

Özgün Makale

Dünya Çingeneri Konuşuyor! Post-fordizm, Yaratıcı Endüstriler ve Dünya Müziği¹**“The Whole World is Talking About Gypsies!”: Post-Fordism, Creative Industry, and World Music****Gonca GİRGIN²****Öz**

Dünya müziği (*world music*) kategorisi, küreselleşmenin son dönem tezahürü olan küreyerel (*glocal*) pazarın müzik endüstrisinde yarattığı yeni bir başlıktır. Dünya müziği pazarının 1980'lerin sonlarından itibaren gücünün artması hem Türkiye hem de Balkanların ticari müzik pazarında Çingene-Roman müzisyen kimliğinin popülerleşmesini sağlar. Bu gücün artması 1980 sonrasında ortaya çıkan üretim ilişkilerindeki neoliberal değişimle; çeşitlilik, esnekleştirme, merkezileştirme gibi gelişmelerin odağında yer aldığı post-fordist dönemin ekonomik koşullarıyla ilişkilidir. Artık kültür endüstrisi başlığı güncellenmekte, yaratıcı endüstri olarak karşımıza çıkmakta ve kültürel alanda üretim de kendine yeni soluklar aramaktadır. Çingener ve kültürleri bu anlamda yaratıcı endüstrinin neredeyse hazır ve en ilgi çekici ortamlarından birini oluşturur. Bu makalede bahsedilen yeni ekonomi politik koşullar Çingene Müziği örneklemini üzerinden ele alınacaktır. Bu sayede serbest sermaye pazarı iktidarının kültürel açımları bir taraftan pazarın çeşitliliğini vazgeçilmez kılarken bir taraftan da yeni kapitalist ideolojinin içselleşmesi için kullanılan araçların gücünü tekrar vurgulayacaktır.

Anahtar Kelimeler: Dünya Müziği, Post-fordizm, Çingene, Üretim İlişkileri, Neoliberalizm.**Abstract**

The category of world music is a new genre-title created by the latest manifestation of globalization, the glocal (global-local) market in the music industry. The increase in the power of the world music market in late 1980s popularizes the Gypsy/Romani musician as an identity both in Turkey and in the Balkans. This increase is closely related to the post-fordist economic conditions, which focus on deregulation, diversity, flexibilisation due to the neoliberal changes in the relations of production in mid-1980s. Hereafter the industry of culture is updated, is regarded as a creative industry, and cultural production searches for new impulses. In this respect, Gypsies and their own cultures are one of the most interesting and available mediums for the creative industry. In this paper, the new conditions are examined with respect to the commercial Gypsy/Romani music. That is to say, the Gypsy/Romani cultural identity becomes a productive tool for embodying the new capitalist ideology. Thus, while the cultural expansions of free capital market power will make the diversity of the market indispensable, it will also re-emphasize the power of the means used for the internalization of the new capitalist ideology.

¹ Makale başvuru tarihi: 31.07.2018, makale kabul tarihi: 06.09.2018.² İTÜ TMDK Müzikoloji Bölümü Öğretim Üyesi, budarom@gmail.com.

Keywords: World Music, Post-fordism, Gypsy, Production Relations, Neoliberalism.

Dünya müziği terimi akademide ilk defa 1960'larda kullanılır ve devam eden 20 yıl içerisinde ticari bir müzik kategorisi hâline gelir. Terimin endüstriyel olarak 1987'deki ilk kullanımını, 1990 yılında *Billboard* dergisinde listelenişi, ardından 1991 yılında Grammy müzik ödüllerinde yeni bir başlık hâline gelişi izler. Feld, terimin ticari anlamda kullanılmasının zeminini "batılı pop müzik elitlerinin ve plak şirketlerinin kısa sürede coğrafi açıdan tanıdık hâle gelecek bir dünyada sanatsal girişimleri finanse edebilmeleri" olarak belirtir (2001: s. 85). Ancak buradaki finansal detay günümüz kapitalizminin "hem şifresi hem de sloganı niteliğindeki küreselleşmenin" (Bourdieu, 2003) üretim ilişkileri temelinde tekrar düşünülmesini gerektirir. Çünkü üretim ilişkilerinin değişimi ürünlerin içeriğindeki değişimi ve buna bağlı olarak tüketim kültürünün değişimini belirler. Küreselleşme ile eş zamanlı anılan bu değişiklik literatürde tek tip seri üretime dayalı fordist üretim koşullarından çeşitliliği temel alan post-fordist koşullara geçiş olarak kavramsallaştırılır.

Fordizm / Post-Fordizm

"Antonio Gramsci (1931) 1929 ekonomik krizinden hemen sonra 'Amerikanizm ve Fordizm' (*Americanism and Fordism*) başlığıyla yazdığı incelemesinde fordizmi planlı ekonomiye geçiş olarak nitelendirir ve fordizmin sadece üretimi değil bireyleri de planladığını belirtir... Stuart Hall da kendi döneminde ortaya çıkan post-fordizmi çok daha kapsamlı ve derin toplumsal, kül-türel gelişimlerin özeti olarak ele alır" (aktaran Artun, 2014, s. 15). Bu özeti de küresel kitle kül-türü olarak tarif eder (Hall, 1991).

