



Alanı Tanımak*

Jeff Todd Titon

Çeviri: Göksal Öztürk**

Epistemoloji; çalışma alanı içerisinde insanın bilme eyleminin kökeni, doğası ve sınırlarını barındıran bir bilim dalıdır (veya bir araştırma sahasıdır) (Rorty 1979). Etnomüzikolojide ise insan yaşamında insanın müziğe yönelik köken, doğa ve sınırlarıyla ilgili bilgi dağarcığıyla ilintilidir. Etnomüzikoloji içerisinde epistemoloji iki temel soruyu cevaplamaya çalışmaktadır: Müzik hakkında ne bilebiliriz ve nasıl bilebiliriz?¹

Yakın zamana kadar müzikal transkripsiyon yalnızca köprü niteliği taşıyan bir yöntem değil, aynı zamanda üretimsel bir pratik olarak etnomüzikolojinin ayırt edici bir özelliği idi (Hood 1982). Transkripsiyon bize müzik hakkında ne bilebileceğimizi ve nasıl bilebileceğimizi söylemekteydi. Müzik, yazılabilmesi için nesnelleştirilmiş, derlenmiş ve kaydedilmiş ve bu sayede transkripsiyon, analiz ve karşılaştırmayı mümkün kılmıştır. Transkripsiyon – bir müzik eserini dinleyip Batı notasyon sistemine göre yazmak- sadece belli bir loncaya özgü bir maharet olmaktan öte, aynı zamanda deneyimlenmiş bir pratiği kayıt altına almış, yaşam dünyasını aradan çıkartmış (insanla-

* Prof. Dr. Jeff Todd Titon tarafından yazılan, “Knowing Fieldwork” başlıklı kitap bölümü, editörlüğünü Gregory Barz ve Timothy J. Cooley’in yaptığı, “Shodow in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology” isimli kolektif kitap içinde yer almaktadır.

** Araş. Gör., Kars Kafkas Üniversitesi Devlet Konservatuvarı

¹ Bu bölüm Oxford’da Ekim 25-29 1993 tarihleri arasında her yıl gerçekleşen Society for Ethnomusicology konferansında yapılmış bir sunumun gözden geçirilmiş versiyonudur. Daha önceki versiyonlar ise 4 mart 1993’te Brown Üniversitesi Ethnomusicology Graduate Students’ Colloquium in Fieldwork ve 1 nisan 1993’te Helsinki Sibelius Akademisindeki Annual Conference of Finland’s Society adlı etkinliklerde hipermetin şeklinde sunulmuştur. Daha sonraki Titon 1994 olarak yayınlanmıştır. 1986’dan beri, içerisinde paradigmalar, fenomenoloji ve daha makul (humanistic) bir etnomüzikoloji hakkında tartışmalar yapabildiğimiz Brown Üniversitesindeki alan çalışması ve etnomüzikoloji tarihine yönelik ders verdiğim lisansüstü seminerlerde yer alan Gregory Barz, Alan Bern, Timothy Cooley, Stephen Green, Katherine Hagedorn, Susan Hurley-Glowa, Patrick Hutchinson, Kathy McKinley, Jill Linzee, Nancy Newman ve Franziska von Rosen adlı öğrencilere yaptığımız fikir alışverişleri için minnettarım.

rın tüm yaşam pratiklerini kapsayan yaşam dünyasının sınırını ortadan kaldırmış), ve yapılan bu kaydı müziğin kökenine ve evrimine yönelik hipotezlerin oluşturulması ve test edilmesi için diğer transkripsiyon örnekleriyle karşılaştırılacak bir temsile dönüştürmüştür. Günümüzde etnomüzikolojiyi ifade eden şey ise transkripsiyon değil alan çalışmasıdır. Alan çalışması gözlem ve derlemeden ziyade deneyimleme ve anlama olarak görülmektedir (Bkz. Titon 1992(1984): xvi). Yeni (günümüz) alan çalışması bizi canlı bir pratik olarak müzik icrasının ve müziği anlamının bireyin nazarında nasıl bir şey olduğunu sorgulamaya itmektedir.

Hepsi olmasa da birçok etnomüzikolog gibi beni de müzik, etnomüzikolojiden daha önce yakaladı. 1960'ların sonuna doğru etnomüzikoloji okumaya başladığımda 1960 başlarında TwinCities'e taşınmadan önce St. Louis ve Chicago'da blues şarkıcısı olarak kariyer yapmış ve Arkansas'ta doğmuş olan Afrika asıllı Amerikalı Lazy Bill Lucas'ın kurduğu bir blues müzik topluluğunun üyesiydim zaten. Muddy Waters'ın grubunda çalan armonica icracısı Mojo Buford, başçı Jojo Williams, gitarist Sonny Boy Rogers ve piyanist-şarkıcı Leonard "BabyDoo" Caston da bu topluluğun buluşma merkezi olan Bill'in evini ziyaret ederdi ve beraber müzik yapıp, Bill'in pişirdiği kızarmış tavuğu yerdik, Fox Deluxe marka bira için kaynaşırdık. Onları, eşlerini ve kız arkadaşlarını tanıyordum ve hep birlikte vakit geçiriyorduk. Daha sonra Alan Kagan'ın etnomüzikoloji seminerinde alan çalışmasının ne olduğunu öğrendim. Alan çalışmasının birebir gözlem ve planlı röportajlarla elde edilen verilere dayalı olan, antropolog Bronislaw Malinowski'nin I. Dünya Savaşı sırasında Trobriand Adası'nda yaptığı çalışmayla ortaya çıkmış bir metod olduğunu öğrendim.

Kendi bluescu (blues müzik icracısı) arkadaşlarımı düşünüp onlarla alan çalışması yapıp yapamayacağımı merak etmeye başladım. Neden olmasın ki dedim ve Bill ile bir dersin proje ödevi kapsamında röportaja başladım. Tabii ki hali hazırda uzun süredir gözlemlediğim biriydi Bill. Bu röportajın özellikle onların tanınmasında etkili olabileceğini düşündüklerinden –ki oldu da onlarla yaşamları hakkında konuşmakta hiç zorlanmadım. Bill ile yaptığım röportajın yayınlanması Fransız bir blues severin Bill ile iki LP kayıt yapmasını sağlamıştı mesela (Titon 1969; Lucas 1971, 1972). Bu röportajlarda onlara nerede doğdukları, ailelerinin ne iş yaptığı, müziğe ne zaman başladıkları, müzikal anlamda kendilerini nasıl geliştirdikleri vb. sorular yönelttim onlar da cevapladılar. Sözlü tarih yöntemi kullanıyordum ve onların gerçek yaşamıyla ilgili bilgiler edinmek istiyordum. Özetle, veri topluyordum. Sonuç olarak onlarla ilişkim farklı bir boyut kazanmıştı. Artık müzikal anlamda bir şeyler öğrenmek için kendinden büyüklerle takılan sıradan bir genç değil de onların tanıtımını yapabilecek, kariyerlerinde onlara yardımcı olabilecek biri olmuştum. Arkadaşlığımızın yanında artık onlarla zımnî bir anlaşmamız vardı.

Yaptığım alan çalışmasının beni ilişkiler üzerinde düşünmeye ittiğini keş-

fettim, mesele yalnızca araştırma ve derleme değildi. Daha sonra, planlı röportajların her zaman her şeyi iyi anlamama yardımcı olmadığını da fark ettim. Blues şarkıcısı ve gitaristi olan Son House bir konser için Twin Cities'e gelmişti ve ben de o sırada yanımda kayıt cihazıyla onunla 1 saat geçirme fırsatı yakalamıştım. Sözlü tarih kapsamındaki sorularımı hazırlamıştım fakat röportaja onun arkadaşı olan Charley Patton'un 1920'lerde kaydedilmiş bir blues kaydını dinletmeyle başlamaya karar verdim. Söz konusu kayıttaki şarkı sözlerini deşifre etmeme yardımcı olabileceğini umuyordum (House sonradan bana Patton'un ayağının dibinde bile otursan söylediği şarkının tek kelimesini dahi anlayamazsın demişti). House şarkıyı dinledi ve ben sorularına başlamak üzereydim ki buna fırsat kalmadan birden "Papa Charley" ve eski günlerden söz etmeye başladı. Hazırladığım soruları çoktan unutmuşum ve onun anlatmak istediği şeyleri dinlemeye başlamıştım. Bana Mississippi Deltasında yaşarken nasıl "dindarlaştığı" ile ilgili uzun ve detaylı bir hikaye anlattı. Eski zamanlardan, kendisinin yaptığı ve içtiği berbat viskiden de bahsetti ve bir de aracıyla evine doğru giderken çok sarhoş olduğundan dolayı Greyhound otobüsüne bir türlü yol vermediği için bir gece nezarete atıldığıyla ilgili bir hikayeyi canlandırdı. "Beyaz" mal sahibinin şerif ve yargıcı onu serbest bırakmaları için ikna etmeye çalışmalarını anlattı ama bu durum kiracısı olan White'ı bir tür ceza ödemek zorunda bırakmıştı. Hikayeyi anlatırken patronu ve şerifi canlandırdı. Patron (House fısıldar): "House'u salıvermeniz lazım, traktör işinde çok iyi. Pazartesi sabahı ona ihtiyacım var." Yargıç (House fısıldar): "İyi, tamam öyleyse; ona yüklü miktarda bir ceza ödemesi gerektiğini söyleriz." House (normal sesiyle): "Görüyorsun, işte böyle anlaştılar" (Titon 1976).

