

Müzikal Ötekileştirme: Siyahî Müzikleri (Blues) Örneği

Yusuf Çıfci

Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü
Siyaset Bilimi ve Kamu Yönetimi Bölümü
Doktora Adayı
ysf_cfc@hotmail.com

Özet

Müzikal ötekileştirme, toplumdan dışlanmış bir toplumsal grubun müzikal anlatılarının inkâr edilmesidir. Müzikal ötekileştirme ve toplumsal ötekileştirme arasında sıkı bir bağlantı vardır. Müzikal ötekileştirme, toplumsal ötekileştirmeyi sürdürülebilir kılmaktadır. Müzikal ötekileştirmenin anlaşılabilmesi için üç ölçüt sıralanabilir. Birincisi ötekinin müzikal anlatıları üzerindeki sansür uygulamalarıdır. İkincisi, ötekine ait olan müzikal anlatıların olumsuz kavramlarla anılmasıdır. Üçüncüsü ise, ötekinin müzikal söylemlerindeki ötekileştirilme imgelerinin yoğunluğuna ve de ötekinin müzik icra ederken antropolojik olarak kendi değerlerine işaret eden dil ve enstrümanları kullanıp kullanmadığına bağlıdır. Bu üç ölçüt merkezinde bir siyahî müziği olan Blues müziğine bakıldığında Blues'un müzikal ötekileştirmenin nesnesi olduğu söylenebilir. Bu makalede; "müzikal ötekileştirme" olgusu kavramsallaştırılmaya çalışılacak ve bu kavramsal çerçeve üzerinden Blues müzikal anlatısı incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Müzikal ötekileştirme, Toplumsal ötekileştirme, Blues Müziği, Gürültü, Müzik.

Musical Othering: Instance Of Black (Blues) Musics

Abstract

Musical othering is the denial of the musical narrations of a social group which is ostracized. There is a hard relation between musical othering and social othering. Musical othering makes social othering sustainable. It can be said that There are three criterions to understand musical othering. First one is the censorship policies on the musical narrations of the other. The second one is that The musical narrations, belong to the other, are mentioned with negative notions. The third one is based on those, the intensity of othering images in the others' musical narrations and is based on Whether the other plays or does not play the instruments point to the others' self values anthropologically While the other is making music. When looked at Blues music, as a black music, At the core of these three criterions, It can be said that Blues music has been the object of musical othering. In this essay, It will be tried to conceptualise the case of musical othering and on the basis of this conceptual framework, It will be analysed the musical narration of Blues.

Keywords: Musical Othering, Social Othering, Blues Music, Noise, Music.

GİRİŞ

Müzik ve siyaset bilimi ilişkisi hakkında bir karmaşanın olduğu ifade edilebilir. Bu konuda yapılmış çalışmaların az olması ve belirli bir derinlikten yoksun olmaları bu karmaşayı arttırmaktadır. Müzik ve siyaset bilimi arasındaki ilişkinin karmaşıklığına neden olan bir diğer şey ise, müzik üzerine yapılan çalışmaların pek çoğunun notasyonun olması ya da diğer bir ifade ile teknik düzlemde yapılmasıdır. Ancak müziğin teorisinin ve notasyonunun bilinmemesi, müzisyen olmayanlara, müziği incelemek için bir engel teşkil etmemektedir. Diğer taraftan tarih, sosyoloji ve siyaset bilimi disiplinleriyle yakın bir iş birliği içinde müziğe dair yapılacak bir incelemenin, siyaset bilimini geliştireceğinden bahsedilmektedir. (Thompson Brian, 2014:206-211)

Müziğe dair yapılan incelemelerin büyük bir çoğunluğu, müziğin notasyonun (teknik olarak) incelenmesine odaklanmaktadır. Diğer bir ifade ile müzikolojik incelemeler, müzik alanında daha yaygın görünmektedir. Ancak müziğin siyasal ve sosyal teori merceğinden de incelenmesi gerekmektedir. Bu bağlamda Adorno ve Horkheimer'in de ifade ettiği gibi; müziğin kolektif ilişkileri ve toplumsal dinamikleri derin bir şekilde etkilemesi, ancak sosyolojik bir yaklaşımla açıklanabilir. (2011:125) Bu bağlamda Müzik Sosyolojisi düzleminde müziğin teknik olarak incelenmesinden ziyade müziğin sosyolojik işlemlerinin incelenmesi hususunda kullanılan şu ifadeler kayda değerdir: "Müziği tamamlayıcı bir sosyolojik unsur olarak görmek, onu kendi içine kapanıklığından kurtararak, notaların

dış dünyadaki etkilerini, müzik ile toplum etkileşiminin kodlarını açığa çıkarmak demektir. Sosyolojik boyutuyla müziğin sosyal gücünü, tınların toplumsal etkilerini çözümlmek değişimin dinamiklerini farklı ve sanıldığından çok daha güçlü bir boyutta aramaktır.” (2012:153) Esgin’in bu ifadelerinden de anlaşılacağı gibi müzik ve toplum ilişkisinin kodlarını açıklamak, Müzik Sosyolojisi’nin temel çalışma alanı olarak ifade edilebilir. Bu bağlamda bu makalede toplum, müzik ve siyaset arasındaki girift ilişki, “müzikal ötekileştirme” kavramı üzerinden, öteki olanın gürültüsü ve öteki olmayanın müzikal formu kavramları üzerinden incelenmeye çalışılacaktır.

Ötekileştirme, bir toplumsal problem olarak tanımlanabilir. Bir toplumsal problem olarak ötekileştirme, toplumsal olanın bütün yönlerini içeren girift bir denklem oluşturmaktadır. Başta politik olan olmak üzere, toplumsal olanla, ekonomik olanla ve dini olanla ilişkilendirilebilen ötekileştirme problemi, özellikle modern dönemde müzikal alana da yansımıştır.

Müzikal ötekileştirme, “çoğunluğun müziği” karşısında “azınlığın gürültüsü” ayrımını beraberinde getirmektedir. Bu açıdan müzikal ötekileştirme ve toplumsal ötekileştirme arasında girift bir ilişkinin olduğu söylenebilir. Bu ilişki ise müzikal ötekileştirmenin, toplumsal ötekileştirmeye dayanak oluşturmasına bağlı olarak açıklanabilir. Nitekim müzikal ötekileştirmenin toplumsal alandaki suni sınırların pekiştirilmesini sağladığı ifade edilebilir. Bu bağlamda hâkim olanın müziği karşısında tabi olanın gürültüsü ayrımı müzikal ötekileştirmenin kavramsallaştırılması için nirengi noktası olarak alınabilir.

1. Müzikal Ötekileştirmeyi Kavramsallaştırmak

Müzikal ötekileştirme nedir? Müzikal ötekileştirme ve toplumsal ötekileştirme arasında nasıl bir ilişki vardır? Müzikal ötekileştirme toplumsal ötekileştirmenin sürdürülmesinde etkili midir? Müzikal ötekileştirme hakkında bunlar gibi pek çok soru sorulabilir. Ancak “müzikal ötekileştirme” meselesinin anlaşılabilmesi için öncelikle bir toplumsal alanda farklılık oluşturan unsurlara değinmek gerekmektedir. Modern bir toplumda farklılık oluşturan unsurlar genel olarak; etnisite, renk, cinsiyet, ideoloji ve din (inanç) olarak sıralanabilir. Bu açıdan bir toplumda farklılık oluşturan unsurlardan birinin hâkimiyeti sonucunda; hâkim olan ile çatışan diğerlerinin düşeceği ikincil konum “ötekinin konumu” olarak ifade edilebilir. Herhangi bir özelliğinden dolayı “ötekinin konumuna” düşen bir toplumsal grubun – zümrenin – cemaatin ya da cemiyetin ortaya çıkaracağı müzikal eserlerin ve antropolojik olarak o toplumsal gruba ait olan enstrümanların müzikal ötekileştirmenin nesnesi olmaları kaçınılmaz görünmektedir.

