Music in Human Life: Anthropological Perspectives on Music* adlı kitabında müzik olaylarını tanımlar ve sınıflandırır. Buna müzik olayları müzisyenin toplumsal veya kişisel dürtülerine göre performansını şekillendirmesine göre *bireysel* ve *toplum müzik olayları* olmak üzere ikiye ayrılır. Keammer, gerçekleştiriliş biçimlerine göre ise müzik olaylarını *sözleşmeli*, *parasal destekli* ve *tecimsel* olmak üzere üçe ayırarak tanımlamıştır. Bu tanımlamalara göre müzisyenin bir etkinlik için aracı ile sözleşme yaptığı müzisyenin gelir sağladığı müzik olayları sözleşmeli müzik olayları olarak aktarılır. Aracının müzisyenin yaratım ve seslendirme süreçleri için destek sağladığı ve müzisyenin uzun süreli sözleşmeler ile bağladığı, aracının maddi çıkardan çok prestij ve eğlence gibi sebeplerle aracılık ettiği müziksel olaylar ise parasal destekli müzik olayları olarak tanımlanır. Tecimsel müzik olayları Keammer'ın yine aynı kitabında aracının ve müzisyenin büyük gelir kaygısı taşıdığı ve müzik endüstrisinin varlığını gerekli kılan müzik olayları olarak açıklanmaktadır.

Keammer'ın tüm bu tanımlamalarında ortak nokta müzisyenin maddi bir kazanç sağlamasıyken, müzisyenin ücret almadığı müzik olayları sınıflandırmının dışında bırakılmıştır. Bu sebeple böyle müzik olaylarını tanımlayacak bir kavramın varlığına ihtiyaç duyulmaktadır. Hiç bir yükümlülüğü yokken ve gelir elde etmeksizin gerçekleştirilen işlere denilen gönüllü kavramı bu çalışmada müzisyenin ücret almadığı müzik olaylarını tanımlamak adına kullanılmıştır. Buna göre çalışmada müzisyenin maddi kazanç sağlamadığı bu pratiklere *gönüllü müzik olayları* kavramı önerilir. Gönüllü müzik olayları da tıpkı Keammer'ın sınıflandırmasında olduğu gibi müzisyenin toplumsal veya kişisel dürtülerle pratiklerini gerçekleştirmesine göre *bireysel* ve *toplum gönüllü müzik olayları* olarak ikiye ayrılmaktadır. Bireysel gönüllü müzik olaylarında müzisyen kişisel hedeflerle müzikal pratiğini gerçekleştirirken Karl Marx'ın tanımladığı iktisadi sermaye biçimlerini değil Pierre Bourdieu'nun tanımladığı kültürel, toplumsal ve simgesel sermaye biçimlerini elde etmeyi amaçlamaktadır. Toplumsal gönüllü müzik olaylarında ise müzikal pratiğin gerçekleştiriliş nedeni toplumsal bir meseledir.

Gönüllü müzik olaylarının politik bir girişimle gerçekleştirildiği müzik olayları da mevcuttur. Bu pratiklerde amacın politik toplumsal söylemleri paylaşma, benzer politik görüşteki kişilerle bir araya gelme ve bu görüşe dair kültürel, toplumsal ve simgesel sermayeler elde etme, sahip olunan sermayeleri geliştirme olması kişisel dürtüler değil toplumsal meselelerle ilgili olduğunu göstermektedir. Bu durum da politik bir girişim olarak gerçekleşen gönüllü müzik olaylarının toplu gönüllü müzik olayları olduğu sonucuna ulaşmamızı sağlar.

Politik girişim olarak gerçekleşen müzik olaylarında müzisyen(ler) ücret

almaz, belli bir politik görüş etrafında birleşirler ve bu görüşe sahip dinleyici kitlesi ile ücret almayan benzer görüşlü araçlar vardır. Müzik politik görüşle ilgili düşüncelerin paylaşılmasında bir aracı işlevi görür. Bu durumun daha iyi anlaşılabilmesi için DİSK İşçi Korosu örnek olay olarak incelenmiştir.

DİSK İşçi Korosu Devrimci İşçi Sendikaları Konfederasyonu (DİSK) bünyesinde 1979 yılında kuruluşmuş, ancak 1980 darbesinde faaliyetleri durdurularak 2017 yılında yeniden şef Berktaş T. Akyıldız tarafından faaliyete geçirilmiş bir korodur. Koristlerin profili çeşitlilik gösterse de DİSK'in savunduğu sol politik görüşü savunmaları ve müziğe olan ilgileri ortak noktalarıdır. Pek çok farklı meslek grubunda ve yaş grubunda insanlardan oluşan koristler hiçbir konser için ücret almazlar. Konserler tamamen ücretsizdir ve bu sebeple konserlerin düzenlenmesinde aracılık eden DİSK yönetimi ve bağışçılar da maddi çıkar gözetmezler ve benzer politik görüşleri dinleyiciler ve müzisyenler ile paylaşmaktadırlar. Devrim marşları, işçi marşları ve halk türkülleri seslendiren koro DİSK bünyesindeki etkinliklerde, 1 Mayıs kutlamalarında ve çevre illerden gelen politik etkinlik davetlerinde sahne alır. Yaptıkları müziğin bir mesaj verme amacıyla olduğunu ifade eden koro tüm bu özellikleri ile politik bir girişim olarak gerçekleşen gönüllü müzik olaylarına örnek teşkil etmektedir.

KAYNAKÇA

- Berktaş T. Akyıldız, 05 Aralık 2017 tarihli kişisel görüşme, İstanbul.
- Jourdien, A. ve Naulin, S. (2016) *Pierre Bourdieu'nun Kuramı ve Sosyolojik Kullanımları* (çev. Öykü Elitez) İstanbul: İletişim.
- Keamner, J. (1993) *İnsan Yaşamında Müzik: Müzik Üzerine Antropolojik Bir Bakış* (çev. Yetkin Özer) Texas USA: University of Texas Press. (Yayımlanmamış Çeviri)
- Özsöz, C. (2009) *Pierre Bourdieu Sosyolojisi ve Simgesel Şiddet*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Hacettepe Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Beşiktaş Jimnastik Kulübü Çarşı Taraftar Gurubu Müziksel Pratiklerinin Politik Düzlemde İncelenmesi

Investigation in Plane Political Musical Practices Çarşı Fans Group of Beşiktaş
Gymnastic Club

TURGAY YILDIRIM*

ÖZET

Çalışmada Beşiktaş Jimnastik Kulübü Çarşı taraftar gurubu politik tavrı ve bu tavırla zuhur eden müziksel öğeler incelenmektedir. Çarşı gurubunun çıkış yönü ile ilgili olması nedeniyle, Beşiktaş Jimnastik Kulübü faaliyetlerinden, futbol branşı ile ilgili örnekler çalışmada daha çok yer almaktadır.

Futbol, kendine münhasır kitleleri bünyelerinde barındıran takımlar ile tüm dünyada en popüler spor dallarından birisidir. Toplumun farklı kesimlerinden birçok insanın bir araya geldiği futbol aktivitelerini, kitlesel aktiviteler olarak ifade etmek yanlış olmaya-caktır. Müzik bu gibi kitlesel hareketlerin vazgeçilmez unsurlarından biridir. Kitle içinde hareket eden bireyde bireysel bilinç ortadan kalkar ve birey artık bilinçaltı ile hareket etmeye başlar. Bu durum bireyler arasında kolektif bilincin oluşmasına öncülük ederek ortak bir ruhun dogmasına sebep olur.

Taraftarların takımlarını desteklemek için sergiledikleri tezahürat olarak karşılaşılan pratiklerde ise müzik öğesi ile karşılaşmanın kaçınılmaz olduğunu söylemek mümkündür. Bu pratiklerin incelenmesi günümüzde müzik politika, müzik-ideoloji, müzik-kitle-ideolojisi gibi başlıklar altında yapılan müzikoloji çalışmalarına doğrudan katkı sağlar. Ayrıca Çarşı grubunun Türkiye'deki en büyük taraftar gruplarından biri olması nedeniyle bu grubun politik tavrı ve müzik arasındaki ilişkinin tarifi Türkiye'deki müzik ve politika ilişkisinin bileşenleri hakkında dikkat çeken tespitler yapılmasına imkân sağlar. Çalışma Türkiye'de spesifik olarak müzik ve politika kapsamında yürütülen çalışmalara sağladığı katkı nedeniyle önemlidir. Müziğin politik yönüne vurgu yapmak adına müzik ve iktidar ilişkisi, müziğin resmi uygulamalar minvalinde iktidar tarafından kontrol altına alınma ve iktidara karşı direniş yolları açma gibi iki farklı boyuttan hareketle incelenebilir. Çarşı gurubunun müziksel aktiviteleri de bu başlıklarla ele alınarak incelenebilir.