Daha fazlasını isteyen ve kendinden geçmiş bir halde dinlemeye devam ettim. House yaşamıyla ilgili hikayeler anlatmayı bırakınca, daha fazla hikaye duyabilirim ümidiyle bir takım sözlü tarih sorusuyla onu yönlendirmeye çalıştım ancak onu sorularıyla yönlendirdiğim için kendi istediği yönde ilerleyebilme noktasında özgür hissetmiyordu artık. Ve böylece eski moda alan çalışmasının bir parçası olan planlı röportajlarla elde edilen farklı kavrayış türleri ile alan çalışması olarak tanımlanamayacak ve aynı zamanda bir tür veri toplama biçimi değil de daha çok anlamayı genel olarak kolaylaştıran araçlar olarak görülmesi gerektiğini savunduğum, kişinin gerçek hayatın içerisinde tanıdık bir arkadaş veya kendisine yakın gördüğü kişilere anlatabileceği hayat hikayelerinin olduğu iki farklı yaklaşım üzerinde detaylı olarak düşündüğüm uzun bir süreç başlamış oldu (Titon 1980).

Avrupa felsefe dünyasında bilgi, 19. yüzyıldan itibaren muntazam olarak ikiye ayrılmaktadır: "açıklama ve anlama" (Dallmayr and Mccarthy 1977). "Açıklama" fen bilimlerine özgü iken, "anlama" beşeri bilimleri ifade etmektedir. Hepimiz çıkarım, hipotez ve deney gibi bilimsel metotlara aşinayızdır; bilimsel açıklamalar en bilinen haliyle evrensel doğa kanunları şeklinde ifade edilir ve yerçekimi kanunu bunlardan biridir. "Açıklama" bize tahmin ve

kontrol imkanı sunan bir bilgi türü sağlamaktadır (Carnap 1966). “Anlama” ise farklı bir bilgi türünü ifade etmektedir. “Açıklama” nesnelere yönelik iken, “anlama” insanlarla ilgilenir. Açıklama kanuna yönelirken; anlama, her zaman olmasa da bazen yaşanmış deneyimlerle uyuma yönelir (Gadamer 1992(1975); Schutz 1962). Açıklama analizle ilerlerken; anlama, yorumlama üzerinden ilerlemektedir. Açıklama bir tür önerme bilgisidir (knowledge-that), anlama ise bir tür tanıma bilgisi (knowledge-of). Önerme bilgisi (knowledge-that) bu yüzyıldaki Amerikalı ve İngiliz pozitivist felsefecilerinin tipik ilgi alanlarından biridir, çünkü onlara göre bütün bilgi önermeleri “bir şeyin şöyle olduğunu biliyorum” şeklinde önermeye dayalı olarak ifade edilebilir (tabii ki bu şekilde ifade edilen bütün önermeler pozitivist açıdan anlamlı değildir). Anlamadaki tanıma bilgisi ise daha ziyade önceki bir görüşün karakteristik özelliğidir: Konuların ve kişilerin bilgisi “Arkadaşım William’ı tanıyorum.”, “Sihhi tesisatı biliyor.” veya “Etnomüzikolojiyi biliyorsun.” gibi cümlelerle ifade edilir (Rorty 1979:141).

Akademik bir disiplin olarak etnomüzikoloji üzerine yazılan çoğu yazı, müziğin bir tür dil olarak görüldüğü anlayışın açıklama teorilerini kabul etmektedir (bkz., e.g., Nettl 1964; Hood 1982 [1971]; Kunst 1959; Myers 1992). Etnomüzikolojinin 1880’lerde bilimsel bir proje olarak başladığı söylenmektedir. O zamanlar etnomüzikoloji değil de filoloji (karşılaştırmalı linguistik) gibi benzer disiplinlerle olan benzerliğini gösteren karşılaştırmalı müzikoloji şeklinde adlandırılmaktaydı. Genellikle etnomüzikolojinin kurucusu olarak görülen Alexander Ellis belli Batı-dışı müzik türlerinde müzikal aralıkları hesaplamaya başlamıştı. Çoğu Avrupalı bu müziklerin bir şekilde “akordu bozuk” olduğunu düşünüyorlardı. Etnomüzikolojik göreciliğin en önde gelen temsilcisi Ellis’in başka bir hipotezi vardı: Bu hipotez diğer ulusların gam veya makamlarının kendine özgü kuralları olduğu, Batı Avrupa’dan farklı ancak kendi içinde uyumlu oldukları yönündeydi. Aralıkları hesaplaması bu hipotezini doğrular nitelikteydi. Bu arada Ellis hesaplamaları yapmak için tayin edilmiş ancak müzik kulağı olmayan biriydi. Başka bir deyişle, Ellis müzikal aralıkları başkasının çaldığı bir enstrüman üzerinden hesaplamak zorundaydı.

Bilginin açıklama teorilerinin etnomüzikolojideki en belirgin uygulaması müziğin dilbilimsel temelli teorileriyle gerçekleşmiştir. Karşılaştırmalı müzikoloji de, müzikal folklor de metot olarak filoloji (karşılaştırmalı dilbilim) den faydalanmaktadır. Bu yüzyılda dilbilim değişmiş olsa da; Charles Seeger’in sistematik müzikolojisi, John Blacking’in dönüşümsel etnomüzikolojisi, Avrupalı bilim adamlarının çoğunun yararlandığı bilişsel etnomüzikoloji veya Jean-Jacques Nattiez (1990)’in semiotik etnomüzikolojisinde yer alan, birçok kişide olduğu gibi benim çalışmalarımı da etkileyen, müziğin bir tür davranış sergilediği ve bir tür dil sistemi olarak düşünülmesi gerektiğine yönelik görüş, disiplinimiz üzerinde güçlü ve biçimlendirici bir etki yapmaya devam etmektedir. Bir paradigma olarak etnomüzikoloji antropolojiye çok

şey borçlu – ne de olsa SocietyforEthnomusicology ilk kez Amerikan Antropoloji Birliği toplantılarında ortaya çıktı- ve antropolojik dilbilim, geleneksel Amerikan antropolojisinin dört dalından birisidir (diğer üçü ise arkeoloji, fiziki antropoloji ve kültürel antropoloji).

Açıklamadan ziyade anlamaya dayalı bilgi teorileri ise savunucularını Husserl, Sartre, Heidegger, Schutz, Merleau-Ponty, Gadamer ve Ricoeur’un da içinde bulunduğu, Dilthey ile başlayan kıtasal bir felsefi gelenekte bulmuştur. Hem Anglo-Amerikan pozitivizm hem de Avrupa yapısalcılığına alternatif olan bu gelenek temelde iki eylem biçimini kapsamaktadır: fenomenoloji ve hermeneutik (yorumbilim). Fenomenoloji şu ana, somut olana ve dulusal dünyaya vurgu yapar ve bilgiyi deneyimlenebilen bir dünya içerisinde temellendirir (bkzIhde 1986[1977]). Hermeneutik ise ilk başta İncil’i yorumlamak için ortaya çıksa da, daha sonra tüm metinlerin yorumlanabileceği bir metoda dönüşmüştür. Paul Ricoeur son yıllarda bu iki bilim türünü hermeneutik fenomenoloji adı altında birleştirmeye çalışmıştır. Ricoeur’a göre anlamlı olan her eylem bir metin olarak düşünülebilir veya okunabilir; yani, müzikal bir performans tıpkı bir metin gibi yorumlanabilir (1981b). Clifford Geertz bu formülü ele alırken kültürleri bir “metinler kümesine/topluluğuna” benzetiyordu ve bu konudaki çalışması son on beş yılda Amerikan antropolojisinde büyük etki yarattı. 1980’lerdeki çalışmalarımın çoğu hermeneutik fenomenolojiye dayalı olsa da son zamanlarda müzikal deneyim de dahil olmak üzere her şeyin metinleştirilmesi anlayışını eleştirmeye başladım; ayrıca anlamlı eylemlerin metin olarak okunması değil de müzik olarak görülmesi gerektiğini ve artık Ricoeur’un yaklaşımına yönelik tabunun yıkılması gerektiğini öne sürdüm (Titon 1995). Başka bir deyişle, yorumsal davranışlar noktasında kullandığımız metaforu artık değiştirmemiz gerektiğini söylüyordum. Dünyayı okunabilecek yazılı bir metin değil de deneyimlenebilecek müzikal bir performansa benzetiyorum. Fakat bu konuyu başka bir makalede ele almalıyım sanırım.