Post-fordizm kavramı post-endüstriyel toplum, neoliberal siyaset, küresel ekonomi ve post-modern kültür tezahürleriyle uyumlu bir dili paylaşır. Bir başka ifadeyle, post-fordist üretim ilişkileri post-modern / post-endüstriyel toplum ile liberal siyasetin yeni dönemi ve ekonominin küresel kontrolüyle eş zamanlı anılır.

Post-fordist süreçte "esnek uzmanlık, istikrarsız üretimin yeni formlarında, kapsam ekonomisinin (*economies of scope*) ölçek ekonomisinin (*economies of scale*) yerini aldığı yeni bir düzenlemeyle, adapte olma kolaylığı, yeniden üretim becerileri ve esneklik nitelikleri olan işçilerin çalıştığı yeni bir pazarın manifestosu hâline gelmiştir" (Karamjit, 2012, s. 17). Alıntıda geçen ölçek ekonomileri fordist dönemin hâkim üretim anlayışıdır ve bir çeşit malın kitlesel üretimiyle birim maliyetin düşürülerek yüksek kâr elde edilmesi mantığına dayanır. Kitlesel üretim genel bir tüketici topluluğunu hedefler; bu modelde belirli bir standarda uygun olarak tek tip ama yoğun üretim yapılı ve ürün birikimi yaratılır. Ürünün içeriğinde kolaylıkla ve talebe göre ani değişim yapılamayacağından esnek olmayan bir üretim sürecidir. Bu süreçte üretimdeki yoğunluk, merkezi ve geniş bir bürokrasi ile yönetilmektedir. Amerika'da "ürün birikimi" temelinde ortaya çıkan büyük krizden sonra, ölçek ekonomisinin güçlendirilmesiyle krizi aşmaya yönelen ekonomi 1970'ler Avrupası'nda tıkanmaya sebep olmuş ve kriz aşılamaz hâle gelmiştir. Böylece fordist dönemin maddi birikimi sermaye ideologlarının "yeni yapılanma" çalışmalarıyla fi-nans birikimine yönlendirilmiştir. Yeni yapılanmaya göre artık ölçek ekonomilerinin belirleyici-liği azalır ve kapsam ekonomilerine geçilir. Şüphesiz bu durum ölçek ekonomilerinin tamamıyla yok olması anlamına gelmez, ancak temel üretim ilişkileri ve sermaye gücü kapsam ekonomileri tabanında belirlenmektedir. Kapsam ekonomilerinde bir ürün az sayıda üretilir ve çeşit çoğaltı-larak aşırı üretim önlenir; az da olsa alıcı bulma ve bu mutlak alıcıyı garantilemeyle yüksek kâr

elde edilir. İşte küreselleşme de bu ekonomik, politik ve kültürel tabandaki yeni yapılanmanın, yani post-fordist sürecin adıdır.

Politik açıdan küreselleşmeyi ortaya çıkaran iki temel dayanak vardır: ulus devletin krizi ve bilgi iletişim teknolojileri (Tarhan, 1996, s. 181). Sermayenin küreselleşmesiyle, yani merkezsizleşmesiyle ulus-devlet egemenliği krize girer. Bilgi ve iletişim teknolojileri de imgeler ve medyayı da içeren yeni medya teknolojileriyle kültürler arası akışın sağlanmasında yetersiz hâle geldiği için sistem yeniden organize edilir. Bu yetersizlik kültür endüstrisinin işleyişini de dönüştürür. Bilgi teknolojileri üretimin gelişmesinden ziyade finansallaşma hareketliliği için daha verimlidir ve bu yeni teknolojilerin finansal işleyişi, kültür endüstrilerini ve yeni ürünlerin pazarını nasıl da değiştirdiği aldatmacasıyla maskelenir (Harvey, 2005, s. 159). Bahsedilen finansal hareketlilik Adorno'nun (1975; ilk basım 1963) daha önce tariflediği kültür endüstrisini tüm yaşamı kapsayacak şekilde yaratıcı endüstrilere dönüştürmekte, sektör hâlindeki birçok alanı, örneğin hizmet sektörünü endüstrileştirmektedir.

1980'ler ve 1990'lar boyunca görülen "kültür patlaması" da bu süreçte ekonomik tüketimden kültür tüketimine geçişi resmeder. Dünyanın her yerinden kültürel üretimler toplanır, kozmopolit marketler için metaya dönüştürülerek kâr odaklı ekonomilere eklenir. Kültür patlaması, 1970'lerden beri siyasi söylem hâlini alan çokkültürlülük kavramının 1970'lerin sonlarında günlük yaşamı da kapsayacak şekilde ofis çalışanlarının çok kültürlü yapısının yönetilmesinden, ülkelerin kültürel farklılıkları yönetmesi temelindeki yeni milliyetçilik anlayışına kadar uzanan bütünsel durumla ilişkilidir. Yeni kurgulanan milliyetçi akım çokkültürlülük temelinde inşa edilir. Teorik olarak kültürel farkındalığın yaratılması, anti-ırkçılık, refah devletinde yurttaşlığın yeniden tanımlanmasıyla açıklanan çokkültürlülük, pratikte, gerektiğinde yıkıcı ve yaratıcı bir güç olarak kullanıma sokulan bir araçtır. İktidarlar ve küresel sermayenin aracılığıyla kültürlerin birbirlerine temsiline, satılmasına hatta çatışmasına dönüşür. Bu kimliklerin pazarda meta hâlindeki sembolik anlamları da tüketimin temel malzemesi hâline gelir. Yaratıcı endüstrinin sürekli/hızlı değişen kapsamı da bu şekilde belirlenir: kültürel kurgulara yaslanan sembolik anlamların pazarı...

