



Etnomüzikoloji Dergisi

Ethnomusicology Journal

Etnomüzikoloji Dergisi

Yıl/Year: 2 • Sayı/Issue: 2 (2019) Kış/Winter ISSN 2619-9572 E-ISSN 2687-508X



Etnomüzikoloji Dergisi
Ethnomusicology Journal
Yıl/Year: 2 • Sayı/Issue: 2 (2019)

Etnomüzikoloji Dergisi / Ethnomusicology Journal

Yıl/Year: 2 • Sayı/Issue: 2 (2019)

ISSN: 2619-9572

E-ISSN: 2687-508X

İmtiyaz Sahibi / Holder of a Concession

Doç.Dr. Özlem DOĞUŞ VARLI

Etnomüzikoloji Derneği (Türkiye) / Ethnomusicology Association (Turkey)

Sorumlu Yazı İşleri Müdürü: Doç. Ersen VARLI

Editör / Editor: Doç.Dr. Onur ŞENEL

İngilizce Editör: Cahit BAYLAV

Yayın Kurulu / Editorial Board

Prof. Dr. Fırat KUTLUK

Prof. Dr. Martin STOKES

Prof. Dr. Thomas James SOLOMON

Prof. Dr. Irene MARKOFF

Prof. Dr. Feridun ÖZİŞ

Doç. Dr. Özlem DOĞUŞ VARLI

Doç. Dr. Okan Murat ÖZTÜRK

Doç. Dr. Aykut Barış ÇEREZCİOĞLU

Sayfa Tasarım/ Page Design: Gaye Kitabevi

Kapak Tasarım/ Cover Design: Namık KÖSEER - Ahmet HERDEM

Yayın Türü / Publication Type:

Yılda İki Defa, Ulusal, Süreli / *Twice a year, National, Periodical*

Yayın Dili / Publication Language: Türkçe veya İngilizce / Turkish or English

Yönetim Merkezi Adresi / Address:

Esentepe Mah. Okul Cd. Yılmaz Sit. Kat 5 Daire 9 A Blok Nilüfer/Bursa - TÜRKİYE

Tel/Phone: +902242402106

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

Web: http://www.etnomuzikoloji.org

Baskı / Printed by

Star Ajans Matbaacılık ve Ambalaj Sanayi Ltd.Şti.

Alaaddin Bey Mh. 634 Sk. Nilüfer Ticaret Merkezi 2. Bölge Ayaz Plaza No:24 Nilüfer / Bursa

Tel: 0224 249 33 20 (pbx) - 0224 245 18 09

Sertifika No: 15366

Basım Yeri ve Tarihi / Place and Date of Publication:

Bursa - Turkey Aralık/December 2019

Etnomüzikoloji Dergisi'ne gönderilen yazıların sorumlulukları yazarlarına, telif hakları Etnomüzikoloji Derneği'ne (Türkiye) aittir.

Articles of responsibility to the authors, copyright belong to Association of Ethnomusicology (Turkey)

Dergi Hakkında

Etnomüzikoloji Dergisi, Türkiye'de kâr amacı gütmeyen bir kuruluş olan Etnomüzikoloji Derneği tarafından yayınlanan hakemli bilimsel dergidir. Dergi etnomüzikoloji alanında yapılan nitelikli araştırmaları yayınlamayı amaçlamaktadır. Yayınlanan makaleler, etnomüzikoloji ve ilgili alanlarda güncel teorik bakış açılarını ve araştırmaları içerir.

Etnomüzikoloji Dergisi Mart ve Eylül aylarında yılda iki (2) kez yayınlanmaktadır. Derginin yayın dili Türkçe ve İngilizcedir. Dergi içerisinde etnomüzikoloji, müzikoloji ve ilgili diğer disiplinlerde orijinal araştırmalara dayalı teorik makaleler, yüksek lisans tezlerinden makaleler, röportajlar, yayınlanan kitaplar ve müzik kayıtları hakkındaki makalelerin yer alması hedeflenmektedir. Daha önce yayınlanmış makalelerin tercümeleleri dikkate alınmamaktadır. Katkıda bulunanların derneğin üyesi olması gerekmektedir. Makale ve röportajlar, derginin daha önce ilan edilmiş temasına uygun olmalıdır. Dergiye gönderilecek yazılar, dernek sayfasında yer alan yazı kurallarına uymak zorundadır. Dergiye gönderilen yazılar çift taraflı kör hakem yöntemi ile incelenmektedir. Makalelerin editörlük süreci ise şu şekildedir: Editör ve editör kurulu (genel), teknik editör (yazı kuralları), hakemler (içerik), editör ve yazı kurulu (nihai karar). Yazma kurallarına uymayan yazılar, teknik editör incelemesinden sonra düzeltilmesi için yazara gönderilebilir.

Dergide yayınlanan metinlerin telif hakkı Etnomüzikoloji Derneği'ne aittir. Yazarlar yazılarını gönderdiklerinde bu kuralı kabul etmiş sayılırlar.

About Journal

As the peer-reviewed scientific journal *Ethnomusicology Journal (Turkey)* published by *Association of Ethnomusicology* which is a non-profit organization in Turkey. Journal aims to publish advanced researches in the ethnomusicology field. Its articles represent current theoretical perspectives and research in ethnomusicology and related fields.

Ethnomusicology Journal has been published two times a year. The publication language of the journal is Turkish and English. The journal can include ethnomusicology and in other branches of musicology are articles on the basis of original research-based or theoretical articles, articles from post-graduate theses, interviews, reviews about published books and music recordings. Translations of previously published articles are not considered. Contributors do not have to be members of the association. Articles and interviews should be in accordance with the previously announced theme of the journal. Writings to be submitted to the journal must comply with the following writing rules. Writings sent to the journal will be examined with double-blind peer-reviewing system. The editorial order of the manuscripts is as follows: Editor in Chief and editorial board (general), technical editor (writing rules), referees (content), Editor in Chief and editorial board (final decision). Any manuscript that does not comply with the writing rules can be sent to the author for correction after a technical editor review. Written articles that are found to be corrected can be re-evaluated. The copyright of the texts published in the journal belongs to the Association of Ethnomusicology. The authors are deemed to have accepted it when they sent their writings.



Etnomüzikoloji Dergisi
Ethnomusicology Journal
Yıl/Year: 2 • Sayı/Issue: 2 (2019)

İÇİNDEKİLER CONTENTS

Editörden.....	135
From The Editor.....	137
Müzikte Beğeni Hiyerarşilerinin Nahifliği: Sosyal Teorilerden Bir Eleştirisi.....	139
Gökmen Özmenteş	
Popüler Müzikte Bir “Ötekileştirme” Örneği: Heavy Metal’e Yönelik Olumsuz Yargıların Estetik, Toplumsal ve Ahlaki Boyutları.....	179
Yasemin Ata	
Etnomüzikolojiye Alain Coulon’un <i>Etnometodoloji</i> Kitabı Perspektifinden Bir Bakış: <i>Yargılama</i> ’dan <i>Anlama</i> ’ya.....	201
Begüm Fulya Adızel	
Osmanlı ve Erken Cumhuriyet Dönemi Musiki Yargısı.....	217
İrfan Yiğit	
Ulus Devlet Modellerinin Kültür Kahramanlarından Biri Olan “Muzaffer Sarısözen” Yapıtlarının “Eşiksellik- <i>Liminality</i> ” Kavramı Işığında Eleştirisi	245
Mahmut Cemal Sari, Özlem Doğu Varlı	

Etnomüzikoloji dergisinin 4. Sayısı müziği yargılamak başlığını taşıyor. Müzikal yargılar kişiliğimizi ve temsil ettiğimiz değerleri gösterir. Müzikle ilişkimizi belirler. Müzik deneyimimizi sınırlar. Müzikle ilgili basit beğeni sözcüklerinden akademik tahlillere kadar her katmandaki düşünce bu yargılardan payını alır. Dolayısıyla müzikle ilgili her tür çalışmanın da öncelikli problemlerinden biridir. Müzikle ilgili yargılar her ne kadar salt bir estetik değerlendirmenin konusu gibi görünse de çoğunlukla bir kültüre, bir insan gurubuna, bir zamana hatta belirli bir ideolojiye yönelik düşünceler çerçevesinde karşılık bulur. Yargılayanın bakış açısına göre şekillenen ve söz konusu dünya görüşünün estetik beklentisine uygunluk bakımından yapılan değerlendirmeler olmakla birlikte hâkim kılınmaya çalışılan yaşam biçiminin söylemi haline gelirler. Geleneksel müzik türlerine yönelik yargılar çoğu kez geçmişle hesaplaşmanın ve modernleşme ideallerinin klişe sloganlarına dönüşür. Popüler müzik türlerine yönelik yargılar sıklıkla “gelenekleri ve gelecek nesli koruma” ülküsünün aracıdır. “Sanatsal” olana yönelik yargılar “halk değerlerine yabancılaşma” söyleminin, halk kültürüne yönelik yargılar “entelektüel kaygının” nesnesidir. Gördüğümüz şey, estetik obje temelinde “öteki” yaşam biçimlerine karşı alınan tavidir. Bu bakımdan olumlu yargılar ile olumsuz yargılar da temel de aynı işleve sahiptir. Tamamen teknik ve estetik ifadeler üzerine kurulan yargılarda bile ideal olanın estetik bağlam ötesinde kökleri olduğu görülür. Bu kökler kişinin kültürel çehresi yanında kendine özgü niteliklerin toplamına atfetmektedir. Müzikal yargıların dikkate değer bir inceleme konusu olarak karşımıza çıkaran da müzik aracılığı ile kültüre ve insana yönelik sağladığı bilginin bu geniş kapsamıdır.

Elinizdeki sayı beş farklı makale ile müzikal yargıların farklı boyutları üzerine odaklanıyor. Özmenteş, sosyal teoriler ve müzik tercihi araştırmaları çerçevesinde müzikteki beğeni hiyerarşilerini değerlendirdiği çalışmasında, sınıf ayrımı açısından kullanışlı görülen müzik zevklerinin suni hiyerarşiler yoluyla birer kültürel kıyaslama aracı haline getirilmesini ve böylece ötekileştirme amacıyla kullanılmasını irdeliyor. Müzik aracılığı ile ötekileştirme olgusunu ele alan bir başka yazıda Ata, Heavy Metal müziğe ve türün dinleyicilerine yönelik olumsuz yargıların toplumsal ve ahlaki boyutlarını ele alırken, ahlaki panik kavramı temelinde Heavy Metale bakışın geçmişini ve önyargıları alevlendiren olayları “öteki”nin yol açtığı endişe çerçevesinde konu

ediyor. Adızel, sosyal bilimlerdeki paradigma değişiminin etnomüzikolojik düşünceye yansımaları ve Batı müziği temelinde müziğin işitsel özelliklerine odaklanan anlayıştan kültürel görecelik çerçevesindeki çalışmalara doğru eksen kaymasını ele alırken, Alain Coulon'un etnometodoloji yaklaşımı örneğinde etnomüzikolojide yargılamadan anlamaya yönelik dönüşümü aktarıyor. Yiğit, 19. Yüzyıldan başlayarak çok partili sisteme geçişe kadarki cumhuriyet döneminde Türk musikisine yönelik yargılardaki değişimi müzik politikası ile ilişkisi içinde ele alarak, batılılaşma çerçevesindeki düşünce ve eylemlerin bu müzik türü üzerindeki olumsuz etkilerini ve Osmanlı'nın kuruluşundan itibaren Türk musikisinin gelişim süreci ile ele alınan dönemler arasındaki farklılığı inceliyor. Son olarak Sarı ve Varlı, Turner'in eşiksellik kavramı etrafında, yeni bir halk müziği geleneğinin inşasında Sarısözen'in katkılarının önemini ele aldığı çalışmalarında, ulus devlet modeli oluşturma açısından halk müziğine ilişkin düşüncelerle, Sarısözen'in kolektif kimlik oluşturma bağlamındaki özgün çalışmalarını odağına alıyor.

Etnomüzikoloji dergisi, okuyucularını nitelikli akademik çalışmalara ulaştırma ödevi yanında, ülkemizde sosyal bilimler etiketi taşıyan geniş çatılı akademik dergiler dışında alan bulmakta zorlanan etnomüzikolojik çalışmalara disiplinin kendine özgü kimliği çerçevesinde ifade şansı vermesi bakımından da önemli bir misyon üstleniyor. Bu bağlamda bu gibi girişimlerin desteklenmesi, niteliğinin, etkinliğinin ve ulaşılabilirliğinin artması, uluslararası platformlarda karşılık bulması alana emek vermiş herkes için bir temenni olmasının yanında bir ödevde de işaret ediyor. Bu sayı özelinde emekleri ve özverili çalışmaları ile bu ödevin gerçekleştirilmesine sundukları katkıdan ötürü değerli yazarlarımıza ve hakemlerimize teşekkür eder, keyifli okumalar dilerim.

Onur Şenel

From The Editor

Issue number 4 of the Journal of Ethnomusicology carries the title “Judging Music”. Musical judgements reveal our personality and the values we represent. They determine our relationship with music. They also restrict our experience in music. Thoughts at every level, from simple words of praise to academic analyses get their share from these judgements. Therefore, this is one of the most important questions of all kinds of music studies. Even though judgements in music seem to be purely the subject of an esthetic assessment, more often than not, they correspond to views and opinions around a culture, a community of people, a period of time or, indeed, a certain ideology. Some assessments are formed according to the perspective of the judging person and the suitability to the esthetic expectation of a certain world view; however, they become an expression of the life style that is being imposed. Judgements directed towards traditional musical genres often turn into cliché slogans of reckoning with the past and ideals for modernisation. Judgements directed towards popular musical genres are often instruments of the ideal of “preserving traditions and protecting future generations”. Judgements directed towards the “artistic” are objects of expressing “alienation from folk values” and those directed towards are objects of “intellectual concerns”. What we observe is a position against the “other” lifestyles on the basis of the aesthetic object. Therefore, positive and negative judgements basically serve the same function. Even in judgments which are wholly based on technical and aesthetic expressions the ideal one seems to have its roots well beyond the aesthetic context. These roots refer to the total sum of the individual’s personal characteristics as well as their cultural aspects. And it is this extensive scope of knowledge about individuals and culture which presents musical judgements as an interesting topic for research.

This issue focuses on different aspects of musical judgements in five different articles. In his article where he evaluates the taste hierarchies in music within the framework of social theories and musical preferences, Özmentiş explores how musical tastes which look convenient from the point of class differences are turned into cultural comparison instruments via artificial hierarchies and thus are used for alienation. In another article where Ata discusses the phenomenon of othering, he explores the social and ethical dimensions of the negative judgements directed towards Heavy Metal music and

its audiences and talks about the past perception of Heavy Metal and its audiences based on moral panic and also about the events which fueled prejudices, within the framework of anxieties created by “the other”. Adızel explores the change in the paradigm of social sciences reflecting ethnomusicological way of thinking and the shifting of the axis from the approach focusing on auditory features of the Western music towards studies within the framework of cultural relativity, and he uses Alain Coulon’s approach of ethnomethodology as an example of moving towards understanding without judging in ethnomusicology. Yigit examines changing attitudes towards Turkish music during the Republican period up to 1950 in the context of the official music policy. He also deals with negative impact of Western music oriented views and actions, and differences of attitudes to the development of Turkish music in different periods since founding of the Ottoman Empire. And finally, Sarı and Varlı, in their research on the contribution of Muzaffer Sarısözen in creating a new folk music tradition, focus on Sarısözen’s original works aimed at building a collective identity in the context of Turner’s liminality concept.

The Journal of Ethnomusicology has the important mission of providing its readers high quality academic studies in ethnomusicology which they would otherwise find difficult to reach outside the academic broad-based social science journals, by presenting these studies within the specialised scope of the discipline. It is in this context that supporting such initiatives, raising their quality, effectiveness and accessibility on national and international platforms should be an important mission as well as a wish for everyone who works in the area of ethnomusicology. I would like to express my special thanks to the authors of the articles and their referees for their contributions to the accomplishment of this mission with their dedicated work.

Happy reading...

Onur Şenel



Müzikte Beğeni Hiyerarşilerinin Nahifliği: Sosyal Teorilerden Bir Eleştiri

Gökmen Özmenteş*

Özet

Herhangi bir müziği dinlemeyi tercih etmek gibi günlük ve sıradan bir davranışın kültürel ve sosyal bir sınıflama aracına dönüşmesinin altında yatan mekanizmalar sosyolojiktir. Esasen müziğin birçok beğeni kategorisi gibi bu türden bir ayırım aracı haline gelmesinin teorik ve estetik dayanağı oldukça zayıftır. *İyi-kötü, gelişmiş-ilkel, yüksek-aşağı* vb. etiketlerle müziği yargılamanın altında aslında müziğin temsil ettiği bir takım ideolojik, kültürel ve ekonomik göstergeler üzerinden yürütülen mücadele yatar. Dolayısıyla müzik bir temsil unsuru olarak kültürel mukayeseler ve çatışmaların ortasında kalmış görünmektedir. Klasik antropolojik bakışın etkisiyle gelişmekte olan ülkeler tanımının sadece ekonomik göstergelerle sınırlı tutulmayıp, kültürel ürün ve üretim biçimlerini de içeren geniş bir sahaya içerecek şekilde tanımlanması kültürel hiyerarşiler kavramının da doğmasına neden olmuştur. Müzikte beğeni hiyerarşilerinin arka planında işleyen bu bakış açısı Avrupa-merkezci bir anlayışın bu hiyerarşileri domine etmesine yol açmıştır. Klasik müzik dinlemek böylece eğitilmiş ve gelir seviyesi yüksek bir üst-kültürün etkinliği olarak kodlanmıştır. Bunun dışında kalan türler ise giderek daha alt sınıflara mal edilerek genel bir beğeni hiyerarşisi tablosu elde edilmiştir. Bu tablonun Türkiye’de özellikle eğitim alanında yarı-kutsal şekilde kabul görmesi ve *kanonlaştırılması* müzik eğitiminin *yüksek beğenili tahayyül edilmiş kültürel sermaye sınıfları* ile toplumdaki gerçek müzik yaşantılarının işlediği *müzikal habitus* arasında ciddi bir çatışma doğurmuştur. Çalışmanın amacı kültürel ikilikler ortamını da besleyen bu çatışmanın söylemlerini bir takım sosyal teori ve kavramlar üzerinden eleştirmek ve yapısöküme uğratmaktır.

Anahtar Kelimeler: Müzikal Beğeni, Müzikal Tercihler, Beğeni Hiyerarşileri, Kültürel Sermaye, Müziği Yargılamak, Yargının Yargısı

* Prof. Dr. , Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü,
gozmentes@gmail.com

The Naivety of Taste Hierarchies in Music: A Criticism Based on Social Theories

Abstract

Preferences for listening to any kind of music are ordinary daily attitudes; however, sociological mechanisms are the reasons why they are also cultural and social classification tools. Music has become a discrimination tool like many taste categories, the theoretical and aesthetic bases for which are quite weak. The reason for judging music with labels such as *good or bad, developed or primitive* and *high or low* is the struggle based on a number of ideological, cultural and economic indicators that music represents. Therefore, music seems to be in the midst of cultural comparisons and conflicts as a representational element. Defining developing countries with the classical anthropological approach is not limited solely to economic indicators, it is defined in broad terms that include cultural products and types of manufacturing, which reveals the notion of cultural hierarchies. This perspective on the background of taste hierarchies in music has led to the domination of these hierarchies by a Eurocentric understanding. Thus, listening to classical music has been coded as an activity of a well-educated and high-income classes' superior culture. Genres other than classical music have been gradually arrogated to lower classes and a general table of taste hierarchy has been formed accordingly. This table has been accepted and *canonized* as quasi-sacramental, particularly in the field of education in Turkey, which has caused a serious conflict between *cultural capitalist classes envisioned with refined taste* and *musical habitus* in which society's real music experiences are discussed. This conflict also feeds the environment of cultural dualism. The aim of this study is to criticize and deconstruct its discourses using social theories and concepts.

Keywords: Musical Taste, Taste Hierarchies, Cultural Capital, Judging Music, Judgement of Judgement

Giriş

-Gıdasını, üstünü başını nasıl seçiyorsa dinleyeceği müziği de dikkatli seçmeli değil mi?

(Filiz Ali, 1990)

-Evet, iyisi dururken neden kötüsünü seçsin?

(Gürer Aykal, 1990)

Teknoloji ve medya savaşlarının dramatik şekilde güçlendiği ve toplumları etkileme potansiyeli bakımından zirveye çıktığı günümüzde insanların müzikal beğeni eğilimleri de herhangi bir model ve teoriye sığmayacak denli karmaşık bir hâl almıştır. Dinlenen müzikler ile kişinin sosyal statüsünü/kimliğini bağdaştıran araştırma geleneği kimlerin ne dinlediği gibi büyük çapta resimler çizme başarısını göstermiş olsa da bu sonucu oldukça indirgemeci, durağan, genel geçer ve neredeyse pankültürel teorilere dönüştürme gayreti içindeydi (Fisher, 1951; Geringer, 1982; Hakanen ve Wells, 1993; LeBlanc ve

diğ., 1999; Katz-Gerro, 1999; Rentfrow ve diğ.,2009; Gerry ve diğ. 2012). Özellikle de müzik beğenisini bir sosyal statü göstergesi olarak ele alma yaklaşımı müzik sosyolojisi alanının kanonik söylemlerinden biri olmuştur. Hatta Bourdieu (2017) müzik beğenisinin bir kişinin sosyal sınıfını işaret eden en güçlü araç olarak kullanıldığını belirtmiştir. Bu yaygın kanı medya ve eğitim başta olmak üzere giderek kanonlaşmış, *ne dinliyorsak oyuz şekline* aforizmalarla formüle edilmiştir. Oysaki çok bileşenli etkenler sonucunda değişen toplumsal yapıya bağlı olarak müzik beğeni ve sosyal sınıflar arasındaki ilişki giderek daha belirsiz, karmaşık ve nahif bir hale gelmiş durumdadır. Bu manzara içinde çalışmanın amacı; müzikte yargılayıcı beğeni hiyerarşilerini, bu hiyerarşilere yaslanan kültürel elitizmi, elitist eğitim anlayışını eleştirmek ve söylemlerine yapısöküm uygulamaktır.

Genel bir eğilim olarak sosyal sınıflar arasındaki hiyerarşik ilişkilere paralel olarak dinlenen müzikler de benzer bir sınıflama ve hiyerarşiye tabi tutulmuştur. Bu yaklaşım yumurta-tavuk paradoksuna benzer bir tabiata sahiptir çünkü müzik beğeni ve sosyal sınıflar arasında inşa edilen bu bağlayıcı ilişkinin çıkış unsurunun ne olduğu oldukça tartışmalı ve hızla çürütülmeye yakındır. Örneğin, alt bir sosyal sınıfta ağırlıklı X türde müzik dinlendiğini varsayalım. Bu koşulda, o sosyal sınıf X türdeki müziği dinlediği için mi alt sınıftır yoksa X türdeki müzik o alt sınıfça dinlendiği için mi beğeni hiyerarşisinde alt sıralara konumlandırılır? Ya da, o alt sınıftaki insanlar bir anda üst kültüre ait bir müzik dinlemeye başladıklarında hızla gelişmiş mi olacaklardır? Bu sorulara farklı alanlardan farklı bakışlarla yaklaşılması mümkündür. Örneğin, bir sosyolog ya da etnomüzikolog o sınıftaki insanların neden o müziği dinlediğini, ne anlam yüklediklerini, sosyal ve kültürel bakımdan müziğin işlevini araştıracaktır. Öte yandan, sıkça gördüğümüz üzere dezavantajlı olarak etiketlenen bir toplumsal sınıftaki çocuklar çalgı eğitimi verilerek ya da klasik müzik konserlerine götürülerek *geliştirilmeye* çalışılmakta ve üst kültür ürünlerinden *nasiplenmeleri* sağlanmaktadır. Kısa sürede çocukların müzik beğenisinin topyekûn değişeceği ve diğer yapılandırıcı sosyal etkenlerin bir anda sıfırlanarak etkisizleşeceği gibi kavramsal/teorik yanlışlarla birlikte bu girişimler temelde müzik beğeni değiştiğinde her şeyin değişeceği varsayımıyla hareket etmektedir. Bu girişimler, toplumsal ilerleme hatlarından birinin de o toplumda dinlenen müziğin kalitesi olduğu gibi arka planda işleyen daha güçlü apriori yargılarla yola çıkmaktadır. Bu etkinlikler *topluma hizmet, kalkınma, ilerleme* gibi her dönemin geçer akçesi sloganları içerse de, alt metinde kültürel elitizmin güçlü bir yan etkisi olan müzikte beğeni hiyerarşisi kalıplarını işe koşmaktadırlar. Bu girişimlerin çoğunlukla Devlet Senfoni Orkestrası ya da Devlet Opera ve Balesi sanatçılarıncı yürütüldüğü görülmektedir. Bu etkinliklerin ortak ve öncelikli amacı çocuklara/toplumla *klasik müziği tanıtmak ve sevdirmek* olarak belirtile de, etkinlikte yer alan sanatçıların açıklamalarında klasik müziğin ve çok sesli müziğin üstünlüğüne dair ifadeler dikkat çekmektedir. Bu haliyle yapılan et-

kinliklerin sadece bir konser olmadığı, temelde propagandist bir amaç taşıdığı hemen görülecektir¹.

Ekonomik bakımdan zayıf sınıfların kültürel bakımdan da zayıf olduğu kanonunun nahifliğine en güçlü kanıt ekonomik açıdan çok da gelişmemiş olan Latin ve Afrika toplumlarına ait müziklerin dünya müzik endüstrisindeki payıdır. Göçler, sömürgecilik vb. süreçlerle hızlanan bu etkileşim günümüzde dünya müziği olarak tanımlanan türü ve popüler müzikte transkültürel-hibrid tınıları doğurarak ekonomi ve kültür arasındaki paralel gelişim iddiasını zayıflatmıştır. Küreyel müzik pazarı içinde eriyen bu müzik gelenekleri ve temsilcileri *gelişmiş ve en ileri müzik kültürü olarak batı müziği* klişesini oldukça sarsmış durumdadır. Batı dünyası pazar payının adresi olarak hâlâ ağırlığını korusa da müzikal malzeme olarak merkezlik iddiasını bırakmış görünmektedir. Popüler müzikteki bu küreyel pazara rağmen Klasik Müzik Avrupa'nın medarı iftiharî olarak kültürel ve entelektüel sermaye açısından bir simge şeklinde korunmaya ve müzikal beğeni hiyerarşisinde niteliksel bakımdan en üst sıraya yerleştirilmeye devam etmektedir. Avrupa'nın bu geleneğe sahip çıkması normal olsa da aynı tutumun biz dâhil dünyanın farklı ülkelerinde tekrar ettiğini, özellikle de eğitim ve kültürel sermaye inşasının yüksek bir hedefi olarak yaşatıldığını görüyoruz.

J. Johnson (2002) *Klasik Müziğe Kimin İhtiyacı Var? (Who Needs Classical Music?)* başlıklı kitabında klasik müziği dine benzetir ve ikisini de bir *inanç meselesi* olarak tanımlar. Johnson'a göre çağdaş toplumlarda klasik müzik, tıpkı din gibi, ancak önceki güç ve iddialarını içeren belgelerin belleği üzerinden yaşamını sürdürebilmektedir. Kilise müzikle sarmalandıkça müzik de giderek *dinleşmeye* başlamış ve sonunda paydaşları klasik müziğe dini duygularını atfederek bir din gibi bağlanmaya, onu sadece bir müzik türü olarak değil sahip olunan gelişmiş kültürün bir simgesi, kimliklerinin bir parçası olarak görmeye meğilli hale gelmiştir. Bu düşünce sonucunda müzik Avrupa'da bilim ve felsefe alanındaki ilerlemelere eklenilip doğuya karşı üstünlüğün oryantalist bir silahına dönüştürülmüştür. Oryantalist tutumun bir örneği olarak Fransa'da bazı diplomalara vurulan ve *Avrupa'da değersizdir sadece doğuda geçerlidir* anlamına gelen *bon pour l'orient*² (doğuya bu yeter) damgası kökleri Osmanlı'ya dayanan *batılılaşma* hareketlerinin motivasyon kaynaklarına eklenebilir. II. Mahmud dönemindeki batılılaşma hareketleri sırasında kurumsal olarak ancak sınırlı düzeyde tanıştığımız Batı Klasik Müziği'nin Cumhuriyet Dönemi ile birlikte giderek yaygınlaşması bu ortak bel-

¹ <https://www.aa.com.tr/tr/kultur-sanat/il-il-gezip-klasik-muzigi-ogrencilerle-bulusturuyorlar/1422527>

² Daha fazla bilgi için bkz. Gürsel, K. (2011). Who Really Wants a 'Muslim Democracy'. *Turkish Policy Quarterly*, 10(1), 93-97 ve <http://www.milliyet.com.tr/yazarlar/kadri-gursel/iki-tane-bon-pour-l-orient-avrupali-526222>

leğin izlerini günümüz Türkiye'sine de taşımıştır.³ Elbette eninde sonunda modern Türkiye de müzik alanında yaptığı devrimlerle kendi müzikal mirası ile yetinmeyecek, Avrupa'nın müziğini de yapabilen ve hatta O'nun da üzerine çıkabilen (tekniki Avrupa'dan alınmış olsa da) bir gelişmişlik düzeyi ile *bon pour l'orient* damgasına kültür alanında cevabını verecekti. Evrensel, modern ve gelişmiş olmanın göstergelerinden birinin de o topluma ait müziğin gelişmişlik düzeyi olduğu gibi kanonlar bu yolla inşa edilerek Türkiye'deki kültürel evrimci müzikal elitist kesimce sıkça tekrarlanmıştır.⁴ Bu kanonlarla inşa edilen belleğin en yoğun şekilde görüldüğü ve aktarılmaya çalışıldığı saha ise şüphesiz müzik eğitimi olmuştur.⁵

Aslında beğeni hiyerarşilerinde alt ya da üst sıralara konumlanan müzik türleri değil, o müzik türlerini ağırlıkla üreten/dinleyen toplumsal sınıflar olup, müzik türleri bu sınıflamanın aygıtı olarak kullanılmaktadır. Çünkü müziğe *iyi, kötü, ileri, yoz* gibi sıfatlar eklemenin, hele ki müzik üzerinden medeniyet hiyerarşisi üretmenin, ikna edici bir müzik teorik ya da estetik temeli yoktur ve bu yoksunluk günümüz etnomüzikolojisinde yaygınca kabul edilmiş bir durumdur. Öncelikle *kötü müzik* kavramının netleştirilmesi gerektiğini belirten Frith'e (2013) göre bu tanım çoğu zaman bir yargısal açıklama olup, buna ilişkin açıklamalar da birer yargılamaya dönüşüp açmazla girmektedir. Örneğin, bir müzik sadece kötü tınladığı için mi kötüdür, ya da kötü olduğu için mi kötü tınlamaktadır? Burada kötü olan nedir? Bir *Daft Punk* parçası olan *Rollin' & Scratchin'*in bazı kulakları rahatsız etmesi onu gerçekten kötü müzik yapar mı?⁶ Frith'e (2013: 20) göre bu tür yargılar estetik ya da müzikal temelli olmaktan öte sosyolojik olup, müzik görünürde yargılanan şeydir. Esas yargılanan o müziğin ardındaki cinsiyet ya da şiddet odaklı sosyoloji, sistem ya da ideolojidir. Ancak yapılan şey yargılananın

³ Daha fazla bilgi için bkz. Öztürk, O. M. (2014). İdeolojik ve Siyasal Bir Proje Olarak Musiki Muallim Mektebi. Safiye Yağcı (Ed.), *90.yıl Müzik Kongresi bildiriler kitabı içinde* (485-505). Afyon: Afyon Kocatepe Üniversitesi

⁴ Daha fazla bilgi için bkz. Özmenteş, G. & Şenel. O. (2018). Türkiye'de Müzikal Elitizm: Geleneksel ve Popüler Müzik Eleştirisinin Kültürel Evrimci Perspektifi. *Uluslararası Etnomüzikoloji Sempozyumu "Müzik ve Politika"*, Bursa.

⁵ Daha fazla bilgi için bkz. Özmenteş, G. & Şenel. O. (2019). Türkiye'de Hegemonik Bir Araç Olarak Müzik Eğitimi ve Kanonik Söylemleri, *Etnomüzikoloji Dergisi*, Yıl (2) Sayı (1), 50-85.

⁶ *Daft Punk*'ın *Rollin' & Scratchin'* (1998) isimli parçasının *Gaspar Noe*'nin sarsıcı ve ürkütücü *Climax* (2018) filminde LSD etkisi altındaki kişilerin ruhsal ve bedensel durumlarının bir temsili olarak kullanıldığını görürüz. Madde tesiri altındaki kişilerin yuvarlanma ve kendini kesme sahnelerindeki gerilimli psikolojiyi tınsal olarak birebir yansıtan parçaya yönelik olası negatif yargıların altında estetik temelden çok toplumsal yozlaşmaya verilen tepkinin olduğu düşünülebilir. Çünkü 1998 tarihli *Rollin' & Scratchin'* *Climax* filminde duyulana dek yani 20 yıl boyunca böylesine gerilimli, şeytani bir imajın tınsal sembolü olmamıştı.

söylem sınırlarının genişletilerek sessel malzemenin *ideolojik kötülük*lere eklenip yargılama sahasına içine çekilmesinden başka bir şey değildir. Bu etiketlemede Bourdieu'ya (2016: 69) göre *skolastik episteme merkezçiliğin* ürettiği gerçek dışı ve idealist bir antropoloji rol oynar: *nesnesine gerçekte onu kavrayış tarzına ait olanı isnat etmek*. Yani, bazı müzikleri tanımlayan şey tam olarak ona nasıl baktığımızdır; siyasal, ideolojik, mesleki ya da başka tarzdaki bir pozisyonumuzdur. Özetle, bir müziği iyi ya da kötü olarak betimlemenin ilk ayağı önce etiketlemek ve ardından neden öyle olduğuna ilişkin gerekçeler üretmektir.

Müziği yargılamak çoğu zaman sistem eleştirisinin klişe bir yöntemi haline gelmiş durumdadır. Sanatın yüksek ahlâk ve idealleri içeren bir temsil aracı olması gerektiği düşüncesine bizi götüren kötü müzik klişesini sanatın diğer dallarına uyarladığımızda savaş sahnelerini içeren bir tablonun *kötü resim*, insanların öldüğünü gösteren filmlerin *kötü film* ve cinsel özgürlüğünü yaşayan kadını konu edinen romanların *kötü roman* olarak tanımlanması gerekir ki, bu sığ düşüncenin sanatı yüksek ideal denen müphem sınırlara hapsedme riski oldukça yüksektir. Sistem eleştirisinin bir aracı olarak müziğin diğer sanat dallarına kıyasla daha fazla kurban edilmesinin ardında diğer sanat dallarına göre daha transparan bir karakterinin olması yatar. Müziğin anlam giydirmeye olabildiğince yatkın polisemik ve kaygan karakteri sisteme yönelik eleştirilerin odağına oturmasını sağlamakla birlikte, bu tür eleştirilerin üzerine tutunmasını zorlaştıran bir avantajı da aynı anda üretmektedir.

Müzik Beğenisi Araştırmalarının Pozitivist/Determinist Arka Planı

Johnson (2002: 10) *belki de müzik hakkında tartışmaktan daha beyhude bir şey yoktur* der. Farklı müziklerin göreceli değerini tartışmanın kışın bahardan ya da kırmızının maviden daha üstün olduğunu iddia etmek kadar yanıltıcı olduğunu belirten Johnson'a (2002: 10) göre müzikle ilgili yargılarımız öncelikle müziğin kalitesi ile, müziğin kalitesi ise ona biçtiğimiz değer ile belirlenmektedir. Bu noktada herhangi bir müziğe biçtiğimiz değer ne olduğu, hangi koşullar altında inşa edildiği, kökeni, kaynağı, mekanizmaları ve yaşam süresi gibi değişkenler öne çıkmaktadır. Johnson (2002) müzikal değeri doğrudan müzikal beğeni meselesine bağlar. Müzikal beğenin tam anlamıyla bireysel bir inşa süreci taşımadığını, kültürün içinde şekillendiğini belirten Johnson'un (2002: 10) fikrinin çok da şaşırtıcı olmadığını, oldukça yaygın bir kanının dile getirilmiş hali olduğunu görsek de, kültür ve müzik tercihi arasındaki ilişki mekanizmalarının oldukça karmaşık olabileceğini biliyoruz. Bu noktada asıl soru kişinin müzik beğenisini oluşturan ve bir müziğe biçtiği değeri oluşturan ana mekanizmaların neler olduğudur. Son kertede müzikle ilgili anlam, değer ve tercihlerin kişisel olduğunu düşünsek bile; kültür, eğitim, medya gibi kurumsal etkenlerin müzik tercihi ve beğenisini biçimleme noktasında oldukça hegemonik bir derdinin olduğunu biliyoruz. Bu

aşamada bireyin tercihleri ile kültürel/kurumsal dış faillerin manipülasyonları arasındaki çatışma müzik beğenisi hakkındaki araştırma bulgularının yorumlanmasında önemli bir nokta olarak belirmektedir.

Müziğin insan psikolojisi ve davranışları üzerindeki mikro manipülatif etkisinin büyük tablolara çekilerek Newton’cu bir geleneğin içinde genellenabilir yasalara doğru yönlendirilmesi müzik psikolojisi/ eğitimi cemaatinin kanonik bilimsel yayın ve yöntem anlayışının bir uzantısı olup son derece tartışmalıdır. İnsanların farklı nitelikleri ile dinlemeyi tercih ettikleri müzik türleri arasındaki ilişkileri nedensellik içinde statik hale getirmek esasen Schutz’ün (1962) ifadesiyle *kullanışlı sosyal inşalar stoku* ve *tiplleştirilmiş bilgiler* halinde durağan kalıplar elde etmekten başka bir şey değildir. Pozitivist psikoloji/sosyoloji metodolojisi ve Kant’çı kategorik bakışın etkisiyle *A kişilik yapısındaki insanlar B müziğini dinlerler* şeklinde formüle edilen bu kalıplar gündelik hayat içinde bireylerin farklı tercih ve yönelimlerini görmezden gelmekle beraber, bireylerin sadece *bir* müzik türüne odaklandıkları ve diğer müzikleri sevmedikleri varsayımına dayalıdır. İlk olarak Hargreaves (1982) tarafından ortaya atılan *açık-kulak (open-earedness)* teorisi insanların, özellikle çocukların, geniş yelpazede müzik dinlemeye olan yatkınlıklarına dayanıyordu. Ergenlik ve toplumsallaşmanın etkisiyle kişiler sadece belirli türlere odaklanma eğilimi gösterebiliyorlardı. Ancak, yaşa bağlı olarak müzik tercihleri de değişime açıktı. Bu bulgulara rağmen belli bir türün dışında kalan müziklerle kurulan gündelik ilişki pozitivist araştırmacılar için önemsizleşip görülmez hale gelmektedir. Anket formları dışında elinde katılımcıların gündelik hayat deneyimlerine ilişkin hiçbir veri olmayan pozitivist araştırmacı kişilerin gün içinde aktif ya da pasif olarak dinlediği/maruz kaldığı müziklere ilişkin tutumlarını ıskalamaktadır. *Gündelik hayat deneyimlerini bir kesinlik ve veri* olarak kabul etme anlamına gelen *epohke* terimini Schutz gündelik bilgi ve bilme sürecinin önemini ifade eden özel bir işlevle kullanır (Heritage, 2013). Bu bağlamda insanların özel bir öneme sahip olmayan, anlık, plansız, o anda gerçekleşen müzikal tercihleri gündelik yaşamın bir *epohbesi* olarak pozitivist araştırmacı tarafından dışarıda tutulmaktadır. Etnometodolojinin ayrılmaz bir unsuru olarak gündelik yaşam bilgisinin dağımıklığı, tutarsızlığı ve tiplleştirilmiş bilgiler halinde tasnif edilmesinin güçlüğü pozitivist epistemik cemaate göre *bilimsel* olmadığından dikkate alınacak ve sonuca etki edecek değerde değildir.

Tüm bu metodolojik ve felsefi arka plan müzik tercihleri hakkındaki araştırmaların esasen *tiplleştirici bilgi paketleri* ve *kategoriler* elde etmeye yönelik karakterini görmemizi sağlayabilir. Buradan hareketle *ne dinliyorsak oyuz* ifadesini *neyi, neden dinlemiyorsak oyuz* şeklinde çeşitlemek mümkün olabilir. Çünkü tercih edilen kadar, tercih edilmeyen müziklerin de dikkate alınabilir bir temsil yetisi olduğunu söylemek gerekir. Örneğin, *arabesk dışında her şeyi dinlerim* diyen bir kişi arabeski müzikal açıdan en arka vagona atarak kültürel bakımdan yüksek bir sınıfa konumlanmaya çalışmakta ve arabesk

müziği çok güçlü ve yaygın bir göstergeye dönüştürmekte, sosyolojik bakımdan ayırım gücünü arttırmaktadır. Bu ayrıntıları G. Simmel'in gündelik hayata odaklanan sosyolojisinde de görebiliriz. Simmel'in modern hayatın gündelik deneyimlerinde bireylerin anlık, tesadüfi ve geçici karşılaşmalarını analiz etmesi, hayatın fragmanlarına ve ayrıntılarına odaklanması deneyimlerin özünü ve yapısını anlamakta kullandığı bir yöntemdir (Başdaner, 2018). Başdaner'in (2018: 79) ifadesiyle Simmel'e göre;

..Toplumsal ortam bireyi tamamen kuşatmaz. Bürokrat sadece bürokrat, işadamı sadece işadamı değildir, yani gündelik hayatta bireyin toplumsal eylemi sadece basit bir rolü yerine getirmekten ibaret değildir. Genelde toplumsal etkileşim içindeki bireylerin karşılıklı eylemlerinden bundan fazlası mevcuttur.

Yukarıdaki örnekteki gibi, öğretmen sadece öğretmen değildir. Yüksek eğitilmiş bir eğitimcinin, Bourdieu'nun Ayrım'ında belirtildiği gibi, sürekli J. S. Bach'ın Eşit Düzenli Klavyesi'ni dinlemesi beklenemez. Kişi mutlaka başka müzikler de dinlemekte ya da müziklere maruz kalmakta ve onlara karşı belli düzeyde olumlu ya da olumsuz tepkiler geliştirmektedir. Öte yandan Fransa'da yüksek eğitim görmüş bir kişinin kültürel sermayesinin Türkiye'deki mevkidaşına paralel olması gerekmediği gibi, tersi de beklenemez. Örneğin, Türkiye'de iyi bir hâkim ya da cerrahın sürekli olarak J. S. Bach'ın Eşit Düzenli Klavyesi'ni dinlemesini beklemenin ütopyikliği/gereksizliği ortadadır. Keza, 1979 Fransa'sının da artık aynı olmadığı düşünüldüğünde Bourdieu'nun J. S. Bach dinleyen yüksek eğitilmiş kitlesinin yerini dolduranların günümüzde ne dinlediği merak konusudur. Dolayısıyla, sadece belli bir müzik türü ve mesleki kimlik arasında yapılan bu durağan ve anakronik eşleştirmenin bütününe sadece bir parçası olduğunu ve propagandist bir bakışa hizmet ettiğini, Bourdieu'nun böyle bir niyeti olmadığını belirtmekle birlikte, bütününe geri kalan parçalarının sansürlendiğini belirtmek gereklidir.

İnsanların ne tür müzik dinlediklerini araştırmak ve bunları kişilik özellikleri, eğitim, zekâ, gelir seviyesi vb. değişkenlerle ilişkilendirerek sınıflama anlayışının istatistiğe dayalı pozitivist/determinist psikoloji/eğitim paradigmasının getirdiği kanonik bir yöntem zorlamasının dışında, bir kültürel hiyerarşi malzemesi olarak kullanıldığı da görüyoruz. Öte yandan; müzik tercihleri konusundaki araştırmaların büyük oranda batı merkezli bir karaktere sahip olması, araştırmalarda belirli müzik türlerinin ağırlıklı şekilde kullanılması ve eğitim, zekâ, gelir düzeyi vb. değişkenler bakımından avantajlı durumdaki kişilerin batı kökenli müzikleri (klasik müzik ve caz gibi) tercih etmeye eğilimli olması gibi tipleştirilmiş bilgiler de sıklıkla karşılaştığımız ve artık şaşırtmadığımız bulgular arasındadır.

Müzikte Gelişme ve İlerleme Kanonlarının Normatif Kültürel Görececilik Açısından Nahifliği

Kültürel görececilik türlerinden biri olan betimleyici görececiliğe göre insanın sosyal ve psikolojik özellikleri kültür tarafından üretildiğinden, insan grupları arasında sosyal ve psikolojik özelliklerdeki değişkenlik kültürel değişkenliğe bağlı olarak görecelidir (Spiro, 2015: 160). Bu yüzden evrensel olarak kabul edilebilir *pan-kültürel* standartların olmadığını belirten Spiro'ya (2015: 161) göre farklı kültürlerin görece değeriyle ilgili yargıların tümü etnomerkezci olduğundan bunlarla ilgili olarak varılabilecek tek geçerli normatif yargı hepsinin *eşit değerde* olduğudur. Bu bağlamda, normatif kültürel görececilik bağlamında *betimleyici* önermeler bilimsel bakımdan *doğru-yanlış* boyutunda ele alınırken *değerlendirmeci* önermeler değer, tercih ve benzeri seçimler bakımından *iyi-kötü* boyutunda ele alınır (Spiro, 2015: 162). Böylece normatif kültürel görececilik *bilişsel* ve *ahlaki* görececilik şeklinde tanımlanan iki alt boyuttan oluşmaktadır (Spiro, 2015: 162). Bu çerçeve müziğin *geleşmiş-ilkel* şeklindeki tasnifinin tüm soyutluğuna rağmen ahlaki (estetik/duyuşsal) görececilik içinde tanımlanabilir olduğunu düşündürtse de, Klasik Batı Müziği ve diğer müzikler arasında yapılan kıyaslamaların, rasyonel olma adına, kültürel normatif görececiliğin diğer boyutu olan *bilişsel görececilik* alanına kayarak *ahlaki/estetik* zeminden çıktığını göstermektedir. Örneğin Cumhuriyetin ilk dönemlerinde çoksesli ve modern bir müziğe geçmemiz gerektiğine ilişkin düşüncelerin temelini yerleşen kültürel evrimci bakışta *bilimsel müziğe* doğru yapılan makas değişikliğinin çok sayıda kanıtı vardır. Konservatür müdürü Yusuf Ziya Bey'in *musikinin fenninde milliyet olamaz, çünkü ilim fen beynelmileldir*, Halil Bedi Yönetken'in *fen olmak itibariyle onun (batı tekniğinin) Türk'ü Fransız'ı yoktur, beynelmileldir* ve Peyami Sefa'nın (polifoni) *müsbet (pozitif) ilim ve hendese (geometri) kafasıdır* (Ayas: 2014: 171-172) ifadeleri çok sayıdaki örnekten bazısıdır. Bu tür kültürel evrimci görüşlerin temel hedefi; mevcut kültür ve sanatımızın *ilkel* olduğu savından hareketle, modernleşmek ve gelişmek adına batının matematiğe ve bilime dayalı müzik tekniğinin üstünlüğünü kabul etmek ve bu tekniği kendi müziğimize uygulamaktır. Görüldüğü gibi Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki müzik devrimini meşrulaştırma girişimleri normatif kültürel görececilikteki ahlaki/estetik değerlerin bilimsel olma adına bilişsel değerler üzerinden açıklanması stratejisine dayanmaktadır. Bugünkü eleştirilerimize dayanak teşkil eden teorik/kavramsal repertuarın o dönemde henüz ortada olmadığı düşünüldüğünde normal karşılanması gereken bu düşünce ikliminin 90'lar ve hatta 2000'ler sonrasında da aynen kabul edilmesi ve kanonikleştirilerek kültürel ikiliklere malzeme yapılması normatif kültürel görececilik bakımından zaman içinde pek de sağlıklı değerlendirmeler yapamadığımızı göstermektedir.

Antropolojinin ABD'de yerleşmesini sağlayan ve modern antropolojinin kurucusu kabul edilen F. Boas ve takipçileri sosyal ve kültürel evrim yaklaşım-

mını reddetmekle kalmamış ilerleme fikrinin kendisine de karşı çıkmışlardır (Spiro, 2015: 168). İlerlemenin bir değer yargısı olduğundan ve değerlerin de kültürel açıdan göreceli olduğundan bahseden Spiro (2013: 168) batılı kültürlerin ilkel kültürlerden daha gelişmiş ve bu nedenle daha üstün olduğu yargısının sadece batılı etnomerkezciliğin bir ifadesi olduğunu belirtmiştir. Normatif kültürel görececiliğin sosyal ve kültürel evrimin evrensel geçerliğini destekleyecek argümanlara karşı çıkması 19. yy antropologlarınca yaygınca kabul görmemişti. Çünkü bu bakış, kendilerine ait Viktoryen kültürün önceki (ve sonraki) bütün kültürel aşamalardan çok daha gelişmiş olduğuna ilişkin ilerleme kuramı (Spiro, 2015: 168) bakımından tehdit ediciydi. *İnsanlığın psişik birliğine*, amprik kültürel genellemelerin ve yasavari kültürel kuramların geçerliğine inanan M. Herkovitz (Spiro, 2015: 168) tarzı antropolojinin 40'lı yıllara damga vurduğu düşünülürse yeni Türk Müziği'nin de insanlığın *müzikal açıdan estetik birliğine* dayanması gereği tartışılmaz bir gerekliliktir. Bu estetik ve psişik birlik dayatmasını içeren modernist idealizmin yaratmaya çalıştığı şeylerden biri de evrensel *bir* kültür idi (Scott, 1990). Bizdeki kültürel elitistlerin büyük oranda dâhil olduğu bu modernist idealizmin çöküşü Scott'a (1990) göre Batı Sanat Müziği'ni bitmeye doğru götürmüş ve Beethoven'ın tüm insanlığa seslenen mirasında somutlaşan estetik değerleri problemli bir hale getirmiştir. 19.yy'da etkili olan müziğin *insanlaştırıcı gücü* ve yüksek sanatın *uygarlaştırıcı etkisini* eleştirirken Scott'un (1990) verdiği örnek çok açıktır: *Uygar ve yüksek zevkli Nazi subayları*.

Gelişmekte olan ülkeler tanımının sadece ekonomik göstergelerle sınırlı tutulmayıp, kültürel ürün ve üretim biçimlerini de içeren geniş bir sahayı içerecek şekilde tanımlanması da bu klasik antropoloji geleneğinin izinde kültürel hiyerarşiler kavramının doğmasına neden olmuştur. Bunun sonucunda ekonomik açıdan gelişmemiş ülke ve toplumlar otomatik olarak kültürel bakımdan da *alt* sınırlara konumlandırılmıştır. Gelişmemiş ya da gelişmekte olan ülkeler de çareyi gelişmişleri model olarak *kültürel devrim* yapmakta bulmuşlardır. Bu durum kültürün tek parçalı, birbirinden ayrılmaz parçaların bütününden oluşan bir yapı olarak görülmesi ve topyekûn düşük ya da üst olarak tanımlanmasını içeren hatalar zincirini de başlatmaktadır. Örneğin, soğan çorbası sadece Fransa'ya ait olduğu için pahalı restoranlarda yer almakta; tarhana ise yerel, günlük ve özelliği olmayan sıradan bir çorba imajı ile etiketlenmektedir. Fransız soğan çorbası ile tarhana çorbası arasında kültürel değer ve *çorbanın çorbalığı* açısından bir farklılık olmamasına rağmen; üretilen fark ölçütü lezzet, gıda değeri vb. ölçütlerin dışında sınıfsal olup, yüksek kültüre ait olmak adına yapılan bir ayırımdır sadece. Benzer şekilde, çok sayıda yabancıların favori yemeği olan kebab Türkiye'de yer yer Bourdieu'nun (2017: 703) ifadesiyle beğeni hiyerarşisinde düşük olanı tanımlamak için iç organlarla bağlantılı şekilde *iğrenç*, *tiksindirici*, *soğan kokulu* gibi reddedici ve ötekileştirici imalara maruz kalmıştır. Bu noktada yüksek kültüre ait olmanın o denli kolay olmadığını ve sınıf atlama derdindeki kişinin başlangıç

noktasının öncelikle alt kültür ürününü dışlamak ve itibarsızlaştırmak olduğunu belirtmek gerekir. Kebabın başına gelen de budur. Öte yandan, Adana’da yapılan bir araştırmada tüketicilerin kebab restoranı tercihinde eğitim ve gelir düzeyinin önemli olduğu görülmüştür (Canoğlu ve Ballı, 2018). İşsiz kategorisindeki tüketicilerin kebab restoranı tercihinde diğer meslek gruplarına göre herhangi bir kalite beklentisinin olmadığı anlaşılmıştır. İşsizlerin en çok ayrıştığı meslek grubunun kamu personeli olması bu sonucu gelir düzeyi açısından yorumlamayı da kolaylaştırmaktadır. Buradan hareketle kebab sevenler arasında da kaliteli ya da sıradan kebabçı ayrımını sağlayan bir takım kültürel ve ekonomik sermaye altyapılarının işlediği görülmektedir.