Özellikle modern dönemde ulus devletlerin bütün dünya toplumlarına yayılması ile beraber bütün toplumlarda hâkim olanın müziği ve tabi olanın gürültüsü ayrımı meydana çıkmıştır (Pierebon, 2011b:7). Çünkü müzikal ötekileştirme ile bir toplumdaki mevcut politik sınırlar korunmakta ve bu sınırların sürdürülebilirliği sağlanmaktadır (Stahl, 1976:651). Bu bağlamda “müzikal ötekileştirme” şu şekilde tanımlanabilir: “Müzikal ötekileştirme, herhangi bir özelliğinden dolayı içinde bulunduğu toplumdan dışlanan bir toplumsal grubun müzikal alanda hem enstrümantal hem de müzikal eserler anlamında kabul edilmemesi (inkâr edilmesi - gürültüleştirilmesi) ve bu toplumsal gruba ait olan bütün müzikal anlatıların –şarkı, müzikal form ya da enstrüman gibi- gürültü kavramlarıyla etiketlenmesidir.” Bu tanımdan hareketle dünyadaki hemen hemen bütün toplumlarda müzikal ötekileştirmenin nesnesi konumuna düşmüş toplumsal grupların varlığından bahsedilebilir. Peki, bir toplumsal grubun “müzikal ötekileştirme”nin nesnesi olduğu nasıl belirlenebilir? Bunun için üç farklı ölçüt sıralanabilir: İlk olarak ilgili toplumsal grubun kullandığı enstrümanların, şarkıların ya da müzikal formların üzerinde sansür politikalarının uygulanıp uygulanmadığına ve bu enstrüman ve müzikal formların nasıl kavramsallaştırıldığına bakılmalıdır. Sonrasında ise ilgili toplumsal grubun antropolojik olarak kendi değerlerine işaret eden dili ve enstrümanları kullanıp kullanmadığına bakılmalıdır. Son olarak ise ilgili toplumsal gruba ait şarkıların sözlerine -müzikal söylemlere- bakılmalıdır. Bu bağlamda siyahî müzikleri genelinde ve özellikle de blues müziği özelinde bu üç sorunun yanıtlarının aranması, “müzikal ötekileştirme” kavramının ve müzikal ötekileştirmenin nesnesi olarak siyahî müziklerinin anlaşılması için gerekli görülebilir.

1.1. Sansür: Müzikal Ötekileştirmenin Doğuşu

Sansür kelime anlamı itibari ile “Mevcut iktidar ilişkilerine ya da sosyo-kültürel dengelere zarar vereceği düşünülen her türlü yazılı, sözlü veya görüntüsel iletişimin denetim altına alınması” (Demir ve Acar, 2002:356) olarak açıklanmaktadır. Ancak bu çalışmada sansürün varlığı, ilgili toplumdaki bir müzikal ötekiye ve müzikal ötekileştirme mekanizmasına işaret etmesine bağlı olarak incelenecektir.

Bu bağlamda sansürün varlığı demokratik olmayan rejimlere ve dini olarak fundamentalizme işaret etmektedir. İslam adına müzisyenlerin öldürülmesi örneklerine Sudan ve Cezayir’de rastlanmıştır. Somali’de, Mısır’da, Tunus’ta, Fas’ta, Moritanya’da, Nijerya’da, Kenya’da ve Mali’de müzisyen ve bestecilerin tehdit edildiği ve hatta belirli müzikal formları icra eden ve belirli enstrümanları çalan müzisyen ve bestecilerin öldürüldükleri bilinmektedir. (Reitov ve Korpe, 2004:71)

Bir müzikal form, bir şarkı, bir müzisyen ya da bir enstrüman neden sansür edilir? Müzikal formlar ya da enstrümanlar arasında bir hiyerarşi var mıdır? Bu sorulara tarih sahnesinde pek çok yanıt bulunabilir. Tarihte müzikal formların topyekün sansürlenme örneklerine rastlanıldığı gibi sadece ötekinin konumuna düşen toplumsal grupların müzikal form ve enstrümanlarının sansürlenmesi örneklerine de rastlanılmaktadır. Örneğin; M.Ö 272 ile 231 yılları arasında yaşamış olan ünlü Hint kralı Ashouka’nın, döneminde kullanılan bütün enstrümanları ayırt etmeksizin gömdürdüğü bilinmektedir. Yine antik Çin dönemine bakıldığında Zhou Hanedanlığı’nda özellikle zil ve vurmali çalgıların yasaklandığı ve hepsinin toplatıldığı görülmektedir. (Brindley, 2012:26) Bunların yanında özellikle radikal dini rejimlerde müziğe topyekün bir sansürün uygulandığı söylenebilir. Nitekim Afganistan’daki müzikal formlar üzerindeki Taliban’ın sansürü üzerine ‘Müzikte Taliban Sansürlerinin Sonuçları’ isimli makaledeki şu ifadeler, burada anlatılmak istenen durumu özetlemektedir: “Müzik üzerindeki yasağın düğünler ve diğer kutlamalarda, müzikal enstrümanların üretim sanatında, müzisyenlerin hayatında ve kültürel mirasın kalıtımında zorlayıcı etkileri vardır. Müzikten mahrumiyet neticesinde Afgan insanları ağır ağır ölü bir ulusa dönüşmektedir. Ve Afganların düğünleri ve cenaze merasimleri aynı anlam dairesi içine doğru gitmektedir.” (2003:119-120) Street’in bu ifadelerinden de anlaşılacağı üzere müzik toplumsal alandaki sınırları çizmekte ve kültürel biçimler arasındaki farkları da belirginleştirmektedir. Buradan hareketle müzik üzerindeki sansür topyekün olduğunda bu durum kültürel biçimlerin tektipleştirilmesi olarak okunabilecekken, sadece ötekinin müzikal anlatıları üzerindeki sansür ise, müzikal ötekileştirmeyi ortaya çıkaran ilk unsur olarak okunabilir. Bu doğrultuda özellikle modern çağda otoriter ve totaliter dönemlerde ötekinin müzikal formlarının ve enstrümanlarının yasaklandığı bilinmektedir (Grunberger, 1971:1-6). Örneğin Hitler döneminde Jazz müziğinin ve özellikle de saksafon enstrümanının yasaklandığı Jazz ve takipçilerinin politik işkenceye maruz kaldıkları ifade edilmektedir (Street, 2003:117).

Müzik, tarihin hemen her devrinde, düzenleme sansür ve promosyon politikalarının bir nesnesi olmuştur. Müzik Atina ve Sparta’da da düzenlenmiştir. Kilise babalarının yazılarından da anlaşılacağı gibi müziğin belirli çeşitlerine karşı bir uyarı vardır. Bu durum, 20. yüzyılda da halen devam etmektedir. Hem faşist hem de komünist diktatoryalarda da insanların müzikal eylemlerini kontrol etme girişimleri olmuştur. Kiliseler, müzik için belirli sansürler koymuşlardır. (Eaton, 2012:12) Müziğin sansürlenmesi, öncelikle resmi otoriteler ve kuruluşlarca sonra ise toplumsal gruplarca ve en sonunda da pazarın kendisi tarafından yapılmıştır ve halen de yapılmaktadır. Bu durum, uluslar arası, ulusal, bölgesel ve yerel düzeyde ortaya çıkmaktadır. (Naerland, 2014:18) Bu anlamda devletlerin, ‘müziğin kötü etkilerine’ karşı durabilmek için müziğin sansürlenmesine kayda değer bir çaba ve zaman harcadıkları görülmektedir. (Street, 2003:117).

Politik iktidarların müzikle girdikleri mücadele, tarihin hemen her devrinde karşılaşılan bir durumdur. Bu bağlamda bir müzikal formun, bir şarkının ya da bir enstrümanın çalınması üzerindeki sansür politik anlamda nasıl okunabilir? Bu soruya, Küba Devrimi bağlamında sansürlenen müzikal formlar üzerinden bakan bir çalışmada müzikal sansürün sonuçları başlığında şu şekilde yanıt verilmiştir:

Tablo 1: Müzikal Sansürün Sonuçları

Güçlü ötekileştirme politikalarının uygulanması
Asimilasyon ve kültürel ayırma gibi politikaların uygulanması

Kaynak: Gamez, 2013:12-13

Gamez’in de ifade ettiği gibi bir müzikal form, bir şarkı ya da bir enstrüman üzerindeki sansür direkt olarak toplumsal anlamda bir ötekileştirmeye ve bir müzikal ötekiye işaret etmektedir. Bu bağlamda müzikal ötekileştirmenin sansür ile beraber doğduğu ifade edilebilir.

