

Cumhuriyetin Modern Bir Müziği Olarak Türk Halk Müziği ve Güzel Sanatlar Sisteminde Konumlanması

Turkish Folk Music as a Modern Music of the Republic and Its Position in the Fine Arts System

Barış Gürkan, *Müzikoloji Bölümü, Türk Müziği Devlet Konservatuvarı, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi*, 0009-0008-5677-7413

Özet

Osmanlı Devleti'nin son yüzyılında sosyo-kültürel değişim modeli olarak benimsenen modernleşme, Cumhuriyet döneminde de ülkenin tüm kurumlarıyla birlikte sanatın ve özellikle müziğin modernite kapsamında devlet tarafından şekillendirilmesine sebep olur. Çağın ruhunu paylaşan modernist perspektif, klasik modernleşme teorileri kapsamında, Batı'daki sanat anlayışının olduğu gibi Türkiye'ye getirilerek kurumsallaşmasını ön görür ve kabul eder. Ancak İkinci Dünya Savaşı sonrası modernizmin sorgulanması, farklı perspektiften inşa edilen modernleşme teorilerini doğurur ve bu yaklaşımlar, modernitenin dünyanın her yerinde aynı deneyimlerle yaşanmadığını gösterir.

Bu perspektiften bakıldığında geleneksel yönü öne çıkarılan icat edilmiş geleneklerin aslında modernite kapsamında inşa edilen modern sistemler oldukları dikkat çeker. Bu modern sistemler de ülkenin deneyimlediği özgün moderniteye göre kurumsallaşır. Ülkenin özgün modernite deneyimleri yalnızca icat edilmiş geleneklere değil, Batı'dan getirilen değer sistemlerine de ülkeye özgü nitelikler kazandırır. Bu ifadeler kapsamında Türk halk müziği, Türkiye'nin deneyimlediği modernite kapsamında üretilen, modern bir icat edilmiş gelenektir denilebilir. Moderniteyi Türk halk müziğinin neredeyse tüm bileşenlerinde okumak mümkündür. Benzer şekilde bugün bildiğimiz şekliyle kavram olarak sanat da tüm değer sistemiyle Batı'dan getirilen modern bir sistemdir ve modernite kapsamında sanat düşüncesi Türkiye'ye özgü bir hale bürünür.

Bu çalışma, Türk halk müziği ve yerel müzikler üzerine akademik ve/veya icraya dayalı çalışmalar yapan pratisyenler odağında yürütülen alan çalışmasındaki katılımcı gözlem ve deneyimlerle elde edilen nitel veriler ve literatür taramasıyla ulaşılan bilgilere dayanmaktadır. Ayrıca bu çalışma, modernite kapsamında inşa edilen Türk halk müziğini, modernitenin ürünü olan -bugünkü bildiğimiz anlamıyla- güzel sanatlar sistemini ve bu ikisinin birbiriyle ilişkisini, Batı-dışı modernlik kavramı kapsamında inceler.

Anahtar Sözcükler: Türk halk müziği, modernite, sanat, Batı-dışı modernlik.

Akademik disiplin(ler)/alan(lar): Müzik Bilimleri, Türk halk müziği çalışmaları, sosyoloji.

Abstract

Modernization, which was adopted as a model of socio-cultural change in the last century of the Ottoman Empire, caused art and especially music to be shaped by the state within the scope of modernity along with all the institutions of the country also in the Republican period. The modernist perspective, which shares the zeitgeist, foresees and accepts the institutionalization of the understanding of art in the West by bringing it to Türkiye, within the scope of classical modernization theories. However, the questioning of modernism after the Second World War gives rise to modernization theories constructed from different perspectives, and these approaches show that modernity is not lived with the same experiences all over the world.

From this perspective, it is noteworthy that invented traditions, whose traditional aspect is emphasized, are modern systems built within the scope of modernity. These modern systems are institutionalized according to the original modernity experienced by the country. The country's unique experiences of modernity lend country-specific characteristics not only to invented traditions, but also to value systems brought from the West. Within the scope of these expressions, it can be said that Turkish folk music is a modern invented tradition produced within the scope of modernity experienced by Türkiye. It is possible to read modernity in almost all components of Turkish folk music. Similarly, art as a concept as we know it today is a modern system brought from the West with its entire value system, and within the scope of modernity, the idea of art becomes unique to Türkiye.

This study is based on the qualitative data obtained through participant observations and experiences in the field study carried out with the focus of practitioners doing academic and/or performance-based studies on Turkish folk music and local music, and the information obtained through literature review. In addition, this study examines the Turkish folk music built within the scope of modernity, the fine arts system -as we know it today- which is the product of modernity, and the relationship between these two within the concept of non-Western modernity.

Keywords: Turkish folk music, modernity, art, non-Western modernity.

Academical disciplines/fields: Musicology, Turkish folk music studies, sociology.

- Sorumlu Yazar:** Barış Gürkan, Müzikoloji Bölümü, Türk Müziği Devlet Konservatuvarı, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi.
- Adres:** Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı, Emniyet Mah. Abant Sok. Toki Blokları, Yenimahalle/Anka
- e-posta:** baris.gurkan@hbv.edu.tr
- Çevrimiçi yayın tarihi:** 20.10.2023
- doi:** 10.17484/yedi.1330479

Geliş tarihi: 20.07.2023 / **Kabul tarihi:** 26.09.2023

1. Giriş

Günümüzde Türkiye’de gelenekle veya çağdaşlıkla ilişkilendirilen müzik kültürleri, modernite, modernleşme ve bunların toplum üzerindeki etkisi göz ardı edilerek hakıyla anlaşılıp açıklanamaz. Diğer bir ifadeyle günümüzde geleneksel yönü ön plana çıkarılarak kurumsallaşmış müzik türlerinin bile tüm edimsel ve söylemsel bilinçlerine derinlemesine nüfuz eden bir modernite durumu söz konusudur. Bu geleneksel müziklerden biri olarak oluşturulan ve kurumsallaşan Türk halk müziğinin içinde konumlandırıldığı bağlam olan ‘sanat’ düşüncesinin, modernite kapsamında bir değer sistemi olarak nitelikleri ve Türk halk müziğiyle ilişkisinin dinamikleri bu çalışmanın ana konusunu oluşturur.

Türk halk müziği ve sanat arasındaki ilişki çeşitli boyutlarda sıklıkla icracı veya dinleyici olarak bu müzik disipliniyle kendisini ilişkilendirenler arasında, sloganlaştırılan söylemler üzerinden tartışılabilir. Popüler kültür bilgi üretme yolları, bu konuda gündelik konuşmalarda karşımıza kuramsal dayanağı olmayan pek çok klişeleşmiş ifade çıkarırken, akademik kapsamda sanat üzerine yapılan çalışmaların çoğu müzik disiplinlerinin edimsel tartışmaları ve felsefi anlamda ön kabullerle donatılan sanat ‘inancı’ içine hapsolmuş, anlayıp açıklamaktan ziyade kalıplarla örtüştürmeyi hedefleyen türde metinler olarak yayınlanır.

Sanat kavramının tinsel alandaki özerk ve yüce konumunun (Shiner, 2010) gerek popüler kültür bilgi üretim alanlarındaki gündelik ifadelerde gerekse akademik kapsamdaki metinlerin ezici bir çoğunluğunda ortak payda olarak hâkim olması, sanat kapsamında yapılacak analitik girişimlerin önündeki en büyük engellerdendir ve yukarıda ifade edilen sorunun merkezindedir. Ancak sanat kavramının geçirdiği yaklaşık 250 yıllık mistifikasyon sürecini koşulsuzca kabul etmeyen ve tarihsel akış içerisinde bu süreci neden ve sonuçlarıyla ele alan bir perspektiften yapılan çalışmalar, ülkemizde sanat kavramıyla ilişkilendirilebilecek tüm anlama ve açıklama çabalarına tutarlı veriler sağlayacaktır.

Cumhuriyet’in kurulduğu yıllarda çağın ruhuyla örtüşen bir çabayla modernleşme ile ülke çapında oluşturulması hedeflenen rasyonalist, pozitivist, okülersentrik, hümanist ve seküler yeni ‘dünya algısına’, insanüstülüğe ilişkin kuvvetli bir ifade gücüne sahip olan sanat düşüncesi de -yine modernleşme sürecinin parçası olarak- ilgili politikalar kapsamında, kurumsal anlamda dahil edilir. Basit bir cümleyle ifade edilecek olursa, günümüzde bildiğimiz anlamıyla sanat kavramı, Türkiye’de cumhuriyet dönemi politikalarıyla kurumsal olarak yer bulan ve kökeni Osmanlı Devleti’ne kadar uzanan modernleşme eğilimleri öncesinde toplumsal yaşamımızda olmayan bir değer sistemidir. Ancak bu ifade Türkiye’deki sanat düşüncesinin ‘yapaylık’ gibi bir gerekçeyle reddedilmesi gibi özcü bir nitelik taşımaz. Türkiye’de, Türkiye’nin özgün deneyimleri, toplumsal yapısı, imkanları, çabası vb. durumlar dahilinde şekillenen, Türkiye’ye özgü nitelikler barındıran bir sanat düşüncesi ve içeriği söz konusudur. Bu ifade, aynı zamanda Türkiye’nin modernleşmesinin de kendine özgü ‘hedefleri’ ve haliyle ‘sonuçları’ olduğu çıkarımını yapmaya imkân tanır.

Tüm bu özgün zemin içerisinde inşa edilen Türk halk müziği de hem sanatla ilişkilenebilmesiyle hem de modernite kapsamında inşa edilen bir müzik olarak tüm edimsel ilkelerinden, hedeflerine ve tartışmalarına kadar modernliği barındırmasıyla bu özgünlüğün ürünüdür. Yani, Türkiye’de cumhuriyetten günümüze operasyonel olarak ifade edebileceğimiz şekliyle ‘Türkiye’nin sanatı’ diyebileceğimiz özgün bir sanat düşünce sistemi inşa edilmiştir ve ‘Türkiye’nin sanatı’ kapsamında kendi konumlanışını belirleyen bir Türk halk müziği söz konusudur. Modernleşme ile ilgili bu özgünlüğe çağdaş modernleşme teorileri içinde dikkat çeken kavram, Nilüfer Göle’nin geliştirdiği ‘Batı-dışı modernlik’ kavramıdır ki çalışmanın kavramsal çerçevesini oluşturur. İkisi de cumhuriyet döneminde modernleşme süreciyle iç içe kurumsallaştırılan sistemler olarak sanat ve Türk halk müziğinin, ‘Türkiye’nin özgün modernleşme deneyimiyle oluşan modernite durumu’ bağlamında incelenmesi bu çalışmanın amacını oluşturur.