Çalışmada Çarşı gurubunun kullandığı tezahürat müziklerinin bazılarının notasyon örnekleri gösterilmiş, aranje olarak nitelendirilebilecek bazı örneklerle yer verilmiştir.

* MEB Müzik Öğrt. Yüksek Lisans öğrencisi, U.Ü Sosyal bilimler enstitüsü, Türk Müziği teorisi ve Etnomüzikoloji master programı, turgayyildirim1@hotmail.com
Music Teacher, Master Student., UÜ Institute of Social Sciences, Theory of Turkish Music and Ethnomusicology, turgayyildirim1@hotmail.com

Bunun yanı sıra grubun tribün ve katıldığı toplumsal duyarlılığı yüksek eylemlerde sergilediği bazı pankart metinleri de çalışmada incelenmiş ve içeriklerinden hareketle grubun politik tavrı ve müziksel olan, arasındaki ilişki hakkında betimlemelerde bulunulmuştur.

'Sık bakalım' adlı bir notasyon örneği ile Çarşı gurubunun Gezi Parkı eylemleri ile popüler olan, 'slogan müzik' olarak ifade edilebilecek bir görsel üzerinde durulmuştur.

Ayrıca Çarşı gurubunun politik tavrı, gurup üyelerinin açıklamaları, Gezi Parkı - Çarşı ilişkisi, Gurup Yorum - Çarşı algısı ve pankart görselleri ile incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Çarşı, Politika, Gezi Parkı, Kitle Psikolojisi, Tezahürat-Slogan-Müzik.

ABSTRACT

In this study are examined the musical items happen with this attitude and political attitude supporter group of Besiktas Gymnastic Club Çarşı. In this study are more take part examples be relative with football branch activites of Besiktas Gymnastic Club, because be relative with exit direction the Çarşı grup. Football is one of most popular sports branches all over the world with teams contain own exclusive masses.

Football activities will not be false say be mass activities are come together by many people from different parts of the society. Music is one of the indispensable elements of such mass movements. Individuals moving within the mass are begin act with sub-conscious individual no longer and disappears individual consciousness. This situation are causes the birth of a common soul by leading to the occur of collective consciousness among individuals.

In practices may be encountered as cheer exhibit to support teams of fans is possible say be inetivable encounter with music items. Examination of these practices are contribute directly to study musicology made under the titles such music-massideology, music-ideology, music politics today. Also due to one of the largest supporters group in Turkey of Çarşı group porovide possibility to make determinations draw attention about components the relationship beetwen music and politica in Turkey description of the relationship between music and political attitude of this group's. The study is important due to the contribution provide to the work carried out the scope of music and politics is specifically in Turkey.

In order to emphasize the political aspect of music the relationship music and power can be analysis from two different sizes such as opening resistance roads again power and controlled by power in the direction of official applications of music. Musical activities of the Çarşı group can also be examined with these titles.

In the study are given palace some examples can be described as arjanje and shown examples notation of some of the cheering music used by the Çarşı group. As well as the group's have been make descriptions about the relationship between political attitude and the musical the group's move from their content and analysed in the study some of the banner texts exhibited in the acts of high social sensitivity and tribune.

With a notation example named 'Sık Bakalım' focused on a visual that can be expressed as slogan music which popular with actions Gezi Parkı of Çarşı gourup's.

Also examined with banner images and Grup Yorum-Çarşı sense and relation Gezi Parkı-Çarşı and group members explanation and political attitude of the Çarşı grup's.

Keywords: Çarşı, Policy, Gezi Parkı, Mass psychology, Cheer-Slogan-Music.

GİRİŞ

Futbolun toplumun afyonu olduğu görüşüne karşı James Dorsey, “bırakın kitlelerin afyonu olmayı, futbol sahaları, camilerle birlikte, pek çok Ortadoğu ülkesinde insanların talep, huzursuzluk ve isteklerini telaffuz edebildikleri sayılı kamusal alanlardan biridir” demektedir. (Özçetin, B.T. 2015, s.115)

Otoriter rejimlerin; siyasal alanı sınırlandırması, sivil toplum örgütlerinin hareket alanlarını daraltması, rejime karşı olabilecek eylemlere müdahale etmesi gibi tavırlara sahip olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Var olan sınırlandırılmış alanların dışında tutulan kurumlardan olan futbol aktiviteleri ise hesaplanamayan bir biçimde politik tavrın zuhur ettiği alanlara dönüşebilmektedir. Raab’a göre; “Ortadoğu topraklarına ondokuzuncu yüzyılın sonunda ayak basan futbol, bölgenin tarihinde önemli bir rol oynamış; sömürgecilik, milliyetçilik, kadın hareketi, şehirleşme, sanayileşme, devlet inşası, küreselleşme ve siyasal ayaklanma süreçleri ile sürekli olarak iç içe geçmiştir” (2015, s. 115).

Otoriter rejimlere karşı yapılan eylemlerde kullanılan yöntemlerden biri olarak bahsedilebilecek müziksel aktivitelerin yanı sıra alaycı ve zekice oluşturulmuş pankartlardan da söz etmek mümkün olacaktır. Tilly’in Avrupa devrimleri tarihine bakarak “incelediği eylem repertuarı içinde teneke çalmak, alaylı sözlerden slogan üretmek ve açık saçık şarkılar da vardır”(2015, s.119). Türkiye’de yakın tarihte görülen en belirgin siyasal eylemlerden biri olan ‘gezi eylemleri’ de birçok müziksel pratiğe sahne olmuştur. Türkiye’de büyük spor kulüpleri arasında yer alan Beşiktaş Jimnastik Kulübü ‘çarşı’ taraftar gurubu da bu eylemlerde önde gelen icracılardan birisi olarak yer almıştır.

Alpuncu’ya göre; Sosyal hareketler literatüründe kabul gören ortak tanıma göre toplumsal hareketler; birbirleriyle dayanışan, ortak bir fikri ve duyguyu paylaşan, haksızlık veya eşitsizlik olarak gördükleri bir meseleyi çözmek için seferber olup sorunlarının kaynağı olarak belirledikleri aktör ve/veya kurumlara yöneltilmiş protestolar düzenleyen, süreklilik kazanmış enformel toplumsal ağlardır(Bayhan, 2014, s.26). Toplumsal bir hareket olarak ifade edilebilecek ‘gezi eylemleri’, başka bir toplumsal hareket olarak değerlendirilebilecek ‘çarşı’yı da bünyesinde barındırmıştır.

Çarşı taraftar gurubu, politik söylemler ve politik tavırlar ile diğer taraftar guruplarına nazaran daha çok dikkat çekmektedir. Bu ifadenin dayanakları olabilecek maddeler ise şöyle sıralanabilir;

- Gurup Yorum’a ait Gündoğdu Marşı’nın Beşiktaş Marşı olarak kullanılması,

- Birçok pankart da Che figürünün işlenmesi, gurup simgesinde daire içerisinde ‘A’ harfinin kullanılması(kullanılan harfin aynı zamanda anarşizm simgesi olması),
- Takım renklerinin 2 renk olmasına karşın, çarşı gurubunun iki renk yerine, Balkan Savaşları ile ilgili olduğu söylenen öğelerle üç rengi kullanması,
- Gezi eylemleri gibi aktivitelerde yer alınması
- Ayrıca, eski bir Gurup Yorum elemanı olan Hakan Alak’ın bir çarşı gurubu belgeseli olan ‘Asi Ruh’ adlı belgeseli yapmış olması,
- Greenpeace ile birlikte eylemlerde bulunması...

Kullandıkları sloganlar ve pankartlar da ayrıca, politik tavır adına ilk dikkat çeken unsurlardır. Sloganlardan bazıları;

- Çarşı her şeye karşı,
- Evdeki hesap çarşıya uymaz,
- Hepimiz ozon tabakasıyız
- Bırakın Hasan keyfine baksın,
- Çarşı Neo-nazilere karşı
- Çarşı tiyatro yıkımına karşı
- Siyah bile kaybetmiş asaletini, yokluğunuzun karanlığında, gibi örneklendirilebilir.

Çarşı taraftar gurubuna ait olduğu bilinen <https://www.forzabesiktaş.com> adlı internet sitesi ana sayfasında Politik tavrılarıyla da ön plana çıkan Zülfü Livaneli’nin sözleri ile karşılaşmak mümkündür (Son erişim: Ocak, 2018).