Benim görüşüme göre etnomüzikoloji, içinde bulunduğumuz yüzyılda ilki karşılaştırmalı müzikoloji olan dört farklı paradigma veya temel varsayımlar kümesinden faydalanmıştır. Bunlardan ikincisi ise İngilizce karşılığı müzikal folklor olan paradigmadır. Bu paradigma Doğu Avrupa’da tipik olmakla birlikte İngiltere’de de yakın zamana kadar yer almıştır. Müzikal folklor her ne kadar derleme, kayıt altına alma, analiz ve karşılaştırma yöntemlerini kullansa da dört belirleyici özelliği daha vardır: ulusalcı ideoloji, toplumsal bağlamda yapılan araştırmalarda etnografik vurgu, dünya genelinde hem geleneksel hem de tehlike altında olduğu düşünülen müziklerin korunması yönündeki etik boyut, müziğin kamusal okul müfredatlarının bir parçası olduğu ve yetişkinlere aktarılması gerektiğini vurgulayan eğitimsel görüş. Bela Bartok ve Constantin Brailoiu’nun derleme, sınıflandırma ve analitik çalışmaları müzikal folklor örneklerindedir. Üçüncü paradigma da anket çalışmasından ziyade alan çalışması ve “kültürel dalma” üzerinde duran, ortaya

çıkışı Amerikan antropolojisi içerisinde 1950’lerde Society for Ethnomusicology adlı oluşumla bağlantılı olan etnomüzikolojidir; ayrıca, etnomüzikologlar kapsamlı olan karşılaştırmalı genellemeler ve üretimler yerine belli müzik kültürleri üzerine yapılmış ve detaylı çalışmalara dayanan monograflara itimat ederler. Etnomüzikologlar etnosentrik olduğu gerekçesiyle ulusalcılığa da inanmazlar ve genellikle korumacı yaklaşımı savunmazlar; bunun yerine odak noktaları kültürel etkileşim ve değişim üzerinedir. Etnomüzikologlar okullardaki müzik eğitimine de pek ilgi duymazlar, kendilerini bilim adamı olarak tanımlarlar çünkü (Aramızdan göçmüş olan Alan Merriam, dünya müziği üzerine çalışan meslektaşlarının müzik eğitimiyle ilgili yaptığı çalışmaları “kum havuzu etnomüzikolojisi” şeklinde nitelendirmiş ve önemsememiştir). Merriam’ın düşünce, davranış ve sesten oluşan geri bildirim modelini o veya bu şekilde benimsemiş etnomüzikologlar için “bölgesel bakış açısı” çok önemlidir (1964). Merriam’a ve çağdaşı olan çoğu etnomüzikoloğa göre etnomüzikoloji, büyük ölçüde veriye dayanmaktaydı ve alandaki verileri yalnızca etkilemek değil de aynı zamanda verilerin faydalı olup olmadığını sağlayan, etnomüzikologların diğer insanlarla olan ilişkilerinin de dahil olduğu kişisel deneyimler eksikti; Merriam’ın unutulmaz deyişiyle etnomüzikoloji “müzik bilimidir” (müziğin bilimi veya müzik üzerine araştırma) (Merriam 1964:25).

Henüz sabit bir isim veremediğimiz dördüncü evrenin tohumları ise bazı master öğrencilerinin en etkili müzikal deneyimlerini yaşadığı, Batı-dışı orkestraları yönetmeleri için Amerikan üniversitelerine gelen usta sanatçıları bu üniversitelere getiren etnomüzikologlar tarafından atılmıştır. Bu yaklaşıma da “müzik yapan insanları çalışmak veya araştırmak” dedim (Titon 1989, 1992 [1984]),² fakat bu yaklaşım “müziği deneyimleyen insanları çalışmak veya araştırmak” şeklinde de adlandırılabilirdi. Geçmişe dönüp bakıldığında söz konusu dördüncü paradigmanın 1960’ların politikalarından etkilenmiş bir nesilden geldiği de aşikar: kadın hareketleri, barış hareketi, insan hakları hareketi. Hala gelişmekte olduğundan söz konusu dördüncü evreyi sistematik olarak tanımlamak zor ancak yine de bazı sonuçları belli. Müzik yapan insanların deneyimini (bizimki dahil) anlamaya yapılan vurgu (açıklamadan ziyade) çok önemlidir.

Diğer vurgu ise tanımlayıcı (descriptive), yorumlayıcı (interpretive) ve çağrışım yapan (evocative) hikaye temsillerindeki düşünürsellik (reflexivity) ve bir tür çoğalma (bkze.g.,Kisliuk 1991) ; alan çalışmasında öğretmen, danışman, arkadaş gibi itibar edilen kişilerle uzmanlık ve yazarlık noktasında işbirliği yapmak veya görev paylaşımında bulunmak (bkzvonRosen ve Francis 1992; Guilbault 1993) ; tarih , iktidar ilişkileri, etik, kimlik ve inanç gibi meseleleri dikkate almak; ırk, ve etnisite gibi hassas kavramlara analizci bir yak-

² “Yapmak” fiilinin iki anlamı var burada: (1) müzik olarak adlandırdığımız sesler üretmek ve (2) müzik olarak sınırlandırdığımız kültürel alanı inşa etmek.

laşım sergilemek; sınıf ve cinsiyet kavramlarının müzik kültürleri içerisindeki etkisine dikkat etmek;³ bilim kültürüne şüpheci yaklaşım, feminist ve üçüncü dünya görüşleriyle etkileşim halinde olmak; müzik yapan insanları yansıttığı için müze sergileri, festival, film, video ve üstün metinleri/hiper-metinleri (hypertext) araştırmak; üzerinde araştırma yaptığımız insanlara müziklerinin zenginleşebileceği daha iyi yaşam koşullarına sahip olmaları için hem müzikal hem de kültürel anlamda aktif olarak destek olma gibi hususlar üzerinedir. (Sheehy 1992). Bütün bu önemli noktalar “yeni alan çalışması”na dahil edilmekte ve çoğu, bilgi biriktirmekten çok insan ilişkilerine önem vermektedir. Yeni alan çalışması müzikal sesleri ve yapıları terk etmiyor aslında, onları yalnızca hermeneutik bir halka içerisinde yeniden konumlandırıyor (Ricoeur 1981a). Müzikal ses hala belgelenmektedir; ve müzikal yapı, çoğunlukla olduğu gibi, müzikal deneyimin önemli bir parçası olduğu için anlamının temelini oluşturan bir parça olarak analiz edilir ve yorumlanır. Yeni alan araştırmacısı belgeleme yöntemini de terk etmiyor; aksine belgeleme, artışı sürdürmeye devam ediyor. Fakat belgeleme yöntemi de yeniden konumlandırılmakta ve günümüzde uzmanın analizi veya raporundan ziyade öznel arası (intersubjective) bir ürün olarak görülmektedir.

Anlamaya yönelik teorileri dahil etmek için disiplinimizin geçmişini genişletirsek eğer eski gezgin ve misyonerlerin yerli (native) müzik anlayışlarının, karşılaştıkları şeyle özdeşleştiği bazı yazılarına bakmamız gerekir. Örneğin on altıncı yüzyıl misyonerlerinden olan Jean de Lery, yerli Amerikan müziğinden nasıl etkilendiğinden bahsettiği bir hikaye anlatır ve devamında deneyime vurgu yapar (Harrison 1973). Yeniden gözden geçirilmiş kayıtlarda “bimüzikalite”ye değineceğiz (Hood 1960; 1963, 1982 [1971]), ve alan çalışmasında gelişen insan ilişkileriyle elde edilen bilginin yapısı üzerinde düşüneceğiz. Bu noktada David McAllester’ın Navajo üzerine yaptığı eski çalışmaları ve kültürel değerlerin önemi büyük (1973 [1954]; bkz. Mitchell 1978) ve ayrıca Kenneth Gourlay’ın etnomüzikolojik araştırmalarla ilgili makaleleri de başlangıç niteliğinde olan önemli teorik belgelerdir (1978; 1982).

Açıklama da olsa anlama da olsa, bizim yaklaşımımız müziğin ne olduğuna odaklanacaktır. Bana göre müzik toplumsal olarak inşa edilen kültürel bir fenomendir. Çeşitli kültürel yapılar, insanların müziği örnek sesler, estetik nesnelere, ritüel malzemeleri, hatta bilinçten bağımsız bir şey gibi deneyimlemelerini sağlamaktadır. Fakat müziğin kültürel olarak inşa edilen bir fenomen olduğunu söylemek, onun dünyada var olmadığı anlamına gelmemektedir; çünkü tanıdığım herkes gibi ben de dünyayı bilincim aracılığıyla deneyimliyorum ve müziği de yaşam dünyamın (lifeworld) bir parçası olarak

³ Bu kritik kavramlar, 1992’den beri Wesleyan Üniversitesinde MarcPerlman ev sahipliğinde ağırlıklı olarak etnomüzikologlar arasında ve çok-kültürlülük üzerine gerçekleşen elektronik bir konferansta tartışılmaya devam etmektedir. İnternet adresi: MC-Ethno@Eagle. Wesleyan.edu.

deneyimliyorum.