2. Modernite ve Batı-Dışı Modernlik

Özel bir ‘yeni hali’, yani modern ‘durumu’ tanımlayan modernite kavramı, günümüzdekine ve yeniyeye gönderme yapar. Modern kelimesinin ilk kullanımı, Hıristiyanlık dininin resmi din olarak kabul edildiği 5. yüzyılda, içinde bulunulan ‘yeni’ durumu eski Roma ve Pagan geçmişten ayırmak amacıyla kullanılmasıyla olur. Bu kullanımda, her ne kadar kelimenin anlamı ‘yeni’ olsa da ‘öncenin reddi’ asıl amaçtır. Modern kelimesi, ikinci kez ‘yeni’ ve eskinin reddiyle geçmişe ait olmama durumunu (Uzun, 2012, s. 67-68) yani gelenekselin karşıtı olmayı ifade eden anlamını (Giddens, 2010, s. 39), 15-16. yüzyıllarda Rönesans ve Aydınlanma ile kazanır. Modernitenin günümüzdeki haliyle ortaya çıkışı ise “büyük ölçüde on yedinci yüzyıldan sonra geleneksel toplumlarla, onlara karşıtlık oluşturmak amacıyla yolları kesin olarak birbirinden ayırmak biçiminde Batı’da” meydana gelir (Thomas ve Walsh, 2012, s. 492). Bu dönem, aslında

Kilise'nin bilgi üretimi dahil yaşama ilişkin hemen tüm süreçlerin merkezindeki konumunu kaybetmeye başladığı ve yerine aklıyla tüm evreni anlayıp açıklayabilecek ve evrene hükmedebilecek insanın 'yeniden doğduğu' bir dönemdir.

Modernitenin tarihini Marshall Berman üç evrede ele alır¹: ilk evre 16. yüzyıldan 18. yüzyılın başlarına kadar geçen ve insanların modern hayatı algılamaya yeni başladıkları evredir. Henüz insanların içinde buldukları dönüşümü net olarak tanımlayamadıkları bu evrede aslında büyük bir dönüşümün başladığı da açıktır. İkinci evre, büyük ve modern bir kamunun oluştuğu, 18. yüzyılın sonundan 20. yüzyılın başına kadar sürecek olan evredir. 1790'ların büyük devrimci hareketlerinin ve özelde Fransız Devrimi'nin meydana getirdiği büyük etkinin oluşturduğu bu kamu, yaşamın her boyutunda, bireysel, toplumsal ve siyasal alanda büyük altüst oluşların ve patlamaların yaşandığı bir çağa damga vurmuştur. 19. yüzyılın modern kamu alanı hem gelenekseli -henüz yok etmediği- kuvvetli bağlarla hatırlamakta, hem de modern durumu yaşamaktadır (Berman, 1994, s. 29). Üçüncü evre son evredir ve oluşan modernitenin tüm dünyayı kapsayacak şekilde, modernleşme süreci kapsamında yayılmasını içerir (Berman, 1994, s. 29).

Modernitenin modernleşme ile tüm dünyaya yayıldığı bu son evresini konu edinen toplum bilim alanındaki çalışmalara uzun süre yön veren teori 'klasik modernleşme teorisidir' ve bu teori Batı bağımlı, kültür bağımsız ve tek yönlü bir modernleşme anlayışı temelinde kurgulanmıştır. Batı dışında kalan toplumların modernite durumuna, Batı'nın deneyimlediği tüm 'evrim basamaklarını' aynı şekilde geçerek ulaşacağı ön kabulüne dayanır.

Ancak Batı-dışı toplulukların modernleşme deneyimlerine odaklanan çalışmaları yürüten araştırmacılar, bu toplumların modernlik hallerini Batıdaki bilinen modernlik kavramının kapsamıyla sınırlamanın ve bu topluluklarda 'çizgisel bir ilerleme tablosu' beklemenin hatalı olacağını fark ettiler. İkinci Dünya Savaşı sonrası "...değişen modernlik deneyimi ve tanımları üzerine, farklı coğrafyaların ve kültürlerin konumundan bakarak yapılan bir yeniden düşünme uğraşısının..." (Göle, 2011, s. 161) sonucu olarak sıralayabileceğimiz çoğul modernlikler, alternatif modernlik, yerel modernlik gibi kavramlar içerisinde kronolojik olarak en yenisi Batı-dışı modernlik kavrayışıdır. Göle'nin adını verdiğimiz önceki kavramlar yerine Batı-dışı modernlik kavramını üretmesi diğer kavramsallaştırmaları dışlamayı amaçlamaz. Aksine Batı-dışı modernlik kavramının daha doğru anlaşılmasının yolu, diğer kavramlarla ilişkilendirmek ve birbirine eklemektir. Göle her bir kavramın getirdiği farklı kuramsal açılımların önemini vurgular. Batı-dışı modernlik kavramının diğer kavramlardan farklı olarak getirdiği modernlik okuması ve dili, Batı'yı merkezden kaydırır ancak Batı'nın kıyısındadır (Göle, 2011, s. 163).

Göle, Batı-dışı modernlik kavramının kuramsal temelini dört alt başlık altında anlatmaya çalışır.

- 1) Batı modelinin merkezden kaydırılması,
- 2) İlerlemeci zaman anlayışından eşzamanlı modernlik anlayışına geçiş,
- 3) Eksik yerine ekstra modern olanın gözlemlenmesi,
- 4) Geleneksel yerine geleneksizleşme tezleri üzerinde temellenir.

Göle'nin ilk maddede tartıştığı şey özetle Batılı olmayan toplumların kendilerini ve 'modernliğin sahibi olan Batı'yı birbirlerine karşı konumlandırma alışkanlıklarının ve ön kabullerin aslında farklı bir perspektiften bambaşka bir anlamı olduğudur. Batı-dışı toplumların modernliğin aynasından değil, modernliğin Batı-dışı toplumların aynasından yeniden okunmasını önerir. Batı-dışı tamlamasıyla ifade edilen aslında modernliğin dışında kalma durumu değil, Batılı olmayan toplumların modernliğin etki alanına girmiş olmasıdır. Bu toplumların modernlikle ilişkilenmeleri edilgen değildir; aynı zamanda üretken olabileceği varsayımı göz ardı edilmemelidir. Batılı olmayan ülkelerin müşterek noktası, kendi tarihlerini, toplumsal pratiklerini ve deneyimlerini standart koyucu olarak gördükleri Batı modernlik modeli karşısında 'dikey' olarak konumlandırılır ve referans olarak Batı modernliğini kullanırlar. Buna karşın Batı'nın merkezden kaydırıldığı Batı-dışı modernlik kavramsallaştırması, Batılı olmayan ülkeler arasında 'yatay' ilişkilendirmelere ve çapraz okumalara olanak tanır (2011, s. 165).

İkinci maddede Batı modernliğinin, kendisiyle aynı zamanı ve ilerleme düzeyini paylaşamayanlar (yani çağdaş olmayan) 'öteki'lerle arasındaki ilişkinin tanımına atfettiği ideolojik zaman anlayışını eleştirir. Ülkemizden örnek vermek gerekirse, sıkça telaffuz ettiğimiz 'çağdaşlık' sözcüğü, aslında modernlikle aramızdaki, Batı'nın ideolojik zaman anlayışından kaynaklanan mesafeyi ve özlem ilişkisini tanımlar. Her

¹ Benzer bir dönemeleştirmeyi çalışmasında Jeanniere de yapar fakat modernitenin dünyada bilimsel, kültürel, endüstriyel ve siyasi alanlarda devrim niteliğindeki değişimlerle oluştuğunu vurgular (2018, s. 113-120).

ne kadar çağdaş kelimesi sözcük anlamıyla bugünkü zamana ilişkin durumu ve eş zamanlılığı ifade etse de Türk modernleşmesi bağlamında, sürekli aslında 'yakalanamayacak bir gelecek zamana' işaret eder. Göle'nin bu başlık altında zamana dair eleştirdiği bir diğer unsur ise 'zayıf tarihsellik' olarak adlandırdığı algıdır. Modernliğin Batı toplumlarının kültür, bilim ve eylemleriyle şekillenmiş olmasından hareketle Batı dışındaki toplumlar, modernliğin tarih yazımında kenarda ve zayıftırlar. Bu zayıf tarihsellik algısı, Batı dışındaki toplumların modernliği kendi kültür ve tarih güzergâhlarının yolunda evrilerek değil, yalnızca Batı'nın gittiği yolu takip ederek elde edebileceklerine inanmalarına neden olur. Modernitenin batılı olmayan toplumların tarihine, düşünce biçimlerine, toplumsal muhayyilesine, kolektif eylemlerine, bireysel davranış ve arzu biçimlerine kadar nüfuz ettiği bir gerçekliktir. Batı dışındaki toplumlarda gönüllü modernizasyon süreçleri ve küreselleşmenin getirdiği akışkanlık hâli Batı toplumları dışında modernliğin yeniden üretilmesine neden olmuştur. Bununla ilgili olarak modernliğin artık Batılı toplumların tekelinde olmadığı söylenebilir. Fakat bu noktada Batı-dışı modernlik kavramının vurguladığı şey Batı dışındaki toplulukların 'modern oldukları' değildir. Burada vurgulanmak istenen Batı-dışı toplulukların moderniteyi Batıyla eş zamanlı bir biçimde yaşadıkları tezidir (2011, s. 166-167).

Eşzamanlılık düşüncesi, Batı'nın modernlik anlatımlarında var olan ideolojik zaman anlayışının neden olduğu bilgi üretimindeki hiyerarşik dikey yaklaşımı yok etmesi bakımından da önemlidir. İdeolojik zaman anlayışından dolayı Batı-dışı toplumların toplumsal pratiklerine şekil veren ne geçmişlerinin ne de bugünlerinin önemi yoktur; çünkü Batı'ya tabi olan bu toplumlar nasıl olsa Batı'nın daha önceden geldiği yerden ve zamandan gelecek, nasıl olsa Batı'nın gittiği yere gidecektir. Bu yüzden önemli olan Batı-dışı toplumların -aslında yakalamaları da pek mümkün olmayan- gelecekleridir. Batı-dışı modernlik kavramının bu konudaki iddiası, öncelikle bilgi üretimi konusunda bir eşzamanlılık olduğu ön kabulünün gerekliliğidir. Bu şekilde Batılı olmayan toplumların pratiklerinin, merak ve bilgiye değer bir yenilik tohumu taşıdıkları fikri yeşerebilecek, söz konusu pratikleri modern zamanlar içinde görülecek ve zaten bilinen, varsayılan bir geçmiş dehlizine hapsedilmeyecektir (Göle, 2011, s. 168).