ÇARŞI-POLİTİKA

Freud kitleler ile ilgili yaptığı analizinde, “öncelikle ‘önderli’ ve ‘öndersiz’ kitle ayrımı yapmaktadır. Birincisi, spontane ve geçici kitle hareketleridir. Bir anda oluşur ve çok kısa zamanda bu kitle hareketi dağılır. İkincisi ise yapaydır ve dağılmasını önleyen belli faktörler vardır. Bu tür kitleler, Freud’a göre, kültürün ürünüdür, aynı Kilise ve Ordu kurumları gibi. Freud’un sözünü ettiği lider de, bu tip kitlelerde bulunan, sürükleyici bir rolü olan, önder durumundaki kişidir” (Özmen, 2015, s.190). Çarşı taraftar gurubunun da bu maddada liderleri olarak tanımlanabilecek başlıca üyeleri, Mehmet Işıklar (Optik), Cem Yakışkan (Sarı Cem), Ayhan Güner (Ankaralı), Murat Akyıldız (Sarı), Hakan Tezel (Kabataş), Selçuk Ciner (İmparator), Erol Özdi (Dewe Erol), Alen Markaryan, gibi sıralanabilir.

Çarşı taraftar gurubunun en önemli isimlerinden birisi, gurup lideri olarak tanımlanan Alen Markaryan’dır. “Liderler, Freud tarafından, sevilen, sayılan,

güvenilen bireyler olarak tanımlanmaktadır”(Özmen, 2015, s.198). Markaryan, Ermeni asıllıdır ve tüm çarşı gurubu içerisinde oldukça sevilen ve saygı duyulan birisidir. Türkiye’de bazı etnik kimlik problemlerinin yaşandığı bilinmektedir. Buna rağmen Türkiye’deki büyük kulüpler arasında yer alan Beşiktaş Spor Kulübü’nün oldukça güçlü bir taraftar gurubu olan çarşı gurubunda Markaryan’ın yeri, etnik kimlik ve politik algı araştırmaları adına dikkat çekicidir.

Nokta Dergisi Ocak 2017 sayısında çarşıya yer vermektedir. Yazar A. Görmüş bir taraftarla olan röportajını şu şekilde aktarıyor; "Alen Markaryan elini kaldırıyor 7 bin kişilik Beşiktaş kapalı susuyor. Sahanın ortasına iniyor bu seferde 35 bin kişi susuyor. Alen bir elini kaldırıyor taraftar 1 diyor Alen diğer elini kaldırıyor taraftar 2 diyor Alen eliyle son bir hareket yapıyor taraftar İnönü Stadını inletiyor. Düşünebiliyor musunuz? Bir Ermeni'ye gösterilen saygının sevginin boyutunu? Robert Koçaryan sizce el hareketiyle Ermenistan'da 35 bin kişiyi geçin 35 kişiyi bile yönlendirebilir mi? Beşiktaş'ın Çarşı'nın zenginliği de burada. Türkiye’de Ermeni sorununun çözüldüğü tek yerdir İnönü Stadi.

Yok yok. Kimse alınmasın ama Çarşıdan ilginç yok.” (Görmüş, 2007)



Foto 1: Nokta Dergisi

Yine çarşı gurubunun simgesinde yer alan daire içerisindeki ‘A’ harfinin de anarşizmin simgesi olması çarşının politik tavrının yansıması olarak dikkat çekmektedir. Kullanılan renkler, siyah beyaz ve kırmızı olarak karşımıza çıkmaktadır. Başlarda kulüp renklerinin kırmızı beyaz olduğu fakat Balkan Savaşları’nın kaybedilmesi ile siyah-beyaz olarak değiştiği çarşı üyeleri tarafından dile getirilmektedir. Bununla ilgili kesin bir veri olmamasına rağmen taraftarın inancı bu yöndedir.

Asi Ruh adlı Pancard Film- Kalan yapımı belgesel, çalışma için önemli bir kaynak niteliği taşımaktadır. Belgesel, Nazım Hikmet’in *Oturmuşum cum-baya, yüzüme suların ışığı düşüyor, şüri* ile başlamaktadır. Belgesel, çarşı gurubu kurucularından, Mehmet Işıklar’a (Optik) itaf edilmiştir.



Foto 2: Asi Ruh belgeseli

Belgesel çarşı taraftarının Zülfü Livaneli tarafından seslendirilen ‘Yığidim aslanım’ adlı eseri seslendirmeleriyle devam ediyor.

Çarşının politik tavrını Ayhan Güner (Ankaralı Ayhan) şu şekilde dile getirmektedir: “Çarşiyı daha değişik sorumluluklar içine soktuk, daha duyarlı, daha halkçı, daha toplumu kucaklayan, daha barışı kucaklayan bir hale soktuk. Konuyla ilgili ayrıca Cem Yakışkan; halkın içinden geldiğimiz için, hayatımız halkın içinde geçtiği için bazı şeylere tepki göstermek hakkımız diye düşünüyorum, çünkü halkız bizde, demektedir. Alen Markaryan ise; çarşı tirübünün yansıttığı bir ruh halidir, bir sürü emekçinin, bir sürü parasını çalışarak kazan insanların takındığı bir tavidir bence, ifadesinde bulunmaktadır. Ayrıca Hakan Tezel; Beşiktaş seyircisi öbür takımlara karşı, hepsinden daha bilinçlidir, sözlerini dile getirmektedir. Belgeselin ilerleyen bölümlerinde, gazeteci, Güलगül Altınsay ise şu ifade-

lerle yer almaktadır: Çok yaratıcı, dinamik ve her şeye karşı olan bir gurup, yalnızca Beşiktaş’a karşı olmayan bir gurup derken, Ayhan Güner; Sonra bir baktık kendimize de karşı olduk, diyerek, çarşının politik tavrına dair ipuçlarını ortaya koymaktadır. (Asi Ruh, 2007)

Çarşı’nın politik tavrının en önemli yansımasının Gezi eylemleri olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Özmen, gezi eylemlerine katılan çarşı gurubu üyelerinden, bir üniversite öğrencisinin eylemlere katılma nedenini kendisine sormuş ve şu şekilde yanıt almıştır:

“Çarşı grubu olarak, böyle bir protestoda yer almamız mümkün olmazdı. Halka ve mahallemize yapılan şiddet bize yapılmıştır. Özellikle, Beşiktaş mahallesinde tüm direnişçi arkadaşlarımıza yapılanlara cevap vermek, onları korumak bizim görevimizdir. Bu eylemlerde öncü pozisyonunda isek, bu tamamen mahallemizi ve arkadaşlarımızı korumak için edindiğimiz bir görevdir”.(Özmen, 2015, s.198)

ÇARŞI-PANKARTLAR

Pankartların çarşı kimliği için önemli bir tamamlayıcı unsur olduğunu söylemek doğru olacaktır. Hakan Kirezci;

“Dewe Erol namıyla tanınan Erol Özdil, çarşı grubunun kurucusu, Çarşı’nın geleneksel ‘abilik’ makamının asıl sahiplerinden biri. Tribünlerde gitgide yayılan koreografi adı altındaki kulüp destekli soytarıklara ve pahalı dijital baskı pankartlara karşı, elle yazılmış her boydaki bez pankart geleneğinin en önde gelen temsilcisidir. Bu pankartlar sadece sıradan takıma destek pankartlarının dışına taşıp, nükleer santrallerden HES'lere, küresel ısınmadan hayvan haklarına, ırkçılıktan çocuk tacizlerine kadar tüm sosyal çarpıklıklara karşı mesajlar taşıyan görsel ve yazılı belgeler olarak tribün tarihine kaydedilmişlerdir demektir” (“Çarşının Pankartları”, 2015).

2011 yılında Van depremzedeleri için 30 bin taraftar 30 bin atkı kampanyası düzenlenmiş, taraftarlar sahaya binlerce atkı atarak kampanyaya katılmıştır.



Foto 3: Van depremi-Çarşı

1993 yılında Sivas da meydana gelen olayların anma etkinliklerinde çarşı'nın hazırladığı bir pankart yine dikkat çekicidir.



Foto 4: Sivas-Çarşı

Nükleer santrallere karşı Greenpeace ile birlikte hareket eden çarşı, yine

futbol müsabakalarında ve alan eylemlerinde yer alan pankartlar hazırlamıştır.