Bu bölümün geri kalanında müzik hakkında ne bilebileceğimiz ve nasıl bilebileceğimize ilişkin sorulara fenomenolojik ve refleksif cevaplar öneriyorum. Müzik pratiklerini, bilincime yansıdıkları şekilde incelemeye başlıyorum. Alan çalışması deneyimlerini incelemeye devam ediyorum. Son olarak da müzik anlayışımızı genişletebilmek için bu pratikleri yansıtan bazı interaktif stratejileri tartışıyorum. Elbette, tek bir fenomenoloji yok. Örneğin Husserl'in soyut fenomenolojisi, fenomenolojik yaklaşımı hali hazırda Ricoeur'un hermenautik felsefesinden farklı olan Heidegger'in varoluşsal fenomenolojisinden önemli ölçüde farklıdır. Yine de, bu yaklaşımların hepsi belli bir geleneği teşkil etmekte ve birtakım ortak varsayım ve vurgular barındırmaktadır. Daha sonra ise, söz konusu bu gelenekten, yalnızca bir fenomenoloji versiyonuna bağlı kalmadan faydalanacağım. Bu anlamda tekli bir gelenek türünün kullanımını pek tatmin edici ve yeterli bulmuyorum gerçekten.

Fenomenoloji, fenomenlerin bilince yansıdıkları biçimde incelenmesi gerektiği üzerinde durmaktadır (Stewart ve Mickunas 1990: 91). Bilinç her zaman bir şeyin bilinci olmuştur: bu çalışma ise müziğin bilincine odaklanmaktadır. Nasıl müziğin bilincinde olabilirim? Bilincim müziğin bilinci olmuşken nasıl kendimde olabilirim/var olabilirim? Tabii ki öncelikle benim müzik bilincim belli bir müzik deneyimini teşkil etmekte ve bu, kültürel olarak bir tür aracılık görevi görmektedir; açıkça görülüyor ki, benim müziği deneyimleme biçimim başka kültürlerdeki insanlarınkinden farklı- kendi kültürümdekilerden bahsetmiyorum bile. Ve hayatım boyunca birbirinden farklı müzik türlerini hep farklı şekillerde deneyimlemiştir. Ama şu an ki müzik bilincime hem genel anlamda hem de belli bir vaka içerisinde bakalım şimdi.

Müzik yapan insanları "müzikal anlamda var olma" noktasındaki paradigma problemi olarak ele alıyorum. Bana göre tek başımayken müzik yaptığımda bir şeyler hep eksik kalıyor; o eksik kısım da başka insanlarla sosyal bir grubun içerisinde birlikte müzik yapınca tamamlanıyor bence. Belki bana katılırsınız belki katılmazsınız ama ben burada paradigma problemim olarak toplu müzik yapmayı ele almak istiyorum. Bu anlamda bir yaylı çalgılar topluluğu (quartet), gamelan orkestrası, blues müzik grubu, eski bir vaftiz kilisesi veya Ganalı bir davul orkestrasını seçebilirdim fakat ben tercihim keman, banjo ve gitardan oluşan eski bir grup yönünde kullanmak istiyorum- bu, bilinçli olarak arayıp bulduğum, üst düzey bir deneyimdi benim için.

Şimdi de bu deneyimi fenomenolojik açıdan değerlendireyim. İstek, beni müzik yapmaya zorluyor. Bu isteği, beni müziği daha iyi anlamaya yönelten müzik ve dansla olan önceki deneyimlerimle oluşmuş bir kalıntı ve etkin bir yapı olarak görüyorum. Bu istek, bedensel duyularımın barındırdığı bir merak ve onun duyularımın birleştiğini hissediyorum: iç içe geçmiş bir merak. Müzik yapan insanları tanımak benim müzik deneyimimle başlıyor. Diğer insanlarla keman, banjo veya gitar çaldığımda müziği duyuyorum; varlığını hissediyorum; içimde beni başka yerlere götürüyor; fiziksel olarak da hareket

ediyorum. Müzik isteğine yenik düşüyorum. Müziğin gücünü içimde hissediyorum. Şimdi fenomenologların “doğal davranış” dedikleri şeyden ve normal gündelik var olma gidişatından analitik değil de bir tür kendinin farkında olma yöntemine geçiyorum. Müziğin içime girdiğini ve beni harekete geçirdiğini hissediyorum.

Ve şimdi müzik yükseliyor, büyüyor, ta ki müzik dışında her şey çekilmez hale gelene ve yok olana kadar. Benliğim kayboluyor. Artık çözümleme yok; kendinin farkında olma da yok. Buradaki “yok olma” Husserl’in *epoche* dediği fenomenolojik bir indirgeme/kısıtlama. Aynı zamanda radikal bir “geçici olarak durdurma” biçimi bu. Artık kendimi bağımsız bir kişi olarak hissetmiyorum; aksine, kendimi “yeryüzündeki bir tür müzikmişim” gibi hissediyorum. En sonunda da müzik, istek aracılığıyla beni tekrar kendime getiriyor. Yani, arzunun varlığı beni kendime getiriyor ve bilincin nazarında benliğimi temsil ediyor. “Ben” geri dönüyor; artık kendimin farkındayım, duyduğum müziği diğer insanlarla birlikte yaptığımızı fark ediyorum.

Duyduğum müziği diğer insanlarla birlikte yaptığımızı fark ettiğimde söz konusu diğer insanları tanımak istiyorum. Birbirimizi anlamamız için önce birbirimizi tanımamız gerekiyor. Birbirimizi nasıl tanıyabiliriz? Sen kimsin? Eğer bir nesneysen seni de diğer nesnelere tanıdığım gibi tanımam gerekecektir. Ama müzik yapan bir birey olduğuna göre ben de seni bir birey olarak tanıyorum (bkzCode 1991: 37). Birbirimizi yaşam pratikleri aracılığıyla tanımaya çalışıyoruz. Ortak olan, özneler-arası deneyim sayesinde yorumlama dünyasının içine dalıyoruz. Yorumlama; sesi müziğe, varlığı ise manaya dönüştürüyor.

Bilincim müzikle dolduğunda artık müzikal olarak var oluyorum. Müzik yaptığımda, dinlediğimde ve tüm vücudumu kaplasın diye müziğe ayak uydurduğumda aktif bir deneyimleme içinde olan zihnim bana müzikal olarak var olduğumu söylüyor. Buna müzikal varlık diyorum ve bu kendini benim sıradan, gündelik pratiklerim, öz bilincime ait pratiklerim ve nesnelleştirici pratiklerimden farklı bir şekilde ortaya koyan bir varoluş biçimi.

Müzikal *bilmeyi* müzikal *varlık* içerisinde temellendirmek istiyorum-yani, müzik hakkında bilgi. Başka bir deyişle, ben, ne bağımsız veya nesnelleştirici bir biçimde var olma, ne refleksif, öz bilinçli/kendini bilen bir şekilde var olma, ne de fenomenologların “doğal davranış” dediği veya gündelik var olma biçiminde temellendirilen bir müzik epistemolojisi arayışındayım. Aksine, müzikal varlığın kendine özgü/ istisnai ve ayrı bir varlık bilimi olduğunu ve müziği bilebilmek için işe “müzikal varlıktan” başlamamız gerektiğini düşünüyorum.

Başka bir deyişle ben müzik bilgisini, bilim pratiği, linguistik veya introspektif (içe bakışçı) içerisinde değil de müzik pratiği içerisinde temellendiriyorum. Müzikal var olmaya yönelik paradigma problemim içerisinde -sosyal anlamda- müzik yapan diğer insanlara bağılıyım ve bu müzik, bilincime tam anlamıyla ulaştırıldığında doruk noktasına ulaştığı anlarda tamamen benden

çıktığını düşünsem de sadece “benim” müziğim değil, tüm ekibin müziği haline gelmektedir.

Bu beni alan deneyimime yönlendiriyor çünkü bu deneyim aynı zamanda diğer insanlarla bağlantısı olan kendi deneyimim. Çoğu etnomüzikoloğa göre alan çalışması, özneler arası ve kişisel olarak dönüşebilir bir şeydir. Birçok meslektaşımın aksine -aslında öyle olsa da- alan çalışmasını öncelikli olarak transkripsiyon, analiz, yorumlama ve temsil noktasında bir araç olarak değil de, düşünselliğe yönelik (reflexive) bir imkan ve içerisinde başka şeylerin de bulunduğu, “benim” çalışmama “bizim” çalışmamızmış gibi sürekli etki eden, arkadaşlarımla devam eden bir diyalog olarak görüyorum (ayrıca bakınız vonRosen ve Francis 1992; Hutchinson 1994). Belki küstahlık gibi görünecek ama yeni bir örnek vereyim: Old Regular Baptist’teki arkadaşlarımdan birinden gelen ve içerisinde “kendimizi görebilme konusunda bize yardımcı olduğun için teşekkürler” dediği bir mektup (ElwoodCornett, JeffTodd-Titon’a mektup, Ağustos 18, 1993). Ben de karşılığında onlara teşekkür ettim. Alan deneyimlerim genellikle yoğun gerçekleşti; bu deneyimler içerisindeki rollerim, bakış açıları ve kimliklerimin hep farkında oldum; aşkı, dostluğu ve sıkıntıyı da hissettim. Etnomüzikolojik bilginin çoğu önermeleri “alan çalışması deneyimi” söylemini reddeder elbette ancak söz konusu önermelere ilişkin fenomenolojik bir yaklaşım sergilenecekse bu söylemin kabul edilmesi ve ortaya çıkardığı değerlerin sorgulanması gerekmektedir.