Batıyla modernliğin simetri ya da tam bir dışardalık ve farklılık içinde yaşanmadığı Batılı olmayan toplumlarda görülen aşırı modernlik ya da modernlik fazlasını Göle, ekstra modernlik olarak adlandırılır. Ekstra modernlikler, Batılı olmayan toplumları zaman açısından geri kalmış, Batı'ya yetişememiş ve böylelikle bir şeylerin gerisinde kalmış olan 'eksik modernlik' olarak değerlendiren yaklaşımın karşısında konumlanır. Batılı olmayan toplumlar modernleşme süreçlerinde Batı'nın güzergahından farklı bir yol izleyerek kimi alanlarda ekstra modernlikler geliştirirler. Batı-dışı modernlik kuramının bu yaklaşımı Batılı olmayan toplumların bazen daha merkezi ve daha öncü olabileceği varsayımına sahiptir (2011, s. 169-170).

Batı modernliğini oluşturan kavramlar diğer toplumlarca uygulanmaya başladığında hem abartılı bir şekilde yaşama geçer, hem de yeni bir içeriğe sahip olan bir yapıya bürünür. Hatta ekstra modernlikler, Batı karşısında Batı modernliğini fetişleştiren ve bu ortak yazgıya sahip olan tüm Batı-dışı modernliklere sahip toplumların, aidiyetlerini sergileme ve ispat etme çabalarıyla da ilgilidir. Ancak her şekilde bu ve benzeri gelişen modernlik uygulamaları bilinmeye değerdir ve bilgi üretimine yönelik bir iddia taşır (Göle, 2011, s. 171).

Dördüncü madde, Batı-dışı modernlik sürecine sahip toplumlarda görülen geleneklerle ilişkiler üzerine odaklanır. Bu toplumlarda gelenek ve modernlik arasında özel bir kopukluk ve süreksizlik göze çarpar. Hatta öyle ki gönüllü modernizasyon projelerinin gerçekleştiği (Türkiye ve Çin gibi) ülkelerde, sömürgeci modernizasyon ülkelerine (Hindistan) göre geçmişten ve gelenekten kopuş çok daha radikal gerçekleşir. Genel anlamda bakıldığında geleneklerin resmiyette çok makbul olmadığı gözlenir; genellikle ikinci plandadır. Ya yaşama fırsatı bulamazlar ya da dondurulmuş, folklorikleştirilmiş veya müzeleştirilmişlerdir. Gelenekle modern örtüşmeyen ya da zayıf tekabül yet gösteren uyumsuz parçacıklardır (Göle, 2011, s. 172).

3. Sanat ve Modernite

Sanat üzerine yazılan akademik metinler iki temel perspektifte konumlanır: İlki bir değer sistemi olarak sanatın günümüzdeki içeriğiyle bilinen yaygın anlamıyla ilgilidir ve bu gruptaki çalışmalar söz konusu değer sisteminin ön kabullerini paylaşan 'özcü' bir yaklaşıma ve bu sistemin içinden ifadelerle sahiptir. Bu perspektifin temel referansları ise sanat felsefesi alanındaki literatürdür. Diğeri ise sanat kavramını toplumsal, kültürel, ekonomik, siyasi, coğrafi ve inançsal bir inşa olarak gören 'inşacı' bir yaklaşımla -yani günümüzde yaygın olarak bilinen içeriğiyle sanat sisteminin dışından- değerlendirmelerde bulunur. Bu gruptaki metinleri üreten araştırmacılar ise toplum bilimlerinin görme ve anlama biçimleri üzerinden bilgi üreten bir tutuma sahiptir. Sanat üzerine yazılan metinlere bakıldığında ezici bir çoğunluğun ilk grupta olduğu dikkat çekicidir. İkinci grupta ise öne çıkan iki yazarın üç çalışması (iki makale, bir kitap) sanat üzerine akademik yazına yeni kapılar açan kült metinlerdir. Bu çalışma, yukarıda inşacı yaklaşım olarak

bahsedilen, mevcut güzel sanatlar sisteminin ön kabullerini paylaşmayan ve bu niteliklere sahip sanat dünyasının 'dışında' konumlanan bir perspektife sahiptir. Bu gerekçeyle bu çalışmada sanat kavramının içeriği, yukarıda ikinci grupta sunulan iki yazarın üç metnini referans alır.

Bu yazarların ilki, söz konusu yaklaşım üzerine çığır açan iki makaleye sahip olan Paul Oskar Kristeller'dır. 1951 ve 1952 yıllarında iki bölüm halinde 'The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics Part 1' ve 'The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics Part 2' (Modern Sanat Sistemi: Estetik Tarihi Üzerine Bir Araştırma Bölüm 1 ve Modern Sanat Sistemi: Estetik Tarihi Üzerine Bir Araştırma Bölüm 2) isimleriyle yayınlanan bu makaleler, yukarıda bahsedilen ikinci araştırmacıya ilham kaynağı olmuştur. İkinci araştırmacı ise Larry Shiner'dır ve çalışması bu alanda yazılmış en kapsamlı çalışma olan *Sanatın İcadı: Bir Kültür Tarihi (The Invention of Art: A Cultural History)* isimli kitabıdır. Bu üç temel metin, yukarıda sözünü ettiğimiz inşacı yaklaşımı, başlıklarındaki önemli vurgularla da ifade etmektedir. İlk ikisi günümüzdeki bildiğimiz anlamıyla sanatın moderniteyle olan kuvvetli ilişkisini 'Modern Sanat Sistemi' ifadesiyle sunarken, Larry Shiner'ın kitabı bir yandan sanatın bir icat olmasını vurgular öte yandan sanatın icadı sürecinin bir kültür tarihi parçası olarak değerlendirilmesine olanak tanır.

Metnin buraya kadar olan kısımlarında sürekli 'sanatın bugünkü bildiğimiz anlamına' vurgu yapıldı. Bugünkü anlam ile söylemek istenileni bir cümleyle özetleyecek olursak, evrensel, ezelden-ebede ve tözsel olan, herkese nasip olmayacak esin kaynağına sahip dâhi sanatçılar tarafından üretilen özgün eserlerin, büyük ve kurumsallaşmış bir beğeniye ifade eden estetik kapsamında değerlerini kazandığı, insanüstülikle ilişkilendirilebilecek niteliklere sahip anlamıyla bildiğimiz sanat kastedilir diyebiliriz. Modernitenin yaşamlarına yön verdiği hemen tüm toplumlarda sanat kelimesiyle ifade edilen ve anlaşılan, yukarıda bir cümlelik özetle tanımlamaya çalıştığımız anlama sahip sanattır. Fakat sanat kavramı, tarihsel olarak bu tanımdakiyle sınırlı bir kavram değildir. Shiner'ın "Genel olarak anladığımız haliyle sanat, hemen hemen iki yüz yıllık geçmişi olan bir Avrupa icadıdır." (Shiner, 2010, s. 20) cümleleriyle, bahsettiğimiz sanatın icadına yönelik işaret ettiği tarihten önce de sanat kavramı dünyada var olan bir kavramdır. Fakat sanat kavramının 18. yüzyıl öncesinde günümüzdeki halinde olmadığına ışık tutan çalışmaların estetik ve edebiyat tarihçileri ile müzik ve sanat teorisyenleri tarafından ihmal edildiği açıktır (Kristeller, 1951, s. 498).

Sanat kavramındaki bu ikili durum, Shiner'ın çalışmasında sanat kavramında meydana gelen bir bölünme olarak açıklanır. Sanat kavramının içeriğinde, amacında, pratisyeninde, değer yargılarında ve ifade gücünde 18. yüzyıl boyunca sürececek bir bölünme yaşanır. Bu bölünme, sanat içinde eşzamanlı şekilde pratikleriyle, kavramlarıyla ve kurumlarıyla bütün halde bir sistemin yerini, başka bir sistemin doldurmasını ifade eder (2010, s. 23). Pek çok sanat tarihçisi bu bölünmenin Rönesans'ta yaşandığını iddia etse de Kristeller ve Shiner bu görüşte değildir. Shiner'a göre Michelangelo dönemi İtalya'sındaki ve Shakespeare dönemi İngiltere'sindeki algı, henüz sanat-zanaat ayrımının yapılmadığı iki bin yıllık geçmişe sahip olan bir algıdır (2010, s. 27). Bu eski düşünüşe göre sanat kelimesinin ikili zıtlıkta karşısında konumlandığı kelime zanaat değil, doğadır (Kristeller, 1951, s. 499; Shiner, 2010, s. 22)². Benzer şekilde dilimizdeki sanat kelimesinin etimolojisi de -sunî kelimesiyle aynı kökü paylaşır ve- Arapça "bir işi vücuda getirmek (*icad-ül suret*) ve bir maddeye zihinde tasarlanan şekil ve sureti vermek (*icad-ül suret*)" anlamına gelen *sun* kelimesinden türediğini gösterir (Atalay, 2004, s. 39). Hatta sanat kelimesinin çoğulunun 'sanayî' olması da ülkemizde henüz modernitenin bütünüyle etkili olmadığı yıllarda, sanat kavramının günümüzdeki anlamından farklı bir şekilde üretimle ilişkili bir mesleki alana gönderme yapan anlamının hâkim olduğunu gösterir.

18. yüzyılda belirginleşen bu bölünme ile iki bin yılı aşkın süredir beceri ve zarafetle icra edilen tüm insan etkinliklerini ifade eden sanat, bir yanda güzel sanatlar kategorisi olarak adlandırılan şiir, resim, heykel, mimari ve müziğin bulunduğu -büyük harf 'S' ile başlayan- Sanat kategorisi, diğer yanda ayakkabıcılık, nakışçılık, hikâye anlatıcılığı, popüler şarkılar gibi uğraşları içeren zanaatlar ve popüler sanatlar kategorisi olarak ayrılır. Bu bölünmeden sonra güzel sanatlar olarak tanımlanan alan 'esin' ve 'deha' ile ilgili bir alandır ve burada üretilen eserler incelmis zevkler yaratıp, amaç olarak kendi kendilerini sunan şeylerdir. Zanaatlar ve popüler sanatlar alanında ise beceri ve kuralların varlığı yeterlidir ve ortaya koyulan ürünün hedefi sadece kullanım değeri sunmak ya da eğlendirmekten ibarettir. 19. yüzyılın başlarına gelindiğinde "...güzel sanatlara yüce hakikati ortaya çıkarma ya da ruhu iyileştirmeye dair aşkın bir tinsel görev verilmesiyle, sanatlardaki eski işlev düşüncesi de..." bölünür. Bu alandaki bölünmeye kadar tarafsız derin düşünce fikri Tanrı'ya hasredilmişken, artık bu yeni sanat alanı "...kültürlü seçkinlerin birçoğu için yeni bir tinsel yaratım alanı haline gelmek..." üzeredir (Shiner, 2010, s. 22-23).