Foto 5: Çarşı-Nükleer Santrallere karşı

Ek olarak Somali'ye göre “spor kulüpleri içinde, uzun yıllardan beri ilk kurulan kulüp olduğunu iddia eden birkaç teşekkül olmasına rağmen gerçekte yurdumuzun ilk kurulan spor kulübü Beşiktaş'tır.”(Tepeköylü, 2016, s.380)

ÇARŞI-MÜZİKAL ÖĞELER

Tezahüratlarında ve futbol müsabakalarında kullandıkları pankartlarda toplumsal duyarlılığını yansıtan çarşı gurubu, 2013 Gezi Parkı eylemlerinde politik yönü ile daha da ön plana çıkmıştır. Eylemlerde çarşı gurubu tarafından seslendirilen, aşağıda notasyonu görülen ve kolluk kuvvetlerine yönelik söylenen ‘Sık bakalım’ adlı icra oldukça popüler hale gelmiştir.

Sık Bakalım



Nota 1: Sık Bakalım.

*Sık bakalım, sık bakalım
Biber gazı sık bakalım
Copunu bırak, kaskını çıkart
Delikanlı kim bakalım.*

Müzik birçok taraftar gurubunda olduğu gibi çarşı gurubu tezahüratlarında da genellikle resitatif olarak görülmektedir. Bir çeşit aranjman olarak ifade edilebilecek diğer müziksel pratik ise, popüler besteler üzerine yeni sözler yazılarak ortaya konan müziksel öğelerdir. Örneğin Müslüm Gürses'in seslendirdiği 'Hangimiz Sevmedik' adlı eser, Beşiktaşlı kulübünde futbolcu olarak oynamış Demba Ba adlı oyuncuya itafen sözleri değiştirilerek kullanılmış ve popüler hale gelmiştir.

'Tezahürat müziği' olarak tarif edilebilecek örneklerden bir diğerinin notasyonunu nota 2 de görülmektedir.

Beşiktaş-Tezahürat



Nota 2: Beşiktaş-tezahürat

1 Mayıs eylemlerinde de çarşı gurubunu görmek mümkündür, 1 Mayıs için hazırlanmış çarşı pankartı foto 6 da yer almaktadır.



Foto 6: Çarşı-1 Mayıs pankartı

Türkiye’de protest müzik olarak ifade edilen türde müzik yapan ve bu anlamda ilk akla gelen müzik topluluklarından olan Gurup Yorum’un 25. Yıl Konserine çarşı gurubu oldukça kalabalık olarak katılmıştır. Ayrıca Gurup Yorum’a ait ‘Gün doğdu’ adlı eserde sözleri değiştirilerek ‘Beşiktaş Gün doğdu Marşı’ olarak kullanılmaktadır. Foto 7 de Gurup Yorum için açılan pankart görülmektedir.



Foto 7: Çarşı-Gurup Yorum pankartı

Çarşı kurucularından Dewe lakaplı Erol Özdi'ın vefatı üzerine tribünde açtıkları pankartlardan birinin Ahmet Kaya'nın şarkı sözleri ile hazırlanmış olduğu göze çarpmaktadır.



Foto 8: Ahmet Kaya şarkısı sözleri

Çarşı gurubunun dikkat çeken pankartlarından birisi de Neşet Ertaş için hazırlanmış olanıdır.



Foto 9: Çarşı-Neşet Ertaş

SONUÇ

Sonuç olarak çarşı taraftar gurubu Türkiye’de politik tavırlarıyla göze çarpan ve bu tavrı müziksel öğelerle destekleyen, kitlesel bir hareket olarak ifade edilebilir. İncelenen pankartlarda yer alan şarkı sözleri ve kullanılan sloganların notasyonuna yönelik yapılan çalışma neticesinde grubun bünyesinde taşıdığı asi, eleştirel, protest üslup, pankart metinleri için seçtiği şarkı sözlerinde aşıkârdır. Bu şarkı sözleri grubun ideolojik üslubu ve müzikle olan ilişkisi hakkında söz söyleyebileceğimiz önemli göstergelerdir. Grup Yorum, Ahmet Kaya, Zülfü Livaneli gibi protest müziğin önemli temsilcilerinin şarkılarından alınmış sözler, çarşı taraftar grubunun kendine has protest tavrıyla tutarlıdır. Buradan hareketle ideolojik görüş, politik tavır gibi kitlesel tutumların, müziksel öğelerin şekillenmesinde önemli rol oynadığı ön görülebilir. Aynı zamanda müziğin kitlesel olana yön vermesinden ziyade kitlesel olanın müziksel öğelere yön vermesi de söz konusudur. Seçilen müziksel öğeler grubun politik görüşüyle uyumlu olacağı gibi aynı zamanda dâhil olunan toplumsal eylem içerisinde, grup olarak verilmek istenen mesajın içeriğini de tam manasıyla karşılayacak öğeler değildir. Esas olan toplumsal farkındalık yaratmak olduğu için Grubun toplum içerisinde yerini belirleyen politik bilinç ve bu bilinci desteklemesi için seçilen müziksel öğelerin desteklediği ruh bu tavrı yansıtırken, pankart metinleri için seçilen şarkı sözleri, grup-kitle ideolojisi ve müziksel öğeler arasındaki ilişkinin betimlenmesi adına önemlidir. Toplumda kitlesel olarak duyarlılık yaratmış neredeyse her eylemin içerisinde yer alarak farkındalık yaratan grup, yukarıda sıralanan kendine has kimlik öğeleri ile müziksel öğeler arasındaki birlikteliği de bu alanlara taşımaktadır.

Çalışma literatür taraması yöntemiyle sınırlı imkanlar ile hazırlanmıştır. Çarşı taraftar gurubu ile yapılacak, alan araştırmaları, görüşme, gözlem gibi yöntem ve tekniklerle desteklenecek etnomüzikolojik çalışmalar oldukça etkili olacaktır.

KAYNAKLAR

- Bayhan, V. (2014). Yeni toplumsal hareketler ve Gezi Parkı direnişi, *Birey ve Toplum*. 4 (7), s.23-57.
- Görmüş, A. (2007). Çarşı gurubu özel sayısı, *Nokta dergisi*. Erişim adresi: <http://www.kralkartal.net/konular/nokta-dergisi-carsi-boeluemue.1880/>
- Tatar, B. Aydın, S. (2017). Müzik ve iktidar ilişkisi: Kuramsal ve tarihsel bir analiz, *Ondokuz Mayıs Üniversitesi ilahiyat fakültesi dergisi*, S.43, s.5-43.
- Tepeköylü, İ. (2016). Türkiye’de futbol, taraftar olgusu ve Beşiktaş çarşı gurubu, *Akademik Bakış Dergisi*, Kırğızistan, S.56, s.380-390.
- Özçetin, B.T. (2015). Kahire’den İstanbul’a: Futbol, siyaset ve toplumsal hareketler, *Mülkiye dergisi*, 39(2), s.115-146.

- Özmen-Fazilet A. (2015) Gustave Le Bon ve Sigmund Freud'un ışığında kitle psikolojisi ve gezi hareketinin psikolojisi, *Alternatif Politika*, 7(1), s.183-206.
- Çarşının pankartları kitap oldu, (2015, 9, Kasım). Erişim adresi: http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/spor/410935/Carsi_nin_pankartlari_kitap_oldu.html# (son erişim, 27.01.18)
- <https://www.forzabesiktas.com> (Son erişim, 26.01.2017)
- Alak, H. (Yönetmen). (2007). Pancard Film- Kalan, *Asi Rub* Belgeseli.

Müzik ve Politika İlişkisi Bağlamında Doğu Karadeniz Bölgesi Müzik Kültürünün Politik Gelişmelerdeki Konumu

The Role of the Music Culture of Eastern Black Sea Region in the Political Developments in the Context of the Relationship Between Music and Politics

ONUR YILMAZ*

ÖZET

Kaynağı insan olan kültürün tarihi insanlık tarihiyle birdir. En ilkel dönemlerden modern dönemler olarak değerlendirdiğimiz günümüze kadar toplumlar; kültürel yaratımlarda bulunmuş, bu yaratımları tarihî süreçler içerisinde gelişim ve değişimlere bağlı olarak yeniden şekillendirmiş ve günümüze taşımıştır. Bu yaratımlar içerisinde geçmiş en eski olanlardan biri de müziktir. Savaşlar, göçler, felaketler gibi toplumu derinden etkileyen her olay müziği de derinden etkilemiştir. Bu etkilerin haricinde din, ekonomi ve politika gibi toplumsal kurumlar da müzikle etkileşim hâlinde olmuştur. Bu etkileşimler karşılıklı olmakla birlikte toplumsal kurumlar sanatın her alanında olduğu gibi müziği de kontrol altında tutma, istediği şekilde konumlandırma eğiliminde olmuştur. Müzik ve politika ilişkisi de bu yönde olmakla birlikte politik gelişmelerde müziğin kendince bir konum belirlediği de görülebilmektedir.