Alan çalışmasındaki ilişki tiplerine düşünsel bir bakış (reflexive), alan araştırmacıları ve bu alan araştırmalarının öznelerinin bir tür kimlik çatışmasına neden olduğu ve bu özne veya kişilere çeşitli rollerin biçildiğini ortaya koymaktadır (Titon 1985). Rol yapmak derken sahteliği değil de, rol yapma anlayışının -sosyolog Erving Goffman’ın da dediği gibi- insanların günlük yaşantılarında nasıl davrandığını göstermek için kullanılmasını kastediyorum (1959). Post-kolonyal dünyada salt veri toplama istismarcı bir tavır gibi görüldüğü ve bazı insanların, kendilerini ziyaret eden etnomüzikologlarla öylece işbirliği yapmak istemediği bir ortamda “ideal alan ilişkisi” anlayışının daima arkadaşlıkla sonuçlanacağını düşünmek masumane olurdu.

Bazen taraflardan her birinin diğerine yardım ettiği zımni veya aleni şekilde gerçekleşen anlaşmalı bir ilişki şekli daha etkilidir. Bazen ise en etkili yöntem, arkadaşlıkla zımni bir şekilde yapılan anlaşmanın birleşimi olan yöntemdir. Yeni alan çalışmasında sıklıkla karşılaşılan diğer rolde ise etnomüzikolog öğrenci olurken; “rehber”, öğretmen veya deneyimli bir ihtiyar olur. Yaygın olmayan ve atipik (alışılmıştan dışında) roller, muhalefet, aldatma, yalan söyleme ve casusluk içerirler ki çoğu durumda etik dışıdır; ancak anlaşılan ve daha sonra ortaya konulan müzik kültürünü meşru ve yozlaşmış olduğu gerekçesiyle rasyonelleştirirler (bkzPillay 1994; Kingsbury 1988).

Etnomüzikolojiye yönelik fenomenolojik bir epistemoloji, müzik ve alan çalışması deneyimlerimizle ve müzik yapan insanları tanımamızla mümkün olmaktadır. Eğer bilginin ampirik ve sosyal ilişkilerimizin özneler-arası bir

ürünü olduğunu düşünüyorsak, o zaman bildiklerimiz hem alandaki hem de meslektaşlarımız olan insanlarla ilişkilerimiz sayesinde ortaya çıkıyor demektir ve bu ilişkilerin herkesin nazarında -kaçınılmaz olarak- kendine özgü bir görünümü vardır. Alanda arkadaşlarımızla birlikte edindiğimiz dökümanlar (metinler) –alan notları, fotoğraflar, kayıtlar- arkadaşlarımızla aramızda, özellikle bir arada olmadığımız zamanlarda, bize birbirimizi ve arkadaşlıklarımızı anımsatan belli bir yakınlık veya bağ kurma imkanı sağlamaktadır.

Arkadaşlarımızla beraberken bu dökümanlar –en iyi ihtimalle bir süredir ortalıkta değillerken- nesneleştirmeden ziyade arkadaşlığımızın kapsamını yansıtan malzemeler olarak belirirler. Fakat alandan döndüğümüzde, üniversitede, kütüphanede veya yalnız çalışırken bu malzemeler farklı bir rol üstlenirler. Alandaki anılarımızı canlandırma görevi görürler. Bu malzemeler, yurtdışında yapılan bir tatilde çekilmiş bir fotoğraf veya oradan yanımızda getirdiğimiz bir broşür gibi hem bir döküman görevi görmekte, hem de anılarımızı canlandırmaktadır. Bu malzemeler geçmişe yolculuk yapmamızı sağlarlar. Tanıdığım insanların varlığında da yokluğunda da yalnızlık ve özlem duygusunu hissediyorum. Benim şu an ki görevim çalıştığım müzik kültürünü yalnızca öğrencilere ve diğer araştırmacılara değil, söz konusu müzik kültürü içerisindeki insanlara da anlatmak. Alanda deneyimlediğim şeylerin gözümün önünde durmasını, aklımda kalmasını ve tanıdığım müzik icracalarını hatırlamamı sağlayacak temsil/canlandırma biçimleri arıyorum. Bu sayede, söz konusu deneyimleri kendime de canlandırabilirim. Bu noktada kendini gösteren geleneksel temsil biçimi ise hikaye tarzında olan veya anlatı şeklindeki müzikal etnografidir; burada ele alacağım diğer iki form ise etnografik film ve hipertext/multimedya olacak.

Hikaye/anlatı, insanlara başımızdan geçenleri anlattığımız standart bir yöntem elbette ve bu yöntem, müzik yapan insanların fenomenolojik ağırlıklı olan temsillerinde geleneksel bir form olarak karşımıza çıkmaktadır. Bir müzik kültürünün tanımlayıcı (descriptive) etnografisinin hikaye ağırlıklı olması, okuyucuya hayal gücünü kullanarak anlatılan olayları paylaşabilme fırsatı veriyor. Anthony Seeger’ın *Why Suya Sing* adlı kitabı da yorumlama noktasındaki gücü ve itibarını bahsi geçen hikaye tarzı yaklaşımdan almaktadır (1987b). Kitabın tamamı hikaye tarzında değil tabii ki. Seeger ile birlikte hikaye ağırlıklı etnomüzikoloji anlayışını tercih eden diğer araştırmacılara göre etnografi, içerisinde hikaye veya anlatı yönteminin yer aldığı, temel bilgiler, yorumlama, analiz ve hatta kavrayışın, alandaki deneyimlerle sağlandığı “deneyim ağırlıklı” bir janra olarak karşımıza çıkmaktadır: kişinin anlama eylemini nasıl gerçekleştirdiğini gösteren bir yöntem (ayrıca bkzFeld 1990; Rice 1994). Hikaye yöntemi etnomüzikolojide yeni bir şey değil. Mantel Hood’un *The Ethnomusicologist* (1982[1971]) adlı kitabındaki hikaye tarzında yazılmış pasajlar ve Bruno Nettl’in *The Study of Ethnomusicology* (1983) kitabındaki hikayeler bu anlamda en önemli örnekler arasında sayıla-

bilir. Deneyime dayalı hikaye tarzında yorumlama yöntemi, kültürel antropolojide de yaygınlaşmaktadır. Örnekleri çok. Örneğin Renato Rosaldo'nun *Culture and Truth* adlı kitabı "bir ödül avcısının öfkesi ve acısı" adlı meşhur bir yazıyla başlıyor (1993[1989]: 1-21). Rosaldo, karısı iki Ifugao ile birlikte bir yolda yürürken ayağı kayıp 20 metre yüksekliğindeki bir uçurumdan taşkın bir nehre düşerek öldüğü ana kadar Filipinler'de yaşayan Ilongot kabilesinin acı ve öfkeyi bir arada nasıl barındırdıklarını anlayamamıştı. "Ölü bedenini bulduğum an çok sinirlenmiştim. Beni nasıl terk eder dedim? Nasıl düşecek kadar aptal olabilir? Ağlamaya çalıştım. Hıçkırarak ağlamaya başladım ama öfke, gözyaşlarımı engelledi" (1993 [1989]:9). Rosaldo, Ilongot kültürünün bu özelliğini anlayabilmek için acı ve öfkeyi bizzat aynı anda deneyimlemek zorunda kalmıştı.

Clifford Geertz'in de dediği gibi iyi etnografi yazabilmek, retorik anlamda bir maharet gerektirmekle birlikte bizleri öncelikle muhabir değil yazar olduğumuz gerçeğiyle yüzleştirmektedir. (1988). Ancak eğer yazar isek, okuyucunun ilgisini, hakkında yazdığımız müzik icracılarından kendimize yöneltme gibi bir risk doğmaktadır. Otobiyografik tarzda hikaye anlatımı barındıran etnografilere, bu yöntemin keyfi yapılan ve profesyonel olmayan bir yaklaşım olduğu gerekçesiyle karşı çıkılmıştır; gerçekten de, "günah çıkarma" şeklindeki popüler söylem yer değiştirme problemini ifade etmektedir. Ancak hikaye tarzı etnografinin, okuyucunun odak noktasını müzik icra eden insanlardan yazarın bilincine yönlendirmeye ihtiyacı yok. Bunun yerine yazar kendisini, ustalıklı etkinlik esnasında katılımı çok da önemli olmayan sıradan bir icracı rolüne büründürdüğü, ancak katılımının bir tür yorumlama görevi görebileceği bir ortam yaratabilir. Sonuç olarak bu, Geertz'in Bali horoz dövüşüyle ilgili yazdığı meşhur yazısında da olduğu gibi, okuyucu ilk anda Geertz'in yazınsal metodunun güzelliği karşısında şöyle bir duraksamasına rağmen yine de içten içe bu yazının Balili insanların kendi bakış açısı doğrultusunda yazılmış olmasının daha uygun olacağını düşünüyordu. *Power house for God*'ın ilk bölümü ve giriş kısmı da, bir öğle yemeği sohbeti ve toplu bir ibadet töreni sahnelerinin tazelenebilmesi ve canlandırılabilmesi için kaset kayıtları, fotoğraflar, alan notları ve alandaki anlarımdan da özenle faydalanılarak anlatı etnografisi yöntemiyle yazılmıştır (1988). Özetle, anlatı etnografisi etnomüzikologların müzik icracılarıyla olan diyalogunu göstermesi noktasında çok uygun görünüyor.