² Sanatın doğa karşısında konumlanması, kültür-doğa ikili zıtlığıyla ilişkili olması bakımından sanatın kültürel bir inşa olduğunun etimolojik kanıtıdır.

Sanat kavramında yaşanan bu bölünme beraberinde sanattan alınan zevkin de ikiye bölünmesi getirir: Güzel sanatlara özgü olan zevk incelmış zevktir ve derin düşünceye dayalıdır. Bu zevk artık yeni bir adla, 'estetik' olarak adlandırılır. Zanaat alanına ilişkin zevkler ise sıradandır (Shiner, 2010, s. 23). Estetik kavramının merkezi öneme sahip olduğu sanat felsefesi de bu bölünmeyle icat edilen estetik teriminin ardından oluşturulan bir alandır ve Batı düşüncesinin önceki evrelerine çekinceyle uygulanabilir. Ayrıca, modern estetiğin zevk ve duygu, deha, özgünlük ve yaratıcı hayal gücü gibi hâkim kavramlarının 18. yüzyıldan önce günümüzde bildiğimiz modern anlamlarını almadıkları da açıktır (Kristeller, 1951, s. 496-497). Bir güzel sanatlar sistemine doğru ilk belirleyici adım, 1746 yılında Abbe Batteux tarafından yazılan ünlü ve etkili incelemesi *Les beaux arts reduits a un meme Principe* (Tek Bir İlkeye İndirgenmiş Güzel Sanatlar) isimli kitap ile atılır. Yazarın sisteminin birçok unsurunun önceki yazarlardan türetildiği doğrudur, ancak aynı zamanda yalnızca bu konuya ayrılmış bir incelemeyle güzel sanatların net bir sistemini ortaya koyan ilk kişi Batteux'dür (Kristeller, 1952, s. 20).

Sanat kavramındaki bölünme öncesinde müzik performansları konser salonlarında değil, ibadethanelerde veya dini salonlarda, siyasi toplantılarda veya eğlence mekanlarında gerçekleştirilirdi. Sanatçıya sipariş vererek iş yaptırılanlar, beklentilerini tüm ayrıntılarıyla belgeledikleri sözleşmelerde sabitlerdi. Hatta fresk çizimlerinden, çok yazarlı tiyatro metinlerinden ve besteciler arasındaki melodi ve armoni alışverişlerinden yola çıkarak sanat üretiminin genellikle bir iş birliği içinde gerçekleştiği, tek bir sanat ürününün birçok akıl ve elin bir araya gelmesiyle üretildiği söylenebilir (Shiner, 2010, s. 24). Ressamlar ve heykeltıraşlar için kullanılan *δημιουργός* (*dimiourgós*) terimi el emeğinin küçümsediği düşük sosyal konuma işaret eder (Kristeller, 1951, s. 503). Fakat modern güzel sanatlar sisteminde makbul olan bireysel yaratımdır. Üretilenler ürün değil 'eser'dir ve çok nadiren özel bir mekân ya da amaca yönelik hazırlanmışlardır; asıl varoluş amaçları bizatihi eserin kendisidir. Bu şekilde sanat eserlerinin işlevsel bağlamdan yalıtılmalarıyla, zaman içinde konser salonları, tiyatrolar, sanat müzeleri ve okuma salonları gibi yeni bir performans bağlamı ve aidiyetler bütünü ortaya çıkar (Shiner, 2010, s. 24).

Sanattaki bu bölünmenin nedeni, 'günümüzde bildiğimiz anlamıyla sanatın' demistifikasyonunda en önemli noktadır. İki bin yıllık sanat kavramının bölünmesinin ardından oluşan mistifikasyonu ise toplumsal sınıflar ve ekonomik dinamiklerle doğrudan ilişkilidir. 17. yüzyılda doğa bilimleri yükselişe geçer ve özgürleşir. Böylece ilk kez sanatlar ve bilimler arasında net bir ayırım için zemin hazırlanır (Kristeller, 1951, s. 525). Bu yüzyılda bilimsel alandaki gelişmeler ve piyasa ekonomisinin etkisini artırmasıyla birlikte, eski sanat sisteminin entelektüel ve toplumsal temeli sarsılmaya başlar. Bu entelektüel ve toplumsal temel doğrultusunda şekillenen eski hiyerarşik yapılanma geri dönüşü olmayacak şekilde ortadan kalkar (Shiner, 2010, s. 43). Eski sanat sisteminin temel dinamiği himayecilikdir ve hizmet sınıfı mensubu olarak tanımlayabileceğimiz sanatçıların ürünleri de haminin talepleri ve iznine tabidir. Fakat zaman içinde kent soyluların (burjuvazinin) güçlenmesi ve sanatçıların himayesine muhtaç oldukları kan soylulara (aristokrasiye) mecburiyetinin kalmamasıyla yavaş yavaş himaye kurumu yerini bir 'sanat piyasasına' bırakmaya başlar (Shiner, 2010, s. 24). Bu yenilikler zamanla çeşitli kültür kurumlarının da güzel sanatlar sistemi çerçevesinde ortaya çıkmasına sebep olur. Shiner kısaca birkaç cümleyle özetlediğimiz bu dönüşümün üç aşamada gerçekleştiğini söyler: İlk aşama 1680 ve 1750 yılları arasındaki süreçte gerçekleşir ve bu aşamada, modern güzel sanatlar sisteminin Orta Çağ'ın sonlarından itibaren parça parça belirtiler verdiği gözlenir. İkinci aşama sanat kavramındaki bölünmenin en önemli aşamasıdır denilebilir. 1750 ve 1800 yılları arasındaki bu dönemde güzel sanatlar zanaattan, sanatçı zanaatçıdan, estetik ise diğer zevk merkezli deneyim biçimlerinden kesin olarak ayrılır. Son aşama ise 1800-1830 yılları arasındaki 'sağlamlaştırma ve yüceltme' aşamasıdır. Bu aşamada sanat terimi bağımsız bir tinsel alanı işaret etmeye başlar ve meslek olarak 'sanatçılık kutsanır'. Zaman içinde estetik kavramı da kalıcı şekilde beğenin yerini almaya başlar (2010, s. 117-118).

Sanat kavramında yaşanan bu bölünmeden önce günümüzdeki sanat algısıyla örtüşen örneklerin olup olmadığı bu noktada akıllara gelebilecek bir sorudur. Bu konuda Shiner'ın tespitleri aydınlatıcıdır. Shiner'a göre Eski Yunan'da Platon ve Aristoteles'in bir heykel ve bir ayakkabıyı aynı gördüğü söylenemez. Ancak heykel ve ayakkabı arasındaki hiyerarşik farklılık, 18. yüzyılda yaşanan bölünmeyle kutuplaşan sanat-zanaat ayrımını da ifade etmez (Shiner, 2010, s. 47). Kristeller da benzer şekilde eski Yunan metinlerinde günümüzdeki disiplinleşmiş sanatların aynı sınıflandırmalara sahip olmadığını, örneğin Platon ve Aristoteles'te müziğin veya dansın, özellikle lirik ve dramatik şiir türlerinin unsuru olduğunu, resmin prestijinin de şiirden düşük olduğunu, hatta günümüzde kıymetli görülmeyen taklidin de Platon için övgü dolu bir kategori olduğunu söyleyerek o dönemde sanat üzerine söylemin düzenleyici niteliği olmadığına ve kuramsal bir sistemin oluşturulmadığına işaret eder (Kristeller, 1951, s. 501-504).

Günümüzdeki güzel sanatlar kavramına en yakın durumu, Helenistik ve Roma dönemlerinde sanatın liberal ve bayağı sanatlar olarak ikiye ayrılmasında görürüz. Liberal sanatlar soylu ve eğitilmiş sınıflara uygun olan

sanatken diğeri fiziki emek ve ücret karşılığı yapılan sanattır. Liberal (özgür) sanatlar kategorisinin çekirdeğinde sözel sanatlar olarak kabul edilen gramer, retorik ve diyalektikle, matematiksel sanatlar olarak görülen aritmetik, geometri, astronomi ve müzik yer alır. Ancak buradaki müzik, teknik olarak armoni üzerine çalışan müzikolojidir. Dolayısıyla icra yalnızca üst sınıfların eğitim veya eğlence programlarında olursa liberal sanattır, diğeri türlü para karşılığı çalarak veya söyleyerek yapılan müzik bayağı sanatlardandır. Bir de zaman içinde eklenen (tıp, tarım, mekanik, denizcilik ve jimnastik gibi) sanatları kapsayan sanatlar gruplandırılarak adlandırıldı ki bunlara karma sanatlar denir. Görsel sanatlarla müzikal pratik ya hizmetçi sınıfında değerlendirilir ya da mimarlık, denizcilik gibi alanlarla birlikte karma sanatlardan kabul edilir (Shiner, 2010, s. 48-49). Günümüzde Yunan ya da Roma güzel sanatları olarak adlandırılan pratiklerin çoğu, Atina'daki Dionysos şenliklerinin bir parçasıdır ve yarışmacı trajedi gösterileri türünden, siyasal, toplumsal, dinsel ve pratik bağamların parçaları olarak var olan pratiklerdir. Ayrıca Antik Yunan'da ve Roma'da şiir dinletilerine veya heykellere duyulan hayranlık, iyi bir hatibin yaptığı siyasi konuşmalara duyulan hayranlık gibidir (Shiner, 2010, s. 51-52). Rönesans döneminde günümüzdeki güzel sanatlarla kısmen ilişkilendirilebilecek bazı kısıtlar ve değişiklikler olsa da bu dönem de henüz güzel sanatların var olduğunun iddia edilemeyeceği bir dönemdir (Kristeller, 1951, s. 518). Estes, Sforzas, Medici ve Gonzagas gibi İtalyan prensler, dini olmayan müziğin itibarını artıracak ve bu müziğe fırsat verecek şatafatlı saray gösterileri düzenlemeye başlarlar. Bu gösteriler için sürekli olarak müzisyenler istihdam edilmeye başlanır. Bu müzisyenler, Orta Çağ'da saraydan saraya gezerek insanları eğlendiren ve düşük bir itibara sahip gezgin ozanların yerini alırlar fakat bu müzisyenler de öteki hizmetçilerle birlikte sarayda yatıp kalkan, karnını burada doyuran, üniforma giymek zorunda olan, itibarları buradan öteye gitmeyen hizmet sınıfı çalışanlardır. Rönesans, 'eser' teriminin de nadiren kullanıldığı bir çağdır (Shiner, 2010, s. 71). Görüldüğü gibi eski Yunan metinlerinde, Rönesans ressamalarında ve 17. yüzyıl filozoflarının ifadelerinde modern güzel sanatlar, sanatçı ve estetik ideallerinin bazı yönlerine kısmen rastlanılabile de sanata dair bu fikirler ancak 18. yüzyılın sonlarında, güzel sanatlar sisteminin oluşmasıyla 'kuramsal sistem ve düzenleyici bir söylem' oluşturacak şekilde bir araya gelir (Kristeller, 1951, s. 498; Shiner, 2010, s. 34).