Müzik Endüstrisinde Yeni Bir Kategori: Dünya Müziği

Kültür endüstrisinin alt birikimi olan müzik endüstrisinde de sermaye kapsam ekonomileriyle uyumlu şekilde yeniden yapılanır ve kitlesel müzik üretimi küresel kitle müziği üretimine dönüşür. Artık kitleler için üretilen müzik küresel boyutta kitleleri hedeflemektedir. Bu durum müzikal anlamda bir çeşit farklı tarzlar ve yapıların uzlaşması gibi görünen yeni formlara, füzyon tarzlara tekabül eder. Klasik müzik, halk müziği, popüler ve çağdaş müzik gibi kategorilere dünya müziği başlığı yeni bir form olarak tam da bu çokkültürlülüğün sonucu ve sebebi olarak, aynı zamanda da yaratıcı, çeşitli ve esneyebilen bir ürün olarak eklenir. Yeni yapı, kitlesel bir tüketimi değil, küresel nitelikli bir kitle tüketimini gerektirir.

Ticari olarak kullanılan dünya müziği terimi, 1987 yılında bazı bağımsız plak şirketleri tarafından batılı olmayan müzisyenlerin ürettiği popüler müzikleri piyasada bir kategori altında toplamak için bulunmuştur³ (Mittchell, 1996, s. 53-54). Böylelikle aslında 1960'larda kullanımı popülerleşen "üçüncü dünya" teriminin içerdiği etnik, uluslararası, pop, folk, etnopop, tribal, egzotik, otantik vb. kategoriler altındaki ticari Batı müzik üretimleri dünya müziği kategorisi altında toplanmıştır. Bu anlamda terim, akademide de müzik hiyerarşisine karşı diğer müziklerin varlığını vurgulayan bir başlık olarak yer almıştır.

³ Bahsedilen plak şirketlerinin World music teriminde ulaştığı toplantı raporları için bkz. www.frootsmag.com/content/feature/world_music_history/minutes.



Literatürde dünya müziğinin ilk ticari örnekleri Paul Simon'un *Graceland* (1986), David Byrne'in *Rei Mamo* (1989) albümleri olarak ifade edilir ve ilk örneklerin Afrika müzikleriyle birleştiği görülür. Yanı sıra, 1980'lerde Beatles'ın Ravi Şankarla birlikte icra ettiği "Within you without you, I am missing you" gibi şarkılarla, 1990'larda Led Zeppelin'in Hussam Ramzy ile tekrar yorumladığı Kaşmir projesi de ilk üretimler arasında yer alır. Bu prodüksiyonların dünya müziği kategorisindeki erken örnekler olmasından öte, içeriklerinde batılı olanın farklı, doğaçlamaya dayalı, egzotik, mistik, otantik olana yaklaştırıldığını görürüz. Bu sayede örneğin Hussam Ramzy Led Zeppelin aracılığıyla batı popüler müziğinin dinler kitlesi için değerini arttırmış ve "dinlenebilir" olmuştur. Bahsedilen değer tüketici açısından müzikal ya da kültürel içeriğe işaret etse de ekonomik açıdan yeni sermaye alanının yaratılması anlamına gelmektedir. Öyle ki, 1990'ların sonlarından itibaren egzotik, otantik, doğu, geleneksel, mistik temalarının kullanımı artık hiyerarşik olarak üst tür ya da isme ihtiyaç duymaz hâle gelir. Çünkü dünya müziği ana başlık hâline gelmiş ve kendi alt başlıklarını oluşturmaya başlamıştır: Çingene müziği, Kelt müziği, Afro-Amerikan müziği vb.

Öte yandan, pazarın bu yeni oluşumunun akademideki analizleri iki farklı eğilime yönelmektedir. Bunlardan biri dünya müziğinin geniş ve çeşitli repertuarını kutlamayla karşılar, diğeri ise bu repertuar sayesinde çokluğun teklifi modelinin yaratılmasından endişe duymaktadır. Kutlamaların temeli kültürel farklılıkların gün yüzüne çıkması, hiyerarşiden sıyrılmış yerel kültürlerle bir temsiliyet alanı yaratılmasıdır. Ancak bu eğilim yaratılan yeni alanın içerik, anlam ve kapsam analizlerini yapmaktan kaçınır. Buna karşın endişeli eleştirel bakış yeni temsiliyet alanının içerik analizini yapar ve metanın ürettiği sembolik anlamları vurgular. Burada yaratılan da daha önceki standartlaştıran temsil yerine çeşitlilik ve sözde-özgünlük temelinde standartlaşan başka bir temsili formdur. Yeni form son kertede gerçekte etkisi olan bir sanal gerçeğin görsel sunumu hâline gelerek toplumların ekonomik, toplumsal ve politik koşullarının örtülmesine katkı sağlar.