Film (video) görüntüleri ve senkronize edilmiş sesler -yaygın biçimde- müzik yapan insanları betimleyen ve izleyiciyi gözlemcinin pozisyonuna yerleştiren araçlar olarak görülmektedir. Filmin (video kayıt) anımsatıcı gücü inanılmaz: Gerçek bir şey izliyormuş gibi hissediyoruz. Tabii ki çoğu etnomüzikolojik video kaydında yapılmaya çalışıldığı gibi kitapları taklit eden video kayıtlar veya bilimsel deneyleri canlandıran kayıtlar yaparak video yönteminin ampirik yönünü ortadan kaldırmamız mümkün. Fakat video kaydına yönelik fenomenolojik bir yaklaşım, müzikal bir topluluğun içerisinde var

olan deneyimleri, ilişkileri canlandırarak ve göstererek izleyiciyi etkilemeye çalışır. Video kaydeden ile izleyici arasında üç ilişki şekli vardır: video kaydeden kişi kendini genellikle bilge bir anlatıcı aracılığıyla tam otoriteye sahip bir konuma yerleştirebilir; bir hayalet gibi kayıttan sapabilir ve videoyu, izleyici yalnızca belli bir olaylar dizisine ve gizli bir dinleme eylemine bakıyor-muş gibi gösterebilir veya kayıt içerisindeki insanlarla ve izleyiciyle iletişim kurabilir ve her ikisi de kaydın anlamını yansıtabilir. Etkileşim (interactivity) ve düşünömselliğin (reflexivity) en çok alan çalışması ve müzik icrasından ortaya çıkan ampirik anlama türüne uygun olduğu anlaşılır olmalı (von Rosen ve Francis 1992; von Rosen 1992).

Hipermetin (hypertext) ve multimedya, müzik yapan insanlara karşı olan ampirik önyargıya hakkını veren üçüncü temsil aracı bana göre. Anlatı metni doğrusal bir okuma iken, hipermetin, okuyucuya toplu/toplanmış bilgiler içerisinde kendi yolunu seçme şansı veren ağımsı bir yapıya sahip olabilir (Landow 1992). Hipermetin için bilgisayara gerek yok ama bilgisayar hipermetni daha etkili hale getirmekte, interaktif hipermetin ise okuyucuya mevcut bilgi üzerine yorum yapması ve böylece onu bir sonraki okuyucu için değiştirme yetkisi vermektedir (hipermetin kurgusu içerisinde Michael Joyce'un ifadesiyle "authorswho-are-to-be"). Multimedya ses kayıtlarını, fotoğrafları ve videoları sunması için çoğunlukla hipermetin ile birleştirilmektedir. Dikkatle bir araya getirilmiş bir hipermetin, alan çalışması aracılığıyla bilgi edinmenin muğlaklıklarının yanı sıra elde edilen içgörülerini temsil edebilmektedir. Örneğin Davenport Hyper Card Stack'ta bir okuyucu keman melodileri duyar ve kendisine bu melodilerin benzer oldukları söylenir (Tinton 1991). Diğer yol (path) müzikal analize gider ve transkripsiyonlar melodilerin benzer olduğunu gösterir fakat başka bir pasaj kemancının kendisine yönelir ve kemancının performansına yöneldiğinde melodilerin farklı olduğu görülür. Sunum bu paradoksu çözmeyi okuyucuya bırakmaktadır (Ya da çözmemeyi). Daha ileri bir gelişme ise hipermetin kurgudur (bkz Coover 1993).

Bütün hipermedya projeleri anlamlı etkileşime izin vermemektedir. Birçok "eğitimsel" hipermetin, ağımsı bir yapıdan ziyade çok etkili olan bağlantılarla hiyerarşik olarak organize edilmiş devasa bir "metin ve bağlam" topluluğundan ibarettir. Bunun gibi hipermedya "öğrenim/bilgi" ortamlarının deneyimlenmesi, kütüphanelerde gerçekleştirilen araştırma eyleminden çok farklı değildir. Fakat ağımsı bir hipermetnin deneyimlenmesi daha çok oynanan bir oyunun ilk bölümü gibidir: Kişi onu anlamaya çalışır.

Bu bölümde de müzikal pratiği anlamaktan çok genellikle müzikal ses, kavramlar ve davranışı açıklamaya çalıştığımızı savunuyorum. Ve kaldı ki en tatmin edici bilgilerimiz çoğunlukla müzik yapma pratiği ve alan çalışması esnasındaki ilişkiler aracılığıyla elde edilmektedir. Öyle görünüyor ki, müzikal olarak varoluş biçimlerimiz ve alan çalışması yapma biçimlerimiz noktasında çalışmamızın diğer özneleri gibi biz de deneyim yoluyla gerçekleşen

dönüşümlere/değişimlere açtık. Dahası, müzik yaptığımız arkadaşlarımıza onların doğal/bölgeye özgü olan (native) bakış açılarını sorduğumuzda veya konuşmalarına kulak misafiri olduğumuzda, konu hakkında sistematik bir açıklama yapmak yerine bireysel deneyim ve anlayışları doğrultusunda konuştukları görülmektedir. Bu durumda, -paradigma problemi olarak- derleme, transkripsiyon ve analiz üzerinde temellendirilmiş bir epistemolojiden ziyade, varoluşumuzun paradigma problemi olarak etnomüzikolojik müzik icra pratikleri ve alan çalışması üzerine kurulmuş bir epistemoloji, bizim ve diğer insanların deneyimlerinden doğan bilgiye ayrıcalık tanıyacaktır. Ve bu bilgiye yönelik harici/dışa yönelik açıklamalarımızda anlamayı en iyi şekilde sağlayacak formlar arıyoruz. Böyle geleneksel olmayan/alışılmadık temsilleri kurgu ve müzikal performanslar olduklarından dolayı reddetmek zorunday-sak ve en azından şimdilik araştırmacıların işine yarar olmadıklarından, ben-merkezci ve kurgusal olmayan bir yazma biçimi yerine; interaktif, ve otoriter olmaktan çok dönüşümsel olan anlatı veya gözlemsel/gözleme dayalı video-lar, ve ağımsı, interaktif hipermedya, oluşumları sürecinde hem bizim hem de iletişim kurmaya çalıştığımız insanların anlamasını sağlayacak temsil/sunum biçimleri noktasında gelecek vaat etmektedir. Ancak bir bilgi formu olarak “açıklamalardan” tamamen vazgeçmek istemiyorum; yalnızca anlamaya daha çok ayrıcalık tanıyorum. Transkripsiyon ve analiz yöntemlerini uyguladı-ğımı ve müzikal yapılar, tarih ve coğrafya içerikli dergilere hala meraklı ol-duğumu da samimiyetle itiraf edeyim. Müzikal varoluşumuzla ortaya çıkan bir müzikal bilme epistemolojisi, deneyimleme ve anlamaya ayrıcalık tanı-sa da “açıklamalar” olmadan yapamaz çünkü bilme eylemini aynı zamanda açıklamalar yardımıyla sağlıyoruz ve günlük hayatımıza uyguluyoruz.