Sanatın icadının Avrupa'daki ekonomik, bilimsel, siyasal ve kültürel alandaki gelişmelerin neden olduğu geri dönüşü olmayan bir paradigma değişiminin sonucu olarak gerçekleştiğine Shiner ve Kristeller'dan özetle değinildi. Ancak bu alanlardaki değişimlere dönemin tüm dinamikleriyle birlikte bakıldığında aslında sanat kavramındaki bu bölünmenin modernitenin ürünü olduğunu görürüz. Modernite, siyasette, ekonomide, teknolojiye, bilimde ve inanç alanında tek tek meydana gelen değişimlerin toplamından fazlasını ifade eder. Bu süreç bütünüyle bir düşünce sisteminin, dünya algısının, değerlerin, gündelik yaşamın, anlam dünyalarının değişimini kapsayacak köklü bir paradigma değişimidir. Sanatın icadı, bu paradigma değişimiyle oluşturulan pozitivist, rasyonalist, hümanist ve okülersentrik düşünce yapısını inşa eden modernitenin, Avrupa toplumunun manevi alanındaki boşluğu doldurabilecek bir tinsel özerkliğin de icadı anlamını taşır. Diğeri bir ifadeyle aşkın bağlamda bildiğimiz anlamıyla sanat, ritüelleri ve değerleriyle 200 yıllık tarihi olan bir inanç sistemidir/dindir ve modernitenin ürünüdür.

4. Cumhuriyetin Modernite Kapsamında İnşa Ettiği Bir Müzik Olarak Türk Halk Müziği

Geleneksel yanına yapılan vurgu ve kökeninin el değmedik milli kültürümüzün korunduğu yerler olarak 'köyler ve kırsal kesim' olması gibi ön kabuller yüzünden, bu çalışmada Türk halk müziğinin modern yönünün çok baskın bir müzik olarak tanımlanması bir çelişki içeriyor gibi görünür. Fakat geleneksel ve modernite ikili zıtlığından yola çıkılarak yapılan bu eleştiri, aslında Türk halk müziğinin isminden, icra bağlamına, çalgılarından sanat kapsamında konumlanmasına kadar modernitenin ilkeleri doğrultusunda inşa edildiğinin göz ardı edilmesi anlamına gelir. Bir sistem olarak Türk halk müziği disiplininde melodik ve sözel malzeme ile çalgılar dışındaki neredeyse tüm unsurlar modernitenin ürünüdür, modernidir; kaldı ki melodik ve sözel malzeme ile çalgılar da modernist ilkelerle müdahale edilerek, yerel müzik pratiklerindeki haline kıyasla oldukça değiştirilmiş durumdadır.

Epistemik temelini klasik modernleşme teorisinden alan bir perspektifle yerleşen ve hâkim olan algıya göre "modern müzik" veya "modernitenin müziği" olarak tanımlanan müzik Batı müziğidir; nitekim Batı müziğinin mevcut haline gelirken deneyimlediği dönüşümlerin Avrupa'daki moderniteyle kuvvetli organik bağları olduğu da inkâr edilemez. Fakat bu çalışmada Türk halk müziğinin modern niteliklerini ön plana çıkaran bir söylem olarak bu müziğin modern olduğu iddiası ne klasik modernleşme yaklaşımlarıyla ne de bir sanat akımı olarak modernizmle ilgilidir. Çalışmanın kuramsal çerçevesini oluşturan Batı-dışı modernlik

kapsamındaki Türkiye'nin kendi modernliğinde bir modernlik ifade edilmektedir³. Bu başlık altında da Türk halk müziğinin sadece melodik ve sözel malzeme ve çalgılar dışında hemen her şeyin modern olması -söz konusu melodik ve sözel malzeme ve çalgıların da modernite kapsamında yerel bağlamından farklı hale getirilmesi- üzerinden, modernite kapsamında şekillendirilen modern nitelikler açıklanmaya çalışılacaktır.

Cumhuriyetin kurucu ideolojisinin de sosyo-kültürel değişim modeli olarak modernleşmeyi benimsediğine değinmiştik. Çünkü içinde bulunulan dönem, imparatorlukların yıkılıp yerine -yine modernitenin ürünü olan- ulus devletlerin kurulduğu bir zaman dilimidir ve hâkim paradigma modernizmdir. 18. yüzyılda küçük topluluklar halindeki Germenleri 'halk' kavramı etrafında toplamak amacıyla oldukça etkili adımlar atan Herder'in deneyimini pekiştiren dünyadaki diğer ulus devletler gibi, kurulan Türkiye Cumhuriyeti de Türk milli kimliği ve milli kültürünü, halk bilincine paralel şekillendirme yolunu tercih eder. Oluşturulan bu milli kültür, "hem halkın beklentilerini tatmin edecek hem de modern dünyanın ihtiyaçlarına yanıt verecek" bir yapıda olmalıdır (Üstel, 1994, s. 41). Erken cumhuriyet dönemi müzik politikalarında oluşturulması hedeflenen milli musiki, müzikal malzemenin özünün, "elitlerin rasyonel değerleri tarafından kirlenmediği" (Reiley, 2007, s. 2) ve milli kimliğin temsilcisi olan köylüden alınıp, Batı müziği teknikleriyle bestelenip icra edilmesi üzerine planlanan bir müziktir (Nişbay'dan akt. Yöre, 2018, s. 8). Zamanla bu politikalar doğrultusundaki hedefler kısmen yön değiştirirse de bir yandan halkın müziğinin çok seslendirilmesi çalışmaları devam ederken, öte yandan tarihten gelen mirasın önemli müzik birikimi de ele alınarak -aslında kendiliğindenliği olmayan iki müzik türünün- Türk halk müziği ve Türk sanat müziğinin kurumsallaştırma sürecine gidilir.

Türk halk müziğinin bu çalışmada modern yönüne ilişkin vurgulanacak ilk unsuru ismindeki 'halk müziği' kategorik adlandırmasının modernite kapsamında ifade ettikleridir. Halk kavramı, 18. yüzyılın sonlarında milliyetçi duyguların artmasıyla ortaya çıkar ve 19. yüzyıl boyunca ivme kazanır (Reiley, 2007, s. 2). Milliyetçilik ise modernite ile sıkı bağlara sahip bir kavramdır. Bu ilişkilene hem milliyetçiliği modernitenin ürünü olarak kabul eden yaygın kabulde görülebilir hem de Liah Greenfeld'in (2017) çalışmasından tek bir cümleyle özetleyebileceğimiz şekilde 'milliyetçiliğin, modernitenin kurucu unsurlarından olduğu' iddiasında görülebilir. Halk müziği kavramını ilk kez Almanca volks-musik olarak kullanan Herder'in (aktaran Zengin, 2020, s. 126), yukarıda vurgulandığı şekliyle modernitenin devlet modeli olan ulus-devletlerin inşa sürecine model teşkil eden çalışmalar üzerinde belirleyici kişi olduğu, ilgili literatüre aşina olan herkesin bildiği bir bilgidir. Görüldüğü üzere halk ve halk müziği kavramlarının var olması doğrudan modernitenin ürünüdür. Türk halk müziği adlandırması da bu bağlamda aynı amaçlarla oluşturulmuştur denilebilir. Modernleşme süreci kapsamında Türk halk müziği adlandırmasının dolaşıma girmesinden evvel -yani modernizme maruz kalmadıkları dönemde- Anadolu'da herhangi bir yerel müzik dinleyicisinin veya icracısının kendi müziklerini 'halk müziğimiz' olarak tanımladıkları düşüncesini savunmak zordur.

Türk halk müziğinin inşa edildiği süreçte çalgılarda, ses-çalgı icralarında ve eğitiminde yapılan standartlaştırmalar, açıkça modernite unsurlarının oluşturulan bu yeni müziğin genlerine derinlemesine nüfuz etmesine sebep olan müdahalelerdendir⁴. Erol'un halk kavramına siyasi bağlamda getirdiği tanım ve buradan yola çıkarak halk müziğinin standartlaştırma deneyimiyle ilişkilendireceğimiz ifadeleri oldukça açıklayıcıdır. Erol'a göre halk kavramı, kurulan ulus devletlerin siyasal meşruiyetini sağlamak amacıyla farklı somut toplumsallıkların, soyut toplumsallıklar kategorisi olarak bütünleştirilmesi ve türdeşleştirilmesidir. Halk müziği de aslında kendileri homojen olmayan bu farklı somut toplumsallıklara sahip insan topluluklarının farklı müziklerinin, homojenite sergileyecek bir şekle sokulmasıyla oluşur (Erol, 2009, s. 71)⁵. Burada bahsedeceğimiz standartlaştırma, Erol'un homojenleştirme süreci ile ifade ettiği kapsamdadır. Modernleşmenin bu süreci kapsamında temel referansın Batı olması, müzik alanında yapılacak dönüştürücü müdahalelerde de müzik referansının Batı müziği olması sonucunu doğurur. Dolayısıyla Batı müziğinin pek çok unsuru, oluşturulan Türk halk müziğine devşirilerek adapte edilir. Standartlaştırmalar da bu kapsamda, modernitenin temel doğruları ve beklentilerine göre yapılır. Modernliğe yön veren parametreleri Harvey çalışmasında endüstriyalizm, kapitalizm, kentlilik, ussallık, demokrasi, bürokrasi, uzmanlaşma, farklılaşma, bilimsel bilgi, teknoloji ve ulus devlet olarak verir. Bilim,

³ Bahsedilen bu modernlikle, Muhiddin Sadak'ın 1945'te Radyo Dergisi'nde ifade ettiği gibi yerelden toplanan melodilerin çok seslendirilme işleminin tamamlanmasının ardından modern bir müzik olduğu iddiası da kastedilmemektedir (aktaran Balkılıç, 2009, s. 118). Zira Sadak'ın bu değerlendirmesi de klasik modernleşme yaklaşımlarının, Batı-dışı toplumlarda modernliğin Batı ile aynı yolların takip edilmesiyle kazanılacağı düşüncesinin ürünüdür.

⁴ Eğitimde ve çalgıların yapısındaki söz konusu standartlaştırmalar ve modernite kapsamındaki müdahaleleri bağlama kapsamında ele alarak bağlamanın uluslaşma sürecindeki sembolik yönüne odaklanan çalışma hakkında ayrıntılı bilgiler için bkz. Ersoy, 2007.