Eleştirel metinler ayrıca küresel terimini mekânsız ile eş anlamlı kullanarak yabancılaşma ve dağılmaya metaforik düzeyde vurgu yapar (Feld, 2001). Burada küresellikle eş anlamlı kullanılan mekânsız (*no land*) terimi, aslında esnekliği ve kitleler açısından hızlı ulaşım kolaylığını da ima eder. Bu açıdan bakıldığında küresellik aynı anda çok mekânlı bir içeriktir. İçeriğin niteliğini ise sermayenin yönettiği kültürel ürünlerin "kapsama dairliği" belirler. Çünkü yeni yapının merkezinde vurgulanan esneklik ve çeşitlilik uzun ya da kısa vadede kapsanan malzemeyi betimlemektedir. Buradaki uzun/kısa vade hem başka formdaki yeniden üretim sürecini hem de bu süreçteki politik ve ekonomik manipülasyonun değişken içeriğini de anlatır. Örnek üzerinden somutlaştıracak olursak dünya müziğinin ilk dönemlerinde, aynı dönemde endüstriyel üretimi yaygınlaşan rock, pop gibi müziklere (Taylor, 2012) yerel müzikler eklendiğini görürüz. 1980'lerden itibaren gelişmeye başlayan dijital müzik teknolojileriyle, 1990'lardan itibaren ilk örneklerini gördüğümüz, reggae ile birleşen yarı İngiliz yarı Jamaika yapımı *jungle* ve *remix* yapımlar popülerleşince (ayrıca bkz. Lysloff ve Gay, 2003; Theberge, 1997) yerellik bu defa da elektronik pigme müziği gibi üretimleri kapsamaya başlar. Yine dünya müziği, popüler olanla birleşmeye artık daha fazla ihtiyaç duymadığı 1990'ların sonlarında, dünyadaki eğlence biçimleri ile ticari harita üzerinden *dans etmeye uygun etnisitelerin* ve *egzotik çeşitliliğin* pazarlanmasına odaklanır (Feld, 2001). Çünkü bu dönemde politik söylemdeki çokkültürlülük, tabanını etnik kimlikler üzerinden çoktan sağlama sağlamıştır. 2000'lere geldiğimizde ise artık dansı da kapsamakta ve yeni üretimler bilinen formların birlikteliğinde yeniden kurgu sürecine girmekte ve bizzat melezliği

adlandırma girişiminde bulunmaktadır. Örneğin, uzun bir popülerlik geçmişi olan flamenko, Japonya'daki pratiklerinde *Japamenco* adıyla yeni bir başlık açar; Türkiye'nin bölgesel zeybek dansı Almanya'da break dans ile birleşerek *Zeybreak* adını alır (bkz. Girgin 2013), en uç sınırların sıcak uzlaşması gibi kurgulanan hiphop ve bale birleşiminin yaratıcıları kendilerini *Hiplet* olarak (Bkz. Symonds 2017) adlandırırlar.

Küreselleşmenin bir tezahürü olarak dünya müziği birçok ülkede pazarını kurmuş müzik şirketleri tarafından üretilir; tüketimi ise klasik formda konserler ve festivallerin yanı sıra en hızlı artı değer üretilen medya ve dijital/yeni medya (*Spotify*, *Youtube*, vb.) ortamlarında gerçekleşmektedir. Özellikle dijital ortam üretim sürecinin ürün dağıtımı ve tüketimi aşamasını sanayeler içinde gerçekleştirmeye yeterli hâle getirir. Bu anlamda mekânsız değildir; kapsama dair üretilirler ve medyanın tüm ortamlarını (analog/dijital) mekân edinirler. Bir başka ifadeyle bu süreçte mekân ortadan kalkmaz; kilometrelerce uzakta yeniden üretilir.

Dünya Müziği Olarak Çingene Müziği

Çingene müziği başlığında bu sürecin analizi de konuyu benzer içerik ve sonuçlara yöneltir. Öncelikle belirtmek gerekir ki aynı Afro-Amerikalı müzisyenlerde olduğu gibi Çingene müzisyenler de Çingene olmayan pazar patronlarıyla dünya müziği kategorisi popülerleşmeden çok daha önce ilişki içerisindeydiler. Buna rağmen dünya müziğinin ilk örneklerinde Çingene müziği başlığı popüler değildir. Ancak 1980'lerin sonlarından beri Emir Kusturica ve Tony Gatlif'in çektiği filmler, Avrupa (1989) ve Kuzey Amerika'da (1999) yapılan Çingene müzik festivalleri, Balkanlardan çıkarılan Çingene yıldız ve gruplar (Girgin, 2018) tam da küresel pazarın Feld'in ifadeleriyle (2004) ticari harita üzerinden dans etmeye uygun etnisite ve egzotiklik çeşitliliğe yöneldiği süreçte ortaya çıkar. Örneğin Gypsy Kings ilk albümünü (*Gypsy Kings*) 1988 yılında yapar. Ancak popülerliği yakalaması, Tony Gatlif'in 1993 yılında çektiği *Latcho Drom* adını taşıyan ve farklı ülkelerin Çingene müziklerini yansıtan bir yolculuğun konu edildiği belgesel-sinema türündeki eserin izleyici ile buluşmasından sonra olacaktır (Shapiro, 2002). Çingeneler bu dönemde Avrupa Birliği sürecinde "kültürel çoğulculuğun garanti altına alınması hassasiyetinin" (Timisi, 2005) en uyumlu malzemesidir. Avrupa Birliği, Birleşmiş Milletler ve Dünya Bankasının sponsorluğunda yapılan ve Çingenelerin toplumsal katılımlarıyla örgütlenmelerini geliştirecek projelerin sayısının hızla artmış olması ve 1980'lerin sonundan itibaren Avrupa'daki Çingene dernekleri ve siyasi partilerin sayısında patlama yaşanması da (Ram ve Halyoke, 2003) çokkültürcü söylemin nasıl hayata geçirildiğinin somutlaşmış hâlidir. Çingene derneklerinin sayıları benzer şekilde Türkiye'de de 1990'ların sonlarından beri artmaya başlamış, 2000'lere geldiğinde bir mahallede üç farklı isimde Çingene/Roman derneğinin varlığıyla devam etmiştir. Dolayısıyla Türkiye'de üretilen dünya müziği repertuarının merkezi konumunda Çingene müziğinin olması, Çingenelerin kimlik temsilinde öteden beri zararsız ve hatta eğlenceli olarak sunulabilecek bir malzeme olarak görüldüklerini, bununla beraber Türkiye'nin Avrupa Birliği süreci ve kimlikler siyasetinin popülist yaklaşımında işe yarar bir gösterim aracı olduğunu anlatır. Buradaki zararsız, uyumlu ve hatta eğlenceli temsil, neden aynı dönemde Kürt müziği kategorisinin Çingene müziği kadar popülerleşmediği sorgulandığında da ortaya çıkar. Çünkü Kürt etnisitesi şişeden çıktığına inanılan etnik cin; Çingene ise düğünlerden, çiçekçilerden, kalaycılardan, komik televizyon dizilerinden ve filmlerden bildiklerimizdir.