Müzik, bir özgürlük anlatısı ya da temel bir insan hakkı olarak tanımlanmaktadır. Bu bakımdan müzik sansürleri de bir insan hakkı ihlali olarak değerlendirilebilir. İnsan hakkı ihlali olarak bir müzikal

formun, bir şarkının, bir enstrümanın ya da bir müzisyenin yasaklanması diğer bir ifade ile sansürlenmesi durumuna dünya genelinde verilebilecek pek çok örnek vardır. Nitekim bu konuları araştırmak ve müzikal eylemlerin sansürlerine işaret etmek için, 2000 yılında FME – Freedom Of Musical Expression – Müzikal İfade Özgürlüğü – adında uluslar arası bir forum kurulmuştur. Freemuse’un amacı müzik sansürlerini belgelemek müzisyen ve bestecilerin bağımsız ifade haklarını korumak ve sansürün etkilerini tanımlamaktır. Kurulduğundan beri Freemuse, Afrika’da yetmiş yedi (77) tane müzik sansürü belgelemiştir. (Reitov ve Korpe, 2004:70) Sansürlere dikkat edildiğinde resmi dil politikaları gerekçesiyle zaten yasaklı olan bir dile ait bir toplumsal grubun (Aksoy, 2009:10), cinsiyet bağlamında ortodokside saptığı iddia edilen grupların (LGBT gibi) (Love, 2006:14), renk anlamında toplumdan farklı olan grupların (Siyahiler gibi) (Siegmeister, 1938:1), inanç anlamında ya da etnisite anlamında ilgili toplumda azınlık olan grupların (Almanya’da Yahudiler, Türkiye’de Kürtler ya da Sri Lanka’da Tamil azınlığı gibi) (Lönnblad, 2012:6-7) müzikal formlarının ve enstrümanlarının sansürlendikleri görülmektedir. Buradan hareketle alt kültürel toplumsal grupların ve azınlık olan toplumsal grupların müzikal eylemlerinin sürekli engellendiği ileri sürülebilir. Çünkü kimi alt kültürler ve azınlıklar, müziğe karşı gürtütyü temsil etmektedirler. (Paris ve Ault, 2004:403)

Ötekilik müzik ile mi başlar yoksa zaten toplumsal ortamda mevcut olan bir ötekileştirme ve öteki grup varken bu ötekileştirme müzik içine mi aktarılır? Bu soru literatürde sürekli yanıtı aranan bir sorudur. Ancak bu soruya karşı verilen temel cevap, ötekiliğin müzik ile diğer bir ifade ile kulaktan başladığı şeklindedir. Diğer taraftan ötekiliğin müziğin dışında yattığı (Grenier ve Guilbault, 1990:391) şeklinde açıklamalar da vardır. Buradan hareketle müzikal ötekileştirme ve toplumsal ötekileştirme arasında girift bir ilişkinin olduğu söylenebilir. Bu konuda Anderson’un Amerika’da siyahilerin müzikal formları üzerine yaptığı ‘Görünmezliğin Müziği’ isimli makalesinde kullandığı şu ifadeler kayda değerdir: “Toplumsal ötekileştirme, bir toplumda öteki olarak belirlenmeyi ve dolayısıyla inkârın nesnesi olmaya maruz kalmayı açık bir şekilde göstermektedir. Toplumsal ötekileştirme mekanizması çoğunluk şablonları tarafından toplumsal bir grubun ötekine dönüştürülmesi veya hâkim grup dışına atılması veya da tanınmaz ve görünmez bir toplumsal konuma itilmesidir. Bu mekanizma, hâkim çoğunluk tarafından sanat içinde azınlık otantisitesinin kavramlarını sınırlamak ve düzenlemeye çalışmak gibi yapılan deklarasyonlar, sansürler ve uygulamalar aracılığıyla işler. O halde müzikal ötekileştirmede bulunan karşılıklı yanıtlar, toplumsal ve estetik durumdan kayan bir çelişki durumu olarak eleştirel estetik fırsatları takip eder. Bu konuda siyah müzisyenler bu şekilde ortaya çıkan toplumsal inkâr karşı bir müzikal eylem içerisine girmişlerdir. Bu nedenle müzikal ötekileştirme toplumsal ortamda ‘sabitleştirilmiş denge’yi sürekli ileri sürer.” (2006:87)

Anderson’un yukarıdaki ifadelerinden de anlaşılacağı gibi, müzikal ötekileştirme ve toplumsal ötekileştirme arasında sıkı bir bağıntı vardır. Müzikal ötekileştirme, toplumsal alandaki ötekileştirme mekanizmasını sürekli kılmakta ve politik olan tarafından belirlenen sınırların korunmasını sağlamaktadır. Diğer taraftan toplumsal inkâr, müzikal formlar ve müzikal formların sansürü arasında da sıkı bir bağlantı bulunmaktadır. Nitekim bu durumu Brezilya ve Tropicalia – Tropicalizm - örneğinde inceleyen bir çalışmada kullanılan şu ifadeler müzikal formlar, toplumsal inkâr ve de müzikal sansür arasındaki girift ilişkiyi biraz daha anlaşılır kılabılır: “Brezilya’da müzik, politik inkârın mekânı olarak yoğunluklu bir alandır ve hükümetler müziği sürekli düzenleme çabası içindedirler.” (Leu, 2006:38) Bu ifadeden hareketle inkâr alanı olarak müzikal sahaya odaklanıldığında ABD’nde özellikle siyahilere ait müzikal form, enstrüman ve şarkıların bir dönem inkâr edildikleri ifade edilebilir.

Öteki olma nitelikleri müziğin dışında mıdır yoksa içinde midir? Greiner ve Guilbault’a göre; ötekilik, müziğin dışında yatar; örneğin yaşta, renkte, sınıfta, ırkta, etnisitede veya cinsiyette... Peki, bu varsayım toplumsal bir yansımanın yeniden üretimini içerir mi? Bu içerim vasıtasıyla müzik, daha önemli kültürel, toplumsal ve ekonomik gerçekliklerin saf bir aynası olarak görülebilir mi? Greiner ve Guilbault, ‘Ötekilik müziğin dışında yatar’ önermesini destekleyip, bu sorulara da ‘evet’ yanıtını vermektedirler. Çünkü müziğin kendine has karakterinden dolayı ötekilik ile müzikten hangisinin daha önce doğduğuna dair yapılacak bir tartışma girift bir hal almaktadır. Örneğin bugünlerde yapılan popüler müzik çalışmalarında, müziğin kendine has karakterine işaret edilerek müziğin, toplumu sadece yansıtmakla kalmadığından aynı zamanda toplumsal olmanı inşa ettiğinden ve de nihayetinde farklılığın taraflarını icat ettiğinden de bahsedilmektedir. (Greiner ve Güilbault, 1990:391-392)

Ötekilik müzikal anlamda nasıl inşa edilmektedir? Örneğin ‘dünya müziği’ kavramsallaştırması, ‘batı müziği’ ve onun ‘hakir ötekileri’ şeklinde bir ayrımı beraberinde getirmektedir (Middleton, 2000:59). Batılı olmayan müziklerin Batı karşısında öteki olmaları durumu (Born ve Hesmondhalgh, 2000:2), modern devletler bağlamında okunduğunda hâkim çoğunluk unsurlarının müzikal formlarını ortaya çıkarırken azınlık olan toplumsal grupların ‘gürültü’lerini beraberinde getirmektedir. Bu durum dünyanın hemen her yerinde din, dil, renk, ırk, etnisite, cinsiyet, kültür vd. farklılıklarından dolayı öteki olmuş grupların müzikal formlarının sansürleri, kavramsallaştırılmaları ve söz varlıkları -müzikal söylemleri- incelendiğinde net bir şekilde görülmektedir. Çünkü müzik sadece toplumu yansıtmamakta aynı zamanda toplumsal olanı inşa etmekte ve de nihayetinde farklılığın taraflarını icat etmektedir. (Grenier ve Guilbault, 1990:392) Buradan hareketle ABD’nde renk bağlamında ötekinin konumuna düşen siyahilerin müzikal anlatılarının bir bütün olarak ötekileştirildiklerinden bahsedilebilir. Nitekim ABD’nde siyahî azınlığa ait olan blues müziğinin müzikal ötekileştirmenin nesnesi olduğu ve hâkim beyaz gruba karşı tabi siyah azınlığı temsil ettiği açıkça ifade edilebilir.

Müzikal ötekileştirme, sansürden doğmaktadır. Ancak bir müzikal form, enstrüman ya da şarkı üzerindeki sansürün etkileri çoğunlukla ilgili müzikal formun alternatif kaynaklardan dinlenilmesi ve alternatif mekânlarda icra edilmesi ile sonuçlanmaktadır. Diğer bir ifade ile sansür ile bir müzikal formun oluşturduğu etki ortadan kaldırılamamaktadır. Bu bağlamda sansürün sürdürülebilir bir etki yarattığından bahsedilemeyebilir. Sansürden sonra toplumsal ortamda daha sürdürülebilir bir etki yaratan durum ise, ilgili müzikal formun, enstrümanın ya da şarkının kavramsallaştırılması / tanımlanması problemidir. Bu bakımdan ötekinin müziğine verilen ad, ötekileştirme olgusunu pekiştirmekte ve toplumdaki sabitleştirilmiş dengeyi ayakta tutmaya çalışmaktadır. Nihayetinde ötekine ait müzikal form, şarkı ve enstrümanlara dair isimlendirmelerin -nasıl kavramsallaştırıldıklarının- incelenmesi müzikal ötekileştirme olgusunun nasıl sürdürüldüğünün anlaşılması için gerekli görülmektedir.