⁵ Bohlman'ın (1988) halk müziğinin "Hayali bir cemaatin müzikal simgeleri toplanarak vücuda getirilen bir halk şarkıları derlemesiyle ortaya çıkmakta..." (aktaran Değirmenci, 2018, s. 89) olduğunu iddia eden ifadeleri de Erol'un yaklaşımıyla örtüşür.

bilgi, kesin doğrular, evrensel gerçeklikler ve ortak insani değerler moderniteyi tasvir eder (Harvey'den aktaran, Demirel, 2014, s. 170). Harvey'in ifadesiyle ilişkili -ve bu ifadeye ek- olarak, yaşamın her alanına sirayet eden modernitenin temel doğrularını ve beklentilerini ise şu şekilde özetleyebiliriz: Modernite, hayatın her alanında sınırların kesin hatlarla çizilmiş olmasını ve her kategorinin iyi tanımlanmış olmasını, sınıflandırmalar içinde homojeniteyi beklerken, rasyonalist karakteriyle akla ve mantığa dayalı, pozitivist karakteriyle hemen her tekrarda aynısını görmeyi uman, okülersentrik karakteriyle görmediğini yok sayan, çoğulculuk karşıtı/tikelci, evrenselci ve hümanisttir. Bunlarla ilişkili olarak modernitenin bir diğer 'doğrusunun ve beklentisinin' standartlık olduğu da bu özelliklerden yola çıkılarak söylenebilir. Türk halk müziği inşa sürecinde uygulanan standartlaştırma eğitimden, icra bağlamına, kıyafetlerden söylemlere kadar çok geniş bir yelpazeyi kapsar. Fakat burada yerel müzik pratiklerinden farklı bir müzik olarak inşa edilen Türk halk müziğinin biçiminde 'doğrudan etkili olan' çalgının yapısındaki, ses ve çalgının icrasındaki, melodik ve sözel malzemenin bileşenlerindeki standartlaştırma sürecine yer verilecektir.

Çalgılarda yapılan standartlaştırmaların icra özelindeki pratiğe ilişkin nedenleri Türk halk müziğinin artık yerel çalgılardan oluşturulan bir orkestra ile icra edilecek olması ve müziklerin yerel bağlamından koparılıp farklı çalgılar ve yerel kültüre yabancı müzisyenler tarafından, farklı zamanlarda icra edilebilmesi olarak sunulabilir. Orkestra oluşturma girişiminin referansının Osmanlı dönemindeki musiki icraları olmadığı, oluşturulan Türk halk müziği orkestralarının yapısından anlaşılabilir. Örneğin Batı müziğindeki yaylı ailesinin bir benzerinin bağlama ailesi olarak uyarlanması ve bu aileden birden çok aynı türde bağlamanın orkestrada yan yana konumlandırılarak 'kendi partilerini' çalmak üzere görevlendirilmesi, referansın Osmanlı musikisindeki toplu icralar değil, Batı müziğindeki orkestra yapısı olduğunu gösterir. Bu noktada modernitenin istediği gibi çalgı gruplarının sınırlarının keskin hatlarla çizilip, görev tanımının net yapılması ve bu grupların kendi partilerini büyük bir uyum ve homojenite içinde seslendirmeleri, bu grupları oluşturan çalgıların standart olmasıyla mümkündür. Bu uygulamaya bağlamanın standartlaştırılma süreci örnek olarak verilebilir. Anadolu'daki yerel müzik pratiklerinde çok farklı türlerini görebileğimiz bağlama, bir bağlama ailesi oluşturulmak üzere boyutları bakımından gruplandırılıp standartlaştırılır. Yine modernleşme kapsamında yapılan bu müdahalelerden biri olarak, perdelerdeki farklılıklar da tampere sistemdeki aralıklara bazı Türk müziği perdelerinin eklenmesiyle standart hale getirilir ki ancak bu şekilde bir grup bağlamanın homojen bir icra sunması mümkün olur⁶.

Benzer durum ses icralarında da kendisini gösterir. Çalgı alanındaki referansın Batı müziğindeki orkestra olması gibi ses icrasında da koro mantığı, modernite ilkeleriyle oluşturulan Türk halk müziğine referans olur. Oluşturulan korolar, Anadolu'daki yerel müzik pratiklerinde nadiren görülebilecek şekilde kadın ve erkeklerin bir arada icra ettiği topluluklardır. Çalgıdaki homojen icraya yönelik çaba koro için ses icrasında da bazı standartlaştırmaları beraberinde getirir. Bunları ses icrası özelinde 'ses üretimi' ve 'diksiyon' olarak gruplandırabiliriz. Anadolu'daki yerel müzik pratiklerinin müzik kimlikleri kapsamındaki önemli bir kimlik bileşeni olan ideal tınlar hemen her müzikte farklılık sergiler. Müzik malzemesini yerelden alan Türk halk müziğinde bu çeşitliliğin yereldeki şekliyle olması, toplu halde koro icrasındaki homojen duyum hedefini imkânsız kılacağı gibi solo icralarda çok farklı ses üretimlerinin sunulması sebebiyle, bu müziğin ülkenin her yerinde sevilerek dinlenilmesi hedefiyle de uyuşmayacaktır. Bu gerekçeyle kadın veya erkek ses icracısının üreteceği seste büyük oranda standartlaştırmaya gidilir.

Çalgı ve ses icrasında ses üretiminin ve perdelerin standartlaştırılmasının bir diğer gerekliliği, aynı bağlama icracısının hem bir Alevi-Bektaşî nefesini hem bir Muğla zeybeğini hem de örneğin Artvin yerel müziğinde garmonla icra edilen bir müziği çalabilecek; aynı ses icracısının da hem bir yol havasını, hem bir gurbet havasını veya bir barak uzun havayı icra edebilecek bir icra imkânına kavuşmasıdır. Çünkü yurt çapında oluşturulması hedeflenen dinleyicinin bu müzikle kuracağı ilişkide, farklı yerellikleri icracının tekniğindeki ufak farklarla duymasının yanı sıra o farklı yerelliğin müziğini de Türk halk müziği dinleyicisi kimliğiyle kendi müziği olarak kabul etmesi fikri merkezi konumdadır.

Son olarak ses ve çalgı icrasındaki standartlaştırmayı emredici *prescriptive* notasyonun icrasında görürüz. Yine toplu halde bir orkestra ve koro icrasında hedeflenen 'uyumlu' icranın elde edilmesinde 'nota birliğinin' sağlanması elzemdir. Bu durum Batı müziğinde emredici notasyon olarak bilinen ve müzisyene

⁶ Slobin'in, Orta Asya'daki alan araştırmasının tespitlerini, bu uygulamanın modernleşme sürecinde farklı toplumların müzik aletlerinde de gerçekleştirilmesine örnek olarak verebiliriz. Slobin, modernleşme sürecinde çalgılardaki standartlaşmayı yerel çalgıların perdelerinin piyanodaki aralıklara göre ayarlanmasıyla örnekler (Slobin, 2011, s. 61). Ayrıca Slobin'in, Orta Asya'da (örneğin Taşkent'te) senfoni orkestralarının referans alınarak çalgılara müdahalelerin yapıldığı yönündeki iddiası (Slobin, 2011, s. 63) 'bağlama ailesi' kavramının Batı orkestralarından yola çıkarak oluşturulduğu yönündeki iddiamıza benzerlik gösterir.

icradan beklenen tüm ifadelerin porte ve işaretler aracılığıyla açıkça gösterildiği notalama yönteminin ve bu şekilde bir icranın, ilk dönem için Türk halk müziğinde uygulanmasıyla sağlanır.

Modernite kapsamında yapılan başka bir müdahale de sözel unsurlara ulus-devlet ilkeleri kapsamında yapılan müdahalelerdir. Derleme sürecindeki bu müdahalelerde Türkçe olmayan sözel unsurlar çıkarılır, yerine hece ölçüsü ve/veya kafiyesi örtüşecek şekilde Türkçe farklı kelimeler getirilir (Stokes, 1998, s. 104). Bu uygulama yukarıda halk kavramının kullanımıyla ilgili adından bahsedilen Herder'in dil ve millet arasında var olduğuna işaret ettiği önemli organik bağla ve Herder'in de paylaştığı 'millet olmanın doğrudan dille ilgili bir mesele olduğu' düşüncesiyle (aktaran Zengin, 2020, s. 21) ilişkili bir müdahaledir ve modernite kapsamında şekillenir.

Derleme sürecinde melodik malzemeye yapılan müdahaleler de modernite kapsamındadır. Bu müdahalelerin iki odakla yapıldığı görülür: İlki müziğin yapısında düzenliliğin ve simetrisinin korunması amacıyla. Örneğin derleme sırasında kaynak kişinin ölçü sayısını tamamla(ya)madığı düşüncesiyle farklı değerlikte notaların veya sus işaretlerinin eklenmesiyle ölçüler 'düzenli' hale getirilir veya kaynak kişinin birinci ve ikinci kıtalarda/dörtlülüklerde söze girmeden önce farklı sayılarda karar vuruşu yaptığı durumlarda, yapıyı simetrik hale getirecek şekilde (ve çoğunlukla tüm türkünün notasında toplam ölçü adedinin çift sayı olması sağlanarak) karar vuruşu yapılan ölçü sayısına müdahale edilir. Burada öncelikli gaye, moderniteyi her unsuruyla temsil eden Batı müziğindeki yapının, düzen ve simetri anlayışının, Türk halk müziğine yerleştirilmesidir.

Modernite ilkeleri doğrultusunda gerçekleştirilen bu inşa sürecini, 'geleneksel olan bir müziğin modernite kapsamında yeniden güncellenmesi' olarak indirgemek gerçekçi değildir, çünkü ortaya çıkan Türk halk müziği yeni bir müziktir. Türk halk müziğinin inşa edilmesinin üzerinden yaklaşık bir asır geçmesine rağmen hala kuvvetli geleneksel kodlarla yaşayan yerel müzik geleneklerinin anlam dünyaları üzerine odaklanıldığında, dinleyicilerin ve icracıların aslında kendi yerel müzikleri ve Türk halk müziği arasında keskin ayrımlar yaptıklarını görürüz⁷. Bu müziklerin, terminolojisinden, edimsel bilinçlerinin içeriğine, icra bağlamından, üsluplarına ve müzik kimliğinin bileşenlerine kadar bütünüyle Türk halk müziğinden ayrı ve Türk halk müziğiyle ikame edilemeyecek kültürel konuma, işleve ve değere sahip yerel geleneksel müzikler olduğu açıktır. Öyle ki bazı yerel müzik geleneklerinde, kendilerinden derlenen müzikal malzemenin türkü olarak Türk halk müziği kapsamındaki icralarını inotantik isnadıyla dinlemedikleri de bir gerçektir (Gürkan, 2019, s. 207-208).