Çingene kültürünün dünya müziği içinde kurgulanmasındaki mikro içeriğe baktığımızda da dünya müziğinin kapsamsal yapısını görürüz. Silverman (2012), Çingeneler için dünya müziği kategorisinde kurgulanan temelin "politik olarak güçsüz, müzikal olarak güçlü" mottosuyla özdeşleştiğini söyler. Bu faydalı analize eklenmesi gereken bir nitelik de ekonomik düzeydeki es-



nek yapılarıdır. Şöyle ki, sınıfsal olarak Çingenerler peripatetik topluluklara örnektir. Kelime olarak “yürüyen” anlamına gelen peripatetik, Çingenerlerin mekânsal hareketliliğine ve bu sayede “yüksüz” oluşlarına gönderme yapar. Çingenerler “kendi gıdalarını üretmeyen, bunları başka insan topluluklarından belli zanaat ve hizmetlerin sunumu karşılığı alan, komşu topluluklara göre mobilite seviyeleri yüksek, şu veya bu düzeyde endogamik toplumlardır” (Rao 1987’den aktaran Yılığür, 2015: s. 25) Yani sınıfsal açıdan kapitalist üretim ilişkileri içinde organik bir esneklikleri mevcuttur. Kentsel devrimler ardından marjinalleşmiş olan Çingenerler, teknoloji ve üretim ilişkilerinin içerik değişikliği bakımından da akıcı bir emek gücünü sağlamlaştırmış topluluklardır. Bir taraftan da Lefebvre’nin deyimiyle “kent toplumu” (2013) içerisinde –her ne kadar gettosunda kalsalar da- zanaat ve hizmet sektöründeki endüstriyelleşme sonucu kalıcı ilişkiler geliştirmeye ve toplumsal örgütlenmeleri de değiştirmeye başlar; isimleri birer “gerçeklik” hâline gelir. Bu temelde, dünya müziği kategorisindeki Çingene temsili politik olarak güçsüz, müzikal açıdan güçlü ve ekonomik açıdan esnek bir yapıyı betimler.

Dünya müziği pazarının iki yaygın teması olan egzotizm ve otantiklik 19. yüzyılın oryantalist bakış açısını taşıyan batılının doğuluyu tanımlama biçimleri temelinde ortaya çıkmaktadır (ayrıntılı bilgi için bkz. Said, 2016; Shay ve Sellers-Young, 2003). Ancak 20. yüzyılın ikinci yarısıyla birlikte yeni küresel dünyanın post-kolonyal egzotizmi ve otantizmi popüler pazarda tekrar üretilir. Bu anlamda Çingenerler, tarihleri, coğrafyaları ve zanaat/sanat gelenekleriyle, organik bir alanda kolaylıkla temsiliyet gücü bulabilmekte, “egzotik olan” öteki ve yabancı Çingene ile birbir örtüşmektedir. Üstelik egzotizm kurgusunun en verimli alanı olan sanatsal icralar Çingene toplumlarında yüzyıllardır fark edilen pratiklerdir. Oryantalist akımın kuvvetli içeriği olan kültürel egzotikleştirme bu anlamda Çingenerler için yoktan var edilecek bir kurguyu gerektirmez. En azından çokkültürcü yeni milliyetçilik anlayışında Çingene olmayanlar Çingenerleri “ötekiler” olarak çoktandır merak etmekte ve izlemektedir (Bkz. Resim 1). Dünya müziği prodüksiyonları sayesinde de egzotik ima Avrupa sınırlarına kadar genişler ve yeniden üretilen form kültürel keşfin yeni reklamını yapmaktadır. 1999 yılında Gypsy Caravan grubunun dünya turnesi sırasında izleyiciye sunulan metin bu durumu örnekler: “İçinizdeki Çingene’ye dokunun. Çingene geleneklerinin ateşli kutlamasına siz de katılın...Yetişkinlere ruh ve deneyim, gençlere hız ve enerji katar. Çingene ateşinin sıcaklığını hissedin” (aktaran Silverman, 2012, s. 244).