Benzer şekilde futbol takımı tutmak ve tutmamak da sosyal sınıf ayrımında bir gösterge olarak etkilidir. Genel bir kanı olarak futbol severlerin ve futbolcuların cahil olduğu, siyaset ve iş dünyasında suçla ilişkilendirilmiş isimlerle yakın dostlukları ve özel hayatlarındaki sansasyonlar takım tutmaya gerekçe olarak gösterilebilmektedir. Yüksel (2015) futbolun Türkiye’de okul bitirmemiş ve ilkökul mezunlarının en çok yapmayı arzu ettiği sporlar arasında yer aldığını belirtmiştir. Araştırmaya göre eğitim düzeyi arttıkça futbola ilişkin arzu da azalmaktadır. ANDY-AR araştırma şirketinin 2016 yılında Türkiye çapında 2.145 kişiyle yaptığı araştırma sonucunda futbol takımı tutmayanların oranı sadece %2.5 olarak belirlenmiştir. Takım tercihinde de ailenin % 30.6 ile en etkili kurum olduğu görülmüştür.⁷ Aynı takımı tutan kişilerin ekonomik, kültürel ve sınıfsal farklılıklarını aşip aynı sosyal statüde birleşmesinin bir sonucu olan *tarafdarlık* olgusunun reddi yüksek sosyal statüye bir şekilde göz kırpmak olarak görülebilir. Bunların hepsinin üzerinde *hyper-class* bir sosyal sınıfa girişin kodu da böylelikle üretilmiş olmakla birlikte bu soyut sınıfın bir mensubu olarak kişide tatmin duygusu da üretebilir.

Tüm bu örneklerde tiksindiğini söyleyen kişinin aslında kebabı sevip sevmediğini, ya da takım tutmayan kişinin gizli şekilde maçları takip edip etmediğini bilmek oldukça kişisel bir alan içinde kaldığından zorlaşmaktadır. Ancak burada önemli olan davranışın kendisinden çok davranışa/beğeniye yönelik tutum ve bunun bir sosyal sınıfa aidiyetin göstergesi olarak beyan edilmesidir. Beyanın davranışı gölgelemesiyle yaratılan yanılısma sonuçta gerçeğin ötesinde paralel bir gerçekliği üretmekte, davranış ve tercihlerin kendisinden çok beğenilerin nasıl ve neye göre hiyerarşilendirildiği gibi sosyolojik bir meseleye dikkati çekmektedir. Dolayısıyla, müzik başta kültür ürünlerinin tercihiyle ilgili olarak önemli olanın davranışın kendisinin değil beyan olabileceğini belirtmekte yarar vardır. Beyanın davranışı yani gerçek tercihi gölgelemesinde eğitim ortamının ve ona ait kültürün idealize ettiği stereotipler önemli rol oynar. Çatışmanın kurumsal tarafını oluşturan bu yapının karşısında yer alan gündelik hayat deneyimleri (tercihleri) ise çoğu zaman beyan

⁷ <https://www.haberturk.com/spor/futbol/haber/1210919-turkiyenin-en-kapsamli-taraf-tarastirmasi>

edilmeyen ve gizlenen gerçekliğin uzantıları olabilir. Kişinin aldığı eğitim ve yetiştiği çevreye uygun olmayan tercihlere sahip olması bahsettiğimiz toplumsallaşma sürecinde Simmel'in ifadesiyle apriori bilgilerin ötelenmesi anlamına geleceğinden birey açısından gizlenmesi gereken hususlara dönüşebilir. Bu noktada karşımıza kültürel sermaye inşa cephesi (okul ortamı vb.) ile yaşam tarzının şekillendiği gündelik hayat ortamı arasındaki çatışma çıkmaktadır.

Türkiye'de Kültürel Sermayenin Çatışmacı Karakteri

Kişinin formal eğitim ortamı içinde edindiği kültürel alışkanlıkları, değerleri ve tercihleri yaşam pratiği/tarzi (habitus) içinde sürdürerek edindiği kültürel sermayesindeki bütünlük temelde formal eğitim ve sosyo-kültürel ortamları arasındaki ilişkinin sürekliliğine dayalıdır. Ancak, kültürel sermaye kavramının iki bileşeni formal eğitim ve sosyal yaşam pratikleri (terbiye, itibar, saygınlık vb.) olarak habitus ilişkisinin Türkiye'deki işlerliği Bourdieu'nun kuramsallaştırmasındaki simbiyotik ilişkiye zıt olarak güçlü bir çatışma görüntüsü çizmektedir. Arun'a (2014) göre, habitus yıllarca süren formal eğitim ortamlarının etkisinden öte aslında aileye dayalı, kuşaklar içinde aktarılan bir sınıfsal terbiyenin kendisidir, yaşam tarzıdır. Bu noktada Türkiye'de formal eğitim ortamlarının inşa ettiği kültürel sermaye ve kişinin kendi yaşam tarzına denk gelen kültürel sermayesi arasında bir çatışma gözlenmekte ve Arun'un ifade ettiği toplam kültürel sermayenin görünürlüğünü güçleştirmektedir. Okulda inşa edilmek istenen, hatta empoze edilen istendik yönde davranış tasarımlarının (bilgiler, değerler, beğeniler, tercihler, alışkanlıklar vb.) kişinin okul dışı yaşam ortamındaki pratik ve değerlerle birçok noktada örtüşmemesi Arun'un (2014) ifade ettiği Türkiye'deki kültürel sermaye eşitsizliğine eklenebilecek bir olgudur. Şöyle ki, kültürel sermaye biriktirme açısından avantajlı durumda olan, özel okulda Klasik Batı Müziği örnekleri ile eğitilen ve İstanbul'da yaşayan varlıklı bir ailenin çocuğu okul dışı ortamlarda, bu birikimin tamamen dışında, Urfalı babasının yerel kültürüne dayalı müzik tercihlerinden oluşan bir müzikal habitusun içinde var olabilir. Aslında kültürel hepçilliğin önünü açan bu ortam kültürel sermaye eşitsizliğine değil, mikro düzeyde kültürel sermaye inşa sürecinin Türkiye'deki çatışmacı karakterine bir örnektir. Kültürel sermaye birikimi açısından avantajlı konumdaki biri bile bu çatışmanın içinde kalacaktır. Dolayısıyla Türkiye'de sınıfsal ayrımın önemli bir göstergesi olarak formal eğitim içinde inşa/empoze edilen müzik ve müzik beğenisinin sosyo-kültürel yapıdan uzak karakteri kültürel sermayenin iki ana bileşeni olan formal eğitim ve habitus arasındaki bütünselliği ve sürekliliği yaratmaktan uzak olup, çoğu zaman eğitim ortamlarındaki hedefleri bir tahayyüle dönüştürmektedir. Bu tahayyülün teşhisinde Bourdieu'nun Marksist teorideki Kant'çı bakışa yönelttiği eleştiri oldukça işlevsel olacaktır. Bourdieu, *teorik varoluştan pratik varoluşa ölüm-*

cül sıçrama (Çeğin ve Göker, 2017:13) ifadesiyle Marx'ın entelektüel/politik etkinin topluma yayılır yayılmaz güçlü bir etki haline geleceği yönündeki teorisine karşı çıkararak, kağıt üzerindeki sınıftan hakiki sınıfa siyasal bir mobilizasyonla (Çeğin ve Göker, 2017:13) bile geçmenin güçlüğünü vurgulamıştır. Böylelikle teorinin etkisiyle inşa olan teorik sınıflar metaforunu Türkiye eğitim sisteminde istendik yönde davranış değişikliği hedefinin öznesi konumundaki kültürel sermaye sınıflarını tanımlamak için de kullanabiliriz: *evrensel bir estetiğe sahip tahayyül edilmiş kültürel sermaye sınıfı*.

Beğenilerde Evrenselleştirici Tekelleştirme

Klasik antropolojideki *insanlığın psişik birliği* ülküsünün müzikte tüm insanlıkça paylaşılan bir müzikal zevk ve beğeni tahayyülü üzerinden evrenselleştirilmesi *tek tipçi, birici* bir müzik beğenisinin kültür ötesi bir anlayışla dayatılmasına neden olmuş, gerçekte işleyen beğeni ağlarının bulandırılmasına dek varmıştır. Bu dayatma kimi zaman öyle bir hale gelir ki, bu yüksek müzik zevkinin propagandasını yapan kitle bile kendi çizdikleri müzikal beğeni çerçevesinin içine hapsolarak, başka bir müzik türüyle ilişki kurmakta zorlanır, kursa bile *uygunsuz* olacağından dile getiremez hale gelir. Epistemik cemaat kavramından hareketle *estetik cemaat* diyebileceğimiz bu kitlenin konser salonlarında daima belirli bir repertuarı döndürmesi bahsettiğim hapsin bir göstergesi olabilir. Bu hapsin bahanesi olan *evrensel müzik* idealinin sınırlayıcı karakterini analizde Bourdieu'nun *evrenselleştirici tekelleştirme* ve *medenileştirici gaspın muğlaklığı* gibi kavramları oldukça yararlı olacaktır.

Evrensellik uğruna olup bitene gerçekçi (sosyolojik) yaklaşmak yerine evrensel etik idealler (?) ile yaklaşmak, bireysel ya da kültürel yorumlarda bunun etkisiyle *olanı değil olması gerekeni* söylemeye dek varan bir tahakkümü işe koşmak olsa olsa bu *evrenselleştirici tekelin* bir etkisidir. Bourdieu'nun (2016: 150) ifadesiyle *evrenselin tekeli* ancak onu elinde bulunduranların evrenselliğinin nedenlerine, dolayısıyla da evrenselci bir egemenlik temsiline boyun eğmeleri pahasına elde edilebilir. Buradan hareketle evrensel bir müzikal tekelin kanonlaşmış repertuarını seslendiren müzisyenler, o çizgide eser vermek zorunda kalan besteciler, o müziği öğretmek zorunda olan öğretmenler ve o müziği öğrenmek zorunda olan öğrenciler bu evrensel tekelin sınırlarına boyun eğen kitleyi topluca oluşturmaktadır. Beğeni kitlesi olmanın ötesinde belirli bir kültürün taşıyıcısı gibi işlev gören bu kitlede Gramsci tarzı hegemonyanın rızasını da görebiliriz. Gönüllü bir mensubiyet, yüksek bir sadakat ve başka bir müziğe gönül vermeme gibi soyut bağlılıklar bu rızanın göstergeleridir. Burada ilginç olan müzik eğitiminin bu tekelleştirici evrensel ideali pozitif anlamda, bir olumlama içinde sunması, bir başka deyişle propagandasını yapmasıdır. Ancak, bizdeki tarihsel arka plana bakıldığında görülebileceği gibi, bu evrenselleştirici tekel nihayetinde *medenileştirici gaspın muğlaklığına* dönüşmekten kaçamamıştır.

Şimdi de biraz bu kavramı açalım. Medeni, medenileşmek, çağdaşlaşmak gibi kavramların ne anlama geldiği bilim, kültür ya da sosyoloji tarihi gibi sahaların verilerinden ziyade, siyasi ve ideolojik açıdan birer slogana dönüşerek muğlaklaşmıştır. Yol, köprü, şehir alt yapısı gibi teknik göstergelerin yanı sıra belirli incelenmiş davranış ve zevklere sahip olmayı da içerecek şekilde genişleyen medeni olma ülküsü kağıt üzerindeki sınıftan gerçek sınıfa geçişin bir aygıtı olduğunda ancak teorik bir ideali temsil etmeyle yüz yüze kalacaktır. Bourdieu Marksist anlayışı kâğıt üzerinde teorik sınıflar yaratması ve bunları seferber edilmiş/olmuş gerçek sınıflar ile eşitlemesi nedeniyle eleştirmiş, özünde sembolik bir mücadele olarak sınıflandırma mücadelesinin, bir toplumsal dünya görüşünü dayatmak için varılan bir nokta olduğunu belirtmiştir (Çeğin, 2018: 412). Dolayısıyla medenileşme ve ilerleme uğruna belirli bir dünya görüşü ile kâğıt üzerinde tasarlanan sınıfların kendine özgü dünyalarının (*umwelt*) değişimi medenileştirici gaspı açıklar. Muğlaklık ise tasarımın ne denli kusursuz planlansa da teoriden pratiğe geçişin doğasındaki bir takım sapmalar, beklenmeyen tepkiler ve tercihler nedeniyle aksamasındaki durumları tanımlar.

Bourdieu'ya göre *ayrım*'daki (*distinction*) temel tez şudur: *bir uzamda var olmak farklı olmak demektir* (Çeğin, 2018: 411). Var olan şeyler arasındaki fark doğal bir ayırıştırıcı özellik olmakla beraber bilişsel ya da toplumsal şemaların çalışma stratejisinin de altında yatarlar. Buna göre bir kişinin iki resim arasındaki farkı görmesi, kavraması, ayırıştırmasını sağlayan algılama kategorileri, sınıflandırıcı şemalarla, bir *beğeniyle* yüklüdür (Bourdieu, 2006: 22-23'den akt. Çeğin, 2018: 411). Dolayısıyla beğenin ilişkisel bir ağ sistemi değil, temelde determinist bir ayırıştırma, sınıflama aygıtı olarak gördüğü işlev toplumsal açıdan o denli büyütülen bir işleve dönüşmüştür ki, kişilerin beğeni ve tercihleri bakımından nerede toplandıkları birer ehliyet göstergesi gibi algılanır olmuştur. Bourdieu ünlü *Ayrım*'ında (2017) beğenilerin birer ayrım göstergesi oluşuna ilişkin çok sayıda ampirik veriye yaslanmakla beraber beğeni ve sınıfsal ayrım arasındaki ilişkiye ait derin sosyolojik yorumlar geliştirmiştir. *Ayrım*'ın ampirik verilerden hareketle devasa bir yorumla derinleşen karakteri kısaca özetlenmeye çalışılırken kimi zaman deforme edilmiştir. Örneğin, North ve Hargreaves (2008) Bourdieu'nun *beğenilerimizin sosyal arkaplanca belirlendiğini* iddia ettiğini belirterek konuyu oldukça daraltmışlardır. Bu yaklaşım Anglo-Sakson özetleyici bilim anlayışının bir yan etkisi olmakla beraber Bourdieu'nun meseleleri tartışmada kullandığı kavramsal repertuarı dışarıda bırakarak konuyu pozitivist araştırma bulgularına bağlar. Bourdieu'nun analizlerinde karşımıza çıkan eğitim ya da gelir düzeyi açısından hiyerarşilendirilmiş sınıfların bu literatür içinde *beğeni kitleleri* (*taste public*) olarak tanımlandığını görürüz. Bu kitleler *beğeni ve estetiğin standartlarını ve değerini gösteren* (Fox ve Wince, 1975: 199) beğeni kültürünün failleri olarak tanımlanır. Bu anlayışla çalışan araştırmacılar toplumu beğenileri açısından sınıflamaya ve her bir sınıfı belirli özellikleri üzerinden isim-

lendirmeye meyil etmişlerdir. Dahası metodolojik bakımdan çoğunlukla pozitivist olan bu araştırmalar beğeni ve tercihleri kişilerin beyanına dayanarak aldığı için, evrenselleştirici tekelin ya da sosyal pozisyona uygunluğun zorlamasıyla *olanı değil olması gerekeni* beyan etmek gibi bir risk faktörünü yüksek düzeyde içerip yine gerçek beğeni kitlelerine değil, kağıt üzerinde inşa edilmiş teorik beğeni kitlelerine işaret etmektedir. Dahası *gerçeği değil, gerçekleşmesi beklenen tabayyülün* resmini çıkararak bu araştırma geleneğinde tanımlanan sınıflar da oldukça dikkat çekicidir: *yüksek kültür, üst-orta kültür, alt-orta kültür, alt-kültür ve yarı halk alt kültür* (Gans, 1974).

Bu farklı sosyo-ekonomik grupların tanımlanmasında da, Bourdieu'dan ilhamla, eğitim durumu yani kişilerin entelektüel/kültürel sermayeleri rol oynamıştır. Klasik müzik, North ve Hargreaves (2008) dâhil, müzik beğenisi ve tercihi hakkında araştırma ve tartışma yürütenlerce en temel toplumsal sınıf ayırım malzemesi olarak kullanılmıştır. Hatta klasik müzik konserine gitmek daima daha eğitilmiş beğeni kitlelerine atfedilmiş, yüksek eğitim ve yüksek kültür arasında güçlü bir kanonik ilişki kurulmuştur. Örneğin, ABD'deki yönetici memurlarının %14'ü ve yöneticilerin %18'i son bir yıl içinde klasik müzik konserine gittiğini ifade etmişken, bu oran üretim bandında çalışan vasıfsız işçide %4'e düşmektedir (DiMaggio ve Useem, 1978). Dolayısıyla klasik müzik konserine gitme-gitmeme davranışı gibi sosyo-kültürel, felsefi ve psikoloji açılarından tartışılabilir bir tercih bir anda sosyolojik bir sınıf göstergesine dönüştürülmektedir. İşçi sınıfının yani *popularis*'in düşük zevkini belgeleyerek burjuva geleneğine selam gönderen bu tür araştırmaların karşısına konulan İngiliz Kültürel Çalışmaları'nın çizdiği *anlamacı* bakış popüler kültür izleyicisinin de kendine özgü bir alımlama ve anlam dünyası kurabildiğine (çok da şaşırtıcı olmasa gerek) ilişkin yorumları ile müzik beğenisine yönelik sınıflayıcı araştırma geleneğinin yöntem ve içerik bakımından prestijini sarsmıştır.

Klasik müzik dinlemenin yüksek kültür ve beğeni göstergesi olarak etiketlenmesi ve bunun batı-dışı toplumlara bir gelişmişlik simgesi olarak empoze edilmesinin kabulü sonucunda gördüğümüz öz-oryantalist tutumların bizde en somutlaştığı saha kuşkusuz müzik eğitimi olmuştur. Cumhuriyet Dönemi ile birlikte tamamen batılı bir anlayışa bürünen müzik eğitimi ve müzik öğretmeni yetiştirme geleneğimizin en önem verdiği boyutlardan biri müzik beğenisi olmuştur. Hatta müzik beğenisi Türkiye'de müzik eğitiminin önemli boyutlarından biri olarak tanımlanmıştır (Günay ve Özdemir, 2003: 77). Detaya girmeden önce, müzikal beğeni ve tercihlerin ideoloji, siyaset, çevre, müfredat ve öğretmen gibi dış failerin müdahalesi ile biçimlenebildiğine ilişkin temel varsayıma, ya da genel ifadeyle inanca, dikkat çekmek gerekir. İlköğretim düzeyinde tanımlanan müziksel beğeni eğitiminin amaçları arasında ilk madde *tüm müzik türlerine ve çeşitlerine açık olabılme* şeklinde formüle edilip müzikal bir omnivor hedefleniyor görüntüsü çizilse de yedinci maddedeki *giderek daha seçkin müzik örneklerine yönelebılme* hedefi asıl ni-

yeti özetlemiştir. Öğrencinin her müziği tanımasını ama eninde sonunda seçkin olana yönelmesini arzulayan bu amaç listesinin gerçekçiliği bir yana, nasıl denetleneceği ve nasıl değerlendirileceği gibi eğitimsel zaafları da ortadadır. Ayrıca seçkin olan türlerin ne olduğuna ilişkin herhangi bir açıklama getirmeyen amaç listesinde bulunan *müzikle doruk yaşantılar geçirebilme, müzikle yücelmeyi öğrenebilme* gibi muğlak, kişisel alana dâhil edilebilecek, öğretilebilirliği ve öğrenilebilirliği tartışmalı hedefler Kant ve Hegel izindeki Alman idealizmini ve B. Reimer'in Estetik Müzik Eğitimi felsefesini çağrıştırmaktadır. Alman idealizminin ve Frankfurt Okulu'nun simge ismi Adorno'ya yaslanan bu görüşler elbette fikri ve entelektüel bakımdan saygıyı hak etmekte ve tartışmanın güçlü bir kanadını oluşturmaya muktedirdir. Ancak bu noktada sorun, eğitim camiamızın çok büyük bir kısmının mevcut görüşlerinin Alman idealizmi ve Adornist eğilimde olduğuna ilişkin bir farkındalık içinde olmamasıdır. Görüş ve yazılarının hiçbir yerinde bu arka plana detaylı şekilde atıfta bulunmamış olmaları mecburen böyle düşünmemize yol açmaktadır. Bu arka planın asıl kaynaklarına değil de, zamanın eğitimci ve akademisyenlerine yapılan atıflarla gerek etik gerekse de anakronik bir çarpıtmanın sergilendiği de açıktır.

Müzikal Yargının Yargılayıcısı Olarak Türkiye'de Müzik Eğitimi ve Moral Paniği

Müzik beğenisinin inşasındaki çok boyutlu, karmaşık yapıya ilişkin arka plan müzik eğitimi literatürümüzde bir çırpıda görmezden gelinerek tamamen müzik öğretmenine yüklenmiştir. Örneğin, Topalak (2013: 114) toplumun genel müziksel beğenisini oluşturmak, geliştirmek ve değiştirmek görevinin müzik öğretmenine ait olduğunu belirtmiştir. İmik ve Dönmez (2017: 126) ise müzik beğenisinin küçük yaşlarda oluştuğunu ve bu yüzden *evrensel müzik* eğitiminin bu yaşlarda verilmesi gerektiğini ifade ederek müzik öğretmenin görev sahasını genişletmiştir. Tanrıöver ve Tanrıöver (2015: 555) çalgı eğitimi yoluyla öğrencinin yeteneğini geliştireceğini, müzikle ilgili becerilerini zenginleştireceğini ve müzik beğenisini yüksek bir düzeye çıkarmaya çalışacağını belirterek konuyu çalgı eğitimi sahasına çekmiştir. Kimi araştırmalarda müzik öğretmenliği öğrencilerinin klasik müzik dışında müzik türlerini dinlediğinin anlaşılması tarafgirliği meşrulaştırıcı bir strateji olarak moral panik⁸ türü bir tepkiyle karşılanmıştır. Moral panik toplumun/cemaatin değerleriyle örtüşmeyen ve tehdit olarak algılanan bir olay ya da davranışın panikle, hızlı şekilde, etraflıca düşünmeden, abartılarak *yoldan çıkma, yozlaşma* olarak adlandırılması ve ötekileştirilerek itibarsızlaştırılmasıdır. Örneğin, Özdemir ve Can (2019) tarafından yürütülen bir araştırmada çoğunluğu Güzel Sanatlar Lisesi mezunu olan müzik öğretmenliği öğrencilerinin %67,7'sinin dinlemeyi en sık tercih ettikleri müziklere *kişisel ilgi ve merakları* ile yö-

⁸ Daha fazla bilgi için bkz. Cohen, S. (2011). *Folk Devils and Moral Panics*. Routledge.

neldiği ortaya çıkmıştır. Yazarlar bu bulguyu okulda (GSL’de) verilen eğitimin öğrencilerin müzik beğenilerini etkile(ye)memiş olmasına bağlamış ve olumsuz şekilde yorumlamışlardır. Öğrencilerin sadece %12,7’sinin klasik türlerde müzik dinlediğinin anlaşılmasının ardından yazarların yorum ve önerileri bizdeki müzik eğitimi ve müzik öğretmeni yetiştirme geleneğinin günümüzde yaşadığı hayal kırıklığını ve moral paniğini özetler niteliktedir:

Öğrencilerin eğitim süreçlerinde ve mesleki hayatları süresince eğitimini verecek olmalarına rağmen Klasik Batı Müziği, Türk Sanat Müziği ve Türk Halk Müziği dinleme oranlarının düşük olmasının nedenlerinin araştırılması ve bu yönde iyileştirme çalışmalarının yapılması... THM, TSM, Klasik Müzik içerikli derslerde dinlemeye daha çok yer verilmesi, bu türlerin belli başlı besteci ve yorumcularının eserlerinin dinletilmesi, tanıtılması, tanınmasının bir araç değil amaç haline getirilmesi (Özdemir ve Can, 2019: 386-387).

Müzik beğenisi ve tercihlerinin ancak okulda müzik dinleyerek oluşabileceği gibi hegemonik ve sınırlı bir düşünce tarzına yaslanan bu öneriler, öğrencilerin okul-dışı (informal) *habitus*’larını görmezden gelerek geleneksel eğitim felsefesinin öğrenme sürecindeki etno-merkezci kibrini devam ettirmektedir. Oysaki aldıkları eğitime rağmen öğrencilerin farklı müzik türlerine yönelmeleri mesleki hayatlarında muhatap olacakları kitlenin müzikal beğeni ve beklentilerine uygun bir alt yapı hazırlıyor olmaları şeklinde gerçekçi bir zeminden de okunabilirdi. Ayrıca müzik beğenisinin 18 yaş sonrasında başlayan bir eğitim süreciyle domine edileceği ve önceki sosyalizasyon süreçlerinin önemsiz olduğuna ilişkin bir varsayıma yaslanan araştırmacıların bu sosyal değişimleri okumak yerine ait oldukları cemaati var eden kanonların koruyucusu konumuna geçmeleri ve cemaatin ilkelerindeki olası değişimler adına endişe duymaları doğaldır. Bu moral panik Adorno’dan alınan ilhamla yozlaşma olarak tanımlanarak kimi müzik eğitimcisini anlamacı bir sosyal araştırmacı olmaktan ziyade, yargılayıcı birer kültür koruyucusu ve endişeli modern haline getirmektedir. Eleştirdiğim bakış açısı kendi *habitus*’u içinde gayet anlaşılabilir olsa da, yarattığı düşünce birikimi ile münferit olmanın ötesine geçip kanonlaşmak suretiyle sosyal gerçekliğe ve gündelik hayatın *epokhe*’sine aykırı bir külliyat oluşturmaktadır.

Bir ilgi ve yönelimselliğin nesnesi olarak müzik tercihlerinin de toplumsal kökenli olduğunu düşündürten temel nokta müzik türlerinin verili paketler şeklinde bize sunulmasıdır. Şunu ya da bunu tercih ederek bir şekilde bireyin ilgisini yönelteceği müzik türünün toplumsal açıdan belirlenmesi (en azından işaret edilmesi) bireyin toplumsallaşma sürecine uyumunda rol oynayacak bir aygıttır. Schutz’e göre (2018: 131) belirli bir toplumsal grupta geçerli olan ilgililikler/tercihler grup-içi tarafından sorgulanmayan bir yaşam biçimi olarak doğal bir şekilde kavranırlar. Yani, İstanbul’un varoş semtlerinde doğan bir çocuğun 80’lerde arabesk, bugünlerde de Türkçe rap dinlemesi, kendisini bu

müzikle ifade etmesi, Schutz'ün belirttiği ilgililiğin ya da yönelimin/tercihin doğal bir şekilde kavranmasıdır. Aynı şekilde müzik öğretmeni olacak bir öğrenciden ağırlıklı dinlemesi beklenen klasik müzik (ya da caz müzik) öğrencinin içine doğduğu toplum yaşantısında (çoğunlukla) doğal olarak yaşayan ve kavranabilecek bir tür olmadığından bireyin içine doğduğu, Heidegger'den ilhamla fırlatıldığı, toplumun verili olarak sunduğu (onayladığı, tercih ettiği) müzik türlerine yönelmesi doğaldır. Müzik öğretmeni öğrencilerinin müzik tercihinin araştırmacı tarafından yadırganmasının bir başka nedeni de müzik öğretmeninin müzik (leri) öğretmesi gereken bir kişi değil, batı kültürünün bir aktarıcısı olarak çağdaş uygarlık yolunda eninde sonunda seçkin müzik türlerine yönelmesi ve toplumu da yönlendirmesi yönündeki beklentinin bir an için de olsa bulanıklaşmasıdır. Müzik öğretmenliği okuyan öğrencinin günlük hayat sosyolojisi başka içeriklere sahip olsa da mesleki sosyalizasyonu onu *gündelik ve sıradan tercihlerden* uzak tutacak şekilde tasarlanmıştır. Bu yeni tasarıma ve beğeni listesine sahip olmamak doğal olarak yadırganır.

Tekrar Schutz'e (2018: 131) dönersek, bahsettiğimiz ilgililiklerin/tercihlerin nüfuz (yayıma) alanı toplumsal olarak onaylamış ve elde edilmiş bilgilerin bir unsuru olup çoğunlukla kurumsallaşmıştır. İşte, mensubu olduğu müzik öğretmenliği toplumunun kurumsallaştırdığı ilgi/beğeni listesinin dışında bir tercihte bulunan, az da olsa iradesini eline alan öğrencilerin varlığı söz konusu mesleki topluluğun varoluş felsefesi ve meşruiyeti bakımından tehdit olarak algılanıp moral panik duygusunu üretmektedir. Yoksa gerçekten de bir bireyin şu ya da bu müziği dinlemesine yönelik kaygı duymanın, bir eleştiri ya da öneri geliştirmenin estetik bir temeli yoktur. Mesele yine müzik öğretmenliğinin bizde temsil ettiği ideolojiyi savunmaya yönelik olduğundan, bu tür çalışmaları bir müzikoloji ya da sosyal çalışma örneği olarak değil, tarafgirliği meşrulaştırıcı birer moral panik belgesi olarak değerlendirmek de mümkündür. Esasen ahlak felsefesine ait iyi-kötü kavramlarının sahip olduğu normatif, kültürel, epistemolojik ve bireysel göreceliğe Schutz'in (2018: 170-171) fenomenolojisinden de bir katkı gelmiştir:

Ağırlık, iyilik ve kötülük, pozitif ve negatif, kısacası değerlendirmenin standartları tasarımın kendisince oluşturulmaz; tasarı önceden var olan bir referans çerçevesine göre değerlendirilir... Bir seçimin pozitif veya negatif karakteri yalnızca bir üst seviyedeki sisteme istinaden pozitif veya negatiftir. Bu tamamen biçimsel olan tanımlamanın amacı açısından, ilgili kapsayıcı sistemin spesifik içeriğiyle veya sözüm ona mutlak değerlerin varoluşuyla ilgili herhangi bir varsayım gereksinim duyulmadığı gibi, bizim ön-bilgimizin yapısıyla yani onun açıklığı, somutluğu, belirsizliği vs., ile ilgili herhangi bir varsayım da gerek yoktur. Bilakis, herhangi bir belirsizlik seviyesinde bile seçim tekrar edilebilir. Gündelik yaşamdaki aktör açısından bakıldığında, seçme sürecinde yer alan tüm unsurların tam netliği, yani mükemmel bir rasyonellik imkânsızdır...

Bu minvalde müzik öğretmenliği öğrencisinin farklı müzik tercihlerinde bulunmasının *negatif*liğine mensubu olduğu bir üst sistem olan mesleki cemaatin genel kanaatine karar verilmiş olması öğrencinin tekrarlanabilir müzik tercihlerinin rasyonel ve meşru olmamasını doğurmaz, hatta mesleğinde başarısız biri olacağına da bir işareti sayılamaz. Söz konusu müzik tercihleri sadece *uygun bulunmadığı için uygun değildir*. Bu haliyle bir müzik öğretmenliği öğrencisinin müzik beğenisinin yargılanması ve gıyapta beğeni listelerine yönlendirilmesinin mesleki yeterlik kazanımı ya da sosyolojik bakımdan da bir zemini yoktur. Öte yandan; ağırlıkla popüler müzikleri dinleyen, öğreten ve yarışmalarda öğrencileri ile birlikte ödül kazanan bir müzik öğretmenin bu durumda başarısız sayılması gerekecektir. Bu tür başarılarla imza atan çok sayıda okul, öğrenci ve müzik öğretmenin varlığına rağmen araştırmalarda hala tek tipleştirici müzik beğenilerinin parlatılmasında Bourdieu'nun deyişiyle *homo academicus*'un yargıları büyük rol oynar. Görünen o ki, müzik eğitiminde akademik ve eğitsel ilkeler çerçevesinde çizilen hedeflerle mesleğin pratiği arasında bir ayırım oluşmuştur. Bir başka sorun da bu araştırmalarda katılımcıların müzik öğretmenliği cemaatinin doğal üyesi olarak kabul edilmesi, bu cemaat dışında bir kültür ve habitus içinde yaşadığının göz ardı edilmesi, bir başka deyişle öğrencinin gündelik hayatının başlıca aktörü olduğunun tamamen es geçilmesidir. Hatta müzik tercihlerinin tamamen eğitim ortamında oluştuğuna yönelik kanaat gündelik hayat failliğini baskılayan bir mesleki kimlik inşasına yöneliktir. Bu elbette metodolojik bir hata değil, araştırmacının da dâhil olduğu/edildiği (içine düştüğü) kitlenin düşünüş ve üretim faaliyetlerini belirleyen pozitivist paradigmanın sınırlayıcı bir özelliğidir.

Türkiye'de teorik açıdan tasarlanan ve gelecekte oluşması beklenen yaygın bir sınıf olarak *klasik müzik dinleyicisi* kitlenin üretilmesinde en önemli görevin okullardaki müzik eğitime verildiğini görürüz. Halil Bedi Yönetken'in (1949: 2) konuyla ilgili aşağıdaki ifadelerinde kültürel sermayenin iki temel bileşeni olarak okul ve aile/günlük hayat ortamı arasında kurulan ayırım dikkati çekmekte, kültürel elitizmin en önemli kanonlarından biri olan *geri kalmış toplum* ve onu *ileri olan batıya yaklaştıracak olan eğitimin* önemi özellikle vurgulanmaktadır:

Avrupa medeniyet camiasında yaşayan milletler arasında bizim kadar okul müzik eğitimine çok önem vermek zorunda olan hiçbir millet yoktur. Müzik eğitiminin alındığı diğer iki çevrenin, yani aile ocağı ve hayat çevrelerinin bizim memleketimizde ne kadar fakir bir durumda olduğu malumdur. Avrupa ve Amerika'da aile ve hayat çevrelerinde *müsbet bir müzik eğitimi* almak hususunda o kadar müsait ve zengindir ki oralarda okul o derece had *propaganda sorumluluğunu* yüklenmemiş olabilir. Bizde ise durum tamamen tersinedir. *Biz ne verirsek okulda vereceğiz...* Bu eğitimle yetişen nesillerdir ki, yarın radyoda batı müziği yayını başladığı zaman

düğmeleri diğer doğu istasyonlarına çevirmeyecekler, konserlerimiz, operalarımız onların huzurlarıyla şereflenecek...bu suretle Türk insanı müzik zevki itibarıyla de batı medeniyetinin insanı olacak, aydınlar arasındaki zevk ikiliği ortadan kalkacak, nesillerimiz batı sanatını da anlamak, o sanatın anlayıcısı, yaşatıcısı ve ilerleticisi olmak bahtiyarlığına erişecektir.

Yönetken'in 40'lı yıllarında atmosferini taşıyan ifadelerinin uzunca bir süre müzik eğitimi alanında kanonlaşarak tekrarlandığını görürüz. Özellikle müzik zevki konusundaki batıcı (klasik müzik kastedilmektedir) ısrar müzik eğitimi müfredatlarına kimi zaman açık, kimi zaman kapalı şekilde yerleşmiştir. Batı müziği dinleyen, hatta onu yaşatan ve ilerleten bir tahayyül edilmiş kültürel sermaye sınıfının Türkiye'de ne kadar oluştuğu bir muamma olmakla birlikte, inşa edilmek istendiğine ilişkin çok sayıda kanıt mevcuttur. Örneğin, Mozart dinlemeyen insanları acınası bir kitle olarak tanımlayan Gürer Aykal'a göre Mozart dinleyen bir kişi *kendisindeki gelişmeyi yine kendisi görecektir... yürümesi değişecektir*. Keza, yine *çoksesli müzik Türkiye'de anlaşılammış, teksesli müzik dinleyen beyinler tek yönlü* olmaktan kurtulamamıştır (Ali, 1990: 12). Kasabada yaşayan vatandaşlara çoksesli müzik dinlemelerini tavsiye eden Aykal bu yolla daha hoşgörülü bir toplumun mümkün olacağını belirtmiştir. Türkiye'de kültürel elitist estetik cemaatin önemli kanon üreticilerinden biri olan Aykal da konuyu evrensel müziği aktarmakla mükellef kitle olarak müzik öğretmenlerine getirmiş, bahsettiğimiz tahayyül edilmiş kültürel sermaye sınıfının inşasını okul müzik eğitimine devrederek Yönetken'e ait eski kanonu döndürmeye devam etmiştir. Belli müzikleri dinlemeyen, reddetmeyi öğrenmiş, müzikte iyiyi-kötüyü ayırt edebilen Türk insanı böylelikle yücecek ve daha ileri, demokratik, hoşgörülü ve beyni tek yönlülükten kurtulmuş bir toplum elde edilecektir. Bu müzikal diyetin en önemli özelliği müzikal türler arasında iyi-kötü, gelişmiş-ilkel vs. çok keskin ayrımları içeren apriori kalıpları işe koşması ve topluma dayatmasıdır. Uzunca süre bu propagandaya maruz kalan toplum kesimlerinin -özellikle eğitim, kültür ve devlet düzeyinde çalışanların- mecburi yön olarak işaret edilen evrensel ve gelişmiş Klasik Batı Müziği'ni dinlemeleri/dinliyor görünmeleri doğal süreçlerle gerçekleşmiş bir seçme değil, ait olunan toplumsal sınıf içinde *beğesini düşük, gelişmemiş ve avam* olmamanın bir kanıtı olarak işlenmiştir. Dolayısıyla bu bir tercih değil, olumsuz işaretlenmemek adına yapılan bir zorunlu yönelim olarak algılanmalıdır. Aykal ve Yönetken örneklerinde gördüğümüz bu düşüncenin müziğin *insanlaştırıcı gücü* ve yüksek sanatın *uygarlaştırıcı etkisi* bağlamında köken olarak 19.yy düşüncesi olduğunu belirten Scott'u (1990) bu noktada hatırlamakta yarar vardır.

Müzik tercihlerinin altındaki kültürel belirleyiciler (günlük hayata ait her şey bu daireye katılabilir) üst-kültür içinde tanımlanan tür tercihlerinin dışında etkin olmaya başladığında oluşan moral panik esasen bir yargıya dayanan müzik tercihlerinin de yargılanmasına neden olabilmektedir. Böylelikle

yargının yargısı haline dönüşen bu değerlendirmelerde insanların niteliksiz sayılan müzik türlerine yönelmesine karşı devletin göreve çağrıldığını da görürüz. Örneğin, Günay (2006: 69) daha nitelikli müzik tercihlerinin ortaya çıkabilmesinde ülkenin sanat politikalarının devletçe desteklenmesini önermiştir. Kültür endüstrisine yönelik mücadelenin ancak devlet gücüyle yürütülebileceğine yaslanan bu görüş, kültür endüstrisinin kendisine dayattığı kötü müzikleri dinleyen *kültürel aptalların* ıslahı için devleti görevi çağırılmaktadır. Niteliksiz sayılan müzikleri kendi özgür irade ve seçimleriyle değil, kültür endüstrisinin yönlendirmesiyle seçen bu beğeni düzeyi düşük kitleye karşın niteliksiz müziklerin ağına düşmeyen, müzikal bağımsızlık sistemi güçlü bir de *kültürel zekiler* sınıfı zımnen tanımlanmakta ve bu uğurda sadece Adorno'ya atfedilen bir ilerleme ve gelişme metaforu bahane edilmektedir. Toplumumuzda müziğin *estetik bir sanat* olarak algılanmaktan ziyade sadece eğlenme, dinlenme ve geleneksel-kültür unsuru işleviyle yer alması Şen'e (2016: 1119) göre halkın düşük beğeni düzeyi ile ilgilidir. Özellikle de popüler müziklerin tüketildiği bir ortamda müziğin sanat olarak değer görmesi yazara göre mümkün değildir. Şen (2016) araştırmasında popüler müziği tek düze, tüketime dayalı ve sanatsal açıdan kaygı verici bulan katılımcıların varlığını sevindirici olarak nitelemiş, katılımcıların müzik zevklerinin *evrensel yöne* doğru çeşitlenebileceğini, zamanla değişip şekillenebileceğini belirterek popüler müzik tercihine yönelik olumsuz tutumunu netleştirmiştir. Hatta beğenisi gelişmemiş toplumlarda bu müziklerin (popüler müziklerin) bulaşıcı hastalık gibi neredeyse herkesi etkisi altına alabildiğini belirten Şen (2016: 83) moral paniğini iyice somutlaştırmıştır. Popüler müziklerin yine klasik müziği üreten batı toplumlarında doğması ve oradan dünyaya yayılmasına değinmeyen yazarın bütüncül ve gerçekçi bir batılı toplum yerine icat edilmiş, topyekûn klasik müzik dinlenen, mensubu olduğu eğitim cemaatinin tarihi boyunca sanatsal/estetik açıdan yücelttiği, abartılmış bir batı toplumu tahayyülünde olduğu görülmektedir. Çünkü yazar aşağı ve yoz müzik olarak tanımladığı popüler müziklerin batıda sadece belirli bir kesime hitap ettiğini belirtmektedir. Yazarın düşüncelerinden batılı toplumların klasik müzik geleneğine sahip olması nedeniyle müzikal yozlaşmaya karşı bağımsızlığının olduğunu, esas tehdit altındakilerin bu geleneğe sahip olmayan batı-dışı toplumlar (biz dâhil) olarak gösterildiğini çıkarabiliriz. Oysaki Bourdieu'nun (2017) *Ayırım*'ı gibi bir başyapıt dâhil çok sayıda çalışmada ortaya konduğu gibi popüler müzikler batı dünyasında, yazarın iddia ettiği gibi belirli bir kesimce değil, büyük kesimlerce dinlenmektedir. Benzer bir yoruma Şentürk ve diğ. (2016) tarafından yapılan bir çalışmada da rastlarız. Ağırlıklı Klasik Batı Müziği dinleyen müzik öğretmenlerinin THM, TSM ve diğer müzik türlerini dinleyen öğretmenlere göre mesleklerini daha fazla sevdiğinin anlaşılması araştırmacılarca Klasik Batı Müziği'nin nahif yapısıyla, üstün sanat değeriyle, ruh sağlığı üzerindeki pozitif etkileriyle ve evrensel bir sanat değeri olmasıyla ilişkilendirilmiştir. Bu yorum, araştırma problemlerini açıklamanın ötesinde

Klasik Batı Müziği dışında kalan müzik türlerinin sayılan niteliklere sahip olmadığını zımnî düzeyde içeren kültürel bir yorumla yine yargının yargısına bir örnek olmuştur. Yeterli araştırma ve kaynağa başvurma gereği hissetmeyen ve bu haliyle mevcut durumu çarpıtan bu tür araştırmaların yaygın moral paniğe bir gerekçe olarak işlev gördüğünü söylemek zor olmaz.

Kant'çı düşünüşün izlerini gördüğümüz bu tür yazıların belki de en çarpıcısı Soykan'a aittir. Soykan'ın 2012 tarihli *Müzik Nedir, Felsefi Bir Araştırma* başlıklı yazısındaki aşağı ve yüksek müzik tanımlarının kökeni tamamen Kant'çı bir estetiğe dayalıdır. Yalnızca ritme sahip olan *aşağı müzik* iken *yüksek müzik* ritmin yanı sıra melodi ve armoniye de sahiptir. Aşağı müzik sadece bedeni, yüksek müzik ise ruhu etkiler. Aşağı müzik sadece hoşlanma ve algılamaya dayalı iken, yüksek müzik estetik beğeniye de gereksinim duyar. Aşağı müzik bu haliyle yeme içme ya da cinsellik gibi bedensel, cisimsel ve estetik olmayan şeylerle ilişkilidir ve yozdur, basittir. Bu düşüncelerin kökleri *sözde saf beğenileri temel veya beslenmeyle ilgili beğenilerin karşısına koyan* Kant'ı (Bourdieu, 2016: 81) hatırlatmakta ve müzik beğenisi eğitimindeki amaçlar arasında saydığımız müzikle doruk yaşantılar geçirebilme, müzikle yücelebilme gibi ideallerle *psşik birlik* göstermektedir. Bu birlik tesadüfle açıklanamaz. *Evrenselleştirici tekelleşme* ya da *evrenselcilik emperyalizmi* kendi ideal ve fikirlerini açıkça ilan etmek yerine eğitimsel yapılara ait bileşenleri (okullar, akademiler, müfredatlar, sınavlar, ölçme-değerlendirme ölçütleri, öğretmenler vb.) aygıtlştırıp evrenselleştirerek empoze etmektedir. Ancak eğitim kurumu bu evrenselleştirici bilgi ve aygıtların işlerliğine ilişkin toplumsal, ekonomik ve siyasal alt yapıyı tek başına oluşturamadığından, bir başka deyişle ideallerinin gerçekleşme koşulları bakımından dışa bağımlı olduğundan sadece bir vaattir. Bu vaat eğitim kurumunun büyük sözlere rağmen toplum üzerindeki etkisinin daima tartışılmasına ve eleştirel pedagojinin doğmasına dek sonuçlar üretmiştir ki, müzik eğitimi alanı da bir bütün olarak bu değişim içinde okunabilir.

Aslında bu tür yorumların alt yapısını doğa bilimleri ve insani/toplum bilimleri arasındaki metodolojik tartışmalar sahasına dek çekmek mümkündür. Şöyle ki, doğayı evrensel, genellenebilir yasalar üzerinden ele alan pozitivist ve açıklamacı paradigmanın insanı ve kültürü anlamada yetersiz olacağı yönündeki görüş (Spiro, 2015: 166) ve özellikle bilgi kuramsal görececiliğin verdiği kültürel bilginin özerkliği, kültürlerin karşılaştırılmazlığı ve sınıflandırılmazlığı gibi kabuller verdiğimiz örneklerde izini göremediğimiz yaklaşımlardır. Roscoe'nun (2015: 205) kültürel antropolojinin üstesinden gelemeceği bir kibir ve tehlike olarak tanımladığı pozitivism *bilimcilerin psşik birliğine* yapışan bir düşünüş biçimi olarak insani/kültürel bilimlere de taşınmıştır⁹. Önceden belirlenmiş ve genellenmiş kültürel standartlar üzerinden

⁹ F.Capra Batı Düşüncesinde Dönüm Noktası (1989) adlı eserinde pozitivismin domine ettiği tabiat bilimlerinin bilim aleminde model alınması ilgili olarak şunları

başka bir kültürü analiz etme (ve hatta yargılama) yaklaşımı ile kültürel antropoloji içinde görünen ve eleştirilen gömük pozitivism tehlikesi verdiğimiz örneklerde kendini açıkça göstermiştir. Roscoe'nun (2015: 215) şu ifadeleri bu araştırmalardaki pozitivist karakteri anlaşılır kılmakta ve olası tehlikesini açıklamaktadır:

Şüphesiz, pek çok bilim insanı birbiriyle ilgisi olmayan olgular yığınına, vs. dair kendi uygulamasını bir nesnellik retoriği kılıfına sokarak yapmakta olduğu şeye dair bir hayli pozitivist fikirleri eylemsel olarak kabul etmektedir. Fakat bunun gerçekten yapmakta oldukları şeyi tam anlamıyla yansıttığını farz etmek, yerlilerin (faillerin, katılımcıların) yaptıklarını söyledikleri şeyin gerçekten yaptıkları şey olduğunu sanmak gibi bir hataya düşmek olacaktır.

Kimin ne müzik dinlediği, neden dinlediği, hangi türleri neden tercih ettiği/etmediği gibi değişkenlerin yeterli görülmemekle, ait olunan epistemik/estetik cemaatin tahayyül ettiği, arka planda dikte edilmiş kültürel standartlara göre sonuçları yargılayan ve bu tahayyüldeki pan-kültürel standartlara uymayan kitleyi düşük beğenili olmakla tanımlayan araştırma anlayışı her ne kadar pozitivist standartlarla yola çıkmış gibi gözükse ve bilimselliğini buna yaslamış olsa da içerdiği aşırı ve soyut yorum nedeniyle pozitivism sınırlarını da aşmaktadır. Şöyle ki, popüler müziğe yönelik olumsuz görüş bildiren insanların gerçek müzik dinleme eylemlerine ilişkin araştırmacıların elinde somut bir bilgi ya da emik bir gözlem kaydı da yoktur. Tutum ve davranışlar arasındaki orta ve düşük düzeydeki ilişki (Noll ve Scanel, 1972) hatırlanacak olursa, tıpkı futbol takımı tutmadığını belirtmenin olası sınıf yükseltme etkisi gibi, popüler müziğe yönelik olumsuz görüş bildirmenin o türde müzikleri dinleme/dinlememe noktasında somut bir gösterge olamayacağı açıktır. Dolayısıyla yapılan düşük beğenili kitle tanımı bir pratiğe değil, beyana dayalı aşırı bir yorum olarak görünmektedir ve bilimsel dayanağı oldukça tartışmalıdır. Sosyolojik açıdan tartışılmamış, farklı müzik türleri arasında gidip gelen, omnivor/yarı omnivor bir karakter göstermediği peşinen kabul edilen bu kitle böylece eğitimcilerin kendilerini meşrulaştırmak amacıyla icat ettikleri, eğitilmesi gereken, kaliteli müzik dinleyicisinin *ötekisi* sanal bir kitle olarak belirmektedir. Kendini meşrulaştırma ve düşük bir öteki üzerinden yükseltme davranışı olarak bu mikro oryantalist tutumun müzik

ifade etmiştir: “Bilim adamları daha sık olarak fiziğin yöntemlerini taklit etmeye başvuruyor ve disiplinlerinin bilimsel topluluk içindeki itibarını yükseltecek çoğu kavramı fizikten alıyorlardı...sosyal bilimler alışıldık biçimde, bilimlerin en yumuşağı olarak görüle gelmiş olup sosyal bilimciler Kartezyen paradigmayı ve Newtoncu fiziğin yöntemlerini benimsemek suretiyle güç bela saygınlık kazanmaya çalışmışlardır”. Daha fazla bilgi için bkz. Capra, F. (1989). *Batı Düşüncesinde Dönüm Noktası*, (Çev. Mustafa Armağan), 2. Baskı, İstanbul: İnsan Yayınları.

öğretmenlerinden çok müzik öğretmeni yetiştiren akademisyenlerde görünmesi de eğitimci kitlenin çok parçalı yapısını göstermektedir. Ses ve yetenek yarışmalarına çok sayıda müzik öğretmenin yarışmacı olarak katılması ve müzik eğitimcilerinin ajandasında nitelikli (?) olarak tanımlanan türlerin dışında icralar sergilemeleri bu parçalı yapıya bir örnektir. Keza Özdemir ve Can'ın (2019) araştırması hatırlanacak olursa, müzik öğretmenliği öğrencilerinin klasik türler dışında popüler türlere yönelmesi moral panik içeren bir yorumla sunulmuştur.

Bir başka parçalı yapı da bakış açısındadır. Konservatuar öğrencilerinin ağırlıklı olarak Klasik Batı Müziği ve Caz Müziği dinlediğinin ortaya konduğu bir çalışmada (Ercan ve Barış, 2016) ise yazarlar öğrencilerin tek yönlü müzik kültürüne sahip olmamaları için farklı müzik türlerine de yönelmeleri gerektiğini belirtmiştir. Demirtaş ve Köse (2017) de Türkiye'de Klasik Batı Müziği'nin *sosyete* müziği olarak algılanmasını ve yeterince yaygınlaşmamış olmasını Cumhuriyet sonrası müzik eğitiminde atılan adımların kısmi başarısızlığı olarak yorumlamışlardır. Yazarlara göre toplumun bu müziği kendi beğenisine uymadığı için doğal yollarla tercih etmemiş olması mümkün değildir. Bu durumda yapılması gereken müzik öğretmenliği eğitiminde Klasik Batı Müziği'ne ilginin artırılması ve halk müziği eserlerinin çoksesli hale getirilmesidir. Çözüm topluma daha fazla çoksesli müzik sunmanın yollarının üretilmesidir. Bu hegemonik uygulamalar ve yönlendirmeler sonucunda toplum eninde sonunda çoksesli müzik dinlemeye başlayacaktır. Araştırmacıların buradaki ortak tutumu *yarguları yargulamak* olup, iki noktada somutlaşmaktadır: Dinlenen müzik türleri üzerinden kitleyi sabitlemek ve tanımlamak (düşük beğenili, tek boyutlu vs.) ve kimin ne müzik dinlemesi gerektiğine ilişkin müdahalede bulunmak, devleti göreve çağırmak. Bu ortak tutumun altında eğitimci kitlenin bilim yerine geçmiş batının belirli bir dönemine ait ilerleme, gelişme, evrensellik gibi kanonlarına dayalı pozitivizminin ürettiği ortak zihinsel şemalardaki hakikati (?) davranış değiştirme mesleğinin bir üyesi olmasının verdiği ayrıcalıkla topluma dikte edebilme icazetine sahip olması ve bunun akademik açıdan sorgulanmaması yatar. Bu noktada gerek düşük beğenili olarak tanımlanan sabit bir kitlenin varlığı gerekse de bunun eğitimsel uygulamalarla düzeltilip düzeltilemeyeceği (?) ve eğitim araştırmacısının *etik/emik* pozisyonu terk edip abartılmış bir idealizmle doğrudan *norm koyucu* bir pozisyona terfiinin olanağı gibi meseleler bakışı eğitim uygulamalarının dışına çevirmeyi zorunlu kılar.