Bu çalışmada Doğu Karadeniz Bölgesi müzik kültürünün politik gelişmelere yaklaşımları farklı açılardan ele alınmış; müzik ve politika ilişkisi, politikanın müzik üzerindeki etkileri açısından değil politik gelişmelerde müziğin aldığı tavır açısından yerel bakışla incelenmiştir. Hazırcevap bir üsluba sahip bölge insanının canlı bir atma türkü geleneğinin de varlığıyla terör, kitlesel eylem, doğal afet gibi olumsuz gelişmelerde politikanın yanında olduğu görülürken; yanlış olarak değerlendirdiği çevre projeleri, ekonomik kriz vb. birtakım uygulamalarda da müziği “protesto” işleviyle kullandığı görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Müzik, Politika, Doğu Karadeniz.

SUMMARY

The culture, which its source is man, is one with the history of human history. Societies from the primitive periods to modern eras until today, made in cultural creations, reshaped and transported in historical processes depending on the developments and changes. Among these creations, music is one of the oldest in history. Every happening deeply affecting society, such as wars, migrations, disasters, has also deeply affected

* Doktora Öğrencisi; Hacettepe Üniversitesi, Türk Halkbilimi Bölümü,
E-posta: folklorist@outlook.com.tr

music. In addition to these influences, social institutions such as religion, economy and politics were also interacting with music. These interactions, as well as reciprocal, have tended to place music in the way that it wants to control, as well as social institutions in all areas of art. Music and politics can be seen to have a place in music as well as politics.

In this study, approaches of political development of music culture of Eastern Black Sea region were discussed from different angles; music and politics have been examined from a local point of view in terms of the attitude of music in political developments, not in terms of the effects of politics on music. While it has been seen that the people of the region with a ready-made style are beside politics in the negative developments such as terror, mass action, natural disaster with the existence of a live throwing folk song tradition, it has also been seen in some applications such as the environmental projects, the economic crisis, etc. That evaluated false to use music as a “protest” function.

Keywords: Music, Politics, Eastern Black Sea.

GİRİŞ

Müzik, insanın duygu ve düşüncelerini seslerle anlatma olanağı veren bir dildir (Say, 2009: 37). Bu dil, toplumun politik, ekonomik ve kültürel koşullarından kaynağını alır ve bu kaynaklarla devamlı bir etkileşim içerisinde. Muammer Sun’a göre, toplumun değişme olgusuna bağlı olarak, toplumsal yapı ve yaşayışla birlikte müzik yapısı- yaşayışı ve duyarlıklar da sürekli olarak değişmektedir (Turhan, 1992: 281).

Egemen güçlerin toplumu kendi çıkarları doğrultusunda yönlendirmek amacıyla sürdürdüğü uygulamalar (Say, 2010: 65) olarak tanımlanan politikanın müzikle ilişkisi devlet gelenekleri kadar eskidir. Türk toplumunda en eski zamanlarda ozan-baksı geleneğinden, Anadolu’da İslamiyet’le birlikte farklı bir boyut kazanan âşıklık geleneğine ve bugünkü sanatçılara değin müziğin ilgili alanları politikayla etkileşim içerisinde olmuştur. Nitekim Dursun Yıldırım’ın Türklerde tarihî süreç içinde iletişim odakları çalışmasında ozan tiplerini işlerken “gezginci ozan odağı” olarak tanımladığı grupla ilgili; “Bu grubun bir başka işlevi de doğru ve yerinde tespitlere dayalı eleştiridir. Eleştiri konusunda, bu odağın ozanları bir dokunulmazlık hakkına sahiptir. Kimse onların eleştirisine uğramak istemez.” tespitleri oldukça önemlidir (Yıldırım, 2000: 337). Yine, Fuad Köprülü’nün, alp erenler, abdallar, kolonizatör dervişler ve hatta serseri dervişlerin mûsikî ve ilahileri dillerinden düşürmediklerini belirterek, bunların Osmanlı Devleti’nin kuruluşunda büyük rollerinin olduğunu dile getirmesi ve Bahaeddin Ögel’in, “Yunus Emre’yi bunların en ulusu” ve “halk için halkla, devletle birlikte olan bir mûsikî” diyerek bu görüşü bir adım daha öte taşıması Anadolu coğrafyasında da durumun değişmediğini bizlere göstermektedir (Turhan, 1992: 281). Bu yorumlar bizlere Türk toplumunda müziğin ne derecede önem arz ettiğini verirken, müzik ve politika ilişkisinin de çok eskilere dayandığını ve tarihî süreçler içerisinde da-ima etkileşim içerisinde olduğunu göstermektedir.

Günümüzde müzik ve politikanın daha da kurumsallaştığı ve bu ilişkilerle ilgili somut verilerin çok daha geniş bir yelpazede değerlendirilebilecek boyuta ulaştığını söyleyebiliriz. Müzik ve politika ilişkisini Doğu Karadeniz Bölgesi¹ müzik kültürü özelinde ele alacağımız bu çalışmada, bölgenin müzik kültürünü yansıtan dinamiklerini iyi analiz etmemiz gerekmektedir. Karadeniz Bölgesi engebeli ve dağlık bir coğrafyaya sahiptir ve bu da kültürü doğrudan etkilemektedir. Derin vadilerle yarılmış coğrafyada, zorlu yaşam şartları ve kısıtlı ulaşım imkanları içerisinde insanlar doğayla sürekli bir mücadele hâlinde olmuş ve bu da hareketli bir yaşamı gerektirmiştir. Bu hareketli yaşamın yansımalarını horonların sertliğinde ve türkülerin kıvraklığında net bir şekilde görebilmekteyiz.

Yaşama dönük bu canlılığın müzik kültüründe “atma türkü geleneği”ni vücuda getirdiğini söyleyebiliriz.² Bu geleneğin varlığı ve müziklere yansıyan boyutu çalışmamızda ele aldığımız sözel boyutun kaynağını oluşturmaktadır. Nitekim gelenekteki canlılık gündelik yaşama oldukça fazla göndermede³ bulunmaktadır. Bölge insanının toplumsal olaylarda göstermiş olduğu refleks müziğe yansıtması, atma türkü icra geleneğinin “sosyal kimliğin ifade edilmesinde, kişiler ve gruplar arasındaki diyalogu ve uzlaşmayı sağlayan, sosyal prestij kazandıran, sosyal bir iletişim formu” (Mirzaoglu, 2015: 251) olarak değerlendirilmesini sağlamıştır.

2. YÖNTEM

2.1. Araştırmanın Amacı

Bu çalışmada Doğu Karadeniz Bölgesi müzik kültürünün politik gelişmelere bağlı olarak yer aldığı farklı konular ortaya koyulmaya çalışılmıştır.

¹ Metin boyunca kullanacağımız “Doğu Karadeniz Bölgesi” ifadesi resmî makamlarca onaylanan coğrafya biliminin sınıflandırması karşılığı olarak kullanılmamaktadır. Nitekim idari haritalarda Doğu Karadeniz, “bölge” değil “bölüm” olarak ayrılmaktadır. Bizim burada kullandığımız ifade, coğrafyayla da örtüşen “kültürel” bir sınıflandırmanın karşılığıdır. Yine çalışma boyunca kullanacağımız “Karadeniz müziği” türünden ifadelerin Doğu Karadeniz Bölgesi müzik kültürünü işaret ettiğini, kavram kargaşası yaşanmaması için, belirtmekte yarar vardır.

² Bölge kültürüne özgü “atma türkü geleneği”ni meydana getiren tek ölçüt bu değildir. Özellikle son dönem çalışmalarında aşıklık geleneğiyle ilgisi tartışılmaktadır. Ancak biz burada ele aldığımız konu itibarıyla kültür coğrafya ilişkisi bağlamındaki yönünü ön plana çıkarıyoruz.

³ “Müzik aracılığıyla gündelik yaşama göndermede bulunma” özelliği, Doğu Karadeniz Bölgesiyle birlikte Ankara çevresinde oluşan İç Anadolu Bölgesinin müzik kültüründe de kendini hissettirmektedir. Bu iki bölge söz konusu yönüyle diğer bölgelere oranla daha ön plandadır.