5. Batı-Dışı Modernlik Bağlamında Sanat ve Türk Halk Müziği

Cumhuriyetin ilk yıllarında -çağın hâkim paradigmatlarıyla da paralel olarak- Türkiye modernleşme sürecini klasik modernleşme teorileri ilkeleriyle uyumlu şekilde deneyimler. Batılılaşmakla eş anlamlı görülen modernleşme sürecinde Göle'nin ilk maddesinde eleştirdiği Batının merkezde konumlandığı yönündeki algı yalnızca Batılılar tarafından değil, Batı-dışı toplumlar tarafından da paylaşılır. Her ne kadar Osmanlı'nın son yüzyılında İstanbul güzel sanatlar kavramıyla tanışmış olsa da resmi politikalarla ülke genelinde yerleştirilmeye çalışılan sanat algısı, Göle'nin modernliğin aynasından Batı-dışı toplumları okumak benzetmesiyle uyuşacak şekilde, sanat konusunda bütünüyle Batı'nın taklidini ve kalıp halde ülkeye getirilmesini içerir. Müzik özelinde söyleyecek olursak, ilgili başlık altında bahsettiğimiz şekilde, Musiki İnkılabı kapsamındaki milli musiki ile hedeflenen, Avrupa'da yapılageldiği şekliyle (Değirmenci, 2018, s. 98) yerel müzik motiflerinin Batı müziği bestecilik ve icra teknikleriyle, yine bu müzik dünyasına sunulmasıdır. Bu durum aynı zamanda Göle'nin ideolojik zaman ve zayıf tarihsellik konusundaki eleştirileriyle de örtüşür. Çünkü bu zayıf tarihsellik algısı ülkemizde modern sanatın, ülkenin kendi kültür ve tarih birikimlerinin yolunda evrilerek değil, yalnızca Batı'nın sanat konusunda gittiği yolun takip edilmesiyle kazanılacağı yönünde düşünceyle karşılıklı olarak birbirini besler. Dönemin şartlarında oldukça normal kabul edilebilecek bu yaklaşımların hedeflediği yönde bir sanat algısının bilhassa müzik özelinde ne derecede başarılı olduğu tartışma konusudur. Ancak zaman içinde inşa edilen Türk halk müziği bu noktada zayıf tarihsellik ve ideolojik zaman farkının kırıldığı bir örnektir.

Türk halk müziği, güzel sanatlar sisteminde varlık göstermek üzere icat edilen bir gelenektir. Türk halk müziğinin yerel müzik geleneklerinden derlenerek alınan melodik malzemesi, söz konusu yerel müzik geleneğinde o yerelliğin anlam dünyasıyla ilişkili olarak ya bir düğünde insanların oyunlarına/danslarına eşlik için çalınan müziktir ya bir cenaze evinde ağıttır ya da inançsal bir bağlamda ritüelin temel bir

⁷ Orta Anadolu Abdallarının Abdal müziği olarak adlandırabileceğimiz yerel ve geleneksel müziklerinin anlam dünyası ve Türk halk müziği arasında yaptıkları ayrım konusunda ayrıntılı bilgi için bkz. Gürkan (2019)

parçasıdır. Fakat yerelden derlenip modernite kapsamına alınarak Türk halk müziğinin bir parçası olduktan sonra o müzik bir 'türküdür' ve artık bir 'sahne müziğidir'; bağlamı güzel sanatlar sistemidir. Burada sahne olarak ifade edilen kimi durumda televizyon veya radyo stüdyosuyken kimi durumda bir konser salonu sahnesidir. Konser, tinsel alandaki özel konuma sahip 'yüce sanatın' müzik alanındaki ritüelikle olgusudur. Sanat kapsamında bir müzik performansının konser olabilmesi için birincil amacı 'eser' icra etmek olan 'sanatçıların', belirli bir zaman ve konser verilebilecek belirli bir salonda, kendilerine ayrılmış 'sahne', birincil amacı sanat kapsamında icra edilen 'eserleri' dinlemek olan 'dinleyicinin', aynı zaman ve yerde, kendilerine ayrılan kısımda oturarak, kıyafetten alkışlanacak veya sessiz olunacak yerlere kadar bir dizi yazısız prosedürü performans bitene kadar uyguladığı, güzel sanatlar sistemi içinde konumlandırılan bir aktivite olması gerekir. Yerel müzik geleneklerimizde bu şekilde sanat kapsamındaki konserle örtüşen geleneksel toplu müzik icraları yoktur⁸. Fakat Türk halk müziği, inşa sürecinin başladığı andan itibaren bu şekilde bir sistem için hazırlanmıştır. Türk halk müziğinde orkestra ve koro oluşturulmasından, düzenlenen konserlere, icrayı yöneten şeften bu ritüelikle sürecin öncesi ve sonrasındaki prosedürlere kadar hemen tüm unsurlar Batı sanat müziği uygulamalarından alınır fakat burada icra edilenler Batı müziği değildir. Yerelden alınan müzik malzemesinin Batının modern sanatı kapsamında sunumudur. Bu özellik Batının merkezde olmadığı, ilişkilenenin yatay olduğu, bu modernite halinde Türkiye'nin edilgen olmadığı bir durumu gösterir ve burada yapılan, Türkiye'nin aynasından modernliğin görülmesidir.

Modernite ve bu kapsamdaki sanat, Türk halk müziğinin söylemsel ve edimsel bilincine derinlemesine nüfuz etmiş durumdadır ve günümüzde sorgulanmadıkça fark edilemeyecek kadar benimsenmiştir. Türk halk müziği pratisyenlerinin kendilerini 'Türk halk müziği sanatçısı' olarak tanımlamaları; 'konser' için 'repertuar' belirlerlerken 'sanatlı türkülerini seçme' girişimleri; prova ve icra sırasında müziğin artikülasyonları ve dinamikleri için Batı müziği notasyonunu ve söylemsel boyutta bu müziğin terminolojisini kullanıyor olmaları gibi örneklerin modernite öncesi dönemde herhangi bir yerel müzik geleneğinin 'söylemsel bilincinde' var olması mümkün değildir. Benzer şekilde bir 'Türk halk müziği sanatçısının', 'konser' verirken veya farklı sanat bağlamındaki bir icra sırasında jest ve mimiklerinden sahne hareketlerine, bir vokal icrada ürettiği tınının 'temiz' ve etkileyici olması çabasıyla, birlikte çaldığı orkestra arkadaşlarının sesini engellemeyecek şekilde kendi gürlüğünü ayarlamasına kadar pek çok 'edimsel bilinç unsuru' da Türk halk müziğine modern sanat müziği olan Batı müziğinden modernite kapsamındaki inşası sırasında geçer.

Batı-dışı modernlik perspektifinden Türkiye'ye özgü bir sanat anlayışının oluşmasında, Avrupa'dan farklı bir himaye sisteminin varlığı dikkat çekicidir. Avrupa'da güzel sanatlar sisteminin meydana gelmesindeki temel unsurun, sanatçıları aristokrasinin himayesinden kurtaracak bir orta sınıfın (burjuvazinin) oluşması ve bu sınıfın zamanla bir sanat kamuoyu ve sanat pazarı oluşturması olduğundan bahsetmiştik. Ancak Türkiye'de durum bu şekilde değildir. Türkiye'de modernite Avrupa'daki gibi tabandan yukarı çıkan bir taleple değil, yukarıdan tabana tek yönlü bir işleyişle yerleşir. Bu durumda sanata yön veren, oluşan sanat kamuoyu ve sanat pazarı doğrultusunda özgür sanatçıların eğilimleri değil, devletin himayesidir. Her ne kadar yerel yönetimler ve bazı sivil toplum kuruluşları Avrupa'da olduğu gibi elini taşın altına koysa da bu örnekler çok kısıtlıdır; güzel sanatlar alanında günümüzde hala en büyük kaynağın devlet himayesinden geldiği söylenebilir. Bu durumda 'Türkiye'nin sanatının' devlet politikaları ve iktidarın ideolojisiyle ters düşmesi beklenemez. Bu bağlamda müzik özelinde, kimi hallerde belirli sanatçıların kimi hallerde de belirli bestecilerin konser programlarında yer almasının önünde engel olabilirken, kimi durumlarda da tersinin yaşanabiliyor olması dikkat çekicidir. Benzer şekilde farklı iktidar dönemlerinde farklı müzik disiplinlerinin resmi sanat alanlarında ve sanat eğitimi veren okullarda ön planda tutulması da Türkiye'ye özgü sanat durumunun göstergelerindedir.

Türk halk müziğini de kapsayacak şekilde, Türkiye'de sanat kavramına yüklenen anlamın, ortaya çıktığı Avrupa'dan farklı olduğunu söyleyebiliriz. İngilizcede sanat kelimesinin karşılığı olan art, çoğunlukla resimden bahsedileceği zaman kullanılan bir kelimedir. Ancak Türkiye'de sanat kavramına yüklenen anlam o kadar prestijlidir ki bu prestijden nasiplendirilmek istenen her faaliyetin sonuna '... sanatı' şeklinde bir ifadeyle, o söz konusu faaliyeti dehayla, esinle, insanüstülikle, eserle ilişkilendirmek oldukça yaygındır. Sanat kavramının Türkiye'ye özgü anlam gücünü müzik özelinde örneklerle ayrıntılandırmak gerekirse, Batı toplumunda bir çalgının icracısının adlandırılmasını ve Türkiye'deki adlandırmayı verebiliriz. Örneğin Türkiye'de hemen her icracıyı, çaldığı çalgının adının sonun koyulan '... sanatçısı' ifadesiyle görürüz. Örneğin 'bağlama sanatçısı, sipsi sanatçısı, ud sanatçısı, kanun sanatçısı' sıkça kullandığımız ifadelerdendir.

⁸ Yerel müzik pratiklerinde baranalar, yarenler, oturaklar, kürsü başı, sıra gecesi vb. gibi toplu müzik icra edilen gelenekler olmasına rağmen bunların birincil amacı müzik değildir. Bunlar aslında sosyal organizasyonlardır ve müzik en fazla ikincil konumdadır. Kaldı ki icracı ve seyirci ayrımı hem icra olarak hem de mekân konumlanışı olarak sanat sistemindeki müzik performansları gibi net değildir.