Bourdieu'nün *Akademik Aklın Eleştirisi*'nde (2016) odaklandığı skolastik yapıların yanılırları bu noktada açılımcı olacaktır. Bourdieu'ya (2016: 92) göre okul ve akademi gibi eğitim kurumlarındaki skolastik yanılısamanın bir boyutu Kant tipi *estetik evrenselcilik*'tir. Kant'a ait *çakar gütmeyen duyusallık oyunu, duyumsama yetisinin saf kullanımı* gibi koşullara dayanan ve *herkes tarafından duyulması gereken saf haz* olarak tanımlanan *estetik haz* yaklaşımı ile ulaşılabilecek estetik evrenselciliğin temel yanılısı beğeni yar-

gısının toplumsal olanaklılık koşullarına değinmemiş olmasıdır. Eğitim kurumlarında verilen sanat eğitiminde teorik düzeyde çizilen ve hedeflenen tahayyül edilmiş kültürel sermaye sınıflarının da Kant tipi çıkarsız ve saf bir eğilimle estetik hazza yönelmesi umulmaktadır. Amaç sanat eğitimi yoluyla saf estetik hazza bir eğilim sağlamak ve kişinin hayatı boyunca bu estetik hazzın devamını sağlayacak müzeye, konsere ya da tiyatroya gitme vb. sanatsal edimlere devam etme motivasyonunu üretmektir. Bourdieu'ya (2016: 93) göre bir kişinin müzeye gitmesine ilişkin matematiksel olasılığın, yani istatistiğin, doğrudan eğitim seviyesine yani okulda kaç yıl geçirdiği ile ilişkilendirilmesi skolastik yapılara bağlı bir açıklamadır. Bu ilişkilendirme daha önce de bahsettiğim eğitim kurumlarının ve eğitimcilerinin kendilerini meşrulaştırma iddialarıyla da ilgilidir. Eğitimsel hedef ve kazanımların bu meşrulaştırma gayretinin bir yol haritası olmasına ilişkin en güçlü kanıt, bunları içeren müfredatların kişilere bir ilerleme, gelişmişlik ve nihayetinde evrensel birçok yetiye sahiplik vaat etmesidir.

Bourdieu (2016: 83) pek çok evrenselleştirici iman bildirisi ya da evrensel reçetenin yalnızca skolastik koşulların kurucu ayrıcalığının evrenselleştirilmesi olduğunu belirtir. Yani, skolastik yapılar olarak okul ve akademilerin tek evrensel tarafı evrenselleştirici olduklarını beyan etmeleridir. Ayrıca Bourdieu'ya (2016: 83) göre bu salt *kuramsal evrenselleştirme* evrensele erişimi güçleştiren ekonomik ve toplumsal koşulların varlığında ya da bu koşulları evrenselleştirmeyi hedefleyen herhangi bir siyasi eylemle gelmediği sürece uydurma bir evrenselciliğe yol açar. Bu son açıklamadaki siyasi eylemle kastedilen elbette bir devrim, ihtilal gibi güçlü siyasi değişimleri de doğuran büyük hareketlerdir. Güçlü bir siyasi hareketle kurulan ve o siyasi hareketin uzunca bir süre evrensel değerleri inşa etmeye çalıştığı bir ülke olmasına rağmen Türkiye'de hedeflenen evrensel müzik, evrensel beğeni düzeyi vb. tahayyüllerin tam olarak yerleşmediği görülmektedir. Bu minvalde Türkiye'nin müzik modernleşmesinin Bourdieu'nun yukarıda alıntılanan görüşleri bakımından bir laboratuvar işlevi gördüğünü söylemek mümkündür. Evrenselleştirici hareketlerin ya da tekelleştirici evrenselleştirmenin kâğıt üzerindeki mükemmel tasarımının başarısının bizde de toplumsal olanaklılık koşullarına bağlı işlediği, siyasi eylemle gelmiş olmasına rağmen kültürel göreceliğin duvarlarına çarptığı görülmektedir. Bu bağlamda Bourdieu'nun tezinin bizde bire bir işlemediği, Türkiye'de evrenselcilik-yerellik bağlamından asla kopmayan bir kültürel ikiciliğin hâlâ güçlü olduğu açıktır.

Bir de müzikal beğenin müziğe ait *saf müzikal üstünlüklerden* kaynaklandığını iddia eden görüşler mevcuttur. Sanat değeri taşıyan ve taşımayan müzikler şeklinde kategorilere yaslanan bu düşünceler geleneksel antropolojide gördüğümüz pozitivist yaklaşıma ait *ilkel-gelişmiş* toplumlar ayırımına dayanmaktadır. Giderek ilkel terimi antropoloji sözlüğünden çıkartılmış ve önce *yazı öncesi* ve daha sonra-kırıcı görüldüğü için *okur-yazar olmayan* toplumlar terimi alana geçmişti (Spirö, 2015: 168). Toplumların tasnifini

yazma kültürü üzerinden tanımlayan bu antropolojik yaklaşım geleneği müzikte de kendini göstermiş, müziği yazıya almak/alınmamak müzik alanında gelişmişlik düzeyinin bir göstergesi olmuştur. Müziği yazmayan doğu toplumlarının doğal olarak müzikal açıdan ilkel toplumlar olarak tanımlanmasını doğuran bu yaklaşımın temel varsayımı müziğin gelişmişliğini yazılabilir olma üzerinden tanımlamasıdır.

Cumhuriyet'in ilk dönemlerinde batı tarzı müzik eğitimi savunan gürühun stratejilerinden biri de müziğin öğretilebilir olması için *fennen* (*bilimsel*) izah edilmesi (Ayas: 2014) ve bir notasyon sistemine sahip olması gerektiği idi. Tamamen işitsel aktarım geleneğine dayanan bir kültürün bir anda notasyon sistemine sahip olmasındaki güçlük ve hatta gerekliliğinin tartışılması bile beklenmeden yapılan eğitimsel devrim yaklaşık 50 yıl içinde yine batı kaynaklı ancak bambaşka bir müzikal kültür tarafından da sarsılmıştır: *popüler kültür ve popüler müzik*. Popüler müziklerin ve caz müziğinin informal aktarıma, meşk usulüne benzer doğaçlamaya yer veren tabiatı, yani sound olarak durağan değil her icrada çeşitlenmeye yatkın karakteri, statik notasyon geleneğinden batının da giderek uzaklaşmasına ve notasyona dayalı müzik icrasının klasik müziğe eklemli bir geleneğe dönüşmesine neden olmuştur. Popüler müzikte ve cazda notasyon daha çok müzikal bir pusula niteliğine dönüşerek kapalı metin özelliğini yitirmiş ve *apriori temsil* gücünü seyreletmiştir¹⁰. 20.yy müziğindeki grafik notasyon yaklaşımlarının da tınlayacak müziğe ilişkin bir taslak niteliği olduğu düşünüldüğünde, müzikte notasyon sistemlerinin zamanında iddia edildiği gibi *bilimsel* bir işlevi kalmamıştır. Bu teknik/teorik geleneğin değişmesi ve müziğin üretim/kayıt aşamalarında teknoloji kullanımı gibi başka yetilerin tanımlanmış olması günümüz müzik eğitimi felsefesini tartışılır hale getirmiştir. Bu durumda müzik eğitimi çok-kültürlülük (Elliot, 1989) ve müzikal vatandaşlık (Elliot, 2012) gibi yeni kavramlar üzerinden ele alan düşünürleri incelemektense kültürel elitizm, yüksek kültür ve toplum mühendisliği vb. idealler ve nostaljik öğeler üzerinden okuyan bir kitlenin yerel ve küresel boyuttaki değişimleri sadece *yozlaşma* olarak okuması normal ancak ciddi bir entelektüel sorundur.

Bu soruna yönelik ilk adım ise evrenselci vaizlerin esasen nahif ancak sadece yaygınlaşıp kanonlaşarak meşrulaşan (ya da kendi içinde popülerleşen)

¹⁰ Batı müziğinde notasyon sisteminin tınlayan müziği bire bir temsil etmediği de ortadadır. Örn., J. S. Bach'ın solo keman partitalarında blok olarak gösterilen akorların kemanda aynı şekilde dört sesli olarak icrasının imkansızlığı sonucunda kırılarak (sol-re ve sol-sib) çalınmasının zorunluğu gibi. Ya da Chopin'in bir eserin farklı edisyonlara sahip olması ve farklı piyanistlerce farklı tempo ve rubatolarla icra edilmesi gibi. Detaylı bilgi için bkz. Brodsky, W., Kessler, Y., Rubinstein, B. S., Ginsborg, J., & Henik, A. (2008). The mental representation of music notation: Notational audiation. *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance*, 34(2), 427 ve Large, E. W., & Palmer, C. (2002). Perceiving temporal regularity in music. *Cognitive Science*, 26(1), 1-37.

görüşlerine ilişkin yapışökümü gerçekleştirilmektir. Bu noktada Bourdieu (2016: 89) evrenselciliğin avukatlarının evrensel olanı sahiplenme koşullarını tekellerine aldıklarını, üstüne bunu meşrulaştırmayı kendilerinde hak gördüklerini ve bu uğurda cinsiyet, etnik köken ya da toplumsal pozisyon gibi ayrıcalıklarını öne sürdüklerinden bahseder. Müziğe dönersek, müzikte evrensel olanı belirlemek kendi dünya görüşüne uygun olan ya da onu temsil eden müzik türünü paranteze almaktır sadece. Klasik Batı Müziği'nin yanında artık Rap ya da Hip-Hop'un da evrensel olmadığı iddia edilemez, hele ki küreyel müzik pazarında. Zira popüler müzik mensuplarının yaptıkları müziğin evrenselliğine ilişkin bir propaganda yürüttüklerine ve müziklerini sevdirmeye ya da tanıtmaya girişimlerine de pek rastlamıyoruz. Bu denli güçlü ve evrensel bir müzik olan Klasik Batı Müziği'nin bizde ve dünyada hâlâ tanıtılmasına ve sevdirilmesine yönelik girişimlerin temel gerekçesi popüler müzik türlerinin baskınlığıdır. Elbette bu sevdirmeye girişimlerini meşrulaştırmak adına popüler müziği yoz müzik, aşağı müzik, tüketim müziği gibi aşağılama stratejilerini temsil eden etiketlerle itham etmek de ihmal edilmez. Yine de bu manzara bir vitrin illüzyonu üretse de, fiili açıdan evrensel müzik haline gelmiş olan popüler müziklerle idealde ve teoride tüm zamanların evrensel müziği olan Klasik Batı Müziği arasında yürüyor gibi görünen ancak; failerince yürütülen ideolojik, kültürel ve ekonomik mücadeleyi gölgeleyemez. Bu mücadelenin en yoğun görüldüğü ve klasik müziğin agresif şekilde savunulduğu saha ise tüm soyutluğuna ve nahifliğine rağmen şüphesiz kültürel ve eğitimsel saha olarak dikkati çekmektedir.

Küreyel Müzik Pazarında Türsel Keşmekeş, Yaratıcı Yıkım ve Sonik Özerkliğin Yükselişi

Müzik beğenisi ve tercihlerine ilişkin araştırma geleneğinde önceden tanımlanmış ve standartlaşmış müzik türlerinin yer aldığı listelerin kullanıldığını ve katılımcılardan çoğunlukla bu listede bulunan türlerden birini ya da birkaçını işaretlemesinin istendiğini görürüz. Günlük müzikal hayat deneyimlerini bütünüyle göremeyen bu metodolojik yaklaşımın katılımcı boyutundaki sorunlarına değinmiştik. Bu yaklaşım özellikle dijital teknoloji ve internet medyasının da etkisiyle ortaya çıkan *küreyel (glocal)* müzik pazarında alt türlerin sınırsızca çoğalması nedeniyle kavramsal açıdan da sarsılmıştır. Özellikle popüler müzikteki küreyel pazarın (keza bundan sonra doğrudan küreyel müzik pazarı demek daha doğru olacaktır) doğuşu standardize edilmiş müzik stil ve türlerinin araştırmalardaki hegemonyasını sarsacak çeşitlilikte yeni ve hibrid müzik türlerine kapıyı aralamıştır. Küresel ürünlerin yerel bölgelere pazarlanması ile ilgili stratejileri içeren ticari bir terim olarak ortaya çıkan küreyel terimi giderek popüler kültür alanında iç içe geçen yerel ve küresel değerleri/ürünleri vurgulamak için kullanılmaya başlanmış (Solomon, 2005: 46) ve popüler kültür/müzik çalışmalarına da aynı içerikle yansımıştır. Çok farklı müzikal sound, performans ve üretim tekniklerinin bir araya gel-

mesine olanak sağlayan küreyel müzik pazarı sahip olduğu büyük pazar payının yanında ideolojik, kültürel, yerel ya da bireysel kimliklerin doğrudan temsilini sağlayan güçlü bir göstergeye de dönüşmüştür. Popüler müzik araştırmalarını kültürel çalışmalar ve sosyoloji sahasıyla hiç olmadığı kadar bir araya getiren bu değişim sonucunda popüler müzik araştırmacıları karşılaştıkları fenomenleri değerlendirebilmek için kültürel çalışmalar sahasındaki birçok terimi¹¹ kendi alanlarına adapte etmişlerdir (Solomon, 2005: 46). Böylece, postmodernizm ve küreyel pazarın da etkisiyle, popüler müzik ve kültürel çalışmalar alanında giderek artan örnek olay ve fenomenolojik çalışmalar evrensel ve yasavari kültür ve kimlik tanımlamalarından ziyade yerel ve biricik örneklerle odaklanarak müzikal kimlikleri ve onlara yönelik beğeni ve tercihleri *bağlamında-yerinde* anlamaya çalışmıştır (Bkz. Stokes, 1992; 1994, Elflein, 1998). Dolayısıyla müzikte beğeni ve tercihlerin de kültürlerarası, ya da pankültürel standartlar üzerinden okunma anlayışı yerini gündelik hayatta faille odaklı etnografiye bırakmıştır. Geniş ölçekli ancak yüzeysel verilerle bezeli manzaralar böylelikle mikro ölçekte ancak derinlemesine anlamlar içeren bulgularla yer değiştirmiştir.

Batı dışı kültürler ait müzikal unsurları barındıran birçok batı kökenli popüler müzik örnekleri ve batılı sound'larla bezenmiş batı dışı popüler müzik örneklerinin toplamda yarattığı küreyel müzikal pazar popüler müzikte batı tarzı müzikal unsurların etnosentrik karakterini sarsmıştır. Sound olarak iç içe geçebilmenin olanağı ile yaratıcı özerklik bakımından sınırları kaldıran bu değişimler teknoloji kullanımının yaygınlaşması ve *indie (bağımsız)* müzisyenlerin sosyal medya platformları yoluyla kendi kitlelerine doğrudan ulaşabilmesinin verdiği özgürlük ve aracısızlık hibrid türlerin önünü açmıştır. Öte yandan Klasik, Pop, Rock, Folk vb. ana akım müzik türleri de uzun zamandır çok sayıda alt türe bölünerek alışlagelmiş kategorilerin dağılmasına yol açıyorlardı. Örneğin, yekpare bir Rock müzik kitlesi tanımlamak artık oldukça güçtür. *Hard Rock, Klasik Rock, Metal* gibi alt türlerin yanı sıra sadece metal alt türüne ait *Speed, Trash, Black, Death* vb. alt-alt türlerin varlığı Rock müziğin tüm alt kollarıyla bir ağ gibi genişlemesine neden olmuştur. Bu genişlemenin sonunda Metal'i, Rock müzik dairesinden ayrı ele alıp incelemenin gerekliliği tartışılabilir örneğin. Bu durumda Rock müzik dinlediğini ifade eden birine hangi tür Rock? sorusunu yöneltmek gerekmiş, araştırmaları farklı müzik türleri üzerinden değil, tek bir türün alt türleri üzerinden yapmayı zorunlu kılmıştır. Kitleleri de farklı olan türleri tek ve ortak bir kategoriye sıkıştırmanın olanaksızlığı beğeni araştırmalarını zorlamaya başlamıştır.

¹¹ *Indigenization, localization, glocalization, reterritorialization, domestication* vb. kavramlar yerel ve küresel olan şeyler arasındaki etkileşim, bileşim ve sentezleri tanımlamak amacıyla kullanılmaktadır.

Örneğin sadece popüler müziğin alt türlerine yönelmeyi sağlayan etkenleri konu edinen araştırmalar batıda daha 80'lerde kendini göstermişti (Boyle ve diğ., 1981; Geringer ve Madsen, 1987; Furman ve Duke, 1988; Brittin, 1991). Ancak müzik türleri arasındaki farklılıkların soyutluğu, sadece dinleme üzerinden tanımlanmasının güçlüğü ve araştırmacılarla katılımcıların türlerin tanımında bir uzlaşma içinde olmadıkları daha o dönemde fark edilmişti. Hargreaves (1984) müzikal stil ve türlerin keyfi olarak tanımlandığını, kültür temelli olduğunu ve daima değişime açık olduğunu, türlere verilen isimlerin kısa ömürlü olduğunu belirterek mevcut araştırmaların metodolojik bir sorununu dillendirmiş oluyordu. Brittin (1991) tür bakımından açıkça tanımlanmış bazı popüler müzik örneklerini dinlediği katılımcılardan sadece müzik konusunda deneyimli olanların doğru tanımlamalar yaptığını gözlemlemişti. Örneğin, Spyro Gyra'nın *Shakedown*'u pop türünde etiketlenmiş olmasına rağmen katılımcıların büyük kısmınca Caz ve Rock olarak tanımlanmıştı. Saksafon ve gitar tınlarının yarattığı tınısal yanılısma bu sonuca yol açmıştı. Brittin (1991: 150) aslında bu sonucun çok da yanlış olmadığını, birçok sanatçının birden fazla türde örnekler vermesi nedeniyle popüler müzikte tür belirlemede dinleyicinin bakış açısının belirleyici olduğunu vurgulamıştır. Dinleyicilerin uzmanlar gibi her daim doğru algılama ve etiketleme yapmak zorunda olmadığını belirten Brittin (1991: 150) algılama ve etiketleme arasındaki uçuruma dikkati çekmiştir. Dolayısıyla artık müzikte beğeni araştırmalarında kullanılabilir tür listelerinin üretilmesindeki güçlükler şöyle özetlenebilir:

- Açık şekilde tanımlanmış ana akım türlerdeki karmaşa ve bir de buna eklenen sınırsızca bölünebilen hibrid türlerin topluca oluşturduğu *türsel keşmekeş*'in araştırma felsefesi ve metodolojisi açısından yaratacağı sorunlar, beğeni ağlarının karmaşıklığı,
 - Bir sanatçının birden fazla türde eser vermesi gibi sanatçıya ya da sektöre bağlı değişimler ve bunların gerçekleşme hızı, yaşam süresi ve kalıcı olup olmayacağına bağlı etkenler,
 - Müzik türleri hakkında uzmanlarca tanımlanmış standartların eksikliği bir yana (gerekliliği tartışılabilir), özellikle popüler müzik izlerdinler kitlesinin bu etiketleme sürecinde müzik bilimsel standartlar dışında bir takım imajları, algıları ve trendleri işe koşabilmesi.
- Özetle, akademi ve tüketici arasında gözlemlenen müzik türlerini tanımlamada uzlaşma yoksunluğu ve kavrayış farkı.

Türsel keşmekeş popüler müzik alanının son dönemde yerleşik *doksa*'sını (oyunun kurallarını) bozsa da bunu bir çöküş olarak değil, yaratıcı yıkım tarzı, doğal bir hareketlenme olarak değerlendirmek gerekir. Bu keşmekeşin müzik alanındaki paydaşlarca kabullenilmesi ve hatta keşmekeş ağının birer çoğaltıcısı haline gelmelerinin altında müzikal ve sektörel alandaki *doksa* örüntülerinin zayıflaması sonucu yeni ifade olanakları ve özgürlüklerin do-

ğuşu yatar ki bunları da birer yeni *doksa* olarak görmek mümkündür. Böylelikle türsel keşmekeş ağı içindeki her bir yeni, bağımsız ve benzersiz mikro kimlik, bir başka deyişle biricik fail, davranış ve söylem olarak özgürleşme içgüdüsüne rağmen yeni *doksa*'dan kaçamayacağından kendine özgü müzik gibi kendine özgü bir ekonomik sistemin içinde de var olur. Schumpeter'in Kalkınma Teorisi'nin özündeki yenilik ve girişim gibi kavramlar bu dönüşümün ekonomik karakterini açıklayabilir. Esasen ekonomik boyutunun büyüklüğü açısından sadece birer *estetik beğeni setleri* olarak görülemeyecek olan popüler müzikler ve onların satış paketi olarak müzik türleri Schumpeter'in ifadesiyle *teknolojik değişimler seti*'nin yarattığı uyumlanma baskısı ile ancak değişerek/dönüşerek/mezlelenerek yaşayabilmektedir. Ekonomide yenilik olgusunu *teknik gelişme* veya *yeni kaynakların keşfi* olarak tanımlayan Schumpeter klasik ve en önemli kitabı olan *Ekonomik Kalkınma Teorisi*'nde beş yenilik tipinden söz etmiştir:

- Piyasaya yeni bir mal veya mevcut bir malın yeni bir tipinin veya kalitesinin getirilmesi,
- Yeni bir üretim tekniğinin kullanılması
- Yeni bir piyasanın açılması,
- Yeni bir hammadde yahut yarı mamul kaynağının bulunması,
- Her hangi bir sektörün organizasyonunda yapılan bir değişiklik (Aydoğuş ve diğ., 2009: 11).

Bu maddeleri şimdi tek tek küreyel müzik pazarındaki türsel keşmekeş transfer ederek yorumlarsak şu tabloyla karşılaşırız:

- Yeni bir müzik türü, hibrid bir tür ya da farklı versiyonların üretimi (remiks, rework, cover vb. metinlerarası tekniklerle yeniden üretilen eski şarkılar),
- Müzik teknolojisindeki ilerleme sayesinde müzik üretim tekniklerinin zenginleşmesi, değişmesi, pedagojik değişimi zorunlu kılması,
- Sosyal medyanın yeni bir piyasa olarak küreyel müzik pazarının ana medyası haline gelmesi, TV ve radyo gibi geleneksel medyaların denetim mekanizmalarının sınırlayıcı etkisiyle de önemini yitirmeye başlaması,
- Hibrid müzik türlerinin üretilmesinde ham madde çeşitliliğini ve teminini kolaylaştıran yerelin estetiğinin keşfi: postmodern etkileşimler, geçişler, müzikal sınırların muğlaklaşması,
- Yerleşik müzik sektöründeki plak firmaları, yapımcı, reklam, organizasyon, menajerlik vb. paydaşların etkisizleşmeye başlaması, değişime uyum sağlamak adına bazı paydaşların ortadan kalkması ya yeni görev tanımlarının gelişmesi.

Müzik teknolojilerindeki gelişim odağında müzik sektöründeki değişimi konu edindiği *The Death & Life of the Music Industry in the Digital Age*

(2013) kitabında J. Rogers'ın vurguladığı nokta Schumpeter'in yaratıcı yıkım kavramına birebir oturmaktadır. Yeni üretim teknolojilerinin gelişimine ayak uyduramayan sektör ve firmaların kısa sürede yok olacağı fikrine dayanan bu kavram kimileri bakımından bir yıkım olsa da ekonomi ve üretim bağlamında sürekli bir yeniliği zorunlu kıldığından yaratıcı yıkım olarak adlandırılmıştır. Aydoğuş ve diğ. (2009) başlangıçta yeni olan bir ürünün yerini hep daha gelişmiş olan başka bir ürünün alacağını ve yaratıcı yıkım sürecinin hep bu şekilde işleyeceğini vurgulamıştır. Bu durumda yaratıcı yıkım kavramından sektörel yeniliklerin bir kesimde yıkım, bir kesimde de olumlu etkiler yaratacağı sonucunu çıkarabiliriz. Phillips ve Street (2015) müzik üretim ve tüketim biçimlerinin dijitalleşmesini otokratik/muhafazakâr müzik yapımcılığı bakımından bir yıkım, yeni nesil müzisyenler içinse büyük şirket ve yayıncıların boğucu gücünden uzakta canlı ve demokratik bir inşa vaadi olarak tanımlar. Bu vadin içinde üretim biçimlerinde yenilik kavramı da şekil değiştirdiğinden, türler arası geçişin yanı sıra, tek bir müzik eserinin bile remiks, rework, cover vb. metinlerarası tekniklerle yeniden üretilerek pazara sürülmesi de yaygınlaşmıştır.

Yeni üretici ve tüketici kesimin bir şarkının belirli bir tür içine sıkıştırılmasına ilişkin gösterdiği topyekûn direnç ve yaratıcı yıkım etkisi küresel müzik pazarının temel karakteridir. A sanatçısının B isimli bir şarkısının 30 yıl sonra bambaşka bir stil ve tını ile pazarda görünerek türsel keşmekeşe eklenmesi standart tür tanımlarının belirsizliğinde etkili olmaktadır. Örneğin, *Time of My Life* şarkısını ele alalım. Şarkının ismi telaffuz edildiğinde akla gelen sanatçı B. Medley & J. Warnes (1987) mi olacaktır yoksa *Black Eyed Peas* (2010) mi? Pop'tan elektroniğe uzanan bu türsel dönüşüm örneğinde şarkıdan yola çıkarak sevdiği müzik türüne varmaya çalışan bir katılımcının her iki türü sevmesi de mümkün olabilir. Sevdiği şarkı üzerinden bu yeni sound ve türe de sempati besleyen bir izler-dinler dinler kitlenin hareketli ve değişken yapısı, onu durağan bir karakter ve sosyo-ekonomik sınıf değişkenleri ile ilişkilendirmeyi anlamsız kılacaktır. Belirli bir türün sadık kitleleri olmayı gerektiren bu metodik varsayım örneğin Müslüm Gürses'in Rock kitleleri ve entelektüel kesimde kazandığı sempatiyi sınırlamaya yetmemiştir. Müslüm Gürses'i genel geçer şekilde arabesque olarak tanımlamanın metodolojik dayatması sanatçının başka bir türde yeni bir sound üretmesini ve bunun izler-kitleden olumlu/olumsuz tepki almasını engellememiş, sadece metodolojik dayatmanın günlük hayatın *epokhe*'sinden uzak karakterini daha da sağlamlaştırılmış, yalnızlaştırmıştır.

Müzik türleri arasındaki bu etkileşim ve geçişkenlik tutucu ve sadık dinleyici kitlelerinin (belki de bir ilüzyon olan) yapısını değiştirerek, müzikal omnivorluğun kapısını da aralamıştır. Böylece belirli müzik türlerini tercih etme üzerinden yapılan sınıfsal tanımlar da zayıflamış, müzik türü ve sınıflar arasındaki ilişki daha kaotik ve birden fazla gerçeğe/etkene dayalı bir hale gelmiştir. Kuantum fiziği açısından bir analogi üretirsek; her birini birer parça

(kuanta) olarak görebileceğimiz her bir sanatçı ya da şarkı, farklı kültür ve bireylerde farklı algılanabileceğinden ana akım medyanın tüm manipülasyonlara rağmen direnen ve giderek güçlenen internet medyasının etkisiyle klasik fizikteki durağan pozisyonlanma yerine süper pozisyonlanabilme potansiyeli gösterirler. Dijital üretim tekniklerindeki gelişimle hızlanan bu sürekli değişim, geçişkenlik, koordinatsızlık, yersiz-yurtsuzluk, seferilik ve keşmekeş sektördeki yaratıcı yıkımın hızlanmasını sağlamış, pozisyon koruma güvencesini azaltmış, yıkım tehdidini arttırmıştır. Eski yıldızların satış ve dinlenme (sosyal medya ve dijital müzik platformlarında) oranlarının düşmesi ve yıldızlıklarının birer unvan ya da nişan şeklinde geçmişten bir miras gibi taşınmaya başlaması tamamen bahsettiğimiz değişimlerin bir sonucudur. Bu noktada ilginç olan, yeni teknik ve sound'lar ile üretim yapan kimi eski yıldızların da yeni yıldızların sayılarına erişememeleridir. Örneğin, Tarkan'ın elektronik alaturka alt yapılı *Yolla* şarkısı Youtube üzerinde iki yılda 333 milyon görüntülenme alırken yeni isimlerden Aleyna Tilki benzer stildeki *Sen Olsan Bari* ile bir yılda 409 milyon görüntülenmeye erişmiştir. Rapçi Norm Ender'in *Mekanın Sabibi* isimli yeni şarkısının sadece on günde 35 milyon görüntüleme alması meseleyi yeni sound'ları üretmenin dışına taşımaktadır¹². Dolayısıyla yaratıcı yıkım teorisindeki *yeni üretim biçimlerine geçiş* konu müzik sektörü olduğunda yıkımı ya da yıkım tehdidi olarak gerilemeyi engellemekte, bağlayıcı etken olarak zayıflamakta, tümü yeni sound'ları kullanan bu sanatçılara yönelik kültürel ve bireysel algılamının kaotik yapısını kolayca açıklayamamaktadır. Keza, Türk Pop Müziği'nde ana akım içinde yer alan Demet Akalın'ın Rapçi Ben Fero'nun *Demet Akalın* isimli parçasında hem ismen hem de bedenen boy göstermesi hem müziksel beğeni hiyerarşilerinde hem de sınıfsal bakımdan arka vagonlara itilen rap müziğin artık ana akım sanatçılar açısından da güvenli bir tür olarak algılandığını göstermektedir. Türsel keşmekeşin bu örnek özelinde sığınılabilir yeni limanlar üretmesi müzik sektöründeki hızlı değişimleri açıklamanın yanı sıra birlikte tanımlanabilir standart türlerden ibaret beğeni hiyerarşilerini sadece teorikleştirmektedir. Hiyerarşide üst sıralara sabitlenmiş türlerin hayatta kalabilmek ya da daha fazla satışa (beğeniye) sahip olabilmek adına alt sıralardaki türlerle bir araya gelmesi de, bir nevi iflas etmemek adına şirket birleştirmek gibi, beğeni kitlelerini birleştirmektedir aslında. Dünyada ve bizde örnekleri olduğu gibi, klasik müzik orkestralarının kimi zaman popüler müzik şarkıcı ya da gruplarını misafir etmesi de bu bağlamda bir stratejidir. Türler arasındaki yakınlaşma görüntüsünün altında aslında ideolojik temelli beğeni hiyerarşilerinin yaşamsal içgüdüler söz konusu olduğunda çabukça dağılabilen yapısı saklıdır. Dolayısıyla ideolojik/ekonomik temelli sınıfsal farklılık tanımlamaları üzerinde inşa edilen beğeni hiyerarşileri o ideolojik/ekonomik arka planın dinamiklerine

¹² Verilen örneklere ait izlenme rakamları 01.08.2019 tarihi itibarıyla geçerlidir. Makalenin yayınladığı ve okunduğu tarihlerde değişmiş olacaktır.

bağlı olarak kendiliğinden değişecek, konuyu üst-alt kültür gibi soyut kavramlardan açıklama yaklaşımını sarsacaktır.

Küreyel müzik pazarında bir müzik türünün başka bir müzik türü ile bir araya gelebilmesi sonucu türler artık pozitivist geleneğe ait oldukları kültürlerin antropolojik ya da ekonomik göstergelerine sabitlenen soyut pozisyonları üzerinden değil, sadece pazarda ürettiği getiri/kazanç bakımından sınıflanmaktadır. Bu açıdan küreyel müzik pazarında müzik türleri kültürel bakımdan eşit ancak pazar payı üzerinden dinamik ve hiyerarşiktir. Özetle, kültürel elitist estetik cemaatin tarafgirliklerini meşrulaştırıcı moral panikle kültürel yozlaşma ya da kültürel özcülük bakımından tehdit olarak gördüğü türsel keşmekeşin ağı yapısı küreyel müzik pazarı bakımından bir vaha işlevi görmekte, domine edici estetiğin sınırlarını yıkarak estetik çoğulculuğa yön vermekte ve farklı tür/müziyenlere can suyu taşıyarak yaratıcı yıkım sürecini bizzat domine etmektedir. Bu verimli ağ sistemi içinde müzik üretme biçimleri de buna bağlı olarak değişmekte ve müzik öğretiminde/egitiminde köklü değişim ve tartışmaları zorunlu kılmaktadır. Daha çok yurtdışında gördüğümüz bu hareketlilik daha çok öğretmen-öğrenci etkileşimi, öğrenmede otonomi, çalgılar ve repertuar gibi boyutlarda somutlanmıştır. Klasik sosyoloji ve pozitivist bilim anlayışı içinde şekillenen eğitim anlayışımızın tersine Avrupa’da, özellikle İngiltere, Norveç ve Finlandiya’da, gündelik hayat sosyolojisinin güçlenerek eğitim felsefesi ve uygulamalarına işlediğini görüyoruz. Bizim gibi modern kültürünü teorik olarak inşa etmiş toplumlarda demokratik tercihler resmi ideoloji bakımından birer tehdit olarak görüleceğinden mutlaka etkisizleştirilir. İtibarsızlaştırma (yoz, geri vs.) üzerinden yürütülen bu moral panik duygusu esasen kökleri eskiye dayanan ve ait olunan soyut cemaatin kolektif belleğinden gelen bir şartlanma da olabilir. Kendi beğeni ve tercihleri doğal yollarla oluşmamış, Bourdieu’nun ifadesiyle *zorunlu olanın seçimi* atmosferi içinde beğeni kültürü edinmiş bir kitlenin daha liberal ortam ve koşullarda bile aynı zorunlu tercihi sonraki kuşaklara *aktarma* içgüdüğü anlaşılabilir bir durumdur. Bu açıdan toplumun farklı beğeni ve tercihlere sahip olması, saçılıp dağılması, türsel keşmekeş ağının farklı dallarından beslenmesi vatan toprağının bölünmesi benzeri bir panik üretip kolektif olarak aktarılan *bir arada tutma* ya da *bütün bir yaşam biçimi* (Williams, 1958’den akt. Bennett, 2013) içgüdüsunü kışkırtmakta, müzikte çeşitlilik ve türsel keşmekeş ağı düşmanlaştırılmaktadır.

Bennett (2013) 20. yy sonlarında toplum ve kültür kuramcılarının gündelik hayatı homojen ve bütün bir yaşam biçiminden ziyade son derece çoğul ve çekişmeli bir alan tanımlamaya başladıklarını belirtmiştir. Bu dönüşümün altında Bennett’a (2013) göre iki temel etken rol oynamıştır: ilki modernitenin çöküşü ile birlikte toplumsal cinsiyet, ırk ve meslek tabanlı modernist kimlik tanımlarının önemini yitirmesi, ikincisi de medya ve kültür endüstrilerinin artan önemidir. Bu değişimin sonucunda ortaya çıkan çeşitli özgün ve hibrid yeni toplumsal kimlik biçimleri Chaney’e göre *kültürel parçalanma*

şeklinde sonuç vermiştir (Chaney, 2002'den akt. Bennett, 2013: 15). Bennett (2013: 15-16) böylelikle kültürün gittikçe daha çeşitli hale gelen kimlik projelerini kapsayan, son derece çoğul ve parçalı bir terim haline geldiğini belirtir. Artık bireyler için kimlik, yakın çevrenin habitusu dâhil, farklı referans noktaları ile bağlantılı olarak oluşturulmaktadır. Dolayısıyla bu değişimler sürecinde iki temel bakış açısının oluştuğunu görürüz. İlki, Chaney'e ait *kültürel parçalanma* terimine kültürel özcülük, kültürel muhafazakârlık minvalinde yer yer moral panik refleksi (yozlaşma, çürüme, ticarileşme vs.) ile yaklaşmaktır. İkincisi ise değişime gündelik hayat sosyolojinden bakan, kültürün yeni biçimlerini okumaya ve anlamaya çalışan bir sosyolojik perspektiftir. Müzikte türsel keşmekeş tanımına da oturan bu çoğulculuğu kabullenme anlayışının en zorladığı alan muhakkak müzik eğitimi olmuştur. Bu iki bakış açısı arasındaki çatışma sadece bizde değil, Avrupa'da da kendini göstermiştir. Kabaca çizdiğimiz bu değişim çerçevesinde gündelik olanın geçici, uçucu şeyler şeklinde değil, yeni kültürel kimliklerin önemli bir parçası olarak ele alınması özellikle L. Green'in fikir ve uygulamalarında kendini göstermiştir. Green'in çalışmalarında sıklıkla karşımıza çıkan *gerçek-dünya (real world)* terimi tek başına bu çatışmanın kanıtıdır. Okul ortamına *gerçek dünyadan uzak/izole ortam* göndermesini açıkça yapan bu terim müzik öğrenmenin informal ortamlardaki süreçlerini dışlayan geleneksel okul müzik eğitimine yönelik bir eleştirinin temsili sayılabilir. L. Green (2001, 2006, 2008), P. Dyndhal (2014), J. Martin (2012), H. Westerlund (2006), S. Karlsen (2010) gibi isimlerin çalışmalarında öne çıkan bir kavram olarak *öğrenmede özerklik (authenticity)* ise öğrencilerin müzik öğrenme süreçlerinde okul-dışı gerçek yaşamlarındaki müzik öğrenme/yapma deneyimlerinin sınıflara taşınması fikrini içermektedir. Böylece geleneksel müzik pedagojisinin yerini almaya başlayan popüler müzik pedagojisinde öğrenciler istedik yönde listelenmiş sesleri/müzikleri değil, kendi seslerini/müziklerini üreterek *sonik özerkliklerini* kazanmaya başlarlar. Ojala ve Vakeva (2015) her bir küreyel müzik türünün, türsel keşmekeşin her bir dalının, kendi öğrenme biçimini yani kendi pedagojisini de ürettiğini belirterek sonik özerkliği bu pedagojinin bir bileşeni olarak görürler. Bu haliyle küreyel müzik kültürü içinde popüler müzik pedagojisi hegemonik bir müzik kültürünün aktarıcılığı yerine farklı toplumlar, fikirler, stiller ve türler arasındaki geçişlerin bir zemini olmaya başlar. Ojala ve Vakeva'nın (2015) *aracı pedagoji (brokering pedagogy)* olarak tanımladığı bu yeni anlayış günümüz müzik eğitimi felsefesinde sabitlenmiş, standart ve hiyerarşilendirilmiş müzik kültürü ve beğenisi dayatmayan alternatif bir bakışı temsil etmektedir.

Sınıflardaki popüler müzik orkestralarında klasikleşmeye başlayan gitar, davul, vurmali çalgılar, klavye gibi bileşimler de artık değişmeye başlamıştır. Öğretmenler eğitimini aldıkları ve uzmanlaştıkları bu çalgıların yerini almaya başlayan dijital müzik üretim tekniklerine uyum sağlamak zorunda kalmaktadır. Aksi halde öğretmen ve öğrencilerin müzik üretme ve icra biçimleri

arasında yeni bir çatışma üreyecektir. Ojala ve Vakeva (2015) bu olası durumu *yeni bir etno-merkezçilik* şekli olarak tanımlamışlardır. Bilgisayarda müzik üretmeye başlayan dijital çağ çocuğu bir öğrencinin algısında sadece bas gitar çalan öğretmenin liderliğindeki sınıf orkestrası demode bir tarzı yansıtıyor olabilir. Müzik üretim biçimi bakımından etnomerkezçilikten kaçamayan öğretmen öğrencinin *sonik özerkliği* ile elde ettiği müzikal kimliğinden ayrıksı bir figür haline gelip bundan önceki klasik-modern bağlamındaki çatışmanın yeni bir formunu üretecektir. Klasik ve geleneksel anlayıştan kopan popüler müzik pedagojisinin bile yeni kültürel kimliklerin hızına ayak uydurmakta güçlük çektiği ve yenilenmenin zorunluluğu düşünülürse türsel keşmekeşin ve kendine ait öğrenme biçimlerinin ürettiği sonik özerkliğin kırıcı etkisi ve gücü anlaşılabilir. Dolayısıyla küreyel müzik pazarında yeni öğrenme ortam ve biçimleri ile artan sonik özerklik standart müfredatlarla öğretilen/öğrenilen ve beğeni hiyerarşilerine kaynaklık eden *müzik türü ayrımmı* daha da belirsizleştirmiştir.

Sonuç

Müzikte beğeni hiyerarşilerinin nahifliğine yönelik bu çalışmada eleştirel bakış iki temel noktada toplanmıştır. İlk olarak bu hiyerarşilerin estetik ve bireysel tabanlı doğal seçimler olmaktan ziyade toplumsal birer sınıfa mensubiyetin göstergesi haline getirilmiş olmalarının kültürel görececilik bakımından zayıflığı vurgulanmıştır. İkinci bakışta ise, özellikle modern sonrası dönemde dijital çağın etkisiyle oluşan küreyel ortamda bu beğeni hiyerarşilerine malzeme olabilecek standardize edilmiş müzik türleri arasındaki ayırt edici karakteristiklerin giderek bulanıklaşması, hibrid türlerden oluşan türsel keşmekeşin izi güç takip edilebilir yapısına odaklanılmıştır. Özetle, müzikte beğeni hiyerarşileri oluşturmak gerek kültürel görececilik, gerekse de küreyel pazarın çok-kültürlü, çok-kimlikli karakteri nedeniyle artık sadece birer taslağa ve yer yer moral panik duygusu ile hareket eden eğitimci ve kültürel-özcü kitlenin kanonik, işlevsiz referans kaynağı haline dönüşmüş durumdadır. Bu durumda ayrıksı kültür ve dünyaları temsil eden, sabit ve tanımlanabilir dinler kitlelere sahipmiş varsayımına dayanan, kategorilere sıkıştırılmış müzik türlerini karşılaştıran ve yargısal beğeni hiyerarşileri üreten araştırma yaklaşımlarının yeni popüler müzik ve kültür çalışmalarına sadece eleştirilecek metinler şeklinde katkı sağlayacağı açıktır. Hızlı teknolojik ve sosyolojik değişimlerin etkisindeki gündelik müzik yaşantılarının mikro ölçekte analizi dinlenen müzik ve sınıfsal pozisyon arasında nedensel ilişkiler kuran müzik sosyolojisi/psikolojisi geleneğinin ötesinde *bağlam tabanlı (context-based)* kimliklerin anlaşılmasını sağlayacaktır. Gündelik hayat sosyolojisine, gündelik hayatın fragmanlarına ve küçük detaylarda saklı büyük anlamların keşfine dayanan bu mikro ölçekte analizler ve örnek olay çalışmaları *bütün bir yaşam biçimi* ya da *homojen-bütüncül bir kültür* varsayımı yerine, medya ve kültür

endüstrileri bağlamında beliren çoğul ve parçalı kültürel yapıyı gerçekçi şekilde anlamayı sağlayacaktır. Müzik araştırmacısı yargılayıcı bir idealizm ve moral panik duygusu ile vardığı *olması gereken* tahayyülünden ancak bu yolla uzaklaşarak sadece *olan'a* odaklanan *anlamacı bir etnolog* tutumuna kavuşabilecektir.

Müziği yargılamaya ilişkin referans olabilecek kültürel norm ve ölçütlerin göreceliğini göz önünde tutarsak bu tür girişimlerin amacının kültür içinde müziği anlamak değil, müzik aracılığıyla kültürler arası kıyaslamalar yapmak olduğunu görebiliriz. Kültürel evrimci müzikal elitist kitle tarafından Türkiye'de uzun süredir kullanılan bu yöntemin özellikle akademi içinde hâlâ etkin olduğunu ve kanonlaştırıldığını düşünürsek faileri açısından oldukça verimli bir söylem alanı olduğu sonucuna da varabiliriz. Bu açıdan Klasik Batı Müziği'ni kimi zaman zımnî şekilde (adını anmadan evrensel, ileri, çoksesli vb. terimlerle kodlayarak), kimi zaman da açıkça öven müzikal elitist kitle açısından müziği yargılamak çoğu zaman Klasik Batı Müziği dışındaki müzikleri ötekileştirmek adına yapılan bir eylemdir. Müzik eğitimi açısından da durum aynı olup, kültürel mirası koruma ve yaşatma ülküsü benimsenmiş gibi görünse de, mirasın ancak ve ancak armonilenmiş halinin çağdaş ve evrensel olabileceği yönündeki kurucu fikrin güçlü şekilde korunduğu ve yaygın olarak kabul edildiği görülmektedir. Popüler müziklerin reddini içeren yargılayıcı/norm koyucu elitist söylemin gerek teorik nahifliği gerekse de sahadaki failerin (öğrenci, öğretmen, müzisyen vs.) bu söylemlere rağmen ifa ettiği gündelik hayat pratiklerine yedirilmiş müzikal deneyimlerinin yoğunluğu ve giderek genişleyen ağ yapısı elitist söylemin moral paniğini sadece o estetik cemaate mensup bireyler arasında işlevi olan ancak dışarıda etkisiz bir retoriğe dönüştürmüştür. Bu durumda müzikte beğeni hiyerarşileri üreten norm koyucu elitist yapılar ile küreyel müzik pazarındaki türsel keşmekeş arasında bir çatışma olduğunu söylemek de güçleşir. Tek yönlü ve sadece elitist cepheden yapılan çoğu söylemsel atağın yanıtsız kalması esasen bu söylemlerin müzik ve kültür ekseninde bir entelektüel tartışma ortamı yaratmak için değil, artık bir tahayyüle dönüşen yüksek pozisyonu teorik olarak sürdürmek amacıyla üretildiğini düşündürmektedir.

Kaynakça

- Ali, F. (1990, Temmuz 22). Mozart'sız yaşayanlara acıyorum. *Cumhuriyet*, s.12, Gürer Aykal ile görüşme, https://www.cumhuriyetarsivi.com/sign/buy_page.xhtml?news=3315895&no=12 adresinden erişilmiştir.
- Arun, Ö. (2014). İnce zevkler-olağan beğeniler: Çağdaş Türkiye'de kültürel eşitsizliğin yansımaları. *Cogito*, 76, 167-191.
- Ayas, G. (2014). *Musiki İnkılabı'nın Sosyolojisi*. Doğu Kitapevi: İstanbul.
- Aydoğuş, O., Türkcan, B., Çalışkan, E. T., & Kopurlu, B. S. (2009). *Kriz Teorileri: Kondratieff, Schumpeter ve Wallerstein*. *Çalışma Metni*, Ege University Working Papers in Economics, İzmir.

- Başdaner, O. (2018). Georg Simmel: Gündelik Hayatın Ayrıntıları. E. Esgin ve G. Çeğin (Ed.), *Gündelik Hayat Sosyolojisi* (s.69-102) içinde. Phoenix Yayınevi: Ankara.
- Bennett, A. (2013). Kültür ve Gündelik Hayat. (N. Tokdoğan, B. Şenel, & U. Kara, çev.) Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Bourdieu, P. (2016). *Akademik Aklın Eleştirisi-Pascalca Düşünme Çabaları*. P. Burcu Yalın (Çev.), İstanbul: Metis Yayınları.
- Bourdieu, P. (2017). *Ayırım: Beğeni Yargısının Toplumsal Eleştirisi*. Heretik.
- Boyle, J. D., Hesterman, G. L., & Ramsey, D. S. (1981). Factors influencing pop music preferences of young people. *Journal of Research in Music Education*, 29, 47-56.
- Brittin, R. V. (1991). The effect of overtly categorizing music on preference for popular music styles. *Journal of Research in Music Education*, 39, 143-151.
- Canoğlu, M., & Ballı, E. (2017). Tüketicilerin kebab restoranı tercihlerini etkileyen faktörler-Adana örneği. *Organizasyon ve Yönetim Bilimleri Dergisi*, 10(1), 30-43.
- Çeğin, G., & Göker, E. (2017). Araştırmasından 50 yıl, Kitabından 35 Yıl Sonra Ayırım. İçinde, *Ayırım: Beğeni Yargısı'nın Toplumsal Eleştirisi*, Takdim, 2.Baskı, Ankara: Heretik.
- Çeğin, G. (2018). Gündelik hayatın kavranışı için Pierre Bourdieu'nün kavramsal repertuarının verimlilikleri ve sınırlılıkları, E. Esgin ve G. Çeğin (Ed.), *Gündelik Hayat Sosyolojisi* (s.405-430) içinde. Phoenix Yayınevi: Ankara.
- Demirtaş, H. O., & Köse, H. S. (2017). Müzik öğretmeni adaylarının müzik türlerine ilgileri üzerine bir inceleme. *Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 18(3), 1404-1415.
- DiMaggio, P., & Useem, M. (1978). Social class and arts consumption. *Theory and Society*, 5(2), 141-161.
- Dyndahl, P. (2014). Shifting authenticities in Scandinavian music education. *Music Education Research*, 16(1), 105-118.
- Elflein, D. (1998). From Krauts with Attitudes to Turks with Attitudes: Some Aspects of Hip-Hop History in Germany, *Popular Music*, 17(3).
- Elliott, D. J. (1989). Key concepts in multicultural music education. *International Journal of Music Education*, (1), 11-18.
- Elliott, D. J. (2012). Another perspective: Music education as/for artistic citizenship. *Music Educators Journal*, 99(1), 21-27.
- Ercan, H., & Barış, D. A. (2016). Klasik batı müziği eğitimi veren devlet konservatuvarı müzik lisans öğrencilerinin müzikal beğenileri ve müzik dinleme alışkanlıklarının incelenmesi. *Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 16 (İpekyolu Özel Sayısı), 2255-2268.
- Frith, S. (2013). What is bad music? In: *Bad music: the music we love to hate*, Washburne, C. J., & Derno, M. (Eds.) New York: Routledge.
- Furman, C. E., & Duke, R. A. (1988). Effect of majority consensus on preferences for recorded orchestral and popular music. *Journal of Research in Music Education*, 36, 220-231.
- Gans, H. (1974). *Popular Culture and High Culture*. Nova York, Basic.

- Geringer, J., & Madsen, C. K. (1987). Pitch and tempo preferences in recorded popular music. In C. K. Madsen & C. A. Prickett (Eds.), *Applications of Research In Music Behavior* (204-212). Tuscaloosa: University of Alabama Press.
- Geringer, J.M. (1982). Verbal and operant music listening in relationship to age and musical training, *Psychology of Music (special issue)*, 47-50.
- Gerry, D., Unrau, A., & Trainor, L. J. (2012). Active music classes in infancy enhance musical, communicative and social development. *Developmental Science*, 15(3), 398-407.
- Green, L. (2001). *How popular musicians learn: A way ahead for music education*. Aldershot: Ashgate.
- Green, L. (2006). Popular music education in and for itself, and for 'other' music: Current research in the classroom. *International Journal of Music Education*, 24(2), 101-118.
- Green, L. (2008). *Music, informal learning and the school a new classroom pedagogy*. Aldershot: Ashgate.
- Günay, E. (2006). *Müzik Sosyolojisi: Sosyolojiden Müzik Kültürüne Bir Bakış*, İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Günay, E., & Özdemir, M. A. (2012). *Müzik öğretimi teknolojisi ve materyal geliştirme*. Bağlam Yayıncılık.
- Hakanen, E. A., & Wells, A. (1993). Music preference and taste cultures among adolescents. *Popular Music & Society*, 17(1), 55-69.
- Hargreaves, D. J. (1984). The effects of repetition on liking for music. *Journal of Research in Music Education*, 32, 5-47.
- Hargreaves, D. J. (1982). The development of aesthetic reactions to music. *Psychology of Music*, Special Issue, 51-54.
- Heritage, J. (2013). Etnometodoloji. A. Giddens ve J. Turner (Ed.), Ü. Tatlıcan (Çev.), *Günümüzde Sosyal Teori* (s.253-305) içinde. Say Yayınları: Ankara.
- İmik, Ü., & Dönmez, Y. E. (2017). Özengen müzik eğitimi veren kurumlarda Türk Müziği ilgisi: Malatya Örneği. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 3(2), 114-128.
- Johnson, J. (2002). *Who Needs Classical Music? Cultural Choice and Musical Values*. Oxford: Oxford University Press.
- Karlsen, S. (2010). BoomTown music education and the need for authenticity—informal learning put into practice in Swedish post-compulsory music education. *British Journal of Music Education*, 27 (1), 35-46.
- Katz-Gerro, T. (1999). Cultural consumption and social stratification: leisure activities, musical tastes, and social location. *Sociological Perspectives*, 42(4), 627-646.
- LeBlanc, A., Jin, Y., Stamou, L., & McCrary, J. (1999). Effect of age, country, and gender on music listening preferences. *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, 141, 72-76.
- Lee, F. R. (1951). Preferences of different age and socio-economic groups in unstructured musical situations. *The Journal of Social Psychology*, 33 (1), 147-152.