1.2. Ötekinin Müziğine İsim Koymak: Müzikal Ötekileştirmenin Sürdürülmesi

Müzik nasıl kavramsallaştırılır? Ötekileştirmeyi de kapsamı içine alan insanların kültürü hakkında mevcut her şeyi ortaya çıkarmanın kayda değer bir yolu, insanların müziklerini nasıl kavramsallaştırdıklarını görmekten geçmektedir (Ighile, 2012:94). Müziğin kavramsallaştırılması ve bu kavramsallaştırmanın toplumsal olarak bir söylem haline gelmesi, müzik ve gürültü arasındaki girift ilişkinin devam ettirilmesi anlamında oldukça kayda değerdir. “Adlar tanrılar gibi kutsaldır (Latince: Nomuna numina)” (Sartori, 1993:4) Latin atasözünden de anlaşılacağı üzere toplumsal alanda diğer her hangi bir şeyi ya da bir müzikal formu, enstrümanı ya da şarkıyı adlandırmak da ona hükmetmenin aracı olarak değerlendirilebilir. Bu anlamda bir müzikal formun isimlendirilmesi ona ya bir kutsaliyet atfedip yüceltmek ya da onu ve o müzikal forma, enstrümana ya da şarkıya kendini ait hisseden birey ve toplumsal grupları “aşağılamak” - ötekileştirmek - anlamında okunabilir. Bu bağlamda bir müzikal formun bir toplumdaki kavramsallaştırılmaları ve öteki-leştirme ilişkisine dair şu ifadeler, burada anlatılmak istenen durumu özetlemektedir: “Müzik, bir toplumdaki değişmez niteliktir ve bu nedenle müzik, öteki kültürlerin kültürel niteliklerini anlamak için kullanışlı bir temel sağlamaktadır. Müzik, insan üretimidir ve toplumsal bir yapıya sahiptir. Fakat müziğin bu yapısı, müziği üreten davranışın kendisinden ayrı olarak var olamaz. Bir müzik yapısının niçin var olduğunu anlamak için müziği üreten davranışın ‘neden’ ve nasıllığını anlamalıyız. Ve toplumsal davranışın altında yatan müzik kavramının neden ve nasıl örgütlü ses üretiminin yollarını düzenlediğini anlamak zorundayız.” (2012:94)

Ighile’nin bu ifadelerinden de anlaşılacağı üzere, bir müzikal yapı ya da biçimin analiz edilebilmesi için subjektif reaksiyonlarla ona tepki vermek ve onu tanımlamak yerine onun kendi içindeki anlam tabakalarının diğer bir ifade ile müzikal kodların açılması gerekmektedir (Attali, 2014:20-24). Çünkü müziğin en nihai anlamda etiketlenmesi ve kavramsallaştırılması politik olan tarafından yapılmakta ve politik iktidar müziği etiketlemekte ve müziğe isim koymaktadır. (Greiner ve Guilbault, 1990:390) Bir politik iktidarın her hangi bir müzikal forma kendi iktidar konumuyla çatıştığı için verdiği “gürültü” isimleri; ilgili müzikal form ya da enstrümanın temsil ettiği toplumsal grubun müzikal ötekileştirmenin nesnesi olma durumunu sürdürmektedir.

Müzikal kavramlaştırmalar da en az şarkı sözleri kadar önemlidir. Çünkü müzikal kavramlaştırmalar, müziğin bir toplum içinde nasıl değerlendirildiğine dair bir taslak oluştururlar.

Bunun yanında bir müzikal formdaki söz varlığı o müzikal formun ait olduğu toplumun değerlerini net olarak yansıtmaktadır. (Ighile, 2012:94) Müziğe isim koymak (Grenier ve Guilbault, 1990:390) için ‘müzikal kod’ un açıklanması yerine politik cephelerden yapılan subjektif reaksiyonlara odaklanmak, ilgili müzikal formun her hangi bir şekilde ‘gürültü’ olarak tanımlanmasını ve adlandırılmasını beraberinde getirmektedir. Ancak ilgili müzikal formun o toplum içinde nasıl kavramsallaştırıldığına ve ilgili müzikal formun söz varlığı içindeki “ötekileştirilme imgelerine” odaklanıldığında diğer bir ifade ile müzikal formun toplumsal bağlamına odaklanıldığında ‘müzikal kod’ açıklanıp, ilgili müzikal form nitelendirilebilir.

Müzikal söylem ve müzikal eylemler ve de doğanın müzikleri, bir öteki silsilesi ile tanımlanmışlardır. Örneğin bülbül sesi ya da karga sesi arasındaki toplumsal farklar, karganın sesini direk olarak ötekileştirmektedir. Bu açıdan ötekilerin müzikleri, otantik bağlamda sadece kendilerine ait olarak kabul edilir. İronik olarak burada müzik ile ötekileştirme arasındaki ilişki, bir müzikal sesin müzikal form mu yoksa gürültü mü olduğuyla ilişkilendirilmektedir. (Middleton, 2000:59) En nihayetinde, ilgili müzikal form, mevcut politik iktidarın konumu ile bir çatışma içerisinde ise gürültü, uzlaşma içindeyse müzikal form olarak adlandırılmaktadır. Önceleri gürültü daha sonrasında ise ideolojik eleştiri olarak bestelenmiş gürültü (Stahl, 1976:651) en sonunda ise müzikal forma dönüşen bu anlatı biçimleri, isimsiz gürültüler ya da marjinal sesler olarak içinde buldukları tanımlanma problemlerinden dolayı müzikal ötekileştirmenin sürdürülmesine ve toplumsal ötekileştirme mekanizmasının çalıştırılmasına yetki vermektedirler. (Sharma, 1996:15) Burada anlatılmak istenen durum, Sharma’nın şu ifadeleriyle biraz daha netleştirilebilir: “Biz ötekine her zaman aşırı bir haz yüklüyoruz. Öteki bizim hakkımızı çalmak istiyor ve öteki biraz mahreme ve sapkın bir hazza girmeye çalışıyor. Kısacası; öteki ile ilgili olarak bizi gerçekten rahatsız eden şey nedir? Ötekilerin yiyeceklerinin kötü kokusu, ötekilerin gürültülü şarkıları ve dansları, ötekilerin tuhaf tavır ve davranışları ve ötekilerin çalışmaya karşı tutumları...” (1996b:15-16)

Sharma’nın yukarıdaki ifadelerinden de anlaşılacağı üzere çoğunlukla tanımsız kalan, gürültü olarak tanımlanan ya da hemen hemen bütün dillerde ‘zırlı sesleri’ gibi bir kavramsallaştırmayla bağsamsız bir ses gibi açıklanmaya çalışılan bu müzikal biçimler - ötekileştirilmiş insanlar ve ötekileştirilmiş müzikal formlar – pek çok toplumda olduğu gibi, Türkiye toplumunda da mevcuttur. Sansür ve gürültü kavramlarıyla isimlendirilme bağlamında bakıldığında Türkiye’de de pek çok müzikal eylemin ve müzikal formun sansürlendiği ve gürültü kavramlarıyla kavramsallaştırıldığı görülmektedir. Bu anlamda Türk Halk Müziği, Türk Sanat Müziği, Arabesk müziği ve Kürt Müziği gibi müzikal formların Türkiye’de belirli bir dönem ‘gürültü’ olarak tanımlandıkları ileri sürülebilir. Daha spesifik olarak bakıldığında ise belirli sanatçıların yaptığı müziklerin Türkiye’de bir dönem gürültü olarak değerlendirildikleri söylenebilir. Nitekim Ruhi Su, Ahmet Kaya, Ferhat Tunç, Selda Bağcan ve Grup Yorum bu duruma verilebilecek örneklerdendir. (Freemuse, 2006:36-43)

Müzikal ötekileştirme sansür ile başlamakta ve ilgili toplumsal gruba ait müzikal anlatıların olumsuz kavramsallaştırılmaları ile devam ettirilmektedir. Müzikal ötekileştirmenin bu iki ölçütünün yanında bir toplumsal grubun müzikal ötekileştirmenin nesnesi konumuna düştüğünü anlamının diğer bir yolu, ilgili toplumsal grubun antropolojik olarak kendi değerlerine işaret eden dil ve enstrümanları kullanıp kullanmadıkları ve ilgili toplumsal grubun müzikal söylemlerindeki ötekileştirilme imgelerinin izlerinin sürülmesi olarak ifade edilebilir.

1.3. Müzikal Ötekileştir-il-menin Söylemi ve Bu Kimin Enstrümanı?

Müzikal ötekileştirme sansür ile doğmakta ve ilgili toplumsal grubun müzikal anlatılarının “gürültü” isimleri ile kavramsallaştırılmaları sayesinde devam ettirilmektedir. Bununla birlikte müzikal ötekileştirme, bir toplumsal grubun kendi değerlerine işaret eden dil ve enstrümanları kullanıp kullanmadığıyla da ilişkilendirilebilir. Nitekim bir toplumun kendini en iyi biçimde kendi diliyle ve kendi enstrümanlarıyla ifade edeceği söylenebilir. Bu durumu kanıtlayacak pek çok psikolojik deneyden bahsedilebilir. Bu deneylerden en önemlisi, çocukların ve yetişkinlerin müzik algıları hususunda yapılmıştır. Bu deneyde deneklerin kendi kültürel hafızalarına yakın olan müzikal anlatılardan hoşlandıkları, deneklerin kendi kültürel hafızalarına uzak olan müzikal anlatıları dinlerken ise rahatsız oldukları gözlemlenmiştir. (Morrison ve Demorest, 2009:69-71) Buradan hareketle müzikal alanda bir kültürü en iyi temsil edecek olan unsurlar yine aynı kültürün kendi dil ve enstrümanlarıdır denilebilir.