2.2. Araştırma Modeli

Bu araştırma Doğu Karadeniz Bölgesi müzik kültürü içerisinde yetişen sanatçı ve müzik gruplarının albüm çalışmaları, konser, video ve ses kayıtları taranarak amaca uygun içeriklerin analizine dayanmaktadır. Bu bakımdan müzik endüstrisinin ilk ürünlerinden taş plaklardan bant ve CD albümlere; internet aracılığıyla dijital medyanın belleğinde yer alan konser, video ve ses kayıtlarına geniş bir yelpazede kaynak taraması yapılmıştır. Verilerin analizinde yaratımların sözel boyutu, bağlam merkezli bir anlayışla ele alınmaya çalışılmıştır.

2.3. Politik Gelişmelerde Destekleyici Boyut

Müziğin politik gelişmeleri destekleyiciliği iki doğrultuda ele alınabilir. Birincisi toplumun genelini ilgilendiren olaylara karşı destekleyicilik, ikincisi de sanatı kullanarak politik isimlere verilen ya da politik isimlerin istediği destek olarak çerçeve çizebiliriz. Nitekim siyasi gücü elinde bulunduranlar her çağda müziğin gücünden yararlanmak istemişlerdir. Yöneticiler tarih boyunca kendilerini öven, güçlerini vurgulayan müzisyenleri ödüllendirmiş, onlara destek olmuşlardır (Göher, 2007: 303).

Bu duruma Karadeniz müzik kültüründen vereceğimiz ilk örnek, müziğin plak şirketleri aracılığıyla endüstrileşmeye başladığı 1940'lı yıllara dayanmaktadır. Ordulu Kemençeci Yunus'un Odeon'dan çıkardığı taş plaklarda "Millî Şarkı" adıyla iki eser seslendirdiği ve bu eserlerde dönemin devlet bütçelerini övdüğü görülmektedir:

*Ankara'nın taşına da
Yağan yağmur kar olsun
Bu bizim İsmet Paşa
Ebediyen sağ olsun⁴*

90'lı yılların sonunda terör örgütlerinin saldırılarını artırdığı dönemde Karadenizli üç sanatçı isim (Erkan Ocaklı, İsmail Türüt ve Adnan Yılmaz) bir araya gelerek Canım Türkiyem adlı albümü çıkarmışlar, dönemin siyasi koşulları içerisinde birlik ve beraberliğe vurgu yapan bir görüntü sergilemişlerdir.

Erkan Ocaklı'nın 17 Ağustos 1999'da meydana gelen ve ülkemizi yasa boğan büyük İstanbul depremindeki acıları dile getirdiği Deprem adlı albümü farkındalık anlamında oldukça değerlidir. Yine bu dönemde İsmail Türüt'ün Can Pazarı⁵ isimli çalışmasında depremin yaralarının sarılmasında birlik ve

⁴ Bu kayıtlar kişisel arşivimde yer almaktadır. Ancak son dönemlerde nostaljik yayınlar yapan internet kanallarında da eski taş plak kayıtlarının paylaşıldığı görülmektedir. Bknz: <https://www.youtube.com/watch?v=4LTgPZtJNXQ> [Erişim tarihi: 28.2.2016]

⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=abRbjCMLcv4> [Erişim tarihi: 28.2.2016]

beraberliğe yaptığı vurgu da önemli bir kayıttır.

*Yükseldi feryat figan
Sardi arş-u alâyi
Devlet millet el ele
Saralum bu yarayi*

Esasında yukarıdaki örneklerin müzik politika ilişkisindeki destekleyiciliğini doğrudan ele almamız mümkün değildir. Ancak günün şartları içerisinde politik kutuplaşmaların bir yana bırakılarak terör ve doğal afetlere karşı birlik olunması gerektiği mesajı, müzik ve politika ilişkisine kapalı/gizli bir destek sağlamaktadır.

Karadeniz müzik kültürünün destekleyici boyutunda bizlere en çok içerik sunan isim İsmail Türüt'tür. 90'lı yılların sonuna kadar yöresel dinleyiciye hitap eden Türüt, bu tarihten sonra ulusda ses getiren önemli bir isim olmuştur (Yılmaz, 2016: 4). Türüt'ün atma türküdeki yaratıcılığı onun her dönemde gündemde kalmasını sağlamıştır. Bu başlık altındaki yorumlarımızı İsmail Türüt ağırlığında vereceğimiz yakın döneme ait güncel meselelerle ilgili ele almaya başlayabiliriz.

2013 yılının yaz aylarında İstanbul Taksim'de başlayan ve bir anda kitlesel bir boyuta dönüşen Gezi Parkı eylemleri sırasında 2 Temmuz 2013 tarihinde Ankara Festivali'nde sahne alan⁶ İsmail Türüt'ün eylemle ilgili kişisel eleştirilerini müzikle ifadesinde sözleri aşağıda yer almaktadır:

*Ankara'da festival
Şu Taksim'de Gezi var
Bu soysuzların var ya
Her tarafta bezi var*

*Teroristin bombası
Polisin de gazi var
Bu millet büyük millet
Kürt'ü Türk'i Laz'i var*

*Engel mi siyasete
Sanatçı oluşumuz
Vatan millet dedun mi
Bellidur duruşumuz*

*Başortuli bacuma
Salduran edepsizler
Camide göbek atan
Allahsız şerefsizler*

⁶ https://www.youtube.com/watch?v=gqIDqqR_DoU [Erişim tarihi: 28.2.2016]

*Ben bulari tanirum
İşleri yalan dolan Ş
imdi beni dinlesun
Tencere tava çalan*

Türüt'ün atma türkü şeklinde, o anda söylediği sözleri müzikle ulaştırması, konseri izleyenlerde büyük bir coşku uyandırdığı görülmektedir. Bu sözlerde Türüt'ün o günlerde devletin mevcut siyasetini destekleyen bir tavır takındığı görülmektedir. Yine eylemler sırasında yaşanan güncel tartışma konularının da (tencere-tava, başörtülü bacı söylemi, camilerde içki içilmesi, polislin biber gazı kullanımı) atma türküye konu olduğu görülmektedir. Türüt, bu tartışmaları ele alarak dinleyici kitlesini memnun edecek bir içerikle sunumunu gerçekleştirmektedir.

İsmail Türüt'ün siyaseti destekleyici yönü ve siyasi kişilere düzdüğü methiyeler, onun kişisel görüşlerini ve kendince düşünen dinleyici kitlesini memnun etme eğilimini yansıtmaktadır. Nitekim düzülen methiyelerin de her zaman şuurlu bir vatanseverlik algısını yaratmadığı görülmektedir. Kendisinin bir zamanlar, Fethullahçı Terör Örgütü (FETÖ)'nün elebaşı Fethullah Gülen'e düzdüğü methiye internet ortamında paylaşılmaktadır:

*Fethullah Gülen hoca (!)
Görmüşti ruyasını
Yolladuk Dudayev'e
Peygamber duasını⁷*

İsmail Türüt'ün Gülen'i övücü sözleri 15 Temmuz Darbe Girişiminin ardından nefrete dönüşecektir. Yüzün üzerinde dörtlükle oluşturduğu "Darbe Türküsü"⁸ adını verdiği eserdeki nakaratı burada vermekle yetiniyoruz:

*Çevirdunuz millete
Tanklari tüfekleri
Darağacına asun
Satılmış köpekleri*

15 Temmuz Darbe Girişimiyle ilgili Karadenizli diğer sanatçıların da eserler verdiği görülmektedir. Şükrü Güler "Darbe Türküsü"⁹ ve Recebim "15 Temmuz Destanı"¹⁰ isimli eserleriyle darbe girişiminde bulunanların asılma- larını istemektedir:

⁷ https://www.youtube.com/watch?v=Z2Wn_75sXLc [Erişim tarihi: 28.2.2016]. Ses kaydı olarak yüklenen videodaki sözlerden hareketle İsmail Türüt'ün, Çeçen komutan Cevher Dudayev'in 1996'da uğradığı suikast sonucu öldürülmesinin üzerine bu sözleri söylediği anlaşılmaktadır.