- Martin, J. (2012). Toward authentic electronic music in the curriculum: Connecting teaching to current compositional practices. *International Journal of Music Education*, 30(2), 120–132.
- Noll, V. H., ve Scannell, D. P. (1972). *Introduction to educational measurement*. Boston: Houghton Mifflin.
- North, A.C.& Hargreaves D. J. (2008). *The Social and Applied Psychology of Music*, Oxford University Press, New York.
- Ojala, A., & Väkevä, L. (2015). Keeping it real: addressing authenticity in classroom popular music pedagogy. *Nordic Research in Music Education*, 16, 87–99.
- Özdemir, C. Ş., & Can, A. A. (2019). Müzikte dinleme, dinleme türleri ve müzik öğretmenliği öğrencilerinin müzik dinleme yaklaşımları. *İlköğretim Online*, 18(1).
- Phillips, T., & Street, J. (2015). Copyright and musicians at the digital margins. *Media, Culture & Society*, 37(3), 342-358.
- Rentfrow, P. J., McDonald, J. A., & Oldmeadow, J. A. (2009). You are what you listen to: Young people's stereotypes about music fans. *Group Processes & Intergroup Relations*, 12(3), 329-344.
- Rogers, J. (2013). *The Death & Life of the Music Industry in the Digital Age*. Bloomsbury Academic.
- Roscoe, P.B. (2015). Kültürel antropolojide pozitivizmin tehlikeleri, S. Altuntek (Ed.), E. Boz (çev.), *Yöntembilim Üzerine Antropolojik Okumalar* (s.205-242) içinde. Dipnot Yayınları: Ankara.
- Schuessler, K. F. (1948). Social background and musical taste. *American Sociological Review*, 13(3), 330-335.
- Schutz, A. (1962). Commonsense and scientific interpretation of human action in Natson, M. (ed). *Collected Papers* volume 1, Nijhoff, The Hague.
- Scott, D. B. (1990). *Music And Sociology For The 1990s: A Changing Critical Perspective*. Oxford University Press.
- Solomon, T. (2005). 'Listening to Istanbul': Imagining Place in Turkish Rap Music. *Studia Musicologica Norvegica*, 31(01), 46-67.
- Soykan, Ö. N. (2012). Müzik Nedir? Felsefi Bir Araştırma. *Doğu Batı*, 62, 29-42.
- Spiro, M. E. (2015). Kültürel görecelik ve antropolojinin geleceği. S. Altuntek (Ed.), E. Boz (çev.), *Yöntembilim Üzerine Antropolojik Okumalar* (s.159-204) içinde. Dipnot Yayınları: Ankara.
- Stokes, M. (1992). *The Arabesk Debate: Music and Musicians in Modern Turkey* (Oxford).
- Stokes, M. (1994). *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place* (Oxford).
- Şen, Ü. S. (2016). İnsan ve toplum ekseninde müzik estetiği kavramı. *Journal of International Social Research*, 9(45).
- Şentürk, Z., Zahal, O., Yurga, C., Gürpınar, E., & Altun, F. (2016). Müzik öğretmenlerinin öğretmenlik mesleğine yönelik tutumlarının profil özelliklerine göre incelenmesi. *Journal of Human Sciences*, 13(3), 5032-5052.

- Tanrıöver, A. U., & Tanrıöver, G. B. (2015). Genel, özengen ve mesleki müzik eğitimi süreci içinde verilen keman eğitiminde karşılaşılabilecek olası güçlükler. *The Journal of Academic Social Science Studies*, 32, 555-567.
- Topalak, Ş. (2013). Güzel sanatlar lisesi çalgı eğitimi/öğretiminde karşılaşılan sorunların incelenmesi. *Sanat Eğitimi Dergisi*, 1(2), 114-129.
- Westerlund, H. (2006). Garage rock bands: A future model for developing musical expertise? *International Journal of Music Education*, 24(2), 119.
- Yönetken, H.B. (1949). Bizde Okul Müziğinin Fonksiyonuna Dair, *Müzik Görüşleri*, 1, 2-3. Ankara.
- Yüksel, M. (2015). Eğitim düzeyi farklılıklarının spora yansımaları. *International Journal of Social Science*, 31, 149-165.



Popüler Müzikte Bir “Ötekileştirme” Örneği: Heavy Metal’e Yönelik Olumsuz Yargıların Estetik, Toplumsal ve Ahlaki Boyutları

Yasemin Ata*

Özet

Kimliği inşa eden her özelliğin olduğu gibi müziğin de birey ve gruplar arasında zaman zaman etiketleme, dışlama ve ötekileştirmeye neden olduğu gözlemlenebilir. Birincil rolü -genel kabul gören yaklaşımla- gençlik ve yetişkinler dünyası arasındaki sınırları simgelemek olan popüler müziğin bazı türleri sahip oldukları özellikler ve istemli ya da istemsizce neden oldukları kimi olaylar neticesinde tarihi boyunca toplumun çeşitli kesimlerinden olumsuz tepkilere maruz kalır. Söz konusu tepkilerin en fazla şiddetlendiği heavy metal; görsel ve işitsel imajı, müzik videoları, şarkı sözleri ile yalnızca yetişkin muhafazakârlar arasında değil, genel olarak toplum nezdinde iktidar sahipleri tarafından (medya, politika, din) “sakıncalı” bir müzik türü olarak etiketlenirken, toplumda izlerkitleye karşı giderek artan nefret, korku, önyargı ve nihayet ötekileştirme tutumunun oluşmasına neden olur. Bu çalışmada heavy metal müziğe yönelik kimi zaman normalin çok üzerinde endişeler taşıyan toplumsal tepkiler, bu tepkilerin nedenleri ve türe ilişkin var olan kalıpyargılar sorgulanmış, ötekileştirme sürecinin işleyiş aşamaları uygun temel kavramlar çerçevesinde sınıflandırılarak aktarılmaya çalışılmıştır.

Anahtar sözcükler: Popüler müzik, Heavy metal, Ahlaki panik, Ötekileştirme, Kalıpyargı

* Dr. Öğr. Üyesi, Sinop üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bilimleri Bölümü, yasata@gmail.com

An Example of "Othering" in Popular Music: Aesthetic, Social and Moral Aspects of Negative Judgments on Heavy Metal

Abstract

Just as for other features that build one's identity, music can occasionally be the subject causing labeling, exclusion, and alienation/othering among individuals and groups. It is generally accepted that the primary role of popular music is to symbolise the boundaries between younger and older sections of the society. As such, certain types and features of popular music, either intentionally or inadvertently have caused throughout its history adversity among certain sections of the society and attracted negative reactions from certain circles. This phenomenon is even more apparent in the case of heavy metal music whose visual images, video and audio clips and lyrics are regarded as "objectionable" not only among adult conservatives, but by those in power in society in general (media, politics, religion). It also leads to a growing sense of hatred, fear, prejudice and finally social alienation/othering. In this study, the social reactions to heavy metal music, which sometimes have concerns far above normal, the reasons for these reactions and the stereotyping of the genre are questioned and an attempt is made to classify the stages of the othering process in view of relevant theories.

Keywords: Popular music, Heavy metal, Moral panic, Othering, Stereotypes

Birey ve gruplar, modernizmden bu yana büyük çaplı küresel dönüşümlerin yaşam pratiğimize getirdiği çoğu duruma -zorunlu ya da gönüllü bir biçimde- ayak uydururken, aynı süreçlerin tektipleştirici etkilerine karşı çoğunlukla direnç gösterme eğilimindedirler. Bu eğilim, toplum içinde sürekli ve dinamik bir "diğerlerinden farklılaşma" halinde olmalarında gözlemlenebilir. Kimlik inşasının temelinde yer alan bu süreç, hem bireylerin hem de grupların toplum içinde "kim oldukları" nı ortaya koyarken aynı zamanda "kim olmadıkları" nın da yanıtını bulmalarını/vermelerini sağlar. Dolayısıyla toplum içinde bir "biz" kurgulanırken otomatik olarak "diğerleri" de oluşmaya başlar. Birey ve grupların birbirlerinin farklılıkları karşısındaki tutumları rekabet, işbirliği, tolerans, birlikte yaşama gibi olumlu yönde sürdürülebileceği gibi düşmanlık, dışlama şeklinde de olabilir. Bu ikinci tepkiler, genellikle gruplar arası ilişkilerde "ötekileştirme" eğiliminin bir göstergesi olarak gözlemlenir. Bu süreçte çatışma içinde bulunan gruplar, kendi grup kimliklerini (iç grup) olumlu imajlarla temsil ederken; diğer grubu (dış grup) olumsuz imajlarla temsil eder (Arar ve Bilgin, 2009: 237). Buradan hareketle küçük görmek, aşağılamak ve hor görmek yoluyla farklı kimlikte olanı zayıflatmayı, güçten düşürmeyi ve iktidarsızlaştırmayı amaçlayan bir söylem biçimi olarak "ötekileştirme", "biz" ve "diğerleri" arasındaki farklılığın "biz" lehine ve "diğerleri" aleyhine işleyecek bir ayrımcılığa dönüştürülmesi eğilimini ifade etmektedir (Yılmaz, 2015: 4).

Diğer taraftan ötekileştirme, kimlik farklılıklarının özelleştirilmesi, yani doğal farklılıklarımız gibi algılanması ilkesine dayanır. Bir kere “doğal” ya da “normal” olanı tanımlamaya başladıktan sonra, birçok yaşam biçimi ve davranış kendini “uygunsuz”, “ahlaksız” ya da “geri” tanımları çerçevesinde bulmaktadır. Çünkü bu davranışlar bize tercih etmediğimiz başka bir yaşam biçimi olasılığını hatırlatarak kendimiz için kurguladığımız “normal”leri tehdit eder (Doğan, 2016: 144). Toplumsal gruplar arasında ırk/etnik köken, mezhep, siyasi görüş, cinsiyet, cinsel tercih, fiziksel özellikler, giyim tarzı, yaş grubu, sosyoekonomik sınıf, meslek, kültür, zekâ, yetenek, beceri, tercih ve beğeniler ve grup kimliğini yaratmada “gerçek” ve “algılanan” diğer her türlü farklılık ötekileştirme nedeni olabilir.

“Öteki”nin Müzik Kimliği Üzerinden Kurgusu

Müzik, tüm kimliklenme biçimlerini özellikle sosyal kimlik ve grup kimliğini gösterme ve yeniden üretmede güçlü bir semgesel role sahiptir. Müziğin, etkili bir bilişsel uyaran olarak grup kimliğinin temelinde yer alan, esasen bir zihinsel kurgu olan kolektif aidiyet bilincini onaylayan ve pekiştiren bir işlevi vardır. Dolayısıyla yüklenen özgün anlamlar ve edindiği semgesel rol her iki taraf için de işler; gruplar arası ilişkilerde iç grup için birleştirici olan müzik, dış grup için de bir o kadar ayrıştırıcıdır. Müziğin kolektif kimliğin inşasında küresel düzeyde nasıl işlediğinin gözlemlenmesine en zengin içeriği sağlayan alanlardan biri şüphesiz popüler müzik ilişkili gençlik kültürleridir. Herhangi bir bağlamda tatmin edici bir tanımlama çabasını sonuçsuz bırakacak karmaşıklığa sahip olan popüler müzik olgusunun yadsınamaz tarafı günümüz toplumlarında popüler kültüre üretim, paylaşım ve tüketim pratikleri açısından sonsuz bir kaynak teşkil etmesi ve bu anlamda günlük yaşamı biçimlendirmede üstlendiği rolüdür. Yukarıda sözü edilen gereksinimlere bireysel ve çeşitli ölçekteki topluluklar düzeyinde yanıt verebildiği için popüler müziklerin önemi ortadadır. Birer semgesel anlam ambarı olan popüler müzikler, her türlü kimlik oluşumunu ve dönüşümünü yansıtabilecek esneklikte kurulur (Erol, 2002: 228 - 229). İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra kurulan toplumsal ve ekonomik yeni düzenle birlikte “gençlik” artık yalnızca bir yaş aralığını değil; gündelik hayat akışı, jargon, düşünce biçimi temelinde “yetişkin” dünyasından farklı olma iddiası üzerine kurdukları değerler sistemi ile başlıbaşına bir kültürel grubu temsil eder (Aktaran Çerezcioglu, 2014). Tınsal ve tınsal dışı unsurların kaynaşmasıyla pek çok farklı tarz yaratan ve her bir tarzda farklı anlam dünyaları barındıran popüler müziklerin kimlik bağlamındaki en temel işlevi doğrudan ilişkilendiği “gençlik” ile “yetişkinler dünyası” arasındaki ayrımı simgeleyen sınırları inşa etmesidir. Edindiği bu rolde popüler müzik yetişkinler dünyasında çoğu zaman sempati ile karşılanmaz ve onların muhafazakâr değerleriyle çatışır. Bunun sonucunda sık sık çeşitli ahlaki sorgulamalarla karşı karşıya kalan popüler müziğin özellikle bazı türleri, nihi-

lizm, şiddet, müstehcenlik, din karşıtlığı gibi temalar içerdiği ve mevcut toplumsal düzeni tehdit ederek ahlaki değerlerin çöküşüne neden olacağı endişesiyle toplumsal paniğin başlıca nedenlerinden biri olur.

Tarihte yarım asırdan fazla bir geçmişe sahip olan heavy metal müzik, sahip olduğu tınısal ve tınıdışı tüm özellikleri; rock müzikten aldığı asi ve muhalif tavrı, yanı sıra kendine özgü olan karanlık, saldırgan ve “şeytani” öğeleri ile yıllar içinde popüler müziğin en rahatsızlık verici türlerinden biri haline gelir. Başlangıçta müziği değer açısından sınıflayan kimi eleştirmenlerce çeşitli nedenlerle görmezden gelinse de, içeriğinde “algılanan” şiddet, kontrolsüz cinsellik, madde bağımlılığı, satanizm, intihar gibi temalar ile muhafazakârlar ve türü ergen ve genç yetişkinler için “tehlike” olarak gören aileler bu müziğe kayıtsız kalamaz. Adının bir biçimde karıştığı bir dizi intihar ve cinayet olayının kitle medyasınca aktarılma biçimleri türe ilişkin olumsuz yargıları körükler ve kötü şöhreti -başta ortaya çıktığı Avrupa ve Kuzey Amerika olmak üzere- tüm dünyada yayılmaya başlar. Özellikle A.B.D.’de devletin müziğe uyguladığı denetim ve sansürün en belirgin hedefi haline gelen türün izlerkitesinin hızla arttığı 1980’lerde Amerikan Senatosunun desteğiyle piyasaya sürülecek albümleri denetleyen bir komite kurulur. Komite aynı zamanda heavy metal karşıtı propagandalara formal bir nitelik kazandırmış olur. Bu durum, heavy metali psikoloji ve sosyal psikoloji alanındaki akademik çalışmalar için popüler bir araştırma konusu haline getirir. Böylelikle yalnızca anaakım medyanın değil akademik dünyanın da hedefinde olan türün sahip olduğu kötü şöhret katlanarak artar. Bu gelişmeler, türe ilişkin var olan olumsuz yargıları daha da güçlendirirken, insanların izlerkitleye olan bireysel önyargılarının kolektif bir ayrımcılığa dönüşmesinde de önemli bir etken olur. Söz konusu ayrımcılık, türün dünyanın farklı bölgelerine ulaşmasına paralel olarak, yeni izlerkitlelerin ortaya çıktığı bütün ülkelerde kendini gösterir. 1990’lara gelindiğinde dünya genelinde oldukça geniş bir kitleye ulaşan heavy metalin, birçok ülkede olduğu gibi Türkiye’de de - yaşanan kimi olayların da etkisiyle- suç, şiddet, sapkınlık gibi temalarla en çok bağdaştırılan müzik türü olduğu yönündeki görüş yayılmaya başlar. Bu çalışma heavy metale ve izlerkitesine karşı toplumun çeşitli kesimlerinden gelen, antipati ve kınama ile başlayarak yarattığı panik, endişe ve korku yüzünden zamanla ayrımcılığa ve ötekileştirmeye dönüşen sosyal reaksiyonları Türkiye özelinde geçirdiği aşamalarla ele almayı hedefler. Çalışma 2013 - 2015 yılları arasında Diyanet İşleri Başkanlığı’nın “Satanizmin Türkiye’deki Merkezi” olarak saptadıkları (Okumamış, Hürriyet, 2002) ve bu açıdan “hassas” bir konumda sayılan İzmir’de gerçekleştirilmiştir. Heavy metal izlerkitesini dışındaki farklı meslek ve yaş gruplarından rastgele seçilmiş kişilerle yapılan görüşmelerde türe ilişkin var olan yargılar sorgulanmıştır. Çalışmada öncelikle heavy metalin toplumda yarattığı endişenin kaynağı olan kilit olaylara, ardından kitle medyası aracılığıyla yarattığı toplumsal paniğe değinilecek ve bununla bağlantılı olarak ortaya çıkan ve zihinsel bir referans olarak iş gören kalıpyargı-

ların estetik, ahlaki ve toplumsal açıdan nasıl işlediklerine ve ötekileştirme sürecine nasıl hizmet ettiklerine değinilecektir.

Popüler Müzik ve Toplumsal Panik

Belirli kişi ya da grupların belirli zaman ve yerlerde buldukları toplumun geneli tarafından kabul görmüş olan ahlaki normlar bağlamında davranmamaları ve bununla bağlantılı kabul edilen olaylar, o kişi ya da gruplar için “sapkınlık” (deviance) tartışmalarını beraberinde getirir. Söz konusu normlardan farklı bir noktada olmak ve farklı hareket etmek toplumun egemen değerlerine ve ortak çıkarlarına tehdit olarak görülür. Bu kişilere, gruplara ve olaylara aşırı ve abartılı tepki ile başlayan ve devam eden toplumsal süreci irdelemede başvurulan elverişli bir kavram da Türkiye’de “törel ülkü” (Mutlu, 1995: 334) ya da “ahlaki panik” kullanımlarıyla karşılık bulan *moral panictir*. Yayınlanmış literatürde ilk kez 1971 yılında İngiliz sosyolog Jock Young tarafından ortaya atılan kavram bir yıl sonra Stanley Cohen tarafından sistemli ve geniş biçimde ele alır. Takip eden yıllarda ise Erich Goode ve Nachman Ben-Yehuda (1994) kavramın tanımlanan doğasında olduğu gibi doğuşu, gelişimi ve zamanı gelince yok olabilirliliğine ilişkin beş özellik saptayarak toplumsal paniğin çözümlenmesine yeni bir boyut kazandırır. Popüler müzik literatüründe sıklıkla karşılaşılan ahlaki panik kavramından bu çalışmada da ülkemizde zaman zaman olayların “gerçek” ve “algılanan” tehlikesinin ötesinde bir endişeyle karşılanan heavy metale yönelik toplumsal reaksiyonları analiz etmek üzere yararlanılmıştır.

Cohen, klasikleşen çalışması *Folk Devils And Moral Panics: The Creation Of The Mods And Rockers’* (Halk Şeytanları ve Moral Panik: Mod’lar ve Rocker’ların Yaratılışı)’nda söz konusu süreci şu şekilde tanımlar:

“Toplumlar, zaman zaman ahlaki panik süreçleriyle karşı karşıya kalır. Bir durum, olay, kişi ya da kişiler toplumun değer ve çıkarlarına tehdit oluşturduğu tanımlamasıyla ortaya çıkarılır. Söz konusu fenomenin doğası kitle medyası tarafından basmakalıp biçimlendirilmiş bir şekilde sunulur. Ahlaki barikatlar yazarlar, din adamları, politikacılar ve diğer kanaat önderleri tarafından güçlendirilir. Sosyal açıdan itibar sahibi uzmanlar, durumu saptar ve çözüm yolları öne sürerler. Sorunla baş etme yolları geliştirilir ve çoğunlukla bu yollara başvurulur. Daha sonra durum ortadan kalkar, ortadan kaldırılır ya da daha da kötüleşerek görünür hale gelir. Bazen ahlaki panik ortadan kalkar ve toplumun bilgisinden ve kolektif belleğinden çıkartılır. Kimi zaman da çok daha ciddi ve uzun süreli yansımaları olur; legal, toplumsal ve politik açıdan ve hatta toplumun kendini kavraması açısından değişikliklere neden olabilir” (2002 [1972]: 1).

Cohen, çalışmanın örneğinde 1964 yılı Paskalya bayramında İngiltere’deki bir sahil kasabası olan Clacton’da başlayan birkaç sokak çatışmasının manşetlere nasıl abartılı ve çarpıtılmış biçimde taşındığını anlatır. Medya-

nın “halk şeytanları” (ya da günah keçisi) olarak etiketlediği, daha sonra “Mod’lar ve Rocker’lar” olarak adlandırılacak iki grubun İngiltere popüler kültürünün şiddete yönelik endişelerine en fazla neden olan altkültürleri haline nasıl getirildiğini tartışır. Bu tanımlamalardan da çıkarılacağı gibi, ahlaki paniğin itici gücü kitle medyasıdır. Medya herhangi bir nedenle odak olarak belirlediği kişilerin ya da olayların üzerine giderek onları manipüle etme işini çeşitli yollarla gerçekleştirir. Bunlardan en temeli Mod’lar ve Rocker’lar örneğinde olduğu gibi olayın, kişi ya da grupların negatif yönlerini abartmak ve büyütme; olayla ilgili haberler sansasyonel ve abartılı başlıklar kullanılarak ya da gerçekler büyütülerek sunulur. Cohen, elbette bu sokak çatışmalarının hoş olmadığını, baskıcı hatta korkutucu olduğunu kabul eder. Ancak medyanın, Scooter kullanan Mod’ların karıştığı olayları “Scooter mafyalarının terörü” (Daily Telegraph) ve “Gençler kasabayı altüst etti” (Daily Express) gibi başlıklarla kontrol altına alınabilir bir sıradanlıktan çıkarıp olayın gerçekliğinin çok ötesine taşındığını belirtir. Olayların geçtiği yerler, savaş alanına çevrilmiş izlenimi vermek için “isyan”, “yıkım çılgınlığı”, “savaş”, “kuşatma”, “çılgın grup” gibi ifadelerle tanımlanır (Aktaran Yıldız, Sümer, 2010: 40). Medyanın ahlaki panik yaratmada kullandığı bir diğer yol birleriyle bağlantısız olayları bağlantılıymış gibi göstermek, kimi olayların arasında gerçeği yansıtmayan neden-sonuç ilişkileri kurmak ve bu “sorunlar” için bir şeyler yapılmasını talep etmektir (Aktaran Cloonan, 2002: 128). Medya ve diğer iktidar araçları tarafından gençlik üzerinden üretilen ahlaki panikler geleneksel değerlerin alt üst edildiği endişelerinin etrafında ahlaki panikler yaratırken, gençlerin popüler müzikle, çalışmanın başında belirtilen organik bağı çoğu zaman bu sürece malzeme olur.

Kitle medyası unsurunun itici gücüyle anne-babalar, eğitimciler, din adamları, politikacılar gibi toplumsal yapıdaki otorite rollerinin, gençlerin popüler müzik figürlerinin “olumsuz” yönlerine özenerek toplumsal ve ahlaki değerlerin çöküşüne neden olacağı yönünde taşıdıkları endişeler ve bu endişelere verdikleri tepkiler, popüler müzik kaynaklı moral paniğin zeminini oluşturur. Bu nedenle popüler müzik ve etkisi altındaki gençlik, sürekli ahlaki sorgularla karşı karşıya kalır. “Gençlik” olarak kategorize edilen grup, toplumun belli bir düzen dâhilinde işlemlerini isteyen sözü geçen otorite grupları, diğer bir deyişle “yetişkinler dünyası”ndan bakıldığında daha “savunmasız” ve “kolay etki altında bırakılabilir”dir. Ancak gelenekçi toplumsal değerleri sürdürerek geleceğe taşıyacak olan da onlardır. Bu nedenle Shuker’in (2001: 217), şiddet, müstehcenlik, nihilizm, din karşıtlığı olarak özetlediği, belli türler ve altkültürler etrafında edinildiğinin iddia edildiği ve moral çöküşü simgeleyen bu değerler kontrol altına alınmalıdır. Özellikle 1970’li yıllardan itibaren bu tepkilere en fazla neden olan altkültürler punk, rap, rave ve heavy metaldir. Ancak Shuker’in (2002: 193) de belirttiği gibi kavramın aslında belirli popüler müzik türlerini ve türlere dayalı altkültürleri hedef alma durumu çok daha eskilere dayanır. 1920’lerde caz 1950’lerde Ted’ler ve

rock n’ roll, 1960’larda Modlar ve Rockerlar, 1970’lerde punk, 1980’lerde goth, heavy metal ve rap, 1990’larda İngiliz rave kültürü sözkonusu dönemlerin toplumsal bağlamlarında çeşitli ahlaki paniklerin nedeni olur. Özellikle punk ve rave’in olduğu festivallerde sansür oldukça yoğundur ve kuralların değişmesine (ilgili kanunlar konulması) neden olur. Ancak özellikle geleneksel ve dinsel değerlerin yok edilişi konusundaki ahlaki paniğin en büyük nedeni rap müzik ve rock ve türevleridir. Özellikle rock müzik, neden olduğu bu panik etrafında negatif etkileşimlerin somutlaşmış hali olarak algılanır. Bunun sonucunda toplumsal düzenden sorumlu kurumların güçlü tepkileriyle karşılaşır.

Heavy Metal ve “Ahlaki Panik”

Hjelm vd.’nin belirttiği gibi metal müzik ve kültürü üzerine çalışan araştırmacılar bu fenomenin iki ayrı yönüne odaklanmaya eğilimlidir (2011: 5). Yeni metal müzik altkültürlerinin ya da scenelerin yaratılışı ve yeniden üretilişinin yanı sıra türe ilişkin en yaygın araştırma konusu sosyal reaksiyonlar ve özellikle de ahlaki paniktir. Metal müziğin tarihçesini oluşturmaya niyetlenen müzik yazarları ve araştırmacılar, türün, Blues temelli Rock’n Roll müziği geçirdiği müziksel “evrim”in bir sonucu olduğu konusunda uzlaşırlar. Amerika kökenli popüler müziğin ve Rock müziğin temelinde Blues’u yerleştirmek, popüler müziğin ve Rock müziğin güncel formlarını Blues kökeniyle ilişkilendirmek, sıklıkla rastlanan tarihsel bir yaklaşım biçimidir. Buna göre Heavy Metal; kronolojik olarak Blues, Rock’n Roll ve Rock türlerinin ardından gelen bir türdür ve adı geçen türlerle arasında “evrimsel” bir ilişki vardır (Çerezcioglu, 2011: 6-7). Müzik tarihinde kırk yılı aşkın bir geçmişe sahip olan metal türleri öncülleri olan türlerin kimi müzikal özelliklerini ve kimi değerleri sürdürmenin yanı sıra özgün tınısal unsurlar (*powerchord*, yoğun *distortion* efekti vb.) ve karanlık, saldırgan, satanik öğelerle yıllar içinde kendi tarzını oluşturur. Walser, heavy metal olarak bilinen *soundun* Led Zeppelin’in *Led Zeppelin II*, Black Sabbath’ın *Paranoid* ve Deep Purple’ın *Deep Purple In Rock* albümleriyle kodlandığını ileri sürer (1993: 10). Buna göre başlangıcı tarihsel açıdan 1960’ların sonu ve 1970’lerin başına rastlayan tür 1980’lerde ise popülerliğinin zirvesindedir. Artık, Harris’in de deyiimiyle heavy metal sözcüğünü yalnızca dile getirmek bile -çağdaş popüler müzik türlerinden geliştiği güzel haberdar olursa bile- uzun saç, kafa sallama (*headbang*), scream vokaller, taşkın tavırlar, aşırılık, ileri seviyede maçoçluk ve siyah deriyle ilişkilenebilmektedir (2007: 1). Tür bu ilişkilenebilmelerle, gençler arasında sadık kitleler yaratırken aileler ve muhafazakârların hedef tahtası haline gelmekte gecikmez. Şiddet, özgür cinsellik, madde bağımlılığı, satanizm, intihar gibi temalar içermekle suçlanan tür, dini ve politik muhafazakâr gruplar ve aileler tarafından gençler için “saldırgan” ve “tehlikeli” olarak görülmeğe başlar.

1960'lı yılların sonundan günümüze değin, karamsarlık, kaos, şiddet, müstehcenlik, intihar, ölüm, büyü, şeytana tapma, madde bağımlılığı gibi “olumsuz” unsurlarla en fazla ilişkilendirilen tür olan metal müziğin ana akım medya tarafından zaman zaman bir ahlaki panik doğası içinde -farklı boyutlardaki şiddet ve intihar olaylarından en önemsiz sayılacak olaylara kadar - abartılı ve suçlayıcı bir üslupla “neden” olarak ele alması, toplumun farklı kesimlerinin de zamanla türe ilişkin olumsuz yargularını biçimlendirecek durumlar yaratır. Diğer yandan metal müzik, akademik dünyada “ergenlerin ve genç yetişkinlerin kişiliklerini, davranışlarını olumsuz yönde etkileyebilir” iddiası ile psikoloji ve sosyal psikoloji temelli çalışmaların odağı haline gelir. Bunların sonucunda, özellikle Amerika Birleşik Devletleri’nde müziğe uygulanan sansürün en belirgin hedeflerinden olan tür, yerel scene’lerin var olduğu hemen her yerde birbirine benzer olumsuz yaklaşımlarla, suçlamalarla, medya, devlet, güvenlik birimleri ve diğer ilgili kurumların (kilise, sivil toplum kuruluşları) ortaklığındaki denetimlerle karşı karşıya kalır. Metal müziğin etkilerinin Amerika ve dünya gündemini en çok meşgul ettiği olay ise kayıtlara “Columbine Katliamı” olarak geçen cinayet ve intihar olayıdır. 1999’da Colorado’da iki lise öğrencisi arkadaşları ve öğretmenlerinden oluşan 13 kişiyi öldürüp 24 kişiyi yaraladıktan sonra intihar ederler. Olay Amerika’da silah kontrolünden şiddet içeren video oyunlarına kadar birçok ahlaki paniğin patlak vermesine neden olur. Ancak yaşanan paniğin en büyük nedeni yine metal müziktir. Gençlerin o dönemde oldukça popüler olan Marilyn Manson’a hayran oldukları iddiası, basına “Katiller, rock ucubesi Manson’a tapıyordu” ve “Şeytana tapan manyak, çocuklara öldürmelerini söyledi” manşetleriyle yansır. Olayın Manson’la bağlantısına ilişkin somut kanıtlara ulaşılabilmesi ya da gençlere şiddeti telkin eden farklı etkenlerin de göz önüne alınmış olması, Manson’ın “katliamın sorumlusu” imajından kurtulması için yeterli olmaz. Manson ise olayların ardından, basının gerçek temellere dayanmayan suçlamalarıyla kendisinin günah keçisi ilan edildiği, bu durumun asıl nedeninin ihmalkârlık, nefret ve silah erişimi olduğu ve medyanın insanları farklılıkları nedeniyle etiketleme konusundaki tavrının ayrımcılığı ve şiddeti daha da körükleyeceği yönünde bir açıklama yapar (Sterngold, 1999). Olayı takip eden haftalarda iki öğrenci basında sürekli “yabancı, farklı ve tuhaf” olarak sunulur. Basın, tıpkı Cohen’in Mod’lar örneğinde olduğu gibi olay günü siyah trençkot giymiş olan gençleri “trençkot mafyası” olarak tanımlar. Siyah kıyafetler, trençkot giymek, makyaj yapmak, Marilyn Manson dinlemek ve vahşet içerikli video oyunları oynamak artık şiddete eğilim için yeterli nedenlerdir (Killingbeck, 2001: 86-202). Metal müzik ve şiddet eğilimi arasındaki ilişkiye yönelik en son nokta, Amerika’da kimi cinayet davalarında metal müzik dinlemenin sanık savunmalarında “hafifletilmiş neden” olarak kabul edilmesidir (Harris, 2007: 27). Öte yandan barındığı iddia edilen özellikleriyle psikoloji ve sosyal psikoloji alanında yapılan çalışmalarda bir müzik türünün sahip olabileceği bütün olumsuz etkiler sorgulanır.

Tanner (1981), çalışmasında heavy metali okul sürecinin egemen değerlerine olan karşıtlığı normalleştirme ve reddetme sembolü olarak ele alır. İskandinav ergenlerle ilgili bir başka çalışmada ise Roe (1983), müziksel kimi fonksiyonların sembolik olarak okula yabancılaşmayı temsil ettiğini ve düşük okul başarısıyla sosyal açıdan hoş görülmeyen müzik tercihlerinin bağlantılı olduğunu saptar. Daha sonra yapılan çalışmalarda da Arnett (1996) benzer sonuçlara ulaşır (Aktaran Shuker, 2002: 108-109). Gençler arasında öfke ve saldırganlık (Gowensmith ve Bloom, 1997), madde kullanımı (King 1988), intihar (Stack, 1998; Lacourse, 2001), şeytana tapma ve hatta cinayete eğilimin (Martin ve Segrave’den aktaran Arnett, 1991) metal dinlemeyle ilişkisi araştırılır. Dağılmış ya da mutsuz ailelerden gelen ergenler ve genç yetişkinler arasında rahatsız edici bir yabancılaşmanın belirtisi olduğu varsayılan tür hakkındaki “endişeler” dile getirilir (Arnett’ten aktaran Harris, 2007: 27). 2000’li yıllarla birlikte heavy metal üzerine yapılan akademik çalışmalar hatırı sayılır bir çeşitliliğe ulaşır. Müzikoloji ve sosyoloji temelli çalışmaların önemli bir bölümünü ise heavy metal izlerkitesi oluşturur. Bu çalışmalarda da medya ve kamuoyu tarafından metale yüklenen olumsuz kalıpyargılar ve bu yargıların genellenebilirliği araştırılır (Fried, 2003; Rentfrow, Gosling, 2007; Rentfrow vd., 2009).

1980’li yıllarla birlikte İstanbul’da oluşmaya başlayan izlerkitesinin kısa sürede diğer büyük şehirlere de yayılmaya başlamasıyla metal müzik, Türkiye’de “göz önündeki” türlerden biri haline gelir. İlk olarak İstanbul, Ankara ve daha sonra da diğer büyük şehirlerde oluşan küçük scene’ler Türk metalinin doğuşunun başlangıcını oluşturur. Scene’in öncüleri çoğunlukla orta ve üst sınıf ailelerden özel ya da devlet okullarında iyi eğitim almış genç erkeklerdir. Metalin Türkiye’de ortaya çıkışı 1980 Darbesi ile aynı döneme denk geldiğinden kültürel kaynakların sınırlı kullanımı gerekliliği dolayısıyla o sıralarda dünya genelinde göstermekte olduğu ticariyi başarıyı Türkiye’de gösteremez (Hecker, 2012: 37). Ancak siyah deri, yırtık pantolon, metal zincir, uzun saç, sakal, küpe gibi görsel imaja dayalı “sıra dışılıkları” dolayısıyla bu yeni kitle Türk kamuoyunda pek olumlu izlenimler bırakmaz. Hatta medyada “ahlak yıkıcılığı”na dikkat çeken kimi eleştirilere maruz kalır (Aktaran Çerccioğlu, 2011: 190). Bununla birlikte metal müzik hayranları 1990’lar boyunca dış görünüşleri dolayısıyla “çılgın”, dinledikleri müziğin yüksek völümü ile ise “gürültücü” gençlik olmanın pek ötesine geçmezler. Ancak 1999’da İstanbul’da metal müziğin sıradan seyrini değiştirecek bir cinayet olayı yaşanır. Kayıtlara “Türkiye’deki ilk satanist cinayeti” olarak geçen olay, medya organlarınca kamuoyunun “o güne kadar karşılaşmadığı” ve “halkı dehşet içinde bıraktığı” vurgularıyla servis edilir. Mahkeme tutanaklarında cinayet faillerinin “satanist oldukları” ve “satanizmi metal müzik çerçevesinde öğrendikleri” gibi ifadelerin yer alması medyanın ilgisini bir anda metal müzik ve satanizm bağlantısına çevirir. Böylece Türk kamuoyunun metal müzik algısını bambaşka boyutlara taşıyacak olan süreç başlamış olur. Üze-

rine kolaylıkla gidilebilecek bağlantıyı keşfeden medya o andan itibaren satanizmin kaynağı olarak ele aldığı metal müziğin toplumsal değerleri alt üst edecek, gençleri sapkınlığa ve intihara sürükleyerek huzur ve güven ortamını yok edecek bir tür tehdit olduğu algısını yaratır ve “cadı avı” başlar. Yalnızca izlerkitlenin değil, müzikle bağlantılı ticari dağıtımçıların kısaca tüm scene üyelerinin hedef gösterilerek zan altında bırakıldığı haberler medyada emniyet, sivil toplum kuruluşları ve hatta siyaset gündemini meşgul ederek harekete geçme konusunda bir konsensüs oluşturur. 1999’da başlayan “satanist” paniği aynı zamanda metal müziğe ve izlerkitlesine yönelik ötekileştirilme tutumunu üreten olumsuz toplumsal tepkilerin ilk somut aşamasıdır. Bu aşama Erich Goode ve Nachman Ben-Yehuda’nın Cohen’in etkili analizlerini temel alarak kimi eklemelerde buldukları teoriler çerçevesinde ele alınır. Goode ve Ben Yehuda’ya göre (2009) toplumsal bir sürecin ahlaki panik olarak değerlendirilebilmesi için öncelikle şu beş özelliği taşıması gerekir: *Endişe, Düşmanlık, Fikir birliği, Orantısızlık, Geçicilik*.

Endişe: Medya tarafından tetiklenen şiddetli kaygılar

Bir toplumda herhangi bir konuda ahlaki panik yaşandığını belirleyen ilk kriter toplumun o konuyla ilgili abartılı bir endişeye sahip olmasıdır. Birçok durumda endişenin derecesi büyütülür ve tehdidin gerçek durumunun önüne geçer (Good ve Ben Yehuda, 1994: 156-157). Medya endişeyi yaratma ve insanların dikkatini konuya çekmede çeşitli yollara başvurur. En sık başvurduğu yöntemlerden biri yazılı basında büyük puntolarla hazırlanan manşetlerdir. Manşetlerin çoğu zaman gerçeği tamamen yansıtmaması beklenmediği gibi haber değeri “atfedilen” tüm olaylar çarpıtılmış başlıklar ya da içeriklerle medyada yer bulabilir. Gerçekleşen “satanist cinayeti” suçunun mahiyeti TCK’nın 82/1-b maddesinde “Canavarca Hisle ve Eziyet Çektirerek Adam Öldürme” şeklinde düzenlenmiştir (<http://www.resmigazete.gov.tr>, 2019). Yargıtay olaydan sonra satanist cinayetine verilen cezanın infazı ile ilgili olarak suçun ceza kanunundaki tanımıyla yani “canavarca his sevgiyle adam öldürmekten müebbet” beyanında bulunmuş ancak bu tanım medya tarafından manipüle edilerek manşetlere “SATANİSTLER CANAVARDIR!” (“Satanistler Canavardır”, 2003: 5) şeklinde taşınmıştır (Aktaran Ata ve Kutluk, 2015: 46). Aslında basit gibi görünen bu manipülasyon, medyanın satanizmi araştırarak heavy metal ile olan “bağlantılarının” üzerine gitmesiyle beraber “metalçilik” ve şeytan bağdaştırmasına neden olacak algıyı halk üzerinde çoktan yaratmaya başlar. 1999’da İstanbul’da işlenen satanist cinayetin ve ardından yine satanizmle bağlantılı olduğu iddia edilen intiharların medyada hemen her gün geniş yer bulması ve halkı paniğe sevk eden haberlerin yoğunluğu güvenlik güçlerini harekete geçirerek, satanizmle ilgili operasyonlar düzenlemelerine ve konu üzerine çeşitli raporlar hazırlamalarına neden olur. Bu süreçte yaşanan panikten en büyük payı alan anne babalar olur. Medya, ço-

cukları belirli yaş aralığında olan anne babalar için derhal bir “satanist profili” çıkarmaya girişir. Bu profilde “özellikle Black Sabbath, Led Zeppelin gibi metal gruplarını dinlemenin” ve satanistlerin buluşma noktası olarak tanımlanan “metal müzik satan kasetçilere ve kafelere gitmesinin” şüphe uyandırması gereken durumlar olarak ele alınması dikkat çekicidir.

Öte yandan satanizm ile savaşta şeytanın en büyük düşmanları olan semavi dinlerdeki tanrı inancı ve bununla ilişkili otoriteler tarafından verilen seminerler haberlere konu olur. İlahiyat alanında çalışan akademisyen Ahmet Güç, verdiği konferanslarda satanizme olan sempatinin uyuşturucu, alkol, Rock ve metal müzik, parçalanmış ailelerin çocuklarına daha kolay etki edebildiği vurgusunu yapar. 2004 yılında Diyanet İşleri başkanlığı Prof. Ahmet Güç’ün satanizmin gençler üzerindeki tehdidine ilişkin yazdığı bir kitabını yayımlar. Kitapta satanizmin tarihçesi, öğretileri ve hedeflerine değinen Güç, “metalik” müzik adıyla bahsettiği metal müziği satanistlerin çıkış noktası ve satanizmin Türkiye’de gençlere tanıtılması, yaygınlaştırılması için kullanılan bir suç unsuru olarak ele alır. Metal müziğin Türkiye’de yeni oluşmaya başladığını bu nedenle konunun ancak batıdaki örneklerinden takip edilebileceğini belirten Güç, metal tarihine değinmeye çalıştıktan sonra müziğin bu konuda ne kadar etkili olduğunun üzerinde durur:

“Müziğin gücü: Metalcilerden şeytan temasını kusursuz bir biçimde işleyenler, Şeytan konularını çok tarafsız anlatırlar. Bugün de çalışmalarını sürdüren, 1970’lerin efsanesi İngiliz Venom topluluğu zamanında birileri onların albümlerini tersinden çalarak şeytani mesajlar bile aramıştı. Onlardan sonra ‘satanizm’ metal müzik içinde iyiden iyiye kullanılmaya başlandı. Çünkü müzik güçlüydü ve dinleyicisi dünyanın en acımasız kitleliydi”. (2004: 62)

Düşmanlık: “Günah keçisi”nın üretimi ve toplumda yeni bir “öteki”

Ahlaki paniğin ikinci özelliği tehditkâr davranışlarla ilişkili görülen kişilere karşı belirli bir seviyede düşmanlık olmasıdır. Ahlaki paniğe neden olacak olayın failleri “halkın şeytanları” olarak tanımlanır. Üyeler yasalara saygılı toplumun düşmanı olarak belirlenir: davranışları toplumun tamamının ya da büyük bir kısmının değerlerini, çıkarlarını, hayat tarzını, zedeleyici ve tehdit edicidir (Goode ve Ben Yehuda, 1994: 157). Olaylara neden olabilecek alternatif problemler gözetilmediği gibi medyanın tamamıyla metal müzik dinleme ya da dış görünüş gibi belli başlı noktalara odaklanmaları artık metal müzik hayranlığını halkın gözünde ciddi bir korku nedenine ve bunun neticesinde düşmanlığa dönüştürür. Toplumda uzun saçlı, siyah giyen metal dinleyen herkes “satanist” olarak etiketlenmeye başlar (Ata ve Kutluk, 2015: 47). Tekil olayların aktarıldığı haberler, halkın algısına bütün olarak yerleşir ve onların gözündeki “metalci” imajını sabitleştirir. Medya manipülasyonu ve

genellemeler sonucunda halkın gözünde “potansiyel suçlu” haline gelen metalciler, ayrımcılık ve ötekileştirmenin hedefi olurlar.

Fikir birliği: Tehlikenin varlığına ve yapılması gerekenlere dair ortak kanı

Ahlaki paniğin üçüncü önemli göstereni ise düşünce birliğidir. Düşünce birliğinde tüm insanların aynı fikirde olması zorunluluğunun olmadığı belirtilir ancak ‘eldeki problemin gerçek ve toplumu tehdit eden bir durum olduğuna ilişkin yaygın bir inanç olmalı ve bu durumu düzeltmek için bir şeyler yapılmalıdır’ (Good ve Ben Yehuda, 1994: 157). Toplumun çeşitli birimlerinde “failler”e karşı oluşan tepki birleşiktir. Satanist paniğinde düşünce birliğine örnek olan nokta medyadaki haberler üzerine sivil toplum kuruluşları, emniyet güçleri, Diyanet İşleri Başkanlığı ve hatta İç İşleri Bakanlığı gibi iktidar sahipleri konu üzerine fikir birliğine vararak birbirlerine paralel bir mücadele başlatırlar. Medyadaki haberlerin ardından ilk hareket emniyet güçlerinden gelir. 2002 yılında İzmir ve İstanbul Emniyet müdürlüklerinde yayınlanan raporlarda İstanbul’daki rock ve metal müzik temalı kimi bar ve kafelerin satanist zanlıların mekânı olduğu yönünde ifadeler yer alır. Raporda ayrıca satanizmin önce internet daha sonra ise heavy metal gruplarıyla yayılmış olduğu iddiası yer alır. Ardı ardına yaşanan olaylarla satanizm tartışmaları devletin en önemli idare merkezlerinin gündeminde yer bulmaya başlar. İç İşleri Bakanlığı Strateji Merkezi Başkanlığı’nın 2004 yılında hazırladığı raporda “Satanizmin sembolleri ve özellikleri” başlığı altında heavy metal’e değinir. Siyah giymek, saç uzatmak, temizliğe önem vermemek, karanlık ortamlarda bulunup sert müzik dinlemek, metal müzik satan kasetçilere ve kafelere takılmak, heavy metal müzik, özellikle Black Sabbath ve Led Zeppelin dinlemek satanistliğin emareleri olarak değerlendirilir (Gözlügöl ve Çağlar, 2004: 26).

Orantısızlık: Tehlikenin “gerçek” ve “algılanan” boyutları arasındaki fark

Ahlaki paniklerde algılanan tehlike gerçek tehlikeden daha ağır basmaktadır (Goode ve Ben Yehuda, 1994: 158). Yani medya tarafından halk üzerinde yaratılan korku ve endişe gerçekte olan tehlikenin yaratacağının çok üzerindedir. Davranışın veya ortaya koyduğu tehdidin büyüklüğü abartılmaktadır. 1999’da gerçekleşen satanist cinayeti ve ardından gelen birkaç intihar olayının peşpeşe olması dikkat çekicidir. Ancak medya olayların birbiriyle bağlantısız olma olasılığını tamamen göz ardı ederek haberlerin devamı ile paniği sürdürmek ve halkın ilgisi canlı tutmak için zorlama bir takım kanıtlarla bağlantı kurmaya çalışır. Metal müzik dinleyen siyah giyen, adı geçen müzik mekânlarında eğlenen bütün gençler potansiyel satanist olarak etiketlemesi bura da örnek teşkil eder. Tehlikenin “algılanan” boyutu, medya güdümlü olaylar ve güvenlik ve emniyet güçlerinin asayiş konusundaki icraatları mekânların ve kimi müzik marketlerin sahiplerinin de potansiyel birer suçlu durumuna düş-

mesine neden olur. İnsanlar hayat tarzları dolayısıyla sahip oldukları özelliklerin çok uzağında suçlamalarla karşı karşıya kalırlarken toplumda “tehlike” olarak algılanmaya başlarlar (Ata ve Kutluk, 2015: 47).

Geçicilik: Medyanın ilgisini kaybeden olayların sıradanlaşması

Geçicilik, ahlaki panikteki dalgalanmaları tanımlamak için kullanılır (Gode ve Ben Yehuda, 1994: 158). Kitle medyasının olayları sunumları ve buna bağlı panik birdenbire ortaya çıkar, fakat çabucak yok olabilmektedir. 1999’da başlayan olaylar medya gündemine birden bire düşer ve birbirine benzeyen birkaç olayın ardından alevlenerek gündemi meşgul eder. Ancak failerin cezaevine girmesi ve olayların durulmasıyla medyanın ilgisini kaybetmeye başlar. Daha sonraki yıllarda medya kimi cinayet olaylarını da satacılık şüphesiyle ele almaya çalışsa da haberler yeterli etkiyi yaratmaz (2015: 48).

Ahlaki panikler patlak verdiğinde medya ve toplum ilişkisi normalden daha dinamik bir hal alır. Medyanın süreci tetikleyen ve gündemde tutan sürekli enformasyon girişi, toplum üzerinde kurduğu ahlaki ve ideolojik egemenliğe dayalı olarak kullandığı dile de yansır. Bir kısmı zamanla toplum belleğine kodlanır ve “geçicilik” özelliğinde değinildiği gibi olaylar zaman zaman etkisini yitirse de “biz” dışında konumlanan gruplara karşı geliştirilen belirli kanaat, değer, tutum, inanç, imaj, anlam ve yargıların belirli kategorizasyonlarla -çoğunlukla kalıcı olarak- yerleşmesine neden olur. Arar ve Bilgin’e göre insanlar çeşitli kişileri, grupları, olayları ve durumları kategorize ederek çevresini daha basit ve anlaşılır kılma eğilimindedir. Çünkü kategorilendirme, zorunlu olarak dile başvurmayı ve dilde mevcut nitelendirme özelliklerini kullanmayı içermektedir. Bu bir adlandırma ve dolayısıyla etiketleme etkinliğidir (2009: 152). Kalıplaşmış imajlar, gruplar ve o gruplardan gelen kişiler hakkında belirsiz durumlarda karar vermeyi kolaylaştırır. Bu nedenle kalıpyargılar “öteki”nin zihinsel olarak kurgulanmasında ve sürekliliğinde önemli bir role sahiptir. Cohen de benzer bir yaklaşımla dilin önemine değinir; iletişim ve özellikle de kalıplaşmış ifadelerin iletişime girmesinde sözcük ve imgelerin sembolik gücünü öne sürer. Sözgelimi *Modlar ve rockerlar* örneğinde yer alan her sözcük belirli bir kod oluşturur. Bir kelime (*mod*) bir durumun (sapkınlık) sembolü ve nesnelere (belirli bir saç tipi veya giyim şekli) bir durumu ve onunla bağdaşmış olumsuz duyguları gösterir hale gelmektedir. Sonuçta *mod* terimi daha önce çağrıştırdığı anlamlardan sıyrılarak tamamen negatif anlamlar kazanır (Cohen, 2002: 36-37). Cohen’in araştırmasının örneğinde Clacton (olayların geçtiği kasaba), *mod*, *rocker* gibi sözcüklerin, medyanın ürettiği resimler dolayısıyla arasında ayrılmaz bir bağlantı oluşur. Bu sözcükleri anmak, toplumda endişe, korku ve iğrenme duygularının ortaya çıkmasıyla sonuçlanır. Buna bağlı olarak da eskiden tarafsız ya da nötr sayılan bu sözcükler, ahlaki panik sürecinde şiddet ve kaosun sembolü olur

(Aktaran Hecker, 2012: 80). Bu çalışmanın örneğinde de “metalcı”liğe ilişkin medya dili ile dolaşıma giren kimi sözcüklerin sembolleştiğinden söz etmek mümkündür. Satanistlik ve metal müzik hayranlığı birbirine denk ya da birbirinin şartı olarak algılanmaya başlar. Bu yargılar ötekileştirme sürecinin önemli bir parçasıdır ve onları zamanla kalıpyargılara dönüştürür.

“Öteki”nin Temsili ve Ötekileştirme Referansları: Heavy Metal’e İlişkin Yargılar ve Kalıpyargılar

Bu başlık altında daha detaylı bir tanım yapmak gerekirse “yargı”, sözcük anlamıyla “kişi, durum veya nesnelerin kavrama, karşılaştırma gibi yollarla eleştirici bir biçimde değerlendirilmesi”ni ifade ederken (www.tdk.gov.tr, 2019), kalıpyargı ise “aynı değerlendirmelerin toplumun ortak belleğinde standartlaşması” olarak tanımlanabilir. Kalıpyargı terimini psikoloji literatürüne kazandıracak ilk önemli referansı sağlayan araştırmacı, Amerikalı yazar Walter Lippman’dır. Lippman 1922’de yazdığı *Public Opinion* adlı çalışmasında kamuoyu kavramına ve nasıl oluştuğuna ilişkin iddialar sunar. Lippman kalıpyargıyı “kafamızda standartlaştırdığımız resimler” olarak tanımlar (Aktaran Edwards, 1940: 357). Bir diğer tanımla “bir sınıf ya da insan grubunun kişisel ya da fiziksel özellikler” şemasıdır (Tutkun, Koç 2008: 261). İnsanları bireysel özelliklerini dikkate almadan geldikleri gruba göre anlamlandırığımız bilişsel süreci tanımlayan kalıpyargılar, duygusal birer davranışa dönüştüğünde önyargı halini alır. Örneğin, her ‘sarışın’ yabancı turistin Alman olduğunu, bütün Japonların ‘çalışkan’ olduğunu, Arapların ‘temiz’ olmadığını düşünmemize neden olan, bu gruplarla ilgili kalıpyargılardır. Örneklerden de anlaşıldığı gibi, kalıpyargılar her zaman olumsuz olmayabilir. Olumsuz kalıpyargılar önyargıların oluşumunda etkilidirler (Göregenli, 2011: 7). Herhangi bir grubun “öteki” olarak konumu baskın grubun normları esas alınarak inşa edildiği için ötekileştirme tutumu süresince bu normlar dışında kalan dış gruplara ait tüm özellikler, değer yargıları, yaşam biçimleri “acayip”, “tuhaf”, “ahlak dışı”, “çirkin”, “yadırgatıcı” olarak görülebilir.