Bir toplumda müzikal ötekileştirmenin nesnesi olan gruplar, bazen bir azınlık bazen de hâkim kültürle çatışan bir alt kültürel toplumsal grup olabilmektedir. Bu açıdan özellikle modern dönemde azınlıkların kendi kültürlerine işaret eden enstrüman ve dili kullanamadıkları söylenebilir. Azınlık dillerinin sansürlenmesi ya da kamusal alanda –özellikle de eğitimde- kullanılmalarının yasaklanması, müzikal ötekileştirmenin göstergelerinden biri olarak okunabilir.

Kültür hareketlerinin konuşması olarak müzik (Brace, 1992:15) bir toplumdaki kültürel değerlere bitişik bir müzikal alan ihtiva etmektedir. Bu bağlamda bir toplumda hâkim ve tabi ayrımının ortaya çıkması müzikal formlar, enstrümanlar ve şarkılar arasında da bir hiyerarşiyi beraberinde getirmektedir. Bu hiyerarşi ise zamanla hiyerarşik olarak alt sırada olan enstrümanların kullanılmamaları ile sonuçlanmaktadır. Bu duruma verilecek en bariz örnek Suriye’deki Kürtlerin Arap enstrümanlarını (A.İ., 2005:3-14; Petmua, 2009:10) İran’daki Kürtlerin ise Fars tarını (Christensen, 1966:11) kullanmalarıdır. Nitekim Kürtlerin antropolojik olarak kendilerine ait olan arbanı (vurmalı), bilur (üflelemeli) ve tenbur (telli) gibi çalgılar yerine, sınırları dâhilinde buldukları hâkim kültürün enstrümanlarını kullanmak zorunda kalmaları burada ifade edilen duruma iyi bir örnek teşkil etmektedir.

Enstrümanların ve müzikal formların kültürle direk bir bağıntı içinde olduklarından bahsedilebilir. Örneğin piyano bir Batı enstrümanıdır ve Batı kültürünü temsil etmektedir. Kopuz bir Türk enstrümanıdır ve Türk kültürünü temsil etmektedir. Buradan hareketle müzikal ötekileştirmenin “enstrümantal ötekileştirme”yi de bünyesinde barındırdığı söylenebilir. Bu bağlamda bir toplumsal alanda antropolojik olarak kendi değerlerine işaret eden enstrümanları kullanmayan toplumsal grupların enstrümantal olarak ötekileştirildikleri ileri sürülebilir. Özellikle modern devrimlerden sonra bu duruma verilebilecek örnek bir hayli fazladır. Sri Lanka’da Tamil azınlığı (Lönnblad, 2012:6-7), Ermenistan’daki Kürtler (Tsitsishvili, 2007:269-270) ve nihayetinde Afro Amerikalılar, Afro Brezilyalılar ve Afro Kolombiyalılar (Bere, 2008:1-38; Thompson, 2014:1-7) bu duruma örnek olarak gösterilebilirler.

Bir toplumdaki müzikal ötekileştirmeye işaret eden unsurlar sansür olumsuz müzikal kavramsallaştırmalar ve enstrümantal ötekileştirme olarak sıralanabilir. Ancak bunlara ek olarak şarkı sözleri üzerinden de müzikal ötekileştirme meselesi net olarak anlaşılabilir. Şarkı sözlerine diğer bir ifade ile müzikal söylemlere odaklanıldığında da “müzikal ötekileştirme” ve “toplumsal ötekileştirme” meselesi tam olarak okunabilir. Nitekim “Bir şarkı toplumsal alandaki kocaman bir problemi kendi içine sığdırır” (Strong, 2010:5-14) ifadesinden hareketle bir toplumsal mesele olarak “ötekileştirme” olgusunun şarkı sözleri üzerinden de anlaşılacağı ifade edilebilir. Çünkü şarkılar bir toplumun canlı birer anlatıdır (Bere, 2008:1).

Müzikal ötekileştirme, kavramsal olarak bu üç ölçüt merkezinde açıklandıktan sonra bu kavramsal çerçeve üzerinden bir örnek toplumsal grup, müzikal form, enstrüman ve şarkı bağlamında incelendiğinde “müzikal ötekileştirme” kavramı daha iyi anlaşılabilir. Buradan hareketle siyahî toplumsal gruplar, blues müzikal formu, siyahî dilleri ve enstrümanları ve de blues müzikal formunun müzikal söylemleri -şarkı sözleri- üzerinden yapılacak bir inceleme müzikal ötekileştirme kavramının tam olarak çerçevelendirilmesini sağlayabilir.

2. Müzikal Öteki Olarak Siyahî Müzikleri

Siyahîler, Afrika kıtasından ABD’ne götürüldüklerinde kültürlerini de kendileriyle beraber taşımışlardır. Bu bağlamda ilk köle gemisi ABD’ne vardığında ABD, siyahî bir yaşamla, siyahîler ise Amerikan yaşamıyla karşılaşmışlardır. Bu karşılaşma sonrasında ise, çiftliklerde köle olarak yaşamaya başlayan siyahîler, Amerikan toplumunda uzun bir dönem ikincil bir toplumsal konumda bulunmuşlardır.

Amerika’da siyahî olmak, uzun bir dönem doğuştan öteki olmak anlamına gelmiştir. Bu bağlamda doğuştan öteki konumunda olan siyahîler, doğuştan sahip oldukları ötekiliklerini müzik içine işlemişlerdir (Born ve Hesmondhalgh, 2000:22). Nitekim çiftliklerde çalışan siyahîlerin Amerika’nın perspektifinden bakıldığında ise “Negro”ların sadece şarkı söylemelerine izin verilmiştir (Neuman, 2008:9). Siyahîler, bir yandan tarlalarda “beyaz efendi”leri için çalışmış bir yandan da şarkı söylemişlerdir.

Siyahilerin kölelik dönemlerinde, ABD’nde pek çok iç savaş ve toplumsal hareket ortaya çıkmıştır. Bu hareketlerin temel itkisi ise hiç şüphesiz köleliğin ortadan kaldırılması olarak ifade edilebilir. Bu bağlamda kölelik kaldırılana kadar, siyahilere ait müzikal anlatıların -şarkıların, müzikal formların ve enstrümanların- müzikal ötekileştirmenin nesnesi oldukları ifade edilebilir. Bu bakımdan kavramsal çerçevedeki sırasıyla; sansür, olumsuz müzikal kavramsallaştırma, enstrümantal ötekileştirme ve müzikal söylemler üzerinden siyahî müziklerine odaklanıldığında müzikal ötekileştirme kavramı daha net anlaşılabilir.

2.1. Siyahî Müziklerine Sansür

Müzikal ötekileştirmenin ilk ölçütü olan sansür, siyahî müziklerine, enstrümanlarına ve şarkılarına sürekli uygulanmıştır. Nitekim siyahilerin köle olmaları durumu, Afro-X problemi olarak nitelendirilirse Afro-Amerikan siyahiler başta olmak üzere, Afro Kolombiyalı ve Afro Brezilyalı siyahilerin müzikal formlarının, enstrümanlarının ve de şarkılarının sürekli sansürlendikleri ifade edilebilir (Wade, 2005:357).

Amerika için düşünüldüğünde kölelik dönemi Negro şarkılarından başlayarak; Blues, Soul, Jazz, Rap ve Hip Hop’a kadar gelen çizgide Afro’lara ait müzikal formların sürekli sansürlendikleri görülmektedir. Nitekim “blues” -maviler- isimlendirmesi bile bir özgürlük anlatısı olarak okunmaktadır. “Blue” mavi, gökyüzünü ifade etmekte ve bir siyahî kölenin ötekiliğini ve de özgürlük istemini ifade etmektedir. (Gerard, 2005:10-67)

Siyahilerin ABD’nde köle olmaları durumu (Stahl, 1976:639), siyahilerin ikincil bir toplumsal konumda olduklarını göstermektedir. Siyahiler, doğuştan sahip oldukları ötekiliklerini sese dönüştürmüşlerdir (Born ve Hesmondhalgh, 2000:22). ABD’nde siyahilerin müzikal form, enstrüman ve şarkılarının sansürlenmesine dair pek çok politika çıkarılmıştır. Nitekim CIA merkezli olarak kurulan Psikolojik Strateji Kurulu’nun temel görevi Negro şarkılarının sansürlenmesi olarak ifade edilmektedir (Street, 2003:115). Bu kurum, sakıncalı bulunduğu şarkıları ve enstrümanları sansürlemekle görevlendirilmiştir. ABD’nde olduğu gibi, Brezilya ve Kolombiya’da da buna benzer politikaların uygulamaya konduğu bilinmektedir.