Resim 1: Çingenerlerin izlenmelerine dair iki karikatür, *Buhazi Dergisi*, 1976-78, ABD (Hancock, 2002).

Otantiklik ise çoğunlukla tarihsellik ve primitif karakter ile özdeşleştirilir. Taylor (2014), *Global Pop* adlı çalışmasında (2014) dünya müziği kategorisinde, otantikliğin üç formda yaratıldığından bahseder: 1- durumsal (*positionally*) otantiklik, getto ve kent çeperlerindeki yerleşimlerin temsilindeki müzisyenleri; 2- duygusal (*emotionaly*) otantiklik, ham duyguları olduğu gibi ifade eden, kalbi şarkısında olanlar; 3- primitiflik düzeyine ilişkin (*primality*) otantiklik, doğaya yakın yaşayanlar olarak gruplandırılmıştır. Çingene müziği, otantikliğin bu üç formuyla da şu veya bu düzeyde örtüşür.

Bahsettiğim otantik formlardan oluşturulan kültürel sermaye de köken ya da soy ile şekillenir. Çingenelerin kökeni akademideki dilbilimsel çalışmalarla keşfedilen göç yollarının analizlerine dayanan Hindistan üzerinden kurgulanmıştır (bkz. Yükselsin, 2000; Girgin, 2015).⁴ On yıllar öncesinden kitlesel hayranlık uyandıran Hindistan kültürü, Çingene kültürüne duyulan hayranlığın da bir referans noktasıdır. Öte yandan Çingene müziği için sıklıkla vurgulanan doğaçlama yapı hem bu kökenin müzikal kodlarıyla yakındır hem de metaforik anlamda esnekliğe tekabül eder; icra sırasında o ana bağlı irticalen oluşum sürprizli, anlak ve şaşırtıcı karakterdedir.

Dünya müziği prodüksiyonlarının içerik ve ekonomi-politiğini Makedonyalı Çingene şarkıcı Esmâ Redzepova üzerinden somutlaştırmak mümkündür. Otantikliğin duygusal temelindeki kalbini şarkısına koyan bir figür olarak bilinen Esmâ, dünya müziği kategorisinde en popüler isimlerden biri hatta belki de dünyada en çok tanınan icracıdır. 1976'da Hindistan'da "Çingene Müziğinin Kraliçesi", 1995'te "Avrupa'nın Primadonnası", 2000'de "Milenyumun Çingene Şarkıcısı" olarak tanıtılmış; 50 yılda on bini aşkın uluslararası konser vermiş, yüzlerce albüm yapmıştır (www.esma.com.mk). 1943 yılında Makedon Müslüman bir ailede doğan Esmâ'nın muhafazakâr aile ve toplum yaşantısı, dünya müzikleri kategorisi için verimli ve dikkat çeken egzotik hikâyenin temelini oluşturur. 1976'da Hindistan'da yapılan 1. Dünya Müziği Festivali'nde Çingene müziğinin kraliçesi tacını giydikten sonra pazarda hızla artan popülerliği birçok paradoks üzerine kurulan bir başarı hikâyesiyle süslenmiştir. "Roman olmayan akıl hocası ve eşinin (akordionist ve aranjör Stevo Teodosievski) müzik piyasası hakimiyeti, Esmâ'nın imajını evlenecek yaşa gelmiş, egzotik, duygusal ve müzikal Roman kadını olarak çizmiş olması" (Silverman, 2006, s. 135-36) bu başarının ayrıcalığıdır. Şüphesiz Esmâ, dünya müziği pazarına girmeye önce 1960'lı yılların başından beri Makedon Müslümanları için kadının ve kamusal alanda müzik icrasının avam, tehlikeli ve ahlakdışı sayıldığı bir ortamda toplumsal kabullere meydan okumuştur. Çünkü o "Roman olmayan bir dünyada ticari başarı elde eden bir Balkan Roman müzisyendir, Roman dili ile Roman olmayanlara ticari amaçla şarkı söyleyen ilk kadın Roman sanatçıdır, Yugoslavya'da kayıt yapan ilk kadın Roman şarkıcıdır ve televizyonda şarkı söyleyen ilk Makedonyalı Müslüman kadındır" (Silverman, 2006, s. 148). Dolayısıyla ailesi başta olmak üzere yaşadığı toplumdaki cinsiyet kodlarını yıkmak üzerine kurgulanmış kariyeri, dünya müziği prodüksiyonlarının hem egzotik, otantik, duygusal hem de şaşırtıcı içeriğiyle fazlasıyla uyumdadır. Eşi Stevo, dünya müziği pazarı için Esmâ'yı tensel, ateşli ve zevkli bir güzellik barındıran Roman kadınının tarihsel modelini çağrıştıran ticari bir marka olarak sahneler ve fark edilir bir imaj yaratır. Üstelik bu imajın bir dayanağı şarkıcı bir kadın olmaksızın bir dayanağı da Makedon Çingene olmaktır. Örneğin; birçok konserinde sahneye tül ile yüzünü kapatmış şekilde söylediği, 1963 Üsküp depreminde zarar gören Çingenelere adadığı ağıt ile çıkışı, 1971 yılında yapılan 1. Dünya Roman Kongresi'nde Romanların milli marşı olarak kabul edilen *Dzelem Dzelem* şarkısının da ilk icracısı olması, etnisite üzerinden kurgulanan otantik-egzotik tarihselliği pekiştirmek-