⁸ https://www.youtube.com/watch?v=vcrp82n9d_8 [Erişim tarihi: 28.2.2016]

⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=u4Re4uH5drM> [Erişim tarihi: 28.2.2016]

¹⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=cB5WI44-Hx8> [Erişim tarihi: 28.2.2016]

*Asun hepsini asun
Cezasiz it kalmazun
Bir daha hiçbir kuvvet
Darbeye kalkışmasun*

Darbe girişimiyle ilgili Karadeniz müzik kültüründen vereceğimiz son örnek 3 Kasım 2016 tarihli Kültür ve Turizm Bakanlığı “Yaşayan İnsan Hazineleeri Geleceğe Aktarılan Mirasın Temsilcileri” ödöl törenine aittir.¹¹ Cumhurbaşkanı Recep Tayyip Erdoğan’ın da katıldığı törende ödüle layık görülen Karadeniz’in atma türköl ustaları Ahmet Çakar ve Osman Efendioğlu 15 Temmuz konusunda kısa bir atışma yaparak büyük bir ilgi toplamışlardır:

*Külliyede açıldı
15 Temmuz davası
Belasini bulacak
FETÖ’si PKK’si*

*Çok yakunda kopacak
FETÖ’lerin kafası
Ha bu mübarek vatan
Ecdadumun mirası*

Yukarıda çeşitli konularda örneklerini verdiğimiz müziğin politikayı destekleyici yönü, daha birçok örneğin de verilebileceği bir külliyyata sahiptir. Ancak biz bu kadarının bakış açısı oluşturmaları bakımından yeterli olacağını düşünüyoruz.

4. POLİTİK GELİŞMELERDE PROTEST YAKLAŞIMLAR

Karadeniz insanının en önemli özelliklerinden birisi olaylar karşısında tutunduğu mizahî tavidir. Temel ve Laz fıkraları repertuvarlarında bu tavrı görüyoruz. Müzik kültüründe de mizah ve protesto iç içe girerek, en saf ve en etkili biçimiyle türkölde kendini göstermektedir. Gülin Öğüt Eker mizahla ilgili kitabında politik mizahın konusunu “olması gerekenle olan arasındaki karşıtlık” olarak vermektedir. Doğal olarak bu mizah türünde olması gereken şey iyi, olan şey ise kötüdür (Eker, 2014: 128). Müziğin bu yöndeki eğilimi de yapılan ya da yapılması planlanana karşı verilen tepkiyle irdelenebilir.

Bascom tarafından ifade edilen folklorun hoş vakit geçirme, eğlenme ve eğlendirme; değerlere, toplum kurallarına ve törelere destek verme; eğitim veya kültürün gelecek kuşaklara aktararak eğitilmesi; kişisel ve toplumsal baskılardan kaçıp kurtulma işlevleri bulunmaktadır (Çobanoğlu, 2010: 256-257). İlhan Başgöz’ün bu dört işleve ek olarak sunduğu folklorun “protesto işlevi”nin araştırmacılarca dördüncü işlevin (kişisel ve toplumsal baskılardan kaçıp kurtulma) kapsamında değerlendirildiği görülmektedir (Oğuz, 2006:

¹¹ https://www.youtube.com/watch?v=_KEYn2N2-oI [Erişim tarihi: 28.2.2016]

105). Bu işlevler türkülere uygulandığında protest yaklaşım açısından dördüncü işlevin belirttiği görülmektedir. Karadeniz müziğinin politik gelişmelere karşı takındığı protest pozisyonu çeşitli örneklerle ele almaya çalışalım.

1990'lı yıllarda Sovyet Rusya'nın dağılmasına paralel olarak bu ülkelerden ülkemize giriş yapan kadınların fuhuş sektörüne yönltilmesi Karadeniz'de büyük bir sosyal travma yaratmıştır. Geleneksel aile yapısına ve toplumsal düzene zarar veren bu çarpıklık elbette albümlere de yansımıştır. Erkan Ocaklı'nın bu dönemde çıkarmış olduğu Gavur Kızı Nataşa albümleri seri olarak basılacak düzeyde ilgi uyandırmıştır (Yılmaz, 2016: 9).

*Sarp kapısı açıldı
Gelen eşya sataydı
Karisina darılan
Nataşa'yla yataydı¹²*

Politik Gelişmelerde Destekleyici Boyut başlığında üzerinde sıkça durduğumuz İsmail Türüt, bu defa karşımıza protest bir isim olarak çıkmaktadır. 2001 yılında çıkarmış olduğu Kriz¹³ isimli albümüyle, o dönem Türkiye'nin içerisinde bulunduğu ekonomik krizin getirmiş olduğu etkileri dile getirmiştir.

*Kulak verin dinleyin
Beni baylar bayanlar
Allah'ından bulsunlar
Bu ülkeyi soyanlar*

Onay Şahin'in 2016 yılında piyasaya sürdüğü Livera adlı albümde yer alan Radar¹⁴ isimli eser, Karadeniz Sahil Yolu boyunca, özellikle Ordu sınırları içerisinde kurulan Trafikte Elektronik Denetleme Sistemi (TEDES)'e tepki olarak oluşturulmuştur. Nitekim bu sistemde birçok sürücü ardi ardına yediği trafik cezalarıyla ulusal gündeme konu olmuş ve çok tartışılan bu sistem vatandaş mağdur ettiği gerekçesiyle uygulamadan kaldırılmıştır.¹⁵

*Yaptun diye bunları
Verduk sana oyları
Radardan geçilmiyor
Karadeniz yolları*

*Memleket sevdasına
Böyle tuzak kurulmaz
Bu hızla Trabzon'a
İki günde varılmaz*

¹² <https://www.youtube.com/watch?v=WTuYItKtKI0> [Erişim tarihi: 28.2.2016]

¹³ https://www.youtube.com/watch?v=6Xslhdek_5U [Erişim tarihi: 28.2.2016]

¹⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=aGY7JzmfEk8> [Erişim tarihi: 28.2.2016]

¹⁵ <http://www.08artvin.com.tr/radar-isyani/> [Erişim tarihi: 28.2.2016]

Karadeniz Bölgesi doğasının güzelliği ve coğrafyanın cömertliğiyle ön plana çıkmış bir bölgedir. Sanayi ve turizme yönelik projeler, çeşitli çevre sorunlarını da beraberinde getirmektedir. Bu duruma tepki gösteren insanların bir araya gelerek oluşturdukları sivil toplum kuruluşları aracılığıyla birçok eylem düzenlendiği görülmektedir. Müzik de bu mücadelenin ayrılmaz bir parçasını oluşturmaktadır. Müzik aracılığıyla projeler eleştirilmiş, halkta bilinç yaratılmaya ve kolektif mücadele benimsetilmeye çalışılmıştır. Artvin’de bugün de zaman zaman eylemlerin sürdüğü Cerattepe’de siyanürle maden çıkarılması projesine tepki olarak 2012 yılında bir müzik hazırlanmıştır:

*Cerattepe damardur
Can verur o Artvin 'e
O damari kesersen
İşyan eder çevrene*

*Zamani gelmedi mi
Haydi artuk kalkalum
Hep beraber el ele
Madeni durduralım¹⁶*

Doğu Karadeniz Bölgesi müzik kültüründe protest yaklaşımlarıyla ön plana çıkan Marsis isimli grubun ayrı bir yeri vardır. 2005 yılında Karadeniz-rock grubu olarak kurulan Marsis, Karadeniz’i çevre sorunlarına dikkati çekmektedir. Her konser mutlaka Karadeniz’de yapılması planlanan nükleer santrale, HES’lere ve çeşitli çevre sorunlarına dair konuşmalar ve bazen sloganlar içerir. Hemen her konserde, ‘Ha Bu Akan Dereler’ adlı şarkının girişinde Karadeniz’e yapılması planlanan HES’ler ve nükleer santraller protesto edilir (Akkaş, 2013: 38). Marsis’in muhalif söylemlerinin en çarpıcısı ve belki de en sert olanı 2013 yılındaki Gezi Parkı eylemlerine verdiği destek için yazdığı eserdir. Önceki bölümde İsmail Türüt’le ele aldığımız devlet politikalarını destekleyici boyutun, aynı müzik kültürünün bir başka oluşumu tarafından eleştirildiğini görmekteyiz:

*Oyle yıkarım dedun
Böyle satarım dedun
Kör mi idi gözlerun
(Oy oy Recebum)
Bizi niye görmedun*

*Biz dur dedukça vurdun
Çapulcu deyup durdun
Gün gelur hesap sorar*

¹⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=3KyWmMPyckc> [Erişim tarihi: 28.2.2016]

(*Oy oy Recebum*)

*Çapulcu deduklerin*¹⁷

Karadeniz’de grup müziği adı altında sürdürülen çalışmaların genel olarak muhalif bir çizgiyi taşıdıklarını söylemek mümkündür. Nitekim grup ve albüm isimlerinin bölgede unutulmaya yüz tutan dillerden yansımalar sergilemektedir.

Zuğışı Berepe (Lazca “denizin çocukları”)

Marsis (Hemşince bir dağ adı)

Karmate (Lazca “değirmen”)

Vova (Hemşince “kim?”)