Estetik Yargılar

Bu başlık altında heavy metalin tınısal ve görsel imajına ilişkin yargılara ve kalıpyargılara verilmiştir. 1999’da yaşanan “satanist cinayeti”ne kadar heavy metal kitlesine toplum tarafından yüklenen negatif yargıların referansında çoğunlukla görsel imajları ve bu imajın akıllara getirdiği olası yaşam tarzları yer alır. 1980’li yıllarla birlikte İstanbul’da oluşmaya başlayan izler-kitle siyah deri, yırtık pantolon, metal zincir, uzun saç, sakal, küpe gibi görsel imaja dayalı “sıra dışılıkları” dolayısıyla Türk kamuoyunda pek olumlu izlenimler bırakmaz. “Normal dışı” görünüşleri ve davranışlarına bağlı olarak “metalciler”, ahlaki çöküşün somut örnekleri kabul edilirler: uzun saç, kirli

sakal, siyah kıyafetler ve fazlaca bira tüketimi gibi ulusun geleneksel ahlaki unsurlarına meydan okuyan davranışlardır (Aktaran Çerezcioglu, 2011: 223).

Dış görünüş ve Fiziksel Özellikler

Heavy metale yüklenen kalıpyargılarda kitlenin dış grup üzerinde bıraktığı intibanın rolü, bu intibada da görsel imajın payı önemlidir. Siyah deri, uzun saç, metal aksesuarlar ve beden modifikasyonları yadırgatıcı hatta zaman zaman tiksindirici bulunur:

"Bedene yapılan her müdahale normalin dışına çıktığı an çok pornografik algılanıyor. Onları görenler tarif edemedikleri bir şoku yaşıyorsa... bir ameliyata gir, miden bulanır. Çünkü bedenini içini görmek istemezsin. Gereksiz bir mahrem. Aynı onun gibi. Bu hissedışı vitrin boyutunda gezmek çok tuhaf ". (Akademisyen-35)

"...gözler boyalı simsiyah, dövmele falan filan... yani işte bizim en azından benim yaşam tarzıma aykırı böyle tipler. Bakışlar, gülüşler, böyle bakıyorlar falan yani ne bileyim itici geliyor bana. O yüzden korkunç yani korktuğumdan değil ama itici diyelim". (Ev hanımı, 32)

Metal kitlesine dış görünüşlerine ve fiziksel duruma ilişkin kalıpyargılar tamamen olumsuzdur. "Biçimsiz" oldukları, "korkunç" oldukları, "garip" oldukları temiz olmadıkları ve temizliğe önem vermedikleri şeklinde yargılar vardır. Dış görünüşlerine ilişkin olumsuz yargılara diğer çalışmaların bulgularında da rastlanır. "Görünüşlerinin hoş olmadığı" (Şenel, 2013: 175), piercing ve dövmele, "pis" veya "aşınmış" oldukları (Fried, 2013: 11) diğer yargılar arasındadır.

Dış görünüşleri yaratmak istedikleri "düzensizlik" in temsili olarak görülür:

"O kimliği o kodu onlar oluşturdu. İlla uzun saçlı ... yani beni gören heykeltıraş mı kasap mı vali muavini mi baskın bir tipoloji yok, dolayısıyla insanlar anlamayabilir. Ama onların illa bir aykırı durma durumları var ya... düzensizlik yaratmak ya da yeni bir tarz yaratmak da değil her şeyin aksine, inadına yapıldığında, hafif bir anarşizm olduğunda insanlar buna anlam veremiyorlar". (Akademisyen -38)

Olumsuz olmakla kalmaz dış görünüşlerinden yola çıkılarak, son derece uç olsa bile herhangi bir suç için (burada satanist cinayeti) zanlı potansiyeli taşıdıkları haklarındaki diğer bir yargıdır:

"Valla hep o tür insanlardan çıkıyor o tür olaylar (satanist cinayeti). Bizim çocuklarımız da genç ama hiç o tarz şeylere o tarz giyime özenmediler, küpeymiş, şu olsun bu olsun... daha böyle aile çocukları, düzgün ailelerden yetişen çocuklar yapmaz gibi geliyor ama yine de bilemiyorum". (Anaokulu Öğretmeni-49)

İfadede ayrıca “düzgün aile” vurgusu dikkat çekicidir. Görüşme kişisine göre düzgün ailelerin çocukları söz konusunu giyim tarzını benimsemeler. Yani “düzgünlük” kriteri metal kitlesinin benimsediği kıyafet kodlarıyla tamamen çatışmaktadır. Görsel imaj, suç potansiyeli taşımak için yeterlidir.

Tınsal unsurlar

Heavy metal’in işitsel unsurları da diğer kategorilerdeki “rahatsızlık” duygusunu destekleyecek niteliktedir. Buradan, müziğin tınsal doğasından ileri gelen estetik özelliklerle beraber tını dışı unsurlarca müziğin simgesel anlamlarına yüklenen negatif özelliklerin, aynı olumsuz yargılarda örtüştüğü görülür. Triton / powerchord, Distortion, extreme vokaller, müzikal açıdan sert, yoğun ve yüksek tuşenin rahatsız ediciliği, buna bağlı olarak kimi alttürlerle özdeşleşen brutal ve scream vokallerin “canavarca ve şeytani” bulunması önemli yargılar arasındadır.

Toplumsal Yargılar

Ötekileştirme, kimlik farklılıkları ilkesine dayanır. Ait olunan grup normları hem kendi aidiyetini onaylamaya yani yerini belirlemeye hem de ötekini tanımlamaya hizmet eder. Bu yüzden kendi normlarımız dışında kalan tüm yaşam tarzlarını ve davranışları “uygunsuz”, “ahlaksız” ya da “geri” tanımları çerçevesine yerleştirmeye eğilimliyizdir. Çünkü bu davranışlar bize tercih etmediğimiz başka bir yaşam biçimi olasılığını hatırlatarak kendimiz için kurguladığımız “normal”leri tehdit eder (Doğan, 2016). “Öteki”, iktidarlar tarafından her zaman “düzen bozanlar” ya da “düzen bozma potansiyeli olanlar” olarak görülür. “Ben” veya “biz” ne kadar düzeni, istikrarı, toplumsal normlara uyanı ifade ediyorsa, “öteki” de bir o kadar düzen bozanı, istikrarsızlığı ve toplumsal normlara uymayanı ifade eder; “ben” ve “biz” güvenli olan ise “öteki” tehlikeli olandır (Yetkin, 2015: 21).

“Aykırı” olma ve toplumsal değerlere tehdit

“...medyadan gördüğüm kadarıyla rahat insanlar, gerek filmlerden olsun gerek işte başka şeylerden... böyle hani rahat yaşayan, girdikleri çıktıkları... aileleri olsun çok rahat insanlar gibi görüyorum. Biz öyle büyüdük. Belirli bir muhitte belirli bir çevrede büyüdük. Onlar daha farklı geliyor bana. İstedikleri arkadaşlarıyla istedikleri saate kadar görüşebiliyorlar. (Ev Hanımı -32)

İfadede somut bir olumsuz tutum göze çarpmasa da heavy metal izlerkitlesine “alışılmışın dışında olma” durumu atfedilir. “Biz” vurgusundan anlaşıldığı gibi iç grubun toplumsal düzen referansları kitleye atfedilen bu aykırı durumlarla çatışır. “Rahat yaşam”, “eve giriş-çıkış saatleri” kitlenin aykırı davranışları olarak değerlendirilir ve yaşam tarzlarındaki farklılığın altı çizil-

lır. Yapılan medya vurgusu da bu yargıların oluşmasında medyanın rolünü destekler.

Bir diğer görüşte duyulan rahatsızlık barizdir; kitlenin varlığı ve yaşam tarzı sakıncalı bulunur:

“Çok normların dışında uçlarda yaşıyorlar. Belki de bir ideoloji bu. Bu ideoloji de her ideolojide olduğu gibi çok sakıncalı. Sağın en üst ideolojisi, solun en üst ideolojisi nasıl sakıncalıysa bana göre bunlar da sakıncalı. Bunlar da bir ideoloji gibi bir şey kendi çaplarında küçücük de olsa bir ideoloji bunlarinki”. (Emekli Asker-52)

Burada göze çarpan nokta kültürel açıdan yabancı olunan ve bu nedenle tam olarak tanımlanamayan kitlenin olası bir ideoloji olarak nitelendirilmesidir. Uç ve “norm-dışı” yaşam tarzlarını sunan diğer ideolojiler ne kadar rahatsızlık vericiyse burada da aynı duygu söz konusudur. Rahatsızlık duygusu görüşmecinin gözünde mevcut toplum düzenine ve “egemen toplumsal değerlere aykırılık” ve tehdit olarak kendini gösterir.

Bu ifadeler ek olarak görüşmelerde heavy metal kitesine ilişkin anarşizm, serserilik, kavgacı olma, saygısız olma, kural tanımama gibi özellikler atfedildiği görülür:

“...metal müzik dinleyenleri tamamen serseri ruhlu insanlar olarak değerlendiriyorum. Hatta şöyle; bu kuzey ege de kampta bir yerde metal müzik çalıyordu. Bütün millet kafasını sallamaktan başka dans yapmıyordu. Böyle garip garip şeyler. Hep o şekilde gördüm. Çevreden gördüklerim hep bu yönde. Mesela bazen televizyonlarda falan rastlıyoruz. Hep o tür. Çalanlar da o tür insanlar gibi görünüyor. Dinleyenler de o tür. Benim gördüğüm kadarıyla bu tarz yani serseri ruhlu, serseri tipli insanlar olarak gördüm hep bu güne kadar”. (Emekli Memur-54)

Aile Yapısı, karakter ve psikolojik durum

Farklı kültürlerde farklı araştırmacılarca yapılan birçok çalışmada Heavy metal izlerkitesine yüklenen en yaygın kalıpyargılardan biri aile içi sorunlara sahip oldukları; düzgün bir aile yaşantıları olmadığı yada dağılmış ve mutsuz ailelerden geldikleri yönündedir (Arnett, 1991; Fried, 2003; Şenel, 2013). Aile içi şiddete maruz kaldıklarına ilişkin yargılar dikkat çekicidir ve bu yaygın kanı bu çalışma içinde de destek bulur:

“Temeline bakınca zaten kulaklarını yarısına kadar yırtan bir baba var. Benim şu ana kadar gördüklerime göre bozuk aile yapılarında daha sık görülüyor. Gördüğüm tipler hep o moddaydı. Anne çok pasif, aile içi şiddet çok yüksek, adamın zaten bu kadar şiddet eğilimli olması, oradan beslenmek zorunda hissetmesi içindeki şiddeti dışa vurma.... (Akademisyen - 35)

Bu kategori altındaki bir diğer yargı ise heavy metal kitlesinin başka alanda kendini ispatlayamadığı için bu türü ve türün sunduğu yaşam tarzını benimsediğini yönündedir. Bir diğer görüşmeci de benzer bir yaklaşımla bu yargıyı destekler:

“...bir arayış, bir oturmamışlık var ki gelişme çağında, ailevi olabilir, kendini kendi yaş grubuna ait hissedemiyor olabilir. Eksik kişisel gelişim. Belki böyle durumlardan dolayı kendine patlak verecek, kendini rahatlatacak noktalar bulup işte metal müzik gibi...”. (Akademisyen -40)

Görüşmeler sonucunda kitlenin psikolojik durumuna ilişkin pek çok olumsuz yargının varlığından söz edilebilir. Bunlardan bazıları öfke ve isyankarlık üzerinedir. Bunun yanı sıra yine daha önceki çalışmalarda (Fried, 2003; Şenel, 2013) haklarındaki yargılarla örtüşen ifadeler yer alır. Bunlar şiddete eğilimli oldukları, kişilik bozukluklarının olduğu, uyuşturucu ve alkole yatkın oldukları yönündedir. Bu çalışmada ek olarak kendilerini tanıma ve tarif sorunu yaşadıkları, zayıf kişilikli oldukları da diğer yargılar arasındadır.

Ahlaki Yargılar

Heavy metal kitlesiyle ilgili ortak yargılardan biri ahlaki değerlerden yoksun oldukları yönündedir. Aykırılığın bir adım ilerisi toplum için “potansiyel tehlike”dir. 1980’lerin ortalarında Türkiye’de yavaş yavaş oluşmaya başlayan kitle medyada “ahlak yıkıcılığı”na dikkat çeken kimi eleştirilere maruz kalırlar. O dönemde Türk kamuoyu için “yeni” ve “sıra dışı” olarak kabul edilen kitle, görsel ve yazılı medyanın ilgisini çekmeye başladıktan sonra gazete yazarları ve televizyon eleştirmenlerinin heavy metale ilişkin tepkileri olumsuzdur; türü olağan dışı davranış fenomeni ve sonuçta da Türkiye’nin doğal ve dinsel kimliğine tehdit olarak tanımlamaya başlarlar (Hecker, 2008: 9). Heavy metal, hakkında bilinenlerin sınırlılığına karşın, imajını halkın gözünde “ahlak yıkıcı bir simge” olarak sağlamlaştıran kimi yazarların ağır eleştirilerine maruz kalır. Aynı yargıların bu çalışma çerçevesinde yapılan görüşmelerde de farklı yaş ve sosyoekonomik sınıflardan insanlar tarafından dile getirildiği görülür.

Ahlak yıkıcılık, sosyal ilişkilerde “çarpıklık” ve dinsel yönden zayıflık

Kitle dışından kişilerle yapılan görüşmelerde metalcilerin ahlaki değerlerinin olmadığı ve bunun böyle görülmesi için özel bir çaba sarfettikleri, komşuluk ilişkileri kurabilecek, insanlara yardım edebilecek tıynetle olmadıkları, insani duygulardan habersiz oldukları gibi ifadeler yer alır.

“Yaşam tarzları öyle... komşuluk ilişkileri yok. Hani gidip de bir bardak şey alamazsın, yardım etmezler...”. (Yönetici- 36)

Kitle, toplumun kalıplaşan ahlak anlayışlarına ters düşen zihniyete ve davranışlara sahip olmakla yargılanır. Bunun yanı sıra “çarpık” ilişkilere yatkın

oldukları ifadesi dikkat çeker. Bu ifade cinsel hayatlarına gönderme ve uyuşturucuya yatkın oldukları iddiasını içerir. Tüm bunların temelinde ise dinsel yönlerinin zayıf olduğu iddiası vardır:

“O tür müzik dinleyenler bana göre benim mantığıma göre çarpık ilişkilere çok rahat girebilirler. Uyuşturucu gibi maddeleri daha kolay kullanırlar. Çünkü bunlarda benim şahsi değerlendirmem biraz da dini değerleri çok zayıf olan kişiler. Dini değerleri daha zayıf olan kişilerin de tahmin ediyorum ki böyle konulardaki yaklaşımları daha yumuşaktır çok rahat bir şekilde geçebilirler; ilişki olsun, kokain eroin o tür maddeler...”. (Emekli Memur 54)

Sonuç

Kimlik, pratik hayatta gözlemleyebildiğimiz tüm alanlarda “farklı” olmanın cazibesini ortaya koyar. Çünkü bu bir “özlük” meselesidir ve bireysel açıdan benliğimizi (ego) “seçip” onaylarken kolektif açıdan içinde kendimizi rahat ve güvende hissedeceğimiz anlam çerçeveleri bulmamızı sağlar. Bu çerçevenin hemen dışında başlayan “ötekiler”in kendimizi keşfetmemiz ve sürekli inşa etmemizdeki rolü önemlidir. Kendi anlam dünyamızı inşa edebilmek için “öteki”den çekindiğimiz kadar ona ihtiyaç da duyarız. Bu tutum, “biz”le “öteki”nin dinamik ilişkisidir ve bu ilişki içinde anlam kazanır. Bir topluma hâkim olan değerler sistemi o toplum içinde çok sayıda “ötekiler” yaratır. Hatta zaman zaman hâkim değerleri sürekli kılmanın yolu ötekiler yaratmaktan geçer. Cohen’in ahlaki paniği tanımlarken “halk şeytanları” (folk devils) olarak adlandırdığı gruplar, toplumda uyanan (uyandırılan) abartılı endişeler neticesinde hedef olarak görülürken aynı zamanda hâkim sınıfın, grup ideolojisi yaratma ve istikrarı sağlama konusundaki çıkarlarına hizmet eder. “Biz” duygusunu sürekli kılma kaygısı kendimiz için kurguladığımız “rahat”, “güvenli” dünyanın sınırları dışında kalan tüm kültürleri, yaşam tarzlarını, değer yargılarını tehlikeli birer tehdit unsuru olarak tanımlamamıza neden olur.

Bu çalışmada bir müzik türü ve ona bağlı yaşam tarzı ve değerlerin “gerçek” ve “algılanan” özellikleriyle toplum tarafından nasıl ötekileştirildiği, popüler müziğin en kötü şöhretli türlerinden biri olan heavy metal örneği ile değerlendirilmiştir. Medyanın sistemli bir manipülasyon aracı olarak “ahlaki panik”leri yaratma konusundaki rolü bu çalışmada da birbirleriyle bağlantılı bir takım olayların, farklı grupların ötekileştirilme sürecindeki ilk aşama olarak göze çarpar. Ardından söz konusu paniğin neden olduğu olumsuz yargılar ve kalıpyargılar (stereotip) saptanmış ve ötekileştirme pratikleri çerçevesinde bu süreci doğuran ve sürdürülebilir kılan unsurlar olarak ele alınmıştır. Gençler ve yetişkinler arasında bir simgesel sınır olarak görülen popüler müzik, yetişkinlerin baktığı taraftan gençliği kınama nedenidir. Heavy metalin özel durumu bu noktada gelenekselleşen genç-yetişkin çatışmasını çoktan

aşarak hakkındaki olumsuz kanı, yargıların toplumun geneline yayılmasıdır. Dahası bu tepki ve yargılar küreseldir ve dünyada metal scenelerin olduğu neredeyse her yerde ahlaki, toplumsal ve estetik boyutlarıyla benzerlik gösterir. Bu kategoriler çalışmada Türk insanın heavy metale yönelik olumsuz algısını tetikleyen bir takım kritik olaylar çerçevesinde ele alınmıştır. “Öteki”ne olan mesafenin onaylanmasında önemli bir diğer unsur toplumsal belleğe yerleşen kalıpyargılardır. Çalışmada görüşme odağı olan kişilerin heavy metal kitlesine ilişkin yargılarında kullandıkları dışlayıcı dil ve yükledikleri pek çok olumsuz yargı bunun bir göstergesi olarak kabul edilebilir. Bu süreçte medyanın aldığı rolün önemi Cohen, Goode ve Ben – Yehuda’nın analizlerinde net olarak görülmüştür. Kitle medyası dünyada neler olup bittiğinin anlaşılması için enformasyon sağlarken, olayları alıcılara ulaşmasını istediği biçimde sunma gücüne sahiptir. Bu güç, olay ya da kişilere karşı olan algıları biçimlendirerek, toplumun kimi meselelere olan tutumunun ve yargılarının dolaylı ya da dolaysız olarak kalıplaşmasına yol açar. Dolayısıyla ötekileştirmeye neden olan farklılığın genellikle olumsuz özelliklerini atfedilerek toplumsal belleğe yerleşme sürecine hizmet eder. Bunu yaparken gerçekleri tam olarak yansıtmayı önemsemez. Herhangi bir fenomenin tehlikesi konusunda kamuoyunu alarma geçirebilecek güce sahip olan medya, lokomotif etkisiyle iktidarı paylaştığı diğer kurumlar ve hakim ideolojik araçlarla birlikte toplumda iyyinin karşısında kötü algısının yaratılma ve tanımlanma şekli olan kolektif nefreti sürdürür.

Kaynaklar

- Arnett, Jeffrey. (1991). Heavy Metal Music And Reckless Behavior Among Adolescents, *Journal of Youth and Adolescence*. Vol: 20 (6). 573-592.
- Ata, Y., Kutluk F.. (2015). Being Afraid of Music: Moral Panic Created By Heavy Metal Music Turkish Public Opinion and Stereotypes Due to Its Negative Image. F.Kutluk ve Uğur Türkmen (Ed.), In Which Direction is Music Heading (37-74). Newcastle: Cambridge Scholar Publishig.
- Bennett, Andy. (2001). *Cultures of Popular Music*, USA: Open University Pres.
- Bezircan A., Yurdağül, Bilgin, N. (2009). Gazetelerde Ötekileştirme Pratikleri: Türk Basını Üzerine Bir İnceleme.
- Cloonan, Martin. (2002). Exclusive! The British Press And Popular Music, Pop Music And The Press. (Ed: Steve Jones). Philadelphia: Temple University Press.
- Cohen, S. (2002). *Folk Devils and Moral Panics: The Creation of the Mods and Rockers Edition*. Routledge, London,
- Çerezcioglu, A.B. (2011). *Küreselleşme Bağlamında Extreme Metal Scene. İzmir Metal Atmosferi*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.

- Doğan, H. (2016). İdeolojik Bir Kurgu ve Ötekileştirme Referansı Olarak 'İnsan Doğası': Bartın Romanları Örneği. *AÜDTCF, Antropoloji Dergisi*. (31) Haziran. 141-158.
- Edwards, A.L. (1940). Studies of Stereotypes: I. The Directionality And Uniformity of Responses To Stereotypes, *The Journal of Social Psychology*, (12) 357-366.
- Erol, Ayhan. (2002). *Popüler Müziği Anlamak. Kültürel Kimlik Bağlamında Popüler Müzikte Anlam*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Fried, C. B. (2003). Stereotypes of Music Fans: Are Rap and Heavy Metal Fans a Danger to Themselves or Others?, *Journal of Media Psychology*, 8 (3). 1-25.
- Goode, E., Ben-Yehuda, N. (1994). *Moral Panics: The Social Construction of Deviance*, Wiley-Blackwell, Malden,
- Gowensmith, W.N., Bloom L.J. (1997). The Effects of Heavy Metal Music on Arousal and Anger. *Journal of Music Therapy*. 27 (1), 1997, 33-45.
- Gözlügül, S.V., Çağlar, M. (2004). *Topluma Yönelen Tehdit Satanizm*. Ankara: Strateji Merkezi Başkanlığı.
- Güç, A. (2004). *Satanizm: Şeytana Tapınmanın Yeni Adı*. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.
- Harris, K.K. (2007). *Extreme Metal: Music and Culture on Edge*, New York: Berg Publishers.
- Hecker, P. (2012). *Turkish Metal: Music, Meaning and Morality in a Muslim Society*. Marburg: Ashgate.
- Hjelm, T., Harris, K.K., Levine M. (2011). Heavy Metal As Controversy And Counterculture, *Popular Music History*. Vol: 5 (18), 5-18.
- Killingbeck, D. (2001). The Role Of Television News In The Construction Of School Violence As A "Moral Panic. *Journal of Criminal Justice and Popular Culture*. 8(3) (2001) 186-202.
- King P. (1988). Heavy Metal Music And Drug Abuse In Adolescents, *Postgraduate Medicine*, Vol: 83(5) 295-301.
- Tutkun, Ö. F., Koç, M.(2008). Mesleklere Atfedilen Kalıp Yargılar. *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*. 41(1), 255-273.
- Lacourse, E., Claes, M., Villeneuve, M. (2001). Heavy Metal Music and Adolescent Suicidal Risk. *Journal of Youth and Adolescent*. 30 (3), 321-332.
- Mutlu, E. (1995). *İletişim Sözlüğü*. Ankara: Ark Yayınevi.
- Cook, N. (1999). *Müziğin ABC'si*. İstanbul: Kabcacı Yayınları.
- Okumamış, İ. (2002). "Diyanet'e Göre İzmir Satanizm Merkezi". *Hürriyet*, 8 Şubat.
- Rentfrow, P.J., McDonald, J. A., Oldmeadow, J. (2009). You Are What You Listen To: Young People's Stereotypes about Music Fans, *Group Process & Inter-group Relations*, 12(3), 329-344.
- Rentfrow, P.J., Gosling, S.D., The Content And Validity Of Music-Genre Stereotypes Among College Students, *Psychology of Music*, 35(2), 2007, 306-326.
- (2003). "Satanistler Canavardır", *Milliyet*, 12 Şubat.
- (1999). "Çocuğunuzun Satanist olduğunu nasıl anlarsınız?". *Posta*, 27 Eylül:
- 1

- Shuker, R. (2002). *Key Concepts in Popular Music*, London: Routledge.
- Shuker, R. (2001). *Understanding Popular Music*. London: Routledge.
- Stack, S. (1998). Heavy Metal, Religiosity, and Suicide Acceptability, Suicide and Life-Threatening Behavior, Volume 28(4), 388–394.
- Sterngold, J. (1999). “Terror In Littleton: The Culture; Rock Concerts Are Cancelled”. *New York Times*, April, 29.
- Şenel, O. (2013). *Müzik Algısı, Müzik Tercih ve Sosyal Kimlik Bağlamında Müzikte Önyargı ve Kalıpyargı*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.
- Walser, R. (1993). *Running with the Devil: Power, Gender and Madness in Heavy Metal Music*. England: Wesleyan University Press.
- Yetkin, S. (2015). Bir Ötekileştiren Biçimi Olarak: Heteroseksizm ve Homofobi Boğaziçi Üniversitesi Avrupa Çalışmaları Merkezi Öğrenci Forumu Bülteni. 1(3), 21-23.
- Yıldız, S., Sümer, H. H. (2010). Medya ve Ahlaki Panik, *Erciyes İletişim*, 1 (3), 35-46.
- Yılmaz, H. (2015). Boğaziçi Üniversitesi Avrupa Çalışmaları Merkezi Öğrenci Forumu Bülteni (Önsöz). *Boğaziçi Üniversitesi Avrupa Çalışmaları Merkezi Öğrenci Forumu Bülteni*. 1(3), 4.

Elektronik Kaynaklar:

- http://www.academia.edu/1644592/Heavy_Metal_in_a_Muslim_Context_The_Rise_of_the_Turkish_Metal_Underground (Erişim Tarihi: 06.01.2013).
- <http://www.resmigazete.gov.tr/eskiler/2004/10/20041012.htm> (Erişim Tarihi: 09.08.2019).
- <https://sozluk.gov.tr/> (Erişim Tarihi: 03.08.2019).



Etnomüzikolojiye Alain Coulon'un *Etnometodoloji* Kitabı Perspektifinden Bir Bakış: *Yargılama*'dan *Anlama*'ya

Begüm Fulya Adızel*

Özet

Önceleri değerlendirmelerini doğa bilimlerinin yasa ve teorilerine dayandırarak yapan karşılaştırmalı müzikolojide pozitivist yaklaşımın ağırlığı hissedilmiştir. 20.yy'da doğa bilimlerinin yöntem felsefesinde baş gösteren eleştirel yaklaşımlar sonucu sosyoloji ve dolaylı biçimde karşılaştırmalı müzikolojiye ilişkin çalışmalar da değişime uğramıştır. Bu değişimin en somut göstergesi karşılaştırmalı müzikolojinin müziği bağlamı içerisinde değerlendiren etnomüzikoloji alanına dönüşümüdür. Sosyal ve beşeri bilimlerin kendisini bilim olarak kabul ettirmek adına doğa bilimlerine benzemeye çalıştığı dönemden sonra yaşanan süreçte, gündelik hayatın silik ve sıradan parçalarını araştırarak kadar kabul görmesi ile pozitivist yaklaşımın yargılayıcı karakterinden sıyrılıp anlamaya odaklanan etnomüzikolojide gündelik yaşam sosyolojisinin izleri sıkça görülmektedir. Etnometodoloji olarak adlandırılan bu araştırma alanı insanların günlük yaşam deneyimlerini mikro perspektifte okumaya odaklıdır. Bu bağlamda bu çalışma etnomüzikolojiyi, gündelik yaşam sosyolojisini ortaya çıkaran teoriler ve sosyologların çalışmalarıyla birlikte ayrıntılı biçimde ele alan Alain Coulon'un Etnometodoloji kitabı perspektifinden ele alınmıştır.

Anahtar kelimeler: Etnomüzikoloji, Karşılaştırmalı Müzikoloji, Etnometodoloji, Gündelik Hayat Sosyolojisi.

* Arş. Gör., Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü,
b.f.adizel@gmail.com

An Overview of Ethnomusicology from The Perspective of Alain Coulon's Book *Ethnomethodology: From Judging to Understanding*

Abstract

Comparative musicology, which traditionally makes assessments based on the laws and theories of natural sciences, tends to adopt a positivist approach. The critical approaches that have emerged in the methodology of the natural sciences in the 20th century have led to a change in the study of sociology and, indirectly, in the study of comparative musicology. The most concrete indicator of this change is the transformation of comparative musicology into ethnomusicology, which assesses music within its context. Upon the acceptance of social and human sciences, which previously sought to resemble the natural sciences to establish itself, just enough to study the obscure and ordinary elements of daily life, the traces of daily life sociology are frequently observed in ethnomusicology, which focuses on understanding rather than adopting the judgmental characteristics of positivism. This field of study, called ethnomethodology, focuses on reading individuals' daily life experiences from a micro-perspective. This study addresses ethnomusicology from the perspective of Alain Coulon's book *Ethnomethodology* which discusses in detail the theories on daily life sociology and sociologists' works.

Keywords: ethnomusicology, comparative musicology, ethnomethodology, daily life sociology

Giriş

Sosyal bilimlerde yargılamaktan anlamaya doğru gerçekleşen süreçte etnomüzikoloji önceki biçimi olan karşılaştırmalı müzikolojiden dönüşmüştür. Bu dönüşümde sosyolojinin doğa bilimlerinin kuramları, kavramları ve yöntem felsefesini kullanmaktan vazgeçmesi önemli bir etkidir. Batı merkezli bakış açısıyla batı dışı müzikleri değerlendiren karşılaştırmalı müzikoloji özellikle kültürel görecelik kavramının ortaya çıkışı ile günümüzdeki etnomüzikoloji karakterine kavuşmuştur. Böylece müziği içinde bulunduğu bağlamın özellikleriyle değerlendiren etnomüzikoloji indirgemeci ve sınıflayıcı olmaktan uzaklaşmış ve anlamacı bir yapıya bürünmüştür.

Sosyal bilimlerde anlamaya yönelik olan bu yapı Husserl'in (2003) fenomenolojisi ve Schutz'un (2018) fenomenolojinin sosyal bilimlerde kullanımına yönelik çalışmaları ile temellendirilen etnometodoloji ile günlük yaşamın küçük ve belirsiz noktalarının araştırılmasına kadar gitmiştir. Gündelik yaşamda kullanılan metotların anlaşılması üstüne kurgulanan etnometodolojiye dair noktaların etnomüzikolojik çalışmalarda yansımalarını görmek mümkün olabilmektedir. Bu bağlamda bu çalışmada öncelikle karşılaştırmalı müzikolojinin etnomüzikolojiye giden yolda yaşadığı dönüşümün sosyolojik arkaplanı üstünde durulmuştur. Sonrasında ise etnomüzikoloji, gündelik yaşama

ilişkin etnometotları ve araştırma yöntemlerini ayrıntılı biçimde ele alan Alain Coulon'un (2015) Etnometodoloji kitabı perspektifinden ele alınmıştır.

Yargılamak'tan Anlama'ya

Sosyolojinin araştırma odakları kronolojik süreçte oldukça çeşitlenmiş ve değişmiştir. Bu çeşitlilik esasen iki bakış açısını barındırır. İlki, sosyolojinin araştırma nesnesini *sosyal yapılar* olarak belirlerken, ikincisi *insan eylemleri ve ilişkilere* odaklanmakta ve doğrudan insan öznesine/faile yönelmektedir (Esgin ve Özben, 2018). Benzer biçimde bu ayrımı toplumsal yapılarla ilgilenen makro sosyoloji ve yüz yüze iletişimin hâkimiyet sürdüğü mikro sosyoloji ile göstermek de mümkündür. Ortaya iki bakış açısının çıkmasındaki en temel sebep araştırmacıların kullandıkları yöntem felsefelerinin farklılıklar göstermesidir.

Tarihsel olarak öncül konumda olan sosyal yapılar odağındaki sosyoloji çalışmaları araştırma paradigmasını çoğunlukla doğa bilimlerine dayandırmıştır. Sosyolojinin kurucusu olarak kabul edilen Auguste Comte'un sosyolojinin felsefeden kurtularak bilimsel olabilmesi için çıkar yol olarak pozitivizmi sosyolojik inşa biçimi olarak kullanmasını (Esgin ve Özben, 2018) daha sonra Emile Durkheim devam ettirip geliştirmiştir. Pozitivist araştırma geleneği içinde sosyolojinin bilimsel niteliğinin saygı gören yerleşik bilimsel kalıplara göre etkinliklerini ve ürünlerini düzenlemesine bağlayan Bauman'a(2019) göre sosyologların temel kaygısı sosyal düzen tasarımcılığı yapmak değil insanlık koşulunu daha eksiksiz kavramaktır. Ancak mevcut bir sosyal bilim paradigmasının eksikliği nedeniyle bilimsel olma ve kabul görme kaygısı taşıyan dönemin sosyolojisi bu perspektifle kendisini var etme çabasına girişmiştir.

Sosyal yapıları doğa bilimlerine ait kuram ve kavramlarla açıklama girişimlerinin müzikolojik çalışmalara çeşitli yansımaları olduğu söylenebilir. 19. yy 'da hâkim olan ilerleme ve gelişme temalarının bilimsel dayanaklarından biri Herbert Spencer'in sosyal evrimciliği olup etnomüzikolojinin öncülü olan karşılaştırmalı müzikoloji çalışmalarında yer alan *ilkellik/gelişmişlik* gibi kavramların arkaplanını oluşturmaktadır. Spencer toplumu açıklamak için Lamarck ve Darwin'in biyolojik sistematik üzerine yaptıkları çalışmaları kullanmıştır (Munro,1960; Offer, 1983; Swingewood, 1998; Kleinman, 2015). Darwin'in evrim sürecinde doğal seleksiyon yaklaşımını, Lamarck'ın edinilmiş karakteristik özelliklerin miras kaldığına ilişkin teorisini kullanarak güçsüz ve uyumsuz olanların elenmesi ve insanlığın doğuştan gelen özelliklerinin aktarılmasıyla gittikçe daha üst düzeylerde fiziksel ve entellektüel mükemmelliğe ulaşması gerektiğini ileri sürmüştür (Swingewood, 1998). Bu görüşün yanı sıra Spencer'in Sosyal Darwinizm'inde tüm toplumlar evrimsel biyolojinin yasalarında olduğu gibi basitten karmaşığa doğru bir süreç yaşamaktadır. Toplumların kabilevi olanlardan batıda olduğu gibi karmaşık endüstri

toplumlarına doğru evrildiği iddia edilmektedir (Swingewood, 1998). Batı dışı toplumları ilkel ve gelişimini tamamlayamamış olduğu ithamı karşılaştırmalı müzikoloji çalışmalarının temel kabullerinden birini oluşturmuştur.

Karşılaştırmalı müzikolojinin bir bilim dalı olarak tanımlanmasında sınıflama-sınıflandırma etkileri kendisini açıkça göstermektedir. Karşılaştırmalı müzikolojinin isim babası Adler'e (aktaran Merriam, 1977) göre bu disiplin müziğin -özellikle dünyanın çeşitli halklarının halk şarkılarının- etnografik amaçlar için karşılaştırmasını ve çeşitli kriterlere göre sınıflandırılması görevini yerine getirmektedir. Yapılan karşılaştırmalarda ise Batı müziği, herhangi bir müziğe ilişkin özelliklerin tanımlanmasında bir ölçüt görevi görmüştür. Örneğin; Hanslick'e (1986) göre armoni ve melodi doğada bulunmazken ritim vardır. Bu da Hanslick'in (1986) Batı müziği ile şekillendirdiği estetik algısının dışında kalması nedeniyle Okyanusya yerlilerinin metal ve tahta çubuklarla ritim çalınarak eşlik edilen ulumaya benzer müziklerinin *doğal müzik* olarak sınıflandırmasına neden olmuştur. Batı kriterlerine göre bu değerlendirme *non-musical/müzik dışılık* şeklinde karşılık bulmuştur.

Batı müziğinin üstün ve en gelişmiş müzik olduğu kabulü günümüz çalışmalarında da kendisini göstermektedir. Müzik tarihi ve benzer başlıklarla yazılan kitaplar oldukça geniş bir müzik çeşitliliğinin tarihi hakkında bilgi verecek gibi dursa da içerikleri esasen klasik batı müziğinden oluşturulmaktadır. İlk bölümlerinde Çin, Mısır ve Hint gibi eski uygarlıkların müziklerine değinerek daha farklı bir çizgide yazılmış görünümü veren kitaplar büyük bir bölümünü klasik batı müziği oluşturmaktadır¹. Bu yok sayma politikası müziğin evrenselliğine ilişkin algıda da ortaya çıkmaktadır. Müziğin evrensel olması tüm insanlık tarafından anlaşılıp paylaşılmasını gerektirir. Ancak bu noktada hangi müzik sorusu, evrensellik ile kastedilen ortaklık durumunu bulanıklaştırmaktadır. Evrensel müzik ifadesi birçok çalışmada esasen klasik batı müziğini işaret edecek şekilde kullanılmıştır.² Üstünlük göstergesi olarak evrensel olma vasfı verilen klasik batı müziği dışında kalan diğer müzikleri nispeten ilkel gören bu yaklaşım yine *Sosyal Darwinizm* üzerine kurgulanmıştır.

Yargılayıcı paradigmadan anlamaya geçişin belirtileri 19.yy.'ın sonuna doğru kendisini göstermeye başlamıştır. Doğa bilimlerinde yaşanan kriz bu sürecin önemli bir tetikleyicisidir. Giddens'a (2016) göre doğa bilimlerinin kesinlikleri konusunda ciddi eleştiriler büyük ölçüde fizikteki iç dönüşümlerin, yani Einstein'ın izafiyet teorisinin etkisiyle Newton'un teorisinin kenara itilmesi, tamamlayıcılık ilkesinin ve belirsizlik ilkesinin ortaya çıkmasıyla

¹ Bakınız: Mimaroglu, 1990; Kaygısız, 2004; Say, 2010; Selanik, 2010.

² Akbulut (2006) yerel ulusal ve evren müzik olarak müziği sınıflandırırken, Uçan (1980) Türk keman eğiminde geliştirilecek materyallerin evrensel müziğe açık olması gerektiğini belirtmiş, Çiftçi (2010) ise evrensel müzik verileri ile evrensel müzik edebiyatından bahsetmiştir.

başlamıştır. Yaşanan krizde sosyoloji ve felsefeden gelen pozitivism eleştirileriyle yalnızca doğa bilimlerinin değil sosyal bilimlerin de kullandığı temel taşlar yerinden oynamıştır. Husserl'in (1970) *Avrupa İnsanlığının Krizi ve Felsefe* isimli kitabında üç krizden biri olarak belirlediği batı bilimlerinin krizine yönelik çözüm olarak fenomenolojiyi sunmuştur. Anlama kavramına vurgu yaparak Husserl doğalcı yaklaşımın bilinç fenomenlerini, yaşayan yönelimsel deneyimler olma anlamındaki özsel statülerden mahrum edip anlam yaratma aktivitesinden koparttığı görüşündedir (Küçükakalp, 2010). Doğanın ilk elden insanlara ait olmadığını bu nedenle doğanın tasarımını ve anlamını bir gün kavrayabilme umudunun boş olduğunu belirten Bauman'a (2017) göre ise bu durum insanlar için geçerli olamamakla beraber insanların eylemleri salt açıklamadan farklı bir yolla anlaşılmalıdır. Böylece Bauman (2017) doğa bilimlerinde olandan farklı bir biçimde toplumsal olguları anlamının eylemi yapanın ondaki niyetinin içinde yatan anlamı kavramaktan geçtiği üstünde durmuştur. İnsani olgulara anlamının ve yorumlanın odağından bakan başka bir isim olan Dilthey'e göre ise duyularımıza dışarıdan verilen göstergeler aracılığıyla içerdekini tanıması halinde anlamaktan, anlamının çeşitli basamaklardan geçip nesnellığe eriştiğinde ise yorumdan söz edilebilir (Kasapoğlu,1993). Böylece sosyal bilimlerde pozitivismi krizinden sonra Husserl, Bauman ve Dilthey gibi isimler anlamının gerekliliği üzerinde dururken Dilthey'in yorumlamadaki nesnellik arayışı genel görüşten ayrılmıştır.

Dilthey'in nesnellüğünde anlayan (özne) ile anlaşılan (nesne) arasında ölçülü bir mesafe sağlayacak nesnel bir görüş noktasına ihtiyaç duyulduğunu belirten Kasapoğlu'na (1993) göre nesnellikten kasıt doğa bilimlerinde kullanıldığı anlamıyla bir genel-geçerlilik değil araştırmacının öznel yansımalarını engellemektedir. Weber ise pozitivism ve hermönetik arasında konumlanarak sosyal bilimlerde genel geçer kabuller üstünde durmuştur. Öztürk'e (2017) göre Weber'in öznenin kendi kültürel ve tarihsel etkileri bir elbise gibi üstünden atamayacağı ancak buna rağmen genellemelere varılabileceği yönündeki tespiti ile "bilim olmak" ya da "olmamak" seçeneklerinin birini seçme zorunluluğunu ıskartaya çıkarmakta ve nesnellik sorununa yeni bir perspektifle yaklaşılabilceğini göstermektedir.

Günümüzde de devam etmekte olan pozitivism eleştirilerinin genel çerçevesinin pozitivismin açıklamacı fakat anlamadan uzak olması, genel geçer doğrular arayışında olup öznelliğin biricikliğini görmezden gelmesi, araştırmacının kişiselliğini yok sayması, insanlığa ilişkin özellikleri doğa bilimlerinin bakış açısıyla değerlendirmesi nedeniyle yargılayıcı karaktere sahip olması olarak özetlemek mümkün olabilir. Bu eleştirilerin etkisiyle karşılaştırılmalı müzikoloji içerisinde yöntem felsefesini doğa bilimlerinden alan diğer sosyal bilim alanlarında olduğu gibi temel karakteristik özellikleri değiştirecek dönüşümlerin olduğu bir süreç yaşanmıştır.

Etnomüzikolojinin Anlamacı Karakteri

Etnomüzikolojinin karşılaştıralı müzikolojiden dönüşümünü tetikleyen eleştirilerden biri sosyal bilimlerde indirgemeci ve sınıflayıcı olmaya yöneliktir. Daha önce bahsedilen bu eleştirilerin ışığında etnomüzikoloji kendisine yeni bir yol çizmeye girişmiştir. Önceleri daha çok “ilkel” insan olarak tanımlanan grupların müziklerindeki melodi, ses yükseklikleri, diziler, aralıklar ve tonal sistemler gibi müziğin yapısal bileşenlerine odaklanan etnomüzikolojik çalışmalar (Merriam, 1960: 107) giderek yerini kültür, toplum, cinsiyet gibi sosyolojik temelli araştırmalara bırakmaya başlamıştır. Sosyoloji ve antropolojiye ilişkin kuram ve kavramları kullanmasıyla müziğin yalnızca işitsel boyutu değil, müziksel olgunun bağlamına özgü özellikler içerisinde anlaşılması üstünde durulmuştur. Müziğin sadece yapısal özellikleri üzerinden giden araştırmaların müziğin inşa edildiği kültür içindeki işlev, anlam ve kullanımına yönelmesinde F. Boas’ın görüşlerinin büyük etkisi olmuştur. Şöyle ki Boas (1938) kültürel görecelik kuramı ile her toplumunun kendine has koşullara sahip olduğunu ifade ederek kültürel evrimciliğin karşısına konumlanmıştır. Böylelikle müziğin kendi bağlamı içerisinde değerlendirilmesi ile müziğin yapısal özellikleri ve bağlamın ilişkilendirmesi yoluyla anlamacı bir karakter benimsenmiştir. Kültürel göreceliğin müzikteki yansımalarından biri olarak nota kullanımına bakılabilir. Klasik batı müziği performans pratiği tamamen notayla bağlı iken kültürel olarak farklı müzikal pratiklerin çoğunda metinsel gösterim çok daha az kullanılmaktadır (Athanasopoulos ve Moran, 2013). Sonuç olarak kültürel farklılıkların müziğe yansımalarıyla açıklanan bu perspektif tek ve zirvede konumlanan batı müziği tekeli anlamısız kılmaktadır.

Etnomüzikolojinin öncü isimlerinden olan Alan Merriam’ın alana yaklaşımının müziği bütünü içinde anlamak olduğunu söylemek mümkündür. Merriam’ın müziği yapısal işlevselcilik kuramına göre değerlendirdiğini belirten Özgün’e (2013) göre bu yaklaşımın etnomüzikoloji çalışmalarına etkisi, müziğin bütünlüklü bir sistem olarak algılanması ve incelenmesi; müziğin içindeki belli parçaların (müzisyen, enstrüman, şarkı vb.) tek başlarına o müzik hakkında yeterli veri sağlayamayacağına kabul edilmesi olmuştur. Yalnızca müziğe ait bileşenlere odaklanmanın yanı sıra dışsal unsurlardan yalnızca birinden yola çıkarak değerlendirmelerde bulunmak da hatalı olabilmektedir. Şöyle ki tek yönlü bir bakış açısıyla değerlendirildiğinde dillerinde müzik teriminin karşılığı olmayan bir toplumda müziğin var olmadığı gibi bir varsayım geliştirilebilir. Ancak aslında son derece müzikal olan ve günlük yaşamında müziğe yoğun biçimde yer veren çeşitli halkların (Karimojong, Kagoro, Irigwe vb.) dillerinde müzik teriminin karşılığı olmadığını belirten Gourelay (1982) bu toplumların müziği davranışın kendisi olarak kabul etmiş olup müziği Batı toplumlarının bildiği anlamda çalışmadıklarını, şarkı söylemeyi ve çalgı çalmayı bağlam içinde doğal olarak öğrendiklerini ifade etmiştir. Bu noktada etnomüzikolojik çalışmalarda etnometodolojinin bir unsuru

olan gruba özgülük özelliği görülmektedir. Böylece bu toplulukların müzik-siz bir yaşam sürdürdükleri varsayımı çürütülmüş olup aksine *hyper* düzeyde yaşanan müzikle bir olma hali sebebiyle müziğe ayrıca bir dilsel karşılık bulma ihtiyacı doğmamıştır. Dolayısıyla müziği insanlığın günlük yaşam dinamikleri, tarihsel ve kültürel arka planı gibi farklı yönleri katarak incelemek müzik adına daha net bir etnomüzikolojik görüntü oluşturmaktadır.

Müzik ve sosyal, kültürel ve tarihsel bağlamın tek bir görünüm sunması adına Weber'in müzikte rasyonalizasyon çalışması dikkat çekicidir. Ayas'a (2017: 40) göre Weber sosyologların beklediği gibi müziğin dışsal unsurlarına (sözlerine, besteciye icracıların sınıfsal kökenine vs.) değil, bizzat müziğin kendisine odaklanmıştır. Başka bir deyişle müziğe ilişkin çalışmalarında müziğe yalnızca sosyolog gözüyle bakmaması, müzik teorik bilgi birikimi sayesinde içeriden bir göz olarak durum değerlendirmesi yapabilmesi dikkat çekmektedir. Weber'e (1993) göre rasyonelleşmenin derece ve yönü irrasyonel öğelerinin ortadan kalkmasıyla ve fikirlerin sistematik tutarlık ve doğaya uygunluk kazanmasıyla ölçülmektedir. Notaların yazıya dökülebilmesi, çalgıların standardize edilmesi, bir oktavın on iki eşit aralığa bölünerek doğal düzensizliklerin giderilmesi (Ayas,2017; Turley,2001) ile rasyonalizm beraberinde uzmanlaşmayı ve doğaya karşı zaferi getirirken aynı zamanda irrasyonel olanın inceliklerinden uzaklaşmaya neden olmuştur. Her ne kadar müziği bağlamın kültürü ve tarihselliği içinde değerlendirse de Weber'de müzik ve sosyolojik yapı arasında nedensel-çizgisel ilişkiler kurmak gibi pozitivist geleneğe ait bir genelleme anlayışı da göze çarpmaktadır.

Çeşitli etnik grupların müziğine ilişkin çalışmalarda da müziğe yönelik çok yönlü bakışı görmek mümkündür. Bu çalışmalarda ortak biçimde etnik kimlik olgusu/teması ortaya çıkmaktadır.³ Etnik kimliğin arkasında barındırdığı kültürel ve tarihsel veri müziği oluşturan ses sistemi, çalgılar, melodik yapı gibi bileşenlerin kökleri ve müziğin günlük yaşamda kullanımını anlamak için yol gösterici konumdadır. Bu anlayışla gerçekleştirilen etnomüzikolojik çalışmalarda grubun kültürel ve tarihsel özelliklerinden bahsedilip aidiyet duydukları ve yaptıkları müzikle arasında bağlar kurulur. Ancak Özgün'e (2013) göre bu bağlamda yapılan etnomüzikolojik araştırmalar yapısal işlevselciğin yapısı gereği toplumsal sistemleri işleyen ve tutarlı bütünler olarak görme eğiliminde olması nedeniyle, toplumun temel dinamiklerinden biri olan farklılık ve değişimi göz ardı etme eğilimini beraberinde getirmiştir. Dolayısıyla farklılık ve değişimlerin anlaşılması noktasında müziğe yalnızca etnik kimliğe ait bilgilerle bakmak eksik kalabilmektedir.

Popüler kültür yapısı gereği değişimin daha sık ve kolay gözlemlendiği bir alandır. Kapitalist toplumlarda kitle kültürünün ortaya çıkışını 20.yy'ın başında gelişen boş zaman aktivitelerinin ve tüketiciliğin artışına bağlayan Ben-

³ Bakınız: Trimillos, 1986; Stokes, 1994; Çerezcioglu, 2010; Bağı ve Karahasanoğlu, 2015.

nett (2018) temelde bu durumu sosyolojik bir değişimin sonucu olarak değerlendirmektedir. Önceleri ortaya çıkan bu yeni kültürü Horkheimer ve Adorno (2010) kültür endüstrisi olarak isimlendirip kapitalizmin devamına hizmet etmesiyle eleştirmişlerdir. Frankfurt Okulu'nun temsilcisi olan bu isimlere göre kültür endüstrisi, tüketici bireye bir yaşam biçimi, bir dünya görüşü benimsetmekte, şartlandırmakta ve değişik toplum sınıfları içinde çok sayıda insan tarafından benimsenir duruma geldikleri zaman, reklam değerleri bir yaşam biçimi yaratmaktadır (Şan ve Hira,2007: 6). Ancak etnometodolojik bir yansıma olarak İngiliz Kültür Ekolu'ne göre düşünce ve davranışlar çeşitli etkenlerle üyeler tarafından üretilmekte dolayısıyla toplumsal aktör yargı gücünden yoksun bir "aptal" olmadığı yargısına varılmaktadır. Böylece yapılan çalışmalarda mikro sosyolojik bir bakış açısıyla müzik özelinde popüler müziğin çeşitli toplulukların ve failin müziğe atfettiği anlamı ve kullanımını üstüne odaklanılmaya başlanmıştır.

Etnomüzikoloji için zengin bir araştırma sahası olan popüler müziğin aktörünün çoğunlukla gençler olması dikkat çekicidir. Bennett'a (2018: 197) göre özellikle İkinci Dünya Savaşı'dan sonra gençlerin müzik ve onunla bağlantılı aksesuarları kullanımı belirli bir yaşam tarzını yansıtan ve onları ebeveyn kültüründen ayıran bir gençlik kimliğinin parçası olmuştur. Bu noktada sembolik etkileşimciliğe dair izlerin olduğunu söylemek mümkündür. Gençlerin popüler müziğe yükledikleri anlam kapitalizmin köruklediği satın alma kültürü ile değişmiştir. Böylece gençler boş zamanlarını talebe uygun biçimde tüketici olarak geçirmekte hem de kendilerinden önceki nesilden farklı bir kimlik oluşturmaktadır. Dolayısıyla gençliğin popüler müziğe atfettiği anlamlar yorumsal bir süreçte değişime uğramıştır.

Popüler müziğe ilişkin bir diğer önemli nokta ise kişisel müzik çalarların gelişimi ve yaygınlaşması ile müzik hakkında kişisel tercih olanağı artması ve hem mass medya hem de internet aracılığıyla küresel dolaşımdaki müziklerin stillerinin, türlerinin ve diğer üretim biçimlerinin farklılaşmaya başlamasıdır. Bu bağlamda Solomon (2005) Ceza and Dr. Fuchs'tan oluşan Nefret isimli Rap grubunun İstanbul'un kentsel manzarasını temsil etmek adına küresel bazda yaygın olan Afro-Amerikan kökenli Rap'i arabeski çağrıştıran bir kelime hazinesi ve bağlama ile sunması üstünde durmuştur. Nefret'in yaptığı müziğin kökenini İstanbul özelinde Türkiye'de yaygın olan bağlama kullanımını açısından Türk Halk Müziği, İstanbul tasviri açısından Türk Sanat Müziği ve Arabesk müziğe dayandırmak mümkün olabilmektedir. İstanbul'un metropol şehir olması sebebiyle var olan çok kültürlü yapısının yanı sıra özel televizyon yayıncılığına geçiş ve internet kullanımının yaygınlaşması bahsedilen Rap müziğin önemli kaynakları niteliği taşıyabilir.