⁴ Diğer bir köken argümanı yine dilbilimsel kanıtlar üzerinden Mısır üzerine yoğunlaşır. Ancak Mısır kökenine dair bulguların bazı kaynaklarda metinsel bir yanlış yorumlama olarak kaydedilir (bkz. Hancock, 2002).

tedir. Ancak burada Çingenelik kurgusu Makedon kimliğiyle karşıtlık/çatışma içeren etnik bir temelde yapılmamıştır. Silverman'ın 1996'da Esmâ ile yaptığı röportajda konunun temsili şöyle ifade edilir: "Makedonya Romanlara karşı ayrımcılığın en az olduğu ülkedir. Romani dilinde ilk radyo programı Makedonya'da yapılmıştır. Şutka'dan Roman belediye başkanları çıkmıştır. Parlamentoda Roman üyelerimiz var, Romani dilinde yayın yapan iki televizyon kanalımız var. Makedonya Romanlar için yaşanabilecek en demokratik ülkedir" (Silverman, 2012, s. 213). Alıntından anlaşılacağı üzere, Esmâ ile somutlaşan uzlaşmacı ve entegre olmuş yapı ticari pazardaki yeni milliyetçilik söyleminin de göstergesidir. Şüphesiz tüm örnekler Esmâ'nın anlattığı gibi günde-lik yaşam pratiklerinden güncellenen bir içeriği yansıtmaz. Ticari müzik pazarında, dahası yeni milliyetçiliğin etnisiteler temelindeki söylemlerinde yeni tarihler yazılabilir. Örneğin, Türkiye'de 1999 yılında Kültür Bakanlığı tarafından kurulan Roman Müzikleri Topluluğu'nun Roman şefi Mehmet Ali Körüklü, ülkede baskı olmadığını ispatlamak ve istediklerinde Romani dilini kullandıklarını kanıtlamak için Romani dilinde yazdığı 20 şarkıdan bahseder (Sabah, 2005). Oysa ki Romani dili günlük yaşam pratiklerinde yok denecek kadar az kullanılmaktadır; buna rağmen kimlik temsilinin önemli bir göstergesi olabilir.⁵ Bahsedilen somut vakalar üzerinden anlaşılacağı gibi, hikâyenin tarihselliğini sorgulamayan medya ve ticari pazarlar yeni baştan hikâyeler yaratmayı da stratejik olarak kullanmakta ve bu hikâyelerin içeriğini döneminin ekonomi-politik kapsamına göre belirlemektedir.

Sonuç Yerine

Dünya müziği kategorisini, yeniden yapılanan post-fordist üretim koşullarında çokkültürcü yönetim anlayışının aktif rol oynadığı, bilgi teknolojilerindeki gelişmeye göre düzenlenen yaratıcı endüstriler içinde gelişen küresel kitle müziği pazarının bir alt başlığı olarak görüyoruz. Bu anlamda Masterson'ın (1994, s. 3) "dünya müziği terimini yaratanların üçüncü dünya terimini yaratan kişiler olduğu" ifadesi kapsamı itibarıyla oldukça eksik bir anlatımdır. Ekonomik ve politik güçler üçüncü dünya terimini yarattıkları gibi, o dünyanın kültürel kurgusunu da kendileri organize eder. Kapsamı makro ölçekte güç ve pazar belirlerken, yerellik ise içeriğin uygulayıcıları tarafından belirli temalar ekseninde oluşturulur.

Bu büyük pazarda, bütün kültürel ürünlerin temsili bir hikâyesel dile dönüştürülmesi elbette yeni eleştirel imkânlar yaratabilir. Ancak bu temsili düzey ve yarattığı sembolik anlamın ötesindeki bir dünyaya atıfta bulunmadığında, iktidarlar ve sermaye güçleri sayesinde eleştiriyi kendi iç kurallarıyla işleyen bir dünyayla sınırlandırır. Bu hikâye, bu ses kendi gerçek sesiyle ve sözüyle konuşamayan Spivak'ın (1988) kullandığı şekliyle "madun sınıflar" toplamını yaratabilir. Yazının başlığına dönecek olursak dünyanın birçok bölgesinde Çingene müziğinin ticari temsilinin yadsınamaz katkılarıyla Çingeneler konuşulmaktadır. Ancak konuşulan Çingenelerin renkli dünyaları, eğlenceli hâlleri, esnek yaşamlarıdır. Sosyal ve gündelik yaşamdaki istihdam olanaksızlığı, ekonomik eşitsizlikler, kentsel dönüşümlerle yerinden edilmeleri, kamusal eğitimden yoksunlukları Avrupa Birliği proje toplantılarındaki tartışmalardan öteye geçemez. Temsili süreçlerde tüm toplumsal gerçekliklerin ve krizlerin üzeri öylesine örtülmüş ve eğlenceleri öylesine özenilecek hâle gelmiştir ki örneğin 1960'lı yıllarda Çingenelik utanılacak bir şeyken 2000'lere gelindiğinde seçkin bir etnisite, Çingene müziği ise takdire değer bir sanat formu hâlini almıştır. Çünkü siyasi söylem inkârdan tanımaya geçmiş, kültürel çokluğun yeni yönetim biçimi uygulamaya başlanmış, kültürel temsil de bu temelde sözde özgürleşmiştir. Üstelik, kâr getiren

⁵ Türkiye'de yeni milliyetçilik anlayışı ve Çingenelerin kimliğinin kültür politikalarındaki kimlik popülerleşmesinin detaylı analizi için bkz. Girgin, 2015.



bir şey olması sayesinde; Çingenelik, Mısırlı *Musicians of the Nile* grubu üyelerinin kendilerini olmadıkları hâlde Çingene olarak adlandırmaları (Silverman, 2012) örneğinde görüldüğü gibi, yine sanal bir gerçeklik yaratmış ve müzisyenlik zanaatı için ekonomik çıkar kaynağı hâline gelmiştir. Çingene olmayanların Çingene olma arzusu da bu popülist kurgunun bir sonucudur.