Peki alan çalışması nereye gidiyor? Daha önce öne sürdüğüm gibi, eğer çağdaş etnomüzikoloji epistemolojik olarak alan çalışmasına yaslanırsa, o za-man disiplinin varlığını sürdürebilmesi için alan çalışmasına yönelik post-ya-pısalcı sorun halledilmelidir. Gerçekten de bazıları etnomüzikolojinin orta-dan kaldırılmasını istiyor. Bu anlayış, üçünün merkezi oluşturduğu birkaç temel üzerine oturtulmaktadır. İlki, 1960 sonlarından beri bilinen, alan çalış-ması temelli girişimlerin etkinin/gücün uyumsuzluklarına yaslandığı ve alan araştırmacısının uzmanlığının hukuka aykırı kullanımını içeren bir suçlama-dır. Diğer bir deyişle alan araştırmacılarının maksatları tarafsız olmadığı için kaynak kişiyi/anlatıcıyı temsil etme noktasında meşru bir hakları yoktur- üs-telik etnomüzikologlar kariyerlerini bu temsiller üzerine kurmalarına rağ-men. Araştırmacılar (informant) tam otorite iddiası olan kişilerdir ve etno-müzikolojik metinleri yazması -veya yazmaması- gereken kişiler onlardır. İkinci suçlama ise farkında olmasalar da alan araştırmacılarının hamasi bir maceranın ayrı bir uyarlamasını canlandırdıkları yönündedir. Sonuç olarak müzikal etnografiler yalnızca zımnî veya sarîh olan bir macera anlatısına dö-nüşmektedirler. Problem şu ki maceracı yaklaşım, çalışılmakta olan kültürün müzikal yaşamından çok verilerin sunumu ve yorumlama eylemini etkile-

mektedir. Bu nedenle müzik kültürleri ütöpik ve distöpik görölmekte ve etnomüzikologlar da kusurlu kahramanlara, anti-kahramanlara dönüştürmektedirler (bkze.g., Hood 1982 [1972], kocaman bir gongun inşa edilmesinde etnomüzikoloğun rolünün önemine vurgu yaptığı yer). Araştıran/macera arayan bir kahraman olarak etnograf, nadiren başka bir müzik kültürünün temsilciliğini yapma iddiasında bulunabilir: kahramanın farklı bir gündemi olduğu için. Üçüncü suçlama ise epistemolojik zeminlere oturtulmaktadır. Post-yapısalcı düşünce, otonom/özerk benliklerin varlığını reddetmektedir. “Öteki”, kurgulanmış bir nesneleştirme olduğu için, benlik ile ötekinin karşılaşması olarak alan çalışması kavramı, tıpkı otonom benlik kavramında da olduğu gibi bir tür sanrı olarak görölmektedir.

Ne post-yapısalcı sorun ne de çeşitli çözümler, hak ettikleri kadar detaylı incelenebilir burada. Ancak epistemolojik bir çözümün kökenleri, daha önce müzik icrasına yönelik yapılan fenomenolojik açıklamalar kısmında bulunabilir. Müzik yaparken bağımsız benliğimin yok oluşunu hissediyorum, müzik her tarafıma yayılıyorymuş gibi sanki ve artık –yeryüzündeki- tamamen müziğe dönüşüyorum. Fakat aynı zamanda “bilen” benliğimin geri dönüşünü de hissediyorum. Müzik yapmak -dünyanın her yerindeki çeşitli kültürlerde bazı koşullarda- diğer bilen benliklerin varlığında bir bilen benliğe dönüşme deneyimidir. Bu, derinden gelen müşterek bir deneyim ve buna kendimi bırakmak istiyorum. Bu tür bir deneyim üzerine temellendirilmiş bir temsilin, etnomüzikologların otonom olmaktan çok henüz gelişmekte olan kendi benliklerini idrakini yeniden şekillendirerek post-yapısalcı problemin çözülmesine ön ayak olacağına inanıyorum. Otonom benlikler hamasi mitleri canlandırmaktadır. Gelişmekte olan benlikler ise karşıtlığa maruz kalan birbirine bağlı benliklerdir. Bağlantılı olma hali, çağdaş toplumun post-modern eleştirisine karşı çıkan bir ilkedir. Bu ekolojik ilkedden bahsetmenin yanında bu ilkenin, müzik yapma/müzik icrasının ve etnomüzikolojinin buna bağlı (müzik icrası) olmasından daha çok (etnomüzikolojinin) hayatta kalması üzerine temellendirilmiş alan çalışmasıyla olan yakın ilişkisini açıklamak istiyorum.

Ek: 2006

Uzun yıllar önce bir gün Patrick Hutchinson adlı *willeann* gaydacısı bir arkadaşımınla bir öğle yemeğinde yaptığımız sohbeti hatırlıyorum. Patrick’e, eski zaman müzisyenleriyle (Keman, mandolin ve gitardan oluşan, benim de içinde bulunduğum güney Apalaş telli çalgılar topluluğu müzisyenlerinden bahsediyorum.) müzik yapabilmek için “Nasıl davranman gerektiğini bilmek zorundasın.” dedim. “Nasıl davranacağımı bilmek” (visiting), diğer insanlara karşı saygı, dikkat, tevazu, nezaket, selamlaşma ve karşılıklı alışverişe önem verilen bir çerçevede davranılması gerektiği anlamına gelmektedir. “Meseleye girmeden önce” bir tür nabız yoklama ve ümit verici bir ilişki kurmak anla-

mına geliyor burada aynı zamanda; eğer girmek istenilen bir mesele varsa tabii. Michelle Kisliuk'un *bluegrassjamsessions*larından bahsederken dediği gibi (1988), nasıl davranacağını bilmek -her zaman olmasa da- iyi müzik yapılmasını sağlayan "özel bir tür nezaket" anlamına gelmektedir; bu olmadan iyi müzik yapmak imkansız olmasa bile zordur (bununla, toplu halde müzik yapmanın, gerçekleştiği esnada şaşırtıcı derecede keyifli ve hatta büyüleyici bir biçimde iyi hissettirdiğini kast ediyorum).

Hutchinson, İrlanda geleneksel müziğinde de durumun aynı olduğunu söyledi: Nasıl davranmanın gerektiğini bilmek zorundasın. Ve onun yazısı (1997) -benimle tanışmadan çok önce yazılmış- tamamen nasıl davranılması gerektiği (daima ustası Chris Langan'ın mutfağında çay ve sohbetten sonra gayda çalınan ortamı kast ederek), arkadaşlık ve son olarak yarışmalarda İrlanda'nın en iyi gaydacısı olmakla meşgul olduğu, yıllar boyunca Chris'ten müzikal var olmayla ilgili öğrendikleri üzerinedir. Ve sadece birlikte müzik yaptıkları için değil, Chris'in müzikten bahsetmesi sayesinde de çok şey öğrenmişti ondan. Chris demirci olduğu için, onun melodi yaratmayla ilgili fikirleri anlamayı kolaylaştıran metaforlarda adeta sanata dönüşüyordu ki bu metaforları rahatlıkla demircilikten gayda icrasına uyarlayabiliyordu.

Ziyaret (nasıl davranacağını bilmek), arkadaşlık; bunlar müzik yapma epistemolojisinin ürünleri olmakla birlikte, alan çalışmasını müzikal bir var olma üzerinde temellendirmektedirler. Bunlar, müzik yapan insanları tanımanın temeli olarak dile (konuşma, yazma) değil de müziğe vurgu yapmaktadırlar. Dil genellikle iletişimin temeli olarak görülmekte tabii ki. Yine de dil yerine merkeze müziğin yerleştirilmesi gerektiğini öne sürmeye devam ediyorum. Müzikal sese atfedilen mananın tutarsızlığı dille karşılaştırıldığında bir tür güçsüzleşme gibi görülse de, etnomüzikolojik alan çalışmasını müzikal olarak var olmayla ortaya çıkan ilişkiler üzerinde temellendirmeyi düşündüğümüzde bu tutarsızlık bir avantaja dönüşüyor. Dil, çoklu anlamı olan, değişmekte olan yorumlamalara maruz kalan ve doğası gereği değişken olan bir şeydir. Edebiyat dili bize hamasi macera mitleri, bilimsel ilerlemenin temeli, nesnelere kullanımı, araştırma raporu ve dünyayı inceleme gibi hususlarda bilgi veriyor. Fakat konumuz insanlar olduğunda bu anlayış pek güvenilir görünmüyor. Müzik, anlamlandırma dili olarak değil de onu icra eden insanlar arasındaki ortak çalışmaya dayalı bir ilişki olarak anlaşılmalı; bireysel-üstünlüğün/kendini aşmışlığın (self-transcendence) yaşandığı o büyümlü anlarda bize insanlar arasında arkadaşlık kurulmasını sağlayan bir bağlantı şansı vermekte ve böylece sözel olmaktan ziyade müzikal varoluşa dayanan bir alan çalışması epistemolojisi kaynağı sağlamaktadır.

Ziyaret (nasıl davranacağını bilmek), arkadaşlık; ortaklığa dayalı bu alan çalışması arkadaşlığı modelinin kuramsallaştırılması noktasında arkadaşlık spektrumuna yönelik iki nokta arasında ayırım yapmakta fayda vardır. Bunlardan birine, içerisinde her bir müzisyenin diğerinin devam eden/daimi varlığı ve ortaya koyduğu çalışmalardan faydalanabildiği zımnî bir arkadaşlığın

olduğu mukabeleye dayalı bir tür çalgı arkadaşlığı denebilir. Alan araştırmacısı ile baş rehber, tercüman, taraftar, danışman, öğretmen arasındaki ilişkiler –en iyi nasıl tanımlanıyorsa artık- bu bağlamda belli ölçülerde daima çalgı çalma üzerinedir. Her biri diğerinin gözünde faydalıdır; birbirlerinin partneri olarak görülürler ve bir dereceye kadar öyledirler de.