Siyahilerin ana kara (Afrika) ile kimlikleşmeleri müzik sayesinde olmuştur (Moultsby, 1983:51). Nitekim ABD’nde ya da diğer ülkelerde uygulanan sansürlerin de bu kimlikleşmenin engellenmesi için yapıldıkları söylenebilir. Antropolojik olarak Siyahilere ait olan davul, bir müzik icra etme aracından ötede siyahiler için iletişim aracı olarak değerlendirilmektedir. Bu açıdan davulun ABD’nde uzun bir dönem yasaklandığı bilinmektedir. (Oakley, 2004:24-25) Siyahiler için davul çalmak bir müzik icra etmeden ötede “evde olmak” anlamına gelmektedir (Jenkins, 2008:3). ABD’nin davulu yasaklamasının nedeni ise siyahilerin evdeymiş gibi bir duygu geliştirmelerini ve ABD’nde siyahî bir kimlik geliştirmelerini engellemek olarak ifade edilebilir.

Pek çok kabile toplumunda olduğu gibi Afrika’da da daha çok vurmalı çalgılar kullanılmaktadır. Bu bağlamda “davul” Afrikalıların kendi kültürlerine işaret eden bir enstrüman olarak değerlendirilebilir. Ancak “blues”dan başlayarak “hip-hop” a kadar gelen müzikal formlarda genel olarak saksafon ve gitarın hâkim olduğundan bahsedilebilir. Bu anlamda siyahilerin enstrümantal olarak da ötekileştirildikleri söylenebilir. Bunun yanında ne ABD’ndeki ne de Brezilya’daki siyahiler yerel dilleriyle müzik icra etmemişler genel olarak İngilizceyi müzik dili olarak kullanmışlardır. Bu durum da siyahilerin müzikal ötekileştirmenin nesnesi olduklarını kanıtlamaktadır.

Siyahilerin müzikal formlarının ve enstrümanlarının sansürü ve antropolojik olarak kendi değerlerine işaret eden dil ve enstrümanları kullanamamaları, siyahilerin müzikal ötekileştirmenin nesnesi olduklarını göstermektedir. Bunun yanında siyahilerin müzikal ötekileştirilmelerinin sürdürülmesi, siyahî müzikal anlatılarının –müzikal form, enstrüman ya da şarkıların- olumsuz kavramsallaştırılmaları ile de sürdürülmüştür.

2.2. Siyahî Müziklerine Dair Kavramsallaştırmalar: İsimsiz Gürültüler

Müzikal kavramsallaştırmalar, müzikal ötekileştirmenin sürdürülmesini sağlamaktadır. Toplumsal alandaki herhangi bir “şey”in kavramsallaştırılması, o “şey”in gücünü ve toplumsal bağlamdaki olumlu ya da olumsuz karşılığını göstermektedir (Ighile, 2012:94). Bu bağlamda bir şarkının, enstrümanın ya da müzikal formun olumsuz olarak kavramsallaştırılması, diğer bir ifade ile “gürültü” isimleri ile

nitelendirilmesi o müzikal form, şarkı ya da enstrümanla özdeşleşen toplumsal grupların müzikal ötekileştirmenin nesnesi olmalarını devam ettirmektedir.

Olumsuz müzikal kavramsallaştırmalar örneğinde siyahî müziklerine bakıldığında pek çok örnekle karşılaşmaktadır. Bunlardan en önemlisi ise, bir siyahî müziği olan “blues” müzikal formunun “şeytanın müziği” (Oakley, 2004:16-21) olarak kavramsallaştırılmasıdır. Bunun yanında bir siyahî müzikal formu olan “Jazz” müziğinin “militan müzik” (Street, 2003:117) olarak kavramsallaştırılması da bu duruma örnek olarak gösterilebilir.

Siyahîlerin sadece müzikal formları olumsuz müzikal kavramsallaştırmalardan ve isimlendirmelerden etkilenmemiştir. Nitekim siyahîlerin yoğun olarak kullandığı “saksafon enstrümanı” da olumsuz müzikal kavramsallaştırmalardan payını almış ve “zırlı enstrümanı” (Street, 2003:117) olarak nitelendirilmiştir. Bu açıdan siyahîlere ait müzikal anlatıların bir bütün olarak olumsuz müzikal kavramlarla açıklanması, siyahîlerin müzikal öteki olmalarını devam ettirmişti denilebilir.

Müzikal ötekileştirme ve enstrümantal ötekileştirmenin nesnesi olan ve olumsuz müzikal kavramlarla tanımlanan siyahî müzikleri ve enstrümanları için pek çok olumsuz müzikal kavramsallaştırmadan bahsedilebilir. Ancak “şeytanın müziği” kavramsallaştırması, bu başlık altında verilebilecek en iyi örneği teşkil etmektedir. Bu açıdan son olarak siyahî müziklerindeki müzikal söylemlere bakıldığında, hem müzikal ötekileştirme kavramı daha net anlaşılabilir ve hem de siyahî müziklerinin müzikal ötekileştirmenin nesnesi olma durumları tam olarak ifade edilebilir.

2.3. Siyahî Müziğinde Söylem: Görünmez Adamlar

Müzikal ötekileştirmenin nesnesi olarak siyahî müzikleri; sansür, enstrümantal ötekileştirme ve olumsuz müzikal kavramsallaştırmalardan etkilenmişlerdir. Bunlara ek olarak müzikal ötekileştirilmenin söylemi, şarkı sözleri üzerinden de okunabilmektedir. Çünkü müzikal söylemler direk olarak toplumsal olanı betimlemektedirler (Hallam, 2013:35).

Müzikal değer ve toplumsal değer olarak iki farklı kavramsallaştırma yapılırsa; müzikal değer toplumsal değerle bitişik olduğu söylenebilir (Pierebon, 2011a:4). Toplumsal değer ile müzikal değer bu bitişik hali, şarkı sözlerinin analizi sayesinde o şarkının çıktığı toplumla ilgili net bilgilere ulaşılmasını sağlamaktadır. Bu bağlamda müzikal ötekileştirilmenin izleri siyahî müziğine ait şarkıların sözleri üzerinden de okunabilir. Nitekim siyahîlerin Amerikan toplumundaki ikincil konularına işaret eden bir siyahînin ağzından çıkan şu ifadeler burada anlatılan durumu özetlemektedir: “Ben görünmezim. İnsanlar, beni görmeyi reddediyorlar... Beni anlayın...” (Anderson, 2006:85) Bir siyahînin ağzından çıkan bu ifadeler, toplumsal ötekileştirme ve müzikal ötekileştirme ilişkisini de net olarak anlatmaktadır. Bunun yanında “Jubba Şarkıları” olarak bilinen şu şarkıda geçen ifadeler de burada anlatılmak istenen durumu pekiştirmektedir:

“Jubba oldu
Jubba oldu
Jubba yiyen sarı kedi öldü
İki tane ye
Ölüme merhaba de...” (Sullisan, 2014:22)

Bu şarkıda geçen “jubba” çiftliklerde köle olarak çalıştırılan siyahîler için yapılan yemeğin adıdır. Jubba, çiftlikteki bir haftalık yemek artıklarından köleler için yapılan yemektir. Şarkıdaki ifadelerden de anlaşılacağı üzere, “jubba” şarkıda mizahi bir dille anlatılmaktadır. Bu şarkıdakine benzer ifadeler diğer pek çok siyahî şarkısında da rastlanılmaktadır. Nitekim Butch Cage ve Willie Thomas’ın “Öldür Şu Zenciyi” isimli şarkılarında geçen şu ifadeler de bu duruma örnek olarak gösterilebilir:

“Şu zencinin yolunu kes ve vur kafasına
Çünkü beyaz adamlar, ‘O zenciyi öldüreceğiz’ diyor
Beyaz adamlar tavada kızarmış domuz yiyor
Zenciler işe yaramıyor onlara çok az düşüyor

Yaşlı Dicker-Dagger amca yağı yiyip bitiriyor ve diyor ki

Sabah kalkacağım ve özgür olacağım

Şu zencinin yolunu kes ve kafasına vur

Çünkü beyaz adamlar ‘O zenciye öldüreceğiz’ diyor...” (Oakley, 2004:20)

Bu şarkının sözlerinden de açıkça anlaşılacağı gibi Amerika’da siyahilerin ikincil konumları sabittir. Müzik ile bu ikincil toplumsal konumlarına karşı durmaya çalışan siyahiler, toplumsal ve müzikal alandaki ötekiliklerini şarkıların içine işlemişlerdir (Born ve Hesmondhalgh, 2000:22). Bu şarkıda geçen “Beyaz adamlar, ‘O zenciye öldüreceğiz’ diyor” ifadeleri Amerikan toplumundaki ötekileştirme meselesini açıkça dışa vurmaktadır.