Kaynaklar

- Adorno, T. (1975). Culture Industry Reconsidered. *New German Critique* 6, ss. 12-19.
- Artun, A. (2014). *Sanat Emeği: Kültür İşçileri ve Prekarite*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bourdieu, P. (2003). *Firing Back: against the Tyranny of the Market 2*. London, Verso.
- Değirmenci, K. (2009). Dünya Müziği söylemlerinde Romanlık ve Roman Müziği *Toplum ve Bilim* 114: ss. 159-188.
- Feld, S. (2001). Sweet Lullaby for World Music. *Globalization*, Arjun Appadurai (Ed.). NC: Dulce University Press.
- Gill, K. (2012). *Information Society: New Media, Ethics and Postmodernizm*. London: Springer.
- Girgin, G. (2015). *9/8 Roman Dansı: Kültür, Kimlik, Yeniden İnşa*. İstanbul: Kolektif Kitap.
- Girgin, G. (2018). Küreselleşmenin Seçkin Görünümü: Dünya Müziği kategorisi olarak Roman Oyun Havası. *Alternatif Politika* 10 (1): ss. 43-72.
- Gramsci, A. (1931) 1999. Americanism and Fordism. *Prison Notebooks of Gramsci*, Quentin Hoare (Ed.). Londra.
- Hall, S. (1991). Old and New Identities, Old and New Ethnicities . *Culture, Globalisation and the World System*, A. King (Ed.). Basingstoke: Macmillan.
- Hancock, I. (2002). *We are the Romani People*. Hatfield: University of Hertfordshire Press.
- Harvey, D. (2005). *A Brief History of Neoliberalism*. NY: Oxford University Press.
- Harvey, D. (2012). *Postmodernliğin Durumu*. İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Karamjit, G. (2012). *Information Society: New Media, Ethics and Postmodernism*. Springer.
- Lefebvre, H. (2013). *Kentsel Devrim*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Lysloff, Rene ve Leslie Gay (2003). *Technoculture and Music*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Masterson, A. (1994). Exile within Finds Expression in Song. *The Age* (Melbourne, Australia), 16 Eylül, Entertainment Guide, 3.
- Ram, Melanie ve Thomas Holyoke (2003). From the Sidelines to the Headlines: How the Roma gained a “voice” in European Politics. *APSS*, yıllık toplantı raporu.
- Said, E. (2016). *Şarkiyatçılık*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Silverman, C. (2006). Balkan Müslüman Roman kadınlarında müzik, dans ve şöhret (Şehvar Beşiroğlu, Gonca Girgin, Çev.) *Folklor/Edebiyat* 1(45): ss. 135-159.
- Silverman, C. (2012) *Romani Routes: Cultural politics & Balkan Music in Diaspora*. Oxford University Press.
- Shapiro, Michal. (2002). Gypsy Music: An Overview, 27 Eylül 2015 tarihinde <http://www.rootsworld.com/rw/feature/gypsy1.html> adresinden edinilmiştir.
- Shay, Anthony, Barbara Sellers-Young (2003). Belly Dance: Orientalism, Excotism, Self-Excotism. *Dance Research Journal*, 35(1): ss. 13-37.
- Spivak, G. C.. (1988). Can the Subaltern Speak?. *Marxism and the Interpretation of Culture*, Cary Nelson ve Lawrence Grossberg (Eds.), ss. 271-313.
- Tarhan, B. (1996). Global kültür kavramının eleştirisi ve kimlik sorunu. *Toplum ve Bilim*, 69, ss. 179-191.

- Taylor, T. (2012). *The sounds of Capitalism*. University of Chicago Press.
- Taylor, T. (2014). *Global Pop: World Music, World Markets*. UK: Routledge.
- Taylor, T. (2016). *Music and Capitalism*. University of Chicago Press.
- Theberge, P. (1997). *Any Sound You Can Imagine: Making Music/Consuming Technology*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Timisi, N. (2005). Medya Politikalarında kültürel kimlikler: Avrupa Birliği Sürecinde Türkiye. *Avrupa Birliği ve Türkiye’de İletişim Politikaları* (ss. 97-134). Ankara: Ümit Yayıncılık.
- Yılgür, E. (2015). *Roman Tütün İşçileri*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Yükselsin, İ. (2000). *Batı Türkiye Romanlarında Kültürel Kimlik*, Profesyonel Müzisyenlik ve Müziksel Yaratıcılık (Doktora tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir-Türkiye.

Diskografi ve Filmografi

- David Byrne, *Rei Mamo* (1989).
- Gypsy Kings, *Gypsy Kings* (1988).
- Paul Simon, *Graceland* (1986).
- Tony Gatlif, *Latcho Drom* (1993).