İstanbul örneğinde olduğu gibi kimi toplumlar farklı etnik ya da dini grupların bir arada yaşadığı çok kültürlü bir yapıya sahipken günümüzde özellikle göçlerin etkisiyle kültürel çoğulculuk öne çıkmaktadır. Barutcuğil'e (2011) göre kültürel çoğulculuk etnik grupların bir taraftan kendi kültürel

kimliklerini korumaları, diğer taraftan da ülkelerine bağlılığı ve ulusal yaşama aktif katılımı sürdürmeleri ile çift kimliğe sahip oldukları tasarımdır. Bu çoklu kimlik durumunun müziğe ikiden fazla yansımaları olabilir. İkiyden fazla etnik kimliğin müziği beslediği durumlar doğal olarak çoklu etnik kimliğin bir arada yaşamasıyla mümkün olabilmektedir. Bu bağlamda Süryani, Arap, Kürt, Türk ve Ermenilerden oluşan sosyal bir hayatın hala canlı kalabildiği Mardin ve civarındaki müzik kültürü üstünden duran Mak ve Karahasanoğlu (2017) topluluklarının karakteristik müzik kültürlerinin kesiştiği bir eser olarak *Sabiha*'yı incelemiştirlerdir. Araştırmaya göre farklı icralarda melodik çizginin neredeyse aynı olması bir ortaklığa işaret ederken, icra tavrı, çalgılar ve seslendirildiği dilin farklılaşması *Sabiha*'yı ürettiği kültürün karakteriyle bütünleştirmektedir. Böylece kendileriyle beraber beş farklı etnik kimliğin birlikte ürettiği bir ezgi icra esnasında tek kimliğinin yansıtıcısı olabilmektedir.

Etnomüzikolojinin öncülü karşılaştırmalı müzikolojinin geçirdiği süreçte örneklerde belirtildiği gibi *yargılamacı* yapısından uzaklaşıp *anlamacı* bir karaktere büründüğünü söylenebilir. Bu dönüşümle beraber müzik hem bağlamı içerisinde ve holistik değerlendirmeye tabi tutulmakta hem de topluluklar ya da etnik gruplar gibi incelemelerin yanı sıra daha mikro düzeyde müziğin gündelik yaşamın olağan akışındaki izleri üstünde de durulabilmektedir. Bu noktada aktörlerin günlük yaşamda oluşturdukları metotların anlaşılması üstüne kurgulanan etnometodoloji etnomüzikolojinin beslendiği önemli bir kaynaktır. Birçok yönüyle pozitivizmden oldukça farklı bir yöntem felsefesine olan etnometodolojiyi öncülü olan teoriler ve sosyologların çalışmalarıyla birlikte ele alan Alain Coulon'un Etnometodoloji kitabı gündelik yaşam deneyimlerinin yargılamadan uzak biçimde nasıl anlaşılacağına ilişkin iyi bir rehberdir.

Başlıca bir kaynak: Alain Coulon-Etnometodoloji

İnsanlar gündelik yaşamlarını sürdürürken müzikle farklı zaman ve mekânlarda temas kurarlar. Kendi tercihleriyle ya da günlük aktivitelerini gerçekleştirmek için zorunlu biçimde buldukları mekânlarda (kafe, ofis, toplu taşıma aracı, kuaför, market, alışveriş merkezi vs.), çeşitli ritüellerde ve kişiye göre değişiklik gösterebilecek ortamlarda vuku bulan bu işitsel durum bireyin isteği doğrultusunda ya da maruz kalma biçiminde gerçekleşebilmektedir. Böylelikle gündelik hayatı pek çok düzlemde etkileyen müzik hakkında konuşmak ya da yazmak yalnızca müziğin üretim süreçleri ile ilgilenmenin ötesine geçmekte (Bennett, 2018), tam bu nokta da gündelik yaşama ilişkin sosyolojik araştırmaların anahtar kavramı olan etnometodolojiye ihtiyaç duyulmaktadır. Alain Coulon etnometodolojinin tarihi, etkilendiği disiplinler, temel kavramları ve diğer ana hususları üzerinde durduğu *Etnometodoloji* adlı kitabı ile bu ihtiyaca cevap vermektedir. Çalışma modern sosyo-

lojiye ilişkin konuların işlendiği kitaplarda çoğunlukla bir bölüm halinde yer alan etnometodolojiyi tek başına konu edinmesi ile dikkat çekicidir.

Kitap yedi ana bölümden oluşturulmuştur. İlk iki bölümde dikkat çekenler etnometodolojinin kümülatif biçimde ortaya çıkmasına etki eden öncü disiplinler, isimler ve tüm metodolojinin üzerine kurgulandığı kurucu isim Harold Garfinkel'in *Etnometodolojik Araştırmalar* isimli kitabıdır. Etnometodoloji temelde gündelik eylemlerin gerçekleşmesi için kullanılan gündelik metotların üstünde durmaktadır. Gündelik olanı kıymetli ve araştırılmaya değer bulan etnometodoloji, fenomenoloji çalışmalarıyla bilinen ve Husserl'in öğrencisi olan Schütz'dan aslında Weber'den de aşına olunan *Verstehen* kavramını almıştır. Bu kavram açıklamaya karşı anlama fikrini ve etnometodolojinin öncelikli amacı olan gündelik yaşamdaki eylemleri anlamakta kullandığımız yorumlama süreçlerini araştırmayı önermektedir.

Schütz ve etnometodolojinin kesiştiği noktalardan bir diğeri ise bireylerin öznel deneyimlerinin bir başkası tarafından ulaşılamaz olmasıdır. Kitapta bir futbol maçından örnekle bu durum açıklanmış olsa da bir konser için de aynı koşullar söz konusudur. Bir konserde salonun farklı oturma noktalarına göre bilet fiyatları değişebilmektedir. Herkes konseri fiziksel konum olarak farklı bir perspektiften görmekte ama herkes aynı konseri izlemekte aynı müziği duymaktadır. Hatta konserin canlı yayınlanması durumunda televizyon ya da internet aracılığıyla birbirinden çok farklı özelliklere sahip insanlar dünyanın bambaşka noktalarından aynı müziği deneyimleyebilmektedir. Ancak bu ortak ve tekil olan konser, insanların dünyayı algılayışlarındaki farklılıklar sebebiyle öznelleşmektedir. Konser esnasında anlık bir kesitte seyirci sayısı kadar farklı anlamlandırma söz konusudur. Konser çok sayıda insana ulaşsa bile müziğin alımlanması ve deneyimlemedeki bireysellik ve bu bireyselliğin dokunulmaz olması ile öznelleşmektedir.

Sembolik etkileşimcilik etnometodolojinin bir başka kaynağıdır. Bu yaklaşımda Durkheim'cı görüşün aksine sosyolojik araştırmanın temel nesnesi aktördür. Başka bir deyişle eylemi toplumsal bir uyarana doğrudan bir tepki olarak almak yerine, sosyolojik aktörün nesnel uyarını öznel tanımlaması ya da yorumlamasını ele almanın zorunluluğu söz konusudur (Poloma, 2017: 232). Etnometodolojide de aktörlerin bakış açısı gündelik hayatı oluşturdukları anlamlar ile inşa etmeleri sebebiyle önemlidir. Blumer'e göre (1986) sembolik etkileşimcilik aşağıda belirtilen üç önermeye dayanmaktadır:

1. "İnsanlar şeylere karşı, şeylerin kendilerine ifade ettiği anlamlara göre tavır alırlar."
2. Bu anlamlar "birinin muhataplarıyla olan etkileşimi"nden çıkarılır.
3. Bu anlamlar yorumsal bir süreçte değişime uğrar.

Örnekle somutlaştırmak gerekirse, ABD'de 1999 yılından beri Coachella Vadisi Müzik ve Sanat Festivali henüz bugünkü kadar popüler değilken Tür-

kiye'den takip eden A kişisi için benzerleriyle karşılaştırdığında sıradan anlamlar taşımaktadır. Ancak günümüzde moda gibi müzik de çağdaş toplumdaki yaşam tarzları silsilesinin görünür kılınmasında son derece etkili bir araç olarak kullanılmaktadır (Bennett, 2018). Önce sosyal medya ünlülerinin ve süregelen dönemde ünlü müzisyenlerin festivale katılmak için aylar öncesinden fiyatları oldukça yüksek olduğu bilinen bileti adeta kovalaması, festivalde müzikten daha çok katılımcıların günlük hayatta kullanılmayan ve ulaşılması zor kostümler ve makyajlar ile paylaşımlar yapması festivalin anlamını farklılaşmaktadır. Etnometodolojide pratik bilgi üyelerin günlük yaşamda kullandığı metotlara ulaşmada kullandığı yorumlama gücüdür ve kaynağını sağduyusal bilgiden alır. Dolayısıyla Artık A için Coachella Vadisi Müzik ve Sanat Festivali'ne katılmak yüksek statülü ve popüler olmakla aynı anlamı taşımaktadır. Garfinkel'in (1967) kurucu metin değeri taşıyan kitabı Etnometodolojide Araştırmalar'da belirtildiği gibi toplumsal olgu sabit bir nesne değil gündelik metodolojiyi kullanan insanların süregelen etkinlikleri sayesinde üretilir. Nesneye verilen anlam değişmekte ve araştırmacının gerçek görevi buna engel olmak ya da yargılamak değil değişimi analiz etmektedir. Pratik bilgi ile bilimsel bilgi arasında hiyerarşik bir sıralama etnometodologlar için söz konusu değildir.

Kitabın sonraki iki bölümünde etnometodolojiye ilişkin temel kavramlara, etnometodolojik bilginin kaynağı olan etnometotlara ve özelliklerine ilişkin açıklamalara yer verilmiştir. Etnometodolojinin hem kendine özgü hem de beslendiği başka alanlarla ilişkili bir terminolojiye sahip olduğunu söylemek mümkündür. Ortak sosyoloji terminolojisinden pratik ve açıklanabilirlik terimleri alınarak etnometodolojiye özgü yeni anlamlar yüklenirken, bağlama gönderimlilik, refleksivite ve üye kavramı etnometodolojiyi kuramsal açıdan destekleyen diğer alanlardan alınmış ve anlamları korunmuştur.

Etnometodoloji insanların birbirini anlamakta kullandığı metotlara yani üyelerin metodolojilerine odaklanır. Parsons'un eylem teorisinin aksine etnometodolojiye göre düşünce ve davranışlar çeşitli etkenlerle üyeler tarafından üretilir. Bu da toplumsal aktörün yargı gücünden yoksun bir aptal olmadığı başlığıyla kitapta yerini bulmuştur. Toplumsal aktör eyleminin anlamının ve kaynağının farkındadır. Örneğin müziğin gündelik hayatta kullanımına ilişkin DeNora (2000) müziğin insanların günlük yaşamlarında kendilerini hissedilen, düşünen ve eyleyen birer estetik fiil olarak düzenlemeleri amacıyla yönelindikleri bir kaynak ya da araç olduğunu belirtmiştir. Aktör self-DJ'lik yaparak müziği duygu durumunu değiştiren, modunu yükselten ve sosyal yönelimini yapılandıran bir kaynak olarak kullanabilmektedir (Thayer ve diğ., 1994; DeNora, 2007; Sloboda, 2010)

Üyeler tarafından oluşturulmasının yanı sıra metodolojiler çoğu zaman gruba özgüdür ve grup dışından birinin onu doğrudan anlaması zordur. Müziğin günlük yaşamda etnik gruplar için kültürel bir kaynak görevinde kulla-

nılması grup üyelerince paylaşılan anlamları işaret etmektedir. Etnik gruplar dışında meslek grupları da gündelik yaşamlarında etnometotlar geliştirmektedir. Örneğin Becker (aktaran Bennett, 2018) caz müzisyenlerinin hissettikleri kolektif ortaklık ve sahne üyeliğinin, müzisyen olmayanlara yönelik “kernardakiler” nitelemesinin bu kişilere atfedilen müzik hakkında bilgisiz, korkulacak biçimde tahammülsüz gibi pek çok anlamı içerdiğini belirtmektedir. Gruba özgü olan bu anlam emik olarak oluşturulmuş olup bir yabancıнын bakış açısıyla anlamlandırılması güçtür. Ancak grup içinde atfedilen bu anlam için fikir birliği söz konusudur.

Beşinci bölüm yöntem sorunlarını ele almaktadır. Öncelikle yaygın olarak etnometodolojinin etnolojinin yeni bir metodolojisi olduğu yanlışlığı üstünde durulmuştur. Etnometodolojik kayıtsızlık metodu, ritüellerin akışını bozan ihlal deneylerinden söz edilen deneysel ihlal ve inşacı etnografya dikkat çeken diğer konu başlıklarındandır. Tüm bu prosedürler standart sosyolojiyi düzeltmek ya da onun için yeni metodoloji oluşturmak değildir. Ancak gelecekteki sosyolojik yöntemlerin eleştirisi etnometodolojinin öne çıkan özelliklerindedir. Etnometodolojinin ilk destekçilerinden olan Cicourel’in (1964) görüşü de sosyologların öznel değişkenleri özellikle gündelik hayatın olumsal karakterine katkıda bulunan faktörleri araştırmaya gereken önemi vermesidir.

Kitabın son iki bölümünde ise alan çalışmaları örneklerine ve etnometodolojiye ilişkin eleştirilere yer verilmiştir. Araştırmacıların bu örneklerden yola çıkarak çalışmalarını yapılandırması ve etnometodolojik araştırmanın gerekliliklerini kolaylıkla yerine getirebilmesi mümkündür. Eleştirilerde ise kitapta daha önce yer verilmiş olan etnometodolojik çalışmalarda araştırmacının öznel olabilmesi pozitivist paradigma için ciddi bir sorundur. Nesnelcilere göre öznellik elde edilen veriler için bir parazittir. Ancak öznelciler genellikle ölçülemeyen olguların nitel analizi yaparlar ve bu analizlerde biricik olan önemli olabilir. Bunun dışında etnometodolojiye yönelik olumsuz görüşleriyle en dikkat çeken isim Lewis Coser’dır. Kitapta daha ayrıntılı biçimde yer verilmiş olmasına karşın Coser’ın bu araştırma perspektifini teorik içerikten yoksun bulmuş olması, dar bir çevreye hitap ettiğini ve bu çevre dışındakilerin anlamadığı bir dile sahip olduğunu düşünmesi, bilimsel bir alandan çok bir mezhebe benzetmesi ve ilgilendiği problemleri önemsiz bulması öne çıkan eleştirileridir.

Normatif paradigmadan yorumcu paradigmaya geçişin tetikleyicilerinden olan etnometodoloji günlük olanın ve öznel bakış açısının değerli olması üstüne kurulmuştur. Günlük hayatta bir kuşu gözlemleyen ornitolog onu bilimsel veri, avcı av, çiftçi ise gelen baharın habercisi olarak görür. Her biri için günlük yaşamının bir parçası olan bu varlığın pratik bilgisi tamamen üyenin ona atfettiği anlamdan ibarettir. Benzer biçimde günlük yaşamda müzik hakkında üyeler tarafından oluşturulan etnometotların keşfi için Alain Coulon tarafından yazılan bu kitap yol göstericidir.

Sonuç

Sosyolojinin 19. yy. ve öncesinde kendisini bir bilim olarak saygın bir konuma yerleştirme çabaları doğa bilimlerine benzemekle mümkün olabilmiştir. Bu süreçte karşılaştırma müzikoloji çalışmaları da aynı yolu izlemiş özellikle kökenini biyolojik evrimden alan kültürel evrimci bir bakış açısına sahip olmuştur. Bu yargılayıcı tutum batı dışı müziklerin ve toplulukların batının şartlarında incelenmesine neden olmuştur. Böylece batı dışı topluluklar ve müzikleri indirgemeci ve sınıflamacı biçimde *ilkel/gelişmemiş/gelişmekte* olmakla itham edilmiştir.

Sonrasında doğa bilimlerinin kesin kabullerinde yaşanan belirsizlik ve değişimler sosyal bilimlerin pozitivistten uzaklaşması için önemli bir adım olmuştur. Kuram, kavram ve paradigmasını kullandığı doğa bilimlerindeki sarılmayla sosyal bilimciler toplumun açıklanabilmesinin yanı sıra anlaşılmasına da ihtiyaç duyulduğunu fikrine odaklanmıştır. Böylece tarihsellik bağlamında Marx ve Weber gibi isimler, bilinç ve akıl bağlamında Husserl ve Parsons sonrasında ise gündelik yaşamın anlaşılması noktasında Schutz ve Garfinkel *yargılamaktan anlamaya* giden sürecin temel taşlarını oluşturmuşlardır. Bu süreçte karşılaştırmalı müzikoloji de bir sosyal bilim olarak dönüşüme girmiştir. Öncelikle Boas ve kültürel göreceliği etkisiyle karşılaştırma ilkesini bertaraf etmiş ve müziği bağlamı içerisinde değerlendirmeye başlamıştır. Etnomüzikolojinin bu yeni bakış açısı yapısal işlevselcilikte yer alan bütünsellik ilkesiyle uyumlu bir görünüm sergilemiş ve müziği değerlendirirken toplumun kültürel, tarihsel ve gündelik kaynaklarını müziğin teorik ve icrasına yönelik bileşenleriyle birlikte ele almıştır.

Etnomüzikoloji çalışmaları etnik ve popüler müziklerin bağlamsal özellikleriyle anlamaya odaklanırken etnometodolojik birçok özelliği de barındırmaktadır. Bu noktada etnometodolojiye ilişkin temel noktaların anlaşılması hususunda Alain Coulon'un Etnometodoloji kitabı iyi bir yol göstericidir. Etnometodolojiye ilişkin kuramsal arka planından ayrıntılı söz etmiş olması ve etnometodolojiye ilişkin ana özellikleri yalın biçimde ve çarpıcı örneklerle sunması konunun derinlikli biçimde anlaşılmasına yardımcı olmaktadır.

Etnometodolojinin esasen gündelik eylemlerin gerçekleşmesi için kullanılan gündelik metotların üstünde durduğu tanımından hareketle etnomüzikolojinin müziğin anlaşılmasında günlük yaşamı bir kaynak olarak kullanması bu ortaklığın temel hareket noktasını oluşturmaktadır. Bireyin müziğe atfettiği anlam ile kurduğu öznel bağ ve günlük kullanımının çeşitliği bu noktada etnometodolojide toplumsal aktörün yargı gücü ile örtüşmekte ve yapılan etnomüzikolojik çalışmaların arka planını vermektedir. Aynı zamanda popüler ya da etnik müzikte belli gruplarla gerçekleştirilen araştırmalarda grubun müziğe kendilerine özgü kullanımlar ve anlamlar yüklemesi durumu da et-

nometodolojide yer alan üyeler tarafından oluşturulan metodolojilerin gruba özgü olabilmesi ve grup dışından biri için anlaşılmasının zor olması ilkesiyle örtüşmektedir. Müziğe ilişkin anlam oluşturma süreçlerinde yaşanan etkileşimlerse daha önce örneklendirildiği gibi etnometodolojinin önemli bir kaynağı olan sembolik etkileşimcilikle açıklamak mümkündür. Nesnellik kaygısından uzak olup öznelin değeri üstünde duran bu mikro sosyolojik bakış açısı etnomüzikolojik araştırmaların önemli özelliklerine sosyolojik bir dayanak sağlamak açısından oldukça kullanışlıdır. Bu bağlamda gündelik yaşamın müzik deneyimlerine odaklanan araştırmacıların hali hazırda kullandıkları (ya da kullanacakları) alan araştırması, görüşme, katılımcı gözlem vb. tekniklerin felsefi, kuramsal ve tarihsel arka planına ait bir giriş niteliği taşıyan Alain Coulon'un Etnometodoloji kitabı küçük hacmine rağmen sağlam bilgiler sunmakta ve bu haliyle lisansüstü eğitim öğrencilerinin temel kaynakları arasında olmayı hak etmektedir.

Kaynakça

- Akbulut, E. (2006). Günümüz müzik eğitimcisi nasıl olmalıdır?. *Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 20(20), 23-28.
- Athanasopoulos, G., & Moran, N. (2013). Cross-cultural representations of musical shape. *Empirical Musicology Review*, 8(3-4), 185-199.
- Ayas, G. (2017). Max Weber ve müzik sosyolojisi. *Kadem*, 27, 40-44.
- Bağı, R., & Karahasanoğlu, S. (2015). Türkiye'de yaşayan Arap Alevileri (Nusayriler)'in etnik ve müzikal kimliği. *Electronic Journal of Social Sciences*, 14(53).
- Barutcugil, İ. (2011) *Farklılıkların yönetimi*, Kariyer Yayınları, İstanbul.
- Bauman, Z. (2017). *Hermenötik ve sosyal bilimler*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bauman, Z. (2019). *Sosyolojik düşünmek*, Çev. A. Yılmaz, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Bennett, A (2018). *Kültür ve gündelik hayat*. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Blumer, H. (1986). *Symbolic interactionism: perspective and method*. Univ of California Press.
- Boas, F. (1938). *The mind of primitive man*. New York: Macmillan.
- Cicourel, A. V. (1964). *Method and measurement in sociology*. New York: Free Press
- Coulon, A. (2015). *Etnometodoloji*, çev. Ümit Tatlıcan, Küre Yayınları, İstanbul.
- Çerezcioğlu, A. B. (2010). İzmir Makedon göçmenlerinde etnik kimliğin bir işaretleycisi olarak müzik. *Folklor/Edebiyat*, 16(62), 85-100.
- Çiftçi, E. (2010). Popular culture, populer music and music education. *Erzincan Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 12(2), 149-161. *Eğitim Fakültesi Dergisi*, 20(20), 23-28.
- DeNora, T. (2000). *Music in everyday life*. Cambridge University Press.
- DeNora, T. (2007). Health and music in everyday life—A theory of practice. *Psyke & Logos*, 28(1), 17.
- Esgin, A. ve Özben, M. (2018). The citation: Klasik Sosyoloji ve Gündelik Hayat: Durkheim'dan Parsons'a. A. Esgin ve G. Çeğin (Ed.), *Gündelik Hayat Sos-*

- yolojisi Temalar, Sorunsallar ve Güzergahlar* (s. 35-52) içinde. Phoenix Yayını-nevi.
- Garfinkel, H. (1967). *Studies in ethnomethodology*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall. Paradigm Publishers.
- Giddens, A. (2012). *Sosyolojik yöntemin yeni kuralları*. Çev. Ümit Tatlıcan-Bekir Balkız. Ankara: Sentez Yayıncılık.
- Gourlay, K. A. (1982). Towards a humanizing ethnomusicology. *Ethnomusicology*, 26 (3), 411-420.
- Horkheimer, M., Adorno, T. (2010). *Aydınlanmanın diyalektiği: felsefi fragmanlar*. Kabalıcı Yayınevi.
- Husserl, E. (1970). *The crisis of european sciences and transcendental phenomenology an introduction to phenomenological philosophy*. Çev. David Carr. (1978). Northwestern University Press: Evanston
- Husserl, E., & Tepe, H. (2003). *Fenomenoloji üzerine beş ders*. Bilim ve Sanat.
- Kaygısız, M. (2004). *Müzik tarihi: başlangıcından günümüze müziğin evrimi*. Kaynak Yayınları.
- Kleinman, K. (2015). Darwin and Spencer on the origin of music: is music the food of love?. *In Progress In Brain Research* (Vol. 217, pp. 3-15). Elsevier.
- Küçükalp, K. (2010). *Husserl*. Say yayınları.
- Mak, M. & Karahasanoğlu, S. (2017). Müziğin çokkültürlü kodları Mardin müzik kültürü örneği. *International Refereed Journal of Music Researches*, 9, 18-35.
- Merriam, A. P. (1960). Ethnomusicology discussion and definition of the field. *Ethnomusicology*, 4(3), 107-114.
- Merriam, A. P. (1977). Definitions of " comparative musicology" and " ethnomusicology": An historical-theoretical perspective. *Ethnomusicology*, 21(2), 189-204.
- Mimaroglu, İ. K. (1990). *Müzik tarihi*. Varlık.
- Munro, T. (1960). Evolution and progress in the arts: A reappraisal of Herbert Spencer's theory. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 18(3), 294-315.
- Offer, J. (1983). An examination of Spencer's sociology of music and its impact on music historiography in Britain. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 33-52.
- Özgün, E. Ş. (2013). The citation: Etnomüzikolojinin Dönüşümü: Kuramlar Ve Konular. B. Kurt Kemaloğlu, (Ed.). *Müzik, Dans, Gösterim: Tarihsel ve Kuramsal Tartışmalar: "Dans Tarihciliği ve Dans Çalışmaları: Yaklaşımlar ve Tartışmalar* (s.33-60) içinde. Boğaziçi Üniversitesi Matbaası.
- Öztürk, E. (2017). Sosyolojide nesnellik sorunu bağlamında Max Weber'in pozitivism-hermeneutik ikiliğini aşma girişimi. *Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 4(1).
- Poloma, M. (2017). *Çağdaş sosyoloji kuramları*. Ankara: Palme Yayıncılık.
- Say, A. (2010). *Müzik tarihi*. Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Schütz, A. (2018). *Fenomenoloji ve toplumsal ilişkiler*. Heretik.
- Selanık, C. (2010). *Müzik sanatının tarihsel serüveni, müziğin görkemli yolculuğu*. Doruk Yayıncılık.

- Sloboda, J. A. (2010). Music in everyday life: The role of emotions. In P. Juslin & J. A. Sloboda (Eds.), *Handbook of music and emotion: Theory, research, applications* (pp. 493–514). New York, NY: Oxford University Press
- Solomon, T. (2005). ‘Listening to Istanbul’: Imagining place in Turkish rap music. *Studia Musicologica Norvegica*, 31(01), 46-67.
- Stokes, M. (Ed.). (1994). *Ethnicity, identity and music: The musical construction of place* (p. 1). Oxford: Berg.
- Swingewood, A. (1998). *Sosyolojik düşüncenin kısa tarihi* (O. Akınhay, Çev.). Agora Kitaplığı.
- Şan, M. K., & Hira, İ. (2007). Frankfurt Okulu ve kültür endüstrisi eleştirisi. *Sosyoloji yazıları I*, 324-340.
- Thayer, R. E., Newman, J. R., & McClain, T. M. (1994). Self-regulation of mood: Strategies for changing a bad mood, raising energy, and reducing tension. *Journal of personality and social psychology*, 67(5), 910.
- Trimillos, R. D. (1986). Music and ethnic identity: Strategies among overseas Filipino youth. *Yearbook for Traditional Music*, 18, 9-20.
- Turley, A. C. (2001). Max Weber and the sociology of music. In *Sociological Forum* (Vol. 16, No. 4, pp. 633-653). Kluwer Academic Publishers-Plenum Publishers.
- Uçan, A. (1980). *Çevreden evrene keman eğitimi*. Yeni Dağarcık Yayınları.
- Weber, M. (1993). *Sosyoloji yazıları*, Çev. Taha Parla, Hürriyet Vakfı Yayınları.



Osmanlı ve Erken Cumhuriyet Dönemi Musiki Yargısı

İrfan Yiğit*

Özet

On altıncı ve on dokuzuncu yüzyıllar arasında yenileşme, modernleşme ve batılılaşma kavramları ile ifade edilen gelişmeler bu iki yüzyıl arasında var olan Osmanlı ve yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti devletlerinin de kaderini belirlemiştir. Toplumda meydana gelen değişim ve dönüşüm kılık kıyafetten siyasete, edebiyattan sanata kadar tüm alanları etkisi altına almıştır. Batılılaşmanın (Avrupalılaşma) etkisi ile Osmanlı toplumunda meydana gelen değişim, gelecekte kurulacak olan Türkiye Cumhuriyeti Devleti toplum ve devlet yapısının altyapısını oluşturmuştur. Batılılaşmanın etkisi ile Osmanlı sonrası kültürel ve sanatsal mirasın aktarımında bazı sorunlar yaşanmıştır. Bu sorunların en önemlisi geçmişin mirasının yeni kurulan devlet tarafından toptancı bir yaklaşımla inkâr edilmeye çalışılması ve ötekileştirilmesi olmuştur. Bu inkâr ve ötekileştirme yapılırken ideolojik nedenlerle yargılayıcı bir yaklaşım izlenmiş ve toplumun her alanında ikilik meydana gelmiştir. Bu ikilik toplumda tereddütler ve ön/yargılar oluşmasına neden olmuştur. Birbirinin devamı olarak kurulan iki devlet tek millet olarak nitelendirilebileceğimiz toplumların ideolojilerin yönlendirmesi ile ön/yargı neticesinde bakış açılarındaki sorunları makalemizde işlemeye çalışacağız.

Anahtar Kelimeler: Mûsiki, Ön/yargı, Batılılaşma, Osmanlı mûsikîsi, Türk Mûsikîsi

Period of Ottoman and Early Republican Period Music Judgment

Abstract

The developments expressed with the concepts of innovation and modernization during 16th-19th centuries determined the fate of the Ottoman Empire as well as the newly established Republic of Turkey. The change and transformation in society has affected all fields of social and cultural life ranging from clothing to politics, literature and art. Westernization (Europeanization) with the effect of changes occurring in the Ottoman society, which will be established in the future State of the Republic of Turkey has

* Dr., Çorum Belediyesi, irfan-yigit@hotmail.com

established the infrastructure of society and the state. With the effect of Westernization, there were some problems in the transfer of cultural and artistic heritage after the Ottoman Empire. The most important of these problems was the attempt to negate and marginalize the heritage of the past by the wholly established state. While this denial and othering was done, a judgmental approach was followed for ideological reasons and there was a duality in all areas of society. This duality led to hesitations and prejudgment in society. With the guidance of the ideologues of the societies that can be defined as two nations established as a continuation of each other, we will try to deal with the problems in the points of view as a result of prejudgment.

Keywords: Music, prejudgment, Westernization, Ottoman music, Turkish Music

Giriş

Her dönemin politik olaylarının nedenleri ve sonuçları geçmişin etkisi ile meydana gelmektedir. Şayet geçmişin etkileri dikkate alınmadan bir bakış açısı ortaya konulmaya çalışılırsa “ön/yargı” ortaya çıkar. Yargılayıcı bir bakış açısı da bilimsellikten uzak bir durum arz eder.

Makalemizde sık sık kullanacağımız iki kavram vardır: Yargı ve Önyargı. Yargı kelimesinin sözlük anlamı “Kavrama, karşılaştırma, değerlendirme vb. yollara başvuruyla kişi, durum veya nesnelere eleştirici bir biçimde değerlendirilmesi” (Türk Dil Kurumu Güncel Türkçe Sözlük, 2019) şeklindedir. Önyargı ise sözlükte “Bir kimse veya bir şeyle ilgili olarak belirli şart, olay ve görüntülere dayanarak önceden edinilmiş olumlu veya olumsuz yargı, peşin yargı, peşin hüküm, peşin fikir.” (Türk Dil Kurumu Güncel Türkçe Sözlük, 2019) şeklinde tanımlanmaktadır. Bu iki kavram hem Osmanlı mûsikisine hem Erken Cumhuriyet Dönemi inkılapları neticesinde topluma dikte edilmeye çalışılan mûsikî anlayışına hem de 1923-1945 yılları arasında Tek Parti Dönemi¹ olarak isimlendirilen dönemin inkılaplarına bu dönemden sonra toplumun bakışında etkili olmuştur. Her üç dönemde de yargılayıcı bakış açısı hakimdir. Erken Cumhuriyet Dönemi’nde bir adım daha öteye götürülerek ideolojik niyetlerde işin içerisine girince bilimsellikten uzak bir şekilde geçmişin mûsikî mirasına “önyargılı” bir bakış açısı ile yaklaşılmıştır.

Osmanlı Devleti ortaya koymaya çalıştığı yenilik hareketlerini hayata geçirebilmek için birtakım adımlar atmıştır. Bu adımlar Türkiye Cumhuriyeti Devleti’nin kuruluşunda olumlu ya da olumsuz bir şekilde temel dinamikleri oluşturmuştur. İdeologların oluşturduğu bu temel dinamikler geçmişin bıraktığı mirasa bakış açısını da belirlemiştir. Önce karşılaştırma yöntemi ile iki

¹ Türkiye’de **Tek** Partili Dönem, 29 Ekim 1923’te Cumhuriyet’in ilanıyla başlamıştır. Millî Kalkınma **Partisi** (MKP) kuruluncaya kadar, 1923-1945 yılları arasında Cumhuriyet Halk **Partisi** (CHP) **tek** siyasal partiydi.

dönem karşılaştırılmış ve yargılayıcı bir yaklaşımla adımlar atılmak istenmiştir. Bu adımların planlanan neticeleri vermeyeceği anlaşılınca ideolojik etkenlerle önyargılı adımlar atılmıştır. Toptancı ret, ya da toptancı kabul şeklinde ortaya çıkan bu durum geçmişe karşı peşin hükümlü bakış açıları oluşturmuş “önyargı” kavramı ile ifade edilen problemi ortaya çıkarmıştır.

Geçmişte mûsikî alanında yapılan akademik çalışmaların sınırlı sayıda olması diğer alanlara göre mûsikîyi dezavantajlı konuma düşürmüştür. Son yıllarda mûsikî alanında çok sayıda akademik çalışmanın yapılmaya başlaması sevindirici bir gelişmedir. Ön/yargılı bakış açısının olduğu dönemlerdeki akademik çalışmaların azlığı nedeniyle oluşan etki-tepki neticesinde bu problem başka problemlerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Mûsikî ile ilgili akademik çalışmaların azlığı nedeniyle fikirsel çeşitlilik de az olmaktadır. Fikirsel çeşitliliğin azlığı bilimselliği azaltmakta ve bilgi azlığı yerini “yargılı” bakış açılara bırakmaktadır. Eldeki mevcut kaynakların bakış açıları ne ise ona göre yorumlar yapılmaktadır. Bu nedenle dönemsel bakış açılarında yargılayıcı yaklaşımlar olabilmektedir. Yargılayıcı ve önyargılı bakış açısı duygusallık içerir ve bilimsellikten uzak bir durum ortaya çıkar. Bir takım hazır sloganların dışına çıkıp, daha rasyonel, daha radikal bir çözüm aramaya kalkışmazsanız, karşınıza bazı tabular dikilir. Size ilk yöneltilen soru: “Siz kimsiniz de herkesten, hele üstatlardan farklı düşünüyorsunuz?” dur. (Tura, 2017, s. 18) Makalemizin konusu olan “yargı-önyargı” kavramlarının tamda karşılığı bu tabulardır.

Toptancı ret anlayışı hem Erken Cumhuriyet Dönemi’nde hem de Tek Partili hayatın bitmesinden sonra oluşan iki kutuplu siyasi düzende yaşamaya başlayan Türk toplumunda bazı “yargılar, önyargılar,” oluşturmuştur. Erken Cumhuriyet Dönemine kadar Batılılaşmanın etkisi ile meydana gelen birikim topluma “Arap düşmanlığı” olarak yansımıştır. “Arap düşmanlığı” geçmişin mirası hakkında Erken Cumhuriyet Dönemi kadrolarında bir önyargı oluşturmuştur. Bu önyargı neticesinde Türk olmasına rağmen Farabi gibi ilmi bir dehanın eserlerine reddiyeler yazılmış, sanatsal alanda mûsikî de bu düşmanlıktan nasibini almış, Türk mûsikîsinin Arap-Bizans-Fars kültürü ürünü, onlardan alıntı, çalıntı olduğu konusunda yakıştırmaları yapılmıştır. Bu yakıştırmalar yapılırken önyargılı bir biçimde hareket edilmiş, olayın kaynağına inilmemiş, bu yargıyı oluşturan sebepler nelerdir? bakılmamıştır. Yukarıda bahsettiğimiz kaynak azlığı nedeni ile ortaya çıkan problem burada yaşanmaktadır.

Bilimsel ve tanıtım yönlerinden sahip çıkamadığımız mûsikîmize ve mûsikîşinaslarımıza batı çevreleri bizim gibi bigâne kalmamıştır. Radolphe D’Erlanger (1872-1932) isimli bir Fransız müzikolog büyük emeklerle hazırladığı “La Musique Arabe (Arap Mûsikîsi)” isimli ve 2857 sayfadan ibaret, 6 ciltten oluşan eserin de Farabi, İbn-i Sina, Safiyyüddin, Ladikli Mehmet Çelebilerin Türk mûsikî sistemi çalışmalarını elde mevcut yazmalarından yararlanarak “Arap mûsikîsi” adı altında ve Fransızca olarak yayımlamıştır. Kita-

bın yazarı D'Erlanger çoğunlukla Tunus'ta yaşayıp orada Arapça öğrenmiş ve orada ölmüştür. Bu önemli eserinde konu olarak ele aldığı alimlerimizin isimlerinin Müslüman ismi olmasından ve eserlerinde kullandıkları dilin de Arapça olmasından onları, oryantalist düşünce etkisi ile Arap kabul etmiştir. 1930-1959 yılları arasında yayımlanan eserinin ilk cildinin yayımlandığı 1930 yılından itibaren muhteşem ve değerli müsikimiz dünya çevrelerinde Arap müsikisi olarak tanınmaya başlamıştır. Bu önyargı uzun yıllardır sürüp gitmektedir. Cumhuriyet döneminde müsikimize olan önyargılı bakış açısının en önemli nedeni yabancı müzikologların yapmış oldukları bu bakış açısının temel dayanak olarak alınmasıdır. Yargılı bakış açısının oluşmasına neden olan bu dayanaklar tenkit de edilmiştir. İlk tenkit H. Sadettin Arel tarafından 1949 yılında *Musiki Mecmuasının* 16.sayısından itibaren yayımlanan "Türk Musikisi Kimindir?" (3,4,5,6 nolu makaleler) ile 1950'de yine aynı dergide "Bir Kitaptan Çıkan İbret Dersleri" başlıklı yazı, derginin 33,34,35 sayılarında 3 makale de bu eserin nasıl maksatlı, peşin hükümlü ve yanlışlarla dolu fiktirsizlikleri ortaya koyduğu kaleme alınmıştır. (Üngör, 2014, s. 336) Cumhuriyet dönemi ideologlarının Osmanlı müsikisi olarak isimlendirdikleri Türk müsikisine bakış açıları da bu pencereden olmuştur.

Mustafa Kemal Atatürk konuşmalarında "Evrensel yücelik" diye bir kavram kullanmaktadır. Bu kavramla evrensel bir kültür, sanat, medeniyetin milli değerleri koruyarak oluşturulup dünya standartlarında bir ürün ortaya koymayı hedeflenmektedir. Bu kavramın da tartışılabilir yönleri vardır. Ruhi Ayangil konuya şöyle bakmıştır: "Evrensellik, "Evrensel kültür de yerini almak" kavramın, özellikle Batı (Avrupa) müsikisi mensuplarının eylemlerini anlatan bir söylem olarak sürekli gündemlerinde olmakla, ucu bucağı pek belli olmayan bu kavrama itibar etmekte tereddüt gösterenlerin daima "Tutucu, gerici, yerel, vb." nitelermelere maruz kalarak sistem dışına itildiği de bir diğer vakıadır. Evrensel kültür kavramı bir tuzak gizlemektedir. Kabataslak denilebilir ki, evrensel kültür, yeryüzünden gelmiş geçmiş ve gelecek uygarlıkların heyeti mecmuasıdır. Bu terimi ısrarla kullananların evrensel kültür dedikleri, birkaç yüzyıldır Yahudi/Hristiyan tabanlı Batılı emperyalizmin dünyaya evrensel diye cebren ve hile ile kabul ettirmeye uğraştığı Yunan/Latin kökenli Batı (Avrupa) kültürüdür. Batı, Kültür değerlerini toplumsalın dışında, hatta üstünde bir değerler sistemiymiş gibi sunmaktadır. Halbuki kriter, kendi uygarlığının kriteridir. Bu kritere uygun düşmeyen başka kültür sistemleri, o dakika geçersiz sayılmaktadır." (Ayangil R. , 2014, s. 647) Osmanlı müziği geleneğinde gerçekleşen belki de en büyük dönüşüm, geleneğin bu üst kültür sistemi niteliğini kaybederken gitgide "yerelleşmesi" ve "evrensellik" ve "medeniyet müziği" iddiasından vazgeçerek Batı müziğinin evrenselliğiyle ilgili resmi söylemi zımnen kabul eder hale gelmesidir. (Ayas, 2014, s. 23) Türk müsikisinin de içine düştüğü çelişkili durum buradan kaynaklanmaktadır. Evrensel olarak görülen Batı (Avrupa) kültürü de aslında dış bir etki olarak müsikîye sokulmak istenilmektedir. Evrensellikten kasıt şu

olmalıdır. Müzik, dünya üzerinde tüm toplumlarda var olan, dil kadar kültürel ve evrensel bir yaratıcı sanat biçimidir. Bu tanımda geçen “evrensel” kelimesi, her tipte müziğin her yerde ve herkes tarafından anlaşılabilir ve beğenilir olmasından ziyade, müziğin dünya üzerinde her yerde var olması özelliğini yansıtmaktadır. Müzik üretildiği kültüre göre baskın özellikler gösterebilir. (Öztürk, Erseven, & Atik, 2017, s. 19) Evrensel olanın müzik değil, müziği oluşturan ses ve ritim unsurlarının olduğunu söylemek daha akılcıdır.

Arap, Acem kültürünün Osmanlı müziğini anlaşılmasız kıldığı yargıları ve eleştirileri burada tutarsız bir hal almaktadır. Arap, Acem, Fars kültüründen etkilenmiştir denilen, yabancı kültürlerin etkisi altında kalması eleştirel yaklaşımlarla yasaklara varacak kadar ileri götürülen inkılaplar, Batı müziğinin ithal edilmesine başka bir yabancı kültürün müsikîyi etkisi altına almasına sesini çıkarmamaktadır. Arap müsikîsi olarak nitelendirilen Osmanlıdan miras müsikî, yargılayıcı bir bakış açısı ile inkâr edilmeye çalışılırken oluşan boşluk başka kültürün müsikîsi olan Batı (Avrupa) müsikîsi ile doldurulmaya çalışılmaktadır.

On beşinci ve on altıncı yüzyıllarda Türklerin müsikî sanatından habersiz oldukları yolunda bir yargı vardır, ama bu kanı İslam dininin müsikîyi yasakladığı inancından kaynaklanmaktadır. (Aksoy, 2018, s. 164) Türklerin müsikîsini hiç dinlemeden, bu müsikîye ilişkin malzemeyi yalnızca kitaplardan inceleyen Avrupalı müzikologlar ile müsikî tarihçileri her şeyden önce kendi eserlerinin değerini azaltan bir yanılgıya düşmüşlerdir. Kimilerinin Türk müsikîsine örnek diye verdikleri notalar Türk ezgisinin örgüsünü ne kadar tanıyabildiklerini açıkça ortaya koymaktadır. Çünkü bunlar Türk müsikîsini hiç tanımayan bazı Avrupalı gözlemcilerin yazdıkları notalardır. On sekizinci yüzyılın sonlarına kadar Avrupa kaynaklarında Türklerin müsikîsi büyük ölçüde gözleme dayanmaktadır. Thomas Coryate (1618) ve Fonton gibi Avrupalı gözlemciler, Türk müsikîsinin “gürültülü” olduğu fikirlerini belirtmişlerdir. Thomas Coryate katıldığı bir Mevlevî ayininde, Kur’an-ı Kerîm okuyan hafızın okuyuşunu kulak tırmalayıcı olarak yorumlamış; Fonton da Coryate ile aynı düşüncüyü paylaştığını ifade etmiştir. Gözlemi önde tutan bu tutumu görmek on dokuzuncu yüzyılda güçleşiyor. On dokuzuncu yüzyılda Türklerin müsikîsinden bahseden Avrupalıların bir bölümünün biraz olsun gözlem ihtiyacını bile duymadıkları rahatlıkla söylenebilir. Bu dönemde yeni bir bilim dalı olarak kendisini kabul ettiren şarkiyatçılık, şarkın müsikîsi konusuna da el atmıştır. Gezginlerin seyahatnameleri ve gözleme dayalı araştırmaları artık işlevini tamamlamıştır. Denebilir ki, o zamana kadar gezginler ve öteki gözlemcilerce amatörce yürütülen faaliyet doyum noktasına ulaşmış, uzmanlaşmış kişilerin çalışmalarıyla temel yazılı kaynaklara yönelme ihtiyacı duyulmuştur. On dokuzuncu yüzyıla özgü bu çalışma yöntemi aynı yüzyılda şark müsikîsi üstüne yazılan eserlerin de pek çoğunda görülmektedir. O dönemin birçok müsikî araştırmacısı ve müsikî tarihçisi şark müsikîsi dinleme ihtiyacını pek duymadan bu müsikî konu-

sunda hayli iddialı kitaplar yazabilmişlerdir. Aynı durumla Erken Cumhuriyet Dönemi'nde de karşılaşmaktayız. Türk mûsikîsi ile ilgili ideolojiler yazan ideologlar mûsikî bilmemekle eleştirileceklerdir. Yalnızca yazılı kaynaklarla yetinilmesi, ele alınan mûsikînin niteliği konusunda da bir yanılığa yol açmıştır. Söz konusu kaynaklar İslam dünyasında müzikoloji çalışmalarının yoğunlaştığı dokuzuncu ve on dördüncü yüzyıllar arasındaki dönemin ürünleridir. O yüzyıllarda Türk, İran, Arap mûsikîlerinin henüz ayırt edici yerel kimliklerini kazanmadığı, dolayısıyla yerel (ulusal) denebilecek üslupların oluşmadığı, bütün İslam dünyasında geçerli olan bir mûsikî vardır. Dönemin kaynaklarının da bu mûsikî göz önünde tutularak yazıldığını varsayabiliriz. (Aksoy, 2018, s. 159-161) Yani Türk mûsikîsine Arap, Acem, Bizans etiketini yapıştırarak bir sınıflandırma yapmak özellikle Farabi'ye bu yönde eleştiride bulunmak yanlış bir yöne bizi götürür. Bu yanılığa düşen şarkiyatçılar, doğu özellikle Ortadoğu olarak gördükleri müziklerinin tamamına Arap müziği ya da İran müziği diyerek bir önyargı oluşturmuşlardır. Bu yanlış ve yanılığa daha sonraki dönemlerde de birçok yazar ve fikir adamı tarafından karşılık bulmuş, bu temel varsayım üzerinden Türk mûsikîsi ötekileştirilmek istenmiş, yargılanmıştır. Toptancı bir ret anlayışı ile sonuçlanan bu durum atılan adımların sonuca ulaşması noktasında sorunlar ortaya çıkarmıştır.

Ön/Yargılı Bakış Açısını Hazırlayan Tarihsel Süreç ve Nedenleri?

Osmanlı sanatları arasında Cumhuriyet dönemine kadar yaşayabilen ilk sıralardaki sanatlardan birisi mûsikîdir. Çünkü diğer sanatlar ya Batılılaşmanın (Avrupalılaşmanın) etkisi ile farklılaşmış, değişmiş ya da çoktan yok olmuş sanatlardır. Divan şiiri daha on sekizinci yüzyıl sonlarında yok olmaya başlamıştır. Daha sonraki dönemlerde de eski gücüne hiç kavuşamayacaktır. (Aksoy, 2018, s. 183) Erken Cumhuriyet Dönemi mûsikî politikalarını inceleyen geçmişin kültür-sanat mirası üzerine kurulduğunun dikkatlerden kaçmaması gerekir. Şayet bu dikkate alınmadan müstakil olarak Erken Cumhuriyet Dönemi kültür-sanat politikalarına özellikle de mûsikî politikasına bakılırsa bir ön/yargılı oluşacaktır ve bu ön/yargılı bizi yanlış bir bakış açısına götürecektir.

Tek Partili hayatın sonra ermesinden sonra toplumda meydana gelen iki kutuplu yapı bu duruma karşı bir refleks geliştirmiş, Erken Cumhuriyet Dönemi kültür-sanat politikaları “din ve Osmanlı düşmanı” ilan edilmiştir. İki tarafın da “ön/yargılı” bakış açısı bir çatışma ortamı doğurmuştur. Çünkü iki tarafta da oluşan bakış açısının temel problemi aynıdır: “ön/yargılı bakış açısı”. Hem Erken Cumhuriyet Dönemi kadrolarının geçmişin mirasının reddiyle neticelenen bakış açıları, hem de Tek Partili hayatın sona ermesi ile başlayan toplumsal dönüşümün neticesinde Erken Cumhuriyet Dönemi kadrolarına yapıştırılan “Osmanlı ve din düşmanı” etiketinin arkasında yatan ne-

denlerin ve iki farklı bakış açısındaki “yargı”nın anlaşılması sorunu tespit açısından önemlidir.

Neden-sonuç ilişkisi içerisinde gelişen ve oluşan toplum düzeninin anlaşılması kültür-sanat politikalarına bakış açısını bir nebze de olsa değiştireceği kanaatindeyiz. Çünkü hiçbir toplumsal olay nedensiz ve sonuçsuz bir şekilde meydana gelmez. Olayların yaşandığı dönemde meydana gelen siyasal, sosyolojik, sanatsal birçok neden, dönemin politikaları üzerinde etkili olmaktadır. Geçmişin müsikîye etki eden siyasal düzenini oluşturan nedenleri anlamak için 1300-1950 yılları arasındaki yaklaşık 650 yıllık dönemin incelenmesi gerekmektedir.

Türk müsikî tarihi zamansal olarak çeşitli sınıflandırmalara tabi tutulmuştur. İslam öncesi-sonrası, klasik-modern dönem gibi sınıflandırmalar akademik ve sanatsal çalışmalarda kullanılmıştır. Bu sınıflandırmalardan da faydalanarak farklı bir bakış açısıyla makalemize konu olan 650 yıllık zaman aralığını sınıflandırmaya çalışacağız. Yapacağımız sınıflandırma da bu zaman aralıklarında meydana gelen gelişmeler Cumhuriyet dönemindeki müsikî politikalarını hazırlamıştır. Ortaya çıkan müsikî inkılabının temel taşlarının 650 yıl öncesinden konulmaya başlanması önemlidir. Sadece Cumhuriyet dönemi müsikî politikalarına bakarak bir değerlendirme yapmak Erken Cumhuriyet Dönemi müsikî politikalarına yargılı bir bakış açısının oluşmasına neden olmuştur. 650 yıllık zaman aralığını altı dönemde inceleyeceğiz. Sınıflandırma yaptığımız dönemlerin ayırım noktaları toplumsal, siyasal olaylardır.

- Osmanlı Devleti'nin “**Kuruluş Dönemi ve Müsiki**” (1300-1600 yılları arası)
- III. Osman ile başlayan ve 1826' da ilan edilen Tanzimat Fermanına kadar olan 1754-1826 yılları arası “**Tanzimat Öncesi Dönem ve Müsiki**”
- Tanzimat Fermanı'ndan Erken Cumhuriyet Dönemi'nde ilk müsikî yasağının başladığı döneme kadar olan 1826-1926 yılları “**Tanzimat-Cumhuriyet Arası Dönem ve Müsiki**”
- İlk müsikî yasağının başladığı 1926 yılından Mustafa Kemal Atatürk'ün öldüğü 1938 yılına kadar olan 1926-1938 yılları arası “**Erken Cumhuriyet Dönemi ve Müsiki**”
- Mustafa Kemal Atatürk'ün vefatından Tek Partili hayatın sona erdiği 1945 yılına kadar olan 1938-1945 yılları arası “**Tek Partili Dönem ve Müsiki**”
- Tek Partili Hayatın sonu olan 1945 yılından 1952 yılında Konya'da yapılan Mevlâna ihtifaline kadar ki 1945-1952 yılları arası “**Çok Partili Dönem ve Müsiki**”

Osmanlı Devleti'nin "Kuruluş Dönemi ve Musiki" (1300-1600 yılları arası)

Tarih boyunca toplumlar yaşadıkları dönemin teknik ve teknolojik imkânları dâhilinde birbirleri ile çeşitli nedenlerle iletişime geçmişlerdir. Bunlar arasında en önemlileri askeri ve ticari nedenlerdir. Toplumların ticari ya da askeri anlamda birbirleri ile olan iletişimi sonucunda mûsikî, kültürler arası etkileşimin aracı olmuştur. Yaşadıkları hayatın şekillendirmesi ile oluşan kültürel ve sanatsal birikimin parçası olan mûsikî, köklü toplumların kendisinden sonra ki nesillere aktarması gereken bir miras haline dönüşmüştür. Bu aktarım kültürel ve sanatsal anlamda her medeniyetin içerisinde bir birikim meydana getirmiştir. Türk mûsikîsi de Türk toplumları tarafından bu yollarla oluşturulmuştur. Türk mûsikîsinin kökleri Türklerin Anadolu'ya gelmeden önce Orta Asya'da yaşadıkları dönemlere, yani M.Ö. 3000'li yıllara kadar uzanmaktadır. Türkler, Kömen Dağları eteklerinde milattan önce yedinci yüzyılda tarih sahnesine çıkarak Asya, Avrupa ve Afrika'da irili ufaklı devletler kurmayı başarmışlardır. Orta Asya'dan başlayarak Türk kültürü içerisinde gelişimini sürdüren mûsikî mirası, birçok devlet geleneğinin de sağladığı katkı ile varlığını sürdürmüştür ve Osmanlı Devleti'ne kadar zenginleşerek gelmiştir. Halil İnalcık tarafından klasik dönem olarak isimlendirilen Osmanlı Devleti'nin kuruluşu olan 13. yüzyıldan gücünü kaybetmeye başladığı 17. yüzyıla (1300-1600) kadar ki dönemde mûsikî gelişim seyrine devam etmiştir. Kuruluş dönemine kadar oluşan mûsikî mirasını görmezden gelemeyiz. Özellikle nazari anlamda Osmanlı öncesi yazılan nazariyat kitapları bir medeniyet oluşturma anlamında dikkate değer nitelikte eserlerdir. Fakat yargılı bakış açısını ortaya koyma adına yakın dönem olarak nitelendirebileceğimiz Erken Cumhuriyet ve öncesi Osmanlı Devleti dönemleri birbirlerini daha fazla etkiledikleri için Osmanlı Devleti'nin kurulmasından sonraki tarihsel dönem makalemizde ele alınmıştır.