Siyahilerin müzikal ötekileştirmenin nesnesi konumunda olmalarına müzikal formlar, şarkılar ve enstrümanlar gösterge olarak sunulabilir. Ancak özellikle siyahilerin dansları ve bu dansların şarkılardaki betimlemeleri üzerinden gidilerek de müzikal ötekileştirmenin siyahiler üzerindeki etkileri gözlemlenebilir. Nitekim “Juber” dansı olarak bilinen dans için söylenen şu şarkıda geçen ifadeler burada anlatılmak istenen durumu özetlemektedir:

“Tanrım! Beni nasıl da güldürüyor

Zencilerin böyle üzgün olduğunu görmek

Onları aptal jig dansı yaparken

Ve juber kılık kıyafetine aldırılmazken görmek...” (Oakley, 2004:33)

Şarkıdan da açıkça anlaşılacağı gibi siyahilere ait bir dansın “aptal” olarak tanımlanması, müzikal ve toplumsal öteki olarak siyahilerin durumuna işaret etmektedir. Bunun yanında Amerikan anayasasında ve yasalarında siyahilerin tanınmaması da yine şarkılarda eleştirilen durumlardan bir tanesi olarak göze çarpmaktadır. Nitekim Henry Thomas’ın “Shanty Blues” isimli kayıtlarında geçen şu ifadeler burada anlatılmak istenen durumu özetlemektedir:

“Evet! Kanun senin yanında

Ben bir onluk bile alamayacağım

Yapabilirsem, kulübeme kaçacağım...” (Oakley, 2004:89)

Bu şarkıda geçen “Evet! Kanun senin yanında...” ifadeleri, Amerika’daki hâkim ve tabi toplumsal grupları açık bir şekilde göstermektedir. “Beyaz Adam” bir hâkim toplumsal konum iken, “Siyah Adam” tabi bir toplumsal konuma işaret etmektedir. Nitekim toplumsal konumların hiyerarşisine ve siyahilerin ikincil olmalarına işaret eden şu şarkıda geçen ifadeler de bu bağlamda kayda değerdir:

“Zor değil mi? Zor değil mi?

Zor değil mi? Bir zenci, bir zenci olmak?

Zor değil mi? Zor değil mi?

Zamanı geldiğinde alamamak paramı

Evet! Hiç fark etmez

Çalıştığın süreyi nasıl kanıtladığın

Beyaz adam mutlaka

Kazıklayacaktır zenciye arkasından...” (Oakley, 2004:54)

“Zor değil mi zenci olmak?” sorusunun, yanıtı aranmaksızın toplumsal ve müzikal ötekileştirmeye işaret ettiğinden bahsedilebilir. Bir toplumsal ortamdaki bir toplumsal grup için kimliğini ifade etmek zorsa, o toplumda hem toplumsal hem de müzikal bir ötekileştirmenin olduğu söylenebilir. “Zor değil mi Kürt olmak?” sorusu Türkiye için sorulabilir. Zor değil mi Hazara olmak?” sorusu Afganistan için, “Zor değil mi Müslüman olmak?” sorusu da ABD için sorulabilir. Bu soruların artması, o toplumdaki ötekileştirmenin derecesini göstermektedir. Toplumsal ötekileştirme

mekanizması çalıştıkça da bu durum müzikal ötekileştirmeye yansımakta ve kalıplaşmış politik sınırlar korunmaya çalışılmaktadır. Nitekim bu şarkının sözlerinden de anlaşılacağı gibi toplumsal ötekileştirmenin müzikal alana yansması, müzikal ötekileştirmenin göstergelerinden biri olarak ifade edilebilir. Bu durumu Konfüçyüs şu ifadelerle dile getirmektedir: “Barışın huzur verdiği ortamlarda ve zamanlarda müzik, ahenkli ve neşelidir. Ve bu zamanlarda müzik, siyasetteki uyuma işaret eder. Sıkıntılı zamanlarda ise müzik, üzgün ve kırgındır. Ve bu zamanlarda müzik, siyasetteki karmaşaya ve gürültüye işaret eder. Boyunduruk altına alınmış bir toplumsal grubun müziği kahırlıdır ve insanların açmazını gösterir. Müzik ve siyaset her zaman direk bir ilişki içindedir...” (Lee, 2010:189)

Konfüçyüs’ün bu ifadelerinden hareketle müzikal ötekileştirme ve toplumsal ötekileştirme arasında sıkı bir bağıntının olduğu söylenebilir. Bu bağlamda, sansür ile beraber doğan müzikal ötekileştirmenin, olumsuz müzikal kavramsallaştırmalar ile devam ettirildiği ifade edilebilir. Bunun akabinde enstrümantal ötekileştirme ile pekiştirilen müzikal ötekileştirmenin, müzikal söylemlere -şarkı sözlerine- girdiği anda tam olarak perçinlendiğinden bahsedilebilir. Nitekim siyahî müzikleri genelinde ve blues özelinde görüleceği gibi; müzikal ötekileştirmenin blues müzikal formu için bütün aşamalarını tamamladığından söz edilebilir.

SONUÇ

Müzikal ötekileştirme ve toplumsal ötekileştirme arasında sıkı bir bağ vardır. Çünkü müzikal ötekileştirme bir toplumdan dışlanmış bir toplumsal grubun bu dışlanmasını meşrulaştırmakta ve sürdürmeye çalışmaktadır. Müzikal ötekileştirme herhangi bir niteliğinden dolayı içinde bulunduğu toplumdan dışlanan bir toplumsal grubun müzikal anlatılarının -şarkılarının, enstrümanlarının ya da müzikal formlarının- sansürlenmesi ile beraber başlamaktadır. Bu bağlamda bir toplumdaki sansürün direk olarak müzikal ötekileştirmeye işaret ettiği söylenebilir.

Sansür müzikal ötekileştirmeyi başlatsa da sansürlenmiş müzikal anlatılar çoğu zaman alternatif kaynaklardan dinlenerek sansür aşılmaktadır. Sansürden sonra müzikal ötekileştirmenin bir diğer ölçütü ise, sansürlenmiş müzikal anlatıların -şarkı, enstrüman ya da müzikal form- olumsuz müzikal kavramlarla adlandırılmalarıdır. Müzikal ötekileştirme için diğer bir ölçüt ise, bir toplumsal grubun antropolojik olarak kendi değerlerine işaret eden “dil” ve “enstrümanları” kullanıp kullanmadıkları olarak ifade edilebilir. Son olarak bir toplumsal grubun müzikal söylemleri -şarkı sözleri- içindeki ötekileştirilme imgeleri incelendiğinde; müzikal ve toplumsal ötekileştirilmeye dair öğelerin olup olmadığına bakılarak müzikal ötekileştirmenin varlığı iddia edilebilir.

Müzikal ötekileştirmenin bu ölçütleri çerçevesinde siyahî müzikleri genelinde ve blues müzikal formu özelinde bir inceleme yapıldığında blues müziğinin müzikal ötekileştirmenin nesnesi olduğu ifade edilebilir. Nitekim ABD tarihine bakıldığında blues müziğinin bir dönem sansürlendiği görülmektedir. Diğer taraftan bir müzikal anlatı olarak blues müziğine ait şarkı ve enstrümanların olumsuz müzikal kavramsallaştırmalarla anıldığı da bilinmektedir. Bu bağlamda blues şarkılarının “şeytanın şarkısı” olarak isimlendirilmesi kayda değerdir. Nihayetinde Afro-Amerikanların kendi dil ve enstrümanlarından ziyade ABD’deki hâkim dil (İngilizce) ve enstrümanları (saksafon ve gitar gibi) kullandıkları için Afro-Amerikanların enstrümantal olarak da ötekileştirildiklerinden ve bu doğrultuda müzikal ötekileştirmenin nesnesi olduklarından bahsedilebilir. En nihayetinde blues şarkılarındaki söylemlere bakıldığında da bu durum net bir şekilde görülmektedir. Bir blues şarkısında geçen “Zor değil mi? Zor değil mi? Zor değil mi? Zenci olmak?” ifadeleri burada anlatılmak istenen durumu özetlemektedir.

Bir müzikal anlatı -şarkı, müzikal form ya da enstrüman-, içinden çıktığı toplumun; toplumsal, tarihi ve estetik değerleri bağlamında incelenebilir. Bunun haricinde yapılacak bir inceleme sonucunda ilgili müzikal anlatının müzikal ötekileştirmenin nesnesi konumuna düşmesi kaçınılmaz görünmektedir. Bu bağlamda müzikal ötekileştirme, toplumsal ötekileştirme mekanizmalarını sağlamlaştıracak ve toplumsal ötekileştirmeyi sürdürülebilir kılacaktır. Müzikal ötekileştirmenin ortadan kaldırılabilmesi için ise, bir toplumdaki bütün seslerin gürültü yerine müzikal anlatı olarak değerlendirilmesi; sansür ve olumsuz müzikal kavramsallaştırmaların engellenmesi gerekmektedir.