Hatta yalnızca Türk müzik kültürü içinde değil, Türkiye’de yapılan Batı müziği konserlerinin afişlerinde de ‘piyano sanatçısı, obua sanatçısı’ gibi ifadelerle karşılaşırken, Batı’da durum böyle değildir. Örnek vermek gerekirse konserde piyano çalacak kişinin adının altına ya da bir yanına *piano* veya *violin* gibi çaldığı çalgıların adı yazılır; *piano artist* veya *violin artist* yazılmaz. Türkiye’de, hayatının tamamını köyde geçirmiş ve/veya bütünüyle geleneksel kodlarla, yerel müzik icra eden kişiler de halk sanatçısı veya mahalli sanatçı olarak adlandırılır. Ayrıca icra edilecek müzik malzemelerinin adlandırılması da Batı’dakinden farklıdır. İngilizcede *piece* veya *song* olarak yapılan adlandırmalara karşı ülkemizde -yüce sanata mensup kılma alt metniyle- ‘eser’ adlandırması kullanılır.

Türkiye’de sanat kavramının gündelik ve resmi dilde Batı’da olduğundan çok daha prestijli bir konuma sahip olması, Göle’nin ekstra modernlik dediği durumla açıklanabilir. Yani bu durum toplumumuzun modernleşme sürecinde Batı’nın güzegâhından farklı bir yol izleyerek geliştirdiği ‘fazla modernlik halidir’. Bu Göle’ye göre Batı’ya yetişemediğimiz ve böylelikle bir şeylerin gerisinde kalmış olduğumuz eksik modernlik halimizin karşısında konumlandığımız bir niteliğimizdir.

İlgili başlıkta bahsedildiği üzere Göle modernleşme deneyimleyen ülkelerde gelenekten bir kopuş yaşandığını iddia eder ve geleneklerin ikinci planda konumlandığını, yaşama fırsatı bulanlarınınsa folklorikleştirilmiş veya müzeleştirilmiş olduğunu söyler. Fakat burada Türk halk müziğinin önceki başlık altında belirttiğimiz şekliyle halk kavramı ve ulus devlet kapsamındaki modern milliyetçilikle olan organik ilişkisi, Türk halk müziğini Göle’nin tespitinin dışında tutar. Calinescu, “milliyetçiliğin yükselişinin, modernitenin en büyük paradokslarından” (1993, s. 7) biri olduğunu söyler. Tarihsel olarak modernitenin bir ürünü olan ve gelişmek için ulus-devlet çerçevesine ihtiyaç duyan milliyetçiliğin, kendi iç mantığıyla, bir karşı-modern mitoloji icat etmeye ve bozulmamış etnisitenin modern öncesi durumuna dönüşünü vaaz etmeye; bu nedenle, modern çürüme ve yeniden dirilme *revival* retorığının bol miktarda kullanılmasına bağlı olduğunu söyler (Calinescu, 1993, s. 7). Bu noktada Türk halk müziği, milletin öz kültürünün modern öncesi el değmemiş şeklinin yaşatılması, milli kimliğin çürümesinin engellenmesi ve modern çağda yeniden dirilmesine aracılık eden bir kurum olarak, Göle’nin geleneksizleşme tespitinin dışındadır.

6. Sonuç

Türk halk müziğinin modern niteliklerinin baskın bir müzik olduğunu görmenin ve anlamının önündeki engel de tüm anlama açıklama sürecimize eğitim, öğretim ve kültürlenme yoluyla sirayet eden katı modernist algıdır; çünkü kategorik kodlamalarla işleyen öğrenme ve anlama sürecinde zihnimiz, her kategorinin içinin -modernist bir tutumla- homojenite sergilemesini bekler ve sağlar. Modernleşmenin, tüm dünyada Batı’nın merkezde tutularak, Batı’nın tarihsel birikimi ve deneyimlerini paylaşmakla tesis edilebileceği inancı da modernist bir tutumdur. Bu tutumdan yola çıkarak “Modern müzik, moderniteyi tabandan gelen bir hareketle benimseyen Avrupa’nın müziği olan Batı sanat müziğidir; Türk halk müziği geleneksel müziktir ve o gerekçeyle modern olamaz” şeklinde yapılacak bir iddia da bir önceki cümlede vurguladığımız klasik modernleşme yaklaşımlarının modernist tutumunun uzantısıdır. Fakat içinde bulunduğumuz çağın ruhu moderniteyi sorgulayan tutumuyla anlayıp açıklama aşamasında bize olanak sağlar.

Bu pencereden bakıldığında tek ve verili bir modernite ve modern olmadığı, modernitenin -yine Batı’nın modernitesiyle ilişki halindeki- Batı-dışı toplumun, kendi deneyimleri ve dinamikleriyle tesis edildiği söylenebilir. Sanat kavramı da -Batı’da moderniteyle ortaya çıkmasına rağmen- yine Batı sanatıyla ilişkili olacak şekilde, ülkemizin deneyimleri ve dinamikleriyle ülkemize özgü bir karakter sergiler. Diğer bir ifadeyle sanat kavramının ifade ettikleri ve ona yüklediğimiz anlamdan, sanatın kapsamına girenler, sanatçı kimliği, estetik anlayışı ve eser adlandırmalarına kadar Türkiye’deki sanat algısının dünyanın geri kalanından farklı ve kendine özgü olduğu söylenebilir.

Yine modern bilimin analitik değerlendirme yaklaşımları kapsamında Türk halk müziğinin anlam dünyasını ve pratiklerini ele aldığımızda hem modernitenin bir ürünü olduğunu hem de benzer şekilde modernitenin ürünü olan sanat bağlamında konumlandığını görürüz. Bu durum Türk halk müziğinin geleneksel kodlarla yaşayan yerel müziklerden farklı bir müzik olduğu anlamına da gelir. Nitekim Türk halk müziği, tüm modernist unsurlarıyla, yerel müzik geleneklerinin dinleyici ve icracıları tarafından müziklerinin kendine has kimlik bileşenlerinin dışında kalan bir karakter sergilemesinden dolayı, kendi müzikleriyle aynı müzik olarak kabul edilmez. Bir müzik hakkında otantisite (veya inotantisite) isnadında bulunabileceklerin ve bir müziği belirli bir müzik kimliği kapsamında veya dışında kabul edebileceklerin o müziğin dinleyici ve icracıları olması durumu, bu noktada belirsizliği ortadan kaldırır. Yaklaşık bir asırlık tarihi olan Türk halk müziği de milyonlarca dinleyicisi ve icracısı, terminolojisi, kuramı, repertuarı, icra bağlamı, sanat içindeki

konumu, anlam dünyası, değer sistemi, eğitim kurumları, endüstrisi, müzik kimliği bileşenleri vb. ile yeni, müstakil ve yaşayan bir müziktir; Cumhuriyetin modern nitelikleri baskın olan bir müziğidir.

Kaynakça

- Atalay, E. (2004). Sanat özgürlüğü temel hakkının kapsamı ve diğer temel hak ve özgürlüklerle ilişkisi. *Dokuz Eylül Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi*, 6(2), 1-28. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/754308>
- Balkılıç, Ö. (2009). *Cumhuriyet, halk ve müzik: Türkiye’de müzik reformu 1922-1952*. Tan Kitabevi.
- Berman, M. (1994). *Katı olan her şey buharlaşıyor*. İletişim Yayınları.
- Calinescu, M. (1993). Modernity, modernism, modernization: Variations on modern themes. *Symplokē*, 1(1), 1-20. <https://www.jstor.org/stable/40550352>
- Değirmenci, K. (2018). Erken cumhuriyet dönemi müzik politikalarında etnisite. Fırat Kutluk (Ed.), *Cumhuriyetin Müzik Politikaları* (s. 85-110) içinde. h2o Kitap.
- Demirel, D. (2014). Modernizmden postmodernizme kamu yönetimi. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 24(2), 168-178. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/157385>
- Erol, A. (2009). *Müzik üzerine düşünmek*. Bağlam Yayınları.
- Ersoy, İ. (2007). Türkiye’de uluslaşma sürecinde bir simge olarak “bağlama”, “halk müziğinde çalgılar”. *Uluslararası Sempozyum Bildirileri*, 268-277. Motif Vakfı Yayınları.
- Giddens, A. (2010). *Modernliğin sonuçları*. Ayrıntı Yayınları.
- Greenfeld, L. (2017). *Milliyetçilik: Moderniteye giden 5 yol İngiltere, Fransa, Rusya, Almanya ve Amerika örnekleri*. Alfa Yayınları.
- Gürkan, B. (2019). *Çoklu kimlik, meslek, akrabalık ve müzik: Orta Anadolu Abdallarının müziksel dinamikleri*. (Tez No. 570996) [Doktora tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.
- Jeanniere, A. (2018). Modernite nedir? Küçük, M. (Ed.), *Modernite versus Postmodernite* içinde. Say Yayınları.
- Kristeller, P. O. (1951). The modern system of the arts: A study in the history of aesthetics part I. *Journal of the History of Ideas*, 12(4), 496-527. <https://www.jstor.org/stable/2707484>
- Kristeller, P. O. (1952). The modern system of the arts: A study in the history of aesthetics part II. *Journal of the History of Ideas*, 13(1), 17-46. <https://www.jstor.org/stable/2707724>
- Reiley, S. A. (2007). Folk music, art music, popular music: What do these categories mean today? Between folk and popular: The liminal spaces of the vernacular. *British forum for ethnomusicology annual conference proceeding* içinde. International Centre for Music Studies, Newcastle University.
- Shiner, L. (2010). *Sanatın icadı: Bir kültür tarihi*. Ayrıntı Yayınları.
- Slobin, M. (2011). *Folk music: A very short introduction*. Oxford University Press.
- Stokes, M. (1998). *Türkiye’de arabesk olayı* (H. Eryılmaz, Çev.). İletişim Yayınları.
- Thomas, H ve Walsh, D. F. (2012). Modernlik/Postmodernlik. Jenks, C. (Ed), *Temel sosyolojik dikotomiler*, içinde (s. 492-527). Birleşik Yayınları.
- Uzun, H. (2012). *İslami uyanış, çoklu modernlik ve popüler kültür bağlamında Mevlevi semasının dönüşümü: Afyonkarahisar örnek olayı*. (Tez No. 331898) [Doktora tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.
- Üstel, F. (1994). 1920’li ve 30’lu yıllarda ‘milli musiki ve musiki inkılabı’. *Defter*. 41-53.
- Yöre, S. (2018). Türk ulusuna müzik arayışları; Sentez mi kültürel transplantasyon mu? Fırat Kutluk (Ed.), *Cumhuriyetin Müzik Politikaları* içinde (s. 1-14). h2o Kitap.
- Zengin, E. (2020). Herder’in folklor tanımlamalarında halk kavramının doğası. *Millî Folklor*, 126. 18-26. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/millifolklor/issue/55811/604631>