Orta Asya Türk devletlerinin yanı sıra Abbasiler, Harzemşahlar, Anadolu Selçuklu Devleti ve Büyük Selçuklu İmparatorluğu gibi pek çok devlette mehter benzeri topluluklar olduğu bilinmektedir. Osmanlı Devleti'nde askeri müziğin, devletin kuruluşuyla aynı tarihte kurumsallaştığı söylenebilir. Zira Selçuklu hükümdarı II. Gıyaseddin Mesud, Osmanlı beyine bağımsızlık beratıyla beraber, bağımsızlık sembolleri olan tuğ, davul ve nekkâre yollamıştır. Bu olay Osmanlı Devleti'nde ilk askerî müzik topluluğu oluşumunun, devlerin kuruluşu ile aynı anda gerçekleştiğine delalet etmektedir. İlerleyen dönemlerde bu topluluk kurumsal bir yapı olarak "çalıcı mehter" veya "tablu alem mehteri" olarak adlandırılmıştır. (Toker, 2017, s. 38) Selçuklulardan beri devam eden Nevbet vurma kültürü ve sonrasında oluşacak olan Mehter mûsikîsi ile askeri mûsikî toplum nezdinde yer bulmuştur. Mûsikî anlayışı da bu yönde gelişimini sürdürmüştür.

1300-1950 yılları arasında ki mûsikî ile ilgili tarihsel süreç, anlatmaya çalıştığımız dönemler arası yargılı, önyargılı bakış açısının kaynağını anlayabilmemiz için tarihsel nedenlerin ve sonuçlarının anlaşılması önemlidir.

Yılmaz Öztuna'nın aktardığına göre Sultan II. Mehmet (Fatih)'in babası Sultan II. Murat hem bestekâr hem de devrinde çevresindeki mûsikîşinasları teşvik eden, onlara Türk mûsikîsi kitapları yazdıran bir devlet adamıydı. II. Murad, Osmanoğulları içerisinde, amcası I. Süleyman (1402-1410)'dan sonra ki ilk entelektüeldir. Bilgin, şair, bestekâr, ilim ve sanat hamisi, büyük bir imarcıdır. On altıncı yüzyıl Batı Türk (Osmanlı) Rönesans'ının kurucusu ve oğlu Fatih devri ilim-sanat hareketlerinin gerçek öncüsüdür. Gerçek mânâda mûsikî ile uğraştığını bildiğimiz ilk Osmanoğlu 'dur. (Öztuna, 1987, s. 85)

Mûsikî nazariyat eserlerinin bir çoğu “klasik dönem” olarak sınıflandırıldığımız zaman aralığı içerisinde meydana getirilmiştir. Kitâbu'l-Edvâr adlı eseri Hızır b. Abdullah 1441 yılında yazarak hükümdara sunmuştur. Yine Bedri Dilsâd'ın II. Murat'a ithafen yazdığı Muradnâme isimli eserinin 6113-6457'inci mısraları arasında Bâb-ı Sîvüçehârüm Ender Fenn-i Mûsikî ve Âdâb-ı Sâzendegî ve Gûyendegî başlıklı bölüm de musikî ile ilgilidir. Yine bu yüzyılda yapılan çalışmaları kısaca söyle sıralayabiliriz; Abdülkadir-i Merâgî'nin Osmanlı başkentine geldiğinde saraya alınan küçük oğlu Abdülazîz Çelebi'nin Sultan II. Mehmet adına ithâf ettiği Nekâvetü'l-Edvâr isimli eseri; tarihçi Ahmedoğlu Sükrullah Çelebi (1388-1465)'nin genç yaşında birkaç kitaptan Türkçeye çevirerek kaleme aldığı Risâle-i Mûsikî'si; Fethullah Mü'min Sirvânî'nin Sultan Mehmet Hân adına kaleme aldığı Risâle fî İlmi'l-Mûsika'sı nazârî mûsikî alanının değerli eserlerindedir. Nazari eser külliyyatının oluşmasında bu dönemin mûsikîşinaslarının büyük gayretleri olmuştur. (Sezikli, 2007, s. 13)

Nazariyat külliyyatının oluşması yanında mûsikî eğitimi de bu dönemde görülmektedir. Fatih devrinde sarayda mûsikî eğitiminin başladığına dair bilgiler mevcuttur. Bilhassa İstanbul'un fethinden sonra Topkapı Sarayı'nın çekişmesini oluşturan yapılar arasında “meşkhâne”nin de yer aldığı ifade edilmektedir. (Benlioğlu, 2017, s. 81) Yalçın Tura'nın aktardığına göre “Fatih'in Oğlu II. Sultan Bayezid Han da aynı gayreti göstermiş ve Osmanlılar, bu üç padişahın devrinde, mûsikî sanatında, Doğu Türkleriyle başa baş hâle gelmişler, hatta onları geçmeyi başarmışlardır. Bazı kaynaklar, II. Sultan Bâyezîd Han'ın bizzat bestekârlıkla uğraştığından bahsetmektedir. Oğlu, Şehzâde Sultan Korkut ise, devrinin en iyi bestekârlarından birisidir. Fâtih Sultan Mehmet Han ve II. Sultan Bâyezîd Han devirlerinde, Saray ve Devlet hizmetlerine gereken üstün vasıflı elemanları yetiştirmek maksadıyla kurulan ve geliştirilen Saray Mektebi'nde, Enderun'da, askerî ve idari eğitimin yanı sıra, sanat eğitim ve öğretimine de ehemmiyet verilmiş, bu arada mûsikîye de büyük alâka ve itina gösterilmiştir.” (Tura, Türk Mûsikîsinin Meseleleri, 1988, s. 32)

Klasik dönem olarak isimlendirilen 300 yıllık süreç içerisinde kaleme alınan Lâdikli İsrâfilzâde Abdülhamîd (Abdülmeceid) oğlu Muhyiddîn Mehmet Çelebi (ö. 1494?)'nin yazdığı Zeynü'l-Elhân fî İlmi't-Te'lîf-i ve'l-Evzân (1483) ve Risâle-i Fethiyye (1484-1485) muhteva bakımından aralarında fazla

bir fark bulunmayan bu eserler Sultan II. Mehmet'in oğlu Sultan II. Bâyezid'e ithaf edilmiştir. Yine aynı hükümdarla babası Sultan II. Mehmet devrini idrak eden ve "Usta Şemsî" diye tanınan Aydınlı Şemseddin Nahîfi'nin Bereket adlı mûsikî kitabı; Kadızâde Tîrevî'nin Mûsikî Risâlesi ve Ahîzâde Ali Çelebi'nin Risâletü'l-Mûsikî fi'l-Edvâr adlı Farsça eseri de bu devirde Osmanlı topraklarında yapılmış mûsikî çalışmalarıdır (Sezikli, 2007, s. 13). Görüldüğü gibi ciddi bir mûsikî külliyyatı oluşmuş, mûsikî eğitimleri verilmiş, askerî mûsikî devlet yapısında yer almıştır. Başlangıç seviyesinde sayabileceğimiz bu çalışmalar Türk mûsikîsi, Orta Asya'dan gelen mûsikî mirasının mûsikîye sağladığı katkı ile klasik dönemde yolculuğunu sürdürmüştür. Dönemsel mûsikî çalışmaları Türk mûsikîsinin ciddi bir altyapıya sahip olmasını sağlamıştır.

II. Osman ile başlayan ve 1826' da ilan edilen Tanzimat Fermanına kadar olan 1622-1826 yılları arası "Tanzimat Öncesi Dönem ve Musiki"

Türk Mûsikîsi, on yedinci yüzyıldan itibaren siyasal ve askeri gelişmelerinde etkisi ile değişime uğramaya başlamıştır. İmparatorluk sistemi ilk kez bu dönemlerde devrin belgelerinde karşımıza çıkan bir ifade olan "her şeye nizam verme" fikriyle kapsamlı bir gözden geçirmeye tabi tutulmuştur. Bu gözden geçirme her alanda olduğu gibi mûsikî de etkili bir şekilde varlık göstermiştir. (Findley, 2011, s. 34)

Osmanlı Cihan Devleti'nin XVII. Yüzyıl, siyasi, iktisadi ve kültürel tarihi, devletin içte ve dışta türlü gailelerle boğuştuğu son derece ilgi çekici, önemli bir tarih kesitini işaret eder. Bu tarih aralığında 1600-1700 yılları arasında 11 padişah hüküm sürmüştür. Bu dönemde meydana gelen siyasi gelişmeler aslında gelecekte kurulacak olan Türkiye Cumhuriyeti Devleti'ni dahi etkileyecektir. Çünkü bu dönemde meydana gelen birçok olaylarda "sonuçlar" olarak zuhur edecektir. Saray ve devlet içerisinde meydana gelen bozulmalar, padişahların vasıfsızlığı, ilmiye sınıfında ki kayırma ve rüşvet ile ilim ve ehliyet sahibi olmayan kişilerin önemli ilmi, idari ve kazaî görevlere atanması suretiyle oluşan bozulmalar, Osmanlı ordu ve toprak düzeninin bozulması, rüşvet ve yolsuzlukların artması, İran, Avusturya, Lehistan, Rusya cephelerinde uzun süren savaşlar ve Kırım Hanlığı meselesi, Celali İsyanları gibi sorunlar telafisi mümkün olmayan sonuçlar ortaya çıkaracaktır. Hükümdarlarının "yedi iklim sultanı" olarak tavsif edildiği ve üç kıta' da konuşlanmış "memalik-i mahrusa"yı malik bir cihan devleti için hiç de iç açıcı olmayan bir süreç yaşanmaktadır. Kaçınılmaz sonun başlangıcını teşkil eden bu olumsuzluk dönemi daha sonra "Batılılaşma (Avrupalılaşma), modernleşme" terimleri ile karşımıza çıkacak olan bir kültürel ve toplumsal savaşa dönüşecektir. Toplum ve Devlet yapısındaki değişim tüm taşları yerinden oynatacaktır. (Ayangil R. , 2014, s. 468)

Osmanlı Devleti tarafından atılan ilk somut Batılılaşma (Avrupalılaşma) hareketinin özünde askeri tedbir sorunu yatmaktadır. (Taş, 2002, s. 88) Os-

manlıdaki Batılılaşmanın (Avrupalılaşmanın) nedenleri arasında genellikle bu neden zikredilmektedir. Fakat biz burada farklı bir noktadan Batılılaşmanın (Avrupalılaşmanın) nedenleri arasına bir parantez açmak istiyoruz.

Sultan II. Osman'ın 25 Ocak 1622'de Polonya seferinden İstanbul'a döner dönmez, bu seferde edindiği tecrübelerle de dayanarak, inkılapçı fikirlerini uygulamaya geçirmek istedi. II. Osman, gençliği ve tecrübesizliği, lüzumsuz sertliği ve kendisine fazla güvenmesi yüzünden, düşündüğü inkılapları hayata geçiremedi. Fakat Cumhuriyete kadar devam edecek olan inkılapların ilk adımı atılmış oldu. Tanzîmât, İslahat gibi yenileşme hareketlerinin temelleri bu dönemlerden oluşmaya başlamıştır. Bu dönem başlayan inkılapçı anlayış Cumhuriyet döneminde atılan adımlarla sürecini tamamlamaya çalışacaktır. 1622 yılında meydana gelen bu gelişmeler 1922 yılında yeni bir devlet kurulması için atılan adımlarla 300 yıl sonra ete kemiğe bürünecektir.

Yenileşme ve toplumsal dönüşümden etkilenen mûsikî zaman zaman ilerlemesini sekteye uğratan yöneticilerle de karşılaşmıştır. Osmanoğulları'nın tahtına mûsikîden hoşlanmayan veya mûsikîyi dini sebeplerle hiç hoş görmeyen padişahlar oturmuştur. Bu mûsikî sevmez padişahlardan birisi 1754-1757 yılları arasında hüküm sürmüş olan III. Osman'dır. III. Osman tahta geçmez Enderun'da bulunan yetişmiş müzisyenlerin tümünü saraydan çıkartmış, saray içoğlanlarının bir asırdan fazladır mûsikî meşk edegeldiği Enderun Meşkhanesi'ni de süresiz olarak tatil etmiştir. III. Osman'ın halefi olan sultan III. Mustafa'nın on yedi yıl sürmüş olan saltanatı (1757-1774) süresince de sarayda ister icra ister öğretim biçiminde olsun kayda değer bir mûsikî faaliyeti olduğu söylenemez. (Behar, 2014, s. 50)

Erken Cumhuriyet Dönemine önyargılı bir şekilde yöneltilen eleştirilerden birisi Batı mûsikîsine devletin vermiş olduğu değerdir. Bu önyargıya neden olan Batı (Avrupa) mûsikîsini izleri Osmanlı sanat hayatında görülmektedir. Osmanlı Mûsikîsi'nin, Batılılaşma (Avrupalılaşma) sürecinde en büyük katkıyı sağlayan müzik formu operalar olmuştur. Bülent Aksoy'un aktardığına göre; operaların saraya girmesi ile süreç daha etkili olmuş, mûsikî alanında ki değişim ve dönüşüm Batılılaşma (Avrupalılaşma) yönünde ilerlemiştir. Opera konusundaki ilk girişim olarak, sadrazam Köprülü Fazıl Paşa'nın (1637-1691) önderliği ile Şehzade Mustafa için düzenlenen sünnet düğününde bir opera topluluğunun çağrılmasıdır. Bu tarihten itibaren sarayda Batı'nın (Avrupa'nın) gösteri sanatlarına ilgi giderek artarken, padişah III. Selim 1797'de Topkapı Sarayı'nda ilk kez opera seyretmiştir. (Aksoy, 1985, s. 1214) Fransa'ya Sefir olarak gönderilen Yirmi Sekiz Mehmet Çelebi'nin orada ilk defa karşılaştığı opera hakkında aktardığı izlenimleri Osmanlı'da ki opera kültürünün temelleri açısından önemlidir. (Rado, 2017, s. 52) Klasik Türk mûsikîsinde ki bozulmaları farkında olan, musikişnas ve musiki bilgisine sahip III. Selim, daha 1780'lerde, mûsikîyi yenileştirmek için karmaşık bazı faaliyetlere girişmiştir. Bu faaliyetler makam, nota ve nazariyat konusundaki geniş kapsamlı çalışmalar ve Batılı formlarının saraya girişi, Batılı (Avrupalı)

anlayışın dönemin mûsikisine olan etkileri şeklinde düşünülebilir. İlerici ve reformcu bir besteci olarak değerlendirilen ve Fransa'dan operet toplulukları getirip, sarayda piyano ve arp konserleri verdiren III. Selim'in reform gayretleri neticesinde geniş bir muhalefeti karşısında bulmuştur. (Sarı, 2014, s. 39)

İstanbul'da bilinen ilk bale gösterisi 1524'te gerçekleşmiştir. İstanbul'daki İtalyanlar, Venedik elçisinin evinde bir bale gösterisi düzenlemişler, şarkılı konulu olan bu bale, kayıtlara "Dramma Per Musica (müzikli dram)" olarak geçmiştir. (Kenan, 2010, s. 60) Osmanlılarda ilk yerleşik bale çalışması II. Mahmud ve Abdülmecit dönemlerinde Donizetti Paşa'nın gayretleriyle başlatılmıştır. Donizetti Paşa Osmanlı Sarayı'na Batı müziği ilkelerinin yanı sıra, opera, operet ve bale örnekleri de getirerek, bunların benimsenmesine öncülük etmiştir. Balenin halka açık bir gösteri sanatına dönüşmesi on dokuzuncu yüzyıl sonlarında, Naum Tiyatrosunda, İtalya'dan gelen topluluklarca gerçekleştirilmiştir. (Karamahmutoğlu, 2014, s. 560)

İlber Ortaylı'ya göre, Osmanlı modernleşmesi için kesin bir tarihlendirme ve coğrafya çiziminin güçlüğü ortadadır. Üstelik yeryüzünün büyük devrimler geçirdiği 18. ve 19. yüzyıllarda bütün dünyanın, hatta Avrupa'nın bile bu çalkantıları eşzamanlı ve eşdeğerli olarak yaşadığı söylenemez. Osmanlı modernleşmesi Nevşehirli İbrahim Paşa'nın sadrazamlığı devrinde matbaanın kurulması, Osmanlı kültüründe ve hayat tarzındaki Batılılaşma (Avrupalılaşma) girişimleriyle mi, yoksa II. Mahmud'un reformlarıyla mı veyahut Gülhane'de okunan Hatt-ı Hümayunla mı başladı? Böyle bir başlangıcı II. Osman'ın başarısız reform isteklerine kadar indirenler de vardır. Bu anlamda bir zamanlama yaparsak, ikinci Viyana bozgunundan Tanzîmât Fermanının ilânına kadar Osmanlı modernleşmesinin gerekliliğini ve koşullarını tarih hazırlamıştır, diyebiliriz. (Ortaylı, 2012, s. 32)

Tanzimat Fermanı'ndan Erken Cumhuriyet Dönemi'nde ilk mûsikî yasağının başladığı döneme kadar olan 1826-1926 yılları "Tanzimat-Cumhuriyet Arası Dönem"

Musiki Tanzimat'ı olarak da nitelendirilen 1826 yılından sonraki gelişmeler Türk mûsikisinde ikiliğin meydana gelmesine neden olmuştur. Bu ikiliğin oluşması bizim için batılılaşmanın etkisinin mûsikîden yana olumsuz bir şekle büründüğü ve olumsuz bir şekilde etkili olmaya başladığı anlamına gelmektedir. III. Osman dönemi ile başlayan süreç artık surlarda bir gedik açmış ve Batı (Avrupa) mûsikîsi Türk mûsikîsi mücadelesinde Türk mûsikîsi yenik düşmeye başlamıştır. Erken Cumhuriyet Dönemi'nde meydana gelen kültürel ve sanatsal değişimin nedenleri III. Osman'dan itibaren oluşmaya başlamıştır. Toplumsal her olay geçmişin mirası ve birikimi üzerine meydana gelir.

Halil İnalçık şöyle bir bilgi vermektedir: "II. Mahmud Batılılaşmayı (Avrupalılaşmayı), III. Selim'in bıraktığı yerden ele almıştır. Ne var ki başlangıçta II. Mahmud'ta III. Selim gibi Batı'yı (Avrupa'yı) tanımıyordu. Kendisine yardım edebilecek kimsesi de yoktu. Osmanlı kamuoyu da Batı (Av-

rupa)'ya karşı çekingen davranışını muhafaza ediyordu. Buna rağmen Padişah tek başına da olsa, Osmanlı İmparatorluğu'nu, mümkün olduğu kadar Batı'ya yakınlaştırmaya karar vermişti. Nihayet 1832'de kendisine iki müşavir veya yardımcı bulabildi. Bunlardan birisi İngiliz Elçisi Canning sonraları Lord Stratford diğeri de Mustafa Reşid Paşa idi." (İnalçık, 2003, s. 120) Şimdi burada bir sorgulama yapmak istiyoruz. Osmanlı'nın yıkılmasına kadar neden olan Batılılaşma (Avrupalılaşma) adımları, yenileşme politikalarının arkasında ilk defa danışılan bir İngiliz vardır. Yani Osmanlı padişahının Batılılaşma (Avrupalılaşma) politikalarını oluştururken akıl hocalığını yapan kişi bir İngiliz elçisidir. Osmanlı'da meydana gelen, ayrıntılarda gizli bu gelişmeler ile Cumhuriyet dönemini kıyasladığımız zaman Osmanlı İmparatorluğu'nun özellikle III. Selim dönemi ve sonra ki gelen padişahların yönetim anlayışı Batılılaşma (Avrupalılaşma) konusunda özellikle II. Mahmud eleştirilecek adımlar atmıştır. Cumhuriyet döneminde atılan inkılap adımlarının çok daha fazlası ilk Batılılaşma (Avrupalılaşma) tohumlarının atıldığı yaklaşık 120 yıl öncesinde Osmanlıda hayata geçmektedir. Biz burada Osmanlı-Cumhuriyet karşılaştırması yapma gibi bir niyetle bu sözleri söylemiyoruz. Amacımız özellikle Erken Cumhuriyet Dönemi inkılaplarının getirmiş olduğu müsikî politikalarının temel nedenlerini oluşturan kaynağın ne olduğunu çözmeye çalışmaktır. Mustafa Kemal Atatürk'ü inkılaplar konusunda eleştirenlerin olaya bu pencereden bakması ve bu karşılaştırmayı yapmaları objektif bir görüş ortaya koyma açısından önem arz etmektedir. Çünkü II. Mahmud, İstanbul'da ki ilk vazifesi kısa süren ve 1833'te Londra'ya dönen İngiliz Elçi Canning'e hayranlık duyguları taşıyordu. Ona doğrudan doğruya olmasa bile, dostluğunu kazanmış olduğu Mustafa Reşit Paşa aracılığıyla yardım etme fırsatını bulabileceğini ümit ediyordu. (İnalçık, 2003, s. 122)

1820'den başlayarak Beyoğlu'ndaki Batı türü eğlenceler yayılmaya başlamış, Tanzimât Döneminde daha da yoğunlaşmıştır. (Karamahmutoğlu, 2014, s. 559) Tanzimât, Sultan II. Mahmud'un 1826'da başlayan ve 1839'da biten radikal reformlarının devamını ifade eder. II. Mahmud Arapça ve Farsçaya vâkıfı ve padişahlığında konuşulana anlayacak, fakat kendisi konuşamayacak derecede Fransızca öğrendi. İlk Fransızca öğrenen padişah II. Mahmud'tur. (Öztuna, 2006, s. 10-12) Kanuni'den sonra (1566) gelen Osmanlı hükümdarlarının münakaşasız şekilde en büyüğü olan II. Mahmud, Türkiye tarihinde de modern devrin açıcısıdır. Batı (Avrupa) müsikîsini Devlet'in çatısı altında resmen Türkiye'ye sokan, Muzika-i Hümayun'u Avrupa ve Türk müsikîleri bölümleri hâlinde kuran, 1826'da Asâkir-i Mansûre-i Muhammediyye için bir Marş besteleyen, Sultan Mahmud'tur. (Öztuna, 2006, s. 14-23) Acemaşiran makamındaki bestelediği bu marş, ona "marş besteleyen ilk Türk müzisyeni" unvanını kazandırmıştır. (Karamahmutoğlu, 2014, s. 555) Batı (Avrupa) müsikîsi, piyano, bando, orkestra, tiyatro ve sahne Türkiye'ye onun zamanında girmeye başlamıştır. Avrupa'dan getirilen ünlü İtalyan opera bestecisi Gaetano Donizetti'nin ağabeyi Giuseppe Donizetti Paşa, Muzika-i

Hümâyün'ü, Vaka-i Hayriyye ile Yeniçeri Ocağı'nın kaldırıldığı 1826 yılında, maddi imkânları Harbiye Nazırlığınca karşılanmak kaydı ile şimdiki İstanbul Teknik Üniversitesi'nin Taşkılla Binası'nda kurulmuştur. (Öztuna, 2006, s. 55) Böylece Batılı müzikî adamları da ülkeye getirilmeye başlanmıştır. Muzika-i Hümâyün'ü çalıştırmak üzere önce Fransız uyruklu Monsieur Manguel isimli bir muallim göreve getirilmiş ve yaklaşık iki yıl (1826-1828) görevde kalmıştır. Bir müddet sonra bu şahsın ehliyetsizliği görülerek değişiklik yapılmaya karar verilmiştir. İtalyanlardan yardım istenmiş ve Sardunya Krallığı'nın İstanbul elçisine başvurulmuştur. Bu temasların sonucunda Giuseppe Donizetti "Osmanlı İmparatorluğu mızıkalarının Genel Eğitmeni" unvanıyla İstanbul'a gönderilmiştir. (Yekta, 1923, s. 89-90) Bir yıl geçmeden, ömründe hiç Avrupa müziği dinlememiş olan birçok genç, Donizetti 'den ders almaya başlamıştı. (Ateş, 2000, s. 56) Servet-i Fünun'da 1243 (1833) tarihinde geldiği yazmaktadır. Bu tarihten itibaren Batı (Avrupa) müzikîsî askerî bandoları vasıtasıyla memleketimizde yayılmaya başlamıştır. Bunun devamında alafrağa hayata atılan aileler arasında dahi bu müzikî ile meşgul olanların sayısı gittikçe artmıştır. (Yekta, 1923, s. 90) Donizetti'nin 28 yıl boyunca şefliğini yaptığı orkestranın gerek repertuar açısından gerek teknik bakımdan gelişmesinde birinci derecede rol oynadığı söylenebilir. Öğrencilere Batı notasını öğreten, İtalya'dan yeni çalgılar ve bunları öğretecek öğretmenler getiren Donizetti olmuştur. Ayrıca II. Mahmud için Mahmudiye Marşı'nı bestelemiş ve öğrencilerine öğretmek padişaha dinletmiştir. (Işıқтаş, 2016, s. 1115)

Muzika-i Hümâyün dönemin müzikî ve sanat ortamına önemli katkılarda bulunarak Batı (Avrupa) müzikîsinin Osmanlı kültürü içerisinde kendine yer açmasını sağlayan en önemli oluşumlardan biri olmuştur. II. Mahmud'dan sonra gelen padişahların Batı (Avrupa) müzikîsine karşı birbirlerinden farklı tutumlar göstermeleri bu müzikînin Osmanlı'daki gelişim hızını doğrudan etkilese de gerek Muzika-i Hümâyün gerek dönemin hareketlenen sanat ortamı Cumhuriyet'e dek varlığını sürdürmüştür. Bu anlamda müzikîde ki köklü değişimin Cumhuriyet döneminde başlamadığı, değişimi hazırlayan unsurların ve düşünce ortamının çok daha öncesinde Osmanlı'da ortaya çıktığı söylenebilir. Batılılaşma (Avrupalılılaşma) sürecinde dönemin dikkate değer gelişmelerinden birisi de öğrenim için yurtdışına müzisyen gönderilmesi konusunda ilk adımın atılmış olmasıdır. Yurtdışından müzisyenlerin getirilmesi, öğrencilerin eğitim için yurtdışına gönderilmesi, Muzika-i Hümâyün'un kurulması vb. gelişmeler dikkate alınırca sanki Erken Cumhuriyet dönemi kurucu kadroları inkılapları gerçekleştirirken bu dönemi örnek alıyorlar gibi görünmektedir. 1885 yılında saray dışından takviye edilmiş bir orkestra ile Beethoven'ın senfonileri başta olmak üzere diğer Viyana Klasiklerini ilk kez çaldıran dönemin önemli müzisyenlerinden Saffet Bey, ertesini yıl öğrenim için Paris'e gönderilmiştir. (Küçükkaplan, 2013, s. 36) II. Mahmud döneminde Batı medeniyetine içerden bakan bir kuşak yetişmeye başladı. Bu

kuşak, Tanzîmât yıllarında iktidara yükselerek II. Mahmud'un eserini devam ettirmiştir. (Öztuna, 2006, s. 195) II. Mahmud, klasik mûsikîmizin bütün bilgilerini yutmuş, hazmetmiş değildi. Çok sathi şekilde Türk mûsikîsi öğrenmişti ve Batı (Avrupa) mûsikîsi ile daha fazla uğraşmıştı. Belki Batı sanatından daha fazla zevk alıyordu. (Öztuna, 1986, s. 8) Burada bir konuya daha dikkat çekmek istiyoruz. Batılılaşma (Avrupalılaşma), yenileşme yolunda birçok adım atan II. Mahmud bu yönden Atatürk'e çok benzemektedir. Mustafa Kemal Atatürk'te kendisi Türk mûsikîsini sevmesine rağmen inkılaplardan taviz vermemiş uygulama aşamasında gereken adımları II. Mahmud gibi tereddüt etmeden atmıştır.

Klasik üslubun son büyük temsilcilerinden Hammamizade İsmail Dede Efendi başta olmak üzere; Dellalzade İsmail Efendi, Şakir Ağa, Çilingirzade Ahmet Ağa, Suyolcuzaade Salih Efendi gibi isimler halen sarayın içerisinde bulunuyorlardı. Kendisi de ney üfleyen ve tanbur çalan II. Mahmud'un Batı müziği ile kurduğu ilişkinin yanı sıra sarayda devam eden fasılları dinlediği, gittiği yerlere bandocularla birlikte müezzinleri de götürdüğü bilinmektedir. Her iki müziği de dinleyen II. Mahmud'un söz konusu müziklere nasıl yaklaştığı, onları toplum içerisinde nasıl bir zemine oturtmaya çalıştığı tam olarak bilinmese de onunla başlayan bu ikili sürecin Erken Cumhuriyet dönemi müzik politikalarına ve bunların yarattığı düşünce ortamına temel oluşturduğu söylenebilir. (Küçük Kaplan, 2013, s. 37)

Bülent Aksoy bu bakış açısına şöyle bir yorum getirmektedir: "Mûsikîdeki bu iki yanlılık o dönemin havasını hem Doğu'ya hem Batı'ya hem eskiye hem yeniye dönük iki cephesini çok iyi dile getirir. Biri, padişahın asıl sevdiği, inceliklerine varabildiği mûsikî, öteki ise öğrenilmesi, sevilmesi, "ulaşılması" gerekendi; biri "akıl"ın, diğeri "duygu"nun gereği idi. Cumhuriyet döneminin ilk aydın kuşaklarınca açık bir biçimde yaşandığını bildiğimiz bu iç çatışmasının daha o zaman uç verdiğini düşünmek pek yanlış olmaz." (Aksoy, 1985, s. 1217)

II. Mahmud Yeniçeri Ocağı'nı kaldırıp orduyu modernleştirirken devletin resmi mûsikîsinin en önemli kurumu olan mehterhaneyi kaldırmıştır. Sadece bir askeri mûsikî topluluğu olmayan, fasıllardan şehir eğlence mûsikîsi ezgilerine kadar geniş bir eser dağarı bulunan, Avrupalı gözlemcilerin hayranlıkla tasvir ettikleri o muazzam mehterhane bu kararlarla bir daha kendisini toparlamamıştır. Bütün sazları, eser dağarı ve repertuarı ile tarihin karanlığına gömülmüştür. İşte o dönemde Sultan II. Mahmud sarayda fasıl mûsikîsi dinliyor, bu mûsikînin üstatlarına büyük yakınlık gösteriyordu. Erken Cumhuriyet Dönemi'nde eleştirilere maruz kalan aynı ikiliği daha o dönemlerden görmek mümkündür. Ne var ki, Osmanlı mûsikî tarihinde II. Mahmud'un durumu da yeterince değerlendirilememiş, bu padişah Dede Efendi, Şakir Ağa gibi üstatları koruyup kollayan bir sanat hamisi gibi gösterilmiştir. Kişisel tercihini aşan bir süreç daha o zaman etkili olmaya başlamıştı oysa. Erken Cumhuriyet Dönemi'nin mûsikî siyaseti dönemin resmî ideolojisi dışında

düşünülemez bir konudur. Çünkü ulusal kültür kavramını “Osmanlılık”ın karşılığı olabilecek kavramlarla tanımlamaya çalışan bir yönetim, Osmanlılık alameti sayılabilecek her şeyi karşısına almak, hatta bu geçmişin imgelerini ve simgelerini silmek zorundaydı. Osmanlı müzikîsini itibarsızlaştırma girişimi ulusal bir devlet kurmuş, Batı (Avrupa) uygarlığına yönelmeye karar vermiş, laikliği benimsemiş, öğretime din dışı bir nitelik vermiş, Latin alfabesini kabul etmiş, Osmanlı müzikîsinin en önemli kurumu olan tekkeleri kapatmış, “Türklük”ü “Osmanlılık”tan kurtarmaya azmetmiş bir rejimin kendi programı açısından doğal, kendi içinde son derece tutarlı bir siyasetti. Müzikî siyaseti bu genel sürecin dışında düşünülemezdi. Bu yüzden de Cumhuriyet’in ideolojisini tahlil etmeden Osmanlı müzikîsinin neden mahkûm edildiğini anlamak mümkün değildir. Devlet sanata neden bu kadar müdahale etmiştir? Neden müzikî konusu uzmanlara bırakılmamıştır? (Aksoy, 2018, s. 177)

İmparatorluğun müzikî hayatı, gelişmesi için en önemli etkiyi ve klasik Batı müziğine olan hayranlığın hakikaten artmasını, meşhur yabancı virtüözlerin konserlerine borçludur. Makam müziğini seven, dinleyen, hatta bu alanda besteler veren iki Osmanlı padişahı III. Selim ve II. Mahmud dönemlerinden sonra; doğu müzikî makam müziği yerine, Batı (Avrupa) nağmelerini tercih eden Abdülmecit devrinde sarayda sadece orkestra işitilmiş, Avrupa’dan Fransız Litsz gibi birçok ünlü müzisyen davet edilmiştir. (Sarı, 2014, s. 42) Bunlar arasında şüphesiz en önemli olanlar Fransız Liszt’in İstanbul’da verdiği konserlerdir. Türkiye’de idari teşkilatın modernleştirilmesine öncülük eden sadrazam Mustafa Reşit Paşa, yaptığı reformlar çerçevesinde Liszt’i resmen İstanbul’a davet etti. (Kosal, 2014, s. 587) Sultan Abdülmecit, babasının teceddüt yolunu takip etti. Fakat çok radikal değişiklikler yapması beklenemezdi. Ama Tanzîmât dönemini açtı ve Tanzîmâtçıları elinden geldiği kadar iktidara getirdi. (Öztuna, 1988, s. 85) Sultan II. Abdülmecit çok istidatlı bir ressam olduğu gibi, klasik Batı müziğine bilhassa ilgi duyuyordu. Fevkalâde piyano, hatta Cemal Reşit Rey’den aktarıldığına göre klavsen bile çalmaktaydı. Konçerto ve piyano sanatı gibi eserlerinden anlaşıldığına göre hanedan efradı içinde büyük formlarda eser yazmaya cesaret eden tek müzisyendi. Dikkate değer bir çabası da Klasik Türk müzikîsinin en büyük dâhilerinden İtri’nin tekbirini Si bemol majöre armonize etmesidir. Belki bu model tek sesli Türk müzikîsini tonal ve çok sesli müziğe çevirmek üzere ilk girişim değildi, şüphesiz bu alanda bir halifenin ilk denemesiydi. (Kosal, 2014, s. 581) Kardeşi Sultan Abdülaziz, ona nispetle daha Doğulu idi. Geleneksel Türk adetlerine daha bağlı idi. Askerlik ve eğitim dışında Batı’dan alınan adetlere karşı şüphesini her vesileyle belirtti. (Öztuna, 1988, s. 85)

Sultân Abdülmecid Hân’ın (1839-1861) 1839 yılında Tanzîmât’ı ilân etmesiyle beraber Osmanlı Devleti yeni bir döneme girmiş ve Batılı anlamda çeşitli reformlar gerçekleştirmeye başlamıştır. Bu radikal reformlar, III. Selim’in 1793’te başlayan kesin şekilde 1808’de kesintiye uğrayan reformlarını

takip etmekle beraber, tavizsiz yürütülmesiyle ilkinden ayrılır ve Türkiye'nin, Türklüğün yüzünü Batıya çevirmesidir. Eski asırların devletini içinden onarma hareketi değildir. "Avrupa'ya benzemezsek bizi Avrupa'da yaşatmazlar" korkusunun mecbur kıldığı reformlardır. Bu, taht şehri Avrupa kıtasında bulunan bir imparatorluk için, gerçekçi bir korkudur. (Öztuna, 1988, s. 6)

Batılılaşma (Avrupalılaşma) süreci II. Mahmud'un yarattığı ortamda Batı tarzı bir eğitim alan Sultan Abdülmecid döneminde de devam ettiğini görmekteyiz. İhtişam bakımından Versailles sarayıyla kıyaslanmanın imkânı olmasa da Dolmabahçe sarayını yaptırması ve hemen onun yanına da bir tiyatro binası inşa ettirmesi, Abdülmecid'in Osmanlı'nın devlet politikasını kendi döneminde de devam ettirdiğinin göstergeleridir. Bu süreci Osmanlı Sultanlarının Batı tarzı sanatlarla olan hayranlığından ziyade Osmanlı'ya Batı tarzı bir görünüm kazandıracak "siyasal bir eylem olarak" değerlendirmek yerinde olacaktır. Bu sürecin padişahların bireysel müzik zevklerinden bağımsız bir süreç olarak yaşanması, daha sonra Cumhuriyet dönemi için de tipik bir durumdur. Atatürk'ün kendi rakı sofrasında büyük zevk alarak dinlediği "alaturka" müziği devletin yüzünü ağartacak nitelikte bir müzik olarak görmemesi ve devlet politikasını klasik Batı müziği lehinde şekillendirmesi, bu çizgisel sürecin devam ettiğinin göstergesidir. (Mutlu, 2015, s. 5)

Abdülmecid, babasından farklı olarak özel hayatında da daha çok Batı (Avrupa) mûsikisi dinliyordu. Ayrıca Naum'daki operalara büyük ilgi gösteriyordu. Sık sık operaya gittiği gibi, tiyatroya maddi manevi destek veriyordu. İlk yangından sonraki açılışta, 1846'da Naum'da opera seyrettiğini bilinmektedir. Ayrıca Abdülaziz ve Abdülhamid de Naum Tiyatrosunda temsiller izlemişlerdir. Abdülmecid, Donizetti'den o yıl gençlerin sarayda müzikli oyunlar oynamak üzere yetiştirilmesini istedi. Bunun için Donizetti'nin bulunduğu İtalyan öğretmenler maaşlı olarak saraya alındı; 1848'de, sarayda şan, saz, orkestra, koro ve dans çalışmalarına katılan altmış civarında mûsikîşinas bulunuyordu. Çalışmalar sonunda önce okul operetleri oynandı. Opera için biraz daha zaman geçmesi gerekiyordu. Batı (Avrupa) sahne sanatlarına duyduğu ilginin bir sonucu olarak Abdülmecid, Dolmabahçe Sarayı'nda özel bir tiyatro yaptırdı. Üç yüz kişilik olan tiyatro, 1859'da yabancı sanatçılar tarafından oynanan bir operayla açılmıştı. Bundan sonra İstanbul'a gelen yabancı opera kumpanyaları Dolmabahçe Tiyatrosu'nda da oynadılar. Burada sahnelenen operalarda kullanılan orkestra, Genellikle Muzika-i Hümayun'da ki gençlerden oluşan saray orkestrasıydı; sadece Türk oyuncuların yer aldığı operalar ancak bölümler halinde oynanabiliyordu. (Aksoy, 1985, s. 1218)

Yabancıların modernleşme, Batılılaşma (Avrupalılaşma) ve mûsikîye etkileri bunlarla sınırlı kalmadı. Farklı milletlerden sanatçılarındaki etkisi ve katkısı fark edilir bir şekilde devam etti. Osmanlı Sarayı'na Abdülmecid döneminde

davet edilen Batılı müzisyenlerden biri de İtalyan orkestracı Angelio Marina'dır. (Akkaş, 2015, s. 137)

Abdülmecid'den sonra iktidara gelen Abdülaziz Batı (Avrupa) mûsikîsi tarzında besteler yapan ilk padişaktır. Hem alaturka hem alafranga besteleri vardır. (Ortaylı & Küçükçaya, 2012, s. 24) Abdülaziz döneminde Dikran Çuhacıyan Opera ve operetler bestelemiştir. En meşhur Operet bestecisi Ermeni asıllı Dikran Çuhacıyan bilhassa yüzyılımızda dahi birkaç defa filme alınan "Leblebici Horhor Ağa" opereti ile tanınmıştır. Operet besteleyen ilk Türk, Haydar Bey'dir. Librettosunu Ahmet Mithat Efendi yazmıştır. (Kosal, 2014, s. 586)

1861'de tahta geçtiğinde Sultan Abdülaziz Tanzîmât yeniliklerini aynen devam edeceğini vurgulamıştır. Avrupa gezisine çıkan ilk padişah olmuştur (1867). Abisi kadar Batı müziğine itibar etmemiş, Türk mûsikîsine daha yoğun bir ilgi göstermiştir. Kendisi aynı zamanda çok iyi piyano ve lavta çalar, ney üflerdi. Sultan Abdülaziz'in zamanında saraydaki Batı Müziği çalışmaları hızını kaybetmiş, Abdülmecit döneminde sönük bir şekilde varlığını sürdüren Türk mûsikîsi onun döneminde biraz olsun ön plana çıkabilmiştir. (Karamahmutoğlu, 2014, s. 556) Fakat zamanla Sultan Abdülaziz'in düşüncelerinde de değişim yaşanacaktır. Abdülaziz (1861-1876) Batı (Avrupa) mûsikîsinden hoşlanmıyordu; bu mûsikîyi "kuru gürültü" diye nitelediği söylenir. Ney üfler, lavta çalardı, birkaç eser besteleyecek kadar da Türk mûsikîsiyle yakınlaşmıştı. Çok sevilen hicaz sirtosu dışında, şevkefzayla muhayyerden iki şarkısı bilinir. (Aksoy, 1985, s. 1212) Sultan Abdülaziz tahta geçince (1861) saray bandı ve orkestrasını kaldırarak yeniden sadece Alaturkaya bağlanmıştır. (Kösemeihal, 1949, s. 23) Abdülaziz dönemi başlangıcında mûsikî alanındaki gelişmeler yenilikçiler için tam bir hayal kırıklığı sayılabilir. Atılan adımlar geleneğe bağlı ve Batılılaşmaya (Avrupalılaşma) karşı görüntüsü vermektedir. Abdülaziz, padişah olunca kızlar farfarıyla orkestrasını, baleyi kaldırdı; operet, opera, orkestra çalışmalarını durdurdu. Yanan Dolmabahçe Tiyatrosu'nu da yeniden yaptırmadı. Sadece bando yerinde kaldı ki, bu, bandonun askerî törenler için gerekli olmasındandı. (Aksoy, 1985, s. 1221) Bu değişikliklere karşı çıkan, Donizetti'nin ilk öğrencilerinden, Muzika-i Hümayun komutanı Necip Paşa'yı görevinden alarak, onu mûsikîyle ilgisi bulunmayan bir işe, Rüsumat Meclisi'ne üye atadı. Donizetti Paşa'nın Muzika-i Hümayun'da ki öğrencilerinden ilk sivrilen Yesarizade Necip Paşa olmuştur. (Karamahmutoğlu, 2014, s. 560) Yine Donizetti'nin öğrencileri arasındaki ilk bandoculardan bazılarının o sıralarda görevlerinden ayrılmaları da Abdülaziz'in tutumuna bağlanabilir. Bu sapmada, padişahın kişisel zevki kadar önceki dönemin savurganlığına son verme isteğinin de payı vardı. Öte yandan, halkın gözünde lüks, alafranga yaşayış, alafranga mûsikî birbirini tamamlayan şeylerdi. Kendisini halka sevdirmek isteyen bir padişah olarak Abdülaziz'in bu halk tepkisine hiç değilse görünüşte sahip çıktığı söylenebilir. (Aksoy, 1985, s. 1221) Ayrıca belirtmeliyiz ki lüks, alaf-

ranga yaşayış tarzından geri adım atılması sadece mûsikî alanında yaşandı. Türk mûsikîsinden yana tavır alan Sultan Abdülaziz'in daha sonra bazı yurtdışı gezilerine gitmesiyle bu düşüncelerinde bazı değişiklikler meydana gelecektir.

Abdülaziz 1863'teki Mısır, 1867'deki Fransa, İngiltere, Avusturya gezileri sırasında uğradığı şehirlerde operalar, mûsikîli oyunlar seyretmiş, konserler dinlemişti. Dönüşünde, eski düşüncelerinde birtakım değişiklikler meydana gelmiş olmalı ki, bir süreden beri saraydan uzak kalan Guatelli'yi yeniden göreve çağırmış; bandodan başka orkestraya da önem vermiştir. Guatelli İtalya'dan değerli bandocular getirmiş, orkestrayı da yeniden düzenlemiştir. Böylece Batı (Avrupa) mûsikîsi bir ölçüde yeniden sarayda ilgi görmeye başlamıştır. Otuz yıldan fazla saray bando ve orkestrasının başında bulunan Guatelli aslında sıradan bir mûsikîciydi, belli başlı bir öğretim görmemiş, pratikten yetişmişti. Öyleyken, öğrencilerini yerli ezgileri örnek alarak millî marşlar bestelemeye yöneltmek gibi olumlu bir çaba göstermiştir. O zamana kadar İtalyan bando repertuarındaki parçaları icra etmekte olan bandocularımız, ancak Guatelli'nin uyarısından sonradır ki, geleneksel makamların aralıklarını gözeterek, Türk insanını etkileyebilecek yerli motiflerle millî marşlar bestelemeye başlamışlardır. (Aksoy, 1985, s. 1222)

Batı (Avrupa) mûsikîsine fazla ilgisi bulunmayan Abdülaziz döneminde bile imparatorluğun imaj tasarımında Batı (Avrupa) mûsikîsi bir kültürel form olarak kamusal alanda kullanılacaktır. Küçük formlarda birkaç bestesi de bulunan Abdülaziz için Batı (Avrupa) mûsikîsi aynı zamanda kendi reklamını yapmanın aracıdır. Saltanatının ilk günlerinde saray tiyatrosunun ödeneğini kısan, Dolmabahçe'deki yangınla harabeye dönen saray tiyatrosuyla ilgilenmeyen Abdülaziz, Richard Wagner'in Bayreuth opera binası için açtığı yardım kampanyasına 3000 thalerlik² bir bağış yapar. Sonuç beklendiği gibidir. Avrupa basınından gelen övgüler, Franz Liszt'in Prenses Wittgenstein'e yazmış olduğu mektupta Sultanın davranışının Avrupalı prenlere örnek olması gerektiğini belirtmesi imajı için mükemmel bir yatırımdır. Abdülaziz Avrupalı denkleri arasında bonkör ve sanatsever bir hükümdar olarak resmedilmektedir. 1869'da İstanbul'u ziyaret eden istikbalin İngiltere Kralı veliaht Prens Edward'a imparatorluğun Batılı yüzünü göstermek isteyen Sultan bu kez Naum Tiyatrosu'nda özel bir gösteri hazırlar. 7 Nisan 1869 gecesi gerçekleşen görkemli gecede Galler Prensi ve Prensesi halkın coşkun tezahüratları arasında, sağlı sollu yerleştirilmiş alay bandolarının İngiliz Ulusal Marşı God Save the Queen'i eşliğinde tiyatroya gelir, Meyerbeer'in L'Africaine'ını izler. Yabancı misyon şeflerinin ve Osmanlı devlet ricalinin katıldığı bu gece

² Flemenkçe'de Joachim Vadisi anlamına gelen Joachimsthal'da bulunan gümüşün dünya da ilk çıkarıldığı madenden çıkarılan madenlerin Joachimsthaler olarak adlandırıldığı biliniyor. Daha sonra ismin uzun olması nedeniyle bir dönem bu para değeri taşıyan madenlerin adının "thaler" olarak kısaltıldığı ve zamanla "dolar" olduğu düşünülüyor.

Osmanlı başkentinin yaşamakta olduğu değişim sürecini gözler önüne serer. Abdülaziz, Batı (Avrupa) mûsikîsine büyük bir ilgi duymasa bile onu himaye etmiş, icracılarına ihsanlarda bulunmuştur. (Işıқтаş, 2016, s. 1118)

Aksoy'a göre, Abdülaziz'den sonra tahta geçen yeğeni V. Murat hem Batı (Avrupa) hem Türk mûsikîsine yakın, mûsikîşinas bir padişahı ve bu alanda yetişmiş bir müzisyendir. Piyoano, kemençe ve lavta çalmaktadır. Hem Batı hem Türk mûsikîsine yakın, mûsikîşinas bir padişahı. En iyisine belki onun zamanında ulaşılabilirdi, ama onun da padişahlığı sadece doksan üç gün sürmüştür. (Aksoy, 1985, s. 1226) Mûsikî tarihimizde bir Türk halk türküsünün piyoano için çok seslendiren muhtemelen ilk besteci ve şüphesiz ilk padişah V. Murat'tır. "Aydın hevası" başlığıyla bir zeybek armonize etmiştir. (Kosal, 2014, s. 580) Eserlerini kendisi Batı notası ile yazan ilk Osmanoğlu V. Murat'tır. (Öztuna, 1987, s. 105) Abdülmecit'in oğullarından V. Murat 5 ciltte toplanmış klasik Batı (Avrupa) mûsikîsi eserleri bestelemiştir. (Arslan, 2016, s. 25)

II. Abdülhamid Batı müziğini açık bir şekilde desteklemiştir. Osmanlı Sarayı'na yabancı uzman ve müzisyenleri davet etmiştir. Osmanlı döneminde başlayan yabancı uzmanlardan yararlanma uygulaması, Cumhuriyet döneminde de bu dönemlerin etkisi ile aynen devam etmiştir. (Akkaş, 2015, s. 137) II. Abdülhamid, Türk mûsikîsi öğrenmemiş, arada dinlemiş, Batı (Avrupa) mûsikîsinde opera türünden büyük zevk almıştır. Bu tablo da Türk mûsikîsinin Saray'dan yetersiz himaye görmesi ve Batı (Avrupa) mûsikîsinin açık tercihi şeklinde tecelli ederek, milli mûsikînin gerilemesini hızlandırmıştır. Bununla beraber yine de Osmanlı sarayında Türk mûsikîsini yetersiz de olsa himaye fırsatını bulan son hükümdar olduğunu belirtmek gerekir. Ondan sonra bu kadarı da mümkün olamadı. (Öztuna, 1987, s. 106)

Abdülhamid'e gelinceye kadar Osmanlı hanedanı Batı (Avrupa) mûsikîsiyle iyiden iyiye ilgilidir. Sultan III. Selim'den, Sultan Abdülmecid'e kadar hanedan üyelerinden 35 kişi piyoano çalarken, ney üfleyen 3 kişi, tanbur çalan 5 kişi, kanun çalan 3 kişi, ud çalan Sultan Abdülaziz'in oğlu Mehmet Cemalettin Efendi ve Sultan II. Abdülhamid'in kızı Şadiye Sultan olmak üzere sadece 2 kişidir. Ayrıca bahsettiğimiz dönemler arasında alaturka müzikle ilgilenen hanedan üyesi sayısı 14, Batı müziği ile ilgilenen hanedan üyesi sayısı 39 kişidir. II. Abdülhamid, Türk mûsikîsi öğrenmemiş, arada dinlemiş, Batı (Avrupa) mûsikîsinde opera türünden büyük zevk almıştır. Bu tablo da Türk mûsikîsinin Saray'dan yetersiz himaye görmesi ve Batı (Avrupa) mûsikîsinin açık tercihi şeklinde tecelli ederek, milli mûsikînin gerilemesini hızlandırmıştır. Bununla beraber yine de Osmanlı sarayında Türk Mûsikîni yetersiz de olsa himaye fırsatını bulan son hükümdar olduğunu belirtmek gerekir. Ondan sonra bu kadarı da mümkün olamadı. II. Abdülhamid ailesinin de çok ağırlıkla Batı (Avrupa) mûsikîsi ile meşgul oldukları görülmektedir, Türk mûsikîsi ile ilgilenenler azdır. (Öztuna, 1987, s. 106)

Muzika-i Hümâyün II. Abdülhamid devrinde genişletilmiştir. (Arslan, 2016, s. 25) Sultan II. Abdülhamid'in kızı, Ayşe Sultan henüz 12 yaşındayken Beste yapmaya başlamıştı. Edger Manas'dan teori, İtalo Selvelli'den kompozisyon, Liszt'in talebesi olan Heygei'den piyano dersleri aldı. Gayet iyi piyano, aynı zamanda arp ve kemanda çalardı. Kardeşi Abdülaziz, padişahlar içinde klasik Batı (Avrupa) mûsikîsi besteleyen ilk bestecidir. (Kosal, 2014, s. 575-582)

V. Murat'tan sonra tahta çıkan Abdülhamid döneminde (1876-1908) yönetimde meydana gelen karışıklıklar devleti olumsuz etkilemektedir. (Kunt , Akşin, Toprak , Ödekan, & Yurdaydın, 1997, s. 154) Ayaklanmalarla, baskılarla tahtadan indirilen Abdülhamid'in yerine önce kardeşi Mehmet Reşat ve daha sonra Mehmet Vahdettin geçecek ve 1 Kasım 1922' de saltanat kaldırılacaktır. Bu siyasi karışıklıklar toplumun her alanı gibi mûsikîyi de etkileyecektir. Artık sarayın desteğini kaybeden Osmanlı Türk mûsikîsi kendisine halk arasında yer aramaya, icracılar mesleklerine saray dışında devam etmeye başlamıştır. Halk arasında pek itibar görmeyen Batılılaşma (Avrupalılaşma) hareketleri sarayda kalmıştır. Osmanlı'nın yıkılması ile yeni bir devlet kurulmuş fakat bu yeni devletin oluşumunda eskisinin etkileri devam etmiştir.