KAYNAKÇA

- Adorno, T. & Horkheimer, M. (2011), **Sosyolojik Açılımlar**, Çev. M. S. Durgun ve A. Gümüş, Bilgesu Yayınları, Ankara.
- A.İ. (2005), Syria Kurds in the Syrian Arab Republic One Year After The March 2004 Events, **Amnesty International March**.
- Aksoy, Ozan. (2009), “Şivan Perwer and Kurdish Music: I would return Turkey to contribute to Peace”, **Kurdish Herald, Volume 1, Issue 2**, pp. 9-11.
- Anderson, Paul Allen. (2006), **Ralph Ellison’s Music Lessons**, Cambridge University Press, Cambridge.
- Attali, Jacques. (2014), **Gürültüden Müziğe**, Çev. Gülüş Gülcügil Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Bere, Wonderful G. (2008), **Urban Grooves: The Performance Of Politics in Zimbabwe’s Hip Hop Music**, Unpublished PhD Thesis, New York University.
- Born, Georgia. & Hesmondhalgh, David. (2000), **Introduction: On Difference, Representation and Appropriation in Music**, University of California Press, California.
- Brace, Timothy Lane. (1992), **Modernization and Music in Contemporary China: Crisis, Identity and The Politics of Style**, Unpublished Phd Thesis, The University of Texas.
- Brindley, Erica Fox. (2012), **Music Cosmology and The Politics Of Harmony in Early China**, State University of New York Press, Albany.
- Christensen, Dieter. (1966), **Kurdish Folk Music From Western Iran**, Indiana University Archives, Indiana.
- Demir, Ömer. & Acar, Mustafa. (2002), **Sosyal Bilimler Sözlüğü**, Vadi Yayınları, Ankara.
- Eaton, David. (2012), “The Influence of Music on Self and Society”, **World Peace: An Exploration of The Significance of God for a World in Crisis**, Conference in Washington.
- Esgin, Ali. (2012), “Bir Müzik Sosyolojisi Var mıdır?”, **Önce Müzik Vardı - Doğu Batı Dergisi Sayı 62 İçinde**, Doğu Batı Yayınları, Ankara.
- Freemuse. (2006), “And The ‘Beat’ Goes On – Censorship in Turkey”, **Music Will Not Be Silenced**, Third Freemuse World Conference On Music and Censorship, İstanbul.
- Gamez, Nora. (2013), “Rap is War: Los Aldeanos and The Politics of Music Subversion in Contemporary Cuba”, **Trans-Revista Transcultural De Musica Transcultural Music Review 17**, pp. 1-23.
- Gerard, Herzhaft. (2005), **Blues**, Çeviren: İsmail Yergüz, Dost Kitabevi, Ankara.
- Grenier, Line. & Guilbault, Jocelcyne. (1990), “Authority Revisited: The Other in Anthropology and Popular Music Studies”, **Ethnomusicology, Vol. 34, No: 3**, pp. 381-397.
- Grunberger, Richard. (1971), **A Social History of The Third Reich**, Weidenfeld and Nicolson, London.
- Halam, Huw. (2013), **Political Sound – National Socialism and Its Musical Afterlives**, Unpublished PhD Thesis, University of London.
- Herzhaft, Gerard. (2005), **Blues**, Türkçesi: İsmail Yerguz, Dost Yayınları, Ankara.
- Ighile, Mark. (2012), “A Conceptual Approach To The Study of Song and Music in Benin Society”, **Venets: The Belogradchik Journal For Local History, Cultural Heritage and Folk Studies, Volume 3, Number 1**, pp. 93-111.
- Jenkins, Rasheedah. (2008), **The Songs of Black (Women) Folk: Music, Politics and Everyday Living**, Unpublished PhD Thesis, Louisiana State University.

- Lee, Pei-Ling. (2010), "From Discord to Harmony? A Textual Analysis of Political Theme Songs in Contemporary Taiwan", **Intercultural Communication Studies XIX:3**, pp. 188-201.
- Leu, Lorraine. (2006), "Music and National Culture: Pop Music and Resistance in Brazil", **P:Potuguese Cultural Studies, Winter**, pp. 36-44.
- Love, Nancy. (2006), **Musical Democracy**, State University of New York Press, New York.
- Lönnblad, Irene. (2012), **Political Elements In The Music of MIA**, Unpublished MA Thesis, Department of Philosophy, History, Culture and Art Studies, University of Helsinki.
- Middleton, Richard. (2000), "Musical Belongings: Western Music and Its Low-Other", **Introduction: On Difference, Representation and Appropriation in Music**, Edited By: Georgia Born and David Hesmondhalgh, University of California Press, California.
- Morrison, Steven J. & Demorest, Steven M. (2009), "Cultural Constraints on Music Perception and Cognition", **Cultural Neuroscience – Cultural Influence on Brain Function**, Edited By: Joan Chiao, pp. 67-77.
- Moultby, Portia K. (1983), "Soul Music: Its Sociological and Political Significance in American Populer Culture", **Journal of Popular Culture, 17:2**, pp. 51-60.
- Naerland, Torgeir Uberg. (2014), **Music and The Public Sphere: Exploring the Political Significance Of Norwegian Hip Hop Music Through The Lens Of Public Sphere Theory**, Unpublished PhD Thesis, University of Bergen.
- Neuman, Dard. (2008), "Music, Politics and Protest", **Music and Politics 2, Number 2 / Summer**, pp. 1-22.
- Oakley, Giles. (2004), **Blues Tarihi – Şeytan'ın Müziği**, Çeviren: Aydemir Özügül, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Paris, Jeffrey. & Ault, Michael. (2004), "Subcultures and Political Resistance", **Peace Review 16:4, December**, pp. 403-407.
- Petmua, Dimitria. (2009), "The Protection of Stateless Persons in Detention", **The Equal Rights Trust**, London.
- Pierebon, Chiara. (2011a), "The Role Of Music in The National – Bolshevik Organization: A Web-Based Analysis", **International Journal Of Social Sciences and Humanity Studies Vol 3, No: 2**, pp. 95-104.
- Pierebon, Chiara. (2011b), **Youth Political Organizations and Music: The Case Of St. Petersburg**, Working Papers Centre For German and European Studies.
- Reitov, Ole. & Korpe, Marie. (2004), "Not To Be Broadcasted", **Sound of Change – Social Political Features of Music in Africa**, Editor: Stig – Magnus Thorsen, Sida Studies 12, pp. 70-86.
- Sartori, Giovanni. (1993), **Demokrasi Teorisine Geri Dönüş**, Çev. Tunçer Karamustafaoglu ve Mehmet Turhan, Türk Demokrasi Vakfı Yayınları, Ankara.
- Siegmeister, Elie. (1938), **Music and Society**, Critics Group Press, New York.
- Sharma, Sanjay. (1996), "Noisy Asians or 'Asian Noise'?", **Dis-Orienting Rhythms: The Politics of the New Asian Dance Music**, Edited By: Sanjay Sharma, John Hutnyk and Ashwani Sharma, Zed Books, London.
- Sharma, Ashwani. (1996b), "Sounds Oriental: The (Im)possibility of Theorizing Asian Musical Cultures", **Dis-Orienting Rhythms: The Politics of the New Asian Dance Music**, Edited By: Sanjay Sharma, John Hutnyk and Ashwani Sharma, Zed Books, London.
- Stahl, Gerry. (1976), "Attuned to Being: Heideggerian Music in Technological Society", **Boundary 2, IV**, pp. 637-664.

- Street, John. (2003), “Fight The Power: The Politics of Music and The Music of Politics”, **Government and Opposition**, Blackwell Publishing, Oxford UK, pp. 113-130.
- Strong, Tracy B. (2010), “Music, the Passions and Political Freedom in Rousseau”, in Stanley Hoffmann and Christie McDonald, Eds. **Rousseau and Freedom**, Cambridge University Press.
- Sullisan, Megan. (2014), “African-American Music as Rebellion From Slavesong to Hip Hop”, **No Knowledge About Publishing Place**, pp. 21-39.
- Thompson, Brian C. (2014), “Nationalism and Music: Theory and The Way Forward”, **New Opportunies and Imposes: Theorizing and Experiencing Politics, Politsci 13 Political Science Conference**, pp. 206-213.
- Thompson, Katrina Dyonne. (2014), **The Racial Politics of Music and Dance in North American Slavery**, Library of Congress Cataloging in Publication Data, University of Illionis Press, Urbana Chicago.
- Tsitsishvili, Nino. (2007), “Social and Political Constructions of Nation – Making in Relation To The Musical Styles and Discourses Of Georgian Duduki Ensembles”, **Journal Of Musicological Research - 26**, pp. 241-280.
- Wade, Peter. (2005), “Understanding Africa and Blackness in Colombia”, **Afro Atl 11, Music and The Politics of Culture**, pp. 351-378.