Spektruma yönelik diğer nokta ise bunun fayda, mukabele veya ortaklığa değil de daha ziyade beğeniye ve ötekinin mutluluğunu isteme üzerine kurulu olmasıdır. Şimdi, bu kitabın son edisyonunda bahsettiğim toplu (social) müzik deneyimi hakkında ilginç olan bir şey de bireyselliğin ortadan kalkması ve dolayısıyla birlikte müzik yapmanın ötekinin iyiliğini istemeyi ileri sürmesidir. Başka bir deyişle, bu tür bir müzikal deneyim bizi sürekli olarak karşılıklı mukabeleden başkasını düşünme isteğine doğru olan bir spektrum içerisinde sürüklemektedir. Elbette, müzikal deneyim içerisinde bir tür mukabele mevcuttur; her birimiz kendi rolümüzü oynuyoruz ve eğer birisi veya bir şey doğru gibi gelmiyorsa bu durum en tepe noktadaki anı/duyguyu ulaşılmaz hale getirir. Bunun yerine, kişi bir tür bölümlere ayırma işlemi gerçekleştirir ve birinin ferdi benliğinin oldukça farkındadır ve diğer herkesin de. Fakat konumuza geri dönecek olursak eğer müzik yapan insanlarla yapılan alan çalışmasını insanlarla müzik yapma pratiği üzerinde temellendireceksek, alan çalışmasındaki ilişkilerimizi müzik icra etme sırasındaki ilişkilerimizle aynı temel üzerinde konumlandırmamız gerekecektir. Dolayısıyla bu, arkadaşlığa ve devamında da ziyarete olanak sağlamaktadır.

Ziyaret, ceilidh: Ballymenone'de vakit geçirmek adlı kitabında ahlak kurallarının ve yaşam tarzının bazen sanata dönüştüğü *ceilidh* adlı eski İrlanda geleneği veya arkadaşlar arasındaki ziyareti betimlemektedir. Şarkı söyleme, müzik, hikaye anlatma ve *craic*, veya iyi bir muhabbet, sohbetin sanata dönüşmesi arkadaşları birbirine bağlayan bu ziyaretlerde olması gereken şeylerdir. Özneler-arası olan bu iyi sohbet, ortak farkındalığın gerekli olduğu yerde daima iyi alan çalışmasının bir parçasıdır. Bu noktada ziyaret, alan çalışmasının toplumsal zemindir.

Günümüzde ziyaret, uygun davranış (decorum), bir derece resmiyet, belli bir mahremiyet anlamına gelmektedir ve buradaki uygun davranış anlamayı engelleyebilmekte veya geciktirebilmektedir. Ancak uzun vadede arkadaşlık ve ziyaret; müzik icra eden insanları, bilgi elde etme amaçlı yapılan alışıldık alan araştırması anlayışından daha sürdürülebilir/devamlılığı olan bir şekilde tanıma fırsatı sunmaktadır. Çünkü söz konusu araştırma arketipik hamasi bir mit içerisinde doğmuştur ve bu hem bilgi hem de iktidar arayışıdır.⁴ Alan ça-

⁴ Susan Sontag'ın Levi-Straus'un *Tristes Tropiques* adlı çalışmasının (1961) "kahraman olarak antropolog" (*The Anthropologist as Hero*) adlı incelemesi bu fikri aklıma getirdi ve bu doğrultuda 1970lerde, içerisinde edebiyat, etnografiyi edebiyat olarak okumanın yanı sıra popüler etnografide macera mitini incelediğimiz, *Inventing Anthropology* (Antropolojiyi icat etmek) adı altında bir ders verdim.

lışmasıyla hamasi araştırmayı/macerayı (heroicquest) karşılaştırmakta ısrarcıysanız şu benzerliklere bakınız: uzun bir hazırlık, yaşlı bilge insanlardan bilgi edinme ve çıraklık (lisansüstü eğitimde); bilinmeyen bir yere yolculuk, yanında çeşitli aletler taşıma (sihirli kılıçlar veya büyü değil elbette; kalem, kağıt ve ses, görüntü kaydedebileceğimiz araçlardan bahsediyorum); yabancı fikirler ve baskılara karşı mücadele (aslını inkar etmeme, bunların hepsine anlam vermedeki zorluklar); ve krallığa, eve muzaffer bir şekilde dönüş (kitabı yazmak ve tecrübenizi akademi içerisinde paylaşmak), karşılığında mükafatlar verilmesi (rütbe, iş, terfi gibi).

Araştırma/macera mitinin bilgi tarafı masum görünse de, iktidar tarafı etnomüzikologların etnosentrizmin aleyhine, müzikal göreceliğin ise lehine olan yoğun söylemlerine rağmen kolonyalizmin tamamlayıcısı olan bir şey gibi kalmaktadır.⁵ Bilgi tarafına gelecek olursak edebiyat eleştirmenleri, hamasi macera bilgiyi açığa vursa da kahramanın eve/krallığa döndüğünde bundan pek bahsedemediği yönünde bir ironiye temas etmektedirler. Canavar katledilmiş olabilir fakat bu bilgi kahramanın şahsi deneyimi olduğundan diğer insanlar için bir anlamı yoktur: Bu olayı onlar yaşamamıştır çünkü. Macera mitini neticede arkadaşlığa dönüşen bir ziyaretçi, misafir olan alan araştırmacısı ile karşılaştıralım. Bu benim desteklediğim model ve tabii ki bunun etnomüzikolojinin çok ötesinde olan insan ilişkilerine yönelik anlamları vardır.

Ruth Hellier-Tinoco etnomüzikolojiye yönelik olan “arkadaşlık modeli” arkadaşlığı, içerisinde barındırdığı karmaşıklıkları ve uzun vadeli yükümlülükleri nedeniyle bir takım sorumluluk ve başarısızlık hissi olmadan sürdürebilmenin çok zor hatta aşırı zor olabileceği gerekçesiyle sorgulamaktadır (2003; ayrıca bkz. Cooley 2003: alan çalışması ve arkadaşlık tartışması). Arkadaşlıklarda genel olarak olduğu gibi, çoğunlukla daha zor koşullar altında da olsa bu doğru. Acaba alan çalışması resmiyet/mesafe gerektirir mi? Arkadaşlık, alan çalışmasını bozup/yok edip onu bambaşka bir şeye mi dönüştürür? Başka bir yerde, alan çalışmasının ne olduğunu öğrenmeden çok önce hali hazırda arkadaşım olan *blues* müzisyenleriyle yaptığım şeyi “alan çalışması” olarak adlandırma noktasındaki kararsızlığımdan bahsetmiştim (Titon 1995:264; 2003: 119-31). Alan çalışması sayesinde gelişen arkadaşlığa yönelik az miktardaki literatür Joseph Casagrande’nin *İnsanoğlunun Arkadaşlığı* (IntheCompany of Man) adlı öncü niteliğindeki makalelerini (1960)

⁵ Elli yılı aşkın bir sürede etnomüzikoloji disiplini defalarca açıklayan biri olan BrunoNettle, etnosentrizminetnomüzikolojide yerinin olmadığını söyleme fırsatını nadiren kaçırmıştır. Batı sanat müziğinin insanoğlunun ürettiği en iyi müzik olduğunu iddia edenlere karşı bir tepki olarak, içerisinde her müzik kültürünün saygı duyulmaya ve ciddi bir şekilde araştırılmaya hakkı olduğu bir tür göreceliliği savunuyoruz. Tabii ki hepimizin kişisel müzik tercihleri var ancak bu durum bizim sevdiğimiz müzik türlerinin kıymetli/iyi, sevmediğimiz türlerin kötü olduğu anlamına gelmemelidir.

ve içerisinde post-kolonyal güçlükler ve bunların alan çalışması ve arkadaşlığa yönelik olası sonuçlarının tartışıldığı Bruce Grindel ve Frank Salamone (1995) tarafından yayına hazırlanmış *İnsanlığa Giden/Çıkan Yollar* (BridgestoHumanity) adlı daha yeni bir çalışmayı da kapsamaktadır. Daha sonraki sayının giriş kısmında yazarlar, her ne kadar kabul edilmese de, en azından alan arkadaşlığının bir kısmının ortak menfaate dayalı olduğuna dikkat çekmektedirler ve söz konusu menfaat ortadan kalktığı anda artık arkadaşlığın da etkin bir önemi kalmaz (pp. 2-3). Gerçekten de Hellier-Tinoco benim “alan çalışması modeli” ‘mi kulağa fazla çıkarıcı geldiği gerekçesiyle sorgulamaktadır. Çıkarıcı olsun diye bir niyetim yok. Sürdürülebilir bir alan çalışması arkadaşlığına yönelik bir tür düşünme yönteminin tanımını yapmaya çalışıyorum. Bu makalede etnomüzikologlar için müzikal varoluşa dayalı bir alan arkadaşlığı kuramı ortaya koymaya çalıştım. Arkadaşlık, tipik bir şekilde hem ortak bir menfaati hem de ötekini/karşımızdakini önemsemeyi gerektirmektedir. Müzik, hikaye veya yalnızca iyi bir sohbette olduğu gibi, sanata dönüşen anlatımsal/dışavurumcu bir kültür yaratma eylemi, arkadaşlık bağlantısını yenilemektedir ve onu -ortak bir menfaat anlamına gelen- ortak, karşılıklı deneyim üzerinde temellendirmektedir.