İlk mûsikî yasağının başladığı 1926 yılından Mustafa Kemal Atatürk'ün öldüğü 1938 yılına kadar olan 1926-1938 yılları arası "Erken Cumhuriyet Dönemi ve Mûsikî"

II. Osman'ın inkılapçı fikirleri, III. Selim'in operaya sarayın kapılarını açması, II. Mahmud ve Abdülmecit dönemlerinde Osmanlılarda ilk yerleşik bale çalışmaları, Balenin halka açık bir gösteri sanatına dönüşmesi, II. Mahmud'un 1832'de kendisine iki müşavir veya yardımcı olarak İngiliz Elçisi Canning'i alması, Beyoğlu'ndaki Batı türü eğlenceler yayılmaya başlaması, II. Mahmud ile Batı (Avrupa) mûsikîsini Devlet'in çatısı altında resmen Türkiye'ye sokması, Muzika-i Hümâyün'un kurulması, Muzika-i Hümâyün'da Avrupa ve Türk mûsikîleri bölümleri hâlinde ikili bir bakış açısının oluşması, Avrupa'dan İtalyan opera bestecisi Gaetano Donizetti'nin ağabeyi Giuseppe Donizetti Paşa gibi Batılı müzisyenlerin getirilmesi, öğrenim için yurtdışına müzisyen gönderilmesi gibi daha birçok benzeri Osmanlı dönemindeki uygulamalar Cumhuriyet dönemindeki eleştirilen inkılapların zemini hazırlamıştır.

Erken Cumhuriyet Dönemi'nde uygulamaya konulan inkılap ve politikaların fikrîsel zemini ideologlarca oluşturulmuştur. Müsiki politikaları da ideologlaşmış mûsikîciler tarafından belirlenmiştir. Osmanlı ve Batı mûsikîsini, bu iki mûsikînin temsilcileri mûsikîcileri çatısı altında toplayan Darü'l Elhân'ın kapatılması mûsikîye devlet müdahalesinin ilk adımıdır. (Aksoy, 2018, s. 178)

Osmanlı'nın son döneminde yetişmiş olan aydınların fikirleri Erken Cumhuriyet Dönemi politikalarına zemin hazırlamıştır. Osmanlı kültürü ile ye-

tişmiş olan bu insanların Cumhuriyet döneminde bu politikaları oluşturmaya çalışmaları bir çelişkidir. Bu bakımdan Cumhuriyetin ilk elli yılında eski mûsikînin başına gelenlerin günahını sadece Cumhuriyet dönemi politikalarına yüklemek yukarıda açıklamaya çalıştığımız nedenlere bakarak bir ön/yargının eseridir.

Erken Cumhuriyet Dönemi en önemli ideologlarından Ziya Gökalp'in Batılılaşma (Avrupalılaşma) ile ilgili en etkisinde kaldığı fikir adamı Gaspıralı İsmail Bey olmuştur. Gaspıralı İsmail Bey'in esas olarak İslamcılık görüşü bize bu konuda ışık tutmaktadır. Gaspıralı, İslam dünyasına Batı medeniyetinin kapılarını açmak, Batı medeniyetinden istifade etmek; fakat bunu yaparken, milli kültürde, hayat anlayışında İslami esaslardan ayrılmamaktan ibarettir. İsmail Bey böylece Doğu ve Batı dünyasının kültür değerlerini kendi nefsinde toplamış ve etrafında cereyan eden olaylardan doğru sonuçlar çıkarmak kabiliyetinde bulunan parlak zekâsı ile çağındaki Türk Müslüman Dünyasının kültürel canlanması gerekliliği sonucuna varmıştır. (Hablemitoğlu, 2006, s. 58-59) Burada dikkat çeken "milli hayata faydalanma derecesi" ifadesi bize Gaspıralı ve Ziya Gökalp'in bakış açılarını ortaya koymaktadır. Onlara göre her şey milli bir bakış açısıyla şekillenmektedir. Bu bakış açısı her alanda olduğu gibi mûsikî alanında da belirleyici bir role sahip olacaktır. Erken Cumhuriyet Dönemi devrim politikalarına model olarak uygulandığını gördüğümüz bir husus daha vardır. Gaspıralı İsmail Bey'in "Usul-ü Cedit" kavramıdır. Usul-ü Cedit, ilkin Türk çocuklarına Elifbayı, daha o zaman Batı dünyasında eskimiş olan ve bizde "cedit" (yeni) sayılan usulle, öğretim davasıyla başlayan "Usul-ü Cedit" hareketi, Batı ilimlerini, Batı usulü eğitim terbiyesini, Batı usul ve geçmişini, yaşayışını benimsemek, kısa ifade ile Batılılaşmak (Avrupalılaşma) demektir. İşte bu Dünya'daki ve bu sınırlı alandaki "Usul-ü Cedit" hareketinin bir öncüsü, bir kahramanı vardır ki, o da Kıvrımlı Türk fikir adamı Gaspıralı İsmail Bey'dir. Bizdeki Batılı eğitim modelinin temellerinin oluşumunda bu fikirlerin etkisi büyüktür. Bu düşünce yapısı mûsikî politikaları üzerinde de derin izler bırakmıştır. İlk Usul-ü Cedit Okulu 1884 yılında Bahçesaray'da Gaspıralı İsmail Bey tarafından açılmıştır. Bu okulların kuruluş aşamasında atılan adımlar ve okulların programları Erken Cumhuriyet Dönemi politikalarında çok etkili olmuştur. Türkçe ibadet tartışmalarının bile fikrîsel temellerinde Gaspıralı'nın etkisinin olduğunu söylemek abartı olmaz. Bu okulların prensip ve gayelerinden sadece birkaçını alacağız. Bunlar bizde oluşan maarif sisteminde de uygulanan prensiplerdir. Bu prensipler daha sonra tüm eğitim sisteminde olduğu gibi mûsikî üzerinde de etkili olacaktır. (Hablemitoğlu, 2006, s. 77-80)

Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki milliyetçiliğin daha ziyade modernist milliyetçilik anlayışına denk düştüğü görülmektedir. Nitekim Şerif Mardin'de geleneksel milliyetçiliğin çoğu zaman içinde eridiği modernist akımın Türkiye'deki önderliğini Atatürk'ün yaptığını söylemektedir. Erken Cumhuriyet

yıllarındaki milliyetçilik anlayışını gelenekselci kanadının büyük oranda Ziya Gökalp'in fikirlerinden beslendiği söylenebilir. (Küçükkaplan, 2013, s. 17)

Etnik bir temele dayanan Türk milliyetçiliği ideolojisi Ziya Gökalp'in pozitivist kuramı doğrultusunda cemaatçi nitelikteki "Osmanlı kültürü" ile milli nitelikteki "Türk kültürü"nü birbirinden ayırıyordu. Bu yaklaşıma göre, şark mûsikîsi, fasıl mûsikîsi, incesaz mûsikîsi, "alaturka" mûsikî gibi adlarla anılan mûsikî milli nitelikten yoksun bir cemaatler toplumunun mûsikîsiydi, bu yüzden de ulusal kültür kavramı içinde yer alamaz. Oysa Osmanlı'dan da İslamiyet'ten de önce var olan halk mûsikîsi Türklerin "milli" mûsikîsiydi, korunması saklanması gereken de bu mûsikîydi. 1930'ların başında ortaya atılan bu kurumsal yaklaşım Halk Evi ile Cumhuriyet Halk Partisi'nin ideologlarınca 1940'larda açık, somut bir biçimde uygulamaya konuldu. (Aksoy, 2018, s. 201)

Cumhuriyet, Dârûlbedâyi ve Dârûlelhân denemelerinin özlemi olan dengeyi eski mûsikî aleyhine bozdu. Devlet "Osmanlı mûsikîsi"nden geleneksel desteğini çekti. Dahası, eski mûsikîyi topluma unutturmaya çalıştı. Bu amaçla yasaklama yoluna bile gitti. Resmî kurumlarda 1926'da bu mûsikînin öğretimine son verildi. Bu uygulama 1976 yılına kadar, yani tam elli yıl sürdü. 1934 yılında radyo yayınlarında Türk mûsikîsi yasaklandı. Fakat bu yasak tepki görünce yasağa son verildi. 1976 yılına kadar bu mûsikînin kullanıldığı tek resmi kurum radyo oldu. 1920'li 1930'lu yıllarda devletin Osmanlı'dan miras kalan mûsikî konusunda tam olarak neyi hedef aldığı açık seçik bir dille ilan edilmedi. Eski mûsikînin ne yapılması, nereye konulması gerektiği konusunda devlet katında tam bir görüş birliği yoktu. Devlet Batı mûsikîsinin yayılması için Osmanlı mûsikîsinin faaliyet alanını sınırlandırdı. Halka seslenen radyo dışında bu mûsikînin resmî kurumlara girmesini kabul etmedi. Bu mûsikîyi itibarsızlaştırmaya, Batı (Avrupa) mûsikîsi karşısında ikinci sınıf bir mûsikî olarak kabul ettirmeye çalıştı. Bu durum Osmanlı mûsikîsinin merkezdeki yerini koruduğunu gösteriyor. Halkın geniş bir kesimi bu mûsikînin konserlerine ilgi duyuyordu. Eğlence sektöründe tek geçerli mûsikî eski mûsikî denilen Türk mûsikîsi idi. Ayrıca arkasında bütün bir plak sanayii vardı. Radyo yayınları da yalnızca Batı mûsikîsi programlarıyla sürdürülemezdi. Böylece süregelen ikilik dönemin radikalleşen ideolojisi içerisinde ideolojik bir çatışma olan "Alaturka-Alafranga" çatışmasına dönüştü. (Aksoy, 2018, s. 211)

Mustafa Kemal Atatürk'ün vefatından Tek Partili hayatın sona erdiği 1945 yılına kadar olan 1938-1945 yılları arası "Tek Partili Dönem ve Müsiki"

Cumhuriyet'in kuruluşunun ilk yirmi yılı içinde gerek devletin görevlendirdiği bürokratlar gerekse mûsikî devrimini gerçekleştirmeye kararlı yerli ve yabancı sanatçı-uzmanlar, yorulmak ve yılmak bilmeyen çalışmalarlarıyla opera

ve tiyatro gibi toplumumuza oldukça yabancı sanat türlerini yoktan var etmişlerdir.

Erken Cumhuriyet Dönemi kültür ve mûsikî politikalarının belirli bir tutarlılık, eşgüdüm ve süreklilik içerdiğini söylemek mümkün görülmemektedir. Bu dönemde mûsikî reformu konusunda kesin ve net bir pozisyon olduğunu söylemek zordur. Nitekim Ziya Gökalp'in sentezci mûsikî anlayışına göre Osmanlı klasik mûsikîsi hasta ve Türk'e yabancıdır. Türklerin asıl mûsikîsi Türk Halk mûsikîsidir. Bu mûsikî, Batı (Avrupa) mûsikîsi armoni kuralları ile çok seslendirilmektedir. Batıcı mûsikî anlayışını savunan bu gruba göre ise, geleneksel mûsikîler tasfiye edilerek, bunların yerine Batı (Avrupa) mûsikîsinin yerleştirilmesi gerektiğini savunmuşlardır. Tek parti döneminde kültür ve mûsikî de ana temayı bu görüşler oluşturmakla birlikte, tam olarak neyin nasıl yapılacağı konusunda birçok anlaşmazlıklar olmuştur. (Akkaş, 2015, s. 149)

Atatürk'ün yaşadığı süre içerisinde sentez politikası gereği Türk mûsikîsi ve Batı (Avrupa) mûsikîsi birlikte işlenmeye çalışılmış ve yerli/milli bir mûsikî ortaya çıkartılmak istenmiştir. Fakat Atatürk'ün ölümünden sonra işler bu mecradan çıkarak yerli/milli mûsikî politikasından uzaklaşmıştır. Atatürk'ten sonra gelen yöneticilerin tamamen Batılılaşma (Avrupalılaşma) politikası izlemeleri daha sonraki zamanlarda Batı ile yapılan bazı anlaşmaları getirmiş, bu anlaşmalar neticesinde de eğitim politikasını Batılı devletler belirler hale gelmiştir. Bu anlaşmaların en dikkat çekici olan Türkiye Fulbright Eğitim Komisyonu adıyla bilinen, ya da diğer bir adıyla Türkiye-Amerika Birleşik Devletleri Kültürel Mübadele Komisyonudur. 1949 yılında Türkiye ve Amerika Birleşik Devletleri arasında imzalanan ikili anlaşma ve Türkiye Büyük Millet Meclisi'nden geçen 13 Mart 1950 tarih ve 5596 sayılı kanun çerçevesinde bu komisyon çalışmalarına başlamıştır. (Türkiye Fulbright Eğitim Komisyonu (Çevrimiçi), Erişim Tarihi:, 2018) İsmet İnönü'nün Amerika ile imzalamış olduğu bu anlaşma tamamıyla Amerika'ya teslim edilmiştir. Bu komisyon Türkiye'deki müfredatı belirlemekte olup bu müfredat içerisinde Türk mûsikîsinin yer almasını beklemek garip bir beklenti olur.

Tek Partili Hayatın sonu olan 1945 yılından 1952 yılında Konya'da yapılan Mevlâna ihtifalına kadar ki 1945-1952 yılları arası "Çok Partili Dönem ve Mûsikî"

1940'lı yılların ikinci yarısı çok partili hayata geçişle birlikte yeni bir politik sisteme geçilen Türkiye'de, toplumsal, ekonomik ve kültürel alanlarda önemli değişimler yaşanmıştır. Erken Cumhuriyet Dönemi'nde ortaya konulan mûsikî politikaları beklenen başarıya ulaşamamıştır. Mustafa Kemal Atatürk'ün ölümünden sonra Batılılaşma yanlısı politikalar neticesinde ortaya çıkan Osmanlı Kültürüne olan düşmanca yaklaşım toplumda olumsuz tepkiler oluşturmaya başlamıştır. Türkiye Cumhuriyeti Devleti kurulduğunda Osmanlı Devleti kültür mirasına olan ön/yargılı bakış açısı, 1922-1945

arasında uygulanan politikalar neticesinde 1945 sonrası Türk toplumunda yargılı bir biçimde Cumhuriyet dönemi aleyhinde bir durum ortaya çıkmıştır. 1938-1945 yılları arasında uygulanan politika tüm Cumhuriyet dönemine mâl edilmiştir.

Erken Cumhuriyet Dönemi'nde Doğu-Batı ikilemi farklı bir kimliğe bürünmektedir. Atatürk-İnönü ikilemi teması ile bazı devrimler toplum adına rahatsızlık verici düzeydedir. Bu rahatsızlık ve olumsuzlukları tek nedeni olarak da İsmet İnönü görülmektedir. (Ayangil R. , 2014, s. 642) İnönücülük olarak isimlendirilen "resmi" Atatürkçülük en mükemmel ifade ve uygulamasını 1940 yıllarında bulur ki, oda faşizan bir dikta, Tanzîmât türünden bir Batıcılık, üst yapısal kültür aktarmaları ile kişilik kaybını ilerleme sayar bir tatlı su alafrangalığıdır. İnönü dönemi, Atatürk devrimciliğinin biçimleştirilmesi, bütün toplumsal ve ekonomik özünden soyutlanarak bir üst yapı devrimi haline getirilmesidir. İnönü için çağdaşlaşmak hemen Batılılaşmak (Avrupalılaşma) haline gelmiş, bunun içinde ağırlık üst yapısal dönüşümlere verilmiştir. Batı (Avrupa) mûsikîsi, Köy Enstitüleri, klasiklerin çevirisi gibi öğeler İnönü Atatürkçülüğünün temelleridir. Bu temellerin anti-empyrist, bağımsızlıkçı Anadolu devrimi ilkeleri ile yakınlığı tartışma götürür. (Ayangil R. , 2014, s. 642) Atatürk'ün ölümüyle yönetiminde liderliğine geçen İnönü kendisinden önce başlatılan mûsikîye- özellikle yeni mûsikî anlayışına- ilişkin uygulamaların devamını sağlamış ve yurtiçinde yaygınlaşmalarına çaba göstermiştir. 1938 yılından sonra Riyaset-i Cumhur İncesaz heyeti bir daha hiç anılmayacak ve konser vermeyecektir. (Akkaş, 2015, s. 156)

1938'den sonra alanımızı ilgilendiren kültür politikaları tamamen toptancı ret anlayışının net bir şekilde uygulandığı dönem olarak tarihe geçmiştir. 1932-1950 yılları arasında Türkçe ezan-ibadet tartışmalarının da yoğun bir şekilde yaşandığı bu dönem "Türk Musikisi"ne olan inkârcı bakış açısı nedeniyle "Din ve Türk mûsikîsi düşmanlığı"na dönüşmüştür. Çok partili dönemin getirdiği toplumsal rahatlatma Erken Cumhuriyet Dönemi inkılaplarına bir tepki oluşturmuş, bu tepkinin nedenleri ve sonuçlarında yapılan yargılı değerlendirme neticesinde Erken Cumhuriyet Dönemi uygulamalarına karşı da toptancı bir ret anlayışı ortaya çıkarmıştır. Kısır bir döngü devam etmektedir. Osmanlı'dan rahatsız olan Cumhuriyet kadroları Osmanlı mirasına yargı ile bakmış, daha sonra düzensiz, programsız bir şekilde uygulanmaya çalışılan Erken Cumhuriyet dönemi politikaları yüzünden Cumhuriyet dönemine yargılı bir bakış açısı ortaya çıkmıştır. Burada da aynı durum söz konusudur. Osmanlı'dan gelen batılılaşma birikimi neticesinde Erken Cumhuriyet dönemi politikaları oluşmuş, Erken Cumhuriyet dönemi politikalarının oluşturduğu birikim neticesinde de 1945 yılından sonra Türk toplumunda erken cumhuriyet dönemine karşı olumsuz bir yargı oluşmuştur.

Sonuç

19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren resmi desteğini yitiren ve adeta kendi haline bırakılan Türk müsikîsi, dönemin pek çok Batı yanlısı aydını tarafından da hırpalanmış ve faaliyet sahası kısıtlanmıştır. Müsikî eğitimi için önemli iki kurum olan Mehterhane ve Enderun'un kapatılmasından sonra 1913 yılında loncalar, 1925 yılında da Mevlevihanelerle birlikte diğer tekkeler kapatılınca halkı müsikî konusunda eğiten, besleyen, bilinçlendiren en önemli arterler de kesilmiştir. (Ateş, 2000, s. 58) 1923 yılında Müsikî Encümeni kaldırılmış ve Dârülelhan'da İstanbul Belediyesine bağlanmıştır. 14 Eylül 1924 yılında yapılan açılış töreninde Müdür Musa Süreyya Bey, Dârülelhan'ın amaçlarını Batı (Avrupa) müsikîsi ilkeleri doğrultusunda bir eğitim vermek olduğunu açıklamış, daha sonra da 9 Aralık 1926'da, maarif vekâletinin İstanbul Belediyesi'ne yazdığı bir yazıyla Dârülelhan'dan Türk müsikîsi bölümünün kaldırıldığını açıklayarak devlet artık Türk müsikîsi devrinin kapandığını ilan etmiştir. (Ateş, 2000, s. 59) Sonuç olarak anlatmaya çalıştığımız şey şudur. II. Osman ile başlayan ve 1926 yılında Dârülelhan'dan Türk müsikîsi bölümünün kaldırılmasıyla sonuçlanan sürece bir bütün olarak bakmak gerekir. Eleştiri yapılacaksa 300 yıllık sürecin eleştirilmesi gerekir. Toptancı bir ret anlayışı ile ya da toptancı bir kabulde bir dönemi tamamen reddetmek ya da bir dönem yapılanların eksiklerini görmeden toptancı bir anlayışla kabul etmek bizleri yanlışla sürükleyecektir. 300 yıllık bir kültürel ve sanatsal bir birikimin sonucunda yetişen neslin attığı adımları, uygulamaya koyduğu inkılapları sadece yaşadıkları dönemle sınırlı tutarak eleştirmek bilimsellikten uzak bir durum olur. Batılılaşma, Avrupalılaşma bir virüs gibi topluma girmiş ve bu virüsü çıkarmak için gösterilen tüm gayretler sonuçsuz kalmıştır.

Kaynakça

- Akkaş, S. (2015). *Türkiye'de Cumhuriyet Dönemi Kültür ve Müzik Politikalar*. İstanbul: Çağ Yayınları.
- Aksoy, B. (1985). Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Müsikî ve Batılılaşma. *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi* (Cilt 5, s. 1212-1225). içinde İstanbul: İletişim Yayınları.
- Aksoy, B. (2018). *Geçmişin Müsikî Mirasına Bakışlar*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Arslan, F. (2016). *Müzikte Batılılaşma ve Son Dönem Osmanlı Aydınları*. İstanbul: Beyan Yayınları.
- Ateş, E. (2000). Cumhuriyet'in İlk Dönemlerinde Türk Müsikîsi ve Atatürk'ün Müsikî Anlayışı. *SDÜ. İlahiyat Fakültesi Dergisi*(7), 53-71.
- Ayangil, R. (2014). Cumhuriyetin Müzik Devrimi. *Yeni Türkiye Dergisi Türk Müsikîsi Özel Sayısı*(57), 637-648.
- Ayangil, R. (2014). XVII. Yüzyılda Türk Müsikîsi. *Yeni Türkiye Dergisi Türk Müsikîsi Özel Sayısı*(57), 468-480.
- Ayas, G. (2014). *Müsiki İnkılâbı'nın Sosyolojisi*. İstanbul: Doğu Kitabevi.

- Behar, C. (2014). *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz Geleneksel Osmanlı / Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Benlioğlu, S. (2017). Türk Musisikisi Tarihi. A. H. TURABİ (Dü.) içinde, *Türk Din Mûsikîsi*. Ankara: Grafiker Yayınları.
- Findley, C. V. (2011). *Modern Türkiye Tarihi İslam, Milliyetçilik ve Modernlik, 1789-2007*. (G. AYAS, Çev.) İstanbul: Timaş Yayınları.
- Hablemitoğlu, N. (2006). *Gaspıralı İsmail*. İstanbul: Bir Harf Yayınları.
- İnalçık, H. (2003). *Osmanlı İmparatorluğu Klasik Çağ 1300-1600*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- İşıktaş, B. (2016). Mûsikî İnkilâbını Osmanlı-Türk Modernleşmesinin Kültürel ve Siyasi Mirası Olarak Yorumlamak. *Rast Müzikoloji Dergisi*, IV(1), 1111-1126.
- Karamahmutoğlu, G. (2014). Tanzimat Döneminde müzik dönem Padişahları ve müzik anlayışları. *Yeni Türkiye Dergisi Türk Mûsikîsi Özel Sayısı(57)*, 555-565.
- Kenan, S. (2010). Erken Klasik Dönemden XVIII. Yüzyıl Sonuna Kadar Osmanlılar ve Avrupa Seyahat, Karşılaşma ve Etkileşim. S. Kenan (Dü.) içinde İstanbul: İslam Araştırmaları Merkezi (İSAM).
- Kosal, V. (2014). Osmanlı İmparatorluğu'nda Klasik Batı müziği. *Yeni Türkiye Dergisi Türk Mûsikîsi Özel Sayısı(57)*, 575-589.
- Kösemihal, N. Ş. (1949, Aralık). İstanbul, Radyosu Faaliyete Geçerken. *Mûsikî Mecmuası*,(22).
- Kunt , M., Akşin, S., Toprak , Z., Ödekan, A., & Yurdaydın, H. G. (1997). *Türkiye Tarihi III- Osmanlı Devleti 1600-1908*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Küçükkaplan, U. (2013). *Arabesk Toplumsal ve Müzikal Bir Analiz*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Mutlu, K. (2015, Ocak). Halkın Değişen Müziksel Temsilleri: Osmanlı'dan Günümüze Müziğin Siyasal Tahayyülü. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi*(1), 1-12.
- Ortaylı, İ. (2012). *İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Ortaylı, İ., & Küçükkaya, İ. (2012). *Cumhuriyet'in İlk Yüzyılı (1923-2023)*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Öztuna, Y. (1986). *Hacı Arif Bey*. İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Öztuna, Y. (1987, Şubat). Osmanoğulları ve Türk Mûsikîsi. *Türk Dünyası Araştırmaları*(46), 85-113.
- Öztuna, Y. (1988). *Keçecizade Fuat Paşa*. İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Öztuna, Y. (2006). *Cumhuriyet Dönemi Öncesinde Türkler*. İstanbul: Babı Ali Kültür Yayıncılığı.
- Öztuna, Y. (2006). *II. Sultan Mahmud*. İstanbul: Babı Ali Kültür Yayıncılığı.
- Öztürk, L., Erseven, H., & Atik, F. M. (2017). *Makamdan Şifaya*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Rado, Ş. (2017). *Paris'te Bir Osmanlı Sefiri (Yirmisekiz Mehmet Çelebi'nin Fransa Seyahatnamesi)*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

- Sarı, G. Ç. (2014, Nisan). On dokuzuncu Yüzyıl Batılılaşma (Avrupalılaşma) Hareketlerinin Osmanlı- Türk Müziğine Yansımaları. *Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi*,(1), 31-49.
- Sezikli, U. (2007). Abdülkâdir Merâğî ve Câmîu'l-Elhân'ı. İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimleri Enstitüsü Doktora Tezi.
- Taş, K. (2002). Tanzimat ve Batılılaşma (Avrupalılaşma) Hareketlerine Sosyolojik Bir Yaklaşım. *Fırat Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* (7), 87-94.
- Toker, H. (2017). Babıali'de Bulunan Mehteranın İlga Edilmesi Hakkında Bir Belge. *Darülelhan*, s. 38-42.
- Tura, Y. (1988). *Türk Mûsikîsinin Meseleleri*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Tura, Y. (2017). *Türk Mûsikîsinin Mes'eleleri*. İstanbul: İz Yayıncılık.
- Türk Dil Kurumu Güncel Türkçe Sözlük. (2019, 11 13). *sozluk.gov.tr*. Türk Dil Kurumu: <http://tdk.gov.tr/> adresinden alındı
- Türkiye Fulbright Eğitim Komisyonu (Çevrimiçi), Erişim Tarihi:*. (2018, 11 11). 11 11, 2018 tarihinde Türkiye Fulbright Eğitim Komisyonu Web Sitesi: <https://fulbright.org.tr/hakkimizda> adresinden alındı
- Üngör, E. R. (2014). İlk Bilinen Halk Ozanımız Dede Korkut ve En Eski Musiki Alimimiz Türkistanlı Türk Farabi. *Yeni Türkiye Dergisi Türk Mûsikîsi Özel Sayısı*(57), 334-358.
- Yekta, R. (1923). Ziya Gökalp Bey ve Millî Musikîmiz Hakkındaki Fikirleri I. *Servet-i Fünun Dergisi*(6-1480), 89-90.



Ulus Devlet Modellerinin Kültür Kahramanlarından Biri Olan “Muzaffer Sarisözen” Yapıtlarının “Eşiksellik-Liminality” Kavramı Işığında Eleştirisi

Mahmut Cemal Sari*, Özlem Doğuş Varlı**

Özet

Yeni kurulan devletlerin ve oluşan toplumsal yapıların biçimlendirilmesinde en etkili, önemli aracın müzik olduğunu düşündüğümüzde, bu hedef bağlamında ele alacağımız “Türk Halk Müziği” oluşum süreci tam da bu hedefe ilişkin örnekler sunar. Konumuzla ilintili olan ulus devlet modellerine baktığımızda, bu oluşum sürecinin gizli kahramanları çıkar karşımıza. Kavramsal veya ana tema olarak dile getirdiğimiz unsurların her biri “sembol”ler haline dönüşürler. Çalgılar, müzik türleri, danslar, ritüeller, arşivler, okullar bahsettiğim bu sürecin taşıyıcı, bağdaştırıcı, biçimlendirici sembolleridir. “Türk Halk Müziği”, “bağlama”, “derleme çalışmaları”, “Türk Halk Oyunları” ve Muzaffer Sarısözen aynı zamanda Cumhuriyet dönemi ulus devlet modelinin kültür politikalarının gizli kahramanı olarak nitelendirebileceğimiz semboller ve “yapıt”lardır. Bu yapıtlar yeni kurulan toplum yapısının bir nevi “geçiş ritüelleri”nin araçları konumundadırlar. İşte bu noktada çalışma içerisinde, eleştiri dünyada benzer örneklerle birlikte ana tema olarak bu geçişin ve oluşumun eleştirisi Sarısözen özelinde ve Turner’ın “eşiksellik-liminality” kavramı ve etnomüzikoloji perspektifinden yapılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Muzaffer Sarısözen, eşiksellik, Turner, ulus devlet, Türk halk müziği.

* Uludağ Üniversitesi Türk Müziği Teorisi ve Etnomüzikoloji Yüksek Lisans Programı mezunu.

** Doç.Dr. Uludağ Üniversitesi Devlet Konservatuarı, Türk Müziği ASD. Öğretim Üyesi, ASD Bşk.

A Critique of the Works of Muzaffer Sarısözen, One of the Cultural Heroes of National State Models, in the Light of Liminality Concept

Abstract

Considering that music is the most effective and important tool in shaping the newly formed states and its social structures, the process of developing Turkish Folk Music during the republican era provides precise examples of this phenomenon. When we look at the nation-state models relevant to our subject, we see some hidden heroes of this formation process. Each of the elements we articulate as conceptual or main theme becomes a symbol. Instruments, music genres, dances, rituals, archives, schools are the symbolic, adaptive, formative symbols of this process. Turkish Folk Music, collecting of folk tunes Turkish Folk Dances and Muzaffer Sarısözen himself are such symbols and hidden heroes of the culture policies of the republican era. These works are the tools of some kind of transition rituals of the newly established society. In this study, a critique of this transition and formation with similar examples from other parts of the world, focusing on the work of Sarısözen from an ethnomusicological perspective in view Turner's liminality concept and.

Keywords: Muzaffer Sarısözen, liminality, Turner, Nation State, Turkish Folk Music.

Çalışmada Muzaffer Sarısözen'in halk müziğine getirmiş olduğu yeni algılara ve pratiklere odaklanmaktan çok, Sarısözen'in yapıtlarını, ulus devlet modeline geçişin araçlarından biri olarak değerlendirmek, bireysel olarak Türk Halk Müziği ile olan duygusal bağı askıya almayı gerektirdi. Geriye dönüp baktığımızda Yurttan Sesler topluluğu, "Bir Türkü Öğreniyoruz" radyo programı gibi soyut manada geçiş ritüelleri olarak nitelendirebileceğimiz bu yapıtlarda Sarısözen'in rolü yadsınamazdı. Ancak hem Sarısözen'in hayatındaki, hem de radyo yaşamındaki değişimleri irdelediğimizde var olan geleneksel unsurlarla birlikte yeni bir geleneğin inşası söz konusu olduğunu belirtmek gerekmektedir. Elbette Sarısözen'i merkez konuma aldığımız bu oluşum içerisinde -ki bu oluşuma ister yeni oluşturulan bir gelenek diyelim, ister vakaların analizinde özellikle son yıllarda adlarını sıkça duyduğumuz, Phillips Barry'nin 1933 yılında kimi Alman düşünürlerin "toplumsal inşa" kavramına yakın durduğunu, Grimm Kardeşler ve Ludwig Uhland'ın bu inancı benimsemediklerini belirttiği "Communal Re-Creation" başlıklı makalesinde ortaya attığı "toplumsal yeniden inşa" kavramını "geleneğin icadı" şeklinde yeniden yorumlayan Hobsbawn ve Ranger da değindiği icat edilen gelenek diyelim- batı merkezli kültür kavramını, benzer bakış ideisiyle yerinden sarsan, ve şüphe etmeden paralellik kurabileceğimiz ulus devletin kendine ait "ulus kimliğinin sembolü olan" kültür politikalarının uygulanma süreçleri boyunca Sarısözen gibi kahramanlar dikkatimizi çeker. Ancak öncesinde inşa, toplumda ve "kültür sistemi" nde dönüşümleri, değişimleri belirleyen ideolojileri içerir. Balandier'in de değindiği gibi, "Ulusun inşası (veya

yeniden inşası), modernleşme ve ekonomik kalkınma gibi projelerle ilintili ideolojiler, bazı ortak nitelikler arz eder (2010:180). Bu noktada Althusser'ın ilk kez kullandığı devletin ideolojik aygıtları ortak nitelikler içerisinde. Althusser, devletin ideolojik aygıtlarını okul, din, dil, radyo olarak tanımlarken rollerini açıklama boyutunda aygıtların rolünü tanımlar (Althusser, 2016: 70-1). Her dönemde devletin ideolojik aygıtlarından birinin ya da bir kaçının ağırlığı söz konusu olabileceği gibi, Batı modernleşmesini yol haritası olarak alan Türkiye örneğinde, kuruluşun ilk yıllarında radyonun etkin kullanımını, ulus müzik oluşturma gayretine dönük reform çalışmalarını (özellikle eğitimde) bahsedilen ağırlığı söz konusu olan ideolojik aygıtlar olarak tanımlayabiliriz. Türkiye'deki Cumhuriyet dönemi politikalarının ideolojik aygıtları söz konusu olduğunda Kutluk'un Cumhuriyet dönemi politikalarının bileşenleri olarak sıraladığı aygıtları şu şekilde sıralayabiliriz;

Hedef Belirleme: Batılılaşma, Çağdaş Uygarlık

Strateji Belirleme: Halka beğendirme, Kitle Müzik Eğitimi.

Devletin İdeolojik Aygıtları: Müzik okulları, Halkevleri, Ülkü Dergisi, Radyo, Çeviri Kitaplar, Müzik Yazarları.

Uygulama Çalışmaları: Besteci, Beste, Seslendiriciler, CSO, ve diğer seslendirme kurumları (2016: 63).

Ulus devlet oluşum süreçlerinde benzer örneklerine rastladığımız süreçler içerisinde bu bileşenlerin arasında lokomotif görevi üstlenen kahramanları görürüz. Kültürel inşa ve gelenek inşası içinde yer alan müzik inşasında karışımıza çıkan isimlerden bazıları, Türkiye'nin Muzaffer Sarısözen'i gibi, İngiltere'nin Cecil Sahrp 'ı, Almanya'nın Jacop Grimm'i Rusya'nın Vassily Andreyeff'i, Finlandiya'da Elias Lönnrot'un Kalevela Destanı -ki bu örnekleri arttırmak mümkündür. Ancak bir iki cümle öncesine dönersek, şu kesindir ki, Onur Güneş Ayas'ın *Müzik Sosyolojisi* isimli kitabında işaret ettiği gibi icat edilen geleneklerin en evrensel örneklerinden biri modern toplumlarda halk kültürünün keşfedilmesi ve bu halk kültürünü temel alan bir milli kültür icat edilmesidir. Benzer şekilde Ziya Gökalp'in de yeni kurulan cumhuriyetin, yeni yapılanışında Türk kimliği kaynağının Anadolu halk kültüründe olduğuna işaret ettiği gibi. Elbette söz konusu tarihsel sürece dair söylenebilecek ve söylenmiş olan ciddi bir literatür mevcuttur. Konu ile ilgili tartışma farklı bir çalışmada ayrıca yapılacaktır. Ancak belirtmek gerekir ki, İşte erken cumhuriyet döneminin bu görüşlerden etkilenerek, modern milli müzik yaratmak amacıyla müzik reformunu başlatmış olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Ancak söz konusu değişim sürecinin Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerinde batılılaşma hareketleri olarak tarihe geçen süreçte başladığının altını çizmek gerekir. Cumhuriyet sonrası gerçekleştirilmek istenen tam anlamıyla yeniden inşa sürecidir. Sürecin başlamasına yukarıda değindiğimiz dünyadaki diğer örneklere bakıldığında -ki dünyada özellikle 19.

yüzyıl sonrası gelişen söz konusu akım *romantik-milliyetçi akım* ve akımın öncüleri ise *romantik-milliyetçiler* olarak adlandırılır- aslında halk kültüründen kopuk kentli insanları oldukları görülür. Hatta Türkiye'deki müzik reformu hakkındaki raporunda Paul Hindemith'in milli müzik reformunu yapanların kendi halklarının müziğini hiç tanımadıkları belirtmesi de ayrı bir gösterge gibidir. Ayas'ın da belirttiği gibi süreç içerisinde;

“yabancı olunan mefhuma hayranlık duyulmaya başlanır. Ancak milli bir kültürün oluşturulması için o zamana kadar yabancı oldukları milli özün taşıyıcısı olarak addedilen köylerde yaşayan halka ait unsurlar derlenmeli, bir araya getirilmeli ve milli müziği, ulus kimliğini oluşturma süreci tamamlanmalıdır. Ancak bunun olabilmesi için derlemenin ardından standartlaştırma ve sınıflandırma gerekmektedir. Böylelikle ortak bir milli müzikten bahsedilebilir” (Ayas , 2016: 25)

Bu noktada belirtmek gerekir ki Sarısözen'i farklı kılan unsurlardan biri halk kültüründen kopuk olmaması, halkın yaşantısına yakından şahit olmasıdır. Hatta Yönetken,

“Sarısözen, Sivas dolayları müzik ve oyun folklorunu çok iyi tanıdığı gibi Sümmanî, Ruhsatî, Emrah, Viranî, Veysel ve Şarkışlalı diğer âşıkların edebiyatını da iyi tanıyor, yerli lehçeyi iyi bildiği gibi âşıkların söylediklerini iyi anlıyor, onlardan derlenen ezgilerin metinlerini kolayca ve dosdoğru kaydediyordu. Ayrıca saz da çaldığı için derlemede nerede, ne cins sazla karşılaştıysak, düzenleri, vesâresi hakkında müspet bilgiler ediniyorduk. Sarısözen, bu ilk resmi derleme heyetine Sivas ve dolayları müzik folklorunu tanıtmada ideal önder olmuş, o yıl, Malatya, Kemaliye, Erzincan, Erzurum, Rize ve Trabzon derlemelerinde de aynı değerli yardımlarda bulunmuştu. Azami nezaket ve mahviyet gösteriyor ve daima 'Ben sizin emrinizdeyim, asistanınızım' diyordu. Fakat gerçekte, yapılması gereken her şeyi en iyi şekilde yapıyordu. Halkla konuşmasını, halkı konuşturmasını biliyordu, halk kendisini hiç yadırgamıyordu, halka karşı daima büyük bir saygı gösteriyor, bütün insanları akrabasıymış gibi telakki ediyordu. Bu, folklorcunun, halk tetkikatçısının ilk önemli kalitelerinden biri idi (Şenel, 2018: 294) şeklinde belirtir.

Türk Müziği politikaları ile ilgili olarak Stokes *Aşk Cumhuriyeti: Türk Popüler Müziğinde Kültürel Mahrem (The Republic of Love: Cultural Intimacy in Turkish Popular Music)* adlı çalışmasında “Reformun Ötesinde” alt başlığı altında Türkiye Cumhuriyeti'nin resmi tarih yapımı sürecini irdeleyen, müzikteki reformunun içeriğinin günümüze değin süren tartışmalara neden olmasının ötesinde yeni bir ulus müzik yaratımı için ciddi yatırımlar yapıldığının altını çizer, bu tür girişimleri, “Andrew Jones'un gayet yerinde tabirini (2001) ödünç alırsak, “fonografik gerçekçilik” olarak adlandırılabilir: ulusun sesi olan müzik. Ulusal radyo ve televizyon bunun araçlarıydı” (Sto-

kes, 2012: 44) şeklinde değerlendirir. Her bir reform yeni kurulan ulus devletin ritüelleridir biçimindedir.

Süreç içerisinde radyolardan yayınlanan nağmeleri o dönemin halkının yadırgaması¹ ve gelenek içinde bulunanlarla, icat edilmiş geleneğin çatışmasının da benzer süreçlerden kaynaklı olduğu düşünülebilir. Zira “icat edilmiş, gelenek” ifadesi ile inşa edilmiş, ve kurumsallaşmış, kolayca izi sürülemeyecek bir şekilde, kısa ve belirlenebilir bir zaman diliminde belki de birkaç yılda ortaya çıkmış, ve büyük bir hızla yerleşmiş gelenekler kastedilmektedir. İşte bu noktada yeni veya icat edilmiş geleneğin kendini gösterdiği Althusser’in deyimiyle devletin ideolojik aygıtları, aynı zamanda çalışma içerisindeki isimlendirmemizle “alanlardan” olan radyo ve radyo yayınları, *Yurttan Sesler Topluluğu*, topluluğun yaptığı programlar, *Bir Türkü Öğreniyoruz* gibi aktarım programları, derleme çalışmaları, kaleme alınan yazınlar gibi araçlar ve “yapıt”lar gösterilebilir. Bu noktada alanlar diye tabir ettiğim oluşum araçlarının ve yapıtlarının ortaya koydukları gerçekliği “geçiş ritüeli” nin araçları hatta sembolleri olarak adlandırılabilir. *Geçiş ritüeli* (*Rites of Passage*) ise toplumsal bir işlevin gerçekleşmesi noktasında yer alan ve ilk olarak Van Gennep’in tanımladığı, aynı şekilde Gennep tarafından **ayrılma, eşik ve bütünlleşme** şeklinde üç aşamalı olarak ayrılır. (1965). Van Gennep’in geçiş üzerine olan görüşleri, tam anlamıyla genel bir toplum ve tarih kuramı oluşturmaya çalışan Victor Turner (1967 ve 1974) tarafından geliştirilmiştir (Türk&Çapar 2011:19). Çalışmamın başlığında yer alan ve Van Gennep’in geçiş ritüellerini detaylandırırken ikinci konuda bahsettiği *eşik*, Turner tarafından eşiksellik (*liminality*) olarak uyarlanmıştır. Turner’a göre eşik; “durumlar arasındaki evre, insanların bir yerden ayrılıp henüz bir başkasına ulaşmadıkları araftır. Bu evre, geçiş ritinin eşiksel evresi olarak adlandırılmaktadır.” (1969; 2018) Eşikteki varoluş; ne buradadır ne oradadır, hem ikisi arası-hem ikisi ardında; kanunların, adetlerin, anlaşmaların ve seremonilerin tayin ettiği bir pozisyonudur” der. (2018: 112)

Esasında Victor Turner’ın bilinç eşik evresine özellikle vurgu yapması, konumuz özelimizde vurgu yapmak istediğimiz bir evre. Ayrıca üç evreyi Türk müzik inkılabı özelinde değerlendirmeye aldığımızda *ayrılma* köylü halkın, düne kadar duyduğu eserlere yabancılaştığı, zaman zaman kendinden olanın sesini duyduğu, ancak *eşiksellik* aşamasıyla kabul etme boyutuna geçtiği, ancak bir yandan da kendi mecrasında başka bir yaşam sürdüğü, öteki-leştiği, sorasında radyodan gelen sese alıştığı, toplu çalma söyleme, grup man-

¹ Şenel’in Yücel Paşmakçı ile yaptığı söyleşide, Paşmakçı, Sarısözen’in , Konyalıların radyodan duydukları konya türkülerini dinledikten sonra tepki göstermeleri üzerine “çaldığımız Konya türkülerini iyi olmuyor” diye uyarır. Bu tepkiler üzerine Konya’ya gidilir ve konu araştırılır. Tepkilerin seslendirilme üslubuyla ilgili olduğu anlaşılır ve Konya türkülerini ilgili üslup kullanılarak seslendirilir ve daha sonra “...Yayını takip eden Konya’lılar: ‘Şimdi oldu’ diye ifadelerini belirtirler” (2009: 100).

tığı gibi sürece geçtiği evre ise *bütünleşme* evresidir. Öyle ki müzik reformları Turner'ın biraz önce söylediği *societies ve communitas* arası geçişi simgeleyen bir noktada yer alır. Zamanla öteki, yabancı saydığıın adı başka olur. Artık yeni bir geleneğin içerisinde yaşamaktadır. Gelenek denilenin de varlık sebebinin geçmiş hatıraları muhafaza etmenin ötesinde bugünü sürdürmek olduğunu, yenilikçi olsa da yaratılan yeninin bir emsale dayanması gerektiğini vurgulamak gerekir. Tam da bu noktada Sarısözen, hem eşikte hem de bütünleşme evrelerinde yer almasıyla, ulusun sesini oluşturma noktasında ortaya koyduğu performansa dayalı yenilikleri, makale ve kitapları bir emsale dayanarak gerçekleştirmiş olmasıyla, derleme yapılan bölgelerden birinde(Sivas) yaşamış olması, yakından tanık olması, daha net açıklarsam halk kültürüne yabancı olmaması, oluşumuna sebep olduğu yapıların o çok katımlı ritüelin eşik evresinin ardından bütünleşme evresine geçişi sağlamada önemli rol oynamıştır. Ulus devlet modeli unsurlarından olan ulus kimlik yapısının oluşmasında önemli rolü olan icad edilmiş gelenekler ritüelin gerçekleşme süreci ile doğru orantılıdır. Ancak Türkiye'deki müzik reformu sürecinde halihazırda halkın kendine ait, birleştirici gelenekleri varken yeni bir yapıyı gelenek haline getirmek için yukarıda değindiğimiz icad edilen geleneğin ritüeller vasıtalarıyla gerçekleştirilirken "1923'te yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nin sosyal yaşam içerisinde yapmayı planladığı reformlardan biri olarak müzik politikası açıklanırken "Halk sathına yayılmış bir müzik zevki ve müzik kültürü yaratmak ve batıdaki örneklerine benzer şekilde bir Ulusal Türk Müzik Ekolü oluşturmak" (Doğuş Varlı 2016: 215) şeklinde açıklanmıştır. Bu idealin kahramanlarından biri Muzaffer Sarısözen'dir demek mümkündür. Erol;

Geç Osmanlı döneminde (19.yy sonu 20.yy başı) başlayan 'milliyetçilik'(Türkçülük) ideolojisi ve Cumhuriyet'in kurulmasını izleyen süreçte, ulus-devlet projesi ile bağlantılı olarak kullanıma girmiştir... çoğu köylü olan birbirinden farklı kültürel özellikler gösteren Türk halkı gibi, devasa bir müziksel çeşitlilik gösteren bu soyut toplumsallığın müzikleri de 'Türk Halk Müziği' adıyla türdeş bir bütünlük olarak kavranmıştır (2009: 72)

der ve türdeşleştirme işlemini üç döneme ayırırken Sarısözen'in de olduğu ilk dönemi 1920'lerden 1950'lere kadar: THM'nin devlet eliyle 'icad'ı ve kurumlaştırılması olarak isimlendirirken,

süreç içerisinde yapılanları Yerel ezgilerin(THM) toplanması, sınıflandırılması 'törpülenmesi', ve özellikle 1940'lı yıllardan itibaren devlet denetimli medya (TRT) yoluyla 'otantik' icranın kurumlaştırılması ve izlerkitleye ulaştırılması, 1930'lardan itibaren Cumhuriyeti'n resmi ideolojisine uygun olarak, toplanan yerel gerecin (THM) hars –medeniyet ayrımı ilkesi uyarınca Batı sanat müziğinin temel bileşenleri (çalgı, armoni, tür vb) ile sentezlenmesi (2009:77) olarak özetler.

İcat edilen gelenek, geleneğin kabulü ve yerleşmesini sağlayan geçiş ritüelleri aşamaları – özellikle *eşiksellik*- beraberinde kolektif kimliği- ulus kimliğini oluşturur. Esasında Çerezcioglu'nun da ifade ettiği gibi kolektif kimliklerin oluşum sürecinde bireysel anlamlama, aidiyet oluşturma, kolektivite içindeki bireylere ikna edici benzerlik kategorileri kurabilme ve bu bireyleri, kolektivite dışındakilerden (ötekilerden) farklılaştıracak unsurları sağlayabilme faktörleri kilit rol oynar. Assman'dan ödünç aldığı imge kavramıyla birey ya da grubun, bu ortak imgenin benzeşen unsurlarına vurgu yaparak, bu yönler üzerinden kendi aidiyetini pekiştirdiğini, benzerlik oluşturuca unsurların kimliğin daha geniş ölçekteki bir kolektiviteye dayandırıldığı alanları oluşturduğunu belirtir (2018: 32).

Tüm söz konusu sürecin yapıtlarının oluşmasında rol oynayan kolektif kimliğin bireyleri, içerisinde hem yeni oluşturulan kimliğe göre şekillenen, hem de ulus kimliği oluşturan rolde yer alırlar. Sarısözen'in çalışmalarını söz konusu süreçte bir hizmet şeklinde değerlendirebileceğimiz gibi, Ülke dergisinde kaleme aldığı *Halk Musikisi Hakkında İşaretler* başlıklı yazısında halk türkülerini de halk oyunları gibi bir milleti dağılmaz bir bütün haline getiren perçinlerin en kuvvetlilerinden birisi (aktaran Şenel 2018:179) olarak değerlendirmesi kolektif kimliğin ve sosyal çevrenin şekillendirdiği ve aynı zamanda ulus kimliği oluşturmada aktif konumda olduğunu gösterir. Dolayısıyla radyo programları, derlemeler, yazılar, icra biçimleri, alan çalışmaları ulus kimliği oluşturmada için önemli araçlardan bazılarıdır. Örneğin bu amaçla 1937-1952 yılları arasında sürdürülen Ankara Devlet Konservatuarı derleme gezileri ve alan araştırmaları Cumhuriyet döneminde gerçekleştirilen en büyük çalışmalardan biri olarak tarihe geçerken bu noktada Sarısözen'in çalışma prensibi yalnızca derlemek ve notaya almanın ötesinde halk ezgilerini yurdun her yerine tanıtmaktı. Bu noktada Sarısözen'in çalışmalarını etnomüzikolojik perspektifle değerlendirdiğimizde, etnomüzikoloji alanında Berlin ekolü olarak adlandırılan ve Titon'un da değindiği "müzik folkloru" yapısının terk edilerek, antropoloji temelli, halk müziği ve geleneksel müzik ile ilgili saha çalışmaları temelli çalışma metodolojisini yeni bir ayrılma, eşik ve bütünleşme sürecini başlattığını düşünürsek özellikle basılmamış olan Altay Türküleri ve Musiki Folklorumuz başlıklı çalışması Sarısözen'in etnomüzikolojik yaklaşım ve refleksi olarak değerlendirebileceğimiz çalışmalarından biridir. Sirkeci ve Zeytinburnu göçmen misafirhanelerinde yaşayan Doğu Türkistan ve Altaylar 'dan Türkiye'ye ulaşmayı başarabilen 1800 kişilik bir kabile ile yaptığı çalışmada göçmenlerle uzun süreli diyalogta bulunmuş, 46 parça kayıt altına almış ve notasyonlarını gerçekleştirmiştir. Ancak çalışmada en dikkat çeken unsur sözleri yazarken fonetik alfabeği kullanmış olmasıdır ki etnomüzikolojinin ilk yıllarına tekabül eden geleneksel müziklerin transkripsiyonu çalışmaları ile paralelik gösterir.

Sonuç olarak ulus devlet yapısının oluşmasında önemli rol oynayan kültür politikaları, müzik polikalarının biçimlenme ve uygulanma aşamalarının

lokomotiflerinden olan Muzaffer Sarısözen, yaşadığı dönemin imkan ve koşullarına göre idealleri doğrultusunda çalışmış olan, ulus olma ve ulus kimliğine sahip olma sürecinin başlangıcını oluşturan icat edilen geleneğin, geçiş ritüeli olarak adlandırdığımız sürecin aşamalarına baktığımızda, Muzaffer Sarısözen'in "yapıt"ları ritüeldен kolektif kimlik oluşturma noktasında yer aldığını söylemek mümkündür.

Kaynakça

- Althusser, L. (2016) *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*, İttihaki Yayınları
- Ayas, Onur G. (2016) *Müzik Sosyolojisi*, İstanbul: Doğu Kitabevi
- Balandier, G. (2010) *Siyasal Antropoloji*, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul
- Barry, P. (1933) "Communal Re-Creation", *Bulletin of The Folk-Song Society of The Northeast* 5:4-6
- Çerezcioglu, Aykut B. (2018) *Müzik İncelemesine Eleştirel Yaklaşım*, İzmir: Eylül Sanat Yayıncılık
- Doğuş Varlı, Ö. (2016) *Bir Politik Simülasyon Örneği Olarak Cumhuriyet Dönemi Türk Müziği Politikaları*, İstanbul: H2o Yayınları
- Eriksen, Thomas H. (2009) *Küçük Yerler Derin Mevzular Sosyal ve Kültürel Antropolojiye Giriş*, İstanbul: Avesta Yayınları
- Erol, A. (2009) *Müzik Üzerine Düşünmek*, İstanbul: Bağlam Yayınları
- Kutluk, F. (2016) *Müzik ve Politika*, İstanbul: H2o Yayınları
- Van Gennep, A. (1965). *The Rites of Passage*, Londra: Routledge And Kegan Paul
- Turner, Victor, (2018). *Ritüeller: Yapı ve Antiyapı*, İstanbul: İttihaki Yayınları
- Türk, H. & Çapar, M. (2011) "Alevilikte Yola Giriş Geleneklerinin Karşılaştırmalı Olarak İncelenmesi", *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*.
- Stokes, M. (2012) *Aşk Cumhuriyeti: Türk Popüler Müziğinde Kültürel Mahrem*, İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları
- Şenel, S. (2009). *Yücel Paşmakçı ile Türküler Üzerine Soyleşi*, İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Yayınları 2
- Şenel, S. (2018) *Muzaffer Sarısözen*, İstanbul Sivas Federasyonu Yayınları