Entu (Hemşince “karşı”)

Karadeniz müziğinde ön plana çıkan grupların müziğin temeline bir misyon yüklemeleri, protest bir anlayışla eserleri sunmalarına zemin oluşturmuştur. Bu grupların dikkat çekmek istedikleri noktaların bazılarını daha önce saptamıştık:

1. Bölgede unutulmaya yüz tutan diller konusunda bilinç oluşturmak,¹⁸
2. Emek, üretim temelinde Karadeniz insanının sosyal sorunlarını dile getirmek,
3. Karadeniz coğrafyasında gerçekleştirilen bazı projelerin doğada meydana getirdiği tahribatlar konusunda farkındalık yaratmaktır (Yılmaz, 2017: 7).

Karadeniz müziğinde son dönemde kendine önemli bir yer edinen Apolas Lermi’nin albümlerine bakıldığında protest işlevin müziğe yüklendiği görülmektedir. 2011 yılında çıkardığı Kalandar albümü Trabzon yöresinde unutulmaya yüz tüten aynı isimli geleneğe dikkat çekmek için oluşturulmuştur. Ayrıca albümde yer alan Seçim Zamani adlı eser konumuz özelinde oldukça değerlidir. Eserde yer alan sözlerin bütünü protest bir içeriğe sahiptir. Apolas Lermi’nin albümde okuduğu bu eser, 2012 yılında aynı alt yapıyla Diren Karadeniz adlı bir klip çalışmasında kullanılmıştır. Bu çalışmada eser; Grup Yorum, Vova, Apolas Lermi, Teona, Niyazi Koyuncu, Erdal Bayrakoğlu, Efkân Şeşen, Selçuk Balcı, İlkey Akkaya gibi geniş bir sanatçı kadrosu tarafından yeniden yaratılmıştır.

Seçim zamani geldi

Astiler bayrakları

¹⁷ https://www.youtube.com/watch?v=OdPu_8x-7ic [Erişim tarihi: 28.2.2016]

¹⁸ Nitekim müzisyenlerin bilinç oluşturma amacındaki dillere ne kadar hakim oldukları tartışmalıdır. Bu isimlerin birçoğu bu dilleri konuşma düzeyinde dahi bilmediği gözlenmektedir. Dil, bilimsel bir konudur ve onunla ilgili tez savunmaların ciddi bir dil eğitime sahip olması gerekmektedir.

*Çayırlarda çürudi
Nenemun ayakları*

*Bu sınavlar, yasalar
Hep yolları tıkadı
Tarikatlar mafyalar
Beyinleri yıkadı*

*Gökten şimşek çakayı
Yoldan seller akayı
Fakiri çalup soyan
Ankara'ya çıkayı¹⁹*

Konuya özgü ön plana çıkan örneklerle açıklamaya çalıştığımız müziğin protest işleviyle ilgili buraya taşıyamadığımız daha birçok örneğin olduğunu da belirtmekte yarar vardır. Yukarıda verdiğimiz örneklerde çok açık olmasa da, bazılarında söz arasında geçen gizli açık hicivler, politik şakalar, “sana söylüyorum kızım, sen anla gelinim” çeşidinden –kinayeli- değinmeler aracılığı ile karşı oluşlar dile getirilmektedir (Günay, 2011: 51).

5. SONUÇ

Araştırmaya konu olan politikayı destekleyici ve protesto edici içeriklere göz attığımızda ilişkilerin geçişken olduğunu görmekteyiz. Yani, müzik aracılığıyla destek gören politik gelişmeler, bu gelişmelere karşı çıkanlara eleştiri niteliği taşımaktadır. Aynı şekilde politikaya karşı gelişen protest söylemlerde muhalif kesimin desteklendiği görülmektedir.

Verdiğimiz örneklerden hareketle Doğu Karadeniz Bölgesi müzik kültürünün politik gelişmelere olan destekleyici boyutunda bazı özellikler ön plana çıkmaktadır. Politik gelişmeleri destekleyici boyut, olumsuzluklara karşı birlik ve beraberliği sağlayıcı, sanatçıların deyimiyle vatansever bir şuurla ele alınarak müziğe yansıtılmaktadır. Destekleyici ifadeler doğrudan politik gelişmelere yönelik göndermeler yapmaktadır. Bunun için bir gelişmenin yaşanması gerekmektedir. Protest yaklaşımlarda ise öngörü hakimdir. Çevre mücadelelerinde yanlış olarak değerlendirilen projelerin gelecekte yaratacağı tahribatlar odağa alınır. Benzer şekilde grup isimlerinde yer alan bölgenin farklı dillerine yönelik adlandırmaların, bu dillerin gelecekte yok olma tehlikesine karşı farkındalık yaratma bilinciyle gerçekleştirildiğini görüyoruz.

Destekleyici boyutta destek verilen gelişmelere yönelik o gün tartışılan farklı konuların da varlığı bizlere hatırlatılmaktadır. Örneğin Gezi Parkı eylemleri sırasında güncel olarak tartışılan polisin biber gazı kullanımı, tencere tava çalımı gibi farklı meseleler müzik aracılığıyla bugüne taşınmaktadır.

Destekleyici boyutta genel siyasetin yanı sıra siyasi isimlere yönelik şahsî

¹⁹ https://www.youtube.com/watch?v=AWF-Y_tdk8 [Erişim tarihi: 28.2.2016]

ifadeleri, geleneksel methiyeciliğimizin devamı olarak görmekteyiz. Benzer şekilde protest misyonu yüklenenleri ozan/âşıklık geleneğimizin hicivli içeriğinin devamı olarak görebiliriz. Protest yaklaşımlarda mizahî bir üslubun varlığı dikkat çekmektedir. Sözel boyut incelendiğinde iğneleyici, göndermelerde bulunan bir içeriğin varlığı belirmektedir.

Müzik kültürünün sözel boyutunun yanı sıra ezgi boyutunun da değerlendirilmesi gerekmektedir. Atma türkü geleneğinde olduğu gibi sözler o anki bağlama göre irticalen söylense de ezgiler hep anonim özellik taşımaktadır. Yani daha önce bilinen ve genellikle de atma türkülere eşlik eden 5/8 zamanlı ezgilerin yanı sıra bölgeye özgü 7/8 ve 2/4 zamanlı ezgiler de kullanılmıştır. Ayrıca sözel boyutun bölgeyle özdeşleşen mani türündeki (7'li hece ölçüsü) yapısı, bütün yaratımlarda aynen kullanılmıştır.

Müzik ve politika ilişkisini yerel müzik kültürü özelinde değerlendirdiğimiz, farklı ve benzer özelliklerini vurgulamaya çalıştığımız araştırmamızın sonucunda; Doğu Karadeniz Bölgesi müzik kültürünün, politik gelişmelere olumlu/olumsuz göndermelerde bulunan “canlı” bir karaktere sahip olduğunu görmekteyiz.

KAYNAKÇA

- AKKAŞ, Seher, *Senkretizm Bağlamında Karadeniz Rock Olgusu: Grup Marsis Örneği*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir, 2013.
- ÇOBANOĞLU, Özkul, *Halkbilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2010.
- EKER, Gülin Öğüt, *İnsan Kültür Mizah*, Grafiker Yayınları, Ankara, 2014.
- GÖHER, Feyzan M., “*Müziğin Toplumsal İşlevi Müzik, Siyaset, Din ve Ekonomi*”, 38. Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi (10-15 Eylül 2007 Ankara).
- GÜNAY, Edip, *Müzik Sosyolojisi*, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2011. MİRZA-OĞLU, Gülay, *Halk Türküleri*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2015. SAY, Ahmet, *Müziğin Kitabı*, Müzik Ansiklopedisi Yay., Ankara, 2009.
- , *Müzik Yazıları*, Müzik Ansiklopedisi Yay., Ankara, 2010.
- TURHAN, Salih, *Türk Halk Musikîsinde Çeşitli Görüşler*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., Ankara, 1992.
- OĞUZ, M. Öcal, (Ed.), *Türk Halk Edebiyatı El Kitabı*, Grafiker Yayınları, Ankara, 2006.
- YILDIRIM, Dursun, “*Tarihî Süreç İçinde İletişim Odakları, Ağları ve İşlevleri (XIII.-*
- XX. Yüzyıllar Aralığı Türkiye’si*”, *Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi*, Güz-2000, Sayı 10.
- YILMAZ, Onur, “*Karadeniz Müziğinde Sanatçı, Grup ve Albüm İsimlerinin Değerlendirilmesi*”, *III. Geleneksel Müzik Kültürü Araştırmaları Sempozyumu*, Hacettepe Üniversitesi, Ankara, 25-26 Nisan 2017.

FOTOĞRAFLAR

Photographs

